Pečman, Rudolf

**Prométheovský boj : (ucelené kompozice pro jeviště a inspirované jevištěm)**

In: Pečman, Rudolf. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena.* Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1999, pp. 145-260

ISBN 802102223X

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/123074
Access Date: 16. 02. 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

„Fidelia nedovedou dobře hrát
a ani jej nechtějí slyšet."
Beethoven v rozhovoru s Rochlitzem
v červenci 1822

# II. PROMÉTHEOVSKÝ BOJ

## Ucelené kompozice pro jeviště a inspirované jevištěm

Všímáme-li si nyní Beethovenových dokončených prací věnovaných jevišti, jsme si vědomi toho, že o nich již bylo napsáno mnoho studií i samostatných knih, zejména o autorově chef d'oeuvre *Fidelio*. Nebudeme tedy koncipovat naše řádky jako „průvodce", nýbrž se pokusíme o uplatnění hlediska dosud víceméně opomíjeného: budeme sledovat genezi děl, jejich začlenění do teatrologických a libretních kontextů; položíme si otázku, do jaké míry mohou být i dnes – s výjimkou *Fidelia*, díla všeobecně uznaného – trvalou součástí našeho uměleckého provozu.

Dosavadní literatura zdůrazňovala neopakovatelnost a genialitu Beethovenovy jediné dokončené opery, avšak víceméně opomíjela otázky komplexního rázu. Neviděla *Fidelia* v kontextu Beethovenova celoživotního boje o tvar opery a její nové ideové vyznění. Nevšímala si v dostatečné míře Beethovenových náběhů a proher, jeho hledání a jeho tvůrčích zápasů spojených s cestou za operou. Je zarážející, jak málo prací pojednává o Beethovenových dílech pro jeviště, jak málo jich bere v úvahu Mistrův vnitřní vývoj. Nedosažená vítězství jsou opomíjena, neboť stále až příliš chápeme Beethovena jako Titána se lvím spárem, nevidouce jeho trnitou cestu, po níž kráčel, když toužil uchopit neúprosný osud za chřtán.

Většina prací absolutizuje *Fidelia*, zatímco ostatní Beethovenova díla pro jeviště jsou víceméně bagatelizována. I cesta k nim – onen Beethovenův život

plný bojů – vine se příliš přímočaře, neboť například Beethovenovy operní plány, tak důležité pro poznání Mistrova duchovního života, bývají odsouvány na vedlejší kolej – a o jeho hudbách k činohrám píše se jen sporadicky. Dosavadní práce dotýkající se našeho tématu rozplývají se v obecnostech nebo ve výčtech faktografické povahy. A pokud vznikají, nejsou psány s pramennou akribií. Dochází k nežádoucím posunům, jejich autoři se nevyhnou například chronologickým nepřesnostem (případ s *Libuší*, jejíž autorství je z textového hlediska leckdy přisuzováno Grillparzerovi, je nad jiné pádným dokladem nekritického přístupu k problematice). Beethovenova hudba k činohrám bývá podceňována nebo dokonce eliminována, o baletu *Stvoření Prométheova* píše se jen takříkajíc na okraj. Nebývá brána v úvahu skutečnost, že s divadelní problematikou potýkal se Beethoven již za svých bonnských let, kdy napsal nejednu příležitostnou skladbu věnovanou jevišti. Pochopení Beethovena dramatika – toť úsilí o vystižení mocného vývojového oblouku, jehož počátek má kořeny v Bonnu. Nebude tudíž od věci, naznačíme-li, po jakých stezkách kráčel mladý Beethoven ve svém rodišti, v době prvých styků s divadlem v nejširším slova smyslu.

Každý, kdo se chce alespoň dotknout naší problematiky, musí sáhnout po vynikající a dosud nepřekonané knize Ludwiga Schiedermaira, *Der junge Beethoven*, vydané v Lipsku roku 1925 v nakladatelství Quelle & Meyer. Tento bonnský ordinárius pro hudební vědu vykonal za nás podstatnou pramennou práci. Sledoval krok za krokem, jak se vyvíjel mladý génius – zázračné dítě, jež uniklo nástrahám otce alkoholika, který z něj chtěl mít mladistvého klavírního virtuosa podle vzoru Mozartova, neboť toužil se pyšnit synovými vavříny (i získat finanční prospěch). Zásluhy Beethovenova učitele Neefa jsou tu vyzvednuty poprávu a spravedlivě; nebýt tohoto filozofujícího hudebníka, nebyl by Beethoven získal možnost hlouběji poznat provoz bonnského *Nationaltheater*. Před lety jsem se i já zabýval otázkou, co vše mohl mladý Ludwig vidět na divadelní scéně v rodišti, a sledoval jsem, kterak se například přibližoval principům „komického" i „vážného" singspielu Jiřího Bendy, s jehož jevištní tvorbou přišel tehdy do styku (srov. mou studii *Ludwig van Beethoven und Jiří Antonín Benda*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10.–12. Dezember 1970 in Berlin. Berlin, Verlag Neue Musik, 1971, 453–464). Je možno říci, že rozvíjející se skladatel poznal na jevišti v Bonnu (v interpretaci společnosti Friedricha Wilhelma Grossmanna a jeho ženy Caroliny Sophie Augusty, rozené Hartmannové /*„Theatergesellschaft Grossmann-Helmuth"*, zvaná *„Kurkölnische Hofschauspielergesellschaft"*/) mimo jiné Bendův *Tatarský zákon* (*Das Tartarische Gesetz*, prov. Bonn 9. ledna 1782), jeho *Romea a Julii* (*Romeo und Julia*, hrála se v letech 1789–1792) a *Ariadnu na Naxu* (*Ariadne auf Naxos*, v těchže sezónách); Bendova díla měla tehdy velký ohlas, zatímco například Cimarosova opera *Il convito* (*Hostina*) takřka úplně propadla, jak sděluje ano-

nymní spolupracovník dobového *Gothaer Theaterkalender* 1789, jehož text znovu otiskl Thayer – Deiters – Riemann (I, 251–252). Vedle Bendových jevištních děl hrála se tehdy rozmanitá opuscula z okruhu francouzské *opéra comique* (Grétry) a italské *opery buffy* (Galuppi, Piccinni, Lucchesi), plody tvůrců německého *singspielu* (vedle Bendy byli zastoupeni mj. Hiller, Holzbauer, Ditters von Dittersdorf) i díla jiných autorů (Duni, Monsigny, Philidor, Audinot, Dezeda-Desaides, Guglielmi, Anfossi, Salieri, Sarti a citovaný již Cimarosa).

Mladý Beethoven stanul ve službách divadla, jak známo, nejprve jako cembalista, později jako violista (i II. houslista). Z praxe tedy poznal veškerá repertoárová díla, k nimž se družily i skladby Mozartovy a Paisiellovy. Není tudíž divu, že se sám již velmi záhy pokoušel o vlastní kompozici v dramatickém oboru. Jeho mladá léta mu poskytují tedy možnost rozvíjet schopnosti, jichž sám si u sebe cenil. Principy dramatického (hudebnědramatického) vyjádření byly u mladého Beethovena pevně zakotveny v dobovém milieu progresívně orientované bonnské společnosti. Pokrokově smýšlející kurfiřt Maxmilián František (Maximilian Franz, žil v letech 1756–1801), nešetřící pochvalou mladým umělcům, nastoupil na trůn roku 1784. Mladého Beethovena vzdělával Neefe, jak jsme již poznamenali, jehož si vybral kurfiřt jako muže, s nímž možno hluboce diskutovat o věcech umění a filozofie. Nepopiratelný Neefův vliv na Beethovena uplatňoval se v oblasti estetiky (princip jednoty v okruhu vznešenosti, ušlechtilosti, krásy, pravdy a dobra). Každý umělec měl by být, podle Neefa, též filozoficky orientován. Skladatelovy kompoziční postupy by měly mít hudebně psychologickou základnu. Hudba byla Neefovi řečí srdce a ve svých vrcholných parametrech stýkala se s božstvím. Bylo možno jej dosáhnout jen naprosto dokonalým mistrovstvím v oblasti hudební skladby. To tedy byly zásady, jež Neefe vštěpoval mladému Ludwigovi, který jim zůstal po celý život věren; jakýkoliv lartpourlartismus mu tedy byl hluboce vzdálen – bylo mu zatěžko a později i naprosto nemožno, aby zhudebňoval náměty a látky fraškovité nebo lascivní.

O tom jsme již psali v souvislosti s Beethovenovými neuskutečněnými operními plány. Avšak předtím, než se dostaneme k jevištním pokusům mladého Beethovena v době jeho bonnského působení, je třeba též zdůraznit, že Bonn pro něho znamenal též uvědomění v oblasti pokrokové literatury. V rodině paní dvorní radové Helene von Breuning (1749 až 1838), kam vytrvale docházel, seznamoval se Beethoven s předními mistry typu Schillera, Klopstocka, Goetha, Kanta, poznal tam básně Friedricha von Matthisona (1761–1831), z nichž některé zhudebnil (nejproslulejší je *Adelaide*, op. 46, z let 1795–1796 z doby již vídeňské, kdy studoval u Albrechtsbergera), dále filozofické stati hamburského pastora Christiana Sturma (1740–1786) a ideje Herderovy. I politicky vál v Bonnu nový vítr. Bastilu zpátečnictví ztékal na bonnské univerzitě profesor Eulogius Schneider (1756 až 1794), františkán, dvorní kazatel, ordinárius řečtiny a beletristiky, jenž později byl na Robespierrův příkaz

popraven gilotinou. Pro Beethovena znamenal tento pokrokový radikál mnoho. Zprostředkovával mu Rousseaua, Voltaira, Schillera a podnítil ho ke kompozici *Kantáty na smrt Josefa II.* (*Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.*, WoO 89). Vznikla v údobí od března do června 1790 a některé její pasáže předjímají leckteré místo z *Fidelia*.

To tedy bylo duchovní ovzduší, v němž vyrůstal mladý Beethoven. Pro divadlo tehdy komponoval příležitostně. Dochovány jsou dvě basové árie. První, **Prüfung des Küssens (Políbení na zkoušku)**, WoO 89, vznikla na text anonymního autora, druhá – **Mit Mädeln sich vertragen**, WoO 90 – na verše Goethovy básně **S dívkami se snášeti.** Obě árie jsou psány pro vynikajícího interpreta. Byl jím zřejmě basista Joseph Lux, jenž slavil na kurfiřtském dvoře úspěchy (dvorní kaplan C. L. Junker /1740–1797/ o něm napsal, že je velmi dobrým basistou a aktérem zcela způsobilým pro komický obor: „... ein sehr guter Bass-Sänger und der beste Akteur, ganz geschaffen für's Komische", srov. Junkerův dopis z 23. listopadu 1791 do časopisu *Musikalische Korrespondenz*, který řídil Heinrich Philipp Bossler /1754 až 1812/; cituje Kinsky – Halm, 544). Obě árie nevykazují ještě rysy Beethovenovy osobitosti a jsou psány v dobové kompoziční manýře. Text o políbení, které není proviněním, je dokladem dobové produkce tíhnoucí k buffóznímu vyústění:

Meine weise Mutter spricht:
Küssen, Küssen, Kind, ist Sünde,
und ich armer Sünder finde,
dass das Ding so böse nicht.
Mord und Diebstahl, weiss ich wohl,
ist ein schreckliches Vergehen,
aber Trotz! den will ich sehen,
der mir das beweisen soll!
Meine Küsse stehl ich nicht,
Doris gibt von freien Stücken,
und ich seh's an ihren Blicken,
dass ihr wenig Leid geschieht.
Oft begibt es sich, dass wir
uns vor Lust die Lippen beissen,
aber soll das Morden heissen?
Gott bewahre mich dafür!
Mutter, Mutter, Schmäherei!
Sünd ist Küssen? Ist es eine?
Nun, ich armer Sünder meine,
dass sie nicht zu lassen sei.

Volný překlad těchto veršů zní:

Moudrá moje matka praví:

Líbat, dítě, líbat hříšné jest.
A já, hříšník ubohý, mám za to,
že ta věc přec zlá tak není:
vražda, krádež — to vím dobře —
počínání hrozné jest.
Navzdory však všemu: toho spatřit toužím,
kdo mi řekne — důkaz předložím!
Polibky své totiž krásti nemíním
Doris dá jich plnou nůši,
v jejím zraku záblesk tuším,
bolest žádnou nečiním.
Začasté se stane také,
že se do rtů kousnem z lásky —
máme vraždou nazvati
počínání toto bez nadsázky?
Bůh stůj při mně!
Matko, máti, toť to hanobení!
Hříšný má být polibek? Je to hříchu působení?
Nuž, já hříšník ubohý, se vyznám:
Bez něj byl by život pouhé živoření.

(Překlad: R. P.)

Stejný text zhudebnil i Mozart (srov. Gustav Nottebohm, *Mozartiana*, Leipzig 1880, 126), ale jeho skladba platí dosud za ztracenou. Dílko Beethovenovo je dokonce dochováno v autografu (Berlín, Öffentl. Wiss. Bibliothek) a jeho titul obsahuje způsob psaní příjmení, kterého později Beethoven neužíval. V nadpise čteme: *Prüfung des Küssens. in musik gesetzt von L. v. Beethowen.* Árie je dvojdílná, bez opakování. Prozrazuje, že mladý Beethoven se dovedl srdečně bavit; nevyhýbal se humorným scénám a dobře chápal osvobozující sílu humoru. Ostatně právě tuto stránku své bytosti promítal do bonnských skladeb instrumentálního charakteru, ba i do *VIII. symfonie*. Křivdíme Beethovenovi, považujeme-li jej — jsou v zajetí romantického titanismu, kteří vidí v Beethovenovi jen muže ostře řezaných rysů a semknutých rtů — za nepřítele všeho humorného!

Druhá z árií (tj. *Mit Mädeln sich vertragen*) má za podklad text z Goethovy *Claudine von Villa Bella* (Goethes Werke, hrsg. von Richard Müller-Freienfels, Bd. 17/18, Berlin 1924, 266). Představuje se v něm Rugantino, onen mladík vstoupivší na cestu povaleče (jak jsme o tom psali na s. 124 naší knihy), který se v prvém výstupu /dějství/ doprovází na citeru (správně kytaru). Po boku má kord, na hlavě širák. Předzpěvuje ostatním vagabundům, kteří mu naslouchají hrajíce v kostky, že správný muž se dobře snese s děvčaty, ale proti mužům je zahrocen: stojí s nimi vždy v křížku. Prochází světem s prázdnou kapsou, má více dluhů než peněz:

Mit Mädeln sich vertragen
Mit Männern' rumgeschlagen
Und mehr Kredit als Geld:
So kommt man durch die Welt.

Tato drobná Beethovenova skladba dochovaná rovněž v autografu v berlínské Veřejné vědecké knihovně (s netypickou formou Beethovenova příjmení, viz výše) je důležitým dokladem, že Beethoven tíhl ke Goethově singspielu *Claudine von Villa Bella* od roku 1790 do roku 1826, kdy se k němu chtěl znovu vrátit a zhudebnit jej celý.

K problematice jevištní tvorby obrací Beethoven zájem až ve Vídni, kam přichází definitivně roku 1792.

Věnuje se tu činnosti učitelské, hudbě komorní, hodně komponuje, vystupuje jako pianista. Tvorba pro jeviště zůstává prozatím mimo jeho hlavní proud vývoje. Jakoby mimochodem napíše dvě árie do singspielu Ignaze Umlauffa **Die schöne Schusterin (Hezká ševcová)**, WoO 91. Pocházejí z roku 1796. Komický singspiel o dvou dějstvích slavil úspěchy nejen v *Theater an der Wien* (prem. 27. dubna 1795), nýbrž také v divadle *U Korutanské brány* (prem. 30. května t. r.). Text má předlohu ve francouzské verzi, kterou přeložil Gottlieb Stephanie. Libreto mělo tuhý život, neboť v původním znění markýze de Ferrièrese bylo zhudebněno až po první verzi Umlauffově (1779), tedy roku 1793. Přepracované dílo zkušeného vídeňského kapelníka Umlauffa zaujalo i Beethovena při jeho novém vídeňském nastudování (vlastně zcela nově přepracované premiéře). Druhá z árií, **Soll der Schuh nicht drücken (Bota tlačiti nemá)**, byla inspirována uměním sopranistky Anny Marie Weissové, která zpívala titulní roli Leny (Lene). Text árie pojednává o dámském střevíčku: opravdu slušivá bota má být podle možnosti špičatá, a přece nemá tlačit! — Ve svém úsilí obohatit Umlauffův singspiel začal L. v. Beethoven kompozicí tenorové árie **O welch ein Leben, ein ganzes Meer von Lust und Wonne fliesst um mich her (Jaký to život, celé moře rozkoše a slasti mě oblévá)**. Hudebně jde o volné zpracování a instrumentaci Beethovenovy *Májové písně* (*Maigesang*, op. 52, č. 4): „*Wie herrlich leuchtet mir die Natur*" („*Jak nádherný je třpyt mé přírody*"); Zatímco autorem textu *Májové písně* je básník Goethe, vytvořil textový podklad árie o životě jako moři rozkoše příležitostný literát Gottlieb Stephanie, jenž zpracoval mj. i libreto k *Únosu ze serailu*. „Přetextování" původní verze bylo motivováno praktickou potřebou. Beethoven si nedělal těžkou hlavu z takovéto textové transplantace, neboť tu šlo o jeho dílko ryze příležitostné. I Umlauffův singspiel nekladl si vysoké umělecké parametry, vždyť byl vytvořen jen a jen k pobavení publika. Doba povlovných vnitřních reforem, která na krátkou dobu vrcholí v úsilí Lortzingově, však dosud nenastala. I Beethoven chápal „zábavné" divadlo jako útvar pro potřebu dne. Závažnost práce pro divadlo pocítil až při kompozici baletu

## STVOŘENÍ PROMÉTHEOVA

jenž vznikal v letech 1800–1801. Jeho náčrty k většině čísel (s výjimkou předehry) jsou zachovány ve Veřejné vědecké knihovně v Berlíně,[1] jejich popis podává poprvé Gustav Nottebohm.[2] Vlastní autograf díla se však nezachoval. Takřka úplnou autorizovanou partituru nalezneme v opise ve fondech *Österreichische Nationalbibliothek* ve Vídni. Dílo, jež vešlo do historie pod názvem **Die Geschöpfe des Prometheus**, op. 43, má na titulním listě tento název:

Ballo serio
Die Geschöpfe des Prometheus
Composto dal
Sign. Luigi v. Beethoven

Nakladatel Artaria připsal na hlavní titul:

Coppia correcta dal Autore.
Proprietà del Negozio

a přidal název svého vydavatelství:

Artaria e Comp.[3]

Dílo obsahuje 293 listů kvartového formátu. Opis zhotovil Franz Xaver Gebauer (1784–1822), učitel hudby ve Vídni; skladatel do něj začlenil opravy a doplňky. Tato autorizovaná partitura byla nalezena v Beethovenově pozůstalosti. Nebyla však vydražena, nýbrž spolu s jinými Beethovenovými rukopisy ji obdrželo Artariovo nakladatelství. Vydalo klavírní výtah *Stvoření Prométheových* v červnu 1801 s italským titulním listem:

Gli Uomini di Prometeo
BALLO
per il clavicembalo o Piano-Forte
Composto, e dedicato
à Sua Altezza la Signora Principessa
LICHNOWSKY nata CONTESSA THUNN
da Luiggi van Beethoven
Opera 24
In Vienna presso Artaria e Comp.

V námětu nalezl Beethoven ideální předlohu, která odpovídala narůstajícím hrdinským tendencím jeho tvorby. Tvůrcem libreta k baletu byl italský tanečník a choreograf Salvatore Viganò (1769–1821), rodák z Milána. Působil tehdy ve Vídni jako baletní mistr, jenž uplatňoval na baletní scéně nové reformní postupy (plně zaujaly i Beethovena). Tento syn baletního mistra nevytvářel pouze sám jako tanečník osobité kreace, nýbrž byl také básníkem

a hudebním skladatelem – autorem četných baletů. Svou dráhu počal jako představitel ženských rolí v římském divadle, poněvadž tam tehdy nebylo dovoleno, aby dámy vystupovaly na scéně. Po angažmá v Madridu, Bordeaux, Londýně a Benátkách přichází do Vídně; tam poprvé vystoupil v divadle *U Korutanské brány* 13. května 1793 ve svém baletu *Raoul*, kde spoluúčinkovala též jeho manželka, slavná španělská tanečnice Maria Medina. Po dvouletí 1793–1794 odešel Viganò do Prahy, pak do Drážďan, Berlína, Hamburku a Benátek, avšak vrátil se do Vídně k dvorní scéně; baletní umění přivedl na ní k výši nebývalé, jíž už po něm nikdy nebylo dosaženo. Básník Collin (ve svých Sebraných spisech VI, 305 nn.) se například vyjadřoval o přínosu Mistra Viganò s nadšením (cituje Thayer – Deiters – Riemann II, 217 n.). Podle spisovatelova názoru soustředil Viganò na sebe právem pozornost. Za vlády Leopolda II. se mu totiž podařilo uplatnit na baletní scéně principy Noverrovy reformy (o které se krátce zmíníme níže), která přitahovala. Obecenstvo jí bylo nadšeno a odměňovalo potleskem i Viganovu paní, která prezentovala dosud nevídané umění. Vídeňské obecenstvo vplynulo do víru diskusí o novém typu baletu. Jedna jeho část stranila tradicionalistickému pojetí baletu a choreografie, jak ji reprezentoval tehdy ve Vídni Antonio Muzzarelli, baletní mistr Leopolda II., druhá pak Viganovi. *„Die Freunde des Theaters theilten sich sämmtlich in zwei Parteien, die sich wegen der Verschiedenheit ihrer Überzeugungen mit Hass und Verachtung betrachteten,"* praví Collin a prozrazuje, že oba tábory se vzájemně nenáviděly a jeden druhým pohrdaly. Nastala tudíž ve Vídni podobná situace jako mezi piccinnisty a gluckisty v době Gluckovy pařížské návštěvy. V čem tedy závisela novost Noverrových přístupů, které tolik propagoval Viganò?

Jean Georges Noverre (1727–1810) mířil proti ztrnulým formám reprezentativního baletu absolutistického údobí. Balet nemá být pouhou vznešenou podívanou, nýbrž má diváka zaujmout bohatým dějem a výrazovými prostředky baletního divadla. Noverre soudí, že je třeba strhnout masky starých baletních představitelů, spálit paruky, zničit důstojné kostýmy. Rutinu nechť nahradí pravý vkus. Postavy baletních umělců mají být oděny do vznešeného, pravdivého kostýmu, tanec má vyjadřovat děj a pohyb na jevišti, neboť cílem scénického umění je mimo jiné, aby poukázalo na značný rozdíl mezi řemeslným mechanismem divadla a mezi opravdovou tvůrčí duchovní činností, která zařazuje tanec do oblasti hereckého umění.[4]

Noverrovy myšlenky měly zápalnou moc. Podnítily reformu baletu, jejímž byl Noverre sám tvůrcem a dovršitelem; má ostatně v oblasti baletu obdobné postavení jako Gluck v hájemství opery. Noverre povznesl a vlastně obnovil jevištní tanec. Prohlašoval se za Rousseauova žáka.

Viganò byl, jak řečeno, nadšeným propagátorem jeho názorů, které uváděl v život ve vídeňském dvorním divadle, jež na čas přálo novým humanitním

myšlenkám i obrozenému tanci. Jako autor choreografické libretní předlohy k *Prométheovi* se Viganò začlenil do onoho hnutí, jež směřovalo k měšťanskému obrození a k osvícenství. Herder, Goethe, největší evropští duchové ostatních národností zvonili na poplach. Jim splývал pojem osvícenství do jisté míry s hnutím cílícím k hlubšímu poznání antické kultury. Hojně byl překládán Aischylos i další řečtí autoři. Mohl být opominut Prométheus, titánský hrdina, jenž nejpronikavěji ztělesňoval myšlenku osvobozeného člověka? Tehdejšímu obecenstvu nestačilo, že jej poznalo v literární formě například z Goethova fragmentárního dramatu z mládí (*Prométheus*), které symbolizovalo vzdor proti náboženskému útlaku a proti absolutismu, nebo z Herderova *Odpoutaného Prométhea* (*Der entfesselte Prometheus*), jenž byl básnickým výrazem vnitřního filozofova přesvědčení, že se již blíží zora svobody. Toužilo také po hudebním (baletním) zpracování. Viganò citlivě reagoval na podněty veřejnosti a vytvořil ve svém baletním libretu (bohužel ztraceném) prototyp díla, které plně odpovídalo dobovým tužbám a tendencím. Dnes můžeme rekonstruovat poměrně přesně Viganův děj, neboť se dochovaly poznámky k režii a pohybovému ztvárnění baletu. Ostatně Beethoven, jenž ve svých devětadvaceti až třiceti letech byl naprosto nezkušený v oblasti choreografie a baletního ztvárnění, vycházel z Viganových poznámek a uváděl je přesně v život ve svém baletu.

Odborné veřejnosti zpřístupnil takřkajíc z druhé ruky celý děj baletu mistr Carlo Ritorni, autor spisu *Commentarii della vita a delle opere coredrammatiche di Salvatore di Vigano* (Milano 1838), který v italštině popsal vývoj dramatické situace ve Viganově libretu sloužícím Beethovenovi za podklad hudebního ztvárnění. Z Ritorniho práce přeložil příslušný text pan Grandaur a uveřejnil jej v *Allgemeine Musikalische Zeitung 1867* (s. 178 n.). Odtud pasáž převzal Thayer a uvedl ve své známé beethovenovské monografii (nově viz Thayer – Deiters – Riemann II, 221–222). Obsah baletu nedávno nově rekonstruoval Harry Goldschmidt,[5] který dějově hybné momenty přesně situoval k Beethovenově hudbě (srov. *Beethovens Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Breitkopf & Härtel, Leipzig, nedatováno, č. 11 /série 2 č. 2/; dále zkracujeme: GA). Vypravujme tedy obsah baletu podle Goldschmidta:

Prométheus přibíhá na jeviště s planoucí pochodní. Je na útěku před zlobou Jova, otce bohů, který hodlá vyhubit bezmocné pokolení lidí.

Č. 1. *Poco Adagio* alternující s *Allegro con brio*:
Titán Prométheus stvoří muže a ženu. Plamen pochodně jim vdechne život. Počínají žít. Prométheus se nevýslovně raduje, avšak jeho radost se záhy mění v rozpaky a zármutek. Zpozoruje totiž, že pohyby obou lidí, které stvořil, jsou tvrdé, vždyť chodí jako loutky. Děje se tak proto, že nedovedou používat svého rozumu. Všechny nář-

ky, všechno domlouvání jsou marné. Noví lidé nechápou pranic Prométheovu řeč.

Č. 2. *Adagio*, poté *Allegro con brio*:
Prométheus se hněvá. Jeho zlost dostupuje vrcholu a hodlá své dílo zničit.

Č. 3. *Allegro vivace*:
Prométhea napadá spásná myšlenka. Má v plánu dovléci svá neschopná stvoření na Parnas a předvésti je Apollónovi a Múzám.

Č. 4. *Maestoso – Andante*:
Prométheus předstupuje před Apollóna a Múzy spolu se svými indolentními stvořeními. („Maestosem" je charakterizován Prométheus, v tempovém pohybu „Andante" tančí Prométheova stvoření.)

Č. 5. *Adagio*:
Na Apollónův pokyn vystoupí Múza Euterpé. Hraje na flétnu za doprovodu pěvce Amfíona, jenž zpívá a přitom trsá na harfu. Hudba a zpěv vyprávějí o své kráse a mají člověka přivést k rozumu i kultivovat jej. Aríón a Orfeus zesilují harmonii svými loutnami, a posléze se přidává Apollón sám (violoncello); ve výstupu Arióna a Orfea mění se Adagio v Andante.

Č. 6. *Allegro*:
Obě stvoření začínají pociťovat štěstí. Uvolňují se a počnou se pohybovat v půvabném rytmu.

Č. 7. *Grave*:
Na vrcholu radosti se nově stvoření lidé, muž a žena, koří Prométheovi. Obejmou jeho kolena a vyjadřují tak svůj dík i úctu k němu.

Č. 8. *Allegro con brio*:
Prichází bohyně Terpsichoré se svými bacchantkami. Válečným tancem mají připomenout oběma lidem, že je ctí zemřít ve válce, získati násilím svůj věhlas. Titán Prométheus konstatuje se starostlivostí v oku, že jeho stvoření nedovedou odporovat lživému vábení. Sama od sebe, probůh, dokonce sahají po zbrani (*Presto*).

Č. 9. *Adagio*:
Do děje vstupuje Melpomené, Múza tragédie. Vytváří tragickou scénu, která však je věnována spíše Prométheovi než oběma udiveným stvořením. Ve scéně hrozí Prométheovi smrt, protože se rouhal bohům tím, že vytvořil lidi, kteří hodlají vše zničit mocí válečnou. Melpomenina scéna končí tím, že Prométheus umírá proboden dýkou. Muž i žena, jež jsou nyní již cítícími bytostmi, pláčí nad Prométheovým odchodem.

Č. 10.–12. *Allegro, Andante, Maestoso*:
Okamžik vystoupení Thaleie, Múzy komedie, je volen vlastně ne-

vhodně, avšak z hlediska dobového pojetí dramatu má charakter kontrastujícího vstupu do děje. Nuže, Thaleia přichází se svými družkami, aby společně předvedly *Pastorále* (č. 10). Vystřídá ji bůh Pan se skupinou satyrů (č. 11–12).

Č. 13. *Allegro*:
Obě skupiny, Thaleia s družkami a Pan se satyry, se spojují k rozverným tancům a předvádějí úsměvné výjevy ze života.

Č. 14. *Andante*, poté *Adagio*:
Po apoteóze života (č. 13) se tančící obracejí k mrtvému Prométheovi. Thaleia zakrývá obličej truchlícího muže a plačící ženy maskou (Andante). Pan se skloní k Titánu Prométheovi a vdechne mu znovu život (sólo basetového rohu). Všichni se radují, že Prométheus vstal z mrtvých. Ten, kdo měl sílu stvořit nového muže a ženu, je opět vrácen krásnému životu. Jásající Parnas (*tutti*) i obě Prométheova stvoření (*soli*) vyjadřují svou radost.

Č. 15. *Andantino – Adagio – Allegro*:
Obě stvoření přistupují ke svému dobrodinci (*Andantino*) a prokazují mu znovu a znovu úctu – výraz svých díků (duo v tempu *Adagia*). V závěru zazní spádný menuet, na němž se podílejí Thaleia, Pan a jejich rozjařené družiny (*Allegro*).

Č. 16. *Finále*:
Dílo končí řadovým tancem *contredanse* (se dvěma trii), jenž se třikrát opakuje a ústí ve slavnostní *Allegretto*. Společně s hlavními představiteli tančí celý Parnas. Živá finální stretta ohlašuje konečný závěr baletu (*Allegro molto*).

Děj baletu je pantomimický. Ve Viganově původním pojetí byl jakýmsi mytologicko-alegorickým baletem, jenž se odvíjel dosti volně a měl rysy divertissementu. Měl být věnován Marii Terezii (1722–1807), dceři krále Ferdinanda IV. Neapolského, druhé manželce císaře Františka I., jež byla nadanou pěvkyní a příznivkyní hudby. Sám Beethoven jí vzdal hold svým *Septetem op. 20* (1799–1800).

Jak vyplývá z Artariova vydání baletu (1801), jež navazovalo zřejmě na konzultaci s baletním mistrem Viganò, měl se balet původně jmenovat *„Prométheovi lidé"* (*Gli Uomini di Prometeo*). Tak ostatně nazval Viganò také svého druhého *Prométhea*, jenž měl šest baletních dílů a byl později proveden údajně v Miláně s Viganovou hudbou. Tato nová libretní předloha se odlišuje zřejmě od onoho textu, na který komponoval Beethoven. Verze pro Beethovena měla patrně parametry přece jen méně rozměrné. Je zajímavé, že Beethovenův balet byl podroben revizi a později doplněn podtitulem *„oder die Macht der Musik und des Tanzes"* (*„čili moc hudby a tance"*), čímž bylo dílo posunuto do oblasti alegorií barokizujícího typu. Hudba a tanec zušlechťují lidskou duši. Ve

skutečnosti člověka činí takovým, jakým má býti, zatímco hrozba zbraněmi (Terpsichoré, bacchantky) mu má připomenout, že jeho štěstí a vůbec celá pozemská krása jsou neustále ohrožovány smrtí. Působilo by jistě dramatičtěji, kdyby balet byl uzavřen Prométheovou smrtí (za takovéto dramaturgické řešení se přimlouvá již Ritorni ve své svrchu citované monografii o mistru Viganò); avšak smírným vyzněním hodlali Viganò i Beethoven zřejmě naznačit, že život je nezničitelný a že se stále obrozuje. Uvažme také, že Viganova dedikace Marii Terezii (jež ovšem odešla ze života po porodu svého dvanáctého dítěte ve věku pětatřiceti let) sama tehdy invokovala útěšné zakončení. V době naplněného životního štěstí měl balet také oslavit její hudební schopnosti.

Základní ideou baletu je emancipace lidského pokolení, obrození jeho duchových schopností. Člověk má být vzděláván k vyššímu a mírumilovnějšímu bytí. Tato myšlenka plně zaujala i Beethovena. Sám se považoval za bořitele starých představ, ztékal nebesa a vrůstal do typu prométheovského. Jako Titán Prométheus, toužil i Beethoven po tom, aby vytvářel — vlastně přetvářel — nové lidi, kteří by byli zrozeni k lepšímu životu. Tato otázka Beethovenova tzv. titanismu byla často předmětem zájmu hudebních historiků a muzikologů. V našem kontextu ji však nyní nebudu rozvádět, přičemž připomínám, že jsem se pokusil o obecné řešení problému titanismu na jiném místě (srov. mou studii *Der Titanismus als Form des künstlerischen und gesellschaftlichen Protestes des Komponisten*, in: Colloquia musicologica Brno 1976 & 1977, red. R. Pečman, Brno, Mezinárodní hudební festival, 1978, 449 až 455). Beethoven hodlal svou hudbou působit výchovně ve smyslu společenského pokroku. Měl prométheovskou povahu, svým dílem protestoval proti aristokratickým bohům na Olympu. Pokrokovými rysy mu plně vyhovovalo Viganovo libreto, byť ještě bylo v lecčems podobné starým dvorským oslavným hrám. Beethoven se tak dokonale ztotožnil s baletem *Stvoření Prométheova*, že použil humanitního tématu Prométheova ve čtyřech svých dalších dílech.

Beethoven byl v oblasti taneční hudby poměrně dosti zkušený skladatel (již v Bonnu psal mnoho užitkových tanečních skladeb, viz Kinsky — Halm, citované dílo, oddíl Werke ohne Opuszahl). Balet *Prométheus* tudíž působí ucelene, a ačkoliv jde o jeho první dílo určené jevišti, má již vysloveně dramatické akcenty, jež prozrazují skladatelovo dramatické nadání.

Taneční formy vyhovovaly povaze Beethovena — vyznavače životního jasu a bojovníka za zjasněné zítřky. Podobně jako Haydn, Dittersdorf a jiní, vytvářel i on ve Vídni pro reduty a společenské bály *contredansy* (12 skladeb) a *ländlery* (6 kompozic). Dva starší contredansy použil pak ve finále hudby k *Prométheovi*. Je zajímavé, že *Contredans Es dur* (Wo0 8) zaznívá v *Patnácti variacích Es dur*, op. 35, pro klavír, a mimo jiné také ve finále *Eroiky*, op. 55. Je patrné, že v těchto contredansech a v hudbě k *Prométheovi* se tedy rodil typ hrdinné Beethovenovy melodiky.

V hudbě k *Prométheovi*, z níž se dnes vlastně hrává jen předehra, převzal Beethoven vpravdě ducha Mozartova z Haydnových rukou, jak o něm napsal hrabě Waldstein již roku 1792 (*Stammbuch*, dnes ve *Wiener Fideikomissbibliothek*). Dobová kritika však považovala Beethovenovu hudbu k *Prométheovi* „za příliš učenou pro balet". Dnes se nám naopak jeví jako zralá, ušlechtilá a líbezná. O její vnitřní síle svědčí skutečnost, že může žít samostatně, bez vazby na baletní projev (v nové době máme takové příklady jen u mistrů největších, například u Ravela a Stravinského). Samostatnost Beethovenova projevu je dána mimo jiné tím, že v baletu Mistr nesleduje děj mechanicky a popisně. Jeho hudba je silná, balet roste z jejího ducha. Poslech ouvertury přesvědčuje o tom, že dílo vznikalo v sousedství *První symfonie*, neboť vzájemná spřízněnost témat je tu uplatňována v obou dílech obdobným způsobem. Ostatně předehra k *Prométheovi* začíná dominantním septakordem, tak jako *První symfonie*. Allegro molto con brio této předehry má charakter symfonického allegra, v „*Bouři*" („*La tempestà*") — mocném hudebním obrazu o tom, jak Prométheus uzmul bohům oheň — vidíme předzvěst *Pastorální symfonie* („Gewitter. Sturm"). Mezi nejjímavější místa baletu patří č. 5 (Adagio); jde o jednu z mála skladeb, kde Beethoven používá harfy, k níž se pojí rozmanité nástroje, například flétna, klarinet, fagot a sólové violoncello, v působivé vzájemné rozmluvě. Obě mladá Prométheova stvoření počínají právě při této hudbě nabývat rozumu. Hudba má tedy zušlechťující význam ve smyslu Platónově: „Není-li pak /.../ vychování hudbou proto nejúčinnější, že při něm nejvíce vnikají do vnitra duše rytmus a harmonie a nejsilněji ji uchvacují, přinášejíce ladnost? /.../ Kdo má potřebné hudební vychování, má nejbystřejší zrak pro nedostatky a vady buď lidských děl nebo děl přírody a správně se nad nimi horší; krásné věci chválí a s radostí je přijímaje do duše má z nich potravu a stává se krásným a dobrým /.../."[6]

Je zjevné, že Beethoven pojímal své dílo hlouběji než jen jako příležitostnou baletní skladbu. Dosáhl vpravdě apollónských, takřka „božských" tónů, tak jako nikdy předtím a nikdy potom. Naplňoval Schillerovu představu o „heroické idyle" a vyjadřoval ji transparentně v tónech. Ideově můžeme vést paralelu mezi hudbou k Prométheovi a Ódou na radost v *Deváté symfonii*. Harry Goldschmidt[7] provedl výklad baletu ve vztahu k dvojverší

Seid umschlungen Millionen
Diesen Kuss der ganzer Welt

a došel k závěru, že žádné jiné nestojí blíže Prométheovým filozofickým a lidským postojům. Opět jeden z dokladů, že myšlenka osvobozeného lidství rostla v Beethovenově povědomí již v době kompozice jeho jediného baletu.

Balet *Stvoření Prométheova* byl poprvé proveden 21. března 1801 ve dvorním divadle *U Korutanské brány*, a to pod italským titulem *Gli uomini di Prometheus*. Zachoval se program premiéry (srov. Thayer — Deiters — Riemann II, 219), v němž je obsah „mytologického, alegorického baletu" osvětlen takto:

„Základem tohoto alegorického baletu je báje Prométheova. Řečtí filozofové, kteří jej znali, vysvětlovali děj fabule tím, že líčili Prométhea jako vznešeného ducha, jenž nalezl lidi své doby ve stavu nevědomosti, leč zjemnil je vědami a uměním a vštípil jim mravy. Vycházíme-li z tohoto základu, představují se v přítomném baletu dvě oživené postavy, které se vyvíjejí, které učiní moc Harmonie schopnými vnímat všechny vášně lidského života."[8]

Program premiéry tedy nasvědčuje, že v díle byla zdůrazňována výchovná moc hudby působící na přetváření člověkova nitra. Schönewolfovo tvrzení[9] o závislosti námětu na ideovém vyznění Goethova dramatického fragmentu *Prométheus*[10] se nám dnes zdá být poněkud nedomyšlené. U Goetha jde o drama nedokončené, které bylo známo jen poměrně úzkým vrstvám čtenářů. Je sebevědomým výrazem Goethova titanismu. Básník promítal do fragmentu svou vlastní filozofii tvůrčího umělce, který se cítí sám býti Titánem. Trpící lidstvo, které pláče nad svým neštěstím, je na úrovni bohů, jimž Goethe strhává masku a pojímá je jako největší ubožáky pod sluncem. Činí tak Prométheovými ústy, který se u Goetha (*Goethes Werke*, sv. 17, s. 14) postaví Jovovi těmito slovy:

Sie nieder, Zeus,
Auf meine Welt: sie lebt!
Ich habe sie geformt nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen, zu geniessen
und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten
Wie ich!

Goethovým fragmentem neprovívá pokora lidstva vyjadřovaná vůči Prométheovi, nejde tu o panteistické pojetí odporu proti bohům, které vyústí v jejich radostnou apoteózu po vnitřním obrození hudbou; Goethe staví do protikladu smrt a život – i nejubožejší z lidí touží tváří v tvář smrti po životě a lásce. Již tyto poznámky nasvědčují tomu,[11] že přes jisté podobnosti Beethovenova baletu s Goethovým fragmentem vyznívá Beethovenovo dílo jednoznačněji a neevokuje tolik pochybností moderního člověka jako verše Goethovy, jimž bývá ostatně i po formální stránce vytýkáno, že nemají v sobě nic klasického a že se vzdalují ideálu klasického umění. Hybris – zpupná svévole, s níž člověk překračuje meze svých lidských schopností – je příčinou utrpení, neboť bohové trestají toto rouhavé vyvyšování. U Goetha nabývá Hybris tragické velikosti, básník jí přitaká. Beethoven dosud nachází vyústění vzpoury proti bohům ve smírném akordu. Titanismus v jeho nitru však narůstá, leč klasik Beethoven prozatím přece jen vítězí nad bořitelem tradic a mýtů. Až ve *Třetí symfonii* dosáhne sám vnitřní svobody ...

**Poznámky:**

1 Údaj podle Kinsky – Halm, s. 102.
2 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, 246.
3 Kinsky – Halm, tamtéž.
4 Jean Georges Noverre, *Lettres sur la danse, et sur les ballets*, Stuttgart – Lyon 1760. Česky jako *Listy o tanci a baletech*. Přeložil Jan Rey. Praha, Družstvo „Dílo přátel umění a knihy", 1945. Nově vyšlo jako pomocná kniha pro III. a IV. ročník tanečního oddělení konzervatoří a pro VI. a VII. ročník hudebních a tanečních škol, a to pod tímtéž titulem v přetlumočení Jana Rajmosera, Praha, SPN, 1984 (s předmluvou Jana Reye).
5 Harry Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*. Leipzig, Reclams Universal-Bibl., Bd. 628, Reclam-Verlag, 1975, 293–296.
6 Platón, *Politeiá*. V českém převodu *Ústava*. S použitím překladu dr. Emanuele Peroutky přeložil dr. František Novotný. Praha, Laichter, 1921, 121.
7 Goldschmidt, tamtéž, 298–299.
8 „Die Grundlagen dieses allegorischen Balletts ist die Fabel des Prometheus. Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Bespielung der Fabel dahin, dass sie denselben als einen erhabenen Geist schildren, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Kunst verfeinerte und ihnen Sitten beibrachte. Von diesem Grundsatz ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballett zwei belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden." Thayer – Deiters – Riemann II, 219. Přetiskuje Karl Schönewolf, *Beethoven in der Zeitenwende*, Bd. I. Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 1953, 187. Překlad citátu: R. P.
9 Tamtéž, 187–188.
10 Srov. *Goethes Werke*. Hrsg. von Richard Müller-Freienfels. Bd. 17. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., 1924, 3–22.
11 Blíže srov. Müller-Freienfelsův úvod k 17. svazku Goethova díla, s. I–IX.

Beethovenova cesta k opeře byla vroubena nejen neuskutečněnými jevištními plány, nýbrž i kompozicí rozmanitých úseků hudebnědramatické povahy. O skladatelových vložkách do singspielové produkce jsme již pojednali (srov. s. 148–150 naší knihy). Stranou našeho zájmu však dosud zůstala kompozice, jejíž vnitřní klíčení i realizace jsou spojeny s Prahou. Jde o scénu a árii pro soprán s doprovodem orchestru **Ah, perfido!** (**Ó, věrolomný!**), pocházející z roku 1796...

Beethoven, jak známo (srov. Jan Racek, *Beethoven a české země*, Brno 1964, 22–37), navštívil několikrát Prahu. Nedoložený je jeho pobyt roku 1795, avšak rok nato přijíždí spolu s hrabětem Karlem Lichnowským a bydlí „U zlatého jednorožce" na Malé Straně v Lázeňské ulici čp. 258. Tento pobyt je doložen Beethovenovým dopisem bratru Johannovi ze dne 19. února 1796 (Kastner, ²1923, dopis č. 17, s. 25). Mistr přijel do Prahy podle všeho již počátkem února a pobyl tu několik týdnů. Jeho veřejná koncertní vystoupení v Praze nelze přesně doložit, avšak hrál hojně na večírcích pražské šlechty. Sblížil se s hrabětem Christianem Clam-Gallasem a zvláště s komtesou Josefinou Clary-

ovou (1777–1828), dcerou hraběte Filipa Clary-Aldringena (1742–1795) a hraběnky Barbary von Schaffgotsch (1750 – po r. 1812). „Není vyloučeno, že se tu vytvořil i citový vztah mezi oběma mladými lidmi" (Racek, 25). Josefina Claryová měla Beethovena v neobyčejné úctě, byla to také dobrá zpěvačka a hrála na mandolínu. *„Ah, perfido"* složil Beethoven pro ni, avšak o proslulost skladby postarala se až význačná pěvkyně Josefina Dušková (1754–1834), rozená Hambacherová, již někteří autoři považují omylem za onu Josefinu, které Beethoven dílo věnoval. I na oznámení koncertu 19. listopadu 1796 čteme, že *„Ah, perfido"*, jež tu zaznělo poprvé veřejně spolu s dalšími skladbami Johanna Gottfrieda Naumanna a Wolfganga Amadea Mozarta, bylo složeno pro J. Duškovou (*„eine Italienische Scene, comp. für Mad. Duschek von Beethoven"*); k premiéře Beethovenovy scény došlo v Lipsku. Psal se 21. listopad, oznámení vyšlo dva dny předem v *Leipziger Zeitung* (otiskuje Thayer – Deiters – Riemann II, 11).

*„Ah, perfido"* (srov. GA č. 210 = série 22 č. 1) je komponováno v prvém svém oddílu na text Pietra Metastasia z opery seria *Achille in Sciro* (3. scéna III. aktu, srov. Metastasio, *Opere /.../*, vol. 5, Londra 1784, 51). Deidamia, dcera krále Lykomeda, je navýsost vzrušena rozhodnutím svého milence Achillea táhnout v čele řeckých vojů do Tróje. Nesmyslná trójská válka může znamenat pro Achillea smrt... S vnitřní účastí komponuje Beethoven tento výjev, jeden z nejjímavějších v Metastasiově libretní tvorbě. Tento císařský dvorní básník „píše neobyčejně lehce, elegantním, vpravdě hudebním veršem, který je poddajný a měkký, anticky slunný a vyrovnaný, místy preciózně rokokový, roztomilý a hravý" (Rudolf Pečman, *Stará opera – země neznámá /.../*, Opus musicum I, 1969, 141). Dosahuje však značné dramatické působivosti v oněch místech, kdy líčí hluboké afekty nebo lidské vášně. Scéna z opery *Achillés ve Skýru* – kterou podle Metastasia zhudebnil roku 1775 i Josef Mysliveček pro *Teatro S. Carlo* v Neapoli – přináší v klíčovém úseku, jenž byl podkladem pro *„Ah, perfido"*, textový podklad pro hudební vystižení duševních pocitů ženy opuštěné vojevůdcem, jenž volil slávu válečnickou a pohrdl hřejivým teplem rodinného krbu. Zoufalá Deidamia v něm praví:

Ah perfido! Ah spergiuro!
Barbaro! Traditor! Parti? E son questi
Gli ultimi tuoi congedi? Ove s'intese
Tirannia più crudel! Va, scellerato
Va pur; fuggi da me: l'ira de'Numi
Non fuggirai. Se v'è giustizia in cielo,
Se v'è pietà, congiureranno a gara
Tutti tutti a punirti. Ombra seguace,
Presente ovunque sei,
Vendrò le mie vendette. Io già le godo
Immaginando; i fulmini ti veggo

Già balenar d'intorno... Ah no, fermate,
Vindici Dei. Di tanto error se alcuno.

Beethovenovi představuje tato „amante d'Achille" nešťastnou bytost, která chce být mužovou oporou. Vášnivé akcenty v jejím monologu jsou motivovány jejími hlubokými obavami o Achilleův osud. Její mluva je pohnutá. Proto také Beethoven zhudebňuje Metastasiova slova na způsob recitativu accompagnato, jehož bylo užíváno v opeře seria ponejvíce v místech těžkého rozhodnutí, tedy v tzv. „velké scéně". Doprovázenému recitativu předcházel „recitativ suchý" (secco), jenž ovšem je u Beethovena, vstupujícího in medias res, eliminován. Accompagnatu následovala bezprostředně árie (jméno autora jejího textu v Beethovenově skladbě nám není bohužel známo, srov. Kinsky – Halm, 154). Její textový incipit

Per pietà non dirmi addio

napovídá, že půjde o árii loučení. Skutečně. Mladá Deidamia vyjadřuje – u Beethovena však jako by to byla komtesa Claryová, kterou v Praze byl opustil – všechen svůj hluboký smutek, svou vášeň, své vnitřní rozrušení i zoufalost. Jde tu o typickou hudební kresbu afektů pastózními barvami, řečeno obrazně.

Celá tato vokální skladba zastává v Beethovenově vývoji důležité místo. Od ní vede cesta k postavě Leonory ve *Fideliovi*, jmenovitě k jejímu recitativu a árii č. 9 z prvního dějství: *„Abscheulicher! Wo eilst du hin?"* („Ty stvůro zlá! Kam zas ten spěch?", překlad: Pavel Eisner). Již v *„Ah, perfido"* jeví se Beethoven jako typ skladatele, jenž v textu nevidí pouhou kostru ke zhudebnění a k uplatnění virtuózních pěveckých fines. Přistupuje k básnickému slovu již jako moderní skladatel. Slovo jej podněcuje k tvorbě, je jeho hudbou znásobováno. Byl si vědom svého orfického vztahu k textu, k slovnímu projevu, zvláště pak k řeči vázané; postupoval ve svých hudebních kompozicích jako básník, aniž přestal být hudebníkem: *„Der vollen orphischen Beziehung zum Wort, zur Rede, besonders zur gebundenen Rede sich bewusst, verfuhr er dabei in seinem Kompositionen als Dichter, ohne sich dabei als Musiker beengt zu fühlen."* Takto výstižně vyjádřil Beethovenův vztah k slovu Harry Goldschmidt na vídeňském kongresu 1970 (jeho formulaci citujeme podle Johanny Rudolphové, *Zum Wiener Beethoven-Symposium*. Musik und Gesellschaft 20, 1970, s. 66). Ano: Slovo Beethovena nesvazovalo, nýbrž jej povznášelo. *„Ah, perfido"* – toť bezprostřední předzvěst opery *Fidelio (Leonore)*.

## FIDELIO („LEONORE")

Se zhudebněním díla (jehož třetí znění, op. 72, je přístupné v GA č. 206 = série 20 č. 1) započal Ludwig van Beethoven v prvních měsících roku 1804, po pokusech na nerealizované opeře *Vestin oheň* (srov. s. 40–44 naší knihy),

jejíž libreto mu nevyhovovalo. Pravou látku nalezl až nyní. Gustav Nottebohm[1] nás podrobně seznamuje s tím, jak obtížně vznikalo nové operní dílo. Beethovenův skicář z roku 1804 je dokladem jeho usilovné práce již na prvním znění *Fidelia*, jež tehdy ještě neslo název *Leonore (Leonora)*. Beethoven přepracovával svou jedinou dokončenou operu třikrát, neboť stále cizeloval její výsledný tvar. Konečné znění bylo dokončeno 15. května 1814.[2] Celé dílo má opus. č. 72.

V době po roku 1800 Beethoven upevňoval své vztahy k divadlu. Jeho *Stvoření Prométheova* byla úspěšná, neboť od své premiéry 28. března 1801 dosáhla do roku 1802 na scéně divadla *U Korutanské brány* úctyhodného počtu devětadvaceti představení. Již příští rok (12. dubna) nacházíme v časopise *Der Freimüthige* zprávu, že Beethoven byl angažován divadlem, že má slušný (divadelní) plat a pracuje nyní na oratoriu *Kristus na hoře Olivetské* (*Christus am Ölberge*, op. 85), které hodlá v divadle provést. Tuto časopiseckou zprávu otiskuje Alexander Wheelock Thayer (srov. Thayer – Deiters, *Ludwig van Beethovens Leben*, Berlin, W. Weber, Bd. II, 1872, 216–217). Praví se v ní: Beethoven prý *„seit kurzem mit einem ansehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagiert worden und wird dort nächstens ein Oratorium von seiner Arbeit ‚Christus am Oelberge' aufführen."* Tato zpráva vychází ze skutečnosti, že v té době bylo s Beethovenem jednáno o nové opeře. Mistr bydlel v blízkosti divadla (Thayer – Deiters – Riemann II, 418). Výzvu k nové opeře obdržel od Schikanedera. Tlumočil mu ji ústně, neboť sám z divadla odcházel; přinutily jej k tomu neutěšené poměry rozpočtové, takže byl nucen – společně se svým nejbližším spolupracovníkem Bartholomäem Zitterbarthem – předat vedení divadla baronu Peteru von Braunovi (1758–1819), který převzal závazky vůči Beethovenovi a vyzval rovněž mladého Mistra, aby vytvořil pro *„K. k. priv. Theater an der Wien"* nové operní dílo. Braun doufal, že Beethoven napíše i další scénické hudby a vedle honoráře nabídl Beethovenovi dokonce byt přímo v divadle. Sekretáře dvorního divadla, pana Josepha Sonnleithnera (1766–1835), pak vyzval, aby Beethovenovi opatřil vhodný text. Tyto podrobnosti o genezi *Fidelia* se dovídáme od Friedricha Treitschkeho z článku otištěného v časopise Orpheus 1841, jejž přetiskl Thayer – Deiters (II, 1872, 263 n.): *„Es war Ende 1804,"* praví Treitschke, *„als Freiherr von Braun, der neue Eigentümer des K. k. priv. Theaters an der Wien, dem eben in voller Jugendkraft stehenden Ludwig van Beethoven antrug, eine Oper für jene Bühne zu schreiben. Durch das Oratorium ‚Christus am Oelberge' hegte man den Glauben, dass der Meister auch für darstellende Musik, wie seither für Instrumente Grosses leisten im Stande sei. Ausser einem Honorare bot man ihm freie Wohnung im Theatergebäude. J. Sonnleithner übernahm die Besorgung des Textes und wählte das französische Buch: ‚L'amour conjugal', obgleich es schon mit der Musik von Gaveaux versehen, auch italienisch als ‚Leonora' von Paer componiert, nach beiden Bearbeitungen aber in das Deutsche übersetzt war. Beethoven fürchtete*

*seine Vorgänger nicht und ging mit Lust und Liebe an die Arbeit, die Mitte 1805 ziemlich zu Ende gelangte.*"

Ano. Beethoven se neobával svých skladatelských soků Gaveauxe, Paëra – komponoval nyní svou *Leonoru* s radostí a s chutí. Tuto operu vpravdě miloval. Antonu Schindlerovi prý řekl nedlouho před svou smrtí, že mu způsobila nejen porodní bolesti zcela mimořádné, nýbrž i největší hořkosti; a právě proto ji považuje za hodnou toho, aby byla uchována.[3]

Uprostřed mistrovských děl Beethovenovy druhé periody roste jeho operní opus o svobodě a o manželské věrnosti. Během jeho kompozice je Mistr jakoby pod stále stoupajícím tlakem a soustředí se k práci jen za vnitřního napětí. Dostává se na nejistou půdu, protože v divadelní oblasti má dosud nejméně zkušeností. Tvůrčí překážky ho však lákají. Chce zvítězit i nad těmi, o nichž soudí, že se od nich může ještě učit: nad Gluckem, Händelem a Mozartem. Navíc pak věří ve skrytu duše, že získá za svou operu hodně peněz. V tom směru však byly jeho iluze klamné.

Než pevně uchopil své dílo, musel namáhavě zápasit o jeho tvar a nekonečně přepracovávat jeho části. Nikdy neustoupil. Toužil po dokonalosti. Právě v tomto dávno touženém díle jí chtěl dosáhnout, neboť jeho námět a idea mu byly neobyčejně blízké. Budiž řečeno – pro přehlednost –, že *Fidelio* měl v zásadě tři verze:

1) Při premiéře („*Uraufführung*") dne 20. listopadu 1805 byla „*Leonora*" tříaktovým dílem, které se dožilo ještě dvou opakování, a to 21. a 22. listopadu.
2) Další znění „*Leonory*" bylo uvedeno 29. března a 10. dubna 1806. Hlavně v něm šlo o úpravy a o eliminování tří čísel: a) duetu „*Um in der Ehe froh zu leben*"; b) tercetu „*Ein Mann ist bald genommen*"; posléze pak c) árie Rocca „*Hat man nicht auch Gold beineben*". Skladatel tu přistoupil i k dalším škrtům ve zbylých číslech.
3) Třetí verze, označená již jako *Fidelio*, vznikala od jara 1814 do 15. května téhož roku. Nové Beethovenovy skici a návrhy k tomuto znění (bylo vydáno v GA č. 206 = série 20 č. 1) jsou dochovány ve skicáři o 164 stranách, který popsali Nottebohm (*Zweite Beethoveniana*, 1887, 293–306) a Thayer – Deiters – Riemann (III, 412). Nově byly komponovány kromě ouvertury (E dur, „Fidelio"): recitativ a árie Leonory, konec 1. dějství, vstup a závěrečný oddíl Florestanovy árie, melodram ve 2. dějství a finále 2. dějství; k tomu přistoupily změny, škrty a přídavky převzaté z minulých znění.

Operou se začal Beethoven zabývat, když byl starší třiatřiceti let. Jak jsme již podotkli výše (s. 145 n.), zmocňoval se idey svobody a věrné lásky intenzívně již v mládí, kdy poznal mj. i revoluční francouzskou operu, díla Bendova

a dostal se na půdu kantátového dramatismu. Ve Vídni si pak Beethoven oblíbil revoluční opery Luigi Cherubiniho (1760 až 1842), které se provozovaly za Francouzské revoluce v Théâtre de la Foire de St. Germain, tj. *Vodaře (Les deux journées)*, dále pak *Lodoisku* a *Médeu (Médée)*. Bylo by lákavé provést komparace operní tvorby Cherubiniho a Beethovenovy; učinil to však za nás již Ludwig Schemann (*Cherubini*. Stutt., Berlin & Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925; na mnoha místech knihy).

Autorem textové předlohy k *Vodaři* byl Jean Nicolas Bouilly (1763–1842), advokát francouzského parlamentu a departementní komisař v Toursu. I Goethe soudí, že tu snad jde o nejšťastnější námět pro divadlo, který je tak jímavý, že získá přátele také individuálně, bez hudby. V rozhovoru s Eckermannem dne 9. října 1828 Goethe řekl: „Důležitost dobrého literárního základu skladatelé buď nechápou, nebo se jim dočista nedostává odborně poučených básníků, kteří by přispěli na pomoc..."[4] Po dokonalém a literárně cenném libretu toužil i Beethoven. Nadchl se pro Bouillyho, jehož práce *Léonore ou l'amour conjugal (Leonora aneb manželská láska)* slavila již úspěchy v pařížském divadle Feydeauově v operním rouchu tenoristy a skladatele Pierra Gaveauxe (1761–1825). Když nabyla ohlasu u vídeňské kritiky a byla záhy přeložena do italštiny (*Eleonora ossia l'amore conjugale*), a to jako podklad k opeře Ferdinanda Paëra (1771–1839), jejíž premiéra se uskutečnila 4. října 1804 v Drážďanech, rozhodl se Beethoven – po nabídce Schikanederově (srov. s. 162) –, že libreto zhudební také. Znal však Paërovu operu zřejmě dříve, neboť náčrtky k „*Leonoře*" (1. verzi *Fidelia*) pocházejí ze začátku roku 1804, zatímco výzva ke kompozici je mladšího data („Ende 1804", praví Treitschke, srov. u nás s. 162). Jeden ze smutečních pochodů Ferdinanda Paëra inspiroval Beethovena k pomalé větě z *Eroiky*, mihne se beethovenovskou literaturou. Frimmel (*Beethoven-Handbuch* II, 6) však soudí, že Paërův smuteční pochod mohl mít inspirativní význam pro kompozici Beethovenovy pomalé věty ze *Sonáty As dur*, op. 26, pro sólový klavír. Vůbec je ve vztahu Beethovena k Paërovi dosud mnoho nejasného, zejména pokud se týká vlastní hudební inspirace prvního znění Beethovenovy opery; styky Beethovenovy s italským skladatelem, ač jsou předpokládány vzhledem k uvedení Paërovy duchovní kantáty *Il san Sepolcro* 4. dubna 1803 ve Vídni péčí *Tonkünstlerwitwen-Gesellschaft*, nejsou opřeny o pramenný materiál.

Na námětu *Leonory* upoutala Beethovenova vášnivá emocionalita jednajících osob, prostota manželské lásky, její heroismus, ale zvláště revoluční patos celého libreta, který dostupuje vrcholu ve finální apoteóze. Podle Bouillyho slov jde tu o pravdivý příběh, který se udál za Francouzské revoluce. Jistá dáma z Tourraine osvobodila neprávem vězněného manžela a osvědčila přitom „svým způsobem nejvyšší možné hrdinství", které mohl podpořit – jak byl tomu rád! – sám komisař Bouilly. Dáma vnikla v převlečení do věznice a přinesla svému

choti svobodu, podobně jako Leonora Florestanovi. Aby se uvaroval zásahu cenzury, označil Bouilly příběh jako „historickou španělskou záležitost" a přenesl děj libreta do Španěl. Jeho rysy a scény ovšem zůstaly výsostně pravdivé, což plně postřehlo dobové obecenstvo i Beethoven. Tuto genezi námětu sděluje Edgar Istel (*Das Buch der Oper*, Berlin, Max Hesses Verlag, 1919, 154 n.), který měl k dispozici Bouillyho *Mémoires* a přeložil i převyprávěl z nich příslušné pasáže.

Děj libreta je prostý. Šlechtic jménem Florestan má mocného politického nepřítele Pizarra, který jej dá tajně uvěznit, protože by mohl uvědomit ministra Fernanda o jeho zločinech. Ministrovi prohlásí, že Florestan zemřel, a dá se jmenovat guvernérem onoho vězení, v jehož zdech úpí Florestan. Trpitelova manželka Leonora vše odhalí. V převlečení za mladíka Fidelia získá důvěru žalářníka Rocca; jmenuje ji svým pomocníkem a ve skrytu srdce doufá, že se „Fidelio" ožení s jeho dcerou Marcellinou, již ovšem miluje neopětovanou láskou dveřník Jaquino. Jednoho dne uvede Rocco Fidelia do nejtajnějšího vězení, v němž tráví Florestan poslední chvíle života. Fidelio má žalářníkovi pomoci vykopat hrob. Pizarro, který se dověděl z dopisu přítele, že jeho tajená minulost je prozrazena, odhodlá se k hrůznému činu, totiž k zavraždění Florestana. V kritickém okamžiku se dá Leonora poznat a zachrání manžela tím, že zamíří pistoli na Pizarra, jenž se chystá Florestana probodnout. Zazní fanfára ministrova průvodu a Rocco, dojat Leonořinou odvahou a silou její oběti, postaví se na její stranu a dá Pizarra odvést. Ministr je posléze informován o pravdivém průběhu záležitostí; dá pokyn, aby byl Florestan zbaven pout, a uvrhne Pizarra do bývalé Florestanovy kobky, kde má vyčkat rozhodnutí královského soudu. V závěrečné apoteóze oslaví lid spolu se svým ministrem Florestanovo osvobození a pěje chválu na věrnost manželské lásky. I Jaquino dosáhne toho, že Marcellina se stane jeho ženou. Vše končí v jásavém tónu, neboť svobody bylo dosaženo a láska zvítězila.

Bouillyho libreto (Beethoven poznal jeho děj z Gaveauxova zhudebnění, neboť měl klavírní výtah tohoto francouzského skladatele doma) nemělo dosud v hudebnědramatické literatuře obdoby. Působilo doslova zápalně svým celkovým pojetím, ale i v detailech (pro nezasvěceného posluchače vyznívala neočekávaně zejména závěrečná scéna v žaláři, kdy došlo – po fanfáře – k Pizarrově zatčení). Postavu Leonory lze srovnat s Alcestou ze stejnojmenné Gluckovy opery. A přece je Leonora daleko životnější. Operního návštěvníka 19. století nechává chladným například scéna v Apollónově chrámu i hrůza podsvětí („Alcesta"), avšak Florestanovo utrpení nebo působivý sbor vězňů jej strhne k nejniternějšímu soucitu. Stalo se tak ostatně i samotnému Beethovenovi, který řekl ještě na úmrtním loži, že by chtěl komponovat jen vznešené a mravně vyznívající látky. Víme však, že lepší libreto než k *Fideliovi* již nikdy neměl k dispozici.

Beethoven pojal záměr zhudebnit libreto z vlastního vnitřního impulsu. Avšak budiž dovoleno, abychom uvedli i některé další okolnosti, jimž děkujeme za to, že byla vytvořena opera, kterou cenil například Gustav Mahler výše než všechna díla Wagnerova.

Johann Emanuel Schikaneder, herec a ředitel divadla Na Vídeňce, který mimochodem byl (1807–1809) divadelním ředitelem v Brně, si oblíbil *Stvoření Prométheova*, která uvedl, jak jsme se již zmínili, ve svém divadle roku 1801. Ihned požádal skladatele o napsání opery, ale když mu předložil *Vestin oheň*, nesetkal se s úspěchem. Z funkce ředitele pak odešel, ale jeho nástupce Peter von Braun Beethovena definitivně animoval pro *Fidelia*, jak jsme o tom psali již výše (s. 162).

Lze hovořit o štěstí, že Schikaneder sám nepřekládal a neupravoval Bouillyho libreto. Této práce se podjal až Joseph Sonnleithner, jenž byl od roku 1804 dvorním divadelním sekretářem a mužem literárně i hudebně vzdělanějším než Schikaneder. Sonnleithner přeložil Bouillyho text ve zpěvně znějící německé verše a zasáhl do jeho struktury jen nepatrně. Nicméně nebylo šťastné, že původní dvouaktové libreto rozepsal do tří dějství. První akt končil tercetem „Gut, Söhnchen, gut" („Rád mám to, rád", překlad: P. Eisner), druhý začínal pochodem a končil scénou Dona Pizarra, který nabádá vojáky k bdělosti. Třetí dějství odpovídalo dnešnímu znění aktu druhého, to znamená, že začalo žalářní scénou. Nekončilo však proměnou, nýbrž přineslo rozuzlení konfliktu již v žaláři. Je nabíledni, že pozdější řešení libreta odehrávajícího se jednak na žalářním nádvoří, jednak v žaláři a – posléze – na baštách věznice, vyznívá šťastněji, a to už z toho důvodu, že vnáší jas do závěrečné scény („Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde"; „Nám! Nám! Nám den je dán!"). Je zajímavé, že některé inscenace 20. století zdůrazňují singspielový a měšťanský charakter expozice díla a přenášejí ji z vězeňského nádvoří, kam ji umístil již Bouilly, do Roccova bytu. (Toto řešení je ovšem proti duchu skladby a považujeme je za nesprávné.)

Beethoven pracoval na opeře zpočátku velmi rychle. Dochovala se, žel, jen polovina skic k tomuto dílu, tj. 346 stran po šestnácti osnovách (zpracoval je Gustav Nottebohm v citované práci *Zweite Beethoveniana*). Skici jsou dochovány k roku 1804, avšak zasahují též údobí následující, tj. jaro 1805. Z nich vyčteme, že Beethoven měl v tomto údobí načrtnutu valnou část opery. Zápasil s materiálem, doslova se rval s každou notou, o čemž svědčí, že árii Leonory „Komm, Hoffnung" („Pojď, víro") skicoval Beethoven ne méně než osmnáctkrát, stejně jako počátek Florestanovy árie „In des Lebens Frühlingstagen" („V jaře dnů, kdy máj všem jásá"). Donekonečna opravoval a nově utvářel finále opery. Skici vypovídají o Beethovenově vnitřním uměleckém boji, ale také o významu, jaký sám přikládal tomuto svému dílu.

Beethoven chtěl svou operu označit *Leonora*, ale na domluvu divadelní správy, která se obávala, aby Beethovenovo opus nebylo zaměňováno se stejnojmennou Paërovou operou, svolil nakonec k tomu, že se na plakátech zvoucích

k premiéře 20. listopadu 1805 objevil titul *„Fidelio oder die eheliche Liebe"* (*„Fidelio aneb manželská láska"*). Negativní ohlas lze vysvětlit nepříznivými politickými poměry v tehdejší Vídni. Krátce před premiérou obsadila Napoleonova vojska hlavní město Rakouska a divadelní sál byl naplněn převážně francouzskými důstojníky, kteří neporozuměli dílu – ideové vyznění opery jim bylo naprosto cizí. Beethoven, jenž nebyl příliš dobrým dirigentem, řídil (přes sluchové potíže) provedení sám. Těžko zvládal onu orchestrální masu, která hrála nesoustředěně. Dílo nemohla zachránit ani vynikající hlavní představitelka Anna Milderová-Hauptmannová jako Leonora. Mozartův švagr, basista Sebastian Meyer, se prý zlobil proto, že Beethoven zacházel tak nelítostně s hlasem v roli Pizarra, a vyjádřil se, že Mistr se nic nenaučil od svého velkého předchůdce Mozarta. Meyer měl s partem Pizarrovy role těžkou práci, a na jeho naléhání Beethoven pak árii upravil.

Krátce řečeno, současníci dílo nepochopili. Vytýkali mu neúnosnou délku, brojili proti překvapivým novostem a navrhovali škrty, zejména v oněch místech, kde se text opakoval. Zaměřili se k obdobným předhůzkám jako basista Meyer; s hlasy se prý v díle zachází nepřiměřeně, pročež bude nutné – vše znělo akordem protestu – „zachránit" dílo úpravami a škrty. Beethoven nátlaku podlehl. Avšak o sto let později se ukázalo, že první znění *Fidelia* přece jen zdaleka nebylo tak špatné, aby muselo být zatracováno.

Německý muzikolog dr. Erich Prieger (1849–1913) koupil roku 1897 sbírku autografů vídeňské nakladatelské firmy Artaria a předal jí tehdejší berlínské Královské knihovně (po čtyřletém jednání obdržel za autografy honorář 200.000 marek). Mezi autorskými rukopisy byl také autograf původního znění Beethovenovy opery *Leonora* (*„Urleonore"*). Erich Prieger je podrobně prostudoval a vydal jeho partituru a klavírní výtah jako soukromý tisk:

Leonore
Oper in drei Acten
von
Ludwig van Beethoven
Partitur
zum ersten Mal
herausgegeben
von
Erich Prieger

Uprostřed zadní strany pak čteme:

Stich und Druck von
Oscar Brandstetter
Leipzig

Podle Kinského – Halma vyšlo Priegerovo znění v letech 1908–1910. Z rukopisných materiálů se však uskutečnila novodobá premiéra tzv. „původní Le-

onory" 20. listopadu 1905 v *Berliner Staatsoper*, tedy přesně sto let poté, co jí naslouchali francouzští důstojníci v okupované Vídni. Edgar Istel o tomto provedení píše: „Stará forma přirozeně nemůže zatlačit formu konečnou, ale může vedle ní obstát. Většinou musíme dát přednost – bezpodmínečně – pozdějšímu znění, které Beethoven přepracoval; jinak však ovšem Mistr bohužel potlačil některé krásy ‚Leonory', jež bychom ve ‚Fideliovi' neradi ztratili. K nim dlužno počítat hlavně konec Florestanovy árie, působivý recitativ před duetem manželů a pomalou část závěrečného sboru – ony divukrásné drahokamy, které vzbuzují nikoliv pouze historický zájem. Co do stylu je ‚Leonora' v každém případě jednotnější než Beethovenovo poslední znění náležející rozdílným slohovým periodám."[5]

Vraťme se však opět k Beethovenovi, který se potácí v pochybnostech o umělecké ceně své opery po její nešťastné premiéře roku 1805. Přátelé jej utěšují, ale doporučují v podstatě totéž, co kritikové díla: jeho zásadní škrty. U knížete Lichnowského se sejdou spolu s Beethovenem a diskutují od sedmi večer do dvou do rána; Lichnowského manželka zasedne ke klavíru, přehrává celou operu. Básník a dramatik Joseph von Collin žádá spolu s Beethovenovým přítelem Stephanem Breuningem dramaturgické úpravy, basista Meyer a tenorista Röckel zásahy do pěveckého partu. Beethoven obhajuje každičké místo doslova jako lev. Nakonec podléhá a škrtá celá čísla. Zvláště je Mistr drsný k Meyerovi, poněvadž tomuto zpěvákovi jde hlavně o vnější efekt vokální linie. Ale i tu posléze Beethoven podléhá a škrtá, napíše i novou árii pro Pizarra (ve „*Fideliovi*" je to č. 7). Rozhodne, že Röckel bude v novém, druhém znění *Leonory* zpívat Florestana.

Všichni, kdož diskutovali u knížete Lichnowského o Beethovenově opeře, měli svým způsobem pravdu z hlediska dramaturgického, avšak hudebně Beethovena poněkud znásilnili. Toto druhé znění nabylo opět významu jako přechodný tvar. Mělo svou premiéru o dvou aktech 29. června 1806 a dočkalo se 4 repríz. Tentokrát opera měla úspěch, protože se premiéra konala před vybraným a poučeným publikem – a také kritika referovala velmi kladně. Pouze ouvertura – v pořadí třetí (tzv. *Leonora III*) – byla terčem výtek. Negativně byly posuzovány její disonantní postupy a obtížné, těžko hratelné partie houslí. Předehra sama pak byla označena jako projev spíše uměleckého hračkářství než pravého umění.

Avšak ani s tímto zněním opery nebyl Beethoven spokojen. Znovu a znovu promýšlel sbor vězňů. Na jeho konci předepisoval text melodramatickou scénu na způsob „velkododavatele libret" Eugène Scribeho (1791–1861): zločinec Pizarro nabádá k bdělosti – a všichni, kdož jsou na něm závislí, jej ujišťují oddaností. Skladatel pociťoval neudržitelnost této scény. Škrtal a znovu vše upravoval. V zoufalství upouštěl od práce a psal sonáty, *Trojkoncert* aj. Situaci zachránil zkušený divadelník Georg Friedrich Treitschke (1776 až 1842), který byl zástupcem ředitele divadla Na Vídeňce a členem dvorních divadel. Roku 1814

přepracoval libreto a z jeho diskusí s Beethovenem vyplynulo mimo jiné Beethovenovo rozhodnutí nahradit špatný závěr sborem vězňů a kvintetem; druhý sbor vězňů učinil protějškem k prvnímu: po vystoupení z věčné temnoty následuje opět klesnutí do žaláře, jenž se podobá hrobu, „nevýslovná lítost, tesknota hasnoucího dne, smutek mizející naděje, která ještě zamává křídly a zhyne".[6]

Treitschke však i jinak ovlivnil konečný tvar *Fidelia*. Sděluje, že zasáhl i do druhého dějství: „Druhý akt byl naplněn hned zpočátku značnou potíží. Beethoven chtěl svým způsobem vyznamenat ubohého Florestana árií, leč vyslovil jsem svůj názor, že člověk, který takřka propadl smrti hladem, by nemohl zpívat bravurně; to by bylo vyloučeno. Zbásňovali jsme to místo tak i onak; nakonec jsem podle jeho mínění klepl hřebík na hlavičku. Napsal jsem slova, která líčí poslední vznět života před jeho vyhasnutím:

Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh', wie ein Engel, im rosigen Duft,
Sich tröstend zur Seite mir stellet.
Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich! –
Der führt mich zur Freiheit – ins himmlische Reich!

A line mi blaze a líbezně zář
a plna ta jáma je světla –
a vím, je to anděl, je z ráje ta tvář,
zář lásky to zkvetla, zde zkvetla mi ve tmě!
Ó hoste, jenž jak ona, Leonora, jas lásky mi tkáš,
mně volnost, mně volnost a záchranu dáš!

(Překlad: Pavel Eisner)

Co nyní budu vyprávět, žije věčně v mé mysli. Beethoven přišel ke mně večer kolem sedmé. Nejprve jsme hovořili o lecčems jiném; informoval se, jak daleko jsem s árií? Právě jsem ji dokončil a předal mu ji. Začetl se do ní – pobíhal po pokoji sem a tam, mumlal, brumlal (byl tomu tak zvyklý místo zpěvu) – a spěšně otevřel fortepiano. Moje žena jej často marně prosila, aby zahrál; – dnes si položil text před sebe a začal hrát překrásné fantazie, které jsme bohužel nemohli zachytit pomocí žádného kouzla. Zdálo se, že v nich cituje motiv árie. Hodiny ubíhaly, ale Beethoven hrál stále své fantazie. Přinesli jsme mu večeři, kterou chtěl s námi pojíst, ale nedal se vyrušit. Teprve později mě objal a rychle spěchal domů; o jídlo nejevil zájem. P ř í š t í d e n b y l a t a p ř i l é h a v á h u d e b n í s k l a d b a h o t o v a.

Jakmile jsem měl libreto pohromadě – bylo to koncem března – zaslal jsem je v opise Beethovenovi; za několik dní mi napsal doklad lichotící mé cti, který vám nyní zjevuji:

‚Milý, drahý T.! S velkým potěšením jsem pročetl Vaše opravy v opeře. Nutí mě to k tomu, abych znovu vystavěl zpustošené zříceniny starého zámku.

Váš přítel

Beethoven'."[7]

Dne 23. května 1814 se uskutečnila premiéra konečného znění *Fidelia*. Nyní již přijal tento název opery bezvýhradně i Beethoven a provedení řídil. Svou novou ouverturu (E dur, „Fidelio") neměl včas hotovu. Proto se hrála o premiéře předehra k baletu *Stvoření Prométheova*. Teprve při první repríze 26. května slyšelo obecenstvo i ouverturu E dur. (À propos: Kinsky – Halm, s. 193, přejímá zprávu Ignaze Seyfrieda, že o premiéře třetího znění *Fidelia* zněla předehra ke *Zříceninám athénským*, op. 113.)

Úspěch opery byl značný, i když hluchý dirigent Beethoven často vypadl z taktu. Situaci obratně zachraňoval kapelník Michael Umlauf (1781–1842), který v pozadí, bez Mistrova vědomí, udával správná dirigentská gesta a nástupy. Ohlas díla se řetězovitě šířil každým představením. Sedmé provedení bylo Beethovenovou beneficí (18. července). Naposledy přepracoval Beethoven partituru díla; vložil do ní mimo jiné dvě další části, píseň žalářníka Rocca a novou větší árii Leonořinu. Posléze se však rozhodl, že obě čísla opět škrtne, protože zdržovala, dramaturgicky vzato, děj opery.

Věhlas *Fidelia* neustále rostl. Za několik měsíců jej uvádí Carl Maria von Weber (1786–1826) v Královském Stavovském divadle pražském. Má k dispozici 14 zkoušek. Příprava šla znamenitě kupředu, avšak vlastní podstatu Beethovenova díla Pražané tehdy nepochopili. V jakém prostředí byla opera přijímána, můžeme se dočíst z Weberovy autobiografické skici.[8] Weber píše: „V letech 1813–1816 jsem řídil operu v Praze, když jsem ji zcela nově organizoval. Jsa živ jen plně svému umění a jsa přesvědčen, že tak činím jen k jeho povznesení a z péče o ně, vzdal jsem se ředitelování v Praze, protože jsem dosáhl cíle a protože bylo vybudováno to, co mohlo být uskutečněno v omezených podmínkách privátní direkce; potřebovalo to jen opravdového strážce další existence." Daleko přísněji posuzoval Weber pražské poměry před rokem. Podařilo se mu vystihnout umělecké i společenské ovzduší města: „Není zde žádných míst, kde se možno střetávat, není zde žádného velkého, bohatého nebo vzdělaného domu, z jehož kruhu by vyzařovaly názory nebo který by mohl řídit náhledy skladatelů. /.../ Lze konstatovat, že každá rodina žije sama pro sebe jen v okruhu svého nejbližšího okolí nebo příbuzenstva. /.../ Těch několik málo umělců a učenců úpí většinou ve jhu poměrů, které neposkytnou porozumění a povzbuzení, jehož tak ušlechtile vyžadují umělci patřící světu a tudíž svobodní."[9] Zpátečnické poměry tehdejší Prahy hodnotí Weber jako důsledek soustavného Mozartova kultu. Stal se elementem, který zpomaloval vývoj a koneckonců omezoval například i pochopení Beethovenova *Fidelia*, který byl proveden pod Weberovou taktovkou 26. listopadu 1814. Ačkoli byla opera

velmi dobře připravena, setkala se u publika s neúspěchem. Úzkoprsá Praha a její malicherné obecenstvo, které se hnalo za prázdnými efekty,[10] nepochopily Beethovena a považovaly *Fidelia* za operu dramaticky málo působivou. Weber, jenž nebyl bezvýhradným obdivovatelem L. v. Beethovena,[11] však věřil v neopakovatelnost a uměleckou hodnotu opery a byl krajně rozladěn jejím neúspěšným přijetím v Praze.[12]

Donedávna jsme nevěděli, která verze byla vlastně v Praze uvedena. Roku 1977 objevil Oldřich Pulkert v hudebním archívu Národního divadla v Praze partituru Beethovenovy *Leonory* (= druhé verze *Fidelia*), kterou skladatel odeslal roku 1814 do Stavovského divadla (obsahuje též jeho vlastní interpretační poznámky). Ze starého archívu Stavovského divadla přešla do majetku Prozatímního divadla a odtud do archívu Národního divadla, kde je nyní uložena pod sign. P 117a. Pražský rukopis partitury k opeře *Leonora* je autentickým opisem z roku 1805; částečně ji přepracoval a revidoval sám Beethoven, je však v podstatě plně shodná s druhou verzí opery, jejíž úplná dobová partitura byla dosud neznáma. Pražská partitura je autentickým pramenem (a též nejstarším úplným pramenem) pro zpracování díla po stránce ediční a umělecké; poodhaluje mnohé i z problematiky prvního znění opery a vnáší nové aspekty související s otázkou několikerého přepracování *Fidelia*.

Oldřich Pulkert cituje též část průvodního dopisu zaslaného do Prahy spolu s notovým materiálem. Byl uložen v Archívu města Prahy, v pozůstalosti tajemníka pražské Obchodní komory dr. Edmunda Schebka. Za války 1939–1945, přesně řečeno v jejích posledních dnech, však dopis shořel. Naštěstí však otiskl interpretační poznámky z tohoto dopisu Oscar Teuber ve svých *Geschichte des Prager Theaters*.[13] Po něm je převzal Zdeněk Němec do svého spisu *Weberova pražská léta* (Praha 1944, L. Mazáč, 83). Citovaný dopis s poznámkami pochází z 5. září 1814. Inscenátorům se doporučuje, aby partituru odeslali zpět L. v. Beethovenovi, aby operu *Fidelio* (tj. vlastně *Leonora*) neměnili v jednotlivostech ani v celku. Přesto však se v poznámkách nadhazuje možnost zkrátit předehru v případě, bude-li se zdát příliš dlouhá. Opera byla tedy hrána zřejmě s *Leonorou III*. Některé partie však byly z ní vypuštěny. Při pražském uvedení došlo ještě k eliminaci árie s obligátními houslemi a violoncellem (tj. konkrétně duetu „Um die Ehe froh zu leben"), ke změnám a krácení v mluvené próze (interpretační poznámky doporučují, aby text byl pozměňován a krácen podle libosti) aj. zásahům. Poznámky vznikaly zřejmě při vlastní přípravě opery, protože se v nich hovoří o potížích s nácvikem sboru vězňů, který by měl být režijně lépe začleněn do celkového kontextu opery. Autor poznámek byl dobrým znalcem pražského publika, které si libovalo ve vnějškových jevištních účincích; proto také ve svých notických doporučuje, aby se při vězeňských scénách objevila celá četa vojska (zda byl kompars posílen o příslušníky pražské posádky, však není známo). Pro recepci *Fidelia* je důležité, že byl v Praze dáván ve své druhé ver-

zi, v textově upravené formě, jež přinesla libretní variantu vzniklou z adaptace německého textu podle italského libretního znění. Při pražské premiéře byl též zkrácen první tercett, v němž Rocco dodává odvahu Leonoře, ač tu šlo o jednu z nejpůsobivějších stránek opery.[14]

Tyto a podobné poznámky (nutnost dobré představitelky Fidelia, obstarání libretních knížek z Vídně apod.) ukazují, že bylo běžně zvykem operní skladby zkracovat a upravovat. I na jiných scénách opera *Fidelio* utrpěla adaptacemi. Jinak by asi nebyl napsal Hermann Wolfgang von Waltershausen (Neues Beethoven-Jahrbuch 1924, ve studii *Zur Dramaturgie des Fidelio*) své odsouzení rozmanitých úprav. Za více než sto let jich byla pěkná řádka. Dotýkají se mimo jiné typologie postav. Florestan není lyrický tenor v úloze prvního milovníka, nýbrž čtyřicátník, který uzrál svou politickou činností a zestárnul předčasně svým utrpením. Je to stoik odevzdaný osudu. Leonora naopak má být mladá, křehká, aniž se podobá statným wagnerovským Brunhildám. Hypertrofie tvarů se nesrovnává s typem zpěvačky na počátku 19. století, která prošla školením *bel canta*. Tak například podobizna Wilhelminy Schröderové-Devrientové (1804–1860) podle Engelmannovy litografie a Vigneronovy rytiny nám podává ideální typ hrdinné Leonory Beethovenovy doby. Jen při útlosti je vůbec možné, aby žena vystupovala v mužské úloze.

Takové i jiné poznámky Waltershausenovy i pokyny Josefa Turnaua v tomtéž sborníku, týkající se hlavně světelných efektů v souvislosti s Beethovenovou hudbou, jsou plně na místě, neboť upravovatelská mánie neznala v případě Beethovenova díla mezí – a nezná jich dodnes, neboť se stále až příliš volně zachází s prostředím, v němž se dílo odehrává, i s jednotlivými postavami v jejich vnitřním jevištním vývoji. Snad největší odklon od partitury a libretista byl patrný v Berliozově době, kdy v pařížském Lyrickém divadle uvedl *Fidelia* režisér Carvalho a přenesl děj do Milána roku 1475 – pro větší malebnost děje. Z Leonory se stala Isabella Aragonská, z Florestana Giangaleazzo, z Pizarra Lodovico Sforza a z Fernanda Karel VIII. (Srov. též 26. a 27. stranu naší knihy.)

Všechny tyto údaje uvádíme jen proto, abychom se nad nimi zamysleli a abychom před nimi varovali. Poučíme se minulostí?

V našem českém prostředí se nestal *Fidelio* nikdy repertoárovou operou v pravém slova smyslu. Snad je tomu tak proto, že dílo klade značné scénografické, režijní a pěvecké nároky, ale též požadavky specificky hudební. Jedním z prvých, kdo hluboce pochopil *Fidelia*, nebyl nikdo menší než Bedřich Smetana (1824–1884). Jeho *Dalibora* bychom stylově nevysvětlili bez Beethovenova *Fidelia*.[15] Jak u Smetany, tak u Beethovena šlo o vytvoření typu „osvobozovací" opery, přičemž myšlenka svobody je v Beethovenově *Fideliovi* pojata z hlediska obecně lidského. Nejsme daleko od pravdy, vidíme-li v tomto „obecně lidském" pojetí svobody jednak rys progresívně pojaté svobody ve smyslu idejí Francouzské revoluce, jednak ovšem pozůstatek staré metastasiovské opery, v níž šlo

spíše o svár obecných idejí než o jevištní čin. Smetana vidí problém svobody konkrétněji, na pozadí přímých dramatických dějů. Spojuje svobodu přímo s nadějemi národa. Vnitřní spojitost *Dalibora* s *Fideliem* možno vidět snad nejmarkantněji ve vypracování žalářních scén obou oper, v pojetí jevištních dvojic Leonora – Milada, Rocco – Beneš, Florestan – Dalibor, Pizarro – Vladislav, Marcellina – Jitka, Jaquino – Vítek aj. U těchto dvojic nalezneme společné i odlišné rysy – shodná, podobná i rozmanitá vyznění. Beethoven a Smetana stojí na zcela opačných pólech při zhudebnění scén vojenských stráží a zbrojnošů. Zatímco u Beethovena jsou vojenské stráže statické z hlediska dějového, mají Smetanovi zbrojnoši do sebe cosi dramaticky nosného a pohybově dynamického. Ve srovnání s *Daliborem* však Beethoven vytvořil ojedinělou sborovou scénu vězňů, která je prostě neopakovatelná. Vzájemné vztahy *Fidelia* a *Dalibora* poodhalíme studiem typologie postav. Přes vyslovenou podobnost Leonory s Miladou jde o postavy vlastně odlišné. V hrdince Leonoře je zpodobněn typ ženy-osvoboditelky, v Miladě vidíme vysloveně vůdčí typ osobnosti, která se neváhá postavit v čelo zástupu, aby pozvedla zbraň na Daliborovu obranu v naději, že dosáhne prostřednictvím lidu jeho osvobození. Když však Milada nenaplní svůj citový život, když nedosáhne svého cíle, stane se tragickou a patetickou postavou a za svůj ideál (i pro lásku k Daliborovi) dovede i zemřít. Tento moment není obsažen ve *Fideliovi*, protože vyústění této opery je vlastně barokizující. Ministr Fernando, jakýsi „deus ex machina", operu *Fidelio* optimisticky rozuzlí. Nemůže již takto být v *Daliborovi*, čisté hudební tragédii druhé poloviny 19. století. Společné východisko spojuje Rocca s Benešem. Oba se snaží žít podle morálního kodexu; u Rocca převažuje smysl pro rodinu, objevují se u něho rysy vysloveně měšťanské. Nic takového není možné u žalářníka Beneše (již z historického hlediska nikoli, protože náleží zcela jiné době), který je jat útrpností k Daliborovi a kaje se z prohřešku před králem. Benešovi není dopřáno, aby se trvale stal nositelem dobra, zatímco Rocco bere na sebe dokonce funkci jakési výkonné trestající moci, když vydává Pizarra spravedlnosti. Florestana váže s Daliborem společný osud. Beethovenův hrdina se nikterak neprovinil proti moci, Dalibor však pobývá ve věži proto, že se postavil proti králi. Vzpomínkový motiv objevující se ve Florestanově melodice, jehož obdobu nalezneme v Bendově *Venkovském trhu*,[16] se váže k jiným představám než zpěv Dalibora ve vězení, toužícího jednak po příteli Zdeňkovi, jednak po svobodě. Florestan je osvobozen, zatímco Daliborův boj o svobodu je marný. Srovnávat Pizarra s králem Vladislavem je trochu odvážné. Přes značné odlišnosti povah mají jedno společné: jsou představitelé moci. Pizarro je povaha temná, zatímco Vladislav je nucen Dalibora pronásledovat z titulu královské moci, ačkoli se mu vlastně obdivuje. Vladislav stojí před momentem těžkého rozhodnutí, když váhá, zda má potrestat Dalibora na hrdle, zatímco Pizarro bezprávně touží po Florestanově krvi. V mravním přístupu k životu nenajdeme větších an-

tipodů než jsou tyto dvě jevištní postavy. Srovnání dalších dvou dvojic, Marcelliny a Jitky, Jaquina a Vítka, nepřinese v podstatě žádné jiné zjištění než to, že tu jde vždy o postavy vzájemně vlastně spolu nesouvisející. Je to dáno základním východiskem Beethovena a Smetany. Ve *Fideliovi* zastupuje Marcellina spolu s Jaquinem typy singspielové s rysy komickými. Postavy podobného druhu by nemohly figurovat v *Daliborovi*, opeře vysloveně tragické. Společné je tu pouze to, že obě dvojice hoří k sobě zjevnou nebo potlačovanou láskou.

Z naznačených poznámek vyplývá, že Smetana nepropadl epigonství. Nalezl v Beethovenově opeře – kterou zřejmě dirigovával z (upraveného?) znění partitury druhého znění *Fidelia*, již po letech objevil Oldřich Pulkert – nejeden podnět, avšak řešení *Dalibora* jako celku je u Smetany jiné než v Beethovenově *Fideliovi*, nehledě k tomu, že základní vztah lásky mezi oběma dvojicemi postav, ve *Fideliovi* stejně jako v *Daliborovi*, je zásadně odlišný, protože u Beethovena jde o laur lásky manželské, kdežto u Smetany o apoteózu lásky milenecké.

Považovali jsme za nutné zdůraznit v několika poznámkách vztah oper *Dalibor* a *Fidelio*, protože není ani v odborných kruzích příliš ujasněn. Zbývá stručně nastínit problematiku celkového uměleckého vyznění Beethovenova díla.

Beethoven vytvořil k opeře celkem čtyři ouvertury:

1) „*Leonore*" *I*, op. 138, C dur (GA č. 19 = série 3 č. 2);
2) „*Leonore*" *II*, op. 72a, C dur (GA č. 20 = série 3 č. 3);
3) „*Leonore*" *III*, op. 72a, C dur (GA č. 21 = série 3 č. 4);
4) ouvertura E dur, „*Fidelio*", tj. ouvertura IV, op. 72b (GA č. 26 = série 3 č. 9; druhý otisk: GA č. 206 = série 20 č. 1, s. 1–34).

S výjimkou čtvrté ouvertury jsou všechny označovány „*Leonora*" (s příslušným číslem). V prvé vykresluje Beethoven základní dějové milieu, ve druhé vytváří jakýsi symfonický obraz. Třetí předehra není pouhou anticipací dramatického sporu, nýbrž hudebním zobrazením ideové podstaty díla. Poslední, nejméně rozměrná, se zaměřuje jen na základní jádro dramatu a hrává se nyní jako vlastní ouvertura k *Fideliovi*, zatímco *Leonora III* zaznívá zpravidla ve 2. dějství, po žalářní scéně (někteří odborníci se vyslovili a vyslovují zásadně proti začlenění *Leonory III* do kontextu opery, jako například Waltershausen, jelikož prý zpomaluje vývoj dramatického děje).

Opera *Fidelio* je z formového hlediska singspielem (tzv. „vážným", podle vzoru Jiřího Antonína Bendy /1722 až 1795/). Přes jisté rysy „měšťanské komiky", jejíž geneze směřuje až k předbendovskému německému singspielu, jde ve *Fideliovi* o velké hudební drama vnitřního patosu a optimistické koncepce. Bez *Fidelia* bychom si nedovedli správně slohově zařadit ani Weberova *Čarostřelce*. Významná úloha je ve *Fideliovi* svěřena orchestrální složce, celek opery působí symfonickým rázem. V principu tu ožívá tradice Gluckova a vlastně i Händelova. Vývojově důležitá je skutečnost, že Beethoven v opeře zdůrazňuje funkci doprovázeného recitativu („recitativo accompagnato"). Deklamační

živel mluvené prózy a melodramu se stává nositelem vlastní dramatické akce. Vznosná melodika *Fidelia* má rysy vysloveně humanitní, jak přesvědčivě zdůraznil již Alfred Heuss.[17] Má také ovšem těsné vztahy k rétorice, nehledě k tomu, že Beethoven je ve *Fideliovi* dědicem i tónomalebných principů baroka (za „*cyclosis sive circulatio*" možno považovat lehce plynoucí figuru z duettu č. 12, motiv cisterny v č. 10 atd.). Po způsobu starých mistrů rozvíjí Beethoven leitmotiviku a ideovou symboliku, snad nejvýrazněji v okamžiku, kdy Leonora míří pistolí proti Pizarrovi, kdy Pizarro sděluje svůj podlý plán Roccovi, kdy se definitivně rozhoduje k vraždě. Tónově symbolický význam má dále například Florestanův motiv (*Adagio cantabile* z árie č. 11), po způsobu hudební ilustrace děje a afektů rozvíjí Beethoven důsledně variační technikou svou melodiku v „měšťanských" a „žánrových" výstupech *Fidelia*. Krátce: L. v. Beethoven je jedním z autorů, který domýšlí staré principy, ale uplatňuje je novým a ve své době tudíž neotřelým postupem. Na tyto a další skutečnosti upozornil pronikavě již zvěčnělý Erich Schenk.[18] Hodnotíme-li dále některé velké plochy *Fidelia*, pak jistě neujde, že například velká žalářní scéna nemá obdoby ve vývojové kontinuitě opery předbeethovenovské. Ostatně takto niterně působící scénu, v níž jako by lidé stoupali ke světlu a přibližovali se k hřejivým slunečním paprskům jako k nějakému božstvu (abychom použili paralely parafrázováním textu z *Kantáty na smrt Josefa II.*), nenapsal již nikdo po Beethovenovi. Finále opery je nositelem všelidské myšlenky svobody, jež se stala ústřední ideou celého díla. Po dramatickém napětí následuje tu oslnivá katarze, prodchnutá touhou po spravedlnosti a pravou humanitou. Od finále *Fidelia* vede cesta k osvobodivému závěru *Osudové* (dok. 1808) a *Deváté* (dok. 1824) symfonie. Z vývojového hlediska jde ve *Fideliovi* o kompozici zásadního významu, o jejíž jevištní tvar je třeba – žel – ještě stále bojovat.

**Poznámky:**

1 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 409–475.

2 Týž, *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925, 70–71.

3 Anton Schindler včleňuje toto dílo do beethovenovského kontextu ve své *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Leipzig, Reclams Universal-Bibl., Reclam-Verlag, sv. 496, $^{3}$1977, 111–238.

4 „Diese Wichtigkeit einer guten Unterlage begreifen entweder die Componisten nicht, oder es fehlt ihnen durchaus an sachverständigen Poeten, die ihnen mit Bearbeitung guter Gegenstände zur Seite träten." Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig, F. A. Brockhaus, $^{21}$1925, 229. Český překlad citátu: Kamila Jiroudková. Srov. Eckermann, *Rozhovory s Goethem*. Praha, SNKLHU, 1955, 229. Goethe vysoce ocenil *Vodaře* jednak v citovaných *Rozhovorech s Goethem* (229), jednak v *Dichtung und Wahrheit* I, II. Vydal Richard Müller-Freienfels. Berlin, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., 1924. Zde jsou četné zmínky dotýkající se divadla.

5 „Die alte Form kann natürlich die endgültige nicht verdrängen, wohl aber neben ihr bestehen bleiben. In den meisten Punkten müssen wir der von Beethoven durchgear-

beiteten späteren Fassung unbedingt den Vorzug geben, anderseits hat der Meister aber auch leider einige Schönheiten der ‚Leonore' fallen lassen, auf die wir im ‚Fidelio' ungern verzichten möchten. Dazu sind zu rechnen vor allem der Schluss der Florestan-Arie, das ergreifende Rezitativ vor dem Duett der Gatten und der langsame Satz des Schlusschores, wunderbare Schönheiten, die nicht nur historisches Interesse erwecken. ‚Leonore' ist im Stil jedenfalls einheitlicher als die verschiedenen Stilperioden Beethovens angehörige letzte Fassung." Edgar Istel, *Das Buch der Oper* I, Berlin, Max Hesses Verlag, 1919, 162. Český překlad citátu: R. P.

6 Romain Rolland, *Beethoven. Velká tvůrčí období od Eroiky k Appasionatě.* Praha, SNKLHU, 1957, 194. Překlad Stanislava Hanuše.

7 Otištěno v časopise Orpheus 1841, s. 258. Překlad: R. P. Uvádí Frimmel, *Beethoven-Handbuch* II, 334. Originál zní: „Der zweite Aufzug bot gleich anfänglich grosse Schwierigkeit. Beethoven seinerseits wünschte den armen Florestan durch eine Arie auszuzeichnen, ich aber äusserte mein Bedenken, dass ein dem Hungertode fast Verfallener unmöglich bravour singen dürfte. Wir dichteten dieses und jenes; zuletzt traf ich nach seiner Meinung den Nagel auf den Kopf. Ich schrieb Worte, die das letzte Aufflammen des Lebens vor seinem Erlöschen schildern.

Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh', wie ein Engel, im rosigen Duft,
Sich tröstend zur Seite mir stellet.
Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich! –
Der führt mich zur Freiheit –
ins himmliche Reich!

Was ich nun erzählte, lebt ewig in meinem Gedächtnisse. Beethoven kam abends gegen sieben Uhr zu mir. Nachdem wir anderes besprochen hatten, erkundigte er sich, wie es mit der Arie stehe? Sie war eben fertig, ich reichte sie ihm. Er las – lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich, statt zu singen, tat – und riss das Fortepiano auf. Meine Frau hatte ihn vergeblich gebeten, zu spielen; – heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Fantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven fantasierte fort. Das Nachtessen, welches er mit uns teilen wollte, wurde aufgetragen – er liess sich nicht stören. Spät erst umarmte er mich und, auf das Mahl verzichtend, eilte er nach Hause. T a g s d a r a u f w a r d a s t r e f f l i c h e M u s i k s t ü c k f e r t i g.

Sobald – gegen Ende März – das Buch beisammen war, sandte ich es Beethoven in Abschrift, und als ehrendes Zeugnis schrieb er mir ein paar Tage darauf, was Ihr hier sehet: ‚Lieber, werter T.! Mit grossem Vergnügen habe ich Ihre Verbesserung der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen.

Ihr Freund Beethoven.'"

8 Carl Maria von Weber, *Autobiographische Skizze.* Otištěno in: Carl Maria von Weber, *Kunstansichten.* Vydal Karl Laux. Leipzig, Reclams Universal-Bibl., Bd. 426, Reclam-Verlag, 1969, 25: „Von 1813 bis 1816 leitete ich die Oper in Prag, nachdem ich sie ganz neu organisiert hatte. Ganz nur meiner Kunst lebend, in der Überzeugung, nur zu ihrer Beförderung und Pflege geschaffen zu sein, legte ich die Direktion in Prag nieder, da mein Zweck erreicht und das, was bei dem beschränkenden Verhältnisse einer Privatdirektion geschehen konnte, aufgebaut war und nur eines rechtlichen Wärters zum Weiterbestehen bedurfte." Český překlad: R. P.

9 „Es gibt keine Vereinigunspunkte, kein grosses, reiches oder gelehrtes Haus, aus dessen Zirkeln Ansichten hervorgingen oder die Stimmen der Tonangeber geleitet würden. /.../ Man kann behaupten, dass jede Familie abgeteilt nur im Kreise ihrer nächsten Umgebung oder Verwandten lebt. /.../ Die weniger hier lebenden Künstler und Gelehrten seufzen meistens unter einem Verhältnisjoch, das ihren nicht den Sinn und

den Mut geben kann, der den wahren, der Welt angehörenden und daher freien Künstler so schön bezeichnet." Carl Maria von Weber, *Prag*. Tamtéž, 260–265. Citát na s. 261–262. Překlad citátu: R. P.

10 Srov. dopis C. M. Webera Gottfriedu Weberovi z Prahy 30. ledna 1815. Uvádí Zdeněk Němec, *Weberova pražská léta*. Praha, L. Mazáč, 1944, 83.

11 Tento známý fakt analyzuje znovu John Warrack, *Carl Maria von Weber*. Srov. německý překlad Horsta Leuchtmanna z angličtiny. Hamburg – Düsseldorf, Claassen-Verlag, 1972, 114.

12 Němec, tamtéž.

13 Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters* II, Praha 1883, 451.

14 Podrobněji o tom a o nálezu partitury *Leonory* v Praze viz Oldřich Pulkert, *Neznámá partitura Beethovenovy opery Leonora*. Hudební rozhledy XXX, 1977, č. 6, 284 až 287. Týž, *Die Partitur der zweiten Fassung von Beethovens Oper „Leonore" im Musikarchiv des Nationaltheaters in Prag*. In: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin. Hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978, 247–256.

15 Rudolf Pečman, *Fidelio a Dalibor*. Program Státního divadla v Brně XLVII, 1977, č. 8 (duben 1977), 270–271.

16 Týž, *Ludwig van Beethoven und Jiří Antonín Benda*. In: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10. – 12. Dezember 1970 in Berlin. Hrsg. von Heinz Alfred Brockhaus & Konrad Niemann. Berlin, Verlag Neue Musik, 1971, 453–464.

17 Alfred Heuss, *Die Humanitätsmelodie in „Fidelio"*. In: ZfMw XIX, 1924.

18 Erich Schenk, *Zur musikalischen Rhetorik des „Fidelio"*. In: Colloquium Music & Word. Brno 1969. Arranged and edited by Rudolf Pečman. Brno, Mezinárodní hudební festival, 1973, 239–242. Srov. týž, *Barock bei Beethoven*. In: Festschrift Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag. Berlin – Bonn 1937.

Dne 24. listopadu 1802 byla provedena ve vídeňském Dvorním divadle tragédie rakouského dramatika Heinricha Josepha von Collina

## CORIOLAN

Dosáhla značného ohlasu a udržela se na repertoáru až do března 1805, ale byla opakována i později. V hlavní roli slavil úspěchy Mozartův švagr, herec Joseph Lange. Jedna z pozdních repríz (24. dubna 1807) zaujala Beethovena natolik, že se rozhodl napsat k dílu předehru. Byl ostatně ve velmi dobrých přátelských stycích s básníkem, který patřil ve své době k oblíbeným dramatikům. Svou předehru, poté nazvanou prostě *Coriolan*, označil Beethoven opusovým číslem 62 a věnoval ji H. J. Collinovi (GA č. 18 = série 3 č. 1).

Nevíme přesně, kdy se skladatel osobně seznámil s H. J. Collinem. Tento známý a nadaný básník (1771, Vídeň až 1811, tamtéž) patřil k pokrokově zaměřeným rakouským intelektuálům. Jeho básnická tvorba podněcovala svobodomyslné tendence protinapoleonské. S Beethovenem byl Heinrich Joseph von Collin ve styku od roku 1807, jak dosvědčuje dochovaná korespondence (nejstarší je Beethovenův dopis Collinovi v záležitosti pořádání akademie pro zchudlé herce během uvedeného roku).[1] Když Beethoven hledal (marně) látku k další opeře po kompozici *Fidelia*, obrátil se na Collina, aby vytvořil libreto ze své hry *Macbeth*, psané podle stejnojmenného Shakespearova dramatu. Měl také v úmyslu komponovat jeho *Bradamante*, pomýšlel na zhudebnění oratoria *Osvobozený Jeruzalém (Die Befreiung Jerusalems)*. Tyto Collinovy básně, byť ještě v nedokončené formě, měl Beethoven k dispozici roku 1809. V březnu 1808 napsal Collin oslavnou básnickou kompozici na úspěch Haydnovy akademie, ve svých verších však vyzvedl také Beethovenovu velikost.[2]

Umělecky nejpronikavěji splynul Beethoven s Collinovým *Coriolanem*. Nemyslel zprostředkovaně na stejnojmenné drama Shakespearovo,[3] ba je dokonce známo,[4] že Collin při tvorbě svého *Coriolana* Shakespearovo dílo vůbec neznal. Otázku, proč se Beethoven nadchl právě *Coriolanem*, je možno zodpovědět tím, že znal podrobně Plútarchovy *Životopisy*,[5] které obdivoval. Je zajímavé, že Reichardt se po poslechu Beethovenova *Coriolana* vyjádřil,[6] že skladatel představil v *Coriolanovi* sám sebe lépe než vlastního hrdinu. Tím chtěl kritik zdůraznit, že v díle byl plně uplatněn autorův osobní sloh a že do předehry pronikla výrazně Beethovenova individualita. Setkal se ostatně také s Collinem, který na něho udělal velmi dobrý dojem. Poslyšme, co soudil Reichardt o Collinovi po setkání s ním:

„Navázal jsem velmi zajímavou a pro mne velmi významnou známost s básníkem Collinem. Pan von Seckendorf, který se zde (tj. ve Vídni, pozn. R. P.) zdržuje rok i déle a který se o mne značně zajímal, mne u něho ohlásil. Navštívil jsem jej /Collina/ ve večerní hodině, protože je celý den bohužel za-

městnán ve Dvorní válečné kanceláři jako dvorní sekretář; chtěl jsem jej zastihnout jistěji a samotného. To se mi také podařilo a ušlechtilý básník ‚*Regula*' a ‚*Coriolana*' – rázný muž plný ducha a citu (*von Geist und Gefühl*) – mě přijal se srdečnou oddaností, zcela rakouskou, a s vlídností, kterou tak upřímně miluji u tohoto dobrého národa; přijal mě tak svrchovaně upřímně, že jsem ho od prvního okamžiku měl rád a oceňoval ho. Též jeho zcela rakouský způsob řeči mě nikterak neodpuzoval, stejně jako vnější zjev, který se podobal spíše statnému, dobře živenému (*kräftig*) měšťanovi než básníku tragédií, nebýt jeho jasných, modrých, vpravdě geniálních uměleckých očí."[7] (Srov. s. 261.)

Reichardt dále popisuje, že mu Collin předčítal ze svého libreta („*Operngedicht*") *Bradamante* podle Ariosta, jež bylo plné života, obsahovalo dramatické situace i jímavá jevištní *tableau*, tance i sbory, a plynulo v hezkých verších. Jak známo, odmítl Beethoven toto Collinovo libreto.

Leč obraťme nyní pozornost k námětu *Coriolana* a pokusme se objasnit, jaké jeho rysy zaujaly Beethovena.

Coriolan (Coriolanus) a jeho životní osudy jsou podrobně popsány v Plútarchových *Životopisech*. Plútarchos pojal Coriolanův medailón velmi široce. Gnaeus Marcius Coriolanus, legendární vojevůdce a héroj z raných římských dějin (žil v 5. stol. př. n. l.), dobyl roku 493 př. n. l. Corioli, město Volsků. Roku 491 bojoval politicky proti plebejům, kteří jej vypudili do vyhnanství. Roku 489/88 se postavil v čele vojska Volsků, ohrožoval Řím, a pouze prosby jeho matky Volumnie a ženy Veturie jej odvrátily od úmyslu dobýt Říma. Odešel zpět do exilu a byl tam Volsky zavražděn.[8]

U Plútarcha se dočítáme mnoho o Coriolanově mládí, o jeho válečných úspěších, ale také o tom, jak nezdravé byly poměry v Římě v 5. století př. n. l. Patriciové tu zneužívali lidu, zejména ve službách vojenských; občané se bouřili, neboť v Římě byl hlad. Chudina se zpěčovala stěhovat do vylidněného města Vellitres, kam ji senát posílal, aby se Římu ulevilo. Lid se bál nakažlivých nemocí, které ohrožovaly Vellitres. Coriolanus nalezl snadné východisko. Vydal se na loupežnou výpravu do Antia a přinesl odtamtud kořist, kterou rozdělil mezi účastníky tažení. Když došlo k volbám, nedal však římský lid Coriolanovi hlas, protože se obával jeho příliš patricijské orientace. Plútarchos odsuzuje Coriolanovu pýchu a zaujatost, líčí nezkažený ráz římských voleb a odůvodňuje, proč byl Coriolanus dokonce odsouzen k smrti: odsoudil jej tribun Sicinius za to, že řečnil proti rozdělování obilí a že kolem sebe shromažďoval mladé patricije, kteří byli laděni proti státu. Coriolanus měl být svržen s Tarpejské skály, ale patricijové jej zachránili a postavili před řádný soud. Na něm byl obžalován z touhy po královské koruně. Posléze musel odejít do vyhnanství. S několika přáteli odebral se Coriolanus z Říma a zdržoval se na venkově na svých statcích. Ve hněvu se posléze rozhodl, že půjde znovu do Antia k náčelníku Volsků Tullu Aufidiovi a nabídne mu své služby. Aufidius přijal

Coriolanovu nabídku, neboť věděl, že jde o zkušeného vojevůdce. Proto jej také postavil v čele svých vojsk, která vypravil proti Římu. S vojskem Volsků napadl Coriolanus nejprve venkovská města (ušetřil přitom patricijské statky), později se vypravil proti samotnému Římu. Aufidius zůstal doma jako velitel ochranných vojsk. Když Coriolanus oblehl Řím, bylo k němu vypraveno poselstvo složené z jeho někdejších přátel. Coriolanus slíbil poselstvu mír, avšak za předpokladu, že Řím poskytne Volskům obdobné právní výsady jako Latinům. Třicet dnů dostali Římané na rozmyšlenou. Mnozí, mezi nimi i Aufidius, Coriolanovi vytýkali změkčilost a označovali jej dokonce za zrádce. Římané však nevyužili lhůty na rozmyšlenou a před jejím uplynutím vyslali ke Coriolanovi nové poselstvo, které jej mělo požádat, aby odvedl cizí vojska z okolí Říma. Coriolan poselstvo odmítl, stejně jako tomu bylo později v případě poselstva římských kněží. Na návrh vážené Římanky Valerie vydalo se za Coriolanem poselstvo žen v čele s jeho matkou Volumnií a manželkou Veturií. Volumnia promluvila ke Coriolanovi takto: „Třebas je výsledek války nejistý, tolik je při ní jisto, že, zvítězíš-li, čeká tě to, že budeš zloduchem své otčiny; pakli budeš přemožen, bude se zdát, že ses z hněvu stal svým dobrodincům a přátelům původcem největšího neštěstí." Poté se matka Volumnia vrhla i s manželkou Coriolana k jeho nohám; s nimi i jeho děti. „Marcius vzkřikl: ‚Matko, co mi to činíš!' Pozdvihl ji ihned, a stisknuv ji prudce pravicí, řekl: ‚Dobylas vítězství pro vlast šťastného, ale pro mne záhubného! Neboť odtáhnu jsa přemožen jen tebou'."[9] Pak ještě krátce pohovořil s matkou a manželkou, a když se vrátily do Říma, odvedl den na to Volsky z okolí Města. „Jedni se horšili jak na něho, tak na to jednání, druzí nezatracovali ani to, ani ono, jsouce nakloněni k míru a pokoji, jiní se sice mrzeli na to, co se dálo, ale přece nepokládali Marcia za špatného, nýbrž soudili, že lze prominout, dal-li se oblomit takovou nutností. Neodporoval však nikdo, nýbrž všichni ho následovali, obdivujíce spíše jeho výborné vlastnosti než jeho moc."[10] Zatímco Řím otevřel všechny své chrámy, obětoval žertvy a zatímco zahrnoval láskou a úctou všechny ženy pro jejich vítězství nad Volsky a Coriolanem – senát vydal dokonce povolení, aby si směly vystavět chrám zasvěcený Štěstí žen –, vracel se Coriolanus do Antia. Nalezl tu žhavou půdu. Tullus Aufidius proti němu již dlouho kul pikle a nenáviděl ho pro jeho moc. Vyzval Coriolana, aby složil svůj úřad, a dal svolat proti němu sněm. „Nastrojení demagogové povstávali a jitřili dav."[11] Bylo zjevné, že sněm však posléze neodolal Coriolanově výmluvnosti a klonil se k tomu, aby byl vojevůdce spravedlivě souzen. Tullus Aufidius náhle povstal a vzkřikl spolu se svými spiklenci, že národ Volsků nebude naslouchat zrádci Coriolanovi a nedovolí, aby se stal samovládcem. „A vrhnuvše se všichni na něho zavraždili ho, aniž ho kdo z přítomných bránil."[12]

Jak jsme již uvedli, nevznikl Collinův *Coriolan* přepracováním, adaptací Shakespearovy stejnojmenné předlohy,[13] neboť toto Shakespearovo dílo bylo

v německém jazykovém okruhu dosud málo známo. Collin sáhl přímo k Plútarchovi. Zatímco Shakespeare vytvořil v *Coriolanovi* tragédii vynikající historické osobnosti, jež trpěla dvojdomostí své pohnuté povahy a svého charakteru, a jež se právě proto stala obětí nízkého spiknutí,[14] postrádá Collinovo drama Shakespearovu velikost a nevyznačuje se uměním pravé charakteristiky dramatických osob. Jazyk Collinova dramatu má stylizovaný rétorický patos, avšak není lidskou nebo individuální tragédií velké osobnosti. V tomto pojetí byl Collin dítětem své doby, která viděla v dramatu spíše řečnickou a filozofickou diskusi než strhující líčení vnitřních a vnějších osudů velikých osobností. Ke carlylovskému pojetí[15] čas dosud nedozrál. Collinův *Coriolan* působil staticky. „Je v něm něco velkého, ale je to němá velikost."[16] Záměrně jsme nyní použili citátu Thomase Carlyla (1795–1881), ačkoliv se vztahuje k ruskému carovi. Slova anglického myslitele je možno aplikovat i na postavu Coriolanovu v pojetí H. J. Collina, protože postrádá schopnosti pravé dramatické akce. Je to řečník na fóru, který neví co činit, a osciluje mezi zlem a dobrem. Stojí před okamžiky těžkého rozhodnutí, tak jako hrdinové metastasiovských libret. Může člověk konat to, co vnitřně vyznává, aniž mu v tom brání překážky a dobové poměry? Je svoboden, nebo musí jednat jako příslušník společnosti, proti jejímž zákonům se nemůže postavit, aniž pocítí těžkou vinu? To jsou zhruba otázky, které klade Collin svému publiku. Celé jeho drama o *Coriolanovi* je vlastně monodramatem, v němž vystupuje jediná hlavní postava, zatímco ostatní jevištní figury jsou pouhými statisty, kteří podněcují Coriolana k reflexívním úvahám. Hrdina sám je pasivní, neboť směřuje spíše k filozofickému rozjímání než k dramatickému činu. Svou velikost neprojeví nikdy jevištní akcí, jeho aktivita je pouze předpokládaná. Jedná jen podle vnitřního přesvědčení; není také jiné cesty, ta však vede k sebevraždě. Vidíme tedy, že Collin změnil závěr svého dramatu ve smyslu dobového pojetí tragické jevištní morálky na straně jedné a vžitých zákonů na straně druhé. Neboť člověk–jednotlivec musí podlehnout, nejsou-li jeho myšlení a city v souladu s nejvyššími zákony společnosti.

Dnes se nám jeví Collinovo pojetí osobnosti Coriolanovy jako značně idealizované. Na přelomu 18. a 19. století však bylo plně přijatelné. Nadchl se jím i Beethoven. Coriolan mu byl hrdinou bez bázně, který nalézá v sebevražedném gestu jedinou možnost k plnému uplatnění své osobnosti. Jako tvůrčí hudebník eliminoval Beethoven motiv Coriolanovy pomsty na spoluobčanech. Odhodil dále všechny reflexívní momenty a filozofický protiklad panské morálky a morálky obecně společenské mění v hudební kontrast vůle k moci a citu. Hudebně stupňuje oba protiklady (vůli k moci a cit), tak jako před časem v *Eroice* (1803). Ne neprávem bývá postava Coriolanova opět srovnávána s Napoleonem.[17] Coriolan je duch zmaru, tak jako Napoleon. Nemá v sobě tvořivé síly, nýbrž sílu bořivou. Ve svém díle negace hyne Coriolan sám. V Beethovenově ouvertuře možno také vidět negativ první věty *Eroiky*, neboť

vzájemné vztahy jsou tu v *Coriolanovi* obráceny *vice versa*. Ze světla vzniká stín, ze stínu světlo.[18]

Beethoven pojal ouverturu *Coriolan* jako boj dvou principů, principu „odporu proti vlastní vůli" a principu „prosebného". Již toto úsilí o kontrast vedlo Beethovena k vypracování a kontrapozici velkých ploch (podobně pracuje například Bedřich Smetana v symfonické básni *Richard III.*). Ouvertura *Coriolan* má sonátovou formu. V provedení nalezneme názvuky na francouzskou revoluční hudbu, jmenovitě na předehru k Méhulově opeře *Stratonice*,[19] a to v synkopicky a imitačně vystavěných postupech, na které upozornili Arnold Schmitz a Romain Rolland.[20]

Pýcha, vnitřní odpor a vzpoura Marcia Coriolana jsou mistrně zvýrazněny hned na počátku ouvertury energickými údery akordů. Pak zazní bojové, divoce se zmítající hlavní téma *Allegra con bria*. Není založeno na trojzvuku, jak tomu je například v *Eroice*. Rozdrobenými osminovými postupy vyjadřuje Beethoven protikladný charakter svého tragického hrdiny. Vzruch Coriolanův, jeho panovačné vystupování, charakterizuje Beethoven neklidným, nervózním pohybem, který dodává skladbě dramatického rázu. Synkopické struktury jsou jen logickým vyústěním základního allegrového pohybu. V ostrém kontrastu nastupuje nyní dojemná, žalná kantiléna, jež bývá v literatuře označována jako „matčina prosba".[21] Přednášejí ji nejprve housle, posléze přechází do sóla klarinetu a vine se ostatními nástroji (flétnou, hobojem, klarinetem a fagotem). Je přirozené, že Beethoven dovede využít protikladnosti tématu Coriolanova a tématu jeho matky Volumnie k vytvoření pravého dramatického napětí. Na poli hudby symfonické a programní se mu to daří vždy lépe než například v čistě dramatických plochách *Fidelia*. Již Arnold Schmitz ukázal,[22] že ona ostrá kontrastnost je jedním ze základních rysů Beethovenova osobního slohu. My pouze dodáváme, že nejevištní útvary – kam patří koneckonců také *Coriolan* – dovolují Beethovenovi, aby hudebně rozvíjel ony stavebné a výrazové podněty, jež odporují zásadám „dramatické" hudby. V Beethovenovi vítězí vždy hudebník nad dramatikem. – Je už jen logickým výrazem Beethovenova humanismu, že v konfliktu obou témat má vrch posléze téma matčino. Coriolanova síla ochabuje; v závěru pak zazní sice ještě hrdinovo téma, ale nemá již síly, aby se znovu pozvedlo. Trhavé pomlky je přerušují po taktech, augmentace v závěru již nedovoluje, aby se znovu vzepjalo. Coriolan je poražen.

Jsme vzdáleni toho, abychom Beethovenova *Coriolana* vysvětlovali hermeneuticky. Nebylo by to ani v souladu s osobní Beethovenovou estetikou. Nabízí se však otázka, zda výklad díla, který jsme tu lapidárně uvedli, není „navěšen" na Beethovenovu hudbu ex post. Víme, že se objevuje ve většině beethovenovské literatury, že bývá přebírán i do tzv. „koncertních průvodců", v nichž bývá vše zhusta dosti zjednodušeno.[23] Jdeme-li dále do literatury, zjišťujeme, že výkladové pojetí, naznačené výše, má svého otce zřejmě v Richardu

Wagnerovi,[24] který spojil Beethovenova *Coriolana* bezprostředně s *Coriolanem* Shakespearovým [!] a nedbal odlišného vyznění v dramatu Collinově. Soudí, že Beethoven se stýká ve stejné látce s Williamem Shakespearem. „Soustřeďme se ve vzpomínce na dojem, který na nás v Shakespearově dramatu udělala postava Coriolanova," píše Wagner, „a přidržme se přitom ze všech detailů komplikovaného děje prozatím jen toho, co jediné nám pro vztah k hlavnímu charakteru musí připadat nejvýraznější, a uvidíme, že nám z celé té spleti vyčnívá postava vzdorného Coriolana v konfliktu s jeho nejniternějším hlasem, který naopak zase promlouvá z jeho vlastní matky hlasitěji a naléhavěji k jeho pýše, a pokud jde o dramatické rozvinutí, tedy přemožení pýchy tímto hlasem – zlom vzdoru nezměrně pyšné povahy. Beethoven volí pro své drama jenom tyto dva hlavní motivy, které nám dávají procítit nejvnitřnější podstatu obou těchto hlavních motivů ostřeji než všechny výklady pojmové. Sledujme nyní zběžně pohyb, vyvíjející se z jediného protikladu těchto motivů a příslušející zcela jen a jen charakteru hudebnímu, a nechme dále na sebe působit čistě hudební detail, zahrnující v sobě odstupňování, přibližování, vzdalování a stupňování těchto motivů – a budeme tím zároveň sledovat drama, které ve svém nejosobitějším výrazu obsahuje opět všecko to, co vzbudilo jako komplikovaný děj a střetávání i méně významných charakterů náš zájem v předváděném díle jevištního básníka. To, co nás tam dojímalo jako bezprostředně předváděný a námi takřka prožívaný děj, chápeme tu jako nejvnitřnější jádro tohoto děje; neboť tam byl děj určován charaktery působícími jako přírodní síly, tak jako zde je určován hudebníkovými motivy v těchto charakterech působícími a v nejvnitřnější podstatě s nimi identickými. Jenže v oné sféře vládnou ony a v této sféře tyto zákony rozsahu a pohybu."[25]

Toto pojetí rostlo ve Wagnerovi dlouho. Již k programu koncertu, který řídil 17. února 1852 v Curychu, napsal Richard Wagner rozbor *Coriolana*. Zdůrazňuje v něm, že Beethoven vyhmátl pro svou předehru pouze „jedinou scénu, pravda, tu nejrozhodnější, aby do ní jako do ohniska shrnul pravý, ryze lidský citový obsah této široce rozložené látky a zase jej nejdojímavějším způsobem ryze lidskému citu sdělil".[26] V tomto rozboru staví předehru jako dílo dvou protikladných nálad. Pocity „bouřlivého srdce" Coriolanova kontrastují vzhledem k „půvabu, jemnosti, mírné důstojnosti" matčině. Bere v úvahu Collinovu verzi, kterou ve svém pozdějším „Beethovenovi" potlačuje: „Zasažen vlastní smrtelnou ranou kolos se skácí: u nohou ženy, která ho prosila o mír, umíraje vydechne naposled."[27]

Wagnerova interpretace *Coriolana* je sice působivá, avšak přece jen poněkud zavádí. Upozornil na to již Ernst Bücken ve své monografii o Beethovenovi, když napsal:[28] „Správnému ocenění ouvertury ke ‚Coriolanovi' stála dlouho v cestě hezká, leč neoprávněně ze Shakespearovy scény vykládaná interpretace Richarda Wagnera." Podle Bückenova mínění nebyla Beethovenovi pod-

nětem k předehře *Coriolan* scéna setkání hrdiny s matkou a manželkou, nýbrž onen dramatický obraz (výjev), v němž se Coriolan setkává se svým starým, moudrým učitelem Sulpiciem. Ve chvíli, kdy si Coriolan hodlá sáhnout na život, schválí jeho rozhodnutí Sulpicius, který vidí v Coriolanově odchodu jediné řešení:

CORIOLAN: ... Sterben!
SULIPITIUS: Du hast nun selbst das ernste Wort gesagt!"
CORIOLAN: ... Zemřít!
SULIPITIUS: Tys sám nyní řekl to vážné slovo![29]

Dvojí výklad Beethovenova *Coriolana* nás nesmí mást. Je to opět jeden z dokladů, že hudba není schopna pranic vyjadřovat konkrétní děje a výjevy, nýbrž pouze naznačit hlavní postoje nebo uzlové momenty. Tato zdánlivá Beethovenova „nekonkrétnost" je ovšem předností jeho *Coriolana*. Mistr nehodlal nikterak pouze ilustrovat Collinovo drama, nýbrž vtělil do své hudby představu tragického hrdiny, jenž nemůže potlačit své titánské, ba démonické rysy; padá přemožen sám sebou, jeho smrt je logickým důsledkem jeho rozporného jednání. Je třeba zdůraznit ještě jednu skutečnost. Beethoven nekomponoval svého *Coriolana* jako bezprostřední předehru ke Collinovu dramatu. Nahlédneme-li do autografu díla, uloženého v Beethovenově domě v Bonnu (*Beethoven-Haus*) od roku 1906, seznáme, že jméno Coriolanovo tu není v nadpise uvedeno; Beethoven nazývá své dílo

overtura
Composta da L. v. Beethoven
1807.

Na pravém okraji nalézáme opusové označení „op. 62". Mistr ještě původně napsal po slově „overtura" další specifikaci skladby: „*Zum Trauerspiel*", ale tato slova jsou rozetřena (Beethoven je chtěl zřejmě vymazat). Název skladby je tedy rozšířen zvykově; Kinsky – Halm například (s. 150) uvádějí označení *Ouverture (c-moll) zu H. J. v. Collins Trauerspiel „Coriolan"*, které přebírají necitlivě od Nottebohma (*Ludwig van Beethoven, Thematisches Verzeichnis*, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1925, 59). Nottebohm však, vycházeje z autografu, nazývá kompozici správně pouze „Ouverture" (poněmčuje tudíž původní italský titul). Označení tóniny je výkladové, stejně jako bližší určení „*zu H. J. v. Collin's Trauerspiel, Coriolan*"', které má rovněž explikativní poslání, neboť je vytištěno petitem. Až z jiných pramenů, o nichž píší Thayer – Deiters – Riemann (III, 20 n.) a Frimmel (*Beethoven-Handbuch* I, 99 n.), dovídáme se blíže o inspiračním zdroji díla, o jeho dedikaci a osudech. Beethoven pojal ouverturu jako volnou hudební evokaci na základě četby Collinovy dramatické básně o *Coriolanovi*. Na věci nemění ničeho, že ouvertura byla také provedena před Collinovým dramatem (tj. jeho scénickým tvarem ve vídeňském Dvorním divadle). Z estetického hlediska je důležité, že Beethoven, který se ve své předehře vlast-

ně již přiklonil k typu symfonické básně, dovedl vyzvednout základní filozofický problém vyplývající z Collinovy práce. Po svém jej také transformoval do hudby a přihlásil se tak ke skladatelům, „u nichž se rodí hudební myšlenky v těsném spojení s nějakými představami nehudebními"[30] – aniž však propadl deskriptivním tendencím. Nikdy již nebudeme moci zjistit naprosto přesně, co si vlastně Beethoven představoval ve svém *Coriolanovi*. Tato vlastnost programní hudby je ovšem její vlastností nezadatelnou. Každý z vnímatelů si může do hudby volně vložit i představy, kterými skladatele třebas doplňuje, nebo jsou důsledkem posluchačova (vykladačova) duševního ladění a jeho osobních životních zkušeností.[31] To je také případ Beethovenova *Coriolana*.

**Poznámky:**

1 Srov. *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Hrsg. von Emerich Kastner. Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Dr. Julius Kapp. Leipzig, Hesse & Becker Verlag, 1923. Dopis č. 142 na s. 109.

2 Srov. Allgemeine Musikalische Zeitung z 20. dubna 1808.

3 Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben*, Bd. II: *Beethoven's Mannesalter*. Leipzig, Ernst Julius Günther, 1867, 249.

4 Z korespondence Collinovy adresované Ludwigu Tieckovi. Uveřejněna v Köpkeho monografii *Ludwig Tieck* I, 82. Cituje Nohl, 497.

5 Srov. Günter Fleischhauer, *Beethoven und die Antike*. In: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10. – 12. Dezember 1970 in Berlin. Vydali Heinz Alfred Brockhaus a Konrad Niemann. Berlin, Verlag Neue Musik, 1971, 465–482. O Coriolanovi viz Plútarchos, *Životopisy slavných Řeků a Římanů* I, Praha, Odeon, 1967, 450 (kapitola *Marcius Coriolanus*; přeložil Ferdinand Stiebitz).

6 Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*. Bd. I. Amsterdam 1810, 220. Nově pod titulem *Briefe, die Musik betreffend* (spolu s ostatními Reichardtovými články). Leipzig, Reclams Universal-Bibl., Bd. 620, Reclam-Verlag, 1976.

7 Reichardt, vydání v Reclams Univ.-Bibl., 261–262 (srov. předchozí poznámku).

8 Data podle encyklopedie *Lexikon der Antike*. Vydal Johannes Irmscher ve spolupráci s Helgou Reuschovou, Johannesem Schneiderem, Wolfgangem Seyfartem a Renatou Fiedlerovou. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1972, 120. Též *Encyklopedie antiky*. Vědecký redaktor Ludvík Svoboda. Praha, Academia, 1973, 124.

9 Překlad Ferdinanda Stiebitze. Plútarchos I, 476–477.

10 Tamtéž, 477.

11 Tamtéž, 478.

12 Tamtéž, 479.

13 Srov. František Chudoba, *Kniha o Shakespearovi*, II, Praha, Laichter, 1943, 646–659.

14 „Jeho poslední kroky nevedl Shakespeare do Antia, nýbrž na místa jeho největší slávy, do Coriol. A dříve, než mu dá klesnout pod meči Volsků, dopustil, aby byl zasažen ranou, jakou se mu neodvážili uštědřit ani nenávidění tribuni římského lidu. Aufidius ho tam veřejně nazve jen Caiem Martiem, pominuv jeho čestný přídomek Coriolanus. Drama, které počalo cestou k slávě, končí popřením slávy. Meče, kterými byl několik okamžiků poté Coriolanus proklán, dopadly po tomto úderu již jen jako rány z milosti." Chudoba, tamtéž, 649.

15 Thomas Carlyle, *Heroes, Hero Worship and the Heroic in History* (1841), český překlad

Alberta Vyskočila pod titulem *Hrdinové, úcta k hrdinům a hrdinství v dějinách*. Praha, Symposion, 1925. Srov. též František Chudoba, *Básníci, věštci a bojovníci*, sv. I. Praha, Mánes, 1915. Kapitoly *Carlyle* (s. 101–137) a *Carlylův hrdina* (139–183).

16 Carlyle, citované dílo, český překlad, 124.

17 Paul Bekker, *Beethoven*. Berlin, Schuster & Loeffler, 1912, 341.

18 Tamtéž.

19 Etienne Nicolas Méhul (1763–1817) napsal operu *Stratonice* roku 1792. Riemann-Musiklexikon II, Mainz, B. Schott's Söhne, 1961, 186.

20 Své závěry ze studie *Cherubinis Einfluss auf Beethovens Ouvertüren* (in: Neues Beethoven-Jahrbuch II, 1925) opakuje Arnold Schmitz v monografii *Beethoven*. Bonn a. Rhein, Verlag der Buchgemeinde, 1927, 117. O vztahu Cherubiniho hudby k Beethovenově viz zejména Ludwig Schemann, *Cherubini*. Stuttgart – Berlin – Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1925, 658 n. Dále viz Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices. De l'Héroique à l' Appassionata*. Paris 1927. Citujeme podle českého překladu Stanislava Hanuše: *Velká tvůrčí období. Od Eroiky k Appassionatě*. Praha, SNKLHU, ²1957, 186. Miroslav K. Černý, *Francouzská buržoazní revoluce ve vývoji hudby*. In: Živá hudba II, 1962, 29–67. Vydává AMU, Praha.

21 Srov. Karl Schönewolf, *Beethoven in der Zeitenwende*, Bd. I. Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 1953, 372.

22 Arnold Schmitz, *Beethovens „Zwei Prinzipe". Ihre Bedeutung für Themen- und Satzbau*. Berlin – Bonn, F. Dümmlers Verlag, 1927.

23 Z nejnovějších srov. například *Konzertbuch. Orchestermusik A – F*. Hrsg. von Hansjürgen Schaefer, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972, 191–192.

24 Richard Wagner, *Beethoven's Ouvertüre zu „Koriolan"*. Gesammelte Schriften und Dichtungen, 2. vydání, 5. svazek, Leipzig, Fritsch-Verlag, 1888, 173–176. Týž, *Beethoven*. (1870.) Tamtéž, 9. svazek, Leipzig 1888, 61–126. O Coriolanovi na stranách 107–108.

25 Richard Wagner, *Beethoven*. Citováno podle: *Wagner o hudbě a umění*. Přeložily Jitka Fučíková a Hana Šnajdrová. Praha, SNKLHU, 1959, 358–359. Německý originál zní: „Sammeln wir uns in der Erinnerung an den Eindruck, welchen die Gestalt des Coriolan in Shakespeare's Drama auf uns machte, und halten wir hierbei für's Erste von dem Detail der komplizierten Handlung nur Dasjenige fest, was uns einzig wegen seiner Beziehung zu dem Hauptcharakter eindrucksvoll verbleiben konnte, so werden wir aus allem Gewirre die eine Gestalt des trotzigen Coriolan, im Konflikt mit seiner innersten Stimme, welche wiederum aus der eigenen Mutter lauter und eindringlicher zu seinem Stolze spricht, hervorragen sehen, und als dramatische Enwickelung einzig die Überwältigung des Stolzes durch jene Stimme, die Brechung des Trotzes einer über das Maass kräftigen Natur festhalten. Beethoven wählt für sein Drama einzig diese beiden Hauptmotive, welche bestimmter als alle Darlegung durch Begriffe das innerste Wesen jener beiden Charaktere uns empfinden lässt. Verfolgen wir nun andächtig die aus der einzigen Entgegenstellung dieser Motive sich entwickelnde, gänzlich nur ihrem musikalischen Charakter angehörende Bewegung, und lassen wiederum das rein musikalische Detail, welches die Abstufungen, Berührungen, Entfernungen und Steigerungen dieser Motive in sich schliesst, auf uns wirken, so verfolgen wir zugleich ein Drama, welches in seinem eigenthümlichen Ausdrucke wiederum alles Das enthält, was im vorgeführten Werke des Bühnendichters als komplizierte Handlung und Reibung auch geringerer Charaktere unsere Theilnahme in Anspruch nahm. Was uns dort als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier als den innersten Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur dass in j e n e r Sphäre jene, in d i e s e r Sphäre diese Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten." Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, 107–108.

26 Wagner, *Beethoven's Ouvertüre zu „Koriolan"* (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd.

5, 173): „/.../ griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste Scene heraus, um an ihr den wahren rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen, weitausgedehnten Stoffes, wie in seinen Brennpunkt zu fassen und zur ergreifendsten Mittheilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen."

27 Pocity „bouřlivého srdce" Coriolanova: „die Empfindungen seines ungestümen Herzens"; vzhledem k „půvabu, jemnosti, mírné důstojnosti" matčině: „Anmuth, Milde und sanfte Würde". Tamtéž (srov. pozn. č. 26), 174. – „Getroffen vom eigenen Todesstosse bricht der Koloss zusammen: zu den Füssen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, haucht er sterbend den letzten Athemzug aus." Tamtéž, 177–178.

28 „Der richtigen Würdigung der Ouvertüre zu ‚Coriolan' hatte lange die schöne, aber unberichtigt eine Shakespeare-Szene ausdeutende Interpretation Richard Wagners im Wege gestanden." (Ernst Bücken, *Ludwig van Beethoven*. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., 1934, 97.)

29 Bücken, tamtéž.

30 Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy*. Hudebně estetický rozbor. Praha, Hudební matice Umělecké besedy, 1924, 5 (tisková chyba „s nějakými představami hudebními" místo správného „nehudebními" je opravena ve druhém vydání, Praha, HMUB, 1949, 22).

31 Srov. mimo jiné Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Musik*, Berlin – Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg, 1936. Autor praví na s. 83: „Man kann bestreiten, dass /.../ etwa im Hörer mit Eindeutigkeit die vom Komponisten in die Tongebilde hineingelegten Vorstellungen lebendig werden müssten, ja man kann bezweifeln, ob zur künstlerischen Wirkung das nötig sei. („Může být sporné, zda snad představy skladatele, které vložil do hudebního výtvoru, měly jednoznačně ožít v posluchači, ba lze pochybovat, zda je to k uměleckému působení nutné.") Překlad: R. P.

V sezóně 1807/08 přešlo vedení vídeňských divadel do rukou Josepha Hartla, šlechtice z Luchsensteinu (Joseph Hartl, Edler von Luchsenstein). Jeho jméno bývá v beethovenovské literatuře komoleno. Thayer – Deiters – Riemann (III, 1923, na různých místech) jej označují jako „von Buchsenstein", Hess (*Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen 1962, 56) jako „von Luchenstein". Tento muž vynikajícího vzdělání a rozhledu byl zaníceným vyznavačem umění. Za jeho vedení poznala Vídeň mj. Schillera (*„Macbeth"*, *„Phaëdra"*, *„Kabale und Liebe"*, *„Don Carlos"*). Podle tehdy běžných zvyklostí byly tyto činohry obohacovány hudbou, jež nebývala komponována speciálně, nýbrž sestavována z úseků pocházejících z oblíbených oper (příslušné úpravy, transkripce apod., byly tehdy zcela běžné). Nikdo se tehdy nepozastavoval nad adaptacemi hudebních skladeb nebo jejich částí, tedy děl určených původně zcela jiným uměleckým souvislostem. I přestávky byly zaplňovány hudbou, jež v nich měla funkci ryze oddechovou. Až Richard Wagner (*Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen*, 1849; Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. II, 233–273) začal brojit proti „zábavnosti" divadla, žádal přesnou organizaci jeho provozu a zdůrazňoval, že každá jeho složka má mít také v životě scény své nezadatelné místo. Počátek 19. století však dosud takových požadavků neměl. Hudba, měřeno jejím funkčním zaměřením, byla ve vztahu k činohře něčím, co bylo možno v ní kdykoliv nahradit jiným muzikálním výtvorem.

Jedním z prvých, kdož začali chápat jednotu hudby a činoherního divadla, byl právě Joseph Hartl. Zůstane jeho zásluhou, že vyzval Beethovena na podzim 1809 písemně ke kompozici hudby ke Goethově truchlohře

## EGMONT

Tehdy – jak vzpomíná Carl Czerny (Thayer – Deiters – Riemann III, 154) – bylo rozhodnuto obohatit hudbou Schillerova *„Viléma Tella"* a Goethova *„Egmonta"*. Z populárních vídeňských hudebních skladatelů byli vybráni dva, Beethoven a Vojtěch Jírovec (1763–1850), aby se podjali úkolu napsat scénickou hudbu. Beethoven si prý velmi přál, aby mu byl přidělen *Tell*. Avšak páky nasadili intrikáni kolem divadla; proslavenější titul byl zadán Jírovcovi, který hudbu využil ve svém baletu *Vilém Tell* (1819). Beethoven obdržel žádost komponovat hudbu k *Egmontovi*, jenž byl tehdy považován za dílo méně přitažlivé. Buď jak buď, Beethoven byl objednávkou polichocen a řekl prý Czernému, že koneckonců jsou Schillerovy básně (měl na mysli dramata) ke zhudebnění navýsost obtížné; hudební skladatel musí se umět povznést vysoko nad básníka (*„Der Tonsetzer muss sich weit über den Dichter zu erheben wissen"*) – avšak kdo to dovede v případě Schillerově? Ve srovnání s ním se Goethe, podle Beethovenova názoru, zhudebňuje o mnoho lehčeji (*„da ist Goethe viel leichter"*).

Ostatně ke Goethovi měl Beethoven po celý svůj život vztah obdivný. Svědčí o tom mj. časté zhudebňování Goethových básní v Beethovenově produkci (mezi níž nechybí ani méně známé Goethovy texty), opětovné návraty ke Goethovi: *„Meeresstille und Glückliche Fahrt"* (*„Klid moře a Šťastná plavba"*), op. 112, je dokonce básníkovi věnována, jenž ovšem přešel dedikaci mlčením.

Hartlova podnětu Beethoven ihned využil. Soustředil se k práci na *Egmontovi* od října 1809 do června 1810. Naposledy napsal předehru k *Egmontovi*; celou scénickou hudbu pak rozdělil do těchto částí (GA č. 12 = série 3, č. 10):

1. Ouvertura (Sostenuto, ma non troppo – Allegro)
2. Klárčina píseň „Die Trommel gerühret" (Vivace)[1]
3. Meziaktní hudba I (Andante – Allegro con brio)
4. Meziaktní hudba II (Larghetto)
5. Klárčina píseň „Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein" (Andante con moto)[2]
6. Meziaktní hudba III (Allegro – Marcia. Vivace)
7. Meziaktní hudba IV (Poco sostenuto e risoluto – Sotto voce, molto ligato ed espressivo)
8. Hudba charakterizující Klárčinu smrt (Larghetto)[3]
9. Melodram (Egmont: „Süsser Schlaf! Du kommst als reines Glück". Poco sostenuto)[4]
10. Vítězná symfonie (Allegro con brio).[5]

Beethovenova hudba k *Egmontovi* patří k jeho dílům pozoruhodným, vysoce hodnoceným již za Mistrova života. Stěží se podařilo některému jinému skladateli – s výjimkou Schuberta – dosáhnout kongeniálního hudebního vyjádření s textem Goethovým, tak jako Beethovenovi. Tanečnice a herečka Marianne von Willemerová (1784–1860), žena tajného rady Johanna Jakoba Willemera, která spolu se svým manželem patřila ke kruhu básníkových frankfurtských přátel, napsala Goethovi 26. července 1821 nadšená slova o Beethovenově hudbě k *Egmontovi*: „On Vám zcela porozuměl: ba je to možno říci bezmála, že stejný duch, jímž jsou prodchnuta Vaše slova, oživuje jeho tóny."[6] V tomtéž dopise označuje pisatelka Beethovenovu skladbu jako „nebeskou" (*„himmlisch"*). Spontánnost hudby lze vysvětlit z čistého nadšení L. v. Beethovena pro básníkovo dílo, aniž zde měla jakoukoliv negativní roli vnější objednávka Dvorního divadla (tzv. menší popularita Goethova *Egmonta*). Beethoven se dostal do styku s Goethovým dílem básnickým již během bonnského údobí. Psali jsme již (s. 148), že zhudebnil např. Goethovu báseň *„Mit Mädeln sich vertragen"*, Wo0 90, na což upozornil již Schiedermair (*Der junge Beethoven*, 217); v Bonnu sáhne dále například k *Písni o bleše* z *Fausta* (*„Es war einmal ein König"*) a vytvoří skici k písňové skladbě na tento text, jejichž autograf je uložen v Britském muzeu; po letech se k veršům vrátí v opusu pětasedmdesátém: *Sechs Gesänge* a jejich hudební verzi zařadí na třetí místo cyklu (3. *Aus Goethes Faust*), jež zhudebnil před rokem 1800. V Bonnu ostatně vedl mladého Beethovena k hlubšímu poznání Goetha přezíraný Neefe, jenž vnořil básníkovo jméno tr-

vale ve skladatelovu mysl (Schiedermair, 253). Bonn byl vůbec nakloněn Goethovu duchovnímu ladění a tamní inteligence vášnivě četla *Utrpení mladého Werthera*, kteréžto veledílo Beethovenovi zprostředkovala zřejmě rodina Breuningů. Mladý hudebník znal pasáže z *Werthera* zpaměti nebo takřka zpaměti a zřejmě sám na to narážel, když po letech napsal básníkovi (8. února 1823), že nikdy nezapomněl na jeho nesmrtelná a nikdy nezastarající díla, která četl od jinošských let (srov. Kastner, dopis č. 1070, s. 639): „Immer noch, wie von meinen Jünglingsjahre an, lebend in Ihren unsterblichen nie veraltenden Werken, und die glücklichen in Ihrer Nähe verlebten Stunden nie vergessend, tritt doch der Fall ein, dass auch ich mich einmal in Ihr Gedächtis zurückrufen muss." /.../[7]

Ke Goethovi vzhlížel Beethoven se zbožnou úctou. V jeho nitru zvítězil Goethe nad Klopstockem, jemuž skladatel vytýkal jeho touhu zemřít a stavěl ho právě proti Goethovi, vyznavači života. Ještě roku 1822 soudil, že nikoho nelze zhudebnit tak dobře jako Goetha.[8] Nejen v opusu 75., nýbrž i třiaosmdesátém[9] sáhl k jeho textům; nyní, po Hartlově výzvě, se však zaměřil k *Egmontovi*. Prostřednictvím *Egmonta* se také dostal do osobního styku s Goethem, po němž toužil. Vždyť Goethovy texty jej nalaďovaly a vzněcovaly ke komponování, neboť měly v sobě vyšší řád a skrývaly tajemství harmonií, jak řekl v rozmluvě s Bettinou Brentanovou roku 1811.[10] Goethovy verše inspirovaly Beethovena k neilustrativnímu, ba i dramatickému způsobu zhudebnění (připomeňme *Klaudinu z Villy Bella*, kterou již poznal v Bonnu a z níž zhudebnil jeden úsek, srov. s. 122 naší knihy). Tak jako Goethe, hledal i Beethoven za slovem a veršem vždy ducha a filozofickou výpověď.

Bettina Brentanová (1785–1859), později provdaná von Arnim, jež byla nesprávně považována za Nesmrtelnou milenku Beethovenovu, patřila k významným osobnostem německé poezie. Ve své tvorbě spojuje vlastnosti jihoněmecké a severoněmecké lyriky: lyrickou měkkost, náladové bohatství i schopnost bystrého pozorování skutečnosti. Uplatňovala se v politickém životě své doby a měla značný význam pro upevnění a pochopení Goethova „wertherovství" mezi mládeží, která tušila nadcházející romantismus dříve než oficiální básnická generace.[11]

Před rokem 1810 slyšel Goethe pouze málo o Beethovenově hudbě a prakticky ji neznal. Ostatně ve Výmaru se nepatrně vědělo o prudkém rozvoji symfonie a sonáty; instrumentální hudba byla pěstována v Goethově okruhu daleko méně než hudba vokální. Goethova příliš „klasická" orientace na hudebním poli je důsledkem jeho styku s Karlem Friedrichem Zelterem (1758–1832), který byl Mistrovým poradcem *in musicis* od roku 1799. Zelterova umělecká orientace, jak známo, však nepřála novým proudům a omezovala se do značné míry jen na okruh klasicismu. V tom směru „vedl" Zelter i Goethův vkus. Ačkoli byl Goethe upozorněn na Beethovena prostřednictvím knížat Lich-

nowského a Kinského,[12] musela přijít Bettina Brentanová (kterou Goethe převtělil do postavy Mignon ve *Vilému Meisterovi*), aby mu upravila cestu k Beethovenovi. Měla „drobnou postavu, bledou pleť, tmavé oči, jež působí dojmem, jako by byly bezedné, husté černé kadeře"; zpravidla byla „oděna v dlouhý splývavý černý šat a jako poutník opásána tlustou šňůrou". Tak ji charakterizoval Romain Rolland,[13] který ji považoval za „duši náruživě snící, jež sní o životě".[14] Goethe k ní zahořel láskou (1810). I Bettina „byla do něho pohroužena jako Teréza z Avily do svých milostných vidění".[15] V době intenzívního styku s Goethem se blíže seznamuje s Beethovenem[16] a je plně podmaněna jeho uměním. Získává si Beethovena i osobně, stává se jeho důvěrnicí i přítelkyní. Mistr se již nemůže dorozumět se svým okolím, neboť se převtělil v člověka, který je obehnán zdí hluchoty a oddělen tak od ostatního světa. Bettině se svěřuje se svými tvůrčími záměry. V této ženě našel prostřednici i utěšitelku. Sdělila Goethovi mnohé z myšlenek během svých rozhovorů s Beethovenem.[17] Dne 25. května 1810, v předvečer prvního dne svého rozhovoru s Beethovenem, píše Bettina Goethovi o hlubokém dojmu, jímž na ni zapůsobil Beethoven, a pokračuje pak v dopise ze 7. července. Setká se s Goethem v Teplicích (10. a 11. srpna) a vypravuje mu o Beethovenovi, jehož básník zná tak málo. Disonantním akordem zasáhne Zelter, který Beethovena pomluví. Hluchý Mistr je však oddaným Goethovým ctitelem, uznává jeho velikost, se zaujetím zhudebňuje v té době *Egmonta* – a na Bettinino vyzvání napíše Goethovi 12. dubna 1811 nadšený dopis:

Vídeň, 12. dubna 1811.

„Vaše Excelence!

Jen okamžik času mi dopřává naléhavá příležitost, v jejímž zájmu můj přítel,[18] velký Váš ctitel (tak jako i já), odtud rychle odchází, abych Vám poděkoval za všechnu tu dobu, po kterou Vás znám (neboť od svého dětství Vás už znám) – je to tak málo za tak mnohé![19] – Bettina Brentano mne ujistila, že mne přijmete v dobrém, ano i přátelsky. Jak bych však mohl na takové přijetí pomyslit, jsem-li jen s to, abych se k Vám přiblížil s největší jen uctivostí, s nevyslovitelným, hlubokým citem k Vaší nádherné tvorbě. – Obdržíte brzy z Lipska od Breitkopfa a Härtela hudbu k Egmontu, k tomuto nádhernému Egmontu právě tak vřele, jako jsem ho pročítal, skrze Vás znovu promyslil, procítil a zhudebnil. – Velmi bych si přál zvědět Vás úsudek o ní: i výtka bude pro mne a mé umění užitečná a přijmu ji právě tak rád jako největší chválu.

Vaší Excelence velký ctitel
Ludwig van Beethoven."[20]

Goethe se rozhodne na Bettinino naléhání, že Beethovenovi odpoví. Učiní tak dopisem z 25. června téhož roku, datovaným v Karlových Varech; zmiňuje se o Bettině a o jejích přímluvách. Bude mu potěšením, dostane-li se mu

do ruky hudba k *Egmontovi*, a bude usilovat, aby ji dal provést v zimě jako součást svého dramatu. Když pak koncem ledna 1812 dojde partitura Beethovenova *Egmonta*, dává si ji přehrávat několikrát za den hudebním amatérem Friedrichem šl. Boynenburgem. Snaží se vniknout do Beethovenovy hudby. Lze doufat, že oba géniové si podají ruce...

Avšak právě v té době dochází k roztržce Bettiny, nyní provdané von Arnim, s Goethovou žárlivou manželkou Christianou, která trpce nese, že ani Bettinin sňatek ničeho nezměnil na jejím duševním vztahu ke Goethovi. Když Bettina zesměšní v rozhovoru měšťácký vkus lidí z Goethova okruhu, považuje to Christiana za osobní urážku a vypoví ji z domu. Goethe se zastane své manželky a požádá Arnimovy, aby opustili jeho rodinu.

Bettina tedy rázem přestala mít kladný vliv na Beethovenovo setkání s Goethem. Dojde k němu poté, co Goethe přijel 14. července 1812 do Teplic v Čechách. Beethoven se tam léčil. Goethe považuje za svou povinnost, aby jej navštívil. „Neviděl jsem ještě nikdy umělce soustředěnějšího, energičtějšího, vroucnějšího," píše manželce Christianě týden nato.[21] Ještě o nikom se Goethe nevyjádřil s takovým obdivem. Zdálo se, že tedy dojde k tomu, že si oba umělci porozumějí. Pak však začne Beethoven vytýkat Goethovi změkčilost a sentimentalitu,[22] ba dokonce ho rázně pokárá, když poníženě zdraví členy vládnoucího domu na procházce po teplické kolonádě.[23] Po této roztržce již nedošlo ke styku mezi oběma génii. Beethoven obdivoval básníka dále – byla to vroucí úcta z dálky –, Goethe setrvával v ostýchavé vážnosti vůči skladatelovu dílu (*scheuche Hochachtung*).[24]

Vnější osudy vzájemných styků Beethovena s Goethem bylo nutné alespoň naznačit, abychom nyní poučeněji mohli ozřejmovat problémy, které souvisejí s *Egmontem* a jeho zhudebněním. Tážeme-li se nejprve, co Beethovena na díle zaujalo, pak především odpovíme, že to byl samotný námět dramatu. Čerpá z krvavých bojů Nizozemí se španělskou nadvládou.

Španělský král Filip II. (vládl 1556–1598) utvrzoval všemi silami habsburskou nadvládu v Evropě, hlavně západní. Aby v Anglii zmařil pokračující reformaci, oženil se roku 1554 s Marií Tudorovnou a přispěl k restauraci katolictví v hrdém Albionu, byť přechodné. Od otce Karla V. zdědil Neapol, Milánsko a Nizozemí. Během Filipovy vlády docházelo mimo hranice Španělska ke stále rostoucím svárům mezi katolíky a protestanty, jejichž hrůzným vyvrcholením byla bartolomějská noc z 23. na 24. srpna 1572, kdy došlo v Paříži k povraždění hugenotů. Krutost Filipovy vlády způsobila povstání v Nizozemí. Stavovská a náboženská opozice proti madridskému dvoru se spojily a v dubnu roku 1566 podaly hromadnou petici, která shrnovala hlavní požadavky nespokojeného Nizozemí: odstranění ediktu proti „kacířům", svolání generálních stavů (které by měly projednat úpravu náboženských záležitostí), a prozatímní zastavení činnosti inkvizice. Král Filip II. zpočátku nepostupoval proti hnutí tvrdě; teprve

obrazoborectví nizozemských protestantů, vycházející z kalvínského odporu proti ctění obrazů a svatých a zachvátivší velkou část Nizozemí, vedlo Filipa k tvrdému vojenskému zásahu. Vyslal do Bruselu Fernanda Alvareze de Toledo, vévodu z Alby (1508–1582), a vybavil ho značnými pravomocemi, neboť měl zjednat pořádek v zemi, kde jej nedovedla udržet generální místodržitelka Markéta z Parmy (1522–1586), nevlastní Filipova sestra a nemanželská dcera Karla V. Vévoda z Alby dosadil vyšetřující a soudní komisi, tzv. „radu nad nepokoji", a dal zatknout hlavní vůdce odboje – mezi nimi Lamorala Egmonta (Egmonda, 1522–1568) a Filipa de Montmorency-Nivelle, zvaného Hoorne (1518–1568). Obě hrabata byla odsouzena k trestu smrti, který byl vykonán 5. června 1568. Soudu i trestu na hrdle unikl Vilém Oranžský mladší, zvaný Mlčenlivý (1533 až 1584), protože již v dubnu 1568 uprchl na své statky do pruského Nassavska. Jeho jmění však bylo konfiskováno. Postavil se proti Albovi do čela intervenčního vojska, překročil roku 1572 Rýn, vnikl do Nizozemí až na míli před Brusel a usadil se v provinciích Zeelandu, Utrechtu, Overysselu a Frieslandu, kde byl podporován povstaleckým hnutím. Na základě Dordrechtské unie byl 15. července 1572 uznán za zákonitého místodržícího Nizozemí.

Hrabě Egmont neměl sice tak eminentní postavení jako Vilém, avšak patřil rovněž k významným nizozemským diplomatům a vojevůdcům. Zúčastnil se válek proti Francii ve službách Filipova otce Karla V. a vyjednal sňatek Filipův s Marií Tudorovnou (později se Filip oženil s dcerou francouzského krále Jindřicha II., Alžbětou z Valois). Egmont byl členem státní rady v Bruselu, kde zastupoval spolu s Hoornem a Vilémem národně svobodomyslné stanovisko proti zástupci Madridu, kardinálu Antoinovi Perrenotovi de Granvella (1517–1586), hlavnímu rádci Markéty Parmské; Egmont se spolu s ostatními zasloužil o Granvellovo odvolání ze státní rady a usiloval o zmírnění revolučního hnutí v zemi. Jeho poprava (o níž je jen málo historického dokladového materiálu) stmelila síly odporu, které žily latentně i po roku 1568.[25]

Děj Goethova dramatu o *Egmontovi*[26] se přidržuje poměrně přesně historických pramenů, z nichž třeba hlavně jmenovat dílo jezuity Famiana Strady *De bello Belgico*.[27] V pojetí postav však Goethe nedbá historické pravdy. Není historikem, nýbrž umělcem, který byl vyznavačem estetických ideálů Lessingových. „Aristoteles ostatně již dávno rozhodl, jak dalece má tragický básník dbát historické pravdy; ne více, než pokud se podobá dobře upravenému příběhu, se kterým může básník spojit své úmysly. Nepotřebuje příběh proto, že se udál, nýbrž proto, že se udál tak, jak by jej pro svůj současný záměr sotva dovedl lépe vybásnit." Tato Lessingova slova[28] byla později rozvedena v pádnou estetickou normu: „Tragédie není dějepis ve formě dialogu; dějiny nejsou pro tragédii ničím jiným než rejstříkem jmen, s nimiž jsme zvyklí spojovat jisté charaktery. Najde-li básník v dějinách více okolností, vhodných k okrášlení a k odlišení jeho látky, dobře, nechť jich použije. Ať se mu to však nepřičítá za zásluhu, právě

tak, jako se mu nesmí vytýkat jeho přečin, dopustí-li se opaku."[29] Ve smyslu Lessingových zásad stala se Goethovi truchlohra *Egmont* hlavně dramatem o osobním osudu hlavního představitele. Postavu Egmonta si Goethe upravil. Zatímco ve skutečnosti byl hrabě Egmont o jedenáct let starší než Vilém Oranžský, chápe jej Goethe jako mladého muže v rozpuku sil. Historický Egmont byl popraven spolu s hrabětem Hoornem. Toto jméno je však z dramatu eliminováno zcela. Zato však se tam vyskytuje Klára (Klárka), statečná žena a milenka Egmontova – postava zcela smyšlená. Goethe ji evokoval z důvodů dramatických, ale také proto, aby oslavil věčné ženství („*das ewig Weibliche*"). Ve skutečnosti byl Egmont nikoliv neženatým milencem, nýbrž věrným manželem a otcem jedenácti dětí.

Nehistorické chápání hraběte Egmonta plně odpovídalo nejen uměleckým zásadám lessingovského dramatu (které vyznával i Goethe), nýbrž také osobní Goethově estetice. Do Egmontovy postavy promítl básník sám sebe; celé drama působí dojmem lehce nahozené improvizace se zdůrazněnými démonickými rysy. Egmont je chápán jako hrdina, který je statečným obhájcem svobody. Neskrývá se před nebezpečím, nýbrž je vyhledává ve jménu pravdy a volnosti. Ztroskotá nikoli pro svoji slabou vůli nebo pro omyl; naopak i jeho smrt je výzvou k boji. Jde tu o osobní drama velké osobnosti. Odtud si vysvětlujeme, že ostatní postavy hry jsou méně modelovány než hlavní představitel. Tak je tomu v případě Klárčině, Viléma Oranžského nebo vévody z Alby. Tragika Egmontovy postavy se vymyká běžnému pojetí, protože Egmonta nelze vtěsnat do kadlubu „osudové" neboli „neodvratné" tragédie. Daleko spíše nalézáme v Egmontově postavě rysy hamletovské, neboť má být nositelkou dějů a činů, k nimž nemohla dorůst – z objektivních důvodů ovšem – silou vlastního ducha. Zdůrazníme-li tyto shakespearovské rysy, nalezneme klíč i k tragice Egmontově. Hrabě neztroskotává pod tíží osudu (tedy ve smyslu fatalistickém), nýbrž pod tlakem „démonických" sil, jejichž reprezentantem je vévoda Alba. Rané politické i bojové úspěchy pozvedly Egmonta v očích lidu natolik, že týž lid o něho očekává svobodu; jako státník mu jí nemůže poskytnout, proto musí zemřít. Bylo Goethovi vytýkáno,[30] že jeho Egmont není pravým hrdinou lidového typu, avšak básníkovi kritikové zapomněli, že tato postava není vtělením „jen heroického člověka", jehož tragika je dána vnějšími popudy historickými, nýbrž že Egmont vlastně představuje „zhýčkaného miláčka bohů, který podléhá démonickým silám" („*der dem Dämonischen unterliegt*").[31]

Přes improvizační charakter *Egmonta* se Goethovi podařilo vystihnout osobitě nizozemské scény lidové – a stejně tak navodit soudobý historický rámec, a to zejména ve velkých dialozích Markéty Parmské se sekretářem Machiavellim (I. dějství) nebo alternativně i Egmonta s vévodou Oranžským (II. dějství) a s Albou (IV. dějství). Dovídáme se z nich o smyslu politického úsilí, o pohnutých osudech národa a o státních i právně historických perspektivách. Hlavní

postavy – a z nich především Egmont – jsou dominantními nositeli děje, zatímco lidové scény mají postavení podřízené a víceméně ilustrativní, protože tu jde o drama osobnosti, jež se rozvíjí na pouhém pozadí těchto lidových scén.

Základní ráz hry je lyricko-historický. Tato dvojdomost nese v sobě vždy typicky goethovský náboj. Jevištní provedení dramatu bude vždy obtížné, protože tu interpretačně půjde o účinné vystižení obou pólů truchlohry. Není to úkol nikterak lehký. Nepochopil jej ani Friedrich Schiller, který podrobil Goethova *Egmonta* přísné kritice z hlediska historického i uměleckého, eliminoval v dramatu některé lyrické pasáže, provedl škrty a vytvořil nový jevištní tvar díla (srov. pozn. č. 30). Dnešek se však vrací k původnímu Goethovu tvaru a vidí velký úkol například v plastické a jevištně působivé modelaci titulní dvojice, totiž Egmonta a Klárky. Naše scény se chovaly k *Egmontovi* macešsky, ačkoli měly k dispozici vynikající nový překlad Otokara Fischera (srov. pozn. č. 1) i původní úplné znění Goethovy tragédie, které vydal opět Otokar Fischer ve *Sbírce německé četby*.[32] Dodnes je u nás *Egmont* vlastně pouhým knižním dramatem, ačkoliv ideální spojení s Beethovenovou hudbou přímo vybízí k jevištnímu uchopení.

Vrátíme-li se nyní opět k Beethovenovi a jeho hudbě k *Egmontovi*, bude vhodné si připomenout, jak se vyvíjí děj Goethova dramatu.

I. dějství – Střílení z kuší

Vstupní lidová scéna líčí obecnou náladu a uvádí do prostředí vojáků a bruselských občanů. Střílení z kuší byla oblíbená zábava ve Flandrech již od nepaměti. Během hry se samostříly vyzvedává básník Goethe všeobecnou Egmontovu oblíbenost (chvalořeči Ruysumovy).

Regentčin palác

Druhá scéna má vysloveně politický charakter. Mezi ní a mezi vstupní scénou střílení z kuší se udála nejedna akce. Obrazoborecké bouře zaujmou regentku Markétu z Parmy natolik, že odřekne lov a povolá svého tajemníka Machiavelliho,[33] aby s ním prohovořila současnou situaci ve Flandrech. Machiavelliho charakterizuje Goethe (nikoli však v souladu se skutečností) jako vzorného a prozíravého diplomata i jako znalce historie.

Občanský dům

Třetí scéna se odehrává v příbytku Egmontovy (smyšlené) milenky Kláry. Egmont tu není sice přítomen, avšak dialogy slouží k charakteristice jeho postavy. Klára odmítá nápadníka Brackenburga (typ mladého muže, který nemá úspěch v lásce, ale je Kláře naprosto věrný). Klára myslí jen na Egmonta, prozpěvuje si píseň o vojácích (srov. pozn. č. 1) a touží po mužském přestrojení, aby mohla bojovat po Egmontově boku. Klářina matka pošle posléze sama svou dceru, aby se převlékla, neboť je vlastně polichocena, že Klárka[34] má vznešeného milence. Brackenburg si zoufá, chce si sáhnout na život, avšak nemá k tomu dost síly.

II. dějství – Náměstí v Bruselu

Druhé dějství začíná opět davovou scénou. Nálada lidu se přiostřuje, dialogy jsou stále vypjatější. Vždyť do veřejnosti pronikly zprávy o obrazoborecké hnutí. Představitelé lidu se sjednotí v tom, že věrnost je nutné zachovat jen spravedlivému vládci (tedy nikoli Filipovi II.). Mezi srocující se dav vstupuje Egmont. Je jeho miláčkem. Mírně nabádá ke klidu a míru.

Egmontův byt

Egmont obezřetně rozmlouvá se svým tajemníkem. Zajímá se o jeho lásku více než o úřední spisy, neboť administrativní záležitosti bere na lehkou váhu. Nezajímají jej tresty a popravy, rozmlouvá o starém hraběti Olivovi, který mu poslal moralizující list.[35] Připadá si jako náměsíčník, jenž může zaplatit životem každé vyrušení ze svých snů. Vyzná se ze svého „démonického" pojetí života. Cosi ho žene z místa na místo, je jako Faethón, do jehož vozu bylo zapřaženo dvé slunečných ořů. Je také ctižádostivý, nejraději by padl na poli slávy, v bitvě.

Přichází Vilém Oranžský. Nedávno byli oba, Egmont i on, přijati Markétou Parmskou. Vilém s obavami komentuje její zdrženlivost, avšak Egmont nepřikládá regentčině upjatosti žádného hlubšího významu. Vykládá její náladu z psychologie ženy a přisuzuje jí marnivou ctižádostivost. Má rozmary zřejmě proto, že nedosahuje úspěchů v politice. Ostatně každý jiný místodržící by se dostal do obdobně svízelných situací jako Markéta: „... má král věrnější služebníky nežli nás?"[36] zvolá Egmont, neboť je ještě přesvědčen o své věrnosti Filipovi. Zároveň však podotkne, že jde o poddanství králi jen ve věcech spravedlivých. Kdyby král ovšem vztáhl ruku na Flandry, celý národ by se spojil k odporu. Ostatně proslýchá se, že vévoda Alba má zakročit pěstí proti obrazoborcům, sděluje Vilém. Egmont zprávě nevěří a nabádá Viléma k poslušnosti. Zlu je třeba odporovat a utkat se s ním, není-li možno je odvrátit. Stojíme nad propastí... To jsou názory vévody Oranžského, které mají na Egmonta značný vliv a vrývají se posléze do jeho nitra. Jak vybřednout ze starostí? Myšlenka na Klárku je rozptyluje.

III. dějství – Regentčin palác

V rozmluvě s Machiavellim se Markéta Parmská rozhodne, že se dobrovolně vzdá vlády. Učiní tak dříve, než jí bude zbavena zásahem nevlastního bratra Filipa. Příliš si zvykla panovat, a je jí tudíž zatěžko podat abdikaci. I jejímu otci, Karlu V., se vedlo podobně jako jí. Vzdal se vlády roku 1556 a vstoupil do kláštera. Nyní jí dává bratr zdvořilým dopisem najevo své uznání, což však znamená, že jejích služeb již nepotřebuje. Hrozbou však je vévoda Alba, neboť tvrdě rozdmychá to, co regentka trpělivě zažehnávala. Těžko se opouští vláda, neboť kdo měl osud tisíců v rukou, sestupuje s trůnu jako do hrobu...

Klárčino obydlí

Druhý výjev se odehrává u Klárčiny matky. Je to jediná milostná scéna dramatu, které je jinak cele prodchnuto erotikou. Klárčina druhá píseň (srov.

pozn. č. 2) přibližuje podstatu její bytosti. Klárka je žena kontrastů. Radost i žal, nejvyšší rozeplání a hluboký smutek se střídají v jejím nitru. Může ji zachránit pouze velká láska, neboť v milování nabude život vyšší hodnoty. Přichází Egmont ve skvostném oděvu, aby Klárku potěšil. Vždyť tato dívka života neopovrhuje nádherou, ba vidí v ní projev lásky. Egmont hovoří s Klárkou o regentce a o její nedůvěřivosti vůči němu. Přál by si její důvěry, jež by podpořila jeho ctižádost. I zcela bezelstná povaha, jako je Egmontova, má svá temná zákoutí. Klárka rozptyluje Egmontovy starosti a podotkne, jak cizí je jí ten svět králů a regentů! Nedovedla by se do něj vpravit. Egmont srovnává čistotu Klárčiny bytosti s amazonskými rysy regentčinými („Ostatně má na horním rtu knírek a tu a tam ji souží dna. Pravá amazonka!"[37]). Klárčino panenství a její cudnost hraběte bezvýhradně přitahují. Obejme ji a políbí na oči. I Klárka jej obejme. Tak to tedy je ten velký hrabě Egmont, který tvoří dějiny? Nyní promlouvá druhá část jeho bytosti. Přestal být mrzutým a chladným diplomatem a politikem, stal se člověkem horoucího srdce. Láska ho proměnila. I Klárka cítí, že prožívá milost pravé lásky, a touží zemřít, neboť se naplnil její život.

IV. dějství – Ulice

Již třetí lidová scéna v dramatu má nyní stísněný ráz. Postrádá bezprostřední radosti, kterou se vyznačovala vstupní scéna na střelnici, a nemá ani oné bojovnosti, kterou tlumil Egmont domluvami (ve II. dějství). Lid je nyní zakřiknut, neboť se nad ním tyčí stín vévody Alby. Nad Bruselem vládne perzekuce, byl vydán zákaz shromažďování. Markéta z Parmy opustila trůn, Vilém Oranžský emigroval do Nassavska, město žije v ovzduší poprav. Naděje všech se upínají k Egmontovi, rytíři Zlatého rouna. Dobude svobody?

Kuilenburský palác (Obydlí vévody z Alby)

Hlavní dramatický protihráč Egmontův, vévoda Alba, přichází na scénu až nyní, ale jeho vystoupení bylo už dostatečně připraveno předchozími úvahami a narážkami. Usídlil se v kuilenburském paláci, kde se zrodilo hnutí odporu. Hovoří se svými důstojníky, uzavřeným Silvou, jenž je vždy v Albově blízkosti, a s Gomezem, mužem lehčích životních způsobů, jimž se naučil během pobytu v Itálii. Alba se rozhoduje zatknout Egmonta (rád by tak učinil i u vévody Oranžského); povolá tedy Egmonta k sobě a rozmlouvá s ním nejprve o politické situaci a o důsledcích povstání. Egmont připomene obratnou politiku regentčinu a přimlouvá se za to, aby král Filip vyhlásil pro povstalce generální pardon. Národ tak bude uklidněn a projeví dobrou vůli vůči králi šlechetněji než předtím. Alba odporuje jeho názorům a prosazuje politiku moci. Král hodlá omezit práva nizozemských občanů, avšak činí tak k jejich vlastnímu dobru; bude-li třeba, vnutí jim jejich spásu násilím. Egmont vidí v královych a Albových názorech značné nebezpečí, které by ohrozilo klid v zemi. Rozhovor se přiostřuje. Než sklopit šíji, raději zemřít pod mečem kata! Alba dává Eg-

monta zatknout, žádá jej, aby mu vydal kord. Albův syn Ferdinand, jenž je svědkem scény, začíná pochybovat o čistotě otcových úmyslů.

V. dějství – Ulice. Soumrak.

Poslední lidový výjev se odehrává za tíživých okolností. Všude je dusno, Egmont – v něhož lid doufal – je zatčen. Nikdo neodporuje, ba každý se bojí mluvit. Jen Klárka neztrácí naději a pojme úmysl osvobodit Egmonta. Snaží se přemluvit řemeslníky i Brackenburga, aby s ní povstali a vrátili tak Egmontovi svobodu. Nedostane se jí podpory, nikdo nemá té odvahy a neopovrhuje tolik nebezpečím jako Klárka. Když se dočká naprostého odmítnutí, zbývá jí jen myšlenka na smrt. Touží po ní, neboť bude pro ni vysvobozením.

Vězení

Egmontův žalářní monolog vyvrcholuje celou dramatickou kompozici díla. Přechází do lyrického patosu, jemuž odpovídá i rytmický spád řeči. Uprostřed prózy se objeví volné rytmy a jambické členění. Hrdina vzpomíná na mládí, na osobní úspěchy, promítá si před svým duchovním zrakem běh života. Marně pracoval politicky, zradil ho Filip II., zradila regentka Markéta. Jen naděje zbývá. Zachrání ho národ, za který klade život? Osvobodí ho Vilém Oranžský v čele přátel? Monolog přechází ve snové vidění: Brány praskají, mříže se lámou, Egmont stoupá vstříc svobodě. Mihne se vzpomínka na Klárku: může jí děkovat za svobodu?

Klárčino obydlí

Klárčin osud vyznívá tragicky. Umírá s pocitem, že jinak než ve smrti se s miláčkem nesetká. Osamocený Brackenburg lká nad osudem Klárčiným i svým.

Vězení

Egmont spí na odpočivadle. Vstoupí sluhové s pochodněmi, za nimi Ferdinand, syn Albův, a Silva. Egmont se probudí. I v posledních okamžicích života zůstává věren své myšlence svobody. Ferdinand poznává krutost otcovu a prosí Egmonta o přátelství. I nyní ještě má Egmont přelud naděje. Což uprchnout spolu s Ferdinandem? Leč záchrany není! Myšlenka na Klárku se vrací. Osud této jediné ženy, která jej milovala, vkládá Egmont do Ferdinandových rukou, neboť neví o její smrti z lásky. Doprovází Ferdinanda ke dveřím vězení, usedne na odpočivadlo a naposledy usíná. Jeho spánek provází snová evokace Svobody v nebeském rouchu, která má Klárčiny rysy a sklání se nad hrdinou. Zdá se, že Egmonta oplakává. Předává mu berlu s kloboukem i svazek šípů a naznačí mu, že jeho smrt přinese provinciím svobodu. Podává mu vavřínový věnec vítěze. Z dálky zazní víření bubnů, zjevení zmizí. Egmont procitne za jitřního úsvitu. Marně hledá zjevení, zmizel i věnec s jeho skráně. Naposledy se Egmont vzepne k úvaze o svobodě. Stál nesčetněkrát tváří v tvář smrti. Nyní, na pokraji hrobu, se cítí dvojnásob živ. Nemá nenávisti k těm, kdož mají vykonat ortel. Je snášenlivý i ve smrti a naposledy povzbu-

dí krajany k odboji. Kéž padnou radostně na poli slávy, tak jako s radostí kráčí i Egmont vstříc smrti!

Uvedli jsme již na začátku (s. 189), že Beethovenova hudba ke Goethovu *Egmontovi* sestává z deseti čísel. Kromě dvou Klárčiných písní je osm z nich psáno pro orchestr. Tato orchestrální čísla (ouvertura, čtyři meziaktní hudby, hudba charakterizující Klárčinu smrt, Egmontův melodram v žaláři a Vítězná symfonie) slouží k hlubší charakteristice hlavního hrdiny a Klárky, prosté dívky z lidu. Mají ideový vztah také k lidovým scénám — a přirozeně k ústřední myšlence svobody.

Podobně jako všechny tři ouvertury *„Leonora"*, předehra *Coriolan* aj., můžeme řadit ouverturu ke truchlohře *Egmont* vlastně již mezi typ symfonické básně. Je psána v sonátové formě a koncentruje se na vystižení základní ideje dramatu: osvobozovací boj lidu proti utlačovateli, zradu na Egmontovi — lidovém typu hrdiny, který se obětuje myšlence svobody a tuší, že nezemře nadarmo, neboť svoboda národa a vlasti se již blíží.

Záměrně volil Beethoven pro tuto předehru temně znějící úvod v f moll, jenž je spřízněn s *Leonorou III.* I v ní jde o charakteristiku temného žaláře. Postavu Egmontova protivníka Alby evokuje Beethoven pánovitým motivem v rytmu španělského tance sarabandy. Je příznačné, že se tu zřejmě inspiroval Händelovou *Sarabandou* — 4. větou ze *7. suity g moll*, HWV 432, uveřejněné v 1. sbírce *„8 Suites de Pièces (Lessons)"* roku 1720 (London, Christopher Smith, Richard Meares); jde o jednu z nejpopulárnějších cembalových (harpsichordových) skladeb G. F. Händela. Z programových důvodů má však Beethovenova sarabanda zcela jiný ráz než Händelova. U Händela jde o prostou, výrazově zjasněnou melodii, u Beethovena nabývají výrazové obrysy tvrdé neústupnosti a vyjadřují bezohlednou Albovu brutalitu. Albova melodie je exponována ve smyčcích. Na její gestus navazuje odpověď dřevěných dechových nástrojů, přinášející kontrastní melodii utlačeného lidu, který prosí o pomoc (nabízí se tu srovnání například s obdobným místem ve Smetanově *Richardu III.*, o němž tento český mistr napsal: „S basovým motivem /.../ představuji si samu osobnost hrdiny, jenž po celé dílo jedná, s motivem /uveden notový příklad, pozn. R. P./ stranu protivnou."[38]). Tyranův motiv Beethoven opakuje v neústupném a jakoby zhrublém tónu. Potlačí prosebný motiv lidu, avšak původní roztříštěné melodie prosby, které druhdy přecházely do rozmanitých nástrojů (hoboj, klarinet, fagot, housle apod.), se posléze spojí v pevnějších skupinách. Nářek a obžaloba se mění v organizovanější lidový odpor — tak bychom mohli charakterizovat[39] ono místo ouvertury, v němž dochází k modulaci do Des dur, přispívající k tomu, že z motivu ryze žalného se vyvine motiv naděje, zaznívající zdáli se stále zdůrazněnějším sebevědomím. Stane se dokonce (v diminuci) základem pohybu v allegrové části ouvertury. Roste pak do heroicky vyznívající basové figury. Z pasívní melodie obžaloby vznikne melodie vnitřního odpo-

ru. Společně s tímto motivem, nyní již heroickým, se rozvíjí zpěvný protihlas, který vyjadřuje bolestné pocity. Zatímco je exponován tento nový motiv obžaloby, zazní ve středních hlasech energický motivek složený ze tří osmin a jedné čtvrťové noty, který připomíná svou rytmickou strukturou nejtypičtější úderný motiv z *Osudové symfonie*. Hlavnímu hrdinovi, hraběti Egmontovi, je věnován motiv heroický, jenž zápasí s motivem Albovým. Egmont posléze jako by ztratil žalný charakter – stává se nejvlastnějším nositelem myšlenky a činu. V tom okamžiku povznáší Beethoven Goethovo dílo do vyšší (ryze obecné) roviny. Egmontův motiv se rozvětvuje, nabývá stále pronikavějších dramaticko-symfonických rysů, neboť boj Egmontův je také bojem Beethovenovým: naplněn entuziasmem, vniká Beethoven hluboko do Goethova básnického dramatu, které se mu stává nositelem aktuálních myšlenek současnosti a výrazem heroické doby prvého desetiletí devatenáctého století. Svár Egmonta s Albou nabývá rázu boje dobra proti zlu, svobody individua i národa proti zlovůli tyrana (paralela k Napoleonovi!). U Goetha se objevují lyrické retrospektivní interjekce i v závěru díla, před Egmontovou smrtí; Beethoven vše heroizuje, neboť Egmont silou myšlenky a osobním příkladem drtí Albu zcela. V Beethovenově pojetí je Egmont vítězem na bojišti, vždyť jeho motiv stane nad motivem tyranovým, rozklene se nad ním. Na okamžik ještě zazní nářek houslí. Temné násilí je zlomeno, i když hrdina zaplatí své vítězství nejvyšší daní – vlastním životem. Dlouhá generální pauza je evokací smrti. Egmontovo vítězství stojí nad smrtí, protože je vítězstvím myšlenky. Vypjatý přechod ke kodě je předznamenán zesilujícím se vířením kotlů a triumfálním narůstáním motivu odporu, jenž se nyní objeví (v závěru předehry) zkráceně a v převratu (*Allegro con brio*). V jasné tónině F dur zní nyní fanfára *Vítězné symfonie*. Z žalného motivu se stal motiv vyjadřující jas, sílu, a znásobovaný kontrapunktickým protihlasem radostné melodie bouřlivého pochodu. Podobně jako v *Osudové symfonii* (tj. v jejím finále), dospívá Beethoven i v *Egmontovi* „per aspera ad astra". Plamenná Egmontova slova nositelům revoluce:

„Fallt freudig wie ich euch ein Beyspiel gebe"

(„Padněte radostně, tak jako já vám dávám příklad")

jsou výzvou k boji. Bohyně vítězství vede všechny, kdož zvedli prapor svobody.

Ouvertura k *Egmontovi* je bezesporu nejsemknutějším a nejvýraznějším číslem celé Beethovenovy scénické hudby ke Goethovu dramatu. Předjímá jeho děj tak jako nějaký mohutný prolog. Posluchač, který předehru vyslechne, je hudebně informován o tom, co nastane v závěru dramatu. Sleduje-li nyní jevištní děj začátku truchlohry, musí se přenést do lidové scény, která zahajuje hru. Do prvního aktu napsal Beethoven Klárinu píseň *„Die Trommel gerühret"* (*„Kéž bubny by hřměly"*).[40] Je to vlastně vojenská píseň, jež odpovídá charakteru mladé ženy, pozdější tragické postavy dramatu. Touží být mužem, aby mohla pozvednout zbraň proti tyranům. U Goetha má píseň přece jen lyrický ráz,

alespoň v podtextu. *„Welch Glück sonder gleichen, ein Mannsbild zu seyn"* (*„Och, šťastné je žíti, když člověk je muž!"*), zpívá Klára, která však touží obléci vojenský kabátec dosud hlavně proto, aby byla nablízku svému miláčku Egmontovi. Teprve Egmont ji může plně zocelit v boji za svobodu. Beethoven tu nasazuje výraz odpovídající spíše Leonoře – vyzrálé ženě a manželce –, než mladé dívce. Jeho melodika je úderná, ztěžklá starostmi o budoucnost národa; neboť Beethovenova Klára je nositelkou myšlenky svobody tak jako Egmont – z dramatického hlediska je mu vlastně svým způsobem i nadřazena, protože má vnitřní sílu k tomu, aby vyzvala lid k osvobození Egmonta (nabízí se srovnání Kláry se Smetanovou Miladou v Daliborovi!). Proto ji Beethoven charakterizuje hned zpočátku jako heroinu, ačkoli se ochuzuje o možnost zachytit její další vnitřní vývoj jakožto dramatické postavy. Z ryze artistního hlediska tu Goethe stojí výše, Beethoven je však jednoznačnější v ideovém uchopení Klářiny postavy.

Meziaktní hudby (tzv. *Entr'acte*) mají v dramatu funkci spojovací, protože propojují jednotlivá dějství. Beethovenovi tu tanulo na mysli provedení bez přestávek. První meziaktní hudba (označili jsme ji na počátku studie, s. 189, číslem 3) navazuje na Brackenburgův monolog třetí scény prvního aktu, kdy zklamaný Klárčin milenec hodlá požít jedu, protože jeho vyvolená neopětuje jeho lásku, ba všechny své myšlenky zaměřuje k Egmontovi. V *Andante* Beethoven jakoby zachycuje Brackenburgovy myšlenky, jeho nerozhodnost, jeho zoufalství, avšak také zjemnělost jeho lásky. Zatímco u Goetha je Brackenburg pasívní postavou, promítá Beethoven do tohoto měšťanského synka všechnu tragiku nenaplněné lásky. Ostatně také z ryze hudebního hlediska má Beethovenovo *Andante* význam podstatný, protože stojí v protikladu ke vzrušenému *allegrovému* dílu – výrazu narůstajících sil lidového odporu proti Albovi. Zlobný motiv odporu narůstá z hlubin basových nástrojů k plénu orchestru; skladatel tu anticipuje úvahy svobodomyslného písaře Vansena, který ve druhém dějství vyzývá občany k odporu a poukazuje na slavné stránky nizozemské historie, neboť jest psáno ve starých listinách a na pergamenech, že dávné řády, výsady a zvyklosti vyrůstající z ducha svobody je třeba zachovávat!

Druhá meziaktní hudba (č. 4) je psána v tónině *Eroiky*, v Es dur. Zjevuje se lidový hrdina Egmont v plné velikosti. Vévoda Vilém Oranžský s ním vzrušeně hovoří o budoucnosti země i o tom, že sám chce opustit hranice vlasti, protože mu hrozí nebezpečí, že bude zatčen. Nabádá Egmonta, aby učinil totéž: „Dej se přemluvit! Pojď se mnou!"[41] Má za to, že Egmont je ztracen. Avšak, opáčí Egmont, „žádná zkouška není nebezpečná, máme-li k ní odvahu"![42] Ve smyslu antických zásad je Egmont již nyní ochoten položit život za myšlenku svobody, i když tuší, že mu zbývá již jen krátká lhůta k jejímu prosazení. Beethovenova hudba spojuje závěr druhého dějství s počátkem dějství třetího. Regentka Markéta Parmská se v něm propracovává k těžkému rozhodnutí: vzdá se svého vedoucího postavení v Nizozemí. Beethovenovi však nejde o hudební

zachycení této postavy, nýbrž o psychologické uchopení Egmonta jako zcela osamoceného muže odporu, který je opuštěn svým nejlepším přítelem a nepochopen Markétou, ke které vzhlížel jako ke spravedlivé vládkyni, ba pocítil k ní i něco víc než pouhou úctu.

Pro charakteristiku Klárky je velmi důležitá její druhá píseň. *„Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt"* (*„Rozjásat nebe, mít smrtelný žal!"*), zpívá tato toužící dívka ve své melodii, počínající Goethovým textem *„Freudvoll und leidvoll"* (*„V slastech a v strastech"*, 2. scéna III. aktu). Beethoven se s textem zcela ztotožnil. Sám prožíval chvíle nenaplněné lásky k Teréze Malfattiové (1793–1851), jíž nabídl s největší pravděpodobností manželství, avšak byl zamítnut (roku 1817 si Teréza vzala barona Johanna Wilhelma von Drosdicka). Ve své Klárčině druhé písni vytvořil Beethoven jednu ze svých nejpůsobivějších kreací tíhnoucích již k romantickému hudebnímu vyjádření. Zapomněl na víceméně omezené výrazové možnosti činoherní představitelky Klárky, slečny Toni Adambergerové (viz s. 205), a napsal svůj zpěv ve vpravdě obtížném tónu, i když nepřestával zdůrazňovat, že píseň má být přednášena prostě, protože má lidový ráz. „V slastech a v strastech", čtvrté číslo Beethovenovy hudby k *Egmontovi*, je však více než pouhá píseň: je výrazem nitra ženy, která osciluje mezi radostí a žalem, tak jako Beethoven sám. Avšak šťastná je jen ta duše, která hluboce miluje (*„Glücklich allein ist die Seele die liebt"*).

Třetí meziaktní hudba (č. 6) evokuje náladu milostné scény. Orchestr má nasadit hned po Klárčiných slovech „Na světě není rozkoše nad tuto zde!"[43] a zaznít dříve, než spadne opona; tak zní pokyn v prvním vydání Beethovenovy hudby k *Egmontovi* z nakladatelství Breitkopf & Härtel (č. nákladu /not. desky/ VN: 1582), na který neberou inscenátoři leckdy zřetel, protože degradují tuto hudbu na pouhou výplň mezi přestávkou.[44] Beethoven v ní dosáhl neobyčejného výrazového soustředění, jeho kantabilita (v kadenci sólového hoboje, ve zpěvných hlasech klarinetů, flétny a opětovně hoboje) má rysy jásavého zpěvu, který je variačně posléze obměňován v orchestru. Ve druhém dílu zazní rychlý pochod (*Marcia vivace*), který kontrastuje s druhou Klárčinou písní (*Allegretto*). Přichází jakoby zdáli, je tvrdě rytmizován a narůstá do značné intenzity. Je možno říci, že pochodovou kreací je charakterizována Albova soldateska (podobnou situaci řešil Beethoven již ve *Fideliovi* [1. jednání, č. 6], kdy Pizarrova stráž je zpřítomňována rovněž pochodovými rytmy). Hudba pak doprovází, po zmlknutí pochodu, ještě první scénu čtvrtého aktu a líčí úděs bruselských občanů nad bezvýchodnou situací obsazeného města. Zdůrazňované ohlasy pochodových rytmů, objevující se nyní ve smyčcích, nemají v sobě nic leč hrůzu.

Také čtvrtá meziaktní hudba (č. 7) má vysloveně dramatický význam. Vpadá do závěrečné scény čtvrtého aktu, kdy Alba dává zatknout Egmonta. Nenávistný motiv smyčců je podporován nárazy lesních rohů a trubek ve fortissimu

(v partituře Breitkopfa & Härtela se objevuje významná interpretační poznámka: *„Ředitel orchestru /dirigent/ nechť nezapomene dát znamení hornám a trubkám, aby správně nastoupily!"*).[45] Hudebně je tu zvýrazněn hrdý Egmontův odpor proti Albovi, Beethoven tu proklíná Egmontův osud (v Goethově verzi je Egmont zpodobněn přece jenom jako mírnější – „apollinštější" – typ diplomata a politika). Navazující *Larghetto* připomene znovu vznešenou Egmontovu postavu (podobnost s třetím *entr'actem*, č. 5, je nápadná), s Egmontovým motivem spoluzní i vzpomínka na statečnou dívku Klárku. Rozhodla se, že získá pro Egmontovo osvobození vrstvy měšťanů, leč marně. V následujícím *Andante agitato* slyšíme vzrušený rytmický puls doprovodu, nad kterým se klenou Klárčiny myšlenky směřující ke svobodě a ke statečnému Egmontovi. Opět má tato hudba zaznít na otevřené scéně a tvořit přechod k závěrečnému aktu dramatu. Hudební struktury jsou programově zaměřeny, neboť zvukomalebně je tu zvýrazněno tápání měšťanů, jejich nerozhodnost – i posléze jejich odpadnutí z kruhu Klárčiných věrných. Oddaná dívka Klárka zůstane osamocena. Nemá oporu v nikom, její naděje jsou zlomeny. Co jiného jí zbývá než smrt?

*Larghetto* d moll (č. 8) přináší hudbu charakterizující Klárčin skon. Soudíme, že to je nejjímavější místo celé Beethovenovy partitury. Žalostný zpěv vypovídá o odchodu hrdinné dívky, jež vyrostla v tragickou postavu antické velikosti. Kde mlčí Múza básnická, nastupuje Hudba, aby znásobila její účin. Je třeba se pozvednout vysoko nad básníka, chceme-li vyjádřit opravdovou hloubku citu: to byl názor Beethovenův i úsudek raně romantických básníků (Heine), neboť hudba vždy začíná tam, kde končí básníkovo slovo. Beethoven, který promítl bolestný cit již několikrát do temné tóniny d moll (výrazově ovšem nejlépe vhodné pro vyjádření hlubokého patosu), koncipoval smuteční hudbu za Klárku například po *Largu appassionatu* své klavírní sonáty op. 2 č. 2, nebo po *Largu* klavírní sonáty op. 10 č. 3; obě tyto smuteční věty, první z nich arciť ve zjasněnějším vyznění, anticipují maně i svět Klárčin. Smuteční hudba na Klárčinu smrt je vystavěna na triolovém pohybu ostinát lesních rohů, které stmelují větu v pevně koncipovaný útvar. Motiv Klárčiny smrti je otázkou, vrženou ve tvář těm, kdož ji opustili. Je jednoduchý a má takřka líceň lidové písně. Začíná-li věta tónem hoboje, vybaví se nám čistota prosté dívky nejvýrazněji. Hoboj je přerušen hrozivým tremolem kotlů a sforzátovými vstupy celého orchestru. Harmonicky vyrovnaně zní pak melodie ve smyčcích a dřevěných dechových instrumentech. Pomalu zhasíná – Beethoven jako by si tu evokoval častý Goethův symbol lampy, která je zhasínána, a při každém zhasnutí hoří slabším a slabším plamenem. I Klárčina melodie posléze zhasne zcela ...

Melodramem (č. 9) splnil Beethoven Goethovo přání, vyznačené již v písemném znění dramatu, neboť v závěru praví básník o Egmontovi výslovně: „Usne, hudba provází jeho spánek."[46] Ostatně právě v tomto místě se Beethoven nejpronikavěji přiblížil Goethovým intencím a splynul s básníkovým

pojetím *Egmonta*. Nejprve se skladatel omezí na kratičké vstupy smyčcových nástrojů a mluveného Egmontova projevu. Pak hudebně líčí (v oddílu označeném *Poco vivace*) zjevení snové vize; na svou dobu moderně využije septimových akordů, vymaní se z tóniny e moll, dává zaznít harfově tlumeným vizím zpěvu fléten v D dur. Není to náhodné, protože tím skladatel naznačuje, že snící Egmont tuší, že jeho smrt přinese provinciím Nizozemí svobodu; proto to zjasnění nálady tváří v tvář smrti! Hrdina, který se obětuje, je vítězem, nikoli poraženým. V hudbě se pak objeví vzpomínkový motiv Klárčin, tvrdé smyčcové figury jej však přerušují – v partituře se píše, že „naznačují Egmontovu smrt".[47] Avšak signál trubek zvěstuje vítězství nad smrtí a tyranií. „Nástup trubek značí, že i pro vlast byla získána svoboda."[48] Tímto pokynem pocházejícím zřejmě od samotného Beethovena (tak jako ostatní poznámky v partituře Breitkopfa & Härtela) se dává obecenstvu i interpretujícím hudebníkům najevo, že jde o typ osvobozující hry. Ne neprávem bývá běžně spojováno toto heroické a revoluční vyznění Beethovenovy partitury se skladatelovým protinapoleonským smýšlením. V hudbě k *Egmontovi* lze vidět jinotaj soudobých bojů evropských národů proti Napoleonovu jhu. Ostatně vítězně zní i fanfára, která provází hrdinovu korunovaci vavřínovým věncem. Tato symbolická korunovace je obsažena v Goethových scénických pokynech k *Egmontovi*,[49] Beethoven ji jen přenáší do obecnější roviny, neboť při zaznění fanfáry čteme tuto Beethovenovu poznámku: „Zde se blíží k Egmontově hlavě Svoboda s věncem."[50] Není to již jen personifikace Svobody ve zjevení Klárčině, nýbrž Svoboda obecně antropomorfizovaná. Po Egmontových slovech „Padněte radostně, tak jako já vám dávám příklad" („*fallt freudig wie ich euch ein Beyspiel gebe*") triumfuje pak oddíl označený jako *Vítězná symfonie* (č. 10); jde tu vlastně o zdůrazněný závěr ouvertury k *Egmontovi*. K užití melodramu a k jeho hudebnímu uchopení bychom mohli rozvinout úvahu o Beethovenových stylových vztazích k Rousseauovi, Cherubinimu a zejména k Jiřímu Bendovi, vlastnímu zakladateli a tvůrci scénického melodramu. Snad nám bude dovoleno věnovat se těmto otázkám hlouběji při jiné příležitosti. Nakonec budiž alespoň připomenuto, že Beethoven se tu chová k textové předloze zejména jako Benda. Dává hudbě zaznívat následně i souběžně – spojuje tedy oba principy, jak je uvedl Benda ve své *Ariadně na Naxu* a *Médei*.[51] Příklad slavného gothajského kapelníka, jehož díla poznal Beethoven prostřednictvím svého učitele Neefa,[52] ovšem měl na tvůrce *Egmonta* podstatný vliv. Beethoven rozvíjí Bendův princip k neopakovatelné umělecké únosnosti a působivosti.

Beethoven byl se svou prací spokojen. Považoval hudbu k *Egmontovi*, kterou označil opusovým číslem 84, za dobrou a byl přesvědčen o tom, že vystihl ducha básnické předlohy. Přesné doklady o prvém provedení scénické hudby chybějí. Můžeme se však opřít o údaj představitelky Klárky, sl. Toni Adambergerové.

Antonie (Toni) Adambergerová (1790–1876), dcera mozartovského tenoristy Valentina Adambergera (1743–1804), se narodila 31. prosince 1790 ve Vídni. Záhy se musela starat o své sourozence, protože rodiče zemřeli. Ve čtrnácti letech se začala věnovat herectví. Vzdělání jí poskytl básník Heinrich Collin; na jeho pokyn nastudovala Ifigenii v Goethově dramatu. Pak dostala první roli na divadle (v Schillerově adaptaci hrála Ariciu v Racinově dramatu *Faidra*). Zalíbila se knížeti Lobkowitzovi, který organizoval čtené zkoušky dramat, k nimž zval i slečnu Adambergerovou. Mnohé zkoušky navštěvovala hrabata Schönborn, Deinhardtstein, von Breuner aj. Občas tam zavítal i Beethoven.

Při prvním nastudování Goethova *Egmonta* na Dvorním divadle byla Adambergerová angažována pro roli Klárky. Ostatní herečky nebyly způsobilé k pěveckému projevu. Před kompozicí Klárčiných písní ji Beethoven navštívil a otázal se jí, zda umí zpívat. „Nikoli," zněla odpověď. – ‚Ale jak potom chcete dělat Klárku?' – „Tak dobře, jak to dovedu, a budou-li v publiku syčet, musím si to nechat líbit." – Beethoven si opřel s údivem ruce v bok a zvučně se zasmál. Pak šla Adambergerová ke klavíru. Ležely na něm otcovy noty: Haydnovo *Stvoření*, Weiglova *Švejcarská rodina* a *Sirotčinec*. Beethoven se zeptal, zdalipak z toho zpívá? Ano, řekla, tak dobře, jak jsem to odposlouchala od otce. Potom spatřil árii *Ombra adorata* z Zingarelliho *Romea*; ležela rovněž na klavíru. „To umíte také?" – ‚Ano.' – Posadil se a doprovázel, ona zpívala; nepochválil ji, nepokáral, nýbrž řekl posléze: „Tak, vždyť Vy umíte zpívat, budu ty písně komponovat."

„Brzy nato je přinesl, přezpíval mi je a doprovázel mě na klavír," vzpomíná Adambergerová. „Jinak jsem s ním již nepřišla osobně do styku."[53]

Beethovenova hudba k *Egmontovi* byla daleko spíše oblíbena v koncertní síni, kde mohl být part Klárky obsazen profesionální pěvkyní. Po koncertním provedení napsal Franz Grillparzer počátkem roku 1834 básnický text, který byl recitován před interpretací Klárčiných písní. Následoval po ouvertuře. Byl apoteózou Beethovena i Goetha, seznamoval s obsahem dramatu i s velikostí Egmontovy a Klárčiny oběti. Po básni zněly ihned tóny první Klárčiny písně už bez komentáře, meziaktní hudba byla hrána *attacca*, druhá Klárčina píseň rovněž bez textového úvodu. Vstupní texty ke koncertnímu provedení *Egmonta* napsali také spisovatel Mosengeil a básník Bernay.[54] Dnes (žel) žije na koncertním pódiu skoro jen výlučně ouvertura k *Egmontovi*. Meziaktní hudba a Klárčiny písně se nehrávají.[55] Nastane renesance tohoto Beethovenova díla? Uslyšíme je v symbióze s Goethovým textem? Oba géniové dosud čekají na dramaturga i režiséra, který by drama *Egmont* vzkřísil k životu i s úplnou Beethovenovou hudbou – v moderním pojetí. Byl by to druhý život, ale o to intenzívnější.

**Poznámky:**

1 Clare: Die Trommel gerühret!
Das Pfeifchen gespielt!
Mein liebster gewaffnet
dem Haufen befielt.
Die Lanze hoch führet
die Leute regieret.
Wie klopft mir das Herze!
Wie wallt mir das Blut!
O hätt ich ein Wämslein
und Hosen und Hut.

Ich folgt ihm zum Thor 'naus
mit muthigen Schritt,
ging durch die Provinzen
ging überall mit.
Die Feinde schon weichen
wir schliessen hinterdrein!
Welch Glück sonder gleichen
ein Mannsbild zu seyn.

***

Klára: Kéž bubny by hřměly!
A pištec ať hrá!
Můj milý je v zbroji
a kopí též má,
on v čele jde, skvělý,
a zástupu velí.
Jak buší mi srdce!
Jak pění se cit!
Ach, klobouk a kabát,
ach, kalhoty mít!

Já branou bych vyšla
s miláčkem svým,
já táhla bych kraji
a střílela s ním.
Hoj, biti, hoj, zbiti
jsou nepřátelé už!
Och, šťastné je žíti,
když člověk je muž!

Německý text je citován zde i dále podle: Goethe, *Egmont*. 1. Text. Bearbeiter des Bandes Elisabeth Völker. Berlin, Akademie-Verlag, 1957. Český překlad Otokara Fischera otiskujeme podle: Johann Wolfgang Goethe, *Výbor z díla* II. Praha, Svoboda, 1949. Přetisk Fischerova překladu z : J. W. Goethe, *Spisy*, sv. XIV. Praha, František Borový (edice Pantheon), 1930. Citovaný německý text je v uvedeném vydání Elisabethy Völkerové na s. 27, český překlad Fischerův ve *Výboru* II, 118–119.

2 Clärchen (singt):
Freudvoll
und leidvoll,
gedanckenvoll seyn,
Langen
und bangen

in schwebender Pein.
Himmelhoch jauchzend
zum Todte betrübt
Glücklich allein
ist die Seele die liebt.
(S. 79)

***

Klárka (zpívá):

V slastech
a v strastech
se zmítat a snít
toužit
a bloudit
a bez klidu žít,
rozjásat nebe,
mít smrtelný žal –
Nešťastný ten,
kdo by nemiloval.
(S. 143)

3 Na autografu je uvedeno: „Musick, Clärchens Tod / bezeichnend." Kinsky – Halm, 228.

4 Süsser Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück ohngebeten, ohnefleht am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedancken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzens, ungehindert fliesst der Kreis innerer Harmonien, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versincken wir und hören auf zu seyn. (Následuje popis Egmontova snu.)
Po probuzení Egmont pokračuje: Verschwunden ist der Kranz! Du schönes Bild das Licht des Tages hat dich verscheucht! Ja sie waren's, sie waren vereint die beyden süssten Freuden meines Herzens. Die göttliche Freyheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt, das reizende Mädchen kleidete sich in der Freundinn himmlisches Gewand. In einem ernsten Augenblick erscheinen sie vereinigt, ernster als lieblich. Mit blutbefleckten Solen trat sie vor mir auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut und vieler Edlen Blut. Nein es ward nicht umsonst vergossen. Schreitet durch! Braves Volck! Die Siegesgöttin führt dich an! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht; so brecht, so reisst den Wall der Tyranney zusammen und schwemmt ersäufend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmasst hinweg. (Bubnování se blíží.)
Horch! Horch! Wie oft rief mich dieser Schall zum freyen Schritt nach dem Felde des Streits und des Siegs! Wie munter traten die Gefährten auf der gefährlichen rühmlichen Bahn. Auch ich schreite einem ehrenvollen Tode aus diesem Kercker entgegen, ich sterbe für die Freyheit für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre. (Pozadí scény je obsazeno řadou španělských vojáků s halapartnami.)
Ja führt sie nur zusammen! Schliesst eure Reihen, ihr schreckt mich nicht. Ich bin gewohnt vor Speeren gegen Speere zu stehen und rings umgeben von dem drohenden Tod das muthige Leben nur doppelt rasch zu fühlen. (Bubnování.)
Dich schliesst der Feind von allen Seiten ein! Es blincken Schwerdter. Freunde höhern Muth! im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder! (Ukazuje na stráže.)
Und diese treibt ein hohles Wort des Herschers nicht ihr Gemüth. Schützt eure Güter! Und eurer Liebstes zu erretten, fallt freudig wie ich euch ein Beyspiel gebe. (Bubny. Jak pokročí k stráži a k zadním dveřím, padá opona, hudba vpadne a ukončuje hru vítěznou symfonií.) (Str. 153–155.)
Sladký spánku, nejochotněji přicházíš, stejně jako čisté štěstí, nečekán a neprošen. Rozplétáš uzly vážných myšlenek, směšuješ veškery obrazy slasti a žalu, bez překážek rozproudí se vlna vnitřního souzvuku a my, zahaleni v spanilé šílenství, se propadáme a přestáváme být.

Tentam je věnec! Krásný obraze, zaplašilo tě světlo dne! Ano, byly to ony, sdruženy to byly obě nejsladší radosti mého srdce. Božská svoboda vzala na sebe podobu mé milenky, půvabná dívka se oděla nebeským rouchem své přítelkyně. V přísné chvíli zjevují se spolčeny, spíš vážné než líbezné. Její nohy byly krví poskvrněny, jak přede mnou kráčela, vlající záhyby ztřísněny krví. Moje krev to byla i krev mnoha vzácných mužů. Nikoli, nebyla prolita zbůhdarma. Přebroďte ji! Chrabrý národe, bohyně vítězství tě vede. A jako prolamuje moře vaše hráze, tak prolomte a strhněte hradbu tyranství a odplavte nepřátele, ať se utopí a nemohou se již držet půdy, kam se vedrali!

Slyš, slyš! Kolikrát mne povolával tento třeskutý zvuk, abych svobodným krokem vyrazil na pole bitvy a vítězství! Jak radostně nastupovali mí druzí tu nebezpečnou cestu slávy! Též nyní kráčím z tohoto žaláře vstříc čestné smrti, neboť umírám za svobodu, za niž jsem byl živ a za niž jsem se bil a jíž se vydávám v oběť. Ano, jen je přiveďte! Uzavřete řady, mne nezlekáte. Jsem zvyklý stát před oštěpy proti oštěpům, a kolem dokola obstoupen hrozivou smrtí, jen dvojnásob rychle se zpíjet odvážným živobytím.

Svírá tě nepřítel se všech stran! Blyštíš se meče –. Přátelé, tím vyšší odvahu! Za sebou máte rodiče, ženy a děti!

A tyto zde pohání panovníkovo duté slovo, nikoli vlastní jejich cit! Hajte svých statků! A abyste, co máte nejmilejšího, zachránili, padněte radostně, tak jako já vám dávám příklad. (Str. 182–183.)

5 „Siegessymphonie". Kinsky-Halm, 227.

6 „Er hat Sie ganz verstanden: ja man darf fast sagen, derselbe Geist, der ihre Worte beseelt, belebt seine Töne." Uvádí Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 119. Paní Willemerová byla předlohou k Zuleice v Goethově *Západovýchodním dívánu*.

7 Ludwig Schiedermair, *Der junge Beethoven*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1925, 336 n.

8 Jde o rozhovor L. v. Beethovena s Friedrichem Rochlitzem, jejž zaznamenal tento hudební kritik a spisovatel v dopise Gottfriedu Christophovi Härtelovi dne 9. července 1822 (srov. Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*. Leipzig, Insel-Verlag, Bd. I, 228 n.): „Seit dem Karlsbader Sommer lese ich im Goethe alle Tage – wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir totgemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum, er sängt auch immer gar zu weit von oben herunter an, immer Maestoso! Des-Dur! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da riet ich doch – so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun, wenigstens klingts immer gut usw. Aber der Goethe, der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum lässt er sich auch komponieren. Es lässt sich keiner so gut komponieren wie er. /.../." (S. 233.) – „Po karlovarském létu čítám v Goethovi každodenně – když totiž vůbec čtu. Umrtvil ve mně Klopstocka. Divíte se? Nyní se usmíváte? Aha, tomu, že jsem četl Klopstocka! Zabýval jsem se jím po léta, když jsem šel na procházku a tak. Inu, nerozuměl jsem mu samozřejmě ve všem. Tolik přeskakuje, začíná také vždy příliš zvysoka dolů, vždycky Maestoso! Des dur! Není-liž pravda? Ale je přece velký a povznáší duši. Kde jsem mu nerozuměl, tam jsem si to přece domyslel – tak nějak. Kdyby se mu jen nechtělo pořád umírat! Smrt přijde až příliš brzo. Nu, alespoň to zní vždycky dobře atd. Ale Goethe, ten žije, a my všichni máme žít s ním. Proto ho lze také zhudebnit. Nikoho nelze tak dobře zhudebnit jako jej. /.../." (Překlad: R. P.)

9 Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 75. Věnováno kněžně Carolině Kinské. Na Goethovy texty jsou komponovány: píseň č. 1 (Mignon), č. 2 (Neue Liebe, neues Leben) a č. 3 (Aus Goethes Faust: „Es war einmal ein Kõnig, der hatt' einen grossen Floh"). – Drei Gesänge mit Klavierbegleitung, op. 83. Věnováno kněžně Carolině Kinské. Č. 1 (Wonne der Wehmut), č. 2 (Sehnsucht), č. 3 (Mit einem gemalten Band).

10 Bettina von Arnim, rozená Brentanová (1785–1859), byla v přátelských stycích s Goethem i Beethovenem. Zprostředkovala setkání obou umělců. Roku 1835 vydala memoárovou práci „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" (výňatky u Leitzmanna, citované dílo, I, 117–125, v nichž je řeč o Beethovenově vztahu ke Goethovi).
11 Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin, Georg-Bondi-Verlag, 1912, 25–27.
12 Hermann Abert, *Goethe und die Musik*. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf., 1922, 37.
13 Romain Rolland, *Goethe a Beethoven* (= Musikologické spisy Romaina Rollanda, sv. 3). Překlad Pavla Eisnera. Praha, SNKLHU, 1956, 24–25.
14 Tamtéž, 25.
15 Tamtéž, 26.
16 Srov. *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 1835.
17 Tamtéž.
18 Tj. Franz Oliva (asi 1790–1848), jenž byl s Beehovenem v přátelských stycích v letech 1809–1820. Předal citovaný dopis L. v. Beethovena Goethovi a dne 4. května 1811 jej Goethe pozval ke stolu. Oliva mu pak přehrával některé Beethovenovy skladby na klavír, ale básník se pro ně nenadchl. Srov. Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 465–466.
19 Překlad je stylisticky upraven. Srov. pozn. č. 20.
20 Český překlad citujeme podle výboru dopisů: Ludwig van Beethoven, *Listy o umění, lásce a přátelství*. Zpracováno péčí členů Beethovenovy společnosti v Československu. Redigoval a korigoval Bohumil Plevka. Lektoroval a revizi překladu Beethovenových dopisů provedl Emil Hradecký. Praha, Panton, ²1972, 79–80. Originál dopisu zní (srov. *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Hrsg. von Emerich Kastner. Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Julius Kapp. Leipzig, Hesse & Bekker Verlag, 1923, dopis č. 271, s. 188): „Euer Exzellenz! Nur einen Augenblick Zeit gewährt mir die dringende Angelegenheit, indem sich ein Freund von mir, ein grosser Verehrer von Ihnen (wie auch ich), von hier so schnell entfernt, Ihnen für die lange Zeit, dass ich Sie kenne (denn seit meiner Kindheit kenne ich Sie), zu danken. Das ist so wenig für soviel. – Bettine Brentano hat mich versichert, dass Sie mich gütig ja sogar freundschaftlich aufnehmen würden. Wie könnte ich aber an eine solche Aufnahme denken, indem ich nur imstande bin, Ihnen mit der grössten Ehrerbietung mit einem unaussprechlichen tiefen Gefühl für Ihre herrlichen Schöpfungen zu nahen. Sie werden nächstens die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Härtel erhalten; diesen herrlichen Egmont, den ich, indem ich ihn ebenso warm, als ich ihn gelesen, wieder durch Sie gedacht, gefühlt und in Musik gegeben habe. Ich wünsche sehr Ihr Urteil darüber zu wissen; auch der Tadel wird mir für mich und meine Kunst erspriesslich sein und so gern wie das grösste Lob aufgenommen werden.
Euer Exzellenz grosser Verehrer Ludwig van Beethoven."
Pozn.: V českém překladu v poslední větě vypadlo slovo. Závěr má znít: „... a přijmu ji právě tak rád jako největší chválu." (Pozn. R. P.)
21 Srov. Romain Rolland, citované dílo, 53.
22 Podle Bettiny von Arnim, roz. Brentano; srov. její nedatovaný dopis knížeti Hermannu von Pückler-Muskau (uveř. 1832) – uvádí jej Leitzmann I, 138–142.
23 Tamtéž.
24 Abert, citované dílo, 39. „Vroucí úcta z dálky": „Eine warme Verehrung aus der Ferne".
25 Kapitola Josefa Matouška *„Katolická revormace a zápas o západní Evropu"*, in: *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku*, sv. V.: V branách nového věku (1450–1650). Hlavní redaktor Josef Šusta. Praha, Melantrich, 1938, 397.
26 Truchlohra *Egmont*, která vyšla roku 1788, se Goethovi nepodařila naráz. Lze rozlišovat tři hlavní fáze vzniku díla: První spadá do posledních měsíců Goethova pobytu v rodném městě Frankfurtu nad Mohanem (1774 až 1775). Tehdy měl básník v úmyslu vytvořit drama, jež by navazovalo na jeho mladistvého Götze z Berlichingenu a oslavilo hrdinu bojujícího za svobodu. Nové dílo také začal s úspěchem psát. Pokračoval v něm

až během let 1778–1782 (druhá fáze), v době působení ve Výmaru, kdy se zaměřil na rozpracování momentů vztahujících se k Egmontovu osobnímu osudu; historická fakta považoval Goethe za pouhý rámec děje, tak jako Lessing (srov. u nás s. 193–194 a pozn. č. 28 a 29). Prohloubil charakteristiku hlavních postav. Ke konečné, třetí fázi kompozice díla přistoupil Goethe v době svého pobytu v Římě, tj. v létě 1787 (srov. jeho *Italienische Reise*. Kritisch durchgesehen, eingeleitet und erläutert von Robert Weber. Leipzig, Bibliographisches Institut, nedatováno, zvl. strany 384 n., 405 n., 442 n. a 486 n. Též český překlad K. Arnsteina a B. Plecháčové v *Goethových spisech*, sv. 10 a 11, Praha, František Borový, 1930 /v edici „Pantheon"/). Vnějším popudem tu bylo hnutí odporu v Nizozemí, nově zaměřené proti Habsburkům (Josefu II.). J. W. Goethe viděl v povstání ve Flandrech šestnáctého století i jistou analogii k tehdejší soudobé situaci v Nizozemí.

27 Famianus Strada, *De bello belgico decades duae* (1632 a 1647). O něm viz Christian Gottlieb Joecher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon /.../*, Leipzig 1751, IV, s. 864. (Reprint: Georg Olms Verlagsbuchhandlung. Hildesheim 1961.)

28 Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (Lessings Werke in sechs Bänden. Vierter Band. Leipzig, Verlag von Gustav Fock, nedatováno, 69 /Neunzehntes Stück. Den 3. Juli 1767/): „Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, dass er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte." Český překlad Josefa Pospíšila: G. E. Lessing, *Hamburská dramaturgie*. Výbor. Praha 1951, Čs. spisovatel („Kritická knihovna", sv. 7), 46.

29 „Die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts, als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur dass man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!" Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, citované vydání, sv. IV, 87. Český překlad Josefa Pospíšila v citovaném vydání, 65.

30 Jedním z kritiků Goethova dramatu *Egmont* byl profesor historie, básník Friedrich Schiller, který dílo přepracoval a upravil pro divadelní potřebu roku 1796 („Schiller-Nationalausgabe", sv. 13). Vypustil například postavu regentky Markéty z Parmy a jejího rádce Machiavelliho. (Srov. doslov Elisabethy Völkerové ke kritickému vydání Goethova *Egmonta*, které citujeme v pozn. č. 1, s. 361.) S Goethovým *Egmontem* volně zacházel například i jeho starší český přetlumočitel Josef Jiří Kolar. Poznamenal před svým převodem, že „přítomný tento překlad jest toliko k účelu divadelního provozování zhotoven a za tou příčinou zkrácen a v scénické posloupnosti stažen"; vynechal ty partie, které se mu zdály být zbytečné nebo které by mohly vzbuzovat revoluční nálady a navozovat paralely s českým národním a politickým životem na počátku druhé poloviny 19. století, po vydání Bachova divadelního zákona (1850), a navíc vymodeloval v překladu vévodu z Alby daleko sympatičtěji než jak je tomu v Goethově originálu. (Blíže srov. Ferdinand Strejček, *Poučení z Kolarova překladu Goethova „Egmonta"*, in: Goethův sborník. Památce 100. výročí básníkovy smrti vydali čeští germanisté /Otokar Fischer, Josef Janko, Vojtěch Jirát, Arnošt Kraus, Jan Krejčí, Arne Novák, Hugo Siebenschein; pozn. R. P./. Praha, Státní nakl., 1932, 61–65.) O Kolara se opřel i slovenský přetlumočitel Egmonta, Vladimír Roy (Myjava 1928), „ale v podstatě je to dílo zcela nezávislé" (srov. Albert Pražák, *J. W. Goethe a Slováci*. Příspěvky k problému. Tamtéž, 179.)

31 Richard Müller-Freienfels, předmluva k soubornému vydání *Goethes Werke*, Bd. 16, Berlin, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H., 1924, s. XIX.

32 *Goethes Egmont*. Einleitung, Anmerkungen und Wörterbuch von Otokar Fischer. „Deutsche Lektüre". Sbírka německé četby pro školy a širší veřejnost. Sv. 20. Rediguje Hugo Siebenschein. Praha, Státní nakladatelství, 1931.

33 Není totožný s Niccolò Machiavellim (1469–1527), proslulým autorem *Vladaře* (napsáno 1513, vydáno tiskem 1532).
34 Goethe nazývá totiž tuto postavu nejprve Klárou (Clare), později Klárkou (Clärchen).
35 Podobné dopisy, vyzývající ke kázni, dostával i Goethe. Jde tedy o autobiografický Goethův rys.
36 „Und hat der König treure Diener als uns?" (Egmont).
37 „Sie hat auch ein Bärtchen auf der Oberlippe und manchmal einen Anfall von Podagra. Eine Rechte Amazone!" (Egmont).
38 Zichův překlad původního německého dopisu F. Lisztovi ze dne 24. října 1858. Srov. Otakar Zich, *Symfonické básně Smetanovy*, Praha, HMUB, ²1949, 63. Originál viz s. 261.
39 Karl Schönewolf, *Beethoven in der Zeitenwende* I, Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 1953, 496.
40 Srov. pozn. č. 1.
41 „Lass dich überreden! Geh mit!" (Oranien).
42 „Keine Probe ist gefährlich zu der man Muth hat." (Egmont.) Tento výrok Egmontův ovšem u Goetha předchází naléhání Viléma Oranžského v naší pozn. č. 41.
43 „Die Welt hat keine Freuden auf diese!" (Clärchen).
44 Srov. Kinsky – Halm, 229.
45 „Der Direktor (Dirigent) vergesse nicht, das Zeichen den Hörnern und Trompeten zu geben, damit sie richtig einfallen!" (Partitura v nakladatelství Breitkopf & Härtel, dále: B & H.)
46 „Er entschläft, die Musick begleitet seinen Schlummer." Goethův pokyn, srov. Goethe, *Egmont*. Vydání Elisabethy Völkerové, Berlin 1957, 154.
47 Smyčcové figury, které „Egmonts Tod andeuten" (B & H).
48 „Der Eintritt der Trompeten deutet auf die für das Vaterland gewonnene Freiheit" (B & H).
49 Goethe, *Egmont*, vydání E. Völkerové, tamtéž. Srov. pozn. č. 46.
50 „Hier nähert sich die Freiheit mit dem Kranze dem Haupte Egmonts" (B & H).
51 Srov. Zdeňka Pilková, *Dramatická tvorba Jiřího Bendy*. Praha, SNKLHU, 1960, 60 n. ( = „Hudební rozpravy", sv. 8).
52 Srov. Rudolf Pečman, *Ludwig van Beethoven und Jiří Benda*. In: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10. – 12. Dezember 1970 in Berlin. Hrsg. von Heinz Alfred Brockhaus und Konrad Niemann. Berlin, Verlag „Neue Musik", 1971, 453–464.
53 Antonii Adambergerovou, významnou dramatickou umělkyni, navštívil roku 1867 beethovenovský badatel Ludwig Nohl. Jak známo, byla nevěstou Theodora Körnera (1791–1813), c. k. dvorního divadelního básníka ve Vídni, který se zapojil do protinapoleonských osvobozovacích bojů jako pobočník majora von Lützowa; svému zranění v bitvě podlehl (srov. s. 61 n. naší knihy). Antonie se provdala za numismatika a archeologa Josepha Calasanzu rytíře von Arnetha (1791–1863). Podle vyprávění Antonie Adambergerové – von Arnethové zapsal L. Nohl vzpomínku umělkyně (srov. Nohlovu práci *Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen*, Stuttgart, J. H. Cottasche Buchhandlung, 1877, 59); vzpomínku citujeme podle Friedricha Kersta, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart, Julius-Hoffmann-Verlag, 1913, 149–150, a nepatrně ji v českém překladu ze stylistických důvodů upravujeme. Srov. též Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben* II: *Beethoven's Mannesalter*. Leipzig, Ernst Julius Günther, 1867, 532. Theodor von Frimmel (*Beethoven-Handbuch* I, 119) opravuje podle novějšího bádání omyl Antonie Adambergerové – von Arnethové v datu premiéry hudby k *Egmontovi*. Zazněla nikoliv 24. května, jak tvrdí umělkyně i starší muzikologové (Thayer, Nottebohm aj.), nýbrž 15. června 1810. O A. Adambergerové – von Arnethové viz Frimmel, tamtéž, I, 1–3.
54 Franz Grillparzer, *Zu Beethovens Egmont-Musik*. Grillparzers sämtliche Werke, sv. II. Leipzig, Max Hesses Verlag, nedatováno (předmluva 1902), 61–63. O Mosengeilovi a Bernayovi viz Karl Schönewolf, citované dílo I, 507.
55 Úplné znění Beethovenovy hudby je zachyceno (monaurální technikou) na desce ETERNA

8 20 737 z roku 1968. Klárku zpívá Christa-Maria Zieseová, Egmontův monolog recituje Wilfried Ortmann. Hraje Gewandhausorchester Leipzig, řídí Rolf Reuter. Zpěvačka v nahrávce poměrně značně distonuje.

Dne 15. června 1810 uskutečnila se premiéra („Uraufführung") hudby k *Egmontovi*. Zazněla při čtvrtém provedení Goethova dramatu v Dvorním divadle. Líbila se velice, neboť brzy nato vyšla tiskem (v prosinci 1810 ouvertura, v lednu 1812 obě Klárčiny písně a meziaktní hudby, které byly opatřeny závěry pro koncertní provedení, pocházejícími z cizí ruky).

Dnes hrává se z Beethovenova *Egmonta* skoro výlučně předehra, a to v koncertních programech. Spolu s *Coriolanem* a *Leonorou III.* tvoří trojici nejpopulárnějších Beethovenových předeher, které strhnou posluchače hloubkou své tónové symboliky.

Druhé desetiletí devatenáctého století do Vídeňského kongresu 1813–1815 představuje v Beethovenově životě důležitý mezník. Zatímco v době svých vídeňských počátků byl Beethoven hodnocen především jako pianista (který žil přece jen víceméně v ústraní), vycházela nyní jeho hvězda skladatelská. Nakladatelé jej doslova zasypávali objednávkami, publikum začalo chápat jeho díla, i když ne bezvýhradně, a zvýšenou měrou psalo se o Beethovenovi a o jeho tvorbě v tisku. Ba dokonce již před *Egmontem* byl Beethoven tak věhlasný, že obdržel pozvání k uměleckému působení do Kasselu; tehdy — pozvání došlo v listopadu 1808 — rozhodla se část vídeňské šlechty, že Beethovena uchová pro Vídeň stůj co stůj. Dne 1. března 1809 mu nabídla výhodnou smlouvu, která jej měla připoutat k Vídni. Beethovenovo pozvání do Kasselu je dokladem toho, že skladatelův věhlas vyzařoval za hranice hlavního města rakouského mocnářství. I okolnosti kolem tohoto pozvání — zejména finanční stránka věci — jsou pozoruhodné. Proto nebude od věci, zmíníme-li se o nich alespoň stručně.

Jerôme Bonaparte (1784–1860), bratr Napoleonův, jenž „prostředně se učil, za to mnohé nezbedné kousky prováděl" (jak se o něm praví v OSN IV, 332), byl po míru v Tilsitu — jímž byla roku 1807 ukončena válka francouzsko-prusko-ruská — zahrnut veřejnými poctami. Oženil se s Kateřinou, dcerou württemberského krále Friedricha I., a 1. ledna 1808 byl korunován na krále Vestfálska se sídlem v Kasselu. Hodlal se ihned obklopit nejvýznačnějšími osobnostmi. Povolal tudíž Beethovena; nabídl mu 600 dukátů ve zlatě, které mu hodlal ročně vyplácet. I výdaje spojené s jízdou do Kasselu (tj. 150 dukátů) měly být Beethovenovi k dispozici. Za nabízený honorář měl Beethoven mladému králi pouze předehrávat na klavír a řídit jeho komorní koncerty. Nabídka byla pro Mistra velmi výhodná, neboť jej zbavovala finančních starostí. Zpráva o tom, že ji obdržel, se ihned rozšířila v kulturních kruzích Vídně. Arcivévoda Rudolf — Beethovenův žák — spojil se s knížaty Lobkowitzem

a Kinským a dohodl s nimi, že společně s ním nabídnou Beethovenovi roční rentu 4000 fl. na doživotí. Beethoven byl pouze povinen zůstat v Rakousku. In extenso nacházíme smlouvu otištěnu u Thayera – Deiterse – Riemanna (III, 125); hovoří se v ní, že Rudolf přispěje částkou 1500 fl., Lobkowitz 700 fl. a Kinsky 1800 fl. Důchod měl být skladateli vyplácen v půlročních lhůtách. Smlouva je datována „1. března 1809" a Beethoven ji obohatil vlastnoručním zápisem, že ji obdržel 26. února 1809 z rukou arcivévody Rudolfa.

Je všeobecně známo (srov. Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 39, 261 a 367), že docházelo později k jistým nepříjemným nesrovnalostem ve vyplácení důchodu. Avšak samotný fakt, že renta 4000 fl. byla Beethovenovi nabídnuta a také, byť problematicky, vyplácena, svědčí o tom, že například v době kompozice hudby k *Egmontovi* byl Beethoven již skladatelem uznávaným, a nikoliv Titánem, bojujícím proti všem a stojícím osamoceně, jak jej tradovala romantická biografistika.

Zvyšující se zájem veřejnosti o tvorbu L. v. Beethovena projevoval se, jak jsme se již zmínili, veřejnými objednávkami. Jedna z nejpozoruhodnějších spadá do roku 1811.

Tehdy bylo dostavěno v Pešti nové divadlo, k jehož otevření byla plánována velkolepá slavnost, ba možno říci festival. Město Pešť nebylo tehdy ještě spojeno s Budou, nýbrž figurovalo dosud jako město samostatné (k sjednocení obou, Pešti a Budy, došlo až roku 1872). K otevření nové divadelní budovy bylo plánováno realizovat „drama" s „předehrou" a „dohrou"; látka divadelních her měla vycházet z uherských dějin. Básník *Coriolana*, Heinrich Collin, odmítl nabídku napsat žádanou hru; výzva k ní ho došla příliš pozdě. Nabídku přijal velkovýrobce dramat Kotzebue, který v krátkém čase zhotovil tři kusy:

1) „Předehru" *König Stephan* (*Král Štěpán*)

2) „drama" *Belas Flucht* (*Bélův útěk*) a

3) „dohru" *Die Ruinen von Athen* (*Zříceniny athénské*).

Z uvedených kusů byl odmítnut *Bélův útěk* a nahrazen hrou čerpající z dějin města Pešti, jež je v literatuře označována německým titulem *„Die Erhebung von Pest zur königlichen Freistadt"* (*„Povýšení Pešti na svobodné město královské"*). Koncem července 1811 pak dostává Beethoven zásilku s Kotzebuovými hrami *Král Štěpán* a *Zříceniny athénské*. Dává se ihned do práce.

Mezitím se změnila personální situace ve vídeňském Dvorním divadle. Joseph Hartl vzdává se ředitelské funkce; odchází v něm jeden z význačných Beethovenových příznivců. Oba nově jmenovaní ředitelé spojených divadel (*U Korutanské brány* a *Na Vídeňce*), kníže Lobkowitz a hrabě Ferdinand Pálffy, jsou Beethovenovi rovněž nakloněni. Jejich zásluhou Beethoven horečně inklinuje k opeře, leč marně hledá náměty a libreta ... Do tohoto údobí hledání přichází nabídka z Pešti vlastně jako na zavolanou, protože její realizací může tvůrce nově vyzkoušet své schopnosti dramatického skladatele. Sáhne nejprve k „předehře"

## KRÁL ŠTĚPÁN

Hudbu k tomuto Kotzebuovu dílu píše v Teplicích, kam odjíždí krátce po obdržení obou her. Nové Beethovenovo dílo vzniká od 20. srpna do poloviny září 1811 (srov. GA č. 207b = série 20 č. 4; ouvertura GA č. 23 = série 3 č. 6) a je označeno opusovým číslem 117. Autograf díla se zachoval, je nyní uložen v Berlíně ve Veřejné vědecké knihovně. Obsahuje předehru a 9 kratších vložek:

1. Ouverture (*Andante con moto*)
2. Sbor mužů (*Andante maestoso e con moto*)
3. Sbor mužů (*Allegro con brio*)
4. Vítězný pochod: Siegesmarsch (*Feurig und stolz*)
5. Sbor žen (*Andante con moto all' Ongarese*)
6. Melodram (*Du hast dein Vaterland, dein Fürstenhaus verlassen: Opustils vlast i domov knížecí*)
7. Sbor (*Vivace*)
8. Melodram (*Ihr edlen Ungarn: Šlechetní Maďaři*; Maestoso con moto)
9. Pochod duchovních, sbor a melodram (*Heil unserm Könige: Našemu králi buď sláva*; Allegro vivace e con brio)
10. Závěrečný sbor (*Heil, Heil!: Sláva, sláva!*; Presto)

Nejcennější z hudby ke *Králi Štěpánovi* (úplný název zní: *König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter*, tj. *Král Štěpán aneb Uher první dobrodinec*) je předehra. Beethoven se v ní pokouší o nový, rapsódický výraz. Uvolňuje v ní sonátovou formu a uplatňuje melodie, které připomínají uherské lidové písně. Protože vlastní obsah bezkonfliktní slavnostní hry nedává příležitosti k velkolepým koncepcím, tak jak tomu bylo například v Goethově *Egmontovi*, koncipuje Beethoven předehru ke *Králi Štěpánovi* v obecném tónu. Vytváří kontrastní plochy, jež mají být výrazem hrdosti, šlechetnosti, heroismu a životní radosti uherského národa. Ouverturu pojímá jako dynamicky stoupavý kus, v němž dochází k účinné transformaci lidově znějících motivů; Beethoven je přetavuje k jednoznačně osobnímu výrazu.

Ouvertura počíná vstupním *Andante con moto*, v němž je exponován heroický kvartový motiv v unisonech. Pak nastoupí flétna, aby za spolupráce houslí převzala téma, v jehož rytmické struktuře se výrazně objevují rysy uherské lidové hudby. Jde o téma na pozadí jakoby cimbálového hudebního předivá, evokujícího lidovou hudbu (je převzato z ženského sboru ke *Králi Štěpánovi /Andante con moto all'Ongarese/*). Ve struktuře celé scénické hudby i v ouvertuře má tento úsek vyjadřovat lásku lidu ke králi Štěpánovi. Po opakování heroického kvartového motivu přebírají klarinety a hoboje téma míru, jež přechází ve vášnivé *Presto*. V tomto *Prestu* nacházíme synkopované rytmické struktury navozující představu vířivého čardáše. Taneční evokace se objeví nejprve v dřevěných dechových nástrojích a v lesních rozích, pak vústuje do pléna ce-

lého orchestru. Po bouřlivém triolovém a osminovém pohybu směřuje hudba do terciových melodií fléten a klarinetů, jimž kontrapunkticky odpovídá fagot. Je zajímavé, že toto téma dřevěných nástrojů je odvozeno z heroického kvartového motivu na počátku ouvertury. Vír tance pak pokračuje ve spádném furiosu, ještě jednou se objeví *Andante* stojící nyní na počátku opakovaného závěrečného oddílu, zazní znovu *Presto* a melodie ze ženského sboru, jež posléze ustoupí narůstající, střídmě (leč účinně) koncipované *stretě* finálního kodového útvaru. Beethoven dosáhl hrdinského a radostného vrcholu předehry, která přináší působivé vstupní koncepce k celé hře.

Kotzebuova oslavná alegorie o králi *Štěpánovi* pojednává o jeho hrdinských činech. Štěpán I. Svatý žil v letech 975 (?) — 1038, vládl od roku 997 do smrti. Byl synem Gejzovým, kolem roku 1000 přemohl nepřátele a stal se sjednotitelem maďarského národa. Zavedl křesťanství a civilizoval svou zemi.

V Kotzebuově hře nechybějí dobové narážky. Tak například hovoří Štěpán o ďáblech a pohanech, ale je tu míněn zloduch Napoleon a jeho výbojná válečná a dobyvačná taktika; všichni věří, že tento temný démon, jehož lid tolik nenávidí, bude odstraněn. Svítá naděje na lepší dny v míru a pokoji. Ani v poutech nepovažuje Maďar nikoho za nepřítele a dovede těm, nad nimiž byl zvítězil, blahosklonně odpouštět:

„In Fesseln kennt der Ungar
keinen Feind
und dem Besiegten
weiss er zu verziehen."

Vítězící křesťanství anticipuje ducha všeobecného sbratření. Myšlenka obecného bratrství všech lidí dominuje v závěru hry, která je jinak veršována velmi uboze. Sama humanistická idea hry však zapálila Beethovena. Nic mu nevadí chabé Kotzebuovo veršování. Vytvoří hudbu, která by rozhodně zasloužila častějšího (alespoň koncertantního) provozování, neboť není naděje, že lokálně zabarvené a dobově podmíněné Kotzebuovy verše dnes znovu ožijí na divadelní scéně spolu s původní Beethovenovou hudbou.

Štěpánův boj s pohanstvím pojímá Beethoven jako příležitost k vyjádření své humanistické maximy (č. 3, první mužský sbor: *„Od temnot ke světlu!"*; *„Auf dunklem Irrweg in finstern Hainen"*). Proto také ústí sbor do *Vítězného pochodu* (č. 4), jenž jen zvýrazněně vyjadřuje základní ideu spojenou také s vlasteneckým patosem. V Kotzebuově hře se nyní rozvíjí slavnostní průvod, v němž jsou předváděni zajatí Štěpánovi nepřátelé. Štěpán, tak jako nějaký dobromyslný panovník z Metastasiova libreta, sejme řetězy s rukou svého úhlavního nepřítele, sedmihradského knížete Gylase (Gyuly), kterého pokořil, neboť obsadil část jeho panství. O Štěpánově boji s Gylasem dovídáme se z historie: „V zápase s Gyulou obsadil Štěpán pravděpodobně jen západní část Sedmihradska a svěřil ji správě zvláštního náměstka zvaného vojvodou. Celé knížectví sedmihradské,

tzv. Zálesí (*provincia ultrasilvana, transilvana*), stalo se částí uherského státu teprve za doby Ladislava Sv. a Kolomana koncem 11. století."[1] Propustiv Gylase raduje se Štěpán, že se mu podařilo jej přivést do lůna Církve. „Štěpán spojil nejen maďarské nomádské kmeny v jeden státní celek, ale kulturně je také povznesl. Strhl Maďary v rychlejší proud pokroku, přičinil se o jejich pokřestění a vnitřní organizaci," čteme v jedné z příruček o dějinách maďarského národa.[2] „V Cařihradě přijali křest náčelník kmene Bulos a Gylas a přivedli odtamtud řeckého kněze Hierothea, který potom získával Maďary víře východní." Později ovšem v Uhrách plně převládl římský ritus. „Že /.../ západní kultura převládla v Pannonii a vůbec v Uhrách, to třeba spojovati s misionářskou činností sv. Vojtěcha a jeho druhů a činnosti jejich podlehnuvšího Štěpána Sv."[3] K západnímu typu křesťanství přestoupil Štěpán zřejmě vlivem své manželky, bavorské princezny Giselly. — Není nic vyššího než vítězství křesťanské lásky, soudí sv. Štěpán. Uhrové nabídli bratrský spolek též bavorským knížatům, který vstoupil v platnost po Štěpánově sňatku s Gisellou.

V alegoriích o velkorysé dobrotě Štěpánově viděl dobový divák narážky na to, kterak velkodušně budou zajisté jednat členské národy aliance s poraženým Napoleonem, v jehož zdolání věřil každý svobodomyslný občan, zjitřeně ovšem sám Beethoven.

V dalším vývoji hry doprovázejí princeznu Gisellu tančící dívky a děti. Celý národ radostně oslavuje její sňatek se Štěpánem. Ve smyslu dobového pojetí národa a vlasti dochází také k apoteóze vnuků Marie Terezie. Vrcholem panovnické moudrosti je císař František I. (1768–1835), syn Leopolda II. Vlastním smyslem (skrytým, politickým) je ve hře myšlenka, že „divokým" Maďarům přinese spojenectví s habsburským panovnickým domem jen dobro, neboť se naučí ctít zákon a pořádek.

Sňatek spojený s korunovací — toť pro dramatika Kotzebua jedinečná příležitost k rozvíjení průvodů a dramatických obrazů. Tak například starci z Říma přinášejí Štěpánovi korunu, kterou posvětil sám papež. (Tento motiv nezakládá se na ověřené historické pravdě, nýbrž pouze na legendě. Otázka Štěpánova královského titulu je sporná, neboť vychází z legendy Hartvikovy a z podvržené buly papeže Silvestra z roku 1001, jak prokázali historikové.[4]) Jakmile si Štěpán nasadí tzv. papežovu korunu na hlavu, je nadán věšteckým duchem. Projeví se to hned při korunovaci, kdy prorokuje uherskému národu a státu slavnou budoucnost. V melodramu recituje sv. Štěpán o tom, že se horizont národa zjasňuje. Uhrové sice prožijí pohnuté dějiny, avšak budou osvobozeni z tureckého jha heroickým hrdinou Matyášem Hunyadym (1443–1490). Sluneční paprsky ozáří celou zemi, jakmile přijme za panovníky „všemi milované členy knížecího domu".

Děj slavnostní hry překonala historie. Je natolik poplatný dobovým zvyklostem a natolik „pokorný" vůči vládcům tohoto světa, že dnes již stěží bude

možné, aby byla tato Kotzebuova apoteóza znovuvzkříšena. Tak jako v *Zasvěcení domu*, o němž pojednáme později, je i v tomto případě nejcennější Beethovenova hudba. Předehra ke *Králi Štěpánovi* bude stále tvořit pevnou součást koncertních pořadů, i když se názory na její hodnocení mnohdy diametrálně liší.[5]

**Poznámky:**

1 Josef Macůrek, *Dějiny Maďarů a uherského státu*. Praha, Melantrich, 1934, 35.
2 Tamtéž, 37.
3 Tamtéž, 38.
4 Tamtéž, ale i na jiných místech knihy.
5 Gracian Černušák (*Dějepis hudby* II, Brno, O. Pazdírek, ²1931, 77) přisuzuje například předehře ke *Králi Štěpánovi* „poněkud skromnější význam" a o ostatních větách ke stejnojmennému dramatu nehovoří. V českém muzikologickém kontextu je dílo namnoze opomíjeno. I Jan Racek (*Beethoven. Růst hrdiny-bojovníka*. Praha, SNKLHU, 1955, 128) opomíjí hudebnědramatický význam díla a píše pouze o předehře ke *Králi Štěpánovi*, ovšem se stručností přímo lapidární. Upozorňuje však na „nápěvné prvky uherské lidové hudby", které se v předehře objevují. Podrobnější poučení viz u Thayera – Deiterse – Riemanna III, 292–294 (se stručnou analyzou a notovými ukázkami). Hlubší kulturně-politický ponor má Karl Schönewolf, *Beethoven in der Zeitenwende* I, Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 1953, 516–522. Z novější literatury viz zejména Willy Hess, *Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962, 62–64.

Premiéra hudby ke *Králi Štěpánovi* (tzv. Uraufführung) se uskutečnila v rámci Kotzebuova dramatu dne 9. února 1812 – dílo bylo pak záhy nato (10., 11. února) opakováno v reprízách. To už ovšem Beethoven pracoval na *7. symfonii*.

*Král Štěpán* souvisel, jak řečeno, velmi úzce se *Zříceninami athénskými*. V literatuře bývají obě díla vyslovována jedním dechem, a to nejenom proto, že jde o tvorbu vytrysknuvší na základě jedné a téže objednávky (otevření německého divadla v Pešti), nýbrž i proto, že „*Štěpán*" i „*Zříceniny*" mají stejný ráz scénických hudeb.

## ZŘÍCENINY ATHÉNSKÉ

nacházíme v autografu v berlínské Veřejné vědecké knihovně (jednotlivé rukopisy jsou nyní shromážděny do jednoho svazku se signaturou „Beethoven 16"). Páté číslo autografu však chybí. *Zříceniny athénské* – jejich originální německý titul zní *Die Ruinen von Athen* – vznikaly společně s *Králem Štěpánem* v létě roku 1811 v Teplicích během krátké doby tří měsíců, konkrétně od 20. srpna do poloviny září.

Vesměs bývají *Zříceniny athénské* hodnoceny jako dílo pouze řemeslné. Pohled do partitury (GA č. 207 = série 20 č. 2; ouvertura také GA č. 28 = série 3 č. 11) přesvědčuje o náhodnosti v sestavování jednotlivých čísel *Zřícenin*, z nichž některá byla znovu přetextovávána a použita k tvorbě jiných děl. Pořadí čísel je následující:

1. Ouvertura (*Andante con moto. Allegro, ma non troppo*).
2. Sbor („*Tochter des mächtigen Zeus*", „*Dcero mocného Jova*"; *Andante poco sostenuto*).
3. Duet Řeka a Řekyně („*Ohne Verschulden Knechtschaft dulden*", „*Bez viny porobu snášeti*"; *Poco più mosso*).
4. Sbor dervišů („*Du hast in deines Ärmels Falten*", „*Objal jsi svou náruč*"; *Allegro ma non troppo*).
5. Marcia alla turca (*Vivace*)
6. Hudba za scénou „*Harmonie auf dem Theater*", „*Harmonie* (= dechová hudba) *na divadle*" (*Allegro assai ma non troppo*).
7. Pochod a sbor („*Schmück die Altäre*", „*Ozdobte oltáře*"; *Assai moderato*).

7a. Recitativ velekněze („*Mit reger Freude, die nie erkaltet*", „*S živou radostí, která neochabne*").

8. Sbor a árie velekněze se sborem („*Wir tragen empfängliche Herzen im Busen*", „*V hrudi nám bijí chápavá srdce*"; *Allegro ma non troppo*).
9. Sbor („*Heil unserm König, heil*", „*Sláva, zdar našemu králi*"; *Allegro con fuoco*).

Kotzebuova hra *Zříceniny athénské* se hrála s Beethovenovou hudbou společně s *Králem Štěpánem* 9. února 1812 poprvé při otevření divadla v Pešti. Jde o politicky zajímavé dílo, které nese humanistickou ideu, že člověk je zušlechťován uměním.

Tato základní idea také zaujala Beethovena, i když je jasné, že jde jinak o Kotzebuovo dílo dramaticky slabé, statické a ryze příležitostné. Látka hry je aktualizována, neboť pojednává o turecké nadvládě v Řecku a spojuje kulturněpolitické myšlenky s výjevy z antické mytologie. I když vzplanul osvobozovací boj Řeků teprve o desetiletí později (1821–1829), jde tu o zajímavou anticipaci vývoje s důrazem na něj. To byl také jeden z důvodů, proč Beethoven přisličil zodpovědně komponování hudby k této Kotzebuově hře.

Minerva, dcera Jovova a ochránkyně umění, bohyně moudrosti a věd, se probouzí ze spánku, který trval dva tisíce let. Zapudil ji k němu sám otec Jupiter, protože nezabránila tomu, aby byl odsouzen Sókratés, nejmoudřejší z Řeků. Nyní však Jupiter Minervě odpouští. Je omilostněna. Sbor jí oznamuje, že nalezla odpuštění (*„Dcero mocného Jova"*). Bezprostředně se má vrátit do svých milovaných Athén, leč nachází tu pouhé zříceniny. Lid úpí pod tureckou nadvládou a oplakává ztrátu své svobody (*„Bez viny porobu snášeti"*). Starobylá krása města je zcela zničena. Barbaři vyvrátili z kořene všechny kulturní stánky. Tam, kde stál kdysi Chrám Větrů, se tyčí mešita. Město, slynoucí před dávnými lety uměním a vědou, je obýváno pouhými otroky a slouhy cizích pánů. Ani milenci nedovedou zpívat o ničem jiném než o zkáze a o nedobrovolném životě v poutech. Bohyně Minerva poznává, jak hluboce byl řecký národ pokořen, a vyzve milence k odporu. Její zpěv přeruší dervišové (= islámští asketové) svým monotónním recitativním projevem, který vyzývá k modlitbě. Alláh obzírá celý svět (*„Objal jsi svou náruč"*), jenž ovšem úpí pod jhem a řinčením zbraní janičářů (*Pochod alla turca*). Tanec dervišů má až naturalistické rysy. Přerušují jej výkřiky o kábě, svatyni v Mekce, uctívané Araby již před islámem. Minerva je hluboce dotčena, smutek se rozprostřel po její tváři. Je možné, aby Turci používali v konírnách například části sloupů z antických chrámů, aby mramorový sarkofág byl nyní žlabem? Ano, to všechno je možné, neboť lidstvo nepoznalo většího barbarství než tureckého... Je vůbec ještě na světě kraj, kde se pěstují vědy a umění? Posel bohů Merkur zavede Minervu do míst, která sice kdysi byla barbarská, leč nyní kvetou šťastným životem. Zde, na pahorcích pannonských, se Múzám otevírá nový svět. Podél Dunaje přichází Merkur s Minervou posléze do Pešti, kde se právě houfují lidé, aby uvítali bohyně umění, neboť se tu chystá otevření jejich nového chrámu (*„Harmonie na divadle"*, *„Ozdobte oltáře"*). Minerva je překvapena úpravností města a krásnými oděvy, jimiž se tu lidé chrání před zimou. Na náměstí vyrostly z písku paláce a jsou skvělou ozdobou města. Je to zásluhou vlasteneckých vládců, kteří tak zvelebili Pešť – ostatně mohou se opřít o pokorný a radostný lid, jehož srdce planou ohněm a nadšením. Do chrámu umění vstupuje průvod, v němž je oslavena velikost lidského ducha. Dominantou průvodu je vůz bohyně Thálie, v němž se zjevují postavy z dramatických básní Lessingových, Goethových, Schillerových a Collinových (Emilia Galotti, Ífigenie, Egmont, Valdštýn, Vilém Tell, Panna Orleánská, Marie Stuartovna a Coriolan). Zaznívá slavnostní sbor spojený s pochodem, v němž se sjednocuje i orchestr k pozoruhodnému uměleckému účinu. Minerva je zbavena svých starostí a cítí se být součástí plesajícího lidu. Je potěšena, že ještě žije duch antiky, ba vzkvétá v nových podmínkách. *„Staré zmizelo – nové počalo"* (*„Das Alte schwand – das Neue begann"*). V recitativu pak vyslovuje velekněz pochvalu takovému umění, které zušlechťuje člověka (*„S živou radostí, která neochabne"*); tlumočí prosbu lidu bohům, aby

se zjevila postava ochránce vlasti. Jupiter ji neoslyší, za dunění hromu přenese bystu císaře Františka do Chrámu Múz. Lid jásá. V závěrečném sboru přísahá králi věrnost až za hrob („*Treue bis in den Tod*").

Jak vidno, jde tu opět o starý typ oslavného kusu, podobně jako například v případě Gluckově a Myslivečkově, kteří zhudebnili — nezávisle na sobě — oslavnou svatební kantátu-operu *Il Parnaso confuso* na text Metastasiův.[1] Děj Kotzebuovy hry je neobyčejně statický. Apoteóza umění je tu míněna hlavně jako oslava královského (císařského) ochránce lidu; Maďaři opěvují oddaně svého habsburského vládce. Vedle rysů vysloveně oficiózních se tu však také objevují, jak jsme naznačili, myšlenky o svobodě umění. To snad bylo to jediné, co zaujalo Beethovena; idea umělecké svobody jej inspirovala ke kompozici díla. Nechtěl také odmítnout svého přítele Brunswicka, jenž mu zakázku zprostředkoval, a navíc jej ke kompozici poháněly také finanční důvody. Myšlenka umělecké svobody jej zaujala natolik, že dokonce pomýšlel komponovat *Zříceniny athénské* znovu jako operu (srov. s. 191 mé práce *Beethoven dramatik*, Hradec Králové 1978), avšak marně čeká na Grillparzerovo libreto. které nikdy nebylo dodáno; hudby ze *Zřícenin* použije k plánované opeře *Apoteóza v chrámu Jova Ammona* (srov. s. 96 naší knihy). Přepracování textu Kotzebuových „scénických obrazů" v libreto[2] se nikdy nedočká. V této souvislosti je dosud nejasné (srov. s. 126–131), jakou roli hrál J. W. Ehlers při realizaci neuskutečněné Beethovenovy opery *Simson*, v níž mělo být použito hudby ze *Zřícenin athénských*.

Přes neživotnost Kotzebuova díla jako celku nutno však zdůraznit Beethovenovo úsilí o vytvoření užitkové scénické hudby, jež v jednotlivých částech anticipuje vývoj směřující k romantickému typu tzv. „charakteristických kusů".[3] *Pochod se sborem Es dur*, op. 114, přepracoval pak Beethoven jako vložku do slavnostní hry *Zasvěcení domu* (viz s. 232). Ostatně i řada dalších čísel *Zřícenin athénských* vykonala dobrou službu i v *Zasvěcení domu*.

Vrátíme-li se nyní na okamžik ještě k Beethovenově hudbě ke *Zříceninám athénským*, nemůžeme nepřipomenout, že obsahuje vývojově nosné podněty již vysloveně romantické. Tak například v duetu Řeka a Řekyně „*Ohne Verschulden Knechtschaft dulden*" („*Bez viny porobu snášeti*") vyjadřuje Beethoven exotický charakter hudby chromatickými postupy, ve scénách dervišů a janičářů objevuje pro svůj duchovní svět hudbu Orientu, která v té době ještě nebyla známá a dostatečně prozkoumaná. V *Tureckém pochodu* zachovává Beethoven orientální kolorit tím, že skladbu instrumentuje pro triangl, činely a velký buben. Tímto pochodem ostatně navázal na vídeňskou tradici, neboť podobnou „janičářskou hudbu" užil již Gluck ve své komické opeře *Les pélérins de la Mecque* (*Poutníci z Mekky*, 1764), Mozart v *Únosu ze serailu* apod. Jak málo bylo tehdy známo o originální lidové hudbě orientálních národů, můžeme dedukovat z toho, že Beethoven volil jako téma ke svému *Tureckému pochodu* ruskou písňovou melodii, kterou poznal prostřednictvím knížete Golicyna.[4] Využití lido-

vých motivů uherských podněcuje Beethovena k hlubšímu poznání lidové hudby. Tak se stává vlastně nepřímo hlasatelem herderovských myšlenek o významu lidového nápěvného bohatství pro umělou hudbu.

**Poznámky:**

1 Srov. Christoph Willibald Gluck, *Il Parnaso confuso*. Sämtliche Werke III/25. Vydal a obsáhlou předmluvu k dílu napsal Bernd Baselt. Kassel etc., Bärenreiter-Verlag, 1970. Rudolf Pečman, *Il Parnaso confuso – první Myslivečkova opera*. Opus musicum VII, 1975, č. 5, 136–143. Týž, *Josef Mysliveček*, Praha, Editio Supraphon, 1981, 82–95.

2 Nedošlo k němu. Ideál apoteózy svobody vtělil Beethoven do händelovsky pojaté kantáty *Der glorreiche Augenblick* (*Slavnostní okamžik*), op. 136, psané k Vídeňskému kongresu. Nakladatel Tobias Haslinger ji vydal se změněným textem Johanna Friedricha Rochlitze, a to pod titulem *Preis der Tonkunst* (*Chvála hudby*), 1837.

3 K provedení průřezu z hudby ke Zříceninám athénským došlo 23. března 1977 v Berlíně (NDR) u příležitosti festivalu a kongresu „Beethoven-Ehrung 1977" (hrál Rozhlasový symfonický orchestr z Berlína, spoluúčinkoval sbor Berliner Singakademie, řídil Dietrich Knothe).

4 Uvádí Karl Schönewolf, *Beethoven in der Zeitenwende*, Bd. I, Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag, 525.

Roku 1813 obrátil Beethoven opět zájem k dramatu, byť jen drobnou skladbou. Dne 26. března se uskutečnila v Dvorním divadle vídeňském premiéra truchlohry **Tarpeja**, díla Christopha Kuffnera (1780 /1777?/–1846). Hra byla dávána jako benefice penzionovaného herce Josepha Langeho (1751–1831), švagra Wolfganga Amadea Mozarta. Neměla pražádný úspěch, neboť po dvou provedeních byla stažena z repertoáru. Vstoupila do historie vlastně jenom proto, že Beethoven k ní napsal pochod a vstup k 2. dějství. Nevážil si svého výtvoru, neboť jej nezařadil mezi opusované skladby. *Triumfální pochod* (Triumph-Marsch), Wo0 2a, vyšel v GA č. 14 (= série 2 č. 5); vstup k 2. dějství zvaný *Meziaktní hudba (Zwischenaktmusik)*, Wo0 2b, nebyl dosud vydán v GA, nýbrž pouze v nakladatelství B. Schott's Söhne, Mainz 1938.

Vydavatel *Meziaktní hudby*, Georg Schünemann, připojil k ní i *Triumfální pochod*, takže Schottova edice přináší provozní materiál obou skladeb. Potud je vše v pořádku. Nelze však souhlasit s lehkomyslným Schünemannovým tvrzením, jež provází toto vydání. Editor totiž soudí, že Beethoven napsal pro hru *Tarpeja* celou scénickou hudbu, z níž se dochovala pouze dvě čísla, tj. *Pochod* a *Meziaktní hudba*. Toto tvrzení („Beethoven schrieb für das Trauerspiel ‚Tarpeja' eine Schauspielmusik /.../, von dieser sind die Introduktion zum zweiten Akt und der Triuphmarsch erhalten geblieben") se ovšem nezakládá na pravdě, poněvadž Beethoven napsal k dramatu *Tarpeja* pouze dvě čísla, z nichž ryze samostatné je pouze jediné (*Triumfální pochod*).

Přesný děj Kuffnerovy truchlohry se nám nepodařilo zjistit. Námět je však vybrán z Livia (*Ab Urbe condita*). Hlavní postavou dramatu je legendární Tar-

peja, dcera Spuria Tarpeia, jež stala se zrádkyní vlasti. Když za vlády Romulovy Sabinové oblehli Řím, aby pomstili únos žen a dcer, vydala Tarpeja římský hrad Kapitol nepříteli, prý snad z lásky k sabinskému veliteli Titu Tatiovi. Obhájcem hradu byl její otec. Za odměnu vyžádala si Tarpeja to, co Sabinové nosí na levé ruce; mínila tím šperky a prsteny. Avšak Sabinové ji zahubili tím, že ji zasypali štíty: vzali totiž její žádost doslovně, vždyť na levé ruce nosili také své štíty. (Podle zrádkynina jména byla nazvána skála, s níž byli svrhováni zločinci; její přesné místo na Kapitolu nelze dnes topograficky zjistit.)

O zradě dcery Spuria Tarpeia hovoří Livius výstižně v první knize svých římských Dějin *„Ab Urbe condita"*: „Poslední válka vypukla na straně Sabinů a ta byla zdaleka největší. Nic totiž tu nebylo podniknuto z hněvivé vášně a nezačali s válečnými akcemi dříve, než válku vypověděli. K té rozvaze přidali ještě lest. Spurius Tarpeius byl velitelem římské tvrze. Jeho mladistvou dceru podplatí Tatius, aby ozbrojence vpustila do tvrze. Ona vyšla tehdy náhodou za hradbu, aby načerpala vodu k obřadům. Když je vpustila, naházeli na ni zbraně a tak ji zabili, buď aby se tím spíše zdálo, že tvrze dobyli mocí, nebo aby dali výstražný příklad, že zrádce nesmí nikde na nic spoléhat. K tomu se ještě přidává pověst, že ona si vymínila, co mají na levých rukách, protože Sabinové nosili těžké zlaté náramky na levé paži a prsteny nádherně zdobené kameny. Proto prý na ni nakupili štíty místo zlatých darů. Někteří zase tvrdí, že si přímo vyžádala zbraně podle úmluvy, že jí odevzdají, co mají na levých rukách. A protože se zdálo, že jedná lstivě, byla prý zahubena svou vlastní mzdou." (Srov. u nás s. 261–262).

Pověst o zrádkyni vlasti, kterou zaznamenal Titus Livius (59 př. n. l. – 17 n. l.), významný historik Augustovy doby, citovali jsme v novém českém překladu Pavla Kucharského a Čestmíra Vránka (Livius, *Dějiny* I, kniha 1., odst. 11., Praha, Svoboda, 1971, 55). Byla bezpochyby i hlavním dějovým uzlem Kuffnerova dramatu. Beethoven tu byl zaujat motivem zrady vlasti, který objevil již před lety v Collinově *Coriolanovi* (srov. s. 178 naší knihy) a umělecky jej ztvárnil ve stejnojmenné ouvertuře. Tarpeja, stejně jako Coriolan, byla za zradu potrestána. Jakási vyšší spravedlnost vládla tudíž osudu obou. Beethoven věřil v Prozřetelnost, která určuje *fatum* člověka. I Tarpeja padla proto, že stavěla osobní vztahy (tj. lásku k Titovi Tatiovi) nad cit vlastenecký; její zrada byla jen výrazem jejího základního postoje k lásce na straně jedné a vlasti (*„patria maior"*) na straně druhé. Její zásluhou vtrhl Tatius s vojskem do Města; podporovala jej i bohyně Juno, jež ostatně byla nepřátelsky naladěna vůči Římanům, potomkům Aeneovým. Tatiovo vítězství bylo krátké. Neboť samy Sabinky smířily domluvami obě bojující strany. „Tu pak uzavřena byla smlouva a učiněn mír: obě obce spojily se v jednu, v království uvázaly se společně, a veškerá vláda přenesena byla do Říma. Nedlouho na to zavražděn byl Titus Tatius od Laurentských, načež Romulus sám jediný

oběma národům kraloval." (Saska – Groh, *Mythologie Řeků a Římanů*, Praha, I. L. Kober, [8]1938, 259.)

I závěrečný zpěv ze singspielu Friedricha Treitschkeho *„Die gute Nachricht"* (*„Dobrá zpráva"*), jejž příležitostně zkomponoval Beethoven na jaře (v březnu až dubnu) 1814 uprostřed svých prací na třetím znění *Fidelia*, patří mezi dílka vpodstatě již zapadlá. Snad jen rozhlasové stanice jej občas provedou. U Kinského – Halma (s. 550) je tento zpěv označen, v nesouladu s vydáním klavírního výtahu v červnu roku 1814 (nákladem K. k. Hoftheater-Musikverlag, Wien, pod vydavatelským číslem 179), jako **Germania**, Wo0 94, a to podle slovního incipitu sólového basisty, jenž *„feurig, jedoch nicht zu geschwind"* zpívá předzpěv k finálnímu sborovému číslu Treitschkeho singspielu. Originální Beethovenův titul díla tedy zní:

SCHLUSS GESANG
aus dem Singspiele:
DIE GUTE NACHRICHT
Von Herrn Louis van Beethoven.
Wien, im k: k: Hoftheater Musik-Verlage

a byl v poněkud pozměněné formě převzat i do vydání u Steinera & Co. ve Vídni po roku 1822 (vydavatelské číslo 3775).

Ač jde o pouhou drobnost, je tato skladba doložena poměrně rozsáhlou korespondencí, kterou uvádí Thayer – Deiters – Riemann III, 416–418. Z písemných dokumentů vyplývá, že Beethoven byl s Treitschkem ve stycích přátelských, které přesahovaly rámec ryze pracovní. Projevoval Treitschkemu vděčnost za spolupráci na *Fideliovi* (srov. s. 169 n. naší knihy) a rád napsal sbor – sám jej často označuje nesprávně jako *„píseň"* (*„Lied"*) – , jenž je oslavou Německa stojícího ve slávě a lesku, tj. Německa vyšedšího vítězně z bojů s Napoleonem (*„Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da"*). Beethoven takto jasnozřivě anticipoval politickou situaci již roku 1814. Ostatně Treitschkeho hra byla ryze aktuální a vztahovala se k vojenské situaci nepříznivé Napoleonovi. Paříž kapitulovala 30. března, Napoleon ustoupil do Fontainebleau a byl 1. dubna sesazen. Chtěl si sáhnout na život (hodlal se otrávit opiem), byl nucen se vzdát trůnu a vystěhovat se na ostrov Elbu (20. t. m.). V této situaci se mezi sebou hašteří spojenci, neboť ruský car chce mít Paříž pod ruským guvernérem, Francouzové nevědí, zda se rozhodnout pro Bernadotta nebo někoho jiného, Rakušané by rádi viděli na trůně Bourbony, kníže Karl Schwarzenberg (1771–1820) – jenž Napoleonova vojska pronásledoval po bitvě u Lipska až do Paříže, kam vstoupil se spojenci 31. března 1814 – by měl rád ihned mír, zatímco pruský vítěz v Lipské bitvě, maršál Gebhardt Leberecht Blücher, kníže z Wahlstattu (1742–1819), „jenž zatím okřál, volá prostě: Kupředu! a postupuje," jak výstižně napsal Emil Ludwig (*Napoleon*. Překlad Karla Hocha. Praha, Melantrich, 1930, 397).

Z politicky nepřehledné situace čerpá děj Treitschkeovy hry **o dobré zprávě**, čímž se rozumí právě informace o Blücherově vstupu do Paříže, kam kvapně směřoval po dobytí Nancy, po vítězné bitvě u La Rothière a po vyhrané bitvě u Laonu.

Když bylo Paříže dosaženo, rozlétla se tom zpráva rychle i do Vídně. Treitschke ihned napsal oslavný singspiel o jednom aktu, tedy již zmíněnou *„Dobrou zprávu"*. Thayer (*Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens*, Berlin, vydavatelství Ferdinanda Schneidera, 1865, 119 n.) otiskuje plakát k prvnímu uvedení Treitschkeho hry. Z textu plakátu je jasné, že hudební složku hry tvořily skladby rozličných autorů. Johann Nepomuk Hummel (1762–1837) napsal ouverturu a vložky č. 4, 5 a 7; z Mozarta byla převzata vložka č. 1. Joseph Weigl napsal třetí číslo scénické hudby a Siegfried August Kanne (správně Friedrich August K., 1778–1833, pozn. R. P.) pak hudbu k šestému číslu. Beethoven vytvořil závěrečnou apoteózu – zpěv pro bas, sbor a orchestr. Měl k dispozici herce Carla Friedricha Weinmüllera, jenž byl i dobrým zpěvákem; převzal v Treitschkeho hře roli Bruna, hostinského *U vavřínového věnce* ve vsi na Horním Rýně.

Pro své aktuální zaměření měla Treitschkeho hra úspěch, neboť od své premiéry (11. dubna 1814 v divadle U Korutanské brány) do 3. května byla uvedena pětkrát, jak sdělují Kinsky – Halm (s. 550). Beethoven měl potíže s kopisty svého sboru, jimž dává 15 grošů za arch opisu, zatímco divadlo mu dává pouhých 14 grošů; ale tento fakt přechází jinak dosti šetrný, ba skoupý Beethoven humornou poznámkou v nedatovaném dopise básníku Treitschkemu (Thayer – Deiters – Riemann III, 417). Je rád, že tenorista Ehlers bude zpívat roli milovníka, vlastně hrát ji, a doporučuje Treitschkemu, aby pro Ehlerse dal přepsat sopránový part sboru do tenorového klíče (*„Lassen Sie für Ehlers – der wenn mir recht – den Liebhaber in ihrer Operette macht, den Part der Sopranstimme im Tenor-Schlüssel abschreiben /in dem Schlusschor/"*); avšak bylo by možno pro Ehlerse upravit též například skladbu *„Chor auf die verbündeten Fürsten"*, Wo0 95 (viz s. 226) na slova Carla Bernarda (Thayer – Deiters – Riemann považují tento sbor /III, 418/ za ztracený, ale autograf byl mezitím nalezen /Kinsky – Halm, 552/ v archívu *Gesellschaft der Musikfreunde* ve Vídni): v tomto případě by měl Ehlers ve hře vyvážené postavení, neboť by převzal ve sboru na Bernardův text roli předzpěváka, zatímco ve sboru *Germania* by byl touže funkcí pověřen basista Weinmüller.

Dovídáme se u Thayera – Deiterse – Riemanna (tamtéž), že Ehlers zpíval v provedení Treitschkeho hry roli milovníka Roberta, když 11. dubna 1814 interpretoval upravenou verzi *„Germanie"*, nikoliv adaptovaný sbor knížat na slova Bernardova. Roku 1815 setkáváme se s Ehlersem již na německé scéně města Breslau (nyní Wrocław). Ale mezitím Beethoven pečlivě sleduje úpravu svého sboru *„Germania"*. Píše Treitschkemu, že by mu měl poslat partituru sboru, aby

jako autor hudby mohl přenést všechny změny i do instrumentálního znění (tj. do nástrojových partů). Avšak – Beethoven je velkorysý – může Treitschke dát dílo do rukou třebas Jírovcových nebo kohokoli jiného, kdo je milý (vlastně nejmilejší: *„am liebsten"*) zpěvákovi Weinmüllerovi. Ten pak by mohl *„Germanii"* nově instrumentovat. Beethoven by však nesnesl, aby v jeho skladbě byla (intonačně) změněna třebas jediná nota, byť by autorem změny byl kdokoliv (*„jedoch leide ich nicht, dass mir ein andrer – sei es wer immer – meine Compositionen ändert"*).

Sbor se sólem *„Germania"* (či vlastně *„Závěrečný zpěv ze singspielu Friedricha Treitschkeho ‚Die gute Nachricht'"*) vyjadřoval Beethovenovy svobodomyslné tendence. Ač jde o příležitostnou skladbu, jež dnes stěží nalezne cestu do koncertní síně (nově byla vydána v GA č. 207d = série 20 č. 6), měl o ní Beethoven názor, že pro svůj obecně lidský obsah patří celému světu. V blíže nedatovaném dopise arcivévodu Rudolfovi píše roku 1814 (Kastner – Kapp, č. 432, s. 270): *„Das Lied Germania gehört der ganzen Welt, die Teil daran nimmt – auch Ihnen – vor allen anderen, wie auch ich."* (*„Píseň Germania patří celému světu, který se na ní podílí – též Vám – přede všemi, i přede mnou."*)

Příklad svobodného německého národa, zbaveného Napoleonova jha, tanul Beethovenovi na mysli při kompozici sboru. Avšak svoboda tu není chápána úzce nebo šovinisticky, nýbrž všelidsky. Doba byla ostatně přímo nabita touhou po svobodě. Když byl Napoleon poražen, upínaly se myšlenky i city všech lidí Evropy k Vídeňskému kongresu, onomu shromáždění představitelů evropských států (s výjimkou Turecka), které se dohodlo o novém uspořádání Evropy po napoleonských válkách. Kongres probíhal od 14. září 1814 do 9. června 1815. Hlavní roli zde hrál mimo jiné kancléř Metternich, car Alexandr I., lord Wellington a francouzský ministr zahraničních věcí Talleyrand. Závěrečný protokol kongresu (Vídeňská smlouva) stanovil, že Rakousku připadne Lombardie, Benátsko, ilyrské provincie, Tyroly, Terst a východní Halič. Prusku bylo přiděleno Poznaňsko, část Saska a Lužice, zbytek Pomořanska, Gdaňsk, Porýní a Vestfálsko. Z Varšavského knížectví byla vytvořena z větší části „Kongresovka", spojená personální unií s Ruskem. Krakov byl prohlášen svobodným městem. Velká Británie obdržela Maltu, Helgoland a některé kolonie v zámoří. V Itálii byl obnoven papežský stát spolu s královstvím neapolským a sardinským, které bylo rozšířeno o Savojsko, Nizzu a Janov. V Toskánsku, Modeně, Parmě byli pak dosazeni členové habsburského rodu. Belgie, Nizozemsko a Lucembursko staly se jediným královstvím pod vládou oranžské dynastie. Obnoveno bylo Švýcarsko. Vídeňský kongres také potvrdil spojení Švédska s Norskem a připojení Šlesvicka a Holštýnska k Dánsku. Jednotlivé německé státy vytvořily spolu s Rakouskem Německý spolek, tj. 39 státních útvarů za předsednictví Rakouska. Nové územní rozdělení Evropy a celé jednání Vídeňského kongresu byly zárukami celé Evropě, která se již neměla strachovat před francouzskou

expanzí. Zároveň však – což si lidé tehdy neuvědomovali – směřoval Vídeňský kongres k obnově evropských poměrů před Francouzskou revolucí (proti modernímu nacionalismu postavil myšlenku dynastické legitimity, která se později stala základem politiky i ideologie Svaté aliance).

V době Vídeňského kongresu se Beethoven stal oslavovaným skladatelem, jenž umělecky uvádí v život myšlenky kongresu a je nositelem ideje svobody. Léta 1813–1818 jsou sice označována jako „dürre Jahre" – „suché roky" –, protože v nich Beethoven nevytváří skladby jednoznačného, tj. vždy vysokého uměleckého nivó, nýbrž díla namnoze příležitostná. Stává se člověkem vysloveně progresívní politické orientace, zajímá se zvýšenou měrou o vývoj společenský. Zvláště rád hovoříval v úzkých (uzavřených) kroužcích o politických záležitostech, jak poznamenal Ignaz Seyfried (Leitzmann I, Leipzig 1911, 56); měl vždy jasný přehled o situaci, pojímal ji politicky správně. Rok před Vídeňským kongresem píše *Wellingtonovo vítězství aneb Bitvu u Vittorie*, op. 91, jež je oslavou vítěze nad Napoleonem, ale utápí se v přemíře popisnosti a v efektech příliš vnějškových. Když se těsně před Vídeňským kongresem (o počátku září 1814) dozví, jak početné a reprezentativní bude v císařském hlavním městě zastoupení vedoucích osobností evropské protinapoleonské politiky, napíše na text Carla Bernarda *Sbor k poctě spojených knížat* (*Chor auf die verbündeten Fürsten*), Wo0 95, v němž apoteózuje evropské politiky Bernardovými ústy jako moudré zakladatele šťastných států („*Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten*"). Dílo zůstalo pravděpodobně neprovedeno – jak uvádí Kinsky a Halm, s. 552 – a vzniklo bezprostředně před kongresovou kantátou *Der glorreiche Augenblick* (*Slavnostní okamžik*), op. 136, jež se ovšem vymyká spolu s uvedeným sborem zaměření a rozsahu naší knihy. Proto obě díla pouze zaznamenáváme a odkazujeme na bližší údaje o nich například u Thayera – Deiterse – Riemanna III, 440, 446 a 483, nebo u Frimmela v jeho *Beethoven-Handbuch* I, 253.

Naší tematiky se však bezprostředně dotýká Beethovenova další ucelená scénická hudba: *Leonore Prohaska.*

## LEONORE PROHASKA

vznikla na jaře roku 1815, nikoliv již na podzim 1814, jak uvádí Thayer – Deiters – Riemann III, 459. Jde tu opět o příležitostné dílo, Wo0 96, které nalezneme v GA č. 272 = sérii 25 (Supplement), č. 9.

Autorem dramatu *Leonore Prohaska* je Johann Friedrich Leopold Duncker. Datum jeho narození není známo, zemřel jako vrchní vládní rada (*Oberregierungsrat*) roku 1842. Byl pruským státním kabinetním sekretářem a doprovázel krále Friedricha Wilhelma III. (nar. 1770, zemř. 1840; vládl 1797 až 1840) na Vídeňský kongres. Zamýšlel zadat své truchlodrama *„Eleonore Prohaska"* k provedení na vídeňské scéně. Pojednávalo o osudu statečné dívky z Potsdamu (narozené 4. března 1785), která se podílela na osvobozovacích protinapoleonských bojích pod mužským jménem Renz. Sloužila jako dobrovolný myslivec u horského pluku, prožívala válečné strasti, byla 16. září 1813 těžce zraněna v boji u Görde a 5. října zemřela v Dannenbergu. Děj truchlohry byl založen na historických faktech. Duncker přišel však se svou jevištní skladbou pozdě. Již 1. března 1814 byla provedena ve Vídni na scéně Leopoldstadtského divadla hra se stejným námětem. Měla titul *„Das Mädchen von Potsdam (Eleonore Prohaska)"*, jejím autorem byl efemérní dramatický spisovatel Piwald.[1] Dočkala se několika repríz.

Během svého vídeňského pobytu bydlel Duncker v domě Cajetana Gianatasia del Rio, majitele výchovného chlapeckého ústavu, v němž pobýval později Beethovenův synovec Karl. Z deníku Riovy dcery Fanny (nar. 1790) se dovídáme, že k Dunckerově hře, silně působící na L. v. Beethovena, komponoval skladatel několik čísel. Chybná je ovšem informace slečny Fanny del Rio o tom, že Dunckerova hra nebyla uvedena ve Vídni pro zásadní odpor cenzury, tedy pro její zákaz. (Tuto informaci slečny del Rio uvádí jako věrohodnou například Willy Hess, *Beethovens Bühnenwerke*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962, 67.) Pravým důvodem však byla skutečnost, že na vídeňském divadle se v tu dobu hrála stejnojmenná hra Piwaldova.[2] Tento fakt sice nemůžeme doložit, ale vyplývá z celkové situace.

Fanny del Rio přináší v časopise *Die Grenzboten* (duben 1857, 24)[3] důležité zprávy o Dunckerově vztahu k Beethovenovi. Podle jejího mínění byl Duncker upřímný hudební nadšenec a osvícený Beethovenův ctitel. Požádal jej, aby napsal několik hudebních čísel pro truchlohru o *Leonoře Prohaskové*, a častokrát s Mistrem konzultoval. Beethoven byl námětem hry zaujat a vytvořil pro ni čtyři vložky:

1. Krieger-Chor *„Wir bauen und sterben"* (Sbor bojovníků *„Budujeme a umíráme"*)
2. Romanze. In gehender Bewegung: *„Es blüht eine Blume im Garten mein"* (Romance. V kráčivém pohybu: *„Květ kvete v sadu mém"*)

3. Melodram. *Feierlich doch nicht schleppend* (Melodram. Slavnostně, leč nikoliv táhle).
4. Trauermarsch. *In gehender, annehmlicher Bewegung* (Smuteční pochod. V kráčivém, pohodlném pohybu).

Slečna Fanny del Rio sděluje, že Beethoven nebyl spokojen s textem ke *Sboru bojovníků* (Fanny jej označuje jako „sbor myslivců", *„Jägerchor"*, a míní tím sbor horských myslivců). Chtěl komponovat hudbu s akcentem na první slabiku veršů, ale Dunckerova básnická předloha nesplňovala tyto Beethovenovy představy. Slečně Fanny del Rio se velmi líbil Beethovenův pochod k Dunckerově hře. Označila jej jako „nádherný" (*„herrlich"*); byl prý jednou ročně provozován v uzavřené hudební společnosti (*Musikverein*) ve Vídni. Též Dunckerovi se tento pochod velice zamlouval. Hudební skladatel Josef Dessauer (1798–1876), rodák z Prahy,[4] vlastnil skicu k Beethovenovu melodramu (3. číslo hudby k dramatu *Leonore Prohaska*), avšak věnoval ji později Společnosti přátel hudby (*Gesellschaft der Musikfreunde*) ve Vídni.[5] Podle Fanny del Rio měl v majetku i skicu k *Smutečnímu pochodu* (č. 4), jehož autograf je od roku 1911 uložen v pařížské *Conservatoire de Musique* ve sbírce Malherbeově.

Nejsme dnes oprávněni vznášet kritické poznámky na Beethovenovu adresu s poukazem na dramatickou neúnosnost Dunckerovy hry *Leonore Prohaska*. Beethoven psával hudbu nejednou na umělecky méně hodnotné texty, protože k nim byl poután osobně, námětově nebo na základě příliš vysokého hodnocení toho nebo onoho detailu díla. V případě Dunckerova dramatu podnítilo Beethovena jednak přátelství k jmenovanému pruskému politikovi, jednak byl zaujat námětem o hrdinství mladé ženy. Ženu-hrdinku oslavil krátce předtím ve *Fideliovi*, heroismus Leonory Prohaskové jej strhl prostým gestem této dívky, která položila život za svobodu národa. Svou kompozicí se Beethoven veřejně (pokolikáté již?) vyznal ze svého protinapoleonského postoje – dílo je historickým dokladem a ilustrací doby, která se po zásluze pozvedla proti Napoleonovi. V tomto boji hrálo právě Prusko důležitou roli. Sám Napoleon podcenil význam nového hnutí. Neuvědomoval si, „že pruská armáda se v roce 1813 vůbec nepodobá armádě bojující u Jeny. /.../ Touha po národním obrození, ale také morální podpora a účast celého německého národa, který se pozvedl k osvobozenecké válce, dělaly tuto armádu nepřemožitelnou. Ani ta nejskvělejší vítězství nemohla zachránit před zkázou režim napoleonského císařství, jež si podmanilo evropské národy. Nastala hodina odplaty".[6]

Tak cítil a uvažoval i Beethoven, kdysi vyznavač Napoleonův. Když se však Napoleon prohlásil císařem, odklonil se Mistr jednoznačně od jeho ideologie a diktatury (à propos: je dostatečně známá například historie s věnováním *Eroiky* Napoleonovi). Protinapoleonské smýšlení demonstroval Beethoven i hudbou ke hře o *Leonoře Prohaskové*. Tragédie mu byla o to bližší, že šlo o apoteó-

zu ženy. Pojem žena spojoval Beethoven s pojmem svobody a hrdinství. Tím si vysvětlujeme, že se inspiroval hrou, která umělecky nemohla obstát ve srovnání s vrcholnými projevy ani průměrných evropských dramatiků. Pro Beethovena tu zvítězila idea nad vlastní uměleckou kvalitou.

**Poznámky:**

1 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana.* Leipzig 1887, 323 n. Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch* I, 117.
2 Frimmel, tamtéž.
3 Uvádí ve výtahu Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben* II (*Beethoven's Mannesalter*). Leipzig, Ernst Julius Günther, 1867, 574.
4 Josef Dessauer (1796, Praha – 1876, Mödling u Vídně) byl v klavíru žákem Bedřicha Dionýza Webera a ve skladbě Václava Jana Tomáška. V Paříži se seznámil s Berliozem, Meyerbeerem, Lisztem a Halévym. Liszt transkriboval jeho tři písně pro klavír. V písňovém oboru byl Dessauer považován za Schubertova pokračovatele. Psal též na české texty (vliv Palackého) a věnoval několik svých cyklů slovanské písni. Vytvořil též řadu komorních a klavírních skladeb, symfonie a opery („*Lidwina*", „*Ein Besuch in St. Cyr*", „*Pasquitta*", „*Domingo*" a „*Oberon*"). Stýkal se ve Vídni s Beethovenem. Srov. Otto Sertl, *Joseph Dessauer – ein Liedmeister des Wiener Biedermeier.* Disertace Filozofické fakulty, Innsbruck 1951. Marie Sládečková, *Josef Dessauer a jeho přínos hudebnímu dění 19. století.* Diplomní práce filozofické fakulty UJEP, Brno 1976.
5 Srov. Kinsky – Halm, 553.
6 Albert Z. Manfred, *Napoleon Bonaparte.* Praha, Svoboda, 1975, 557. Z ruského originálu *Napoleon Bonapart*, vydaného nakladatelstvím Mysl v Moskvě 1973 (II. vydání), přeložila Vlasta Boudyšová.

Bylo by jistě jednostranné a nesprávné tvrdit, že v době kolem Vídeňského kongresu a během něj se Beethoven zabýval jen příležitostnými skladbami. Pravda, komponoval v úhrnu méně než jindy; zdálo se, že shromažďuje síly k velkým dalším uměleckým vykročením. Z té doby pocházejí vrcholná díla violoncellové literatury, dvě sonáty (C dur, D dur) pro klavír a violoncello, op. 102, určené význačnému violoncellistovi Josephu Linkemu (1783–1837) a věnované hraběnce Marii Erdödyové, rozené Niczkyové (1780–1837). Během jejich konečné kompozice (1815) obdrží Beethoven výzvu Treitschkeho, aby napsal závěrečný sbor pro jeho novou hru **Die Ehrenpforten (Brány cti).** Thayer – Deiters – Riemann (III, 508) hovoří o tom, že šlo o výzvu („forderte ihn /.../ zur Komposition /.../ auf"), zatímco například novější publikace Kinského a Halma (555) o této „výzvě" mlčí, avšak zdůrazňuje, že se zachovaly náčrty sboru, které jsou uloženy ve Veřejné vědecké knihovně v Berlíně (MfM. XXVII, 157), v archívu pařížské konzervatoře (NBJ. VI, 102 n. – Ms. 54) a v muzeu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni (č. 919). Sbor tudíž vznikl, byl také vydán v GA č. 207 c (= série 20 č. 5), i když písemná objednávka Treitschkeho, adresovaná Beethovenovi, není zachována. Možná, že skladatele o sbor požádal pouze ústně. Jeho singspiel *Die Ehrenpforten* má patriotický ráz a je protinapo-

leonsky vyhrocen. Autor jej zamýšlel jako oslavnou hru u příležitosti vstupu spojeneckých vojsk do Paříže. Politický podnět k napsání hry je tudíž stejný jako v případě *Dobré zprávy* (srov. s. 223 naší knihy). Později byla hra poněkud upravena a provedena k císařovým narozeninám. Nastudování se uskutečnilo péčí souboru divadla U Korutanské brány; první znění mělo premiéru 15. července 1815 (a reprízy 16. a 23. t. m.), „císařská" verze pak 3. a 4. října. Vedle Beethovena byli hudebně zainteresováni skladatelé Johann Nepomuk Hummel, Bernhard Anselm Weber (1766–1821), Joseph Weigl, Ignaz Xaver von Seyfried (1776–1841) a Vojtěch Jírovec – populární vídeňští komponisté kolem Kongresu. Beethoven vytvořil závěrečný zpěv k Treitschkeho singspielu. Počíná slovy *Es ist vollbracht (Dokonáno jest)*, nebyl samostatně opusován. U Kinského – Halma má číslo WoO 97. Skladatel se vyjadřoval o této příležitostné kompozici s nadnesenou sebeironií. Treitschkemu píše v červenci 1815 (Kinsky – Halm, 556), že předal rukopis Diabellimu s prosbou, aby jej vedl dále do rukou nakladatelského „generálporučíka" Steinera (tedy vydavatelství Steiner & Co.). Obává se, že v rytém notovém záznamu bude mnoho chyb, takže dílko bude nutno vyrýt znovu. Později (19. července roku 1816) zmíní se o treitschkeovské scéně *Es ist vollbracht* svému nakladateli Gottfriedu Christophu Härtelovi, neboť ve skrytu duše věří, že jej přemluví k jejímu vydání. Naděje byly liché. Víme, že Beethoven se dočkal pouze vydání klavírního výtahu u Steinera & Comp. Ve Vídni vyšla jen ukázka „z oblíbeného vlasteneckého singspielu" (*„aus dem beliebten patriotischen Singspiele"*) v červenci 1815, jak zjistili Kinsky – Halm (555). Partitury se však Beethoven nedočkal. Za jeho života bylo vydavatelství Breitkopf & Härtel neústupné, avšak roku 1864 k vydání této partitury přece jen došlo. Nezmiňovali bychom se tak obšírně o genezi vydání partitury u Breitkopfa & Härtela, nebýt toho, že v citovaném dopise Härtelovi z července 1815 hovoří Beethoven o sboru *Es ist vollbracht* jako o velké scéně pro bas s větším počtem sborů na německý text, neboť jej označuje jako *„eine grosse Szene für eine Baßstimme mit mehreren Chören (deutscher Text)"*. Hodlal scénu znovu přepracovat a rozšířit? Nebo šlo o podobnou mystifikaci jako například v případě *Meluziny*? (Srov. s. 114–119 naší práce.) Měl Beethoven, podobně jako tehdy, toto vícesborové přepracování scény *Es ist vollbracht* pouze v hlavě, ale přesto je považoval již za hotové? Buď jak buď, nedošlo již k dalšímu rozpracování této Beethovenovy kompoziční drobnosti. Přes efemérní umělecký význam byla však patrně dosti populární, neboť po roku 1826 ji vydává Tobias Haslinger, Vídeň, ve sbírce „Neuestes Theater-Journal für Gesang mit Begleitung des Pianoforte" pod číslem 92 (nakladatelské číselné označení VN.: 2382), jak nás o tom zpravují Kinsky – Halm (555). Jevištní život skladby byl však velice krátký; neboť při provedení přepracovaného znění zpěvohry *Die Ehrenpforten* u příležitosti narozenin Františka I. (srov. s. 229) nebyl zařazen sbor *Es ist vollbracht*, nýbrž závěrečný zpěv *Germania*, WoO 94, ze singspielu *Die gute Nachricht*.

Po sboru *Es ist vollbracht* Beethovenova faktická práce pro divadlo umlká až do roku 1822. V tomto mezidobí se ovšem zabývá neuskutečněnými operními plány, jak jsme je identifikovali v kapitole Nesplněné touhy.

Rok osmnáctistýdvaadvacátý je spojen s Beethovenovou poslední realizovanou prací pro divadlo. Představuje ji hudba ke slavnostní hře, jejíž titul zní v českém překladu: *Zasvěcení domu.*

## ZASVĚCENÍ DOMU

Vnější příležitostí k vytvoření hry bylo znovuotevření divadla v Josephstadtu ve Vídni. Jeho ředitel Carl Friedrich Hensler (1761–1825) je dal renovovat. Architektonicky adaptovaná scéna zahájila slavnostně. Spisovatel Carl Meisl (1775 až 1853) napsal k této příležitosti dvě hry: *Die Weihe des Hauses (Zasvěcení domu)* a *Das Bild des Fürsten (Vzor knížete)*. Hensler, jenž stál též v čele spojených scén v Prešpurku (Bratislavě) a Badenu, vybídl Beethovena k napsání ouvertury k první hře. Mistr byl s ním v dobrých stycích a považoval jej za příkladného intendanta. Dne 13. září 1822 píše Carlu Friedrichu Petersovi, nakladateli z Lipska, obšírný dopis, odeslaný z Badenu, kde se v té době Beethoven léčil. V něm hovoří o divadelním řediteli /Henslerovi, pozn. R. P./, který buduje vídeňské divadlo a hodlá je otevřít dílem, které si u něho, Beethovena, byl objednal: *„Kaum bin ich hier, so befindet sich ein Theaterdirektor, der ein Theater in Wien erbaut und es mit einem Werke von mir eröffnet"* (Kastner – Kapp, dopis č. 1038, s. 624). Rád mu vyhoví. Krátce na to dovídáme se z jeho psaní bratru Johannovi ze dne 6. října t. r., v němž je mj. pojednáno o finančních otázkách týkajících se hudby ke *Králi Štěpánovi*, že tato hudba o uherském panovníkovi má být uvedena v divadle josephstadtském; jde zřejmě o narážku, že část „štěpánovské" hudby použije i k nové kompozici *Zasvěcení domu*, jež – kromě ouvertury – je novou adaptací hudby ke *Zříceninám athénským* a potažmo také ke *Králi Štěpánovi*. (Srov. Kastner – Kapp, dopis č. 1040, s. 625.)

Dnes již těžko zjistíme, které věty z hudby ke *Zříceninám athénským* (resp. ke *Králi Štěpánovi*) vlastně zazněly při otevření divadla v Josephstadtu, a to jako součást hry *Zasvěcení domu*. Je však známo, že Beethoven vytvořil ke hře kromě ouvertury i sbor s taneční kreací pod názvem *„Wo sich die Pulse jugendlich jagen"*, Wo0 98, který bychom mohli přeložit jako *„Tam, kde vířivě bije mladistvý tep"*. Ve vzpomínce na *Zříceniny athénské* je psána i tato tanečně-sborová scéna obdobným způsobem jako vůbec hudba k uvedené Kotzebuově hře (později byla kompozice *„Tam, kde vířivě bije mladistvý tep"* vydána v GA č. 266 = série 25 /Supplement/, č. 3). Její autograf je uchován ve Veřejné vědecké knihovně v Berlíně.

Gustavu Nottebohmovi[1] se podařilo přesně rekonstruovat děj Meiselovy hry *Die Weihe des Hauses*, neboť objevil její úplný text, který byl vydán péčí Císařskokrálovského soukromého divadla v Leopoldstadtu.[2] Textová knížka pochází z roku 1825, což nasvědčuje tomu, že šlo o hru značně oblíbenou, neboť se udržela zřejmě na prknech divadla tři léta, ne-li déle.

*Zasvěcení domu* je jednoaktová příležitostná hra, jejíž obsah má alegorické vyznění. To pochopil i dobový tisk, neboť ve Wiener Zeitschrift für Kunst ze dne 10. října 1822 čteme, že v alegorickém kusu *Zasvěcení domu* vystupovala

slečna Keiserová jako Pallas a překvapila přitom impozantním vypracováním role („*imposante Haltung*").

V dramatickém kusu *Die Weihe des Hauses*, jenž je volným zpracováním *Zřícenin athénských* Augusta von Kotzebue, jde o typ hry, v níž vystoupí kromě antických bohů, mladíka a dívky také personifikované postavy zosobňující Grácii, Tanec, Veselohru, Satiru, Frašku, Parodii a Melodram. Nezbytný sbor kněží a panen tvoří pak závěr hry. Jak vidno, máme co činit daleko spíše se scénickým obrazem než s pravou dramaticky hybnou hrou.

Neviditelný sbor za scénou zahajuje první výjev, který se odehrává v drsné krajině. Thespis, athénský autor tragédií, jehož jméno je známo ze slavností Velkých Dionysií z let 536–537, přijíždí na ozdobném voze (na káře). Thespidovy atributy evokují představu veselohry, dramatu, zpěvu a tance. Tak jej ostatně popsal i Horatius ve své *Ars poetica* (verš 276). Thespida volají božské hlasy. Nařizují mu, že musí přeplout spousty vod, překročit vysoké skály, neboť je mu souzeno, aby hledal nejvyšší Dobro a posléze také místo radostného spočinutí. Tím místem je chrám umění.

Thespidovi se zjevuje bůh Apollón jako světlovlasý mladík a slibuje, že jej bude ochraňovat na jeho cestě. Vypráví o krásách ráje a přírody. I na jevišti nastane proměna. Z drsné krajiny stane se kvetoucí sad, i skály obrostou růžemi. Thespis poznává Apollónovu velikost a vrhá se před něho v bázni na kolena. Avšak Apollón k němu promlouvá: „Nikdy neskláněj své koleno, takto se nesmí chovat pravý umělec; jemu přísluší být svoboden." Apollón pak pěje chválu na krásu německé a rakouské krajiny i na pilný lid, který tam žije. Přivádí posléze Thespida do císařského města Vídně, které se rozprostírá na západ i na jih. Je sídlem Múz, neboť umění v něm má ještě své chrámy.

Thespis se podivuje, že jeden z chrámů umění je jen prostý. Může vůbec soupeřit s nádherou ostatních stánků? Apollón jej však poučuje, že není třeba se vždy měřit s velkými; jedním z úkolů umělce a umění je povznášet i ponížené k výšinám.

Thespis s Apollónem potkávají mladíka a dívku. Oba mladí lidé pějí žalnou píseň, neboť jejich chrám umění lehl popelem. Thespis účastně pozoruje zpěv dvojice a podotýká, že ve zříceném chrámu naříká i samo umění, neboť se nemůže dobře vyvinout.

(Podle dobových zpráv patřilo toto místo k nejpůsobivějším. Nottebohm prokázal, že Beethoven vsunul do úst dvojice svůj duet ze *Zřícenin athénských* „*Ohne Verschulden*"; v časopise Wiener Zeitschrift für Kunst se o tom píše 10. října 1822, že duet byl příhodný a že jej zapěli Madame Neyová a pan Kreiner. Též Wiener allgemeine musikalische Zeitung, roč. 1822, s. 660, píše o duetu g moll, které bylo ve hře provedeno. Anton Schindler nás informuje[3] o zkoušce na hudební složku hry, kdy duet činil jisté potíže sopranistce slečně Heckermannové, jež jej zpívala spolu s tenoristou Michaelem Greinerem; Beethoven

tehdy přerušil zkoušku, poučil umělkyni, že nemá zůstávat tempově pozadu a doporučil jí, aby se přidržela tempa, v němž zpíval tenorista. Číslo bylo o zkoušce opakováno, Beethoven vyjádřil spokojenost a pochválil pěvkyni slovy: *„Jetzt war es gut, Fräulein Heckermann!" / „Teď to bylo dobré, slečno Heckermannová!"*/. Schindler podotýká, že prý šlo o pouhé přeslechnutí z Beethovenovy strany způsobené jeho chabým sluchem, neboť Mistr již nebyl schopen korigovat, natož řídit masy hudebníků.[4])

Apollón vyzývá k tomu, aby bylo pěstováno umění. Lid mu porozumí, neboť má radostné srdce, je mravný a miluje hru i žert.

K Apollónovi, Thespidovi a dvojici mladých lidí se připojí perzonifikovaný Tanec, neboť tam, kde je živo, kde se prohání mládež, vlní se také vše v tanečních kreacích.

(Výjev Tance doprovodil Beethoven sborem *Wo sich die Pulse jugendlich jagen*, jehož revidovaný opis se zachoval v archívu Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni; dílo vyšlo v GA č. 266 = série 25 /Supplement/ č. 3.)

Grácie vybízí také k tanci, který vždy činí život lepším. Následuje ji Satira a Parodie, jež vzájemně vychvalují své umění – vždyť i ony chtějí učinit srdce člověka širším a citlivějším.

V melodramu opěvuje Apollón Múzu tragédie Melpomené. Ona je nejspíše uzpůsobena k tomu, aby vstoupila v Chrám krásy. Nechť se spojí zpěv i tanec k její oslavě, kéž také velkému tragickému umění se otevrou dveře nového, vznešenějšího uměleckého stánku!

V proměně se zjevuje nádherný chrám se čtyřmi oltáři. Jsou ozdobeny podobiznami Thálie, Melpomené, Terpsichory a Polyhymnie. Každý ze čtyř oltářů nese jiný nápis: Veselohra, Tanec, Melodram, Zpěv. Vstupují kněží a panny, aby oslavili Umění.

(Beethoven vsunul na zahájení scény sbor kněží *Schmückt die Altäre* ze *Zřícenin athénských*.)

Všichni se radují z toho, že bylo postaveno nové divadlo. Když se slavnost rozvíjí a stoupá ke svému vyvrcholení, udeří hrom a na jednom z překrásných oltářů se zjeví Génius Rakouska, jeho Ochranný duch. U jeho nohou odpočívá lev, nad nímž rozprostírá svá křídla orel. Celý chrám je jakoby proměněn. Vysoko šlehají obětní plameny, všichni se cítí povznešeni. Sám Apollón přednáší tirádu o míru a o slávě vlasti, neboť budou-li uměny mít v úctě jejich potřeby, nikdy nezestárnou. Spojením s Vlastí si uchovají svěžest a mládí.

Závěrečný sbor pěje oslavnou melodii na císaře a slibuje věrnost Rakousku až do smrti.

(Do chrámové scény převzal Beethoven recitativ a sbor ze *Zřícenin athénských*, č. 7. Též závěrečný sbor je z téhož díla.)

Analýzou textu prokázal Nottebohm,[5] že v *Zasvěcení domu* se vyskytují tyto Beethovenovy skladby:

1. Ouvertura C dur, op. 124.
2. První sbor ze *Zřícenin athénských* s pozměněným textem,
3. po němž následuje duet ze *Zřícenin athénských* (viz partituru, s. 32).
4. Sbor *Wo sich die Pulse* nastupuje v místě apoteózy Tance (za Nottebóhmova života nebyl vydán tiskem, později /1888/ vyšel u Breitkopfa & Härtela v GA /viz údaj na naší s. 234/).
5. Pochod se sborem op. 114 je vlastně přepracováním šestého čísla *Zřícenin athénských*.
6. Též pro hudbu za scénou bylo použito úseku ze *Zřícenin athénských* (partitura, s. 59).
7. Následují recitativ, sbor a árie se sborem z téhož díla (partitura, s. 82–104) — a
8. závěrečný sbor ze *Zřícenin athénských*.

Z naznačeného vyplývá, že z celkového počtu osmi čísel je šest převzato ze *Zřícenin athénských*. Sám Beethoven však udal v dopise bratru Johannovi z 6. října 1822 (Kastner – Kapp, č. 1040 na s. 625), že hudba ke hře *Zasvěcení domu* má deset čísel. Znamenalo by to tedy, že dvě čísla se ztratila. Možné je ovšem další vysvětlení, že kromě uvedených osmi čísel připojil Beethoven ještě *Sbor dervišů* a *Turecký pochod* ze *Zřícenin athénských*.

Z obou samostatných čísel zasluhuje pozornost zejména předehra k *Zasvěcení domu*. Schindler vypravuje,[6] že předehru začal Beethoven skládat po dokončení sboru *Wo sich die Pulse*. Na jedné z procházek v září 1822 si zaznamenal dva motivy k této ouvertuře, z nichž jeden byl psán ve volném slohu, druhý v přísném, fugovém — na způsob Händelovy práce. Schindlerovi se zejména zamlouvalo fugové téma. Podotkl Beethovenovi, že by je rád slyšel kontrapunkticky zpracované. Tato prosba se Schindlerovi splnila, neboť ouvertura *Zasvěcení domu* opravdu patří k pozoruhodným Beethovenovým pracem v přísném slohu. Věnoval ji svému příznivci knížeti Nikolaji Borisoviči Golicynovi (1794–1866), jenž mimo jiné zprostředkoval provedení *Missy solemnis*, op. 123, dne 6. (18.) dubna 1824 v Petrohradě.[7]

Vraťme se však k Schindlerovu svědectví, jež zní doslova takto:

„Mitlerweile war aber der September herangekommen. Es war daher an der Zeit, an Ausarbeitung einer neuen Ouverture zu gehen, denn der Meister hatte längst die den *Ruinen von Athen* zugehörige aus begreiflichen Gründen zur bevorstehenden Eröffnungsfeier für nicht geeignet befunden. Eines Tages mit ihm und seinem Neffen in dem schönen Helenenthale bei Baden uns ergehend, hiess Beethoven uns, eine Strecke voraus zu wandern und ihn an einer bezeichneten Stelle zu erwarten. Nicht lange hatte er uns schon eingeholt, bemerkend: er habe nun zwei Motive zu einer Ouverture notirt. Sofort äusserte er sich auch über den Plan der Bearbeitung dahin, dass das eine in freiem, das andere aber in strengem Styl, und zwar im Haendel'schen, ausgeführt

werden solle. Soviel seine Stimme vermochte, sang er beide Motive und frug dann, welches uns wohl am besten gefalle? Es mag dies seine momantan rosige Stimmung bezeichnen, in welche er durch Auffinden zweier Edelsteine versetzt worden, nach denen er vielleicht schon lange gesucht hatte. Der Neffe entschied sich für beide, meiner Seits sprach ich den Wunsch aus, das Fugen-Motiv zu obigen Zweck bearbeiten zu wollen. Keinesfalls hat jedoch Beethoven die Ouverture *‚zur Weihe des Hauses'* ausgearbeitet, weil ich es gewünscht, sondern weil er sich längst mit dem Plane umgetragen, eine Ouverture im strengen, und zwar ausdrücklich im Haendel'schen Style zu schreiben. In wiefern ihm dies gelungen, kann hier nicht Gegenstand der Untersuchung werden. Manche verneinende Stimme ist diesfalls gegen das Werk laut geworden. Unstreitig sind aber diese Kritiker zu weit gegangen, wenn sie von unserm Meister verlangten, er hätte seine Individualität dabei mehr verleugnen sollen. Sicherlich lag es nicht in seiner Absicht, eine Copie nach Haendel zu machen und mochte er nur an eine dem grossen Vorgänger verwandte Stylweise gedacht haben. Von der Bestimmung des andern Ouverturen-Motivs wird in der Folge die Rede seyn."[8]

V další souvislosti hovoří Anton Schindler[9] o termínových potížích s dokončením ouvertury. Nově sestavený orchestr divadla Na Josefově měl k dispozici ouverturu teprve odpoledne, tj. v týž den, kdy večer mělo být otevřeno divadlo. (Málem by se stalo něco obdobného jako roku 1814 v případě IV. předehry E dur k *Fideliovi*, která nebyla včas dokončena, takže první představení opery proběhlo s jinou ouverturou, totiž ke *Stvořením Prométheovým*.) V předehře k *Zasvěcení domu* bylo velmi mnoho opisovačských chyb v každém hlase. Nebyl čas k nastudování díla. Orchestr měl krátkou informativní zkoušku, zatímco přízemí hlediště se takřka zcela naplnilo obecenstvem; hráčům nebyla dána možnost opravit ani nejhrubší chyby kopistů.

Beethoven se ujal vrchního vedení při realizaci hudební stránky zahajovací slavnosti. Při přípravě ouvertury zaujal místo u klavíru, takže mohl přehlédnout velkou část orchestru. K jevišti naklonil levé ucho, které mu přece jen alespoň trochu sloužilo. Kapelník Franz Gläser (nar. 1798 v Horním Jiřetíně /Obergeorgenthal/ u Mostu, zemř. 1861 v Kodani), žák Pixisův na pražské konzervatoři, v letech 1817 až 1830 působící jako dirigent vídeňských divadel, později emigrovavší do Kodaně), postavil se vpravo vedle Beethovena – byl tedy, jak podotýkáme, jakýmsi pobočným dirigentem – a Anton Schindler řídil první housle, neboť rychle přešel ze svého služebního sedadla v hledišti a dával primistům – ač diletant – pokyny; k této pomocné funkci jej vyzval sám Beethoven. Docházelo k nesrovnalostem v orchestru – ale během hudebních čísel i na jevišti – hlavně však vinou samotného Beethovena, který zdržoval tempo a byl často v nesouladu s oběma pobočnými dirigenty. Docházelo ke kritickým situacím (*„grosse Beängstigung"*). Beethoven netušil, že nese největší

vinu na nesrovnalostech v interpretaci. Vytýkal orchestru, že příliš spěchá, ač tomu tak vůbec nebylo. Přesto však bylo provedení dovedeno do konce bez patrnější nehody (*„Indess wurde die Vorstellung ohne merklichen Unfall glücklich zu Ende gebracht"*). Stárnoucí Mistr byl znovu a znovu vyvoláván nanejvýš nadšeným auditoriem. Objevoval se na jevišti spolu se ctihodným ředitelem Henslerem.

Můžeme snad důvěřovat Schindlerovu svědectví, ač právě nedávno bylo prokázáno, že tento Beethovenův tajemník si mnohé ve své monografii o L. v. Beethovenovi svévolně přimýšlel, že dokonce upravoval fakta mj. tak, aby v klíčových případech vynikly jeho, Schindlerovy, zásluhy o Beethovena.[10]

Pozoruhodné je Schindlerovo mínění o tom, že jedno z témat předehry *Zasvěcení domu* je psáno vysloveně v händelovském stylu. Snad se takto vyjádřil Beethoven, který byl velkým Händelovým ctitelem.[11] Je však až nepochopitelné, že například Ernst Hermann Meyer, který se speciálně věnoval kompozičnímu vztahu L. v. Beethovena k Händelovi,[12] případ předehry k *Zasvěcení domu* opomíjí a soustřeďuje se hlavně k analýze *Missy solemnis* ve vztahu k händelovské skladatelské technice, jež se prý nejvíce promítla do tohoto díla Beethovenovy zralosti. Vztahům tvorby Händelovy a Beethovenovy věnuje pozornost i Walter Serauky,[13] ale rovněž neanalyzuje předehru *Zasvěcení domu*. Přímých melodických souvislostí s händelovskou invencí zajisté není možno dokázat; řekl-li Beethoven Schindlerovi, že jedno z témat ouvertury *Die Weihe des Hauses* vypracuje v přísném händelovském slohu, může to znamenat pouhý příměr Mistra, který byl právě v té době, kdy zároveň vznikala *Missa solemnis*, plně zaujat vokálním kontrapunktem händelovské ražby, jenž (podle Meyera[14] a jiných) ovlivnil strukturu *Slavnostní mše*. Karl Schönewolf[15] však považuje souvislost Beethovena s Händelem za evidentní a přejímá tak bezvýhradně mínění Antona Schindlera. My bychom se však přikláněli k názoru, že pokud je na kontrapunktu předehry *Zasvěcení domu* něco „händelovského", pak tu jde o pouhá *loci communes*, nikoliv o přímý vztah. Vždyť například užití dvojité fugy v ouvertuře *Zasvěcení domu* ještě neznamená, že tu jde o postupy vysloveně händelovské, i když nevylučujeme, že Händel tu mohl na Beethovena působit takříkajíc v rovině obecně inspirační.

Ve své vůbec poslední ouvertuře, tj. v předehře *Zasvěcení domu*, vytvořil Beethoven typ koncertantní ouvertury; v ní nesleduje konkrétní programovou ideu — tak jako ve svých symfonicko-dramatických předehrách typu *Coriolan* nebo *Egmont* — nýbrž usiluje o obecný výraz vznešenosti, slavnostnosti a vypjatého společenského vzruchu. Inspiruje jej monumentální architektonika divadla; odtud tedy pramení i jeho rozhodnutí uplatnit (dvojitou) fugu jako hudební pandán vznešených stavebně architektonických tendencí. Beethoven v díle slučuje „volný" (programově symfonický) a „přísný" (kontrapunktický) živel. Introdukce (*Maestoso e sostenuto*) má funkci vznešeného preludia, v jehož instrumentaci se uplatní čtveřice horen, trubky v C, pozouny a kotly. Po akordicky

vypjatém tutti orchestru zazní úsek komponovaný na způsob hymnického zpěvu, přerušovaného naléhavými signály trubek a směřující k stupnicovitým postupům fagotů. Dojem slavnostnosti se stupňuje; staccatový vznos šestnáctinových meziher anticipuje nejprve fugovanou část, avšak pohyblivé interludium se posléze rozvíjí na způsob volných postupů. Krátké motivy, objevující se v imitačních názvucích exponovaných mezi dechovými nástroji na straně jedné a smyčcovými instrumenty orchestru na straně druhé, evokují opět preludiový charakter kompozice; sekvencovitě vedené motivy tvoří pak přechod k hlavní větě (*Allegro con brio*) vystavěné na způsob dvojité fugy. Pregnantní fugové téma (exponované opět sekvencovitě) je postaveno do kontrapozice k protivětě vybudované na volně se rozvíjejících figurách v plynulém šestnáctinovém pohybu. Provedení je založeno široce a vychází z volného, vpravdě rozmáchlého postupu budovaného na principu volného zpracování útvaru fugy pomocí naléhavých vstupů hlavního tématu. Pravda, toto místo bychom mohli nazvat arciť jako „händelovské", ač právě tu se projevuje beethovenovská neústupnost a výrazová důraznost snad nejpregnantněji. Nemáme nyní co činit s pouhými fugovanými díly přerušovanými volným vstupem homofonních partií, nýbrž s přísně vystavěnou fugou. Po retardujícím zásahu velké fermáty a posléze i kadence v tempu *Adagio* nastoupí mocně působící akordy v tutti orchestru. Krátký motiv oživí i závěrečnou část ouvertury, která vúsťuje do oslavných, jásavých tónů.

Ouvertura *Zasvěcení domu* patří k dílům neprávem opomíjeným. Ač jde o skladbu příležitostnou, projevuje se v ní Beethoven jako svrchovaný mistr. V okruhu *Deváté symfonie* a *Missy solemnis*, kdy ouvertura vznikala, dovede Mistr plně uplatnit vznešený a vážný sloh. Jako by ani nepsal skladbu k otevření malého divadla v Josephstadtu, nýbrž pro příležitost slavnostnější. Skladba má rysy pravé monumentality. Stárnoucí Beethoven vidí ve fuze vrcholnou formu a *centrum securitatis* hudebního projevu. Dávno se stal jejím obdivovatelem (studoval Bacha i Händela). V posledních kvartetech dospěje k naprostému přehodnocení útvaru fugy; nyní, v předehře *Zasvěcení domu*, tenduje k inovacím fugy hlavně z hlediska melodického, zatímco forma zůstává v podstatě nedotčena. Kvalitou práce a bohatstvím invence lze ouverturu *Die Weihe des Hauses* přiřadit hned vedle předeher *Leonora I, II, III.* Děje se jí křivda, je-li odsunována do pozadí jen proto, že tu jde o skladbu příležitostnou... (GA č. 24 = série 3, č. 7).

**Poznámky:**

1 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, 385–408.

2 *Taschenbuch vom K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt.* Zwölfter Jahrgang. Wien 1825. Uvádí Nottebohm, 385.

3 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven.* Dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Zweiter Theil. Münster, Aschendorff'sche Buchhandlung, 1860, 9. Toto vydání jsme vybrali proto, abychom v další souvislosti mohli citovat přesné znění německých partií v původním tvaru, neupraveném podle moderní jazykové normy.
4 Tamtéž, 10.
5 Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, 402.
6 Anton Schindler v citovaném díle, 7.
7 Kníže Nikolaj Borisovič Golicyn (o něm viz mj. Thayer – Deiters – Riemann IV, 323) byl hudebně velmi nadaný. Byl to šlechtic vybraného vkusu. Znal dobře klasickou hudbu a měl vliv na rozvoj hudebního provozu v Petrohradě. Hrál výborně na violoncello, jeho manželka (rozená kněžna Helena Saltykovová) byla zručnou pianistkou. Golicyn sám se označuje jako *„passion/n/é amateur de musique que grand admirateur de votre talent"*, a to v dopise adresovaném Beethovenovi dne 9. listopadu 1822 (uvádí Kinsky – Halm, 371). Dokladem jeho hudebních znalostí a jeho hlubokého obdivu k Beethovenovi je skutečnost, že přepsal všechny klavírní sonáty a dueta Mistrova pro smyčcové kvarteto, resp. kvinteto (Wilhelm von Lenz, *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben.* 1. - 4. Theil. Hamburg, Hoffmann & Campe. 4. Theil, 1860, 76; součást rozsáhlého díla W. von Lenze: *Beethoven. Eine Kunststudie.* Tamtéž. V pěti dílech). Kníže Golicyn inspiroval dále mj. kompozici Beethovenových kvartetů op. 127, 130 a 132 (srov. Thayer – Deiters – Riemann V, 578; o kvartetech jsem psal v knížce *Beethovenovy smyčcové kvartety*, Brno, koncertní oddělení Parku kultury a oddechu, 1970, 37–48).
8 Anton Schindler v citovaném díle, 7–8.
9 Tamtéž, 8–9.
10 Upravoval i konverzační sešity. Srov. Dagmar Beck(ová) & Grita Herre(ová), *Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte.* In: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin. Hrsg. von Harry Goldschmidt, Karl-Heinz Köhler und Konrad Niemann. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978, 257–274. Tytéž autorky, *Anton Schindlers fingierte Eintragungen in den Konversationsheften.* In: Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen. Hrsg. von Harry Goldschmidt. (= Sonderpublikation der Zeitschrift „Beiträge zur Musikwissenschaftler der DDR /.../".) Berlin, Verlag Neue Musik, 1979, 11–89.
11 Podrobněji v četné händelovské literatuře. Viz mj. Walter Serauky, *Georg Friedrich Händel. Sein Leben – sein Werk.* III – V. Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1956, 1957, 1958 (na mnoha místech). V českém muzikologickém kontextu viz Rudolf Pečman, *Georg Friedrich Händel*, Praha, Editio Supraphon, 1985, zvl. s. 7 n.
12 Ernst Hermann Meyer, *Händel – Beethoven.* In: (sborník) Georg Friedrich Händel als Wegbereiter der Wiener Klassik. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 26. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 24. und 25. Juni 1977. Im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft hrsg. von Walther Siegmund-Schultze (= Kongress- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg; Wissenschaftliche Beiträge 1977 /39 (G 4). Veröffentlicht durch die Abt. Wissenschaftspublizistik der Martin-Luther-Universität Halle – Wittenberg). Halle (Saale) 1977, 88–100.
13 Walter Serauky (srov. pozn. č. 11).
14 Ernst Hermann Meyer, citovaná studie; doklady srov. v notových ukázkách, s. 99–100.
15 Karl Schönewolf, *Konzertbuch. Orchestermusik.* Erster Teil. 17. bis 19. Jahrhundert. Berlin, Henschelverlag, 1959, 392–394.

Naše úvahy o Beethovenových dokončených kompozicích pro divadlo chýlí se ke konci. Mimo rámec našich reflexí zůstala drobná skladbička, jež sice je

inspirována Schillerovým *Vilémem Tellem*, avšak nemá hlubšího vztahu k divadlu. Autor ji napsal příležitostně, jako zápis do památníku. Byla míněna jako drobná kompozice na rozloučenou s Franzem Salesem Kandlerem (1792–1831), jenž se mj. zasloužil o prvé zahraniční (italské) vydání oratoria *Christus am Ölberge*, op. 85, neboť pořídil jeho italskou verzi pro Ricordiho vydavatelství v Miláně (Kinsky – Halm, 236). Nuže, když Kandler opouštěl Vídeň roku 1817, zapsal Beethoven do jeho alba dne 3. května téhož roku krátký zpěv pro dva tenory a bas à cappella na text ze Schillerovy činohry *Vilém Tell*: **Rasch tritt der Tod den Menschen an (Smrt člověka překvapí)**, WoO 104. Jde o dozpěv milosrdných bratří po smrti Gesslerově (konec čtvrtého dějství, verš 2833–2838):

Rasch tritt der Tod den Menschen an,
Es ist ihm keine Frist gegeben,
Es stürzt ihn mitten in der Bahn,
Es reisst ihn fort vom vollen Leben.
Bereitet oder nicht, zu gehen,
Er muss vor seinem Richter stehen!

Incipit přeložili jsme významově (viz výše), avšak nejnovější české přetlumočení Vladimíra Šrámka ve Spisech Friedricha Schillera, sv. 3 (Praha, SNKLHU, 1963, 241), zní takto:

Smrt na svou kořist nečeká,
přiblíží se ti v každý čas,
ve chvíli srazí člověka;
ze středu štěstí vyrve nás.
Ať hotov či ne, musíš jít,
před soudce svého předstoupit!

Zajisté zarazí, že na rozloučenou s odjíždějícím F. S. Kandlerem volí Beethoven tento tragický tón. Avšak bližší souvislost vše objasní.

Beethoven ztratil den před Kandlerovým odjezdem jednoho ze svých přátel, vynikajícího houslistu a virtuosa na mandolínu Václava Krumpholze (nar. pravděpodobně kolem 1750 ve Zlonicích), který zemřel 2. května 1817. Patřil ke starým Mistrovým přátelům. Již kolem roku 1800 tento bratr harfového virtuosa Jana Křtitele Krumpholze uvedl skladatele Jana Emanuela Doležálka (1780–1857); vděčí V. Krumpholzovi, že se stal Beethovenovým žákem. Beethoven chodil ke Krumpholzovi do hodin houslové hry – a Krumpholz byl jeden z prvých, který rozpoznal jeho velikost. Mezi oběma umělci se rozvinulo hluboké přátelství. „Violinista v orchestru c. k. Dvorního divadla" přilnul k mladšímu Beethovenovi, který jej nazýval v žertu „svým bláznem", považoval jej za domácího přítele a svěřoval se tomuto houslistovi z Čech se svými kompozičními plány. Krumpholzova smrt Beethovena ranila. Sáhl k patetickým Schillerovým veršům z *Viléma Tella*, k němuž ostatně toužil napsat scénickou

hudbu (srov. s. 188 naší knihy). Theodor Frimmel, jenž podrobně pojednává o Krumpholzově vztahu k Beethovenovi (*Beethoven-Handbuch* I, 306-308), se mylně domnívá, že památník s Beethovenovou skladbou *„Rasch tritt der Tod den Menschen an"* patřil sběrateli autografů Aloysu Fuchsovi (1799-1853), avšak tento znalec hudebních rukopisů obdržel jmenované album až po Kandlerově smrti (26. září 1831), tedy až po tomto datu. Fuchs ostatně mystifikoval veřejnost, když psal nejasně (Allgemeine Wiener Musikzeitung ze dne 31. března 1846) o původu Beethovenovy skladby. Tento dvojznačný údaj mylně vyložili jak Frimmel, tak Thayer – Deiters – Riemann (IV, 24 n.). Nepovšimli si poznámky sběratelovy v albu, že tuto relikvii převzal do svého vlastnictví až roku 1832.

Tzv. „Fuchsovo album" studoval roku 1839 i Robert Schumann během svého pobytu ve Vídni. Byl Beethovenovou skladbou zaujat a vydal ji poprvé ve sbírce *Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit als Zulage zur Neuen Zeitschrift für Musik* (Heft VI, Juni 1839), která vycházela v Lipsku u nakladatele A. H. Friesa /Friese/. Beethovenovo dílko tu bylo otištěno na 3. straně. Zaujalo Schumanna zřejmě hloubkou citu, který je do něj promítnut. Ano. Beethoven byl hluboce dojat náhlou Krumpholzovou smrtí (umělec byl raněn mrtvicí při procházce na vídeňské třídě – bývalém pevnostním náspu – Glacis) a napsal na závěr hudebního textu skladby *„Rasch tritt der Tod den Menschen an"* tato slova: *„Zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod unseres Krumpholz"* („Na paměť rychlé a nenadálé smrti našeho Krumpholze"). I když dílko nebylo míněno jako součást Schillerova dramatu, považovali jsme za nutné pojednat o něm alespoň stručně, neboť tu jde o využití (byť krátkého) textu z činohry pro účel příležitostného smutečního vícehlasu. Kritické vydání skladby je dostupné v GA č. 255 (= série 23 č. 42).

V pořadí vyšší číslování u Kinského – Halma (671) má efemérní kánon **Kurz ist der Schmerz (Krátká je bolest),** jenž patří mezi Beethovenovy neopusované skladby... Byl zhudebněn dvakrát, poprvé roku 1813, podruhé 1815. V katalogu nese označení Wo0 163 a Wo0 166. V obou případech jde o letmý dotek se světem dramatu Schillerova, neboť textovým podkladem je tu závěrečný verš z posledního dějství romantického dramatu *Jungfrau von Orleans* (*Panna Orleánská*):

Kurz ist der Schmerz,
Und ewig ist die Freude

který překládáme slovy

Krátká je bolest,
a věčná je radost.

Víme (s. 93 naší knihy), že Beethoven byl zaujat námětem *Jany z Arku*, ale nemáme přesných dokladů, že hodlal zhudebnit právě německé drama Friedricha Schillera. Znal je však. Poslední jeho verš dobře vyjadřoval Beethovenovu životní filozofii (*„Per aspera ad astra"* – *„Utrpením ke hvězdám"*). Byl nad jiné

vhodný pro zápis do alba univerzitního hudebního ředitele („Universitätsmusikdirektor") Johanna Friedricha Naueho (1787–1858) z Halle nad Sálou, který příležitostně Beethovena navštívil 23. listopadu 1813 a zřejmě ho požádal o hudební zápis do památníku. Naue a jeho bližší osudy jsou málo známy. Též jeho památník s Beethovenovým autografem se ztratil. Znění tohoto hudebního věnování je však přesto zachováno, neboť Georg Kinsky, autor tematického katalogu Beethovenových skladeb, vlastnil otisk hudební přílohy č. 1 k ročence *Vaters Jahrbuch der häuslichen Andacht und Erhebung des Herzens* pro rok 1828, kde je kánon otištěn pod titulem

Fac. simile
Dreistimmiger Stammbuchaufsatz
von Louis von /!/ Beethoven.

Beethovenovo věnování má tento text:

Für Hr: Naue zum Andenken
Von LvBthwn.
Wien am 23ten November 1813.

Je psán kurentem, pouze název měsíce („listopad") je latinkou.

Frimmel (*Beethoven-Handbuch* I, 85) podává zprávu o dalším přetisku téhož dílka pod názvem *„Ein Andenken Beethovens"* péčí vydavatelství Hirschs Kunstverlagshandlung v Berlíně. V dosavadní beethovenovské literatuře — do vydání katalogu Kinského–Halma roku 1955 — nepíše se vůbec o tomto opusculu, ač například jeho otisk vyšel roku 1841 v 16. sešitu sbírky *„Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit als Zulage zur neuen Zeitschrift für Musik"* (Leipzig; nakladatel Robert Friese). Říkáme-li, že se o něm nepíše, máme na mysli, že kánon není podrobněji reflektován jako součást Beethovenovy kompoziční tvorby. Zaráží, že Thayer — Deiters — Riemann učiní sice o něm kratičkou zmínku (III, 404–405), odhalí dokonce, že Johann Friedrich Naue byl nástupcem Daniela Gottloba Türka (1750–1813), absolventa drážďanské *Kreuzschule* a lipské univerzity, kantora v *Ulrichskirche* v Halle a na tamním luterském gymnáziu; o Türkovi víme (Riemann-Musiklexikon L–Z, B. Schott's Söhne, Mainz 1961, 818), že byl od roku 1779 univerzitním hudebním učitelem v Halle a měl právo konat čtení o hudební teorii (vzdal se však své funkce, neboť byl jmenován varhaníkem v předním hallském chrámu *Liebfrauenkirche*).

Podobně jako o Türkovi, můžeme dnes čerpat bližší poučení o Johannu Friedrichu Nauem rovněž z téhož svazku hudebního lexikonu Riemannova (297). Nacházíme tam heslo, v němž se praví, že Naue se narodil 17. listopadu 1787 v Halle nad Sálou a zemřel tamtéž 19. května 1858. Türkovým nástupcem ve funkci *universitätsmusikdirektora* se stal roku 1813. Již předtím se věnoval chrámové hudbě, roku 1835 promoval jako doktor filozofie (Dr. phil.) na univerzitě v Jeně. Byl synem bohatého továrníka, avšak veškeré své jmění věnoval budování své soukromé hudební knihovny a hallského hudebního festi-

valu, v jehož prvém ročníku (1829) dirigoval Spontini. Naue měl sice ve své knihovně pravé poklady, ale žil nuzně. Jeho finanční situace se zlepšila, když část jeho knihovny odkoupila Královská bibliotéka (*Königliche Bibliothek*) v Berlíně. Naue byl dobrý organizátor hudebního života a chrámové hudby (organizační zásady, obsažené v jeho knize *Versuch einer musikalischen Agende /.../*, Halle 1818, byly akceptovány králem Friedrichem Wilhelmem III., který přikázal kabinetním rozkazem roku 1822, aby byly uplatňovány v protestantských chrámech). Jinak věnoval se Naue mj. i kompoziční činnosti, neboť psal motety, hymny, responsoria, klavírní a příležitostná díla.

Naue navštívil Vídeň v listopadu 1813, jak jsme se již zmínili (s. 242). Byla to zřejmě jednorázová návštěva, které využil k seznámení s Beethovenem a k získání jeho autografu. Bližší podrobnosti o styku s Beethovenem nejsou, žel, známy.

O dvě léta později vrátil se Beethoven ke kánonu *Kurz ist der Schmerz* a přepracoval jej do tříhlasu. Příležitost k tomu zavdala návštěva skladatele Louise Spohra (1784 až 1859) ve Vídni počátkem března roku 1815. Spohr byl rovněž sběratelem autografů a zápisů do památníku. O tom, jak získal od Beethovena výše uvedený (přepracovaný) kánon, WoO 166, píše sám ve své autobiografii (*Selbstbiographie*, Cassel und Göttingen 1860/61, I. svazek, 1860, 213). Když pojal myšlenku realizovat velké evropské turné, spojil ji také s touhou získat na volných listech kompozice všech hudebních umělců, s nimiž se setká. Začal tedy se skladateli vídeňskými. Obdržel od všech tamních autorů, s nimiž se byl seznámil, drobné práce psané vlastnoručně a určené většinou pro jeho album. „*Der wertvollste Beitrag ist mir der von Beethoven*," praví, a považuje tudíž Beethovenův příspěvek za nejcennější. Na tříhlasém kánonu je pozoruhodné, že Beethoven, jehož noty i text byly zpravidla takřka nečitelné, dal si na něm velmi záležet a že zřejmě psal list se svou skladbičkou s obzvláštní trpělivostí; vždyť notový zápis je od začátku do konce čistý, ba je zajímavé, že Beethoven psal navíc i notové linky vlastnoručně, volnou rukou (tedy nikoliv podle pravítka, R. P.). Po nástupu třetího hlasu, praví Spohr, chybí jeden takt, který si sám doplnil. List do památníku končí věnováním:

„Mögten sie doch lieber Spohr
überall, wo sie wahre Kunst und
wahre Künstler finden, gerne
meiner gedenken
ihres
Freundes
Ludwig van Beethowen."

Je psán kurentem a předchází mu datum:

„Wien am
3ten März
1815"

čímž je určeno také datum vzniku této druhé verze kánonu (3. březen 1815).

Beethovenovo věnování Spohrovi bylo srdečné: „Kéž přece, milý Spohre, vzpomenete si rád na mne, svého přítele Ludwiga van Beethovena, všude tam, kde naleznete pravé umění a pravé umělce." Vždyť Spohr, vévodský komorní hudebník z Kasselu, přišel do Vídně již roku 1812, kde zvítězil v soutěži s význačným francouzským houslovým virtuosem Pierrem Rodem (1774–1830). Hrabě Pálffy zainteresoval Spohra pro vídeňské divadelní dění. Chtěl mladého nadaného umělce stůj co stůj získat pro Vídeň a jmenoval jej kapelníkem v divadle *Na Vídeňce*. Spohr však nebyl s místem spokojen a opouští město na Dunaji roku 1816, kdy opětovně podniká své umělecké zájezdy, které ho vedou nejprve do Itálie, později také do Anglie. Ve Vídni navštěvoval Spohr Beethovena a měl s ním zajímavé rozmluvy. Hovoří o tom ve své autobiografiii (I, 197 n.). Obšírný citát z ní uvádí Frimmel (*Beethoven-Handbuch* II, 231 až 235). Je z něho patrné, že Spohr navštívil Beethovena hned po příjezdu do Vídně roku 1812. Zakotvil v tamním hudebním životě, na svých koncertech dával též své vlastní skladby. Beethoven o něm dobře věděl a když se mu mladý houslista osobně představil, uvítal jej neobyčejně přátelsky. Usedli ke stolu, Beethoven byl velmi hovorný, což jinak u něho nebylo obvyklé. Bylo obtížné se s ním dorozumět, neboť příchozí musel značně křičet, aby jej silně nahluchlý Mistr alespoň trochu slyšel.

Bližší Spohrův styk s Beethovenem nastal až během jeho působení v *Theater an der Wien*. Beethoven měl v divadle volné místo blízko orchestru. Přicházel do divadla často. Spohra zpravidla doprovázel domů a v jeho společnosti ztrávil zbytek večera. Velmi přátelsky se choval i ke Spohrově manželce Dorette, rozené Scheidlerové (1787–1834), význačné virtuosce na harfu, a k jejich dětem. Málokdy Beethoven hovořil o hudbě. Pokud se tak stalo, byly jeho odsudky příkré; nesnesly diskuse. O práci jiných neměl Beethoven prý žádného zájmu. Spohr tudíž ani neměl odvahu ukázat mu své skladby. Velmi ostře Beethoven kritizoval divadelní vedení knížete Lobkowitze a hraběte Pálffyho, kterého dokonce častoval nadávkami i v budově divadla (slyšelo je i divadelní obecenstvo, ba i sám hrabě). Spohr se tak dostával do nepříjemné situace; rychle pak odváděl hovor na jiné téma.

Beethoven se choval tehdy drsně a odpudivě; bylo to způsobeno jeho hluchotou, na niž si stále nemohl zvyknout. Nedovedl vést svou domácnost, poznamenává Spohr. Byl to špatný hospodář, lidé v okolí jej okrádali — a jemu samému chybělo často to nejnutnější. Když neměl v pořádku obuv, nemohl vycházet, neboť vlastnil jen jeden pár bot...

Z pramenně důležitých Spohrových údajů o osobnosti L. v. Beethovena, jež se vztahují často i k soukromým záležitostem, zaujme houslistovo líčení Beethovena jako dirigenta.

Poprvé viděl Spohr Beethovena dirigovat *Fidelia* o premiéře třetího znění opery (srov. s. 163 n. naší práce: premiéra se konala 23. května 1814). Překva-

pil Spohra nadobyčej. Byl zvyklý dávat orchestru výrazové pokyny pomocí neobvyklých pohybů těla. Když bylo na místě hrát se *sforzandem*, rozpřáhl obě paže se značnou vehemencí (předtím je měl překříženy na prsou). Při pianu se sehnul; čím slabší piano – tím hlubší ohnutí těla. Mělo-li pak nastat zesílení (*crescendo*), napřimoval se postupně znenáhla a vyskočil do výše („*hoch in die Höhe*") při nástupu forte. Občas také vykřikoval, aniž o tom věděl; stávalo se to tehdy, když požadoval zesílené forte.

Podle Seyfriedova vyprávění pak Spohr podrobně popisuje, jak při onom vystoupení v *Theater an der Wien* roku 1808, kdy Beethoven hrál *koncert G dur*, op. 58, došlo k roztržce, neboť Mistr při prvním *sforzandu* rozpřáhl paže tak prudce, že porazil svícny na klavírním pultu. Obecenstvo vypuklo ve smích. Dodatečně byli pověřeni dva mladí sboristé, aby svému Mistru přidržovali svícny a svítili na jeho klavírní part. Začalo se znovu od začátku. Jakmile však přišlo osudné místo, Beethoven opět rozpřáhl paže a udělil jednomu ze sboristů silný políček svou pravicí; ubohý chlapec v úleku upustil svícen; jeho kolega byl obezřetnější, neboť napjatě sledoval Beethovenovy pohyby a včas se sehnul, takže byl políčku ušetřen. Nyní vypuklo obecenstvo v přímo bacchický řev („*das Publikum /.../ brach in einem bacchanalischen Jubel aus*"). Beethovena uchvátil vztek. Při svém prvním sólu bušil do klavíru tak silně, že zpřetrhal půl tuctu strun. Obecenstvo se neuklidnilo. První věta koncertu zanikala v hluku. Po této nehodě nechtěl již Beethoven veřejně vystupovat. Avšak hudební veřejnost mu odpustila jeho chování a přijala s jásotem například *Sedmou symfonii*, jejíž druhá věta musela být opakována /8. prosince 1813, pozn. R. P./, když zazněla poprvé a ovšem silně zaujala i Spohra. Provedení bylo zcela mistrné, přestože dirigentský výkon Beethovenův byl nejistý a často směšný („*Die Ausführung war eine ganz meisterhafte, trotz der unsichern und dabei oft lächerlichen Direktion Beethovens*"). Hluchý Mistr již nemohl slyšet *piana* své hudby, v roztržitosti přeskočil deset až dvanáct taktů v jednom místě *Allegra*; chudák Beethoven, chtěje naznačit po svém způsobu – ale na nesprávném místě – *pianissimo*, skryl se zcela pod dirigentský pult. Při *crescendu* se opět napřimoval a vyskočil do výše, když se domníval, že má nastoupit *forte*. Bylo to na nesprávném místě, orchestr na jeho drastický pokyn nereagoval. S úděsem pohlédl na orchestr, který hrál stále *pianissimo*, zíral naň s vytřeštěným zrakem a zachytil se teprve tehdy, když těleso nastoupilo v silném tónu.

Tuto situaci popisuje Spohr po návštěvě zkoušky na *Sedmou symfonii*. S uklidněním konstatuje, že právě vylíčená scéna se neodehrála o premiéře, kdy by se obecenstvo zajisté bylo bývalo zase hlasitě smálo.

Zdrželi jsme se déle u Spohrova líčení životních situací, neboť nám dokreslují, v jakém stresu žil skladatel, který ani v nejméně příznivých okamžicích neztrácel vnitřní vládu nad sebou a pevně důvěřoval, že po přejití vichřic na-

stane uklidnění – a že *„krátká je bolest, a věčná je radost"*, jak ostatně spolu se Schillerem vyjádřil i v přepracovaném kánonu pro Louise Spohra.

Oba kánony, totiž jeho první verzi pro Naueho a druhou pro Spohra, můžeme nalézt v GA č. 256/3a–3b (= série 23, s. 179–182). Z vydání je patrné, že

*znění pro Naueho* má pouhé 24 takty, zatímco

*znění pro Spohra* čítá 51 taktů.

Verze věnovaná Nauemu bohatě využívá chromatiky, takže v ní spatřujeme vliv ricercaru z Bachovy *Hudební obětiny*, BWV 1079, kterou Beethoven znal. Spohrovo znění je sice jednodušší, ale vznícenější, rytmicky členitější, méně uplatňující chromatiku. Zato však má dramatičtější vznos. Jako by se do něj promítl požadavek romantika Schillera, který chápe své drama o *Panně Orleánské* jako apoteózu dívčina hrdinství; Jana není u něho obětí, nýbrž hrdinnou postavou, jejíž bolest posléze přejde a vústí do patetického a radostně oslavného výrazu.

A tak i poslední Beethovenova drobnost, kterou jsme se zabývali, přimyká se mimovolně vlastně úže ke světu dramatu. Zmínka o ní patří tudíž do naší knihy, a to přesto, že tu nejde o zhudebnění, které by mělo bezprostřední vztah k divadlu. Souvisí však se světem a ideovým vyzněním Schillerovy hry *Die Jungfrau von Orleans*; a to je rozhodující. Čtenář zajisté promine, že jsme v případě obou posledních kánonů opustili hledisko chronologické. Učinili jsme tak jednak proto, že též u Kinského – Halma mají tyto kánony vyšší číslování v oddílu skladeb bez opusového začlenění (Wo0), jednak také proto, že tu jde vpravdě jen o drobný „dovětek" k naší tematice o Beethovenově jevištním díle.

## DRUHÝ ŽIVOT

Mezi více než tuctem dokončených Beethovenových skladeb tyčí se především

(a) *Stvoření Prométheova*,
(b) *Fidelio*,
(c) *Egmont*.

Z divadelního prostředí přešly do koncertní síně hlavně předehry

(a) *Leonora I – III* (předně třetí z nich),
(b) *Coriolan*,
(c) *Egmont*,
(d) *Král Štěpán*,
(e) *Zasvěcení domu*.

Nedoceněná je ouvertura posledně jmenovaná, ač patří do okruhu inspirací spojených s *Missou solemnis* a *Devátou symfonií*.

Avšak i tak je tento výsek Beethovenovy tvorby pro divadlo doslova přehlušován značnou oblibou skladatelových symfonií, jeho koncertantních, klavír-

ních nebo komorních děl. Děje se tak zajisté neprávem. Vždyť zejména *Prométheus* a *Egmont* měli by nalézt svou cestu k vnímateli; tvrdíme-li to, máme na mysli celá tato díla, nikoliv pouze jejich předehry. Nezastíráme však, že realizace *Stvoření Prométheových* a *Egmonta* s hudbou Beethovenovou přináší nejen pozitivní umělecký výsledek, nýbrž i řadu jevištních, dramaturgických i výkladových problémů. Věnujme jim nyní stručně pozornost.

V libretu k baletu *Stvoření Prométheova* dostala se Beethovenovi do rukou látka, která odpovídala jeho duchovnímu ladění i jeho světovému názoru. Poprvé byl konfrontován s klasickou antikou i s progresívními humanistickými postoji. Postava Prométhea stala se ostatně téměř i přímo symbolem pokroku v době osvícenské. Titán, který se postavil proti bohům, přinesl lidstvu oheň. Avšak v libretu Viganově je kromě revoluční hlavní myšlenky (oheň jako symbol pokroku) zdůrazněna ještě další, jež byla Beethovenovi rovněž blízká: člověka na jeho cestě životem zušlechťuje hudba a tanec. Spolu se svým libretistou ovšem skladatel rozšiřuje tuto myšlenku o výkupné a povznášející síle hudby a tance. Nejen tato dvě umění, nýbrž i tragédie a komedie (zosobněné Múzami Euterpé, Terpsichoré, Melpomené a Thaliá), patří k uměním, která činí člověka vnímavým k harmonii a vzájemné vyrovnanosti všech uměleckých druhů. Beethovenův a Viganův balet je tudíž dokladem upevňujících se zásad pozdně klasické měšťanské estetiky, která zdůrazňovala právě ony funkce jednotlivých umění, kteréžto vzdělávají člověkovo nitro a zušlechťují je. Ostatně Beethoven napsal po vídeňské premiéře příteli doktoru Franzi Wegelerovi do Bonnu (dne 29. června 1801, Kastner – Kapp, dopis č. 52, s. 46), že zaměřil své umění ke zušlechtění chudých: *„Und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserem Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen."*

Dnes vidíme, že poměrně krátká hudební i baletní expozice výše uvedených myšlenek do jisté míry brání tomu, aby *Stvoření Prométheova* stala se pevnou repertoárovou hrou „kamenných" divadel. Již Viganò to cítil, a proto rozšířil svůj balet roku 1813 na šest aktů, ovšem nikoliv s hudbou Beethovenovou. Původní vídeňská verze mu nestačila. Vždyť její první akt má kromě introdukce (*„Bouře: Tempestà"*) pouze tři hudebně-baletní čísla. Známá pověst o Prométheovi je omezena v prvním aktu na pouhý náznak. To bylo příčinou, že Viganò ve své milánské verzi (1813) tanečně rozvinul působivou expozici. Stačilo mu, že využil čtyř čísel Beethovenovy partitury, avšak sestavil další čísla svého nového znění z jiných Beethovenových kompozic, z děl Haydnových, Josepha Weigla a z vlastních hudebních čísel; jako by zapomněl na principy Noverrovy reformy, jako by opominul to, co na vídeňské scéně předepisoval Gluck například svým *Donem Juanem*.

Víme, že původní verze *Prométhea* měla ve Vídni úspěch (srov. s. 151 n.). Odvál ji však čas. Za Svaté aliance proměnily se heroicko-dramatické balety

ve výjevy nymf a bytostí nadzemských. Na Beethovenův balet se málem zapomnělo, jen předehra zněla v koncertní síni. Také původní Viganovo libreto se ztratilo. Zdá se, že Ritorniho rekonstrukce děje, jak se o ní zmiňujeme na s. 153 n., není dosti přesná. Ostatně již Friedrich Rust, jenž připravil vydání díla u Breitkopfa & Härtela, rekonstruoval děj baletu znovu, podrobněji. Sporná místa objasnil srovnáním s poznámkami v Beethovenových skicářích. Krátce: *Stvoření Prométheova* byla po vydání u Breitkopfa & Härtela dávána s Rustovým libretním návrhem (úpravou), což zřejmě bylo bližší Beethovenovu výchozímu pojetí. Pohybujeme se tu však bohužel jen v rovině hypotéz. Velká potíž je dále s celkovým pojetím Prométheovy postavy. Jak ji modelovat, jak ji stavět do kontrapozice s postavami lidských stvoření, která jsou jakoby vytržena ze světa „divertissementů", tedy vlastně volných sledů tanečních kreací seřazených řetězovitě? Prométheus je zcela jinak hněten než ostatní baletní figury. Tento problém nesouměřitelného kontrastu je vlastně těžko řešitelný.

O nový pohled na **Stvoření Prométheova** se pokusil až Nicola Guerra roku 1913, když připravil dílo ve své choreografii, ve svém pojetí, a to pro inscenaci budapešťskou. Tento italský tanečník a choreograf vycházel ve své práci sice obecně z klasického tzv. akademického stylu, ale přijímal mj. i podněty Michaila Fokina. Avšak režisér nastudování Sándor Hevesi byl plně v zajetí expresívního tance Isadory Duncanové a vyžadoval, aby Guerra aplikoval postupy této americké reformátorky také na svou beethovenovskou choreografii. A tak vznikla v novodobém nastudování jakási neorganická výrazová směsice, neboť Guerrovi se nepodařilo spojit východiska klasického tance s požadavky pseudohelénského pojetí, které reprezentovala Duncanová. Tak alespoň pojednává o této inscenaci kolektivní práce maďarských odborníků (V. Rozsi — S. István — G. György, *Ballettek Könyve*, Budapest 1961, s. 16 n.).

Není naším úkolem, abychom sledovali podrobněji „druhý život" *Stvoření Prométheových*. Učinil to za nás již Eberhard Rebling (*Probleme der Aufführung von Beethovens Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus"*, in: Bericht über den Beethoven-Kongress 20. bis 23. März 1977 in Berlin, Leipzig 1978, 329 až 334), který si všiml několika dalších inscenací. Zdůraznil, že *Prométheus* patří vedle Gluckových baletů k předním dílům německého umění. O jeho nové osvětlení se pokoušel například roku 1929 čtyřiadvacetiletý Serge Lifar na scéně pařížské Grand Opéra; jeho přístup, ovlivněný Stravinským a Georgesem Balanchinem (sólistou Ruského baletu), byl novoklasicistní a směřoval k virtuóznímu tanečnímu pojetí. Takovéto pojetí je zajisté diskutabilní. Maďarsko-italský choreograf Aurel von Milloss inscenoval *Prométhea* několikrát. Roku 1933 s ním přišel na scénu v Augsburgu, za války (1942) fascinoval budapešťské obecenstvo a roku 1953 návštěvníky milánské scény. Oponoval Viganovu libretu, neboť postavil na jeviště všech devět Múz, Amora a Psyché (v původním libretu chybějí). Tím oslabil ideové vyznění díla i myšlenku o „moci hudby a tance"

nad člověkem. Ponechal číslovost baletu, ale prohloubil propast mezi děním na jevišti a hudbou L. v. Beethovena.

Po druhé světové válce nastala vhodná doba k trvalejšímu zájmu o *Prométhea*. Tak roku 1949 napsal Albert Burkat nové libreto pro inscenaci kompozice v Německé státní opeře berlínské (*Deutsche Staatsoper*). Z mytologických postav ponechal pouze Prométhea, ostatní eliminoval, jeho stvoření nazval „Mužem" a „Ženou" Apollón a Múzy zmizely, a tím také se vypařila alegorie o moci hudby a tance nad člověkem. Nová verze neměla úspěch, ačkoliv některé momenty choreografie (svěřené Taťáně Gsovské) byly působivé.

Nastalo údobí nových a nových pokusů o zvládnutí (resp. přetvoření) beethovenovského díla. Nelze si tu všímat všech inscenací. Pro Drážďanskou státní operu (*Dresdner Staatsoper*) vytvořil roku 1964 Karl-Rudi Griesbach opět novou verzi. Chápal děj baletu jako komparaci mezi úsilím revolucionářů a reakčních sil. Zastánci revoluce sídlili na Zemi, reakcionáři na Olympu. Bohové představovali svět plný frivolnosti, žili jen pomíjivou zábavou. Zato však lidé, naplnění duchem revoluce, vyvíjeli se od ztrnulého pohledu na svět k uvědomělé radosti ze života; nabývali pocitu vlastní síly. Pojetí světa bohů jakožto světa pouze prostopášného a směřujícího k zániku však neodpovídá obrazu Olympu v době antické, ba ani osvícenému postoji L. v. Beethovena k antice. Navíc pak byl v Griesbachově inscenaci zcela opominut motiv nadvlády hudby a tance nad člověkem.

Odsouzení zaslouží pokus libretisty Bernda Köllingera a choreografa Toma Schillinga v berlínské Komické opeře roku 1976 – heroický Beethovenův balet stal se v jejich rukou jakousi „božskou" komedií. Vše hrdinné zmizelo, neboť bylo zatlačeno erotikou. Jevišti vládl Erós, ohrožující svými šípy kdekoho. Hellénská mytologie spojovala se neorganicky s motivy biblickými. Základní gestus inscenace prodchnutý ironií byl zcela vzdálen Beethovenově hudbě.

Vidíme tedy, že vlastně stále stojíme před slohovým a pravdivým výkladem Beethovenova (Viganova) díla. Nutno počítat s tím, že dnešní obecenstvo již ztratilo klíč k antice, kterou ještě žila doba počátku 19. století. Proto zřejmě bude nutné libreto zřetelněji motivovat, ale nejen to; účinné jevištní uchopení se zřejmě neobejde bez toho, abychom obohatili balet o jiné Beethovenovy skladby a tím zaútočili proti jejímu příliš „divertissementovému" charakteru. Tak to alespoň doporučuje Eberhard Rebling (s. 333). Jeho myšlenku podporuje i úsilí umělců ze Spolkové republiky Německa (*Bundesrepublik Deutschland*). Tamní choreograf Joachim Gerster napsal pro Beethovenův balet nové libreto a použil mj. i hudby z tzv. *Rytířského baletu*, Wo0 1, a řady kontredansů, menuetů a pochodů L. v. Beethovena. Tak vznikl pro nastudování v Braunschweigu (1976) celovečerní balet, který jako by byl dáván ve Vídni kolem roku 1812 jako součást bálu ve šlechtickém salónu. Vystupuje v něm básník Theodor Körner. Je ohlášena taneční hra, která má bál obohatit. Vehe-

mentně nastoupí hudba ze *Stvoření Prométheových*. Sám Körner je Titánem, jenž hrdinně bojuje proti Napoleonovi v útvaru dobrovolníků vedených baronem Lützowem. Vystoupí i Eleonore Prohasková, jež se dává poznat teprve v okamžiku smrti, neboť jinak vystupuje v mužském převleku. Ač na protinapoleonském bojišti obětují život vlastenci, Vídeň bezstarostně tančí... Postava Prométheova tudíž splynula s reálným protinapoleonským bojovníkem Theodorem Körnerem, jenž stojí v ústředí děje. Z heroicko-alegorického Beethovenova baletu stal se jakýsi realistický baletní obraz, zcela byla vypuštěna myšlenka o zušlechtění člověka uměními.

Neměli jsme možnost navštívit Gersterovo nastudování v Braunschweigu. Avšak i z jeho letmé charakteristiky je patrné, že tu jde o aktualizaci, jež se již dosti podstatně vzdaluje původnímu Beethovenovu (a Viganovu) záměru. Po našem soudu tudíž opět šlo o nastudování diskusní. I když byl zachován revoluční vznos blízký Beethovenovi, dostala se *Stvoření Prométheova* do jiné roviny, vzniklo vlastně nové dílo. Původní děj byl zcela opominut, sledována byla jen základní myšlenka odvíjející se ovšem v jiné rovině.

Přiznáme se, že jsou nám vzdáleny aktualizace toho typu, o nichž jsme právě informovali čtenáře. Budoucí nové nastudování, které dosud čeká na své tvůrce, bude muset zřejmě postupovat naprosto jiným směrem. Podle našeho soudu půjde o to, aby byl zachován základní gestus Beethovenova (Viganova) díla, aby nechvalně uplatňovaná „aktualizace" ustoupila výkladu obecně lidského vyznění. Eberhard Rebling (s. 333–334) doporučuje – a s tím dlužno živě souhlasit –, aby balet o *Prométheovi* a jeho stvořeních vyzněl umělecky adekvátně. Podle jeho soudu je duchu beethovenovskému nejblíže nové přepracované libreto, které vytvořila choreografka a badatelka v oblasti lidového tance, Änne Goldschmidtová, na objednávku divadla *Deutsche Staatsoper Berlin*. Přistoupila k přepracování po důkladném předchozím studiu. Umělkyně vychází z předpokladu, že je nutno zachovat žánr „heroicko-alegorického" baletu. Děj jevištního díla obohacuje Goldschmidtová podstatně zejména v prvním aktu; objeví se tu například Hélios (bůh slunce) na slunečném vozu. Prométheus se vozu dotkne a zapálí tak svou pochodeň. Vystupují tu dále Héfaistos (u Homéra bůh ohně, jinak dovedný kovář), řecký bůh války Arés (bratr bohyně sváru Eridy) aj. Na pozadí těchto postav vynikne podle Reblinga Prométheův titánský čin ve své plné velikosti. Änne Goldschmidtová důsledně a dramaturgicky konsekventně rozvíjí děj baletního dramatu; vývoj Prométheových lidských stvoření pokračuje souhlasně (a alegoricky) s výboji i vývojem lidstva, které prochází ohněm kultivace.

Goldschmidtová sleduje v libretu otázku kultivace lidstva i v dalších motivacích. Člověk se propaluje k prvním zážitkům lásky přičiněním čtyř Múz. Milostný cit v něm vzbudí Erató, Múza milostné lyriky. Ve smyslu klasického humanismu jsou v libretu pojaty Melpomeniny a Thaliiny hry jako zkoušky lidských stvoření.

Rebling (s. 334) považuje pokus Änne Goldschmidtové za dosud nejpronikavější nové uchopení Beethovenova (Viganova) baletu. Plně schvaluje její inovace a její dějová rozšíření díla: *„All diese und einige andere Neuerungen lassen diese Neufassung als die weitaus beste aller bisherigen Versuche erscheinen, da hier die Mängel des ursprünglichen Librettos ganz überwunden sind.“* O Reblingově názoru možno ovšem diskutovat, neboť Goldschmidtová – ač zajisté vystihla Beethovenův myšlenkový svět – přece jen vytváří na pozadí původních libretních postupů námět podstatně rozšířený, který zdaleka nevystačí s původní Beethovenovou hudbou. Dnešnímu divákovi se tak dostane možnosti vnímat dílo vlastně jiné, než jaké je napsal tvůrce. Novodobá upravovatelka dostává se do pozice umělkyně, která nejen domýšlí, nýbrž hlavně přetváří skladatelův záměr. Návštěvník divadla setkává se s dílem, „kterého Beethoven /.../ v té podobě, jak bylo dáváno, nenapsal!“ Takto bychom se mohli k úpravě postavit slovy Vladimíra Helferta (srov. s. 99 naší knihy), která napsal o Hofmannsthalově a Straussově verzi *Zřícenin athénských* uvedených ve Vídni roku 1927 (Hudební rozhledy III, 1926–1927, č. 7, 119–120). Pro nové děje musí Goldschmidtová nutně volit i novou hudbu, neboť původní svým rozsahem nedostačuje. Podstatně tudíž rozšíří partituru. Použije *Patnácti variací Es dur* z opusu 35, které dá nově instrumentovat. Neváhá uplatnit dále například i hudbu z *Pastorální symfonie*, vycházejíc z toho, že introdukce „Tempestà“ ze *Stvoření Prométheových* vnitřně souvisí s *Allegrem* („Gewitter. Sturm“) – čtvrtou větou z uvedené *VI. symfonie*, op. 68. Při dramatické scéně boha Hélia zazní tato původně nebaletní Beethovenova hudba. Rebling považuje tento postup za plně legitimní (*„durchaus legitim“*), zapomíná však, že v tomto případě – stejně jako vždy tehdy, když původně instrumentální hudba stane se hudbou baletní – nastává jistá negativní metamorfóza, jež škodí především hudbě. Dojde ke změně funkce hudby, neboť nejenže mění se tu původní funkce hudby určené pro koncertní síň nebo pro provozování v salónu, která se stává hudbou, jež je pouhým podkladem k nové, tedy baletní kreaci; mění se tu i postavení původní (orchestrální, klavírní) hudby z hlediska hodnotového. „Nikdy není totiž vyloučena možnost, že funkce díla byly původně zcela jiné, než jak se nám jeví se stanoviska našeho systému hodnot.“ Nic nevadí, že „/.../ v umění bývá nezřídka estetická funkce, ať se strany autorovy, ať se strany publika programově podřizována funkci jiné“. Zapomíná se, že původní estetická funkce díla je funkcí dominující. Její nadvláda je „vždy pociťována jako případ základní, ‚bezpříznakový‘, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako ‚příznaková‘, t. j. jako porušení stavu normálního“. Tato slova Jana Mukařovského, význačného teoretika v oblasti funkcí umění (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha, Fr. Borový, 1936, 12–13), hodí se výborně pro situaci, která nastala zásahem Änne Goldschmidtové do původní struktury *Stvoření Prométheových*. Nové úseky Beethovenovy slouží sice jevištnímu účelu a z hlediska divadelního obohacují živý, tj.

hraný tvar baletu, avšak za cenu jistého znásilnění původní nebaletní hudby. Je tento postup správný, je tedy „durchaus legitim"? Divadelníci, tudíž praktikové, jej přijmou bezezbytku, protože v tomto případě účel světí prostředky. Vskutku: domyslíme-li například Zichovo stanovisko („Nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest skutečné /reálné/ jeho provozování", *Estetika dramatického umění*, Praha, Melantrich, 1931, 22), pak všechno, co směřuje ke skutečnému provozování jevištního díla, je z hlediska divadelnosti a divadelních postupů „durchaus legitim". Dílu na jevišti je pomoženo, i když jsme narušili původní jeho tvar. Avšak jak hodnotit „výpůjčky" a úpravy jiných děl nebo jejich částí? Nejinak, než jako ochuzení jejich původního záměru, jejž do nich vkládal jejich tvůrce. A tu jsme u kamene sváru. Estetik se tu nemůže shodnout s divadelním praktikem, i když připouští s Otakarem Zichem (tamtéž, 22–23), že „v čistém baletu zachovávají si obě složky, viditelná taneční a slyšitelná hudební, přes vzájemnou jednotu rytmickou i náladovou vždy samostatnost a soběstačnost". Přesto však dochází k nežádoucím posunům právě v případě „výpůjček". Ze zkušenosti víme, že například *Fantastická symfonie* (Berlioz), *Patetická symfonie* (Čajkovskij), *Taras Bulba* (Janáček) a řada jiných děl původně symfonických, jež byla také baletně inscenována, ztrácí „zbaletněním" mnoho ze svých ryze hudebních kvalit. Musí být dosaženo pevného tanečního výrazu: proto dochází k eliminaci jemných agogických zvlnění a expresívních nuancí. Symfonická hudba, chtíc nebo nechtíc, klesá na úroveň pouhého „doprovodu", neboť na jevišti dominuje balet a posluchač, který důvěrně zná hudbu z koncertní síně, chápe ji, vnímá ji v naprosto jiné rovině než v sále.

Z hlediska estetického tudíž dlužno odsoudit zásahy paní Änne Goldschmidtové, ať už působí jevištně jakkoliv příznivě. Nastává disjunkce estetiky a praxe.

Zdrželi jsme se poněkud déle u *Stvoření Prométheových*, neboť jsme chtěli poukázat na některé problematické rysy soudobého provozování díla v osmdesátých letech dvacátého století. Vzali jsme přitom za základ několik inscenací, které vesměs posunuly původní Beethovenův (Viganův) tvar. Ukazuje se, že dnešní provozování Beethovenova baletu se neobejde bez jistých zásahů. Jde ovšem o to, aby tyto zásahy byly pokud možno slohové a nenarušovaly podstatně původní strukturu díla. Bude tu zajisté platit zásada, že z tohoto Beethovenova díla převezmeme do jevištního tvaru hlavně jeho základní myšlenku provanutou duchem svobody. Veškeré její rozmělňování jeví se tu jako nežádoucí. Je těžké inscenátorům radit, avšak zdá se, že pokud by hodlali balet o *Prométheovi* obohatit o další hudební kreace L. v. Beethovena, pak by bylo snad nejvhodnější volit dílka tanečního charakteru, nikoliv baletně „adaptovat" jeho skladby žijící na koncertním pódiu a pevně zakotvené v našem uměleckém povědomí (jako je například *Pastorální symfonie*). Osobně věřím — a budiž prominuto, že do úvah promítám i své ryze subjektivní hledisko —, že *Stvoření Pro-*

*métheova* jsou i nyní schopná samostatného života na baletním jevišti. Snad – říkám *snad* – by bylo možno je spojit do jednoho večera s dílem jiného autora, které by působilo kontrastně; napadá mi Stravinského *Apollón Múságetés*, onen „první největší krok směrem k dosti dlouho trvajícímu období polyfonického stylu", jak o tomto svém baletu napsal sám autor (*Rozhovory s Robertem Craftem*, Praha – Bratislava, Editio Supraphon, 1967, 238). Přes kontrastnost jde o díla příbuzná, která jsou oslavou umění jakožto síly zušlechťující. Avšak maně napadá, že by bylo možno Beethovenova *Prométhea* u nás uvést na jednom večeru například s baletem *La Ritrovata figlia di Ottone II^do* od Leopolda Koželuha, jenž měl premiéru ve Vídni v roce 1794 v choreografii Antonia Muzzarelliho. Před lety (1973) jsem v Římě objevil nejen jeden z četných exemplářů baletu, které jsou ostatně rozesety i ve sbírkách a archívech jiných, ale i francouzsky psané choreografické poznámky vztahující se zřejmě k římskému provedení (psal jsem o nálezu podrobně ve stati *Ein heroisches Ballett von Leopold Koželuh*, in: SPFFBU, H 15, 1980, 21–45). Znovu se potvrdilo, že hudební mluva L. Koželuha je blízká Beethovenovi a že by společné provedení díla českého mistra s opusem Beethovenovým mohlo vnést jasno do otázek komparativní a stylové povahy, neboť již nejednou se hovořilo o slohové příbuznosti obou skladatelů, například u Georgese du Saint-Foixe, který spatřoval v baletu *La Ritrovata figlia di Ottone II^do* nejen příbuznost s Beethovenem, nýbrž vyslovil domněnku, že zejména v *Marcia lugubre* (Koželuh) jde o skladbu mladého Beethovena (srov. Otto Erich Deutsch, *Kozeluch ritrovato*, Music & Letters 1945, č. 1, 47 n.). Pravda, baletní jeviště není platformou pro minuciózní autorské spory; avšak spojením díla Koželuhova s Beethovenovým by mohl vzniknout zajímavý večer, který by mj. prezentoval zřejmě nejstarší český balet. Moje myšlenka o uvedení toho baletu nalezla po delším úsilí ohlas u libereckého Divadla F. X. Šaldy, i když tam měl být dáván pouze balet Koželuhův (srov. rozhovor Marie Brodské s šéfem libereckého baletu Františkem Pokorným: *Trochu bilance – trochu perspektivy*, Scéna IX, 1984, č. 20 ze dne 15. října 1984, s. 7); F. Pokorný jej chtěl dávat právě na pozadí baletu Beethovenova, ač i tu zřejmě mělo dojít k libretním inovacím. Liberecká inscenace (viz můj článek *Před novým uvedením baletu Leopolda Koželuha*, Bertramka XV. /XXXVI./, č. 4/1984, s. 18–20) tak měla přispět k hlubšímu poznání vývoje baletu, zejména českého, na přelomu 18. a 19. století. Měla přiblížit, byť symbolicky, i diskusi o postavení a vývoji baletního umění, jak ji formulovala dvojice dobových umělců, Muzzarelli a Noverre. K inscenaci však nedošlo.

Věnujme se však nyní opět Beethovenovi. Hodláme-li v závěru této kapitoly vyzvednout klíčová ucelená díla Beethovenovy jevištní produkce, pak nelze pominout ani **Fidelia**, jenž ovšem nepotřebuje žádných doporučení kritiků a muzikologů, aby žil samostatným a mnohotvárným životem na scénách velkých divadel celého světa. Avšak naše kniha by měla přinést i k problematice

tohoto všeobecně známého a standardního díla alespoň záblesky nových postřehů. Pravda, řekli jsme vše hlavní již na příslušném místě (s. 161 n.). Avšak nebylo dosud pohovořeno o některých otázkách nejvlastnější geneze libreta k *Fideliovi*. Pozoruhodné příspěvky k této otázce přináší sborník z beethovenovského kongresu v Berlíně 1970 (*Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress 10.–12. Dezember 1970 in Berlin*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1971). Tak ruský muzikolog Boris Jarustovskij (*Zum Problem der Entstehung des „Fidelio"*, s. 269–274) táže se mimo jiné po genezi postav opery a dochází k obdobným závěrům jako Johanna Rudolphová (*Realismus und Antizipation in Werken Ludwig van Beethovens*, s. 249–268). Hans Pischner (*Zur Interpretation des „Fidelio"*, s. 275–282) vidí ideové shody Beethovenovy opery například s jeho produkcí kantátového charakteru z doby bonnské a Günther Kraft (*Quellenstudien zur thematischen Konzeption des „Fidelio"*, s. 283–290) hledá spojovací pásku mezi Beethovenovým hudebně dramatickým chef d'oeuvre a kulturním prostředím jeho mladých bonnských let, přičemž si všímá také ohlasu revolučních myšlenek *Fidelia* ve výmarském kruhu Goethově. Karl-Heinz Viertel (*Beethovens Oper „Leonore"*, s. 291–299) shrnuje jednotlivé verze díla a srovnává je.

Pro základní koncepci naší knihy mají prvořadou důležitost stati profesora Jarustovského a doktorky Johanny Rudolphové. Ukazuje se v nich totiž, že Beethoven tíhl (byť třebas neuvědoměle) ke světu postav Shakespearových, které mu umožňovaly realizovat myšlenku vnitřního i faktického osvobození člověka.

Je zajímavé (Jarustovskij, 269), že již samo jméno hlavního představitele opery má svou genezi — již u Bouillyho — vlastně v Shakespearovi a jeho pohádkové hře *Cymbeline*. Poslyšme, co o epizodě z Cymbelina vypráví František Chudoba v *Knize o Shakespearovi* (II, Praha, Laichter, 1943, 687):

„Stalo se totiž, že v lesích milfordských žil starý muž se dvěma jinochy, kteří ho nazývali otcem, ale jeho dětmi ve skutečnosti nebyli. Tento starý lovec, spokojující se prostou lesní slují a drsným životem venkovana, byl totiž šlechtic Belarius; král Cymbelin mu kdysi ublížil a Belarius mu ze msty ukradl dva nedospělé synky, Guideria a Arviraga, starší bratry Imogeniny, a vychovával je od té doby jako své vlastní v horské samotě. Imogen /.../ zabloudila a dostala se až do Belariovy jeskyně." Předtím však Chudoba (s. 686) rozvíjí podrobně zápletku, neboť Imogen má být zavražděna, ale její údajný kat Pisanio rozkazu nevykoná a doporučí jí převléci se do mužských šatů, vyčkat římského vyslance Lucia a přesvědčit jej o své nevině, neboť na ní lpí ódium manželské nevěry. Imogen tudíž setkává se s Belariem, Guideriem a Arviragem, jsouc převlečena za hocha. „Starý šlechtic s chlapci pokládajíce ji skutečně za hocha — Imogen se před nimi nazvala Fidelem — pozvali ji, aby si u nich odpočala, a znavená Imogen jejich výzvy neodmítla." (S. 687.)

Zcela na okraj budiž řečeno, že Shakespeare – jak jsme zjistili – převzal zřejmě celou Imogeninu historii z deváté povídky, vypravované o druhém dni v *Dekameronu messera Giovanniho Boccaccia* (1313–1375). V ní je Bernabo z Janova podveden Ambrogiuolem; přijde o všechno a nařídí, aby jeho (arciť nevinná) manželka byla zabita. Žena unikne v mužském přestrojení a slouží sultánovi. Nalezne podvodníka Ambrogiuola. Když jej Bernabo potrestá, oblékne jeho manželka opět ženské šaty a s Bernabem se vrátí do Janova. Tuto Boccacciovu povídku nalezneme v mistrném překladu Arnošta Procházky ve vydání u nakladatelů Kvasničky a Hampla (Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, sv. 1, Praha 1938, 205–219).

Z naznačeného vyplývá, že geneze hlavní postavy i vlastní převlekový motiv Beethovena *Fidelia* jsou velmi staré. Johanna Rudolphová se dokonce pokusila (s. 258 n.) o genealogii jmen Beethovenových představitelů v jeho jediné opeře a dochází k pozoruhodným poznatkům, neboť na základě srovnání se starými románskými a staroanglickými prameny, ale i prameny starofrancouzskými, táhne se spojitost jmen v libretu Bouillyho až do 13. století.

Tak například jméno *Florestan* možno odvodit z románského jména krále Flore (Florens, Florie, Florus); jméno dveřníka nacházíme u Shakespeara (Říman Iachimo), přejde pak do Bouillyho libreta (Jasquino) – a u Beethovena se změní jen nepatrně (*Jaquino*). Ze Shakespearova jména Leonatus (= Posthumus Leonatus) vznikne u Bouillyho označení *Leonora*. Jméno Imogenina manžela tudíž poslouží k odvození jména hlavní ženské představitelky v Bouillyho libretu. Obdobně lze odvodit i jméno žalářníkovo (u Shakespeara je nazýván *goaler*, u Bouillyho Roc */geolier/*, u Beethovena *Rocco*).

Rudolphová zjistila, že v románských a starofrancouzských pramenech – z nichž čerpal Shakespeare – nacházíme scénu vize uvězněného. Anglický dramatik ji převzal do *Cymbelina*, kde Leonatus sní ve svém žaláři; odtud přešla scéna i do Beethovenova *Fidelia*. (Vyskytuje se i v *Egmontovi*.)

Ve starofrancouzských pramenech vystupuje ve scéně vize například Panna Maria jako zvěstovatelka osvobození; u Shakespeara (tamtéž) zjevuje se Jupiter, který Leonatovi oznamuje brzké osvobození, neboť je ochráncem Leonatova manželství a dobře ví, že Imogen je věrnou manželkou.

Scénu Florestanovy vize vypracoval, jak jsme o tom již psali v naší knize na s. 169, Beethovenův přítel a spolupracovník Treitschke. Kdoví, snad také odvodil tuto scénu ze Shakespearova *Cymbelina*. U Treitschkeho se však Florestanovi nezjevuje bůh Jupiter jako zvěstovatel osvobození, nýbrž Leonora:

Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich! –
Der führt mich zur Freiheit – ins himmlische Reich!

(Tyto verše přeložil Pavel Eisner takto /viz u nás též s. 169/: „Ó hoste, jenž jak ona, Leonora, jas lásky mi tkáš, / mně volnost, mně volnost a záchranu dáš!".)

Nelze tu v úplnosti rozebírat všechny postřehy, které nacházíme u J. Rudolphové. Její příspěvek přináší mnoho nového. Uplatňuje se tu metoda literární komparatistiky. Této metody lze s úspěchem užít vždy tehdy, když zkoumáme například genezi motivů, dějinnou závislost děje, když odvozujeme dramatické postavy v jejich (často složité) vazbě na vzory atd.

Je zajímavé, že nezávisle na Rudolphové pracoval obdobnou metodou i profesor Jarustovskij; teprve na Beethovenově kongresu 1970 to vyšlo najevo, a proto například ze svého referátu vynechával ony partie, které jsou shodné s vývody J. Rudolphové. Je to škoda, neboť metodický postup při odhalování souvislostí a závislostí mohl být u každého z těchto dvou badatelů odlišný.

Jarustovskij však zdůrazňuje mimo jiné odlišnosti Shakespearova *Cymbelina* od textu dramatu Bouillyho. Pokud u obou dramatických autorů nalezneme společná místa, není to nic neobvyklého. Doba nebyla zatížena problematikou autorské nedotknutelnosti. I samotná Shakespearova tvorba je toho dokladem. Motiv manželčiny věrnosti dramatik převzal do svého *Cymbelina* z rozmanitých pramenů. Jsou to nejen kroniky etc. — o nichž píše, jak podotýkáme, J. Rudolphová —, nýbrž i originální jevištní díla a skladby prozaické. Z 13. století například pochází historie věrné lásky Nevera a Eurianty (*Euriante*), kteréžto téma zpracoval později Trassan.

Též Bouilly nepředstavoval žádnou výjimku, neboť přebíral motivy ze starších literárních (dramatických) předloh. Při kompozici dramatu o *Leonoře* na něho například působil jeho vlastní *Vodař* (*Les deux journées*, hudba z r. 1800 od L. Cherubiniho) a další práce; je jistě diskusní, zda tento průměrný francouzský vzdělanec byl vůbec schopen domyslet a vnitřně hluboce procítit velké Shakespearovo drama o *Cymbelinovi*. Dovedl jen napodobit scény a výjevy anglického dramatika. Ve své *Leonoře* dovolává se samotného vnímajícího publika, když předvádí na jevišti pravou věrnost ženy a manželky Leonory. Jeho motivace a repliky jsou však příliš nesamostatné, ba toporné. Tam, kde Marcellina projevuje vnitřní zmatek, není Bouilly schopen dovést do konce situaci, která se pro ni stala náhle neřešitelnou; vždyť k „Fideliovi" vzplanula hlubokým citem, a je rozčarována, když se dozví, že jde vlastně o ženu Leonoru. Její zklamání není dovedeno ke smírnému konci, neboť Bouilly jí vkládá do úst otázku tryskající z jejího zraněného srdce. Když Marcellina zjistí pravý stav věcí, vykřikne zmatena, kde tedy nyní nalezne pravého Fidelia?!. Též původní Bouillyho scény Pizarra, Florestana, Leonory a Rocca vypadaly prvotně jinak. Pizarro — jehož jméno je odvozeno od Pizania, sloužícího Posthumova v Shakespearovu *Cymbelinovi* — se například u Bouillyho chce zachránit, jakmile zazní trubka oznamující ministrovu přítomnost i samu skutečnost, že se tento „deus ex machina" vyskytuje nedaleko a že brzy přispěchá do vězení, v němž je neprávem držen Florestan. V tom okamžiku Pizarro nabízí Floresta-

novi smír, Rocco odejme Fideliovi-Leonoře zbraň... Až teprve později zjistí ministr Don Fernando, že Florestan je onou pravou obětí Pizarrovou.

Beethoven samozřejmě ihned rozpoznal trhliny Bouillyho zpracování a rozhodl se ke kompozici na libreto nově přepracované. Původní jeho znění mělo sice španělské kostýmy, ale bylo zaměřeno proti jakobínské diktatuře, zatímco Beethoven je požadoval ideově přetvořit, neboť mu šlo obecně o myšlenku boje proti tyranii, avšak co více: zaměřil se k ideji osvobození nevinně odsouzené osoby, tedy k ideji o záchraně člověka před zlem („*Rettungsoper*"). Tato myšlenka vúsťuje bezprostředně do jednoho z dominantních ideových záměrů: bude-li osvobozen jedinec, nabude svobody i masa nevinně vězněných, i národ sám. Je docela možné, že Beethoven se inspiroval v této své nové koncepci Shakespearem. Vždyť jeho díla dobře znal a na stranách her *Kupec benátský, Mnoho povyku pro nic, Zimní pohádka, Othello, Romeo a Julie, Konec vše napraví* atd., atd. poznamenával si své vlastní myšlenky, které mu plynuly hlavou. Dá se předpokládat, že hodnotu libreta k *Fideliovi* i k jiným operám srovnával s kvalitou her Shakespearových. Ostatně Shakespeara rád citoval, též v dopisech, a Shakespearem se inspiroval i ve své instrumentální (hlavně klavírní) tvorbě. Víme, že jeho dramata chtěl zhudebnit – a ještě na úmrtním loži sní o své shakespearovské opeře. Dá se předpokládat, že libreto k *Fideliovi* hodnotil na pozadí *Cymbelina*, který ho zaujal myšlenkou manželské věrnosti, postavené proti nepřízni mocných tohoto světa. V *Cymbelinovi* je postaven do kontrapozice svět nezkažené přírody a světla (Belario a oba hoši, jím vychovávaní) k temnému prostředí vysoké šlechty. I v této komedii anglického dramatika vítězí idea spravedlnosti, dobro a láska – tak jako později ve *Fideliovi*. Není nezajímavé, že některé postupy Shakespearovy hry využili později i jiní hudební skladatelé, například Weber v opeře *Euryanthe*...

Proti vysokým požadavkům dramaturgickým a ideovým zdála se Beethovenovi dobová libretní produkce vpravdě jako nicotná. Viděl-li svět očima Shakespearovýma, měřil-li jej ideou svobody, věrnosti a naprosto čestných lidských postojů, nemohl dost dobře napsat operu, která by těmto jeho zásadám nevyhovovala. Jen do *Fidelia* mohl promítnout své představy odvíjející se v rovině nejvyššího mravního kodexu.

Táž myšlenka odboje proti bezpráví, táž myšlenka osvobození individua i národa, vedla Beethovena ke zhudebnění pasáží scénické hudby ke Goethovu **Egmontovi.** Beethoven zobecnil a zvýraznil ideu činoherního dramatu. Dalo by se předpokládat, že nebude vhodnějšího a logičtějšího spojení nad uměleckou symbiózu Beethovenovy hudby s Goethovým dramatem na jevišti. Avšak provozní umělecká praxe nás přesvědčuje o opaku. Zbožná přání muzikologů i teatrologů zůstávají nenaplněna. Goethův *Egmont* dává se žalostně málo na divadelní scéně (nalezne spíše platformu v rozhlasovém vysílání nebo v televizní

adaptaci); a když vůbec je nastudován, pak dnes zpravidla bez hudby Beethovenovy. Proč?

Inu, je tomu tak zřejmě proto, že nelze nalézt vhodnou představitelku Klárky, která by byla schopna nejen účinného výkonu jako dramatická umělkyně, nýbrž také jako pěvkyně. Dnes již nemáme k dispozici představitelku typu Toni Adambergerové, která Beethovena inspirovala podvojností svého nadání, neboť byla herečkou i pěvkyní. Osobně se sice domnívám, že ani Adambergerová nebyla ideální pro roli Klárky, neboť nemohla stačit ryze operním a technicky tuze náročným požadavkům, které skladatel kladl na interpretku této dívčí postavy. Ale době počátku devatenáctého století zřejmě ani nešlo o naprosto virtuózní přednes zpěvních pasáží. Teprve dnes vidíme, že v neobvyklém Beethovenovu požadavku bylo předepsáno něco takřka zcela nerealizovatelného. I někteří Beethovenovi současníci — význačně například Grillparzer — tušili tuto základní potíž, která vyplynula z Beethovenovy hudby.

Gerd Rienäcker (*Zur Dialektik bei der dramaturgischen Gestaltung der Musik zu Goethes „Egmont"* v cit. sborníku z berlínského kongresu 1970, Berlin 1971, 301–313) sice odhaluje zcela jedinečnou dramaturgickou působivost a nekonvenčnost Beethovenovy hudby k *Egmontovi* — vidí v ní domyšlení celé řady stavebných modelů a rozvinutí principu uměleckého kontrastu i rozmach hudebních motivů svázaných s jevištním (i melodramatickým) působením slova —, ale zároveň upozorňuje na jisté zpomalující rysy, neboť Beethoven vidí v Goethově dramatu nejen kvality ryze dramatické, tj. dějově hybné, nýbrž i hodnoty výsostně lyrické, které ovšem retardují děj.

O hudební kvalitě Beethovenova díla není pochyb. Avšak vlastní hudební proces žije poněkud jiným tepem než Goethovo dílo. Upozornili jsme již na to, kterak Beethoven lyrizoval Goetha, a nyní dodáváme, že právě ono jevištní vyrovnání lyrizujícího pojetí (např. v Klárčině postavě) s vysloveně dramatickými akcenty hry bylo by jedním z nejpodstatnějších úkolů dnešních režisérů, kteří by brali v úvahu symbiózu hudby s dramatem.

Jako další problém vidíme dnes jistou proměnu, kterou pozorujeme v pojetí tzv. scénické hudby ve srovnání s dobou Beethovenovou. Na počátku 19. století byla scénická hudba v dramatu něčím zcela vedlejším, výplňkovým. Nebylo neobvyklé, když k dramatu byla vybírána hudba rozmanitých autorů (hudební čísla fungovala jako pouhé „vložky"; nejsme daleko pravdě, řekneme-li, že i v /katolické/ liturgii mají obdobnou efemérní funkci offertoriální aj. čísla hraná během bohoslužeb). Beethoven náhle, a naprosto nekonvenčně, chápe scénickou hudbu jako útvar samostatný, v němž dominuje hudební logika; hudba není u něho výplní dramatu, tj. pouhým oddechovým spočinutím. Naopak. Znásobuje drama. Avšak proto, že je až příliš neopakovatelná, stává se nakonec svým způsobem i brzdou dramatu. Pravda, Beethovenova hudba je povýšena na rovnocenného dramatického činitele, ale snad právě proto svým

způsobem i zdržuje vlastní vývoj děje, po němž je požadováno, zvláště ovšem v moderní době, aby směřoval kupředu.

Dnes odpadá – při využití moderních divadelních prostředků na jevišti – například ona „meziaktní" funkce scénické hudby, jež ovšem byla *conditio sine qua non* v době Beethovenově, kdy zaznívala namnoze v okamžicích, jichž bylo využíváno k přestavbě scény.

Všechny tyto skutečnosti vypovídají o nevýslovné obtížnosti při novodobé inscenaci Goethova *Egmonta* s původní Beethovenovou hudbou, přičemž ani nebereme v úvahu provozní potíže s angažováním symfonického orchestru při jednotlivých provedeních dramatu (nahrávka hudby na magnetofonový pás nesplňuje přísné estetické a umělecké požadavky). Je zajímavé, že někteří muzikologové dokonce vyhrocují otázku „dvojdomosti" hudby k *Egmontovi* a právě proto ji samu o sobě vlastně podceňují. Nepatří podle nich ani na jeviště, ani do koncertní síně. My dnes ovšem nebudeme hodnotit Beethovenova *Egmonta* podle těchto měřítek, která neuznávají dávno známou pravdu o prolínání jednotlivých uměleckých druhů a o jejich vzájemném recipročním působení. Změnila se měřítka, změnilo se chápání Beethovenovy hudby. Dnešní návštěvník koncertu jistě nebude považovat například předehru k *Egmontovi* za příliš operní (jak to činí Walter Riezler /*Beethoven*. Zürich, Atlantis Verlag, $^{6}$1944, 179/, když praví: „*Sie ist als Ganzes sicherlich weniger ‚sinfonisch', mehr ‚opernhaft' als irgendeine andere Ouvertüre Beethovens*"). Naopak. Bude akcentovat ony její rysy, které ji svazují se světem hudby symfonické. Tak také zřejmě budeme postupovat i v případě celé hudby k *Egmontovi*, jež má dnes své nezadatelné místo v dějinách hudby hlavně proto, že vypovídá o velikosti hudebního skladatele Beethovena a nefunguje jako pouhý „doplněk" Goethova dramatu, nezpůsobilý k vlastnímu, byť izolovanému životu. Nezastíráme však, že bychom novou symbiózu Goethe-Beethoven uvítali jako zajímavý pokus, který by možná odhalil mnohé z problematiky „spřízněnosti volbou" mezi hudbou na straně jedné a činoherním dramatem na straně druhé. Vždyť kvalitativně je hudba k *Egmontovi* přece jen něčím jiným, něčím koncepčně vyšším než například hudba ke *Zříceninám athénským*! Je povznesena, má samostatný náboj, i když figuruje rovnomocně s ostatními složkami. Platí tu výrok literárního vědce a teatrologa Václava Kõnigsmarka, zakotvený v jeho hesle „*Hudební drama*" (*Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel, $^{2}$1984, 139): „Hudba je tak povýšena na rovnomocného činitele vedle slova, zpěvu, pohybu, dramatické akce." Ano, jde tu o rovnomocného činitele, i když o činitele schopného vlastního hudebního života. V důsledném uplatnění myšlenky rovnomocnosti hudby a textu tkví také tajemství úspěchu případného nového nastudování Goethova *Egmonta* s Beethovenovou hudbou.

Přáli bychom si zajisté, aby vedle *Prométhea*, *Fidelia* a *Egmonta*, vedle dalších Beethovenových předeher (například *Coriolana*) zněly v našich koncert-

ních síních, byť příležitostně, i ostatní Mistrovy skladby určené jevišti nebo inspirované jevištěm. Jsou pro nás přece jen něčím více než pouhým dokladem o růstu Beethovena-skladatele a o jeho vnitřních bojích. Vypovídají také o době, která žila boji o nové umění, prodchnuté duchem humanity a svobody lidského individua.