

Pečman, Rudolf

**Nesplněné touhy : (zamýšlené, leč neuskutečněné opery)**

In: Pečman, Rudolf. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1999, pp. 39-144

ISBN 802102223X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123073>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Potřebuji text, který mě podnítl;

musí to být něco mravného, povznášejícího.“

Beethovenův výrok podle vzpomínky dr. Gerharda von Breuninga  
(1825–1827)

## I. NESPLNĚNÉ TOUHY

### Zamýšlené, leč neuskutečněné opery

Neinformovanému návštěvníku operního divadla nepřijde ani na mysl, že Ludwig van Beethoven není zdaleka pouze autorem jediné opery, totiž *Fidelia*. Je sice pravda, že *Fidelio* je jediným operním dílem, které Beethoven dokončil; od svých bonnských let však usiloval o operu a potýkal se s její hybridní formou. Považoval se za dramatika, ačkoli zdaleka nepatřil mezi typy skladatelů, jimž je operní scéna pravým celoživotním osudem. Pokoušel se (s větším nebo menším úspěchem) o scénické hudby, o ouvertury k činohrám apod. Nejnovější tematický seznam Beethovenových skladeb<sup>1</sup> vykazuje jedenáct čísel, jež jsou tak či onak zaměřena k jevišti. Vedle *Fidelia* (*Leonory*) jde o hudbu ke Goethovu *Egmontovi*, Kotzebuovým *Zříceninám athénským*, o předehru *Zasvěcení domu*, ouverturu *Král Štěpán*, o závěrečný zpěv k Treitschkeho singspielu *Dobrá zpráva* (*Die gute Nachricht*), o *Sbor k poctě knížat–spojenců* (*Chor auf die verbündeten Fürsten*), o *Triumfální pochod C dur* z truchlohry *Tarpeja* od Christopa Kuffnera, o hudbu k dramatu Friedricha Dunckera *Leonore Prohaska*, o závěrečný zpěv z Treitschkeho singspielu *Brány cti* (*Die Ehrenpforten*) a o několik drobnějších skladeb. K těmto dílům dlužno ovšem připojit *Coriolana*, *Velkou ouverturu*, op. 115, a obě další hudby, totiž *Rytířský balet* a *Stvoření Prométheova*. Avšak ani tento výčet není úplný, protože k hlubšímu poznání Beethovena–dramatika je třeba brát v úvahu jeho neuskutečněné operní plány, o nichž nás v přehledu informuje Theodor von Frimmel.<sup>2</sup> Právě z jeho výčtu vyplývá, že Beethoven se upínal k dramatické hudbě od svých prvních tvůrčích let. V Bonnu například byl nadšen Schillerovým dramatem *Fiesko*

a v **Rytířském baletu** se pokusil o útvar, který byl donedávna čítán mezi formy jevištní, leč zásluhou Harryho Goldschmidta zjišťujeme, že tu šlo nikoli o balet, nýbrž o hudbu ke společenskému bálu.<sup>9</sup> Je přirozené, že Beethoven měl daleko větší možnost prohloubit své jevištní plány až ve Vídni, a to zejména v souvislosti s *Fideliem*. Ze zprávy časopisu *Zeitung für die elegante Welt* z 2. srpna 1803 se dovídáme, že Beethoven začal komponovat operu na Schikanederův text (zpráva byla napsána ve Vídni již 29. června a odeslána do redakce časopisu). Jisté je, že nešlo ještě o *Fidelia*, nýbrž o operu jinou, jež spadá do doby, kdy Beethoven začal komponovat *Trojkoncert* a jednal s vídeňským divadlem o vytvoření operního díla. Víme, že z tohoto jednání vzešel *Fidelio*, avšak „Schikanederova opera“, ohlášená v *Zeitung für die elegante Welt*, to nebyla. Gustav Nottebohm (*Beethoveniana*, Lipsko 1872, 82–99) uvádí nález úseku této nedokončené Beethovenovy opery. Jeho autograf je uložen v archívu Společnosti přátel hudby (*Gesellschaft der Musikfreunde*) ve Vídni. Nottebohm – žel – nezjistil bližší údaje o díle, jako jsou nadpis, určení, doba vzniku (vročení) atd. Podle textu však prý nejde o nic jiného, než o finále nějaké opery nebo singspielu.

Dochovaný **zloomek objevený Nottebohmem** je psán pro čtyři zpěvní hlasy a orchestr. Vystupují v něm Porus (bas), Volivia, jeho dcera (soprán), Sartagones, milovník Volivie (tenor), a blíže nejmenovaná postava Sartagonova soka. Hlasy doprovázejícího orchestru nejsou pečlivě vypracovány. Dochází k málo dbalým vedením v basových nástrojích, avšak ve zpěvních hlasech nenalzááme mezery. Tam, kde zpěvní hlasy mlčí, jsou orchestrální party natolik naznačeny, že neztrácíme souvislost, sděluje Nottebohm.

Než budeme pokračovat v charakteristice Nottebohmových výzkumů, buďž dovoleno, abychom se zastavili u otázky názvu díla. Jméno Porus v prvním okamžiku navodí představu, že jde o německý překlad nebo o adaptaci starého Metastasiova libreta *Il Poro* (*Alessandro nell'Indie*). Avšak srovnáním Beethovenova zlomku s italskou předlohou, kterou tak pronikavě zhudebnil například již Georg Friedrich Händel (1731), zjišťujeme, že v Metastasiově libretu vystupují jiné osoby než v Beethovenově zlomku. Podobnost jmen Porus a Poro je náhodná. Nejde ani o přejmenování postav u ostatních tří představitelů, což dělo se kdysi běžně při adaptaci děl. Děj Metastasiova *Pora* a dění v Beethovenově zlomku jsou zcela rozdílné. Je vyloučeno, aby úsek Beethovenova díla vycházel z Metastasiovy předlohy. Světu Alexandra Velikého se Beethoven přiblížil daleko později, r. 1823, když promýšlel svou neuskutečnou operu *Apoteóza v chrámu Jova Ammona* na text Sporschilův, o níž pojednááme na ss. 96–99. Fragment tzv. Schikanederovy opery má však jiné ladění a jeho text je zaměřen takto (Nottebohm, 83–85):

Zloomek počíná rychlou větou v g moll, ve čtyřčtvrtním taktu. Sartagonův sok oslovuje Pora a upozorňuje ho, že nedaleko ve stromoví se setkala jeho

dceru Volivia se Sartagonem. Porus zpočátku nedůvěřuje sdělení; má obavy, že Volivia podlehne milostným nástrahám Sartagonovým — kdyby se tak věru stalo, je odhodlán ji zapudit. Na popud Sartagonova soka se spolu s ním přiblíží k místu setkání Volivie se Sartagonem. Porus a Sartagonův sok naslouchají milostnému rozhovoru dvojice, Porus znovu zdůrazňuje, že oba mladí lidé brzy poznají otcovu trestající ruku.

Následuje pomalá věta v Es dur. Je psána v šestiosminovém taktu a anticipuje vlastní rozhovor milenců. Porus i Sartagonův sok zaslechli závěrečný zlomek dialogu: Sartagones se loučí s Volivií. Prožili spolu milostnou noc, překvapil je úsvit. Volivia je chmurné myslí, neboť tuší, že jí otec potrestá za její poklesek. Sartagones nabádá Volivii k věrnosti, vždyť láska nezná temných myšlenek. Přisáhá Volivii věčnou lásku. Dívka však touží po otcově požehnání. Na Sartagonovu poznámku, že jej Porus nenávidí, opáčí Volivia, že její otec není schopen nikoho nenávidět, jeho srdce sdílí s každým radost i žal. Je v duchu přesvědčena, že bude souhlasit s jejich láskou, a přísahá Sartagonovi — jsouc svrchovaně pohnuta —, že Porus bude jistojistě nakloněn jejich milostnému vztahu. Oba se rozhodnou předstoupit před Pora a poprosit ho o požehnání.

Krátká dohra pak vede k rozhovoru Pora se Sartagonem, Volivií a s nepatrně zasahujícím Sartagonovým sokem. Na Porovu výtku, že Sartagonův otec byl jeho zapřisáhlým nepřítelem, jej Sartagones prosí o velkorysost. Měl by znát sílu odpuštění a stát se Sartagonovi přítelem. Porus se staví neoblomným a na sdělení Volivie a Sartagona, že se oba milují, odpovídá tvrdě, že nezná svou dceru a že jí pohrdá! Opovrhne také Sartagonem. Je-li tomu tak, tedy nechť Porův meč proklá hruď nešťastného Sartagona, vykřikne milenec. Nestane-li se Volivie Sartagonovou ženou, chce Sartagones raději zemřít! Tento hrdinný rys Sartagonův Pora přece jen oblomí. Tak jako v nějaké barokní opeře, stane se z Pora mstitele milující otec. Uvědomí si, že Sartagones přece nemůže trpět za to, že jeho otec měl celoživotní spor s ním, s Porem. Milenci klesají na kolena, Porus jim žehná, protože poznal, že Sartagones hluboce miluje jeho dceru Volivii. Vyzve Sartagona, aby povstal, a prohlásí, že se mladík stal nyní jeho přítelem. Sartagones s pohnutím vyjadřuje svou radost nad tím, že dosáhl odpuštění. Scénu (zřejmě z dálky) pozoruje Sartagonův sok v lásce a vidí nyní, že vše je pro něho již ztraceno. Volivia a Sartagones vyjadřují svou radost, vždyť nikdy nebyli tak šťastni jako nyní. Otec Porus vyzývá dobré bohy, aby shlíželi na lásku mladých milenců. Sám pak vyzývá Volivii a Sartagona, aby si byli věrni až za hrob. Oba to rádi slibují nejen jemu, nýbrž i věčným bohům. (Závěrečná scéna je hudebně nejpropracovanějším úryvkem z celého zlomku. Je psána v G dur, obsahuje více než 120 taktů.)

Gustav Nottebohm prostudoval hudební znění dochovaného Beethovenova notového textu (otiskl jeho část na s. 86–91) — a došel k přesvědčivému závěru, že je velice podoben duetu Leonory a Florestána z prvního znění *Fidelia*

(„*Leonory*“), „O namenlose Freude!“. Nosili bychom sovy do Athén, kdybychom nyní parafrázovali Nottebohmovy perfektní analýzy. Je zajímavé, že Mistr již v této své rané práci dosahoval svrchovaného výrazu pro hudební vyjádření bezprostřední radosti z čisté lásky. Jsme zajedno s Nottebohmem, když zdůrazňuje, že Beethoven tu navázal na ona teoretická pojetí problematiky hudebního výrazu, která se objevují ve starých učebnicích a traktátech Matthesonových (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739) nebo Marpurgových (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, 2. svazek, Berlín 1763). Bylo by zajímavé sledovat právě tyto otázky, a nám nezbyvá než litovat, že se již vymykají zaměření a rozsahu naší práce. Jejich řešením bychom zajisté došli k závěru, že Beethoven je dovršitelem dlouhodobé vývojové tradice, která svými kořeny sahá až do údobí tzv. hudebního baroka. Zlomek první Beethovenovy opery je důležitý pro poznání geneze *Fidelia* („*Leonory*“). I v tomto případě je patrné, že projekt této Beethovenovy „oper oper“ rostl poznenáhlu a rodil se v bolesti.

Pro Nottebohmových výzkumech zůstalo otevřeno několik otázek:

- 1) Kdo je autorem libreta k první Beethovenově opeře? Je to opravdu Schikaneder, jak se o tom píše v *Zeitung für die elegante Welt* 2. srpna 1803?
- 2) Jak zněl titul Schikanederova libreta a jaké mělo postavení v jeho libretní tvorbě?
- 3) Jak se vyvíjel děj libreta?
- 4) Tvoří dochovaný zlomek Beethovenova zpracování závěr celé opery, nebo je to výsek z jiné než finální části libreta?

Na tyto otázky již Gustav Nottebohm neodpověděl, protože neměl možnost studovat tyto libretní problémy do důsledků. Zabýval se jinými úkoly beethovenovského bádání, uprostřed plodné práce jej jako pětádesátiníka překvapila smrt (zemř. 1882), takže jeho soubor statí *Zweite Beethoveniana* byl vydán až posmrtně r. 1887 péčí Eusebia Mandyczewského.

Badatelské výsledky, k nimž došel Nottebohm (*Beethoveniana*, 1872), byly za 68 let částečně posunuty. Vídeňský muzikolog Raoul Biberhofer objevil během přípravných prací k beethovenovské výstavě, pořádané r. 1927 v rakouském hlavním městě, celé znění libreta k Beethovenově první opeře a prokázal, že mělo název *Vestas Feuer* (*Vestin oheň*). Jeho autorem byl vpravdě Emanuel Schikaneder. Text pochází z r. 1803 a nese podtitul: „Velká heroická opera o dvou dějstvích“ („Grosse heroische Oper in zwei Akten“). Libreto bylo jednou z posledních Schikanederových prací pro divadlo a posledním autorovým operním textem vůbec. Řemeslné rysy předlohy dominovaly nad požadavky vyššího literárního zpracování. To byl také důvod, proč Beethoven upustil od dokončení práce na opeře.

Zájemce o podrobnější výklad problematiky libreta odkazujeme na Biberhoferovu studii „*Vestas Feuer*“. *Beethovens erster Opernplan* (*Die Musik XXII*, 1929/1930, č. 6, březen 1930, 409–414). My se pokusíme rekonstruovat děj

této zamýšlené Beethovenovy opery. Především, že šlo o libreto stylově nejednotné, jež neorganicky spojovalo principy staré opery italské s rysy kouzelnické opery a s postupy „rytířských“ dramát.

Opera *Vestin oheň* má v libretu 9 proměn. Líčí osudy vznešené Římanky Volivie. Děj první scény – totiž té, kterou Nottebohm omylem považoval za finále opery – nás zavádí do cypřišové zahrady. Uprostřed scény tryská vodopád, který se vlévá vpravo do potoka. Vlevo za náhrobkem naslouchá otrok Malo (u Nottebohma „Ungenannter“, „Nejmenovaný“) rozhovoru Volivie se Sartagonem, jejím milencem. Malo se snaží vzbudit nenávisť vůči Sartagonovi u Voliviina otce Pora, protože sám Volivii tajně miluje. Porus však pozná vznešený Sartagonův charakter a schvaluje posléze svazek obou mladých lidí. (Zde končí Nottebohmův výklad textu i zhudebněný Beethovenův zlomek.)

Do Volivie se zamiloval decemvir Romenius, člen úředního sboru Deseti. Není mu známo, že ji tajně miluje jeho zlovolný otrok Malo, ani že Porus požeňnal její lásce k Sartagonovi.

Malo se převlékne za pastýře – a tak se dostane do Voliviiny blízkosti. Volivia odmítá Malovy milostné návrhy, neboť věrně miluje Sartagona. Malo by se však spokojil i s odleskem lásky, s láskou sourozeneckou, a proto sdělil Volivii, že je jejím ztraceným bratrem. Volivia pojme vůči Malovi podezření, a tudíž dá přezkoumat jeho údaje i jeho původ. Mezitím se Volivia ukryje do chrámu bohyně Vesty, kde ji ochraňují panny Vestálky, strážkyně věčného ohně.

Romenius chce dosáhnout Voliviiny lásky násilím. Vtrhne do Vestina chrámu, poboří svatyni a zahasí Vestin oheň. Jeho počínání sleduje Sabiňanka Sericia (která ho skrytě miluje). Když pozná, že Romenius pobořil chrám i svatý oheň proto, aby uchvátil Volivii, tasí Sericia dýku a ze žárlivosti ho zavraždí.

Zlý otrok Malo, jehož zrada je posléze odhalena, skončí sebevraždou ve vláchách Tiberu.

Nad Římem opět panuje mír. Znovu je zapálen Vestin oheň a pod jeho šlehajícími plameny si podají ruce Volivia se Sartagonem.

Když Beethoven upustil od zhudebnění Schikanederova libreta *Vestin oheň* (nově je vydal Willy Hess v *Beethoven-Jahrbuch* 1957/58, Bonn 1959), kladl si jistě otázku vztahující se k dramatické pravdivosti opery jakožto hudebně-dramatického útvaru. Šablonovitý Schikanederův text nemohl, žel, skladatele uspokojit. Nepomohla ani celá zbrojnice technických efektů, které tu předepsal starý divadelní praktik Schikaneder, jenž věděl, že široké operní publikum může uspokojit bohatými proměnami jeviště, střídáním scénických prostředků, zjeveními božských znamení, blesky pomsty z čistého nebe, bořícím se chrámem bohyně Vesty atd. atd. Pro skladatele velikosti a typu Ludwiga van Beethovena však vše vyznívalo příliš loutkově, neskutečně. Látku *Vestina ohně* opustil pro daleko závažnější dílo – pro *Fidelia*.

Libreto Emanuela Schikanedera *Vestín oheň* mělo své další osudy. Spisovatel záhy poznal, že Beethoven jeho dílo zamítl. Proto předal text Josephu Weiglvi (1740 až 1820), populárnímu vídeňskému skladateli a dirigentu, pozdějšímu autorovi *Rodiny švejcarské (Schweizer Familie)*. Weigl se uvolil komponovat *Vestín oheň* – a 10. srpna 1805 měla opera premiéru v Theater an der Wien. Schikaneder zprostředkoval nejlepší obsazení. Romenia zpíval Sebastian Meier, Sericii pozdější Beethovenova Leonora, Anna Milderová–Hauptmannová, hlavní role Volivie byla svěřena Louise Müllerové, jejím partnerem – jako Sargatones – byl tenorista Demmer. Otroka Mala zpíval basista Schindtmann. Hudba Weiglva byla velmi dobrá, vše bylo provedeno v nových dekoracích a kostýmech – avšak opera přesto propadla pro nevhodné libreto a po sedmácti přestaveních zmizela v operním archívu.

Tehdy Beethoven toužil zhudebnovat i náměty z oblasti scénického oratoria. Roku 1803 se obrátil na významného spisovatele Augusta Gottlieba Meissnera (1753–1807) s dotazem, zda má po ruce text nebo plán libreta. Meissner měl na mysli vytvořit pro Beethovena něco velkolepého. V zamýšleném díle s názvem *Nero* měly být zastoupeny hojně sbory a propracované recitativy.

Libreto těžilo z dávné historie. Odehrávalo se v době pronásledování křesťanů v Římě za Neronova panování. Dramatickými protipóly měli být císař Nero (37–68) a apoštol Pavel z Tarsu (nar. r. 1–5 n. l., zemř. r. 67 n. l.) – přívrženci pohanství na jedné, a zastánci křesťanství na druhé straně. Roku 64, kdy podle pověsti Nero založil požár Říma, se odehrávala jedna z trudných kapitol života starých křesťanů, kteří byli označeni za žháře města. Libreto mělo pojednávat o jejich mučednictví a mělo oslavit jejich statečnost. Koncipován byl Neronův zpěv při požáru Říma a Pavlova obranná řeč, pronášená v obci křesťanů.

Beethoven byl tématem libreta plně zaujat. V dopise malíři Alexandru Maccovi (1770–1835) dne 2. listopadu 1803 do Prahy píše, že mu přichází Meissnerův návrh velmi vhod, neboť si přece ani nemůže přát nic více, než když pro něho vytvoří libreto jeden z pozoruhodných německých básníků. Přesto však, pokračuje Beethoven, nebude možné, aby Meissnerův text začal ihned zhudebnovat, protože nyní pracuje na jiné opeře (je tím s největší pravděpodobností míněn *Vestín oheň*). Bylo by zajisté dobré, píše Beethoven, kdyby Meissner posečkal s vydáním svého libreta a přenechal mu právo ke komponování hudby ke svému textu. Malíř Macco je v dopise žádán, aby zprostředkoval Meissnerovu odpověď. Víme však, že nikdy nedošlo ke kompozici tohoto námětu. Ani operu, ani oratorium o Neronovi a Pavlovi Beethoven nikdy nenapsal.<sup>4</sup> Pro nás je však zajímavá sama Meissnerova osobnost. August Gottlieb Meissner patřil k významným pražským estetikům a spisovatelům. Ve školním roce 1785/86 se stal nástupcem Karla Heinricha Seibta (1735–1806) na univerzitě v Praze. Byl jmenován profesorem krásných věd a přednášel estetiku, rétoriku a poetiku (jeho žákem byl například Václav Jan Tomášek). Jak zdůraznil Petr Vít ve

své strojopisné kandidátské práci *Formování novodobého historického a estetického myšlení o hudbě* (Filozofická fakulta UJEP, Brno 1976, 55 n.), byl Meissner jedním z těch, kdož vnesli do pražského společenského vědomí počátku 19. století dobové pojetí estetiky jakožto obecné teorie všech krásných umění. Meissnerův význam byl značný, neboť zprostředkoval četným českým obrozencům styk s německou literaturou a estetikou. Jako spisovatel a básník byl stoupencem Wielandova směru a zpracovával hojně například starověké náměty (*Alcibiades*, 1771 až 1778). Vydával v letech 1793–1796 časopis *Apollo*. S Beethovenem se patrně setkal během jeho koncertního pobytu v Praze (snad 1796). K přerušení vztahu došlo zřejmě proto, že od r. 1804 působil Meissner ve Fuldě jako gymnaziální profesor; jeho styky s Prahou již ochably. Též Beethoven ztratil zájem na jeho (nedokončeném) libretu a zabýval se jinými tvůrčími úkoly.

Beethovenova touha po účinném libretu, které by vyjadřovalo všelidské problémy, ho vede k záměru komponovat roku 1808 operu podle Goethova *Fausta* (tato myšlenka nabývá aktuálnosti též roku 1822). O Beethovenově vztahu k Faustovi nás poučují dvě zprávy. První z nich (1822) pochází z doby, kdy nakladatel Härtel navrhl Mistrovi kompozici scénické hudby k *Faustovi* (vycházel z úspěšného přijetí Beethovenova *Egmonta*; o tomto díle pojednáváme na ss. 188–212 této knihy). Härtel pověřuje tehdy hudebního kritika Johanna Friedricha Rochlitze (1769–1842) z Lipska, aby jeho návrh tlumočil Beethovenovi. Rochlitz sám byl vyhlédnut k tomu, aby podle Goethovy slavné předlohy vytvořil pro Beethovena libreto k opeře *Faust*. K setkání J. F. Rochlitze s Beethovenem došlo v červenci 1822. V památném (značně rozsáhlém) dopise z 9. t. m. píše Rochlitz Gottfriedu Christophu Härtelovi (1763–1827) nadšená slova o Beethovenovi. Setkává se s ním v okamžiku, kdy rozmlouvá s nakladatelem Haslingerem, který Rochlitze představil Beethovenovi. Rochlitze zaujme silná, robustní Beethovenova postava (nebyť Beethovenova masitého a plného obličje, podobal by se prý filozofu Fichtemu). Mistr měl zdravou červenou barvu, neklidný pohled. Jeho zrak přesně fixoval a doslova probodával přichozího; jeho tělo se nepohybovalo buď vůbec, nebo nekoordinovaně a spěšně – v Beethovenovi bylo cosi ze srdečné dobromyslnosti spojené s plachostí. K vlastnímu rozhovoru Rochlitze s Beethovenem tehdy nedošlo, protože Mistr náhle povstal – prohlásil, že má ještě důležité pochůzky – a odešel. Za čtrnáct dnů potkává Rochlitz mladého *compositeura* Franze Schuberta, který byl naplněn entuziasmem k Beethovenově hudbě. Rochlitzovi řekl: „Chcete-li ho /Beethovena/ spatřit přímo a v radostném rozpoložení /,fröhlich‘/, raďte nyní ihned jít do téhož hostince k jídlu, kam také on v tu chvíli odešel s tímtéž úmyslem.“ Pak zavedl Rochlitze do Beethovenova oblíbeného lokálu. Mistr byl obklopen svými známými a zdálo se, že má dobrou náladu. Rochlitz se posadil do jeho blízkosti. Dobře ho mohl pozorovat, a protože Beethoven mluvil hlasitě, slyšel také každé jeho slovo. Hovo-



řil o filozofii a politice. Jeho řeč se zaměřila k Anglii a Angličanům, pak pronesl několik anekdot o Francouzích z doby, kdy obsadili Vídeň. Nebyl jim nakloněn, hovořil o nich bez obalu a navýsost originálně ... Když pak dojedl, povstal a přikročil k Rochlitzovi. Ihned ho poznal a prohodil k němu přátelsky: „Nu, daří se Vám dobře ve staré Vídni?“ Rochlitz povstal a požádal Beethovena o rozhovor. Odebrali se spolu do vedlejší místnosti. Mistr nabídl Rochlitzovi tabulku, na kterou měl psát své dotazy. Hovořil nejprve o Lipsku a velmi vyzvedával hudebnost města. Zajímal se o vše. Zvědavě se dotazoval, co se tam hraje v chrámech, v koncertní síni i na divadle. Postěžoval si, že ve Vídni málo provádějí jeho skladby, ale ihned dodal, že *Fidelia* nedovedou dobře hrát a že jej ani nechtějí slyšet. A symfonie?, na ty nemají čas! A koncerty? Vždyť každý „hraje jako na kolovrátku“ /,orgelt'/ jen to, co sám napsal. A sólové věci? Ty už vyšly dávno z módy – a móda je všemocná („*die Mode tut alles*“). Nanejvýš ještě Ignaz Schuppanzigh (1776–1830, významný houslista a interpret Beethovenových děl, hlavně kvartetů a houslových sonát; pozn. R. P.) vyhledá nějaký ten kvartet a zahraje jej! Rozhovor se pak zaměřil na Goethovi; Beethoven se o něm vyjadřoval s nejvyšší chválou (srov. jeho výroky o Klopstockovi a Goethovi v naší kapitole o *Egmontovi*, s. 190 a 208). Posléze napsal Rochlitz Beethovenovi sdělení o Haslingerově návrhu. Mistr zpozorněl, pak vymrštil vysoko ruku a zvolal: „Ha! To by byl kus práce! To by mohlo být něco!“ (*Da wär ein Stück Arbeit! Da könnt es was geben!*). V tom duchu hovořil chvíli dál a díval se upřeně ke stropu. Hlavu měl ztrnule obrácenou vzhůru. Náhle se však vyjádřil, že promýšlí nyní mnoho ze svých velkých skladeb. „A tak pokračoval dále,“ píše Rochlitz. „Přece bychom neměli ztrácet naději, protože ho láká myšlenka /na *Fausta*/ a protože nadevše ujišťuje, že ji nepustí ze zřetele.“<sup>5</sup> Rochlitzova naděje se však nesplnila. Doktor Gerhard von Breuning (1813–1892), syn Beethovenova přítele Stephana Breuninga (1774–1827), popsal později scénu z let 1825–1827, kdy Beethoven prý odpověděl na otázku, proč nevytvořil další operní dílo: „Chtěl jsem ještě napsat jinou operu, ale nenašel jsem k ní žádné přílehlavé libreto. Potřebuji text, který mě podnítl; musí to být něco mravného, povznášejícího. Nebyl bych nikdy schopen zhudebnit texty, na které mohl komponovat třeba Mozart. Nemohu se nikdy nadchnout pro lehkomyšlná libreta /*liederliche Texte*'/. Obdržel jsem mnoho libretních knížek, ale – jak řečeno – žádnou, kterou bych si býval přál.“ Beethoven pojednou změnil téma hovoru a pokračoval o svých plánech na *Desátou symfonii* a *Rekviem*: „*Jetzt die zehnte Symphonie, auch ein Requiem wollte ich komponieren.*“ Dále prý chce napsat hudbu k *Faustovi* a klavírní školu. Ale k tomu všemu se již nedostane. Je nemocen, nepracuje vůbec.<sup>6</sup>

Další operní námět, jímž se zabýval Beethoven, nás vede do roku 1809. Na jiném místě této práce (s. 178) se zmiňujeme o tom, že Beethoven se obrátil

po kompozici *Fidelia* na rakouského dramatika Heinricha Josepha von Collina (1771–1811), aby pro něho napsal libreto podle Shakespearova dramatu *Macbeth*. Beethovenův zájem o osud tohoto skotského krále, který roku 1040 porazil Duncana I. u Dunsinane, zmocnil se trůnu a byl zabit roku 1057 v bitvě u Lumphananu Duncanovým synem Malcolmem, byl motivován nejen vpravdě dramatickými akcenty Macbethova života, nýbrž hlavně Beethovenovým hlubokým ponorem do Shakespearova díla vůbec. Je známo, že Shakespeare byl Beethovenovi „*poète de prédilection*“.<sup>7</sup> Četl jeho dramata náruživě a dělal si z nich výpisky. Albert Leitzmann otiskl tato Beethovenova excerpta, z nichž je patrné, že Mistra zaujaly mimo jiné hry *Othello*, *Romeo a Julie*, *Mnoho povyku pro nic*, *Konec vše napravit*, *Kupec benátský* a *Zimní pohádka*.<sup>8</sup> Roku 1809 ještě nemohl znát úplný německý překlad *Macbetha*, protože vyšel tiskem v sešitu pouze zlomek díla (první dějství). Nicméně i tak byl námětem nadšen.<sup>9</sup> Měl sice k dispozici Eschenburgův překlad Shakespeara (srov. pozn. č. 7), ale své přítelkyni Therese Malfattiové (1793–1851) – o ní srov. Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch* II, 384–, jejíž duchovní vývoj mu ležel na srdci, doporučil překlad Schlegelův. Je to těžko pochopitelné, protože jindy se o tomto přetlumočení vyjadřoval skepticky, ba nechtěl o něm nic vědět; připadalo mu tvrdé, chtěné, a místy se podle jeho mínění odklánělo od originálu.<sup>10</sup> Dnes však vidíme, že Beethoven Schlegelovi křivdil. Doba ovšem tehdy byla jiná než dnes. Goethe nebo Schiller znali Shakespeara z Wielandova prozaického zpracování, Beethoven sáhl rovněž po verzi v próze, neboť Shakespearova *Macbetha* nepřekládal Eschenburg ve verších. Schlegelovo veršované přetlumočení se zdálo být na počátku 19. století neúnosné pro tehdejší divadelní scénu, protože (údajně) bylo zdlouhavé. Eschenburgův překlad Shakespeara se však z Beethovenovy knihovny ztratil, protože není uveden v seznamu aukce ze dne 5. listopadu 1827, kdy byla Beethovenova knihovna vydražena. Dražba vycházela ze seznamu, pořízeného dne 5. května téhož roku u příležitosti odhadního řízení Beethovenovy pozůstalosti.<sup>11</sup>

Je nablédni, že Beethoven se obrátil na Collina s žádostí o zpracování *Macbetha* proto, že již předtím s básníkem spolupracoval (*Coriolan*). Collin vyhověl a zpracoval libretně (na způsob velkého dramatu) celý první akt. Beethoven se dal do práce a začal leccos skicovat. Collin s dodáváním dalšího textu otálel, a když zemřel 8. června 1811, neměl Beethoven v ruce víc než onen první akt. Collinova smrt zmařila Beethovenův úmysl, avšak námětem se obíral zřejmě dlouho poté, protože ještě roku 1822 hovořil o *Macbethovi* s tragédem Heinrichem Anschützem (1785–1865). Tento herec Dvorního divadla ve Vídni napsal později vzpomínky na Beethovena,<sup>12</sup> jež jsou důležitým pramenem pro poznání lidské stránky Beethovenovy osobnosti. „Léto 1822 mi poskytlo zajímavou známost,“ píše Anschütz.<sup>13</sup> „Pobýval jsem v Döblingu. Stálé počasí toho roku, kde se urodilo mimořádně hodně vína, mě lákalo samozřejmě často na

líbezná místa blízké pahorkatiny. Jednoho dne jsem vstoupil do proluky v úplné blízkosti Heiligenstadtu, kterou vroubilo dvojí návrší; kromě chodníku v ní bylo místo jen pro bublající potůček. Loudal jsem se zamyšleně houštinami a stromovím, leč probudil mě neočekávaný pohled. Na louce, na strmé stráni, mezi stromy a potokem, jsem uviděl muže, který se tam usadil. Oblek měl poněkud v nepořádku, levou rukou si podpíral divoce krásnou hlavu, obtížnou myšlenkami a vyzářující duchem; zrak upíral na notový papír, do kterého ryl pravicí mystické obrysy run, zatímco v pomlčkách bubnoval prsty. Ach, Beethoven! zvolal jsem v myšlenkách. Chvilí jsem ho pozoroval s nejvyšším zájmem; chtěl jsem se vzdálit tím směrem, jak jsem přišel, abych ho nerušil v jeho uměleckém snění, avšak náhle zvedl hlavu a naše zraky se setkaly. Pozdravil jsem ho, což krátce opětoval. Jsa bezděčně zaujat přistoupil jsem blíže a omluvil jsem se, že jsem ho vyrušil. „*Cesta je pro každého.*“ „Mohu vědět, co tu právě vzniká?“ „*Hloupost, skladba pro orchestr, kterou tu chci provést, abych zapudil komáry a mravence.*“ „Tím rozhovor skončil. Upřeně se díval na list notového papíru, bubnoval, psal a zapomněl úplně na souseda. Konečně jsem se tiše vzdálil, a on byl tak zabrán do sebe, že nic nezpozoroval. Od té doby jsem ho potkával častěji. Ačkoli byl tehdy již silně nahluchlý, neuzavíral se zcela styku s lidmi. Brzy jsme se seznámili blíže. Jednou jsem ho kus doprovázel. Hovořili jsme o umění, o hudbě a posléze o *Learovi* a *Macbethovi*. Jakoby náhodou jsem utrousil poznámku, že jsem se v mysli obíral již častěji tím, zda by neměl vedle hudby k *Egmontovi* hudebně ilustrovat *Macbetha*. Zdálo se, že ho ta myšlenka elektrizovala. Zůstal stát jakoby zaražen do země (*angewurzelt*), podíval se na mne pronikavým, takřka démonickým pohledem a opáčil se zaujetím: „*Již jsem se tím zabýval. Čarodějnice, scéna vraždy, hostina duchů, zjev v údolí, scéna noční proměny, Macbethovo smrtelné básnění!*“ Bylo nanejvýš zajímavé sledovat výraz jeho obličej, v němž se mihaly blesky myšlenek (*blitzschnelle Gedanken*). V několika minutách si jeho génius proklestil cestu celou tragédií. Při další otázce, kterou jsem mu položil, se otočil a po letném pozdravu vzal nohy na ramena. Jeho bouřlivému vznícení nenásledoval bohužel čin. Když jsem se po čase znovu dotkl toho tématu, byl rozmrzelý a mlčel. Jaký poklad unikl hudebnímu světu tím, že se jeho nitro obestřelo chmurami! Čím by se býval stal *Macbeth* pomocí jeho tónů!“<sup>14</sup>

Vzpomínka Heinricha Anschütze, který pět let poté četl nad Beethovenovým hrobem Grillparzerovu smuteční řeč, přibližuje Mistra také z lidské stránky a dává nahlédnout do jeho tvůrčí dílny. Roztržitost a tékavost v posledních letech jeho života byla vysvětlitelná tím, že se soustředil na svoje velká díla. Se světem *Macbetha* nebyl již tak vnitřně svázán jako v čase před Vídeňským kongresem. V době kolem roku 1823 promýšlel více než dvacet operních námětů. Chodíval do přírody zamyšlen (takto ho portrétoval Daniel Boehm ve své známé sérii kreseb). Měl v ruce zápisník, kam zaznamenával hudební nápady. Když

ho někdo oslovil, nabídl mu blok s prosbou, aby písemně vyjádřil své přání. Jako hluchý hovořil velmi hlasitě, jeho hlas zněl drsně. Tak asi poznal Beethovena i herec Anschütz, když s ním v Döblingu, přesněji v proluce u Heiligenstadtu, hovořil o hudbě a o operních námětech, například o *Macbethovi*.

Šedesát let po Beethovenově smrti (1887) vyšlo Nottebohmovo posmrtné svědectví o náčrtcích k *Macbethovi*, které se dochovaly v býv. Královské (nyní Státní) knihovně berlínské. Podle Nottebohma (*Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, 225 n.) zůstaly Beethovenovy náčrtky na dvou listech, byly přerušeny a mohou se vztahovat výlučně jen ke sboru čarodějnic, jímž počíná první výstup Collinova znění libreta. Jde o tyto verše:

Erster Auftritt. Hekate. Chor der Hexen.

První výstup. Hekate. Sbor čarodějnic.

Wo die wilden Stürme toben,  
 Erst nach oben;  
 Jetzt schon unten  
 In dem bunten  
 Erdgewühl!  
 Nimmer still!  
 Huhuhuhu!  
 Rund herum,  
 Um und um!  
 Blitze leuchten, Donner krachen;  
 Offen gähnt der Höllenrachen!  
 Rund herum,  
 Um und um!  
 Huhuhuhu!

Tam kde divé bouře zuří,  
 Nejprv v dáli,  
 Teď již blíž  
 V pestrém  
 Země hemžení  
 Bez utišení!  
 Huhuhuhu!  
 Kol a kol  
 Shora v doll!  
 Blesky září, hromy bijí,  
 Pekla pomsta nepomstí!  
 Kol a kol,  
 Shora v doll!  
 Huhuhuhu!

(Překlad: R. P.)

Skici k výstupu čarodějnic se vyskytují vedle náčrtků k Largu *Tria D dur*, op. 70 č. 1. Jejich blízkost (sousedství) k *Macbethovi* a k *Triu D dur* nasvědčují tomu, že obě díla vznikala v obdobném duševním ladění, soudí Nottebohm. Nelze však dnes zjistit, které z úryvků vznikaly dříve.

Na jiném lístku Beethoven poznamenal: „Předehra *Macbeth* vpadne bezprostředně do sboru čarodějnic“. („Ouverture *Macbeth* fällt in den Chor der Hexen ein.“) Jeho rub však obsahuje náčrtky ke dvěma číslům ze *Zřícenin athénských*. Toto dílo na Kotzebuův námět a text bylo komponováno roku 1811 (pojednáme o něm na ss. 218–221). Ze skic nelze opět vyčíst, zda byl dříve napsán Beethovenův text vztahující se k *Macbethovi*, nebo notové črty ke *Zříceninám athénským*. Víme však, že Beethoven byl v kompozici *Macbetha* zaskočen Collinovou smrtí, takže dílo nemohlo být dokončeno. Příčinu, proč Collin dodával Beethovenovi text tak liknavě, vysvětluje básníkův bratr Matthias v Sebraných spisech svého bratra, vydaných posmrtně ve Vídni roku 1814 (sv. 6, 422). *Macbeth* prý zůstal uprostřed druhého aktu nedokončen, protože hrozilo nebezpečí, že bude příliš pochmurný.

Současně s *Macbethem*, nebo o něco dříve, nabízel Collin Beethovenovi libreto ke kouzelnické opeře **Bradamante**. V operní literatuře byl tento námět oblíben již v 18. století (je všeobecně známo, že jedno z nejpronikavějších zhudebnění pochází od Georga Friedricha Händela, který je vytvořil roku 1735 na text Antonia Marchiho „*Alcina*“; podrobněji pojednávám o Händelově opeře ve své monografii *Georg Friedrich Händel*, Praha, Editio Supraphon, 1985, 178–182). Beethoven tento Collinův návrh odmítl na podzim 1808 v zajímavém dopise (Kastner, 121), adresovaném básníkovi. Obává se, aby libreto nebylo podobné baletnímu zpracování *Alciny* z pera Josepha Weigla (1766–1846), dvorního kapelníka vídeňského a autora *Rodiny švýcarské*, populární i v Praze, kde byla provedena v překladu Karla Simeona Macháčka dne 28. prosince 1823. (À propos: Vladimír Helfert /Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany, Praha 1924, 107/ o ní napsal: „Této Švýcarské rodině, dílu nijak nevynikajícímu, bylo určeno, aby zahájila tradici české obrozené zpěvohry. /.../ Radostný úspěch díla způsobil, že toto provedení stalo se podnětem k dalšímu pokračování.“) Beethoven v citovaném dopise vyzvedává Collinovu básnickou činnost, avšak vyslovuje odmítavý názor na typ „kouzelnické“ opery: „Und nun durchaus Zauberei. Ich kann es nicht leugnen, dass ich wider diese Art überhaupt eingenommen bin, wodurch Gefühl und Verstand so oft schlummern müssen.“ („A nyní veskrze /to/ kouzelnictví. Nemohu popřít, že jsem zcela zaujat proti tomuto druhu /roz. opery; pozn. R. P./, kde cit a rozum tak často musejí podřimovat.“) Kdyby však libreto bylo dobré, byl by Beethoven přesto ochoten je zhudebnit. Collin pochopil skladatelovo váhání a zadal svou *Bradamante* berlínskému komponistovi Johannu Friedrichu Reichardtovi (1752–1814), který ji také úspěšně dokončil.

Beethovenovo negativní stanovisko k *Bradamante* a ke kouzelnické opeře poněkud udivuje, uvážíme-li, že za poměrně krátkou dobu se dovedl nadchnout například pro Müllnerovu *Vinu* a že měl v úmyslu vytvořit *Undinu* nebo *Meluzinu*. Odmítnutí námětu jevištně tak účinného jako *Bradamante* nás přesvědčuje o tom, že Beethovenovi zřejmě nebyly tehdy plně jasné jeho hudebně-dramatické koncepce. Snad mu byl nesympatický typ kouzelnice Alciny, která na pustém ostrově omámí muže svou láskou – a když je byla získala a když se s nimi pomilovala, proměňuje je ve zvířata. Beethoven viděl v ženě vždy mužovu zachránkyni a bytost, která ho povznáší k výšinám (podobně tomu bylo u Wagnera). Vždyť – jak jsme se již zmínili – odsuzoval i Mozarta za to, že zhudebnil *Dona Giovanniho*. Nelze však pominout, že v *Bradamante* ztratil látku divadelně neobyčejně působivou. Objevuje se tu převlekový motiv, tak jako ve *Fideliovi*. Srovnajme sami.

Do moci kouzelnice Alciny se dostal Ruggiero. Učinila ho svým zajatcem. Ruggierova milenka Bradamante se odhodlá k vysvobození milence a připluje na Alcinin ostrov v doprovodu věrného důvěrníka Melissa. „Mladík“ Bradamante zaujme Alcinu svou sličností, dojde i k milostnému laškování, jímž chce Alcina projevit novému příchozímu svou náklonnost. Bradamante i Melisso proniknou do Alcinina paláce a objeví Ruggiera. Zcela propadl Alcininým kouzlům. Proto Bradamantu odmítá. Po velkých překážkách se Bradamantě podaří znovu získat Ruggierovu lásku. Alcinina kouzla byla zlomena. Zapudila je pevná a hluboká Bradamantina láska.

Muzikolog Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli (*Ludwig van Beethoven*, Mnichov 1920, 229) se mylí, považuje-li Collinovu *Alcine* a *Bradamante* za dva zásadně rozdílné operní texty. Jde o námět jeden, jak jsme prokázali srovnáním s Marchiho libretem pro operu G. F. Händela, neboť *Bradamante* je postavou z původního libreta o *Alcině*. Thomas-San-Galli však podnikl některá další bádání a zjistil (tamtéž), že spolu s *Bradamante* nabízel Collin Beethovenovi německé zpracování námětu o *Armidě*. Původní Quinaultova látka, objevující se zase například u Händela (*Rinaldo*, 1711), má v sobě pronikavě zastoupeny kouzelnické motivy. Děj opery se odehrává v Damašku kolem roku 1099, během křížácké výpravy.

Krásná královna Armida, nadaná uměním kouzelnickým, miluje nevýslovně vojevůdce Rinalda. Odmítá krále Hidraota, který by ji rád viděl jako svou nevěstu. Armida se však chce stát ženou rytíře Rinalda, jenž kráčí po stezce slávy. – Rytíř Artemidor, jehož Rinaldo osvobodil z otroctví, varuje vojevůdce před Armidinými svody. Rinaldovi se to zdá zbytečné, protože k Armidě nepocituje lásku. – Armida vyvolá duchy pomsty, a zatímco Rinaldo sní uprostřed lesa, rozkáže Armida svým Najádám, aby Rinalda obklopily. Sama ho chce zavraždit dýkou. Jakmile však uvidí Rinalda, zahoří k němu opět láskou a není schopna mu vzít život. – Odchází a uprostřed skal lká o nenaplněné lásce ženy.

Propadá blouznění a znovu touží po pomstě. Vyvolá zástup Fúrií, které mají vyrvat Rinaldův obraz z jejího srdce. Ani jim se to nepodaří. Armida klesá a prosí z posledních sil bohy, aby změnili její osud. Je vyslyšena. Svými kouzly plně získá Rinalda, který ji začne hluboce milovat. Její svět je světem tajemného neskutečna. Jakmile do něj vstoupí, aby jednala se svými duchy, ztrácí moc nad Rinaldem. Ostatně Rinaldo si jednou uvědomí, že je v moci kouzelnice, a vši silou se jí chce vyrvat. Vytáhne znovu do boje, zapudí Armidu. Opět se stane vojevůdcem. Marně Armida prosí o jeho lásku, z přemíry bolesti zešílí a nařídí duchům, aby zbořili její zámek, který byl svědkem její nenaplněné lásky.

Odmítl-li Beethoven Collinovo libreto *Bradamante* proto, že obsahovalo příliš mnoho kouzelnických motivů, musel nutně z těchto důvodů odmítnout i *Armidu*. Ostatně nešlo tu (podobně jako v *Bradamante*) o ryze původní námět, nýbrž o adaptaci starých libretních látek barokních. Navíc pak Beethoven zřejmě nechtěl soutěžit ani s Gluckem, jehož *Armida* (1777), jakkoli vynikající, byla v Paříži odmítána právě pro přemíru kouzelnických motivů a pro výrazovou jednotvárnost. Kritik La Harpe tehdy hovořil o „surovém otřásání smyslů“, o „omamující“ hudbě Gluckovy *Armidy*, která se podobala něčemu, co zaráželo „skoro od začátku až do konce pouhým jednotvárným a unavujícím křičením“ (Otokar Hostinský, *Krištof Vilibald Gluck*, Praha 1884, 31). Podobných rysů opery se obával možná i Beethoven, nehledíc k tomu, že ani *Armida*–kouzelnice nevyhovovala jeho představě milující ženy, která je mužovou obroditelkou a vysvoboditelkou.

Ve srovnání s Collinovými librety (*Bradamante*, *Armida*) byla z hlediska dramatického zřejmě daleko méně působivá obě další, blíže neznámá singspielová zpracování **dvou indických námětů**, která Beethovenovi nabídl známý vídeňský orientalista Joseph von Hammer–Purgstall (1774–1856). Získal snadno Beethovenův zájem, protože bylo všeobecně známo, že se Mistr zabývá četbou orientální literatury, že čte nejen domácí básníky, nýbrž že je ctitelem Homéra, Plútarcha a Tacita, že se seznámil se světem Orientu četbou Goethova *Západovýchodního divánu* (*Der west-östliche Divan*, 1819) a Schillerovy stati *Poselství Mojžíšovo* (*Die Sendung Mosis*), z níž si vlastnoručně vypsals tato slova (z Beethovenova rukopisu je přepsal Thomas–San–Galli, tamtéž):

Ich bin, was da ist.

Ich bin alles,

was ist,

was war,

was sein wird.

Kein unsterblicher Mensch

hat meinen Schleier

aufgehoben.

Er ist einzig,

und von ihm selbst,  
und diesem einzigen  
sind alle Dinge  
ihr Dasein schuldig.

Jsem tím, co jest.

Jsem vším,

co jest,

co bylo

i co nastane.

Žádný smrtelník

nepozvedl

můj závoj.

Je jedinečný,

vzniká sám ze sebe.

Jemu jedinému

vděčí všechny věci

za svou jsoucnost.

(Překlad: R. P.)

V tomto duchovním ladění byl Beethoven zajisté přístupný filozofickým námětům pro operu. Snad promýšlel jejich nosnost právě studiem Hammer-Purgstallových předloh. Willy Hess před časem uvedl (*Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen 1962, 70), že Beethoven se zabýval i Hammer-Purgstallovým jevištním dílkem *Memnons Dreiklang* (*Memnónův trojzvuk*). Nelze s Hessem souhlasit v tom, že tu jde o „indickou pastýřskou hru“. Neměli jsme příležitost prostudovat Hammer-Purgstallova *Memnóna*, avšak běžné znalosti antické mytologie odhalují, že Memnón, syn bohyně ranních červánek Éós a jejího manžela Tithóna, je etiopský král, jehož osudy byly mnohokrát zpracovány starověkými autory. Memnón byl spojencem Trójanů v trójské válce. Usmrtil ho Achilleus. Za vlády Ptolemaiovců byl Memnónův kult spojován s Egyptem; Memnón je údajně zobrazen na tzv. „Memnónových kolosech“ poblíž egyptských Théb. Jeho podoba je shodná s tvářností Amenhotepa III. (asi 1405–1367 př. n. l.), krále 18. egyptské dynastie. Jeden ze dvou „Memnónových (Amenhotepových) kolosů“ vydával prý při východu slunce lkavé zvuky. Je docela možné, že Hammer-Purgstall vzal si za podklad své hry *Memnons Dreiklang* právě pověst o „znějící“ soše Memnónově. Zřejmě však vlastní obsah hry byl již značně vzdálen tomu, co o Memnónovi známe z antiky. Jisté ovšem je, že Hammer-Purgstallova jevištní práce patří do námětového okruhu řeckoegyptského, nikoliv indického.

S Hammer-Purgstallovými náměty se Beethoven záhy rozešel. V březnu 1808 je autorovi zdvořile odmítá s poukazem na své tvůrčí zaneprázdnění



(Leitzmann II, 48); takřka se stydí, že musí nyní vrátit profesoru Hammer–Purgstallovi jeho singspiely, které označuje za spisovatelské poklady („*schriftstellerische Schätze*“), a připomíná, že mu není možno se jimi zabývat. Rád by však Hammera–Purgstalla navštívil a projednal s ním osnovu oratoria *Die Sündflut* (*Potopa*). Přesto, že vůbec nerealizoval Hammer–Purgstallovy předlohy, zůstává vztah skladatele a učence velmi dobrý. Ještě o prázdninách roku 1810 žádá Beethoven Josepha von Hammer–Purgstalla, aby laskavě intervenoval v záležitosti básníka Josepha Ludwiga Stolla (1778–1815), který usiloval o získání profesury ve Vestfálsku (Leitzmann, tamtéž, 68).

Krátce nato se Beethoven obrací na populárního dramatika Augusta von Kotzebueho (1761–1819) s prosbou o vypracování textu k opeře *Attila*. Je až s podivem, že Mistr akceptoval Kotzebuovu uměleckou a politickou orientaci; vždyť Kotzebue se zdiskreditoval reakčním postojem k Francouzské revoluci i svou neblahou špionážní činností pro ruskou carskou policii. August von Kotzebue neměl ve Vídni dobré jméno ani jako ředitel Dvorního divadla (tuto funkci zastával roku 1792). Současníci mu právem vytýkali jeho značně konzervativní orientaci. V divadelních kruzích byl označován za neschopného řídit divadlo, ba za člověka despotického. Herečka Nouselová si například posteskla, že ředitel Kotzebue neměl vůbec ponětí, kolik času je třeba k nastudování role; s názorem paní Nouselové souhlasil i slavný herec Brockmann, který si postěžoval, že Kotzebue jedná s aktérem jako s krávou, z níž chce do krve vyždímat všechno mléko.<sup>15</sup> Jako dramatik byl Kotzebue ve své době velmi populární a hojně jej uváděli také na českém divadle v letech 1824–1834 (za ředitelství Jana Nepomuka Štěpánka).<sup>16</sup> Tento „dobrodruh divadla“<sup>17</sup> upadl pro svůj bezcharakterní život v obecné opovržení, jeho spisy spálili vlastenečtí studenti na Wartburgu spolu s rákoskou a copem jako symbolem zpátečnictví (1817) a zosnovali jeho vraždu (roku 1819 ho probodl v Mannheimu student J. L. Sand, člen organizace „Burschenschaft“). Kotzebue stál ideově například proti Goethovi a ve své době byl velmi oblíben svými plačtivými hrami, jež byly výrazem dobového sentimentu. Goethe se snažil spravedlivě ocenit jeho přínos: „Kotzebue se v životě pilně rozhlízel a oči měl otevřeny,“ řekl Eckermannovi, a dodal na jiném místě, když hovořil o Ifflandových a Kotzebuových hrách: „Dlouho si /.../ počkáme, než se zase objeví pár takových talentů.“ S úsměvem podotýká, že jeho děti „přicházejí s obličejem zářícím radostí, protože se přece jen mohly zas jednou vyplakat opravdu dosyta“. Ve středu 2. dubna 1823 „děkovaly za tu ‚rozkoš slz‘ jednomu dramatu Kotzebuovu“.<sup>18</sup>

Beethoven se obrátil na Kotzebua hlavně proto, že v něm viděl zkušeného, pohotového divadelníka, jenž ve svých 216 pracích naučil se zásadám, nutným pro uchvácení diváka. Navíc pak tu jistě zahrála svou úlohu i Kotzebuova popularita (charakterové defekty spisovatelovy Beethoven opominul). Žádali Kotzebua roku 1809 o libreto k *Attilovi*, nečiní tak proto, aby oslavil tohoto

výbojného krále Hunů, který vládl v letech 434–453 a krví i mečem podmaňoval okolní národy. Vidí v Attilovi despota, jehož je třeba mravně odsoudit. Hlavní postavu plánovaného libreta poznáme v její odpudivosti, zalistujeme-li v kterékoli učebnici světových dějin.

Attila panoval v době velkého zápasu o moc, jenž vzplanul v Římském impériu za Valentiniána III. (byl na trůně v letech 423–455). Hunská říše se rozprostírala od Kavkazu po Rýn, od Dunaje do krajů germánských a do Polska. Zaujala pozornost církve, která začala usilovat o to, aby k Hunům proniklo křesťanství.

V polovině 5. století zavdala Valentiniánova sestra Justa Grata Honoria podnět k tomu, aby se zásadně změnil vztah hunské říše k císařství. Protestovala proti svému vyloučení z následnictví trůnu i proti své násilné deportaci do Konstantinopole a rozhodnutí, že se nesmí vdát. Zúčastnila se spiknutí proti bratrovi (449) a poslala tajně k Attilovi svého eunucha, který měl předat hunskému králi její dary a tlumočit její prosbu, aby ji vysvobodil. Zároveň nabídla Attilovi ruku. Hunský král si tehdy jasně uvědomoval, že Římská říše se udržuje do značné míry jen díky jeho pomoci. Též četná vítězství tehdejšího Attilova přítele, vojevůdce Aëtia Flavia (zemř. 454), by se nebývala byla zrodila bez pomoci Hunů. Aëtius i Attila měli tehdy společný cíl: zabránit pronikání barbarských kmenů v Galii, Španělsku a Podunají. Attila zvážil význam své pomoci západořímským vojskům v čele s Aëtiem – a rozhodl se přijmout Honoriinu nabídku za cenu územního zisku. Vystoupil proti Valentiniánovi s požadavkem, aby své sestře postoupil do manželství věnem Galii, která by byla odrazovým můstkem pro Attilovu moc nad celou Západořímskou říší. Těmito plány se cítil ohrožen Aëtius, a když Valentinián odmítl Attilův požadavek, postavil se Aëtius plně na císařovu stranu. Attila vrhl svá vojska do Galie (451) a hodlal nyní uskutečnit své mocenské plány na poli válečném. Hunský vpád zadržel Aëtius, protože se mu podařilo (díky diplomatickému a vojenskému umění) sjednotit Vizigoty s ostatními germánskými kmeny a v „bitvě národů“ na Katalaunských polích porazil roku 451 Attilu a jeho vojsko.

Aëtius vyšel jako vítěz, avšak již rok nato vtrhli Hunové do severní Itálie, srovnali se zemí Akvileu a zpustošili řadu měst. V ochuzené zemi trpělo Attilovo vojsko nedostatkem. Attila musel opustit Itálii. Jeho odchod se odehrál za asistence papeže Lva I. Velikého, který se stal Valentiniánovým mluvčím v čele poselstva k Attilovi, jehož cílem bylo, aby přesvědčilo hunského krále po diplomatické linii k odchodu ze země. Attila odtáhl, ale záhy zemřel (453); jedna verze hovoří, že se tak stalo po sňatku s mladou dívkou – podle jiných pramenů byl Attila zavražděn ženou, která vykonala svůj čin na příkaz Aëtiův. Po Attilově smrti se hunská říše rozpadla.

Rok po úmrtí hunského krále byl Aëtius neprávem obviněn ze spiknutí proti císaři Valentiniánovi, který jej roku 454 n. l. zavraždil vlastní rukou.<sup>19</sup>

Jednání o vytvoření libreta se protahovalo. Kotzebue odkládal práci na něm. Ostatně byl přetížen objednávkami na operní libreta, takže když je po letech (1815 a 1817) vydává tiskem, postěžuje si, že „každoročně dostává tolik dopisů známých i neznámých skladatelů, kteří ho žádají, aby dodal opery /tj. libreta, pozn. R. P./ za účelem kompozice“.<sup>20</sup> Na Beethovenovu objednávku již neměl zřejmě čas. Beethoven byl však námětem o Attilovi tak zaujat, že libreto urguje dopisem adresovaným Augustu von Kotzebuovi dne 28. ledna 1812. Domnívá se, že mu Kotzebue vyhoví, vždyt zhudebnil jeho dramatické náměty ve scénické hudbě ke *Zříceninám athénským* a v hudbě ke *Králi Štěpánovi*. Dává spisovateli možnost výběru jiného námětu, avšak byl by nejraději, kdyby Kotzebue zpracoval příběh Attilův:

„Vysoce vážený, vysoce ctihodný pane!

Nyní, když jsem pro Maďary doprovodil hudbou Vaši předehru a dohru, nemohu se zřící živého přání, abych vlastnil operní libreto Vašeho jedinečného dramatického génia, byť bylo romantické, zcela vážné, heroické, komické, sentimentální, krátce – podle Vašeho vkusu –; přijmu je s potěšením. Samozřejmě by mi byl nejmilejší námět z historie, a zvláště z temných dob, např. o Attilovi etc. Přece však přijmu s díkem jakýkoliv námět, dojde-li mi něco od Vás – ducha poetického –, co bych mohl přenést do svého ducha hudebního. Kníže Lobkowitz, jenž se Vám tímto dává poroučet a který řídí nyní sám operu, Vám samozřejmě vyjde vstříc honorářem, přiměřeným Vaším zásluhám. Neodmítněte mou prosbu. Budu Vám za to navždy nanejvýš zavázán. V očekávání Vaší příznivé a brzké odpovědi znamenám se Váš ctitel

Ludwig van Beethoven.“<sup>21</sup>

Kotzebue však Beethovenovu přání nevyhověl.

Nabízí se otázka, proč Beethoven tolik lpěl na *Attilovi*. Jak řečeno, mohl zajisté Mistra zaujmout motiv odplaty a mravního odsouzení krvavého despoty. Antika byla Beethovenovi neobyčejně blízká – i na námětu z doby jejího úpadku mohl demonstrovat svůj ideál vládce a vojevůdce. Nezapomeňme však, že Attilův osud vzbuzoval zvláště v německém jazykovém okruhu značný zájem, neboť navazoval na trs germánských pověstí o Attilovi (nazývaném v nich „Etzel“), jenž odpradáva u Němců reprezentoval barbarský despotismus ve vztahu k okolním národům, tj. germánským kmenům. Ostatně živá byla pověst o hunském králi i ve výtvarném umění, jak dosvědčuje malba Wilhelma von Kaulbacha (1805–1874), „Hunská bitva“ („Die Hunnenschlacht“), kterou vytvořil jako součást šesti výjevů ze světových dějin (1847–1866) pro tehdejší Nové muzeum v Berlíně. (Za druhé světové války zničeno.)

Je ovšem možné – a tuto hypotézu jsme tlumočili poprvé v knize *Beethoven dramatik* (Hradec Králové 1978, 41) –, že Beethovena zaujal námětový okruh attilovský prostřednictvím známého libreta *Ezio* (= Aëtius), jehož auto-

rem není nikdo menší než Pietro Bonaventura Metastasio (1698–1782).<sup>22</sup> Děj libreta mohl Beethoven poznat z oper těchto autorů: Auletta, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Porpora, Alessandro Scarlatti a Traëtta. Zvláště Gluckova a starší Händelova verze mu mohly být přístupné. V Metastasiově libretním zpracování však došlo k posunům historického rázu<sup>23</sup> a navíc tu šlo o typ již zastaralého libreta oslavného, které akcentovalo stereotypní momenty (tak například lásku Onorie–Honorie k Eziovi, ač je známo, že tato žena usilovala o lásku k Attilovi), navíc ještě historicky nepodložené. Děj se odehrává již po Eziově vítězství nad Attilou roku 451, Honoriina láska k Eziovi je tedy z hlediska jevištní logiky, opřené o historickou pravděpodobnost, plně odůvodnitelná. Pokud Beethoven ovšem toužil po libretu o *Attilovi*, měl k tomu zajisté důvody ideové. Navíc směřoval k monumentalitě – podnětů k heroické velkoleposti slibovalo libreto k *Attilovi* zajistí více než dost! Pokud Beethoven poznal Metastasiova *Ezia*, nebyl zajisté spokojen se stereotypností jevištních postav a jejich vzájemných vztahů. Metastasio přikomponoval například Fulvii, dceru římského patricia Massima, která je Eziovou milenkou, zatímco Honoria vychází se svou láskou k Eziovi zkrátka. Valentinián se převtěluje v typicky barokního láskyplného panovníka, který odpouští zrádci Massimovi a na konci dramatu spojuje ruku Eziovu s Fulviinou.<sup>24</sup>

Z naznačeného vyplývá, že u Metastasia je hlavní postavou vojevůdce Ezio, zatímco vzrušivý děj je pouze „zarámován“ do historie napjatých válečných vztahů mezi Římem a hunskými vojsky. Beethoven chtěl zřejmě na *Attilovi* demonstrovat vnitřní změnu během dramatu, neboť ze spojení Valentiniána stává se jeho odpůrce, stejně jako se mění *vice versa* i vztah Aëtiův k Attilovi. V této metamorfóze vidíme již rys nového typu libreta, k němuž by se byl pracoval i Beethoven – vždyť žil v době, kdy *opera seria* byla záležitostí již ryze historickou.

Nabízí se ještě další možnost, jak se Beethoven mohl seznámit s tematikou o Attilovi. Je pravděpodobné, že poznal stejnojmenné drama Zachariase Wenera (1768–1823), které v té době slavilo úspěchy na evropských jevištích (též ve Vídni) a bylo k dispozici v tištěném znění. Vyšlo nejprve roku 1808 v Berlíně v komisi knihkupectví Realschulbuchhandlung, ve Vídni pak deset let poté v souborném vydání Wernerových divadelních her (*Theater von Friedrich Ludwig Zacharias Werner*, Wien 1818, V. Bd. Im Verlage bey Leopold Grund).

Werner označil svého *Attilu* podtitulem „romantická tragédie o pěti aktech“ a vystavěl děj dramatu v podstatě podle historických skutečností, vztahujících se k Attilovým bojům proti Římu. Do okruhu dramatické licence však náleží řada smyšlených postav.

Attila, král Hunů, přísahá germánskému bohu Wodanovi a je vykonavatelem jeho vůle („bič boží“, „Geissel Gottes“); třímá také jeho meč. Z kořene vyvrátí město Akvileu a vystupuje jako nositel ideje, že vojevůdce má právo vybo-

jovat své vítězství. Je soudcem s rysy orientální vychytralosti. Burgundská princezna Hildegunda (Hildegunde), již se byl zmocnil, mu předstírá lásku, avšak usiluje o jeho život (podá mu jed ve 3. dějství) a později ho zavraždí, protože chce pomstít svého ubitého milence Walthera. Působivé jsou scény Attilova rozhovoru s bývalým přítelem Aëtiem, jenž nyní stojí vojensky proti němu. Ideje jsou tu potírány idejemi – v tom jde tedy o evokaci postupů například francouzského klasického dramatu. V Aëtiově postavě má Attila silného dramatického protivníka, jenž v tragédii působí jako jeho jakýsi *alter ego*. Celé drama je vystavěno symetricky, neboť proti scénám Hunů (resp. jejich představitelů) jsou vždy postaveny obdobné scény Římanů). Symetricky se vyvíjejí též obě hlavní ženské postavy, Hildegunda a Honoria Augusta. Zatímco Hildegunda je pohankou, vyznává Honoria křesťanskou víru. Attila uplatňuje prostřednictvím Honorie své požadavky vůči Římu. Ani Hildegunda, ani Honoria však nejsou postavy dramaticky životné. Hildegunda nenávidí tak hluboce Attilu, že sama nabývá rysů až přepjatých (její jednání je řízeno démonickými silami v její hrudi), zatímco Honoria – jež historicky vzato byla ženou velmi aktivní – vystupuje ve Wernerově dramatu jako jakási nositelka ideje lásky, jako Attilova „duchovní nevěsta“, která ho začala milovat ještě dříve, než ho byla spatřila, a stane se zprostředkovatelkou Attilova smíru s biskupem Lvem (Leo), církevním knížetem římským; k setkání Attily se Lvem dochází Honoriiným přičiněním – bez reálné motivace, těsně předtím, co padne ranou nenávislné Hildegundy.

Vidíme tedy, že Wernerovo drama volně spojuje historický rámec s dramatickými skutečnostmi, jež neodpovídají dějinnému vývoji (což by samo o sobě nevadilo, vždyť umělecká pravda se nemusí krýt s pravdou historickou); hlavně však nás ruší, že Werner je v dramatu více ideologickým mluvčím než dramatikem. Svou dramatickou koncepci mohl dovést do konce, avšak náhlou smrtí Attilovou je vše zmařeno. Wernerovo drama *Attila* spojuje rysy historické tragédie s postupy didaktického básnictví. Vše tu má ráz mystický, neboť děj i motivace se odvíjejí v jakémsi tajemném oparu. Dramatem ve smyslu shakespearovském však *Attila* není, zato však odráží dobovou touhu rané romantiky pro evokaci dávných věků, viděných očima religiózně uvažujícího autora.

Námětem o *Attilovi* se Beethoven zabýval poměrně velmi dlouho, alespoň ve svých uměleckých plánech. Ještě v březnu 1825, tedy více než třináct let poté, co byl požádal Kotzebua o napsání libreta k *Attilovi*, hovoří Beethoven o tomto námětu s básníkem a hudebním kritikem Rellstabem, jak uvidíme na s. 121 této naší knihy. Ludwig Rellstab upozorňuje Beethovena na nibelungovský ráz scény Attilovy hostiny, což by ukazovalo k tomu, že má na mysli původní dramatické zpracování Corneillovo z roku 1667 „*Attila, Roy des Huns*“, kde je nibelungovský motiv plně rozvinut:

Attila vlákal na svůj dvůr dvě kněžny, Honorii a Ildionu, sestru franckého krále. Oběma slíbil manželství. Aby oslabil moc svých vojevůdců Ardaricha

a Valamira, poštve je proti sobě. Ildione, která miluje Ardaricha, se za to chce Attilovi pomstít. Rozhodne se, že se vdá za Attilu a zavraždí ho. Má se tak stát o svatební noci. Nedojde k tomu, protože Attila začne krváčet z nosu a odejde z manželského lože dříve, než může být vražda spáchána.

Corneillovský způsob zpracování jsme tu uvedli mj. proto, abychom si uvědomili, jak dalece se francouzský dramatik odchýlil od původní historické pravdy. Nelze dokázat, že by Beethoven tuto práci vůbec byl znal. Kdyby však měl na vybranou jen Corneilla, pak jistě by byl jeho *Krále Hunů* odmítl pro přílišnou přepjatost a vnějškovou dramatickostí.

Zcela podrážděně se L. v. Beethoven postavil i k následujícímu námětu; byl dlouho zasut ve fondech Beethovenova domu v Bonnu, k jeho objevení došlo před více než šedesáti lety. Podává o něm zprávu bonnský ordinarius pro hudební vědu, Ludwig Schiedermaier, ve studii *Ein unbekannter Opernentwurf für Beethoven* (in: *Neues Beethoven-Jahrbuch VII*, 1937, 32–36). Námět působil na Beethovena až směšně svou duchovní omezeností. Má název *Erstgeburt: Theodor und Emilie* (Prvorozené dítě: Teodor a Emilie); vznikl v červnu 1810 ve Vídni. Jeho autorem je blíže neznámý doktor Hellmuth Winter, jenž libreto předal 10. července uvedeného roku císařsko–královskému ředitelství vídeňského Dvorního divadla a žádal za ně honorář tisíc dukátů vídeňské měny. V té době také domluvil s divadlem, že role v budoucí opeře na jeho text budou obsazeny nejlepšími pěveckými silami. Kromě toho Winter dojednal, že Beethoven, jehož si vyhlédl za skladatele svého textu, obdrží brutto dva tisíce dukátů, z nichž bude čtvrtina stažena ve prospěch divadla. Beethoven se měl zavázat, že libreto vyjde tiskem, a zaplatit portrétistu de Caro, jemuž mělo být svěřeno vytvoření Winterovy podobizny (zřejmě ve formě frontispicu); za tento portrét měl de Caro obdržet osmdesát dukátů. Skladatel se měl také postarat o to, aby dvanáct autorských výtisků libreta (z lipského knihkupectví a nakladatelství pana Gräffa) bylo dodáno dr. Winterovi na velínském papíru a v drahocenné safiánové vazbě z marokénu. Doktor Winter je hodlal rozeslat evropským dvorům s průvodními dopisy. Samotnému Beethovenovi napsal Winter nedatovaný list, který zarazí přílišným libretistovým sebevědomím. Jeho nové dílo určené ke zhudebnění („*neue Singtrauer-Spiel-Schöpfung*“) má formu tragédie, která připraví Beethovenovi „nejskvělejší cestu k nesmrtelnosti“ („*glänzendsten Weg zur Unsterblichkeit*“), protože skladatel bude mít možnost hudebně ztvárnit všechny druhy vášní, jež budou traktovány jednak samostatně, jednak ve vzájemném. Winter mínil, že jeho text vyniká hluboce modelovanými charaktery jednajících postav, že se mu podařilo vytvořit pravý tragický děj vyznačující se geniálními („*genialisch*“) dialogy založenými na principu postupně se prohlubujícího vykreslení vášní. Podobně je tomu, jak soudí o sobě a o svém opusu sám autor, i v monologích... — a Beethoven se prý může cítit poctěn tím, že se mu dostává v novém libretu možnosti pro velký umělecký úkol, jehož

vyřešením prokáže všemocnost svého talentu. Podle libretistova mínění čeká Beethovena při zhudebnění jeho textu vavřín úspěchu a věčná sláva („*Welche Lorbeeren! Welcher ewige Ruhm!*“); stane se hudebním tvůrcem nového směru („*Schöpfer einer neuen Bahn*“).

Jak vypadalo toto dílo: razící „nejskvělejší cestu k nesmrtelnosti“? Možno je nazvat snůškou triviálností, jež působily na Beethovena přímo směšně. Pan doktor Winter byl zřejmě ducha mdlého, leč o to více se domýšlel o svém dramatickém umění. V libretu se pokusil pracovat ve slohu tehdy módního „osudového dramatu“ („osudové tragédie“); podrobnější charakteristiku tohoto druhu činohry podáváme v souvislosti s Müllnerovou *Vinou*, kterou hodlal Beethoven zhudebnit. (S. 70 n.)

Všimneme-li si nyní dochovaného třetího dějství Winterova textu, neubráníme se pocitu trapnosti:

Libretista předepisuje, že dějství má zahájit smuteční symfonie, mající výkupný účín („*Trauer- und Verklärungs-Symphonie*“). Má vyjadřovat stav nejintenzivnější vášně, avšak zároveň se v ní má ozvat i hrana smrti (motiv smrti by měl znít v podkresu). Divák nechť je zaujat tím, jak skladatel dovede vyjádřit zánik bojujících vášní.

Po vstupní hudbě se rozvíjí vlastní děj. Odehrává se v pokoji bytu malíře Weisse. Emílie, opuštěná milencem Teodorem, čeká dítě. Odpočívá na pohovce, má smrtelně bledý obličej; vysloví obžalobu Osudu, jenž ničí plány jejího života, poznenáhlu usne – ve snu se jí zjeví vize Teodorovy postavy. V tom okamžiku se Emílie vzbudí a rozhodne se, že spáchá sebevraždu. Uchopí pistoli, zvolá: „Bůh na mne shlíží! Nechť se smiluje nad mojí duší!“ („*Gott sieht herab! Erbarmen meiner Seele!*“) – a spěchá do vedlejšího pokoje. Z dálky zazní hlas ponocného, jenž vyvolává, že druhá hodina již odbila. Padne rána, po chvíli ticha vstupuje na jeviště ponocný s hořící pochodní, spatřuje Emílii dopis na rozloučenou, je vzrušen, nahlédne do pokoje, v němž leží mrtvola sebevražděkyně, vyběhne rychle k domovním dveřím a zaspívá árii o tom, že do domu hrůzy má přijít policie a že soud se má zabývat celým případem.

V dalším výstupu zjevuje se Teodor, zahalený do dlouhého pláště. V monologu líčí svůj ubohý duševní stav a zaspívá pak árii o hrůzném Osudu. Vstoupí do pokoje, kde Emílie spí svůj věčný sen.

Třetí výstup se odehrává v nočním městě. Ponocný, komisař, soudní sluhoové a vojáci uvažují o sebevraždě Emílie, která nastala právě dnes, kdy všichni lidé slaví Nový rok. Zdáli zaznívají zvuky novoročního mumraje, zvony temně zvoní. Najednou je naprosté ticho. Přerušuje je chrámová varhanní hudba a zpěv. Komisař a ponocný jsou unešeni krásou duchovní hudby a s očima navrch hlavy jí naslouchají. Objevuje se malíř Weiss, takto otec nešťastné Emílie. Je patrné, že zešílel. Ponocný i komisař doslova zkamení, když slyší jeho přerývanou samomluvu... Tiše a měkce zní chrámová hudba, jež podstatně nyní ovlivní ráz celé scény.

Finální výstup nás přivádí na hřbitov. Hrobník hloubí pro Emilii poslední útulek a zpívá svou árii o tom, že všichni musejí zemřít a že prach jsou a v prach se obrátí. Šílený malíř Weiss vtrhne na hřbitov, blábolí svůj osamělý monolog a klesne na okraj hrobu. Přicházející ponocný a komisař uvažují o posledních věcech člověka. Nastoupí „bouřlivá symfonie“, která ohlásí vstup soudních sluhů a vojáků. Všichni pějí závěrečný sbor: „Ó ty noci strachu, jakou jsme dosud nezažili! Pomsta a trest v ní splynuly; vašeň lásky je spojila.“ („*O Schreckensnacht noch nie erlebt! – Für die sich Rach' und Straf' verwebt – durch Leidenschaft der Liebe.*“)

Uvažujeme-li blíže o tomto dramatickém výrobku doktora Wintera, nalezneme tu *loci communes* s dramaty Schillerovými a Shakespearovými. Winter však zklamal jako jevištní spisovatel. Chtěl vytvořit „osudovou tragédii“, avšak vše se mu zvrátilo v dokonalou perzifláž. Vzniká tu kouzlo nechtěného. Beethoven nebral chválabohu Wintera vážně – a hovoří-li 20. května 1811 v dopise nakladatelům Breitkopf & Härtelovi (Kastner, 190) o chudobě ducha („*O Armut des Geistes*“), platí to dvojnásob o libretu doktora Hellmutha Wintera. Beethoven se rozhoduje: Ne, se zdejšími vídeňskými básníky nebude nikdy spolupracovat na opeře! Podobně si postěžuje téhož roku knížeti Ferdinandu Pálffyemu (1774–1840), řediteli Dvorního divadla: „Najít dobré libreto pro operu je tak těžké! Před několika týdny jsem vrátil ne méně než 12, ba více textů.“<sup>25</sup> Bylo mezi nimi zřejmě také libreto Winterovo.

Své rozhodnutí však Beethoven záhy změní, když se setkává s význačným německým básníkem Theodorem Körnerem (1791–1813). Stalo se tak opět roku 1811. Körner – protinapoleonský bojovník, který položil život v zápase o svobodu dne 26. srpna 1813, kdy padl ve vsi nedaleko Gadebusche jako pobočník majora Adolpha svobodného pána von Lützowa (1782–1834) – byl c. k. dvorním divadelním básníkem ve Vídni, kam přišel roku 1811. Za života byly hojně dávány jeho hry v tamním divadle, posmrtně proslul obzvláště svou sbírkou revolučních básní *Leyer und Schwert* (Lyra a meč, 1814). Záhy si ho oblíbila vídeňská hudební společnost, neboť byl dobrým hráčem na housle, kytaru a citeru.

Körner se dověděl, že Beethoven marně shání text pro novou operu, a poslal mu k nahlédnutí libreta „*Die Bergknappen*“ („*Horníci*“), „*Der Kampf mit dem Drachen*“ („*Boj s drakem*“) a později také „*Ulysses' Wiederkehr*“ („*Odysseův návrat*“).

Mistr dlouho neodpovídal. Teprve dne 21. dubna 1812 odeslal Theodoru Körnerovi omluvný dopis (jediný na tohoto adresáta):

„Jsa ustavičně nemocen od jisté doby a jsa neustále zaměstnán nemohl jsem se vyjádřit k Vaší opeře. S radostí se tudíž chápu příležitosti, abych Vám dal najevo, že s Vámi chci mluvit. Kdybyste mi tedy pozítří dopoledne způsobil potěšení a navštívil mě, učiní mi to nevšední radost, a budeme se moci domluvit o Vaší opeře, ale také o jiné, o níž bych si přál, abyste ji pro mne napsal. — Ústně vyrozumíte, že důvodem mého mlčení nebylo podceňování Vašich schopností. Váš nejoddanější Ludwig van Beethoven.“<sup>26</sup>



Z Beethovenova dopisu, žel, není jasné, o jaké Körnerovo libreto jde. Theodor Frimmel se domnívá, že patrně měl Beethoven na mysli *Odyseův návrat*,<sup>27</sup> zatímco – to dodáváme – při ostatních dvou přemýšlel zřejmě o účelnosti jejich zhudebnění.

Dnes lze zrekonstruovat obsah libreta „*Horníci*“ i textu „*Boj s drakem*“; znění obou se dochovalo. O „*Horníky*“ mohl Beethoven projevit zájem proto, že tu šlo o dílo spjaté s vývojem vídeňského singspielu; bylo by mu bývalo možná prokletstí cestu k vídeňskému publiku, které odmítalo jeho *Leonoru–Fidelia*. Bylo blízké lidovému pojetí, neboť svými kořeny tkvělo v typu lidového měšťanského divadla, přeneseného na půdu hudební Vídně sedmdesátých let 18. století.<sup>28</sup> Beethoven, který vždy inklinoval k typu opery s rysy singspielu, by tu měl možnost vyrovnat se s předlohou, v níž by byly zastoupeny rysy kouzelnické opery romantické i rysy hry se zpěvy. Bylo běžné zvykem již od starých dob, že v typu her pro široké publikum byly dřevní látky přiměřeně aktualizovány, aby ve veřejnosti mohly působit, řečeno s Otakarem Zichem, jako jakési „konvencionální citace“.<sup>29</sup>

V případě libreta *Die Bergknappen* (Horníci) upravil Theodor Körner starý námět, který žil v povědomí vídeňského obecnstva velmi intenzívně, neboť byl úzce spjat s vývojem hudebního divadla ve Vídni.

Všimněme si nejprve původního tvaru hry.

Originální singspiel „*Die Bergknappen*“ má jeden akt. Zazněl poprvé 18. února 1778 při otevření Vídeňského národního singspielového divadla („*Nationalsingspiel*“), které založil sám Josef II. k soustavnému pěstování německé opery ve svém hlavním městě. Autorem hudby byl Ignaz Umlaff (1746 až 1796), Vídeňan rodem i působením. Stal se roku 1772 violistou Dvorního divadla, roku 1778 dirigentem *Nationalsingspielu*, rok nato zástupcem Antonia Salieriho v císařské dvorní kapele a arcivévodským učitelem hudby. Ve svých singspielech je slohově nejednotný, směšuje buffózní čísla s koloraturními áriemi typu italské opery seria nebo s lidovými písněmi, které vkládá do svých děl.<sup>30</sup> Úspěšnou kompoziční činností inspiroval Mozarta, který ve svém *Únosu ze serailu* mistrně stmelil všechny dobové vlivy a položil pravý základ k německé tradici v oblasti komické opery.<sup>31</sup> Ohlas Umlauffova singspielu *Die Bergknappen* byl pronikavý. „Lidovost“ díla byla ovšem chápána jinak než bychom si představovali. „Lidová“ byla jen vnější scénérie, jinak šlo o běžný typ milostného singspielového konfliktu. Umlauff odmítal severoněmecký typ singspielu, neboť jako skladatel nevycházel z činoherního, nýbrž ze zpěvního projevu. Dnes soudíme, že jeho hudba je těžkopádná, povrchní a staromilecká, neboť inklinuje (v singspielu ovšem nevhodně) ke kontrapunktickému zpracování; uplatňovala na nepravém místě hudební školení, její literární podklad však působí nekultivovaně, píše Oskar Bie.<sup>32</sup> Ernst Bücken inspirativně poukazuje na vliv italské opery a zdůrazňuje, že singspiel umlauffovského typu skýtá pestrý obraz

rozmanitých elementů předlessingovského divadla veseloherního, rytířského dramatu a hrůzostrašného románu; Umlauffovy singspiely inklinují ke Goldonihovo vzoru.<sup>33</sup>

Námět libreta *Die Bergknappen*, jehož autor se skryl za zkratku W...n, vzbuzuje dnes úsměv.

Starý horník Walcher by se rád oženil se svou schovankou Sophií, kterou však miluje havířský tovaryš Fritz. Přelstí Sophiina poručníka, neboť může spoléhat na její lásku. To je hlavní obsah singspielu, který má rysy italské buffy, jen kostýmy jsou tu jiné. Jak se nyní rozvíjí děj této rozsmárné hry?

Poručník Walcher překvapí svou svěřenkyni na dostaveníčku s Fritzem. Přiváže ji za trest ke stromu, Fritz však ji vysvobodí a místo ní připoutá starou cikánku.

Pověřivý Walcher věří v zásah vyšších bytostí, které by mohly zmařit lásku i svatbu obou mladých lidí.

Když se před ním zjeví osvobozená Sophie, rozlítí se Walcher a odejde do dolu.

Náhle se strhne obrovská bouře, která přejde v přírodní katastrofu. V podzemí se urve půda a zasype Walchera.

Hrdinný Fritz sfárá do dolu a s nasazením vlastního života Walchera zachrání.

Walcher vidí v nebezpečné příhodě prst boží. Změní svůj vztah k Fritzovi, blahorečí mu – a sám vloží Sophiinu ruku do jeho dlaní.

Vidíme, že tu jde o uplatnění staronového principu odpuštění a o oslavu velkomyslnosti jednoho z rodičů (resp. poručníka). Tak tomu bylo i ve staré opeře metastasiovského typu. Z oblíbeného útvaru francouzské opéra comique (ve Vídni byla hrána hojně a s úspěchem zejména díla Favartova, Grétrého a Monsignyho) libretista i skladatel převzali „společnou píseň“, kterou zasazují na závěr dílka. Horníci tu nevystupují v divadelních, porůznu stylizovaných kostýmech, nýbrž v běžném odění, částečně ve slavnostním hornickém stejnokroji. Sophie byla oděna ve staromódní krinolině.<sup>34</sup> Scénografie Umlauffova jednoaktového singspielu oscillovala mezi barokním a rokokovým pojetím. Měla rysy klasicistní – vznikla pod vlivem scénografické tvorby Josepha Platzera.<sup>35</sup>

Na původní námět Umlauffova singspielu navázal Körner, leč přetvořil jednoduchý syžet v libreto pro velkou romantickou operu. Z Walchera, poručníka a žárlivce, se stal milující otec Walther, ze svěřenkyně Sophie věrná dcera Röschen (Růženka); její milenec se nejmenuje Fritz, nýbrž Konrad. V libretu se objevují bytosti nadzemské: královna duchů Alberga; duch ohně, zlý Runal; Wella, víla a poselkyně Alberžina. Scéna je oživena sličnými dívkami a duchy hor. Děj se odehrává většinou v dole, kde se těží zlato.

Leč přibližme děj tím, že budeme vypravovat jeho stručný obsah:

### I. oddíl

Je ráno. Zvon svolává horníky do šachty. Jsme v horské krajině. Horníci za Konradova vedení se chystají nastoupit do práce. Zpívají o štěstí, o kráse, ne-

boť jsou spokojeni se svým osudem, který jim dovoluje hledat zlato v hlubinách prastarých dolů a v temných slujích hor. Důlní, šťastný otec Walther, zdraví horníky a vyzvedává jednoznačně pracovní i lidské ctnosti jejich předáka Konráda; je velmi schopný pracovník, který bude vždy dobrým horníkem. Všichni poklekávají a modlí se k Bohu, aby je chránil při jejich těžké práci. Pak sfárají, Konrád však zůstává: rád by ještě hovořil se svou Růženkou a vyznal jí (pokolikáté už?) věrnou lásku. Do jejich rozhovoru zasahuje Walther, který již dávno ví o jejich lásce, a s žertovným úsměvem pobízí Konráda do práce. Vždyť lépe je pažemi pracovat než držet v nich dívku! Konrád nechť odejde za svými kamarády do dolu – a Růženka nechť zůstane doma u kamen a připraví dobrý oběd.

Mezitím se scházejí ve velké sluji duchové hor a zpěvem zdraví svou královnu Albergu. Královna stojí v údivu nad lidskou prací. Člověk již vstoupil do temna skal a objevuje největší tajemství Přírody! Duch ohně Runal oponuje královně Alberze, neboť se domnívá, že duchové skal až příliš lehkomyšlně otevřeli člověku svou říši. Má být svět Eonů zničen člověkem? Alberga okřikne Runala – vždyť duchové by se měli pokořit před silnou vůlí a před pracovním vypětím člověka! Nemohou mu bránit v jeho práci. Co člověk nalezne ve skalách, nechť zůstane jeho majetkem! Příroda je mocná a má svá tajemství, která neodhalí ani duchové. (Alberga v pohnutí zpívá oslavnou árii na věčná tajemství Přírody.) Runal se naoko poddá Alberžině moci a předstírá, že mu je lhostejná touha lidí po poznání hlubin země (všechny by je mohl zničit svou silou ohně a blesku!). Jeho srdce je naplněno ne zlobou, nýbrž milostným citem: přetéká láskou ke sličné Růžence...

Na povrchu země se zatím horníci připravují k práci. Konrád dohonil své přátele – a všichni nyní fárají do šachty. V čele pracovníků stojí Walther, pobízí je k intenzivnímu úsilí, neboť jejich odměnou bude zlato! Konrád vyjadřuje svou spokojenost: má rád horskou krajinu, skály jsou jeho přáteli, je vnitřně spřízněn s jejich světem. Nemyslí tolik na třpytivý kov, jeho myšlenky se vznášejí k Růžence. Proto i v dole si prozpěvuje o lásce – a zaujme svou písní i Walthera. Práce jde všem od ruky. Ani se nenadáli a vítají v dole své dívky, které jim přinesly jídlo. Všichni jsou veselí myslí a vyzvou Walthera, aby vypravoval o horníkovi z cizího kraje. Jeho osud je obestřen tajemstvím. Když fáral do dolu, vypravuje Walther, myslel víc na svou milou než na práci. Náhle ho překvapili zlí duchové hor, obklopili ho a zajali. Zmizel, a zřejmě až dodnes otročí pro ně. Nikdo ho už nespáčil...

Odpočívající horníky překvapí Runal, který vystoupí na scénu obklopen plameny. Uchopí jednu z dívek, Růženkou, která marně křikne o pomoc. Konrád přiskočí a chce ji vytrhnout z Runalova objetí. Duch ohně ho zastaví šlehajícím plamenem. Konrád padne jakoby bez života a klesá do hlubin. I Runal mizí v plamenech a spolu s ním i Růženka. Ohromení horníci i jejich dívky jsou zdrceni.

## II. oddíl

V útěsné lesní krajině se sešel sbor duchů. Zpívá o milostných snech, o stříbrném povrchu rybníka, který se třpytí opodál, a o jaru, jež brzy převezme vládu nad zimou. Vděk duchů patří i jejich královně Alberze, která s radostí děkuje všem za lásku a oddanost. Sama též dychtivě očekává vesnu, čas lásky, dobu velkých přírodních změn. Náhle uzří Konráda, kterak bloudí a hledá svou nevěstu. Královna se dovídá, že mu ji uzmul zlý Runal. Vzplane k němu hněvem a rozhodne se ho potrestat. Vyzve Konráda, aby jí vypravoval o svém bolu, a ujistí ho, že jeho nitro se brzy naplní nadějí.

Nešťastný Konrád má zlomené srdce. Pomýšlí na sebevraždu (chce se vrhnout do rybníka), ale Alberga mu v tom zabrání. Dává se mu poznat jako královna duchů, která vládne též lidským osudům. Konrád před ní padne na kolena, vyzývá ji a poprosí o pomoc při hledání Růženky. Alberga slibuje, že podá Konrádovi pomocnou ruku. Vždyť Růženka není mrtva — a Konrád se má sám stát jejím zachráncem. Jeho milá je zajata v nejhlubší sluji. Bratří horníci mu jistě přispějí ku pomoci a spolu s ním vyvedou Růženku na svobodu. Konrád nadšeně děkuje královně:

Mé nadšení nezná mezí!  
Zbýlé už pouto padlo —  
jak odměním se, kterak poděkuji,  
ty dobrý, ty nebeský duchu!

(Překlad: R. P.)

Mein Entzücken kennt keine Schranken!  
Die letzte Fessel zerreißt —  
Wie soll ich dir lohnen und danken,  
Du guter, du himmlischer Geist!

Skupinky horníků a dívek oplakávají Růženku a Konráda. „Utěšte starého muže, který ztratil světlo svého žití!“ („*Ich alter Mann muss sonst vor Gram sterben*“), vzlyká Walther. Útěchu mu přinese Konrád, který se náhle zjeví. Vypráví o tom, že Růženka je živa a že on se má stát jejím zachráncem. Všichni se rozhodnou, že společně půjdou po stopách nešťastné Růženky a vyrvou ji z Runalových spárů.

Runal v podzemí marně přemlouvá Růženku k lásce. Dívka nepřijme jeho náruč a nazve ho zrádcem; vždyť lásku nelze koupit ničím, ani mocí a bohatstvím! Ona, Růženka, stále pevně miluje Konráda, a nepodlehne ani Runalovým výhrůžkám. Nakonec Runala prokleje. V tom okamžiku se objeví Wella, poselkyně královny Albergy, a vyzve Runala, aby jí následoval, neboť ho volá královna duchů ke slyšení. Runal již tuší, že Alberga se dověděla o jeho zlém činu, a Růženka pomyslí s nadějí v srdci na svoji záchranu. A opravdu: Wella jí sděluje, že její zachránce je již nablízku!

Konrád, Walther, horníci a dívky hledají Růženku. Konrád má dlaně při ústech a volá Růženčino jméno. Náhle uslyší ozvěnou její hlas. Všichni se vy-

dají za ním. Alberga zasáhne, skály pukají a dívka je zachráněna. Marně Runal dští oheň; Alberga ho prokleje — zloduch se musí vrátit do moci tajemných sil a zmizí v plamenech za úderu blesku. Horníci a jejich dívky pokleknou a pějí hymnus na dobrou královnu Albergu:

V našich zracích můžeš čísti,  
 kterak každá duše velebí tě tiše! —  
 Bytosti vyšší, buď blažena, buď šťastna!  
 Buď věčně blažen, ó dobrý duchu!

(Překlad: R. P.)

Du kannst in unsern Augen lesen  
 Wie jede Seele still dich preist! —  
 Fahr wol, fahr wohl, du höh'res Wesen!  
 Fahr ewig wohl, du guter Geist!

Dramaticky daleko slabší a statičtější je další Körnerovo libreto, jímž se Beethoven zabýval. Jde o text z roku 1811 k singspielu **Der Kampf mit dem Drachen (Boj s drakem)**. Jednoaktová hra dějstvuje v pohádkové krajině. V divukrásném údolí vidíme zámek, do něhož lze vniknout padacím mostem z druhé strany. Budova zámku se tyčí na strmé skále. V popředí vlevo stojí půvabná chata, v pozadí máme výhled na vrcholy porostlé stromovím. V singspielu vystupují: Elfrída (Elfriede), dcera majitele zámku; rytíř Herrmann von Stein; mnich Arnold; panští myslivci a jejich chasa.

Je ráno. Ze zámku je slyšet hlas zvonu. Z chaty vystoupí Arnold a zpívá árii o nádherném jitru, o slunci a o jímavé přírodě. Škoda, přeškoda, že všechny tu ohrožuje drak, který požívá stáda, ba i jinochy. Zlý osud potkal obyvatele údolí, kteří se třesou o svou budoucnost. Osamělý stařec Arnold by se dal sám v boj s příšerou. Nedovede pochopit, proč majitel zámku nic nepodnikne pro záchranu svých poddaných, proč nepodá pomocnou ruku trpícímu lidu. Drak číhá v hlubokém lese, který oplývá zvěří. Vše v údolí jako by vymřelo.

Hle, otevírá se brána hradu, padací most klesá, Elfrída (dcera majitele zámku) přináší pozdrav svému starému příteli, otci Arnoldovi. Je vzrušena a vypravuje mu, že její otec rozhlásil po celém světě, po všech jeho končinách: Najde-li se statečný rytíř, který draka zabije, dostane jeho dceru za manželku a dědictvím i veškeré zámecké statky. Elfrída je však přesto smutná. Vždyť boj s drakem je určen na dnešní den..., ona sama doufala, že se k boji přihlásí její milovaný rytíř Herrmann. Miluje ho nadevše, leč otec ho nenávidí, stejně jako ve svém srdci rozdmychává zášť proti celému jeho rodu. Přísahal Herrmannovi i jeho rodině věčný boj. Herrmann se ze zoufalství přihlásil do války, kde hledá své štěstí. Elfrída ho už neviděla řadu let. Nyní se zřejmě vůbec nedověděl o otcově výzvě, jinak by již dávno objal Elfrídinu věrnou hrud'... Arnold Elfrídu utěšuje; vždyť k boji s drakem se zdaleka ještě nedostavili všichni rytí-

ři, ba není ještě ani určeno pořadí bojovníků. Kéž se Elfrídino nitro naplní radostnou nadějí! Je třeba doufat v Boha, který zajistí pomůžu milujícím srdcím!

Náhle se zjevuje rytíř Herrmann. Je vyzbrojen k boji. Objevil se po mnoha letech, aby přišel porazit obludu. Nyní má čáku, že získá i Elfrídu a zlomí odpor jejího otce. Dosud znal jen bolesti života, nyní se jeho duše naplňuje radostí.

Otec Arnold vystoupí z chaty a vítá Herrmanna. Vypravuje mu, že Elfrída ho stále miluje. Když Herrmann osamí, touží po Elfrídě:

Osude můj dobrotivý! /.../

Rač završiti dílo, jež jsi byl započal,

a nech mne vyjít z boje toho vítězně.

Kéž zasloužím si lásky zlatých dnů!

(Překlad: R. P.)

O, güt'ges Schicksal! /.../

Vollende jetzt das Werk, das du begonnen,

Und lass mich siegend gehn aus diesem Kampf,

Der Liebe goldne Tage zu verdienen!

Přichází Elfrída a spolu s Herrmannem i Arnoldem se radují. Arnold vzývá Boha, Herrmann vyjadřuje svou důvěru v boží spravedlnost a Elfrída vysloví svou obavu o Herrmannův osud. Sama se pak v duchu modlí ke svému otci, aby přál její lásce k Herrmannovi.

Uplyne delší doba. Arnold potká Elfrídu. Vrací se sám ze zámeckého nádvoří, kde byl přítomen losování; Herrmann von Stein byl určen, aby bojoval s drakem jako první. Nyní přichází, aby se rozloučil před bojem s Elfrídou. Dívka se stále obává o jeho budoucnost, rytíř však vyjadřuje svou důvěru ve vítězství. Podporuje ho sbor myslivců, který zpívá radostnou bojovou píseň

Vpřed, ó vpřed

pro chrabré květi!

(Překlad: R. P.)

Hinaus, hinaus

Zum kühnen Strauss!

I Arnold povzbuzuje Herrmanna k boji a k odvaze, myslivci hrdinu přesvědčují o velikosti odměny, které se mu dostane, přemůže-li draka. Konečně Herrmann odchází do boje.

Mezitím Arnold sleduje z vyvýšeného místa na skále, jak probíhá zápas. Rytířův chochol vlaje, jeho vraník klusá odhodlaně nepříteli vstříc. Drak leží na konci lesa, aby přijal statečného rytíře. Rytíř napadne obludu, avšak jeho oštěp se zlomí. Věrný oř zahyne v nerovném boji. V pravý okamžik vrazí Herrmann drakovi meč do šupinaté hrudi. Hydra padá mrtva k zemi. Lovecká družina provolává slávu přemožiteli, který však pokorně poklekne a děkuje nebesům za vítězství. Elfrída kyne Arnoldovi, aby sestoupil se skály a podělil se s ní

o radost, tak jako jí před časem poskytl útěchy v její bolesti. Sama děkuje Bohu za šťastný konec boje. Sbor myslivců zpívá zdáli o štěstí a o chrabrosti rytiře.

Herrmann se opět setká s Elfridou. Naděje všech se splnila. Otec Arnold žehná nebesům. Jsou otevřena, slunce vysílá hřejivé paprsky na lásku Elfridy a Herrmanna. Všichni pak společně oslavují mladý pár.<sup>36</sup>

Netřeba ani příliš zdůrazňovat, že pro dramatika Beethovena nebylo vhodné ani jedno z obou Körnerových libret. „*Horníci*“ se rozplynuli v historii příliš idylickou, „*Boj s drakem*“ nemá pravého dějového napětí a sklouzává v laciné, otřelé efekty.

Pro Beethovena bylo zřejmě přijatelnější další Körnerovo libreto (srov. *Theodor Körners sämtliche Werke*, Bd. IV, S. 863–865), totiž text k opěře o Odysseovi: *Ulysses' Wiederkehr* (*Odysseův návrat*). Dochoval se – žel – jen fragmentárně. Jsme nuceni spokojit se pouze s jeho přibližnou rekonstrukcí.

Vychází z pověstí homérského okruhu o návratu řeckých hrdinů od Tróje.

Všichni rekové, kteří bojovali v trójské válce, se již vrátili ke svým rodinám. Chybí pouze král Odysseus. Po skončení války bloudil řadu let po všech končinách světa a prožíval tolik rozmanitých příhod, radostných i žalostných, že jeho sláva naplnila svět. Po desetiletém bloudění, kdy ztratil všechny své druhy, se vrací domů. Tam již nedoufají v jeho návrat. Téměř sto nápadníků řadí v jeho domě a nutí manželku Pénélope, aby se za jednoho z nich provdala. Rozhazuje Odysseův majetek i dědictví jeho syna Télemacha. Odysseus pobije nápadníky, zavede pořádek a přijme náruč věrné Pénélopy, té „rozumné, bohaté ženy“<sup>37</sup>, jež odmítla nápadníky během Odysseovy nepřítomnosti, neboť mu zachovala věrnost a stále doufala v jeho návrat. „Odysseovu choť jsme chtěli, když dlouho byl vzdálen,“ vyprávějí nápadníci. „Váhala odporný sňatek buď odmítnout, nebo jej přijmout, černou zhoubu a smrt nám všechněm chystajíc tajně.“<sup>38</sup> Odysseus našel po letech svou ženu nezlomenou, dychtící a čekající. S její podporou se ujal správy své země, která znovu rozkvetla ve štěstí a blahobytu.

Christoph August Tiedge (1752–1841), básník a biograf Körnerův, podává ve své körnerovské monografii zprávu o tom, že básník začal pracovat s chutí na *Odysseovu návratu* určeném pro Beethovena (část díla měl již hotovu). Škoda však, že dílo nedokončil. /Na Tiedgeho záznam upozorňuje Ludwig Nohl ve své rozměrné práci *Beethovens Leben II*, Lipsko 1867, 340, a podotýká (538), že Körnerovi mohla být pobídkou výzva vídeňské Dvorní opery k napsání libreta (za odměnu jednoho sta dukátů), kterou podnítl kníže Lobkowitz; podává o ní zprávu časopis *Allgemeine Musikalische Zeitung* v dubnovém čísle ročníku 1812 na straně 350./

Körnerův fragment svědčí o tom, že libreto bylo zamýšleno jako velká opera o dvou aktech. Hudebně nadaný básník předepisuje, že předehra má zachytit bouři na moři: „*Die Ouvertüre deutet ein Gewitter an, dessen Donner beim Aufzie-*

hen des Vorhangs immer entfernter und leiser wird.“ („Předehra naznačí bouři, jejíž hřmění bude při vytažení opony stále vzdálenější a tišší“, 865.) Tato Körnerova věta odhaluje jeho úmysl pojat předehru k plánované opeře *Odysseův návrat* nikoliv tradičně, nýbrž jako logický hudební vstup do celého operního dramatu. Ve svých úvodních poznámkách pak Körner pokračuje v líčení dramatické situace:

„Meeresküste. Morgendämmerung. Im Vordergrund rechts eine Höhle. Über den Felsen führt ein Fuss-Steig. Gewitterwolken verziehen sich vor dem anbrechenden Tage /.../. Es erscheint ein Schiff. Die Phäaken landen und tragen dann den schlafenden Ulysses ans Ufer. Ulysses ist ohne alle Zeichen seiner Würde, nur mit einem schlichten, grauen Mantel und Wanderstab versehen, von Athene zum Greis verwandelt.“ („Mořské pobřeží. Svítá. V popředí vpravo sluj. Přes skaliska vede pěšina. Bouřlivá mračna znetvořila úsvit dne /.../. Zjeví se loď. Fajákové přistávají a vynášejí pak na břeh spícího Odyssea. Ulixes postrádá jakýchkoliv znaků své důstojnosti, je opatřen pouze prostým šedým pláštěm a poutnickou holí; Athéna ho proměnila ve starce.“ Tamtéž.)

Dochovaný zlomek je velmi krátký. Obsahuje sbor (Körner měl na mysli zřejmě chór Fajáků), který nás uvádí do děje odvíjejícího se po bouři. Představuje také apoteózu Odyssea: „O, weckt ihn nicht, den schlummernden Helden! Nein, tragt ihn still an den heimischen Strand!“ („Ó, neprobudte jej, tohoto dřímajícího hrdinu! Nikoli; odneste ho tiše na domácí břeh!“). Po úvodním výstupu Fajáků se Odysseus probudí. V monologu si připomíná svůj sen: Je osamocen. Na domácí půdě vystupuje jako vítěz. „Sei mir gegrüsst, mein Vaterland! Hier soll ich alles wiederfinden, mein ganzes langersehntes Glück!“ („Buď pozdravena, vlasti má! Zde mám vše znovu naléztí, své plné štěstí, po němž jsem dlouho toužil!“). Hlavou mu proběhne vzpomínka na ženu Pénélopu a syna Télemacha. Příliš dlouho se vzdálil od rodiny, příliš daleko byl od své vlasti. „O süsse Namen, liebt ihr mich noch...?“ („Zdalipak mě ještě milujete, sladká má jména?“). Budiž pochválena bohyně Pallas Athéna za to, že mě proměnila ve starce. Nikdo mě doma nepozná – a mohu tedy podrobiti zkoušce věrnost své paní. – Odysseus zaslechne kroky; přicházejí přátelé, nebo druhové v boji? Zůstane nepoznán. Vyslechne rozhovor syna Télemacha s Eumaeem. Télemachovi je již známo, že se mu otec vrátil; svého starého přítele však prosí, aby tuto skutečnost zamlčel před Pénélopou. Vždyť on, Télemachos, se nedávno sám vrátil z daleké cesty. Se zájmem bude sledovat, jak se vyvinou vztahy Odyssea a Pénélopy: „Wie steht es jetzt in meines Vater Burg?“ („Jak se mají věci na hradě otce mého nyní?“) Eumaeos nerad podává zprávu o četných slavnostech, které jsou v paláci domovem, a naznačuje nepřímou, že Odysseova žena je obtěžována četnými nápadníky. (Tímto výstupem fragment končí.)

Námět o Odysseovi a Pénélopě již mohl právem zaujmout Beethovena proto, že v něm šlo o oslavu manželské lásky a věrnosti. Odvíjel se v něm myšlen-



kový svět, který Mistra přitahoval po léta. Nejpronikavěji jej promítl do předeher k *Leonoře* a do *Fidelia*. Jen Körnerova smrt zabránila tomu, aby libreto mohlo být napsáno podle Beethovenových pokynů. Ještě 10. února 1813 píše Körner z Vídně, že byl požádán o *Odyssea*, že by se lépe hodil pro Glucka a jeho Múzu: „Für Beethoven bin ich um *Ulysses' Wiederkehr* angesprochen worden. Lebte Gluck noch, so wäre das ein Stoff für seine Muse.“ (Srov. Theodor Körners sämtliche Werke, sv. 2, 382.)

I další námět, o němž se Beethoven zajímal, nakonec ztroskotal. Byl zcela odlišného druhu. Souzněl se zájmy tehdejšího publika.

Počátek druhého desetiletí devatenáctého věku byl ve znamení náhlých proměn ve vkusu obecnosti i divadelní dramaturgie a tvorby. Jevišťe bylo ovládáno stále pronikavěji „osudovou tragédií“, jež má těsný vztah k takzvanému „gotickému“ (hrůzostrašnému) románu anglickému. Tajemno, osudovost, šero chrámů a nevývratnost věšeb si podávají ruku s nalomenou religiozitou, s vědomím viny za spáchaný zločin a se strachem z odplaty. Evropské činoherní jeviště opanoval Osud a krvavý přízrak Viny. Na scéně osvětlovaly plápolající kahance síň rytířského hradu v hlubině modravého lesa, z něhož jako by se ozývala fanfára loveckých rohů. V potměných komnatách se odehrávají hrůzné výjevy, po chodbách bloudí nalomené postavy bledých tváří a planoucích zraků. Lidé šeptají při mihotavém plápolu svéc. Jsou bičováni vášněmi, zlomeni bolestí a žalem. Na lesklých mečích králů a šlechticů lpí krev, neboť jejich srdce je plno nenávisti. Trpí duševními mukami a klesají pod tíhou rodinných tajemství. Bledé, krásné jejich ženy chřadnou a marně zírají do dále; jejich naděje a touhy nebudou naplněny. Mladé dívky pějí steskuplné písně a doprovázejí se přitom na harfu. Její struny praskají a věští blízkost zmaru. Do lidských osudů zasahují zlověstná znamení. Člověk nemůže uniknout zhoubě, nad jeho hlavou se chvějí temná netopýří křídla. Zlé svědomí je alter ego člověka. Jeho hlavu často tíží kletba, trpí nevědomostí o svém původu, žije v krvesmilném manželství a dovídá se z tajemných předpovědí o svém prokletém vztahu. Mužům je předvídáno, že poskvrní své ruce strašnými zločiny, marně prchají před vlastní sudbou. Viníci nenacházejí klidu, neboť jejich život je otráven. Jsou štváni výčitkami svědomí, odevšad na ně zírají káravé oči, ba i příroda se spikla proti nim. Ani pohled k nebi nepřináší útěchy. Jsou bolestně rozechvěni, vzrušení, pohybují se jako v zimnici. I noční hvězdy rozpoznávají jejich vinu! Zoufalý výkřik se line z jejich úst – jen smrt může být jejich vykoupením.<sup>39</sup>

To byl svět německé osudové tragédie, která ovládala jeviště do konce druhého desetiletí. Jejími představiteli byli mysticko-romantický vizionář Zacharias Werner (1768–1823), chladně kalkulující advokát Adolph Müllner (1774–1829), z jehož díla se šířil „znemravňující vliv na lid,<sup>40</sup> a sladkobolný lyrik Christoph Ernst von Houwald (1778–1845), vzdalující se pravému divadelní-

mu účinu přemírou reflexe ve svých dramatech. Všichni tři, i nejmladší jejich soupeřník Franz Grillparzer (1791–1872),<sup>41</sup> měli touhu napodobit řecká drama, leč činili tak způsobem zkarikovaným, příliš lomozným; pohybovali se nad propastí, zatímco měli spěti k výšinám. Antickou problematiku viny dovedli ad absurdum. Jediný Grillparzer se vykoupil z tenat osudové tragédie, neboť záhy směřoval k typu dramatu, v němž se spojuje cit pro jevištní působivost s pohledem filozofa a moralisty.

Když měla 4. června 1813 ve Vídni premiéru Müllnerova osudová tragédie *Die Schuld (Vina)*, zaujala plně i Beethovena. Dnes stěží pochopíme, co mohlo Mistra přitahovat k tomuto krvavému dramatu. Jisté je, že Beethoven promýšlel v souvislosti se svou prací na *Vině* některé otázky z poetiky a versologie; zapsal si, že čtyřstopé Müllnerovy verše jsou vhodné ke zhudebnění. Měl dokonce promyšlenou ouverturu k tomuto kusu, která měla končit pizzicatem.<sup>42</sup>

Pokusme se nyní shrnout obsah hry podle souborného vydání Müllnerových dramatických děl z roku 1828.<sup>43</sup>

Děj dramatu se odehrává na pobřeží severomořském (v Norsku). Vystupují v něm: Hugo, hrabě z Oerinduru; Elvíra (Elvire), jeho manželka; Jerta, hraběnka z Oerinduru, neprovdaná; Don Valeros, kastilský grand, rytíř Zlatého rouna; Otto, syn Elvíry z prvního manželství, vnuk Valerosův; Kolbert, komorník, a Holm, podkoní.

#### I. akt

Elvíra, manželka hraběte Huga z Oerinduru, hraje na harfu. Z romantického zadumání ji náhle vyruší zlověstný zvuk: struna praskla! Je to zlé znamení? Stane se něco jejímu manželovi, který je na lovu?

Přichází Elvířina švagrová, Hugova sestra Jerta. Začne s Elvírou hovořit o odlišném způsobu lovu ve Španělsku (odkud pochází Hugův i Elvířin rod), a v Norsku. Zábavou věru je lov ve Španělsku, zatímco v Norsku představuje vždy nebezpečné dobrodružství. Elvíra si stěžuje, že při tísnivém zvuku, který vydala praskající struna harfy, měla temný přelud umírajícího, v němž poznala vlastního muže. Jerta utěšuje Elvíru, neboť je přesvědčena, že Hugovi nehrozí nebezpečí. Maně si Elvíra vzpomene na svého prvního muže, hraběte Karlose, který – jak říká – spadl s koně během lovu; za pádu spustila jeho vlastní zbraň a byla příčinou jeho smrti. (Hugo mu vděčil za život a nerad slýchal hovořit o Karlosově konci.) Nyní, po letech, má Elvíra výčitky svědomí, neboť přiznává, že milovala Huga již za Karlosova života.

Zvedá se sněžná bouře, zdáli je slyšet zvuk loveckého rohu, který svolává roztroušenou družinu. Blíží se i vzdálené vytí vlků. Elvíře se zdá, jako by viděla přicházet Huga.

Na scéně se objevuje Elvířin syn Otto, jenž své matce opakovaně zdůrazňuje, že Hugo není jeho vlastní otec; považuje ho jen za matčina manžela. Elvíra má dokonce dojem, že Otto Huga nenávidí.

Komorník Kolbert sděluje přítomným, že na zámek přijeli cizinci — Španěl v čele s grandem, jehož sláva se dotýká hvězd. Španělský šlechtic chce mluvit s hrabětem Hugem. Otto běží hostům vstříc.

Jerta vysloví názor, že Hugovi nepřichází ze Španěl nic dobrého. Narodil se tam, ale vyrostl na severu, v Norsku. Jerta k němu pociťuje obdiv, ba lásku zdaleka ne jen sesterskou. Míní, že s Elvírou není v manželství šťasten. Také Elvíra se jí zdá býti vzrušena, její duše téká a je neklidná.

Elvířina předtucha se naplnila. Za zvuku rohů přichází těžce raněný Hugo; je zbrocen krví kance i krví svou — na lovu málem přišel o život. Elvíra blouzní o tom, že Hugo nabyl zvířecí síly, a bojí se jeho lásky.

## II. akt

Hugo přemítá na sofa. Kance skolil poněkud nečistě. Jertě si stěžuje, že nemá jistoty v Elvířině lásce ... Tuto myšlenku Jerta rozdmychává, vždyť jinak by nebylo manželství Huga a Elvíry bezdětné! Hugo nebude nikdy šťasten, vždyť je podvrženým dítětem, synem neznámé kastilské krásky. (Jerta jáás: může tedy Huga milovat!)

Otto oznámí Hugovi příjezd tajemného cizince ze Španěl, který mu nápadně připomíná otce Karlose. Otto pak hovoří s Hugem o svém raném dětství prožitém ve Španělsku.

Vstupuje Elvíra a vyčítá Hugovi, že dovolí, aby ho Jerta milovala. Vždyť Elvíra ho chce mít jen pro sebe. Hrabě Hugo se jí vyznává, co ho tíží: má dojem, jako by se upsal peklu. Má výčitky svědomí, neboť tehdy ve Španělsku zabil Karlose — pro lásku k Elvíře. Zabil ho s Elvířinou pomocí. Nyní Elvíru nabádá, aby Jertě namíchala jedu; jedině tak se zbaví své sokyně.

Nastává okamžik, kdy na scénu vstoupí Don Valeros. On je ten tajemný cizinec, o kterém se zmiňoval Otto. Kdysi, před devíti lety, byl guvernérem v Západní Indii, kde hledal zlaté rouno. Tam se také dověděl o smrti syna Karlose. Když pak uviděl jeho mrtvolu, bylo mu nápadné, že měla vytřeštěný zrak a zařatou pěst, jako by tím chtěl Karlos ještě po smrti vyjádřit: „Pomstěte mě! Byl jsem ubit!“ (Elvíra a Hugo zblednou.) Nyní Valeros bloudí a hledá Karlosova vraha... (Po tomto Valerosově sdělení Hugo omdlí.)

## III. akt

Dovídáme se další podrobnosti o Hugově a Karlosově vztahu. V sále předků provází Otto Valeros a vypráví mu, že viděl na vlastní oči, kterak Hugo zachránil Karlose před rozzuřeným býkem. Když pak Karlos odešel na onen svět, Hugo objal jeho mrtvolu a plakal.

Též Hugo mluví před Valerosem o svém vztahu ke Karlosovi. Býval to jeho alter ego, avšak později je vzájemně cosi nejen přitahovalo, nýbrž i odpuzovalo. Valeros z toho vyvodí, co dávno již tuší: Hugo (nebo snad Elvíra?) — toť Karlosovi vrahové!

Hugo trpí svým nejasným původem. Dostal se – neznámo odkud – do Jertiny rodiny. To mu také potvrdí Valeros, neboť ví, že Hugovou matkou byla Laura, vlastně Anna (Hanna), kastilská šlechtična německého původu, která se Huga zbavila proto, že byla poslušna proroctví jakési cikánky, v němž se pravitelo: „Syn, který se z tebe narodí, bude příčinou smrti tvého prvorozeného!“ „A Laura... byla mou ženou!“ vyznává Valeros.

Výčitky svědomí tíží Huga stále více. Dozná se k vraždě svého bratra Karlose. Valeros Huga prokleje. Vykoupit ho může pouze papežovo požehnání. Leč vlastně ani papež není schopen odvrátit to, aby Hugo propadl pekelné moci. Svatý otec totiž nemůže dát rozhřešení člověku, který je protestantského vyznání. Zbývá jediné: Huga může vykoupit pouze popraviště.

#### IV. akt

Hrabě Hugo blouzní, hovoří s obrazem, na němž je zvěčněn Karlosův portrét. Jerta touží po tom, aby se stala Hugovým „spásným andělem“.

Těž Elvíra nemůže nalézt klidu. Marně se modlí v kapli, ztratila víru v Boha. Příčinou její rozervanosti jsou rovněž výčitky svědomí, neboť ona to byla, která se oddala Hugovi ještě za Karlosova života a snila ve zločincově objetí svůj krvavý sen. Musela podnitit Karlosovu vraždu, protože ho do hrobu nenáviděla. Vždyť se stala jeho ženou ještě jako dítě a k jejímu mateřství došlo bez lásky. Sladké vášni podlehl až tehdy, když poznala Huga. Modlila se ke Svaté Panně, aby ji uchránila cizoložství, leč marně... Nyní je zoufalá a vidí východisko pouze ve smrti ...

Jerta, jež rovněž (tajně) miluje Huga, připraví vše k jeho záchraně. Přemlouvá ho, aby opustil Norsko a vstoupil do vojska krále Edwina, otce Jertina. Hugo, smrtelně bledý a třesoucí se na celém těle, odvádí řeč na jiné téma: rozjímá o neodvratnosti Osudu, o boží spravedlnosti. Nakonec se sám rozhodne: Když jsem měl sílu zavraždit Karlose, budu mít také vzmužilost k tomu, abych byl vojevůdcem; zbil jsem se kdysi jednoho muže, nyní budu vraždit zástupy. (A možná – soudí Jerta – zasáhne Huga nepřátelská střela; otevře mu cestu ke katarzi, která s jeho čela smyje Kainovo znamení.) Hugo uvažuje dále: Moje skráně čeká koruna knížecí, svou Elvíru ozdobím purpurem a zahrnu ji diamanty, jasnými jako hvězdy, a Ottu povznesu na trůn. „Avšak dnes, půlhodinu před půlnocí, nemohu již nic podnikat, protože to není v souladu s postavením hvězd; mému osudu dnes vládne Štír.“

Huga překvapí Valeros a vyzve ho k souboji mečem. Hugo po váhání svoluje. Po chvíli mu však meč vypadne z ruky; Valeros uchopí svůj jako dýku a chystá se Huga zavraždit. Vtom vstoupí Elvíra, tasí dýku a tělem chrání Huga. Je to projev její věrné lásky. Nemůže mu odolat ani Valeros. Odpouští svému synu Hugovi a přemluví ho, aby s ním odjel do Španěl a přestoupil ke katolicismu, neboť jediné v lůně Matky Církve může dosáhnout odpuštění.

Elvíra se setká s Hugem v soukromé rozmluvě. Hrabě oceňuje Elvířinu věrnost a vzníceně hodnotí její hru na harfu i její písně. Brzy nadejde doba, kdy se Karlos zase stane jeho bratrem. Též Otto nyní změnil svůj vztah k Hugovi, neboť v něm vidí člověka trpícího. Ostatně Otto doufá, že ho Hugo odvede do jeho pravé vlasti, do Španěl.

Bije půlnoc. Hugo osamí s Elvírou. Jsou pohřženi v modlitbách. Hrabě si uvědomuje, že se může vykoupit jedině smrtí. Žádá Elvíru, aby ho zabila. Avšak místo aby způsobila Hugovu smrt, vrazí si sama dýku do prsou. Přicházející Jerta, Valeros a Otto mohou již jen vyslechnout Hugovo poslední přání, aby přenesli jeho i Elvířinu mrtvolu do Španěl, kde alespoň po smrti dosáhnou útěchy. Valeros si v zoufalství chce také sáhnout na život. Zachrání ho ruka Jertina. On i Jerta přece musejí žít, vždyť jejich povinností je vychovat Ottu v čestného muže a šlechtice...

Již letmý pohled na obsah truchlohry *Vina* nás přesvědčuje o tom, že jde o dílo až příliš efemérní, jež je vzdáleno Beethovenovu vnitřnímu světu. Přesto však Beethoven vážně pomýšlel na jeho zhudebnění, o čemž svědčí to, že koncipoval již předehru k opeře na tento námět, ačkoli neměl ještě vypracované libreto v rukou. Nabízí se otázka, co mohlo Mistra na *Vině* zaujmout. Jistě to nebyl onen fatalismus, který na nás civí z každého verše dramatu; nebyl to zajisté ani neskutečný ráz scénérie, ani příliš vykonstruovaná motivace děje; svobodomyšlný Beethoven byl zajisté vzdálen toho, aby s Adolphem Müllnerem vyznával bigotní princip církevní samospasitelnosti. Promítneme-li si drama na pozadí Beethovenových výroků o opeře a jeho požadavků na operní libreto, nutně musíme konstatovat, že skladateli nemohlo vyhovovat libretní zpracování činohry, které by se nemohlo vymanit z pout závislosti na příliš vnějších motivacích, na duté rétorice a malé literární ceně původní předlohy. O Beethovenově zaujetí pro Müllnerovu *Vinu* lze však vyslovit hypotézu, byť nám přitom nezbyvá než litovat, že ji – žel – nemůžeme podepřít pramennými doklady. Nuže, soudíme, že Müllnerova truchlohra nezaujala Beethovena jako pevně koncipovaný dramatický celek, nýbrž některými svými motivy. Beethoven, jenž již ve *Fideliovi* a jinde snil o typu ženy-vykupitelky, našel takový typ hlavně v postavě Elvíry. Podobně jako Leonora ve *Fideliovi*, představuje i Elvíra ženu, která zachrání svého manžela, hraběte Huga, před smrtící ranou Dona Valerose a brání Huga svým vlastním tělem. Tasi na Valerose zbraň; podobně učinila i Leonora ve *Fideliovi*, když v žalární scéně zabránil Pizarrovi, aby zavraždil Florestana.<sup>44</sup> Elvíra arciť není jinak vůbec hrdinka, nýbrž bytost trpící. Představuje však v dramatu „strážkyni domácího krbu“, ženu strachující se o osud svého chotě, která jej miluje a je ochotna pro něho zemřít. V závěru se vyvine z pasivní a stále lkající bytosti v postavu, jež dovede vrhnout smělý pohled i vsříc smrti. Takový typ ženy hledal Beethoven po celý život, leč nenalezl jej. Viděl tedy ideál ženy v Müllnerově dramatu přesto, že jinak

jde o hru umělecky málo hodnotnou a dramaticky málo působivou. Ostatně i Jerta, jejíž krvesmilný vztah k Hugovi Beethoven zajisté neschvaloval, měla pro něho rysy kladné ženské postavy, jež usiluje o to, aby dovedla Huga ke svobodě, a stane se spolu s hrabětem Valerosem, jehož zachrání od sebevraždy, spasitelem Hugova syna Otty, neboť mu podá pomocnou ruku a spolu s Valerosem ho vychová k lepšímu životu.<sup>45</sup> Tento výchovný moment měl pro Beethovena přitažlivou moc, protože sám toužil být vychovatelem svého nezdárného synovce Karla, který vnášel do jeho života málo radosti. Vidíme tedy, že Beethoven se zřejmě dovedl nadchnout pro obecně lidské motivy Müllnerova dramatu přesto, že celé dílo zajisté zdaleka nepatří mezi vrcholy jevištních kompozic a že je až příliš poplatné době svého vzniku. Je ovšem snad ještě jeden moment, jež bychom tu měli vyzvednout. Z toho, co tu bylo řečeno, vyplývá, že obecnostvo počátku 19. století mělo mysl i srdce připraveny k vnímání „rytířských“ romantických dramát, avšak projevovalo málo zájmu o svobodomyšlné tendence například *Fidelia*. Beethoven chtěl toto obecnostvo získat pro sebe. Byla jeho volba *Viny* ústupkem dobovému vkusu? I to je možné, uvážíme-li, jak intenzívně se Beethoven snažil o to, aby získal i laur dramatického skladatele. Pohybuje se tu ovšem na půdě hypotéz, protože se nám nedostává pramenných dokladů.

O Beethovenově úmyslu komponovat operu podle dramatu **Romulus** z pera vídeňského spisovatele Georga Friedricha Treitschkeho (1776–1842),<sup>46</sup> se dovídáme ze vzpomínky anglického pianisty a skladatele Cipriani Pottera (1792 až 1871). Když ztroskotal Beethovenův plán s Müllnerovou *Vinou*, rozhodl se Mistr v prosinci 1814, že sáhne k novému antickému námětu. Treitschke mu byl osobně velmi blízký, neboť – jak uvidíme dále – spolupracoval při úpravách *Fidelia*. V novém libretu viděl Beethoven zřejmě možnost oslavit heroickou postavu zakladatele Říma.

Romulus byl první král Říma, po matce vnuk Numitorův. S blížencem Remem zrodila Romula vestálka Rea Silvia, ale protože tím porušila panenskou čistotu, byla i s oběma dítkami vržena do Tiberu. Bratří se zachránili a byli podle pověsti odkojeni vlčicí. Vychoval je pastýř Faustulus a jeho žena Akka Laurentia. Děd Numitor poznal při jedné příležitosti Rema, odhalil jeho totožnost a s jeho pomocí byl dosazen na trůn, odkud ho svrhl jeho bratr Amulius. Romulus s Remem zabili Amulia a založili město nedaleko Alby Longy, sídelního místa Numitorova. Město bylo po čase hojně osídleno. Mezi bratřimi vznikl spor, kdo bude jeho králem a kdo mu dá jméno. Oba se chtěli podrobit vůli bohů. Spor bratří měli rozhodnout posvátní ptáci. Nejprve se prý objevilo Removi šest supů, krátce nato spatřil jich Romulus dvanáct. Nedošlo k dohodě, protože oba bratří soudili, že jejich znamení je příznivější: Remus si osoboval právo na trůn, protože se mu supové objevili dříve, Romulus zase proto, že jich bylo více. Spor vyústil v boj sourozenců, v němž byl Remus zabit. Romulus se

stal králem města, které pak nazval Roma (Řím). Protože Řím byl obydlen pouze muži, rozhodl se Romulus, že opatří ženy únosem dcer Sabinů, kteří se sešli do Říma na jeho pozvání, aby se zúčastnili slavnostních her. Únos sabinských žen se zdařil. Zato však přitáhl k Římu sabinový král Titus Tatius a zmocnil se zradou Tarpeie (tj. dnešního Kapitolu). Mělo dojít k boji mezi sabinovými vojsky a příslušníky Romulových vojáků, avšak Sabinky zabránily krvavé prolítí mezi Palatinem a Quirinálem, neboť se vrhly mezi své krajany a nové manžely; zprostředkovaly dohodu mezi oběma stranami. Romulus pak vládl společně s Titem Tatiem až do jeho smrti. Sám byl později prohlášen bohem a přijal jméno Quirinus.

Samotný námět skýtá možnost k rozvinutí motivů, které jsou typické pro Beethovena. Jde jednak opět o motiv manželské věrnosti, jednak o motiv míru zprostředkovaného ženami. První z nich se objevil například ve *Fideliovi*, druhý v předehře *Coriolan* (o níž pojednáme dále). Romulovskou látkou se Beethoven zabýval krátce předtím při jiné příležitosti. Kompozice pochodu a meziaktní hudby k truchlohře *Tarpeja*,<sup>47</sup> jejímž autorem byl básník Christoph Kuffner (1780 nebo 1777?–1846), vedla Beethovena roku 1813 k hlubšímu studiu problematiky sporu Romula se sabinským králem Tatiem. A protože pak záhy nalezl Treitschkeho drama na obdobné téma, rozhodl se je zhudebnit.

Gustav Nottebohm se domnívá ve své pramenné práci *Zweite Beethoveniana* (s. 329), že Beethovenovi se dostalo Treitschkeho libreto k *Romulovi* do rukou společně s textem pro „*Baccha*“, který skladatel obdržel v březnu 1815. O Beethovenově práci na *Romulovi* se dovídáme z lipského časopisu *Allgemeine Musikalische Zeitung*, který ve svém přehledu na měsíce říjen a listopad píše (roč. 1815, s. 854) o tom, že podle všeho se Beethoven rozhodl pracovat na nové opeře o *Romulovi*. Zdá se však, že zpráva anticipuje pravý vývoj událostí, protože 24. září 1815 sděluje Beethoven Treitschkemu, že už měl dávno začít s jeho *Romulem*, což znamená, že s prací otálel, ačkoli požádal předtím divadelní ředitelství ve Vídni o 200 zlatých za kompozici díla a o výtěžek z představení (srov. Kastner, 321). V tomtéž dopise připomíná, že budou-li ze strany divadla přijaty jeho uvedené podmínky, je ochoten operu napsat a připravit pro uvedení na scéně nejpozději do února nebo března 1816.

Z té doby pocházejí krátké skici a poznámky, které objevil Nottebohm v berlínské Královské (nyní Státní) knihovně. Domnívá se, že to jsou náčrtky k *Romulovi*. Jde o motivy boha Pana, dále o blíže neoznačený návrh tříosminového tématu, o dvouapůltaktový milostný nebo pastýřský motiv v F dur... a konečně o sedmitaktový „lidový zpěv“ – Beethoven jej označil jako „*Volksgesang*“ – na počest boha Pana, jenž je tu vzýván (nejprve ženami, pak muži) jako vlídný bůh, který chrání lidi a žehná jim („*gütiger, schützender, segender Pan*“). Náčrt sboru je přerušen poznámkou: „Knížky pro Karla“ („*Bücher – für Karl*“); Beethoven

tedy zastaví práci a připomene si touto marginálií, že má opatřit knižní materiál pro svého synovce Karla van Beethovena (1806–1868). Nottebohm připomíná (s. 330), že Beethovenova poznámka o knížkách pro Karla stěží může pocházet ze stejné doby. Buď jak buď, nalézáme v těsném sousedství s uvedenými notovými črtami ještě zajímavé další přípisky Beethovenovou rukou. Týkají se citovaného tříosminového motivku, o němž Beethoven soudí, že by v dalším vypracování neměl být celý veden v tříosminovém taktu („*nicht ganz so bezeichnet*“). Motiv měl být určen pro pantomimickou (sborově–pantomimickou?) scénu – zřejmě apoteózu Pana, jak dodáváme – a měl být odvozen z „B. M.“. Beethoven počítal s tím, že taneční scéna bude přerušována. Jeho doslovný zápis zní:

„... *nicht ganz so bezeichnet*“ (vztahuje se k citovanému tříosminovému motivku).

„... *es muss abge...tet* (abgeleitet, pozn. R. P.) *werden aus dem B. M. – wo der Tanz nur absatzweis – (...)*“.

V další souvislosti píše Beethoven po kratičkém notovém záznamu motivku pro lesní rohy („*Corni*“), že by možná v celé operě neměly být rozváděny disonance, nebo že by s nimi mělo být zacházeno jinak než bylo běžné za Beethovenovy doby, protože si přece nemůžeme představit, že by výjevy z těch pustých, chaotických dob byly vyjadřovány zjemnělou hudbou počátku 19. století:

„*Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik gar nicht denken lässt.*“

Bezprostředně na tuto větu navazuje poznámka, že téma má být rozvedeno na způsob pastýřského zpěvu: „... – *muss das sujet durchaus als schäfermässig behandelt werden.*“

Tyto Beethovenovy zápisy jsou velmi zajímavé – jejich analýzou lze poopravit mínění Gustava Nottebohma, že tu jde o skici k *Romulovi*. Jsme naopak toho názoru, že jsme právě četli črty k *Bacchovi*. Postava vzývaného Pana (boha arkádských pastýřů, jenž pobýval v lesních samotách a byl ochráncem a rozmnožitelem stád), ukazuje spíše k námětu bacchickému, tj. o Bacchovi (srov. též dále), než k námětu o Romulovi. Na okamžik bychom mohli připustit, že tu jde přece jen o Romula, ovšem z doby, kdy se ještě pohyboval výlučně mezi pastýři a ve společnosti svých pěstounů Faustula a Akky Laurentie. Co však znamená Beethovenův zápis „... *es muss abge...tet werden aus dem B. M.*“? Lze jej podle našeho soudu dešifrovat takto:

„*Es muss abgeleitet werden aus dem Bacchus-Motiv.*“

„Musí být odvozeno z Bacchova motivu“.

Tím by bylo jasné, že jde o operu „Bacchus“, nikoli „Romulus“.

Ostatně *Romula* Beethoven záhy zavrhl. Dověděl se o tom Cipriani Potter, zmíněný londýnský pianista a skladatel, jenž vyprávěl Alexandru Wheelockovi Thayerovi o svém setkání s Beethovenem.

Potter, ctitel *Fidelia* i jeho autora, žádal Mistra o to, aby mu dával lekce, avšak byl odkázán, protože Beethoven se z časových důvodů nezabýval peda-



gogickou činností v oboru kompozice. Přesto však doporučil Potterovi jiného učitele, leč vyslovil svou důvěru pouze Albrechtsbergerovi, který (žel) zemřel již roku 1809. (Sám Beethoven navštěvoval jeho hodiny kompozice, pozn. R. P.) Potter se zeptal, zda má Beethoven v úmyslu psát novou operu. Bylo to roku 1817. Dostal až příliš lakonickou odpověď: „Ano, pšíi teď ‚Romula‘, ale básníci jsou všichni takoví blázni. Nebudu komponovat žádný pošetilý krám.“<sup>48</sup> Tento Beethovenův výrok svědčí o tom, že ještě roku 1817 pomýšlel na *Romula*, avšak že zároveň mu nebyla sympatická ona nepravdivost koncepce, jež ovšem byla typická pro díla tehdejšího německého činoherního jeviště.

Již roku 1814 se Beethoven uchyluje do okruhu italské kantáty a opery. Na text Clemente Bondiho komponuje skladbu „*Cantata campestre a 4 voci con cembalo obbligato*“, WoO 103 (srov. Harry Goldschmidt, *Die Erscheinung Beethovens*, Lipsko 1974, 177–220). Věnuje se Metastasiovým libretům, která si vypůjčil z Artariova nakladatelství (viz Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben II*, 1867, 572), a zajímá se o možnost napsat operu na italský text. Je to posléze Vittorio Alfieri (1749–1803), jehož hrou *Rosmonda* (= *Rosamunde*) z roku 1779 se přechodně nadchne (srov. Nohl, tamtéž).

Rosmonda (též Rosmunda, Rosamunde) je manželkou langobardského krále Alboina, který roku 568 vtrhl do Itálie a založil tam langobardské panství. Její otec byl Kunimund, král germánského kmene Gepidů. Svého milence Helmigise nejprve podnítí k vraždě Alboina, po manželově smrti prchne s Helmigisem do Ravenny. I jemu podá však jed, když ji požádá o ruku exarcha Longinus. Umírající Helmigis však donutí Rosmondu, aby část jedu vypila s ním. Rosmonda tedy v závěru dramatu umírá. (Viz Hugo Riemann, *Opern-Handbuch*, Lipsko, nedatováno, 482.)

Zdá se, že Beethoven v té době opravdu těkal od jednoho operního tématu k druhému. Grillparzer<sup>49</sup> nás informuje o Beethovenově pracovním vztahu k básníkovi jménem Joseph Ludwig Stoll (1778–1815), s nímž Mistr promýšlel blíže neurčené operní libreto. Zalíbila se mu Stollova lyrika, neboť již roku 1811 zhudebnil jeho báseň „*O, dass ich Dir vom stillen Auge...*“ a uveřejnil ji 12. července 1814 v cyklu *Vzdálené milé*. Stoll stál blízko Beethovenovým ideálům. Vydával sbírku statí „*Prometheus. Eine Sammlung deutscher Original-Aufsätze berühmter Gelehrter*“ (Wien – Triest 1810) a patřil k vyznavačům Novalise. Stal se divadelním režisérem ve Dvorním divadle za direktoria Pálffyho-Gräfferova. Wurzbach hovoří ve svém „*Biographisches Lexikon*“ o Stollově rozháraném životě. Tento odsudek je přílišný. J. L. Stoll, jenž pocházel ze zámožné rodiny lékaře, ztratil brzy otce; získal sice dědictví, ale věnoval je nejen k prohloubení svého vzdělání (studoval v Jeně a pohyboval se i v ostatních severoněmeckých kulturních střediscích, stýkal se se Schillerem a s význačnými učiteli), nýbrž i ke společenským zábavám. Vrátil se zcela bez peněz do svého rodiště Vídně (1807). Byl to hezký mladý muž, hubený a bledý, jenž budil pozornost svými

světlymi plavými vlasy (Alexander Wheelock Thayer – Hermann Deiters – Hugo Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben* III, Leipzig 1923, 189). O jeho nespolehlivosti však věděl kdekdo. Grillparzer o něm píše:

„Později jsem ho /tj. Beethovena, pozn. R. P./ viděl nanejvýš na ulici a několikrát v kavárně, kde se tvůrčím způsobem bavil s Ludwigem Stollem, dnes již dlouho zemřelým a zapomenutým básníkem z družiny Novalisovy a Schlegelovy. Říkalo se, že společně projektují operu. Zůstane nepochopitelné, že Beethoven mohl očekávat od tohoto nespolehlivého tlachala něco smysluplného, ba vůbec něco jiného než blázniviny, byť dobře veršované.“<sup>50</sup> Na Stollovo libreto nikdy žádná opera L. v. Beethovena nevznikla. „Nespolehlivý tlachal“ zřejmě text vůbec nedodal. Podobně ztroskotal i Beethovenův plán na operu *Die Ruinen von Babylon* (Zříceniny babylónské) podle „melodramu“ Treitschkeova.

Hlubší bádání (Thayer, tamtéž, 265 n.) ukazují, že šlo původně o francouzský text *Les Ruines de Babylon*. Zdá se, že Beethovenovi text zprostředkoval pruský baron Friedrich Johann von Driberg, umělecký diletant, milovník antiky a fantasta mající vztah ke všemu krásnému. Bádal o antické hudbě aniž pochopil základy její teorie; přece však napsal nauku o skladbě „podle řeckých zásad“ (roku 1858). Dávno předtím již studoval v Paříži, kde po pět let chodil ke Spontinimu a snad také k Cherubinimu, aby poznal základy kompozice. Druhého března 1809 se vrátil do střední Evropy, a protože jej vábila Vídeň, najal si v ní byt v domě č. p. 1152 (*Zum goldenen Ochs*). Žil v něm a stýkal se s Beethovenem. Předal mu ze své sbírky text *Les Ruines de Babylon*, jenž měl formu melodramu (navazoval zřejmě na Rousseaua). Beethoven byl textem nadšen. Dribergovi, „svému milému Dribergovi“, záhy píše v záležitosti *Zřícenin babylónských* a oznamuje mu v nedatovaném dopise, že jejich text předal Treitschkemu. Požádal ho totiž (jak dodáváme), aby „melodram“ převedl do němčiny. Je netrpělivý, již 6. června 1811 urguje Treitschkeho a požaduje vrácení textu. Dne 5. července „milému Treitschkemu“ netrpělivě sděluje, že se dověděl o uvedení podobné hry (šlo o Schikanederovu práci *Pyramiden von Babylon*); její 1. dějství komponoval Johann Georg Anton Gallus Mederitsch /1752–1835/, žák Wagenseilův a učitel Grillparzerův – 2. dějství Peter Winter /1754–1825/, žák abbé Voglera); obává se, že by tento fakt – jevištní dílo bylo uvedeno roku 1795 v divadle v Leopoldstadtu – mohl ohrozit jeho plánovanou kompozici. Má již představu o tom, že v opěře bude obsažena recitace a že ji ožíví tanci. Pro hlavní roli Giafara si již vybral zpěváka Siboniho (jeho úloha by asi byla pouze zpěvná, tj. bez recitace). Dne 11. července 1811 píše Beethoven o melodramu *Les Ruines de Babylon* i hraběti Ferdinandu Pálffymu, spoluřediteli Dvorního divadla. Již před časem mu oznámil rozhodnutí zhudebnit tento námět. Herec Scholz projevil zájem vystoupit ve *Zříceninách babylónských* benefičně v *Theater an der Wien*. Jde o činoherní verzi? Beethoven je znejistěn. Uvede-li ji divadlo, bude dávana nejvýše tak pětkrát až šestkrát. Jakmile

by Beethoven vytvořil vážnou operu na toto téma, byla by situace jiná. Vždyť opera docela jinak láká obecenstvo než činohra! Jakmile by Ludwig van Beethoven napsal tolik obdivovanou čistou (zřejmě vážnou) operu, šlo by o kompozici trvalé hodnoty. *Zříceniny babylónské* v operním rouchu by mohly divadlu přinést merkantilní užitek. Ostatně je tak těžké najít opravdu dobré libreto! Beethoven sám měl v ruce ne méně než dvanáct textů, všechny zaplatil z vlastní kapsy („aus meinem Sack“) – a všechny také vrátil jako neupotřebitelné.

V době, kdy píšeme tyto řádky, nám nebyl text *Zřícenin babylónských* k dispozici. Můžeme se však domnívat, že byl založen na starozákonním námětu z knihy Genesis (11, 4–5):

„Nebo řekli: Nuže, vystavějme sobě město a věži, jejíž vrch by dosahal k nebi; a tak učiňme sobě jméno, abychom nebyli rozptýleni po vsí zemi.

Sestoupil pak Hospodin, aby viděl to město a věži, kterouž stavěli synové lidští.“<sup>51</sup>

Verše se vztahují ke stavbě tzv. babylónské věže. Bývá ztotožňována se zříceninami Bálova chrámu (tj. Nimrodovy věže, „Birs Nimrud“) v Borsippě nedaleko starého Babylónu. Tento chrám obnovil Nabuchodonozor (605–562 př. n. l.). Byl nejslavnějším králem babylónským, neboť přinesl zemi blahobyt, obnovil zaniklé vodovody, dal upravit tok řeky Eufratu a založil přehradu u Serfarvaim k regulování zátop vody. Opevnil Babylón, zřídil nádherný palác s rozsáhlým sadem a vystavěl visuté zahrady pro svou choť Amyrtu. Dal opravit Mardukův chrám i chrám v Borsippě. Byly stavěny z nepálených cihel a sloužily také za hvězdárnu. Součástí chrámu v Borsippě byla Obrovská věž, která nikdy nebyla dostavěna. Hrdý nápis na ní hlásal, že jde o stavbu E–temen–anaki, což znamená, že její vrchol měl dosáhnout nebe.

Pověst o babylónské věži, která nikdy nebyla dostavěna, předpokládá, že Babylón byl prasídkem všeho lidstva. Biblický vypravěč pověst převzal (s jistými změnami) a použil jí k tomu, aby zdůraznil své přesvědčení o nutnosti jednoty všech lidí i o tom, že domýšlivost člověka, zoufale toužícího postavit věž až do nebe, je vzpourou proti Bohu, který ji vždy potlačí. V tomto případě došlo zásahem Boha k rozdělení lidstva na „jazyky“, tj. národy a rasy. Lidstvo si přestalo rozumět:

„A tak rozptýlil je Hospodin odtud po vsí zemi; i přestali stavěti města toho.

Protož nazváno jest jméno jeho Bábel; nebo tu zmátl Hospodin jazyk vsí země; a odtud rozptýlil je Hospodin po vsí zemi.“<sup>52</sup>

Námět<sup>53</sup> – jenž je v dramatu zřejmě obohacen o prostý děj směřující k monumentalitě – byl pro Beethovena přitažlivý proto, že do něj mohl promítnout svou myšlenku o sbratření lidstva. Souzněla s jeho uměleckým krédem již od bonnských let a byla nejpronikavěji vtělena do partitury *Deváté symfonie*. Drama Beethovenovi nakonec nevyhovělo, protože postrádalo pravých dějově hybných akcentů. Proto se jeho zhudebnění vzdal.

Koncem roku 1814 měl Beethoven v úmyslu započít s kompozicí další opery, tentokrát na téma **Bacchus**, které mu navrhl jeho dávný přítel Karl Amenda (1771–1836).<sup>54</sup> Autorem libreta byl Rudolf vom Berge, básník z lotyšského Kurzeme (dříve Kurland), kde Amenda působil jako kazatel. Beethovenovi se text líbil. Když ho ve Vídni navštívil – na Amendovo doporučení – lékař dr. Karl von Bursy (1791 až 1870) z Kurzeme, hovořil s ním Beethoven přátelsky o rozmanitých věcech, též o svém zdravotním stavu; učinil nářek na to, že všichni jeho přátelé jsou daleko od něho vzdáleni (mínil tím například Amendu nebo dr. Wegelera), zatímco on je osamocen v hnusné Vídni. Mistr se tehdy necítil zdravotně dobře, v létě si chtěl odpočinout v Badenu u Vídně. Stěžoval si, že pro svůj zdravotní stav nesložil dlouho nic nového. Když se doktor Bursy zmínil o Bergeho textu k *Bacchovi*, prohlásil Beethoven, že je opravdu dobrý a že se hodí po malých úpravách ke zhudebnění. Jeho nemoc mu však dosud nedovolila, aby se věcí zabýval; napíše o tom všem Amendovi (snad ho chtěl vyzvat ke spolupráci na úpravách libreta, pozn. R. P.). Když pak Bursy navázal úvahou, že k upravovatelské práci je třeba mít čas, řekl Beethoven: „Ne, nedělám nic v jednom kuse, bez přerušení. Vždy pracuji na mnohém najednou, jednou vezmu to, podruhé ono.“<sup>55</sup> Tato Bursyho vzpomínka se vztahuje k 1. červnu 1816, kdy došlo k jeho setkání s Beethovenem. Doktor Bursy ji zaznamenal ve svém deníku a spolu s dalšími vzpomínkami na Ludwiga van Beethovena ji uveřejnil ve známých Petrohradských novinách (*Petěrburgskaja gazeta*), roč. 1854, č. 78 a 79.<sup>56</sup>

Pokusme se rekonstruovat několik motivů, které Beethovena mohly zaujmout na tomto libretu.

Bacchus je jméno boha úrody a vína. Byl synem nejvyššího boha Dia a jeho milenky Semely. Hojněji se používá jeho řeckého jména Dionýsos (= „Diův syn“). Když dospěl, sázel révy a pozemským nektarem opájel sám sebe i svůj průvod. Záhy ho uctívali nejen v rodných Thébách, nýbrž i v okolních krajinách a ve vzdálených zemích, ba po celém světě. Na ostrově Naxu se spojil s Ariadnou, kterou zrádně opustil její milenec Théseus. Pojal ji za manželku; jeho otec Zeus jí pak daroval nesmrtelnost.

Avšak Bacchus (Dionýsos) nebyl jen bohem úrody a vína, nýbrž všeho přírodního vzrůstu. Byl živitelem a pěstitelem stromů i ovoce, a proto ho ctíli zejména v zahradách, úrodných nížinách a všude tam, kde bujelo rostlinstvo. Považovali ho za boha jara, kdy se míza navrácí zeleni, kdy vše po celé zemi pučí a kvete. Proto se jeho ctitelé zdobí věnci z květin a listů, nejčastěji břečtanového nebo révového. Protože k pěstování révy a stromů je třeba lidské pracovitosti a pilnosti, byl Bacchus považován za původce těchto ctností – ctíli ho také jako dárce lidského klidu, pohody, a rozmnožitele blahobytu. Zapuzoval strasti a všechny vespolek naplňoval rozkoší, radostí, a nabádal k bratrské lásce a k přátelství. Všude, kam vstoupil, se rozhostil mír. Byl původcem ušlechtilých mravů, šířitelem svornosti. Měl v sobě vznešené nadšení pro vše krásné, zejmé-

na pro básnictví a hudbu. Proslul duchem věšteckým a podobal se tím Apollónovi. Dionýsovy slavnosti zavdaly podnět k pěstování typu sborové písně na jeho počest, takzvaného dithyrambu, který souvisel se vznikem tragédie a satyrského dramatu, jakož i s rozvojem dramatické poezie vůbec. Byl také bohem zpěvu (Dionýsos Melpomenos) a pohyboval se ve společnosti Apollónově, mezi Múzami, Charitkami; stýkal se s Erótem a Afrodítou. Ve svých věštírňách (například amfikaiské ve Fókidě) poskytoval nemocným prostředky k uzdravení a vdechl jim spánek s bohatými sny.<sup>57</sup>

Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli zpřístupnil veřejnosti dopis Amendův, v němž tento Beethovenův přítel hodnotí operní text *Bacchus*. Dopis byl Beethovenovi odeslán spolu s Bergeho libretem z kuronského města Talsi dne 20. března 1815. Je psán vznešeným stylem na způsob Klopstockův: „Můj Beethovene! Po dlouhém mlčení, jemuž jsem plně vinen, přibližuji se s obětinou Tvé nádherné Múze“ („*Mein Beethoven! Nach langem schulduollem Schweigen nähere ich mich mit einem Opfer Deiner herrlichen Muse*“), zahajuje Amenda svůj dopis. Vzpomíná na nezapomenutelné dny, které prožil v mladém věku s Beethovenem. Byl jeho srdci velmi blízko. Protože je informován o tom, že Beethoven hledá operní text, dovoluje si mu poslat velkou lyrickou operu *Bacchus*. Je hluboce přesvědčen o její umělecké hodnotě, neboť soudí, že dosud nevzniklo nic, docela nic, co by mohlo být srovnáno s touto operní básní („*dass ihresgleichen noch nicht existiert*“). Pro vysokou uměleckou kvalitu literární předlohy to má být právě Beethoven, jenž operu zkomponuje. Je to též přání básníka, který je upřímným Amendovým přítelem. Amenda sám by si přál, aby Beethoven pracoval o novém díle s plným zaujetím, „*con amore*“. Vždyť text je vypracován s ohledem na zhudebnění, jednotlivé scény a zpěvy jsou účinně seřazeny. Je možné, že Beethovena zarazí přílišná délka libreta, která ho možná donutí k tomu, aby vše komponoval jakoby v jednom kuse, bez opakování hudebních úseků. Amenda věří, že Beethoven zvládne hezké dramatické situace libreta s jemností nebo silou sobě vlastními. Zjemní zajisté i scénu vraždy („*Mord-Spektakel*“), vše naplní svou harmonií. Amenda ujišťuje, že nejen on, nýbrž i autor libreta, jsou jeho upřímnými obdivovateli. Jsou služebníky jeho velké Múzy. Kéž mohou být u Beethovena a pozorovat růst díla, procítit je a vychutnat! /.../ V další souvislosti pak prosí Amenda o odpověď na tento dopis, rád by věděl, jak se Beethovenovi daří. Bylo by zajisté hezké, kdyby Beethoven podnikl umělecké turné, kdyby navštívil severní kraje, kdyby mimo jiné vážil cestu do Petrohradu, do Rigy a ke svému příteli Amendovi, jenž by padl do jeho náručí!

Na tento velmi obsáhlý dopis, který ru reprodukujeme nepřímou – in extenso je uveden v knize Wolfganga Alexandra Thomase-San-Galliho, *Ludwig van Beethoven*, Mnichov 1920, 309–311 – , odpověděl Beethoven 12. dubna 1812. Potvrdil příjem dopisu i libreta. Obojí mu předal hrabě Keyserling,

Amendův přítel. Beethoven žije osamocen „v největším městě Německa“ („*in dieser grössten Stadt Deutschlands*“), protože nemá děti a proto, že je vzdálen těch lidí, které by mohl mít rád. Neopomene se zajímat o to, na jaké úrovni je hudební umění v Kuronsku? Zdalipak Amenda slyšel některé z jeho rozměrných děl? Podivuje se, že mu píše tak vznešeně, vždyť jsou staří přátelé, a prosí, aby napříště opatřil obálku prostým jménem Beethovenovým (dopis otiskuje Leitzmann II, 103).

Námět o *Bacchovi* zřejmě Beethovenovi učaroval. V literatuře se objevuje zmínka, že ještě v zimě 1821/22 byl rozhodnut jej komponovat. Tehdy se seznámil s obchodníkem, právníkem a krasoduchem Ignazem Jeittelesem (nar. 1783 v Praze, zemř. 1843 ve Vídni), synovcem brněnského dr. Aloise Jeittelese (1794–1858), autora textu k Beethovenovu písňovému cyklu *Vzdálené milé*. Esteticky školený Ignaz Jeitteles se stýkal například s Carlem Mariou von Weberem a měl zájem o operní problematiku. Jednomu jeho rozhovoru s Beethovenem byl v té době přítomen Augustin Lewald, pozdější autor Jeittelesovy monografie. Popisuje Jeittelesův dialog s Beethovenem, jenž se uskutečnil v restauraci „Zum Seitzerhofe“, kam oba mužové chodívali večeret (diskutovali tam do noci o různých problémech); Jeitteles totiž bydlel poblíž na ulici Schwertgasse č. 357. Podle Lewaldova svědectví myslel prý Beethoven ještě v letech 1821–1822 na svého *Baccha*, vyprávěl Jeittelesovi o mnoha jeho scénách, které prý nosil v hlavě (Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 240).

Námět o *Bacchovi* mohl být pro Beethovena přitažlivý proto, že do něj mohl promítnout své pojetí přírody, své touhy po tvůrčím i osobním klidu, ba co více: Bacchovou postavou mohl oslavit hudbu, zpěv – a jejich moc nad člověkem a jeho city. Bacchus byl v Beethovenových představách typem vousatého Dionýsa z vatikánských sbírek (Museo Chiaramonti, evidenční č. 144): Walther Amelung (v knize *Rom*, Bd. I: *Antike Kunst*, Stuttgart – Berlin – Leipzig 1890, 220 n.) charakterizoval vatikánského Dionýsa těmito slovy: „*In den weichen Zügen des Gesichtes, den schmalen, feuchten Augen und der leichten Öffnung des üppigen Mundes, in dem die Zähne sichtbar werden, liegt eine starke animalische Sinnlichkeit, deren Eindruck noch erhöht wird durch das lebhaftes Seitwärtsblicken des Kopfes, als habe dort ein Gegenstand dieser sinnlichen Wünsche seine Aufmerksamkeit erregt, und durch die Verwirrung der Bartlocken, die ungepflegt wie ein Urwald durcheinander wachsen. Und doch ist ein edles Wesen dargestellt; denn die Züge sind bei alledem von vornehmer Schönheit, der Schädel ist wundervoll ausgebildet, und die langen Haare sind hinten sorgfältig um ein Band gerollt, das den ganzen Kopf umschliesst.*“ („V měkkých tazích obličej, v úzkých, vlahých očích a v lehce pootvěřených ústech kypících zdravím, v nichž zahlédneme zuby, tkví silná, živočišná smyslnost, jejíž stopa je znásobena živým, odvráceným pohledem hlavy; jako by tu předmět těchto smyslných přání vzbudil jeho /Dionýsovu/ pozornost a pronikl spleť strniska vousů, které rostou nepěstovaně, jeden přes dru-

hý, jako v pralese. A přece je tu zpodobena ušlechtilá bytost, neboť rysy jsou při tom všem vznešeně krásné, lebka je kouzelně modelována a dlouhé vlasy vzadu pečlivě stočeny ve vrkoč, jenž obepíná celou hlavu.“) Naproti tomu bylo Beethovenovi zřejmě vzdálené ono pojetí Baccha, které objevíme v Neapoli nebo v pozdějších replikách, karikujících Dionýsa jednoznačně jako rozpustilého prostopášníka. Beethovena zaujal na pověsti o Bacchovi milostný motiv věrné Ariadny, kterou opustil athénský hrdina Théseus; Ariadnino zbožštění bylo v souladu s Beethovenovým pojetím ženy. Též motiv apoteózy hudby byl Beethovenovi blízký. Poznal jej například již v Händelově ódě *Alexandrova slavnost* (1736), kterou upravil Wolfgang Amadeus Mozart roku 1790 pro Vídeň díky zprostředkujícímu působení barona Gottfrieda van Swietena (1730–1803), jenž měl zúrodnující vliv i na Beethovena, neboť mu otevřel cestu k Händelovi a Bachovi. Když Beethoven promýšlel svou dionýskou oslavu hudby, tanul mu na mysli zajisté onen strhující závěr *Alexandrových slavností*, kdy k antickému pěvci Timotheovi přistupuje patronka hudby sv. Cecílie, aby společně s ním oslavila její velikost a aby se s Timotheem podělila o palmu vítězství ve společném uměleckém závodě.<sup>58</sup> Avšak nic se nedochovalo z Beethovenových plánů. Fakt, že se zabýval *Bacchem* rok, však nasvědčuje tomu, že to nebyl námět, s nímž se loučil rád. Nicméně odvedla ho od něj zřejmě státnost děje. Toužil vždy zhudebňovat takové náměty, které by strhly diváka svou jevištní pravdivostí a působivostí. Proto záhy obrátil pozornost k *Brutovi*. O libreto k němu požádal spisovatele Bauernfelda.

Vídeňský rodák Eduard von Bauernfeld (1802–1890) patřil ke kruhu Beethovenových známých. Setkával se s ním v rodině Giannatasia del Rio, majitele výchovného ústavu, kam docházel od 24. ledna 1816. Beethoven tihl k rodině Giannatasia del Rio též proto, že vyjednával o možnosti pobytu synovce Karla v Giannatasiově institutu. Styk s rodinou pana Del Rio měl pro Mistra význam též inspirativní, neboť v jejím prostředí setkal se s J. F. L. Dunckerem, k jehož dramatu – jak uvidíme dále – napsal hudbu (šlo o činohru *Leonore Prohaska*). Spisovatel Bauernfeld diskutoval s Beethovenem několikrát o hudbě a umění.<sup>59</sup> Zachovalo se sdělení, že ho Beethoven požádal o libreto k *Brutovi*: „Napište pro mne operu /rozuměj libreto, pozn. R. P./, takového Bruta nebo něco podobného! Jinou věc nemohu potřebovat!“<sup>60</sup> Pro Bauernfelda bylo toto vyznání potěšující, avšak zřejmě mohl těžko skladateli vyhovět, protože byl umělcem podstatně jiného rodu než Beethoven. Možno ho označit za typického reprezentanta předbřeznové Vídně, která se vzdalovala ideálům Francouzské revoluce. V době, jež vřela progresivními myšlenkami, byl Bauernfeld – obrazně řečeno – „revolucionářem v županu a pantoflích“, neboť jeho četné veselohry byly ohlasem dobových požadavků publika, které vyžadovalo malé společenské komedie bez pronikavých myšlenek, opěvující sentimentálně starou Vídeň. Bauernfeld byl typicky měšťanský dramatik, jenž rozmnožoval tvor-

bu pro divadlo o úsměvné dobové kusy, vzdálené Schillerova nebo Körnerova gesta a nedosahující charakterizačního mistrovství dramát Grillparzerových. Dovedl se, řečeno se Šaldou, vždy hbitě přislepičit, a jeho tvorba má do sebe něco z onoho sentimentálního úsměvu, jímž se ostatně vyznačovala i tvůrčí činnost Nestroyova.<sup>61</sup>

Měl-li Beethoven zájem o libreto vztahující se k postavě Brutově, žádal zřejmě operní text, jenž by zdůraznil progresivní rys Brutovy osobnosti.

Marcus Iunius Brutus (85–42 př. n. l.) patřil ke spiklencům proti Caesarovi. Byl jedním z jeho vrahů. Dochoval se dvousvazkový konvolut Brutovy korespondence s Ciceronem (160–43 př. n. l.), z níž vysvítá, že Brutus byl odpůrcem diktatury a přívržencem republiky tak jako Cicero. Proti Caesarovi se postavil z politických důvodů, protože protestoval proti jeho diktátorským tendencím. Vždyť i když se Caesarovi nepodařilo získat královský diadém roku 44, byl prohlášen doživotním diktátorem a měl mnoho dalších pravomocí, mimo jiné také možnost volně nakládat se státním pokladem. Byl by pravděpodobně proměnil Řím v samovládnou říši východního typu. Brutus viděl v Caesarovi zpočátku hlasatele nového pořádku, proto se stal jeho přívržencem (roku 48 př. n. l.) a přijal jeho jmenovací dekret, jímž ho ustanovil roku 46 místodržícím v Předalpské Galii (Gallia Cisalpina); později (roku 44) stal se Brutus pretorem v hlavním městě Římě, kdy spolu s jinými odhalil Caesarovy uzurpátorské tendence. Proto se švagrem Gaiem Cassiem Longinem (zemř. 42 př. n. l.) podnítil povstání, jemuž padl Caesar za oběť 15. března (Idibus Martiis) roku 44, byv ubodán k smrti v Pompeiově divadle, kde měl zasedat senát. Po Caesarově vraždě uprchl Brutus spolu s Cassiem na východ, kde spravoval Makedonii. Vojsky Octavianovými a Antoniovými byl poražen roku 42 v bitvě u Filipp (oba vojevůdcové byli mstiteli Caesarovy smrti), Brutus pak sám nalehl na meč a zemřel sebevraždou, podobně jako jeho spojenec Cassius.

Beethoven viděl v Caesarovi obdobu Napoleona, proto ho vždy odsuzoval. Spatřoval nejvyšší ideál politického státního zřízení v Římské republice, kterou Caesar vyvrátil z kořene. V Brutovi pak nutně musel vidět mstitele, jenž se postavil proti násilí, tudíž postavu kladnou. Lišil se tím od dobového pojetí Caesara a césarismu. Svě přesvědčení formuloval v tomto případě na základě svého pokrokového politického smýšlení. Viděl tehdy vrchol zřízení v ústavě anglické, s níž srovnával každou formu vlády.<sup>62</sup> Byl vyznavačem republiky, již považoval za nejlepší zřízení. Varoval národ před nejednotností; vždyť roztržštěný národ se nikdy nemůže postavit proti síle uzurpátorovy pěsti: „Násilí, které je jednotné, zmůže všechno proti většině, která jednotná není.“<sup>63</sup> Operní námět o *Brutovi* tedy plně odpovídal Beethovenovu politickému profilu i jeho názorům. Nebyl hudebně realizován pro skladatelovo zaneprázdnění jinými úkoly.

Od *Bruta* ho odváděly i jiné operní náměty, o nichž hovoří Hermann Wolfgang Waltershausen v časopise *Münchener neueste Nachrichten* dne 30. října



1920. Čerpaly opět ze starověku nebo ze Starého zákona. V *Antigoně*, tragédii Sofoklově, jejíž význam objevil pro německou kulturu Beethovenův současník Friedrich Hölderlin (1770–1843), její novodobý německý překladatel, našel Beethoven opět svůj „věčný motiv“, vzor ženské statečnosti.

Antigoné, dcera Oidipa a Jokasty, se vrátila po smrti otcově do Théb a proti zákazu tamního vládce Kreóna pohřbila mrtvolu svého bratra Polyneika, který jako vlastizrádce padl při útoku na rodné město. Za svůj čin byla Antigoné zaživa uzavřena v hrobce, kde si sáhla na život. Její morální a lidský vzor byl zářivý, neboť kladla lásku sourozeneckou (právo přirozené) nad lidské zákony.

Beethovenův duchovní svět, jež tehdy hnětla mimo jiné četba Aristotelovy *Poetiky* a jeho poznatků o zákonitostech antického dramatu, inklinoval v té době i k Aischylově *Orestei*, v níž našel motiv katarze po těžkém provinění:

Orestés, syn Agamemnónův a Klytaiméstrin, pomstil svého otce tím, že s pomocí sestry Élektry zavraždil cizoložnou matku i jejího milence Aigistha. Pro matkovraždou byl pak stíhán Erýniemi, avšak na athénském Aeropagu našel očištění.

Téma o *Orestovi* mohl Beethoven blíže poznat prostřednictvím Sofoklovy tragédie *Élektrá* nebo podle verze Eurípidovy, v níž bůh Apollón učinil podmínkou úplného smíření Erýnií, aby Orestés přinesl Artemidinu sochu z Tauru do Athén. Přišel do Tauru s přítelem Pyladem, měl být jako cizinec obětován, avšak Ífigenie, kněžka obětního chrámu, poznala v Orestovi vlastního bratra, ušetřila jej i jeho přítele Pylada — a do Athén unikla s nimi i s hledanou sochou bohyně Artemidy. Orestés potom vládl v Argu, Mykénách a ve Spartě. Pojal za manželku Hermionu, když předtím byl odstranil jejího milence Neoptolema.

Zdá se být pravděpodobné, že Beethovenův zájem o *Oresta* vzbudila Gluckova opera *Ífigenie na Tauridě* (1779), avšak velkolepé Gluckovo zhudebnění zase zřejmě Beethovena odpudilo od jeho úmyslu zmocit se látky znovu.

Zamýšlel-li Beethoven zhudebnit novobabylónskou látku o *Balsazarovi* (Belisarovi), dostal se tím opět do okruhu svých zájmů, které projevil například inklinováním k námětu *Zřícenin babylónských*. Syžet o *Balsazarovi* našel ve Starém zákoně (Kniha Daniel, kap. 5).

Balsazar, poslední král novobabylónské říše, byl jejím spoluvládce za života svého otce, krále Nabonida. Bylo to v letech 556–539 př. n. l. Balsazar byl dobrý obchodník, podporoval babylónské svatyně stříbrem a obětními zvířaty, ale sám žil prostopášným životem. Jednou se stalo, že během hodování přikázal služebnictvu, aby přineslo posvátné nádoby, kořist z chrámu jeruzalémského. Hodlal z něj pít spolu se svými ženami a nevěstkami. Stalo se. Všichni „pili víno a chválili bohy zlaté a stříbrné, měděné, železné, dřevěné a kamené“ (Dn 5, 4). Dopustili se tím svatokrádeže. Tu náhle se Balsazarovi zjevil nápis psaný neviditelnou rukou a obsahující neznámá slova: „Mene, mene, tekel, ufarsin.“ Balsazar dal povolat všechny mudrce královské, hvězdáře, Chaldejské a hadače, aby nápis vyložili. Nepodařilo se jim to. Na královninu radu povolal

Balsazar proroka Daniela, „jednoho z synů zajatých Judských“ (Dn 5, 13), který pak nápis rozluštil. „Tento pak jest výklad slov: Mene, zčetl Bůh království tvé, a k konci je přivedl. Tekel, zvážen jsi na váze, a nalezen jsi lehký.“ (Dn 5, 26.) Slovo ufarsin pak znamenalo podle Daniela „rozdělují“: „Rozděleno jest království tvé a dáno jest Médským a Perským“ (Dn 5, 28). A opravdu: téže noci byl zabit Balsazar, a Darius ujal se řízení říše. Psal se rok 539 př. n. l.

Ani toto téma posléze Beethoven nezpracoval.

Beethoven tékal v té době od jednoho námětu ke druhému. Nejvíce ho zajímaly dva typy libret, „heroický“ a „romantický“. Heroický typ libreta a jeho oblibu lze u L. v. Beethovena vysvětlovat celkovým skladatelovým osobním zaměřením (vždyť Beethoven je tvůrcem „heroického“ stylu a nikoli neprávem nazýváme celé jeho střední skladatelské období „heroickým“). Že však se také stále vracel k „romantickému“ typu operního libreta, je dáno mimo jiné také obecným vývojem německé opery počátku 19. století. Tento vývoj byl v souladu s hnutím německé romantiky, jehož jsme byli svědky již od konce „osvětěného“ věku, kdy uprostřed vrcholného klasicismu („Klassik“) nadcházela nová „hvězdná hodina lidstva“,<sup>64</sup> nazvaná později – ne zcela výstižně – romantismem („Romantik“). Spíše než o nový umělecký styl jde tu hlavně o nový postoj ke světu.<sup>65</sup> Ve smyslu rousseauovských idejí chtěli umělci počátku 19. století utéci do nevšední přírody plné zázraků, toužili sestupovat do závrtných propastí a objevovat dosud neznámé výšiny, bloudili jeskyněmi a vnímali šumění jejich podzemních vod. Zrodil se princip návratu k dávno zavátým pohádkovým historiím, na jehož základu byla koncipována tvorba nejen literární, nýbrž i dramatická a operní. Ještě před rokem 1800 napsal jeden z otců německé romantiky – Ludwig Tieck – hudební pohádku „*Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*“ („Obluda a začarovaný les“), která působila ve své době jako monstrum a nenalezla skladatele, jenž by ji byl býval zhudebnil. Tehdejší uším zněla jako divoké snění o přírodních divech, a snad právě tím, že se chtěla propálit do říše nekonečna negací všeho konečného, působila jako něco do slova a do písme ne smyslného. Odhalila však stezku, jež vedla jednak do vlastního nitra, jednak za hranice všehomíra. Cestu novému libretnímu typu upravovali první příslušníci hnutí *Sturm und Drang*<sup>66</sup> zapálení pro kult génia, avšak hlavně generace raných romantiků v čele s Wackenroderem, Tieckem, Novalisem a Jeanem Paulem. Zejména tito básníci se zabývali svými sny o nové opeře, jež se zrodí ze sňatku dvou Múz, Euterpé a Erató; avšak budoucí romantická opera považuje za své kmotry i další Múzy – Kalliopé, Melpomené, Thaleiu a Terpsichoré. Slovem: romantikové, kteří vždy tihli k univerzálnu, měli o opeře představu jakožto o útvaru vzniklém spojením několika umění, ba sjednocením umění všech, jak snil hymnik noci Novalis.

Kouzelný svět opery, jenž ožíval již u Purcella, Händela a Mozarta, nalezl pravou živnou půdu až ve Weberově *Čarostřelci* (1820). Celá dvě desetiletí však

již byla těhotná novou operou. Svět romantiky vypověděl boj tradiční opeře italského nebo francouzského ražení a vydával své plody zejména v námětové oblasti, zatímco na geniálního hudebníka, jenž by cele souzněl s jeho ideály, doba teprve čekala. Beethovenovi nebylo přáno, aby se mohl – alespoň v tvůrčích plánech – přiblížit jejímu „příkazu dne“. Nestal se v oblasti opery představitelem její romantické vývojové linie, už proto ne, že osciloval mezi klasicismem a romantismem. Jeho vůle k nové opeře však byla tak silná, že se chápal každé příležitosti, aby se mohl – alespoň v tvůrčích plánech, alespoň v duchu – přiblížit jejímu ideálu. Jakmile se zjeví například Fouquéova *Undina*, neváhá usilovat o povolení tohoto barona Friedricha de la Motte Fouqué (1777–1843), aby ji mohl zhudebnit, ačkoli byla napsána pro Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna (1776–1822), jednoho z nejpronikavějších romantických duchů, který udivoval svou všestranností. Dne 6. ledna 1816 píše Beethoven první představitelce Fidelia (Leonory), sopranistce Paulině Anně Milderové-Hauptmannové (1785–1838), naléhavý dopis, v němž ji prosí, aby baron de la Motte Fouqué zaslal své libreto pro velkou operu (je tu míněna *Undina*):

„Moje vysoce oceňovaná, jediná Milderová! Moje milá přítelkyně!

Přlíší pozdě Vám došlo mé psaní. Jak rád bych byl osobně přítomen tomu nadšení Berlínčanů, které vzbuzujete ve ‚Fideliovi‘! Tisícere moje díky, že jste zůstala mému Fideliovi tak věrná!

Budete-li tak laskavá a poprosíte-li barona de la Motte Fouqué mým jménem, aby vytvořil velký operní syžet, který by vyhovoval zároveň Vám, získáte velkou zásluhu o mne a o německé divadlo. Přeji bych si něco takového napsat výlučně pro berlínské divadlo, protože zde /rozuměj ve Vídni, pozn. R. P./ to s tím skrblickým ředitelstvím nikdy nebudu schopen dotáhnout k nové opeře. Odpovězte mi brzy, co nejdříve, velmi hbitě, tak rychle jak jen možno, prostě nejhbitěji, zda je něco takového možné.

Pan kapelník Weber (roz. Bernhard Anselm Weber, 1766 až 1821, dvorní kapelník v Berlíně; pozn. R. P.) Vás u mne vychválil do nebes – a má pravdu. Za šťastného se může považovat každý, komu se poštěstí poznat Vaše Múzy, Vašeho génia, Vaše skvělé vlastnosti a přednosti! Je tomu tak i se mnou! Jak ani jinak není možné, vše kolem Vás je pouze druhořadé; jen já sám oprávněně nesu jméno ‚náčelníka‘, což skýtá tolik cti –

a jen zcela a ve vší tichosti zůstávám

Váš opravdový přítel a ctitel

Beethoven.

Můj ubohý, nešťastný bratr /Kaspar Anton Karl van Beethoven, 1774–1815; pozn. R. P./ zemřel – to je důvod, proč se můj dopis tak dlouho opozdil.

Jakmile mi odpovíte, napiši také já baronu de la Motte Fouqué. Zajisté svým vlivem lehce prosadíte v Berlíně, abych napsal pro berlínské divadlo celou ope-

ru, a to se zvláštním zřetelem na Vás, za přijatelných podmínek. Jen brzy odpovzte, abych se mohl podílet svou další korespondencí.

/Následuje notová ukázka s tímto textem, pozn. R. P./: Líbám Vás, tisknu Vás na své srdce! Já, náčelník, náčelník!

/a dovětek/:

(Pryč se všemi zbylými falešnými náčelníky!).<sup>67</sup>

Touha po „romantickém“ libretu vede tedy Beethovena k básníkovi Friedrichu de la Motte Fouqué, jenž ve své době patřil k nejpobulárnějším. Tento potomek francouzské hugenotské rodiny, účastník válečného tažení na Rýně a protinapoleonský bojovník (který názorově přešel z pozice revolucionáře na stanovisko přesvědčeného pietisty), byl v německé literatuře jedním z prvých hlasatelů romantického hnutí. Jeho povídka *Undine*, přepracovaná později v libreto, patří k jeho nejznámějším výtvorům a byla přeložena do řady cizích jazyků.<sup>68</sup> Později, jak řečeno, se Fouqué dostal na křídlo romantických mystiků. „Brzy tak hluboko zabral se v idey středověkého rytířství, že s touto manýrou svou octnul se v zjevném odporu s duchem času. Dav se směrem feudálně pietickým, který pozdější plody jeho činí naprosto nechutnými, ještě za svého živobytí téměř v zapomenutí upadl.“<sup>69</sup> Jeho *Undina* však měla v sobě tolik básnického náboje, že i po letech inspirovala básníky i hudebníky.<sup>70</sup>

Námět povídky i libreta o *Undině* jsou všeobecně známé. Abychom si však osvěžili libretní formu díla, naznačme nyní stručný obsah Fouquého operního textu.

### I. dějství

Rytíř Huldbrand z Ringstettenu zabloudiv v lese. Uviděl však chatrč starých rybářských manželů, k níž zamířil. Tam se mu zjeví Undina v podobě mladé rybářské dívky. Vzplane k rytíři láskou, která je opětována. Undinin strýc, vodní duch Kühleborn, varuje sice svou neteř před láskou k člověku, vždyt lidské pokolení je proradné a v lásce nevěrné. Undina však hluboce miluje Huldbranda. Oba se zasnoubí, když se však hodlají odebrat na hrad Ringstetten, zastoupí jim Kühleborn cestu. Undina zapřísahá Kühleborna, aby Huldbrandovi ani jí nečinil potíže, a odebere se se svým milým na jeho sídlo.

### II. dějství

Undina se stala Huldbrandovou ženou. Při procházce městem se setká s Berthaldou, schovankyní vévodkyně, a obě rozprávějí o svém nejasném původu. Z kašny na náměstí náhle vystoupí Kühleborn a věští Undině neblahý konec. Též Berthaldě objasní, že je ztracenou dcerou starých rybářských manželů.

Na oslavě Berthaldiných narozenin zpívá Undina píseň o rybářské dívce. Vyjeví před vznešenou společností, že Berthalda je dcerou rybáře. Pyšná Berthalda však zapře své pravé rodiče. Oslava jejich narozenin je narušena. Undina je zoufalá. Svou písní chtěla přece jen dobro své přítelkyně, nechápe její pyšnou zatvrzelost! Rozrušenou Undinu uklidní rytíř Huldbrand a hodlá odvést svou mladou ženu zpět na svůj hrad.

Mezitím Kühleborn svolá vodní duchy a chystá se k pomstě na Huldbrandovi. Způsobil, že Berthalda se pomátla na mysl. Bloudící a těkající ji naleznou Huldbrand a Undina v temném lese. Huldbrand ji zve na hrad Ringstetten, ale Berthalda zprvu odmítá. Teprve na Undinino naléhání svoluje. Huldbrand chce Berthaldě věnovat šperky; z vody se však vynoří tajemná ruka a drahokamy Berthaldě vyrvé. Undina je téměř zoufalá. Chce učinit přítelkyni radost, a proto vykouzlí jinocha, který jí nabídne korály. Berthalda je však odmítne – a udivený Huldbrand nazve Undinu kouzelnicí. Undina je tím uražena a zmizí ve své vodní říši. Teprve nyní poznává rytíř Huldbrand, že jednal špatně. Propadá zoufalství a přeje si zemřít ve válce. Tak se naplnilo Kühlebornovo prokletí.

### III. dějství

Huldbrand se připravuje ke svatbě s Berthaldou. Šla s ním na hrad a je nyní jeho nevěstou. Zjevuje se tu opět Kühleborn a připomíná Huldbrandovi, že je manželem jiné ženy. Též páter Heilmann vyzývá Huldbranda, aby zachoval Undině věrnost. Huldbrand však neustoupí a prohlásí Berthaldou svou nevěstou.

V zahradě před hradem sedí starý rybář se ženou. Nemohou zapomenout na Undinu, která se jim kdysi zjevovala. Zaslechnou její hlas, který zní z blízkosti bazénu. Kühleborn chce zprvu přerušit rozjímání starých rodičů, ale rozhodne se jinak, protože oba jsou čestní a nezkažení lidé.

Přichází vznešená svatební společnost. Huldbrand si přeje, aby byl odstraněn kámen ze studny v zahradě. Nechť je podle jeho vůle! Ze studny se stává vodotrysk, v jehož proudech se zjeví Undina. Obejme Huldbranda a políbí ho. Je to polibek smrti. Bez ducha klesne Huldbrand k zemi. Všichni se domnívají, že jeho smrt způsobila temná síla. Jedině páter Heilmann je jiného mínění. Huldbrand zemřel z lásky. Vznešená šlechtická společnost zpívá sbor:

Reines Minnen, holdes Sehnen

Přečisté milování, vznešené touhy plání.

Je to „chorus mysticus“, ojedinele působivá předzvěst tristanovské koncepce Richarda Wagnera...<sup>71</sup>

Beethovenovo rozhodnutí pro kompozici *Undiny* nebylo pomíjivé. Když k ní nedošlo, měl námět stále v patrnosti a přijal později – jak uvidíme dále – se vši vážností Grillparzerovo libreto k *Meluzině*. Je tudíž patrné, že se snažil vyrovnat do jisté míry též s novým prouděním v německé libretistice a že myšlenkově, i když ne tvůrčím činem, stanul na půdě takřka weberovské.

Beethoven se několikrát vyjadřoval, že prošel řadu libret, avšak záhy texty odložil, protože mu nevyhovovaly. Jindy jen letmo bral v úvahu návrhy, které mu předkládali rozmanití mluvčí, s nimiž přišel do styku. O zajímavém námětu se můžeme dočíst v konverzačním sešitu L. v. Beethovena, který je datován k údobí mezi 1. až 31. lednem 1820.

Mistr přichází v rozhovorech poměrně často do styku s manželi Janschik-hovými. Franz Janschikh (též Janschig, Janschek nebo Janitschek, nar. 1777

nebo 1776 v Linci) byl nejprve c. k. úředním kontrolorem pro vybírání mýtného („*Mauthamtscontrolor*“), později byl jmenován c. k. vrchním úředním kontrolorem hlavního celního úřadu („*Oberamtscontrolor beim Hauptzollamt*“). Bydlel ve Vídni na ulici Landstrasse č. 323 (do roku 1820), pak můžeme stopovat jeho jméno ve fondech Hlavního úřadu pro vybírání mýtného („*Hauptmauthgebäude*“) na náměstí Am Alten Fleischmarkt č. 780. Jeho manželka Antonia (nar. 1796) navštívila v lednu 1820 Beethovena v doprovodu blíže neznámé osoby. Manžel Franz byl také přítomen. Hovořili s Beethovenem o rozmanitých záležitostech, například o ženských klášterech, o vévodovi Albertovi z Bavor, o jezuitech, Konfuciovi... Padla Beethovenova nepřilíživá poznámka o Čechách („*Nemluvte mi nic o našich Čechách*“), přičemž Mistr zřejmě ukázal prstem na Janschikha a dodal: „*Ten je taky jeden /z nich/...*“<sup>72</sup> Chtěl tím pravděpodobně poukázat na český původ pana Janschikha (Jančík), jenž se zcela poněmčil. Paní Janschikhovalá pak převedla rozhovor na staré víno – a náhle se obrátila k Beethovenovi: „*Ruprecht /správně: Rupprecht, pozn. R. P./ navrhl nádhernou skicu k opeře. Má titul Založení Pensylvánie čili Příklad Pensylváňanů do Ameriky. Měl v plánu předat Vám text k muzikálnímu zkomponování – škoda, že se tak dosud nestalo!*“ Beethoven na námět paní Antonie nereagoval a rozhovořil se na jiné téma.<sup>73</sup>

Není známo, jak dlouho se Beethoven námětem obíral. Nicméně lze soudit, že úroveň libreta nebyla příliš valná. Napsal je v libretní tvorbě nezkušený Johann Baptist Rupprecht (1776–1846), měšťanský obchodník, spisovatel, horolog (= odborník v oboru zahradnictví) a cenzor knih. Bydlel v Gumpendorfu na Hlavní ulici (*Hauptstrasse*) ve vlastním domě (číslo popisné 54), v němž pořádal každoročně výstavy květin. Byl členem Zemědělské společnosti (*Landwirtschaftliche Gesellschaft*) ve Vídni a mnoha dalších rakouských i zahraničních společností zaměřených k vědě o ekonomice. Beethoven zhudebnil dvakrát jeho báseň „*Merkenstein*“ (op. 100). V oblasti spisovatelské i v poezii byl Rupprecht diletantem. Postrádal zkušeností i s divadlem, takže jeho připravovaný libretní text zřejmě neměl patřičný dramatický spád.<sup>74</sup> I když se nedochoval, lze s největší pravděpodobností soudit, že pojednával o vůdci kvakerů a zakladateli Pensylvánie Williamu Pennovi (1644–1718), jenž se odstěhoval roku 1680 do Severní Ameriky spolu se svými souvěrci. Byl totiž pro herezi vyloučen z univerzity a pro svůj spis *The Sandy Foundation Shaken* (1668) dokonce žalován. Jakmile odpykal trest, podnikl cestu do Holandska a Německa. Anglii opustil u víře, že na Novém Světě nalezne lepší podmínky pro svobodný život. Kvakeři, kteří pod jeho vedením dorazili do nového státu, pocházeli většinou z Walesu, Irska a Anglie, v menší míře byli členy příbuzných sekt z Holandska, Francie a Německa. Byli mezi nimi i „*Moravští bratři*“, krácející po stopách Jednoty bratrské. Karel II. nazval pak zemi, do níž se vystěhovali Penn a jeho přívrženci, jeho jménem a označil ji jako Pensylvánii. Za Jakuba II. byly zruše-

ny výsadní listiny severoamerických kolonií, mezi nimi také Pensylvánie, a všechna nová území byla spojena v jednotné *Dominium Nová Anglie* (1688).

Námět o Pennovi a občanech Pensylvánie mohl být pro Beethovena přitažlivý z politických důvodů. Vždyť Penn – navázav na *Fundamental Orders* Thomase Hockera z roku 1639 – napodobil v Pensylvánii anglické parlamentní zřízení, ale promyslel a uvedl v život lidovější způsob sněmování (k důležitým rozhodnutím byli svoláváni mluvčí lidových vrstev). Do jaké míry však Rupprechtův libretní spis vyhovoval uměleckým zásadám L. v. Beethovena, nelze dnes již posoudit. Ani toto dílo skladatel nikdy nezhudebnil.

Frimmelův údaj, že Beethoven se zabýval možností komponovat operu o *Libuši* (*Beethoven-Handbuch I*, 470), se nám nepodařilo přesně ověřit. Grillparzerova verze je vyloučena, neboť jeho *Libussa* byla napsána roku 1837 a poprvé vydána roku 1840 (opravujeme tím mylné mínění Willyho Hesse v jeho – žel – povrchní práci *Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen 1962, 71). Je možné, že Beethoven inklinoval k námětu hlouběji než jak je možno vyčíst z konverzačních sešitů. Roku 1820 jej navštěvoval Carl Joseph Bernard (1775–1850), autor libreta *Libussa* ke stejnojmenné opeře Kreutzerové. Bernard, spisovatel a žurnalista, poznal Beethovena v rodině Giannatasia del Rio. Ve Vídni působil již od roku 1800. Po krátké činnosti ve Dvorní válečné radě se věnoval výlučně spisovatelské a redakční práci (od roku 1818 byl spoluredaktorem „Wiener Zeitschrift“ a zakladatelem „Wiener Kunst- und Industrie-Comptoir“, dále též hlavním redaktorem „Wiener Zeitung“). K Beethovenovi docházel často, byl vybrán za libretistu jeho oratoria *Vítězství kříže* (*Der Sieg des Kreuzes*) – a ze zápisu rozhovoru mezi Beethovenem, Franzem Janschikhem a Bernardem<sup>75</sup> vyplývá, že hovořili také o nové opeře se slovanskou tematikou. Bernard nemohl nabídnout jiné libreto než o *Libuši*. Jak vyplývá z komparace, zakládalo se na zpracování Musäově, Brentanově – ale vycházelo hlavně z *Kroniky české* (1539) Václava Hájka z Libočan. To, co napsal roku 1873 dramatik Emanuel Bozděch o Brentanově verzi, že totiž je „směsicí škvárů romantických, z nichž tu a tam se leskne zrno drahého kovu“,<sup>76</sup> je možno říci plným právem o Bernardově libretu, jehož děj má rysy krvavé historie o lovkyni Libuši:

Vladislav zachrání Libuši před medvědem, který ji ohrožuje v lese. Když chce zvědět její jméno, představí se mu jako Dobra. Činí tak záměrně, neboť svou ruku zadala již dříve tomu, kdo se zmocní jejího kletotu – zlatého jablka – bez jakéhokoliv násilí; ten se také stane pánem země.

Vladykové Domoslav a Tursko chtějí zápasit o jablko, ale Vladislav jim poradí, aby měřili sílu v duchovní oblasti. Svou radou vlastně sám získá jablko. Nechce se však ucházet o Libuši, protože zahořel láskou k její domnělé družce Dobře.

Vychází najevo, že Vladislav není synem starého Bolaka, který ho našel u Krokovce. Mezitím Libuše tuší, kdo je majetníkem jablka, a posílá své vyslan-

ce ke Kouřimi, aby vyzvěděli, kdo má klenot v rukou. Zlý Domoslav chce nadběhnout poselstvu a sám se zmocnit zlatého jablka. Když postoupí o jablko boj s Vladislavem, padne v souboji. Vyjevilo se, že stál v čele spiknutí proti Libuši.

Posel Ziak zvěstuje Vladislavovi, že se má stát Libušiným manželem. Vladislav však není zprávou příliš nadšen, protože nemůže uhasit oheň lásky k domnělé Dobře. Když přichází Vladislav na hrad, představí se mu Libuše ještě jako Dobra. Vladislav jí vrátí klenot, Libuše se dává poznat – a o něm samotném se dovíme, že je Przemyslav, ztracený bratr pravé Libušiny družky Dobry.<sup>77</sup>

Námět o *Libuši* zůstal v oblasti Beethovenových nesplněných přání. Mistrovy úvahy o opeře se nesly bezesporu k Bernardovu libretu, protože – jak řečeno – Grillparzerovo stejnojmenné drama, umělecky daleko hodnotnější, vznikalo až později, od roku 1826, kdy už Beethoven nepomýšlel na kompozici žádné opery; hlavní práci na své *Libuši* podnikl Grillparzer až po Beethovenově smrti – v běžných příručkách se dočítáme, že to bylo roku 1837, Arnošt Kraus však prokázal, že rakouský básník své dílo přepracovával i po jeho vyjití, takže poslední jeho úpravy sahají do roku 1847.<sup>78</sup>

Všechny Beethovenovy plány nelze ani přesně podchytit. Po úspěšném přijetí poslední verze *Fidelia* měl Beethoven stále větší zájem vytvořit další operu. Hovoří o *Falstaffovi* (Frimmel, tamtéž), blíže neurčené je libreto Beethovenova ctitele, redaktora Augusta Friedricha Kanneho (1778–1833), mimořádně nadaného spisovatele, také hudebního skladatele, kritika – a hlavně oddaného bojovníka za Beethovenovu hudbu. Kanne nabízí Beethovenovi text, který mu Mistr odmítá, protože první jeho akt je poněkud vlašný, i když je výborně napsán. Literární kvality této Kanneho předlohy jsou tak vynikající, že by ani nepotřebovaly – jak soudí Beethoven – takového skladatele jako je on!<sup>79</sup> Krátce, pro Beethovena není text nejpříhodnější. Kníže Lichnowsky nabídne skladateli libreto paní Neumannové o *Alfrédu Velikém* (podle Körnera?), ale Mistr o něm už s ním dále nehovoří.<sup>80</sup> Pak přišly v potaz i další libretní knihy, leč bez úspěchu. Jejich námětový okruh se začíná tehdy, roku 1823, poměrně zužovat. Beethovenovi se dostávají do ruky jen syžety námětově závažné, jež čerpají z antiky nebo středověké historie. Kníže Lichnowsky mu předkládá návrh na *Janu z Arku* (*Johanna d'Arc*) ve zpracování Friedricha Kinda (1768–1843), libretisty *Čarostřelce*; kníže míní, že v tomto díle jsou velkolepé momenty, vpravdě romantické,<sup>81</sup> a Bernard, jenž tehdy pracuje na oratoriu *Vítězství kříže*, se rovněž nabízí, že *Janu z Arku* zpracuje jako libreto.<sup>82</sup> O tom, zda šlo například o zpracování verze Voltairovy nebo Schillerovy, hovoříme na jiném místě této práce.

Když ztroskotají i tyto návrhy, pokoušejí se Beethovenovi přátelé vzbudit Mistrův obnovený zájem o dramatické dílo představitele osudové tragédie Zachariase Wernera, totiž o jeho *Wandu*. Beethoven znal toto drama již od roku 1812. Zacharias Werner tehdy slavil úspěchy na vídeňské scéně. Námět *Wandy*



je vypracován – abychom tak řekli – v obecné slovanské rovině. Jeho geneze sahá ke Carlu Gottlobu Antonovi<sup>85</sup> a k slovanské mytologii Andreye von Kay-sarowa.<sup>84</sup> Je možné, že Werner ovlivnil Brentanovo drama *Die Gründung Prags* (*Založení Prahy*, Pešť 1815),<sup>85</sup> kde se objevuje – jak známo – zpracování pověsti o *Libuši*. Zacharias Werner totiž umísťuje děj své *Wandy* na Libušin hrad.

Wanda je Libušinou sestřenicí, dcerou Kraka (jenž je bratrem Wandina a Libušina otce Kroka). Na hradě se s Wandou seznámí Rüdiger von Rügen (Rüdiger Rujanský). Zamiluje se do ní, a když ji pak navštíví v Krakově, vypravuje tam o Libuši jako o ženě–obryni, kterou přirovnává k bohům, Wanda slyší z jeho úst, jak si Libuše vyvolila svého chotě, jak poselstvo (vedené jejím koněm) našlo budoucího Libušina manžela u pluhu. V Rüdigerově vypravování je Libuše líčena jako žena s věšteckou silou, neboť na svém hradě měla vizi slávy nového města (tj. Prahy). Zasahuje též do osudu obou milenců, Wandy a Rüdigerera, neboť se jim zjevuje na voze taženém lvy, v kruhu panen, a dává oběma svá naučení. Wanda totiž odmítá Rüdigerovu lásku, protože slíbila kněžím, že zachová věčné panenství. Libušin duch prozradí jí i Rüdigerovi, že ve Wandině odpudivém chování k Rüdigerovi se projevuje vlastně její pravá láska k němu. To je také hlavní scéna Wernerova dramatu,<sup>86</sup> jež má rysy Kleistovy *Penthesileie* (1808).

Jakob Minor přílehavě zdůraznil,<sup>87</sup> že Wanda se vyznačuje tahy libretními, neboť – podobně jako v opeře – základní děj tu autor pouze naznačuje, avšak soustředí se k milostným motivům, k momentům výpravným atd.

Tak se Beethoven opět setkává s pověstí o *Libuši*. Tentokrát se u něho přimlouvá za její zhudebnění Beethovenův bratr Johann. V konverzačním sešitě č. 22 z údobí mezi 30. lednem až 6. únorem 1823 (Lipsko, II, 1976, 348) čteme, že Johannovi přinesl kníže Lichnowsky Schlegelův text libreta pojednávajícího o romantické indické historii staré dva tisíce let (pokusíme se rekonstruovat obsah libreta v další souvislosti), ale co hlavního: Johann slibuje bratru Ludwigovi, že mu zítra donese opis dramatu o *Libuši*, a poznamenává, že tu jde vlastně o *Wandu*, tedy o drama Wernerovo, v němž – jak praví – vystupuje několikrát Libušin duch. Tento důležitý záznam dokládá, že se Beethoven přece jen přikláněl k možnosti zhudebnění Wernerovy *Wandy*; plán na Bernardovu verzi, o níž jsme pojednali dříve, ustupuje do pozadí.

Avšak ani tentokrát nešlo u Beethovena o trvalý zájem. Je to škoda, protože by se mu zřejmě podařilo povznést námět o *Libuši* na vysokou uměleckou úroveň; dá se předpokládat, že jeho *Libuše* by měla obdobné rysy filozofické i obecně lidské jako drama Grillparzerovo, které bývalo přirovnáváno ke Goethovu *Faustovi*. Do českého literárního a dramatického kontextu však Grillparzerova *Libussa* nezapadla – přesto, že byla zařazena mezi povinnou četbu na českých středních školách před první světovou válkou.<sup>88</sup> Splýnulo by s naším duchovním světem zpracování Beethovenovo, kdyby bylo bývalo vzniklo?

Kolem roku 1823 promýšlí Beethoven i další libretní možnosti. Vrací se k námětu o **Macbethovi** a chce požádat Grillparzera, aby vytvořil libreto, jehož původní verzi zmařila Collinova smrt. V myslí se mu mihne shakespearovský motiv zcela jiného druhu: **Romeo a Julie**. V únoru 1823 si zaznamenává: „Zcela určitě se setkám s Grillparzerem kvůli Macbethovi nebo Romeovi a Julii.“<sup>89</sup> Přesvědčuje totiž básníka, že by měl pro něho libretně upravit shakespearovské drama o veronských milencích. Avšak nakonec na čas zvítězí Beethovenův zájem o autora efemérního, o Johanna Chrysostoma Sporschila (psáno též Sporschill), jehož libreto chtěl zhudebnit. Kdo byl Sporschil a jaké to bylo libreto, sestavené bez vkusu, se pokusíme naznačit v následujících řádcích.<sup>90</sup>

Johann Chrysostomus Sporschil (1808 v Brně – 1863 ve Vídni) ukončil gymnaziální studia v rodném Brně, projevil nadání, a proto odešel studovat do Vídně na univerzitu, kde roku 1823 zakončil předepsaný kurs právních a politických věd. Pak se věnoval filozofické práci a činnosti publicistické. Proslul též jako spisovatel v oboru právním (má spis o saské ústavě). Působil na čas v Braunschweigu, pak v Lipsku, vrátil se však do Vídně, kde rozvíjel publicistickou a redaktorskou činnost.

S Beethovenem se Sporschil dostal do styku roku 1823. Byla to zpočátku povrchní známost. Usuzujeme tak z toho, že Sporschilovo jméno nenalzáme v konverzačních sešitech té doby. Žádný zápis není psán jeho rukou. Zprostředkovaně se dovídáme ze záznamu Beethovenova synovce Karla (sešit H 45 B 35a) o Sporschilovi, že údajně prý „sedává celý den v kavárně a hraje“ (roz. karty, pozn. R. P.): „(Er) *sitze den ganzen Tag im Kafeehause und spiele.*“ I letmý styk s Beethovenem zaujal však Sporschila natolik, že pojal úmysl napsat pro něho libreto. Prostřednictvím Beethovenova bratra Johanna se s Mistrem seznámil blíže. Johann o tom poznamenává v zápise konverzačního sešitu 30. ledna 1823 (H 10, B 9a), že Sporschil byl dnes u něho, že se dává Ludwigovi poroučet a že je ochoten – dá-li mu Beethoven k tomu příkaz – napsat pro něho libreto. Nabídka přišla v dobrou chvíli. Beethovenův *Fidelio* konečně zvítězil, a roku 1822 dostal skladatel nabídku Dvorního divadla, aby napsal další operu pro tuto scénu. Celou zimu hledal příhodný text, leč bezvysledně. Rád proto pověřil bratra Johanna, aby u mladého spisovatele zprostředkoval napsání libretního textu.

Sporschil byl Beethovenovým pokynem podnícen okamžitě k práci. Psal kvapně, protože se dověděl, že Beethoven dostal další nabídku, aby totiž rozšířil a přepracoval scénickou hudbu ke Kotzebueho *Zříceninám athénským*, které již zazněly roku 1812 při otevření divadla v Pešti s hudebními čísly a s předehrou Beethovenovou. Beethoven opravdu začal na obnovené scénické hudbě pracovat, přijal Meislův rozšiřující text a novou verzi určil k otevření divadla v Josephstadtu v říjnu 1822 pod titulem *Zasvěcení domu* (*Die Weihe des Hauses*). Po několika provedeních zapadla Beethovenova hudba v divadelním archívu,

a tak pomýšlel Beethoven na to, že jí znovu využije v nové opeře na Sporschilův text. Je možné, že mu to navrhl sám Sporschil nebo Karl Friedrich Hensler (1761–1825), ředitel divadla v Josephstadtu.

Sporschilovo libreto nacházíme v Schindlerově „Beethovenově pozůstalosti“ ve Státní knihovně berlínské.<sup>91</sup> Má název *Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon (Apoteóza v chrámu Jova Ammona)*. Na titulním listě této „vážné opery o dvou aktech“ chybí sice Sporschilovo jméno, je však uvedeno na konci každého dějství, což nasvědčuje tomu, že spisovatel dodával Beethovenovi text postupně.

Hrdinou operní předlohy je Alexandr Veliký (356–323 př. n. l.) v době svého indického tažení (27–25) proti Porovi (zemř. kolem 318 př. n. l.).<sup>92</sup> Nejde tu o látku novou, neboť již byla zpracována v Racinově dramatu a v libretu Pietra Metastasia *Alessandro nell'Indie*,<sup>93</sup> zhudebněném několikrát, mimo jiné i Georgem Friedrichem Händelem pod titulem *Poru, Re dell'Indie* (prem. 1731).

O situaci, která bezprostředně předchází ději Sporschilova libreta, vypravuje švédský spisovatel Artur Lundkvist v práci *Krigarens dikt* (Stockholm 1976), jež vyšla česky pod názvem *Válečnickova píseň*: „Monzuny přišly tentokrát brzy, bičovaly roviny Paňdžábu a vojsko se brodilo bahnem a záplavami. Všichni měli na sobě věčně nasáklé šaty kouřící tělesným teplem, zbraně zrezivěly nebo se pokrývaly měděnkou, kůže plesnivěla a nevole rostla. Vojáci proklínali tuhle Indii, kde je buďto nesnesitelné vedro nebo mokro, taková země podle jejich mínění vůbec nestojí za to, aby do ní táhli nebo ji dobývali, je tu zbytečně moc lidí a chudoba daleko přesahuje bohatství. Dokonce i veteráni reptali, že už toho mají dost, tohle šílené tažení přece musí někde skončit. Alexandros byl nucen sáhnout k oběti slunci, aby alespoň probudil naději, že déšť jednou ustane.“ (Citováno podle čes. vydání: *Válečnickova píseň*. Přeložila Dagmar Hartlová. Praha, Svoboda, 1985, 158.)

S historickou pravdou zacházel Sporschil volně, zcela ve smyslu libretistů 18. a počátku 19. století. Situaci vylíčenou v citátu z Lundkvistovy knihy spojil s Alexandrovou výpravou do chrámu Jova Ammona v oáze Sivah a promítl do děje vojevůdčovu smrt; motivoval ji tím, že tu jde o boží pomstu na Alexandrovi, který zavraždil svého přítele Clita. Clitus se také zjevuje v libretu jako duch, který prorokuje Alexandrovi smrt. Kromě těchto hlavních postav vystupují v textu Roxana (= Alexandrova manželka) a Hefestion; jde o postavy smyšlené a ryze statické.

Stručný obsah libreta je tento:

## I. dějství

Hala v egyptském stylu

1. scéna: Neviditelný sbor (Beethoven použil hudby ke *Zříceninám athénským* „*Tochter des mächtigen Zeus*“) ujišťuje Alexandra, že Jupiter se na něho již nehněvá za to, že zavraždil Clita. Alexandr je upokojen

a pojme úmysl vykonat další velké činy. Rozhodne se k tažení na poušti.

2. scéna: Zjevuje se Roxana. Tíží ji zlé sny. Marně hovoří s Alexandrem, chtějíc ho odvrátit od tažení na poušť.

Proměna: Náměstí. V pozadí egyptské město.

3. scéna: Přicházejí Alexandrovi bojovníci (Beethoven užil *Turecký pochod* ze *Zřícenin athénských*). Alexandr promlouvá ke svému vojsku a dodává mu odvahy.

4. scéna: Roxana přichází ve společnosti dívek. Během nepřítomnosti svěřil vojevůdce Alexandr Roxanu do péče svého přítele Hefestiona. Roxana i Hefestion prosí naposledy Alexandra, aby jim dovolil zúčastnit se tažení. Scéna končí závěrečným sborem, v němž je provolávána sláva Alexandrovi (Beethoven: „*Heil unserm König!*“ ze *Zřícenin athénských*).

## II. dějství

1. scéna: Alexandr vzal Roxanu do pole, podlehl jejím prosbám. Též ostatní bojovníci jsou provázeni ženami a milenkami. Jeden z nich barvitě líčí (spolu s milenkou) strasti celého tažení (v duetu použil Beethoven obdobného místa ze *Zřícenin athénských*: „*Ohne Verschulden*“).

2. scéna: Po smutečním pochodu následuje doprovázená árie Alexandrova. Panovníkovi se zjevuje, za větru a bouře, duch zavražděného Clita. Jupiter sice Alexandrovi slíbil odpuštění, ale Clitus prorokuje vojevůdci i jeho vojskům, že zajdou v poušti. Tak bude Clitus pomstěn. Bouře se zmírňuje...

3. scéna: Hefeston, jenž rovněž získal Alexandrovo povolení k tomu, že se může zúčastnit tažení, přivádí chřadnoucí Roxanu do panovnickovy blízkosti. Přítomnost Alexandrova ji posílí. Spolu s ním a Hefestionem zpívá tercet o lásce a přátelství. — Někteří z bojovníků žádají Alexandra, aby přerušil tažení a vrátil se do vlasti. Nerozhodný Alexandr se táže bohů, co má učinit, a očekává jejich znamení.

Proměna: Chrám boha Jova Ammona.

4. scéna: Alexandrovi se zjeví znamení až v Jovově chrámu. Scéna začíná tancem k počtě bohů (Beethoven určil na tomto místě sbor z hudby k *Zasvěcení domu*: „*Wo sich die Pulse jugendlichen jagen*“). Chrám je vyzdobován za doprovodu hudby (Beethoven: pochod a sbor „*Schmückt die Altäre*“ ze *Zasvěcení domu*). Očekává se Alexandrův příchod. Panovník vstupuje na scénu a je pozdravován kněžími (Beethoven: sbor „*Wir tragen empfängliche Herzen im Busen*“, bez basového sóla, tamtéž). Alexandr je překvapen nevšední nádherou a táže se, co znamená to slavnostní přijetí. Mezitím se na scéně objeví trůn s řeckým nápisem „*Aleksandros*“. Panovník má zaujmout místo mezi bohy.

Jinými slovy: Jeho zbožštění je vázáno na odchod z tohoto světa. To dobře chápe Roxana, neboť touto apoteózou ztratí manžela. Bohové se snad nad ní slutují – po její velké árii ji také přijímají mezi sebe, po Alexandrově boku. Závěrečný oslavný sbor dílo zakončuje.

Jak vidno, má Sporschilovo libreto velmi malou literární hodnotu. Beethoven rozhodl, že bude zahájeno předehrou *Zasvěcení domu*. Tento fakt, ale též fakty další – že totiž Beethoven nesledoval přesný dramaturgický plán a vypomáhal si (nebo hodlal si vypomáhat) hojně čísly ze svých starších děl, ze *Zřícenin athénských* a ze *Zasvěcení domu* –, svědčí o tom, že také ani nepřikládal libretu obzvláštní hodnotu. Je dramaturgicky nedomyšlené, neboť se nedovídáme, co se stalo s Alexandrovými věrnými, co s Hefestionem, co s nevinnými dívkami z Roxanina průvodu? Navíc v libretu nenarazíme na hlubší charakteristiku osob, i když se vyznačuje pestrým střídáním obrazů a rozmanitých scén. Text je vypočten na vnější divadelní účín, jinak však má od začátku do konce rysy naprostého diletantismu. „Vážnost“ se nechtěně obrací v komičnost. Beethoven bezesporu cítil slabiny libreta, které ho mohlo zaujat pouze antickou scénérií, neboť je nám dostatečně známo, že byl upřímným obdivovatelem antiky.

Při pročítání veršů první Alexandrový árie „*Wie rot der Sand der Wüste glühet!*“ („Jak rudě sálá písek pouště!“) si Beethoven zapsal na okraji rukopisu: „5 füssige Jamben mit weiblichen Ausgängen – mit Trochäen geht es besser“ („Pětistopé jamby s ženskými zakončeními – s trocheji to půjde lépe“). V rychlosti Beethoven přehlédl, že jde o jamb čtyřstopý, nikoli pětistopý. Měl však pravdu v tom, že chtěl odstranit zdlouhavou dikci uplatněním trochejů. Obdobně navrhl změnu stop jambických například ve 4. scéně II. dějství ve sboru určeném pro výjev, v němž je vyzdobován chrám Jova Ammona. Beethoven byl tak zapálen pro operní nebo vůbec scénické hudební vyjádření, že chvatně začal skicovat témata k této opeře na druhé straně libreta, kde jsou napsány texty Alexandrový a Roxaniny. Avšak zůstalo při těchto skicách, jediných svého druhu ve Sporschilově libretu. Jinak Beethoven navrhl – jak jsme již zdůraznili – užití svých starších čísel ze *Zřícenin athénských* nebo ze *Zasvěcení domu*. Chuť do práce ho však brzy opustila, neboť by se musel potýkat s textem tak slabým, že by stejně neměl naději na pronikavý úspěch. Ostatně v té době už jednal s básníkem Grillparzerem o libretu k *Drahomíře*, jak uvidíme dále – a s myšlenkou na zhudebnění Sporschilova veršotepeckého opuscula se záhy rozloučil. Stačilo, že vybral čísla ze *Zřícenin athénských* a ze *Zasvěcení domu*. Je zajímavé, že ještě roku 1826 žádá Beethovena mannheimský režisér Wilhelm Ehlers, který se s ním seznámil během svého působení v Prešpurku (Bratislava), aby znovu přepracoval *Zříceniny athénské*.<sup>94</sup> Jak reagoval Beethoven na Ehlersův návrh, bohužel nevíme. Zato však i po Beethovenově smrti docháze-

lo k pokusům nově upravit textovou stránku *Zřícenin athénských*, a tedy vlastně potažmo i *Apoteózy v chrámu Jova Ammona*. Nový spojovací text vytvořil například Robert Heller k filharmonickému koncertu v Hamburku roku 1859 (vyšel též v Praze u J. H. Landaua ve sbírce *Erstes poetisches Album*, 1872, s. 63). Holandský básník J. P. Heije napsal text *Athenes Bouwvallen*, který vyšel v Amsterdamu a v Lipsku v německém překladu pod názvem *Griechenlands Kampf und Erlösung (Boj Řecka a jeho vykoupení)*. Bylo to v roce 1867. Za 34 let, roku 1901, zpracoval původní Kotzebuovu hru *Zříceniny athénské* (s Beethovenovou hudbou) Fr. Kriegeskotten a svou verzi vydal v Quedlinburgu u nakladatele Viewega. Též mnichovská opera si vyžádala již roku 1896 přepracování Kotzebuovy hry a požádala o to básníka Ottu Devrienta. Roku 1925 se pokusila o nové zpracování dvojice významných umělců, básník Hugo von Hofmannsthal a Richard Strauss.<sup>95</sup> Ze *Zřícenin athénských* vytvořili slavnostní hru s tanci a se sbory; použili též Beethovenovy hudby z *Prométheových stvoření*. Richard Strauss se uplatnil jako hudební upravovatel a instrumentátor Beethovena. Zřejmě nepříliš úspěšně. Když byla Hofmannsthalova a Straussova verze uvedena roku 1927 v rámci Beethovenových oslav ve Vídni, přijal ji negativně Vladimír Helfert, když napsal: „Tak např. první slavnostní večer v divadle nebyl věnován *Fidelii*, jak by každý měl za samozřejmé, nýbrž dílu, k t e r é h o B e e t h o v e n / . . . / v t é p o d o b ě , j a k b y l o d á v á n o , n e n a p s a l !

Byla to scénická úprava *Zřícenin Athénských*, která spočívala v tom, že do ní násilně a nelogicky vpraven balet o *Prométheovi*, jen aby podívané bylo více. Ale nejen to: do díla přikomponoval Rich. Strauss melodram, slátaný z motivů poslední věty Eroicy! A tak jste slyšeli Beethovenovu hudbu a najednou vás přímo bodl zvuk straussovského smyčcového orchestru /Helfert: orkestru, pozn. R. P./.

A to se stalo v den úmrtí Beethovena, 26. března večer, ve státní opeře vídeňské. Naproti tomu *Fidelio* byl provozován až na samém konci slavností, 31. března, kdy svěží zájem byl již tentam.<sup>96</sup> Beethoven novou úpravou jen utrpěl. Starý původní Kotzebuův námět *Zřícenin athénských* byl tu neorganicky spojen s baletními výjevy ze *Stvoření Prométheových*, vedle dervišů a janičářů vstupují do hry faunové, nymfy, pastýři a pastýřky, kněží, kněžky – v pestrém sledu se střídají sólové zpěvy s melodramem, sbory mladíků se sbory děvčat. Cílem adaptace byla „podívaná“, kterou neprovázela dostatečná pieta k Beethovenovu dílu.

Hans Volkmann,<sup>97</sup> který provedl analýzu Sporschilova libreta k *Apoteóze v chrámu Jova Ammona* a zabýval se Sporschilovou osobností ve vztahu k Beethovenovi, si nepovšiml, že v tzv. Schindlerově pozůstalosti L. v. Beethovena (sign. III. 30), z níž pochází *Apoteóza*, je uložen i další velmi stručný Sporschilův návrh Beethovenovi na operu *Wladimir der Grosse (Vladimír Veliký)*. Bez uvedení dalších údajů na to upozornili vydavatelé Beethovenových konverzačních sešitů Karl-Heinz Köhler, Dagmar Becková a Günter

Brosche.<sup>98</sup> Není sice známo, že by se dochovaly Beethovenovy náčrtky k této opeře, avšak samotný námět ukazuje na šíři Beethovenových a Sporschilových zájmů.

Tematika o Vladimíru Velikém byla v té době velmi oblíbená; byl to nejen její „exotismus“, který lákal evropské autory k jejímu zpracování, nýbrž i fakt, že Vladimír byl první ruský kníže, který přijal křesťanství a šířil je na Rusi. Zájem o prvního východního křesťana a o problematiku křesťanství vůbec byl podněten studiem Chateaubriandova románu *Les Martyrs* (*Mučedníci*), jenž slavil v tehdejší Evropě úspěchy nejen pro své dějiště z doby počátku křesťanství, nýbrž též pro zdůraznění poetické stránky křesťanského náboženství ve všech jeho formách, tedy i byzantské. Chateaubriandovo pojetí *Mučedníků* bylo motivováno jeho věčným dialogem se stoupenci Revoluce a jeho protinapoleonským postojem. Tak se román stal alegorií: dramatický boj raných křesťanů Diokleciánovy doby (počátek 4. století n. l.) byl chápán jako příklad pro boj oněch Evropanů, kteří byli zaměřeni proti Napoleonovi. Proto si také možno vysvětlit značné rozšíření *Mučedníků*, ba i samotný fakt, že mladí francouzští historikové viděli v knize vzor pro obrození historie vůbec. „Chateaubriand miloval velikost a rád také maloval v nadživotní velikosti.“<sup>99</sup> Tento dramatický akcent značně inspiroval v době kolem roku 1809, kdy román vznikl.<sup>100</sup> Chateaubriandův vzor působil nejen literárně (samotný námět není původní), nýbrž hlavně – abychom řekli – odbojně a ideově. Ponecháme-li stranou Chateaubriandovu katolickou orientaci, jež obecně působila jako zpomalující katalyzátor vývoje, nelze pominout – v souvislosti s naším tématem – , že Chateaubriand zdůraznil jednotu křesťanství v jeho západní i východní formě a otevřel tak dveře oněm námětům, jež čerpaly nikoli vysloveně z historie západního křesťanství.

Syžet o *Vladimíru Velikém* byl na počátku 19. století takřkajíc ve vzduchu. Souzněl s Chateaubriandovým pojetím křesťanství a stal se takřka obecným kulturním majetkem. O jeho rozšíření svědčí skutečnost, že se například dostal i do švédské literatury, která se ovšem nejednou inspirovala světem kultury ruské a jejího písemnictví. Tak například drama *Vladimír Veliký* nalezneme v literárním odkazu Erika Johana Stagnelia (1793–1823), přesvědčeného rusofila, jenž v díle vytvořil truchlohru, „kde jde primitivní náboženská extáze ruku v ruce s hýřivou orientální nádherou, jakou švédské básnictví dosud nepoznalo“.<sup>101</sup> Též vliv orientální orientace Chateaubriandových *Mučedníků* a některých dalších děl je tu patrný. Erika J. Stagnelia zaujal Vladimír mimo jiné také proto, že na čas žil nedobrovolně ve Skandinávii, kam uprchl z Novgorodu v době bojů svých bratří Jaropluka a Olega.

Vladimír Veliký, zvaný Svatý (zemř. 1015), byl synem Svjatoslavovým (zemř. 972). Již za otcovy vlády pronikalo na Rus křesťanství, leč s malým úspěchem, protože západoevropsští misionáři se nedovedli vcítit v duši kyjevských Slova-

nů a Varjagů. V době sporů Jaropluka a Olega prchl Vladimir do zemí skandinávských, seskupil tam varjažské vojsko a dobyl zpět Novgorodu, ale i Kyjeva, kde smrtí ztrestal bratra Jaropluka. Stal se pánem Kyjeva a postupně si podroboval všechna území, která patřila pod Svjatoslavovo panství. Jeho moc záhy vzrostla natolik, že i byzantský císař Basileos II. se obrátil k Vladimirovi o vojenskou pomoc. Vladimir vyhověl, leč požádal o ruku císařovy sestry Anny. Císař mu ji přislíbil, ale po vítězství nad svými vojevůdci (989) se zdráhal splnit Vladimirovu žádost. Vladimir tedy vytáhl proti byzantskému vládci vojenskou mocí a dobyl města Chersonu na Krymu. Proti byzantské říši zahájili tehdy boj i makedonští Bulhaři, a proto musel císař ustoupit. Vladimir vyklidil Cherson, kam byla dosazena princezna Anna. Opět se tam vrátil, nyní již v míru, přijal křest z rukou tamějšího byzantského biskupa a vstoupil s princeznou Annou v manželství. Oba se odebrali v průvodu byzantských duchovních do Kyjeva. Začali uplatňovat vládu silné ruky. Vladimir přikázal zničit pohanské modly, které byly rozbíjeny nebo páleny. Modla nejvyššího boha Peruna – stála na posvátném kopci – byla stržena a vláčena koňmi s kopce k Dněpru. Dvanáct mužů mrskalo Peruna metlami. Lid, který přihlížel exekuci, nařikal a plakal. Den po ní bylo kyjevské obyvatelstvo hromadně křtěno byzantskými kněžími. Při křtu vstupovali lidé do Dněpru, někteří do něj vkročili po krk, jiní po prsa, dětem se dostalo křtu buď na břehu, nebo v náručí rodičů stojících v řece. Poté dal Vladimir zbudovat kostely všude tam, kde dříve byly postaveny modly. Na vrcholku, kde se tyčila Perunova socha, vybudoval chrám sv. Basileia. Vladimir vstoupil nejen do dějin, nýbrž i do ruských bylin jako vzor panovnické moci a slávy („car Vladimir Sluněčko“). Skonal 15. července 1015 v Břestově. Jeho smrt byla utajována. „V noci pak mezi pokojema prolomili podlahu, a zaobalivše jej v koberec po provazích spustili jej na zemi, a naloživše jej na sáně, vezli a položili jej ve chrámě svaté Boží Rodičky, ježž byl sám vystavěl,“ čteme v Nestorově letopise *Pověst dávných let*.<sup>102</sup>

Vraťme se na okamžik k oné poznámce Beethovenova bratra Johanna, kterou jsme vyčetli v konverzačním sešitě č. 22 z doby mezi 30. lednem až 6. únorem 1823. Pokud si dobře vzpomínáme, poznamenal Johann, že obdržel od knížete Lichnowského Schlegelův text o romantické indické historii staré dva tisíce let. Tento Johannův údaj se vztahuje k promyšlené snaze Lichnowského přemluvit Beethovena, aby přistoupil ke kompozici opery na indický námět o *Šakuntale*, jenž se v té době dostal hlouběji do povědomí evropské veřejnosti. Lichnowsky mohl mít naději, že Beethoven bude nakloněn jeho návrhu, protože sám byl obdivovatelem indické kultury a před časem pomýšlel na zhudebnění dvou singspielů na indické náměty. Uvažme, že v té době „propukla pravá horečka vyvolaná překladem *Šakuntaly* a dalších děl“ indické provenience.<sup>103</sup> Soudce Nejvyššího soudního dvora v Kalkatě, zakladatel klasické indologie William Jones (1746 až 1794), ustavil v Kalkatě vědeckou orientalistickou spo-



lečnost a přeložil do angličtiny mimo jiné *Šakuntalu* slavného básníka Kálidásy (asi 4.–5. stol.). Anglické přetlumočení vzniklo roku 1789; v německém znění Georga Forstera vyšla roku 1791. *Šakuntala* vzbudila zájem básníka, spisovatele a teoretického průkopníka romantismu Friedricha von Schlegela (1772–1829); vydal metrické německé překlady části hrdinského eposu, který byl Kálidásovi vzorem k *Šakuntale*.<sup>104</sup> Forsterovy a Schlegelovy práce byly přijaty s plným porozuměním vzdělané veřejnosti. Roku 1820 vytvořil pro Franze Schuberta, jak uvádí Otto Erich Deutsch,<sup>105</sup> libreto o *Šakuntale* třebíčský rodák Johann Philipp Neumann (1774–1849), profesor Polytechnického institutu ve Vídni. Schubert dokonce naskicoval první dva akty opery *Šakuntala*. Dílo však nebylo realizováno.<sup>106</sup>

I Lichnowsky byl nadšen poetickou předlohou a jednal s Beethovenem o jejím zhudebnění. Beethoven pomýšlel<sup>107</sup> na její operní transformaci, avšak na přímý Lichnowského dotaz, jak se mu *Šakuntala* zamlouvá, odpověděl, že by měl raději něco od Voltaira, například *Zairu*, *Méropu* nebo jinou tragédii, neboť všechny jsou vhodné k vytvoření velké opery. Též jiné drama, *Johanka z Arku*, Beethovena tehdy zajímalo více než *Šakuntala*. V jeho konverzačním sešitě čteme doslovně:

„Mein Wunsch wäre  
das von denen  
schönen Trauerspielen  
von Voltaire  
eines. Zaire. Merope. Alle diese  
französischen Trauer  
–spiel. Johanna d'Arc. Alle Voltairischen  
Trauerspiel sind  
alle zur sind  
alle zur grossen  
Oper geeignet. Mahomet. Phaedra. Zaire. Merope.“<sup>108</sup>

K některým těmto námětům se ještě vrátíme. Nyní však věnujme pozornost *Šakuntale*, neboť tato báseň představuje – abychom tak řekli – mezní hranici syžetů, s nimiž se Beethoven dostal do styku. Pro přílišnou lyričnost námětu však pochybujeme, že by *Šakuntala* byla vhodná pro operu. Nastíháme tedy nyní obsah tohoto lyrického dramatu o lásce, prodchnutého symboly a narážkami dnes již těžko pochopitelnými.

Autorem díla, jak řečeno, je Kálidása, básník pravděpodobně bráhmanského původu a širokého vzdělání, jeden z tvůrců kávjové poezie,<sup>109</sup> rodák patrně ze středoindického města Udždžajiní v době vlády Čandragupty II., zvaného Vikramádítja (375–415).<sup>110</sup>

Kálidásovu *Šakuntalu* rekonstruujeme podle jediného úplného českého přetlumočení z roku 1873, jež nám bylo k dispozici.<sup>111</sup>

## Předehra

Ředitel divadla rozmlouvá s herečkou o dramatu *Šakuntala*, představuje jejího autora a sděluje obecenstvu smysl divadelní hry.

## I. jednání – Háj

Král Dušjanta je na lovu gazel. Pronásleduje jednu z nich až k poustevně, u níž vidí Šakuntalu s jejími družkami. Je uchvácen její krásou. Je poustevnicí, její tělo „bez umění plodí blaženost“. Má hrubý kajčnický šat. Je dcerou Kanvovou. Když ji ohrožuje včelka svým žihadlem, míní její družky, že před nebezpečenstvím ji má ochraňovat král! Dušjanta vychází z úkrytu, nedává se poznat, a Šakuntaliny družky Prijamvada a Anasuja jej přijmou. Když se král táže po Šakuntalině původu, odpoví mu Prijamvada, že Šakuntala bude kajčnicí do doby, až nalezne pravého muže. Dušjanta, stále nepoznaný, podá dívkám královský prsten a oznamuje, že je sluhou krále a že má předat Šakuntale tento dar. Šakuntala si v duchu zamilovala neznámého cizince. Zdalipak sdílí i on obdobný cit?

Hlas za scénou nabádá dívky, aby střežily mír poustevny. Prozradí jim, že muž, jenž se vydává za králova sluhu, je sám král. Dívky ustrnou a žádají, aby se směly vrátit do poustevny. Též král odchází, aby ochránil klid hájů a lesů. Dívky se s ním loučí: „Kéž brzy opět k nám sem zavítáš!“

## II. jednání – Družina králova služebnictva

Vidušaka, králův šašek, je smuten. Proč si král váží nadevše jen lovu? To proto, že chce vždy spatřit Šakuntalu v háji. Netouží po městském prostředí a po zábavě. Šakuntala je královým neštěstím, míní Vidušaka.

Král vyjíždí na lov. Doprovázejí jej dívky, které mu nosí šípy a jiné zbraně. Stěžuje si jim, že jeho láska nedošla sladkého cíle, že však tuší vzájemnost citů i u Šakuntaly. Nebo se snad mýlí?

Vidušaka žádá krále, aby ho zprostil služby během lovu. Je unaven... Král neposlouchá, vždyť myslí jen na milou. Nemůže lovit v její blízkosti, nemůže zabít gazely, když jsou jejími družkami. Zavolá hlavního lovcího a sdělí mu, že ho již lov netěší. Vždyť i přítel Vidušaka mu jej odpírá. Hlavní lovcí pochlebují králi a soudí, že lov prospívá jeho tělu, které je svalnaté a pružné. Král však přikazuje, aby odvolal lovce a nerušil klid háje. Obrací se k šaškovi a táže se, zda jako král může milovat Šakuntalu, dceru bohyně. Vidušaka mu rozmlouvá jeho lásku. Král však je přesvědčen, že Šakuntalu stvořil Brahma ke svému obrazu, a sní o její kráse. Je-li králova láska upřímná, pak by neměl váhat, vždyť Šakuntalu může odvést jiný, soudí Vidušaka. Na královu otázku, jak se má přiblížit znovu k háji a k Šakuntale, Vidušaka poradí, aby šel žádat daň, desátek, „šestý díl rýže“. Král takovou záminku odmítá. Vstupuje do háje proto, aby navštívil kajčnický.

Ženy kajčnice opěvují krále Dušjantu a požádají ho, aby s nimi prodlél několik nocí a chránil je před zlými duchy do doby, než se vrátí Kanva, Šakunta-

lin otec. Král svoluje a posílá Vidušaku zpět ke dvoru, aby tam oznámil, že on, Dušjanta, zůstane v posvátném háji.

Předehra k III. jednání

Žák přemítá o králově moci. Je veliká, neboť jakmile vládce vkročil v posvátný háj, zdá se, že moc zlých duchů je potlačena. Setká se se Šakuntalinou družkou Prijamvadou, která mu oznamuje, že její paní je umdlena vedrem.

III. jednání – Háj

Král je smuten a rovněž umdlen. Hledá místo ke klidnému spočinutí. Jedině Šakuntala ho může zbavit únavy. Vyhledá ji!

Setká se s ní uprostřed háje. Obě její družky ji ovívají listy lotosu. Zdá se, že Šakuntala je chorá. Onemocněla touhou. Její choroba se byla projevila poprvé, když před časem spatřila krále. Šakuntala se zdráhá prozradit příčinu své malátnosti, ale posléze svěří všem, i přítomnému králi, že zmírá láskou. Celá patří Dušjantovi! Družky radostně promluví ke králi: Přišel v pravý čas a uzdraví Šakuntalu! Ta se již nemusí bát svého otce, neboť jistě pochopí její lásku.

Přichází Šakuntalina matka Gautami. Ptá se na dceřino zdraví. Šakuntala vyznává, že pocítila značnou úlevu. Matka odchází naplněna štěstím.

Též král odejde. Jeho touha se splnila. Zbavil Šakuntalu lotosového listu. Není již více dívkou, stala se ženou.

Předehra ke IV. jednání

Anasuja a Prijamvada rozmlouvají o Šakuntalině štěstí. Obávají se, že král na ni zapomene, jakmile pozná náručí jiných žen. Jak přijme Šakuntalinu lásku ke králi její otec Kanva? Anasuja se domnívá, že nebude nic namítat, protože rád dá dceru statnému muži.

Šakuntala je duchem nepřítomna, „srdcem bloudí v jiné krajině“, a zapomene otevřít dveře jinému, novému hostu, mudrci Durvasovi. Provinila se tak proti dávnému indickému zvyku. Durvas odchází ode dveří a pronese kletbu na hlavu Šakuntaly, neboť se prohřešila vůči hostitelské povinnosti. Marně volají za Durvasem obě Šakuntaliny družky. Šakuntala nepoznala hosta, vždyť snivě hleděl v dál...

IV. jednání

Vstupuje žák, jehož posílá navrátilivší se otec Kanva. Přikázal mu, že má zkoumat tajemství dne a noci. Hle, již svítá, a dívka hořem schváčená stále nje láskou. Král za ní nepřichází. Nejedná dobře. Rodí se den – a je to třeba oznámit Kanvovi.

Anasuja se probouzí. Přemítá o Šakuntalině osudu a má za to, že Durvasova kletba začíná působit. Jak to vše říci Kanvovi? Vždyť Šakuntala je nevinná, trápí se, a nosí plod lásky pod srdcem. Prijamvada přeruší Anasuju: vždyť Kanva se již setkal s dcerou, drží ji v náručí a schvaluje její lásku. Rozhodne se, že pošle Šakuntalu za manželem. O Šakuntalině tajemství se totiž již předtím byl dověděl ze sdělení svatého hlasu.

Dívky zdobí Šakuntalu kvítím. Těžce se loučí dcera Kanvova s družkami, otcem i hájem. Šarngrava jí má být vůdcem na cestě za manželem.

V. jednání

Král Dušjanta již zapomněl na Šakuntalu. Vyznal lásku jiné ženě; Vasumatí teď poutá jeho srdce. Je však smuten. Každý slastně pociťuje rozkoš, když je naplněn smysl jeho touhy, králi však plodí touha jen muka.

Za vítězných zpěvů vyvolávačů (za scénou) vstupuje do zámku Kanvovo poselstvo v čele se Šarngravou, který pronese ke králi oslavnou řeč. Šakuntala tuší zlou budoucnost, neboť se jí zachvělo pravé oko, což značí neštěstí. Dostavilo se záhy, neboť král zapřel svou Šakuntalu i před poselstvem a oznámil, že nikdy tu ženu neviděl.

Poslové se vracejí, vždyť vykonali svou povinnost, a ponechávají Šakuntalu v králově zámku. Jen kněz přemlouvá krále, aby dovolil setrvat Šakuntale v paláci do doby, než se naplní její hodinka. Vždyť zajisté se splní věštba, že Dušjantův syn se stane vládcem světa! Král svoluje, kněz vybízí Šakuntalu, aby zůstala v zámku, avšak dcera Kanvova prosí zemi, aby otevřela svůj klín a přijala ji. Stane se zázrak. S nebe se snese blesk a uchvátí Šakuntalu, která zmizí v oblacích.

Král marně přemýšlí o ženě, která měla přijít do jeho zámku a zůstat tam. Nepoznává ji, nepamatuje si na ni. Durvasova kletba zasáhla královu hlavu.

Mezihra — Před královským palácem

Královští biřící zajali rybáře ze Sakkavadary. Nalezli u něho drahocenný prsten a domnívají se, že jej ukradl. Rybář vysvětluje, že prsten našel v útrobach ryby. Náčelník biřiců předá prsten králi, který se rozpomene při pohledu na něj, že znal kdysi drahou, přemilou osobu. Jeho zrak se zarosí. Bohatě odmění rybáře...

VI. jednání — V královském prostředí překrásné zahrady

Zjeví se víla Sanumatí, sestra Šakuntaliny matky. Učiní se neviditelnou a vyslechne rozhovor dívek. Hovoří o vesně, která nadchází, i o tom, že trhají květy na oslavu boha lásky Kámy. Rozhovor mladých žen přeruší komorník, neboť jim sděluje královo rozhodnutí, že slavnost jara se nebude konat. Královo srdce totiž puká lítostí a smutkem. Rozpomněl se na milou i na svůj sňatek s ní. „Lítost hořké srdce jala mu,“ a místo slavnosti chce truchlit.

Ve smutečném rouchu přichází král v průvodu Vidušakové a strážkyně královských veřejí. I ve smutku je Dušjanta krásný. Vidušaka mu připomíná, že jeho milou odnesl vládce vzduchu.

Víla Sanumatí z úkrytu pozoruje krále i jeho společnost. Raduje se, že bude moci sdělit Šakuntale radostnou zvěst: Král ji opět miluje. Prohlédl pohledem na prsten, který jí kdysi byl daroval. Nyní též lituje toho, že nepřivedl Šakuntalu do svého domu. Zpodobnil ji na svém deskovém obraze; Čaturika mu jej přináší, a on se raduje ze Šakuntaliny podobizny. Pozname-

nává, že zapomněl přidat k Šakuntalině obrazu květ širíše, který by okrášlil její vlasy. Královo rozjímání přerušuje Čaturika; potkala jeho druhou milenkou Vasumatí, pro kterou zapudil Šakuntalu. Král zpozorní... Víla Sanumatí pronese sama k sobě, že král přece jen nezapomněl na Vasumatí, že jeho láska k Šakuntale je nestálá.

Strážkyně veřejí podá králi ministrův list, v němž mu sděluje, že jakýsi kupce odkázal – jsa bezdětný – králi velké jmění. Mezitím však kupcova žena vykonala obřad těch, které se cítí být ve stavu posvěceném. Král se rozhoduje, že bude přítelem dítěte, které se narodí z kupcovy ženy. Sám však truchlí, že zavrhl své vlastní dítě pod Šakuntalíným srdcem.

Na vzdušném voze přijíždí Matali, posel boha války Indry, a vyzve krále, aby ho následoval.

## VII. jednání

Při jízdě vypravuje Matali králi, že bůh Indra ho zve k sobě, protože ho chce odměnit za to, že svými šípy zapudil jeho nepřátele. Na vzdušném voze mĕjjej obydli světce Kašjapy, jednoho z demiurgů světa, syna Maričova. Král vysloví přání, že chce spatřit Kašjapu při pokání.

Matali a král se snesou do háje kajícníků, kde přebývá Kašjapa a jeho družina. Král z dálky vidí dvojici kajícných žen, které provázejí jakéhosi chlapce, hrajícího si s malým lvíčetem. Obě vyčítají chlapci, že lvíče trýzní, a chtějí mu vyměnit tuto živou hračku za vycpaného ptáka.

Král z úkrytu pozoruje chlapcovy pohyby. Když dítě zvedne ruku, zdá se mu, že se chlapcova podoba podobá lotosu. Zahoří touhou přiblížit se k chlapci.

Kajícnice vysvětlují králi, že neznají chlapcův původ. Poznávají, že je podoben králi. (Porodila jej před časem žena, jež pobývala v háji kajícníků.) Říká se také, že chlapec je potomkem Púruů, tedy rodu královského. Král pomalu prohlédne, a když jedna z kajícnic přináší chlapci jako hračku ptáka šakuntu (= supa), rozpomene se i na jméno své ženy Šakuntaly.

V tom okamžiku se mu zjeví Šakuntala. Je oděna jako kajícnice, vlasy má spletené v jediný vrkoč. Král ji prosí za odpuštění. Vrhne se jí k nohám.

Objevuje se světec Kašjapa v průvodu bohyně Adití, jedné z jeho třinácti žen, dcery Brahmova syna Dakši. Kašjapa prorokuje královi synu, že se stane pánem všeho dobra a zachovatelem rodu.

Dochází ke všeobecnému smíření.

Beethovenova poznámka, že by rád zhudebnil něco od Voltaira, je v souvislosti se Šakuntalou příznačná. Kálidásova dramatická báseň patří sice k literárně nejvýznamnějším předlohám, které prošly sítem Beethovenova génia; stěží však by šlo vytvořit ze Šakuntaly opravdové operní dílo, jež by se setkalo s úspěchem ve dvacátých letech 19. století. Přemíra lyrických míst, málo hybný děj, řada reflexí – to vše jsou rysy, které neodpovídaly Beethovenově představě o opeře. Čistota Šakuntaliny lásky a králova katarze zajisté Beethove-

na mohly přitahovat, avšak mystické vyústění dramatu plně neodpovídalo Beethovenovým představám, nehledě k tomu, že finále opery, pokud by na tento námět vznikla, by příliš evokovalo principy staré opery *metastasiovské* (např. „*deus ex machina*“), které byly v Beethovenově době již vývojově regresivní.

Beethovenův zájem o Voltairea byl plně vysvětlitelný. Voltaire, vlastním jménem François Marie Arouet (1694 až 1778), byl nejvýznamnějším básníkem své doby v oblasti dramatu. Napsal 27 tragédií ve verších, kromě toho byl tvůrcem řady komedií, féerií a libret. Vášenivě miloval divadlo, měl k dispozici svou vlastní scénu na zámku paní Gabrielle Emilie Du Châteletové (1706–1749) v Cirey a ve svém švýcarském sídle Les Délices. Považoval se za Corneillova a Racinova žáka a pokračovatele, avšak chtěl také obrodit francouzskou tragédii příklonem k Sofoklovi, omezením milostné zápletky a užitím chóru. Posléze našel oporu v Shakespearovi a anglickém divadle. Právě díla, o nichž se zmínil Beethoven, byla z Voltairovy tvorby nejpronikavější. V tragédii *Méropé* (1743) se vrátil k antickému námětu. Šlo o osvícenskou variaci problematiky *Andromachy*, jež vznikala v podobě *Méropé* mj. podle vzoru Franceska Scipiona Maffeiho (1675–1755) a jeho stejnojmenného dramatu z roku 1713.

Podle staré řecké pověsti byla Méropé manželkou messénského krále Kresfonta, syna hrdiny Hérakla. Její švagr Polyfontés se však ujal vlády násilím tím, že zavraždil bratra Kresfonta a Méropu donutil nezákonně, aby s ním vstoupila v nový sňatek. Též její všechny děti zavraždil, s výjimkou nejmladšího syna Aipyta, jehož dala Méropé vychovat ve vzdálené Etolii. Doufala, že z něho vyroste mstitel. Nemýlila se. Když Aipytos dospěl, vrátil se k matce a Polyfonta zavraždil.

Četbou Voltairova dramatu i jeho obsahu u Leo Melitze (*Die Theaterstücke der Weltliteratur ihrem Inhalte nach wiedergegeben*, Berlin, Globus-Verlag G. m. b. H., nedatováno, s. 462–463) se dovídáme, jak se básník postavil k antické předloze.

Polyfontés zavraždil Kresfonta, krále messenského. Zbavil života také skoro všechny jeho syny. Jen jediný unikl smrti: Aigisthos, jenž spolu s věrným druhem Narbasem uprchl do Élidy a změnil tam jméno, aby nebyl poznán.

Uplynulo patnáct let. Polyfontés uchvacuje trůn a nutí k sňatku Kresfontovu vdovu Méropu. Méropé váhá. Ve skrytu srdce doufá, že se vrátí její nejmladší syn Aigisthos a stane se Kresfontovým mstitелеm; ví, že žije při západním pobřeží Peloponnésu, v Élidě, ale nemá o něm žádných zpráv.

V té době je nalezen před branami přístavu Messené (dnes Messina) mladík v Kresfontově zbroji; je to Aigisthos, jehož všichni považují za vraha Méropiných synů. Je rozhodnuto, že královna ho má obětovat; zjeví se však Narbas a osvětlí všem, že jde o Aigistha.

Polyfontés nařídí, aby byl znovunalezený Aigisthos vyrván matce a vsazen do žaláře. Zároveň vyhrožuje, že vydá Aigistha smrti, nestane-li se Méropé jeho (Polyfontovou) ženou.

Mérope svoluje k sňatku jen proto, aby zachránila syna. Když má dojít před oltářem k potvrzení svatby, objeví se Aigisthos — který mezitím uprchl z vězení — a zavraždí uzurpátora Polyfonta i jeho oblíbence Airaxe.

Lid pozná Aigisthovu totožnost. Je opět prohlášen synem královským a Mérope vstoupí na trůn, jsouc okrášlena věncem slávy.

Ve své starší práci *Zaira* (1732) sáhl Voltaire do středověké historie. Děj této tragédie se odehrává ve 13. století. „Je to jediná tragédie lásky, kterou jsem napsal,“ sděluje Voltaire v dopise panu de la Roque. Z dějin křížáckých válek převzal Voltaire pouze válečné tažení Ludvíka Svatého (vládl 1226–1270), jinak je vše v dramatu smyšleno. V tomtéž dopise panu de la Roque<sup>112</sup> nás Voltaire seznamuje s genezí a dějovou osnovou tragédie.

V Jeruzalémě panuje Orosman, syn Noradínův. Byl to panovník svobodomyšlný, jenž nedbal přísných pravidel svého serailu. Vychovával v něm dívku Zairu, vznešeného původu, jež byla unesena po pádu Césareje, a rytíře Nerestana, mladíčka, jenž byl již jednou zajat při drancování césarejském jako dítě, a když se znova dostal do Sýrie jako člen vojska Ludvíkova, upadl opět do otroctví a stal se Orosmanovým majetkem. U sultána Orosmana se Nerestan seznámil se Zairou, jež nic nevěděla o svém původu, ale tušila, že byla kdysi křesťankou. Na to ji upomínal šperk, v němž byl zasazen kříž, ujišťovala ji o tom její společnice Fatima. Nerestan se mohl v serailu volně stýkat s oběma dívkami. Pocítil k Zaiře oddané přátelství a lásku. Předsevzal si, že ji navrátí křesťanské víře, že vykoupí ji, Fatimu a deset dalších rytířů z otroctví za majetek, který získal ve Francii; měl pak v úmyslu všechny přivést ke dvoru Ludvíka Svatého. Požádal Orosmana, aby mohl na čestné slovo odjet na čas do Francie, což mu velkorysý sultán povolil. Dvě léta pobyl Nerestan mimo Jeruzalém. Zaira zatím zkrásněla, Orosman si jí blíže povšiml a vášnivě se do ní zamiloval. Zaira „oplácela lásku láskou“, potlačila vzpomínku na křesťanské náboženství i na Nerestana a byla odhodlána stát se Orosmanovou ženou, když tu se vrátil Nerestan. Přivezl výkupné za Zairu, Fatimu a deset rytířů. Dostál čestně slovu, vroucně pozdravil Zairu a přijal opět Orosmanovy okovy. Sultán byl zaujat rytířovou odvahou a čestností. Vrátil mu přinesené výkupné, zahrnul ho dary a povolil mu, aby si místo deseti rytířů vybral sto, s nimiž by se chtěl vrátit do vlasti. Zároveň však mu dal najevo, že Zairu nelze vykoupit, neboť si jí váží nadevše. Odmítl též vydat krále Lusignana, jenž rovněž upadl do otroctví v bitvě u Césareje. Nerestan byl nešťasten ze sultánova rozhodnutí. Zatím Zaira, jež plně potlačila starou lásku k Nerestanovi, vyprosila na Orosmanovi svobodu pro krále Lusignana. Vychází najevo, že Zaira je vlastně Lusignanovou dcerou, což starý král pozná podle šperku, který Zaira dostala při křtu. Zaira se vrhne Lusignanovi k nohám a slíbí, že se navrátí ke křesťanskému náboženství. Lusignan se rozpomene, že vedle Zairy bylo vzato do otroctví ještě další dítě, chlapec, zatímco další dvě byly zavražděny před jeho očima. Oním chlapcem,

jenž pobýval se Zairou v serailu, byl Nerestan, tedy bratr Zaiřin! Věrna slibu, který dala otcí Lusignanovi, touží nyní Zaira po tom, aby se podařilo zabránit jejímu sňatku s Orosmanem. Odkládá tedy svatbu s ním a počítá s tím, že bude mezitím pokřtěna jeruzalémským biskupem. Do serailu znovu proniká Nerestan, nyní již jen proto, aby svou sestru Zairu upevnil v křesťanské víře. Setká se s ní, oba překvapí Orosman, a protože se domnívá, že Nerestan je Zaiřiným milencem, tasí dýku a Zairu zabije v Nerestanově přítomnosti. Tu zvolá Nerestan:

„V mrtvole poznati Zairu!

Sestru!

Ty zlosyne!“

Orosman pochopí hrůznost svého činu:

„Můj Bože... Já...

já jsem vrah nevinné!“<sup>115</sup>

Je ohromen, Nerestanovi odpustí, zahrne jej dary – a sám se usmrtí.<sup>114</sup>

Z naznačeného je patrné, že Voltaire byl v koncepci dramatu ovlivněn Shakespearem a jeho *Othellem* zejména v motivu Orosmanovy žárlivosti. Šlo o osobitě zpracování, jež hluboce dojímalou čistou tragikou.

V *Mohamedovi (Mahomet ou le Fanatisme, 1742)* o němž se Beethoven zmiňuje v téže souvislosti ve svých konverzačních sešitech v rozhovoru s Lichnowským,<sup>115</sup> se Voltaire pokusil zpodobnit zakladatele islámu jako „dobrodružného uchvatitele uskutečňujícího své mocenské záměry násilím a pokrytectvím“. <sup>116</sup> Premiéra *Mohameda* konala se v Comédie française dne 19. srpna před vybraným publikem. Sál naplnila knížata, byli tam hodnostáři a ministři, vysocí státní úředníci a vyslanci. Autor, který měl pověst nekonformisty, lákal návštěvníky. *Mohamed* měl frenetický úspěch. „Druhý den však došlo ke katastrofálnímu obratu,“ píše Jean Orioux (*Voltaire neboli vláda ducha I*, přeložil Zdeněk Schauta, Praha, Odeon, 1979, 214). „Přišlo se totiž na to, že ‚Mohamed‘ není Mohamedem, jak ho známe z koránu. To, co hlupáci považovali za útok proti domnělému proroku islámu, byl ve skutečnosti útok proti Ježíši Kristu. Nebyl napadán islám, ale křesťanství! Po pravdě řečeno, neútočilo se na to nebo ono náboženství, ale na Náboženství vůbec, bez ohledu na jméno jeho proroka.“

Mohamed (510–632), prorok a zakladatel islámu, se seznámil s náboženskými zásadami Židů i křesťanů. Když mu bylo čtyřicet let, spatřil zjevení na hoře Hará, jímž bylo vyjádřeno, že je povolán za proroka. Od té doby se dostavovaly častěji halucinace, v nichž se mu zjevoval archanděl Gabriel a tlumočil mu boží příkazy, které pak Mohamed diktoval svým písařům a vytvořil tzv. korán.<sup>117</sup> Když se zvýšil počet přívrženců jeho nové víry, vstoupil Mohamed v otevřený boj se svými odpůrci, byl však zraněn a poražen u Ohodu. Později se vypravil proti Byzanci v čele svých vojsk a podrobil si sever Arábie. Čtyřicet



tisíc věřících podniklo pak s Mohamedem pouť do Mekky (632). Brzy poté Mohamed zemřel.

Voltaireovu truchlohru *Mahomet ou le Fanatisme* poznal Beethoven pravděpodobně v Goethově německém přebásnění z roku 1799 (srov. *Goethes Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Dichtungen*, Leipzig, Inselverlag, 1920, 13–66).

Sopir, vysoký šlechtic z Mekky, zvaný Sejjid, „Vznešený“ (= šerif), zabil v boji Mohamedova syna. Hrozná je pomsta Prorokova: zmocní se Sopiřových dětí – syna Saida a dcery Palmiry – a učiní je svými otroky. Po patnáct let je považuje jejich otec za ztracené; není mu známo, žijí-li vůbec, ani zdali přistoupili k víře Prorokově. V Mohamedově zajetí není možno ničeho zvědět o svém původu.

Když Mohamed, pán Mediny, stane před branami svého rodného města Mekky, aby je dobyl, začne mezi Saidem a Palmirou klíčit láska.

Po dobytí Mekky žádá Mohamed, aby Sopir vyznával islám. Dojde mezi nimi k výměně názorů, a Sopir novou víru jednoznačně odmítá. Mohamed se mu za to hodlá pomstít. Stanoví, že Said má vztáhnout ruku na svého otce a pak zemřít jedem. Palmira nechť zůstane naživu, rozhodne Prorok; vždyť sám ji nevyšlovně miluje.

Said se rozhodne po dlouhém váhání ke krvanému činu. Sopirova smrt je vysvětlována jako úradek Boha a podnítí výbuch náboženského fanatismu v řadách Mohamedových vyznavačů. Jeho otrok Hammon vyradí Saidovi, že se stal vrahem vlastního otce. Potají mu také sdělí, že je bratrem Palmiry a že má podlehnout smrti po požití jedu.

Said stane spolu s Palmirou v čele hnutí odporu proti Mohamedovi. Prorokovi hrozí zkáza. Said však podlehne Mohamedovým nástrahám a padne v boji. Mohamed vyhlásí Saidovu smrt jako boží rozsudek, povstalci pozbudou víry ve vítězství a přestoupí posléze k islámu. Zoufalá Palmira spáchá sebevraždu nad mrtvolou svého bratra.

K Voltairovi směřuje možná i další Beethovenova poznámka o **Panně Orleánské** (tamtéž). Měl snad na mysli slavnou spisovatelovu verzi **La Pucelle d'Orléans** (1755), avšak zřejmě nevěděl, že tu jde o parodii slavného námětu o pastýřce z Domrémy. Dílo vznikalo během Voltairova pobytu u paní Du Châtelet v Circey. Bylo pojato jako jakási burleskní epopie o Janě z Arku, jež vyšla bez autorova souhlasu v mnoha vydáních. V jedenadvaceti zpěvech vytvořil Voltaire vlastně satiru na pověst o svaté Janě, jež se stala francouzskou národní hrdinkou. Ostře odsuzuje zejména otázku Janina panenství, což mu zajistilo v libertinské společnosti 18. věku značnou popularitu zejména mezi dámami vyšších kruhů.<sup>118</sup> Voltairovu verzi ostře odsoudil George Bernard Shaw v přemluvě ke své „kronikářské hře“ *Svatá Jana* (*Saint Joan*, 1924). Soudí, že Voltaire vytvořil epický pošklebek. „Jest zvykem odmítati jej se ctnostným rozhořčením jako necudný hanopis; a já ho skutečně nemohu brániti proti obvinění z výstřední neslušnosti. Ale jeho účelem nebylo vylíčení Jany, nýbrž utlouci

výsměchem všechno, co Voltaire na zařízeních a mravech vlastní doby po právu nenáviděl. Učinil Janu směšnou, ale ne opovržením hodnou, ani (poměrně) necudnou. /.../ Může se o něm říci, že si s Janou nedal velkou práci. /.../ Voltaire předvádí Anežku Sorelovou, dauphinovu milostnici, s kterou se Jana nikdy neseťkala, jako ženu, již zřídá vášně pro nejčistší věrnost v mimomanželském poměru a jejímž údělem bylo neustále upadat do rukou prostopášných nepřátel a trpětí nejhroššími vášněmi násilí. Bitvám, v nichž Jana jezdí na létajícím oslu, nebo v nichž nevědouc, že nemá na sobě šatů, brání Anežku mečem, zraňující patriční útočnicku, je možno se smát, poněvadž bylo zamýšleno podati je bez předsudků; neboť zdravý člověk nemůže jich zaměňovat se střízlivou historií.“ (Překlad Franka Tetauera v českém vydání hry, Praha, Edice Apollon, 1924, 38–39.)

O čem tedy pojednává Voltairův heroicko-komický epos *La Pucelle d'Orléans* (jenž vyšel poprvé tiskem roku 1762)? Vezmeme-li na pomoc encyklopedii *Kindlers Literaturlexikon*, sv. 9, s. 7897–7898 (redigoval ji Gerd Woerner spolu s Rolfem Geilerem a Rudolfem Radlerem, vyšla v nakladatelství Kindler-Verlag, Zürich 1970), můžeme rekonstruovat děj Voltairova díla takto:

Parodie zřejmě vznikla z hovorů u kulatého stolu v domě vévody Louise Françoise Armanda du Plessis de Richelieu (1696–1788). Svatá Jana je prezentována jako vulgární služka, která musí stále bránit svou ženskou čest. Je podrobena zkouškám „čistoty“, je jí vystaveno vysvědčení o jejím panenství. V osvědčení se praví, že ztratí-li věnec čistoty za dobu kratší jednoho roku, bude to znamenat zánik Francie. Janino panenství je předmětem groteskní hry, která se rozvíjí na pozadí dvou bojujících stran: Svatých a Démonů. Otázka Janina panenství je lákavější než její hrdinství v poli. Pucelle unikne všem nebezpečím (dokonce i nebezpečí ztráty života) a postaví se proti hermafroditickému démonu Conculixovi. Ujde také milostnému útoku františkána a magika Grisbourdona, kterého odvážně zabije. Saint Denis ji uchrání od anglického vojáka Jeana Chandose, který nad ní zvítězí v souboji.

Zkušební doba Pucellina panenství uplynula. Dívka se vrhne do víry lásky a pomiluje se s odvážným francouzským rytířem Dunoisem.

Proti heroicko-komickým Janiným dobrodružstvím staví Voltaire v parodistické imitaci jinou postavu: Agnes Sorelovou, metresu královu. Agnes se domnívá, že král ji podvádí, zatímco situace je zcela jiná: panovník přebírá společně s Janou velení nad armádou ležící v Orléansu. Žárlivá Agnes pronásleduje krále, uloupí Janě zbraně, ale upadne do anglického zajetí. Tam prožije pak milostná a jiná dobrodružství a unikne posléze do kláštera. Anglické vojsko klášter přepadne a jeptišky znásilní. Osvoboditelkou řádových sester je Pucelle, která připraví Angličanům krvavou lázeň.

Konec bojů nastane, když se utkají St. Denis se svatým Jiřím, patronem Angličanů, v zápase básnickém. Válka končí bez Janina zásahu, francouzská vojska vítězí.

Je vyloučeno, aby Voltairovo zpracování vyhovovalo Beethovenovi, který zřejmě nevěděl, oč ve francouzské verzi vůbec jde. Je možné, že v případě *Jany z Arku* máme co činit s romantickým dramatem Schillerovým (doklady pro toto naše tvrzení ovšem nemáme).<sup>119</sup> Kdyby byl býval Beethoven zaujat Schillerovým dílem, měl by před sebou útvar značně romantický (*Die Jungfrau von Orleans*), v němž nenalezneme snad ani jediného styčného bodu s historickou Janou z Arku. Jana je u Schillera typ ženy hrdinky, jež má rysy zbožštěné ženské postavy. Pannu utopil Friedrich Schiller „v čarodějnickém kotli vztekle vládnoucí romantiky“ (Shaw, 37), nedal jí zemřít na hranici, nýbrž v čele vojenského zástupu, neboť padla na bitevním poli.

Ačkoliv je titul dalšího francouzského dramatu, **Phaedra (Faidra)**, vysloven jedním dechem při Beethovenově poznámce o tragédiích Voltairových, lze se domnívat, že Mistr tu mínil tragédii, jejímž autorem byl Jean Racine (1639–1699). Racinovo drama vzniklo roku 1677 a patřilo k jeho nejslavnějším pracem. Faidra, sestra Ariadnina a matka Demofontova, si v dramatu sáhne na život, protože se nešťastně zamilovala do svého nevlastního syna Hippolyta. Racine vytvořil podle Sofoklovy a Eurýpidovy předlohy tragédii lásky, jejíž motiv se ještě po letech projevuje jako dramaticky nosný u Schillera a u Verdiho libretistů Méryho a Du Locleho.<sup>120</sup> Beethovenova volba by tedy právě v tomto případě nebývala lichá. Jeho zájem o *Faidru* byl tehdy tím spíše zdůvodnitelný, protože bezesporu poznal toto drama v německém přebásnění a úpravě Friedricha Schillera.<sup>121</sup>

Sledujme nyní hlavní dějové uzly podle Racinova dramatu.

Athénský král Théseus je podruhé ženat. Jeho manželkou je Faidra. Z prvního sňatku s Amazonkou Antiopé žije na královském dvoře jeho syn Hippolyt. Théseus odjíždí na válečné tažení do Athén. Hippolyt, který miluje tajně Aricii z královského rodu Pallantidů, trpí představami, že jej macecha nenávidí. Ve skutečnosti však Faidra vzplanula k nevlastnímu synovi láskou. Dosud nedala svůj cit najevo; jakmile však dostane zprávu o údajné smrti manžela Thésea, vyzná Hippolytovi lásku. Mladík je zmaten a Faidru odmítne.

Théseus v boji nezemřel, vrací se nenadále na své královské sídlo. Faidřina společnice Oenone kryje svou paní a obžaluje Hippolyta u krále Thésea, že usiluje o život své nevlastní matky Faidry. Hippolyt prokáže otci svou nevinu a vyzná se ze své lásky k Aricii. Přesto však Théseus syna zapudí a vydá jej Neptunově pomstě.

Faidra lituje svého činu. Théseovi odhalí svůj cit, který ji váže k Hippolytovi. Je však již pozdě. Neptun mezitím dal usmrtit Hippolyta mořskou příšerou. Faidra si sáhne na život (požije jedu). Théseus oplakává smrt svého nevinného syna.

Rok 1823 byl zvláště bohatý na Beethovenovy úmysly a záměry vztahující se k opeře a divadlu vůbec. Zmínili jsme se již v souvislosti s *Apoteózou v chrámu Jova Ammon*, že v této zamýšlené opeře Beethoven použil hudby ze *Zřícenin*

*athénských*, které tehdy hodlal komponovat jako operu. Současně však začíná jednat s básníkem Grillparzerem, v době kompozice *Deváté symfonie*, o nový libretní text. Grillparzer váhá, jaký text má skladateli nabídnout. Volí dvě látky, jednak o *Drahomíře*, jednak o *Meluzíně*. V první z nich se tedy opět objevuje postava z českého dávnověku.

**Drahomíra**, choť českého knížete Vratislava I. (zemř. 921), pocházela z lutického kmene Stodoranů. Byla křesťankou, leč pro její vládychtivost a bezohlednost ji legendy označují za pohanku. S Vratislavem měla sedm dětí, mezi nimi také Václava. Po Vratislavově smrti (921) se ujala vlády za nezletilého Václava. Žárčila na vliv, který měla na Václava jeho babička Ludmila, u níž byl mladý kníže na vychování. Proto ji nejprve odstranila na Tetín, záhy nato ji však dala zavraždit (16. září 921). Později dala nad Ludmiliným hrobem postavit chrám a potrestala její vrahy, které sama předtím najala. Když se ujal vlády Václav (922), dal Drahomíru krátce sřežit na Budči. Po Václavově smrti (929) prchla Drahomíra před jeho nástupcem, bratrem Boleslavem (vládl 929–967), vrahem Václavovým, do východních Čech.

Grillparzer psal svou *Drahomíru* v mládí, roku 1810, a dílo nedokončil. Pojal Drahomíru jako pohanskou kněžku, která se postaví proti christianizaci Čech. V koncepci svého fragmentu vycházel z díla českého jezuitského historografa Františka Pubičky (Pubitschka), *Chronologische Geschichte Böhmens unter den Slaven*, II, Praha a Lipsko 1771. K Pubičkově spisu se vrátil ještě roku 1819, o pozdním podzimu,<sup>122</sup> což znamená, že i po devíti letech promýšlel drama o Drahomíře znova. Nicméně zachovala se pouze část prvního dějství spolu s několika zlomky. I z fragmentu je patrné, že Grillparzer tu přetavil vlivy divadelního provozu v Leopoldově (Leopoldstadt), jehož se sám zúčastnil, a hodlal v *Drahomíře* vytvořit kouzelnickou hru.

Ve fragmentu vystupuje Drahomíra v černém oděvu, bez pokrývky hlavy, za noční bouře a hromobití. Má smlouvu s pekelnými mocnostmi. Vyvolává duchy, které si byla podrobila, zapřísahá je a připomíná jim jejich úkoly. Dovedou v člověku vzbudit závist, žárlivost a vášeň. Duchové Drahomíru obletují, země se třese, Vltava přetéká ze břehů; z vody a z ohně, ze vzduchu a ze země vyvstávají příšery zásvětné. Drahomíra s nimi hovoří se zlobou v oku, s rozpuštěnými vlasy. Před časem ji ze země vypudil Metoděj. Nad její hlavou vyřkl zlou kletbu. Nyní, po patnácti letech, se Drahomíra vrací, aby v Čechách obnovila pohanství a modloslužbu. Vzdává se svého syna Václava a přiklání se k druhému synovi, bratrovrahu Boleslavovi. Byla by ráda, kdyby byl silným panovníkem... Duchové však vypovídají Drahomíře poslušnost. Připomínají jí dokonce, že propadne temným mocnostem, nepodaří-li se jí do tří dnů – neboť tak brzy má vypršet její lhůta – navrátit zemi pohanství.<sup>123</sup>

Jako protiklad Drahomíry měla v Grillparzerově dramatu vystupovat Elisa, zbožňovaná Boleslavem, jenž obdivuje její andělský obličej, pak blíže neurče-

ná Vlasta, kterou chce Grillparzer nahradit mužskou postavou (?) atd. I ze sporých Grillparzerových náčrtů vyplývá, že *Drahomíra* měla být romantickým dramatem, kouzelnickou a historickou tragédií. I poznámky z roku 1819 nasvědčují tomu, že básník opětovaně četl Pubičkův spis, vypsál si genealogii českého knížecího rodu až po Spytihněvovu smrt a zastavil se například u Ludmiliny vraždy, jež byla Drahomířiným dílem (jmenuje vrahy a označuje je jmény Tummia a Gommo). Pak Grillparzer stručně shrnul Pubičkovy názory o Drahomířině vládě, která prý je zlovolná a nařizuje popravu křesťanů, které vykonává kat Palholg. Básník se však postavil proti Václavovu zapuzení Drahomíry a odsoudil je.

Když začal Grillparzer jednat s Beethovenem o libretu, nabídl mu nejprve *Drahomíru*; upustil však od tohoto původního rozhodnutí, protože neznal zpěvačku, která by ve Vídni stačila na náročnou titulní roli, a protože nechtěl dát diabolickou látkou skladateli příčinu k naturalistickému stupňování hudebního výrazu. Sama postava Drahomíry se totiž pohybovala neustále v oblasti vášní. Grillparzer se snažil vyhovět Beethovenovu vkusu a jeho uměleckému typu; proto nakonec nabídl Mistrovi svou *Meluzinu* (*Melusina*): „Zvolil jsem /.../ báchorku o Meluzině, podle možností jsem vyřadil reflexivní prvky a usiloval jsem o navázání na zvláštnosti Beethovenova nejmladšího směru, pokud to bude možné, a to zdůrazněním sborů, ohromujících finále a tím, že jsem pojal třetí akt takřka melodramaticky.“<sup>124</sup>

Beethoven byl Grillparzerovým libretem nadšen a pozval básníka prostřednictvím Antona Schindlera, aby jej navštívil. Grillparzerovi pak oznámil, že pojedje na venkov, kde se ihned dá do komponování *Meluziny*. Potíže mu však dělá sbor myslivců (srovnává a vysoce oceňuje podobný chór z Weberova *Čarostřelce*). Grillparzer vzpomíná,<sup>125</sup> že Beethoven ani v nejmenším nezvedl hlas proti textu a měl se hbitě k tomu, aby s básníkem podepsal výhodnou smlouvu. Výnosy z díla měly být rozděleny rovným způsobem mezi oba autory, Grillparzera a Beethovena. Grillparzer dal skladateli naprosto volnou ruku v otázce úprav textu a odmítl jakoukoliv smlouvu, protože při svých pracích nikdy nemyslel na honorářové otázky. Nakonec však — po Beethovenově opětovaném naléhání — zplnomocnil Grillparzer svého nakladatele Franze Wallishausera, aby jej u Beethovena zastupoval. Wallishauser pak vyplatil Grillparzerovi poměrně vysokou částku, takže se dá předpokládat, že Beethoven byl rozhodnut *Meluzinu* najisto zkomponovat. Jinak by přece nebyl Grillparzerovi tvrdil, že má již operu hotovu.<sup>126</sup> Eduard Hanslick zdůraznil,<sup>127</sup> a v tom byl zajedno s Grillparzerem,<sup>128</sup> že se Beethoven mohl v *Meluzině* vyrovnat s novodobými raně romantickými podněty. Ujišťování, že má operu již hotovu, znamenalo podle Hanslicka,<sup>129</sup> že ji Beethoven měl hotovu v hlavě, nikoli na papíře. Po Mistrově smrti „nebyla nalezena jediná nota, kterou bychom mohli bez pochyb vztáhnout na toto společné dílo,“ píše Grillparzer.<sup>130</sup> Wallishauserovo nakladatelství

a knihkupectví nabídlo Grillparzerův text později Conradinu Kreutzerovi (1780–1849), který jej zhudebnil jako operu (měla premiéru 27. února 1832 v Berlíně).

K Beethovenovu opernímu námětu *Meluzína* se vyjádřil také významný hudební teoretik Adolf Bernhard Marx. Ve své monografii (*Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen. Erster Band. Leipzig, Gebrüder Reinecke, Herzogl. Sächs. Hof-Musikverleger, 1902, 285*) hovoří mimo jiné o tom, že generální intendant berlínského divadla – hrabě Brühl – požádal Beethovena o kompozici opery; Beethoven prý mu nabídl *Meluzínu* – Brühl námět i Grillparzerovu báseň sice pochválil, avšak pro její podobnost s *Undinou* E. T. A. Hoffmanna dílo Beethovenovo přece jen zamítl.

Marxův výrok však není zcela přesný. Na Beethovena se neobrátil Karl Brühl, nýbrž naopak Beethoven nabídl počátkem roku 1826 (pravděpodobně v březnu) svou *Meluzínu* hraběti Brühlovi a berlínskému divadlu, tj. generálnímu intendantuře činohry *Königliche Schauspiele zu Berlin*. Muzikolog Wilhelm Altmann (srov. jeho stať *Zu Beethovens „Fidelio“ und „Melusine“*, in: *Die Musik III, 1903/04, seš. 12, 435–437*) našel koncept Brühlovy písemné odpovědi Beethovenovi, který byl datován 6. dubna 1826 (čistopis odeslal Brühl Beethovenovi následujícího dne). Brühl píše, že se dověděl prostřednictvím Adolfa Martina Schlesingera (1769–1848), hudebního knihkupce a nakladatele ve Vídni, že Beethoven je ochoten napsat pro berlínskou scénu německou operu. Beethovenovu starší nabídku i dodatečné Schlesingerovo sdělení bere Brühl s radostí na vědomí a vyjadřuje potěšení, že Beethoven hodlá poctit berlínské divadlo svým dílem. Zároveň však hrabě Brühl připomíná, že se mu dostalo ke sluchu – rovněž Schlesingerovým prostřednictvím – že v nové opeře chce Beethoven zhudebnit Grillparzerovo libreto, které může poskytnout bohatou látku hudebnímu skladateli velké tvůrčí fantazie. Brühl hodnotí Grillparzerův text vysoko, ale připomíná, že na jeho scéně je uvedena nyní opera E. T. A. Hoffmanna na text pana von Fouqué, jenž má za základ stejnou látku. Má název „*Undina*“. Brühlovi se nezdá být vhodné, aby souběžně běžely v repertoáru dvě opery na téma velmi podobné, ba shodné, a doporučuje, aby se Beethoven poohlédl po jiném syžetu.

Brühlův dopis nyní citujeme in extenso:

„Der Musikhändler Schlesinger hat mir geöffnet, dass Euer Hochwohlgeboren nicht abgeneigt wären, eine deutsche Oper für das Berliner Theater zu schreiben, und mit grösster Bereitwilligkeit nehme ich dieses Anerbieten an, da es der von mir geleiteten Bühne nur zu wahrhafter Ehre gereichen kann, von einem Mann, welcher in der Kunstwelt so hoch steht, als Euer Hochwohlgeboren, ein eigends für dieselbe komponiertes Werk auf die Szene zu bringen.

Das mir von Herrn Schlesinger gleichfalls mitgeteilte Textbuch von Herrn Grillparzer ‚die schöne Melusine‘ scheint mir allerdings geeignet, einem fantasiereichen Tondichter reichhaltigen Stoff darzubieten. Das einzige Bedenken, welches ich dabei habe, ist, dass unsere Bühne bereits eine Oper von Herrn v. Fouqué und Hoffmann besitzt, in welcher fast ganz derselbe Stoff behandelt ist, nämlich in ihrer Zeit so sehr beliebte und hochgefeierte ‚Undine‘. Dies ist der einzige Grund, warum ich gewünscht hätte, dass Ew. Hochwohlgebohren noch ein anderes Sujet in Vorschlag hätten bringen und Herr Grillparzer es hätte bearbeiten können; nur sehr ungern würde ich deshalb das übrigens so gelungene und liebliche Gedicht ‚Melusine‘ zur Aufführung annehmen. Euer Hochwohlgeboren bitte ich ganz ergebenst mir gefälligst die Versicherung meiner ausgezeichneten und aufrichtigsten Hochachtung genehmigen zu wollen.

Berlin, den 6. April 1826.

(gez.) Brühl.“

Beethoven byl Brühlovou odpovědí jistě roztrpčen, takže na jeho dopis, výše citovaný, zřejmě vůbec neodpověděl, neboť se o tom nezachoval žádný doklad. Brühlovo psaní však svědčí o tom, že *Meluzinou* se skladatel zabýval ještě rok před svou smrtí, tedy vlastně plných deset let, bereme-li v úvahu, že obdobný námět, ‚*Undinu*‘ hraběte de la Motte Fouqué, chtěl zhudebnit již roku 1816. Pohádková opera o Rusalce a její lásce k člověku jej zřejmě přitahovala. Roku 1826 se pak Beethoven obrátil ke goethovskému tématu, k jeho singspielu *Claudine von Villa Bella* (srov. Nohl, citované dílo, svazek III/2, s. 677); o tomto Goethově singspielu jako podkladu k Beethovenovu zpracování pojednáváme na jiném místě naší práce. (S. 122–125.)

Vrátíme-li se ještě na okamžik k *Meluzině*, poznáváme, že tu šlo (jako ve *Fideliovi*) o střídání prózy s verši. Text, poměrně volný, evokuje scénérii již vysloveně romantickou. Jde o námět z knížek lidového čtení. Pramenem byla Grillparzerovi hlavně *Undina* de la Motte Fouquéova z roku 1811; bral v úvahu též verzi Ludwiga Tiecka (1773–1853) a ústní tradici námětu, jak se promítla do lidových her na vídeňském činoherním jevišti. Myšlenkově bohatý Grillparzerův singspiel přináší základní morální naučení: Kdo se upsal říši umění, ne-nabude svobody a nevyvázne již nikdy z jejích kouzelných pout.

Sledujme nyní, jak se vyvíjí děj singspielu *Meluzina*.

I. dějství – V lese

Raimunda lákají jakás kouzla během jeho lovu. Táhne jej to ke studni také ve chvíli, kdy v lese loví s hrabětem Emmerichem a jeho sestrou Bertou. Emmerich a Berta usnou, Raimundovi se zjeví Meluzina, vodní žínka, která na sebe vzala podobu víly. Láká Raimunda do své věčné říše a vyzná mu lásku. Raimund však nechť si rozmyslí, chce-li vstoupit do říše víl. Mnohé je tam připraveno pro

člověka, leč mnohé je mu tam také zakazováno. Raimunda může v říši víl uspokojit a naplnit jen láska k Meluzině. Když se nyní Meluzina s Raimundem loučí, klade mu na hrud' kouzelný prsten, s jehož pomocí ji může kdykoliv zavolat. Přejde ráda, neboť to bude pro ni znamením, že se Raimund rozhodl pro její lásku. — Když se hrabě Emmerich a Berta probudí, vypravuje jim Raimund o tom, co zažil — a ačkoli jej oba varují, volá Meluzinu a otočí kouzelným prstenem. Studna zmizí a zjevuje se Meluzina; sedí na třpytivém trůně ve svém paláci.

## II. dějství — Palác Meluziny

Raimund žije jen pro lásku k Meluzině. Do její říše s ním přišel i sluha Troll, který uštěpačně nadává na vše, s čím se setká, a považuje všechno také za zpropadená kouzla a kousky ďáblův. Meluzina cítí, že Raimund není v její říši plně spokojen. Ostatně svěří se jí, že touží po nějaké práci. Když pak se Meluzina po čase opět promění ve vodní žínku, vrací se Raimund na jeden den do pozemského života. Meluzina žádá, aby v ten den po ní Raimund ani nepátral, ani ji neoslovoval. To však Raimund nevydrží. Troll i hrabě Emmerich jej podnítí k tomu, aby Meluzinu hledal pomocí kouzelného prstenu. Zjeví se mu jako šupinatá rusalka. Poděšen před ní prchá ...

## III. dějství — Myslivna v lese

Meluzina je prokleta svými sestrami. Láska k Raimundovi jí přináší jen neštěstí. Žalostně pěje zavržená Meluzina o svém milenci. Mezitím se vydají Berta a Troll do lesů, aby hledali Raimunda, který touží po říši víl a po Meluzině lásce. Naleznou jej a předvedou hraběti, který jej požádá, aby mu dal kouzelný prsten, neboť je příčinou všeho neštěstí. Raimund se snaží potlačit svůj milostný cit k Meluzině; nyní jej již váže láska k Bertě. — Během taneční slavnosti se náhle zjeví Meluzina v šedém šatě. Raimund se zděsí, upustí kouzelný prsten před sebe a tím také přivolá Meluzinu do své bezprostřední blízkosti. Naléhavě žádá Meluzina jeho lásku, a když náhle zmizí, aby se vzdálila do své říše, vrhá se Raimund za ní. Touží nejen po ní, nýbrž i po kouzelném prstenu. Meluzina pronese temnou věštbu, že prsten přejde opět do jeho rukou až v temném hrobě. — Teprve ve smrti setká se Raimund se svou Meluzinou. V hodince poslední objímá u studny svou milou a smyje s duše svou vinu.<sup>191</sup>

Geneze pověsti o krásné Meluzině sahá hluboko do minulosti. Její jádro se přimyká k prabábě slavného francouzského rodu de Lusignan, ale jde zřejmě o mýtický námět z lidového bájesloví, jak poznamenal Bedřich Václavek ve svých *Historiích utěšených a kratochvilných* (Praha 1950, 359). Zřejmou podobnost bezpochyby nacházíme mezi bájí o *Meluzině* a mezi vyprávěními o pannách s rybím ocasem, která se vyskytují v bájesloví skandinávském, skytském, řeckém, italském a kelto-germánském; obdobná pověst se objevuje též u amerických Indiánů, ve Starém Mexiku, v Peru a Japonsku. Na západě se pověst rozšířila prostřednictvím zpracování Jeana d'Aras z údobí 1387–1394. Zveršovaný text pověsti je z roku 1401 (pořídil jej básník Couldrette); na něm se zakládá ně-



mecké přetlumočení Thuringa z Ringoltingen z roku 1456. Pověst o *Meluzině* byla hojně rozšířena i u nás, neboť byla vydána již roku 1555 v českém překladu péčí nakladatele Kašpara Aorga v Prostějově; u Matouše Březiny vyšla v Litomyšli roku 1644 „*Kronika kratochvilná o ctné a šlechetné panně Meluzině a Reymondovi, manželu jejím, a o divných jejích přiběžích a činech*“ – Meluzina je tu zpodobena v půvabném dřevorytu jako obnažená ženská bytost s dlouhým rybím ocasem. Má idealizovanou pokrývku hlavy, inspirovanou snad ozdobným kloboukem královny Isabelly Bavorské, jak jej zachycuje miniatura z Froissartovy kroniky zpřítomňující královnin vjezd do Paříže 20. června 1389 (srov. Ludmila Kybalová – Olga Herbenová – Milena Lamarová, *Das grosse Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart*. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1981, s. 123). Později, jak známo, stala se pověst o *Meluzině* obecným majetkem a žije dodnes v lidových pohádkách.

Ze studia literární předlohy k Beethovenově zamýšlené opeře *Meluzina* vyplývá, že jde o pohádkovou moralitu, která má rysy vysloveně romantické. Nade vším se klene duch Weberův. Tohoto skladatele si Beethoven velmi vážil. Čarostřelec jej uchvátil, se zájmem sleduje vznik *Euryanthy* a ačkoli na její premiéru ve Vídni 25. října 1823 nemůže osobně přijít pro svůj ušní neduh, informuje se o díle a o úrovni vídeňského nastudování u režiséra J. Gottdanka. A když mu Gottdank s nadšením vypravuje o překrásné hudbě opery, ale s rozpaky se vyjádří o úrovni libreta, podotkne Beethoven: „Stále stejná historie! Němci nedovedou napsat žádné dobré libreto!“<sup>152</sup> Podle svědectví Weberova žáka Julia Benedicta (1804–1885), který zaznamenal Beethovenův rozhovor s Gottdankem, pak prý Beethoven bezprostředně nato řekl, že jeho libretním vzorem je *Vodan*<sup>153</sup> a dále *Vestálka*.<sup>154</sup> Vidíme tedy, že v době, kdy se Beethoven zabýval *Meluzinou* a kdy vyjednával s Grillparzerem, přemýšlel velmi usilovně o typu tzv. osvobozovacího operního libreta francouzského,<sup>155</sup> i když ho na druhé straně zase lákala pohádkovost; byl to zřejmě „věčný“ pohádkový motiv kouzelného prstenu, byla to patrně i pozoruhodná přírodní scenérie, které Beethovena zaujaly. Ba dokonce je možné, že chtěl anticipovat (pozdější) tristanovský motiv naplnění lásky v okamžiku smrti, neboť tento motiv odpovídal jeho duchovnímu rozpoložení kolem roku 1823, kdy se loučil s možností, že najde sám milující ženskou bytost, jež by byla ochotna vstoupit s ním v manželství. Snad nakonec odmítl libreto *Meluziny* proto, že neodpovídalo jeho touze po naplnění manželské lásky a že příliš zdůrazňovalo svádílost *Meluziny*,<sup>156</sup> aniž se tu objevil motiv ženské lásky výkupné, který byl však plně zastoupen ve *Fideliovi*. Nejsme daleko od pravdy, řekneme-li, že tu jde vlastně o motivy antické: Beethovenovi tanul na mysli ideál ženy – strážkyně krbu – , která muže vnitřně osvobozuje.<sup>157</sup>

Roku 1823. – jenž byl neobyčejně bohatý na rozmanitá operní témata – dostávají se Beethovenovi do rukou textové knížky ve formě návrhů nebo vy-

pracovaných libret. A je opět pro Beethovena typické, že vedle pohádek jej tehdy zajímají — jak jsme se snažili prokázat — i náměty hrdinské, orientální a filozofické. Je přímo zákonité, že v době úvah nad *Meluzinou* mihne se v jeho zorném poli závažný a literárně cenný námět Friedricha Schillera *Die Bürgschaft* (*Rukojmí*),<sup>138</sup> jenž byl ve své době tak rozšířen, že se s ním setkáváme hned v několika operních zpracováních: u Saveria Mercadanteho (1795–1870) pod titulem *Gli amici di Siracusa* (prem. v Římě 1824); u Franze Schuberta (1797–1828) pod názvem *Die Bürgschaft*, D 435 (nedokončené dílo bylo započato 2. května 1816, tedy před dobou, kdy na zhudebnění pomýšlel Beethoven; k provedení fragmentu došlo koncertně až 7. března 1908 ve Vídni péčí společnosti Wiener Schubertbund); u Petera Josepha von Lindpaintnera (1791–1856) pod tímtež označením (Stuttgart 1832); u Franze Lachnera (1803–1890) rovněž jako *Bürgschaft* (Mnichov 1834); u Georga Hellmesbergera (1830–1852) se stejným názvem (Hannover 1848) aj.<sup>139</sup>

Dočetli jsme se,<sup>140</sup> že Schiller sáhl při kompozici básně k antické předloze ze sbírky *Fabulae*, připisované římskému polyhistorovi Augustovy doby Gaiu Iuliu Hyginovi (zemř. po roku 10 n. l.). Údajný autor sbírky, Hyginus, byl správcem palatinské knihovny v Římě, tvůrcem spisů o zemědělství, filozofii, historii a starožitnostech. V konvolutu *Fabulae* (nazývaném též *Genealogiae*), za jehož autora bývá považován, zpracovává báji o přátelství Damona a Phintiada; pověst prý vyvěrá ze zprávy samotného Dionýsia I. Staršího (nar. 430?, vládl 406/5–367 př. n. l.), tyрана v Syrákúsách bojujícího proti Kartagiňanům. Oba mužové, Damon a Phintias, byli vyznavači pythagorejského přátelství na život a na smrt. Oba byli prý Dionýsiovými dvořany. Přeli se jednou o to, zda je možno osvědčit přátelství i ve chvíli nejvyššího nebezpečí. Proto podnikli jiné dvořany, aby donesli k Dionýsiově sluchu, že Phintias je účastníkem spiknutí proti protivenství Dionýsiovým, a tudíž proti němu samému. Před Dionýsiem pak Phintias předstíral údiv z nařčení, odmítl je, leč byl odsouzen k smrti. Vyžádal si před popravou čas do večera, aby mohl uvést do pořádku své záležitosti. Nabídl Dionýsiovi, že v době své nepřítomnosti ve vězení dá panovníkovi jako rukojmí svého přítele Damona. Tyran souhlasil. Večer pak se Phintias vrátil a vysvobodil Damona, o jehož lehkovážnosti již na dvoře kolovaly pověsti. Dionýsios byl dojat Phintiadovou čestností a hlubokým přátelstvím obou mužů. Chtěl přistoupit k jejich pythagorejskému svazku, avšak oba jej odmítli.

Schiller sleduje ve své básni celkem velmi věrně tento antický námět. Začne scénou, kdy je odhaleno spiknutí proti Dionýsiovi. Spiklencem proti tyranovi je Damon, nikoli Phintias. Třímá v ruce dýku — je zatčen ve chvíli, kdy hodlá Dionýsia zavraždit. Na jeho otázku, proč zcela nemotivovaně zvedl ruku proti panovníkovi, odpovídá Damon, že chtěl osvobodit město (tj. Syrákúsy) od tyрана („*Die Stadt vom Tyrannen befreien*“). Je odsouzen k trestu smrti ukřižováním. Vyžádá si třídní, nikoliv jednodenní lhůtu, aby mohl ještě před

smrtí připravit svatbu své sestry. Za rukojmí nabídne Phintiada. Při návratu do Sýrákús se opozdí, protože se strhne déšť a bouře. Prosí Jova, aby zadržel přítrž mračen, protože jinak by on, věrný Damon, nemohl dodržet daného slova. Nečas však zuří stále, a je nebezpečí, že loď, která by měla Damona dopravit zpět, nebude moci vyplout. Damon se tedy vrhá sám do spousty vod – je výborným plavcem – a dosáhne sýrákúského břehu vlastní silou. Děkuje Jovovi, že mu nedal zahynout. Narazí na skupinu, tlupu lupičů, kteří jej přepadnou. „Nemám nic než svůj holý život – a ten musím darovat králi!“ promluví Damon k lupičům. Porazí je a spěchá za přítelem, aby jej zbavil povinnosti být místo něho rukojmím. Slunce pálí, Damon je umdlen, osvěží se pramenem vody tryskajícím ze skály a hledá na okamžik stín stromu. Vyslechne rozhovor dvou poutníků, kteří si vypravují, že dnes – právě za chvíli – bude Phintias ukřižován. Na skráních Damonových vystoupí pot. Přichází tedy pozdě? I Philostratus, strážce královského domu, mu sdělí, že Phintiův čas se již nachýlil. „Chceš-li zachránit vlastní život, opusť Sýrákúsy!“ „Nemohu-li jej tedy zachránit, nechť mě s ním spojí smrt!“ vykřikne Damon. – Slunce zapadá, Damon již vidí stín kříže i zevlující zástup. Prodere se přihlížejícími a zvolá: „Mně – kate – patří smrt! Jsem to já, za kterého se přítel zaručil!“ Oba, Phintias a Damon, si padnou do náručí a uroní slzu bolu i radosti. I okolostojící pláčou dojetím. Příhoda se rychle donese ke králi. Opustí trůnní místnost a spěchá na popravíště. Jeho srdce je pohnuto bratrskou věrností obou mužů. Phintiadovy i Damonovi daruje svobodu, podá jim ruce a prosí je, aby mohl být třetím v jejich nezlomném svazku („*Ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der dritte*“).

Již sám námět opery *Rukojmí* byl Beethovenovi blízký. Ožila v něm scénérie antického světa, bylo tu oslaveno přátelství, jeden z nehlubších lidských citů. Oba hlavní představitelé jsou pravými hrdiny. Moment odporu proti tyranii Beethovena zajisté také přitahoval. Avšak skutečnost, že král Dionýsios stane se nakonec přítelem obou mužů, zajisté nyní nevyhovovala Beethovenově koncepci. Změna tyrana v čestného vyznavače ideálů bratrství je však motivována už na začátku básně, kdy probleskne, že Dionýsios nepatří ke krvežíznivcům, nýbrž že si váží hlubokého vztahu obou mužů. Závěr básně však přece jen působí jako finále ze starého „dramma per musica“. Ani ve staré opeře přece nemohl být panovník zločincem, a pokud měl k tomu sklony, potlačil je a stal se vždy panovníkem dobrým a laskavým (jako například v Metastasioových libretech).

Adolf Bernhard Marx (citované dílo, sv. I, 285) uvádí, že ke kompozici *Rukojmí* předmlouval Ludwiga van Beethovena Domenico Barbaja (1778–1841). Tento podnikatel, který byl původně číšníkem, ale uplatnil se později jako impresáριο v neapolském *Teatro San Carlo* – když předtím byl ředitelem cirkusu –, byl v letech 1821–1828 ředitelem divadla U Korutanské brány a divadla Na Vídeňce. Později stanul v čele Milánské Scaly. Objednával opery u Rossiniho, Belliniho, Donizettiho a C. M. von Webera podnítl k napsání *Euryan-*

thy. Stýkal se i s Beethovenem. Je dosti dobře možné, že naléhal na Beethovena, aby pro něho rovněž napsal operu, a vyhlédl si Ferdinanda Leopolda von Biedenfelda, aby pro Beethovena vytvořil libreto podle Schillerovy básně.

Biedenkfeld se tedy dostavil k Beethovenovi (1823), aby s ním prohodil o podrobnosti. Mistr měl dobrou náladu, dal si vyložit plán opery i (údajně) přečíst hotový první akt. Zůstává záhadou, jak mohl rozumět veršům, když byl úplně hluchý. Avšak patřil mezi ty, kdož dovedli číst slova i se rtů, bylo ovšem třeba, aby se k takové činnosti plně soustředil. Vyjádřil radost nad novým textem, listoval v něm, usmál se a improvizoval na klavíru hudebně cenný úvod k opeře, přerušil hru, vyskočil od nástroje, vzal si část libreta a požádal Biedenfelda o brzkou návštěvu.

Uplynula nějaká doba. Biedenkfeld opět navštívil Beethovena. Skladatel byl velmi přívětivý, ba i hovorný. Vyjádřil se, že je připraven komponovat tuto operu, avšak, jak se domnívá, bude pro něho vhodné, když se zaměří pouze k I. a III. aktu libreta. Druhý akt opery by měl napsat kapelník Weigl, pak by se z kompozice stalo opravdu dobré dílo, soudil Beethoven.<sup>141</sup>

Beethovenova poznámka o Josephu Weiglovi (1766 až 1848) nasvědčuje, že vlastně ani neměl vážného záměru s touto svou novou operou. Jinak by nepřistupoval na kolektivní typ kompozice. Možná však, že tento Beethovenův návrh byl dokladem jeho skromnosti, neboť dobře věděl, že mu skladatelsky nevyhovuje dějství naplněné tanečním lidovým veselím. Ve druhém aktu opery, jak uvádí A. B. Marx (cit. dílo II, 223), totiž měla dominovat celému jevišti svatební scéna (sňatek Damonovy sestry), která – jak dodáváme – Beethovenovi zřejmě evokovala výjevy příliš žánrové, neodpovídající jeho uměleckému naturelu.<sup>142</sup>

Velmi důležitým pramenem pro poznání Beethovenových názorů na operu jsou vzpomínky básníka Ludwiga Rellstaba (1799–1860), jenž ve své době proslul také jako hudební kritik v Berlíně. Rellstab navštívil Beethovena v březnu 1823. Byl vlídně přijat, rozhovořil se nejprve o skladateli Zelterovi,<sup>143</sup> který jej doporučil, a navrhl Beethovenovi, že pro něho napíše libreto k opeře. Beethoven přijal Rellstabův návrh s porozuměním. Na otázku, jaký typ libretní básně by byl Mistrovi nejvhodnější, Beethoven odpověděl, že nezáleží na typu libreta (tj. na opeře vážné, komické apod.), důležité je, aby jej zaujala látka nové opery. Díla typu *Don Juan* nebo *Figarova svatba* (Mozart) by nemohl komponovat, protože k nim cítí odpor. Takové náměty mu připadají lehkomyšlné. Rellstabovi bylo těžké navrhopvat Beethovenovi nějaké konkrétní syžety, neboť nevěděl, zda dává přednost historickým, antickým, mytologickým nebo romantickým látkám. Proto napsal Beethovenovi na tabulku několik titulů. Při **Attilovi** zdůraznil, že by v tomto libretu bylo možno vyzvednout hrůznou svatební noc a vytvořit obdobu, jakou nalézáme ve vyprávění z *Písňe o Nibelunzích*.<sup>144</sup> Dále se Rellstab zmínil o **Antigoně**, **Belisarovi**, **Orestovi** aj. Beethoven četl se zájmem tituly libret zapsané na tabulce, ale pak omluvně řekl: „*Ich mache*

*Ihnen viel Mühe. Es wird Ihnen schwer werden, mit mir zurechtzukommen.*“ („Dělám Vám mnoho potíží. Bude pro Vás těžké dohodnout se se mnou“; Leitzmann, cit. dlo, sv. I, 299). Rellstab byl naplněn touhou vyhovět Beethovenovi za všech okolností, a proto mu rychle, mezi řečí, nastínil ještě několik dalších látek. „*Ich werde Ihnen Proben geben, um Ihr Zutrauen zu gewinnen*“ („Dám Vám ukázky, abych získal Vaši důvěru“; Leitzmann, tamtéž), nabízel Rellstab. Beethoven tím byl potěšen, radostný úsměv se rozhostil na jeho tváři a podal Rellstabovi ruku. Bylo vidět, že je již zcela unaven.

Tak skončila první Rellstabova návštěva u Beethovena. Šestadvacetiletý literát se však nevzdával. Zadal Beethovenovi osm až deset dalších operních námětů (ve vzpomínkách je přímo nejmenuje), a doufal, že Mistr se jimi bude zabývat. Pak opravdu dostal pozvání ke druhé návštěvě; v Beethovenově bytě se setkal s jeho bratrem Johannem, který mu vypravoval o skladatelových sluchových potížích i o jejich neúspěšném léčení. Komponista Beethoven nebyl přítomen. Trvalo déle než čtrnáct dní, kdy došlo k dalšímu (druhému) Rellstabovu setkání s Beethovenem. Skladatel s úsměvem potvrdil příjem písemných Rellstabových operních návrhů a přislíbil, že bude-li zdrav, bude se některými z nich zabývat. Rellstab byl nadšen. Hned nato však Beethoven smutně podotkl, že se cítí nemocen. Komponuje málo, v zimě pouze instrumentuje to, co si v létě byl připravil. Ve Vídni pracuje nerad, daleko lépe se mu skládá na venkově, kde „má chuť ke všemu“. Pak hovořil o všem možném, zejména o své tvorbě, o Broadwoodovi a jeho křídlu,<sup>145</sup> avšak k řeči o operních námětech se již nevrátili. Rellstab po rozhovoru odjel do Přešpurku (Bratislavy) a Eisenstadtu. Beethoven ho při loučení objal... Ke kompozici ani jedné Rellstabovy textové předlohy však nedošlo.<sup>146</sup>

Ještě rok před smrtí, v době kompozice posledních kvartetů, se Beethoven obírá operou. Podobně jako po letech Verdi, chtěl by i Beethoven zakončit svou tvorbu dílem z oboru komické opery, lépe řečeno singspielu. Když hrabě Brühl odmítl v dubnu 1826 *Meluzínu*, rozhodl se Beethoven, že se pokusí o **Claudínu von Villa Bella (Klaudínu z Villy Bella)**, roztomilý singspiel J. W. Goetha z doby jeho frankfurtského působení. Goethe sám si *Claudínu* vážil, neboť ještě 5. dubna 1829 hovoří o tomto díle s Eckermannem<sup>147</sup> a vzpomene si na píseň, kterou vložil do singspielu a jež by mohla vyjít samostatně mezi jeho básněmi. V *Claudíně* byla rozdrobena na kousky, ale v celistvosti tvoří pěknou ukázkou, jež může čtenáři přiblížit též celkového ducha singspielu (báseň navazuje na typ anakreontské poezie):

Kupido, svěhlavý, zlý ty kluku,  
jen na pár hodin o přístřeší prosils:  
a kolik dní a nocí u mne jsi zůstal,  
ke všemu začal jsi poroučet,  
v domě mi vládneš!

S teplého, prostorného zahrals mě lože,  
 na holé zemi teď sedím a mučím se v noci!  
 Tvá vůle plamen na plamen zažhává v krbu,  
 až spálí mne, chudáka, se vším,  
     co na zimu zbývá!

To tys mi tu všechno smíchal a nářadí spletl;  
 hledám, a jsem jako slepý, jak bych se pomát.  
 Tak nemotorně tu hřmotíš! Až bojím se,  
     dušička moje  
 že prchne mi, tobě by prchla,  
     a opustí chýšku.

(Překlad: Kamila Jiroudková)

V nenapodobitelném Goethově originále, těžko také přeložitelném, zní básně takto:

Cupido, loser, eigensinniger Knabel  
 Du bats mich um Quartier auf einige Stunden.  
 Wie viele Tag' und Nächte bist du geblieben!  
 Und bist nun herrisch und Meister  
     im Hause geworden.  
 Von meinem breiten Lager bin ich vertrieben;  
 Nun sitz' ich an der Erde, Nächte gequälet.  
 Dein Muthwill' schüret Flamm'  
     auf Flamme des Herdes,  
 Verbrennet den Vorrath des Winters  
     und segnet mich Armen.

Du hast mir mein Geräth verstellt  
     und verschoben.  
 Ich such' und bin wie blind  
     und irre geworden;  
 Du lärmst so ungeschickt;  
     ich fürchte das Seelschen  
 Entflieht, um dir zu entfliehn,  
     und räumt die Hütte.<sup>148</sup>

Goethův singspiel dějstvueje na Sicílii, ač původně se měl odehrávat ve Španělsku. V jeho popředí stojí Rugantino, který odhodlaně opustil otcovský aris-

tokratický dům a dal přednost životu lupiče a vagabunda. (Píseň, kterou jsme právě citovali, vložil Goethe do jeho úst.)

Rugantino chce unést Claudinu, hezkou dceru hraběte Alonza, avšak ve chvíli, kdy osloví dívku, procházející se při měsíčku, narazí na jejího milence Pedra, který je jeho vlastním bratrem. O svém příbuzenském vztahu k Pedrovi ovšem Rugantino nic neví – a v potyčce o dívku Pedra poraní.

Hrabě Alonzo, jenž není nakloněn Pedrovi, přijme Rugantina do svého domu. Jeví se mu jako naprosto neškodný a milý cizinec. Dovede přece hraběte i pobavit, například písni

*Es war ein Buhle frech genug*  
(Miláček jeden byl drzý dost),

kteřou mu zazpívá při akordech citery, na niž se sám doprovází...

Hraběti se právě nyní donese zpráva, že Pedro je raněn. Rugantino se za-  
lekne dalšího vývoje událostí a vezme nohy na ramena. Claudina mezitím hle-  
dá v mužském převlečení svého Pedra. Jakmile přijde na místo, kde bezmoc-  
ně leží a sténá, potká tam záhy Rugantina. Opět chce napadnout Pedra,  
Claudina omdlí. Překvapí je Alonzo, který sleduje v čele své osobní stráže dce-  
ru Claudinu až do zahrad knížete Rocca Bruny, kde se výjev odehrává. Dojde  
k zatčení Rugantina i k jeho odhalení. Všichni se posléze smíří, pestrý děj končí  
radostným sborem:

Jaké to štěstí, jaká to blaženost!  
Po bouřích přinese slunce nám  
Krásných dnů dost a dost,  
Radost a blaženost  
Duše nám povznáší k výšinám!  
(Překlad: R. P.)  
Welch ein Glück und welche Wonne!  
Nach den Stürmen bringt die Sonne  
Uns den schönsten Tag heran,  
Und es tragen Freud' und Wonne  
Unsere Seelen himmeln.<sup>149</sup>

Goethe napsal *Claudinu* v jambických pětistopých verších. Původně pomýš-  
lel na zpracování v próze, ale vrátil se k námětu během svého italského poby-  
tu roku 1788. Dne 10. ledna píše z Říma, že brzy odešle *Claudinu*, na které pra-  
cuje spolu s *Ervínem a Elmirou* (*Erwin und Elmire*). Oba kusy jsou velmi  
propracované, více než by se zdálo na první pohled. Ostatně právě nyní začal  
Goethe studovat podstatu zpěvohry...<sup>150</sup> Za několik dní odesílá z Říma třetí akt

*Claudiny* (6. února). „Přeji si, aby se /.../ líbil jen z polovičky tak dobře, jako jsem já rád, že jsem jej skončil. Poněvadž nyní znám přesněji potřeby lyrického divadla (= opery, pozn. R. P.), hleděl jsem, abych různými škrty ulehčil komponistovi a herci práci. Látka, na které se má vyšívát, musí mít široké nitě a na komickou operu musí být docela předem jako marli. Avšak i při této hře, jako u ‚Ervina‘, jsem se staral též o čtenáře. Zkrátka, udělal jsem, co jsem mohl.“<sup>151</sup>

Ani Goethův text však Beethovenovi nevyhověl. Nevěnoval se v závěru života kompozici opery proto, že se plně zaměřil k nástrojové hudbě. Byl již těžce nemocen a neměl síl soustředit se na operu. Záhy zřejmě poznal, že převlekový singspiel s rysy loupežnickými není psán v duchu jeho zásad, které uplatňoval při výběru textu pro operu. Ostatně *Claudina* neměla úspěch ani s hudbou Reichardtovou. Po italském pobytu stál Goethe velmi o to, aby *Claudina* byla zhudebněna. V Johannu Friedrichovi Reichardtovi, jenž patřil k básníkovým oddaným citelům, našel povoláního komponistu, který již měl úspěchy v operním oboru například „hudebními dramaty“ *Andromeda*, *Protesilao*, *Brenno a Olimpiade*; avšak Reichardtova *Claudina*, provedená 29. června 1789 v Berlíně, vlastně propadla, i když hudba byla „vpravdě šarmantní“ (Ditters von Dittersdorf); provedení však nemělo dobrou úroveň hereckou a scénografickou.<sup>152</sup>

Podle Frimmela<sup>153</sup> spadají přibližně do stejné doby Beethovenovy plány na operu *Simson*. Jde spíše o námět pro oratorium než pro operu, neboť je vzat ze Starého zákona (Kniha soudců 13, 1–16, 31).

Jméno *Simson* (= Sluničko, Slunečný) patří jednomu z předních izraelských soudců, synu Manuovu z Danova pokolení. Hospodinův anděl předpověděl *Simsonovo* zrození i to, že se má stát nazarejským Božím (Nu 6, 1 nn.) od samého početí. Jeho správné jméno zní *Samson*. Měl být zasvěcen Bohu (Sd 13, 2–24) – na znamení toho si nesměl stříhat vlasy. Byl předurčen k osvobození Izraele z područí Filištínců. Když *Samson* dorostl, ponoukal jej Duch Hospodinův k tomu, aby započal osvobozovací dílo. *Samson* však podléhal vášni a zasnoubil se přes odpor rodičů s dívkou filištínskou z Tamnata, která se však „dostala /.../ jednomu z tovaryšů jeho, kteréhož on byl k sobě připojil“ (Sd 14, 20). *Samson* se pomstil tím, že zapálil Filištíncům úrodu. Když Filištínci oplátkou napadli Izraelské, dohodli se tito *Samsonovi* soukmenovci, že *Samsona* vydají nepříteli. Tak také učinili. Do *Samsona* vstoupil Hospodinův duch, takže se vyprostil z pout a s osličí čelistí v ruce pobil mnoho nepřátel a zahnal je posléze na útek. Bez skrupulí viděl ve svém činu boží dílo (Sd 15, 18). Teprve pak jej Izraelští uznali za vysvoboditele i soudce (Sd 15, 20). *Samson* vykonal mnoho hrdinských činů, avšak podléhal často své neřesti. V Gáze souložil s nevěstkou, která jej zradila. Jižijž se Filištínci domnívali, že mají *Samsona* v rukou; o půlnoci však vyvrátil městskou bránu i s veřejemi a vše vynesl na vrch hory proti Hébronu. Po čase si zamiloval ženu jménem *Dalíla* (z údolí Sorek).



Filištínští ji přemluvili, aby z něho vymámila, odkud pochází jeho neobyčejná síla. Další vyzvěděla, že síla pochází od Boha: „Břítva nevešla nikdy na hlavu mou,“ pravil jí Samson, „nebo Nazarejský Boží jsem od života matky své. Kdybych oholen byl, odešla by ode mne síla má, a zemlel bych a byl jako jiný člověk“ (Sd 16, 17). Zradila Samsona za stříbrný poklad, uspala jej na svém klíně a povolala lazebníka, aby oholil jeho hlavu. Filištínští zajali Samsona, vyloupili mu oči a učinili z něho otroka, neboť mu přikázali, aby „mlel v domě vězňů“ (Sd 16, 21). Za nějaký čas, o slavnosti k počtě boha Dáгона, postavila knížata filišťinská vězně Samsona na odiv všemu lidu. Ve vězení se jeho hlava opět pokryla křtící vlasů. Nyní poprosil slepý Samson, aby byl zaveden do Dágonova chrámu. V modlitbách žádal Boha, aby mu ještě jednou dal nadlidskou sílu. Objal chrámové sloupy, strhl je, a pohřbil ve svatyni více než třicet tisíc Filištínských. Sám zemřel hrdinskou smrtí. Přátele jej pak pochovali do hrobu jeho otce Manue.

O Beethovenově záměru komponovat *Simsona* mi delší dobu nebylo nic bližšího známo. Měl jsem k dispozici pouze Frimmelův údaj. Laskavostí přítele prof. dr. & DrSc. Martina Wehnerta z Vysoké hudební školy Felixe Mendelssohna Bartholdyho z Lipska dostal se mi do rukou důležitý článek Wilhelma Altmanna „*Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethovens?*“, otištěný v časopise *Allgemeine Musik-Zeitung* v Berlíně dne 2. října 1908 (roč. XXXV, č. 40, s. 685–687). Altmann ve studii cituje dopis tenoristy, učitele zpěvu a režiséra Wilhelma Ehlerse (1774–1845), jehož si vážil například Goethe jako skladatele písní. Ehlers adresuje svůj list nakladatelství Schott's Söhne v Mohuči a zmiňuje se v něm o Beethovenově nové opeře *Simson*:

„Herren B. Schott und Söhne in Mainz.

Wohlgeborene Herren!

Habe die Ehre Ihnen anliegend das Buch der *Beethow'schen* [!] Oper: *Simson* etc. in 1 Act zu Ihrer Ansicht zu übersenden und Ihnen die Bedingungen der Übernahme des Werkes in den Verlag hiemit bekannt zu machen. Ihrem geehrten Wunsch, Ihnen die Partitur zu übersenden, kann ich deswegen nicht Genüge leisten, weil /ich/ noch einige Stunden mit Ausfeilen der Textunterlage zu thun haben werde und ohne dem meine Zeit diesen Augenblick sehr beschränkt ist und weil, sobald Sie meine Bedingungen nicht annehmen, ich gesonnen bin, das Manuskript einigen andern Verlegern, die darnach grosses Verlangen tragen, zu überlassen.

Nun erlaube ich mir über den Werth des Werkes zu bemerken, dass es von dem hiesigen Kapellmeister Herrn Ritter /Peter Ritter, nar. 1763, původně violoncellista, od 1803 kapelník v Mannheimu; pozn. W. A./, Herrn Musikdirektor *Frey* /† 1832 jako dvorní kapelník v Mannheimu; pozn. W. A./ (letzterer Schüler von *Beethoven*) und Herrn Kapellmeister *Guhr* /Karl Wilh. Ferd. Guhr, nar. 1787, † 1848, od r. 1821 kapelník ve Frankfurtu

n. M.; pozn. W. A./ aus Frankfurt a. M., welcher hier wie in Heidelberg einige Zeit verlebte, als echt B e e t h o v ' sches Werk anerkannt und in Vereinigung mit der hinzugefügten n e u e n H a n d l u n g als äusserst effektiv für die Darstellung auf dem Theater aprobit /!/ wurde, wovon Sie sich selber überzeugen werden. Der Wert dieses musikalischen Produktes wird jetzt um so mehr erhöht sein, da mein Freund B e e t h o v e n gestorben ist und diese Oper aus seinen früheren Jahren — 1810 — herrührt, wo bekanntlich B e e t h o v e n noch sein volles Gehör hatte und deshalb hinsichts des Melodienreichtums mehr leisten konnte als in späteren gehörlosen Jahren. Durch den Ihnen bereits mitgeteilten eigenhändigen Brief B e e t h o v e n s werden Sie ersehen haben, dass ich der Eigentümer dieses Werkes bin und deshalb auch das Recht habe, es dem Verlag zu übergeben. Es würde daher schon zu Ihrer und meiner Legitimation sachdienlich sein, wenn sie B e e t h o v e n s Brief als Facsimile der Partitur vordrucken liessen, um so dem musikalischen Publikum die eigenen Schriftzüge unsers deutschen Meisters B e e t h o v e n s von Angesicht zu bringen. Nach diesen vorausgeschickten Bemerkungen bin ich so frei, Ihnen rücksichtlich des Verlags folgende Propositionen zu machen.

1. Sie zahlen mir für die erste Auflage des Werkes, wovon Sie nicht mehr als tausend Exemplare abdrucken lassen dürfen, die Summe von einhundertundfünfzig Karolin. [1 karolin = 11 rýnských zlatých; pozn. R. P.]
2. Sie haben das Recht, die Exemplare dieser ersten Auflage auf dem ganzen Kontinent zu versenden.
3. Sollten Sie jedoch, woran ich nicht zweifle, Exemplare nach E n g l a n d , A m e r i k a (wo bekanntlich B e e t h o v e n seine grössten Verehrer hat) etc. versenden, so geben Sie mir eine Gratifikation von 33 Prozent.
4. Für die zweite und jede weitere Auflage zahlen Sie mir die Hälfte obgenannten Honorars mit fünfundsiebzig Karolin, in der Art, dass Sie ohne meine Genehmigung keine neue Auflage redigiren.
5. Dagegen verspreche ich Ihnen, dass, soviel in meinen Kräften steht, ich Sie vor jedem Nachdruck bewahren werde.
6. Zugleich erteile ich Ihnen die Befugnis, aus der ganzen Oper einen Klavierauszug fertigen zu lassen und behalte mir nur eine Vergütung von sechzehn Prozent vor.
7. Sie sind und bleiben ausschliesslicher Verleger dieses theatralischen Werkes, und ich mache mich verbindlich als Mann von Wort, die Oper weder vor- oder nachher irgend jemand mitzuteilen. Da aber
8. Herr Kapellmeister G u h r die Oper geprüft und sie sobald als möglich zur Aufführung in F r a n k f u r t bringen möchte, d. h. gegen ein

dafür zu zahlendes Honorar, so setze ich Sie davon in Kenntnis und schlage Ihnen vor, das Honorar unter uns zu teilen, damit Sie auch nicht den geringsten Schaden dabei haben. Sie werden um so weniger Anstand nehmen wenn ich dem Verlangen des Herrn Kapellmeister G u h r entspreche, weil die Oper dadurch an Celebrität gewinnt und ein grösserer Absatz in der musikalischen Welt zu erwarten ist.

Diese Bedingungen werden Ihnen nicht unbillig scheinen, wenn Sie mit mir erwägen, dass die Druckkosten – nach Art der französischen Opernpartituren pro 150 Seiten von mir vorausberechnen – höchstens fünfzig Karolin betragen können; rechnen Sie dazu mein Honorar von 150 Karolin, so würden die Unkosten zweihundert Karolin betragen. Wenn wir annehmen, dass jedes Exemplar nur (nach Abzug der Rabats für Kunst- und Musikhändler) zu zwei Karolin verkauft wird, so werden Sie bei einem vorläufig zu erwartenden Absatz von sechshundert Exemplaren (deren Absatz bei der jetzt so grossen Zahl der Verehrer B e e t h o v e n s ein Leichtes sein muss) auf dem Kontinent, die Summe von zwölfhundert Karolin erzielen, mithin einen reinen Gewinn von tausend Karolin haben. Ferner bleibt Ihnen das Recht – wogegen ich mir jedoch sechs Freixemplare erbitte –, noch ehe Sie die Exemplare in die Welt schicken, sie allen Theatern anzutragen, wo Sie das von Ihnen selbst zu bestimmende Honorar um ein sehr Bedeutendes erhöhen zu können befugt sind; denn wenn es meine jetzt so sehr beschränkte Zeit in diesem Augenblicke gestattete, so würde dieser Weg noch einmal so lucrativ für mich sein.

Noch möchte ich dieses hinzufügen: dass Ihnen gewiss bekannt ist, welche ausgezeichnete Verehrer B e e t h o v e n in England hat und welche günstige Aufnahme ein noch unbekanntes Werk B e e t h o v e n s in England, Irland etc. finden würde. Da ich deutsche Verleger, namentlich C r a m e r persönlich kenne, so hindert mich bloss der längere Zeitaufwand, diesen Weg, der für mich gewiss der vorteilhafteste sein würde (da die deutschen Honorare mit den englischen nicht in Vergleich zu stellen sind), einzuschlagen.

Ich zweifle daher nicht, dass Sie diese Bedingungen eingehen werden, nur wünsche ich zu Ihrem eigenen Vorteil, dass die Sache sobald wie möglich bewerkstelligt werden möchte, indem das Andenken B e e t h o v e n s durch seinen erst kürzlich erfolgten Tod noch in der frischen Erinnerung der musikalischen Welt lebt. Ich ersuche Sie dieserhalb ergebenst mir sobald als möglich bestimmt zu schreiben, ob Sie meine Vorschläge annehmen oder nicht. Im ersten Falle würde ich dann sogleich nach M a i n z kommen, um das Geschäft mit Ihnen in der festen Form zu schliessen. Bin später – in meiner Ferrialzeit – erbötig, damit dass Geistesprodukt meines leider zu früh verstorbe-

nen Freundes korrekt ausgerüstet werde, einen Teil der Korrektur wähen einem /l/ längeren Aufenthalt in M a i n z zu besorgen, wo ich dann aus gedachtem Stoffe, insofern ich Unterstützung fände, ein Konzert zu geben gedanke, wodurch das Werk — mit F r a n k f u r t in Verbindung — noch mehr bekannt wird.

Beikommendes Werk bis Dienstag den 26<sup>ten</sup> Abends durch gleiche Gelegenheit zurückerwartend, insofern Sie meine Vorschläge nicht acceptieren, habe ich die Ehre ergebenster

Professor J. W. E h l e r s .

Mannheim, den 22. Juni 1827.“

Z Ehlersova dopisu vyplývá, ač není-li vše jakousi velkolepou mystifikací, že by Beethoven měl *Simsona* dokončeného a v partitūře napsaného. Vždyť profesor Ehlers s nakladatelstvím B. Schott's Söhne s minuciózní přesností vedl jednání o výši honorářů, o způsobu distribuce atd. Stavěl se jako Beethovenův přítel, ač jde pouze o známého, s nímž Beethoven zběžně jednal o provedení svých děl, jak jsme se o tom zmínili v souvislosti se *Zříceninami athénskými* ( viz s. 218). Je podezřelé, že se nezachoval žádný jiný doklad o *Simsonovi* než právě onen citovaný dopis profesora Ehlerse. Nemůžeme podat podrobnější údaj ani o Beethovenově psaní firmě B. Schott's Söhne, neboť se nedochovalo. Wilhelm Altmann je alespoň nenašel v archívu uvedeného nakladatelského domu. Těž k ujednání mezi Ehlersem a mezi firmou Schott's Söhne nedošlo, neboť se nezachovala odpověď vydavatelství Wilhelmu Ehlersovi. Je možné, že nakladatelství konzultovalo o záležitostech opery s právníkem a znalcem hudby Gottfriedem Weberem (1779 až 1839), který vstoupil ve styk s Beethovenovým sekretářem Antonem Schindlerem a publikoval — žel jen ve výtahu — jeho sdělení v časopise *Caecilia* (roč. 1928, s. 90 n.). Ve Weberově pozůstalosti se dochoval Schindlerův dopis, který pak Altmann v citovaném svém článku uveřejnil v plném znění:

„Wien, 29. September 1827.

Rücksichtlich des Herrn /Professor E h l e r s / aus /Mannheim/ und seiner Oper soviel:

In Frühling des vorigen Jahres schrieb / E h l e r s / aus /Mannheim/ an B e e t h o v e n , dass er ein hübsches Opernbuch arrangiert habe, und glaube, dass es ihm zusagen würde, — ohne es ihm jedoch einzusenden. Er verlangte von Beethoven blos die Erklärung, ob er gesonnen sei, selbes in Musik zu setzen. Beethoven selbst, nicht disponiert ihm darüber zu antworten, ersuchte mich, dieses in seinem Namen zu tun. Ich schrieb also an Herrn / E h l e r s / , den ich auch sehr gut kenne, dass B e e t h o v e n jetzt vieler anderer bereits begonnener Arbeiten wegen sich nicht entschliessen könne, seinen Wunsch zu erfüllen, dass dies aber in der Folgezeit vielleicht geschehen könnte, und er-

suchte ihn gleich unter einem, bei Gelegenheit einmal den Stand der / M a n n - h e i m e r / Oper an Beethoven einzusenden, indem er selben verlange. — Dies ist alles. Seitdem schrieb /Ehlers/ keine Silbe mehr an Beethoven, und ich staune daher nicht wenig, woher und wie Herr / E h l e r s / zu einer Oper von Beethoven komme, da es doch notorisch /bekannt, pozn. R. P./ ist, dass er ausser ‚Fidelio‘ keine komponierte; denn die ‚Ruinen von Athen‘, die er für die Eröffnung der P e s t h e r Bühne im Jahre 1812 schrieb, sind blos ein Gelegenheitsstück mit Chören. — Für Herrn / E h l e r s / Benefice in /Pressburg/ im Jahre 1822 schrieb Beethoven das ‚Opferlied‘ wovon / E h l e r s /, wie ich glaube, eine Handschrift B e e t h o v e n s besitzt. Sagt /Ehlers/, er besitze eine Oper oder sonst etwas von Beethoven, so lassen Sie sich nur die Handschrift zeigen, ausser diesem erklären Sie es ohne weiteres für untergeschoben.

(Von dieser Aufklärung machen Sie Gebrauch, soviel er erfordert, nur sagen Sie Herrn E h l e r s nicht, dass Sie es direkt von mir selber haben, denn ich will ihm seinen Kram nicht verderben, obwohl es strenge Rüge verdiente, wenn er wirklich eine verfälschte Ware zu Markte trägt.)“

Schindler nevyučuje, že Ehlers si mohl hudbu k *Simsonovi* sestavit sám, a to z Beethovenových jiných děl. Že tomu tak mohlo být, nasvědčuje i Ehlersovo sdělení týkající se premiéry díla. Připravoval ji údajně kapelník Karl Wilhelm Ferdinand Guhr (1787–1848) ve Frankfurtu nad Mohanem. Avšak k premiéře nedošlo.

(Ehlers jmenuje též rok, kdy měl vzniknout Beethovenův *Simson*. Roku 1810 však Beethoven psal *Egmonta*, a tudíž byl plně pracovně vytížen. Stěží by tedy mohl napsat ještě navíc například ucelené operní dílo. Mohli bychom však připustit, že Beethoven mohl mít v úmyslu použít k *Simsonovi* hudby ze *Zřícenin athénských*, z *Krále Štěpána* /obojí k textu Kotzebuovu/; *Zříceniny athénské* a *Král Štěpán* byly provedeny poprvé dne 9. února 1812. Soudíme se Schindlerem, že Ehlers si mohl hudbu k *Simsonovi* sestavit sám ze starších Beethovenových děl.)

Wilhelm Altmann se pokoušel objasnit i skutečnosti kolem údajné premiéry *Simsona* ve Frankfurtu nad Mohanem. Když bylo jeho bádání bezvysledné, obrátil se na znalkyni dějin frankfurtského divadla, paní Elisabethu Menzelovou, a žádal ji o pomoc. Elisabetha Menzelová mu odpověděla dopisem z 22. srpna 1907:

„Auf Ihr werthes Schreiben vom 20. August cr. habe ich Ihnen Folgendes mitzutheilen. Nach Durchsicht meiner Aufzeichnungen über Premierer der hiesigen Bühne in den zwanziger und dreissiger Jahren erschien es mir zweifelhaft, dass eine einaktige Oper ‚S i m s o n‘ 1827 oder 1828 hier gegeben wurde. Fand sich doch keine Notiz darüber vor. Um Ihnen aber ganz Siceres mittheilen zu können, habe ich im Archiv der Theateraktiengesellschaft

die völlständig erhaltenen Zettelbände noch einmal genau durchgesehen und keinen Zettel für die Aufführung der Oper ‚Simson‘, Text von E h l e r s , Musik von B e e t h o v e n , gefunden, nachdem ich nicht nur die Jahre 1827 und 1828, sondern auch noch 1829, 1830 und 1831 einer Durchsicht unterzogen hatte. Auch die hiesigen Zeitungen, die gleichfalls durchgesehen, zeigen keine Oper dieses Titels an. Ich vermüthe, dass Kapellmeister G u h r , der damals massgebend hier war und oft viel versprach, aber nicht immer Wort hielt, die Oper angenommen, aber nicht aufgeführt hat... Leider sind nur noch wenige Textbücher aus jener Zeit vorhanden, ich habe Auftrag gegeben, nachzusehen, ob der Text der Oper ‚Simson‘ vorhanden ist. – Auf der Frankfurter Stadtbibliothek befindet sich gar nichts derartiges; die meisten Sachen sind bei einem Brand im alten Schauspielhaus zu Grund gegangen. Sollte ich noch etwas erfahren oder ausfindig machen können, so theile ich es Ihnen umgehend mit.“

Sdělení paní Menzelové bylo negativní. Prošla ve frankfurtském divadle všechny plakáty týkající se realizovaných premiér, ale titul „*Simson*“ na nich nebyl uveden. Nezaměřila se pouze k letům 1827 a 1828, nýbrž i k údobí 1829–1831. Ani později se však *Simson* nikde nevyskytuje. Je možné – tak se domnívá paní Menzelová –, že pan kapelník Guhr (jenž ostatně příliš mnoho sliboval, ale málo ze svých slibů splnil) přijal operu, pokud vůbec existovala, k uvedení, ale že premiéru již neuskutečnil. Nejenže se o *Simsonovi* nedochovala žádná zpráva v novinách, ale zcela nezvěstné je také jakékoliv (Ehlersovo?, pozn. R. P.) libreto k *Simsonovi*. Bezvýsledně pátrala paní Elisabetha Menzelová po tomto textu i ve frankfurtské městské knihovně. Nikde ani stopy...

Zdá se tedy, že pravdu bude bohužel mít Anton Schindler, jenž se domnívá ve svém výše citovaném dopise, že půjde o Ehlersův podvrh. Ale profesor Wilhelm Altmann se nevzdává. Příkladí se k názoru, že by bylo přílišné nazvat Ehlerse pouhým mystifikátorem, a ve skrytu duše stále přece jen doufá, že po letech vydají archívy své svědectví o Beethovenově opeře *Simson*. Od vydání Altmannovy studie „Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethovens?“ uplynula řada let. Archívy však dosud mlčí. Zdá se, že Beethoven *Simsona* nikdy nenapsal.

Dnes vůbec již těžko zjistíme přesný počet operních námětů, jimiž se Beethoven obíral. Ludwig Nohl<sup>154</sup> se například zmiňuje o libretu singspielu *Der betrogene Ehemann oder Der reiche Pächter (Obelstěný manžel aneb Bohatý nájemce)*, Theodor von Frimmel<sup>155</sup> hovoří o opeře *Der edelste Mann (Nejšlechtilejší muž)*. Oba náměty se nám však dosud (1999) nepodařilo identifikovat.

Svědčí o neobyčejné Beethovenově akribii, že ač se považoval za hudebnědramatického skladatele, odmítal se stát typem autora, který píše své opery pouze na zakázku a jakoby na běžícím pásu. V tomto směru dlužno Beethovena považovat za typ m o d e r n í h o d r a m a t i k a , který se vzdaloval star-

ším skladatelům svázaným s tradicí italské opery, zejména pozdně neapolské. Beethoven si uvědomoval, že počátkem 19. století se diametrálně měnil obecný náhled na operu, která měla být výpovědí o životě člověka a jeho cestě za vnitřním osvobozením. Kromě *Fidelia* nenašel takového operního námětu, který by odpovídal jeho vysokým uměleckým, etickým a morálním požadavkům. I v neuskutečněných námětech se Beethoven projevuje jako velký dramatik, protože raději odmítal vše, co nevyhovovalo jeho přísným požadavkům, než aby psal operu po staru a tradičně. Na to byl již příliš dítětem nové doby.

Beethovenovy operní náměty (jejich sumární přehled uvádíme spolu s ostatními hudebnědramatickými pracemi na ss. 271–273 našeho spisu) tvoří pestrou paletu, jež signalizuje, že měl věčně hledajícího ducha, že byl nespokojen sám se sebou. Neuskutečněné operní náměty jsou oknem do Beethovena duchovního světa, ale jejich studiem poznáváme hlouběji i problematiku opery na počátku 19. století, kdy stará opera byla dosud živá, avšak nová, romantická opera se dosud plně nezrodila.

Beethoven byl odkojen antikou. V ní viděl svůj ideál. Proto také tak intenzívně sleduje ve svých operních záměrech antický námětový okruh. Mistr se v mnohém ztotožňoval s helénskými a římsko–republikánskými ideály. Zaujala jej vytrvale například postava homérského pěvce (*Odyseia* VIII, verš 479–481), promýšlel osudové motivy v antických eposech a připomínal si mocnou sílu homérských bohů (tamtéž VI, 188n.; XIV, 444n.; XVI atd.); ztotožnil se s Odyseem (např. tamtéž VII, 211) a promýšlel otázky výchovy, étosu a morálky. Na mysli mu tanul ideál Eurípidových dramát, která podrobně četl v německém překladu, studoval estetiku dramatu v Aristotelově *Poetice* (zejména jej zaujalo pojetí tragična), poukazoval na významnost Eurípidovy *Médeie* a uvědomoval si osudovost v dramatech Aischylových, kterou srovnával se Sofoklovým a Eurípidovým pojetím. Považoval Aischyla za největšího dramatika, protože tento antický autor správně pojal ideu Osudu ve svých dramatech, která se Beethovenovi zdála krásnější ve srovnání s díly Sofoklovými a Eurípidovými.<sup>156</sup> Bereme-li v úvahu Beethovenovu filozofickou orientaci a jeho zaujetí pro Plútarcha, pro stoiky, peripatetiky aj.,<sup>157</sup> pak si také můžeme druhotně vysvětlit, že v umělecky slabých libretech, s výjimkou snad několika málo děl v čele s *Meluzinou*, nemohl Mistr nalézt naplnění svého antického ideálu. Dramaticky nosná *Meluzina* měla zas v sobě cosi příliš měšťansky drobnokresebného, takže například ani tento text, básnický jímavý a nejlépe vystihující divadelní tendence doby, nakonec také Beethovena neuspokojil.

Tážeme-li se ovšem, jak naplňoval Beethoven ideál dramatika, můžeme tuto otázku zodpovědět pronikavěji jen tehdy, budeme-li brát v potaz jeho dokončená díla věnovaná jevištnímu provozu nebo nějak s tímto provozem související; konfrontace vypracovaných děl s Beethovenovými zamýšlenými, leč neuskutečněnými kompozicemi bude pak dále zajisté tvořit vhodné pozadí našich úvah.

**Poznámky:**

- 1 Georg Kinsky – Hans Halm, *Das Werk Beethovens*. München – Duisburg, G.-Henle-Verlag, 1955, 738.
- 2 Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 468.
- 3 Srov. *Gothaer Theaterkalender* na rok 1792, v němž se dočítáme, že o neděli před masopustním úterkem provedla zdejší šlechta v sále Reduty charakteristický balet ve staroněmeckých krojích („ein charakteristisches Ballett in altdeutscher Tracht“). Původcem choreografie byl hrabě Ferdinand Waldstein, jenž prý také napsal hudbu. Šlo tedy, jak soudí Harry Goldschmidt (*Beethoven. Werkeinführungen*. Leipzig, Reclam-Verlag, 1975, 287), o typ hudby společenské (taneční), nikoli však o jevištní balet. *Rytířský balet* byl proveden poprvé (a naposledy?) dne 6. března 1791. Citovaný Theaterkalender podává o tom tuto zprávu (přetiskuje ji *in extenso* Willy Hess, *Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962, 16): „Am Fastnachtsontage führte der hiesige Adel auf dem Redoutensaale ein charakteristisches Ballett in altdeutscher Tracht auf. Der Erfinder desselben, Se. Excellenz der Graf von Waldstein, dem Komposition des Tanzes und der Musik zu Ehre gereichen, hatte darinn auf die Hauptneigungen unserer Urväter zu Krieg, Jagd, Liebe und Zechen Rücksicht genommen. Am 8. /1/ März kam sämmtlicher hohe Adel in dieser altdeutschen Kleidung in das Schauspielhaus, und dieser Aufzug gewährte einen grossen, prächtigen und respectablen Anblick, auch ward man gewahr, dass die Damen nichts von ihren Reitzen verlieren würden, wenn sie wieder die Trachten der Vorzeiten wählten.“ Hrabě Waldstein sestavil scénář výstupu po dohodě s cáským tanečním mistrem Habichem. Vypracovali jej zřejmě společně. Otázka hudby k *Rytířskému baletu* je sporná. Jde o omyl, je-li označen za jejího autora Waldstein? Napsal ji mladý Beethoven pro něho, a zatajil své autorství, tj. potlačil svou osobu ve prospěch hraběte, který byl jeho velkým cítelem a žákem? Je ovšem také možné, že od Waldsteina pocházejí jen některé melodie a že vše přece jen napsal, sestavil a upravil Ludwig van Beethoven. Hudební složka sestává z osmi čísel. Po úvodním pochodu následuje německý zpěv, poté píseň lovecká, romance, píseň válečná a píseň pijácká „Mihi est propositum in taberna mori“ („Určeno jest, že zemru v krčmě“). Poté následuje německý tanec a Coda, která „balet“ slavnostně završuje. Druhé číslo – německý zpěv – opakuje se pravidelně na způsob refrénu, takže vzniká dojem velké formy. Jde tu o tvárný postup, který je typický pro pozdější Beethovenovu útvornost v době „hrdinského“ období. Repríza německého zpěvu chybí pouze před kodou, která je vystavěna podle individuálních stavebních parametrů. Protože nastupuje bez předjímky „německého zpěvu“, působí bezprostředně, úderně, neočekávaně (takto pracuje Beethoven po době svého tvůrčího rozvoje, v letech mistrovských). Některé věty „baletu“ jsou třídílné (A–B–A), jiné – jako například německý zpěv – vykazují strukturu dvojdílnou, jak ji objevujeme v suitových větách doby kolem roku 1720. Dvojdílné věty jsou vedeny tematicky přísně. Jejich druhý díl je přísným nebo volným opakováním dílu prvního, přičemž již v závěru prvního dílu dochází k modulaci do vedlejší tóniny; druhý díl pak postupuje od vedlejší tóniny k tónině hlavní. Vše je v „baletu“ komponováno na způsob suity. Autor hudby zachovává jednotu tónin; pouze romance a střední díl („trio“) pijácké písně jsou směřovány do vedlejší tóniny. Beethoven (předpokládáme, že je opravdu autorem hudby) nehledal tedy v této své příležitostné skladbě v podstatě nic, co by ho vyřazovalo z běžné tradice („beethovenovský“ je pouze onen nenadálý nástup kody). Nacházíme tu vlivy melodiky například Mozartovy (*Únos ze serailu*). – Podle všeho obsahovala partitura i vokální oddíly, které se však ztratily. Pijácká píseň a německý zpěv byly zřejmě opravdu zpívány. Obdobně tomu bylo i u písně lovecké, z níž se dochoval pouze instrumentální průvod, jenž působí dojmem nesamostatným. Otevřena je tudíž stále ještě otázka kompletace partitury *Rytířského baletu*. (Jednu jeho část, vokální, objevil blíže nejmenovaný londýnský antikvář; měla nadpis: „Beethoven–Autograph. Vierstimmiger a capella–Gesang aus der Bonnerzeit.“) Podle dosavadního stavu bádá-



ní můžeme autorství hudby přičíst Beethovenovi, který na ní pracoval v zimě 1790 až 1791 (Kinsky – Halm označují tuto „Musik zu einem Ritterballett“ jako WoO 1, srov. jejich tematický katalog, s. 427). Partitura autografu je uložena v Berlíně (Öffentl. Wiss. Bibliothek).

- 4 Srov. knihu Alfreda Meissnera, *Rokokobilder*. Gumbinnen 1871, 211. A. Meissner tu uvádí vzpomínku svého dědečka, básníka Augustína Gottlieba Meissnera, která se vztahuje k roku 1803 a pojednává o libretu k *Neronovi*. Spolu s Beethovenovým dopisem malíři Alexandru Maccovi cituje Friedrich Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven I*, Stuttgart, Julius-Hoffmann-Verlag, 1913, 109–110. Originál tohoto zajímavého dopisu byl uložen ve fondech Královské státní knihovny v Mnichově, kam se dostal z Maccovy pozůstalosti (nebyl-li zničen za druhé světové války, nepodařilo se nám zjistit). Známy portrétista a mistr leptu, malíř Alexander Macco (1770–1835), se vzdělal v Římě. Mnoho cestoval. V červnu 1802 odešel z Prahy do Vídně, ale vrátil se opět do Prahy. Byl stejně star jako Beethoven, pocházel z Ansbachu. Ve své autobiografii vzpomínal zejména na vídeňský pobyt, kde se seznámil také s L. v. Beethovenem – na venkově, v krásném okolí Vídně. Rozloučili se tehdy velmi srdečně a věřili, že se opět setkají. Po opětovném pobytu v Praze se Macco opravdu vrací do Vídně, leč naprosto chybějí pramenné doklady o tom, že by tehdy (1808 a v dalších letech) byl obnovil styk s Beethovenem. Ve své době bylo Maccovo umění vysocě oceňováno. Tak např. čteme upřímné *laudatio* o Maccovi v Naglerově *Künstlerlexikonu*, sv. 8, Vídeň 1839. Tento oceňovaný malíř přežil Beethovena, neboť umírá až osm let po jeho smrti. Pasáž z Maccovy autobiografie cituje Ludwig Nohl, *Neue Briefe Beethovens*, Stuttgart 1867, 5. Beethovenův dopis Maccovi nalezneme s podrobným komentářem u Alfreda Chr. Kalischera, *Beethovens sämtliche Briefe*. Kritische Ausgabe. I. Berlin – Leipzig, Schuster & Loeffler, 1906, 127–128. Kalischer upozorňuje také na to (129), že spisovatel August Gottlieb Meissner je též autorem biografie o skladateli J. G. Naumannovi, o které referovala lipská Allgemeine Musikalische Zeitung 22. a 29. června 1803.
- 5 Příslušné originální citáty: „Und so fuhr er noch lange fort. Da zweifle ich nun; doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andre versichert, ihn nicht ausser Acht lassen zu wollen.“ Dopis Johanna Friedricha Rochlitze Gottfriedu Christophu Härtelovi, datovaný v Badenu u Vídně dne „9. Julius 1822“. Cituje Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*. Sv. I, Lipsko, nakladatelství Insel-Verlag, 1921, 228 n.
- 6 Dr. Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause*. Erinnerungen an L. v. Beethoven aus meiner Jugendzeit. Wien 1874 (nákladem L. Rosnera). Nově přetiskuje Stephan Ley, *Beethoven als Freund der Familie Wegeler – v. Breuning*, Bonn, Friedrich Cohen, 1927. Cituje též Leitzmann, *tamtéž*, 393.
- 7 „Zamilovaný básník“, srov. charakteristiku Antona Schindlera v jeho *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Leipzig, hrsg. von Eberhardt Klemm, Reclams Univ.-Bibl. Bd. 496, Reclam-Verlag, 1970, 426. Schindler nás seznamuje s tím, že Beethoven vlastnil souborné vydání Shakespearova díla v překladu Johanna Joachima Eschenburga (1743 až 1820). Týž Schindler nazývá Beethovena „hudebním Shakespearem“ (457) a přiklání se tak k charakteristice Johanna Amadea Wendta (225).
- 8 Albert Leitzmann, cit. dílo, II. 273–278.
- 9 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig, J. Rieter-Biedermann, 1887, 225.
- 10 Schindler (*tamtéž*, 426) sděluje: „In Eschenburgs Übersetzung stand der ganze Shakespeare da. Die meisten Bände waren von sichtbaren Spuren fleissiger Lektüre /.../ angefüllt. /.../ Von der Schlegelschen Übersetzung des grossen Briten wollte er durchaus nichts wissen. Er erklärte sie für steif, gezwungen und stellenweise zu abweichend, was er bloss aus dem Vergleiche mit Eschenburg schliessen konnte.“
- 11 Leitzmann, 381, podle Thayera, sv. V, 579.
- 12 Heinrich Anschütz, *„Heinrich Anschütz. Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken“*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1866, 267 n.

- 13 Uvádí Kerst, cit. dílo II, 38–39.
- 14 Překlad: R. P.
- 15 Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, Phaidon-Verlag, 1933, 511–512.
- 16 *Dějiny českého divadla* II. Národní obrození. Hlavní redaktor František Černý, redaktor svazku Vladimír Procházka. Praha, Academia, 1969, 100 n.
- 17 Léon Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours* (vyd. r. 1957), citováno podle slovenského překladu Jána Boora: *Divadlo od počiatku po naše dni*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, 260.
- 18 Citáty z knihy Johanna Petera Eckermanna, *Rozhovory s Goethem*. Přeložila Kamila Jiroudková. Praha, SNKLHU, 1955, ss. 49, 88, 420. Slova „protože se přece jen mohly zas jednou vyplakat opravdu dosyta“ jsou vytištěna kurzívou. Originální německé verze: „Es ist nicht zu läugnen /.../, er hat sich im Leben umgethan und die Augen offen gehabt.“ – „Man kann aber lange warten, ehe ein paar so populare Talente wieder kommen.“ – Seine Kinder seien „mit freudeglänzenden Gesichtern“ gekommen, „weil sie doch einmal sich recht hätten satt weinen können. Gestern /čtvrtek 2. dubna 1823, pozn. R. P./ haben sie diese ‚Wonne der Thränen‘ einem Drama von Kotzebue zu verdanken gehabt.“ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Einundzwanzigste Originalausgabe. Leipzig, Verlag F. A. Brockhaus, 1925, 45–46 u. 420.
- 19 Josef Šusta (hlavní redaktor), *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku* II. *Rímské imperium, jeho vznik a rozklad*. Praha, Melantrich, 534–536. Barvitě a podrobně líčení Attilova života a působení nalezneme v práci Leopolda von Ranke, *Weltgeschichte*, Bd. V.: *Das Altrömische Kaisertum*. Vydal Horst Michael. Wien – Zürich – Hamburg – Budapest, Gutenberg-Verlag Christensen & Co., nedatováno, 401–411.
- 20 Cituje Ernst Theodor Amadeus Hoffmann v recenzi Kotzebuova svazku *Opern-Almanach* z roku 1815. Srov. E. T. A. Hoffmanns *Werke in 15 Teilen*. Auf Grund der Henschelschen Ausgabe neu herausgegeben von Georg Ellinger. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart <sup>2</sup>1927, Bd. 14, 72 n.
- 21 Srov. Kastner, L. v. *Beethovens sämtliche Briefe*, Leipzig <sup>2</sup>192, 208–209.
- 22 *Opere del signor abbate Pietro Metastasio*, Londýn 1784, nakladatel neuveden, sv. II, 125–197.
- 23 Srov. Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*. Opera Universitatis Purkynianae Brunensis. Facultas Philosophica, sv. 164. Brno, UJEP, 1970, 114. – Týž, *Josef Mysliveček*. Praha, Editio Supraphon, 1981, 192–198.
- 24 Podrobný obsah opery *Ezio* (G. F. Händel) viz Peter Czerny, *Opernbuch*, Berlin, Henschelverlag, 86–89. Též Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel*, Praha, Editio Supraphon, 1985, 159–162.
- 25 „Es ist so schwer, ein gutes Buch zu finden für eine Oper: Ich habe seit etwelchen Wochen nicht weniger als 12 u. m. gl. zurückgegeben.“ (Dopis z 11. července 1811, za jehož adresáta byl mylně považován kníže Esterházy.) Cituje Emerich Kastner, <sup>2</sup>1923, 195.
- 26 „Beständig seit einiger Zeit kränklich, anhaltend beschäftigt, konnte ich mich nicht über Ihre Oper erklären. Mit Vergnügen ergreife ich daher die Veranlassung, Ihnen meinen Wunsch erkennen zu geben, Sie zu sprechen. Wollen Sie mir daher übermorgen vormittags das Vergnügen machen, mich zu besuchen, so soll es mich ungemein freuen, und wir werden uns zusammen über Ihre Oper bereden, und auch über eine andere, die ich wünschte, dass Sie für mich schrieben. – Mündlich werden Sie erfahren, dass nicht Geringschätzung Ihrer Talente die Ursache meines Stillschweigens war. Ihr ergebener Ludwig van Beethoven.“ Cituje Kastner, tamtéž, 216.
- 27 Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 284.
- 28 Alexander Witeschnik, *Musik aus Wien*. Die Geschichte einer Weltbezauberung. Wien 1943, 158–159. Též Oskar Bie, *Die Oper*, Berlín 1920, 159–160. První z cit. prací vyšla ve Wiener Verlag, druhá v S.–Fischer-Verlag. Srov. též v dalších poznámkách.
- 29 Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy*. Praha, HMUB, <sup>2</sup>1949, 27. Zichova termínu používáme v širším významu. O aktualizacích v singspielu viz Fritz Brückner, *Georg Benda und das deutsche Singspiel*. In: SIMG V, 1903–1904, 571–621.

- 30 Srov. předmluvu Roberta Haase k vydání Umlauffova singspielu *Die Bergknappen*. DTÖ XVIII, 1 (= svazek 36). Wien 1911. Nový přetisk 1959. V tomto svazku nalezneme seznam všech singspielů a oper té doby, které byly provedeny ve Vídni.
- 31 Srovnání singspielu I. Umlauffa *Die Bergknappen* s *Unosem ze serailu* viz Hermann Abert (Otto Jahn), *W. A. Mozart I*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1955, 719 n.
- 32 Cit. dílo, 160 (srov. pozn. č. 28).
- 33 Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*. Wildpark-Potsdam, Athenaeon, 1927, 142 (s faksimile titulního listu prvního vydání Umlauffova singspielu a s ilustrací 12. výstupu). Bücken navazuje v hodnocení na Roberta Haase (srov. pozn. č. 30).
- 34 Přesné zprávy o kostýmech a scénografii jsou dochovány díky Hellmuthu Christianu Wolffovi. Srov. jeho práci *Oper. Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. (= Musikgeschichte in Bildern. Hrsg. von Heinrich Bessler und Max Schneider. Bd. IV: Musik der Neuzeit. Lieferung 1. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig.) Leipzig 1968, 138–139.
- 35 Srov. *Theater-Decoration nach den Original Skizzen des k. k. Hof-Theater-Mahlers Joseph Platzer radiert und vorgelegt von Norbert Bittner*. Wien 1816. Cituje Wolff, 138.
- 36 Srov. *Theodor Körner's Sämmtliche Werke*. Vollständige Ausgabe in einem Bande. Haag 1829, Gebrüder-Hartmann-Verlag („Die Bergknappen“); *Theodor Körner's Sämmtliche Werke*. Im Auftrage der Mutter des Dichters herausgegeben /.../ von Karl Streckfuss. Einzig rechtmässige Gesamt-Ausgabe in einem Bande. Berlin – Wien, Nicolai'sche Buchhandlung, 1834, 322–329 („Der Kampf mit dem Drachen“). Tamtéž „Die Bergknappen“, 269–306. Obojí nově: *Th. Körners sämtliche Werke*. Vydal Eugen Wildenow. Leipzig, Max Hesse's Verlag, nedatováno (1923). Bd. II, 248–269 („Die Bergknappen“), 292–304 („Der Kampf mit dem Drachen“).
- 37 Homér, *Odysseia* (XXIV, 294). Český překlad Otmara Vaňorného a Ferdinanda Stiebitze. Praha, SNKLHU, 1956, 419.
- 38 Tamtéž XXIV, 125–127. Cit. překlad, 414.
- 39 Jakob Minor, *Die Schicksals- Tragödie in ihren Hauptvertretern*. Berlin 1883. Týž, *Das Schicksalsdrama* (= Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von Joseph Kürschner. Bd. 151). Berlin – Stuttgart, Verlag von W. Spemann, nedatováno. Jaroslav Kamper, *České drama v letech 1821–1848*, sedmá hlava druhého dílu souborného spisu *Literatura česká devatenáctého století*. Napsali Josef Hanuš, Jan Jakubec, Jaroslav Kamper, Jan Máchal, Lubor Niederle, Jaroslav Vlček. Praha, Laichter, 1903, 340–349.
- 40 Úvod Johanna Petera Eckermana k *Rozhovorům s Goethem*, Praha 1955, 23. Originální citát: „... dass daraus eine unsittliche Wirkung auf das Volk hervorgehe.“ Vorrede. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1925, 24.
- 41 Grillparzerovo drama *Die Ahnfrau* (Pramáti) bývá přiřazováno k poslední fázi osudové tragédie. Bylo poprvé provedeno roku 1817 v Theater an der Wien. Autor nesouhlasil s tím, bylo-li při premiéře i poté začleněno do vývojového proudu osudové tragédie. Podobného názoru je tehdejší ředitel Burgtheatru Josef Schreyvogel (srov. jeho předmluvu k 1. vydání Grillparzerova dramatu). Schreyvogelova předmluva, Grillparzerova úvaha o díle a úplný text dramatu *Die Ahnfrau* viz v sebraných spisech *Grillparzers sämtliche Werke III* (vydal Moritz Necker. Lipsko, Max Hesses Verlag, nedatováno, 3 n.). Srov. též Josef Lacker, *Der ewige Grillparzer I*, Linz, Österreichischer Verlag für Belletristik und Wissenschaft, 1947, 144–160.
- 42 Leitzmann, cit. práce II, 244 (Persönliche Aufzeichnungen č. 19, na rok 1813): „Die Ouvertüre kann füglich darauf berechnet werden, dass sie mit einem Pizzicato endet, welches Elvire auf der Harfe noch einige Sekunden fortzusetzen scheint.“ Překlad citátu: „Ouvertura může být vhodně vyvedena tak, že bude končit pizzicatem, v němž Elvíra zdánlivě pokračuje několik okamžiků na harfě.“
- 43 *Müllner's Dramatische Werke*. Zweiter Theil. Erste rechtmässige, vollständige und vom Verfasser verbesserte Gesamt-Ausgabe. Braunschweig 1828, 1–188. Tiskem a nákladem Friedricha Viewega. Věnováno carevně Alžbětě Alexejevně. Na titulním listě vy-

- zdobeno dobovou rytinou, jež vzdáleně evokuje scénu z *Fidelia* (2. jednání, č. 14: kvartet), kdy Leonora brání vlastním tělem Florestana před smrtící ranou dona Pizarra (srov. český překlad libreta z pera Pavla Eisnera: *Fidelio*, edice Operní libreta, řada II, svazek 10, Praha, SNKLHU, 1957, 88). U Müllnera (srov. výše v hlavním textu knihy) jde o scénu závěru souboje hraběte Huga s donem Valerosem, jenž ho chce zavraždit. Vydání je doplněno autorovými předmluvami a citacemi dobových kritiků. V závěru svazku nalezneme úplnou recenzi premiéry, zajímavě posouzené kritikem Bernardem (s Müllnerovými revokacemi a vysvětlivkami). Za zapůjčení přepychového vydání vázaného v kůži děkuji Univerzitní (nyní Moravské zemské) knihovně v Brně, zejména paní Jaromíře Trojanové, která výpůjčku zprostředkovala; dílo je uloženo ve fondu bývalé knihovny zámku v Kravařích, sign. NT 1-82570.
- 44 Srov. *Vina*, akt IV., scéna 7. (*Müllner's Dramatische Werke* II, 162): „Rasender! – den Waffenlosen willst du tödten?“ – *Fidelio*, II. akt, 3. výstup, č. 14 (*Fidelio*, partitura, Peters, č. nákl. 4372, s. 552): „Zurück! Durchbohren musst du erst diese Brust!“
- 45 Srov. *Vina*, akt IV., scéna 11. (tamtéž, 187): „Lebt für diesen, ihm ist's noth.“
- 46 O něm viz u Frimmela, *Beethoven-Handbuch* II, 332. Též u nás dále v kapitole o *Fideliovi*.
- 47 *Triumphmarsch (C-Dur) zu Christoph Kuffners Trauerspiel „Tarpeja“*, Wo0 2a; *Einleitung zum 2. Akt (Zwischenaktmusik) zu Christoph Kuffners Trauerspiel „Tarpeja“*, Wo0 2b. Kinsky – Halm, 429–431.
- 48 „Ja, /.../ ich schreibe jetzt ‚Romulus‘, aber die Dichter sind alle solche Narren. Ich werde kein tórichtes Zeug /rubbish/ komponieren.“ Citováno podle Leitzmanna I, 215. Srov. Thayer – Deiters – Riemann III, 501 n.
- 49 Franz Grillparzer, *Erinnerungen an Beethoven*. Grillparzers sämtliche Werke, sv. 12, 164–165. Vydal Moritz Necker, Lipsko, Max Hesses Verlag, nedatováno.
- 50 „Später sah ich ihn höchstens auf der Strasse und ein paarmal im Kaffeehause, wo er sich viel mit einem jetzt seit lange verstorbenen und vergessenen Dichter aus der Novalis-Schlegelschen Gilde, Ludwig Stoll, zu schaffen machte. Man sagte, sie projektieren zusammen eine Oper. Es bleibt unbegreiflich, wie Beethoven von diesem anhaltlosen Schwebler etwas Zweckdienliches, ja überhaupt etwas anderes als – allenfalls gut versifizierte – Phantasereien erwarten konnte.“ Cituje Leitzmann I, 314. Srov. též Kerst II, 44–45.
- 51 Citováno podle textu *Kralické bible: Biblií svatá aneb Všecka Svatá Písma Starého i Nového zákona*. Praha, Biblická společnost, 1939, 13.
- 52 Tamtéž. Gen. 11, 8–9.
- 53 Srov. Adolf Novotný, *Biblický slovník* I, Praha, Kalich, 1956, hesla „Babylonská věž“ (s. 54–55) a „Nabuchodonozor“ (458).
- 54 Karl Amenda se narodil 1798 v Lippaiken v Lotyšsku, zemřel v březnu 1836 v tamním Kurzeme. Roku 1798 přišel do Vídně, kde se stal předčítatelem knížete Lobkowitz. Beethovena zaujal nejprve jako houslista a získal si záhy jeho upřímné přátelství. Bylo trvalé. Amenda například zprostředkoval Beethovenovi léčení ušň choroby. Roku 1799 se vrátil do Lotyšska. Byl vynikajícím evangelickým teologem, kazatelem v Talsenu; roku 1820 stal se superintendentem, roku 1830 konzistoriálním radou. Beethoven mu věnoval první znění smyčcového kvartetu F dur, op. 18 č. 1 (srov. Carl Waack, *Beethovens F-Dur-Streichquartett Op. 18 No. 1 in seiner ursprünglichen Fassung*. Die Musik III, 1903/04, seš. 12, 418 až 420, se srovnáním provedení první věty v 1. a 2. znění).
- 55 „Nein, ich mache nichts so fort und fort ohne Unterbrechung. Immer arbeite ich an mehrerem zugleich, bald nehme ich dann dies, bald das vor.“
- 56 Uvádí Leitzmann I, 160–166; též Kerst I, 197–204.
- 57 Podrobněji o Bacchovi (Dionýsovi) viz Leo František Saska, *Mythologie Řeků a Římanů* (toto 8. vydání upravil František Groh), Praha, I. L. Kober, 1938, zvl. na s. 100–111. Srov. též František Groh, *Řecké divadlo*, Praha, Unie, 21933, 22 n., kde je podán výklad Dionýsových slavností ve vztahu k pořádání dramatických her.
- 58 Analýzu Alexandrových slavností (*Alexander's Feast or The Power of Musick*, HWV 75) viz

- mj. u Josepha Müllera–Blattaua, *Georg Friedrich Händel*, Potsdam, Athenaion, 1933, 131–132. Nově u Rudolfa Pečmana, *Georg Friedrich Händel*, Praha, Editio Supraphon, 1985, 193–196.
- 59 Eduard von Bauernfeld, *Erinnerungen aus Altwien*. Wien, Verlag der Wiener Drucke (vydal Josef Bindtner), 1923. Též Eduard Bauernfeld, *Gesammelte Schriften*, sv. 12, Wien 1873. Cituje Frimmel, Beethoven–Handbuch I, 31 až 32.
- 60 Podle Frimmela, tamtéž: „Schreiben Sie mir eine Oper, einen Brutus, oder so was, Anderes kann ich nicht brauchen.“
- 61 Podrobnější charakteristiku Eduarda von Bauernfelda viz (společně s vystižením jeho tvorby) u Richarda M. Meyera, *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Georg–Bondi–Verlag, 1912, 123.
- 62 Srov. Wilhelm Christian Müller, *Briefe an deutsche Freunde von einer Reise durch Italien über Sachsen, Böhmen und Österreich, 1820 und 1821 geschrieben und als Skizzen zum Gemälde unserer Zeit herausgegeben*. Altona 1824, 130. Cituje Kerst I, 263.
- 63 „Gewalt die eins ist, vermag alles gegen die Mehrheit, die es nicht ist.“ *L. van Beethovens Konversationshefte I*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972, 73. Vydali Karl–Heinz Köhler a Gritta Herreová za spolupráce Güntera Broscheho. List 87v z 2. sešitu, březen – polovina května 1819.
- 64 Podle titulu knihy Stefana Zweiga, *Sternstunden der Menschheit*. Frankfurt a. M., S.–Fischer–Verlag, 1956; česky (kolektiv překladatelů) pod názvem *Hvězdné hodiny lidstva*, Praha, Mladá fronta, 1971.
- 65 Rudolf Pečman, *Hudba romantiků*. Brno, koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, 1974. Zde je uvedena hlavní literatura.
- 66 Klaus Gysi a kolektiv, *Sturm und Drang*. Berlin, Volk und Wissen volkseigener Verlag, 1958, zvláště na s. 102 n. Srov. též Klaus Herrmann – Joachim Müller, *Sturm und Drang. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Weimar, Thüringer Volksverlag, 1954.
- 67 Leitzmann II, 109–110. List vypovídá nejen o Beethovenově hlubokém vztahu ke zpěvačce Milderové–Hauptmannové, nýbrž také o intenzívním zájmu o Fouquého práci. Z úmyslu zbylo jen nesplněné přání. Fouquého text zhudebnil E. T. A. Hoffmann („Undine“, komponováno v letech 1813–1814, premiéra v Berlíně 1816; Fouquého libreto upravil skladatel). Beethoven v dopise vymyslel hříčku na druhé jméno paní Milderové, což je do češtiny nepřeložitelné (Hauptmann = hlavní, první muž; překládáme jako „náčelník“). Německý originál dopisu zní:  
Wien, am 6. Jänner 1816  
Meine wertgeschätzte, einzige Milder! meine liebe Freundin!  
Sehr spät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gern möchte ich dem Enthusiasmus der Berliner mich persönlich beifügen können, den Sie im Fidelio erregt! Tausend Dank von meiner Seite, dass Sie meinem Fidelio so treu geblieben sind. – Wenn Sie den Baron de la Motte Fouqué in meinem Namen bitten wollten, ein grosses Opernsujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie passend wäre, da würden Sie sich ein grosses Verdienst um mich und um Deutschlands Theater erwerben; – auch wünschte ich solches ausschliesslich für das Berliner Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser knickerigen Direktion nie mit einer neuen Oper zustande bringen werde. – Antworten Sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind als möglich, aufs geschwindeste – ob es was tunlich ist. – Herr Kapellmeister W. hat Sie himmelhoch bei mir erhoben, und hat recht; glücklich kann sich derjenige schätzen, dem sein Los Ihren Musen, Ihrem Genius, Ihren herrlichen Eigenschaften und Vorzügen anheimfällt, – so auch ich. – Wie es auch sei, alles um Sie her darf sich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit Recht den ehrerbietigen Namen Hauptmann in mir ganz in stillen. Ihr wahrer Freund und Verehrer  
Beethoven.  
(Mein armer unglücklicher Bruder ist gestorben – dies die Ursache meines lange aus-  
gebliebenen Schreibens.)

Sobald Sie mir geantwortet haben, schreibe ich auch an Baron de la Motte Fouqué. Gewiss wird Ihr Einfluss in B. es leicht dahin bringen, dass ich für das Berliner Theater, und besonders berücksichtigt für Sie, mit annehmbaren Bedingungen eine grosse Oper schreibe; – nur antworten Sie bald, damit ich mich mit meinen übrigen Schreibern danach einteilen kann. /.../ (Fort mit allen übrigen falschen Hauptmännern.) Text pod /vynechanou/ notovou ukázkou: „Ich küsse Sie, drücke Sie an mein Herz! Ich, der Hauptmann, der Hauptmann!“

(Poznámka: V oslovení dopisu jsme přidali čárku. Jinak list přepisujeme podle Emericha Kastnera, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Nové vydání Julia Kappa. Leipzig, Hesse & Becker Verlag, <sup>1</sup>1923, dopis č. 553, s. 333–334.)

- 68 *Fouqués Werke*. Auswahl in drei Teilen. Vydal Walther Ziesemer. Sv. I, 49–119. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., nedatováno. *Undine* vyšla česky roku 1872 v překladu Jakuba Malého (Praha, u Theodora Mourka). Roku 1910 ji anonymně přeložil „Jan de la Motte“ (Hradec Králové, u Bohdana Melichara).
- 69 Jakub Malý v předmluvě ke svému překladu (citovanému v předchozí poznámce), s. IV–V.
- 70 Z nejznámějších zhudebnění jmenujeme (vedle citovaného díla E. T. A. Hoffmanna) například operu Gustava Alberta Lortzinga na vlastní libreto (1844) nebo Dvořákovu *Rusalku* na text Jaroslava Kvapila (1900). Ve slovanských bájích je Undine pojmenována jako Rusalka. Srov. Hanuš Máchal, *Nákres slovanského bájesloví*, Praha, F. Šimáček, 1891, 115–119. Josef Růžička, *Slovanské bájesloví (Mythologie)*, Praha, nákladem vlastním, 1906, 157–161. Týž, *Život a zvyky slovanských národů*. 2. vydání. Praha, Gustav Petruš, nedatováno (o rusalkách je řeč na mnoha místech).
- 71 Podle Kurta Honolky (*Na počátku bylo libreto*, Praha – Bratislava, Editio Supraphon, 1967, 123) se Fouqué inspiroval při koncepci Undiny Paracelsovým spisem „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeleribus spiritibus“. Richard M. Meyer (*Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Georg-Bondi-Verlag, 1912, 23) označuje Undinu za první nibelungovské drama po Hansi Sachsovi. Obsah Undiny srov. u Petera Czerného, *Opernbuch*, Berlin, Henschelverlag, 1961, 186–189.
- 72 „Sprechen Sie nichts von unserm Böhmen, dieser ist auch einer –.“ *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* I, Leipzig 1972, 212. List 66r. – Obsah rozhovoru jsme rekonstruovali podle listů 65r, 65v.
- 73 „Ruprecht hat eine herrliche Skizze zu einer Oper entworfen. Betitelt: Die Begründung von Pensilvanien oder die Ankunft der Pen/silvaner/ in Amerika. Sein Plan war die Worte Ihnen zur musikalischen Composition zu übergeben –. Schade, dass es noch nicht ausgeführt wird.“ Tamtéž, 213, list 67v, 68r. Nottebohm ani Kinsky – Halm na toto dílo neupozorňují. Nohl (*Ludwig van Beethovens Konversationshefte* I, München, O. C. Recht, 1923, 282) čte zápis poněkud jinak, takže název Rupprechtova libreta rekonstruuje takto: „Die Begründung von Pensilvany oder die Ankunft des Pen in Amerika.“ Nohlovo znění je podle našeho soudu logičtější, protože v podtitulu díla objasňuje, že jde o příjezd vůdce kvakerů Williama Penna v čele osadníků do Pensylvánie. Výrok (zápis) však Walther Nohl považuje za anonymní a poznamenává, že jej notovala „jiná ruka“, že je psán „jiným písmem“. Vydavatelé nového znění konverzačních sešitů – Karl-Heniz Köhler, Dagmar Becková a Günter Brosche – mají za to, že výrok psala paní Antonia Janschikhová.
- 74 O Rupprechtovi viz v *L. van Beethovens Konversationshefte* I, 455–465. Předtím u Frimela, *Beethoven-Handbuch* II, 91–92.
- 75 *Ludwig van Beethovens Konversationshefte* I, list 58v na s. 209.
- 76 Emanuel Bozděch v časopise *Politik*, roč. 1873, č. 294, 319. Cituje Arnošt Kraus, *Stará historie česká v německé literatuře*. Praha, Bursík & Kohout, 1902, 71.
- 77 Kraus, tamtéž, 72.
- 78 K dataci srov. Kraus, tamtéž, 75.
- 79 Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli, *Ludwig van Beethoven*, München, R. Piper & Co., <sup>1</sup>1920, 274.

80 Tamtéž. Námět zhudebnili například Antonín Dvořák („Alfred“, 1870), dále Johann Ph. Schmidt (1779 až 1853) a Joseph Joachim Raff (1822–1882). U Beethovena šlo, jak řečeno, pravděpodobně o zpracování předlohy Theodora Körnera, která vychází z epizody odehrávající se ve válkách anglicko-dánských. Děj se rozvíjí Anno Domini 878 v Anglii. Po vítězném boji s Angličany utáboří se dánské vojsko, vedené knížaty Haraldem a Gothronem, v blízkosti zámku. Všichni oslavují vítězství. Jen Gothron je smuten. Pronásleduje jej sen z minulé noci – spatřil v něm Alfréda, mladého anglického krále, ve slavnostním oděvu a s korunou na hlavě. Gothronovy tíživé myšlenky nerozptýlí ani zpráva, že Alfréd byl na hlavu poražen a pokouší se nyní zachránit únikem z nebezpečného boje. V triumfálním pochodu vítězných Dánů se objeví také Alfrédova nevěsta Alvina, která je ctitelkou boha Odina. Dánské vojsko oslavuje své vítězství bojovou písní a tancem. Harald, jeden z dánských vůdců, vzplane láskou k zajaté Alvině. Pyšná princezna jej však odmítá a volí raději žalář, než by se mu poddala.

Mezitím oplakává Alfréd v hlubokém jedlovém lese padlé anglické bojovnice. Jeho naděje ve vítězství je zlomena. Když se dozví od svého sluhu Siewarta, že Alvina upadla do dánského zajetí, rozhoduje se ji vysvobodit. Vnikne do dánského ležení v převlečení jako harfeník. Dánové jej však zajmou. Kniže Gothron ho skutečně považuje za potulného hudebníka.

Alvině se podaří uprchnout z vězení. Objeví se na scéně ve chvíli, kdy Alfréd notuje hrdinskou píseň o vítězství anglických zbraní. Ve chvíli nejvyššího uměleckého vznětu – krátce poté, co se zjeví Alvina – dává se Alfréd poznat a před zraky udivených dánských vojáků zmizí spolu s Alvinou. Zadumaný Gothron si znovu připomene svůj temný sen... Alvina dorazí k anglickému vojsku a povzbudí je zprávou, že Alfréd nepadl. Angličané se vzchopí a vytvoří ucelený houf kolem svého vládce; Alvinu však opět překvapí Harald a podruhé ji zajme.

Alfréd se postaví do čela svých bojovníků a slibuje jim vítězství nad Dány. Mezitím se Harald bezvýsledně pokouší dosáhnout Alvininy lásky. Alfréd ji osvobodí, Dánové jsou poraženi a Harald spáchá sebevraždu.

Alfréd a Alvina zpívají v objetí svou radostnou píseň. Vítězné anglické vojsko velebí krále Alfréda a zapěje píseň o svobodě.

(Srov. Theodor Körner, *Alfred der Grosse*. Oper in zwei Akten. Körners sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. IV. Stuttgart, nedatováno, 165–189.)

81 Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben* III, Leipzig 1877, 373.

82 Tamtéž.

83 Carl Gottlob Anton, *Erste Linie eines Versuches über der alten Slaven Ursprung, Sitten, Gebräuche, Meinungen und Kenntnisse*. Lipsko 1783.

84 Andrey von Kaysarow, *Versuch einer slavischen Mythologie in alphabetischer Ordnung*. Göttingen 1801.

85 Clemens Brentano se zabýval tímto dramatem od roku 1811, kdy v Teplicích předčítal básníku Arnimovi svůj text; Arnim mu poradil, aby drama přepsal do jambů. Jambický tvar pak Brentano přeměnil v rýmované verše. Čtvrtým zpracováním dramatu se zabýval roku 1814 – vydal je následujícího roku v Pešti: *Die Gründung Prags*. Ein historisch-romantisches Drama. Pesth 1815. Poslední verze má 410 stran ve velkém oktávu a 40 stran poznámek. V prologu básník sděluje, proč přišel z Frankfurtu do Prahy, vypravuje o svém vidění na Petříně, kde pojal úmysl vytvořit své dílo, i o snu, který ho vedl k tomu, že drama věnoval ruské velkokněžně Kateřině Pavlovně, „nejvznešenější Slovance“ (která pobývala v červnu 1813 v Praze): Podle sdělení své sestry Emilie (srov. *Clemens Brentanos Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1855, 8. svazek, 53) vytvořil Brentano své dílo „ke zcivilizování a zušlechtění národa“ („zur Civilisierung und Veredlung des Volkes“). Podrobně o Brentanovi a o jeho zpracování *Libuše* viz u Krause, 42.

86 *Wanda, Königin der Sarmaten*. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten. Von F. L. Zacharias Werner. Tübingen 1810.

87 Jakob Minor, *Das Schicksalsdrama* (= Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische

- Ausgabe. Herausgegeben von Joseph Kürschner. Band 151). Berlin – Stuttgart, Verlag von W. Spemann, nedatováno, 11.
- 88 Srov. Grillparzer, *Libussa*. Pro střední školy české s poznámkami vydal Vojt. Břečka, professor. Telč, knihkupectví a nakladatelství Emila Šolce, 1906.
- 89 Nohl, citované dílo, 373: „Ich komme bestimmt zusammen mit Grillparzer wegen Macbeth oder Romeo und Julia.“
- 90 Srov. Hans Volkmann, *Neues über Beethoven*. Beethoven – Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, <sup>1</sup>1905. Kapitola Beethoven und Johann Sporschil, 59–90. Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch II*, 236–240. Rudolf Pečman, *Brňané inspirovali Beethovena*. Lidová demokracie XXXI, 1975, č. 195 z 20. srpna 1975, s. 5 (brněnská mutace).
- 91 Uvádí Volkmann, 68. Složka III, č. 30.
- 92 Srov. například Leopold von Ranke, *Alexander der Grosse. Aufstieg und Untergang der Mazedonischen Weltmacht*. Berlin, Verlag Die Heimbücher, 1942.
- 93 Metastasio IV, 147–202.
- 94 Srov. Alfred Kalischer, *Neue Beethovenbriefe*. Berlin – Leipzig 1902, 193 n.
- 95 *Die Ruinen von Athen*. Ein Festspiel mit Tänzen und Chören. Musik unter teilweiser Benutzung des Balletts Die Geschöpfe des Prometheus von Ludwig van Beethoven neu herausgegeben und bearbeitet von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Berlin, Adolph Fürstner, čís. nákl. A 7784 F, 1925.
- 96 Vladimír Helfert, *Beethovenovy oslavy vídeňské*. Hudební rozhledy III, 1926–1927, č. 7, Brno 30. dubna 1927, 119–120. Hovoří-li Helfert o „melodramu, slátaném z motivů poslední věty Eroicy“, dopouští se vlastně anachronismu, protože jde o motiv ze *Stvoření Prométheových*, jež se objevuje také ve *Variacích op. 35* pro klavír – a teprve pak přechází do *Eroiky*. Richard Strauss tedy necitoval motiv z *Eroiky*, nýbrž původní motiv ze *Stvoření Prométheových*, jejichž hudby je užito v Hofmannsthalově – Straussově verzi *Zřícenin athénských*.
- 97 Srov. pozn. č. 90.
- 98 Srov. *Ludwig van Beethovens Konversationshefte II*, Leipzig 1976, 448.
- 99 André Maurois, *Chateaubriand*, II. Český překlad Svatopluka Kadlece. Praha 1947, nakladatelství Julia Alberta, 23.
- 100 Srov. předmluvu Françoise Reného Chateaubrianda k jeho románu *Les Martyrs*, s. 17 (citujeme podle nedatovaného vydání v nakladatelství Jeana Gillequina & Cie v Paříži). O pramenech k *Mučedníkům* pojednává výstižně také Mlle. Thérèse Delarouzeová v předmluvě ke svému (zkrácenému) vydání této Chateaubriandovy knihy v nakladatelství Larousseově, Paříž /1942/, 8–10.
- 101 Alrik Gustafson, *Den svenska litteraturens historia I*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 1963, 179–180. Český překlad citátu podle připravovaného vydání Gustafsonových Dějin švédské literatury (v tisku, Praha, Odeon). Příteli dr. Liboru Štukavcovi, jež přetlumčil Gustafsonovo dílo, děkuji, že mi dal nahlédnout do svého rukopisného překladu (strojopis, 199–200). Jsem mu také zavázán za některé další podrobnosti ke genezi námětu o Vladimíru Velikém. Vydání Gustafsonových *Dějin* mělo své osudy. Nakladatelství Odeon knihu nevydalo. Po letech se Štukavcova překladu ujala Masarykova univerzita v Brně. Srov. Alrik Gustafson, *Dějiny švédské literatury*. Přeložil Libor Štukavec. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta. Číslo 314. Brno 1998.
- 102 *Nestorův letopis ruský „Pověst dávných let“*. Přeložil Karel Jaromír Erben, Praha, SNKLHU, <sup>1</sup>1954, 104. V Nestorově letopise, jehož autorství není přesně doloženo, se dočítáme o mnoha hrdinských činech Vladimírových.
- 103 *Moudrost a umění starých Indů* (odborný redaktor Dušan Zbavitel), Praha, Odeon, 1971, 13.
- 104 Srov. Friedrich Schlegel, *Aus der Geschichte der Sokuntola nach dem Mohabharot*, v jeho práci *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, Heidelberg 1808, 308 nn.
- 105 Srov. Otto Erich Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1964, 459.
- 106 Tamtéž.



- 107 Srov. L. v. *Beethovens Konversationshefte* II, Leipzig 1976, 354.
- 108 Tamtéž, 355.
- 109 Kájvová poezie měla vždy vyjadřovat autorovy city – a tytéž city vzbuzovat v posluchači, tj. vyvolat v něm určitou náladu označovanou v sanskrtu jako „rasa“. Srov. *Moudrost a umění starých Indů*, 154.
- 110 Tamtéž, 157 a 149.
- 111 *Šakuntala*. Drama indické od Kalidasy. Přeložil Čeněk Vyhniš. Praha, tisk a náklad E. Grégra, 1873. S úvodem a rozsáhlým poznámkovým aparátem. Dnes již tento překlad působí značně zastarale. Nově přebásnil a upravil (i zkrátil) *Šakuntalu* František Hrubín pod titulem *Ztracený prsten*. Praha, SNKLHU, 1959.
- 112 Viz český jeho překlad Miroslava Pravdy ve Spisech Voltairových, sv. 2 (*Zaira, verše, výběr z prací dějepisných, korespondence*). Praha, Odeon, 1974, 174–181.
- 113 Citát z českého překladu *Zairy* z pera Vlasty T. Miškovské-Kozákové. Tamtéž, 76–77.
- 114 *Zaira* a její osud byly podkladem též pro slavné libreto Apostola Zena (1668–1750), Česky psal o Zenovi Rudolf Pečman, *List z dějin Arkádie aneb Slovo o Apostolu Zenovi*. Program Státního divadla v Brně XLVIII, č. 7, březen 1977, 254–256.
- 115 L. v. *Beethovens Konversationshefte* II, Leipzig 1976, 355, list 21 v.
- 116 Otakar Novák, *Voltaire a jeho všestranný talent*. Doslov ke Spisům Voltairovým, sv. 2 (srov. pozn. č. 112), 304.
- 117 Viz *Korán*. Z arabského originálu přeložil Ivan Hrbek. Praha, Odeon, 1972 („Živá díla minulosti“, sv. 63).
- 118 Otakar Novák, tamtéž, 301. Srov. Anatole France, *La vie de Jeanne d'Arc*. Český překlad pod titulem *Jana z Arku* je dílem Jar. Zaoralka (= Spisy Anatola France, sv. 4, Praha, Československý spisovatel, 1950). V přemluvě ke své hře *Svatá Jana* postavil se George Bernard Shaw mj. proti Francoovu pojetí Jany z Arku. „Geniální spisovatel Anatole France /.../ napsal Život Jany z Arcu, v němž připisuje Janiny myšlenky klerikálnímu našeptávání, a její vojenský úspěch tomu, že ji Dunois obratně užíval jako mascotte: krátce popřel, že by byla vůbec měla nějakých vážných vojenských nebo politických schopností.“ (George Bernard Shaw, *Svatá Jana* /.../. Přeložil Frank Tetauer. Praha, Edice Apollon, 1924, 39.)
- 119 Schillerův *Don Carlos* (z let 1782–1787), jež tu máme na mysli, byl podkladem k Méryho a Du Locleho francouzskému libreto, zhudebněnému Giuseppe Verdim roku 1867 na italský překlad A. de Lauzièresa.
- 120 Friedrich von Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*. Schillers Werke. Herausgegeben von J. G. Fischer, Bd. II. Stuttgart – Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, nedatováno /1877/, 331–396. Drama je označeno jako „romantická tragédie“.
- 121 Friedrich von Schiller, tamtéž, sv. III.: *Phädra*. Ein Trauerspiel von Racine. S. 283–316.
- 122 Srov. Grillparzerovy poznámky v jeho *Sämtliche Werke*, vydal Moritz Necker, sv. 10, Leipzig, Max Hesses Verlag, nedatováno, 92.
- 123 *Drahomira*. Erster Akt. Tamtéž, 86–92. Též Arnošt Kraus, *Stará historie česká v německé literatuře*. Praha, Bursík & Kohout, 1902, 192–193. Kraus podrobně rozvádí genezi dramatu i řadu dobových zpracování z 19. století.
- 124 *Sämtliche Werke*, sv. 12: *Erinnerungen an Beethoven*. Leipzig. Max Hesses Verlag, nedatováno, 165. Originální citát zní: „Ich wählte /.../ die Fabel der Melusine, schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherrschen der Chöre, gewaltige Finales, und indem ich den dritten Akt beinahe melodramatisch hielt, mich den Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen.“
- 125 Tamtéž, 166.
- 126 Tamtéž, 168.
- 127 Eduard Hanslick, *Grillparzer und die Musik*, ve spise téhož autora, *Musikalische Stationen* (Der „Modernen Oper“ II. Theil). Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1885, 331–361. O Meluzině viz s. 345.
- 128 Grillparzer, *Erinnerungen an Beethoven*, 165.

- 129 Hanslick, citované dílo, 345.
- 130 Grillparzer, citované dílo, 168: „/Gewiss ist, dass nach seinem Tode/ sich nicht eine einzige Note vorfand, die man unzweifelhaft auf jenes gemeinschaftliche Werk hätte beziehen können.“
- 131 Srov. Josef Lackner, *Der ewige Grillparzer*. Eine Auswahl aus dem Bleibenden des Dichters. Bd. I, Linz, Österreichischer Verlag für Belletristik und Wissenschaft, 1947, 808–812.
- 132 Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch* II, 405: „Immer dieselbe Geschichte! Die Deutschen können kein gutes Libretto schreiben.“ – Gott dank = Joseph Gott dank, pěvec a režisér ve Vídni (srov. Eduard Bauernfeld, *Erinnerungen aus Alt wien*, Wien, Wiener Drucke, 1923, 106).
- 133 *Vodař (Les deux journées)*, opera Luigi Cherubiniho (1760–1842) z roku 1800 na libreto Jeana Nicolase Bouillyho.
- 134 *Vestálka (La Vestale)*, opera Gaspara Spontiniho (1774–1851) z roku 1805 na libreto Victora Josepha Etienne de Jouye.
- 135 Frimmel, tamtéž. Uvádí Thayer – Deiters – Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben* IV, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907, 461 n.
- 136 Srov. Hanuš Máchal, *Nákres slovanského bájesloví*, Praha, R. Šimáček, 1891, 118–119. Josef Růžička, *Slovanské bájesloví (Mythologie)*, Praha, nákladem vlastním, 115–116.
- 137 Srov. Verena Zinserling(ová), *Die Frau in Hellas und Rom*, Leipzig, Edition Leipzig, 1972. Zaujímco v Řecku byla žena připoutána k domácím pracem, nabyla například v době římské republiky daleko svéprávnějšího postavení.
- 138 *Schillers Werke*, hrsg. von J. G. Fischer, Stuttgart – Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, Bd. I, 1877, 124.
- 139 Údaje podle: Hugo Riemann, *Opern-Handbuch*, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, nedatováno, 57.
- 140 *Friedrich Lübkers Reallexikon des klassischen Altertums*. Přepřacoval J. Geffcken a E. Ziebarth ve spolupráci s jinými odborníky. Berlin, G. B. Teubner, 1914, 267.
- 141 Srov. Kerst II, 76–77.
- 142 Tamtéž, 77.
- 143 O Zelterovi srov. kapitolu o Beethovenově hudbě k Egmontovi v této naší knize. Viz též: Robert Eitner, *Carl Friedrich Zelter*. In: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 45, Leipzig 1900. – Sigrid Holtzmann(ová), *Carl Friedrich Zelter im Spiegel seines Briefwechsels mit Goethe*. Weimar, Gustav-Kiepenheuer-Verlag, 1957.
- 144 *Das Nibelungenlied*, XXI a další vyprávění. Přeložil Karl Simrock. Stuttgart, Alfred Kröner, 1938, 195n. (Kröner-Taschenausgabe, Bd. 38). Česky vyšlo pod titulem *Půseň o Nibelunzích*. Přeložil Jindřich Pokorný. Praha, Odeon, 1974. Obdobný motiv zpracovává, jak jsme podotkli výše, ve svém *Attilovi (Attila, Roy des Huns, 1667)* i francouzský dramatik Pierre Corneille.
- 145 Thomas Broadwood (zemř. 1861), výrobce klavírů v Londýně, věnoval Beethovenovi křídlo (1818).
- 146 Úplné znění Rellstabových vzpomínek uvádí Leitzmann I, 288–311. Též Kerst II, 115–142.
- 147 *Gespräche mit Goethe*, Leipzig 1925, 268–269. České vydání (přeložila Kamila Jiroudková), Praha, SNKLHU, 1955, 268–269.
- 148 Srov. německý text na s. 268–269 tamtéž, český překlad na s. 269 citovaného českého vydání.
- 149 *Goethes Werke*. Herausgegeben von Richard Müller-Freienfels. Bd. 17. Berlin, Wegweiser-Verlag, G. m. b. H., 1924, 245–337. Závěrečný sbor na s. 337.
- 150 Srov. *Italská cesta* II. Praha, F. Borový, 1930, 238. Překlad K. Arnsteina a B. Plecháčové. *Goethes Werke*, citované vydání sv. 6, 211.
- 151 *Italská cesta* II, 296. Německý originál zní (*Goethes Werke*, sv. 6, 266): „Ich wünsche, dass er /.../ nur die Hälfte so wohl gefallen möge, als ich vergnügt bin, ihn geendigt zu

haben. Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Komponisten und Akteur entgegen zu arbeiten. Das Zeug, worauf gestückt werden soll, muss weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muss es absolut wie Marli gewoben sein. Doch hab' ich bei dieser, wie bei Erwin, auch fürs Lesen gesorgt. Genug, ich habe getan, was ich konnte.“ – Český překlad citátu: K. Arnstein a B. Flecháčová. – Marli (franc.) = gáz, jehož se používalo jako ozdoby na dámských šatech; též krajka na talíř nebo podnos.

- 152 Srov. H. M. Schletterer, *Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit*. Augsburg, Verlag von J. A. Schlosser's Buch- & Kunsthandlung, 1865. Na s. 531 cituje Schletterer Goethův dopis Reichardtovi z 15. června 1789: „Uznáte-li to za vhodné, dejte Claudině mým jménem vpravdě krásný věnec uměleckých květů.“ Goethe tu má na mysli zhudebnění svého díla (“Wenn Sie es am Platze finden, so geben Sie Claudinen in meinem Namen einen recht schönen Krantz von künstlichen Blumen /.../.“) V téže práci, s. 617–618, nalezneme podrobnosti o premiéře Reichardtova singspielu, na s. 618–620 dobové úsudky o díle (Dittersdorf) a kritiky ze stran časopisu *Berliner Archiv der Zeit* und ihres *Geschmackes*, sv. I, roč. 1799); zachovaly se pouze jeho úseky. Hugo Riemann (*Opern-Handbuch*, Leipzig, nedatováno, 76) uvádí další autory, kteří zhudebnili Goethovu *Claudine von Villa Bella* (André, Beecke, Gottfried Weber, Blum, Eberwein, Kienlen, Franz Schubert, Drechsler, Schneider, Bolko hrabě z Hochbergu /pod pseudonymem J. H. Franz/, C. Coccia aj.). Otto Erich Deutsch (*Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig 1964, 35) sděluje, že Schubert začal komponovat svou *Claudine de Villa Bella*, D 239, dne 26. června 1815, tj. v osmnácti letech. Dílo zůstalo nedokončeno. Nově viz Rudolf Pečman, *Franz Schuberts Bühnenschaffen und Beethovens Opernpläne*. In: „Dialekt ohne Erde...“ Franz Schubert und das 20. Jahrhundert (= Studien zur Wertungsforschung, Band 34). Herausgegeben von Otto Kolleritsch. Universal Edition & Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Wien – Graz 1998, S. 176–186. Předtím česky: Rudolf Pečman, *Jevištní dílo Franze Schuberta a Beethovenovy operní plány*. Hudební věda, roč. XXXIV, 1997, č. 4, s. 411–417. Přeúštěno v knize Rudolfa Pečmana, *Schubertiana*, Kulturní a informační centrum, Brno 1997, s. 31–44.

153 Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 470.

154 Ludwig Nohl, citovaná práce II, 586.

155 Frimmel, tamtéž I, 470.

156 Srov. konverzační sešit č. 118, 8r. Jacques Gabriel Prod'homme, *Les cahiers de conversation de Beethoven*. Paris 1946, 428. Též Günter Fleischhauer, *Beethoven und die Antike*. In: Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress 10.–12. Dezember 1970 in Berlin. Hrsg. von Heinz Alfred Brockhaus, Konrad Niemann. Berlin, Verlag Neue Musik, 1971, 465–482.

157 Fleischhauer, 469 n.