

MIROSLAV K. ČERNÝ

FRANCOUZSKÁ BURŽOASNÍ REVOLUCE VE VÝVOJI HUDBY*)

1

Skutečnost, že žijeme v době největší revoluční přeměny lidské společnosti, v době socialistické revoluce, a že tuto revoluci prožíváme a uskutečňujeme i v naší vlasti, obrací naši pozornost a bystří náš zrak k pohledu na podobná velká revoluční období minulosti. A je toho třeba nejen proto, že vědomi si rozdílů, odlišujících socialistickou revoluci od všech revolucí předchozích, můžeme se poučit o zákonitostech revolučních procesů. Proto obraceli k revolučním obdobím pozornost i klasikové vědeckého socialismu. Ba možno říci, že i ten stupňovaný zájem o revoluční období minulé v době všech revolučních zápasů a procesů je zákonitý. Mohli bychom uvést dost příkladů z našich dějin o poměru k husitství, ale na zájmu o francouzskou buržoasní revoluci je to snad nejvíce patrné. A nejde tu zdaleka jen o zájem o celé revoluční dění, ale i to, kterému úseku a kterým problémům se

*) Tato studie je materiálovou ověřovací studií k chystanému učebnímu textu pro Dějiny hudby. Jejím cílem je podat jakousi ideální koncepci vzorového zpracování lekce a posloužit zároveň jako prozatímní učební text posluchačům hudební fakulty pro důležitou kapitolu vývoje hudby, která však v češtině není vůbec zpracována. V koncepci usiluje pak autor ukázat, jak možno výklad historický spojovat s aktuálními problémy dneška jak vůbec z hlediska dneška by měl být podle jeho mínění historický výklad podáván.

Ze samé povahy práce pak vyplývá, že nejde o studii opřenou o samostatné badatelské zpracování původních pramenů. To nebylo možno už z důvodů technických, protože většinou a v původní podobě vůbec nejsou u nás přístupny. Opírám se proto toliko o edice, zvl. Constanta Pierra, a o literaturu, kterou v dalším textu uvádím. Z textu také vyplyne vlastní mé stanovisko k ní a hodnocení faktů jí zjištěných.

Rovněž musím poznamenati, že nejde ještě o maketu definitivního textu učebnice, nebo skript, a to proto, že tato studie je obsáhlejší, než jak bude ji možno asi do definitivního textu pojmouti. V praxi má tedy sloužit spíše jako pomocná literatura, než přímo jako text učební.

věnuje pozornost. Podnětně na to poukazuje A. Soboul v předmluvě k českému vydání Mathiezovy „Francouzské revoluce“, když konstatuje rozdíly v pohledu takového Thierse a Migneta v 30. letech XIX. stol., radikální republiky z konce století a pohledu z tábora socialistického.¹⁾ Pripomínám to proto, že zájem historický není nikdy zájmem samoučelným, ale že vždy vyrůstá z aktuálního zájmu a potřeby vyhledat příklady a vzory pro řešení úkolů dne, lhostejno zda vědomě, či bezděčně. Bylo-li by možno rozšiřovat příklady tohoto zájmu o francouzskou buržoasní revoluci do počtu velmi značného v oboru obecné historie, pak hudební historiografie se podobnými jevy takměř vykázt nemůže. Pravda i v obecné historii jsou případy podceňování a zamlčování, ale sama fakta jsou tak silná, že je umlčet nelze. O důvodech takového počínání pak též netřeba mnoho řečí, vždyť pro celou oblast společenských věd platí známá Marxova charakteristika, že mohou být objektivní jen potud, pokud to připouští třídní zájem. A to je v podstatě i kořen toho, že hudební historiografie význam revolučního dění let 1789–1799 i význam hudby v tomto dění přehlížela. Ve většině historických přehledů nenajdeme takřka zmínky o francouzské buržoasní revoluci a její hudbě. Nejvýše si autoři snad povšimnou zvláštností francouzské revoluční opery, ale příčin jejich se sotva dotknou.²⁾ A není tomu jinak ani ve většině monografií věnovaných vývoji opery. Jedinou čestnou výjimku v tom tvoří francouzská učebnice Combarieuova,³⁾ a to zase spíše proto, že autor je veden patriotickým zájmem — snad až prerůstajícím míru — ukázat vše, co Francie světu dala, a to v světle nejpriznivějším. Týž zájem a praktická potřeba znalosti dokumentů revoluční doby, která se citelně projevila při oslavách stého výročí dobytí Bastilly,⁴⁾ vedla pak i ba-

¹⁾ Srv. Soboulovu předmluvu k českému vydání „Francouzské revoluce“ Alberta Mathieze, Praha DP 1952, str. 5.

²⁾ To platí nejen o starších učebnicích ať z pera H. Riemanna (*Katechismus der Musikgeschichte* 1. vyd. 1888, *Handbuch der Musikgeschichte* II. 3. Die grossen deutschen Meister 1913, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte* 1908 a d., *Geschichte der Musik seit Beethoven* 1901), A. Scheringa (A. v. Dommer — A. Schering, *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jhdts*, Lipsko 1914), či H. Kretzschmara (*Geschichte der Oper*, Lipsko 1919, nebo jeho *Führer durch den Konzertsaal I. Symphonie und Suite*, 5. vyd., Lipsko 1919, II. 1., *Oratorium und weltliche Kantate*, 3. vyd., Lipsko 1915), A. Einsteina (*Geschichte der Musik* 2. vyd. Lipsko 1920) a Q. Adlera, R. Haase a W. Fischera (příslušné kapitoly *Handbuch der Musikgeschichte*, herausgegeben von Q. Adler, Berlin 1930), stejně jako O. Bie *Die Oper*, Berlin 1919, nebo z českých G. Černušáka (*Dějepis hudby*, Brno 1930 a *Přehledný dějepis hudby* II., Brno 1946), ale i o na Západě vydávaných pracích novějších a zcela nových, které mohly při nejmenším rekapitulovat a shrnout výsledky dále uvedených prací, ať je to P. H. Langa *Music in Western Civilisation*, New York 1941, či F. Höglera *Geschichte der Musik* II., Wien 1955, nebo G. Preussnera *Musikgeschichte des Abendlandes*, 1. vyd. 1950, 2. vyd. Wien 1959, či Finey, A. *History of Music*, New York 1947 a j.

³⁾ J. Combarieu, *Histoire de la Musique* II., Paříž 1920, str. 383–420.

⁴⁾ Srv. předmluvu P. Constanta k *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, str. X. n.

datele, který tomuto období věnoval velkou práci heuristickou a monograficko-vydavatelskou, takže jemu vděčíme téměř za veškerou znalost tohoto období — totiž Constanta Pierra.⁵⁾ A tak teprve marxističtí a marxismem ovlivnění musikologové začínají důkladněji vidět a oceňovat význam francouzské buržoasní revoluce ve vývoji hudební kultury. Mezi prvními tu musíme jmenovati R. Rollanda, který zvláště ve svých studiích beethovenovských poukázal na to, jak Beethoven na hudbu revoluční doby navazoval.⁶⁾ Ještě dále v pochopení významu hudby francouzské revoluce, a to dokonce už ne jen pro dílo Beethovenovo, jde B. V. Asafjev⁷⁾ a po něm i současní sovětské historikové.⁸⁾ U nás pak poprvé poukázal na vliv francouzské revoluce, a to zase na Beethovena, Zd. Nejedlý. Stejně jako R. Rolland učinil to zprvu jen letmo, výrazněji pak také až v roce 1927 — tedy pod vlivem už zážitku Velké říjnové revoluce v SSSR.⁹⁾ Ovšem i Nejedlý vidí především vliv francouzské revoluce na lidský a morálně umělecký profil Beethovenův, zatím co na hudební souvislosti poukázal teprve A. Sychra¹⁰⁾ v roce 1952, a to ponejvíce na základě výsledků Asafjevových.

A přece je ve vývoji hudby XIX. století mnoho symptomatických skutečností, které měly dávno vésti hudební historiky k pozornosti pro hudební dění revoluční Paříže posledního desetiletí XVIII. stol. a stopě, kterou revoluce zanechala v hudbě i v životě hudebníků a v jejich společenském postavení. Už sám fakt, že velcí umělci příštího století usilovali o to, aby jejich hudba mluvila k masám, sloužila jim a byla jimi i slyšena souvisí úzce s oněmi událostmi 90. let XVIII. věku. Vždyť sotva by stačily sny ro-

⁵⁾ Vydal: *Les Hymnes et chansons de la Révolution, aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Paříž 1904 (v Praze nedostupné) a *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française, oeuvres de Gossec, Cherubini, Lesueur, Méhul, Côté etc., recueillies et transcrites*, Paříž 1899, Sarette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation, Paříž 1895 a *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, dtto.

⁶⁾ Už ve své studii o Grétrym upozorňuje na postřehy F. de Lacerda, který v Grétrého *La Rosière de Salency* objevil zárodky Beethovenových myšlenek z IV. věty IX. symfonie a ze symfonie Pastorální (srv. *Hudebníci minulosti*, Praha 1955, str. 293). Ovšem mnohem výrazněji mluví sám Rolland o souvislostech Beethovenovy hudby, a to předeher k Leonoře, s hudbou revoluční Francie, uváděje i srovnávací příklady z Cherubiniho *Elisy* a rovněž z Méhulovy *Stratonice* s Beethovenovým *Coriolanem*. Srv. Beethoven — velká tvůrčí období I. Od *Eroicy* k *Appassionatě*, SNKLHU Praha 1957, str. 185–6.

⁷⁾ B. V. Asafjev, *Muzykaľnaja forma kak process*, Kniha vtoraja, Intonacija, Muzgiz 1947, str. 53 n.

⁸⁾ Srv. např. V. Konenová, *Istorija zarubežnoj muzyki XIX. věka I*, Muzgiz 1958.

⁹⁾ Zd. Nejedlý, *Beethoven a jeho smyčcová kvarteta*, Smetana I/1911, s. 217 nn, knižně *Hud. knihovna čas. Smetana sv. VI. — přetisk Hud. rozhledů V/1952 č. 6. a 7. pod titulem Beethovenova smyčcová kvarteta*; Beethoven, *Rudé právo VIII/1927 z 27. III.* — knižně SS XXXIX. *Kritiky II.* 259–263 a Beethoven, *Var V/1927, č. 2–3*, str. 59–66, přetisk. *Hud. rozhledy V., č. 5*, str. 18–19 a knižně *Velké osobnosti 2. a 3. vyd.*

¹⁰⁾ A. Sychra, *Ludwig van Beethoven*, *Hud. rozhledy V. č. 5*, str. 3–13, knižně *O hudbu zítřka*, Orbis 1952, str. 148–195.

mantických blouznilů, či theorie odvozené z dávné a ještě k tomu ne zcela správně a úplně známé a pochopené antiky, aby tolik hudebníků vedly k nespokojenosti se službou povrchní zábavě měšťáctva a k snaze o umění hluboce ideové, vzrušující a uchvacující masy. Ne, nebyly to jen sny, výmysly a touhy, bylo to vědomí živé zkušenosti, utvrzující hudebníky v tom, že takové umění je možné, že bylo tu umění, že byla tu hudba, která dovedla elektrisovat a rozněcovat masy. A tato zkušenost pramení právě z revolučních let 1789–1799 a pak ze zápasů, které znovu a znovu vybuchovaly, aby dovršily dílo této revoluce a uvedly důsledně v život její hesla a programy. Není pak divu, že i v nich znovu zněla píseň vytrysklá z této revoluce. A hudebníci XIX. století ji znali. Vzpomeňme jen otřesného zážitku Berliozova při setkání s masovým zpěvem Marseillaisy v revoluční Paříži roku 1830,¹¹⁾ vzpomeňme toho, jak citují tuto píseň ve svých dílech Schumann i Liszt.¹²⁾ Ale nešlo jen o vzpomínku, ani o prázdný zvuk. Marseillaisa byla symbolem, za kterým stálo povědomí širších souvislostí. Vždyť Schumann dovedl v 30. letech XIX. stol. upozornit na souvislost nebo příbuznost mezi Méhulovou symfonií *g-moll* a *c-moll* symfonií Beethovenovou.¹³⁾ A Liszt v jednom ze svých prvních literárních vystoupení spatřuje v „Marseillaise a krásných zpěvech svobody“ vedle příkladu hudby řecké a náboženské hudby minulých věků vzor masového dosahu, jaký chce hudbě vybojovat. V tom jsou mu tedy tyto zpěvy „strašlivými a nádhernými předchůdci hudby budoucnosti“.¹⁴⁾ Je třeba ještě dalších dokladů k tomu, abychom dokázali, že pokrokoví hudebníci už dávno pochopili význam francouzské revoluce a její hudby pro vývoj svého umění, a to v tom, co se nám dále ukáže jako rys nejpodstatnější, v její masovosti a společenské funkci?

2

Snad všechno dění francouzské buržoasní revoluce provázela hudba a zpěv. Ba možno říci ještě více, hudba první ohlásila nastávající revoluci v době, kdy se objevovaly sotva první mráčky na politickém nebi francouzském. Bylo to v polovině století, kdy francouzští osvícenci s čelnými ency-

¹¹⁾ Srv. Berlioz, *Paměti*, SNKLHU Praha, 1. vyd., str. 163–4.

¹²⁾ Schumann celkem třikrát, Liszt pak ji chtěl učinit jedním z *thematických* sloupů své v roce 1830 zamyšlené „Revoluční symfonie“, do níž vedle ní a písně „Ein feste Burg ist unser Gott“, podle slov Engelsových „Marseillaisy 16. století“, chtěl vřadit i píseň husitskou, po níž se pídil ještě o deset let později za své návštěvy v Praze.

¹³⁾ Srv. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* II. s. 169 vyd. Reclamova (H. Simon) Lipsko 1888.

¹⁴⁾ O náboženské hudbě budoucnosti, viz *Ges. Schr.* ed. L. Ramann sv. I. český text v uvozovkách použit podle parafráze I. Vojtěcha v předmluvě k výboru „Liszt o svých současnicích“, Praha SNKLHU 1956.

klopedisty Diderotem, d'Alembertem a Rousseauem v čele zvedli v tzv. válce buffonistů otevřený odpor proti těžkopádné dvorské opeře rameauovské a lullyovské a odmítali tím spolu s tímto v podstatě dvorským¹⁵⁾ uměním i systém a dvůr, které je zrodily. A byly to pak posměšné písničky, kterými stíhal lid nenáviděnou „rakušanku“, královnu Marii Antoinettu, manželku Ludvíka XVI. To byly i první příznaky, signalisující, že i v lidu to vře, a že hromadí se třaskavina, která pak vybuchla po první 14. července 1789, kdy lid vzal útokem nenáviděné státní vězení Bastillu. Dobytím Bastilly změnila se pak původní vzpoura feudálních parlamentů¹⁶⁾ a třetího stavu¹⁷⁾ ve skutečnou revoluci. Má asi pravdu V. Konenová, když tvrdí, že tato významná událost byla provázena zvuky hudby, třebaže nemáme pro to přímých svědectví a T. Carlyle, který měl k barvitému dramatickému líčení těchto událostí¹⁸⁾ i dost pramenů i dost fantasie, mluví jen o zvuku zvonů a bubnování pochodu.¹⁹⁾ Teprve druhý den bylo v chrámě Notre-Dame nejen zpíváno, ale i slepými patronami střeleno při slavném Te Deum.²⁰⁾ A byla to pak zase hudba, jež dala podnět k dalšímu výbuchu, k pokračování revoluce. Zpráva o provokaci royalistických důstojníků rozlítla pařížský lid k další akci, která posunula kolo dějin kupředu. Došlo k té provokaci při hostině na rozloučenou s gardovým plukem. Royalističtí důstojníci pobídnutí zvuky arie z Grétyho opery Richard Lví srdce „Ó Richarde, můj králi, svět tě opouští“ (O Richard, o mon roi, l'univers t'abandonne) poslapali trojbarevné kokardy a dali se strhnout i k jiným monarchistickým projevům.²¹⁾ Když zpráva o tom přišla do Paříže, podrážděné už hladem

¹⁵⁾ Srv. studii G. V. Plechanova Francouzská dramatická literatura a francouzské malířství XVIII. století z hlediska sociologie, výbor Umění a literatura SNKLHU 1956, str. 146 nn. Že i opera byla v téže situaci a plnila touž funkci dokazuje R. Rolland v studii o Lullym. Srv. Hudebníci minulosti, str. 125 nn.

¹⁶⁾ Byly to starobylé stavovské soudní dvory, které měly i určitou váhu politickou tím, že registrací královských ediktů potvrzovaly jejich platnost. Vzpoura začala spory o finanční otázky.

¹⁷⁾ Tiers état — třetí stav, buržoasie. Měla jako třetí vedle duchovenstva a šlechty své zástupce v generálních stavech. Každý stav v tomto ostatně velmi zřídka svolávaném francouzském sněmu hlasoval odděleně a konečný výsledek určoval poměr hlasů tří stavů. Aby se zbavili tohoto nevýhodného postavení, prohlásili se zástupci třetího stavu v Generálních stavech v květnu 1789 za Národní shromáždění a vyzvali ostatní zástupce z druhých stavů, aby se k nim přidali, a prohlásili dále, že se nerozejdou, pokud nedají zemi ústavu. Teprve po pádu Bastilly uznal král toto shromáždění, k němuž se připojili i zástupci prvních dvou stavů.

¹⁸⁾ T. Carlyle (1795—1881), idealistický anglický historik, který líčí dějiny jako dílo velkých osobností a píše velmi emotivním stylem, podal toto líčení, ač prohlašuje, že spád událostí byl tak dramatický, že lidské pero není s to je popsat.

¹⁹⁾ T. Carlyle, Die französische Revolution, přel. P. Feddersen, 13. vyd. Lipsko Brockhaus 1923, díl I., str. 197.

²⁰⁾ Tamže str. 210. Zmiňuje se o něm i Combarieu cit. d.

²¹⁾ Srv. S. K. Neumann, Francouzská revoluce I. Sebr. sp. XXII., str. 220—1.

a odklady královými, který zdržoval potvrzení „Prohlášení lidských práv“ a jiných důležitých revolučních dokumentů, vypukla bouře. Ženy z pařížských tržnic se zástupy lidu, i národní gardou s děly, přitrhly do Versailles, vynutily si sankci základních revolučních dokumentů a odvezly si královskou rodinu do Paříže, kde byla ona, i Národní shromáždění, jež následovalo, více pod kontrolou lidu. A za té bouřlivé říjnové noci, když nezněly právě výstřely potyček a křik raněných, trávil lid ve versailleských zahradách též zpěvem a tancem.²²⁾

A nebylo tomu jinak ani při slavnostech sbratření, které vyplňují prvou polovinu roku 1790 a vrcholí slavností konfederace 14. července 1790, v den prvního výročí pádu Bastilly, mohutnou slavností s velkolepým průvodem a ceremoniemi v plném slova smyslu theatrálními. O nich soudobý časopis napsal s pýchou, že světu nikdy nebylo a již nebude poskytnuto takové divadlo.²³⁾ Při této slavnosti bylo také provedeno Gossecovo *Te Deum*. To je nejen první skladba pro podobnou revoluční slavnost napsaná a asi první revoluční skladba vůbec napsaná pro její potřeby významným profesionálním skladatelem.²⁴⁾ Budeme si ji muset ostatně ještě v dalším výkladu podrobněji povšimnout. Zatím pro nás je důležitější, že Gossecovo *Te Deum* bylo zpíváno veškerým lidem,²⁵⁾ ač partitura má dosti komplikovanou polyfonní fakturu. Svědectví jsou však jednoznačná. Víme také, že zpívána byla tehdy i *Přísaha z Dardana*, snad italského skladatele Sacchiniho²⁶⁾ a též *Ça ira*²⁷⁾ a snad ještě i jiné písně, zpěvy mešní v to nepočítaje. Této slavnosti se pak účastnila — kromě hřmění děl — svou hudbou i národní garda. O její hudbě pak máme zmínku v novinách již o měsíc dříve.

²²⁾ Srv. T. Carlyle, cit. d. 256, který omlouvá tuto provokaci správně hodnocenou historiky marxistickými, např. Soboulem. A. Soboul, Francouzská buržoasní revoluce 1789–1799. Rovnost, Brno 1950, str. 82 a j.

²³⁾ V *Journal de la Municipalité* ze 6. juin 1789 cit. Combarieu op. c. 416.

²⁴⁾ François Joseph Gossec (1734–1829). Proslul již před revolucí jako ředitel „Concerts des amateurs“ oblíbeného koncertního podniku pařížského, a *Concerts spirituels* i jako druhý ředitel Velké opery (*Académie de la musique*) a jako ředitel *École Royale du Chant* i jako symfonický a operní skladatel. Zvláštní popularity i významného místa v dějinách si vydobyl jako první — časově i významem — skladatel revoluce. Většinu skladeb z této doby, kantát, písní i pochodů, vydal C. Pierre v *Musique des Fêtes et cérémonies*... Tam i zmíněné *Te Deum*. Dále to jsou hymny o Svobodě (celkem 5), *Chant du 14^{me} Juillet* 1790–91, *Hymne à Voltaire* (1791), *Triomphe de la Loi* (1792), *Hymny o Přírodě* (1793), *Rovnosti* (1794) o Nejvyšší bytosti (t.), dále o Lidskosti, *Hymna Vítězství* a j., vedle toho i jiné zpěvy, jednodušší i bohatší a kantáty. Z toho množství jmenujme ještě aspoň *Chant funébre sur la mort de Feraud, représentant du peuple, assassiné, l'an II dans la Convention nationale* (Smuteční zpěv nad smrtí F., zástupce lidu, zavražděného v II. roce republiky v Národním shromáždění).

²⁵⁾ Podle *Journal de la Municipalité* z 15. VII. 1790 cit. Combarieu op. cit. 419.

²⁶⁾ Srv. Combarieu op. cit. 393.

²⁷⁾ Píseň je doložena nepochybně již na jaře 1790.

Vznikla tedy už v prvním revolučním roce a z ní později vybudoval B. Sarette jádro pařížské konservatoře, soustřediv zde i nejvýznamnější hudebníky Francie té doby.²⁸⁾

Účast velkých sborů pěveckých i hudebních na slavnostech a manifestacích revolučních stává se pak pravidlem a tradicí. Slavnosti ty jsou pak samy neodmyslitelnou součástí života revoluční Francie, později od roku 1793 nahrazují pak i odstraněný náboženský kult katolický, jehož mše a ceremonie nahrazují slavnosti s ceremonielem občanským.

V této době uvědomuje si pak revoluční vláda francouzská, ať jakobínská, ať thermidoriánské buržoasie, sílu a účinnost působení hudby na nejširší masy. Projevovala toto uvědomění nejen faktickým zařazováním hudby do ceremonielu jednotlivých slavností, ať to byly slavnosti na paměť ideologů či hrdinů revoluce — byly to slavnosti k poctě Rousseaua, Voltaira, či mučedníků revoluce Lepelletiera a chlapců Bary a Vialy²⁹⁾ či slavnosti, které tvořily Robespierrem zavedený kult Nejvyšší bytosti, či pozdější slavnosti na počest mládeže, manželů, zemědělství a j. Ba i thermidorská buržoasie dovedla ocenit i využít agitační masovou píseň. Gaveauxova „Reveil du peuple“ (viz př. 4.) je toho dokladem. Hle soudobé svědectví:

„10. ledna 1795 sešli se občané ze sekce Vilém Tell v kavárně des Chartres, aby si vyslechli píseň „Le Réveil du peuple“, složenou a zpívanou Gaveauxem, skladatelem z divadla Opéry-comique v rue Feydeau (slova Souriguerre). Úspěch byl tak velký, že kavárna Chartres se změnila během několika dnů v jakýsi druh klubu, kam se chodilo tleskat této „vlastenecké hymně“, hodné, aby „zazněla ve výročí popravu posledního z našich králů (thermidoriány míněn Robespierre — čr), stejně osudné pro royalisty, pijáky krve, (tak nazývání po thermidoru představitelé jakobínské diktatury z období Teroru — čr.), pro společníky Capetovy (obč. jméno dané Ludvíku XVI. — čr.) i pacholky Robespierrovy“.³⁰⁾

Tento citát i s typickými surovými výrazy ukazuje zdivočelého měšťáka thermidoriánského, který se nejen vyděsil Terorem,³¹⁾ ale i jakobínskou

²⁸⁾ Zřízena byla v r. 1795 (III. r. republiky), v její kompoziční třídě i jako inspektoři působili Méhul, Gossec, Grétry, později i Cherubini, Monsigny a Lessueur, ale našli bychom tu i další významné osobnosti jako R. Kreutzera, Fr. a Ch. Duvernoye; celkem tu působilo 115 umělců.

²⁹⁾ Dva třináctiletí chlapci zavraždění royalistickou kontrarevolucí na francouzském venkově.

³⁰⁾ Podle večerníku Messengeru z 21. ledna 1795 popisuje Combarieu op. cit. 403.

³¹⁾ Obdobím Teroru nazývá se vrchol jakobínské diktatury a současný vrchol celé revoluce. Jde o období od léta 1793 do 27. července 1794 (9. thermidor), kdy rozkladem v táboře jakobínů a intrikami středu a pravice byl poražen, zatčen a popraven Max-

diktaturou levého křídla revolučního, jež nutně směřovalo k uspokojení požadavků nejširších lidových mas — včetně některých oprávněných a situací vynucených požadavků hospodářských a sociálních. Thermidorský měšťák dovedl využít situace, ale ví, že musí pro sebe získat veřejné mínění a obviněním jakobínů zastříť své vlastní zločiny. Proto neštítí se ničeho, poznal již v revoluci sílu hudby a neváhá ji použít. Proto propaguje píseň Gaveauxovu, žádá, aby byla zpívána ve všech divadlech, dává ji zpívat tlupami své „zlaté mládeže“ i teroristickými tlupami, které odklízují představitele jakobínské diktatury.³²⁾ Náš měšťák se poučil ze zkušeností minulých let. Poučil se z toho, jakou mobilizační a rozohňující sílu měly právě lidové revoluční písně *Ça ira* (viz př. 1), Carmagnola (viz př. 2) i Válečná hymna rýnské armády *Rougeta de Lisle*, která dostala později jméno *Marseillaise*³³⁾ (viz př. 3). Není třeba uvádět, kolikrát zachránil zvuk *Marseillaise* vítězství zbraní francouzských revolučních armád.³⁴⁾ Netřeba hovořit podrobněji o úloze písně *Ça ira*. Jako doklad jen citát z Hébertova „*Otce Duchesna*“.³⁵⁾ Po nezdařeném králově útěku Hébert psal:

„Co uděláme s tím tlustým prasetem, ptají se všichni mí lelkové, mluvčí o tatíku Capetovi. — Ale praví předseda jedné sekce, je to stále náš král... Pošlu k čertu všechny ty aktivní občany (zámožní, kteří měli volební právo; do vyhlášení republiky nebylo obecné. Majetní také tvořili Národní gardy, do nichž zvláště zpočátku dělníky a chudé vůbec nepouštěli — čr.) a pro útěchu jdu vypít kapku do kavárničky u Obilního trhu. Ach, tak jsem byl, hrome, odškodněn za špatnou náladu, kterou mi způsobili všichni ti

milián Robespierre (1758—1794), hlavní mluvčí Hory (levice, jakobínů) v revolučním konventu. Období Teroru, namířeného proti vnitřnímu nepříteli revoluce, potlačovalo odpůrce jakobínské vlády krutě, masovými popravami, často snad i zbytečnými a neschvalovanými Robespierrem. Bylo však vynuceno těžkou situací vnitřní a zvláště zahraniční v době vojenské intervence spojených mocností proti francouzské revoluční republice. Tato tíživá situace vnější i odpor vnitřní nutil revoluční buržoazii i jakobíny, aby se opřeli o široké lidové masy a v jejich zájmu vedli revoluci k nejzazším důsledkům, na které snad v počátcích ani nepomyslili. Zbytečné výstřelky a přehmaty, syalované obratnou agitací jejich protivníků na nejlepší revoluční vůdce vyvolaly nespokojenost s revoluční diktaturou — Terorem a přivodily nakonec pád jakobínské diktatury.

³²⁾ Srv. Soboul *Francouzská revoluce*, str. 195.

³³⁾ Srv. knihu Fr. Gela *Internacionála a Marseillaise*, Praha DP 1952, kde vypisuje podrobně a zasvěceně historii vzniku této písně a její osudy.

³⁴⁾ Tamže 232 nn.

³⁵⁾ Père Duchesne — jméno revolučního časopisu Jakuba Reného Héberta, radikálního novináře francouzského. Vydáván byl třikrát týdně od počátku roku 1791. Hébert je mluvčím nálad pařížské ulice, které nadbíhá i tónem svého psaní. Právě proto však sehrál významnou úlohu. Jeho vydavatel vystupoval pak zvláště v letech 1792 a 1793 jako nejkrajnější levičák a demagogicky se stavěl i proti politice jakobínské Hory a zvláště Robespierra. Musel být proto také za Teroru odstraněn, když se jeho počínání stalo revoluci nebezpečným.

tlachaví chlapi. Ještě jsem ani neseseděl a již slyším zpívat z plna hrdla „Půjde to! Půjde to!“ (doslovný překlad Ça ira, použitý tu S. K. N. je velmi vhodný — čr.). Ať žije národ. Strčím nos do dveří a co spatřím? Hromadu chlapů statečných s píkami . . . A odkud jste vlastně přišli, ptám se. Cožpak jsou ještě Bastilly k dobývání? Ach, otče Duchesne, kdepak jsi byl? Jdeme přísahat, že umřeme za vlast, a tato přísaha nebude přísaha bzdiny chlapa, jako přísaha toho zatraceného prasete, co křivě přísahalo a do záhuby vedlo vlast!“³⁶⁾

Text Hébertův, který dává nahlédnout nejen do atmosféry revoluční Paříže roku 1791 a do smýšlení prostých lidí, jež jeho pisatel významnou měrou tlumočil i formuloval, ukazuje na úlohu i postavení písně Ça ira. Je to píseň vsutku revolučních lidových vrstev. Je masově rozšířena, zpívá ji lid, i když se hlásí do revolučních praporů dobrovolnických k obraně vlasti, zpívá ji v bojích i při revolučních demonstracích, zpívá ji takřka denně. A píseň svým optimistickým revolučním textem „Půjde to! Půjde to!“ vyjadřuje i vlévá přesvědčení ve vítězství revoluce, i když je její věc ohrožena ze všech stran, zvenčí i zevnitř. Takto užíval písně-zbraně lid. A od něho se učí i buržoasie. Učí se nejen buržoasie thermidorská. Od lidu a z jeho revolučního zpěvu učili se i jakobíni i ti všichni revoluční zákonodárci, kteří ocenili úlohu písně a hudby vůbec a požadovali, aby byla významnou součástí revoluční výchovy mas. Nedejme se mýlit jejich řečí, tím, že se často dovolávají starověkého Řecka či odvozují své názory z filosofických postulátů encyklopedistů.³⁷⁾ Už skutečnost, že se s těmito návrhy setkáváme až v Legislativě³⁸⁾ a dokonce až v konventu,³⁹⁾ varuje před unáhlenými dedukcemi. Revoluční zákonodárci měli zde již zkušenosti z těch událostí, o nichž jsme již psali, znali již i údernou sílu Marseillaisy, měli vyzkoušen ohlas revolučních hymen z prvních let a získali již pro věc revoluce i řádku hudebníků včetně znamenitých a proslulých skladatelů. Jejich argumentace není tedy nic jiného, než to „vyvolávání duchů minulosti, vypůjčování si jejich jmen a bitevních hesel“, jak o tom mluví Marx. V takovéto souvislosti vystoupí teprve jasně smysl slov v návrhu zákona podávaném 21. prosince 1792 Rabauten Saint-Étiennem: „... v každém cvičení, nechť

³⁶⁾ Le Père Duchesne č. 59 citováno podle českého překladu S. K. Neumanna v jeho Francouzské revoluci II., str. 120–121.

³⁷⁾ Tak se dívá na tuto otázku mylně i Combarieu, ač jeho výklad jinak přináší dost faktů dovolujících zobecnění správné. Op. cit. 385 n.

³⁸⁾ Legislativa — Shromáždění zákonodárné, nahradilo od října 1791 první revoluční národní shromáždění francouzské, Shromáždění ústavodárné — Konstituantu, utvořenou v roce 1789 z Generálních stavů.

³⁹⁾ Konvent je republikánský sněm francouzský, zvolený na základě všeobecného hlasovacího práva po revolučním výbuchu 10. srpna 1792, který smetl konečně království.

jsou zpívány hymny ke cti vlasti, svobody, rovnosti a bratrství všemi zúčastněnými. Nechť jsou zpívány hymny schopné formovati občany a jejich ctnosti. Tyto hymny mají být schváleny zákonodárným sborem.“⁴⁰⁾ To není reminiscence na Platonovu Ústavu, ale jasný požadavek revoluční propagandy zpěvem, postaveným dokonce pod kontrolu zákonodárné moci. A stejně v podstatě mluví Sieyès, Daunou a Lakanal 8. messidoru I. roku (26. VI. 1793) když požadují, aby žáci byli vyučováni zpěvu a tanci, aby mohli účinkovat při národních slavnostech. Zpěv revolučních občanských písní požaduje i návrh podaný Robespierrem.⁴¹⁾ Uvážíme-li pak to, jak dovedla zpěvu využít i thermidorská buržoasie — ostatně není náhodou, že právě thermidorské hymny a zpěvy vyznačují se značnou jednoduchostí a přehledností melodickou, zřejmě proto, aby jim tato lidovost otevřela cesty k širokým masám, kde měly agitačně působit (Srv. př. 5) — nepodivíme se, že i thermidorský konvent přijímá zákon, který ukládá připravit výběr vhodných zpěvů a hovoří o tom, že hudba, která za starého režimu sloužila obveselení krále a dvora, je záležitostí občanskou a má sloužit republice.⁴²⁾

3

Dosavadní výklad ukázal, byť jen na namátkou volených a kusých příkladech společenskou funkci revoluční písně a hudby v letech 1789—1799. Nějaké zvláštní poučení pro dnešek z těchto poznatků vyvozovat není třeba, i když uplatňuje se tu obecná zákonitost revolučních procesů, ověřená mimo jiné i naším husitským revolučním hnutím,⁴³⁾ že v období revolučního zápasu podřizuje si revoluce a společenská síla, která ji uskutečňuje, plně veškeré umění. Je tomu tak ovšem i v revoluci proletářské, která sice nepotřebuje dávat svou hudbu pod kontrolu zákonodárných orgánů, neboť kontroluje a prověřuje ji sám revoluční lid, plně uskutečňující svou politickou moc, ale odpověď na své námitky najdou tu ti zastánci buržoasního pojetí svobody umělecké, kteří vyhláší své námitky proti řízení umělecké práce revolučním předvojem proletariátu, jeho komunistickou stranou. Avšak k zajímavějším závěrům dospějeme, podíváme-li se blíže na to, co se v revoluční době zpívalo a hrálo. Po revoluci upadla tato hudba v zapomnutí, dnes je nám takřka neznáma,⁴⁴⁾ a přece ještě v polovině XIX. sto-

⁴⁰⁾ Cit. podle J. Combarieua *Histoire de la Musique* II., str. 384.

⁴¹⁾ Viz tamže.

⁴²⁾ Tamže.

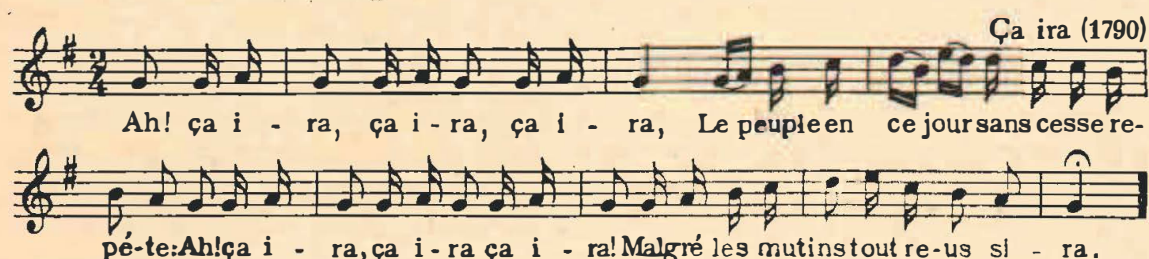
⁴³⁾ Srv. Zd. Nejedlý *Dějiny husitského zpěvu*, kniha IV. — Táboři, str. 21 nn.

⁴⁴⁾ Analysuje-li H. Goldschmidt v K. Schoenwolfem redigovaném *Konzertbuchu* některé skladby této doby, činí tak nepochybně právě spíše z marxistickým pohledem

letí, ba i ještě v 50. i dokonce ojediněle v 60. letech, objevily se některé skladby autorů tohoto období na pořadech koncertů pražské konservatoře.⁴⁵⁾ O některých skladbách, např. Gossecových prohlašuje Combarieu ve 20. letech našeho věku, že ještě dodnes neztratily účinnost.⁴⁶⁾ Na druhé straně však konstatuje týž autor, že nejde většinou o veledíla, že nepřinášejí tyto skladby nějaké význačné umělecké hodnoty.⁴⁷⁾ To už samo vyzývá k bližšímu přezkoumání, aspoň pokud to prameny dovolují.

Co zpíval lid v prvních dobách revoluce? Constant Pierre provedl pečlivý soupis zpěvů celého revolučního období. Podle jeho zjištění lze napočítat už v roce 1789 116 revolučních písní.⁴⁸⁾ Ovšem v prvopočátcích sahál lid nepochybně k písním staršího data, nebo aspoň k starším melodiím přidávali buďto lidoví básníci nebo političtí agitátoři a literáti z Palais Royal⁴⁹⁾ nové aktuální texty. Taková praxe byla už vžita a měla svou tra-

Př. 1



dici. Byla běžná i v starším francouzském šansonu a popěvku nebo kupletu, který byl podstatnou součástí hudby staršího vaudevillu a lehčích forem komické opery.⁵⁰⁾ Proto nepřekvapí, že se objevují nejen celé vhodně pře-

ovlivněného historického zájmu, než proto, že by tato hudba snad na německých koncertních podíích žila. (Srv. Das Konzertbuch, Orchestrmusik I. Henschel-Verlag Berlin 1959, str. 258 nn.)

⁴⁵⁾ Tak 7. III. 1847 je to předehra k Cherubiniho Medei i trio pro ženské hlasy téhož skladatele 25. II. 1866, Catel je na pořadu ještě 7. III. 1850, ba i 25. II. 1864 atd. Srv. Ambros-Bramberger, Das konservatorium in Prag, Praha 1911, Přílohy.

⁴⁶⁾ Srv. Combarieu o Gossecovi. Op. cit. str. 411.

⁴⁷⁾ Srv. též C. Pierre Musique des Fêtes ... předmluva str. X. Podobně hovoří Asafjev, Muzykaľnaja forma kak process. str. 55 nn.

⁴⁸⁾ Combarieu op. cit. str. 408.

⁴⁹⁾ V tomto paláci vévody orleánského, králova bratrance, ochotného aspirovat i na královský trůn, soustřeďovaly se oposiční živly, v jeho zahradách vytvořil se první revoluční politický klub, zde se debatovalo, ale odtud byla občas i v prvních obdobích revoluce řízena jednotlivá její dějství. Zde se shromažďovala chudá inteligence, která se stávala revolučními agitátory mezi lidem.

⁵⁰⁾ Hovoří o tom dost podrobně a důkazy snáší Combarieu ve zvláštní kapitole svých dějin chansonu a popěvku 18. stol. ve Francii. Odvolávám se prostě na jeho výklad, aniž bych příklady, nám neznámé, citoval. Srv. Combarieu op. cit. 352 nn. Běžnou praxí bylo už dávno před revolucí vydávání textů s odkazem na melodii, na jakou mají být zpívány.

vzaté písně a zpěvy i z oper, ale že jsou hojně přizpůsobovány i oblíbené starší nápěvy. Takto vznikla i velmi rozšířená *Ça ira* z Bécourtova carillonu, který se hodil i svým spádným, energickým nápěvem k tomu, stát se mluvčím revolučního elánu (př. 1). Nepochybně ozývaly se i satirické popěvky staršího data, zaměřené proti královně, o jejichž existenci víme i z doby předrevoluční. Z jejich tradice vyrůstá i další z velmi známých revolučních písní, „Carmagnola“, přesně zvaná „Carmagnola des Royalistes“,⁵¹⁾ jejíž původ, ani doba vzniku nejsou přesně známy. Snad vznikla po svržení monarchie, kdy i tisk podnikal prudké útoky proti králi a zvláště proti nenáviděné královně, útoky, které se, vedeny Hébertovci a jinými radikálními publicisty, vystupňovaly k zuřivosti zvláště v době přípravy a provádění procesu proti královně v roce 1793. Píseň však je doložena nepochybně už v roce 1792, ač může být starší.⁵²⁾ I ona nese v sobě nepochybné rysy starších šansonů a popěvek i lidových písní a tanců v pravidelném metrickém a harmonickém členění, $\frac{6}{8}$ taktu i prosté melodice. Ovšem i zde dovedeme si dobře představit pathetický akcentovaný přednes (viz př. 2).

Př. 2

La Carmagnole des royalistes (1792?)

Ma - dam Vé - to a - vai t pro - mis de faire é - gor - ger tout Pa -
 ris Mais son coup a man - qué grace a nos ca - non -
 niers! Dan - sons la car - ma - gno - le, vi - ve le son, vi - ve le
 son, dan - sons la car - ma - gno - le, vi - ve le son du ca - non.

Iambický rytmus s charakteristickým zpomalením a přerušením stereotypního pohybu, připouští opravdu tvrdost, o které hovoří, jako o příznačné,

⁵¹⁾ Carmagnola je název tance. Podobných skladeb existovalo v revolučním období více.

⁵²⁾ Do tohoto roku klade její vznik pravděpodobně i text, který hovoří o Madame Vétó. Zrádcem Vétó byl po svém sesazení nazýván i Ludvík XVI. (srv. Carlyle cit. d. 2., str. 204), ovšem není vyloučeno, že se i tato přezdívka stejně jako píseň zrodila již dříve, kdy král vetováním návrhů Národního shromáždění hleděl sabotovat jeho činnost a vývoj revoluce a obracel tím proti sobě hněv lidu. Pro datování rokem 1792 mluví však i shoda textu písně s vyhrůžkami manifestu vévody Brunšvického z 25. července 1792, který vyhrožoval všem, kdo by vztáhli ruku proti království a královské rodině přísným potrestáním a vyhlazením Paříže, bude-li králi a jeho rodině ublíženo.

Asafjev.⁵³⁾ A tak především v přednesu projevují se nové rysy, zde formují se pak i skutečné zárodky nové intonace, přerůstající pak v úderné pochodové rytmy nejlepších revolučních písní typu Marseillaisy, která si své místo nevydobyła jen náhodou. Vděčí za ně především své hudbě, nejšťastněji typisující ovzduší revolučního zápasu (př. 3. a]—c]). Ostatně varianty zachycené v náznaku našich notových příkladů dotvrzují, že lid ještě variačním procesem ústního podání prohloubil a vyostřil její charakteristické rysy, pro něž se právem stala první z celé té záplavy zpěvů revoluce. Možno

Př. 3a

Rouget de l' Isle, Marseillaise (pův.)

Allons En-fants de la Pa - tri - e le jour degloi-re est arri - vé

etc.

Př. 3b

Le Chant des Marseillois
(podle jednoho z prvých pařížských vydání)

Allons en-fants de la Pat - ri - e le jour degloi - re est ar - ri -

vé contre nous de la ti-ran - ni - e, l'éten dart, sanglant est le -

vé Peten dart sang-lant est le - vé enten-dez vous dans les cam-

pag-nes mu - gir ses fe-ro-ces sol-dats, ils vien-nent jus-que dans vos

bras e-gor - ger vos fils vos com - pag-nes, aux Ar - mes ci-to-

yens fer - mez vos ba-tail - lons. Mar - chez, mar - chez

[ossia]

⁵³⁾ B. V. Asafjev Muzykaľnaja forma kak process II. — Intonacija str. 54—55.



Př. 3c



poukázat zvláště na začátek a na „Aux armes citoyens“.

To už další zpěvy, ať za thermidorského období s ní úspěšně vlivem vnějších politických podmínek soutěží píseň Gaveauxova (př. 4.), nebo Méhu-

Př. 4



lův velmi oblíbený Chant du départ, zůstávají za ní, co do údernosti pozadu. Právem proto Asafjev zdůrazňuje, že revoluční lid zprvu přeintonoval staré nápěvy.⁵⁴⁾ I tak jsou tu však zřetelný typické nápěvné rysy: melodie s vý-

⁵⁴⁾ Tamže str. 54. „V revolučních letech přeintonoval pařížský lid do svého jazyka mnoho populárních nápěvů minulosti, současně s vytvořením zcela nových písní ulic a náměstí rozničeného města; nepřináší však do vykrystalisované melodicko homofonní struktury (všechny tyto nápěvy počítají s prostým doprovodem, lakonickým, živým, zobecňujícím a hbitým) nic nového v ohledu strukturálním a harmonickým. Oko theoretika neuvidí v této masě písňových melodií nic podstatně nového. (K tomu také Asafjev v poznámce dodává, že takový byl i většinou vztah k hudbě francouzské re-

razným pádným rytmickým členěním, tečkovanými rytmy, nebo střídáním krátkých a dlouhých hodnot v taktech lichého základu (včetně $\frac{6}{8}$), s metrem trochejským s předrážkou, nebo častěji a spíše iambem, který lépe odpovídá

Př. 5

Méhul, Chant du Départ

La Vic-toire en chan - tant nous ou - vre la bar - 'rie - re La li-ber-
té gui - de nos pas et du Nord du Mi - di la trom-
pé - te guer - rie - re A son-ne l'heu - re des com-bats Trem-
blez en-ne-mis de la Fran - ce, Rois i - vres de sang et d'or gueil! Le
peu-ple sou-ve - rain s'a - van - ce Ty - rans de-scen-dre au cer -

REFRAIN

cueil. La ré - pub - li - que nous ap - pel - le, sa-chons
vaincre, ou sachons pé - rir! Un Fran-çais doit vi - vrepour el - le, pour
elle, un Français doit mou rir Un Fran - çais doit mou - ric, La ré - pub -

Coeur: etc.

francouzskému jazyku, dále s melodií budovanou nejčastěji na trojzvukové intonační kostře (zvláště těžké doby) a jasně členěném harmonickém půdorysu s častými intonacemi fanfárovými a kvartovými zdvihy. Není to úplný výčet typických znaků a nepostihuje ani intonační podstatu revolučních zpěvů, ale podává alespoň některé jejich charakteristické rysy z oblasti technické. Hlavní ovšem stále zůstává úderná pathetická intonace, již tyto

voluce). Avšak svědectví současníků o uchvacujícím účinku nápěvu dokazují, že podstata věci není v „revolučnosti textu“, ne v nějakém zájmu slovesném, ale hlavní, že je jejich kolosální rozšíření a vliv na evropský melos“.

znaky jako druhotné pomáhají se realizovat. Na důkaz těchto tvrzení uvedme ještě několik příkladů, které uvedené rysy blíže osvětlí (př. 6a]–l]).

Z uvedených příkladů je patrné i jak současně vedle sebe se uplatňují intonace pochodové, s výraznými tečkovanými rytmy a akordickou strukturou i stále pathetičtější výrazem, a intonace taneční, vzpínající se až k extatickému veselí. Při tom možno poukázat na Gossecovu Ronde national (př. 7), která svou úderností a tanečností se blíží výrazně Ça ira (př. 7). Na této melodii z roku 1792 je patrné, jak se skladatelé blížili lidové

Př. 6a

Gossec, Chant du 14. juillet (1790-1791)

Dieu du peuple et des

rois de-sci - tés des cam pa - gnes de Lu-

ther de Cal - vin des en fants d'Is ra - el

etc.

Př. 6b

Gossec, Hymne du 14. juillet (1792)

etc.

Př. 6c

Catel, Hymne du 10. août (1795)

etc.

Př. 6d

Allo risoluto

Berton: Hymne du 21. Janvier (1796)



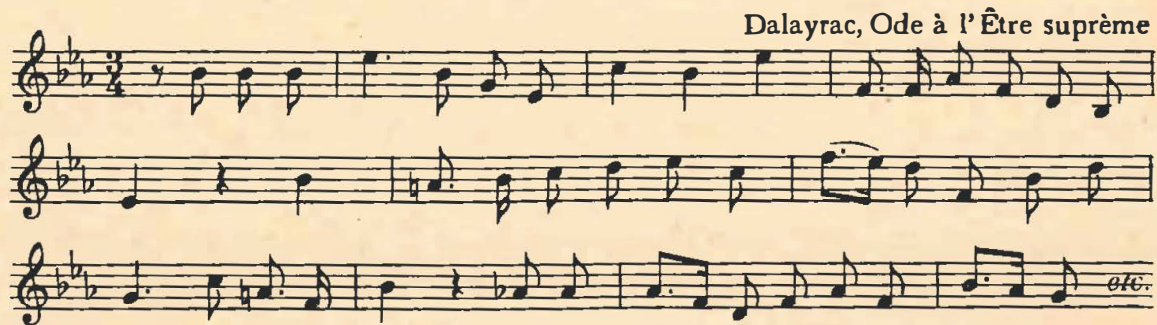
Př. 6e

Gossec, Hymne à l'Être suprême (1794)



Př. 6f

Dalayrac, Ode à l'Être suprême



Př. 6g

Cherubini, Hymne pour la fête de Jeunesse (1799)



Př. 6h

Gossec, Hymne à la Nature (1793)



Př. 6i

Pleyel, Chant à la Liberté



Př. 6j

Gossec, Le triomphe de la Loi



Př. 6k

Gossec, Choeur à la Liberté



Př. 61

I. Méhul, Chaut national du 14. juillet (1800)

II.

I. II. etc.

Př. 7

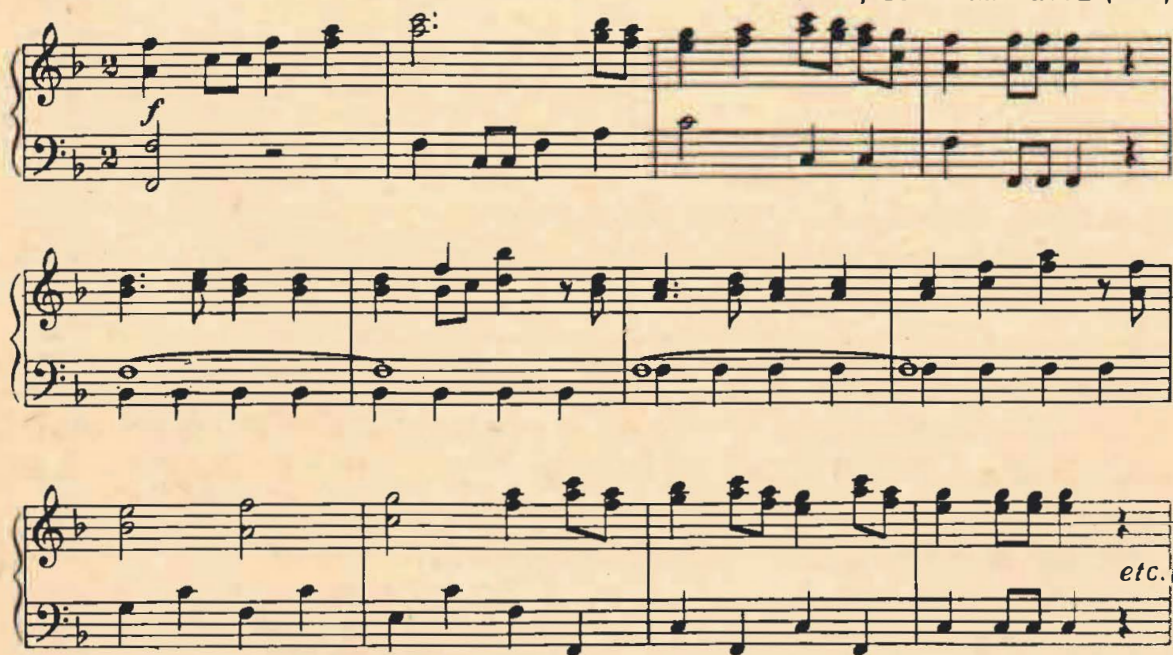
L'in no - cens vat de re - tour Gossec, Ronde national (1792)

tr. tr. tr.

melodii. I rok vzniku při rázu této skladby není bez významu. Zevrubnější studium zpěvů v jejich chronologické posloupnosti ukázalo by, nejen, jak se vyvíjí a vyhraňuje revoluční intonace, ale mohli bychom odtud vyčíst i samy dějiny revoluce. Zprvu proniká nová intonace a lidovost zvláště do větších umělých skladeb jen poznenáhlu. Gossecovo připomenuté „Te Deum“ z roku 1790 je tu případem typickým. Lidovost a revoluční duch se tu hlásí fanfárovým úvodem (př. 8a)) a passepiedovým interludiem (8b)), ale v podobě tečkovaného rytmu vedlejších motivů proniká i do vlastní skladby na církevní text, nesené přes funkční určení pro masový zpěv, jak o něm byla řeč v předchozím odstavci, celkem v tradičním duchu, jen v prostší, monumentálnější melodice, prosté koloratur (srv. př. 8 c)). Dále nápadný by mohl být úbytek pathetických intonací pochodových a kvalitativní přírůstek tanečních intonací v letech thermidorských. I zde je výklad chtěnou lidovostí po předchozí analýse společenské funkce těchto zpěvů nasnadě. Údernost Gossecovy písně z roku 1792 nepotřebovala by pak také komentáře. Než nezajdeme příliš daleko v těchto výkladech. Materiál, který máme po ruce je příliš kusý, aby zobecnění vylučovala ukvapenosti a omyly. Souvislost písní a jejich rázu a obsahu s revolučním děním, i když je nesporná, není tak přímočará, jak se z několika uvedených příkladů na první pohled zdá. Zajímavé pak je však zde i to, jak uvedené písně dorůstají výrazu a pathosu hudby Beethovenovy, i když se hudební invencí s ní nemohou měřit (srv. např. 6c], i]). Nejpatrnější však je tato souvislost na žánru, kterému dala francouzská revoluce nejen tvář, ale i výrazný společ-

Př. 8a

Gossec, Te Deum - úvod (1790)



Př. 8b



Př. 8c

Te De - um lan - da - mus _____

čenský smysl, v jakém užíval ho pak i Beethoven. Je to smuteční pochod, ozývající se v době revoluční při tryznách za hrdiny revoluce, jako byli Feraud, nebo později generál Hoche, snad nejtalentovanější z revolučních vojevůdců, který podle mínění některých přerůstal svým formátem i Bonaparta a jen jeho předčasná smrt na proletářskou nemoc, dědictví prostředí, z něhož vyšel, dovolila Napoleonovi, aby zastínil Hochovu vojenskou genialitu.⁵⁵⁾ Porovnejme jen úryvky z těchto smutečních pochodů doby revoluce se známými smutečními pochody Beethovenovými (srv. př. 9a]–c]). Příbuznost a společné rysy jsou jasné. Rozdíl tkví v tom, že Beethoven to, co je v těchto pochodech – a to platí i o ostatních skladbách, písních, hymnech, tancích i pochodech doby revoluční – jen naznačeno, vydobyto jaksi zpola za pochodu, v klidu domýšlí, zobecňuje a monumentalizuje. A ne-napodobí! A v tom je další zákonitost a možnost poučení z této historické

⁵⁵⁾ Srv. F. Gel, Internacionála a Marseillaisa, str. 238.

epochy, že její písně i typické intonace musejí dozrát a být teprve pak zobecněny. Nelze tedy čekat, že z revoluční epochy bezprostředně a ihned vyroste geniální a zobecňující dílo. Tento závěr má svou aktuálnost i dnes, ač rozdíl revoluce socialistické oproti buržoasní je i v hudebním dění znač-

Př. 9a

Cherubini, Hymne funebre sur la mort
de Général Hoche (1797)

Lento

ff Gr. caise Gr. caise coll 8..... coll 8.....

Marche

8..... 8..... 8..... 8.....



Pr. 9b



Pr. 9c



ný. Spočívá především v tom, že socialistická revoluce je uskutečňována již uvědomělou semknutou masou lidu, vedenou, vyzkoušenou a zocelenou revoluční stranou a že toto hnutí má už i svůj zpěv — dělnickou revoluční a v některých případech i masovou píseň, na kterou může už hudba revoluce navázat, i když ji bude nepochybně přetvářet a dávat ji nové rysy odpovídající novým úkolům. Ve francouzské revoluci lid — hlavní síla masové hudební kultury — stál zpočátku zcela neuvědomělý a nezorganizovaný stranou a teprve postupně byl do revolučního procesu vtahován, což se projevilo i na jeho zpěvnosti, která se novým podmínkám přizpůsobuje pomaleji. Teprve v průběhu revoluce, a ve chvíli, kdy dosahuje svého vrcholu, kdy se aktivně v jejím dění uplatňuje i čtvrtý stav — lidové masy, to je v období Teroru, roste tato hudební aktivita lidu a s ní — k překvapení buržoasních historiků, kteří nedovedou pochopit zákonitost revoluce i úlohu lidu v ní — dosahuje vrcholu i počet revolučních zpěvů. Na základě zjištění Pierrových to dovozuje Combarieueu.⁵⁶⁾ Uvedu ona čísla, protože právě potvrzují všechny dosud učiněné vývody a zvláště ukazují správnost obecné zákonitosti vztahu hudby a revolučního dění. Potvrzují i úlohu lidu a jeho zpěvnosti, která právě ve chvíli největší aktivity si vynucuje vznik největšího počtu zpěvů. Po 116 zpěvech z r. 1789 vzniklo prý jich v roce 1790 261, v roce 1792 víc než 325, v roce 1793 590, v roce 1794 701 a teprve v roce 1795 jejich počet klesá na 137. Jestliže souvislost uvedená je tu při srovnání s chronologií revolučního dění jasná, třeba poznamenat, že číselný vrchol, který leží zřejmě až za thermidorem, je vysvětlitelný postiženou již snahou buržoasie agitačními písněmi ovlivnit veřejné mínění. Jistě tu pak sehrálo svou úlohu i jisté uvolnění společenského života, větší počet radovánek pořádaných buržoasií, zbavenou strachu z Teroru — s tím setkáme se ještě i při přehledu tvorby dramatické — ulehčení následující po spartanském období jakobínské diktatury, vyznačené i největší mravní přísností a revoluční askesí. Právě tato atmosféra vysvětluje i to, že thermidorské písně mají v sobě více prvků tanečních, jak o tom již byla řeč. K podobným výsledkům jako uvedené statistiky vede pak i přehled a časové rozvrstvení hymnických a kantátových skladeb, které zahrnul C. Pierre do své edice *Musique des fêtes et des cérémonies de la Révolution*. Ze 150 zde zahrnutých skladeb, plných 24 pochází z roku 1792, v dalších dvou letech pohybuje se jejich počet na 14, kdežto melodií převzatých z doby před r. 1789, je jen sedm.

Nakonec chtěl bych ještě připojit malou poznámku o skladatelích této epochy. Vedle Gosseca jsou to Cherubini, Méhul, Dalayrac, Catel, Martini

⁵⁶⁾ Combarieueu op. cit., str. 408.

aj.⁵⁷⁾ Ač vyrostli všichni ještě v prostředí starého režimu a většinou dobyli

⁵⁷⁾ O Gossecovi viz pozn. 24.

Maria Luigi Zenobio Carlo Salvatore Cherubini (1760—1842) je rodem Ital z Florencie. Po studiích u Sartiho v Benátkách a uměleckých cestách usadil se 1786 v Paříži, kde s výjimkou mezidobí za Napoleonova císařství působil až do smrti. Je autorem oper *Démophon* (1788), *Lodoiska* (1791), *Elisa* (1794), *Médée* (1797), *Vodař*, neboli *Le deux journées* (1800), *Anacréon* (1803), *Faniska* (1806 pro Vídeň), *Les Abencerages* (1813), *Ali Baba* (1833). Od r. 1795 byl profesorem, od 1821 ředitelem pařížské konservatoře. Známe i svými rozpory s Berliozem. V dějinách našeho divadla měly význam jeho opery *Faniska* a zvláště *Vodař*, jedna z prvních česky provedených oper počátkem 19. stol. a zároveň opera, kterou 20. listopadu 1862 zahajovala opera českého Prozatímního divadla. Na tento význam Cherubiniho poukazuje i v jubilejní poznámce (Hud. rozhledy XIII., str. 688) prof. dr. J. Plavec, avšak nejdůležitější kapitolu Cherubiniho činnosti odbývá toliko citátem ze Zd. Nejedlého, hodnotícím *Vodaře*. Jím však význam Cherubiniho pro hudbu revoluce, ani jeho vlastní revolučnost nejsou zdaleka vyčerpány. O operách jeho ještě pohovoříme zvláště. Zde je však třeba aspoň připomenout jeho *Hymnu Bratrství* a *Hymnu Pantheonu* (sbor s prův., obě z r. 1794) *Chant républicain du 10^{me} août* (Republikánský zpěv 10. srpna — 1795), *Hymnu Vítězství 1796*, *Hymne funebre sur la mort du général Hoche* (1797 — viz př. 9), *Ode sur le 18^{me} fructidor*, *Salpetre républicain* (1798), *Hymne pour la fête de jeunesse* a *Hymne pour la fête de la Reconnaissance* (1799).

Étienne Henri, Nicolas Méhul (1763—1817) prosadil se již na počátku revoluční doby operou *Euphrosine*, ač již předtím jako 20letý zadal Velké opeře operu *Cora et Alonso*. 1792 byla provedena jeho *Stratonice*, pak ještě několik menších děl *Le jeune sage et le vieux fou* (Mladý mudrc a starý blázen) a *Horatius Cocles* (1793), *Doria* (1795) a j. Celkem napsal 30 oper, nejlepší a také jediná, která se udržela na světovém repertoaru je jeho *Josef* a jeho bratři (1807). Pro revoluci napsal nesmrtelný *Le Chant du Départ* (1794), píseň, která úspěšně soutěžila s *Marseillaisou* (viz př. 5.) a mnoho písní sólových a se sborovým refrémem, které mu dobyly vedle Gosseca nejpřednější místo mezi revolučními hudebníky. Jmenujme aspoň *Hymne pour la Paix*, *Chant sur le 18^{me} fructidor*, *Chant des Victoires*, *Hymne de guerre*, *Hymne pour la fête des Époux*, *Hymne de Vingt-deux martyrs de la Liberté*, *Chant funebre à la memoire de Feraud* a j. Kantáty *Chant national du 14^{me} juillet 1800* a *Chant funebre à la memoire du représentant du peuple Feraud* a j.

Nicolas Dalayrac (1753—1809) má význam především jako skladatel operní, který si získal zvukné jméno již před revolucí, a to jak na půdě Velké opery, tak zvláště v opeře komické. Z doby revoluční je to zvláště *Léon ou la Chateau de Montenero* (1798), *Adolphe et Clara* (1800) a *Maison à vendre* (1800) a *Camille ou le Souterrain* (1791), velmi oblíbená. Komponoval i revoluční písně a kantáty, ale druhořadého významu. Byl původně šlechticem: d'Alayrac, ale vzdal se titulu a přizpůsobil si jméno.

Charles Simon Catel (1783—1830) je podředitelem hudby nár. gardy a od r. 1795 profesorem harmonie na konservatoři. Je rovněž autorem řady písní a kantát m. j. *Chant pour l'anniversaire de la fondation de la République* (1796 — Zpěv k výročí založení republiky), *Hymne à l'Etre supreme* (hymna k nejvyšší bytosti), *Hymna k znovudobytí Toulonu*, *Bitva u Fleurus* a j.

Jean François Lesueur (1760—1837), známý jako profesor konservatoře a učitel Berliozův, je autorem několika brzy zapomenutých oper, napsal rovněž několik velkolepých revolučních skladeb a písní m. j. *Hymnes pour la fête de l'Agriculture* a *pour la fête de la Vieillesse*, *L'Hymne pour l'inauguration d'un temple de la Liberté* (1793) a velkolepý, pro 4 sbory, sóla a 4 orchestry napsaný, *Chant du 1^{er} vendémiaire an IX.* (1800).

Martini vl. jménem J. P. Schwartzendorf (1741—1816) objevuje se mezi revolučními skladateli ojediněle — je znám spíše svými komickými operami z doby ancien régime. Podobný podružný význam má zpěvák a skladatel Pierre Gaveaux (1761—1825), autor písně *Le Reveil du peuple* (viz. př. 4.) a několika úspěšných oper komických, mezi nimiž je i zpracování Bouillyho libreta *Léonore ou l'Amour conjugal* (1798), které bylo i předlohou pro Beethovenova *Fidelia*. Větší význam nemá konečně ani další, rovněž především operní skladatel Henri Montan-Berton (1787—1844), jehož jméno najdeme také ojediněle mezi autory, jejichž skladby publikuje a sepisuje C. Pierre.

si v něm dosti dobré postavení, dali se nadšeně a oddaně do služeb revoluce a v ní se rodící nové společnosti. Příklady uvedené z jejich tvorby ukazují, jak vystihovali pathos doby, jak formovali její typické intonace a její hudební jazyk. Jak postihovali a rozvíjeli to, co přinášela s sebou lidová masa zpěvní praxe. V tom mohou být nepochybně vzorem skladatelům dnešním. A nemějme jim za zlé, že stejně jako nastupující a rozvíjející se revoluci od Konstituanty k jakobínské diktatuře, sloužili věrně i thermidorské reakci, ba i direktoriu a Napoleonovi. Vždyť i thermidoriáni chtěli udržet revoluční vymoženosti, nechťeli revoluci zradit, postavili se jen proti jejím krajním důsledkům, proti jejímu přerůstání za hranice zájmů buržoasie, proti maximu revoluční askese. I mezi thermidoriány bylo dost poctivých republikánů, kteří chtěli zachovat i revoluční ústavu i revoluční instituce — např. je po určitou dobu zachováno i odstranění katolického náboženství a zachování občanského kultu s jeho slavnostmi, jejichž počet dokonce vzrostl. Teprve po thermidoru se slaví slavnosti zemědělství, mládeže apod., k nimž vznikají skladby; z nichž jsme uváděli některé příklady, zvláště s tanečními intonacemi. Vždyť konečně thermidorský převrat chtěl vrátit revoluci k jejímu prvnímu cíli a k stavu z roku 1789, k státu buržoasie zámožné a podnikatelské. Proto museli padnout jakobíni, kteří nejen svírali Terorem celou společnost a obraceli se jím proti všem, kdo se stavěli proti jejich radikálním revolučním cílům i taktice, ale kteří především hospodářskými omezeními ve prospěch lidu svírali obchod a podnikání bohaté buržoasie. Ale i thermidorský režim byl nesporným pokrokem proti ancien régime a byl jím dokonce i režim Napoleonův, do jehož náruče se po několika letech buržoasie vrhla, když poznala svou neschopnost vládnout bez lidu a proti lidu a udržet se i proti stoupající vlně reakce feudální a royalistické. Proto nesmíme ani politickou posici těchto hudebníků hodnotit záporně, a proto můžeme dokonce pochopit, že pokračují ve svém snažení v nepřerušené a nezlomné linii. Ba některé typické útvary doby revoluční, např. opera-spasení se formují v konečné podobě teprve v tomto závěrečném období. Tím však již obracíme pozornost k hudbě dramatické, která si zaslouží zvláštního zřetele.

Dříve však je ještě třeba pozdržet se i u doprovodů těchto zpěvů. Jsou s nimi těsně spjaty, připravují a podtrhují jejich intonaci, což patrně i z uvedených příkladů (viz např. 6a]—c] a h]—i]). Probíhá v nich i proces, bez něhož nebyla by ani operní tvorba oněch let, ani celý další vývoj orchestru. A proto nejen v postižení typických rysů jejich intonace, té prosté monumentality, fanfárovosti a stavby povětšinou na osnově rozloženého

Počet všech skladatelů, působících v době Revoluce v Paříži není tím sice vyčerpán, ale hlavní osobnosti jsme uvedli. Ostatní jejich významu nedosahují. Zmíniti se o nich je třeba jen proto, že počet autorů této doby je pozoruhodný. Combarieu (cit. d. 408) mluví o počtu 105.

trojzvuku, jak jsme je poznali v našich ukázkách, ale i v hodnocení jejich doprovodu musíme vyjít z této masovosti a z toho, že jde povětšinou o zpěvy určené k provozování pod širým nebem. Z toho pak právě vyplývá, že jejich doprovod je nejen prostý⁵⁸⁾ ve faktuře, ale i monumentální ve zvuku. Z klavírního přepisu je v některých případech patrna příbuznost s Beethovenem (srv. např. 6c]). Doprovod je většinou také hrán velkými, často vojenskými orchestry. A odtud lze odvodit i typické obsazení, v němž nabývají neobvyklého významu nástroje dechové.⁵⁹⁾ Nemůžeme sice instrumentaci této hudby přesně posoudit, protože originální a úplné partitury všech těchto skladeb jsou u nás dnes prakticky nedostupné. Avšak zprávy, dále doložené účastí hudby pařížské národní gardy, která se podílela nejen na slavnostech, ale i na demonstraci — na příklad na slavném „procesu černých kalhot“ 20. června 1792,⁶⁰⁾ což je jen další důkaz pro tvrzení, že hudba šla revolučním děním téměř na každém jeho kroku — i ojedinělé známé nám popisy obsazení prováděných skladeb, dovolují tvrdit, že byla to francouzská revoluce, která položila základy modernímu orchestru s rovnocennou dechovou skupinou. Vždyť i Haydn i Mozart užívají dechových nástrojů spíše jen jako sólových, růst dechové skupiny můžeme datovat teprve od Beethovena v evropském symfonickém orchestru. A Beethoven a po něm i Berlioz se učili ze zkušenosti této revoluce. Velké masy účinkujících, několik sborů, orchestry, děla, to je oblíbený její aparát k provozování velkých slavnostních kantát. Faktura jejich je však kupodivu průhledná a jednoduchá. Dovolat se tu možno velkolepých vícesborových kantát doby konsolátu — z roku 1800 — od Méhula (viz př. 6.) nebo Lessueura.⁶¹⁾

4

Znaky vytčené při charakteristice revolučních zpěvů, totiž jednoduchost, pathos, výrazná a emocionální melodika, jsou hudební znaky, které pronikají i do všech ostatních žánrů, pěstovaných v době revoluce. Z nich se pak v pohnuté době dostává na přední a významné místo hudební divadlo. Avšak ne naráz a nikoli v den dobytí Bastilly, či Prohlášení lidských práv. Francouzská opera sice už dávno před revolucí netrpěla v poutech privilegia, uděleného kdysi Ludvíkem XIV. Perrinovi a Cambértovi. Od roku 1752

⁵⁸⁾ Viz v pozn. 54 citovanou charakteristiku Asafjevovu. Podobně mluví v cit. díle i Combarieu.

⁵⁹⁾ Srv. Combarieu op. cit. 417–19.

⁶⁰⁾ Srv. S. K. Neumann Fr. revoluce I., 428.

⁶¹⁾ Tak charakterisuje výslovně Combarieu Lesueurovu Hymnu 1. Vendémiairu IX. roku. Cit. d. 411. — Viz též pozn. 57.

existovala vedle Královské akademie hudby (L'Académie Royale de la Musique — Velká opera) již stálá scéna komické opery.⁶²⁾ Avšak Velká opera byla dále doménou dvora a dostaveníčkem šlechty, ač od roku 1749 ji spravovalo město Paříž.⁶³⁾ Mezi oběma scénami existovala pak i nadále nepřekročitelná propast repertoárová, zostřená i tím, že komická opera byla odkázána na nutnost mluvené prózy, kdežto recitativ zůstával vyhrazen Velké opeře. Pod vlivem diskusí a polemik kolem italské opery buffy — válka buffonistů — i kolem díla Gluckova v 70. letech, přetvořila se postupně komická opera v duchu potřeb a zájmů buržoasie v měšťanské hudební divadlo. Z něho vymizely nakonec zcela prvky komické a opéra comique je odlišena jen právě mluvenou prózou a tím, že výrazněji vyjadřuje smýšlení třetího stavu a staví na jeviště jeho hrdiny, buď z denního života, anebo přestrojené do alegorického šatu. Toto počínání není však ani důsledné, ani příliš uvědomělé. Plně a důsledně využít divadla i divadla hudebního naučilo se francouzské měšťanstvo až v době revoluční. A nutno přiznat, že jeho učitelé v tom byli dvůr a royalistická šlechta, ten dvůr, který už za Ludvíka XIV. dovedl k své oslavě využívat stejně klasické tragédie Corneillovy a Racinovy, jako opery Lullyovy.⁶⁴⁾ Byly to provokace dvora a royalistů, které otvíraly revoluční Paříži oči i v divadle. K jedné takové epizodě došlo v Comédie italienne při Gretryho, *Évenements imprevedus*, když Marie Antoinetta uznala za potřebné ukázat se ještě jednou, snad naposled, z vlastní vůle lidu.⁶⁵⁾ Když byla ve své lóži pozdravena, dala se do pláče a i dauphin na jejím klíně vzhlížel k ní dojatě. Tu když herečka Dugazonová začala zpívat svou arii „J'aime mon maitre tendrement. Ah, combien j'aime ma maitresse“ (Něžně miluji svého pána, a jak miluji svou paní), vzhlížeje s rukou na srdci ke královně, nastala bouře. Jakobíni — prý — zaútočili, lid se vrhl na jeviště, aby lynchoval zpěvačku, královna byla vyhnána z divadla. Přišla-li takováto demonstrace do napjaté atmosféry, a ta trvala již od roku 1789 — vystupňovala se zvláště po nezdařeném králově útěku roku 1791 a zvláště v letních měsících r. 1792 — nelze se divit, že obrátila pozornost revoluční vlády i lidu k divadlům. Bylo takovýchto srážek ovšem víc, nejednou docházelo i k rvačkám.⁶⁶⁾ A také nejsou to jen střetnutí mezi

⁶²⁾ Za řízení Monnetova v divadle à la Foire, kde spolupracovali s ním malíř Boucher, choreograf Noverre a básníci Favart a Vadé — srv. G. Chouquet *Histoire de la Musique dramatique en France*, Paříž 1873, str. 143.

⁶³⁾ Viz tamže (přílohy) str. 312.

⁶⁴⁾ Srv. citovanou již studii Plechanovovu a Rollandovy Poznámky o Lullym.

⁶⁵⁾ Zaznamenává ji, žel bez udání přesného data O. Bie. (Srv. *Die Oper*, Berlin 1919, str. 71.) Mám za to, že to bylo asi 1792.

⁶⁶⁾ Na jinou takovou demonstraci, tenkrát proti hercům Comédie française, kteří odmítli hrát Chenierova „Karla IX“, hru zaměřenou proti despotismu, upozorňuje V. Konenová, *Istorijska zarubežnoj muzyki I.*, 15.

royalisty a republikány. Po celou dobu revoluce budou se nadále střetat v divadlech příslušníci různých politických táborů. Po devátém thermidoru vzniknou celé honičky na jakobíny, jichž nebudou ušetřeni ani herci.⁶⁷⁾ Ale v repertoáru divadelním, který nás zajímá nejvíce, počne se revoluce projevovat teprve v roce 1792.⁶⁸⁾ Mnohem dříve se projevila zásah revoluce do provozu divadel. Vymanila je z rukou feudálů⁶⁹⁾ a rozšířila podstatně jejich počet, který dosahoval až šest desítek. I počet operních divadel vzrostl podstatně.⁷⁰⁾

Prohlížíme-li divadelní programy let revoluce,⁷¹⁾ zdá se, že v prvních chvílích skutečně jakoby pro divadlo revoluční bouře neexistovala. Ale přichází-li v roce 1790 Méhul se svou „Euphrosinou“, která nese podtitul *Le Tyran corrigé* (Polepšený tyran) a jejíž libreto vypráví o tom jak statečná hrdinka svou láskou, za pomoci Corradinova lékaře Aliboura, přemůže intriky i zlobu a krutost Corradinovu, hovoří to jasně k dobové problematice. Vždyť vede se tehdy zápas o přeměnu Francie v monarchii konstituční, o překonání absolutistické zvůle, o to, aby král se stal skutečně prvním úředníkem a prvním služebníkem státu. A jestliže statečná Euphrosina zve k sobě do Corradinova zámku sedláky a lid, který tam dosud nesměl ani vkročit, a dává-li těmto mužům a ženám z lidu najevo své sympatie a přijímá-li na oplátku projevy sympatií od nich (1. jednání), což to nemluvilo ještě jasněji? A dodejme ještě, že nástrojem intriky je podplacený žalářník. Dobových nárazů je tedy dost, a nebyly jen v této opeře. Podobných libret bychom našli více a množí se s postupujícím časem. Ostatně v „Euphrosině“ je už v podstatě dán i hlavní princip revoluční opery, opery-spasení,

⁶⁷⁾ O demonstracích publika proti herci Fusilovi zaznamenává zprávy Combarieu op. cit. 404–5, o jiných se zmiňuje i Soboul, *Francouzská buržoasní revoluce*, str. 195.

⁶⁸⁾ Tehdy se objevuje na scéně velké opery Gossecova *L'Offrande à la Liberté*. Combarieu však tvrdil, že teprve v polovině roku 1794 proniká politika do divadel. Toto tvrzení je ovšem nesprávné, neboť zpolitizování divadel je nesporná zásluha jakobínů a nedošlo k němu nikterak až na samém konci jejich vlády, jak ještě uvidíme.

⁶⁹⁾ 8. dubna 1790 přejímá správu Velké opery znovu město Paříž, v lednu 1791 je pak prohlášena svoboda divadel a 8. III. 1792 pronajímá dokonce komuna provozování Velké opery dvěma občanům Cellerierovi a Francoeurovi, ale zbavuje je vedení v září 1793 a staví do čela administrativní komitét z věrných republikánů, komitét v různém složení spravuje pak velkou operu po celou dobu revoluce. (Srv. Chouquet *Histoire de la Musique dramatique* . . . str. 313.)

Ovšem daleko větší význam než toto převzetí Velké opery mělo osvobození divadel a zrušení všech privilegií připomenutým zákonem z 13.–19. ledna 1791, jímž bylo komukoli dovoleno provozovat divadlo. Krátce před jeho vydáním pak otevřelo se veřejnosti divadlo v rue Feydeau, předtím patřící jednomu z královských princů (*théâtre de Monsieur*) — srv. cit. d. Chouquetovo, str. 196.

⁷⁰⁾ Podle cit. d. Chouquetova, hudebnímu divadlu se věnovalo asi 16–18 scén. Potvrzují to i soupisy repertoáru, které podává Combarieu, ač zřejmě všechna divadla neuvádí.

⁷¹⁾ Srv. Combarieu cit. d. 394 nn.

záchrana hrdiny — zde hrdinky — z hrozného nebezpečí.⁷²⁾ V samotné hudbě „Euphrosiny“ nenajdeme však ještě mnoho typického pro dobu revoluce. Ensembles tu ještě nehrají zvláště významnou úlohu, aspoň ne jinou, než bylo běžné v starší opeře. Úloha lidu je s výjimkou závěru prvního jednání zcela nepatrná. Převládají árie, a to dokonce koloraturní i nad kuplety, běžnými ve vaudevillu a komické opeře, symptom to snahy buržoasie o přiblížení jejího divadla Velké opeře. To o mnoho dál na cestě revoluční opery, kterou Méhulova Euphrosina nepochybně nastoupila,⁷³⁾ je již o rok mladší Cherubiniho „Lodoiska“. Její děj, čerpaný z dlouhé, romaneskní episy Louvetova „Rytíře de Faublas“⁷⁴⁾ se odehrává v Polsku nedávné doby. I zde je typický konflikt revoluční opery. Hrdinka, vězněná a sužovaná zlým nepřítelem na pevném hradě Altamorově, je i se svým milencem, který se ji vydal hledat a upadl rovněž do rukou zlého Durlinského, zachráněna statečností a věrným přátelstvím jeho druhů. Oslavě statečnosti a věrnosti je tu věnováno mnoho zpěvů i ensemblových. V jejich počtu i pathetické rétoričnosti se již zcela zřetelně hlásí revoluční doba se svými ideály občanských ctností (viz př. 10.). Zde lze již po mém soudu slyšet i ohlas revolučních zpěvů. Také orchestr je zde již hutnější a barvitější.⁷⁵⁾ A stejně by bylo možno hovořit dále o Méhulově „Stratonice“, Cherubiniho „Elise“ i Lesueurově „Doupěti“⁷⁶⁾, v němž se v romantické látce hlásí ovzduší Schillerových „loupežníků“.⁷⁷⁾ Typ opery-spasení se dále vypracovává. Avšak mezitím do francouzského hudebního divadla zasahuje činitel jiný. Obecenstvo si vynucuje zpěv revolučních písní. A nezůstává jen při nich, objevují se rozvinutější obrazy a příležitostné skladby. Mezi první lze počítat v roce

⁷²⁾ Stručný obsah opery: Euphrosina se svými sestrami přichází na hrad Corradinův a rozhodne se provdat se za něho. Ušlechtilá a statečná dívka dává najevo své sympatie k lidu, získá si naopak sympatii Corradinova lékaře Aliboura. Rozhodla se k svému zamyšlenému kroku proto, aby tyrana Corradina obměkčila. Zpočátku se jí to též zdánlivě daří, ale právě proto se stává obětí lstivé intriky Corradinovy dvorní dámy, která ji za pomoci podplaceného žalárníka — jako arie o zlatě připomene nám ne náhodou Rocca z Beethovenova *Fidelia* — obviní ze zrady. Corradin uvěří a dá příkaz svou nevěstu otrávit. Alibour poslechne jen naoko a odhalí mezitím před zoufalým Corradinem celou intriku. Nakonec šťastný Corradin všem odpouští a slibuje vést na příště nový život. Opera nebyla do češtiny přeložena a u nás nikdy hrána. To platí ostatně o všech dalších, kromě Méhulova Josefa a Cherubiniho *Vodaře*.

⁷³⁾ Tak hodnotí její význam i Chouquet i Combarieu a j. (Srv. cit. d.).

⁷⁴⁾ J. B. Louvet de Coudray, advokát, spisovatel a politik revoluční doby. Jeho román „Chevalier de Faublas“ označuje Carlyle za poslední literární projev Starého režimu.

⁷⁵⁾ Je to patrné už z pohledu na klavírní výtah, který dovoluje při nejmenším posoudit stránku harmonickou (partituru neměl jsem k dispozici). Potvrzuje to však i Chouquet cit. d. 191.

⁷⁶⁾ „La Caverne“ 1793, podle námětu Lesageova.

⁷⁷⁾ Poukazují na to vesměs autoři němečtí A. Scheringem počínaje. Právem pokud jde o atmosféru a prostředí, děj je ovšem hodně odlišný.

1792 „Obležení Lille“, jež máme doloženo od Kreutzera⁷⁸⁾ a Triala.⁷⁹⁾ Předchází je snad toliko Bertonova tříaktová opera „Hrůzy kláštera“ (Les Rigueurs de cloître). Následují pak „Probuzení národa“ (Le Reveil du Peuple) od Triala, „První mučedník francouzské republiky“ od Blasia,⁸⁰⁾ „Vyvolenka republiky“ (La Rosière republicaine), pojednávající o jeptišce opustivší klášter, od Grétryho, „Dobytí Toulonu“ v divadle Favart s hudbou Lemierovou, v divadle Feydeau s hudbou Dalayracovou, podobně ve dvou zpracováních i hra o revolučním hrdinovi Jos. Barrovi od Grétryho a Jadina. Výčet těchto příležitostných děl mohli bychom ještě hodně dlouho doplňovat. Zmíním se však už jen o Gossecově „L'Offrande a la Liberté“, kterou pronikl tento nový život společenský i do Velké opery, a to po prvé 21. října 1792. Do tohoto alegorického obrazu včlenil Gossec i novou tehdy Marseillaisu. I další premiéry Velké opery jsou většinou příležitostné skladby tohoto druhu. Thematicky čerpají všechny buď z aktuálních událostí, nebo chtějí hovořit k současnosti anticky kostýmovanou alegorií (Fabius, Horatius Cocles, Miltiades u Marathonu, Celé Řecko anebo Co zmůže svoboda aj.)⁸¹⁾ Na tuto antikisující linii navazuje pak i velká dramatická opera-spasení mj. Cherubiniho „Medeu“, a to zvláště v době Direktorie.

Nelze tedy již při zběžném pohledu⁸²⁾ na tuto bohatou produkci upřít francouzským skladatelům doby revoluce nejen živý zájem o současnost, ale i odvahu směle do ní sáhnout. Je pravda, že většina těchto děl splnila jen poslání dočasné, že po revoluci zmizely v divadelních archivech. Ba je velmi pravděpodobně pravda i to, že nešlo většinou o díla zvláštních uměleckých hodnot. Ale svou funkci splnila, a to nejen ve smyslu agitačním a v tom, že uspokojila momentální potřeby a požadavky revolučního publika. Nepochybně tyto příležitostné skladby, do nichž pronikala hudba masových revolučních písní — ty ostatně se zpívaly a dokonce podle usnesení kon-

⁷⁸⁾ Kreutzer Rodolphe (1766—1831) houslista a skladatel, napsal několik oper, m. j. Jeanne d'Arc, Paul et Virginie, Lodoiska (po Cherubinim), Imogene a j.

⁷⁹⁾ Armand-Em. Trial (1771—1803), syn slavné zpěvačky proslul zejména svými divadelními skladbami revolučními.

⁸⁰⁾ Mathieu-Fréd. Blasius (1758—1829), získal si jméno komickou operou Paysan supposé už před revolucí, později pak jako šéf orchestru Komické opery. Patří jako oba předchozí k podružným zjevům revoluční epochy.

⁸¹⁾ Všechny údaje čerpány z citované knihy Chouquetovy, kde je výčet a popis podrobnější a z Dějin Combarieuových.

⁸²⁾ Poznávám, že notový materiál většiny těchto děl je v ČSSR naprosto nedostupný. Ovšem i pouhá jména a povšechné charakteristiky, které možno i s potřebnou kritickou rezervou převzít z literatury dovolují závěry, o něž mi v této studii jde, jakkoli důkladnější zhodnocení hudební by mohlo být velmi zajímavé a poskytnout některé závěry poučné a cenné i pro aktuální problematiku dneška, a to pro problematiku tak žhavou a naléhavou, jakou je současnost na operním jevišti.

ventu na žádost obecnstva musely zpívat, kdykoli si to vyžádalo⁸³⁾ — i kantat, ovlivňovaly a formovaly hudební jazyk celé revoluční epochy, a to i v oblasti hudebního divadla a v užším smyslu opery. Bez těchto revolučních alegorií, výjevů a her sotva by byl asi došel Cherubini od „Lodoisky“ k „Vodaři“ a Méhul od „Euphrosiny“ k „Josefovi“. Sotva by vznikla ta díla a ty stránky jejich hudby, které jako typické poznal Beethoven a z nichž zobecněním a přetvořením dospěl k hudbě svého „Fidelia“, nesporně nejzralejšímu plodu francouzské revoluce v hudbě vůbec.

Př. 10

Cherubini, Lodoiska
(akt I. výstup 5.)

Soli T.I.
e T.II.
CORO

B

Nuž slib - me ted' slib - me chcem

vše-ho se vše-ho se pro (nás) od - vá-žit. Nuž vpřed!

chcem chcem vše - ho se pro (nás) od - vá - žit a chránit

(chtí) (chtí) vás vás (Nuž) a

f *f* *f* *f* etc.

⁸³⁾ Usnesení Výboru pro veřejné blaho z 24. XI. 1793, které ukládalo divadlům provozování Marseillaisy nejméně jednou za deset dní a kdykoli o to obecnstvo požádá. Podle Combarieua (op. cit. str. 402), který tento dokument cituje, požadovalo obecnstvo i Chant du Départ a jiné skladby.

Než uzavřeme tuto stručnou charakteristiku francouzského hudebního divadla, povšimněme si díla, které rostouc přímo ještě z revoluční doby a její atmosféry — Méhulův „Josef“ je celým svým duchem i náboženským námětem dílo plně už doby napoleonské — zachovalo si největší životnost. Je to Cherubiniho „Vodař“ (Les deux Journées — Dva dny), který má shodou okolností i zvláštní význam pro naše hudební dějiny svým postavením v historii českého divadla.⁸⁴⁾ V něm dozrál typ revoluční opery, který můžeme nazývat z ruštiny převzatým názvem opera-spasení.⁸⁵⁾ Jakkoli je podstatně starší — většina historiků odvozuje jej již od Grétryho „Richarda Lví srdce“ ještě z doby předrevoluční⁸⁶⁾ — rozvinul se a plně obliby i resonance u obecnstva nabyl v době Teroru a Thermidoru. Všeobecná nejistota, při zvratech politické situace postihující hned tu hned onu stranu, způsobila, že obecnstvo intensivně prožívalo hrůzy i nakonec radost z osvobození a zachránění hrdinů. Prožívalo s nimi své vlastní pocity. Proto se v druhé polovině 90. let tento typ opery plně rozvíjí a uzrává v nejtypičtější útvar revoluční hudby i divadla. Je tomu pak v neposlední řadě i proto, že hudba už má z prvních let revoluce k dispozici dost bohatou zásobu prověřených intonačních i tvárných postupů, ze kterých může zobecňovat a vytvářet si osobitý hudební jazyk. To platí i přes to, že jsme musili s Asafjevem konstatovat, že melodicky a tvarově, ani harmonicky a formálně nepřináší celé toto období mnoho nového. Ovšem přijmeme-li Asafjevovo tvrzení o nové intonaci, nezůstává to ovšem bez důsledků pro tvárné postupy, jak jsem na to již poukázal.⁸⁷⁾ Tento proces zformování nového výrazu je nyní již dokončen. Proto se Cherubiniho „Vodař“, třeba zachovává v celkových obrysech formu starší opery comique — ba blíží se poněkud i k vaudevillu — liší podstatně od kupletových a písňových útvarů doby předrevoluční. Těm se blíží svou lidovostí. Z jeho čísel nezní už ta předrevoluční — často dělaná — naivita vaudevillových ariet, ale zvláště v ensemblech a sborech slyšíme dobu revoluce. Třebaže děj, čerpaný z doby Frondy,⁸⁸⁾ nese v své ideové

⁸⁴⁾ Srv. připomenutý již článek J. Plavce v Hud. rozhledech — viz pozn. 57.

⁸⁵⁾ Připomínám, že i německá literatura užívá běžně označení Rettungsoper nebo „Rettungsstück“, kterýmžto druhým termínem vypomáhají si autoři knihy A. Hostomské a kol. „Opera“, Praha SNKLHU, 1955, str. 77.

⁸⁶⁾ Srv. Dommer-Schering Handbuch der Musikgeschichte, str. 713 nn.

⁸⁷⁾ Srv. B. V. Asafjev cit. d. — viz citát v pozn. 54.

⁸⁸⁾ Fronda bylo nazýváno feudální povstání proti absolutismu kardinála Mazarina, nástupce Richelieuova a regenta za mladého Ludvíka XIV. Podstatou děje opery je příběh o hraběti Armandovi, presidentu pařížského parlamentu, kterého před pronásledováním i s jeho manželkou zachrání pařížský vodař Micheli. Armandovu manželku Constanci vyvede z města Micheliho syn Antonio, jemuž kdysi Armand prokázal velké dobrodiní. Armanda samého pak Micheli ukryje a vyveze ve svém vodařském sudě. Ukryjí se pak na venkově. Když se v dutém stromě ukrytý Armand prozradí vojákům, obtěžujícím jeho manželku, zachrání je v kritické chvíli

koncepti stopy ovzduší thermidorského a má některé ideové slabiny ve vystižení vztahu lidových postav k šlechticům — je skutečně lidový, svěží, a proto pokrokový. V tom, jak zobrazuje vodaře Micheliho a jeho rodinu, blíží se nepochybně i Mozartovu Figarovi, i když není jeho pohled tak vyostřen a nabízelo by se spíše srovnání s lidovými postavami Únosu ze se-railu. Proto se můžeme i my plně ztotožnit s charakteristikou této opery, jak ji načrtl Zd. Nejedlý: „Je to historie prostého francouzského měšťana, ale více než jen historie, je to apoteóza muže z lidu naproti aristokracii . . . Nešlo však jen o tuto tendenci díla. Cherubini dovedl dáti novému měšťanskému prostředí i novou hudbu, a to tak lidovou a při tom zase umělecky cennou, že se stala vedle „Čarostřelce“ přímo východiskem nové lidové melodiky“.⁸⁹⁾ Tato novost spočívá právě v navázání na zpěvy revoluce a zobecnění jejich intonace, a to nejen zpěvů bojových, pochodových, ale i tanečních a směřujících k lidovosti. Porovnejme jen ukázky (př. 6. a 11.).

Za povšimnutí při tom stojí, že ukázky pochodových motivů, které nepochybně rostou z dědictví revolučních zpěvů, nemusil jsem vybírat z výjevů, zobrazujících přímo statečné chování hrdinů příběhu, nebo jejich setkání s vojáky. První dva motivy jsou vybrány z výstupu, kdy hrabě Armand se svou chotí děkuje vodaři Michelimu za první záchranu (př. 11 a) b)) — motiv může tu být chápán jako vyjádření statečnosti a ušlechtilosti hrdinů — při čemž první z nich je základním motivem celého výstupu. Druhé dva pak pocházejí z finále I. aktu, kdy Antonio poznává v Armandovi svého dobrodince a smlouvá konečný plán útěku z Paříže. Leč podobných intonací našli bychom v opeře více. A ještě hojnější jsou pak ohlasy lidové písně francouzské i italské.⁹⁰⁾ Uvádím to jako důkaz pro tvrzení, že hudba Cherubiniho „Vodaře“ je celá prostoupena odkazem revoluční doby. Možno jej spatřovat v její lidovosti vůbec a v intonacích blízkých písním a pochodům revoluce zvláště. Ostatně už sama koncepce konfliktu je s dobou revoluce těsně svázána. Nejde jen o základní rozvrh opery-spasení, ale o konkrétnější jeho formy. Hrabě Armand — přítel lidu — je pronásledován zlým představitelem vlády, kardinálem Mazarinem, a osvobozen je zásluhou prostého člověka z lidu. Ale nejen lidoví hrdinové, i Armand a jeho manželka jsou vyličení už podle představ měšťanských. Stačí povšimnout si jen jejich zpěvů o vzájemné lásce, věrnosti a vděčnosti. A co víc, není zde ani hudebně podstatného rozdílu mezi jejich zpěvem a zpěvy rodiny Micheliho — to

znovu Micheli, který přinese osvobozující rozkaz královny, jež vymohl v čele pařížského lidu. — Podrobnější obsah viz A. Hostomská, *Opera*, str. 76–7.

⁸⁹⁾ Zd. Nejedlý, B. Smetana, *Kniha V.* (2. vyd.), str. 229.

⁹⁰⁾ Poukazuje na to ve své charakteristice i A. Hostomská v cit. d. i mnoho autorů jiných.

v protikladu k Mozartově „Figarově svatbě“. Právě těmito postřehy a doklady můžeme potvrdit a prohloubit citované hodnocení Zd. Nejedlého.

Př. 11a

Cherubini, Vodař, akt I. č. 3.

pp *sempre stacc.*

Armand: Ach za-chránče ty etc.

Př. 11b

dtto

Const. *Arm.*



Př. 11c

Cherubini, Vodař, akt I. č. 5.

Př. 11d

Allegretto

G: T₃⁵ D₅⁶

„Vodař“ je skutečně operou mladé buržoasie doby revoluční a porevoluční — i když se v něm kmitne stín odporu k luze ve zpěvu Micheliho; právě to je typické! — Je ji blízký svým duchem i svou hudbou, na tom spočívá jeho obliba. A právě proto je třeba v něm spatřovat vrchol buržoasního hudebního divadla doby revoluční, což bylo východzí thesí našeho výkladu o něm.

Zbývá shrnout. Hlavní these a postřehy byly již v jednotlivých oddílech obsaženy. Podstatným znakem i vývojovým přínosem hudby francouzské

revoluce je její masovost a lidovost a tomu se přizpůsobující výrazná, monumentální a úderná melodie. Celé XIX. století těží nejen z této melodiky, ale i ze zkušenosti revoluce, že je možné umění, které zapaluje široké masy, které je jejich a jim blízké. Poučením nám může být tato doba v tom, že řešila podobné problémy a úkoly, které my, jen na vyšší úrovni a s větší důsledností řešíme a musíme řešit. Mnoho načerpat z jejího studia mohou především skladatelé, a to zvláště povzbuzení k službě aktuálním potřebám mas a dne. Nevadí, že vznikne mnoho děl, která také s oněmi denními potřebami zajdou. Tak tomu bylo s většinou skladeb revolučního období, písňových, kantátových i dramatických. Ale i z těch problematických, na pochodu vydobytých úspěchů zůstalo něco, co přešlo do díla takového génia, jakým byl Beethoven. Ovšem Beethoveny revoluce nerodila, a dost možná, že by je byla ani nestrpěla, ale bez ní a bez mnoha jejich oddaných pracovníků na poli umění, nemohl by Beethoven být tím, čím je. A nejen pro Beethovena, i pro Cherubiniho „Vodaře“, bylo třeba určitého času a zásobu zkušeností, aby mohl dozrát.

Zároveň však doba francouzské revoluce utvrzuje nás v přesvědčení, že každá revoluční doba a každá revoluční moc podřizuje si umění i umělce. Toto podřízení nemusí umělce podvazovat. Naopak vystupňovává jejich tvůrčí síly a staví před ně čestné úkoly. Nadto mělo by toto období přímo mobilisovat naše skladatele k tomu, aby obrátili svou pozornost k současnosti a nebáli se uvádět ji i na jeviště divadelní. Ba je tu ukázána i jedna z cest, kterou se možno brát. Je to ostatně cesta, kterou se brali po Velké říjnové revoluci i někteří umělci sovětští, i když je ovšem třeba jasně si být vědom toho, že není to cesta jediná, a že naše doba má již i jiné problémy hodné ztvárnění než hrdinství a obětavost revolučního zápasu. Než odvahou v ztvárňování současných aktuálních látek mělo by nám být toto období příkladem zapalujícím.

Srpen 1960.

Poznámka: Asi tři čtvrti roku po napsání této studie, ale ještě před jejím z technických důvodů zdrženým uveřejněním, dostala se mi do rukou kniha prof. G. Kneplera „Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts, Band I. Frankreich, England“, Henschelverlag, Berlin 1961, napsaná velmi důkladně a poučeně se zřejmou snahou o marxistické hodnocení historického materiálu. V této knize je plných sto stran věnováno podrobným výkladům o hudbě francouzské revoluce a jejím významu. Výklad doplněný mnoha notovými příklady je opřen o daleko hojnější pramenný materiál, než jaký jsem měl při psaní své studie v Československu k dispozici. Připomínám to proto, že prof. Knepler mohl mnohé, co jsem mohl jen tušit, přesně formulovat a doložit. Tak zvláště zajímavý je uveřejněný jím materiál o revolučním chansonu, který potvrzuje mnou zmíněné přejímání, přetextování a přeintonování starších melodií, odkazy na typické obraty v melodice hymnů a revolučních písní, kde podtrhuje fanfárové intonace a tečkované rytmy. Také výklady o francouzském operním divadle doby revoluce jsou bohatší a přesnější, Knepler nejen zjišťuje — správněji než já, —, že prv-

ním kusem se současnou revoluční tematikou byla v červenci 1790 uvedená, girondisticky zaměřená „Le Chêne patriotique ou La Matinée du 14^{me} Juillet“. Musím přiznat, že dále než já pokročil G. Knepler i v analýze revolučních oper, kde za nový a významný prvek prohlašuje právem tematickou práci v ariích, kterou nalézá v Méhulově Euphrosině ve scéně kontesiny intriky proti Euphrosině, kde ostatně spatřuje vrchol celé opery, i v revolučních dílech Cherubiniho aj. Za přínosné bych považoval i Kneplerovo hodnocení Cherubiniho „Vodaře“, kde v převládnutí prvků lidové romance spatřuje Knepler rys ideového úpadku, proti vrcholným revolučním dílům. Právě v tom je však „Vodař“ dílem typicky měšťanským.

Všechny tyto klady Kneplerovy práce daleko převyšují mou skromnou studii. Uvěřejňuji ji však i s vědomím jejich nedostatků pro její celkovou koncepci a patos. Neoslaben zůstává záměr ukázat aktivní podíl lidových mas a jejich intonace na hudbě francouzské revoluce, pokud jen je z dostupných pramenů možno ji vysledovat. A stejně i strhující vliv revolučního dění na skladatele, kteří se obraceli k současným látkám a potřebám a směle i průkopnický je uvádějí na jeviště operní i do jiných oblastí, které byly tradičně před horkým dechem současnosti chráněny. Že nevznikla při tom jen díla efemérních hodnot, dokazují Kneplerem publikované ukázky z Grétryho La Rosière Republicaine. Jakkoli Kneplerovy pracovní výsledky celkovou linii mé studie potvrzují, i když některé dílčí závěry, jak uvedeno, korigují, přec jen musím proti některým vývodům uvést též výhrady. Týkají se zejména názoru, že k revoluční opeře je třeba počítat některá díla vzniklá v době předrevoluční. Jakkoli nechci podceňovat jejich hodnotu, ani sílu osvícenské ideologie, která je dovedla skutečně až na práh vyslovení revolučních idejí, nemohu s Kneplerovým jich přiřazením souhlasit, neboť by se tak popřela specifika operních děl vzniklých skutečně z revolučního dění, jemuž vděčí za ne jeden rys intonace a celkového zpracování, který konstatuje i G. Knepler. A tyto rysy nejsou individuálním dílem skladatelů, ale plodem doby, která jim dala vzniknout mnohdy v masové intonaci dříve než v tvorbě umělé a nemohly být proto předjaty před událostmi, jež je vyvolaly v život. Druhá výhrada se pak týká období po Thermidoru. Jsem naprosto zajedno s prof. Kneplerem, že toto období znamená novou kvalitu — také jsem na to na svém místě dost zřetelně upozornil —, ale nedomnívám se, že tím okamžikem zmizelo a odumřelo vše, co přinesla revoluce, nýbrž soudím, že revoluční intonace ještě nějaký čas dožívala podchycena a dále rozvíjena i pro potřeby kontrarevoluce a třeba právě její úderné pěsti, tlup „zlaté mládeže“. Chtěla-li kontrarevoluce proniknout k širokým masám a využít objevu revoluce — agitační písně, pak musela převzít její intonaci. A skladatelé v prudkém spádu dění a chaosu událostí a proudů možná ani ihned nerozeznali, že revoluce překročila svůj kritický bod. A tak doznívání revoluční hudby, aspoň v jejich vnějších formách, je zjevem nesporným, v materiálu, který jsem uvedl, naprosto prokazatelným a úpadek, který se nesporně, zvolna, ale nezadržitelně projevuje v zvnějších, zformalisování forem a stupňování prázdného bombastu prostředků, jenž má zakrýt prázdnou a falešnost obsahu — konstatování tohoto faktu na skladbách z doby kol 1800 budiž mi dovoleno přičítat za klad mé práce — a zidylišování revoluční tematiky, konstatované hudebně i obsahově prof. Kneplerem na „Vodaři“, to je jen rub mince, jejíž líc nevidět by bylo stejné jako vidět v Napoleonovi jen usurpátora a vykořisťovatele a přehlížet, že s jeho orly pronikal do ještě feudální Evropy i jeho Code civil, zavádějící kapitalistické pořádky.

Srpen 1961.