Helfert, Vladimír

Umělecké ideové proudy v Gotě

In: Helfert, Vladimír. *Jiří Benda : příspěvek k problému české hudební emigrace. II. část. 1. díl, Gota, 1750-1774.* Brno: Filosofická fakulta s podporou Ministerstva školství a národní osvěty, 1934, pp. [105]-154

Stable URL (handle):
https://hdl.handle.net/11222.digilib/118826
Access Date: 30. 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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

III.

UMĚLECKÉ IDEOVÉ PROUDY V GOTĚ.

Že Jiří Benda měl při svém postavení dvorního kapelníka úzký vztah k osvícenství dvora Luisina, nebylo by třeba ani dokazovat. Jeho osobnost, jak ji v synthetickém obraze podáme ve III. části má význačné rysy osvícenské, kterých nabyl Benda jednak v Berlíně, ale nejvíce v Gotě, kde styk s osvícenstvím byl zvláště intimní. Poslední léta jeho života jej ukáží jako typického potomka písmáků-emigrantů, který se oddává filosofickému přemítání v duchu Voltairově a Rousseauově. Poznali jsme jej již, jak dovedl mužně a zcela v duchu osvícenských názorů projevovat své mínění vrch. maršálkovi Studnitzovi, jedné z nejvýznačnějších osobností gotského osvícenství. Bendovo zednářství je pak zvláště výmluvným dokladem toho, jak splynul s osvícenským ovzduším gotského dvora, v němž právě zednářství patřilo k nejdůležitějším složkám. Nad to byl Benda spojen s dvorem vévodkyně také osobními vztahy; jeho choť byla za svobodna komornicí Luisy Doroty a při svém původu z rodiny gotské inteligence byla přirozeným a účinným poutem mezi dvorem a svým mužem. A tak vše to, co jsme poznali jako obsah duševní atmosféry, proudící Gotou od r. 1750, týkalo se také našeho Bendy a mělo rozhodující vliv na utváření jeho osobnosti. V jeho nitru se začínají ukládati všechny ony bohaté podněty, jimiž dosud prošel, a z nich vyrůstá osobnost, která na základě své zděděné písmácké přemýšlivosti dovede si vytvořit vlastní názorový základ. Z potomka tajných evangelíků, z odchovance jesuitů a z emigranta vyrůstá ucelená osobnost, která ze všech převzatých podnětů si dovedla něco svého odnést a zužitkovat to pro vlastní svět umělecký. Bylo mu 28 let, když přišel do Goty — jistě nejvhodnější věk k tomu, aby nejen plně chápal, nýbrž dovedl i zažít a samostatně zužitkovat všechny ty plodné podněty, které mu dal jeho nový, myšlenkově tak čilý a nabádavý domov. A ony českobratrské tradice, které tam našel a s nimiž se setkal i ve své kapele, mohly jen

utvrdit ono duchovní pouto, vížící mladého maëstra k jeho novému působišti.

Jiří Benda splývá s osvícenským ovzduším gotským; stává se význačnou osvícenskou osobností, která béře podíl na všech složkách kulturního života gotského. K těm, o nichž byla řeč v první kapitole, přistupují nyní ideové proudy umělecké, které tehdy naplňovaly Gotu. Byly to estetické názory, které přinášela tehdejší doba racionalistického osvícenství, názory, které byly pak velmi významným činitelem při Bendově skladatelské činnosti. Bez znalosti těchto proudů bychom nemohli vyložit a pochopit tvůrčí zjev Bendův.

Podobně jako v otázkách tehdejšího literárního, filosofického a sociálně politického života stála Gota uprostřed nejnovějších směrů, tak také tehdejší otázky umělecké a estetické proudily do Goty přímo ze svěžích francouzských zdrojů. Osvícenství gotského dvora nutně přinášelo i své důsledky v těchto názorech směrem estetiky francouzské, kterou zakládá v 2. pol. 17. stol. Boileau a Dufresnay (l'art de peintre 1684) a vyvrcholuje Charles Batteux svým slavným *Traité des beaux arts reduits à un même principe* z r. 1746 a *Cours de belles lettres* z r. 1747.

Zabývat se principy této Batteuxovy estetiky je dnes zbytečno, neboť jsou dostatečně známy z četné literatury[1]. Je to estetický naturalismus jakožto logický důsledek racionalismu, jenž v pojetí Batteuxově je zbaven původního hrubého a naivního obsahu. Princip napodobení přírody u Batteuxa je vyložen jednak jako činnost, v níž vlastní napodobení je spojeno s tvořivým výběrem, jednak příroda neznamená Batteuxovi pouze objektivně danou přírodu, nýbrž zároveň i lidské nitro, tedy city a vášně, což má zvláště význam pro estetické názory na hudbu. Proto Batteuxovi hudba neznamená pouze napodobení přírody, nýbrž hlavně „napodobení" citů a vášní. Touto interpretací pak otvírá si naturalistická estetika Batteuxova cestu z naivního naturalismu k výkladu, jenž uvolňuje místo tvůrčí fantasii a zřetelu k tvůrčímu subjektu.

Tento estetický naturalism, s četnými odstíny a modifikacemi, byl nejvlastnější estetický směr francouzského racionalismu. Tím je zároveň řečeno, že na tomto estetickém základu stálo zároveň francouzské osvícenství. S ním pak se dostává francouzský natura-

lism do Goty jako oficiální estetický směr. Touto všeobecnou charakteristikou se však nemůžeme spokojit. Je nutno se tázat dále, jak se v jednotlivostech jeví tento naturalism v Gotě, tedy jak je tam šířen po případě interpretován těmi osvícenci, s nimiž Gota byla ve styku.

Že byl Batteux v Gotě znám přímo svým hlavním spisem z r. 1746, o tom bude řeč. Mimo to však jeho estetická theorie šla do Goty prostřednictvím těch zástupců osvícenství, kteří byli v Gotě známi. Z nich pro estetické názory má Voltaire význam nejmenší. Jednak Voltairovi samému otázky estetické a umělecko-theoretické ležely stranou, jednak pro Gotu Voltaire znamenal výlučně literáta a bojovníka za osvícenské myšlenky svobody a tolerance. Zato však pro ráz uměleckých ideí v Gotě měli rozhodující význam encyklopedisté. Ba nutno říci, že tito výlučně určovali směr oficiálních estetických názorů na gotském dvoře.

Časově na prvním místě stojí d'Alembert, jenž formuloval své estetické názory při příležitosti, kdy rozvinul ve svém slavném *Discours préliminaire de l'encyclopédie* (1751) systém všech výtvorů lidského ducha. Vychází z Batteuxovy zásady, že umění znamená záměrné a výběrem řízené napodobování přírody. D'Alembert to formuluje tak, že předmětem tohoto napodobení je to, co může v nás vzbudit živé nebo příjemné city. Tedy umění není libovolné napodobení, nýbrž napodobení takto zvolených předmětů, jež nazývá d'Alembert souhrnně „la belle nature“[2]. Je to tedy obměna Batteuxova názoru o záměrném napodobování přírody. Hovoře o hudbě, dochází pak k nutnému důsledku tohoto naturalismu: hudba napodobuje nejen přírodní zvuky, nýbrž je zároveň výrazem citů a vášní. S touto výrazovou theorií jakožto s nezbytným průvodním zjevem racionalistického naturalismu se ještě několikráte setkáme. D'Alembert to formuluje tehdy obvyklým způsobem, že hudba je řečí citů a vášní. V tom je její nejvlastnější poslání napodobovací. Další důsledek toho je odpor k hudbě, která nic „nemaluje“, nic nenapodobuje, tedy k hudbě nástrojové, t. zv. absolutní[3]. Toto vše jsou názory, s nimiž se setkáme i jinde u francouzských racionalistů. Až sem se tedy d'Alembert pohybuje zcela v okruhu názorů Batteuxových.

Ale u d'Alemberta se objevuje něco, co tyto názory doplňuje

o estetický pojem, který pro další vývoj estetických názorů byl neobyčejně plodný a který otvírá průchod ze slepé uličky, do níž nutně musel estetický naturalism zabloudit. Je to pojem imagination, samostatné tvůrčí síly, tvůrčí fantasie. D'Alembert i při svém přísně logickém založení byl přece jen příliš blízký umělecké, hlavně literární praxi, aby nepostřehl, že v umění se nevystačí pouze s racionalistickými hodnotami, jakou byl princip napodobení, a že v něm rozhodují také hodnoty irracionálné, především smyslová krása a smyslová lahodnost. Toto vědomí proráží u něho již zároveň v těch větách, v nichž ještě stojí na Batteuxově racionalistickém základě. Hudba se obrací zároveň k imaginaci a ke smyslům. Při tom pak je zajímavo pozorovat, že d'Alembert je si vědom, že principem napodobení u hudby nevystačí, třebas to nechce na plno přiznat. V řadě napodobujících umění klade totiž hudbu na poslední místo, a to proto, že okruh předmětů, jež napodobuje, je proti ostatním uměním omezený [4].

Proto nepřekvapí, jestliže po několika stránkách uvádí nový estetický princip, který je proti imitativnímu principu v pravém opaku. Vychází ze tří mohutností, z nichž vyrostly duševní výtvory: z paměti, rozumu, imaginace. Paměť je základem historie, rozum základem filosofie a z imaginace se zrodila umění. Imaginaci definuje jako tvůrčí mohutnost, která v sobě zahrnuje do značné míry paměť i rozum [5]. Tímto pojmem imaginace se d'Alembert ocitá na zcela jiné estetické základně, která se podstatně od naturalismu uchyluje. To se jeví v tom, že tento pojem tvůrčí imaginace umožňuje d'Alembertovi, že vidí spojitost mezi uměními a vědami, tedy něčím, kde o napodobení přírody nelze mluvit. V obou se uplatňuje tvůrčí mohutnost, imaginace, obojí, umění i věda, jsou založeny na imaginační vynalézavosti (inventer) [6]. To je postřeh velmi cenný. D'Alembert tím upozorňuje na tvůrčí moment nejen v umění, nýbrž i ve vědě. Při tom však se liší umění od vědy tím, že umění roste výlučně z imaginace.

Tímto pojmem imaginace jakožto svobodné tvorby se podstatně modifikuje naturalistický základ estetický, z něhož d'Alembert vychází. Tohoto základu se ovšem rázem nemůže vzdát — byl příliš zakotven v dobovém racionalismu — ale ve spojení s principem imaginace dává mu nový smysl. V umění vidí dvojí stránku:

umění jednak maluje, t. j. napodobuje, jednak vynalézá, tvoří[7]. Obojí se nevylučuje — a to je ten důležitý důsledek. To znamená: napodobování v umění není mechanické, nýbrž je to tvořivé, imaginační napodobování. Tato modifikace principu napodobení upomíná na Batteuxa (jeho záměrné, výběrem řízené napodobení), je však podstatně prohloubena principem imaginace.

Zakladatel encyklopedie Diderot, jenž rovněž byl znám v Gotě, nemá pro estetické názory v Gotě přímého vlivu. Jednak proto, že jeho *Lettre sur les sourds et muets* z r. 1751 nepřináší nic nového, stojíc na základě Batteuxova estetického naturalismu[8], jednak jeho další spis, jenž pro jeho názory je významný, známý román *Le neveu de Rameau*, je z doby (1760—1764), kdy Gota byla v estetických názorech pod rozhodujícím vlivem Grimmovým.

Z encyklopedistů největší význam pro estetické názory gotského dvora měl Melchior Grimm. Jeho *Correspondance littéraire* neznamenala pro Gotu pouze zdroj informací o kulturním životě pařížském. Byla zároveň důležitým pramenem estetických názorů, které panovaly mezi encyklopedisty a které si Grimm formuloval a přihrocoval po svém. Blízký osobní vztah, který jej poutal ke dvoru gotskému, způsobil přirozeně, že jeho názory nabyly pro Gotu největšího významu. Protože pak Grimmova hudební estetika je dosud v literatuře zcela pomíjena — Grimm je znám pouze jako pamfletář a polemik v bojích mezi francouzskou a italskou operou — je nutno této stránce Grimmovy činnosti věnovat bližší pozornost[9].

Začátky Correspondance littéraire spadají do doby, která v hudební historii Francie patří k nejpohnutějším a také nejplodnějším po stránce teoretické a estetické. Na jedné straně dobývá si J. Ph. Rameau od premiéry své opery Castor et Pollux 1737 úspěch za úspěchem a stává se heslem „národní strany", která ve francouzské opeře typu Lullyho a Rameauova vidí vrchol dramatického umění. Proti tomuto tradičnímu směru francouzskému se zdvíhá směr italské opery, který, podnícen strhujícím úspěchem Pergolesiovy Servy Padrony v srpnu 1752, nabývá brzy půdy a popularity. Tento známý spor mezi buffonisty a antibuffonisty, mezi „coin de la reine" a „coin du roi", toto památné utkání se dvou estetických principů, francouzského estetického racionalismu

a naturalismu se smyslovým estetickým hedonismem, byl v Gotě velmi dobře znám, neboť právě Grimm patřil k předním účastníkům těchto bojů, ba dokonce si tímto účastenstvím vydobyl svého literárního postavení v Paříži. Je tedy jeho literární korespondence velice důležitou páskou, spojující dvůr Luisy Doroty s těmito významnými událostmi hudebního života pařížského, o nichž byla Gota informována velmi čile, třebas směrově jednostranně.

Literární relace, které chodily do Goty, rozpadají se v poměru k naznačeným otázkám hudebním na dva směry. Raynalovy *Nouvelles littéraires* stojí na zcela opačném stanovisku nežli Grimmova Correspondence littéraire. Raynal byl zřejmý zastánce francouzské opery a jeho názory jsou pod vlivem tehdejší racionalistické estetiky francouzské, která v opeře vidí především drama a úlohu hudby vidí především v tom, že hudba „maluje" to, co přináší text. Proto také stojí zřejmě na straně francouzské opery a patří k těm, kteří v Rameauovi vidí hlavního representanta dramatického umění. Při tom však si počíná Raynal značně umírněně. Nehledá u Rameaua jen samou dokonalost; dovede rozeznávat stíny od světla a často se omezuje na objektivní referování o tom, co se o jeho novém díle v Paříži říká. Raynal nevystupuje v těchto svých projevech jako kritická individualita; jeho úsudky jsou ohlasem tehdejších názorů. Ale pro gotské poměry je důležito, že v době těchto relací v l. 1747—1755 byla Gota informována ve smyslu tradičního směru Lully-Rameauova.

Před vypuknutím pařížských sporů z r. 1752 píše Raynal objektivní informace o francouzské hudbě, v nichž seznamuje s historií francouzské opery a zvláště často se vrací k Rameauovi. Zprvu jeho mínění o něm je značně zdrženlivé, jak ukazují jeho úsudky o operách Platée (provedena 4. února 1749), Nais (prov. 22. dubna 1749) nebo La Guirlande (prov. 21. září 1751)[10]. Ale při tom pohlíží na Rameaua jako na největší zjev francouzské hudby, který svou odvahou vytvořil nový styl a změnil také zcela francouzský vkus. Vidí v něm reformátora francouzské hudby[11]. Když pak vypukl spor z r. 1752, stanul Raynal důsledně na straně francouzské operní tradice. Je ovšem škoda, že právě z těchto let 1752 a 1753 Raynalovy relace nejsou zachovány a že po r. 1751 pokračují až v dubnu 1754. Ale i při tom je Raynalovo stanovisko ke sporným otázkám zřejmé.

Již v prosinci 1749 a v lednu 1750 měl příležitost referovat o sporech, které tehdy vznikly kolem Rameauovy opery Zoroastre (prov. 5. prosince 1749). Tehdy proti této opeře se zdvihla oposice, která je předzvěstí sporů z r. 1752. Tenkráte Raynal píše o této události ještě nezaujatě a k dílu samému se staví značně odmítavě[12]. Ale vlastní spory 1752 jej přivedly zcela do tábora Rameauova. O tom svědčí způsob, jak referoval o Rochemontově brožuře *Reflexions d'un patriote sur l'opéra français et sur l'opéra italien* z r. 1754. Rochemontův hlas patří k nejzávažnějším v celé záplavě brožur, které se tehdy účastnily sporu. Rochemont se zastává francouzské opery, při tom však uznává některé přednosti opery italské a nejvíce mu dodává ceny jeho teoretická argumentace, takže Rochemontova brožura je cenným příspěvkem k estetice tohoto sporu[13]. Je proto pro Raynala příznačné, že právě o této publikaci píše ve své relaci velice podrobně a se zřejmým zaujetím pro ni. Podává pozorně obsah a zdůrazňuje věci, které u Rochemonta jsou esteticky nejzávažnější. Raynal se zřejmě ztotožňuje s racionalistickým a protisensualistickým estetickým stanoviskem Rochemontovým. Italská opera je nedokonalá proto, že v ní rozhoduje pouze hudba. „Le musicien qui ne travaille que pour lui néglige le fond du poëme pour étaler tout son art dans cinq ou six ariettes qui forment presque toujours des hors-d'-oeuvres et des disparates, quelque flatteuse qu'en soit la musique. Le récitatif n'est que la chaîne qui lie et amene les ariettes; ainsi toutes les parties de ces spectacles sont détachées, ne tiennent point les unes aux autres, et ne font point un ensemble. L'effet général est sacrifié aux beautés de détails." To byla kritika, která se stanoviska estetického racionalismu šla k jádru problému. Naproti tomu francouzská opera „est un spectacle régulier dont le sujet est grand, et où toutes les parties viennent se réunir à un même point: la poésie, la musique, la dance, la mécanique, s'entr'aident mutuellement et concourent à remplir le même objet; tout y est lié, tout y est conséquent et l'ensemble doit produire le plus grand effet." Tato theorie, jež je přímo doslovnou anticipací Wagnerovy myšlenky Gesammtkunstwerku, jest zároveň velmi významná pro Bendu jako tvůrce pozdějšího melodramu[14]. Racionalistický základ pak vyjadřuje Rochemont v Raynalově formulaci:

„Le plaisir qui naît de l'émotion seule des sens ne dure guère." Francouzská opera je „un spectacle national qui nous appartient en propre, et qu'un opéra italien ne pourait pas remplacer, malgré la superiorité de sa musique sur la nôtre". A Raynal dodává o autoru: „Il reconnaît qu'elle (t. j. italská hudba) a plus de feu et de piquant que la nôtre, mais en même temps il lui reproche de ne pouvoir peindre que le caractère générale des passions et jamais leurs nuances." Ještě zřejměji se přihlásil Raynal za stoupence Rochemontova v dopise z 19. srpna 1754, kdy při příležitosti úspěšného provedení Pergolesiovy Serva padrona ve francouzském překladě musí přiznat, že buffonisti zvítězili a že způsobili pronikavou změnu celého vkusu. Při tom však se staví proti italské opeře, opakuje téměř doslova estetickou argumentaci Rochemontovu, rozváděje při tom psychologický důvod, že italská opera se obrací pouze ke smyslům, kdežto francouzská zároveň i k rozumu[15].

Ale tehdy tento směr francouzské opery v literárních relacích do Goty byl daleko převážen směrem italské opery. To je dáno Grimmovou korespondencí, která se začíná sice až po vlastních sporech buffonistů a antibuffonistů, v květnu 1753, ale osobou Grimmovou dodává názorům zde prosloveným zvláštního důrazu při jeho vztazích ke gotskému dvoru.

Víme z první kapitoly, v jak blízkém poměru ke gotskému dvoru byl kruh literátů, který se scházel v Paříži kolem Klüpfela, informátora dědičného prince Fridricha. Vedle Raynala byl to Grimm, Rousseau, Diderot, Holbach a Helvétius. A tito encyklopedisti jsou zároveň hlavními buffonisty. Z nich vyniká pak nejvíce vedle Rousseaua Grimm.

Jaký význam má Grimm ve sporech z r. 1752, je dnes z historie dostatečně známo. Pro nás, kteří sledujeme zde otázku, jaký vliv měl Grimm svými estetickými názory na umělecké poměry v Gotě, je významný především ten vnější fakt, že Grimm se v Paříži uvedl v obecnou známost nikoliv svými články o literatuře, nýbrž svými spisky o hudbě. Jimi se literárně v Paříži aklimatisoval. A byl to opět Grimm, který svou brožurkou *Lettre sur Omphale* ze zač. r. 1752 zahájil kritiku francouzské opery — v tomto případě to byla Destouchesova opera Omphale, provedená po prvé 1701 a znovu vypravená 14. ledna 1752. Stalo se to ještě před

příchodem italských buffonistů a před památným provedením Pergolesiovy Serva padrona 2. srpna 1752, takže Grimmovi přísluší primát, že svou Lettre sur Omphale zahájil kritickou kampaň, jíž pak se dostalo vpádem buffy do Paříže nového a ovšem daleko rozhodnějšího směru. A byl to opět Grimm, jenž do propuknuvších sporů buffonistů a antibuffonistů zasáhl zvláště účinně svým pamfletem *Le petit prophète de Boehmischbroda* z r. 1753, v němž se mu podařilo zesměšnit francouzskou operu — tenkráte již nikoliv pouze jediné dílo, nýbrž francouzskou operu jako umělecký typ[16].

Tyto své literární úspěchy slavil Grimm v době, kdy byl již u gotského dvora dobře znám. Jeho Českobrodský prorok pak je současný se začátky jeho literární korespondence (v květnu 1753). Kdežto však ve své brožuře neměl příležitosti rozvinouti určité kritické názory, učinil tak vydatně ve své korespondenci a též ve svém pojednání *Du poème lyrique* z r. 1765, jež vyšlo ve 13. svazku encyklopedie. Jeho korespondence stává se tak důležitým pramenem pro otázku, jaké estetické myšlenky proudily na gotský dvůr.

Grimmovy kritické názory prošly vývojem, jenž byl dán jednak stanoviskem, z něhož vyšel, jednak událostmi pařížskými z r. 1752. Grimm byl před příchodem do Paříže v Německu nadšeným stoupencem Gottschedovým. Od něho si přinesl do Paříže racionalistický základ ve svých kritických názorech. Vedle toho však v Německu poznal italskou operu, zvláště Hasseho a Pergolesiho a dal se cele získat sladkým kouzlem italské melodiky. To znamenalo druhý základ pro jeho názory. Toto prožití italské hudby je pro výklad potomních estetických zásad Grimmových velmi důležité. Italská opera byla založena na zcela jiném estetickém principu nežli opera francouzská. Kdežto tato spočívala na zásadě dramatické pravdivosti, která se dala snadno uvést v souhlas s estetickým principem napodobování, vyrůstá italská opera na principu krásy čistě hudební, smyslové, tedy na principu v základě irracionalistickém. Tento názor na hudbu byl u Grimma mimo onen zážitek ještě posílen estetickými názory německými z doby, kdy žil ještě v Německu. Tam totiž až do 30. let nepronikl francouzský racionalism estetický tak, jako později. O tom svědčí *Mattheson*, který ve svých spisech *Das neu eröffnete Orchester* (1713), *Das forschende Orchester* (1721) a *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) hledá

v hudbě především smyslovou krásu a teprve ve *Vollkommener Kapellmeister* (1738) se oddává francouzskému racionalismu. Také Joh. Elias Schlegel ve svém pojednání o napodobení (1741) vidí v hudbě především smyslový požitek, jemuž napodobení má sloužit [17].

S těmito dvěma protilehlými zážitky přišel Grimm do Paříže. V tom je zároveň hlavní příčina zvláštní estetické rozkolísanosti, jež je patrna v celé Grimmově působnosti. Jeho počátečná nerozhodnost se dobře projevuje v jeho *Lettre sur Omphale.* Vytýká sice vady v Destouchesově opeře, zdůrazňuje přednosti italské arie, ale při tom mluví s bezvýhradnou úctou o Rameauovi, ačkoliv později byl zapřisáhlým, až nespravedlivým nepřítelem Rameauovým. Začátkem r. 1752 Grimm ještě nemá své pozdější rozhodné stanovisko proti francouzské opeře. Esteticky je tento spisek ještě nejednotný a kolísá mezi francouzským estetickým racionalismem a naturalismem a mezi estetickým smyslovým hedonismem. Toto poslední stanovisko vyslovuje zřetelně větou: „je crois donc pouvoir dire que la fine de la musique étant d'exciter les sensations agréables par des sons harmonieux et cadencés, tout homme qui n'est pas sourd est en droit de décider si elle a rempli son objet". Ale hned nato říká něco, čím se tato zásada ne-li vyvrací, aspoň modifikuje: „j'avoue que pour bien juger une musique nationale, il faut de plus connaître le caractère de la langue par rapport du chant" [18]. Stanovisko francouzského naturalismu a racionalismu vlivem Batteuxovým v tomto spisku Grimmově ještě převládá. Na tomto základě stoje, vytýká Destouchesově opeře nedostatek pravdivosti dramatického výrazu, zkoumá v detailech tuto pravdivost a postrádá přirozenost a pravděpodobnost. Tak jádro spisu a jeho účel stojí zcela na půdě francouzské opery; Grimm právě tyto požadavky pravdivosti a přirozenosti, kterých postrádá v opeře Omphale, vidí dokonale splněny u Rameaua a to jej vede k četným projevům úcty k tomuto skladateli. Po té stránce tehdy, když tento spisek vyšel, nemohl býti ještě signálem boje proti francouzské opeře; toho nabyl teprve po r. 1752, když se Grimm svým Českobrodským prorokem postavil rozhodně proti francouzské opeře.

Proto také Grimmova kritika opery Omphale je objektivnější, třebas za cenu jednotnosti a vyhraněnosti estetického stanoviska.

Onen dvojí estetický názor měl nutně za následek, že Grimm stejně cenil dobrou francouzskou operu, t. j. tu, která odpovídala estetickým požadavkům pravdivosti a přirozenosti (Rameau), jako dobrou operu italskou, která poskytovala uspokojení smyslové krásy čistě hudební. Ve svém spisku se několikráte dotkl také italské opery, zvláště arie, a vždy mluví o ní s nadšením. Ba při svých paralelách mezi arií italskou a francouzskou nemůže zastříti, že je mu italská arie bližší. V takových místech ovšem možno spatřovat zárodek potomního jednostranně italského stanoviska Grimmova. Ale opakuji, v první polovici r. 1752 tento význam Grimmova brožurka ještě nemohla mít.

Grimmův radikální obrat od objektivního posuzování francouzské opery k zásadnímu zamítání je něco, co vyžaduje výkladu, tím více, že si toho nevšímala dosavadní literatura. V této věci nutno Grimma posuzovat v celém prostředí, v němž tehdy žil. Zde pak rozhodující význam na jeho názorovou orientaci měl jeho tehdejší přátelský kruh pařížských encyklopedistů. Všichni, J. J. Rousseau, Diderot, Holbach a d'Alembert byli zároveň rozhodní buffonisti. Není tedy pochyby, že Grimm podlehl tendencím, které tito jeho přátelé kolem sebe šířili, a že se dal strhnout ze svého objektivismu k pozdějšímu radikalismu.

Ze všech encyklopedistů byl tehdy Grimmovi nejblíže Rousseau. Byli v těchto letech nerozluční a denní styk je přivedl k stálému prodebatovávání aktuálních otázek[19]. Kdo při tom byl iniciativnější, netřeba blíže dokazovat, máme-li na mysli vedle sebe osobnost Rousseauovu a Grimmovu. Pro nás je pak zvláště důležité, že je do značné míry spojovala hudba. Rousseauův vášnivý a tvůrčí zájem hudební a Grimmův zájem inteligentního a hudebně citlivého ochotníka, jenž měl také své skladatelské choutky, třebas se nedaly vůbec měřit se skladatelskými činy Rousseauovými — to byl most, na němž se scházeli oba tito přátelé[20]. Za těchto předpokladů je jisto, že v názorech na hudbu byla zde nejtěsnější vzájemnost. Naznačený přelom Grimmových názorů možno pak krok za krokem sledovat jako ohlas a vliv názorů Rousseauových.

Je zajímavo, že i u Rousseaua se udál rychlý vývoj od kritického objektivismu k radikalismu, podobně jako u Grimma, jenže Rousseau předcházel, Grimm následoval. U Rosseaua, jenž vyrostl

v tradici francouzské opery, byl ovšem přirozený základ jeho estetických názorů jiný nežli u Grimma. K racionalistickému základu přistupovala teprve ex post znalost italské hudby a tím i nový estetický názor na hudbu, který nabýval nad oním základem stále více převahy s postupujícím vývojem celé osobnosti Rousseauovy směrem k citovosti a k romantismu. Ještě v jeho *Dissertation sur la musique moderne* z r. 1742 není stopy po nějakém ohlase italské hudby[21] a 1743—45 skládá francouzskou operu Les Muses galantes. Obrat nastává r. 1748—49, kdy se oddává studiu italské hudby. Toho dokumentem je sbírka benátských kanzonů, kterou vydal 1748—49[22]. Od té doby Rousseau stále více podléhá smyslovému kouzlu italské melodiky, která více odpovídala jeho povaze, nežli přísná a rozvážná krása francouzské opery Rameauovy. To je právě doba, kdy se setkal s Grimmem. Oba si tehdy r. 1749 znamenitě rozuměli, neboť oba stáli pod okouzlujícím vlivem italské hudby. U obou pak možno pozorovat dvojí estetické stanovisko, jež tehdy sdíleli: onen dualism estetického racionalismu a hedonismu. Jenomže každý z nich k němu dospěl s jiné strany.

Pro toto ještě nerozhodné stanovisko Rousseauovo, kdy kolísá mezi operou francouzskou a italskou a kdy chce obě stanoviska řešit objektivním poměrem k oběma, je zvlášť příznačný jeho *dopis Grimmovi* z r. 1750, jenž je tak zároveň dokumentem, o čem se hovořívalo mezi oběma přáteli[23]. Pro vývoj estetických názorů Rousseauových je nadmíru významný a ukazuje onu zajímavou rozpolcenost názorovou. V poměru k opeře stojí zde Rousseau ještě zcela na základě racionalistické a naturalistické estetiky Boileauovy a Batteuxovy. S tohoto stanoviska chce i vyložit některé stránky opery, které jsou v odporu s důsledným naturalismem, na př. duetto, arie a recitativ a pod. Východisko vidí v tom, že sujet opery má být nadpřirozený, pohádkový. Jen tehdy posluchač u vědomí, že se ocítá v takovém ovzduší, může abstrahovat od skutečných nepřirozeností opery. Proto ideový základ, který dal francouzské opeře Quinault, je jedině možný, kdežto hlavní chyba italské opery, především Metastasia, je v tom, že staví na scénu postavy historické, Cesara, Catona a pod., tedy historicky skutečné, takže jejich arie, duetta a recitativy působí nepřirozeně. Quinault vedle komedie a tragedie vytvořil třetí druh dramatického básnictví, v němž kon-

fliktu s přírodou unikl tím, že své kusy přeložil do začarovaného světa[24]. V tom také vidí Rousseau Quinaultovu přirozenost: jedině v nadpřirozeném ovzduší může opera působit přirozeně.

Tak Rousseau r. 1750 je ještě přesvědčeným zastáncem francouzské opery, vycházeje při tom ze svého racionalistického a naturalistického stanoviska, a důsledně se staví proti italské opeře jako nepřirozenému útvaru. Rousseau má zde na mysli italskou operu serii; o buffě se nezmiňuje. Ale i tak je toto jeho stanovisko zajímavé proto, že později mu nevadil vyslovený realism italské buffy.

To pak nastalo v době, kdy opustil racionalistický základ svých estetických názorů. I toto druhé stanovisko se objevuje v dopise z r. 1750. Rousseau totiž při tom všem, kterak útočí na italskou operu, je přesvědčen o přednostech italské hudby. Uznává, že italská hudba znamená nejzazší mez dokonalosti a že vyčerpává všechny možnosti, jak působit na ucho. To znamená, že u Rousseaua se vedle jeho stanoviska racionalistického uplatňuje zřetel ke smyslové lahodnosti a ke smyslovému kouzlu hudby a že dobře chápe krásno čistě hudební, bez racionalistické příměže. Italská hudba je mu hudbou par excellence, universální, která má převahu nad hudbou francouzskou. A jako by se zalekl důsledků, kam vede toto rozpoznání, připojuje výhradu, do níž zaznívá jeho racionalistický základ estetický: „La musique italienne me plait souverainement, mais elle ne me touche point. La française ne me plait que parce qu'elle me touche. Si la musique est faite pour plaire seulement, donnons la palme à l'Italie, mais si elle doit encore émouvoir, tenons en à la notre, et surtout quand il est question de l'opéra où l'on se propose d'exciter les passions et d'y toucher le spectateur.“ Proto také tehdy ještě při všem svém nadšení pro italskou hudbu přichází s kritickými výtkami. Týkají se hlavně formy opery, zvláště jednotvárného střídání recitativu a arií, nedostatku sborů, dále instrumentace, proti níž staví nesporně bohatší instrumentaci francouzskou. Pokud se týče harmonie, je podle Rousseaua v jediném díle Rameauově „Indes galantes“ více harmonické krásy než ve všech italských operách. Tato slova by byl ovšem po třech letech již neopakoval.

Estetický základ tohoto dopisu z r. 1750 a Grimmovy brožury

z r. 1752 jest tedy v základě stejný: u obou onen dualism estetického racionalismu s estetickým hedonismem. U obou objektivní poměr k opeře francouzské i k italské hudbě. Rozdíly jsou dány pouze různými osobnostmi obou pisatelů. Grimm je ve své objektivitě věcnější, Rousseau vášnivější. Rozhodně však Grimmova Lettre sur Omphale je odleskem společných hovorů s Rousseauem, jichž dokumentem je Rousseauův dopis z r. 1750.

Že tento vliv Rousseauův na Grimma trval dále a že tímto vlivem především Grimm ve svém poměru ke sporným otázkám zradikálněl, o tom svědčí další účast Rousseauova na polemikách, jež vyvolala Grimmova Lettre sur Omphale. Grimm netušil, že jeho brožurka vyvolá takový ohlas v hudební Paříži. Bylo v ní spatřováno to, co v ní ve skutečnosti nebylo: útok proti francouzské opeře[25]. V tom pak možno spatřovat první psychologický důvod, proč Grimm brzy nato se obrátil tak radikálně proti francouzské opeře. Druhou, daleko důležitější příčinou Grimmova obratu nutno vidět opět v Rousseauovi, jenž se zastal svého přítele brožurkou *Lettre à M. Grimm au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale.* Vyšla anonymně na jaře 1752. Pro Rousseaua je důležitá tím, že tvoří spojovací most mezi jeho názory z r. 1750 a mezi potomním jeho buffonismem, neboť se zde již zřejmě kloní na stranu italské opery; proti francouzské opeře a proti Rameauovi má již řadu námitek, což před 2 lety ještě nebylo[26]. Kdežto 1750 odsuzoval jednotvárnost italského recitativu, hovoří nyní jinak: „Proprement les François n'ont point de vrai récitatif; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris; leurs airs ne sont à leur tour qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris: tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique françoise aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils appellent air.“ Kdežto r. 1750 velebil francouzskou bohatou instrumentaci, vytýká nyní příliš propracovaný průvod orchestrální, který otupuje pozornost posluchačovu. Tento obrat Rousseauův v poměru k francouzské opeře dobře ilustrují eho výroky o Rameauovi. Pohlíží naň nyní s mnoha výhradami. Uznává převahu jeho inteligence, ale postrádá geniality. Jeho recitativ stojí daleko za Lullym[27]. Uznává jeho domnělou zásluhu, že

zavedl propracovaný orchestrální průvod, ale vytýká, že toho zneužil. Dovede sice dobře zhudebnit detaily, ale celek mu uniká.

Tohle ovšem je již zcela jiná řeč nežli r. 1750. Zde Rousseau po prvé se staví do rozhodné opposice proti francouzské opeře. Teprve v tomto dopise možno spatřovat signál bojů proti francouzské opeře, neboť zde Rousseau zanechal své objektivnosti a zahajuje radikální stanovisko proti francouzské opeře a tím připravuje půdu k brzkému buffonismu. Příčina tohoto obratu je ideová. Rousseau tehdy, veden vývojem své osobnosti, opouští své dřívější racionalistické stanovisko estetické. Estetický základ tohoto dopisu z r. 1752 je již zcela jiný; Rousseau posuzuje operu nikoliv podle požadavku pravdivosti a podle principu napodobení, nýbrž podle toho, co je pro jeho ucho přijatelnější. Jen tímto názorovým vývojem lze vysvětlit, proč nyní může Rameauovi vytýkat „trop savoir", jež udusilo jeho genialitu. Tato *kontraposice vědění a geniality* byla u něho r. 1750 ještě nemyslitelna. Tak Rousseau ve shodě s vývojem své citovosti a s opouštěním racionalismu osvícenského staví se důsledně na estetický základ sensualistického hedonismu[28]. Od tohoto okamžiku pak musel změnit svůj dosavadní názor na francouzskou a italskou operu.

Tím však tento Rousseauův dopis je zároveň dokladem toho, že Rousseau předešel Grimma v onom obratu k radikálnímu buffonismu. Při stálém přátelství obou je pak jisto, že Grimm v tomto obratu následoval svého přítele.

Když zakrátko po Rousseauově dopise hladinu hudební a literární Paříže rozbouřilo provedení Pergolesiovy Servy padrony, znamenal její bouřlivý úspěch potvrzení obratu, k němuž dospěl Rousseau a k němuž přivedl také Grimma. To byla pak další příčina radikálního obratu Grimmova, jenž je dokonán jeho pamfletem Českobrodský prorok. Že při tom měl stále účast Rousseau jako vedoucí duch tohoto přátelství, o tom svědčí jeho účast na Grimmově pamfletu[29]. V přiznání se ke straně buffonistů předešel opět Rousseau Grimma. V důsledku naznačeného vývoje názorového stal se od počátku nadšeným stoupencem buffonistů. Dal to najevo již v listopadu 1752, tedy za 3 měsíce po premiéře Servy padrony, a to tím, že toto dílo vydal tiskem a tím dokumentoval svůj poměr k celé otázce. Hned nato pak se přihlásil do tábora buffonistů i jako skladatel svou francouzskou buffou Devin du

village 1752—53. Svým obratem za sebou strhl i Grimma. Jeho *Le petit prophète de Boehmischbroda* je bez Rousseaua nemyslitelný. Rousseau byl pravděpodobně iniciátorem této slavné brožurky, rozhodně spolupracovníkem. Jeho účast byla do té míry známa, že byl považován ještě 1763 za jejího původce [30].

Když tedy v květnu 1753 zahájil Grimm svou literární korespondenci, byl v jeho hudebních názorech dokončen již onen obrat k buffonistickému a protifrancouzskému radikalismu, vlivem událostí z r. 1752—53 a vlivem Rousseauovým. Jeho korespondence pak je důležitým dokumentem jeho názorů, které měl zde příležitost rozvíjet. Tak jeho korespondencí přichází do Goty tento buffonistický duch a tím zároveň i odlesk názorů Rousseauových [31].

Ve své literární korespondenci vystupuje Grimm jako rozhodný stoupenec italské opery a nesmiřitelný a důsledný odpůrce opery francouzské. Ptáme-li se však po důvodech tohoto jeho stanoviska, hledáme-li estetický základ těchto kritických názorů, pak vlastní korespondence nepodá uspokojivou odpověď. Jeho úsudky jsou tak zahrocené, že nelze z nich vyvodit nějakého názorového jádra. Bylo to dáno prostředím korespondence, které nesneslo hlubšího theoretisování. Proto, kdo by chtěl Grimmovy estetické názory zkoumat pouze na základě jeho korespondence, přišel by nutně k výsledku nepříliš příznivému. Ale tím by obraz Grimma-estetika nebyl úplný. Neboť doplněk, a více nežli doplněk, vlastní základ jeho estetických názorů tvoří jeho obsáhlé pojednání *Du poème lyrique* z r. 1765, jež psal pro encyklopedii. Zde nebyl vázán konvencí své korespondence, naopak encyklopedie vyžadovala, aby rozvinul své zásady co nejhlouběji a nejšíře. Proto také tato studie se stala základem Grimmových názorů. Je to nejlepší theoretické pojednání Grimmovo vůbec [32]. Ve své korespondenci se na ně několikráte odvolává, takže zřejmě pohlížel na ně jako na theoretický základ kritických názorů, jež pak pronáší v korespondenci. Chtějíce tedy poznat estetický základ Grimmovy literární korespondence, musíme vzít v úvahu zároveň i toto Grimmovo pojednání, tím více, že v Gotě bylo známo, neboť tam přišlo s příslušným svazkem encyklopedie.

V něm podává Grimm estetiku především italské opery. To, jak odůvodňuje theoreticky formu italské opery, dualism recitativu

a arie, význam recitativu a význam arie, patří k nejcennějšímu, co o theorii italské opery bylo napsáno[33]. Hodnota jeho theorie je v tom, že si pro své názory dává určitý estetický základ. Při tom je zajímavo zvláště to, že k obhájení italské opery a k odsouzení francouzské si béře za základ naturalistický princip Batteuxova napodobení. Dá se předem očekávat, že při tomto východisku bude muset se Grimm uchýlit k výkladům, v nichž bude muset z důsledků naturalismu hledat východisko, neboť jinak by nemohl dospět k tomu, oč usiloval. Grimmův postup je tento: Účelem hudby je napodobení přírody[34]. Odtud požadavek přirozenosti a pravdivosti. Netýká se to tak ani objektivní přírody, jako spíše lidského nitra. Tedy hudba napodobuje lidské city, vášně a pod. Grimm často mluví o *musique imitative* v tomto smyslu napodobování. *L'imitation de la nature, la vérité de l'imitation* jsou slova, která se často vracejí u Grimma. Hudba napodobuje zpěvem. Srovnává hudbu s malířstvím ve smyslu Batteuxově: obě umění při napodobování vybírají a modifikují své prostředky. Není to tedy prosté napodobování. To vše je pouhý ohlas Batteuxa, Dubose a La Motte-Houdarda, zkrátka francouzské racionalistické estetiky.

Nutným důsledkem tohoto naturalistického základu je výrazová theorie. Je-li hudba napodobováním přírody (lidského nitra), znamená to, že její podstata je v tom, že vyjadřuje co nejpravdivěji tuto přírodu, lidské city a vášně. Tuto výrazovou theorii formuluje Grimm v tom smyslu, že hudba je zvláštní druh řeči, jíž se vyjadřují city a vášně. Je to jazyk citů a vášní. Tím opět vyslovuje Grimm něco, co ve francouzské estetice patřilo k důsledkům naturalismu a co se opět objevuje v 19. stol. u Darwina, Spencera, Rich. Wagnera a v celé obnovené výrazové theorii v 19. stol. až po Hauseggera, Kretschmara a Scheringa. Ve Francii našel Grimm tento názor u Dubose (Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, 1715), u Batteuxa i u d'Alemberta. Nejindividuálněji je však tento názor vyvinut u Condillaca (Essai sur l'origine des connaissances humaines, 1746), jenž přináší theorii o původním, přírodním jazyku, jenž byl projevem rudimentárních stavů lidského nitra. Tento podnět pak zpracoval J. J. Rousseau ve svém Discours sur l'inégalité (1754) a v Essai sur l'origine des langues, jenž byl původně částí Discours a byl Rousseauem doplněn 1761 a 1763[35]. Rousseau

vystoupil se svou známou theorií o původní, universální řeči, která byla neartikulovaným výrazem vášní a citů a spojovala v sobě prvky řeči i zpěvu. Teprve dalším umělým vývojem se vyvinul samostatný zpěv z této prařeči. Podobnou myšlenku našel Grimm také u Diderota (Lettre sur les sourds et muets, 1751), kde mluví o „langage animal", která je „un mélange confus de cris et de gestes"[36]. Grimm tuto tehdy rozšířenou theorii o zpěvu jako řeči vášní formuluje tak, že zpěv je mu výrazem citů v tom smyslu, že zpěv je jakási vzrušená, z vášnivého nitra vytrysklá řeč. Odůvodňuje to jinak nežli Rousseau. Neuchyluje se k představám o přírodním stavu lidstva, nýbrž drží se psychologického pozorování mluvy. Vzrušená řeč má v sobě melodické prvky a čím je vzrušenější, tím je hudebnější. Lidé za různých okolností života zpívají, každá vášeň, každé hnutí mysli má svůj akcent, svou melodickou linii[37]. Zkrátka, zpěv není nic jiného nežli řeč. Je to jazyk, jenž melodií, harmonií a rytmem napodobuje, vyjadřuje hnutí lidského nitra a také přírodní zjevy[38]. V tom opět jde s běžnými názory estetického naturalismu Batteuxova. Ale v dalším přichází s novým cenným postřehem. Tento jazyk se vyznamenává universálností — rozumějí mu všichni národové a platí pro všechny věky — a bezprostředním účinkem na naše nitro. Je to tedy jazyk našich citů a vášní. Ovšem není schopen určitého, konkretního výrazu a proto se musí spojit s textem, který mu dodá této určitosti. V bezprostřednosti je hlavní význam zpěvu jakožto výrazu citů a v té věci srovnává Grimm zpěv s mimikou; obě tato umění jsou stejně bezprostředním výrazem našeho nitra, obě jsou universální a při tom nekonkretní[39]. Je zajímavo, že všem těmto výrazovým theoriím, francouzským i novějším v 19. stol. (Wagner, Hausegger, Kretschmar a j.), je společný jeden osudný omyl: že totiž příliš lehce se klade rovnítko mezi řeč a zpěv a při tom se neuvažuje, že ve zpěvu se uplatňují již zcela jiné a nové, čistě hudební strukturální elementy, nežli v mluvě.

Dalo by se očekávat, že tomuto Grimmovu naturalismu a výrazovosti bude muset být daleko bližší francouzská opera nežli italská. Opera Lullyho a Rameaua daleko více odpovídala naturalistické estetice, ba možno říci, že tento operní typ byl nejvlastnějším projevem této estetiky. Naproti tomu italská opera se přímo staví proti naturalistické estetice, neboť v ní se uplatňují čisté

hudební elementy, jež s principem napodobení nemají nic společného. A přece Grimm právě s naturalistického stanoviska obhajuje italskou operu. Dostává se nutně do kolise tohoto estetického stanoviska se svým obdivem pro italskou operu. Příčina tohoto protikladu je v onom dvojím stanovisku Grimmově, které jsme již konstatovali při jeho Lettre sur Omphale. Ve svých kritických soudech neřídil se Grimm výhradně svým racionalistickým stanoviskem. Byl do té míry pružný a vnímavý duch, že dovedl ocenit smyslové a irracionálné kouzlo melodie a krásy čistě hudební, které nelze odůvodňovat žádnou theorií naturalistickou. Měl jemný smysl pro krásu italské melodiky, pro styl. Jeho častý požadavek geniality, který vyslovuje v korespondenci, je rovněž něco, co leží mimo jeho racionalistické zásady estetické. Zkrátka, kritická osobnost Grimmova měla dvojí tvář; jedna hleděla k Batteuxovi, druhá s rozkoší naslouchala melodiím italských arií. Kouzlo italské hudby, které jej zaujalo již za mlada v Německu, ho nepopustilo, naopak uchvátilo teprve plnou silou za bojů buffonistických. Tehdy Grimm, v theorii estetický racionalista, v praxi se oddal zcela směru, jehož podstata byla protiracionalistická.

Jeho cíl mu byl jasný: obhájit za každou cenu italskou operu a popřít francouzskou. Tak se Grimm ocitl v rozporu, který si hleděl theoreticky vyřešit. A to právě činí ve svém pojednání z r. 1765 způsobem, který mu dodává ceny. Dosavadní jeho myšlenky byly pouhé domyšlení Batteuxova naturalismu. Grimm však dobře cítil, že s tímto estetickým základem by theoreticky nevysvětlil italskou operu, jak si vytkl za cíl, a proto tento základ hned s počátku své úvahy velmi zajímavě modifikuje; a to tak, že se staví na půdu „ilusivního naturalismu“, jak bychom to mohli nazvat. Umělec nepodává ve svém díle věrnou kopii přírody. Každé dílo se zakládá na určitém podvůdku, na úskoku, jenž je mlčky ujednán mezi umělcem a posluchačem. Umělec totiž vyvolává *ilusi* skutečnosti, tedy nikoliv skutečnost samu. Ale v hranicích této ilusivní konvence musí umělec být pravdivý a opravdový. V této hranici platí požadavek napodobení přírody. V umění tedy nejde o naivní prosté napodobení, nýbrž o ilusivní napodobení. Pravdivost se v těchto mezích mění v pravděpodobnost[40], Je zajímavo, že se Grimm touto myšlenkou přiblížil Bodmerovi.

který v Kritische Abhandlungen von dem Wunderbaren (1740) pronáší podobnou thesi v tom smyslu, že das Wunderbare umožňuje vystoupit z hranic napodobení přírody tam, kde umělecké projevy nelze vysvětlit pouhým naturalistickým principem napodobení [41]. Také Batteux říká, že opera předvádí nadpřirozené děje a že tato nadpřirozenost umožňuje vyšší stupeň pravděpodobnosti.

Tímhle si Grimm otevřel cestu z úzkých hranic prostého naturalismu k širšímu a svobodnějšímu výkladu. Požadavek ilusivnosti není arci u Grimma nic absolutně nového. Pojem iluse a fikce byl ve francouzské estetice dobře znám. Bylo to něco, v čem racionalističtí naturalisté si otvírali východ ze slepé uličky estetického naturalismu, jak ukazuje Dubos, Batteux a též d'Alembert. Podobně Marmontel žádá pro operu ilusi v nadpřirozených látkách a odsuzuje látky historické, kde se uplatňuje pouhá pravda na úkor iluse [42]. Totéž v zásadě se objevuje ve známém nám dopise Rousseauově Grimmovi z r. 1750 (viz str. 118). Také v italské estetice se objevuje v této době požadavek iluse, jak svědčí Algarotti ve svém *Saggio sopra l'opera in musica* (1756, 2. vyd. 1763), jenž pro operu zdůrazňuje požadavek iluse právě proto, že na ni pohlíží s naturalistického stanoviska [43]. Zvláště důrazně rozvádí tento princip Ramler ve Vertheidigung der Oper (Marpurgovy Beyträge II, 1756, 84 a násl.). Jeho these připomíná nejvíce pozdější učení Grimmovo. Odůvodňuje operu právě se stanoviska ilusivní pravdivosti, resp. pravděpodobnosti [44]. S Rousseauem zdůrazňuje, že opera je vedle tragedie a komedie samostatný druh umělecký. Toto dělení opery od tragedie a komedie bylo zase něco, v čem hledali naturalisté východisko z důsledků svého stanoviska. Kdežto tragedii a komedii bylo možno bez větších překážek vyložit naturalisticky, činila opera v této věci potíže. Jak vysvětlit naturalisticky dramatický zpěv místo skutečné mluvy? Z této tísně unikala naturalistická estetika thesí, že opera je něco jiného nežli tragedie a komedie, že tedy podléhá jiným zákonům nežli činohra. Tím vytvořila předpoklad k tomu, že mohla ve výkladu opery podstatně sleviti se základního naturalistického stanoviska. Na této linii stojí také Grimm.

Podle něho tragedie a komedie představují člověka, jaký je, opera však mu přidává ještě všecky vášně. Děje se to proto, že

v opeře je spojení zpěvu jakožto bezprostřední a vášnivé řeči s uměním dramatickým[45]. Tím do opery přechází ona strhující bezprostřednost zpívaného slova. Ale v této vášnivosti musí být nějaký řád, a to podle vzoru přírody. A zde sahá Grimm k zajímavému důvodu rázu psychologického. Všechny city a vášně mají střídavě své chvíle klidu a vzkypění, a tohoto stavu musí umění dbát. Tedy v opeře musí býti vedle sebe chvíle klidu a chvíle vášně. Výrazem klidu — Grimm myslí klid od vášnivosti — je recitativ — Grimm má na mysli secco — výrazem vzrušení je arie. Grimm pak dále vykládá recitativ a arii s naturalistického stanoviska[46]. Recitativ vyjadřuje rytmus a melodický spád řeči výraznějším způsobem, nežli běžná mluva. Proto se nesmí provádět v přísném taktu, jak se děje ve francouzské opeře, neboť by jinak nebyl obrazem přirozené mluvy. Musí činit co nejpřirozenější dojem, musí se podobat co nejvíce řeči. Proto zpěvák nesmí být vázán přesným textem a herec musí prováděti recitativ tak, aby to činilo dojem improvisované skutečné mluvy[47]. Požadavek naturalismu tedy vedl Grimma k výhradnímu uznávání italského secco-recitativu. Názor o recitativu jako útvaru, jenž je v nejtěsnější spojitosti s mluvou, byl u encyklopedistů běžný. Byl to důsledek Rousseauovy theorie o prařeči jako prameni, z něhož se odštěpil zpěv. Rousseau sám se o recitativu jako hudební řeči několikráte vyslovil, nejurčitěji ve svém Dictionnaire, heslo récitatif: C'est une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est posible, les inflexions de voix du déclamateur (399). Podobně i Diderot považoval pro recitativ za hlavní vzor deklamaci hercovu[48]. Dramatického významu doprovázeného recitativu však Grimm nepochopil. Zmiňuje se o něm pouze jednou zběžně v korespondenci (15. V. 1766) a nedovede o něm nic jiného říci, než že je „une nuance de chant plus forte que le récitatif ordinaire; il tient le milieu entre celui-ci et le chant de l'air."

Arie je jediným pravdivým výrazem stavu vzrušení, rozvášnění[49]. Proto v arii text musí pouze naznačovat tento stav a tím se podstatně lišit od recitativu. Hudba pak tyto náznaky dopovídá. Proto Grimm klade pro libretisty hlavní požadavek, aby v ariích byli struční, aby se omezovali jen na hlavní citové mo-

menty bez dalšího rozvádění. Touto ekonomií slova se liší libreto od dramatu[50].

Touto kontraposicí recitativu a arie zároveň esteticky odůvodňuje oprávněnost formy italské opery. Její formu považuje za jedině odpovídající požadavku ilusivní pravdivosti. Mimo to i z důvodů psychologických považuje střídání arie a recitativu za nutné. Ve své korespondenci (15. V. 1766) praví: položte nejkrásnější arie hned po sobě, a po čtvrté už budete unaveni. Proto střídání arií s recitativem je tak důležité, nehledě k tomu, že bez recitativu by v opeře nebylo děje, dialogu, scény, odpočinku.

S téhož stanoviska vykládá dueto. Je to zpívaný dialog dvou lidí, již jsou naplněni buď stejnou nebo protilehlou vášní. Současný zpěv v duetu je pravdivý jedině v místech vrcholného vzrušení. Rovněž theorie kupletu a chansonu je naturalistická. Grimm je v opeře zamítá jako nepravdivé, neboť neodpovídají ani mluvě — nikdo nehovoří v chansonu — ani stavu vzrušení — na to jsou příliš nepatrné. Připouští je nejvýše jako vzpomínkový citát, anebo jako výraz radosti nebo satiry. Při tom uvádí proti chansonu podobný naturalistický důvod, jako při recitativu. Žádá totiž, aby každý zpěv činil dojem improvisovaného okamžitého projevu, jenž vytryskne ze situace a jenž působí dojmem, jako by byl náhle vytvořen hercem z okamžité nálady. Naproti tomu chanson je vždy projev, na němž je patrno, že je naučen zpaměti, tedy projev nepřirozený, který proto nikdy nemůže působit tak bezprostředně[51]. Zajímavo je, proč zamítá v opeře serii mluvený dialog, jenž by nahradil recitativ. Zdálo by se, že jeho naturalistickému stanovisku by spíše odpovídal mluvený dialog jako něco přirozenějšího. Ale Grimm zde stojí na půdě svého ilusivního naturalismu: mluva v opeře by porušila onu nutnou stylisující ilusi. Mluvící člověk je skutečnější nežli zpívající a tato skutečnost mluvícího ruší ilusivní skutečnost zpívajícího[52]. Grimm zde dobře vypozoroval, že mluvená deklamace přivádí do opery rozpor mezi skutečností a stylisací. Grimmovo stanovisko ke sborům v italské opeře je rovněž naturalistické. Vychází z mylného předpokladu, že lid nemůže ve skutečnosti pronášet současně své myšlenky a city, neboť není takových společných myšlenek. Proto sbor v opeře připouští jen tam, kde jde o krátký projev povšechných stavů niterných, radosti, smutku, rozhořčení a pod., a nejra-

ději by měl pouhé sborové výkřiky, pokud možno neartikulované, tedy jakýsi obraz Rousseauovy prařeči[53].

Z Grimmovy theorie italské opery, jak byla zde rozvinuta, je již nyní dobře vidět rozkolísanost jeho estetického stanoviska. Na jedné straně se staví na plodnou půdu ilusivnosti, ale v zápětí nato tuto půdu opouští, když vyslovuje naturalistický požadavek, aby recitativ činil dojem skutečné řeči. Podobně jeho poměr k duetu a ke sborům je čistě naturalistický a je v odporu proti začáteční thesi ilusivního naturalismu. Kdyby byl Grimm stál důsledně na stanovisku této ilusivnosti, byl by musel připustit oprávněnost dueta a sborů, zkrátka byl by nutně došel k principu stylisace jako důsledku ilusivnosti. Zde má jeho estetický výklad trhliny. Příčina je dvojí. Grimm nebyl z těch estetiků, kteří by vyšli z určitého principu a kteří by ten princip dále rozvíjeli. Jeho východisko tvořil umělecký zážitek, daný italskou operou. To by samo o sobě nebylo na úkor důslednosti a celistvosti jeho estetických názorů, naopak mohlo to být pramenem životnosti těchto názorů. Ale Grimmovi se nedostávalo theoretické ukázněnosti a důslednosti. Pro odůvodnění italské opery si vybral estetický princip, jenž ve svých důsledcích se nutně musí stavět právě proti italské opeře. Neboť italská opera při své formální stylisaci v celku i jednotlivostech se prostě nedá vyložit naturalisticky. Italská opera neapolského typu a francouzská racionalistická estetika — to byly dva protilehlé světy. Grimm to cítil, a proto si vytknul za východisko princip ilusivní pravděpodobnosti. Ale nebyl v tom důsledný, a tam, kde se mu to hodilo, se vracel k důvodům naivně naturalistickým. Tak na příklad tam, kde mluví o nutnosti dvou pásem v opeře, pásma klidu a vzrušení, jsou jeho vývody logické a přesvědčivé. Ale dále nevyložil, proč oněm dvěma pásmům odpovídá jedině italský recitativ a italská arie, proč ne francouzský recitativ a francouzská arie. Odůvodňuje to sice tím, že recitativ nesmí být ‚mesuré' jako je francouzský, nesmí být v taktu, neboť se musí co nejvíce podobat řeči. Ale zde se zase dostal do konfliktu se svým ilusivním naturalismem. Připustil-li jednou ilusi — a tu připustit musel, měl-li naturalisticky vyložit operu — pak měl v tom být důsledný. Pak by ovšem musel přijít k důsledku, že na půdě ilusivní pravdivosti je francouzský rytmisovaný recitativ stejně oprávněn, ne-li oprávněnější než italský.

Podobně s arií. Zde se Grimm nepokusil odůvodnit, proč zpěv, jakožto řeč citů, se v opeře může plně rozvinout jedině ve formě italské arie. Ale ovšem v tomto výkladu byl by Grimm nevystačil se svými výrazovými důvody a byl by musel sestoupit k otázkám strukturálním. A to je vždy slabá stránka všech výrazových theorií.

Jinak řečeno: Grimmova úvaha o opeře trpí přílišnou tendenčností. Jeho úkolem není podat estetickou theorii opery, nýbrž Grimm má apriorní úkol obhájit italskou operu a potřít operu francouzskou. To je nejvlastnější cíl jeho úvah. Této tendenci přizpůsobuje svou theorii a proto tam, kde potřebuje, neváhá opustit půdu, na niž se postavil, aby, stoje na jiném základě, mohl vésti nový útok proti francouzské opeře. Svou tendencí porušuje jednotu svých estetických výkladů.

To se dobře jeví tam, kde mluví o francouzské opeře. Co mu v italské opeře nevadilo, to na francouzské opeře odsuzuje. Ačkoli francouzská tragédie lyrique vyrůstá z estetického naturalismu, přece Grimm ji potírá právě s naturalistického stanoviska. Činí tak opět toutéž metodou, jako jsme poznali. Přizpůsobuje si theorii své tendenci. Při tom však právě jeho výtky, jež činí francouzské opeře, ukazují, že vlastní příčinou jeho odporu proti francouzské opeře není estetické stanovisko, nýbrž že mu, obdivovateli italské opery, vadí nedostatek hudebnosti. Francouzská opera mu připadá, v srovnání s italskou, hudebně chudší, zvláště po stránce melodické. Všechny dosavadní vývody o italské opeře byly zároveň namířeny proti francouzské. To, co říká o recitativu, arii, duetu a o sborech, obrací se zároveň se vší rozhodností proti francouzské opeře, v níž právě to, co vytýká, bylo tehdy běžné.

Francouzský recitativ je v základě pochybený proto, že je „mesuré“, že tedy se zpívá v taktu, kdežto Grimmův naturalistický požadavek byl, aby se recitativ podobal co nejvíce skutečně mluvě, tedy aby zachycoval pouze větné akcenty a melodický spád, aby tedy tím byl jakousi důraznější mluvou a aby činil co nejpřirozenější dojem. Proto právě žádal, aby detailní provedení recitativu bylo vždy v rukou herce, tak, aby to činilo dojem řeči. Takový byl italský secco-recitativ. Naproti tomu však francouzský recitativ mesuré není mluva, zpěvák musí zpívat v taktu, je rytmicky

vázán a to se příčí požadavku pravdivosti[54]. Ale vedle tohoto důvodu má Grimm ještě jiný. Francouzský recitativ je mu nesnesitelný svou monotonií a nedostatkem melodiky i dramatické výraznosti. Jeho časté výrazy „chant lourd, traînant, plein-chant" atd. ukazují, že to byl především nedostatek hudebních hodnot, který vadil Grimmovi[55].

Proti francouzské arii nachází důvod v tom, že na ni pohlíží stejně jako na chanson. Jeho stanovisko proti chansonu již známe. Vidí hlavní chybu francouzské opery v tom, že nemá onoho nutného střídání recitativu s arií, které, podle jeho mínění, jedině odpovídá stavům našeho nitra. Přerušování recitativu chansonem, romancí, ariettou, je divadelně pochybné, neboť tyto drobné útvary nejsou s to, aby vyjádřily nějakou vášeň. Taková arietta zhudebňuje nejvýše zcela lhostejná slova a působí dojmem dětské hračky[56]. Grimm byl tak zaujat italskou operou, že si prostě nedovedl představit jinou formu opery nežli střídání recitativu s dacapovou arií. Proto si sestrojil psychologické schema klid (dialogy-recitativ) — vášeň (hudba-arie), jemuž odpovídala nejdokonaleji italská opera a jemuž nejvíce se příčila francouzská. Že se těmito důvody uchýlil opět od ilusivnosti, to mu nevadilo.

Sbory ve francouzské opeře odsuzuje Grimm důvody již uvedenými. Nic není tak nudného a studeného, jako tyto sbory. Má zde také důvod naturalistický: neomezí-li se sbor na pouhé výkřiky a zpívá-li delší couplet, ruší se tím pravdivost opery, která žádá, aby projev sboru činil dojem spontánnosti. Takový sbor však je pouze koncertní a ruší ilusi bezprostřednosti.

Zvlášť rozhodně vystupuje Grimm proti tanci a baletu ve francouzské opeře. Proti střídání baletu se zpěvem má Grimm zajímavý důvod estetický. Vidí v tom *dvojí různé napodobení*, zpěvem a tancem. A podobně, jako je pro jednotu děje, tak také vyslovuje požadavek jednoty napodobení a dvojí různé napodobení považuje za barbarské. Mimo to tanec zastavuje děj opery[57]. Připouští balet nejvýše v tom smyslu jako chanson: jen jako výraz radosti. Odsuzuje balet, kde je tanec sám sobě účelem, kde se stává pouhou „académie de danse", jako ve francouzské opeře. Při té příležitosti podává pak ve svém pojednání z r. 1765 některé pozoruhodné myšlenky k estetice baletu. Žádá, aby, podobně jako v opeře, také v ba-

letu se lišily momenty klidu a vzruchu. Recitativu v opeře odpovídá rytmisovaný krok v baletu, arii odpovídá tanec jakožto projev vášně[58]. Opírá se při tom hlavně o Noverrovy *Lettres sur la danse.*

Pro Grimmovu metodu, kterak apriorní tendencí si přizpůsobuje estetické důvody, je zvláště příznačné to, že vytýká francouzské opeře užívání nadpřirozených, mytologických látek a alegorických personifikací. Dalo by se očekávat, že jeho ilusivnímu naturalismu bude vítaný ilusivní svět bohů a začarovaných krajů. V tomto případě si tvoří tuto distinkci: není proti nadpřirozeným látkám vůbec, nýbrž proti viditelné nadpřirozenosti a viditelně představené abstrakci, t. j. proti nadpřirozenosti na divadle. A právě tato nadpřirozenost tvoří podstatu francouzské opery. Pokud nadpřirozenost a abstrakce je pouze v představě, tedy v básnictví, může být pramenem velikosti, ale jakmile je viditelná, stává se směšnou[59]. Grimm má zde na mysli to, že naše fantasie, která si svobodně vykouzlí představu nadpřirozeného, je sražena k holé realitě, jakmile nadpřirozenost se stane viditelnou. Praví, že pro postavy Jupitera a j. bohů se nenajde herec, který by nepřinesl do této viditelné nadpřirozenosti něco směšného. Rovněž prostředí sálu divadelního, scenerie a mašinerie je v odporu proti takové nadpřirozenosti. K tomu pak přistupují další důsledky, které se týkají struktury díla. Jednota dramatické akce, kterou zde náhle Grimm zdůrazňuje, je porušena nadpřirozeností látkovou. Do textu tím proniká libovůle a náhodnost, neboť nadpřirozenost připouští i porušení pravdivosti a logické souvislosti jednotlivých scén. Ba dokonce i souvislost aktů lze za těchto okolností porušit a libovolně je přehazovat atd. Viditelnou nadpřirozeností je nucen dekoratér k nesmyslným a nepravdivým dekoracím, neboť kde najde v přírodě vzor třebas pro začarovanou zahradu? Ba dokonce podle Grimma viditelná nadpřirozenost ruší nutnou ilusi, že postavy na jevišti mluví zpívajíce. Zkrátka, vše se zde staví proti přírodě[60].

Grimmovi vadí jednak to, že iluse nadpřirozenosti je rušena realitou divadla, jednak to, že viditelná nadpřirozenost je v odporu s pravdivostí a přirozeností. Grimm se zde zapletl do protimluvů a toto dvojí měřítko je důsledkem jeho tendenčnosti. Připustil-li ilusi a v jejích hranicích pravdivost a pravděpodobnost pro italskou operu, měl důsledně totéž připustit i pro látky nadpřirozené ve

francouzské opeře, neboť zde nejde opět o nic jiného, nežli o ilusi. A vadil-li mu konflikt iluse s divadelní realitou ve francouzské opeře, proč mu nevadil v opeře italské? Není zde v principu stejný konflikt, jestliže zpěvák představuje Cesara nebo představuje-li Jupitera? Nebo jestliže zpívá Cesar, ačkoliv by měl mluvit, anebo jestliže tak činí Jupiter? Jestliže tento konflikt si v italské opeře překlenul svým ilusivním naturalismem, proč tak nečiní ve francouzské opeře? Právě na těchto theoretických nedůslednostech je nejlépe vidět, jak si Grimm přizpůsobil theorii své tendenci.

Tytéž zásady jako v pojednání Poème lyrique uplatňuje ve své Correspondance littéraire. Je při tom jen rozdíl v metodě. Kdežto ve svém pojednání z r. 1765 hledí své tendence opřít theoreticky, v korespondenci tento zřetel odpadá. Proto názory, vyslovené v korespondenci, působí nepoměrně tendenčněji a ovšem pro méně informovaného čtenáře také sugestivněji. Grimmova korespondence se proto jeví jako soustavný útok proti francouzské opeře a jako nepřetržité velebení italské opery a vůbec italského umění. Tato tendence vystupuje zde tak nepokrytě a tak zahroceně, že tím tato korespondence musela mít pronikavý vliv tam, kde byla čtena a kde byla pramenem informací o kulturním životě, jako bylo v Gotě.

Po tom, co bylo řečeno o Grimmových názorech z r. 1765, můžeme nyní již býti stručnější. Něco principiálně nového jeho korespondence nepřináší. Rozvádí a na konkretních příkladech dokládá pouze ony dvě základní tendence, aniž se při tom pouští do obšírného theoretisování. Při tom ovšem ono dvojí stanovisko estetické je patrné i zde. Svého estetického naturalismu se dotýká Grimm při různých příležitostech. Tak, když píše o publikaci *L'art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglais* z r. 1771, vytýká francouzské hudbě a francouzské zahradní architektuře, že opustily jedině možný princip napodobení přírody, a proto také se zastává anglických parků[61]. Jindy, útoče na francouzskou operu, praví: „il n'y a qu'un moyen sûr de plaire dans les productions de l'art, savoir: l'imitation de la nature“[62]. Známé nám výtky proti francouzské opeře pronáší v korespondenci již před r. 1765. Týkají se baletů a sborů a obě se opírají o naturalistická stanoviska[63]. Ale vedle takových a jiných výroků ukazuje právě kore-

spondence, že Grimm dovedl poslouchat hudbu nikoliv pouze zaujat principem naturalismu, nýbrž s otevřeným uchem a s bystrým smyslem pro smyslovou krásu melodie, třebas v tom byl zaujat jednostranně pro italskou hudbu. Jeho výtky francouzské opeře se vyčerpávají slovy ennuyeux, plat, insipide, musique lourde, monotone. Francouzský recitativ má u Grimma téměř konstantní epitheton ennuyeux plain-chant, Lullyho opera se nazývá psalmodié par l'ennuyeux Lully atd. V těchto odsuzujících výrazech není ovšem žádné odůvodnění, jsou to prosté odsudky bez nějaké argumentace a nebýt jeho theorie z r. 1765, s níž se doplňují, dávaly by považlivé svědectví o kritické schopnosti Grimmově. Ale v souvislosti s jeho ostatními názory ukazují, že Grimm postrádal ve francouzské hudbě sílu a genialitu melodické inspirace, tedy moment čistě hudební, jehož nelze měřit naturalistickým principem. Tento požadavek čistě hudební krásy Grimm dobře cítil, ovšem nedovedl ho domyslit a proto utkvěl v onom dualismu dvou estetických principů. Rovněž jeho časté volání po geniovi, genialitě, jeho důraz na vkus, le goût, ukazuje, že jeho umělecké cítění stálo nad jeho estetickým myšlením[64].

Ve své italské a protifrancouzské tendenci si Grimm neklade žádné meze. Italská hudba a italské umění je nedostižným vzorem všem národům. Využívá každé příležitosti, aby zdůraznil tento primát Italů nad Francouzi, a to nejen v hudbě, nýbrž i v jiných oborech, jako na př. v divadelní dekoraci[65]. V hudbě ovšem má stále Grimm Italy za největší mistry. Za hlavní chybu mladších skladatelů francouzských považuje to, že se neučili v Italii, která jedině by byla dovedla jim dát pravého hudebního ducha. To vytýká Philidorovi, Monsignymu, Barthelemonovi. V Grétrym vidí italského ducha a proto jej tolik cení[66]. Klade Italii za vzor v tom, že tam studium komposice trvá 10 až 12 let a teprve potom se mladý skladatel odváží na veřejnost, kdežto ve Francii stačí tři měsíce k výchově genia. V tom pak spatřuje jednu z příčin, proč francouzská hudba stojí tak hluboko pod italskou[67]. Také v reprodukčním umění uznává především Italy, jak ukazují jeho nadšené zprávy o italských zpěvácích a jeho odměřené nebo odmítavé o francouzských. Jeho tendence se ovšem nejlépe projevuje, jakmile píše o francouzské opeře. Tehdy užívá všech zbraní, posměchu, pohrdání, krátké úvahy, aby dal na-

jevo své bezpodmínečné a důsledné odmítání francouzské opery a ovšem bezpodmínečnou chválu italské opery. Zmíněné názvy, jež dává francouzské opeře, se objevují s důslednou pravidelností tam, kde píše o nějaké nově provedené opeře. Porůznu vytýká v základě totéž, co pak shrnul soustavně ve známém nám pojednání. Francouzům upírá v hudbě sluch, vkus a smysl pro styl. Musili přijít Italové, aby svou buffou ukázali francouzskou hudbu v celé její plochosti a únavnosti. Francouzská hudba je vlastně teprve v samých začátcích, takže ani nesnese srovnání s italskou. Skladatelé ve Francii jsou a zůstanou vždy jen prostřední. Nevyjímá ani Lullyho, o němž píše pouze s posměchem nebo pohrdáním[68]. Proto se ve Francii tolik píše o hudbě, ale tolik málo dobré hudby skládá[69]. Francouzská hudba odpuzuje každého, kdo má vkus, svým zbytečným hřmotem v orchestru a tím, že místo zpěvu se tam ujal křik, při němž zvítězí ten, kdo má lepší plíce[70]. Francouzové nedovedou zhudebnit slovo tak, aby melodie byla zároveň nositelem významu slova. V zásadě dává vinu z toho všeho na skladatele, Lullym počínaje, ale někdy je ochoten viděti hlavní vinu v libretu, a tehdy odsuzuje i Quinaulta, ačkoliv je si dobře vědom básnických hodnot, které přinesl[71]. Veškeru zášť a nenávist obrací pak proti pařížskému ústavu opery, proti *l'académie royale de musique.* Ta je mu symbolem a zároveň baštou vší špatnosti a zvrhlosti ve francouzské hudbě. Vyjadřuje se o ní jen s pohrdáním. Je to „cette vieille boutique de marionettes, autrement dit théâtre de l'académie royale de la musique, et qui menace ruine de tous côtés par sa pauvreté et par sa vétusté". Ten honosný titul královské opery dává tomuto institutu právo „de fair la plus mauvaise musique de l'Europe"[72]. Tato zpuchřelá bašta vší staroby se uměle udržuje při životě „malgré le goût du public qui ne peut plus souffrir la monotonie et la platitude de sa musique" (15. května 1762). Proto ironicky vítá Grimm požár této budovy 6. dubna 1763 a neodpustí si při tom zlomyslný vtip na tuto velkou ledničku[73]. Když pak byl otevřen 24. ledna 1764 nový divadelní sál v Tuilleriích, posmívá se, že se diváci dobře vidí, ale že nevidí na jeviště. Vítá 1. ledna 1767 demisi ředitelů opery Rebela a Francoeura, „qui ont soutenu le goût de l'ennuyeux Lulli, dans toute sa pureté et dans toute sa platitude, contre les dangereux novateurs de ces derniers temps". Všechny tyto výpady

proti královské opeře ukazují, jak Grimm ve svém odporu proti francouzské opeře byl důsledný a neústupný až k nespravedlivosti.

Jeho zaujetí přechází v nepřátelství tam, kde se zmiňuje o Rameauovi. V tomto representantu a zároveň vyvrcholiteli francouzské opery typu Lullyho vidí Grimm souhrn vší špatnosti. V něm je hlavní příčina úpadku francouzské hudby. Připomeneme-li si jeho objektivní a uznalé výroky o Rameauovi z r. 1752 v dopisech o opeře Omphale, pak v této změně se nejvýrazněji jeví onen obrat, který se v něm udál vlivem Rousseauovým a vlivem buffonistů. Všechna ona odsuzující a zesměšňující epitheta, jimiž obdařil francouzskou hudbu, se objevují při jméně Rameauově, ale ještě pokud možno v silnějším zbarvení. Posmívá se, že Rameau je považován svými přívrženci za prvního skladatele v Evropě, ačkoliv tato zná od něho jen několik menuetů a gavott, ale žádný zpěv, tím méně operu, kdežto v celé Evropě se hrají opery Hasseho, Jomelliho[74]. Každé provedení Rameauovy opery dává Grimmovi příležitost aspoň k ironické poznámce nebo i k většímu výpadu[75]. Grim jde ve svém nespravedlivém zaujetí tak daleko, že neuznává ani význam Rameaua jako theoretika[76]. Svůj krajně odmítavý poměr shrnul po smrti Rameauově (12. září 1764) v nekrologu. Vytýká mu příliš hlučný průvod v recitativu, omezený okruh výrazových možností v arii a nedostatek respektu k básnickému slovu. Jediná věc byla by mu mohla prospět: učit se v Italii. Na konec si Grimm neodepřel zmínit se o nepříznivých lidských stránkách Rameauových[77].

Je přirozeno, že v korespondenci autora Ceskobrodského proroka je též hojně stop bojů buffonistických. Nejostřejší srážky sice byly odbyty, když Grimm začal se svou korespondencí, ale ani tak neopomine Grimm příležitosti, aby nereferoval o dozvucích těchto sporů. Že tak činí ovšem s výlučným zaujetím pro buffonisty, není třeba ani podotýkat. Buffonistům připisuje zásluhu, že provedli „une révolution dans le goût“, že ukázali neudržitelnost francouzské opery a že teprve od nich má Francie skutečnou hudbu. Vidí tedy v jejich činnosti cosi reformátorského. S netajenou radostí píše o nových buffonistických brožurkách, v nichž ještě doznívál spor, tak na př. o fantasii italského zpěváka Caffarelliho, jenž navázal na Grimmova proroka[78]. Brožurky antibuffonistů buď jen bez poznámky

registruje, nebo je glosuje svou známou ironií. Když pak začátkem 1754 byla z opery vykázána italská buffa, poznamenává Grimm ironicky, že nyní všichni významní literáti, jako Buffon, Diderot, d'Alembert, malíři, sochaři a architekti nebudou chodit do opery a budou mít aspoň čas ke svým pracím[79].

Že si zvlášť všiml slavné Rousseauovy Lettre sur la musique française, je pochopitelno jednak rozruchem, jejž Rousseauův projev způsobil, jednak pro přátelství obou. V jeho zprávách je zachycena ona pohnutá bouře, kterou v kulturní Paříži vyvolala tato brožura, jež upírala francouzskému jazyku schopnost ke zhudebnění[80].

V Rousseauově brožuře našel Grimm oporu pro své stanovisko proti francouzské opeře. S počátku sice nesouhlasil zcela s jeho thesí, že se francouzština nehodí ke zhudebnění, ale později právě v této thesi měl novou vítanou zbraň proti francouzské opeře, od r. 1763 se ztotožňuje v této věci s Rousseauem a pronáší několikráte velmi rozhodný a ostrý odsudek francouzského jazyka při zhudebnění a staví proti němu jazyk italský jako jediný hudební jazyk[81].

Protifrancouzské zaujetí se jeví také v Grimmových úsudcích o francouzských skladatelích směru Lullyho a Rameaua. Destouches, proti němuž vystoupil již 1752, je „le plus plat compositeur qu'eût eu la France", d'Herbain je „fort bon militaire sans doute, mais musicien des plus médiocres" (15. listopadu 1756), Dauvergneova Polyxena je „pour moins aussi ennuyeux que cinquante autres de ma connaissance" (1. února 1763). La Bordea nazývá s důsledným posměškem „premier valet de chambre du roi, amateur et garde-magasin de doubles-croches suivant la cour" (15. ledna 1771), posmívá se konjunkturální kariéře Mondonvillově a obrací zároveň osten na Rebela, Francoeura a Dauvergnea[82].

Při tom je zajímavo, kterak pohlíží Grimm na ty skladatele, kteří založili ve Francii novou operní školu, jež vycházela z italské opery, zvláště z buffy. Jsou to zakladatelé komické opery francouzské, Duni, Philidor, Monsigny a Grétry. To byl ovšem nový svět, zde vládla uvolněná melodika a celý duch této opery, tak blízký duchu italské buffy, musel být Grimmovi daleko bližší nežli tradiční tragédie lyrique. Proto také o těchto skladatelích mluví Grimm vždy daleko jiným, vážnějším tónem, nevzdávaje se při tom svého kri-

tického odstupu. Ale i při tom je zřejmá jeho italofilská tendence. Jediného z nich přijímá s počátku s bezvýhradným nadšením — Neapolitana Duniho. Již o jeho pařížské první opeře, *Le peintre amoureux de son modèle* (26. července 1757), prohlašuje, že Duni ukázal, jak je třeba zhudebniti slovo, „secret si commun en Italie et si absolument ignoré en France“ (15. dubna 1758). V něm vidí pokračovatele v revoluci, způsobené buffonisty, zachránce francouzské hudby, jenž ukázal, jak zacházet s francouzským slovem, mistra, který je povolán k tomu, aby dal ve Francii základ opravdové hudbě atd.[83]. Tyto a jiné výroky o Dunim ukazují, že v něm Grimm viděl spasitele francouzské hudby hlavně proto, že byl Italem. Podle Grimma francouzskou hudbu možno zachrániti jedině hudbou italskou. Ke cti Grimmově však nutno přiznat, že ani k Duniovi nebyl nekritický. Od r. 1765 konstatuje u něho ubývání tvůrčích sil a neváhá to přímo přiznat.

Daleko odměřenější stanovisko měl k francouzským skladatelům opéra comique. Psal o nich sice nesrovnatelně uznaleji nežli o skladatelích tragédie lyrique, ale jeho zaujetí proti francouzské hudbě se při tom zřejmě uplatňuje. O Philidorovi s počátku razí heslo, že má více nadání pro hru v šachy, nežli pro hudbu (15. září 1759, 15. srpna 1761), v jeho opeře *Le Maréchal* (22. srpna 1761) konstatuje již pokrok ve zhudebnění francouzského slova, při čemž ovšem neopomine poznámku, že se tomu naučil od Itala Duniho, v opeře *Le Bûcheron* vidí sice dobrou hudbu, ale bez geniality a nepůvodní[84], v *Le Sorcier* (2. ledna 1764) vidí pokrok ve stylu a ve zhudebnění slova a teprve jeho operu *Jardinier* (18. července 1768) béře na milost; teprve tehdy Philidor se osvobodil od svého těžkopádného stylu a je nyní „léger et plein de grâces“. Podobně s Monsignym. V jeho opeře *On ne s'avise jamais de tout* (14. září 1761) chválí sice zpěvy, má cenné myšlenky, ale schází mu italská škola. Opeře *Le roi et le fermier* vytýká chyby v partituře, ale opět si libuje jeho zpěvy (1. prosince 1762). Ale další komickou operu *Rose et Colas* (8. března 1764) odsuzuje a *Aline reine de Golconde* (15. dubna 1766) mu dává příležitost k rozhodnému odsudku. Hlavní příčina byla asi ta, že v tomto díle se Monsigny uchýlil od komické opery a octl se na tradiční půdě heroického baletu, který Grimm tak nenáviděl. Proto do tohoto odsudku opět proniká jeho

známá zaujatost[85]. Ale ani nejzdařilejší dílo Monsignyovo, které patří k nejvzácnějším ve francouzské komické opeře, jeho slavný *Déserteur* (6. března 1769), nenalezl milosti u Grimma. Sedaineův text přijímá s nadšením a bez výhrad, ale hudbu odsuzuje. Od té doby, co se Monsigny stal „maître-d'hôtel" vévody orleánského, zanedbává skladbu. Má talent, ale nezná své métier, neumí správně psát, dopouští se chyb proti hudební logice (solécismes), neumí modulovat a frazovat, nemá styl a jen v Paříži může platit za velkého skladatele. Tragické partie v díle jsou „pitoyables et d'un froid à glacer". Ouvertura, v níž chtěl vyjádřit různé charaktery své opery, se nezdařila[86]. Naproti tomu Gossecovy jednoaktovky *Les pêcheurs* si vážil a skladatele se zastával a nejvýše ze všech francouzských skladatelů kladl Grétryho. Po provedení jeho opery *Le Huron* (20. srpna 1768) píše nadšeně o skladateli, na němž nenalézá stínu, a přiznává se, že toto dílo v něm znovu roznítilo jeho vášeň pro hudbu. Ale i v tomto ocenění se uplatňuje Grimmovo italské zaujetí. Zdůrazňuje, že Grétry byl 10 let v Neapoli a že jeho styl je čistě italský. To tedy nejvíce získalo Grimma pro Grétryho.

Jak byl Grimm ve svém buffonismu a italismu houževnatý až k tvrdošíjnosti, ukazuje nejlépe jeho poměr ke Gluckovi. Neušla mu vývojová souvislost Glucka s francouzskou operou, a tím byl již Gluck v jeho očích souzen. Gluckova *Orfea* odsoudil jako všechny jiné francouzské opery[87]. To jej také vedlo do tábora piccinistů a teprve znenáhla, až od r. 1774, byl ochoten přiznat Gluckovi význam v opeře[88].

Ve své korespondenci si všímá Grimm výhradně dramatické hudby. Pro nástrojovou hudbu tato korespondence není pramenem. Tento nedostatek zájmu možno vysvětlit jednak tím, že opera tehdy na sebe strhla veškeren zájem, takže problém opery patřil k nejdůležitějším problémům tehdejšího vzdělaného světa pařížského. Jednak v opeře vystačil Grimm svým naturalistickým principem, kdežto jeho aplikace na nástrojovou hudbu již je daleko obtížnější.

Nebyl by však úplný obraz Grimma jako hudebního literáta, kdybychom měli na mysli jen jeho estetický naturalismus. Grimm se na mnohých stránkách své korespondence jeví jako hudebník,

jenž měl jemný, třebas jednostranně vypěstovaný smysl pro čistě hudební krásy, pro melodii, formu, styl. Ba právě tyto hodnoty čistě hudební to byly, které určovaly onu základní tendenci jeho korespondence, jak jsem ukázal výše. Grimm pak nebyl, a tehdy ještě ani nemohl být estetikem toho směru, aby právě tyto čistě hudební hodnoty povýšil na estetický princip, neohlížeje se na současné naturalistické theorie. Proto u něho stále se uplatňuje dualism racionalistického naturalismu se sensualistickým hedonismem. Že měl bystré a jemné ucho pro čistě hudební kouzlo, a že dovedl dobře rozpoznat rodící se hudební nadání, o tom svědčí jeho krásné zmínky o návštěvě mladičkého Mozarta v Paříži[89]. O tvůrčí činnosti měl představu velmi vysokou, žádal nerušenou svobodu pro umělce a považoval služebnictví tvůrčího ducha za hlavní překážku jeho vývoje. V té věci dovedl vysloviti i větu, která v kruzích, pro něž byla korespondence určena, musela znít hodně odvážně[90].

Pro vývoj uměleckých názorů na gotském dvoře znamená Grimm při svém blízkém osobním vztahu ke Gotě pramen obzvláště důležitý. Rozbor jeho názorů a tendencí ukázal, jaký ideový proud šel tehdy z Paříže do Goty. Byl to především estetický naturalism, který tam Grimm šířil i při svých chybách a nedůslednostech. Pro Bendu pak tento směr i se svými výrazovými důsledky nebylo nic neznámého. Jednak výrazové theorie jesuitského řečnictví, které poznal v Jičíně, jednak estetický racionalism Batteuxův, který poznal v Berlíně, připravily u něho půdu pro tyto Grimmovy názory[91]. Bylo to prostě celé dobové ovzduší, souvisící s tehdejším osvícenským racionalismem, jež obklopovalo v Gotě Bendu a jež mělo na jeho skladatelskou fysiognomii značný vliv, jak poznáme v druhém díle. U Grimma našel Benda novou formulaci výrazovou a zvláště aplikaci naturalistické theorie na operu. To mělo pro potomního skladatele opery a zvláště pro pozdějšího skladatele melodramu a singspielů velký význam. S tím se blíže budeme zabývat až ve III. části této práce, kde odvodíme Bendův melodram z celého komplexu estetických názorů na operu, jak se vyvíjely od baroka až po osvícenství.

Více nežli estetickými theoriemi působil Grimm v Gotě svou buffonistickou tendencí. Uvážíme-li, že boje buffonistů a antibuffo-

nistů budily pozornost celé kulturní Evropy, je přirozeno, že byly sledovány s nejživějším zájmem právě v Grimmově Gotě. Jeho nepřátelství k francouzské tragédie lyrique a jeho zaujetí pro italskou buffu a italskou operu serii utvrzovaly v Gotě směr italské opery, který tehdy byl rozšířen v Německu. Proto gotský dvůr Luisy Doroty, který byl v literatuře zcela pofrancouzštělý, v hudbě byl orientován především italsky. O vlivu francouzské opery a francouzské hudby školy Lullyho a Rameaua v Gotě tehdy není stopy. Pro Bendu tato orientace nebyla opět nic nového. Poznal v Berlíně nejen italskou operu a její německý odlesk u Grauna, nýbrž i buffu[92]. Ale ovšem v souvislosti s pařížskými spory z r. 1752 a ve stylisaci Grimmově mu musel vyvstat význam italské opery a buffy v novém, ostřejším světle nežli v Berlíně.

Konečně prostředkuje Grimm Gotě znalost nové francouzské opery comique. To je pro umělecký význam Bendův velice významné, neboť odtud roste jeden z nejsilnějších kořenů pozdějšího jeho singspielu. K tomu se vrátíme ve III. části.

Směr italské opery a italské buffy byl na gotském dvoře ještě nepřímo utvrzován poměrem Luisy Doroty k francouzským encyklopedistům. Všichni byli zastánci buffy a italské opery. Diderot, autor bojovné brožury *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'opéra, intervenant entre les deux Coins* z r. 1753 a známého *Le neuve de Rameau* z let 1760—64, d'Alembert zvláště svým spiskem *De la liberté de la musique* z r. 1760, zvláště pak Rousseau svou slavnou *Lettre sur la musique française*, byli všichni vůdcové buffonistů. Ti všichni byli známi v Gotě. Holbach, jenž první z encyklopedistů zasáhl do bojů svou brožurkou *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de la musique* z r. 1752 nevešel sice v osobní styk s gotským dvorem, ale byl tam dobře znám, jako všichni encyklopedisté. Právě ta okolnost je pro umělecké poměry v Gotě tak významná, že dvůr Luisy Doroty byl tak blízký právě této skupině kulturních tvůrců, kteří měli zároveň v hudbě tak určité a vyhraněné stanovisko. Z nich nejvýznamnější byl Rousseau, s jehož názory na hudbu se podrobně seznámíme při příležitosti Bendova melodramu ve III. části.

* * *

Ideový směr, jenž vycházel z Paříže a hlavně od Grimma, nebyl jediný, který proudil do Goty. Vedle tohoto oficiálního dvorského směru byl tu ještě neoficiální. Oba se vzájemně doplňovaly. Byly to názory, které tehdy panovaly v německé společnosti umělecké, literární a hudební. Tento směr sice nešel tak přímo ke dvoru Luisinu, zato však má tím větší význam pro Bendu. Byl to směr daný hlavně tehdejšími *hudebními časopisy*. Z nich Scheibův *Critischer musicus an der Spree* se již netýká této doby, neboť vycházel v l. 1737—40. Mizlerova *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* vycházela sice v l. 1736—54 (v Lipsku), ale její účel jako orgán Societät der music. Wissenschaften byl příliš úzce vymezen. Ostatně i tento list má pro tehdejší názorovou situaci v Německu význam svým vyhraněným racionalistickým stanoviskem[93]. Pro Bendu jako nejdůležitější prameny spadají v úvahu Marpurgovy *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (Berlin 1754—1760) a J. A. Hillerovy *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (Lipsko 1766 až 1770). Tyto dva časopisy Benda určitě četl, neboť Beyträge přinesly zprávu o stavu dvorní kapely gotské za Bendy a Wöchentliche Nachrichten sledovaly Bendovu činnost a přinášely o ní posudky[94]. Beyträge mají pozoruhodnou kritickou a informativní úroveň a sledují tendenci francouzského estetického racionalismu, což se jeví i v tom, že zřejmě straní francouzské hudbě. Wöchentliche Nachrichten mají vedle cenné rubriky informativní a kritické četné úvahy rázu theoretického a estetického, zvláště úvahy o opeře. Jimi seznamují německou hudební veřejnost zvláště s francouzskými názory. Chtějí být v otázce francouzské a italské opery objektivní, nicméně nedovedou zakrýt sympatie k francouzské opeře a k francouzskému racionalismu estetickému. Wöchentliche Nachrichten se stávají tak hlavním tlumočníkem francouzských theorií a estetiky pro německou hudbu.

Názory o hudbě byly v Německu od začátku třicátých let pod vlivem francouzského naturalismu. Theorie o napodobení, a to ještě v původním, naivním pojetí se objevuje u Gottscheda (Versuch einer critischen Dichtkunst, 1730) i u Bodmera. Joh. Elias Schlegel (Schreiben über die Komödie in Versen, 1740 a Abhandlungen von der Nachahmung, 1742—45) spojuje princip napodobení s prin-

cipem svobodné tvorby a vědomého sebeklamu[95]. Tím byla v Německu připravena půda pro Batteuxa. Skutečně také Batteuxova theorie se brzy po svém vyjití rozšířila v Německu tak, že zcela ovládla tamější myšlení o umění. Od začátku padesátých let je německá estetika pod rozhodujícím vlivem Batteuxovým. Nastává doba estetického naturalismu německého. Batteux byl záhy rozšířen v Německu v překladech. Pro nás je dokumentární fakt, že první překlad Batteuxova hlavního spisu byl pořízen v Gotě r. 1751. Překladatelem byl P. E. Bertram, jenž žil tehdy na gotském dvoře jako hofmistr[96]. Tato okolnost, dosud neznámá, je novým svědectvím toho, kterak Gota tehdy stála uprostřed evropského proudění názorového a kterak Benda v Gotě měl možnost poznávat nejnovější myšlenky estetické. Následoval komentovaný překlad Joh. Adolfa Schlegla (Batteux, Einschränkung der schönen Künste, 1751, 2. vyd. 1759, 3. vyd. 1770), Gottschedův výtah z Batteuxa (1754) a zvláště K. W. Ramlerův překlad (Einleitung in die schönen Wissenschaften, 1754), jenž do konce století vyšel v šesti vydáních. To, jakož i Ramlerův překlad Batteuxova Cours de belles-lettres (1754—58) nejvíce přispělo k rozšíření Batteuxovy estetické theorie v Německu. Namitky, které byly v Německu proti této theorii pronášeny J. A. Schlegelem nebo přímý odpor Klopstockův a školy Baumgartenovy, z níž zvláště vynikl G. F. Meier (1757) a Moses Mendelssohn (1761), nezmohly nic proti vládě naturalistického principu a teprve Herderovi se podařilo zlomit vliv Batteuxův v Německu[97].

Je proto přirozeno, že názorový zájem o hudbu byl v Německu po r. 1750 pod rozhodným vlivem francouzského estetického racionalismu, ať už se to jevilo prostým přejímáním nebo různými modifikacemi[98]. Naivní naturalismus v interpretaci hrubého napodobení přírody v okolí Bendově se nevyskytuje. Tento odstín se projevil v Mizlerově Bibliothek, která však pro Bendu nespadá v úvahu[99]. Zato jak Marpurgovy Beyträge, tak Hillerovy Wöchentliche Nachrichten daly Bendovi velmi četné a cenné podněty, které se ovšem vesměs opíraly o francouzské názory. Tak hned v I. svazku Beyträge (1755) se Benda dočetl o námitkách, které proti Batteuxovým názorům na hudbu postavil lübecký musikdirektor Ruez, jenž ukazuje, že v hudbě nejde pouze o napodobení přírody, nýbrž že hudba užívá také svého vlastního uměleckého prostředku[100].

S podobnými námitkami proti Batteuxovu pojetí hudby se setkal v Hillerově Abhandlungen von der Nachahmung der Natur in der Musik (Beytr. I, 1755). Hudba nenapodobuje zpěv a také se nevyvinula z řeči. Tón je výrazem citu, kdežto řeč se obrací k rozumu[101]. Proto se také zastává nástrojové hudby, která byla odsuzována tam, kde se na ni pohlíželo s orthodoxního naturalistického stanoviska. Vedle těchto modifikací estetického racionalismu poznal Benda francouzské stanovisko důsledně provedené. Wöch. Nachrichten přinesly 1769 překlad Algarottiho Saggio sopra l'opera in musica, jenž stojí cele na stanovisku naturalistickém[102].

Jako důsledek francouzského estetického naturalismu nejvíce poutala k sobě pozornost otázka výrazu v opeře. Kolem nich se vlastně točí celá hudební estetika v Německu.

Hudba jako výraz nebo řeč citů a vášní — to je názor, který tehdy se ozývá s různými obměnami ze všech těch projevů, které vycházejí z Batteuxovy napodobovací theorie. Požadavek pravdivého výrazu je něco, co patří tehdy k běžnému požadavku hudební estetiky. O tom jednají Beyträge 1754 i Wöch. Nachrichten 1768 v pojetí čistě naturalistickém[103]. Cenný příspěvek k otázce výrazu přinesly Wöch. Nachrichten 1767 překladem Blainvilleova *L'esprit de l'art musical ou Reflexions sur la musique* (1754)[104]. Ačkoliv Blainville nestojí na výlučně naturalistickém stanovisku, uznávaje pro hudbu vedle požadavku pravdivosti také nutnost dbáti speciálních hudebních prostředků, přece věnuje výrazu podrobnou pozornost a pokouší se o analysu a klasifikaci hudebního výrazu, již podává se stanoviska naturalismu. O podrobnostech budeme mluvit při příležitosti Bendova melodramu. Hudbu srovnává s malířstvím, při čemž toto srovnání je zajímavé tím, že se provádí jaksi uprostřed mezi theorií napodobení a zásadou specifických prostředků toho kterého umění a působení smyslovou krásou[105]. Na výraze hledá hlavně pravdivost a tento požadavek formuluje naturalisticky, žádaje od skladatele, aby studoval na sobě i na jiných skutečné, reálné vášně a aby pozoroval kontrasty přírodních zjevů. Vedle skutečných zážitků jakožto pramene pravdivého výrazu mohou být také představy. Zkrátka vše, co nás obklopuje, musí být „ein musikalischer Gegenstand“[106]. Blainville jde v pojmu pravdivosti výrazu tak daleko, že zabočuje až do slepé uličky hrubého

naivního naturalismu, když říká: „Überlasset euch gänzlich der Raserey, vergesset die Kunst (!), wenn es möglich ist, um euch bloss dem Ausdrucke zu überlassen, den ihr in starken u. fühlbaren, mehr springenden als diatonischen Intervallen, ingleichen in frappanten Modulationen u. Harmonien finden werdet.“ (355.) Toto zdůrazňování pravdivého výrazu, i když se dálo v takové naturalistické formulaci, mělo pro Bendu značný význam. Uvidíme již v druhém díle této části a hlavně při jeho melodramu, jak důležitou komposiční úlohu měla u něho snaha po nejpregnantnějším hudebním výrazu. Benda ovšem požadavek výrazu nepojal ve smyslu naturalistické výrazovosti (t. j. these, že podstata hudby je ve vyjadřování citů), nýbrž ve smyslu pregnance hudebních myšlenek.

Otázka opery zaměstnávala od r. 1752 německou hudební estetiku nejvíce. Oba známé časopisy, Beyträge a Wöch. Nachrichten, jsou plny nejživějšího zájmu o buffonistické boje ve Francii a jejich dlouhé doznívání. Co se v této věci dálo v Paříži, nalézalo stálý ohlas v těchto časopisech. Benda proto o všech těchto otázkách byl dobře informován nejen se strany gotského dvora, nýbrž zároveň i se strany této hudební estetiky německé.

Spor o italskou a francouzskou hudbu se odehrával v Německu stejně vášnivě jako ve Francii. Jenže v Německu se při tom uplatňovala německá nacionální tendence, která v nadvládě italské hudby viděla mylně překážku k rozvití německé hudby. Proto spor o italskou a francouzskou hudbu se objevuje v Německu ještě před začátkem bojů buffonistických (1752) a byl podporován naivním naturalismem, který se uplatňuje v Německu před proniknutím Batteuxa. Hlavní tribunou této protiitalské a frankofilské tendence je *Der critische Musicus an der Spree*, jenž hned v úvodním článku (1749) vystupuje rozhodně proti italské hudbě, proti níž staví německé skladatele a vyslovuje se pro francouzskou hudbu. Tímto duchem se pak nese celý tento časopis[107]. Za těchto okolností je pochopitelno, že pařížské spory od r. 1752 vyvolaly v Německu zvýšenou pozornost. Otázka italské nebo francouzské opery je od té doby v popředí theoretických zájmů, což je tím zajímavější, že hudební praxe byla stále v Německu pod rozhodujícím vlivem italským, kdežto o francouzské hudbě se pouze mluvilo, ale téměř se neprovozovala. Beyträge hned v I. roč. 1754

přinášejí seznam vybraných brožur, které vyšly do té doby proti Rousseauově Lettre sur la musique française a informují o detailech tohoto sporu. (160.) Podobně Wöchentliche Nachrichten nezameškají příležitost, aby neseznámily čtenáře s novými dozvuky pařížských sporů. Ten, kdo četl oba tyto časopisy, jako Benda, byl o těchto událostech dobře zpraven. Oba listy mají snahu informovat v této věci nestranně.

Z hlasů proti italské opeře seznamují Beyträge 1754 s Riccoboniho Reflexions historiques et critiques (1740), kde se konstatuje úpadek italského vkusu a italské hudby. (41.) Rovněž ukázky z Algarottiho jsou rozhodně protiitalské. Jinak však převládají hlasy, které podávají výklad italské opery. Sem patří překlad Essai sur l'union de la poésie et de la musique (1765) ve Wöch. Nachrichten 1767—1770, z nejvýznamnějších projevů, jež hájí italskou operu se stanoviska protiracionalistického a sensualistického, žádajíce od ní, aby splnila všechny požadavky čistě hudební. Je to významný projev, který se druží k Arteagově výkladu italské opery[108]. Je to jistě výmluvný fakt, že právě tento hlas, hájící do důsledků italskou operu, přinesly Wöch. Nachrichten v tak obšírném výtahu. Týž časopis pak přinesl r. 1769 překlad z d'Alembertových De la liberté de la musique (1760) s názvem Von der Freyheit der Musik. D'Alembert odbývá s úsměškem námitku, že italská hudba je nebezpečím pro francouzskou, a proti tomu staví požadavek svobodné tvorby a svobodné umělecké soutěže[109]. Při tom zaujímá rozhodné stanovisko proti francouzské opeře, srovnávaje italský a francouzský recitativ a arii.

Vedle těchto hlasů seznamují oba časopisy s těmi projevy, které chtějí spojiti dobré vlastnosti francouzské a italské opery. Takový je referát v Beyträge I, 1754 o Lettre à Ms. le marquis de B. (Berlin 1748), jenž chce mezi oběma tábory zachovat rovnováhu, aniž však dospívá k nějakému výsledku a na konec se kloní k italské opeře, nalézaje v ní větší míru umělosti. Nejvýznamnější projev tohoto směru je uvedený již překlad z Blainvillea (Wöch. Nachrichten 1767), jenž chce dospět k synthese obou směrů. Italové vynikají větší umělostí a lahodou, ale schází jim pravdivost. Francouzové nemají tak dokonalou hudbu, ale jsou bližší pravdě, t. j. pravdivosti.

Konečně je třeba se aspoň zmíniti o tom, jak v okruhu obou časopisů byl znám J. J. Rousseau. Je přirozeno, že jeho jméno bylo v hudební veřejnosti německé časté právě tak, jako jméno Batteux. Vždyť Rousseau zasáhl nejúčinněji do buffonistických bojů svou Lettre sur la musique française. Z ní také podávají výtah Beyträge hned v prvním ročníku. Zvláště pak Wöch. Nachrichten si všímají Rousseaua, třebas mají často proti němu řadu námitek. R. 1768 začínají seznamovat čtenáře s jeho slovníkem a pokračují v tom až do r. 1770, rozvádějíce vybraná hesla, jako o výraze nebo napodobování, a přičiňujíce k tomu své poznámky. Význam Rousseauův pro hudbu byl tedy v Německu dobře znám mezi čtenáři obou listů. Je to sice okolnost, jejíž konstatování je pro nás téměř zbytečné po tom, co víme o znalosti Rousseaua na gotském dvoře, ale vzhledem k původci myšlenky melodramu i tato okolnost není bez významu.

Vedle otázek naturalismu, sensualismu, francouzské a italské opery, tedy otázek, které byly v Gotě známy přímo z francouzských zdrojů, přinášely tehdejší německé hudební časopisy něco, co se vymykalo zájmovému okruhu francouzských pramenů. Byla to otázka *německé opery*. Nebyla to sice otázka čistě estetická, nýbrž téměř výlučně otázka hudební praxe a organisace hudebního života. Ale protože estetickými boji buffonistickými byla posunuta do popředí, zmíníme se o ní v této souvislosti.

Otázka německé opery byla v době kolem 1750 nezacelenou a bolestnou ranou německého hudebního života. Byla v dobré paměti doba samostatné německé opery v Hamburku, která skončila svou existenci, plnou uměleckých zmatků a na konec žalostného úpadku, r. 1740. Kdežto tehdy italská opera nabývala na německých dvorech stále více půdy, takže na konec úplně ovládla hudební poměry v Německu, skončil se pokus o německou operu naprostým neúspěchem. Na to se ovšem nezapomínalo a za oné situace, kdy převaha operního života přešla na Italy, je pochopitelno, že u těch, kteří těžce nesli zánik německé opery, pohlíželo se na italskou operu nevraživě, jako na vlastní příčinu úpadku německé opery. Že se na německou operu po r. 1750 vzpomínalo, o tom svědčí Beytr., které od III. svazku 1757 až do V. svazku 1760 přinášely seznam německých oper, provedených v Hamburku, Lipsku, ve Wolfenbüttelu, Weissenfelsu a j.

Otázka německé opery byla stále živá a stala se brzy po zániku hamburské scény programem německého hudebního života. Tuto tendenci sledoval Scheibe ve svém *Critischer Musicus an der Spree* (1749—1750), jsa i v této věci věrným následovatelem Gottschedovým. V programu listu bylo jednak zdvihnout úroveň hudebního života německého, jednak bojovat za německou hudbu, což znamenalo, potírat italskou operu jako domnělého úhlavního nepřítele německé hudby. Tím se zároveň Crit. Musicus octl na frankofilské linii. Celá tato orientace byla výsledkem oné nacionální tendence pro německou hudbu, jakož i té okolnosti, že německá opera, zvl. v Hamburku, se vydatně opírala o operu francouzskou.

Podobným směrem šly Wöch. Nachr., s tím rozdílem, že nepodlehly Scheibeovu dogmatismu, takže dovedly své zaujetí pro německou hudbu spojit s objektivnějším poměrem k italské a německé opeře. Ale i při tom zřejmě straní francouzské hudbě. Je jasno, že nelibě nesou nadvládu italské hudby v Německu, a i když si netroufají vystoupit přímo proti italské opeře, hlavně z ohledu na Grauna a Hasseho, přece jejich sympatie k francouzské hudbě jsou zřejmé. Tak se v Německu po r. 1750 vyvíjejí spory o italskou a francouzskou hudbu ještě dříve, nežli vypukly buffonistické boje v Paříži. Tyto spory, vyvolané onou nacionální tendencí, vyvolaly ovzduší napětí, v němž věcné řešení těchto otázek bylo velmi obtížné. Pokusily se o to Beytr. I, 1755, které se chtějí postavit nad sporné tábory tím, že vystupují s programem synthesy francouzské a italské hudby, z níž by získala hudba německá[110]. Byl to program, který brzo potom uskutečnil Chr. W. Gluck svou reformní operou.

Při kritickém pohledu na uvedené směry v německém myšlení o hudbě neujde rozpor mezi theoriemi a mezi hudební praxí. Všechny uvedené hlasy vycházejí z estetického racionalismu Batteuxova, třebas obměňovaného směrem k sensualismu. Ale ten naturalistický základ je společný. Tomuto základu by odpovídala francouzská opera jako útvar, jenž na poli dramatické hudby a v oboru „marivigliosо“ nejlépe uplatňoval zásady estetického racionalismu. Logicky by tedy německá hudební kritika této doby měla být orientována francouzskou operou. Proti tomu však stála skutečnost, že Německo tehdy žilo italskou operou a že přední skladatelé němečtí, jako C. H. Graun a Hasse, psali výlučně italské opery, t. j.

italské nejen podle jazyka, nýbrž i stylově. K tomu pak přistupovala ona nacionální tendence, volající po německé opeře, která s sebou přinášela odpor proti italské opeře. Ale při tom zase tato odsuzovaná italská opera representovala německou dramatickou hudbu. Tento rozpor se jeví theoreticky v tom, že německá kritika, ač je orientována racionalisticky, přece nechce zřejmě vystoupit proti italské opeře a hledí italskou operu vykládat racionalisticky, ačkoliv italská opera, spočívajíc na principu smyslové a formové krásy, stála v odporu s francouzským estetickým racionalismem. Byl to obdobný rozpor, jejž jsme poznali u Grimma. Prakticky pak nastává rozpor v tom, že část německé kritiky chce potlačit vládu italské opery ve jménu hesla německé opery a tím zbavit Německo útvaru, bez něhož by německá opera nebyla myslitelná ani v 17. ani v 18. století.

Proto se objevují ony snahy po synthese obojího principu a obojího směru. V takové synthese se spatřuje smíření obou rozporů a východisko z nich k vyššímu, nadřazenému cíli.

Tendence pro německou operu bylo něco, co mělo značný význam pro pozdější vývoj Bendův, jak ukáže III. část této práce. Program německé dramatické hudby byl jeden z předpokladů, které umožnily jeho melodram a singspiel. Bylo proto důležité, že Benda se v hudebních časopisech stále setkával s voláním po německé dramatické hudbě. Tato okolnost je ještě zesílena tím, že tehdy také Gota měla svého literáta, který propagoval myšlenku německé opery. Byl to dvorní tenorista Dressler, jenž r. 1767 vydal anonymně v Gotě u Chr. Mevia svou brožuru *Fragmente einiger Gedanken des Musikalischen Zuschauers*[111]. Jeho myšlenky se opírají nejvíce o Scheibeho a nepřinášejí nic nového. Mimo to celá jeho knížka trpí rozpovídaným slohem a četnými samozřejmostmi — opět něco, co připomíná Scheibeho. Ale i při tom jest pro nás dokumentem toho, že v těsné blízkosti Bendově byly v Gotě pronášeny myšlenky, které po sedmi letech Benda pomáhal uskutečnit svým melodramem a singspielem.

Dressler začíná svou knížku ostrými výtkami, že se stále dává přednost italské hudbě. Se zřejmým hrotem proti poměrům v Gotě, kde tehdy vládlo italské intermezzo, si stěžuje, že italští zpěváci v Německu dosáhnou všeho, němečtí ničeho. A přece hu-

dební talent německý není o nic méněcenný nežli italský. Němci chodí do Italie jen proto, aby mohli o sobě říci, že tam byli a vracejí se s prázdnou kapsou. Italové naopak vydělávají v Německu spoustu peněz. V hudební theorii Němci dávno předstihli Italy, jak ukazují jména J. J. Fux, Mattheson, Mizler. V praxi však musí Dressler v zápětí nato uznat, že Němci jsou za Italy v lecčems pozadu. Zvláště jim chybí vokální kultura. Proto navrhuje zakládat hudební školy, na nichž by se úroveň této hudby zdvihla, a volá k součinnosti venkovské kantory a městské musikusy. Pak uvažuje o tom, jak zlepšit pokleslý stav německých zpěváků. Vedle příčin rázu společenského a mravního — lehkovážný život zpěváků, divadlo se stává spíše harémem a vykřičeným domem — ukazuje opět se zřejmou tendencí proti poměrům u gotského dvora na to, že mezi operními a intermezzovými zpěváky je ustavičná řevnivost. Při tom však je zajímavo, že jedinou cestu k nápravě německého pěveckého umění vidí Dressler v italské pěvecké metodě. Odporučuje k tomu cíli solfeggie Angela Bertalottiho a Ad. Hasseho, z nichž ukázky otiskuje (str. 7—11) a dává některé pokyny pro vyučování zpěvu[112]. V kapitole „Von Kapellen und Orchestern" (str. 12 a násl.) neříká celkem nic podstatného. Mluví proti domýšlivosti virtuosů a solistů a žádá pro orchestr 10 až 12 dobrých houslistů a všechny dechové nástroje dvojnásobně. Podobný ráz má další kapitola „Von reisenden Musicis", v níž se zdůrazňuje užitečnost uměleckých cest. Mluví o pijáckém a chvástavém životě virtuosů, proti příliš dlouhým kadencím. Ideálem je mu hudebník, který se co nejvíce přiblíží přírodě (Rousseau!) a který s dovedností spojí spořádaný život. V poslední kapitole „Von den Liebhabern der Musik" ukazuje na nutnost ochotníků. Odporučuje jim četbu spisů Agricolových, K. Ph. Em. Bacha, Leop. Mozarta a Quantze a zvláště pěstování zpěvných kanonů, jež jsou oblíbeny v Italii, Anglii a Německu a dobře se uplatní ve společnosti. Zároveň dává ukázku těchto kanonů. Koncerty ve městech jsou buď soukromé nebo veřejné. Nejlepší jsou pořádány v Lipsku.

Vedle svých Fragmente vydal po svém odchodu z Goty ještě *Gedanken* o provedení Schweitzerovy opery Alceste r. 1774 a *Theater-Schule für die Deutschen* z r. 1777. V obou pokračuje v tom, co již naznačil ve svých Fragmente; vystupuje pro ně-

meckou operu a proti nadvládě italské opery. S těmito spisy se proto setkáme ve III. části, kde se budeme soustavněji zabývat hnutím pro německou operu.

I když protiitalská tendence Dresslerových Fragmente je hodně neujasněna a theoreticky velmi chatrně podepřena, přece má význam pro Bendu. V osobě Dresslerově se setkal Benda s někým, kdo se v Gotě již 1767 netajil svým odporem k hudebnímu italismu a kdo svým voláním po německé vokální hudbě již tehdy připravoval půdu k myšlenkám a snahám, jež v Gotě naplno ovládly r. 1774. Že mezi Bendou a Dresslerem byl přátelský poměr a že si Dressler Bendy vážil, to dosvědčil tím, že ve svých Fragmente, kde mluví o vokálních kanonech, jako vzor tohoto druhu otiskl vedle kanonu Bertalottiho a Martiniho také jeden vokální kanon Bendův. Proto Benda názory Dresslerovy musil znát již z osobního přátelského styku.

* * *

Jiří Benda, jenž znal všechno to, co tu bylo narýsováno, z četby Beyträge i Wöch. Nachrichten, našel v tom doplněk toho, co tehdy ovládalo osvícený dvůr gotský. Největší význam pro něho však měla ona Blainvilleova myšlenka synthesy francouzského racionalismu s italským sensualismem. Ve světle této myšlenky se totiž objeví historické postavení naší hudební emigrace v pravém světle. Neboť přínos našich hudebních emigrantů rázu Bendova do evropské hudby byl v podstatě ten, že smyslové kouzlo čistě hudební, jež se u nich jevilo v podivuhodné hudební bezprostřednosti, svěžesti a spontánnosti, dovedli spojiti s pravdivostí hudebního výrazu. Zvláště pak Jiří Benda ve svých kantátách, koncertech a hlavně v dramatických dílech uskutečnil onu synthesu, kterou theoreticky žádal Blainville. Tím ovšem neříkám, že by projevy rázu Blainvilleova měly vliv na tuto Bendovu synthesu; to by bylo naivní tvrzení. Ale je tím míněn ten nadmíru zajímavý fakt, jak v této době byla pociťována nutnost dospět z neustálých sporů mezi hudebním racionalismem a směrem sensualistickým k vyšší synthese, v níž by rysy obojího směru se spojily v nový celek a vyvedly tak hudbu ze zmatků, v nichž tonula. Tuto synthesu přinášela naše hudební emigrace typu Jiřího Bendy a v tom

je její historický význam. Jiří Benda v sobě spojoval všechny podmínky k takové synthese. Na jedné straně zděděné písmácké povahové rysy mu umožnily porozumět tomu, co dobrého přináší racionalismus pro umění. Dále jesuitská výchova řečnická usměrnila tento racionalistický základ směrem k pravdivosti a pregnanci výrazu. Tyto základy si Benda přinesl s sebou do Německa a ověřil si je, doplnil a prohloubil v Berlíně a zvláště v Gotě estetickým racionalismem, jenž jej obklopoval. Na druhé straně pak přináší zděděnou muzikantskou krev, hudební vášnivost a spontánnost, rys, který možno považovat za něco speciálně slovanského a českého. Je pak veliký historický význam naší hudební emigrace v čele s Jiřím Bendou, že to byla ona první, která provedla tu synthesu, bez níž nebyl možný další vývoj evropského hudebního myšlení. Tím zároveň ukazuje cestu hudebnímu klasicismu jihoněmeckému, speciálně vídeňskému, kde tato vývojová synthesa byla dovršena. Tak v souvislosti s ideovými proudy, jež ovládaly evropskou hudbu v letech od r. 1750, se jeví dílo Jiřího Bendy jako nadmíru významná synthesa onoho dvojího estetického principu, synthesa, která zároveň tvoří spojovací most mezi hudebním barokem a hudebním klasicismem vídeňským. Uvidíme, že tato ideová spojitost byla dána zároveň i společnými rysy hudebními, které spojují Jiřího Bendu nejen s Mozartem, nýbrž dokonce i s Beethovenem.

Osvícená Gota dala Bendovi bohatou náplň myšlenkového světa. K osvícenským zásadám, jak jsme je poznali v první kapitole, přistoupily nyní problémy estetické, které tehdy zajímaly Evropu. Tak Benda žil v Gotě uprostřed neobyčejně čilého proudění ideového, kdy sem doléhaly vlny z Paříže i z Německa. Sotva kde jinde by byl našel Benda tak čilé kulturní ohnisko a při tom tak soustředěné, jako bylo v Gotě. Na jedné straně odstup od kulturních center mu umožňoval klidný a synthetický pohled na všechny ty ideové směry, které se křižovaly v Gotě, na druhé straně pak intimita menšího dvora přinášela intensivnější prožití všech těch bohatých myšlenkových podnětů, jež se hromadily na osvícenském gotském dvoře. Benda, ač žil v malém městě a na dvoře, který nepatřil k velikým, žil přece jen uprostřed tehdejšího evropského hnutí osvícenského. Co to znamenalo pro mladého umělce, jenž ve věku kolem 30 let dospíval ke svému uzrávání, lze si při přemítavé, písmácké povaze

tohoto českého muzikanta dobře představit. Tak Gota dává Bendovi takové podněty a předpoklady k dalšímu vývoji, jakých by byl doma nikdy nemohl najít. Je to jedna z nejnaléhavějších otázek české hudební emigrace. Případ Bendův ukazuje, že cizina mu dává vše, co se tehdy v myšlenkovém světě rodilo z ducha tehdejší osvícenské doby. Za politických poměrů, které tehdy vládly u nás, je takové intensivní prolínání nejnovějších myšlenek na naší půdě prostě vyloučeno. Proto je jisto, že pobyt v Gotě přináší Bendovi takové duševní obohacení, jaké by mu domov tehdy nemohl poskytnout. Hloubka oné synthesy bezprostřednosti s myslitelským prvkem tvůrčím byla umožněna u Bendy právě na širokém základě onoho ideového proudění v Gotě. Kam by byl dospěl Benda bez tohoto základu? Jistě ty dary, které si přinesl na svět, by byly u něho se rozvinuly i na naší půdě. Ale zde jde o tu hloubku a uměleckou výši, k níž vyrostl. V té věci možno srovnat Bendu s jiným českým skladatelem, sice o 10 let mladším, ale zato s někým, kdo měl s Bendou nejpříbuznější přirozené disposice. Je to Frant. X. Brixi, bratranec Jiřího Bendy. Také Brixi je jeden z nejvýznamnějších předchůdců hudebního klasicismu, ovšem na naší půdě; neboť vytváří hudební výraz, který je pak příznačný pro hudbu Mozartovu i Haydnovu. Brixi k tomu dospěl výlučně cestou své geniální hudebnosti, cestou své muzikantské bezprostřednosti. Srovnání jeho hudby s Mozartovou ukazuje však i Brixiho meze. Historický význam, dosud nedoceněný, je v tom, že Brixi razil svou hudbou nový výraz, oproštěný od barokního pathosu, jenž se stal pak typickým výrazem nové doby klasicismu. Meze jeho jsou v tom, že Brixi nedovedl tento nový výraz spojit s ukázněností a propracovaností vnitřní struktury. *Scházel mu onen myslitelský, racionalistický rys.* Proto je Brixi geniálním předchůdcem mozartovského *výrazu* na naší půdě, nikoliv však Mozartova *umění,* a proto pojítko, jež váže Brixiho s hudebním klasicismem, jde jen až potud, nikoliv však dále, dokonce ne k Beethovenovi. Možno jen se otázat, co by byl dokázal Fr. X. Brixi se svou geniální muzikantskou bezprostředností, kdyby byl prošel takovým bohatým a úrodným ideovým světem, jako jeho starší bratranec, a ovšem kdyby byl dovedl jej také tak v sobě zpracovat? Naproti tomu Jiří Benda, ač nevynikal takovou mírou hudební spontánnosti jako Brixi, dospěl vývojově dokonce dále než Brixi

právě proto, že svou tvůrčí osobnost obohatil o onen rys myslitelský. Svým melodramem se postavil do blízkosti těch reformátorů, kteří, sledujíce zásadu dramatické pravdivosti, hledají nové formy dramatické hudby, a ve svých klavírních koncertech dospěl dokonce v blízkost s Beethovenem.

Tato mohutná vývojová linie Bendova je těžko pochopitelná bez oněch ideových proudů, jež zažil v Gotě a jež prohloubily myslitelskou stránku jeho umělecké osobnosti.