

Pečman, Rudolf

Cesta k Beethovenovi

In: Pečman, Rudolf. *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1999, pp. 13-33

ISBN 802102223X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123071>

Access Date: 19. 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.

„Nelze než si Beethovena vážit, milovat jej a podívat se mu!“

Anselm Hüttenbrenner Alexandru Wheelockovi Thayerovi 20. 8. 1860.

CESTA K BEETHOVENOVĚ

Bádání o životě a díle Ludwiga van Beethovena nabylo značných rozměrů. Beethovenovská bibliografie – například v tematickém katalogu Nottebohmově¹ nebo v tematickém katalogu Georga Kinského a Hanse Halma,² v ročenkách *Beethoven-Jahrbuch* aj. – vykazuje stovky titulů zabývajících se Beethovenem. Po údobí biografismu (v devatenáctém století) posléze byly vytvořeny základní práce o Beethovenovi, například spisy Alexandra Wheelocka Thayera,³ Theodora von Frimmela,⁴ Romaina Rollanda⁵ a řady dalších. K beethovenovskému bádání přispěli i čeští a slovenští hudební historikové, například Zdeněk Nejedlý,⁶ Jan Racek,⁷ Luba Ballová⁸ a mnoho dalších.

V záplavě beethovenovské literatury zůstává víceméně opomíjena hudebnědramatická tvorba Ludwiga van Beethovena. Každá ze souborných prací o skladatelově životě a díle všímá si ovšem opery *Fidelio* a její geneze, srovnáme-li však fideliovskou tematiku například se zpracovávanou tematikou Beethovenovy nástrojové hudby, žasneme, jak málo místa je věnováno Mistrově „opeře oper“. Z četných studií a spisů o *Fideliovi* jmenujme například stať Willyho Hesse z časopisu *Schweizer Monatshefte*,⁹ v níž autor sleduje vznik tohoto Beethovenova díla lásky a bolesti. Ostatní Beethovenovy kompozice věnované divadlu jsou na tom již daleko hůře. U Frimmela¹⁰ například nacházíme tituly takřka všech Mistrových jevištních děl – i zamýšlených – , avšak nedovídáme se již nic bližšího o vlastním jejich zaměření nebo o tom, jak a proč došlo k jejich vytvoření, resp. k úmyslu je napsat. Ještě Erich Schenk,¹¹ který sám věnoval pozornost *Fideliovi*,¹² konstatuje převahu badatelského zájmu o *Fidelia* na úkor širší jevištní tematiky, přičemž zpravidla – podle Schenka – zaujímají fideliovské otázky mj. jen podklad k vědeckým okruhům dále rozvíjeným. Erich Schenk hodnotí též spis Willyho Hesse, *Beethovens Bühnenwerke*,¹³ jenž vznikl z přednášek na Lidové vysoké škole (*Volkshochschule*) v Zürichu,

a chápe jej jako shrnutí všeho vědecky hodnotného, co víme o dané tematice (Schenkovo hodnocení již nemohlo zahrnout například pozoruhodné práce Harryho Goldschmidta,¹⁴ které vyšly v sedmdesátých letech). Erich Schenk dívá se na Hessův spis příliš shovívavě. Po bližším pohledu možno říci, že je místy faktograficky nepřesný a že v zásadě nepřináší to, co dlužno považovat v okruhu beethovenovského bádání za nejprínosnější: nevyšmáhá si totiž například hlubší geneze Beethovenových jevištních plánů, neprovádí srovnávací sondy a neodhaluje souvislosti Beethovenových námětů se světem libretistiky.¹⁵ Hess, zasloužilý editor Beethovenových skladeb, jde mimo sféru teatrologie a literární i hudební komparistiky. Spokojuje se v podstatě s tím, co nacházíme u Frimmela,¹⁶ i když místy přináší nová zjištění.¹⁷ Podnětné jsou Hesseho řádky o baletu *Die Geschöpfe des Prometheus (Stvoření Prométheova)*, op. 43, ač tu opět chybí hledisko zkušeného divadelního praktika; Hessovi se podařilo přinést důležitý příspěvek ke genezi díla, avšak libretní obsah baletu (autor: Salvatore Viganò), donedávna neznámý, podařilo se rekonstruovat autenticky až Harrymu Goldschmidtovi.¹⁸

Jistě mi nemá nikdo za zlé, že jsem se nejprve věnoval stručné kritice beethovenovské bibliografie v oblasti, která mi je osobně nejbližší (srov. výčet titulů mých knižních prací a studií, uvedený v poznámce č. 15). Zevrubnější pohled na písemnictví o Beethovenovi však evokuje i další problémy.

Tak v okruhu biografickém a monografickém dominuje pojetí L. v. Beethovena jako silné osobnosti, jako Titána, který úspěšně bojoval proti Osudu (psáno s velkým písmenem). V takovémto pojetí – srov. například knihu pro mládež od Antonína Zhoře, *Sám proti osudu*¹⁹ – jsou absolutně zdůrazňovány rysy životopisné, přičemž již nezbyvá místa na pojednání o skladatelově díle. Je přirozené, že dnes již takové uchopení Beethovenovy osobnosti vědecky neobstojí, ba není vhodné ani pro spisy populárního zaměření nebo dokonce pro knihy beletristické. Génus bojuje s osudem – toť schéma, které bývá tak nebo onak aplikováno nejen na Beethovena, nýbrž i na jiné velké autory. Mohlo vzniknout jen v době, kdy umělec nebo i vládce byl „romantickým nadčlověkem, strhávajícím celé století do prostoru bez hranic, géniem schopným činit zázraky“, jak výstižně podotkl Ernst Fischer.²⁰ Toto individuální pojetí génia jako silné osobnosti se mohlo zrodit jen v době po Velké revoluci francouzské, která vnitřně osvobodila člověka, uvědomujícího si svou vlastní velikost a schopného bojovat proti všem i proti samotnému Bohu. Vzpouza člověka „je aktem náboženským, není vůbec teoretickým ani praktickým popřením Boha“. Je „protestem, jež formuluje básník jakožto mluvčí člověka vůbec a ve jménu lidské autonomie rozumové a mravní, proti samovládě zákona božího na zemi“ (Václav Černý).²¹ Velká osobnost stává se hybatelem dějin.

Uvedené pojetí umělce jako Titána vede také k uplatňování myšlenky, že umělcovo dílo je bezprostředním odrazem jeho vlastního života. Vzniká krát-

ké spojení mezi životem umělce a jeho tvorbou. Dílo je výpovědí o životě tvůrčově – a je zkoumáno hlavně z hlediska, do jaké míry přibližuje biografii velké autorovy osobnosti. Pisatel uměleckých monografií má „neobyčejně pronikavý zájem o duše a osobnosti, zvědavou schopnost prosléditi jejich tajemství. /.../ Leč klamal sebe sama: upadl v dobový blud o totožnosti studia přírodního i společenského.“ Tato slova Arna Nováka²² mají obecnou platnost pro jednotlivé uměnovědné disciplíny i pro samotnou kritiku.

Životopisný typ práce o L. v. Beethovenovi byl pěstován i u nás. *Bohemica non leguntur*, platí například pro knihu *Vznik tvůrčí osobnosti Beethovenovy*, jejíž autorem je Mirko Novák.²³ Tato Novákova disertace (1924) prezentuje Ludwiga van Beethovena jako jedinečnou, neopakovatelnou osobnost, v níž její autor vidí – spolu se Šaldou – „tragickou tvůrčí dramatičnost“.²⁴ Ve své knize sleduje Novák Beethovenův citový vývoj od dětství až po zralá léta mužství. Na jeho základě pak zkoumá „citové a tvůrčí zkušenosti vnitřního života“ Beethovena,²⁵ na jejichž základě vzniká v Beethovenovi představa hrdiny, promítnutá do jeho díla. Beethoven je Mirku Novákovi tvůrcem, který vstupuje do světa svého umění s jasně formovaným světovým názorem a mravními zásadami. Novák věří, že studiem velké tvůrčí osobnosti je možno poznat problematiku doby, prostředí, ale hlavně díla, které je v ústředí Novákova zájmu. Na monografii o Beethovenovi lze demonstrovat Novákovo pojetí knižní práce o velké osobnosti. Ač autor vychází z Nejedlého monografismu,²⁶ přesto se sám dostává nad něj, protože eliminuje ze své beethovenovské práce jakýkoliv kronikářský historismus, osvobozuje se od bezprostředně tainovského pojetí prostředí a jeho působnosti na tvůrčího člověka.²⁷ Nováka nezajímá kulturně historické osvětlení, nýbrž osobnost uměleckého tvůrce, který toto prostředí připodobňuje ke svému obrazu. Jinými slovy: Novák se dostává nad Nejedlého kulturně historické pojetí monografie umělecké osobnosti, jak se u tohoto hudebního historika nejpronikavěji promítla do obsáhlého spisu o Bedřichovi Smetanovi²⁸ nebo do jeho drobnějších smetanovských prací.²⁹ Navíc pak Novák vysvětluje osobnost, v jeho daném případě osobnost Beethovenovu, psychologicky – a stává se pokračovatelem Carlylova pojetí osobnosti v dějinách,³⁰ neboť jak pro Carlyla, tak pro Nováka je velká tvůrčí osobnost, hrdina umělecké monografie, jak božstvem, tak prorokem, básníkem, knězem i králem.³¹ Citujme nyní z Novákovy práce³² alespoň jednu její souvislou pasáž:

„Tvořit znamená Beethovenovi především zápasit. Jde mu v první řadě o to, aby uvnitř sám niterně zmohl to, co jej vydráždilo, co postavilo jej v konflikt se sebou samým, s člověkem a s životem. Odtud básnickou myšlenku nikdy nehledá; ta je mu vnucena jeho vlastním citěním, jemuž nedovede se vzepřít a jež s nezdolnou silou tvůrčího imperativu zachvacuje celou jeho bytost a vráží mu pero do ruky. Jakmile rozvíří se v něm tento svět titanského citění a chtění, tu nutně strhuje s sebou celou hudebně tvůrčí potenci jeho mozku a nastává mu tvrdá práce, aby z tohoto chaosu

znění vybral prvek, motivický element, jenž by byl básnickou i formální buňkou uměleckého projevu, jež je nucen stvořit, má-li být zúženo dramatické vypětí jeho bytosti. Tento tvůrčí zápas má však svůj smysl, jež u Beethovena však naprosto nelze spatřovati jen v realizaci, ve formálním uskutečnění hudební věty. Nekomponuje nikterak proto, aby komponoval a byl umělcem. Pokusil-li se někdy o to, dopadlo to velmi prostředně. Již to, co vzbudilo v něm tvůrčí vzrušení, co vznikalo v něm samo, aniž věděl jak a proč, bylo v podstatě snahou o změnu čehosi, co přičilo se jeho cítění, jeho představám, myšlenkám a názorům, co dolehlo naň jako bolestný problém, nerozřešená otázka a vysoce vzdulo proud jeho vnitřního života. Tak ze samé podstaty cítění Beethovenova roste básnická myšlenka, jež v jeho případě bývá obyčejně problémem, nerozřešenou otázkou mravní povahy, jež tak dlouho štvě jeho cítění, dokud se nevybije v dramatu tvůrčího děje. Tím teprve tvůrce nabývá klidu. Vnitřní rovnováha a vědomí vítězství, jehož dosahuje tvůrčím rozřešením problému, který jej posedal, je pak vlastním smyslem a cílem jeho tvůrčího úsilí. Beethoven shazuje se sebe v pravém slova smyslu umělecké dílo a je nápadno, jak brzy, nabyv vnitřního klidu, zapomíná na to, co tak dlouho jím vládlo, a jde za novou otázkou, za novým problémem.

Z těchto citových a tvůrčích zkušeností vnitřního života vzniká v Beethovenovi představa hrdiny. Již jeho dětské zážitky naučily jej uvnitř zápasiti o mravní hodnoty, naučily jej dobývat v sobě samém citových jistot a mravních přesvědčení. Celou elementární silou své vůle zápasil s principy, jež uvedl by ve shodu s imperativy svobody, soucitu, pudu po nezávislosti, touhy po poznání a pravdě, jež tak kategoricky diktovalo mu jeho vlastní cítění. Toto vnitřní úsilí pak dává vznikati v něm představám mravní velikosti a mravního hrdinství, jichž linii lze sledovati celým dílem Beethovenovým. Je hrdinou většinou sám, jako v *Eroice* nebo v *páté symfonii*, jen výjimečně žije v jiných, v *Egmontu*, *Koriolanu* nebo *Leonoře*. Tento hrdina Beethoven je typickým ztělesněním Beethovena-tvůrce i Beethovena-člověka. Jak kráčí životem co člověk, se svým titanským cítěním, myšlením a chtěním, se svým přesvědčením, se svými mravními zásadami a se svým světovým názorem, zcela tak vstupuje do světa svého umění. Co cítí člověk, jak jedná, oč usiluje, co určuje jeho poměr k bližnímu, k Bohu, co působí mu bolest a po čem touží, totéž vzrušuje jeho bytost, rozechvívá ji a dává vznikati v ní dramatickému tvůrčímu ději, jenž přináší mu reálné rozřešení těch citových konfliktů, otázek a problémů, pod nimiž trpěl co prostý, každodenní netvůrčí člověk, jeden z milionů, o nichž vypravuje svou báseň a pro něž pracuje.

Zázrak Beethovenova umění spočívá v jeho lidství. Člověk, velký svým čistým srdcem, silný svou láskou, hrdinný svou mravní vůlí, dívá se na svět. Co vidí, není vše dobré. Svým uměním tedy zápasí o poznání a zobecnění toho, co sám, obdařen svým zvláštním darem cítění a myšlení za tisíce svých bratří, poznal nejlepšího. Protrpčev se životem, uvěřiv v člověka, v čistotu jeho srdce a sílu jeho myšlenky, uvěřiv v Boha všech lidí a všech národů, sklání hrdý Beethoven svou špi před majestátem lidství. A mladému osvobozenému lidstvu klade k nohám to, co dobyl nejdražšího: Radost člověka mravně obrozeného svou velkou láskou a svým velkým soucitem.“

Cítát přesvědčuje o snaze proniknout do nitra velké tvůrčí osobnosti. Kulturněhistorické vazby tu zůstávají poněkud stranou. Problematika je vedena v linii zobecňujících vyjádření. Již v tomto raném díle Mirka Nováka je jakoby předznamenán další vývoj tohoto Nejedlého žáka, jenž se později zformoval v badatele tendujícího k obecně filozofickým konklúzím; stal se naším význačným estetikem.

Pokračujeme-li dále ve stopách české beethovenologie, setkáváme se se jménem Vladimíra Balthasara. Tento hudební spisovatel, doktor filozofie (vystudovavší filozofickou a přírodovědeckou fakultu), věnoval se r. 1924 a předtím hlavně Bedřichu Smetanovi.³³ Avšak svou útlou knížkou o Beethovenovi podnítil u nás intenzivní bádání, vztahující se k problematice návštěv L. v. Beethovena v českých zemích.³⁴ Na Balthasara navázal pak Jan Racek,³⁵ který vedle příležitostných článků napsal hlavně spis *Beethoven a české země*,³⁶ pojednávající zejména o vztazích skladatele k šlechtě českého původu a k lázním v Čechách, stejně jako k Beethovenovým pobytům na našem teritoriu, zejména v Hradci u Opavy (nyní Hradec nad Moravicí). Jan Racek se věnoval životu a dílu L. v. Beethovena vytrvale.³⁷ V mnohém inspiroval i své žáky, mj. i autora této knihy. Nehodláme dnes šíře hovořit o Rackových zásluhách v beethovenovském bádání (vzbuzoval i diskuse a polemiky), avšak do rámce našeho stručného bibliografického přehledu bezesporu patří Rackova kniha *Beethoven. Růst hrdiny bojovníka*.³⁸ Vzbudila zájem naší veřejnosti, která neustále postrádá na knihkupeckém trhu spisy o velkých skladatelských osobnostech, a tedy i o Beethovenovi. Jan Racek vypracoval ve spise publikaci o Beethovenově životě a díle, jež má parametry populárně vědecké práce. Vzbudila mj. i kritický zájem, zejména u Vladimíra Karbusického,³⁹ který se postavil proti Rackovu výkladu některých pramenů i proti jeho práci s literaturou, zejména však nesouhlasil s Rackovým postojem k problematice Nesmrtelné milenky.

V Rackově práci *Beethoven. Růst hrdiny bojovníka* (Praha 1955, 21956) je zajisté leccos poplatné době padesátých let, a to zejména ve výkladu Beethovena, jenž se tu jeví jako jednolitá hrdinná osobnost hluboce sociálně cítící a jednoznačně anticipující progresivní tendence hudby našeho století; na Rackově spise však zaujme snaha o komplexní výklad Beethovenovy tvůrčí cesty, která předznamenala vývoj nejednoho skladatele 19. století. Jan Racek např. píše (2. vyd. s. 180–181):

„Ideová velikost Beethovenova díla vytvořila v dějinném vývoji světové hudby beethovenovskou epochu. Beethoven ji především vytvořil svou vítězně průraznou a mohutně údernou hudební mluvou, lapidárně strohými pochodovými rytmy, vzepjatou dynamikou, jasně a reliefně modelovanými motivy. Dialektický boj protikladů reálné životní skutečnosti nalezl v Beethovenově díle umělecké zživotnění. Beethovenův neohrožený boj za nové demokratické a humanitní myšlenky dal také nové velké podněty nejen celé jeho době, ale mohutně zapůsobil také na slohovou podstatu

hudby 19. století, zvláště na všechny velké zjevy hudebního romantismu, u nás především na dílo Smetanova.⁴⁰ Hudební romantikové mohli zcela ústrojně navázat na Beethovenova díla jeho vrcholného údobí. Schubert spojil beethovenovskou monumentalitu s lidově bezprostředním hudebním výrazem. Mendelssohn a Schumann vývojově rostou z Beethovenovy Čtvrté symfonie, kdežto zase Berlioz a Fr. Liszt navazují na Pastorální symfonii a na odvážně průbojnou stavebnou uvolněnost a geniálně vzletný charakter posledních Beethovenových děl. Brahms převzal z Beethovena umění důsledné stavebné periodicity a thematické práce, zatím co Wagner uvedl beethovenovský orchestr do svého hudebně dramatického útvaru. Příznačný motiv má proto u Wagnera charakter především symfonický, nikoli operní. Romantická operní tvorba našla svůj vzor také v Beethovenově Fidelii, tvorba kantátová v jeho Slavnostní mši.

Beethovenovým zásahem se také podstatně změnilo i společenské poslání hudby, které po jeho odchodu čím dále tím více nabývá širší společenské extensivity. Beethovenův životní zápas o mravní základ lidské a umělecké osobnosti neztratil ani dnes svou aktuálnost a životnost, naopak zvláště v dnešní době nám může být vzorem a světlem na cestě za novým heroickým uměním. O myšlenkové velikosti díla Beethovena svědčí skutečnost, že každá doba si vytváří svůj osobitý poměr k jeho uměleckému odkazu a vždy v něm nalézá nový zdroj mravní a ideové posily. Dnešní člověk najde v díle Beethovenově především vzor pracovní kázně a odpovědnosti, pevného a neústupného myšlenkového řádu, důsledné pokrokovosti a revolučního hrdinství ducha, neboť Beethoven se stal předbojovníkem sociální spravedlnosti, tvůrčí svobody a bratrství mezi lidmi. A v tom spatřuji největší význam Beethovena odkazu dnešnímu lidskému společenství.“

Pramenné a materiálové sondy, obohacující mezinárodní beethovenovské bádání, objevují se v české muzikologii jen poskrovnu. Je to dáno hlavně tím, že prameny k životu a dílu Ludwiga van Beethovena jsou v českých archívech a knihovnách vlastně velmi málo zastoupeny. Donedávna jsme o tom neměli dobrý přehled. Až Oldřich Pulkert podjal se v sedmdesátých letech úkolu sumarizovat naše znalosti o beethovenovských materiálech a pramenech uložených v hudebních archívech České socialistické republiky;⁴¹ obdobnou heuristickou práci pro oblast Slovenska vykonala Ľuba Ballová.⁴² Škoda, že výsledky bibliografické práce obou muzikologů jsou v našich zemích málo známy, protože jejich příslušné studie vyšly v knize Kurta Dorfmuüllera, shrnující příspěvky k beethovenovské bibliografii od doby vydání tematického katalogu Kinského-Halma.⁴³ Tato Dorfmuüllerova publikace, vlastně doplněk tohoto tematického katalogu, která přináší podstatná knihopisná a pramenná obohacení, je u nás takřka neznáma. Jak potom vůbec možno u nás pracovat v oblasti beethovenologie na světové úrovni, nemáme-li přehled o věcech základních?

Již před lety jsem se postavil proti orientaci české a slovenské muzikologie,⁴⁴ která stále přespříliš zdůrazňuje otázky Beethovenových pobytů v českých zemích a na Slovensku, zapomínajíc na řešení otázek vpravdě muzikologicko-es-

tetických, slohových a analytických. Ztrácíme perspektivu. Jsme příliš v zajetí faktografie, ale fakta vysvětlujeme leckdy povrchně, nesledujeme předmět svého zájmu – Ludwiga van Beethovena – v kontextech mezinárodních, protože se nám stále nedostává kontaktu s beethovenovským bádáním v zahraničí. S údivem zjišťujeme, že v okruhu monografickém pohybujeme se stále v mezích pozitivismu. Konstatujeme fakta a pokoušíme se je uspořádat do příčinného spojení. Uniká nám však ošidná otázka, totiž prokázat, jak se odehrál ten nebo onen jev a jaký měl vliv na Beethovena. Opomíjíme nebo nedoceňujeme hlediska sociologická. Málo se tážeme, kterak Beethoven tvůrčím způsobem ovlivnil svou dobu. Nám, badatelům českým nebo slovenským, přísluší řešit, jak a čím Beethoven například ovlivnil Voříška, případně Duska, jak ho viděl Tomášek, jak se rozvíjel beethovenovský kult v Praze, ve starém Prešpurku nebo v jiných centrech; ale je možno celý problém postavit *vice versa*: naši muzikologii by mělo zajímat, jak a v čem Beethoven rostl z hudby a z uměleckých podnětů osobností vzešlých z českých zemí a ze Slovenska. Domníváme se snad, že jsme již řekli poslední slovo například k otázce vztahu Ludwiga van Beethovena třeba k členům mannheimské školy nebo k Jiřímu Antonínu Bendovi? Víme, namítáte, že přece máme k dispozici studie Riemannovy,⁴⁵ že i sám autor této knihy se věnoval sondám na téma Beethoven a Mannheimští nebo Beethoven a Jiří Benda;⁴⁶ ale to vše nestačí. Nemáme komplexní obraz problému, který dnes nutně musí být obohacen i o zřetele interpretačních vztahů (za všechny jmenujme Beethovenův poměr k hornistovi Stichu–Puntovi).⁴⁷ Ba nově vyvstane i Beethoven pianista a učitel klavírní hry, budeme-li z neotřelých hledišek hodnotit výroky a úvahy jeho žáka Carla Czerného aj.

Nadhodili jsme pouze několik podnětů. Škoda, že nejsou naznačeny v citované práci Ericha Schenka o beethovenovském bádání, uveřejněné ve sborníku *Acta musicologica* 1970. Profesor Schenk však nastúpil ve vztahu k „české“ beethovenologii řadu sond, přičemž vycházel z orientace Jana Racka, který byl s ním i jinak ve velmi přátelských stycích. Jednou z nich je i domněnka o pravosti kantáty *Der Lenz verblüht*, kterou objevil Jaroslav Pohanka v jednom z náměštských inventářů z roku 1823 a popsal svůj objev v samostatné studii.⁴⁸ Pohanka staví se k otázce pravosti obezřetně. Pravda, neměl sice možnost kantátu definitivně spartovat, od tématu ho odvedly jiné úkoly (tři léta po uveřejnění studie zemřel ve věku čtyřiceti let), ale nevyklučoval Beethovenovo autorství, takže i Schenk je považuje za možné. Problematika kantáty dostala se do mezinárodních kontextů díky Oldřichu Pulkertovi, který ovšem (cit. studie, s. 156) zamítá Beethovenovo autorství a míní, že tu jde pravděpodobně o dílo hraběte Karla Wilhelma Haugwitze. O jeho otci je známo,⁴⁹ že byl umělecky nadán, že komponoval, že úpěnlivě toužil prosadit Glucka, že byl v Náměšti zakladatelem händelovského kultu (Händelovy skladby upravoval textově i hudebně) atd. Bereme-li v úvahu, že kantáta se nedochovala

v Beethovenově autografu, nýbrž v opisu, pak se přikloníme k názoru Jany Dvořákové a Miloše Štědrone,⁵⁰ kteří se kantátě věnovali po letech (1989), uveřejnili její dochované znění pro sólový bas a klavír⁵¹ a znovu se vyjádřili k otázce pravosti tohoto díla. Nesoudí o něm ani jako Pohanka, ani jako Pulkert; vyjadřují se krajně obezřetně: „Otázku pravosti lze řešit analyticky jen v omezeném rozsahu – zejména vzhledem k tomu, že nemáme k dispozici skladatelův autograf, skicu nebo jiný doklad, že se předlohou zabýval. Samotná skladba působí věrohodně a rozhodně by musela být dílem velmi schopného falzátora. Tyto otázky však zatím odsouváme stranou. Vrátime se k nim znovu, až bude možno v plném rozsahu prozkoumat haugwitzovskou korespondenci a listinný materiál. A to není v současné době technicky dobře možné vzhledem k tomu, že se zpracovává a nelze s ní přehledně manipulovat.“⁵²

Dotkl jsem se jen některých námětů, jimž by se měla věnovat česká beethovenologie. S bádáním o nich pak vyrojí se náměty nové, dosud nezpracované.

Tíhl jsem odedávna k hudebnědramatickým útvarům. I v této oblasti jsem toužil nějak obohatit muzikologické bádání o Beethovenovi, ač jsem si byl vědom toho, že se vlastně budu pohybovat v úzkém okruhu, protože Beethoven toho příliš mnoho pro jeviště nenapsal. Navíc pak, jakmile opustím „českou“ tematiku, dostanu se na pole, na němž budu musít zápasit s potížemi hlavně pramenné povahy. Toho všeho jsem si byl vědom. „Obcházel“ jsem „své“ téma nevěda jak je zvládnout a pochybuje o jeho nosnosti. K rozhodnutí věnovat se otázce Beethovenova dramatika⁵³ podstatně přispěly vnější okolnosti, neboť mi bylo nabídnuto, že mohu zpracovat tematiku knižně.⁵⁴ Vrátil jsem se k ní v německé verzi⁵⁵ a posléze ve své disertaci k získání titulu „doktor věd o umění“.⁵⁶ Ač ani dnes nejsem plně spokojen se svým zpracováním tématu, uvědomuji si, že se tu zřejmě podařilo obohatit beethovenovský okruh bádání o nové aspekty a opřít se o neotřelá východiska vycházející z podnětů literární komparatistiky, nově pojatého kulturního historismu etc. Ve dvou z mých verzí⁵⁷ mi šlo o zhodnocení Beethovenových skladeb pro divadlo a mj. o akcentování všech dostupných námětů, které chtěl Beethoven zhudebnit. Záměr věnovat se i tomu, co vlastně nebylo napsáno, vzbudil diskusi, ale přesto soudím, že všechny neuskutečněné Beethovenovy sondy vypovídají o skladatelově postoji k opěře, k divadlu, a odhalují mnohé, co pomáhá celkově pochopit Beethovenovu osobnost. Tematika má plné oprávnění, protože poodhaluje roušku z Mistrova vnitřního života a přibližuje jeho tvůrčí zápasy. Poznáváme hlouběji, co jej jako dramatika zajímalo a kam směřoval ve svém jevištním úsilí. Neuskutečněné náměty Beethovenových oper (54) vycházejí z potřeb divadla počátku 19. století. Čerpají například z antiky (*Nero, Bradamante, Armida, Romulus, Brutus, Antigona, Oresteia, Attila, Rukojmí, Orestés* aj.) a z dobově módního anglického hrůzostrašného románu i osudové tragédie (*Teodor a Emílie, Vina, Al-*

fréd Veliký, Vanda aj.), avšak Beethoven usiloval také o zhudebnění námětů vyvěrajících z jeho zájmu o slovanskou oblast (vedle *Vandy* to byla zejména *Libuše*, o jejímž hudebním ztvárnění přemýšlel dvakrát, dále *Drahomíra* a *Vladimír Veliký*) a o aktuální problematiku singspielu (Goethova *Claudina* z *Villy Bella* aj.). K mezním tématům přísluší například *Šakuntala* (podle indického dramatu Kálidásova) nebo voltairovské látky o *Zaiře* a *Mohamedovi*.

Znovu a znovu se Beethoven vracel k námětům antickým. Promýšlel starověký ideál člověka a promítl jej do své současnosti. Jako svobodomyšlný republikán, který opětovaně studoval Homéra, Aristotela, Plútarcha aj., tíhl Beethoven k námětům a myšlenkám, které cílily k oslavě lidství, lásky a svobody ducha. V případě *Caesara*⁵⁸ neváhal nově pojmut problematiku jeho osobnosti, přičemž stavěl jeho vraha Bruta výše, protože byl nositelem vzpoury proti tyranovi (motiv vzpoury proti tyranii je u Beethovena možno mimo jiné vysvětlit jeho krajně kritickým postojem k Napoleonovi).

Beethoven pojímal operu jako zrcadlo člověka, v němž by se každý měl spatřit takový, jakým by měl být. Odtud si vysvětlujeme idealizující ráz Beethovenových oper, které hodlal zhudebnit. Většinou je pak odmítal z libretních důvodů, neboť žádná námětově nedosahovala, podle jeho názoru, úrovně *Fidelie*, jenž se stal jeho operou oper. Žádný z Beethovenových námětů koneckonců nevyhovoval také proto, že Mistr tendoval k nekonvenčnímu typu opery nebo singspielu, který by již nebyl jednoznačně v područí starých libretních schémat *metastasiovského* a *postmetastasiovského* rodu. Beethoven dobře věděl, že se podstatně mění vkus doby v oblasti divadla a opery. Obecenstvu počátku 19. století vyhovovala osudová tragédie, poněvadž svou tajemností a afinitou k nadskutečnu konvenovala divákovi toužícímu po nadneseném gestu, po krvavých divadelních historiích apod. Směr osudové tragédie vedl Beethovena do slepé uličky, z níž jej nevyvedla ani oblíbená tematika pohádková (*Boj s drakem, Meluzina* aj.), kterou Beethoven tak hluboce oceňoval například u Carla Marii von Webera, ani tematika starozákonní (*Zříceniny babylónské, Balazar, Simson*).

Přes neúspěchy v hledání operního námětu a libreta usiloval Beethoven znovu a znovu o seberealizaci v oblasti opery. Na libretní děj měl velké požadavky, neboť měl hlavně oslavovat manželskou lásku (Beethoven tedy zamítal například obvyklé libretní typy, vystavěné na principu tzv. manželského trojúhelníku nebo rozvíjející tematiku mileneckou; Mozartovi například vytýkal, že ve *Figarově svatbě* nebo v *Donu Giovannim* osvědčil k lásce vztah příliš volný).

Studium Beethovenových operních plánů mě lákalo též tím, že jsem se mohl dotýkat méně známých skutečností objasňujících nejednu stránku Beethovenova tvůrčího procesu. Problematika Beethovenových operních plánů vynikne lépe na pozadí jeho ostatní tvorby určené divadlu. Při zpracování tematiky jsem usiloval o původnost a novost přístupu. Hojně jsem exploatoval

Beethovenovu korespondenci, vzpomínky jeho přátel, nakladatelské údaje apod. Značnou pozornost jsem věnoval Beethovenovým konceptům (náčrtkům) a jeho konverzačním sešitům. V neposlední řadě jsem se snažil o komparaci Beethovenových operních námětů se světovou libretistikou 18. století. Jedním z cílů mi bylo přinést podrobnější údaje k vlastnímu obsahu a ke genezi libretních námětů, což vyžadovalo srovnávacího úsilí. Velikost Beethovena a šíře jeho zájmů, zdaleka ne pouze hudebních, vysvitne ze skutečnosti, že se zabýval operními náměty (abecedně řazeno)

americkými
anglosaskými
biblickými
českými
indickými
italskými
maďarskými
německými
nizozemskými
norskými
orientálními
polskými
ruskými a
španělskými.

Beethoven promýšlel otázky tzv. kouzelnické opery, opery „osudové“ (směřující pak k typu velké opery), opery osvobozovací, pohádkové a revoluční.

Svědčí o neobyčejné Beethovenově akribii, že ač se považoval za hudebně-dramatického skladatele, odmítal se stát typem autora, který píše své opery pouze na zakázku a jakoby na běžícím pásu. V tomto směru dlužno Beethovena považovat za typ moderního dramatika, který se vzdaloval starším typům skladatelů svázaných s tradicí italské opery, zejména neapolské. Beethoven si uvědomoval, že počátkem 19. století se diametrálně měnil obecný náhled na operu, která měla být výpovědí o životě člověka a o jeho cestě za vnitřním osvobozením. Kromě *Fidelia* nenašel takového operního námětu, který by odpovídal jeho vysokým uměleckým a morálním požadavkům. I v neuskutečněných námětech se Beethoven projevuje jako veliký dramatik, protože raději odmítal vše, co nevyhovovalo jeho přísným požadavkům, než aby psal operu po staru a tradičně. Na to byl již příliš dítětem nové doby.

Výsek Beethovenovy tvorby pro divadlo je doslova přehlušován značnou oblibou skladatelových symfonií, jeho koncertantních, klavírních nebo komorních děl. Děje se tak zajisté neprávem. Vždyť zejména *Stvoření Prométheova* a úplná hudba k *Egmontovi* (Goethe) měly by nalézt svou cestu ke vnímateli. V této souvislosti budiž podotknuto, že v hudbě k *Egmontovi*, ale i v některých

jiných scénických hudbách dochází u Beethovena k podstatně netradičnímu pojetí tzv. scénické hudby ve srovnání s obecným trendem počátku 19. století. (Bylo by zajímavé důsledně komparovat například Ludwiga van Beethovena s Carlem Mariou v. Weberem a zejména s Felixem Mendelssohnem Bartholdym.) Ostatně L. v. Beethoven stál na počátku cesty rozvoje novodobé předehry ... Tuto otázku tu nebudeme rozvíjet, protože ji za nás vyřešila již před lety členka muzikologické školy ve Freiburgu im Breisgau (žákyně profesora Hanse Heinricha Eggebrechta), totiž Susanne Steinbecková.⁵⁹ Neanalyzuje příslušné předehry (ouvertury) pouze na pozadí úplné nebo zkrácené sonátové formy, nevyšmáhá si pouze rozkladu této formy u tvůrců tzv. velké opery apod., nýbrž klade si otázku (s. 143 n.) o dramatismu předehry, o jejich celkové náladě a působení. Je v této souvislosti třeba poznamenat, že po Mozartovi to byl hlavně L. v. Beethoven, jenž pojímal předehru, byť koncertantní, právě z hlediska jejího vnitřního dramatismu a stal se tak předchůdcem tendencí, které završil vlastně až Wagner.

Dosud ne zcela doceněn je Beethovenův přínos k pojetí „Schauspielmusik“ jako kompozičního druhu. Na počátku 19. století byla scénická hudba v dramatu něčím zcela vedlejším, výplňkovým. Nebývalo neobvyklé chápat tuto hudbu jako jakousi efemeritu. K jednomu a témuž dramatu bývala vybírána i hudba rozmanitých autorů (hudební čísla fungovala jako pouhé „vločky“; nejsme daleko pravdě, řekneme-li, že i v /katolické/ liturgii mají obdobnou pomíjivou funkci offertoriální aj. čísla hraná během bohoslužeb). Beethoven náhle, a naprosto nekonvenčně, chápe scénickou hudbu jako útvar svéprávný, v němž dominuje hudební logika a požadavek důsledného, jednoznačného „autorského rukopisu“. Scénická hudba není tudíž u Beethovena výplní dramatu, tj. pouhým oddechovým spočinutím. Naopak. Znásobuje drama. Avšak proto, že je až příliš neopakovatelná, stává se nakonec svým způsobem i brzdou činoherního dramatu. Pravda, Beethovenova hudba (například v *Egmontovi*) je povýšena na rovnocenného dramatického činitele ve srovnání se slovem a dramatickou akcí, ale snad právě proto svým způsobem i zdržuje vlastní vývoj děje, po němž je požadováno, zvláště ovšem v moderní době, aby směřoval kupředu. Posuzujeme-li však Beethovenovo pojetí scénické hudby očima progresivně orientovaného pozorovatele z doby prvních desetiletí 19. století, zůstáváme stát doslova v údivu nad tím, kterak Beethoven dovedl jít proti tradici i proti běžným zvyklostem; scénickou hudbu doslova povýšil na svéprávný piedestal – avšak (budiž prominuto): kdo ji dnes hraje, kdo ji dnes zná a uznává, kromě specialistů?

Vůbec se zdá, že dnes Beethoven prožívá osud „čítankových“ klasiků. Široké vrstvy vnímatelů znají jen úzký výsek jeho díla; více než dílo je v ústředí jejich zájmu tradičně rekonstruovaná (a leckdy falešně pojatá, idealizovaná) osobnost skladatelova. Ale nejen to. Začíná nás stále více zajímat svět kolem skladatele, svět ovlivněný jeho dílem po jeho smrti. Zabýváme se otázkami ty-

pologie a psychologie autora, zkoumáme jeho vyzářování do jiných uměleckých oblastí (když nevyjímáme). Prostě: Mění se postoj k Beethovenově osobnosti. Není již Titánem ztékajícím nebesa, nýbrž nabývá rysů lidských – se všemi demyologizujícími zřeteli, v nichž si tolik libuje právě naše doba. Mnohé tedy směřuje k neotřelému poznání Beethovena.

Není možné, abychom sledovali podrobněji problémy vztahu Beethovenových potomků k dílu svého idolu, tj. k dílu velkého bonnského rodáka. O to se pokouší s úspěchem například cenná publikace Beethovenova domu v Bonnu, označená titulem, jehož český překlad zní „Beethoven a potomstvo“.⁶⁰ Konstatuje se v ní, že vše dnes cílí k nekonvenčnímu poznání Beethovena. O to se ostatně například pokoušel již Franz Liszt; upevnil svůj zájem o Beethovena (podnítl jej vlastně patrně Lisztův učitel Carl Czerny, jak podotýkám), a to zejména v Paříži, a proklamoval jej virtuózními adaptacemi některých jeho děl. Vedle těchto adaptací, z nichž by nemělo být zapomenuto například dechové úpravy *Septetu op. 20* z pera Jiřího Družeckého, projevoval se ovšem široký zájem o Beethovena hlavně v oblasti výkladové a sahál až do okruhu románové tvorby, a to již od počátku 19. století. V „uměleckém románu“ je Beethoven, ale i další géniové umění, doslova zbožštěn. Tendence tohoto zbožnění jde například v Německu ruku v ruce se snahami o hierarchizaci umělců, z nichž někteří jsou povyšováni do sídla Múz nebo na Parnas. Beethovenovská biografistika používá postupů, které jsou obvyklé v produkci fantastických povídek doby romantismu, například u Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna. Beethoven je tu chápán jako trpitel, který bojuje proti zneuznání; jeho schopnost („génius“) stojí nade všemi a balancuje – budiž prominuta tato formulace – mezi genialitou a šilenstvím. Vůbec proniká do vědecké biografistiky například anekdota, která je povyšována na vědeckou pravdu (v případě Beethovenově viz například vzpomínky Seyfriedovy, Riesovy, Czerného, Spohrový aj.). Z umělce, tedy i z Beethovena, stává se legenda. V této souvislosti je zajímavé, jak byl hodnocen Beethoven některými umělci během jeho života nebo krátce po jeho smrti. Wilhelm Lindenschmit (nar. 1829), dobově populární německý malíř, například vytvořil obraz, na němž portrétoval významné německé hudebníky. Svě dílo nazval „*Ruhmeshalle der deutschen Musik. 1740–1867*“ („*Síň slávy německé hudby. 1740–1867*“). Lindenschmit považuje za největšího německého skladatele Christoha Willibalda Glucka. I Mozart k němu vzhlíží s úctou, Beethoven však hledí mimo něj. Mnozí se od něj zcela odklánějí – soudobý vrchol německé hudby tvoří Liszt, jehož zrak směřuje přímo k Beethovenovi. (Pravda, Liszt byl velký Beethovenův ctitel, nikoliv ovšem jeho pokračovatel; to dobře víme dnes, avšak Lisztovi současníci nerozlišili odlišnosti, které Liszta oddělují od Beethovena.)

Vrátíme-li se nyní na okamžik opět k dobovému pojetí Beethovena krátce po jeho smrti, zjišťujeme, že se do tohoto pojetí promítá dobový titanismus,

jenž nově a protimysticky pojímá vztah mezi člověkem a Bohem. Po svém zpracovává křesťanskou koncepci uvedeného vztahu a akcentuje v něm mj. i vzájemné prolínání lásky, jak na to upozornil již Václav Černý.⁶¹ Génieus je v tomto pojetí roven Bohu. Ve zbožnění génieus je ovšem také zbožněna jeho pevná vůle, s jakou se staví v čelo zástupů. Vůle je tedy, obrazně řečeno, hybatelkou činů umělce a vůbec každého, kdo hněte dějiny. Věřil v to i Šalda: „Všecky historické skutky mají jeden znak společný: jsou projevy vůle, a to vůle nadosobní v jistém smyslu slova. Vůle, která není nadosobní, nezajímá historika. /.../ Vůle musí být tvůrčí, aby měla právo na zájem historikův. Musí ze sebe chtít nad sebe.“⁶² Titánské pojetí Beethovena (charakteristické pro 19. století) však dlužno odlišit od pojetí třebaš Rollandova. Romain Rolland, znalec a ctitel velkých osobností od Michelangela po Gándhího, Beethovena absolutizuje:

„Cher Beethoven! Assez d'autres ont loué sa grandeur artistique. Mais il est bien davantage que le premier des musiciens. Il est la force la plus héroïque de l'art moderne. Il est le plus grand et le meilleur ami de ceux qui souffrent et qui luttent.“⁶³

(„Drahý Beethoven! Dosti je těch, kdo velebili jeho velikost uměleckou. On je však víc než první ze všech hudebníků. Je nejrekovnější silou novodobého umění. Je to největší a nejlepší přítel všech, kdo trpí a kdo zápasí.“)⁶⁴

Avšak není to zbožnění titánského rázu. Rolland se ztotožnil s typem Beethovenovy osobnosti, která je mu doslova majákem v nejisté době ústící do válečného konfliktu 1914–1918. Beethoven je Rollandovi vzorem umělce. Je nutno akcentovat jeho humanismus. Rollandovský hrdina vede zástupy ..., Beethoven trpěl a bojovník ke konci života vítězí nejen nad sebou samým, nýbrž proto, že je nositelem myšlenky sbratření lidí. Pacifista Rolland vidí v Beethovenovi příklad idealizovaného demokrata nové doby.

Mnozí Rollandovi vytýkali beletristický přístup k Beethovenovi. Soudím, že vlastně nepochopili podstatu Rollandovy osobnosti. Romain Rolland byl přece profesionální muzikolog (nebo lépe: hudební historik), profesor hudební vědy na pařížské Sorbonně – a nutno přičíst k jeho kladům, že o věcech hudby dovedl psát na úrovni ryze literární. Nemusíme přijímat bezvýhradně všechny Rollandovy postoje; do nich se promítlo mnohé, čím žila doba secese, a co dnes připadá již jako „vyvanuté“. Příkladný je však Rollandův osobní postoj k Beethovenovi. Rolland se s Beethovenem ztotožnil v pojetí světa, v poměru k člověku. Věřil, že stykem s Beethovenovým génieus stává se člověk lepším. Vidím v tom kus evoluční teorie; je přece posláním člověka, aby se neustále obrozoval, aby směřoval (i jako živočišný druh) k absolutní dokonalosti. Svým způsobem si Rolland podává ruku se Shawem i s jeho náboženstvím tvořivého vývoje.⁶⁵ Avšak zatímco George Bernard Shaw chce řešit problém lidstva biologicky (utopicky věří, že dlouhým věkem člověk dosáhne dokonalosti), má Rolland tendenci věřit v okamžité „ozáření“ stykem s dílem velkých umělců a myslitelů, které pak vede člověka k výšinám.

Chápu, že Rollandův postoj nevyhovuje těm, kdož nazírají na svět brechtovsky, ani těm, kdož se šířavým šklebem kácejí modly (tak jak to činí Marcuse v případě Wagnerově); avšak může konvenovat Beethovenovým obdivovatelům, kteří v jeho tvorbě stále vidí jakési, řečeno obrazně, poselství humanismu. Nezapírám, že k tomu typu hodnotitelů L. v. Beethovena inklinuji i já.

Podobně jako mnozí, odmítám i já přílišnou aktualizaci Beethovenova tvůrčího odkazu, stejně jako funkční přesuny, k nimž sahají mnozí upravovatelé Beethovenova díla. Považuji tyto přesuny za jistou negativní metamorfózu, která škodí především vlastní Beethovenově hudbě. Úpravami dochází – jak řečeno – ke změně funkce hudby, neboť nejenže mění se tu například původní funkce hudby určené pro koncertní síň nebo pro provozování v salónu. Hudba je vlastně jen jakýmsi podkladem k novým kreacím. Mění se tu i postavení původní 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 nevádí, že „/.../ v umění bývá nečfrdka 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 pocítována jako případ základní, ‚bezpříznakový‘, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako ‚příznaková‘, t. j. jako porušení stavu normálního“. Tato slova Jana Mukařovského z r. 1936⁶⁶ hodí se výborně i pro problematiku „beethovenovských posunů“. Nepodaří se nikdy dosáhnout toho, aby na Beethovena, stejně jako na každou velkou osobnost, bylo nahlíženo jednou provždy definitivně. Každá doba si bude z děl minulosti vybírat vždy jen to, co sama může využít ke svým aktuálním dobovým problémům i ke svému vnitřnímu zušlechťení apod.; poskytuje však velkým autorům medvědí službu, když jejich olbřímí díla tříští, převádí namnoze do rovin, které jim nejsou adekvátní, zachází s nimi svévolně, natahuje je na skřípec. Ze světa beethovenovského budiž dovoleno nyní uvést alespoň nevhodné úpravy a stylizace *Fidelia*.

Každá z úprav je problematická, zavádějící a tudíž poškozující hlavně samotného Beethovena. Úpravy v novodobých inscenacích *Fidelia* si všiml podrobněji, i když na úrovni publicistické, až Horst Claussen.⁶⁷ Scénografické uchopení *Fidelia* nazval provokativním titulem „Mučírna a idyla“ a sestavil katalog o stu nastudování opery s podrobnými údaji. Analýzuje pak některá z nich. Beethoven je v nich leckdy natahován na skřípec. Základní idea zůstává, ale scénický obraz se od Beethovena odchyluje. Dodejme, že se scénickým obrazem, s kostýmy apod. se Beethoven leckdy posunuje do rovin nežádoucích. Přemíra aktualizace prostě *Fidelia* rozleptává.

Nemůžeme si tu všimnat všech problematických inscenací (škoda, že Horst Claussen ponechává stranou nastudování ve slovanských zemích), ale několik příkladů postačí; dochází tu k dokonalému „zcizovacímu“ efektu, ke krátkým spojením etc.

Tak např. inscenace v Kasselu⁶⁸ akcentovala r. 1968 jako hlavní ideové roviny nastudování násilí, útlak, politickou vraždu na jedné a svobodu na druhé straně. O to vše šlo ovšem také Beethovenovi. Ale prostředky, jakých tu bylo použito? Inscenátoři radikálně zasáhli do textu. Podle jejich mínění byly původní dialogy naivní a sentimentální; měly jen průměrnou literární kvalitu. Proto byly nahrazeny texty básní Nelly Sachsové, Guillaumea Apollinaira, Bertolta Brechta aj. Scénograf nepřemístil sice děj *Fidelia* do amerického vězení, jak by se dalo předpokládat vzhledem k textovým razurám a úpravám, ale uplatnil naddimenzionální vlys, na nějž dal promítat ženský obličej v jeho nekonečné mnohotvárnosti (žena = výraz všeho lidského).

K scénografickému „rozkladu“ *Fidelia* dochází podstatnou měrou až v osmdesátých letech našeho století. Někteří inscenátoři interpretovali *Fidelia* jako jakési agitačně-propagační divadlo. Rozvíjeli zásady, které jsou v souladu s politickou agitací. Konfrontujme je s jedním vypjatě formulovaným oficiálním textem z neblahých dob totalitního režimu (umění = politická agitace): „Agitátor volí působivé příklady, které posluchači dobře znají, a soustředí se na to, aby na základě rozboru známého faktu vstúpil mase jedinou myšlenku, určitý konkrétní závěr.“⁶⁹ Nuže, v osmdesátých letech šlo o „přehodnocování“ *Fidelia* podle zásady, že divadlo má bezprostředně vrústat do politického a společenského dění „všedního dne“. Tak stuttgartské nastudování z r. 1985⁷⁰ umístilo *Fidelia* do vězení s ostatným drátem a světlomety (bez místního určení). Dokumentace v programovém sešitě k provedení uvádí doklady o týrání v sovětských, španělských, syrských a jihoafrických vězeních. Proto také Pizarro, Rocco, ale také Leonora (Fidelio) mají moderní uniformy sice politicky a národnostně neidentifikovatelné, ale jednoznačně jsou to stejno kroje fašistických nebo fašizujících států. Inu, takovéto „agitpropagační“ řešení Beethovenovy opery na moderním jevišti si nikterak nezadá s neblahými sovětskými pokusy o aktualizaci her z okruhu tzv. kulturního dědictví. Na skřipec byl natažen Lev Nikolajevič Tolstoj. Režisér Anněnkov „vkomponoval“ do hry scény harmonikářů, zpívajících častušky, cirkusáků, a ničím nemotivovanou excentriku pro zobrazení pekla.⁷¹ Jde o „aktualizaci“ hry *Prvý vinopalník* (1919).

Čím se liší ideologický výklad *Fidelia* (1985) a *Prvého vinopalníka* (1919)? Z obou se stala „agitka“, vzniklá pod praporem rádobyprogresivních postojů. Uplatňuje se tu „konkrétnost, soustavnost, cílevědomost, operativnost /.../,“⁷² chybí jen „diferencovaný přístup k lidem“.⁷³ Neváhám říci, že tu vlastně dochází ke zneužití Beethovenova díla, a že metody jsou v mnohém obdobné přístupu z doby tzv. třetí říše, která spojovala „božské“ rysy v Beethovenovi nejen s jeho německým původem, nýbrž i s nově aplikovaným „titanismem“, jenž se rovnal „nadčlovčství“ ve smyslu rasistickém. Hermann Stehr (1864–1940) sestavil dokonce apoteózu „božských“ rysů Beethovenových na způsob křesťanského vyznání víry, jímž oslavoval nacistickou formu úcty k Beethovenovi, který

v památný den 26. března jakoby vstoupil v ohnivém voze při záři pochodní a třpytu blesků přímo na nebesa. Tak se psalo o Beethovenovi r. 1936.⁷⁴ Alfred Rosenberg (1893–1943), hlavní nacistický ideolog, viděl v Beethovenovi předchůdce hnutí *Drang nach Osten* a věřil, že Němec Beethoven bude činit nade všemi národy *abendlandu*.⁷⁵ Zasloužilý beethovenovský badatel Ludwig Schiedermaier, univerzitní profesor a ředitel Beethovenova archívu v Bonnu (1876–1957), s jistým ruměncem ve tváři podotýká,⁷⁶ že beethovenovské bádání rozpoznalo nordický postoj Beethovenova ducha. Hudební publicisté dokonce „rozpoznali“, že v *Eroice* jsou proti sobě postavena hudební témata, která představují protiklad hrdinství a židovství.⁷⁷ *Pátá symfonie* předjímá postoje národního uvědomění a povstání a měla by být označena „ve smyslu našeho programu jako Symfonie národního povstání“, soudí Arnold Schering.⁷⁸ Citacemi ze Schiedermaiera a ze Scheringa (1877–1941) nechceme nikterak dokazovat, že by oba muzikologové byli přísluhovači nacismu. Je však mimo diskusi, že jejich výroky byly nutnou daní režimu, jenž rozhodoval o jejich bytí a nebytí.

Proti výkladům se Beethoven nemůže bránit. Za života mohl hovořit bez ostychu o „lipských volech“ – a měl tím na mysli kritiky: „Co se týká těch lipských volů, jen je nechte mluvit, svatosvatě svým žvaněním nikomu nedopomohou k nesmrtelnosti, stejně jako ji nevezmou nikomu, komu ji určil Apollo.“⁷⁹ Po smrti však je bezmocný. Zůstává povinností kritiků, aby bránili jeho dílo proti upravovatelské zvlí interpretů. Proto také jsme této problematice věnovali pozornost, byť jsme tak učinili jen na příkladě opery *Fidelio*.

Nechceme být vykladači Beethovena, kteří svými interpretacemi znevažují jeho dílo a posunují je do nežádoucích rovin, ač jsme si vědomi toho, že každá doba má právo na takový výklad génia a jeho tvorby, jaký odpovídá právě této době. Ostatně každý z nás si vybírá z minulosti jen taková díla, která může pojímat jako inspiraci k vlastnímu životu, jako podnět k jeho duchovnímu a kulturnímu prohloubení. Odtud si vysvětlujeme, že intenzita zájmu o umělecké, kulturní a myslitelské osobnosti se vyvíjí vlastně zásadně na způsob jakési sinusoidy. Vztah k mnohým osobnostem, které znamenaly mnoho pro minulou generaci, leckdy v nové době prudce opadá, ba mizí zcela. V ohnisku zájmu trvalého, byť vnitřně proměnlivého, zůstávají jen „modelové“ osobnosti. Avšak i jejich výklad doznává jistých metamorfóz. U tzv. sloupů umění, kultury i vědy hrozí nebezpečí, že zůstanou sloupy, k nimž budeme vzhlížet, aniž již známe jejich dílo. Právě ti největší stávají se „čítankovými“ postavami, o jejichž velikosti sice nepochybujeme, ale jejich pravého významu neznáme. Ruku na srdce: Čte u nás někdo Svatopluka Čecha, roznítí se srdce širokých čtenářských vrstev intenzívně Nerudou? Z těchto Mistrů známe jen zlomeček jejich tvorby, pokud jej vůbec známe.

Vím, zní to neuvěřitelně. Vím však také, že dnešní návštěvník koncertů zná Beethovena velmi letmo, a to z poslechu několika málo jeho děl. Ta ostatní se

prostě nehrají (situace u nás není o mnoho odlišná od okolností za hranicemi). Podobně zájem vykladačů Beethovena je zaměřen vlastně jen k dílům standardním. Badatelé–specialisté, kteří mají přístup k pramenům, píší o nových beethovenovských objevech v časopisech, ročenkách a vůbec v pracích, které se mezi lidmi nedostanou – ostatně široké vrstvy o nové badatelské objevy ani nemají zájem: pro hudebníka jsou tyto objevy speciální, praktický hudebník se často ani nevyzná v analytických sondách muzikologa a teoretika; návštěvník koncertů chce slyšet hudbu, nemá valného zájmu na „poučování“; muzikolog je zpravidla zacílen jen na problémy své úzké profese, a pokud se přímo nezabývá Beethovenem, nezajímá ho tento skladatel – abych opět vzal za příklad Beethovena. Obdobná je situace i v okruhu jiných velkých skladatelských osobností, jejichž hudební díla se sice hrají, ale bývají nejedním z nás považována za „zkameněliny“ (abych tu užil termínu Honeggerova z titulu jedné jeho populární knížky).⁸⁰

To je tedy situace na beethovenovském nebi. Nakladatelství by neměla rozmnožovat tituly typu „L. v. Beethoven – život a dílo“. Měla by však poskytovat možnosti těm, kdož píší o posunech v pohledu na Beethovena a jeho dílo. Takových prací není nikdy dost ...

Poznámky:

- 1 Gustav Nottebohm, *Ludwig van Beethoven: Thematisches Verzeichnis /.../ nebst der Bibliotheca Beethoveniana von Emerich Kastner, ergänzt von Theodor Frimmel*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.
- 2 Georg Kinsky – Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch–bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. /.../* G. Henle Verlag, München – Duisburg 1955. Kurt Dorf Müller, *Beiträge zur Beethoven–Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky–Halm*. G. Henle Verlag, München 1978.
- 3 Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben I–V*, 2.–4. vydání, nově zpracoval Hugo Riemann na základě přepracování Hermanna Deitense. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1917–1923.
- 4 Theodor Frimmel, *Beethoven–Handbuch I–II*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.
- 5 Romain Rolland a jeho beethovenovské spisy vydané v českém překladu v padesátých letech v *Muzikologických spisech Romaina Rollanda* (SNKLHU).
- 6 Zdeněk Nejedlý, *Beethoven a jeho smyčcová kvarteta*. Smetana 1911 (roč. I.), s. 217/218, 249/251, 311/317. Knižně: Praha 1912, Hudební knihovna časopisu Smetana, sv. VI. 31 s.
- 7 Jan Racek, *Beethoven. Růst hrdiny bojovníka*. Praha, SNKLHU, 1955. Týž, *Beethoven a české země* (Spisy UJEP – fakulta filosofická, sv. 91). Vydalo SPN Praha. Brno (Universita J. E. Purkyně), 1964.
- 8 Luba Ballová, *Ludwig van Beethoven a Slovensko /text souběžně dvousloupečně ve slovenštině a němčině/*. Osveta, Bratislava 1972.
- 9 Willy Hess, *Der Werdegang des „Fidelio“*, in: Schweizer Monatshefte 45, 1965, s. 64–77.
- 10 Srov. pozn. č. 4.
- 11 Erich Schenk, *Zur Beethovenforschung der letzten zehn Jahre*, in: Acta musicologica 42, 1970, sv. III–IV, červenec – prosinec (1970). Bärenreiter-Verlag Basel, Kassel – Basel 1970, s. 83–109.

- 12 Týž, *Zur musikalischen Rhetorik des „Fidelio“*, in: Colloquium Music and Word, ed. Rudolf Pečman, Brno 1973, s. 239–242.
- 13 Willy Hess, *Beethovens Bühnenwerke*. Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962.
- 14 Srov. mj. Harry Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen*. Reclam-Verlag, Leipzig 1975.
- 15 O to se pokouší Rudolf Pečman v těchto svých spisech: *Beethoven dramatik*, Hradec Králové 1978 (vydalo Krajské kulturní středisko v Hradci Králové spolu s Jednotným klubem pracujících ROH v Moravské Třebové); *Slawische Sujets in den Opernplänen Ludwig van Beethovens*, in: Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu. Ed. Rudolf Pečman. ČHS, Brno 1981, s. 353–363; *Beethovens Opernpläne*. Spisy UJEP. Fakulta filozofická. Sv. 228. Brno 1981; *Die Gestalt Cäsars in der Auffassung Händels und Beethovens*. In: Thematik und Ideenwelt der Antike bei Georg Friedrich Händel. Ed. Walther Siegmund-Schultze. Halle/Saale 1983, s. 71–73; *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena I–II*. Technické středisko filozofické fakulty UJEP, Brno 1986. Tam uvedena další literatura; *Ludwig van Beethoven. Miscellanea da camera*. Koncertní oddělení PKO, Brno 1987.
- 16 Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*.
- 17 Například o Beethovenových titulech *Vestas Feuer, Tarpeja, Ruinen von Athen* aj.
- 18 Harry Goldschmidt, cit. dílo (srov. pozn. č. 14), s. 293–296.
- 19 Antonín Zhoř, *Sám proti osudu. Vyprávění o životě Ludvíka van Beethovena*. Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1962.
- 20 Ernst Fischer, *Ursprung und Werden des Romantismus*. Z německého rukopisu /.../ přeložil Alexej Klusák pod názvem *Původ a podstata romantismu*. Nakladatelství politické literatury, Praha 1966, s. 152.
- 21 Václav Černý, *K. H. Mácha a západoevropský titanismus romantický*. In: Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas. Red. Arne Novák. Družstevní práce, Praha 1937, s. 9. Viz též Rudolf Pečman, *Der Titanismus als Form des künstlerischen und gesellschaftlichen Protestes des Komponisten*. In: Colloquia musicologica Brno 1976 & 1977. Ed. Rudolf Pečman. Brno 1978, s. 449–455. Vydal Mezinárodní hudební festival.
- 22 Arne Novák, *Kritika literární*. Metody a směry. Topič, Praha 1916, s. 48–49.
- 23 Mirko Novák, *Vznik tvůrčí osobnosti Beethovenovy*. HMUB, Praha 1924.
- 24 František Xaver Šalda, *Duše a dílo*, Melantrich, Praha 1950, s. 9.
- 25 Novák, cit. práce, s. 60.
- 26 Nejedlého monografismus kritizuje mj. Vladimír Helfert.
- 27 Hippolyte Taine, *Filozofie umění*. In: H. Taine, Studie o dějinách a umění, Odeon, Praha 1978, s. 147–215.
- 28 Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana I–IV*. HMUB, Praha 1924 a d.
- 29 Týž, *Bedřich Smetana I*. Edice „Zlatoroh“. Mánes, Praha 1924; týž, *Bedřich Smetana*. Edice „Ars“. Orbis, Praha 1924.
- 30 Thomas Carlyle, *Hrdinové. Úcta k hrdinům a hrdinství v dějinách*. Symposium, Praha 1925.
- 31 Vybrané názvy kapitol citované Carlylovy práce.
- 32 M. Novák, cit. dílo, s. 59–61. (Srov. pozn. č. 23.)
- 33 Vladimír Balthasar, *Bedřich Smetana*. Mojmir Urbánek, Praha 1924.
- 34 Srov. mj. soustavnou práci Komise pro výzkum vztahů Ludwiga van Beethovena k českým zemím a ke Slovensku, jejímž předsedou byl nejprve Jan Racek, později Vladimír Karbusický. V době tzv. normalizačního procesu byla komise (se sídlem na zámku Hradec u Opavy, nyní Hradec nad Moravicí) rozpuštěna; důvodem k tomuto záslahu bylo, že V. Karbusický emigroval do SRN.
- 35 Jan Racek stal se tak pokračovatelem poměrně velmi sporé badatelské linie v českých zemích. Zájem o beethovenologii byl u nás vždy vlastně příležitostný, a to jak u Zdeňka Nejedlého, jenž sice napsal o Beethovenovi řadu časopiseckých článků a studií, ale knižně prezentoval jen spis *Beethoven a jeho smyčcová kvarteta* (nákladem časopisu Smetana v Hudební knihovně časopisu Smetana, sv. VI, Praha 1912; původně na pokračování

v uvedeném časopisu, roč. 1911), tak např. u Vladimíra Helferta, jenž byl Rackovým univerzitním učitelem; kromě drobných kritických úvah (z nichž viz např. *Beethovenovy oslavy vídeňské*, Hudební rozhledy III, 1926/27, č. 7, s. 119–120) napsal Helfert jen jednu beethovenovskou studii (*Beethovenovo finále*, tamtéž č. 6, s. 94–95), která vytryskla vlastně ad vocem beethovenovského výročí r. 1927 a všímá si architektonické důslednosti skladatelovy kompoziční práce. Svými statěmi a knižními pracemi tedy Jan Racek začínal v našich poměrech jako „osamělý běžec“ a snažil se hlavně o to, aby vyplnil „bílé místo“ na mapě české beethovenologie.

- 36 Jan Racek, *Beethoven a české země*. Spisy Univerzity J. E. Purkyně. Fakulta filozofická, sv. 91. Vydalo SPN Praha pro Univerzitu J. E. Purkyně, Brno 1964.
- 37 Srov. jeho obě bibliografie: jednak ve Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, roč. XIV, 1965, F 9, věnovaném k počtě šedesátin Jana Racka (sestavila Theodora Straková), jednak v publikaci *Bibliografie profesorů Jana Racka, Bohumíra Štědronek a Zdeňka Blažka* (vydala katedra věd o umění filozofické fakulty UJEP, Brno 1986, za redakce Rudolfa Pečman; *Soupis prací Jana Racka*, s. 15–40, který navazuje na bibliografii předchozí, sestavila opět Theodora Straková).
- 38 Jan Racek, *Beethoven. Růst hrdiny bojovníka*. SNKLHU. 1. vydání Praha 1955; 2. vydání tamtéž 1956 (přepřacováno a rozšířeno).
- 39 Vladimír Karbusický, *Beethovenův list „An die unsterbliche Geliebte“ a jeho hudební dílo*. Edice Hudební rozpravy, sv. 13. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1969.
- 40 Srov. mj. Rudolf Pečman, *Beethoven a Smetana*. In: Sborník referátů z hudebně teoretických seminářů pořádaných Svazem českých skladatelů a koncertních umělců. Seminář Hudební řeč Bedřicha Smetany. 15. 11. 1984 Praha. Seminář Konsonance a disonance z hlediska hudby 20. století. 17. 12. 1985 Praha. Vydal Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, Praha, nedatováno (1986), s. 49–58. Redaktorka sborníku (Věra Nollová) není uvedena. Týž, *Smetana a Beethoven*. V knize Rudolf Pečman, *Ludwig van Beethoven. Miscellanea da camera*. Koncertní oddělení PKO, Brno 1987, s. 42–50. Týž, *Fidelio a Dalibor*. Program Státního divadla v Brně XLVIII, 1976/77, č. 8 (duben 1977), s. 270–271.
- 41 Oldřich Pulkert, *Frühdrucke und Handschriften von Werken Beethovens in den Musikarchiven der ČSR*. In: Kurt Dorfmueller (Ed.) *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky – Halm*. G. Henle Verlag, München 1978, S. 137–166.
- 42 Luba Ballová, *Frühe Drucke und Abschriften von Kompositionen Beethovens in der Slowakei*. Tamtéž, s. 12–18.
- 43 Citaci viz v pozn. č. 41.
- 44 Rudolf Pečman, *K některým otázkám beethovenovského bádání u nás*. In: Československá beethoveniána I, Hradec u Opavy 1963, s. 2–5.
- 45 Hugo Riemann, *Beethoven und die Mannheimer*, in: Die Musik VII, 1907–1908, seš. 13, s. 3–19; seš. 14, s. 85–97.
- 46 Rudolf Pečman, *Slovenské pruky v díle Ludvíka van Beethovena*. Dipl. práce. Fil. fak. Masarykovy univerzity, Brno 1954. Uznána za disertační práci (PhDr.) r. 1966. 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 und Konrad Niemann. Verlag Neue Musik, Berlin 1971, s. 453–464.
- 47 Rudolf Pečman, *Stich-Punto a Beethoven*. Kapitola z práce téhož autora, *Ludwig van Beethoven. Miscellanea da camera*. Koncertní oddělení PKO, Brno 1987, s. 31–39.
- 48 Jaroslav Pohanka, *Neznámá kantáta L. v. Beethovena?*, in: Časopis Moravského musea 46, 1961, s. 137–144.
- 49 Rudolf Pečman, *Zur Händel-Rezeption in den böhmischen Ländern im 19. Jahrhundert*. In: Georg Friedrich Händel im Verständnis des 19. Jahrhunderts. Ed. Walther Siegmund-Schultze. Halle/S. 1984, s. 111–121. Týž, *Georg Friedrich Händel in der Auffassung des Grafen Heinrich Haugwitz. (Ein Beitrag zum Händel-Kult auf dem Schloss in Náměšť nad*

- Oslavou.*) StA, Heft 26, Blankenburg/Michaelstein 1985, Ed. Eitelfriedrich Thom, s. 24–27. Zde uvedena další literatura.
- 50 Jana Dvořáková – Miloš Štědroň, *Beethoven nebo Haugwitz?* Opus musicum XXI, 1989, č. 8, s. 229–238.
- 51 Tamtéž, s. 232–236.
- 52 Tamtéž, s. 238.
- 53 Rudolf Pečman, *Beethoven dramatik*. Hradec Králové 1978.
- 54 O okolnostech vzniku knihy píše podrobněji ve svém spise *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena II*, Brno 1986, s. 467–469. Viz v naší knize strany 263–267.
- 55 Blíže o genezi knihy viz tamtéž.
- 56 Hodnost doktora věd o umění (DrSc.) mi udělila vědecká rada býv. Univerzity J. E. Purkyně (nyní Masarykova univerzita) na svém zasedání dne 13. října 1989.
- 57 Srov. *Beethoven dramatik* (1978) a *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena* (1986). Bližší bibliografii viz uvedenu v pozn. č. 15.
- 58 Rudolf Pečman, *Die Gestalt Cäsars in der Auffassung Händels und Beethovens*. In: Thematik und Ideenwelt der Antike bei Georg Friedrich Händel. Ed. Walther Siegmund-Schultze. Halle/S. 1983, s. 71–73.
- 59 Susanne Steinbeck, *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen* (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Bd. 3). Musikverlag Emil Katzbichler, München 1973.
- 60 *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*. Hrsg. von Helmut Loos. Beethoven-Haus, Bonn 1986.
- 61 Václav Černý, *K. H. Mácha a západoevropský titanismus romantický*, in: /sborník/ Karel Hynek Mácha. Osobnost, dílo, ohlas. Red. Arne Novák. Družstevní práce, Praha 1937, s. 9.
- 62 F. X. Šalda, *Dvojtý dějepisectví. Šaldův zápisník I, 1928–29*, s. 59.
- 63 Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Hachette, Paříž, nedat., s. 75–76.
- 64 Překlad Pavla Eisnera: Romain Rolland, *Život Beethovenův*, SNKLHU, Praha 1954, s. 98.
- 65 Srov. George Bernard Shaw, *Zpět k Methusalemovi (Back to Methuselah)*. Překlad: Alfred Pflanzler a Karel Mušek. Hry G. B. Shawa, sv. XVIII–XXII. Družstevní práce, Praha 1929. Frank Tetauer, *Shaw. Ideologie a dramatika*. Tamtéž, Praha 1929. Rudolf Pečman, *Námětová geneze Věci Makropulos*. (Cesta od Shawa k Čapkovi a Janáčkovi.) In: Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra. Ed. Rudolf Pečman. Janáčkova společnost, Brno 1983, s. 245–265. Zkráceně něm. (*Methusalem und Emilia Marty. Von Shaw zu Čapek u. Janáček*) in: SPFFBU, H 17, 1982, s. 21–40 (přel. Jan Gruna); zkráceně slovensky (*Problém dlhovekosti. Od Matuzalema k Emílii Martyovej*) in: Literárny týždenník III, 1990, č. 29 (20. 7. 1990), s. 3 (přel. Miloslav Blahynka).
- 66 Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 12–13. Též Rudolf Pečman, *Otázka funkce umění – klíčový problém novodobé české estetiky*. In: Musica viva in schola IX, Ped. fak. UJEP, Brno 1989, s. 80–87.
- 67 Horst Claussen, *Folterkammer und Idylle. Bühnenbilder zu Fidelio 1805–1986*. In: Beethoven und die Nachwelt (srov. pozn. č. 60), s. 157–186.
- 68 Claussenův katalog, č. 82: Státní divadlo, režisér Ulrich Melchinger, dirigent Gerd Albrecht, scénograf Thomas Richter-Forgách.
- 69 Miroslav Šolc a kolektiv, *Stručný slovník teorie a praxe výstavy strany*. Svoboda, Praha 1982, heslo „Politická agitace“, s. 114.
- 70 Claussenův katalog, č. 98: Státní divadlo, režisér Jurij Ljubimov, dirigent Dennis Russell Davis, scénograf Stefanos Lazaridis.
- 71 Antonín Kurš, *Divadlo*. Kapitola ze sborníku: Miroslav Filip – Vladimír Šolta – N. J. Kolli – Antonín Kurš – Rudolf Patera – Josef Brachtl, *Kultura v SSSR /.../ Monografie „30 let SSSR“*, sv. 9. Nakladatelství neuvedeno /Orbis?/, nedatováno /1952/, s. 113 (průběžné číslování: 993).
- 72 Miroslav Šolc a kolektiv, cit. dílo (srov. pozn. č. 69), s. 115.

- 73 Tamtéž.
- 74 Hermann Stehr, *Worte vor einer Beethoven-Feier*, in: týž, *Das Stundenglas*. Reden – Schriften – Tagebücher. Leipzig 1936, s. 42 n. Cituje Claussen.
- 75 Alfred Rosenberg, *Beethoven*, in: Völkischer Beobachter ze dne 26. 3. 1927. Nově viz týž, *Blut und Ehre*. Ein Kampf für deutsche Wiedergeburt. Reden und Aufsätze von 1919–1933, hrsg. v. Th. von Trotha, München, 1938, s. 226 n. Cituje Claussen.
- 76 Ludwig Schieder, *Gedenkrede, gehalten am 26. Februar 1939 in der Redoute zu Godesberg aus Anlass des 50jährigen Bestehens des Vereins Beethovenhaus in Bonn am Rhein*, in: Neues Beethoven-Jahrbuch, hrsg. v. A. Sandberger, Braunschweig, 9 (1939), s. 11. Cituje Claussen.
- 77 Richard Eichenauer, *Musik – ein Ausdruck der Rasse*, in: Die Gesundheitsführung. Ziel und Weg. Monatsschrift des Hauptamtes für Volksgesundheit der NSDAP (1941), s. 8. Cituje Claussen.
- 78 Arnold Schering, *Zur Sinndeutung der 4. und 5. Symphonie von Beethoven*. In: ZfMw 16 (1934), s. 83.
- 79 Překlad: Pavel Eisner (Romain Rolland, *Život Beethovenův*, SNKLHU, Praha 1954, s. 124). Originál (viz Emerich Kastner – Julius Kapp, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*, Hesse & Becker Verlag, Lipsko, nedat. /1923, 2. vydání/, dopis č. 43, adresovaný 15. ledna 1801 Franzi Hofmeisterovi do Lipska) zní takto: „Was die Leipziger Ochsen betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiss niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, sowie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist.“ (S. 37.)
- 80 Arthur Honegger, *Incantation aux fossiles*. Český překlad Jaromíra Fialy: *Zařikání zkamenělin*. SNKLHU, Praha 1960.

