

Peruth... - slavnost



BENEDETTO MARCELLO
DIVADLO PODLE MÓDY

Z italského originálu Benedetto Marcello *Il teatro alla moda*, vydal Ricordi, přeložila Alena Hartmanová. Kapitulu Úvodem napsal Josef Bachtík. Vazbu a grafickou úpravu navrhla Sylvie Vodáková. Vydal Editio Supraphon Praha-Bratislava, nositel Řádu práce, v Praze roku 1970 jako svou 2823. publikaci v redakci hudebnin a knih o hudbě.

Odpovědná redaktorka Marie Laichterová.

Technický redaktor Eduard Belbl.

Vytiskla Státní tiskárna, n. p., závod 2,

Praha 2, Slezská 13.

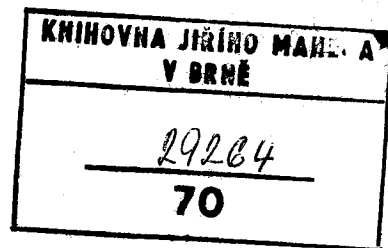
132 stran textu. AA 4,63, VA 4,93, H 5059

Náklad 4000 - 9/22 - 1. vydání

02 - 098 - 70

Cena 9,- Kčs

I/A 20509 aa



Rev. 70

Rev. 78

Rev 89

© Translation Alena Hartmanová, 1970

ÚVODEM

Nejprve je zapotřebí představit autora, třebaže se na knížku nepodepsal. Je to vskutku zajímavá postava, osobnost zřetelně i když ne lehce definovatelná. Pocházel z bohaté benátské rodiny; která měla ráda umění a umění rozuměla. Povoláním byl právník, advokát, člen soudcovského sboru, finančník. Byl tedy v hudbě amatér? Snad, rozhodně však nebyl komponující nedouk. Jeho skladby můžete slyšet dodnes na koncertech staré hudby. Ani jeho literární schopnosti nebyly malé. Benátský patricij? Zajisté, ale jako čtyřicetiletý se oženil, tajně, s jistou slečnou, která nepatřila ke šlechtickým kruhům. Znal život ve všech polohách a po všech stránkách a dovedl se na něj dívat vážně i brýlemi satiry a perzifláže, i pohledem epikurejsky shovívavým. Asi deset let před smrtí však zažil otřesnou příhodu mezi rakvemi v hrobce v benátském kostele de' Santi Apostoli a od té chvíle myslil jen na otázky onoho světa a na posmrtný život.

Je však nutné držet se především životopisných dat.

Benedetto Marcello se narodil 24. července 1686 v Benátkách. Hudebně a kompozici ho učil Francesco Gasparini, výborný skladatel a autor příručky (*L'armonico pratico al cimbalo*), podle které se učila v Itálii harmonie ještě do polovice devatenáctého století. Marcello zastával různé významné funkce. Ve třiceti letech byl členem Rady čtyřiceti, v roce 1730 měl vysoké úřední posláním v Pulji (*provveditore*), v roce 1738 vedl finanční záležitosti v Brescii. Pobyt v Pulji podlomil jeho zdraví. Na svém posledním působišti, v Brescii, také následujícího roku 1739 zemřel, právě v den svých narozenin.

Marcello psal skladby nástrojové (sonáty pro violoncello, pro cembalo, pro flétnu, concerti pro pět nástrojů), vokální (*Canzoni Madrigalesche ed Arie da Camera*) i operní, oratorní a církevní. Hlavním jeho dílem je nepochybně *Estro poetico-armonico* (1724 až 1727), což je dosti objemná sbírka jedno- až čtyřhlasých skladeb s generábasovým doprovodem a někdy i s dalšími obligátními nástroji, na Davidovy žalmy v italském přebásnění Girolama Ascania Giustinianiho. K operám – ví se asi o třech – si psal texty sám.

Divadlo podle módy vyšlo koncem roku 1720 nebo začátkem roku 1721. Marcello je vydal anonymně, jeho autorství se však dá považovat za spolehlivě prokázané.

Není to jediný projev Marcella satirika. Někdy mezi lety 1712–1716 vybral si za cíl jakési vokální dílo Antonia Lottiho. Svou kritiku však neuveřejnil, prý „na naléhání a důraznou domluvu“. Jiný případ – přidržujeme se Alfreda Einsteina a jeho komentáře k německému vydání Marcellovy knížky – je předmluva k tištěnému vydání sbírky jeho vlastních vokálních skladeb (zmiňované *Canzoni Madrigalesche*), v níž ironicky upozorňuje „znalce“, co se v těchto skladbách má a co se nemá hledat. A pak jsou tu některé jeho kompozice, kde hudební a slovní humor, laděný do perzipláže, je hlavní složkou přímo jejich náplně. Tak v jedné skladbě z r. 1718 pro alt a klavír paroduje různé známé zpěvačky a jejich pěvecké manýry a zlozvyky. Marcello ty zpěvačky jmenuje v textu, současníci by je však poznali, i kdyby byl jména diskretně zamlčel. O madrigalech, v nichž se posmívá kastrátům, ještě se zmíníme.

A nyní něco o hudebně vývojovém pozadí. První opery byly spjaty se šlechtickými salóny a s kroužky vzdělaných lidí, kteří se tam scházeli, popřípadě byly záležitostí dvorské reprezentace. Ještě v roce 1723, tedy skoro současně s Marcellovým pojednáním, dává se na pražském hradě při korunovaci Karla VI. na českého krále Fuxova opera *Costanza e fortezza*. Ovšem opera, jakou má na mysli Marcello – opera

jako útvar i jako typus i operní divadlo jako instituce – je už další vývojový stupeň. Od roku 1637 měly Benátky stále, obecně přístupné operní divadlo San Cassiano. Například Claudio Monteverdi psal první opery ještě pro bohaté šlechtice a jejich hosty, ty pozdější byly hrány v benátských divadlech, kam mohl každý. Monteverdi je první velký zjev v operní literatuře. Další jména, která uvedeme pro orientaci, jsou Francesco Cavalli a Marc Antonio Cesti. Patří už k následujícím generacím. Cavalli byl dramatik (odstínění recitativu), Cesti spíš operní lyrik.

Opera, v době svých florentských začátků zjev ojedinělý, vyvinula se v hudební útvar odlišitelný od jiných, v útvar, který má svou samostatnou existenci i své slohové fáze. Sólový zpěv jako árie nebo naopak jako jednoduchá píseň, a na druhé straně recitativ jsou dva protilehlé póly hudebně divadelního výrazu. Později se recitativ rozdělil do dvojí odlišné podoby, na recitativ secco, spoře podporovaný akordy cembala, a *accompagnato* s propracovaným nástrojovým doprovodem. Toto rozlišení je zřetelně patrné v tzv. neapolské škole, což je další vývojový okruh, který se záhy přihlásil o slovo. Zde se už také ze třídní árie stalo schéma; jeho strohost obměňovali snad jen pěvci virtuózními ozdůbkami, které si sem podle vlastního uvážení vkládali.

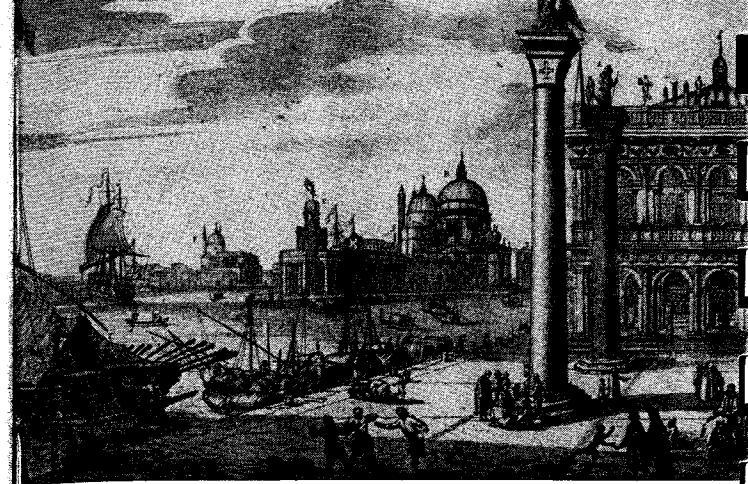
Zastavíme-li se nyní na časovém bodě, z něhož se díval na operu Marcello, vidíme v souhrnném pohledu asi toto: Opera se vyhranila jako útvar; má také zřetelné slohové rysy. Namísto jednotlivých, spíše izolovaných děl nastoupila souvislá produkce, na níž je zúčastněna početná řada skladatelů několika generací. Kdybychom pro to hledali moderní obdobu, mohli bychom jmenovat film; i tehdejší ohlas operní tvorby a zájem o ni tomu odpovídá. A konečně místem pro provozování jsou operní divadla. Najdeme je ve všech důležitých evropských městech, převahou jako divadla, kde se hraje italské opery italsky. A jen jako vsuvku dodejme, že od podzimu 1724 měla i Praha pravidelná italská operní představení; vedl je Benátčan Antonio Denzio v paláci hraběte Františka Antonína Šporka v dnešní Hyberské ulici a pod jeho patronací.

Důležitou úlohu měla v operách výprava. Počet devíti obrazů, tři na každé dějství, býval běžný. Velký důmysl se vynakládal na divadelní mašinérii, na dekorace, spouštěné z provaziště (*macchine*). Na scéně se objevovala zvířata, i exotická, samozřejmě umělá a ovládaná aktérem. Scénický obraz byl pojímán jako architektonické rozčlenění prostoru. Vynalézavost a fantazie navrhovatelů byla veliká, hlavně ovšem při výjimečných příležitostech. Je skutečnost stejně zajímavá jako nesporná, že dějiny scénického výtvarnictví

celé této dlouhé časové epochy jsou dějinami výprav operních, ne činoherních. V epigonských dobách, kdy poklesla jak tvůrčí síla, tak umělecká náročnost obecnostva, tj. v situaci, kterou Marcello ironizuje ve svém pamfletu, právě tato složka překryla všechny ostatní a senzační podívaná okázalé výpravy udržovala zájem diváků o známý a mnohokrát už zpracovaný operní děj.

Benátky sedmnáctého a osmnáctého století byly něco jako Monte Carlo v první třetině tohoto století. „Salón světa“, říkalo se někdy. Benátčané už tehdy, dávno před ostatní Evropou, přišli na to, že cizinecký ruch může být velmi potěšující položkou na straně příjmu. Operní divadla nebyla samozřejmě to jediné, za čím se tam jezdilo, pokud jde však o ně: do konce sedmnáctého století bylo jich zřízeno střídavě osmnáct, přičemž jeden čas prý jich bylo současně v provozu osm. Zvláště honosné a prostorné bylo divadlo San Giovanni Grisostomo (benátská divadla byla nazývána podle blízkých kostelů). Hlediště vypadalo podobně jako dodnes u divadel staršího typu: přízemí („platea“) a lóže v několika pořadích nad sebou. Do divadla se chodilo v maskách.

Zredukujeme-li satirické výpady Marcellovy knížky na jejich podstatu, shledáváme, že jejich prvotní podnět tkví ve znovu a znovu se vracejícím protikladu



Dom. Louisa: Benátky 18. stol. Piazzetta

mezi hudbou a slovem, stylizací a iluzivním napodobením skutečného, mezi myšlenkou, dramatem a podívanou. To je jedna stránka. Tou další je, že Marcello nepozoruje jen to, co se odehrává večer na jevišti, ale že se dívá i za kulisy a za divadlo. Marcello nevidí operu jen na koturnech, ale i v domácích střešicích, nevidí jen zpodobení dramatické postavy; vidí i lidi a lidičky. Byl soudcem a úředníkem, a toto povolání mu dalo patrně víc než jednu příležitost, aby poznal líc a rub věci, aby se naučil rozeznávat, co je

za tvrzením strany, za dušujícím se svědkem, za maskovanou lidskou tvář. Budiž řečeno k jeho cti, že si s pohledem takto přiostrěným zachoval i smysl pro humor.

Ve své kritice opery měl předchůdce, různě založené a různě orientované, reformátory, moralisty, zavilé nepřátele opery, hájící čest poezie proti hudbě, takové, kteří brali téma vážně, i takové, jimž stačila karikatura a kteří se věci prostě bavili. Je zajímavé, že se mezi nimi najdou i některé typy lidí od divadla i lidí kolem něho, které si vzal za terč Marcello. Ve zmíněném komentáři uvádí Einstein celou řadu těchto autorů i s jejich speciálními východisky, postřehy a cíli. Uvádí i ty, kteří přišli po Marcellovi a čerpali z něho. Jsou to teoretikové a dramatici, libretisté i pamfletisté a jsou mezi nimi i jména jako Pietro Metastasio, Carlo Goldoni a Giovanni Battista Casti. Z pražské divadelní historie – už mimo rámec toho, co zaznamenává Einstein – je mimo jiné známa veselá opera *L'amore in musica* (1765, skladatel Antonio Boroni, autor textu není uveden). Kromě zkrachovaného impresária a zvetšelé, valně opelichané primadony vystupují v ní typické marcellovské postavy: obstarožný protektorský příznivec začínající zpěvačky, tato zpěvačka sama, její matka, obě mazané, jedna víc než druhá.

Projdeme ještě některými odstavci Marcellovy knížky. Intermezza, intermedia – jak se o nich Marcello zmiňuje – byly krátké hry, které se vkládaly mezi jednotlivé akty opery. Vystupovaly v nich obvykle dvě až tři osoby, třetí zpravidla jako úloha mimická. Na rozdíl od hlavního díla, vážné opery, bylo intermezzo naveskrz veselé. Také intermezza bývala rozdělena na akty, obvykle na dva (říkalo se jim „části“, „parte“); opery mívaly tři dějství a meziaktí byla tedy dvě. Pro ilustraci se zmíníme o dvou, o prvním, protože je to jedno z těch, která hrála italská společnost v Praze (r. 1750), o druhém proto, že se v něm obráží i tehdejší provozovací praxe.

Don Tabarano – to je titulní hrdina onoho pražského intermezza – je postarší šlechtic, velmi bohatý, velmi domýšlivý a mírně přihloupilý. Zhlédne se ve Scintille, což je dívka stejně hezká jako vychytralá, protřelá a záluždná. Tabaranovy touhy a choutky prokoukne ovšem okamžitě. Rozhodne se tedy, že z Tabarana vymámí, co se dá, a že pak uteče se svým milencem Lucindou. Tabarano jí skutečně dá peníze a šperky, a když pak chce vědět, jak to bude s protislužbou, slyší od Scintilly, že ano, zajisté: bude-li i nadále tak štedrý, bude mu dovoleno považovat se za jejího počestného citele (1. část).

Rozmrzelý Tabarano se dověděl, že Scintilla chce

zmizet se svým milencem i s jeho penězi. Přestrojí se proto za tureckého piráta – děj se odehrává na jakémsi ostrově – nalepí si vousy a s několika podobně maskovanými „tureckými piráty“ oba prchající milence přepadne a zajme. Scintilla však neztratí hlavu. Nabízí „pirátovi“ výkupné. Nedaleko prý bydlí jakýsi šlechtic, sice hrozně ošklivý, hloupý a neotesaný, ale velmi bohatý. Ten bude pro piráty rozhodně lepší kořist. Ona sama jej vláká mezi piráty, pustí-li ji a jejího milence na svobodu. Jmenuje se don Tabarano. Tabarano znovu poznává, jak naletěl, hrozně nadává, a Scintilla s Lucindou půjdou do vězení. Útěk milenců je totiž trestný (2. část).

Z dějového náčrtu vyplývá – a to je další a vlastně hlavní důvod, proč jsme jej sem zařadili – několik zajímavých momentů. Vážné operní látky, v tom i všelijak adaptovaná antická historie a mytologie, Tasso, Ariosto atd., byly v meziaktích kontrapunktovány humorem, komikou, perzifláží, jejichž pramenem – pokud jde o představy, city, vášně, lidské slabosti – byla živá současnost. Je to ovšem všechno karikatura a burleska, je to však svou obecnou platností – lidská zamilovanost nebo lidská pitomost jsou patrně věčně – zajímavý protějšek, rub, nebo snad fotografický negativ k vážné symbolice staré barokní opery. Hlavní prostředky jsou situace, typické postavy, satirické poin-

ty, možnost improvizace, zabočování k tanečním prvkům, obvyklými pomůckami mimo jiné záměrně komolená italština („turečtina“) nebo přestrojování. Hlavně na postavách je patrná souvislost s *commedia dell'arte*, a je-li Tabarano snad jen vzdálenějším příbuzným Cassandrovým, jsou Scintilla s Pimpinellou popřípadě s Colombinou rodné sestry. Známy a jevištně dodnes živý příklad *intermezza* je Pergolesiho *Serva padrona* (1733); také italská společnost v Praze ji hrála (1744).

Druhé *intermezzo*, o němž se zmíníme, je jen o málo let starší než knížka Marcellova (okolo r. 1712). Má název *Dirindina* a vystupují v něm tři osoby, starý učitel zpěvu don Carissimo, jeho žačka Dirindina a zpěvák Liscione. Liscione má učit Dirindinu mimice a herecké akci a Carissimo na něho žárlí. Pak však Dirindina zkouší s Liscionem scénu, ve které královna Dido oplakává ztrátu své ženské počestnosti, a Carissimo to zpovzdálí sleduje. Slyší Didoniny bolestné i blaživé vzpomínky, neví, že jde jen o hru, je dojat, přestane žárlit a dokonce nutí oba, aby se vzali. Ti se houževnatě brání. Liscione je totiž kastrát. –

Kastráti vystupovali v operách běžně. Ve Fuxově *Costanza e forza* byly jimi obsazeny čtyři mužské úlohy. Na své cestě po Itálii nemohl Charles Burney zjistit, ze které krajiny se vlastně rekrutují; nikde se

k tomu nechtěli hlásit. Buď jak buď vymizeli až někdy v roce 1830. Marcello si je také vzal za terč. V pětihlasém madrigalu (str. 105) zpívají dva tenory a dva basy v imitatorním kontrapunktickém slohu a s bohatým opakováním slov, že „dostat se po smrti mezi blažené není dáno kastrátům, neboť je psáno...“ Soprán ve vysoké poloze vpadne nedočkavě: „Co je psáno?“ – „Je psáno: strom, který nenese plody, buďž spálen ve plameni.“ Na což soprán (kastrát) nedovede reagovat jinak než opakovaným nařikavým „ach“.

A nyní ještě několik drobnějších poznámek a vysvětlivek. Pod slovem *sinfonia* se rozumí operní předehra, *ouverture*. Marcello má na mysli italský, *scarlattiovský* typ *ouverture*; v jedné větě šly za sebou tři úseky, rychlý, pomalý a další rychlý. Tak na příklad jedna *ouverture* Nicolò Picciniho (*La buona figliuola*, 1760) vypadá takto: *allegro*, D dur, 4/4; *andante*, d moll, 3/8; *presto* (*gigue*), D dur, 3/8.

Ritornelli jsou nástrojové úvody a mezihry ve zpěvních číslech.

Hřichy, které Marcello v pokynech pro skladatele přisívá na hřbet operním skladatelům, dají se shrnout asi takto: neumějí kontrapunkt, neznají nauku o tóninách ani o církevních stupnicích, míchají dohromady diatoniku, chromatiku a enharmoniku a vůbec se nestarají o hudební ortografii. Je dost zajímavé, že teo-

retické názory, o které se opírají některé z těchto výtek v detailu, byly v době Marcellově už značně zastaralé. Například církevní stupnice byly už nahrazeny dnešním *dur* a *moll* a s chromatikou se pracovalo hodně (např. Gesualdo di Venosa, sto let před Marcellem).

Giustino a *Faramondo* jsou názvy benátských oper z posledních dvou desetiletí sedmnáctého století. Autorem *Giustina* je Giovanni Legrenzi (1626–1690), význačný benátský operní skladatel, přibližně vrstevník Cestiho. Mezi jeho žáky patřil Carlo Francesco Pollarolo (1653–1722), skladatel *Faramonda*, a zejména Antonio Lotti (1667–1740), přední představitel další benátské skladatelské generace (objevil se i v Praze).

Arii *Impara a non dar fede* napsal patrně Giovanni Battista Bononcini (1670–1755?).

Marcello uvádí některá místní jména, jako Cento, Budri, Lugo a Medesina. Jsou to vesměs menší obce nedaleko Bologne.

Český ekvivalent by podle smyslu byl asi Pidi-vajzlice, za předpokladu, že si představíte obec dostatečně velkou, aby se tam uživilo operní divadlo (v Itálii) nebo biograf (u nás).

Možná, že i po tomto dosti obšrném úvodu bude se někomu zdát Marcellova knížka vzdálená. Nebude

to nic divného, vždyť nás od ní dělí půl třetího století. Jiný zase naopak najde v ní věci až kupodivu známé. Ten necht' uváží, že opera je útvar komplexní. Je to souhra různých i různosměrných složek, které žijí od prvopočátku v ustavičném stýkání a potýkání – jako lidé.

JOSEF BACHTÍK

*Antonio Canaletto:
Capriccio*



DIVADLO PODLE MÓDY

aneb jistá a snadná metoda, jak italské opery po moderním způsobu znamenitě skládati a prováděti.

K D E

se udílejí užitečné a nepostradatelné rady Básníkům, Komponistům, Pěvcům obojího pohlaví, ředitelům, hudebníkům, divadelním architektům a malířům dekorací, zpěvákům komické opery, krejčím, pázátům, sboru, nápovědům, opisovačům a matkám umělkyň a dalším osobám k divadlu příslušejícím

VĚNOVÁNO PŮVODCEM KNIHY JEJÍMU AUTOROVÍ



Vytiskli Borghi v Belisanií Aldiviva Licante v domě
U medvěda v bárce. Na prodej v Korálové ulici u vrat
Rolandova paláce.

Každoročně vyjde nové vydání s dodatky.



Vám, milény Pisateli této knižky, svou knižku věnuji. Neboť když už jsem pro Vaši potěchu a povyražení z nudných povinností tyto rozverně řádky po sprostnu (aby jim bylo dobře rozumět) sepsal, jest správné, abych je též Vám přiřkl, vždyť Vaše je, cokoliv pod mým jménem přichází. Cbci si však lichotiti, že toto dílko nebude nemilé ani neužitečné nikomu, kdo má ve zvyku s divadly obcovati, ježto jsou v něm sebrány četné veledůležité věci, které potřebuje znát každý, kdo miní dojíti úspěchu na moderních jevištích. Vystoupí-li pak přece jen proti mně zlovorní utrhači, spolébám jen na Vás, že je dokážete přesvědčit a uklidnit. Abych pravdu řekl, vim, bohužel, že mnozí, jimž náprava věcí nezdařených není po chuti, prohlásí, že moje námaha je marná a zbytečná, a jiní mě zase obviní, že pobrdám moderním uměním. Ale aspoň my dva budeme mít společné potěšení v tom, že uvidíme, jak se jistí lidé čertí v domnění, že já při psaní mířil zrovna na ně a Vy že se smějete právě

✓ jim, netušíce, že jenom sdílejí společnou chybu doby. Zatím, nerozlučný můj příteli, přijměte laskavě tento dar jako hold toho, kdo bez Vás nemůže žít, a buďte zdrav, nechcete-li, abych ochořel. Sbobem.

Především nesmí Moderní básník mít přečteny, aniž smí kdy čísti staré autory latinské či řecké, neboť ani staří Římané a Řekové nikdy nečetli autory moderní. Rovněž nesmí mít ani ponětí o italské metrice a verši až na povrchní známost o tom, že verš se skládá ze sedmi nebo devíti slabik. Na základě tohoto pravidla pak bude tvořit verše tří-, čtyř-, pěti-, devíti-, třinácti-, ba i patnáctislabičné, jak mu napadne. Zato nechť prohlásí, že studoval Matematiku, Malířství, Chemii, Medicínu, Práva atd., a dodá, že nakonec bo *Génius násilím přivedl k Poezii*. Nepotřebuje ani vědět, jak se správně klade přízvuk, jak se tvoří rýmy atd., atd., či o tom, jak vymyslet a rozvést dramatický děj, ale vkládá do svých děl občas nějaký ten obrat z věd svrchu zmíněných nebo i jiných, které nemají s uměním básnickým nic společného.

Tvrdí proto, že Dante, Petrarca, Ariosto atd. jsou básníci temní, drsní a nudní, a tudíž nápodoby hodní jen nepatrně nebo vůbec ne. Chová však zásobu růz-

ných moderních básní, z nichž si bere city, myšlenky a celé verše, nazýváje krádež chvályhodným následováním. Než se dá do díla, vyžádá si Moderní básník od Divadelního ředitele podrobný rozklad o množství a druhu scén, které si řečený Ředitel přeje v Opeře mít, aby je všechny mohl pojmut do svého Dramatu. Vyskytnou-li se v nich náročné dekorace, jako obět, hostina, nebe na zemi atd., dohodne se předem s kulisáři, o kolik duet, samomluv, ariet má protáhnout předcházející výstup, aby se mohlo všechno pohodlně připravit, i kdyby proto mělo dílo ztratit spád a posluchače vrcholně nudit.

Při psaní se vůbec nestará o děj kusu, nýbrž skládá verš po verši tak, aby publikum nikdy nepochopilo zápletku a ze zvědavosti setrvalo až do konce. Zejména hledí dobrý Moderní básník, aby se na jevišti hodně často bez důvodu shromáždily všechny osoby, které poté opět jedna po druhé odcházejí, zapěvše svou kanconetu na rozloučnou. Po schopnostech herců Básník nepátrá, spíše po tom, zda Ředitel vlastní dobrého medvěda, zdatného lva, výtečného slavíka, dobré bouřky, zemětřesení, blesky atd.

Aby obecnost neodcházel v půlce, dá na konec představení velkolepou a nevidanou scénu a kus uzavře tradičním sborem na počest Slunce či Luny nebo Ředitele.

Libreto nechť připiše některé význačné osobnosti; napřed se však poohlédne po někom, kdo je spíš bohatý než učený, a třetinu odměny za dedikaci slíbí ochotnému prostředníku, například kuchaři nebo správci vyvoleného pána. Od těchto pomocníků si především zjistí množství a druh titulů, jimiž nutno jméno mecenášovo na titulní stránce ozdobit, načež řečené tituly ještě rozhojní poznámkou *atd. atd. atd.* Vychválí do nebe rodinu a slávu předků, používaje ve věnovací epistoletě zhusta výrazů jako *šlechtnost, velkodušnost* atd. Když pak vznešený pán neposkytuje žádný důvod k chvále (což se často stává), nechť Básník prohlásí, že mlčí, aby neurazil jeho skromnost, ale že sláva svými sterými troubami brzy roznese příznivcovy nesmrtelné jméno od pólu k pólu. Závěrem pak ať doloží, že v nehlubší úctě libá bleší skoky na nohách psů Jeho Excelence.

Velice na prospěch bude Modernímu básníku, když se v předmluvě čtenářům zapřísáhne, že dílo složil ve věku víc než mladistvém, a kdyby k tomu ještě mohl dodat, že tak učinil v několika málo dnech (i kdyby na něm pracoval léta), podal by důkaz toho, že je správný modernista a že se dokonale oprostil od starého předsudku: *Nonumque prematur in annum*,¹ atd. Dále je dobře prohlásit, že „básní“ jen pro svou kratochvíli, aby se rozptýlil po zaměstnání vážnějším;

že vůbec nepomýšlel na zveřejnění svého výplodu, že se k tomu rozhodl teprve na radu přátel a příkaz nadřízených, nikdy z touhy po chvále nebo s nadějí na zisk. Že doufá, že nedostatky dramatu budou zastřeny vynikajícími výkony představitelů, proslulým uměním skladatele, jakož i obratností sboru a medvěda. Při expozici námětu nechť udělá delší přednášku o pravidlech tragédie a umění básnického, oháněje se Sofoklem, Euripidem, Aristotelem, Horácem atd., a nakonec podotkne, že současný Básník musí ode všech dobrých pravidel upustit, aby vyhověl vkusu zkažené doby, nevázanosti divadla, výstřednostem kapelníka, neomalenosti zpěváků, jemnocitu medvěda a sboru atd. Jenom ať si dá pozor, aby nevynechal povinné vysvětlení tří bodů pro divadlo tak důležitých: totiž místa, času a děje,² přičemž místo znamená: *v tom a v tom divadle, čas: od 8 do 12 v noci, děj: zničení Divadelního ředitele.*

Námět opery nemusí čerpat z historie. Naopak, ponechav všechny příběhy řecké a římské již zpracovali staří Řekové a Římané a nejvýznačnější Italové zlatého věku, sluší se, aby si Moderní básník vymyslel pohádku a zpestřil ji věštbami sudiček, ztroskotáním královské rodiny, zlověstnými znameními pečených volů atd., obecnostu postačí pár známých historických jmen. Všechno ostatní může být volná fantazie, jen

když Moderní básník nezapomene, že veršů včetně ariet nesmí být víc než tisíc dvě stě.

Pro zvýšení dojmu nechť se Moderní básník snaží, aby název opery prozrazoval spíš jádro děje než jméno některého hrdiny. Místo *Amadis, Bovo, Berta* na polí atd. řekne například *Šlechtný nevděk, Pobřeb z pomsty, Medvěd v báře* atd.

Zápletky opery zpestří žaláři, dykami, jedy, dopisy, hony na medvědy a býky, zemětřesením, bouřkami, obětmi, rvačkami, šílením atd., neboť publikum tyto neslýchané věci nadmíru dojmají. A kdyby se Básníkovi podařilo zařadit do opery scénu v háji nebo v sadě, kam by si herci přišli jako odpočinout a usnuli by, a tu by někdo přišel a ukládal by jim o život, ale oni by se v pravý čas vzbudili, pak by obecný úžas neznal mezí, protože něco takového italské divadlo ještě nevidělo.³

Uváživ, že jeho dramatu má naslouchat a rozumět množství prostého lidu, nemusí se Moderní básník se stylem svého díla příliš piplat. K větší srozumitelnosti přispívá, když zpřehází slovosled, užívá sáhodlouhých nezvyklých souvětí a nešetří přívlastky, potřebuje-li vyplnit některý verš recitativu nebo kanconetu.

Zajistí si též velkou zásobu starých oper, odkud bude čerpat náměty a scénáře, pozměniv pouze zveršování a tu a tam nějaké jméno osob. Podobně si po-

činá při převodu dramatu z francouzštiny, z prózy do veršů, z tragických poloh do frašky, a přitom podle potřeby Ředitele přidává nebo ubírá osoby.

Směle intrikuje, aby dosáhl zadání libreta, a když nejde jinak, spojí se s druhým básníkem, poskytne mu námět, který pak oba společně zversují, dohodnuvše se o rozdělení výtěžku z dedikace a tisku.⁴

Za nic na světě nedopustí, aby jediný zpěvák odešel ze scény bez obvyklé kanconety, zejména když podle děje dramatu má jít na smrt, spáchat sebevraždu, vypít jed atd.

Řediteli nikdy nepřechte operu celou, nýbrž mu z ní na přeskáčku odrecituje pár scén; výstup s jedem nebo s obětí nebo se židlemi nebo s medvědem nebo s rvačkou zato předvádí několikrát dodávaje, že jestliže tahle scéna nezabere, přestane psát opery.

Dobry Moderní básník dbá o to, aby nerozuměl hudbě ani za mák, jelikož touto znalostí se vyznačovali podle Strabona, Plinia, Plutarcha atd. právě básníci antičtí, jako byli Amfion, Filamon, Demodokus a Terpander, u nichž nebylo lze oddělit básníka od pěvce, ani pěvce od básníka.

Ariety nechť vůbec nesouvisí s recitativem, zato je třeba vynaložit všechno um na to, aby se v nich hojně vyskytovaly výrazy jako *motýlek, muška, slavík, křepelka, člunek, skříňka, jasmín, fialka, naběračky,*

*rendlíček, tygr, lev, velryby, ráček, krůtíčka, studený kapoun*⁵ atd., atd., neboť tato slova dávají Básníkovi příležitost, aby se projevil jako dobrý filosof, který dovede příměrem vystihnout vlastnosti zvířat, rostlin, květin atd.

Než je opera uvedena, nechť Moderní básník chválí pěvce, hudbu, Ředitele, hudebníky, sbor atd. Kdyby však opera nedošla příznivého přijetí, nechť napadne herce, že nehráli, jak on si to představoval, neboť myslí jen na zpěv; kapelníka, že nepochopil dramatické scény a staral se jen o své ariety; Ředitele, že ze samé šetrnosti zanedbal výpravu; hudebníky a sbor, že jsou každý večer namol, atd.; dále ať se ohradí, že složil své drama úplně jinak, ale na naléhání toho, kdo poručí, a zejména neuspokojitelné primadony a medvěda, přistoupil na různé přídávky a škrty; že dá své dílo přečíst v původním znění; že je teď stěží poznává, a kdo tomu nevěří, ať se zeptá jeho sluzky nebo prادلény, které první ze všech jeho práci četly a zvázily . . .

Při zkouškách však svoje představy zásadně nikomu z herců nesdělí, usoudiv moudře, že herci stejně chtějí dělat všechno po svém.

Případne-li na některou osobu podle povahy děje pouze nepatrná úloha, prodlouží ji básník neprodleně, sotva ho o to umělec nebo jeho ochránce požádají,

jelikož má pro případ změn a přídatků vždycky v zásobě nějakou tu stovku árií, atd. Nezapomíná rovněž nikdy zaplnit operu obligátními „výpustnými verši“, které označí uvozovkami.⁶

Jestliže uvrhne do žaláře manžela s manželkou a jeden z obou odejde na smrt, druhý musí nevyhnutelně zůstat, aby zapěl arietu, která bude mít veselá slova, aby se rozptýlil smutek obecnstva a objasnilo se mu, že všechno je jenom žert.

Jestliže si dvě osoby vyznávají lásku nebo smlouvají spiknutí či léčku, nechť to činí vždy za přítomnosti pážat a sboru.

Potřebuje-li některá postava napsat dopis, nařídí Básník změnu scény a dá přinést stoleček a křeslo, a sotva je dopis napsán, nechá obojí zase hned odnést, neboť nelze předpokládat, že by psací stůl kdy mohl patřit k zařízení místa, kde se píše. Totéž platí o trůnu, židlích, pohovkách, travnatých sedátkách atd.

V trůnních síních nechá tančit zahradníky, v lesích koná plesy dvořanů a ohňový tanec⁷ umístí klidně do komnaty i na nádvoří, do Persie i do Egypta atd.

Povšimne-li si Moderní básník náhodou, že zpěvák špatně vyslovuje, nikdy mu to nevytýká, poněvadž kdyby se umělec napravil a mluvil zřetelně, mohlo by to ohrozit účinek libreta.

Když se herci budou ptát, kudy mají vcházet a od-

cházet, jaká mají dělat gesta a jaký si mají obléci kostým, nechť jim nechá na vůli, aby vcházeli, odcházeli, gestikulovali a strojili se po svém.

Kdyby se metra jeho árií nelíbila kapelníkovi, bez váhání je změni a podle přání dotyčného do árií přidá větry, bouře, mlhy, široko, severák, mistrál, zefír atd.

Nechť složí hojně árií tak dlouhých, že uprostřed si už nikdo nevzpomene na začátek.

Opera smí mít pouze šest osob, ale autor nechť neopomene navíc uzpůsobit dvě tři role tak, aby se v případě potřeby daly vypustit, aniž zápletka dramatu utrpí újmu.

Úlohu otce nebo tyрана (pokud je to úloha hlavní) musí vždycky dostat kastráti,⁸ kdežto tenory a basy šetříme pro velitele stráží, královské rádce, pastýře, posly atd.

Básníci málo významní dělají mezi rokem advokáty, správce panství, intendanty; opisují role, provádějí korektury, pomlouvají jeden druhého atd., atd.

Básník musí dostat od Ředitele volnou loži; polovinu mnoho měsíců před uvedením opery pronajme, druhou polovinu zaplní maskami,⁹ které s sebou vodí do divadla gratis.

Navštěvuje často primadonu, neboť úspěch či neúspěch opery závisí obyčejně na ní; proto drama upraví podle jejího vkusu: tu přidá, tu ubere roli její či

roli medvěda nebo jiných osob. Střeží se však prozradit jí cokoliv ze zápletky opery, neboť Moderní umělkyně nemá mít o ději ani potuchy. Nanejvýš že po straně sdělí obsah kusu paní Matce, otci, bratrovi a ochráncům dotyčné. Navštíví kapelníka, několikrát mu přečte své dílo a upozorní ho, kde má recitativ postupovat pomalu, kde rychle, kde vášnivě atd., neboť Moderní skladatel by zřejmě žádnou z těch věcí sám nepostřehl, a uloží mu poté, aby k áriím napsal jen kratinké ritornely a pasáže a radši co nejčastěji opakoval celá slova, aby mohla plně vystoupit jejich poezie.

Nechť překypuje zdvořilostí k hudebníkům, krejčím, medvědovi, pážatům, statistům atd. a všem odporučuje své dílo.

Jean Michel Moreau:
V lóži



O pravidlech správné skladby nepotřebuje Moderní skladatel vědět nic, až na pár všeobecných praktických zásad.

Nemá ani zdání o hudebních numerických porcích, o znamenitých účincích protipohybu, o nepřipustnosti tritonů a velkých hexachordů.

Netuší, kolik a jaké jsou *mody* aneb *tóniny*, ani jak se dělí, ani jaké mají vlastnosti. Ba prohlásí, že se vyskytují jen dvě tóniny, durová a mollová. Durová že je ta, která má velkou tercii, a mollová ta, která má tercii malou. To, co se od starověku tóny velkými a malými rozumělo, nikterak ho nezajímá.

Tři druhy stupnic, diatonické, chromatické a enharmonické, od sebe vůbec nerozezná a klidně zamíchá všechny jejich tóny do jedné písničky, jak mu napadne, aby se touto změnící jednou provždy odlišil od autorů starých.

Posuvky označující velký či malý půltón užívá podle vlastního uznání a směšuje bez ladu a skladu

jejich znaménka. Podobně zaměňuje enharmonický znak za chromatický a tvrdí, že oba platí stejně, poněvadž jeden jako druhý značí zvýšení o malý půltón. Tak dokáže svou naprostou neznalost poučky, že chromatiky se užívá jen při dělení celých tónů, kdežto enharmonika dělí pouze půltóny, neboť hlavním znakem enharmoniky je, že dělí velké půltóny a nic jiného. Avšak chce-li být vskutku moderní, nesmí mít skladatel o těchto a jiných podobných věcech ani potuchy.¹⁰

Aby toho dosáhl, musí umět taktak číst, a psát už vůbec ne; jazyk latinský mu bude samozřejmě španělskou vesnicí; proto ještě může klidně psát chrámovou hudbu: uvede tam sarabandy, gigy, kuranty atd., jenomže je prohlásí za fugy, kánony a dvojité kontrapunky.¹¹

Ale vraťme se k řeči o divadle: moderní skladatel nerozumí poezii ani zbla, nemá smysl pro její řád, a proto nerozlišuje ani dlouhé či krátké slabiky, ani sílu jednotlivých scén.

Podobně nezkoumá vlastnosti smyčcových a dechových nástrojů, hraje-li sám na cembalo, a naopak hraje-li na některý smyčcový nástroj, nesnaží se porozumět klavicembalu, jsa přesvědčen, že i když tento nástroj neovládá, může dobře komponovat podle poslední módy.

Zato nemůže modernímu skladateli uškodit, jestliže mnoho let hrál na housle nebo violu a přitom dělal u některého slavného skladatele kopistu; pokud si předvídavě uschovával originály jeho oper, serenád atd., teď z nich a z jiných partitur čerpá motivy pro ritornely, sinfonie, árie, recitativy, follie,¹² sbory atd.

Než operu od Básníka převezme, poručí mu, o kolika verších a v jakém metru chce mít árie, a požádá ho také, aby dal dílo opsat čitelným písmem, aby v něm nechyběly tečky, čárky, otazníky atd., třeba potom při komponování na žádné tečky, otazníky a čárky nebude brát ohled.

Než přiloží ruku k dílu, obejde všechny Umělkyně a svatě jim slíbí, že jim poskytně zboží podle jejich vkusu, to jest árie bez basu,¹³ furlandky, rigaudony atd., všechno s doprovodem houslí, medvěda a sboru unisono.

Nechť se střezí přecíst si operu celou najednou, jeli-kož by ho to mohlo mást, ale skládá hudbu k jednotlivým veršům. Text ke všem áriím nechť dá okamžitě předělat, aby k nim mohl použít motivů, které si mezi rokem nachystal. Kdyby ani nová slova zmíněných árií nešla s notami valně dohromady (což se většinou stává), nechť týrá Básníka tak dlouho, pokud ho text plně neuspokojí.

Veškeré árie doprovází orchestrem, pečuje o to, aby

každý part obsahoval noty nebo figury téhož trvání, například osminky, šestnáctinky nebo dvaatřicetinky, poněvadž (kdo chce dobře komponovat podle moderního vkusu) musí usilovat spíš o rámus než o harmonii, která právě záleží v rozličném trvání figur, zčásti držných, zčásti akcentovaných, atd. Ba aby se podobné harmonii vyhnul, nesmí moderní skladatel používat (při kadenci) jiného spojení než obvyklé kvarty a tercie, a kdyby se mu zdálo i to ještě příliš poplatné starému vkusu, nechť uzavře své árie nástroji v unisonu.

Nechť dále dbá, aby se mu až do konce opery střídala vždycky pohnutá árie s árií veselou, bez ohledu na slova, noty a požadavky děje. Kdyby se v áriích náhodou vyskytla podstatná jména jako *otec, říše, chýše, láska, sázka, kráska, síla, víla, srdce* atd. *ne, bez, již* a jiná příslovce, musí je moderní skladatel ozdobit hodně dlouhou koloraturou, například: *ooo -tec, řiii-še, chýýý-še, lááá-ska, pááá-ska, krááá-ska, síii-la, víii-la, seee-rdce* atd., *nééé, bééé-z, jiii-ž* atd. A to proto, aby se odpoutal od starého způsobu, který nepřipouští koloraturu nad libovolnými slovy ani nad příslovci, nýbrž pouze nad slovy značícími vášeň nebo pohyb, například: trýzeň, soužení, zpěv, letět, klesat atd.

V recitativech nechť moduluje zcela libovolně a po-

souvá bas co nejčastěji. Každou scénu, sotva ji dokončí, předvede manželce (pokud se oženil s Umělkyní) nebo sluhovi, opisovači atd. Všechny ariety bez výjimky musí předcházet ritornely značné délky pro housle unisono, složené většinou z šestnáctinek a dvaatřicetinek. Aby se úvod zdál novější a méně únavný, nechť polovinu ritornelu hrát *piano* a dbá, aby následující árie neměla s ritornelem nic společného.

Ariety dlužno rozvíjet bez basového doprovodu. Aby pak zpěvák nevypadl z tónu, doprovází ho na houslích unisono; přitom může violám napsat několik basových not, ale není to nutné.

Když zpěvák dospěje ke kadenci, zarazí kapelník celý orchestr a ponechá Umělci nebo Umělkyni na vůli, aby se zdrželi, jak se jim líbí. S duety nebo sbory se zbytečně nemoří, naopak se sám postará, aby z textu vypadly. Ostatně nechť moderní skladatel prohlásí, že skládá věci nenáročné a oplývající nedostatky, aby vyhověl publiku; čímž svede vinu na špatný vkus obecnosti, kterému se opravdu někdy líbí to, co slyší, i když to není dobré, ale jen proto, že nemá příležitost slyšet něco lepšího. Svě služby skýtá divadlu za fatku, uváživ, kolik tisíc dukátů stojí Ředitele zpěváci. Spokojí se proto s odměnou menší, než dostane nejposlednější Umělec, jen když ho neodstrkuje medvěd a sbor.

Prochází-li se po ulici s velkými Umělci, zejména Kastráty, nechá je kapelník vždycky jít po své pravé straně, klobouk drží v ruce a zůstává o krok pozadu u vědomí toho, že i ten nejposlednější z nich bývá v opeře při nejmenším generálem, velitelem tělesné stráže krále či královny atd.

Tempo árií bude zrychlovat či zpomalovat podle přání umělců, spolkně každou jejich neomalenost, uváživ, že v jejich rukou je jeho pověst, vážnost i zisk, a proto jim na požádání mění árie, recitativy, křížky, běčka, odrážky atd.

Všechny kanconety musí obsahovat stejné věci, to jest předlouhé koloratury, synkopy, půltónové kroky, špatné přízvuky, nesmyslné opakování slov jako *láska láska, říše říše, Evropa Evropa, vzteky vzteky, pýcha pýcha* atd.; k tomu si moderní skladatel pořídí soupis neboli inventář všech zmíněných přísad a při komponování ho bude mít ustavičně před očima, aby náhodou něco nevynechal, a to z toho důvodu, aby se co možná vyhnul každé staromódní rozmanitosti.

Když recitativ skončí v tónině s b, přirazí k němu okamžitě árii s předznamenáním dvou nebo tří křížků a v následujícím recitativu se zase vrátí do tóniny s b; to působí velmi originálně.

Podobně moderní skladatel trhá význam aneb smysl slov, především v áriích tak, že dá zpěvákovi zazpí-

vat první verš (který sám o sobě nic neznamena) a pak ho přerušil dlouhým ritornelem houslí, viol atd.

Dává-li moderní kapelník některé operní pěvkyni hodiny, nechť dbá, aby jí vštípl špatnou výslovnost; za tím účelem nechť s ní nacvičí velké množství koloratur a rozložených akordů, neboť nebude-li rozumět ani slovu, tím víc vynikne a zapůsobí hudba.

Když housle hrají bas bez cembal nebo kontrabasů, nevádí nikterak, překrývají-li tóny doprovodu zpívaný part, což se zhusta stává zvláště u árií kontraaltů, tenorů a basů.

Kanconety, hlavně pro kontraalt a mezzosoprán, skládá moderní kapelník tak, že basy hrají touž melodií o oktávu níž, housle pak o oktávu výš; do partitury však vypíše všechny party, aby vzbudil dojem, že komponuje ve třech hlasech, ačkoliv v podstatě má jeho arieta pouze jeden hlas rozvedený do tří oktáv.

Když chce moderní skladatel skládat čtyřhlasně, pak musí dva party postupovat nevyhnutelně unisono nebo v oktávě a lišit se pouze v pohybu motivů: jestliže jeden hlas je ve čtvrtkách nebo osminách, druhý hlas bude v šestnáctinkách nebo dvaatřicetinkách.

Osminkový bas bude moderní kapelník nazývat *chromatický*, poněvadž se nesluší, aby chápal rozdíl mezi osminkou (*croma*) a chromatikou (*cromatica*).



Brustolini: Pons Rivoalti

Stejně pečlivě dbá (jak jsme už jednou podotkli), aby nerozuměl ničemu z básnického umění, poněvadž taková znalost patřila k vzdělání múzických velikánů starověku, jako byl Pindaros, Arion, Orfeus, Hesiodos atd., kteří byli podle Pausania stejně výtečnými básníky jako hudebníky; moderní skladatel se přece musí vynasnažit, aby se jim nepodobal.

Vlíchocuje se publiku arietkami doprovázenými drnkacími nástroji, sordinkami, triangly, talíři atd.

Moderní skladatel požaduje od Ředitele, aby mu (kromě honoráře) ještě poskytl darem Básníka, s nímž

by si směl nakládat, jak se mu zlíbí. Sotva svou operu dokončí, předvede ji přátelům, kteří ničemu nerozumějí, a podle jejich rad potom upraví ritornely, koloratury, předrážky, enharmonické křížky, chromatická béčka atd.

Moderní skladatel nesmí vynechat obligátní recitativ s chromatickým během nebo s doprovodem orchestru, a přinutí proto Básníka (obdržev ho, jak svrchu řečeno, od Ředitele darem), aby mu napsal výstup s obětí, šilenstvím, žalářem atd.

Nikdy se nesníží k árii se sólovým obligátním basem, uváživ, že to jednak vyšlo z módy a navíc že za dobu, kterou by k tomu spotřeboval, může složit tucet árií s orchestrem.

Kdyby však chtěl přece jen složit nějakou árii s basem, nechť se omezí na dvě nebo tři noty, stále opakované nebo pedálem vázané, a nikdy nezapomíná, že každý druhý hlas je staromódní veteš.

V případě, že by Ředitel nebyl s hudbou spokojen, nechť skladatel bouří, že se na něm páše křivda, poněvadž tentokrát dal do opery o třetinu víc not než jindy a pracoval na ní skoro padesát hodin.

Když se některá árie nelíbí Umělkyním nebo jejich protektorům, ať tvrdí, že by ji potřebovali slyšet v divadle s orchestrem, v kostýmech, s osvětlením, se sborem atd.

Po skončení každého ritornelu musí dát kapelník umělcům hlavou znamení k nástupu, poněvadž pro délku a variace řečeného ritornelu by to nikdy sami neuhodli.

Několik árií nechť složí v basovém stylu, přestože jsou určeny kontraaltům a sopránům.

Moderní kapelník přiměje Ředitele, aby mu zjednal orchestr silný v houslích, hobojích a rozích, zato mu ušetří vydání za kontrabasy, poněvadž basy stejně potřebuje jen při ladění na začátku.

Sinfonia¹⁴ nechť se skládá z jedné věty ve francouzském stylu nebo ve velmi rychlém tempu v osminkách a v dur, po které přijde většinou volná věta v téže tónině, ale v moll a na závěr menuet, gavota nebo giga opět v dur, čímž se vyhneme fugám, ligaturám, tématům atd. jakožto věcem zastaralým, moderním zvyklostem nikterak neodpovídajícím.

Kapelník dbá, aby nejlepší árie dostala vždycky primadona. Když se musí opera zkrátit, nedovolí, aby se vyškrtaly árie nebo ritornely, ale radši vypustí celé výstupy s medvědem, se zeměřesením atd.

Kdyby druhá protagonistka reptala, že má v úloze méně not než primadona, pro útěchu jí přidá do árií koloratury, předrážky, fioritury atd., atd.

Moderní kapelník si vypomáhá starými áriemi složenými v cizích zemích, skládá hluboké poklony pro-

tektorům Umělkyň, milovníkům hudby, uváděcům, sboristům, kulisářům atd., poroučeje se v přízeň všem.

Je-li nucen změnit některou kanconetu, nikdy ji nezmění k lepšímu a o každé arieti, která nedojde úspěchu, tvrdí, že to je mistrovské dílo, ale že je zprznilí zpěváci, nepochopilo publikum atd. Při áriích bez doprovodu nezapomene zhasit svíčky na cembalu, aby mu nebylo tak horko na hlavu, a rozsvítí je až zase při recitativu.

Moderní skladatel zahrne pozornostmi všechny Umělkyně, které v opeře účinkují; obšťastňuje je starými kantátami upravenými pro jejich hlas a každé vykládá, že se opera drží jen její zásluhou, a totéž prohlašuje všem zpěvákům, hudebníkům, sboristům, medvědovi, zemětřesení atd.

Večer co večer si vodí do divadla hosty bez vstupenky, usadí je k sobě do orchestru a pro jejich větší pohodlí někdy dokonce pošle domů cellistu nebo basistu.

Všichni moderní kapelníci nechť si dají vytisknout pod program se jmény herců tato slova:

Hudbu napsal odevždy věhlasem slynoucí pán Pan N. N., mistr kapelník, mistr koncertní, komorní, baletní, šermířský atd.

Moderní umělec nikdy necvičil solféže a nikdy je cvičit nebude, aby neupadl do nebezpečí, že bude držet tón, správně intonovat, zachovávat tempo atd., neboť všechny tyto věci dávno vyšly z módy.

Není zvláště nutné, aby Umělec dovedl psát nebo číst, aby dobře vyslovoval samohlásky, nezaměňoval znělé a neznělé souhlásky, aby chápal smysl slov atd., naopak nechť mate smysl, hlásky, slabiky atd. podle potřeby různých fioritur, trylků, předrážek, dlouhých kadencí atd., atd.

Umělec musí vždycky požadovat první roli atd. a pro větší lesk svého jména si vymínit, aby mu Ředitel do smlouvy napsal honorář o třetinu vyšší než ve skutečnosti. A když si ještě zvykne říkat, že není při hlase, že vyšel ze cviku, že ho souží rýma, bolest hlavy, zubů, žaludku atd., bude všem jasné, že je Moderní umělec. Bez ustání nechť hořekuje nad svou rolí, hlásaje, že to není jeho žánr, že mu árie nesedí atd., a na důkaz toho ať pak zazpívá nějakou arietku

od jiného skladatele a tvrdí, že na dvoře tom a tom u té a té slavné osobnosti (jejíž jméno neprozradí) strhovala tato árie na sebe všecken potlesk a on ji musel opakovat až sedmáctkrát za večer.

Na zkouškách bude zpívat polohlasně a takt v áriích si vždycky upraví po svém. Při zkouškách v divadle nechť postává většinou s jednou rukou na žabotu a s druhou rukou v kapse a pečuje především o to, aby při *messa di voce* nebylo rozumět ani slabice.

Klobouk z hlavy nesmekne, ani kdyby s ním mluvila nějaká vznešená osobnost, poněvadž by se mohl nachladit. A když zdraví, nikdy nepochýlí hlavu, pamětliv toho, že je představitelem knížat, králů, císařů atd.

V divadle zpívá s přivřenými ústy a sevřenými zuby, krátce snaží se, aby z toho, co říká, nebylo rozumět ani slovo, a při recitativech dá pozor, aby neklesl hlasem ani u tečky, ani u čárky. Když je na scéně a jeho partner k němu mluví nebo zpívá svou árii, jak přikazuje děj, zdraví se zpěvák s maskami v lóžích, usmívá se na hudebníky, na sboristy atd., aby publiku bylo úplně jasné, že on je pan Alipio Filuta,¹⁵ pěvec, a ne kníže Zoroaster, kterého představuje. Než přehrají úvodní ritornel, zajde si Umělec do kulis, vezme si šňupec, sdělí přátelům, že není při

hlase, že je nastydlý atd. Při zpěvu árie nechť nezapomíná, že u kadence se může zastavit, jak dlouho chce, a protahovat ji koloraturami a fioriturami po libosti, neboť v tu chvíli zvedne kapelník ruce od cembala, šňupne si a čeká, až se pěvci uzdá přestat. Nechť si přitom klidně několikrát nadechne a skončí produkci trylkem posazeným na tóny pokud možno nejvyšší, které hned od začátku bez předchozí *messa di voce* co nejrychleji střídá. Hrát může, jak ho napadne; Moderní umělec nesmí přece rozumět smyslu textu, a proto se nepotřebuje zdržovat žádnými postoji nebo pohyby, a vchází na jeviště vždycky tou stranou, kudy vchází primadona, nebo od pěvecké lóže. Opakuje-li árii *da capo*, změní si ji celou podle svého a nic nedbá o to, že změna nejde dohromady s basem ani s houslemi, že porušuje takt, vždyť komponista (jak už prve řečeno) se už stejně se vším smířil.

Když Umělec dostane roli vězně, otroka atd., nechť vystoupí na jeviště pečlivě napudrovaný, v kostýmu posetém šperky, s převysokým chocholem, s kordem a s hezky dlouhými a lesklými okovy, s nimiž musí hodně chřestit, aby obecenstvo pohnul k soucitu.

Nechť si vyhledá ochranu vysoce postavené osobnosti, aby se mohl na programu psát jako dvorní, komorní, polní atd. Umělec pana X.

Kdyby se mu Ředitel nezdál spolehlivý, nechtě od něho požaduje zálohu, předem zaplacenou cestu a výlohy. Ale když toho nedosáhne, ať zpívá přece a utěší se volnými lístky, pronájmem lóží, nadějemi, poklonami atd.

Moderní umělec se zdráhá zpívat ve společnosti; dostaví-li se přece jen do salónu, spěchá nejprve k zrcadlu, aby si upravil paruku, přihladil manžety, povytáhl nákrčník a odhalil tak obligátní diamantový knoflík, atd. Poté unyle sáhne do kláves cembala, zpívá z paměti a několikrát začne znova, jako by nevěděl dál. Když takto prokázal svou *laskavost*, dá se do řeči s některou dámou a vypráví jí (aby získal její obdiv) o příhodách z cest, o své korespondenci a politických intrikách atd. Poté diskutuje o genialitě, vzdychá se zrakem vášní mírně zamženým, ustavičně si přehazuje přes rameno tu či onu loknu své paruky. Co chvíli nabídne dámě tabák, pokaždé z jiné tabatěrky (ve které se skví jeho podobizna), ukáže jí veliký briliant, jedinečně vybrošněný koloraturami, kadicemi, trylky, různými efektními scénami, sonety, zabitými medvědy atd., atd., a řekne jí, že ho dostal od jednoho význačného obdivovatele; podotkne, že ho vzácné paní nevěnuje jen proto, aby dárce neurazil.

Jde-li Moderní umělec po ulici s nějakým studovaným člověkem, nikdy mu nenabídne místo po svém

pravém boku, uváživ, že u většiny lidí platí Zpěvák za Umělce, kdežto studovaný muž za obyčejného člověka; ba bude přesvědčovat své studované známé, ať už jsou to filosofové, básníci, matematikové, lékaři nebo právníci atd., aby se stali Zpěváky, dokládaje vážně, že Zpěvákům (nehledě k velké vážnosti, jíž se těší) nikdy nechybějí peníze, kdežto lidé učení většinou mřou hladu.

Hraje-li Umělec převážně ženské role, nosí povždy v náprsnce černé mušky, růž, zrcátko atd. a holi si vousy dvakrát za den.

Moderní umělec nechť žádá co honorář převysokou sumu vzhledem k tomu, že se musí po celý rok prezentovat jako vojevůdce či generál se svým vojskem, kníže, král nebo císař se svým dvorem, ministry, sekretáři, rádci atd., rozdávaje velkomyslně obnošené divadelní rukavice, střevíce, punčochy svému sluhovi, zvláště je-li dotyčný tak trochu z jeho přízně. Zatímco Umělec vyjednává s Ředitelem, odvede sluha stranou nápo vědu nebo některého hudebníka nebo malíře dekorací a vykládá mu o báječných úspěších svého pána Alipia s podotknutím, že Ředitel by měl takového zpěváka ve svém vlastním zájmu bez průtahů angažovat, že jeho pán ještě nikdy a nikde nezklamal, že je neúporný, že se jakživ nenachladí, že umí zbrusu nové trylky, kadence atd.

Všechny dříve řečené rady platí stejně, ať je zpěvák tenor nebo bas, jen s tím rozdílem, že basista musí při zpěvu závodit s tenorem a brát co nejvyšší tóny a trylky, kdežto tenor zase musí klesat co nehloub do rejstříku basu a zase naopak stoupat falzetem až ke kontraaltu. Zda při tom užívá nosního nebo hrudního hlasu, není důležité.

Tenoristé a basisté dovedou většinou komponovat, a proto si do starých oper píší árie sami a na scéně si k nim pak udávají takt rukama i nohama. Jestliže Umělec je altista nebo sopranista, nechtě si opatří dobrého zastánce, který ho ve společnosti brání, dokládaje, „že jeho přítel (jen co je pravda) pochází ze vzdělané a počestné rodiny a že se odhodlal podstoupit onu trapnou operaci jenom proto, že byl stížen velice nebezpečnou chorobou, ostatně že jeden jeho bratr je profesor filosofie, druhý lékař, jedna sestra jeptiška a druhá že se provdala za váženého měšťana atd.“¹⁶

Když se Moderní umělec bije v souboji a je raněn do paže, gestikuluje dál raněnou rukou, a má-li vypít jed, zpívá árii s číší v ruce a obrací ji dnem vzhůru, poněvadž je stejně prázdná. Nacvičí si několik svérázných pohybů rukou nebo kolenem nebo nohou, a ty pak vytrvale střídá po celou operu jeden za druhým až do konce.

Jestliže se při některé árii několikrát pomylí nebo nedojde potlesku, řekne, že to není árie pro divadlo, že se nedá zpívat atd., a rázně žádá, aby mu ji kapelník vyměnil, prohlašuje, že na divadle musí dělat dojem Zpěváci, a ne skladatel.

Dvoří se všem Umělkyním a jejich ochráncům v pevné naději, že svým uměním a svou příkladnou skromností dosáhne titulu Hraběte, Markýze, Rytíře atd.



Především necht' Moderní umělkyně započne vystupovat na divadle ještě před dovršením třináctého roku. Čtení v tom věku příliš ovládat nemusí, jelikož pro dnešní Umělkyně to není nutné. Zato ať se naučí dobře nazpaměť několika starým operním áriím, menuetům, kantátám atd. a ty pak při každé příležitosti předvádí. Solféže nikdy necvičí a cvičit nesmí, aby neupadla do nebezpečí, před nímž jsme varovali již Moderního zpěváka.

Až jí bude Ředitel písemně zvat k pohostinskému vystoupení, nesmí odpovědět hned a v prvních listech mu musí naznačit, že se nemůže okamžitě rozhodnout, poněvadž má jiné nabídky (i když to není pravda), a rozhodne-li se posléze, požaduje vždycky hlavní roli.

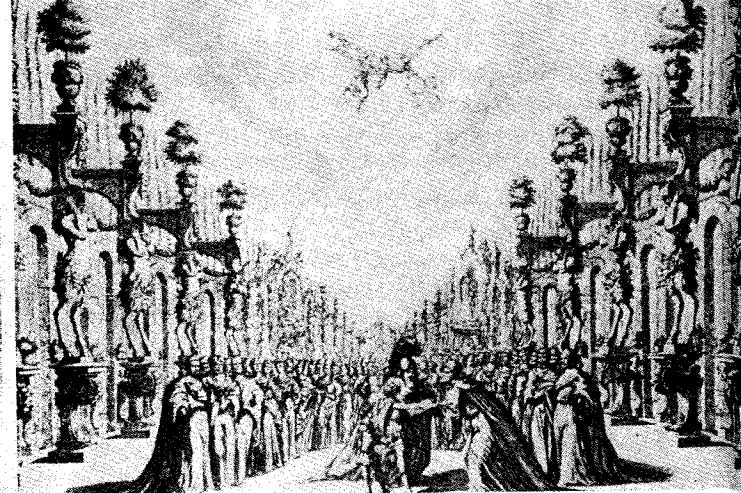
Když však řízením osudu nedosáhne svého cíle, spokojí se aspoň rolí druhou, třetí, ba i čtvrtou, a podobně jako Zpěvák i ona podepíše smlouvu, která je na papíře velmi výhodná, a pokud má strýce,

bratra, otce, manžela hudebníkem, zpěvákem, tanečníkem či skladatelem, domáhá se angažmá i pro něho. Žádá, aby za ní co nejrychleji poslali její úlohu, aby se jí pod vedením svého učitele zpěvu mistra Cliky mohla naučit už se všemi variacemi, běhy a fioriturami atd. Avšak střeží se sebemíň pochopit smysl textu anebo obrátit se na někoho, kdo by jí ho vysvětlil.

Zato bude mít u sebe nějakého rodinného přítele, advokáta nebo doktora, který jí naučí, jak pohybovat pažemi, jak stavět nohu, jak otáčet hlavou, jak si čistit nos atd., ale proč to má tak dělat, to už jí neřekne, aby jí zbytečně nepopletl.

Koloratury, variace, fioritury atd. jí vepíše maestro Clica¹⁷ do příslušné, k tomu určené knihy, kterou Umělkyně bude vozit všude s sebou.

Při první návštěvě Řediteli nezaspívá, nýbrž řekne mu (za ustavičné přítomnosti paní Matky): „Vašnosta odpustí, ale dneska večer nemůžu sloužit, poněvadž na tý hrozný bárce jsem nemohla oka zamouřit. Tam vám byl rámus, jako by se čerti ženili, a dva nebo tři chlapi dokonce fajčili, až mě z toho všeho rozbolela hlava, že sotva na oči vidím, a ne a ne přestat.“ Načež paní Matka doloží: „To si nedovedou ani představit, pane direktor, co na těch cestách jeden vyzkusí.“¹⁸



Typická scéna z benátské opery v 17. stol.

Když se dostaví Ředitel znovu i s kapelníkem, aby si ji poslechli, zaspívá jim Umělkyně po mnoha okolcích a omluvách známou kantátu

Impara a non dar fede

*A chi fede ti giura, anima mia.*¹⁹

Když si nemůže vzpomenout na některou ozdabu, poprosí neprodleně paní Matku, aby vytáhla z cestovního vaku knihu koloratur; přirozeně se nikdy nestrefí do taktu. Poznámá proto: „Líběji odpustit,

ale to už je doba, co jsem tendle kus naposledy zpívala, tendle nástroj je taky laděnej vejš než ten můj doma, a tendle recitativ je moc truchlivej a tadle árie mi neleží atd.“, ačkoliv ve skutečnosti je celá potíž v tom, že nemá u sebe věrného maestra Clica, aby ji doprovázel.

Uprostřed árie pak zchvátí Umělkyně kašel a paní Matka podotkne: „No vite, tudle kantátu jsme od vás dostali tejkon, a céra jí zpívá napoprvní z listu. Ale potom od ní uslyšíte árii z *Giustina* a z *Faramonda*,²⁰ kerý sou daleko lepší. A taky tu árii o horku a árii o mrazu a tu árii s refrémem *Tak, tak, tak* nebo tu s refrémem *Něni možná* a scénu s šátkem a s dýkou a se šílením zpívá holka tak, že každěj žasne.“

Umělkyně si sežene doporučující dopisy pro urozené paní a pány, jeptišky atd. a odevzdá jim je při úvodní návštěvě, ale *když od nich nedostane hojně darů*, už se u nich znovu neukáže pod záminkou, že se nechce vtírat.

Daleko prospěšnější pro ni však bude, když jí někdo představí bohatého a štědrého kupce, poněvadž ten jí zásobí vínem, dřívím, uhlím atd., bude jí často zvat na oběd a po divadle vodit na večeri atd.

Jestliže si platí nájem sama, usídli se v malém příbytku, avšak v sousedství divadla. Vítajíc vznešené hosty, říká pak obvykle: „Pánové musí odpustit, že

je přijímám v tomhle brlohu, vypadá to tu jako v maštali. Ale člověk musí brát za vděk s tím, co je, když chce zůstat blízko u divadla. Doma mám bejvání lepší, domeček sice skrovnej jako pro chudou holku, ale přeci k nám chodí ta nejvybranější a nejvznešenější společnost.“

Získá si jednoho zvláště horlivého protektora, kterému budeme říkat pan Procolo.²¹ I ona (jak už jsme prve radili pěvci) pečuje o to, aby měla ustavičně kašel, rýmu, chrapot, bolení hlavy, krku, zubů atd., a věčně nařiká: „Bůhví co je tohle za město, z toho zdejšího vzduchu mám pořád hlavu jako škopek a ten chleba a víno, co se tady dostanou, mě ke všemu tlačí v žaludku, že to není k vydržení.“

Když za ní přijde Básník s Ředitelem, aby jí přečetli operu, sotvaže vyslechne svou vlastní roli. Ale hned se dožaduje, aby jí předělali podle jejího vkusu: tu se musí přidat, tu zas ubrat verše recitativu, výstupy s lkáním, s blouzněním, zoufalstvím atd.

Na zkouškách na sebe vždycky nechá čekat a poté se dostaví zavěšena do pana Procola a pozdraví s něhou ve zraku všechny přítomné. Když jí to pan Procolo vyčte, oboří se na něho: „Nešklebte se na mne a nežárlete tak pitomě, jo! Jste blázen? Nevíte, že to patří k řemeslu? Už mám těch vašich nesmyslů po krk,“ atd.

Na první zkoušce nikdy nepřezpívá své árie; koloratury a kadence, kterým ji k nim naučil maestro Clica, předvede teprve na generální zkoušce v divadle.

Nutí orchestr začínat znovu a znovu, dožadujíc se, aby árii hrál jednou volněji, podruhé zas rychleji, podle toho, jak to potřebuje k provedení svých koloratur.

Na mnoho zkoušek vůbec nepřijde a pošle za sebe paní Matku, aby ji omluvila, což tato učiní obvykle slovy: „Pánové líběji prominout, ale holka v noci nezavřela oka ani na minutku, poněvadž nejdřív bylo venku na ulici takový říččení, až jsem myslela, že je to boloňskej dostavník. Pak máme taky v bytě plno myší, a sotva chuděrka konečně trošinku zadřímne, začnou ty potvory po ní rejdit jako tisíc čertů. Za kuropení se vám jí ke všemu ztratil čepeček a ne a ne ho najít. To se ví, že nastydla, a hádám, že dneska celej den nevstane z postele.“

Umělkyně ať si ustavičně stěžuje na svůj kostým: že je chudý, že není podle módy, že je obnošený; donutí pana Procola, aby jí ho dal přešít, a ustavičně ho honí ke krejčímu, k ševci, k parukáři atd.

Hned jak je opera uvedena, napíše v listech přátelům, že jí tleskají víc než ostatním, že všechny árie, recitativy, každé hnutí, každé vysmrkání atd. musí opakovat a že tu a tu, s kterou se nadělal takový

povyk, publikum taktak vyslechne, poněvadž zpívá nečistě, má slabý hlas, špatně trylkuje a hraje jako dřevo. Nicméně těžce strádá pro každý potlesk, který platí jiným.

Zpívá všechny árie, udávajíc si na jevišti takt vějířem nebo nohou. Jestliže dostane hlavní roli, nechť Umělkyně vymáhá pro svou paní Matku čestné místo v pěvecké lóži a přikáže jí, aby za ní každý večer nosila bílé hedvábné šátky, trepky, flakóny s klotadlem, jehly, černé mušky, růž, ohřívadlo, rukavice, pudr, zrcátko, knihu s koloraturami atd., atd.

V arietách nechť Umělkyně pečlivě protahuje poslední slabiky každého slova, například: *sladkýýý... mluvááá... onááá... pychááá... laskááá...* atd. Všimne-li si tu a tam náhodou, že zpívá falešně, že vypadla z taktu atd., nechť podotkne: „Kdopak dneska zase naladil cembala tak vysoko? To mají určitě na svědomí ty náfukové z intermezza,²² co si myslěj, že s nima opera stojí a padá. A ten orchestr. Jestli to není k vzteku! Vrzej hůř než slepi šumaři na přástkách, ani jednu árii nezahráli v správném tempu.“

Než vyjde na jeviště, vezme si vždycky šňupec buď od protektora, nebo od ctitelů, nebo od některého sboristy, který jí bude titulovat *Illustriissima*.²³ Při odchodu z divadla si půjčuje od přátel, kteří jí provázejí, šátky na ochranu proti povětrí a cestou předví

datě vyzve paní Matku, aby dávala pozor, komu ty šátky patří, poněvadž vracet je vlastníkům bude ona.

Na scéně nechť Umělkyně co nejčastěji zvedá hned pravou, hned levou paži, přitom ať překládá vějíř z ruky do ruky a při každá pauze si odplivne. Ať zpívá soustavně s pokroucenou hlavou, ústy a krkem. Vystupuje-li v mužské roli, ať si ustavičně povytahuje rukavici na jedné i na druhé ruce, polepí si obličej

množstvím mušek a při odchodu na scéně zapomene kord, chochol, paruku atd. Zatímco k ní její partner hovoří nebo zpívá svou árii, Moderní umělkyně zdraví (jak jsme už podotkli v radách pěvci) masky v lóžích, usmívá se na kapelníka, hudebníky, sboristy, napovědy atd., zakrývajíc si vějířem tvář, aby publikum vědělo, že ona je slečna Kačena Oberho, ne císařovna Tlaška,²⁴ kterou představuje a jejíž velebné vystupování si naopak zachovává mimo divadlo.

Věčně říká, že se po masopustě bude vdávat, že už je zasnoubena s jedním šlechticem. Zeptá-li se jí kdo na honorář, oduší, že je to pakatel, že přijela jen

Faustina Hassová



proto, že hledá pro své umění uznalé posluchače, a nepohrdne tedy žádným protektorem či ctitelem bez ohledu na jeho stav, národnost, zaměstnání, majetek atd.

Primadona poučuje celý ansámbl, jak hrát.

Kdyby na Umělkyni připadla až druhá role, necht' si vymůže na básníkovi, aby aspoň na jeviště vyšla jako první. Po obdržení role spočítá v ní všechny noty a slova, a když zjistí, že je menší než úloha primadony, donutí básníka a kapelníka, aby jí přidali noty i slova. Bděle sleduje soupeřku, aby ji nepředčila ani délkou vlečky, ani nalíčením, ani znamínky krásy, ani trylky, kadencemi, protektorem, papouškem, sůvičkou atd.

Poctí návštěvou jednou tu, podruhé onu lóži a všude hořekuje: „Tadle role mi nesedí a ke všemu dneska večer nemůžu ani pořádně pusu otevřít. To se mi ještě nestalo a že už jsem zpívala v hezký řadě měst. Copak se při týdle hudbě dá hrát a ještě zpívat v taktu? Ženou to jako s keserem, v tom kvalitě se do toho nedá nic vložit. Když se to řediteli a kapelníkovi nelíbí, prosím, ať si to zazpívají sami, já toho mám tak akorát. A jestli budou mít ještě řeči, tak se seberu a spánembohem, poněvadž já jejich launy nepotřebuju snášet, já se jich nebojím, protože mám své zastání.“

Kadence protáhne Moderní umělkyně na sto sáhů. Nezapomíná přitom (podobně jak jsme prve radili Pěvci) několikrát nadechnout, snaží se vzít nejvyšší tóny a při trylku si pomáhá obvyklým zkroucením krku. Když se jí kapelník ptá, kolik obsáhne hlasem, udá mu vždycky o dva tři tóny víc nahoru i dolů.

Každý večer přivádí do divadla (pro větší vážnost a úspěch opery) deset nebo dvacet masek gratis, nepočítaje v to pana Procola, několik viceprocolů, učitele mimiky atd., atd., atd.

Při zkoušce před Ředitelem Umělkyně u cembala nejen zpívá, ale i hraje, a když ve scéně vystupují dvě osoby, zavolá si paní Matku nebo svého protektora nebo služku, aby jí dělali partnera.

Chodí na generální zkoušky do jiných divadel a tleská umělcům ve chvíli, kdy všichni ostatní jsou potichu, tak aby všichni věděli, že ona je přítomna. Přitom poznamená ke svým společníkům: „Proč já nikdy nedostanu takovou árii s takovým recitativem nebo takovou scénou s dýkou, s jedem, s pláčem na kolenou? Všimli jste si, jak to všechno pizdí ta veleumělkyně za 5555 lir naší měny? Jenomže já nemám

Catarina Cavalieriová

proto, že hledá pro své umění uznalé posluchače, a nepohrdne tedy žádným protektorem či ctitelem bez ohledu na jeho stav, národnost, zaměstnání, majetek atd.

Primadona poučuje celý ansámbl, jak hrát.

Kdyby na Umělkyni připadla až druhá role, necht' si vymůže na básníkovi, aby aspoň na jeviště vyšla jako první. Po obdržení role spočítá v ní všechny noty a slova, a když zjistí, že je menší než úloha primadony, donutí básníka a kapelníka, aby jí přidali noty i slova. Bděle sleduje soupeřku, aby ji nepředčila ani délkou vlečky, ani nalíčením, ani znamínky krásy, ani trylky, kadencemi, protektorem, papouškem, sůvičkou atd.

Poctí návštěvou jednou tu, podruhé onu lóži a všude hořekuje: „Tadle role mi nesedí a ke všemu dneska večer nemůžu ani pořádně pusu otevřít. To se mi ještě nestalo a že už jsem zpívala v hezký řadě měst. Copak se při týdle hudbě dá hrát a ještě zpívat v taktu? Ženou to jako s keserem, v tom kvalitě se do toho nedá nic vložit. Když se to řediteli a kapelníkovi nelíbí, prosím, ať si to zazpívají sami, já toho mám tak akorát. A jestli budou mít ještě řeči, tak se seberu a spánembohem, poněvadž já jejich launy nepotřebuju snášet, já se jich nebojím, protože mám své zastání.“

Kadence protáhne Moderní umělkyně na sto sáhů. Nezapomíná přitom (podobně jak jsme prve radili Pěvci) několikrát nadechnout, snaží se vzít nejvyšší tóny a při trylku si pomáhá obvyklým zkroucením krku. Když se jí kapelník ptá, kolik obsáhne hlasem, udá mu vždycky o dva tři tóny víc nahoru i dolů.

Každý večer přivádí do divadla (pro větší vážnost a úspěch opery) deset nebo dvacet masek gratis, nepočítaje v to pana Procola, několik viceprocolů, učitele mimiky atd., atd., atd.

Při zkoušce před Ředitelem Umělkyně u cembala nejen zpívá, ale i hraje, a když ve scéně vystupují dvě osoby, zavolá si paní Matku nebo svého protektora nebo služku, aby jí dělali partnera.

Chodí na generální zkoušky do jiných divadel a tleská umělcům ve chvíli, kdy všichni ostatní jsou potichu, tak aby všichni věděli, že ona je přítomna. Přitom poznamená ke svým společníkům: „Proč já nikdy nedostanu takovou árii s takovým recitativem nebo takovou scénou s dýkou, s jedem, s pláčem na kolenou? Všimli jste si, jak to všechno pizdí ta veleumělkyně za 5555 lir naší měny? Jenomže já nemám

Catarina Cavalieriová

kouska štěstí, já vždycky zchytám nemožný role, věčný monology, šunt, ve kterém člověk prostě nemůže ani tu trošku, co v něm je, ukázat, atd.”

Když dostane roli z druhé opery v karnevalu, pošle neprodleně všechny ariety (které pro větší rychlost dala opsat bez basu) maestrovi Clicovi, aby jí k nim napsal koloratury, variace, fioritury atd. A maestro Clica bez nejmenší potuchy o úmyslech skladatele co do tempa těchto skladeb nebo o způsobu, jak je k nim připojen bas či orchestrální doprovod, napíše pod ně do prázdných linek basu všechno, co ho napadne, a v hojném počtu, aby Umělkyně mohla ozdoby každý večer měnit.

Když jí někdo chválí, odpoví Umělkyně vždycky, že není při hlase, že vyšla z cviku, že nemůže zpívat atd. Než odjede z domovského města, požaduje od Ředitele polovinu honoráře na uhrazení cesty, na oblek pro ctitele, na zásobu vaty (na vycpávky), trylků, předrážek atd., atd. Veze s sebou papouška, sůvičku, kocoura, dva psičky, jednu březí fenku a další zvířata, která bude po cestě opatrovat jídlem a pitím pan Procolo. Když se jí někdo zeptá na některou jinou Umělkyni, vece: „Znám ji jenom z doslechu, s tou jsem nikdy nehrála.“ Jestliže však s dotyčnou zpívala, spustí: „Radši budu mlčet jako hrob, než bych o ní řekla něco zlého. Stejně měla roličku jako

nic, všeho všudy tři árie a z těch jí ještě po premiéře dvě vzali. Ke všemu ztloustla, že vypadá jako kredenc, každým okem se dívá jinam a hraje jako dřevěná. Přitom je ještě závistivá, a když má aplaus někdo jiný, brečí. Podle jejího protektora a paní Matky je to sice ještě hotový dítě, ale zatím má svoje léta, to já dobře vím. Když naposledy zpívala, úplně se znemožnila atd.“

Primadona věnuje druhé zpěvačce mizivou pozornost, druhá zpěvačka ignoruje třetí atd. Na jevišti nebere kolegyni na vědomí: při její árii se odsune do pozadí, vezme si od protektora šňupec, vysmrká se, zhlíží se v zrcátku atd., atd.

Když Umělkyně dostane dramatickou roli a ne sklídí úspěch, prohlásí, že je to tím, že má větším dílem za partnera toho a toho nebo tu a tu, kteří jí špatně přihrávají. Když však dramatickou roli nedostane, reptá, že jí básník a kapelník schválně nedali příležitost, ačkoliv byli zpraveni o jejím nadání a třebaže pan Procolo za ni orodoval a štědře je obdaroval.

Nikdy se neřídí podle přání Ředitele, pouze si pilně stěžuje na svou roli, chodí pozdě na zkoušky, odmítá árie atd.

Když obdrží oslavné sonety, vyvěsí je v hojném počtu v cembalovém salónku a ty, které jsou vytištěny na

hedvábí, paní Matka na její příkaz sešije bez ohledu na různost barev a nadělá z nich přehozy, dečky na stůl atd.

Svému protektoru, pokud nepřijel s ní, pošle libreto, árie, sonety, epigramy a pár odstrižků z kostýmu. Než začne zpívat, nespustí oči z kapelníka nebo prvního houslisty, aby viděla, až jí dají znamení k nástupu.

Největší péči nechť Moderní umělkyně věnuje tomu, aby každý večer zpívala své árie s jinými variacemi; jestliže tyto variace vůbec nejdou dohromady s basem nebo s houslemi hrajícími stejnou melodii či koncertujícími, nebo jestliže při nich zpěvačka vypadne z tónu, nevádí, jelikož moderní kapelník je tak jako tak hluchý a němý. A když Umělkyně všechny variace vyčerpá, ať se snaží dostat koloraturu i do trylku, neboť to je snad to jediné, co jsme od soudobých Umělkyní dosud neslyšeli.

Při duetech se nikdy nespojí se svým partnerem a zejména se pozdrží při kadenci, neboť je hrdá na svůj dlouhý trylek. Rázně odmítne všechny skomíravé árie, jelikož touží, aby za ní při odchodu ze scény publikum křičelo obvyklé sláva a bravo.

Libreto zásadně nečte, neboť (jak už bylo řečeno) Moderní umělkyně nesmí rozumět, oč jde. Je působivé, když v poslední scéně nejví velkou účast na rozuzle-

ní, rozesměje se apod. V dramatických áriích a recitativních pečlivě dbá, aby večer co večer dělala tytéž pohyby hlavou, rukou či vějířem a v danou chvíli si vyčistila nos do krásného šátečku, pro který si obvykle pošle páže uprostřed scény zvláště vzrušené.

Dá-li Umělkyně uvrhnout některou osobu v okovy a zpívá přitom hněvnou árii, při ritornelu nechť se s obětí živě baví, směje se, ukazuje jí masky v lóžích atd.

Když má v árii slova jako *krutý, zrádce, tyran* atd., zahledí se vždycky významně do lóže nebo za kulisy na svého protektora. Při slovech jako *drabý, živote můj* atd. se obrátí k medvědovi nebo k některému sboristovi. Vynasnaží se zavést do všech rychlých, patetických a veselých árií jako poslední novinku běh z vázaných šestnáctinkových triol, a to proto, aby se pokud možná vyhnula rozmanitosti, která vyšla z módy. Čím vyšší soprán bude mít, tím větší má naději na hlavní roli. Usedavě štká (pod tlakem ušlechtilé řevnivosti), kdykoliv má potlesk někdo jiný, i když je to medvěd nebo zemětřesení atd., a od pana Procola vymáhá sonet za každou árii.

Dostane-li Umělkyně mužskou roli, tvrdí paní Matka: „V tomhle se moji cčí žádná nevyrovná. Nehodí se, abych to povídala zrovna já, ale všude si v pánský roli udělala nesmrtelnou čest. To byste neřekli,

takle se zdá trošičku ohnutá a při těle, ale na jevišti je rovná jako prut a lehká jako pírkó. Je štíhlá, nohy má jako strunky a při chůzi se nese jedna radost. Jen se zeptejte, jak to bylo loni v Lugu²⁵ (a že tam dělají nějaká představení!), když hrála tu velikou roli tyrana: všichni zrovna šileli.“

Umělkyně nechť umí z paměti role všech ostatních líp než roli svoji. Prozpěvuje si je za scénou, povykuje s medvědem, se sboristy atd., zkrátka pokud zpívá někdo jiný, hledí ho vyrušovat co nejvíce. Kdyby pan Procolo náhodou pozdravil její mladou kolegyni, promluvil s ní pár slov nebo jí zatleskal, s křikem se do něho pustí: „Co jsou tohle za moresy? Chcete dostat pár po líci nebo pěstí do nosu, blázne stará? To vám jedna nestačí, to se musíte natřásat a pitvořit před každou sukni? Jenže já si to líbit nenechám, já to tý zmiji vytmavím, já ji naučím, aby nelezla druhým do zelí. Ať si mě nežádá, nebo jí votluču tu její roli vo ksicht, až z ní budou cucky lítat,“ atd.

RADY DIVADELNÍM ŘEDITELŮM

Moderní divadelní ředitel nesmí mít ponětí o věcech patřících k divadlu, to jest nesmí rozumět ani zbla hudbě, poezii, malířství atd.

Strojmistry, hudebníky, tanečníky, krejčí, sbor atd. najímá podle doporučení přátel, zachováváje přitom přísnou hospodárnost, aby mohl tím štedřeji platit zpěváky a zejména dámy, medvěda, tygra, bouřky, blesky, zemětřesení atd.

Zvolí si pro své divadlo patrona, s kterým bude chodit naproti Umělkyním při jejich příjezdu z cizích měst; jakmile dámy dorazí, svěří mu je na starost i s jejich papoušky, pejsky, sůvami, otci, matkami, bratry, sestrami atd.

Básníkovi nechť klade na srdce, aby pamatoval na dojemné scény, aby výstup s medvědem umístil pokud možno na konec jednání a na závěr opery dal oblíbenou svatbu nebo odhalení pravé totožnosti postav pomocí věšteb, mateřských znamének na hrudi, plínek, bradavic na koleně, na jazyku, na uších atd., atd.

Obdržev od Básníka libreto, zajde s ním hned, dřív než si je sám přečte, za primadonou a poprosí ji, aby si je laskavě poslechla. K předčítání se poté krom Umělkyně samé dostaví také její protektor, advokát, nápořádové, pár vrátných, několik sboristů, krejčí, opisovač not, medvěd, protektorův lokaj atd. Při četbě vyjadřuje každý své mínění, haně jednou to, podruhé ono; a Ředitel čile každého ujistí, že všechny nedostatky budou napraveny.

Odevzdá dílo kapelníkovi čtvrtého v měsíci a prohlásí, že dvanáctého chce bezpodmínečně začít zkoušet, aby si tudíž přispíšil a nelámá si hlavu s logikou, nevyhýbal se kvintám, oktávám, unisonům atd.

S malíři dekorací, s krejčími a tanečníky se dohodne, že dostanou tolik a tolik za celou operu, a už se nestará o to, jaké dílo odvedou, spoléhaje ve všem všudy na primadonu, intermezza, medvěda, bouřku, zemětřesení atd.

Roli syna nechť vždy svěří Umělci, který je aspoň o dvacet let starší než matka.

Nechť má stále před očima rukopis opery a přesypací hodiny, loket, klubko provazu atd. ke zjištění délky díla, a po ruce měřicí nebo čtvrtník k měření koloratur svých Umělkyní.

Když za ním někdo z účinkujících přijde se stížností na svou úlohu, přikáže bez meškání Básníkovi a kom-

ponistovi, aby kus pokazili ke spokojenosti reptala.

Abyste neměl prázdný sál, skýtá večer co večer volný vstup na představení městskému fyzikovi, advokátovi, lékárníkovi, lazebníkovi, truhláři a jejich přízni i přátelům, a z téhož důvodu prosí Umělce a Umělkyně, kapelníka, hudebníky, medvěda, sbor atd., aby si každý večer rovněž vodili do divadla po pěti nebo šesti maskách bez vstupenky.

Druhou operu si vybere, až když je první na scéně, a kdejakou drzost pánů Umělců trpělivě snáší, uváživ, že večer, až se promění v mocná knížata, krále, císaře atd., by mu to mohli odplatit a těžce se mu pomstít tím, že by zpívali falešně, vynechávali árie atd.

Větší polovinu ansámbly nechť tvoří dámy; když se dvě Umělkyně pohádají o hlavní roli, uloží Ředitel Básníkovi, aby složil dvě role stejné co do množství árií, veršů, recitativů atd., a dohlédne, aby i jména těch dvou tvořil týž počet slabik.

Když po představení vyplácí kontrabasy a violoncella, strhne jim ze mzdy všechny druhé části árií, přinichž nehráli. Za tím účelem žádá skladatele, aby řečené druhé části skládal povětšinou bez jediné basové noty. K výplatě Umělců, kteří byli nachlazení nebo zpívali falešně atd., použije lehčí mince.

Nechť angažuje pěvce malých nároků a dívky, které ještě nevystupovaly, hledě, aby spíš než umem

oplývaly půvabem, schopným zaručit jim hojnost pro-
tektorů. Sotva získá divadlo, propachtuje lóže, křesla,
galerii, restauraci atd., načez rychle a do kvintliku
zaplatí nájem a prozíravě se zásobí vínem, dřevem,
uhlím, moukou atd. na celý rok.

Cizím Umělkyním ať Ředitel hradí cestu, aby se
určitě dostavily, a slíbí jim pohodlný byt v blízkosti
divadla, stravu, ložní prádlo atd. Potom však je na-
kvartýruje do malé špeluňky, která je zato plná všech
zmiňovaných věcí (a samozřejmě v blízkosti divadla).
Po městě pak všude vynáší znamenitost nově příby-
lých, aby se vyskytl nějaký příznivec a převzal nadále
o ně všechnu péči.

Když se někdo vyptává na jeho ansámbl, prohlásí,
že je to jedna rodina, že mezi nimi neexistují spory,
že na mužské role má senzační děvče, že získal no-
vého medvěda, bouřku, hromy, blesky atd. a komika,
který ho stojí celé jmění (ač ho získal za babku), ale
zato je to nejlepší zpěvák v městě. První zkoušku
koná v bytě primadony, další u divadelního advokáta.
Když od něho Umělci budou chtít záruku, že obdrží
dohodnutý honorář, odvěti, aby mu napřed zaručili
oni, že se budou publiku líbit.

Když se na večer prodá málo lístků, dovolí Mo-
derní ředitel Umělcům, aby odpívali jen polovičku
árií, vynechali recitativy, smáli se na scéně atd., hu-

debnikům, aby šetřili kalafunu na smyčec, medvědovi,
aby vynechal výstup, sboristům, aby si s králem a
s královnou zakouřili, atd. Když se při výplatě
s Umělci nepohodne, začne jim srážet z gáže každý
falešný tón, slabou hru, nachlazení atd. Pilně chodí
za všemi Umělkyněmi, prosí je, aby se chránily před
průvanem, a dušuje se, že celé město obdivuje jejich
šaty, mušky, vějíře, nalíčení atd., že brzy obdrží so-
nety na stříbrných podnosech; že osobně vůbec netrvá
na tom, aby zpívaly či vyslovovaly čistě, jen když
nezapomenou vyhrát dramatická místa atd. Od skla-
datele požaduje hlučné, veselé árie atd., hlavně po
dojemných scénách. Bez váhání přijme do souboru
i vdanou Umělkyni, třeba je těhotná, tím spíš, vy-
skytuje-li se v opeře nějaká samodruhá královna či
císařovna.

VIRTUOS NA HOUSLE se musí především vyznat
v holení vousů, odstraňování kuřích ok, česání paruk
a komponování.

Ježto se původně naučil hrát k tanci podle cifrování,
nikdy se neudrží v taktu, ani smyčec valně neovládá,
zato hmatník má cele v ruce.

V orchestru se nikdy neřídí podle kapelníka nebo
koncertního mistra, smyčec používá jenom od pro-
středka nahoru, hraje ustavičně *forte* s ozdobami *ad
libitum*.

Jestliže koncertní mistr provází árii sólově, zrychlí
vždycky tempo a nikdy se nesejde se zpěvákem a na-
konec provede předlouhou kadenci, kterou si připravil
předem, s arpedži, pasážemi na čtyřech strunách atd.

Houslisté nechť ladí sami vespolek a nesníží sluch
k cembalům nebo kontrabasům atd.

Mnohá z těchto ponaučení mohou být k užítku i hrá-
čům na violu.

DRUHÝ CEMBALISTA se dostaví až na generální

zkoušku a bude na všechny ostatní zkoušky za sebe
posílat třetího cembalistu, který obvykle nezná jiný
vysoký klíč než sopránový, při hře zásadně nepoužívá
palců, nedbá na číslovaný bas, ustavičně bere sextu,
nikdy se neshodne s kapelníkem a druhou část árie
končí vždycky velkou tercií.

VIRTUOS NA VIOLONCELLO bude znát pouze klíč
tenorový a basový, nikdy se nepodívá na jeviště, umí
sotva číst, neboť se nepotřebuje řídit ani podle not,
ani podle slov zpěváka.

Recitativy bude provázet vždycky o oktávu výš
(hlavně u tenorů a basů) a v áriích roztrhá bas podle
svého uznání variacemi každý večer jinými a nic mu
nevadí, že tyto variace nemají ani zbla společného
s partem zpěváka či s doprovodem houslí.

VIRTUOSOVÉ NA KONTRABAS hrají vsedě s ruka-
vicemi v ruce. Pečují o to, aby poslední struna jejich
nástroje nikdy nebyla naladěna, natírají smyčec kala-
funou jen od prostředka nahoru, v půlce třetího aktu
postaví nástroj do kouta a jdou domů.

Hoboje, flétny, trubky a fagoty atd. nechť jsou usta-
vičně rozladěny a nabírají výšku.

Divadelní architekti nechť soutěží o to, kdo nabídne Řediteli levnější cenu, a snaží se získat smlouvu na všechny opery v sezóně. Nato zadají práci obyčejným natěračům, kterým zaplatí jen třetinu ze získané sumy, takže mají dvě třetiny čistého zisku.

Architekt nebo moderní malíř nesmí rozumět perspektivě ani architektuře, kresbě, šerosvitu atd. Má tudíž péči o to, aby se divadelní architektury nikdy nesbíhaly do dvou nebo tří bodů, nýbrž aby každé plátno mělo čtyři nebo pět perspektív různě situovaných, poněvadž taková rozmanitost skýtá zrakům diváctva větší požitek. Nad první dvě dekorace nechť nařadí velkolepý záves, a tak mu tyto dvě kulisy poslouží při všech scénách, které nepředepisují volnou přírodu, a dalo by se jich použít i pro les nebo zahradu, kde by aspoň chránily umělce před nebezpečstvím, že pod širým nebem chytou průvan.

Proměnu scény nikdy neprovede najednou. Ať hledí

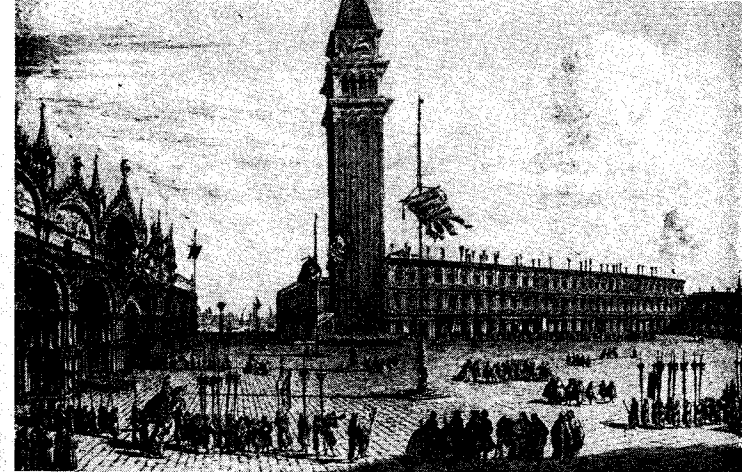
stavět horizonty co nejbliž ke kraji jeviště, aby scéna byla co nejužší a na její osvětlení stačilo málo světla. Pro tmou větší než obvykle se hodí křídová čern.

Komnaty, žaláře, síně atd. nechť jsou vesměs bez dveří a oken, jelikož zpěváci stejně vcházejí tou stranou, která je bližší jejich lóži a světlo také nepotřebují, neboť znají svoji roli plynne z paměti.

Když scéna představuje moře, pole a luka, útesy, sklepení atd., musí být vždycky holá bez všech skal, balvanů, porostu, klád atd., aby umělci měli dost prostoru pro svou hru. Kdyby některá postava náhodou měla na scéně usnout, postará se architekt, aby jí včas páže nebo dvořenín donesl mechové sedátko s opěradlem na jedné straně, aby se Umělec o ně mohl opřít loktem a sladčeji spát, zatím co druzí budou zpívat.

Všechno světlo nechť je soustředěno na prostředek jeviště a sufity nechť jsou osvětleny stejně jako bočnice. A třebaže teoreticky má být vzduch osvětlen jasněji než všechny ostatní předměty, nesmí nikoho pohoršovat, vidí-li dekoraci jasně osvětlenou a vzduch nad ní černý jako v noci. Neboť kdyby se měl osvětlovat nejenom prospekt, ale i vzduch nad tím, vydaje za světlo by příliš stoupily.

Když je třeba trůnu, vytvoří se ze tří schůdků, jedné židle a baldachýnu, je-li určen pro primadonu. Mají-li



Mareschi: Náměstí sv. Marka

naň dosednout pouze tenory nebo basy, postačí tři stupínky a židle.

Moderní architekt nebo malíř nechť dbá o to, aby měl barvy tím ostřejší, čím jsou dekorace zraku diváka vzdálenější, a to proto, aby se pokud možná odlišil od staré školy, která s rostoucí vzdáleností barvy změkčovala, aby vzbudila iluzi většího prostoru. Kdežto moderní architekt nebo malíř se musí snažit ze všech sil, aby se scéna naopak zdála menší.

Královské síně nechť jsou povětšinou kratší než buďtoary a žalární kobky, a sloupy soustavně menší než herci, poněvadž tak se jich na jeviště vejde víc k velké spokojenosti páně ředitelově. Sochy netřeba kreslit podle příkazů anatomie; takovou péči je lépe vyhradit stromům a vodotryskům. Předepisuje-li děj antický koráb, zbuduje se ku podobě lodí současných, a síně, které mají představovat zbrojnice Xerxovy, Dariovy, Alexandrovy atd., vybaví se bombami, mušketami, houfnicemi aj.

Nejvíce si musí dát moderní architekt nebo malíř záležet na poslední dekoraci. Poněvadž na poslední jednání je obvykle vstup volný, dlužno, aby si získalo všeobecné uznání. Tato dekorace musí být korunou všech scén předchozích, a proto nechť do ní uvede pobřeží mořská, lesy, kobky, síně, komnaty, vodotrysky, lov na medvěda, nádherné letohrádky, hostiny, blesky, hromy atd., a to tím spíše, ponese-li název: palác Slunce, Luny, Básníka, Ředitele atd. Neuškodí, snese-li se na zem, bohatě osvětlena a plně zatížena sborem představujícím různá božstva obojího pohlaví, třímající v rukou rozličné nástroje a symboly, které znázorňují jejich obor působnosti. Z úsporných důvodů pak bohům nařídí, aby před koncem opery pozhasínali světla rozestavená na jevišti.

Tanečníci ať nedrží na intermezza (kde jim konkurují pěvci komických rolí) a ať pokaždé zdrží nástup i odchod.

Objedná-li si Ředitel nový tanec, obstarají si ke starým tancům jinou hudbu, a tak vystačí napořád s týmiž kroky, skoky, kadencemi atd. Menuetového kroku pak užívají v tancích otroků i venkovanů, v tancích ohňových i friulských a vůbec všech národností.

Při pas-de-deux ať improvizují podle okamžitého vnuknutí. Dbají, aby se tanců elévů účastnili hoši různého věku; uspořádají poté jejich produkci tak, že první vystoupí chovanci nejstarší, po nich mladší a nakonec ti nejmenší, kterým nesmí být víc než tři roky. S těmi pak většinou nacvičí šavlové tance atd.

Zpěváci v komické opeře budou požadovat honorář stejně veliký jako účinkující v opeře vážné, tím spíš, jestliže ovládají intonaci, koloratury, trylky, kadence atd. stejně jako oni. Nechtě s sebou vozí kníry, berly, bubny a veškeré další nářadí potřebné k jejich vystoupení, aby Ředitele (vzhledem k štědrému honoráři) nezatěžovali ještě dalšími výdaji.

Zpěváky vážné opery, její hudbu, libreto, sbor, inscenaci, medvěda, zemětřesení atd. budou bezmezně vychalovat, ale úspěch představení přičtou jen sami sobě. V každém městě předvedou stejná intermezza a plným právem se budou všude domáhat, aby se cembala ladila tak, jak to vyhovuje jim.

Kdyby některé intermezzo zůstalo bez potlesku, ať dávají vždycky vinu místnímu obecnstvu, které zná jen dialekt, a proto nepochopilo. Tempo budou zrychlovat či zpomalovat, zejména v duetech, aby měli čas na svoje šprýmy. A když se přitom občas rozejdou s basy, vinu s úsměvem svrhnu na orchestr.

Krejčí uzavřou s Ředitelem smlouvu na celou garderobu pro všechny opery v sezóně. Poté navštíví Umělce a Umělkyně, aby se s nimi dohodli na kostýmu podle jejich vkusu.

Dají jim na srozuměnou, že za peníze poskytnuté Ředitelem takový kostým ušít nelze. Vyberou proto od nich příplatek a za ten příplatek pak zhotoví kostým, čímž jim suma dohodnutá s Ředitelem zůstane celá v kapse. Kostým bude z několika kusů, z obnošeného materiálu atd., neboť dobré spropitné krejčího stejně nemine, jen když udělá zpěvačkám hodné dlouhou vlečku a zpěvákům pěkně vycpaná lýtka. Šaty budou hotové, až když zazní předehra, poněvadž kdyby je krejčí umělcům dodali včas, kdovíkolikrát by je musili přेशívat.

Tenoristům a basistům vmluví krejčí, aby si porídili majestátní chochol z pestrého perí.

Pěti- nebo šestiletá pážata budou pro sebe vymáhat kostýmy, které by jim slušely tak ve čtrnácti nebo šestnácti letech.

Podobně budou vymáhat na černé vlasy plavou paruku.

Podle potřeby dramatu bude některý z nich účinkovat v roli princátka a bude plakat na jevišti atd., kdežto ostatní nepostojí chvilku klidně a vytrvale popotahují Umělkyni za vlečku směrem k jejímu příznivci.

Na jevišti budou jíst atd. a hned první večer ztratí rukavice, šátek, klobouk, paruku.

Statisté si zásadně navlékají cizí kostým a nikdy se neřídí podle pokynů předáka, inspicienta nebo nápovědy. Každý večer odchází z divadla ve střevících, punčochách nebo holínkách, ve kterých účinkují v opeře, a příští večer ochotně dovolí předákovi, aby jim je vyčistil, pokud se zamazaly. Za scénou vráží do Umělců, Umělkyň, skoupých protektorů a masek atd., každé Umělkyni říkájí Illustrissima a všem nabízejí šňupec, dýmku atd. s nenápadnou poznámkou, že „mají žízeň“. Ze scény nikdy neodejdou společně a při poslední scéně účinkují napůl vysvěceni z kostýmů.

Sborista představující lva, tygra nebo medvěda atd. vymáhá na Básníkovi, aby jeho výstup umístil doprostřed opery, a ne až za velkou árii primadony.

Když některý sborista má za úkol přinést na scénu stoleček, židli, pohovku, stupně pro trůn atd., postaví všechno obráceně, avšak pečlivě dbá, aby případné dopisy doručoval vždycky levou rukou s pravým kolennem mírně pokrčeným atd.

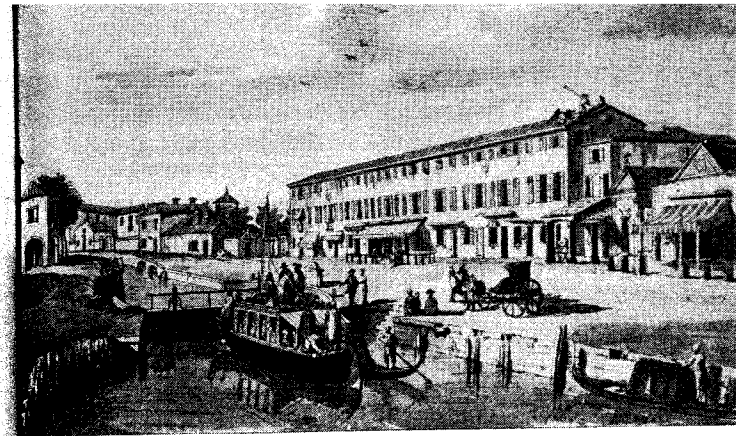
Nápovědové dělají Řediteli prostředníky při pronájmu divadelní restaurace, proscéniových lóží, křesel atd.; shánějí mu medvěda, bouřku, zemětřesení atd.

Na divadelní zkoušky chodí před rozbřeskem, rozplývají se chválou nad Básníkem a kapelníkem, nad zpěváky a Ředitelem, nad motýlkem, muškou, člunkem, skřínkou atd.

Stanoví dobu zkoušek, starají se o otevření pokladny, zažihání světel; představení začne, teprve když oni zavolají hodně nahlas otvorem v oponě: „Tak už, už, pane kapelníku!“

Opisovači se s Ředitelem dohodnou, že za celou operu dostanou tolik a tolik, načež jí dají rozepsat za odměnu šesti soldů za list včetně papíru, inkoustu, brků, posýpadla atd. Když mají z partitury vytáhnout jednotlivé hlasy, popletou slova, klíče, předrážky atd., vynechají celé stránky atd.

Cizincům, kteří se shánějí po dobrých operních áriích, prodají starou veteš jako díla nejlepších mistrů. Dovedou komponovat, zpívat, hrát atd. a větší díl árií z nové opery upraví na odrhovačky pro gondoliéry.



Antonio Canaletto: Poblud na Porte della Mira

DIVADELNÍ ADVOKÁTI poskytnou Řediteli svůj dům ke zkouškám, uzavírají smlouvy s Umělci, hudebníky, řemeslníky, sboristy, s medvědem, s Básníkem atd. Jejich úsudek rozhoduje při výběru tanců a intermezz, urovnávají rozepře mezi zpěváky a Ředitelem a pro pozdvižení vážnosti a obliby divadla vodí každý večer na představení zástup masek gratis.

PRÍZIVCI DIVADLA chodí s Ředitelem naproti Umělkyním a se škraboškou na tváři horlivě střeží vchod do divadla, pouštějíce dovnitř volně jen toho, kdo se jim líbí.

Každodenně navštěvují zpěvačky, cizinkám zaopatří ubytování a při zkouškách většinou sedají v blízkosti primadony, medvěda atd. Konejší Umělkyně, když jmenované soptí na kapelníka, Ředitele, ševce, krejčího atd.

UVADĚCI a vojáci s rezatými šavlemi nechtě konají svůj úřad u vchodu bděle a nesmlouvavě, pokud je u toho Ředitel. Jak zajde, jsou dveře dokořán pro všechny masky, od nichž přes den dostali spropitné.

Patronovi divadla ani jiné masce k tomu určené nikdy neodevzdají všechny lístky, které vybrali od vstupujících, nýbrž si jich vždycky několik schovají a ty pak prodávají o třetinu levněji, aby zvýšili návštěvnost.

Přátelům vracejí vstupné třeba i za hodinu po začátku; za jedno vstupné pustí dovnitř čtyři masky. Té, která pak odejde, se vstupné vrátí, ostatní tři zůstanou v divadle zdarma.

PRODAVAČI VSTUPENEK nechtě váží veškeré zlaté a stříbrné peníze; návštěvníkům oznámí pokaždé, že

mince je poněkud lehčí, i když je váha dobrá. Dávají-li zpátky, pak nehledě na přírážku za domnělou ztrátu na váze, nikdy nenajdou dost drobných, aby mohli vrátit celý zbytek.

Ptá-li se jich na cenu lístku návštěvník, o němž předpokládají, že neví, kolik vstupné stojí, vždycky si pár lir přidají.

PROTEKTORI UMĚLKYNĚ se předhánějí v pozornostech, žárlivosti, nesnesitelnosti atd. Obyčejně se v hudbě ani trochu nevyznají, leč provázejí věrně svou vyvolanou do zkoušek, v ruce roli, ohřívadlo, čepeček, papouška, sůvičku atd. Celou její úlohu dovedou napaměť a zpoza židle jí ji předříkávají. S Ředitelem jdou na procenta²⁶ a ostatní Umělkyně se střeží byt jen pozdravit.

Obměkčují Básníka a kapelníka dary, aby na jejich Umělkyni pamatovali krásnou rolí. Náповědům, pážatům, sboru, kdekomu kladou na srdce, aby na scéně nedbali na nikoho než na ni. Vykládají na setkání, že jejich chráněnka za poslední tři čtyři roky zpívala nejméně v šedesáti operách, že je mravná jako anděl, nezištná a dobře vychovaná, že je úplně jiná než ostatní zpěvačky, že je jí na tohle povolání škoda atd.

Druhé Umělkyně anebo divadlo, kde jejich idol nevystupoval, tak tak že pochválí. V jejich podání je

honorář Umělkyně vždycky o dvě třetiny vyšší než ve skutečnosti. Nosí kabátce, vesty, kalhoty atd., nadité koloraturami, trylky, arpedži a kadencemi Umělkyně a ke generální zkoušce jí věnují podle zvyku nový kostým, hodinky atd.

Je-li Umělkyně na scéně, zdržují se většinou opodál²⁷ a mají vždy při sobě lékořici, sole proti mdlobám, novou árii, zrcátko, seznam gest, hrušky, různé voňavky atd. Pokud má Umělkyně druhou úlohu, žádá její protektor kategoricky, aby dostala stejná pážata, trůn, žezlo a vlečku jako primadona.

MATKY UMĚLKYNĚ se od svých ratolestí nehnou, jsou však natolik vychované, že se drží stranou, provází-li dceru její protektor. Když dívka zpívá na zkoušku před Ředitelem, hýbá s ní Matka ústy, napovídá jí, kde má udělat koloratury a trylky, a na otázku po věku Umělkyně jí ubere při nejmenším deset let.

Když o vstup do zpěvaččina domu stojí nějaký dobře vychovaný, ale chudý mladík a promluví si za tím účelem s dotyčnou paní Matkou, hbitě ho odmrští slovy: „Moje dcera je holka chudá, to je pravda, ale poctivá a počestná. Todle řemeslo dělá jen proto, že naše rodina padla do neštěstí. Nejdřív musíme vystrojit svatbu starší dceři, co je zasnoubená s jedním doktorem, a potom musíme dostat manžela z vězení, kam ho přivedlo jeho dobré srdce, poněvadž se zaručil za jiného a teď tu směnku musíme zaplatit my. Ostatně k nám nikdo nechodí. A jestli myslíte na ty dva pány, co k nám občas zajdou, tak to jsou starý

známý, kerý znají Kačenku od narození. Jeden je manželovo advokát a druhý byl holce za kmotra.“

Je-li Umělkyně začátečnice, prohlásí paní Matka, že v posledních dvou letech zpívala nejmiň třicetkrát. Je-li naopak pokročilého věku, tvrdí, že dcera vystupuje teprve třetím rokem a že začínala ve třinácti.

Při zkouškách má paní Matka za úkol dávat rukou takt, když zazní ritornel k dcerině árii, a zpěvačku pak doprovází hlavou, očima, nohou, hýbá s ní ústy a nakonec jí vždycky provolá nevyhnutelné bravo.

Když se ze zkoušky vrátí domů, učí Umělkyni mimice a kde má v áriích udělat trylek. Zdaří-li se všechno při představení, vtiskne dceři, když se vrátí za scénu, hubičku a řekne jí: „Děvenko moje, pánbůh ti žehnej, dneska ti to šlo jedna radost. Koloratury se ti povedly tak báječně, že všechny dámy vzteky pukaly.“ Kdyby však dcera některý večer vynechala trylek nebo v dramatické scéně náležitě nezadupala atd., oboří se na ni: „To si přičti sama, milá zlatá, trylek byl na tebe moc, hrát se ti nechtělo, a taky se ani jedna ruka nezvedla, odtáhla jsi z jeviště jako politá.“ Do divadla chodí paní Matka v županu a s šálou pošítou sonety na hedvábí, které dcera za různých příležitostí dostala darem, nebo v dominu s dlouhatánským přehozem, který jí půjčil protektor, postává na jevišti s kloktadlem, s knihou koloratur

a se vším možným, co by děvenka mohla potřebovat. A když se Umělkyně necítí při hlase, zvolá paní Matka, že za jistých okolností by Ředitel neměl hrát, protože takhle kope hrob děvčeti i sobě.

Když Umělkyně zpívá, vykládá paní Matka kulisářům, medvědovi, sboristům atd.: „Abych pravdu řekla, hrála dcera doposavad všude hlavní roli, představovala samý korunni princezny, královny a císařovny v těch nejlepších divadlech: v Centu, v Budri, v Lugu a v Medesině.²⁸ Ale ona se nikdy nikam nedere a má ráda všechny svoje kolegy, třeba jí to neodplácení stejným. U nás doma jedna velká paní jí má v takový lásce, že stačí slovíčko a holka má, co chtěla. Jenže děvče je skromný a hodný, to se zas musí nechat, a nic ze sebe nedělá: a to umí vedle zpívání taky vyšívát, krajky paličkovat, tančit a šermovat. Dokonce i gramatiku studovala a tak se dovede každému přizpůsobit, že panu protektorovi sekunduje i při bařčení. Jaktěživ o nikom zlého slovíčka neřekne, jenže, to se ví, kdo se chce na tomhle světě někam dostat, musí se umět tlačit. Ale ona bude jednou přeci slavná všem natruc, bude mít peníze.“ atd.

Utrží-li jiná Umělkyně větší potlesk než její dcera, okamžitě si v lóži zhurta vyjede na příslušnou matku: „Jen se tak neroztahujte, paní Juliano. Nemyslete si, že když vaši dceři trochu tleskají, můžete zabrat hned

celou lóži. Však my víme, co v tom vězí. Kdyby moje dcera rozdávala toлары a stříbrný tabatěrky kapelníkovi a Bášníkovi, tak by od nich nedostala takovou zmrskanou roli. Však by jinak dopadla, kdyby je byla taky pozvala na oběd a každému darovala hodinky nebo vlastnoručně vyšívanej nákrčník a manžety.“

Nato odvěti napadená: „Já žasnu. Co jsou tohle za řeči? O žádných tolarech a tabatěrkách nic nevím, zato vím jedno: že moje dcera má svoji roli v malíku a nepotřebuje nikoho podmazávat. Milá paní, víte, co v tom vězí? Co je k tomu potřeba? To musíte mít pevný hlas, dobře vyslovovat, čistě zpívat polotóny i ty skoky, co se dneska žádají, držet takt, nestát na jevišti jako dřevo, nebřebtat a nehíhnat se na scéně. Potom vám lidi tleskají. Ale když si někdo myslí, že k tomu stačí párkrát zaklokotat, ke všemu eště bez ladu a skladu, ten se náramně mejlí a zbytečně pak hledá chybu u druhých.“

Druhá nato vece: „Chcete snad říct, že moje dcera nezpívá čistě, že nedrží takt, že klokotá bez ladu a skladu, vy hlavo moudrá? Abyste věděla, moje dcera žádný dobrý rady od nikoho nepotřebuje. Moje dcera dávno zpívala a hrála z listu, než vás vůbec napadlo poslat tu vaši do hodin. Co mi tu budete povídat, jsme přeci krajaneky a celý město u nás ví, kdo učil

vaši dceru a kdo moji. Moje dcera měla profesora za tolar měsíčně, a to k nám chodil jen třikrát týdně, a ještě na doporučení jakejch pánů, poněvadž to není žádnéj chudák, ale má statek z toho, co mu lekce vynesly. Všichni vědí, že nosí paruku s loknama a za hodinu napíše čtyři stránky koloratur a že co se zpěvu týče, je mistr na mistry, třeba už je starej a chatrnej. Ale ta vaše měla za učitele takovýho pápěrku, co měří metr padesát a kerej není v žádný vážnosti (hlavně u toho našeho profesora za tolar) a ještě se všude kasá jehlicí z falešnejch briliantů, kerou mu dala jedna zpěvačka, když se vrátila z Benátek, a naparuje se s řetízem od hodinek, ačkoliv mu na něm visí leda preclík. Však taky ten hladolet bere za lekci sedm grešlí, a to má ještě u vaši slečny Umělkyně dluh bůhví za jak dlouho, atd.“

Kdykoliv někdo zaklepe na dveře, půjde se vždycky paní Matka podívat, kdo to je, v naději, že třeba došel dárek nebo protektor nebo Ředitel nebo papoušek nebo opice atd. Kdyby to však byl mimo nadání švec, krejčí či rukavičkář, přijme od nich účet a řekne jim, aby se stavili jindy, poněvadž Umělkyně je právě na venkově nebo sedí u cembala s kapelníkem atd. Kdyby dcera ze zdvořilosti odmítla nějakou tabatěrku, prsten, hodinky atd., nechť jí paní Matka vyhubuje řkouc: „To je vidět, že neznáš způsoby. Pán je tak

hodnej, že ti nabídne dárek, a ty ho takhle urazíš." Vezme pak od cizince dárek sama a podotkne: „Musíte prominout, milostpane, to je poprvé, co tadle dušinka vytáhla paty z domova. Je ještě hloupá jako kotě a neví, jak to ve světě chodí. Todle je první dárek, co dostala, poněvadž k nám nepřijde živá duše.“

Vzhledem k rozmanitým a tíživým výdajům, kterým se její dcera nemůže vyhnout, chce-li žít, jak žádá její stav princezny, královny, císařovny atd., a vydržovat svůj dvůr a rozkošný serail papoušků, opic, sov, psů, čubek s jejich potomstvem, jakož i vzhledem k útratám za pohoštění společnosti (třeba pan Procolo velkoryse všechno hradí), pořádá paní Matka o večerech, kdy se nehraje, tombolu neboli loto s četnými výhrami (jak dále psáno), tak aby žádný ze společnosti neodešel s prázdnou, ale spokojeně se rozloučil a najisto se vrátil s novou nadějí.

NÁSLEDUJE TOMBOLA

Tombola²⁹ anebo loterie s rozmanitými cenami, los za čtyři dukáty. (Seznam výher přečíst až po zakoupení losu.)

1. Pozlacený košík s obnošenými trepkami, střevíci a holínkami Umělkyně, vše poseto pestrobarevnými muškami – přebytky z mnoha oper.
2. Kytičkovaná lepenková krabice plná trylků na sekundě, tercii a kvartě, předrážek, kadencí, půltónů, falší atd. s odpovídajícím množstvím strastí, vše vykládáno perletí.
3. Tloušť, buben, věnec z bobku, vesměs zdobeno šestnáctinkami ve velkém i v malém.
4. Dva tucty úplných tahů smyčcem s tímž počtem správných nasazení hlasu a jasně vyslovovaných hlásek, svázaných zdvořile a nevtíravě pronesenými žádostmi o honorář. Hodí se děvečce na spodničku.
5. Úplný úbor pro poetu, ze stromové kůry, žlutý jako horečka, s krajkami z metafor, metonymií a hyper-

bol, zapínaný na knoflíky ze starých libret nanovo předělaných, podšitý verši různých meter. K tomu vhodný kord s pochvou z hroší kůže.

6. Hodinky k měření koloratur, kadencí a skoků Umělkyně s ručičkami protektorů, které ukazují, kolik uhodilo.
7. Třicet bouřek, každá s pěti blesky barvy hlasu, v pohyblivé skřínce z přírodního dřeva.
8. Almara s poutnickými berlami, libreta, oštěpy, psacími stolky, dýkami, jedy, žaláři, pohovkami, zabítymi medvědy, zemětřesením, nebetyčnými letohrádky, paletami, křídami, štěpci atd., opatřená pěkným zámekem z mlhy.
9. Balík smluv z různých divadel, cedule o pronájmu loží, směny Ředitelů vystavené na Nedobytnou banku, spolu s náčrtky hrdinských a milostných operních scén.
10. Velká bedna plná prostořekostí, nadutosti, domýšlivosti, marnivosti, hádek, závisti, pohrdání, pomluv, úskoků atd., které při večerních dýchánkách v domě Umělkyně zapomněli kolegové.
11. Háčkový váček s množstvím ostražitosti, čilosti, pozornosti, probdělých nocí, pronikavých pohledů, zdvořilostí, žádostí o první nebo druhou roli atd., svázaný stuhou barvy hudby. Vše ruční práce paní Matky.

12. Mísa z notového papíru a v ní mnoho starých operních rolí s instrumentálním doprovodem unisono zdvojeně, několik otýpek disonancí, souběžných kvint a oktáv atd. a deset tisíc hlubokých E v držném basu. Vhodný materiál pro několik zbrusu nových oper. Kdysi darováno Umělkyni různými moderními kapelníky.

13. Mikroskop, který ukazuje obavy, nezkušenost, vášně, prázdne sliby, zoufání, zklamané naděje, vypískané opery, gáže za celý rok, prázdne divadlo, obsazené gondoly, bankrot atd. divadelního ředitele, vše ovázano květem prohnání.

14. Potlesk všeho druhu, jímž uctili Umělci obojího pohlaví, ředitelé, krejčí, pážata, sboristé, protektori a matky umělkyně *Divadlo podle módy*, včetně jejich sdružené zlosti, vzteku a zuřivosti.

15. Brk, který napsal *Divadlo podle módy*.

hodnej, že ti nabídne dárek, a ty ho takhle urazíš." Vezme pak od cizince dárek sama a podotkne: „Musíte prominout, milostpane, to je poprvé, co tadle dušinka vytáhla paty z domova. Je ještě hloupá jako kotě a neví, jak to ve světě chodí. Todle je první dárek, co dostala, poněvadž k nám nepříjde živá duše.“

Vzhledem k rozmanitým a tíživým výdajům, kterým se její dcera nemůže vyhnout, chce-li žít, jak žádá její stav princezny, královny, císařovny atd., a vydržovat svůj dvůr a rozkošný serail papoušků, opic, sov, psů, čubek s jejich potomstvem, jakož i vzhledem k útratám za pohoštění společnosti (třeba pan Procolo velkoryse všechno hradí), pořádá paní Matka o večerech, kdy se nehraje, tombolu neboli loto s četnými výhrami (jak dále psáno), tak aby žádný ze společnosti neodešel s prázdnou, ale spokojeně se rozloučil a najisto se vrátil s novou nadějí.

NÁSLEDUJE TOMBOLA

Tombola²⁹ anebo loterie s rozmanitými cenami, los za čtyři dukáty. (Seznam výher přečíst až po zakoupení losu.)

1. Pozlacený košík s obnošenými trepkami, střevíci a holínkami Umělkyně, vše poseto pestrobarevnými muškami – přebytky z mnoha oper.
2. Kytíčkováná lepenková krabice plná trylků na sekundě, tercii a kvartě, předrážek, kadencí, půltónů, falší atd. s odpovídajícím množstvím strastí, vše vykládáno perletí.
3. Tloušť, buben, věnec z bobku, vesměs zdobeno šestnáctinkami ve velkém i v malém.
4. Dva tucty úplných tahů smyčcem s tímž počtem správných nasazení hlasu a jasně vyslovovaných hlásek, svázaných zdvořile a nevtíravě pronesenými žádostmi o honorář. Hodí se děvečce na spodničku.
5. Úplný úbor pro poetu, ze stromové kůry, žlutý jako horečka, s krajkami z metafor, metonymií a hyper-

- bol, zapínaný na knoflíky ze starých libret nanovo předělaných, podšitý verši různých meter. K tomu vhodný kord s pochvou z hroší kůže.
6. Hodinky k měření koloratur, kadencí a skoků Umělkyně s ručičkami protektorů, které ukazují, kolik uhodilo.
7. Třicet bouřek, každá s pěti blesky barvy hlasu, v pohyblivé skřínce z přírodního dřeva.
8. Almara s poutnickými berlami, librety, oštěpy, psacími stolky, dýkami, jedy, žaláři, pohovkami, zabítymi medvědy, zemětřesením, nebetyčnými letohrádky, paletami, křídami, štěci atd., opatřená pěkným zámekem z mlhy.
9. Balík smluv z různých divadel, cedule o pronájmu lóží, směny Ředitelů vystavené na Nedobytnou banku, spolu s náčrtky hrdinských a milostných operních scén.
10. Velká bedna plná prostořekostí, nadutosti, domýšlivosti, marnivosti, hádek, závisti, pohrdání, pomluv, úskoků atd., které při večerních dýchánkách v domě Umělkyně zapomněli kolegové.
11. Háčkovaný váček s množstvím ostražitosti, čilosti, pozornosti, probdělých nocí, pronikavých pohledů, zdvořilostí, žádostí o první nebo druhou roli atd., svázaný stuhou barvy hudby. Vše ruční práce paní Matky.

12. Mísa z notového papíru a v ní mnoho starých operních rolí s instrumentálním doprovodem unisono zdvojeně, několik otýpek disonancí, souběžných kvint a oktáv atd. a deset tisíc hlubokých E v drženém basu. Vhodný materiál pro několik zbrusu nových oper. Kdysi darováno Umělkyni různými moderními kapelníky.
13. Mikroskop, který ukazuje obavy, nezkušenost, vášně, prázdne sliby, zoufání, zklamané naděje, vypískané opery, gáže za celý rok, prázdne divadlo, obsazené gondoly, bankrot atd. divadelního ředitele, vše ovázano květem prohnání.
14. Potlesk všeho druhu, jímž uctili Umělci obojího pohlaví, ředitelé, krejčí, pážata, sboristé, protektori a matky umělkyně *Divadlo podle módy*, včetně jejich sdružené zlosti, vzteku a zuřivosti.
15. Brk, který napsal *Divadlo podle módy*.

Učitelé krásného zpěvu mají žáčky k tomu, aby zpívaly vždycky *piano*, poněvadž tak se jim budou líp dařit jejich koloratury. Aby se zpěv shodoval s basem nebo s doprovodem orchestru, není nutné. Nepřikládají význam ani taktu, ani výslovnosti, ani intonaci, naopak dbají, aby posluchač ze zpěvu nikdy nepochytil ani slovíčko.

Všechny žáčky učí na jeden a týž způsob. Do velké knihy zapisují Umělkyni koloratury a variace a hlavně se s ní snaží nacvičit několik tónů mimo její přirozený rozsah, a to jak do výšky, tak do hloubky, neboť na jejich základě pak Umělkyně může požadovat vyšší honorář.

Neovládá-li učitel zpěvu trylek, pak ho Umělkyni nikdy neučí, ale namluví jí, že už vyšel z módy, že na místech, kam by patřil, publikum už tak jako tak jása a tleská. Kdyby si však zpěvačka přesto chtěla trylek osvojit, vede ji k tomu, aby ho od samého začátku brala co nejrychleji a vždycky v půltónu, bez



Antonio Canaletto: Canal Grande

předchozí přípravy *messa di voce*. Dále pak nechť jí hledí vstřípat sáhodlouhé kadence, které nelze provést bez několikerého nadechnutí.

Sotva Umělkyně obdrží roli, přesvědčí ji, aby si dala předělat všechny árie, a žačkám, které zpívají v jiných městech, zasílá každý týden hojnou zásobu koloratur s doporučením, aby při jejich provádění nutily orchestr hrát piano.

Nemajetným jinochům a dívkám skýtá hodiny

z křesťanské lásky a nežádá od nich nic víc, než aby mu připsali dvě třetiny honoráře z prvních dvaceti čtyř vystoupení, polovičku z dalších čtyřadvaceti a třetinu doživotně. Učitelé krásného zpěvu sami necvičí žáky v solfedžích, nýbrž mají k tomu zvláštního solfedžátora.

SOLFEDŽÁTORI provádějí se všemi Umělkyněmi táž cvičení, pouze je podle potřeby transponují do různých tónin, klíčů, temp a tak podobně. Několik let je budou zaměstnávat obvyklými variacemi od *a* do *d* vzhůru a od *d* do *a* dolů, a předkládat jim tytéž běhy v různých podobách za hojného používání křížků a běček všeho druhu, ale nikdy jim neřeknou, že mají otvírat ústa nebo jinak je utvářet, aby mohly zřetelně vyslovovat.

TRUHLÁŘI A ZÁMEČNÍCI před zahájením práce v divadle odnesou všechny dveře, lavice, zámky, závoje z lóží atd. a slíbí, že je spraví. Leč nevrátí je na místo, pokud nedostanou patřičné spropitné. Hledí, zejména při premiéře, aby začali s bušením při sinfonii a pokračovali po celé první jednání.

PRONAJÍMATELÉ KŘESEL A LÓŽÍ skýtají protektorům Umělkyní svou přízeň i úvěr a od osmi do dva-

nácti v noci cinkají klíči ve tmě náměstí, aby na sebe upozornili ty, kdo mají v úmyslu jít na představení.

DIVADELNÍ SLUHA se neobtěžuje, nedostane-li za večer přinejmenším třicet soldů a jednu svíčku. Požaduje obligátní dárek patnáct lir, kdykoliv jde na scénu nová opera, jako odměnu za to, že chodí zvat zpěváky na zkoušky, nosí jim role atd. Zdarma bude dozírat na sboristky a rovněž gratis bude v případě nutnosti dělat medvěda atd.

MASKY chodí většinou jenom na zkoušky a hlavně na zkoušku generální.

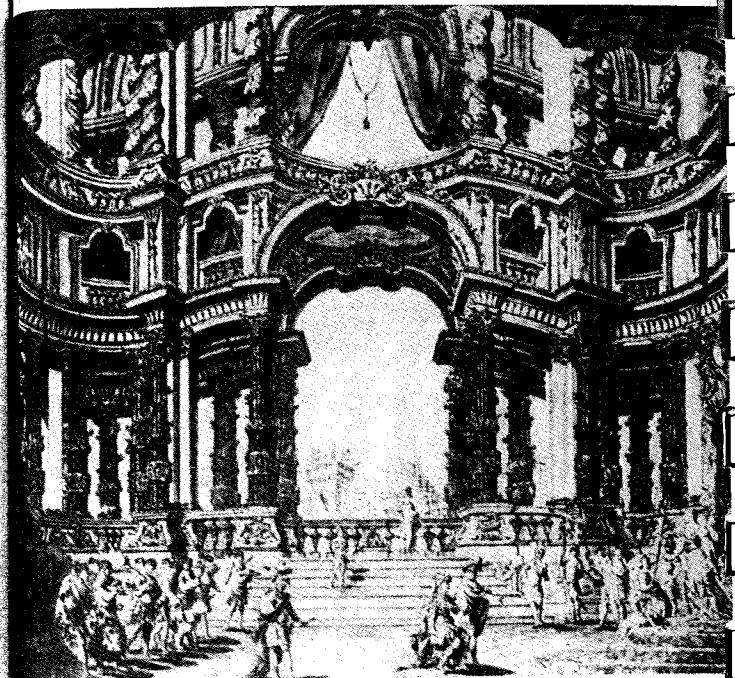
Nesmějí mít ani ponětí o hudbě, poezii, herectví, tanci, sboru, medvědu atd., ale o všem suverénně soudí.

Mají svého zamilovaného skladatele, divadlo, Umělice, sboristu, medvěda, Básníka atd., kdežto ostatním nemohou přijít na jméno.

Do divadla chodí na čtvrt hodinku na zástavu, a každý večer tu čtvrt hodinku posunou, takže za dvanáct večerů uzří operu celou zadarmo. Chodí raději na komedie, protože to je lacinější, a při operě nedávají pozor ani při prvním představení, ledaže je upoutá tu a tam půlka árie primadony, výstup s medvědem, blesky, bouřka atd.

Točí se kolem Umělců obojího pohlaví, aby s nimi mohli chodit do divadla bez lístků, atd., atd., atd., atd.

NÁJEMCE DIVADELNÍ RESTAURACE nechť je milovníkem hudby, má pořád nějaké noty po kapsách nebo na pultě a chová vřelou přízeň ke všem Umělcům. Dává pít gratis všem zpěvákům, hudebníkům, Ředitelovi, sboristům, medvědovi, Básníkovi atd. a většinu Umělkyň obšťastní kantátami z Neapole. Z galantnosti a šprýmařství prodá tomu, kdo si toho nevšimne: kávu smíchanou se sladkem, fazolemi a praženou houskou atd., rosolky různých druhů a různých jmen, vesměs pozůstávající pouze z obyčejné pálenky a medu, sorbety s vitriolem místo citrónové šťávy, ochucené sanytrem nebo popelem místo soli, čokoládu z cukru, vyčichlé skořice, mandlí, žaludů a divokého kaka, čistou vodu jenom jako doprovod k pálence, víno a potraviny jako obvykle, vše za čtyřnásobnou cenu, atd.



*Návrh
operní scény Giuseppa Galli-Bibieny
(prvá pol. 18. stol.)*

Soprano
Tenore primo
Tenore secondo
Basso primo
Basso secondo

Nò che la
Nò che la sù ne' co - ri
Nò che la sù ne'

sù ne' co - ri al - mi, e be - a -
al - mi, e be - a -
co - ri al - mi, e be - a -
Nò che la sù ne' co - ri al - mi, e be -

ti Nò che la sù
ti Nò che la sù Nò
ti Nò che la
a - ti Nò che la sù ne'

ne' co - ri al - mi, e be - a - ti
che la sù ne' co - ri al - mi, e be - a - ti
sù ne' co - ri al - mi, e be - a - ti Non
co - ri al - mi, e be - a - ti Non

Non en - trano ca - stra -
Non en - trano ca - stra -
en - tra - no Non en - tra - no ca -
en - tra - no Non en - tra - no Non en - tra -

ti Non en - tra -
ti Non en - tra -
stra - ti Non en - tra - no
no ca - stra - ti Non en - tra - no

no Non en - tra - no ca - stra -
no Non en - tra - no Non en - tra - no ca -
Non en - tra - no no Non en - tra - no nò
Non en - tra - no Non en - tra - no

ti Non en - tra - no
stra - ti Non en - tra - no
Non en - tra - no Non

ca - stra - ti
ca - stra - ti
en - tra - no ca - stra - ti
no ca - stra - ti

Di-te, Di-te. ch'è scritto ma-i?
Perchè scritto in quel lo - co:
Perchè scritto in quel lo - co:

Ar - bor che non fa frut - to
Ar - bor che non fa

Ar - bor che non fa frut - to
ar
frut - to
Ar - bor

ar - da
Ar - bor che non fa
che non fa frut - to che non fa

da
Ar - bor
frut - to che non fa frut - to
frut - to ar

Ar - bor che non fa
che non fa frut - to
ar

frut - to ar
da
Ar - bor che non fa

da
ar da nel
da

frut - to

Ahi! Ahi!
ar da nel fo co
fo co
ar
Ar bor che non fa frut - to

Ahi!
ar da nel fo
da nel fo co nel
ar

co Ar
ar da, ar da nel fo co
fo co ar
da, ar da nel fo co

bor che non fa frut - to
Ar bor che non fa
da
ar

Ahi!
ar
frut - to ar
Ar bor
da

da ar da nel
da
che non fa frut - to ar
ar da nel fo

Ahi!
fo co
ar da nel
da, ar
co

Ahi!
Ar - bor che non fa
fo - co
- da nel fo - co ar
Ar

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!
frut - to ar
Ar - bor
da
bor che non fa frut - to

Ahi!
da
che non fa frut - to
Ar - bor
ar

Ahi! Ahi!
ar
ar
che non fa frut - to
- da

Ahi!
da
- da ar - da ar - da
ar
ar - da

Ahi!
ar - da ar - da
ar - da
- da ar - da ar - da
ar - da ar - da

Ahi! Ahi! Ahi!
Ar - bor
ar - da ar - da
- da ar - da
ar - da

Ahi! Ahi!
che non fa frut - to ar - da ar - da
- da ar - da
- da Ar - bor
Ar - bor che non fa frut - to

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!
da ar -
da
bor che non fa frut - to
ar - da ar -

Ahi! Ahi!
- da ar - da
Ar - bor che non fa
ar - da
da ar - da

Ahi!
ar - da ar - da ar -
frut - to ar - da ar - da ar -
ar - da ar - da ar - da nel
ar - da ar - da ar - da ar -

Ahi! Ahi! Ahi! Ahi!
- da nel fo - - co.
da nel fo - - co.
fo - co ar - da nel fo - - co.
- da nel fo - - co.

K titulnímu listu: Marcello, komponista i autor operních textů, věnuje knížku sobě samému. Zároveň zesměšňuje módu mnohomluvných věnování, jimiž si autor zajišťoval ochránce proti soudu veřejnosti.

Borgbi v Belisani: Podle Einsteinova komentáře k německému vydání Marcellovy satiry jde zde o tajenku se jmény známých soudobých pěvců a pěvkyní: *Gaetani Borgbi* z divadla S. Giovanni Grisostomo, *Domenico Borgbi* z Bologne, *Caterina Borgbi* z divadla S. Moise, pěvecký pár *Francesco Belisani* z Ferrary a *Cecilia Belisani* z Bologne. Podobnými narážkami jsou názvy: *Korálová ulice* (strada), *vrata* (porta) *Rolandova paláce*. Zde jde o jména zpěvaček *Antonie Laurenti*, zv. *Coralli*, *Cbiary Orlandi* z Mantovy a *Amy Marie Strada*, komorní pěvkyně hraběte Colloredo v Miláně; *Giovanni Porta* byl skladatel opery „Teodorico“, a *Giovanni Palazzi* spoluautor libreta opery „La verità in cemento“, v níž uvedené tři pěvkyně r. 1720 vystoupily.

1. *Nonumque prematur in annum:* Budiž tištěno až v devátém roce, Horatius, Umění básnické v. 388.

2. Klasické divadlo požadovalo po vzoru Aristotelově jednotu času, místa a děje.
3. *Scéna spánku* byla běžnou operní rekvizitou. Vyskytuje se už u Monteverdiho v „Korunovací Poppey“, kde Amor sám ochraňuje spánek hrdinky.
4. Společná práce na libretu byla častá, jak dosvědčují známé autorské dvojice jako Apostolo Zeno – Pietro Pariati (přičemž Pariati dodával komické scény), Giovanni Palazzi – Domenico Dalli aj.
5. V orig. farfaletta, mossolino, rosignolo, quagliotto, navicella, copanetto, gelsomino, violazotta, covo rame, pignatella, tigre, leone, balena, gambaretto, dindioto, capon freddo, autor ironizuje slova, která se museli libretisté snažit dostat do textu, protože poskytovala zpěvákům příležitost k hlasové akrobacii.
6. Úloha dramatického básníka jakožto autora operního textu byla skutečně těžká. Mnoho místa v libretu zabraly árie, které si žádali zpěváci, skladatel, obecnstvo, byly to však verše z hlediska vývoje děje nedůležité; dále verše přidávané navíc na žádost předních představitelů. K rozvinutí a zdůvodnění děje neměl autor při omezeném rozsahu libreta mnoho příležitosti. Pomáhal si tím, že dával tisknout verše, které se nezpívaly. Tím ovšem opeře na scéně nebylo pomoheno, dějová nepravděpodobnost se nezmenšila. Opera je stále schematictější a nelogičtější, protože zdůvodnění situace chybí.
7. V orig. *ballo di Pirro*: editor čte jako Pirro, tj. tanec Pyrhův, ale připouští také, že by M. mohl mínit „una danza pirrica“, tj. vojenský tanec krétských Kuretů; ně-

- mecký překladatel Alfred Einstein překládá opisem jako „národní tanec“, překladatelka se kloní k názoru, že jde o řecké slovo pyr, pyros oheň, proto ohňový, případně pochodňový tanec.
8. Kastráti byli se svými sopránovými hlasy v největší vážnosti, kdežto tenorům a basům se svěřovaly ve vážné opeře jen podružné role.
9. *Masky*: obecnstvo navštěvovalo divadlo jen se škraboškou na tváři, sezóna byla v karnevalu.
10. ... *enbarmonika dělí jen velké půltóny*: Autor naráží na úzus v řecké hudbě, kde základní tetrachord a-g-f-e mohl být obměňován chromaticky (a-ges-f-e) a enharmonicky (a-f-x-e), přičemž se poslední půltónový interval dělil na čtvrttóny.
11. Tj. nahradí kontrapunkt tanečními skladbami.
12. *Follie*: melodie na způsob sarabandy v této době velmi oblíbená.
13. *Árie bez basu*, tj. bez nutnosti držet takt i tón. *Furlandka* je friulský tanec, který mohl být i zpíván. *Rigaudon* je starý provensálský tanec živého tempa.
14. *Sinfonia* vznikla v 18. století a stala se předchůdkyní dnešní operní ouvertury. Z jejich tří vět poslední měla obvykle taneční ráz.
15. V originále Alipio Forconi, odvozeno od „forca“, tj. šibenice.
16. Marcello opět ironizuje, neboť většinou dávali nadané chlapce klestit rodiče z bídy nebo z chamtivosti.
17. Maestro se jmenuje Cricca, tj. Šejdíř, intrikán; slovo je odvozeno z fr. clique.

18. Matka umělkyně hovoří v originále boloňským dialektem, od spisovné italštiny tak velice rozdílným, že je nutno v komentáři uvádět překlad. Neutrální český překlad těmto projevům sice ubírá hodně na půvabu, ale bylo by dost nesmyslné chtít je nářečím lokalizovat kamkoliv do českých luhů a hájů. Bolognu si vybral Marcello nejenom proto, že jeho benátskému sluchu zněl její dialekt zvláště směšně, ale také proto, že to bylo od 17. století město proslulé pěstováním hudby, odkud se do celé Itálie rozcházeli skladatelé, hudebníci a zpěváci a kde byla slavná škola zpěvu.
19. Nauč se nepřikládat víru tomu, kdo věrnost ti přísahá, duše moje. Editor it. vydání z r. 1956 Andrea d'Angeli se domnívá, že autorem hudby k této kantátě byl Modenčan Giovanni Battista Bononcini (zemř. jako devadesátník 1755), sok Händlův, chránělec vévody z Malborough. Skladba se svou snadnou, výraznou a rytmickou melodičností hodila pro začátečníky nebo průměrné zpěváky.
20. V té době se vyskytovalo několik oper s titulem Giustino: v Benátkách r. 1683 a v Bologni r. 1691 a 1692 byla uvedena opera „Giustino“ od Legrenziho na libreto Berganiho, totéž libreto přepracované Pariatim zhudebnil Tommaso Albinoni a opera se hrála s velkým úspěchem v Bologni 1711. Dalšího „Giustina“ vytvořil r. 1683 Lotti. Také „Faramondů“ je několik, ale spíš než opera F. Gaspariniho uvedená v Římě 1720, tj. v roce vzniku Marcellovy satiry, bude míněna opera C. F. Polarola na

text slavného Apostola Zena uvedená v Benátkách 1699 a v Bologni 1710.

21. Procolo je zřejmě tradiční jméno pro protektora osob bezvýznamných a mecenáše a prostředníka zpěváků a herců, poněvadž se objevuje podobně jako maestro Cricca už v dialogu L. Lottiho *Rimedi per la sonn liegr alla Banzola* z r. 1703.
22. Oddychové „komické“ vložky daly vznik pozdější opeře buffé a byly pro svou živost a větší přirozenost ve velké oblibě.
23. „Věhlasnosti“.
24. V originále Giandussa Pelattuti; Giandussa je v benátském přezdívka pro osoby neprávem naduté, Pelattuti znamená doslova „Ždíma všechny“, čímž se naráží na chování primadony ve vztahu k příznivcům a přátelům. Einstein cituje Barettoho, který ve svých radách návštěvníkům Itálie varuje před „princeznami a královnami divadla“, které člověka oberou a způsobí, že se „seznámí s lékárníkem“.
25. Císařovna má rovněž mluvící jméno: Filastrocca, což znamená buď řadu dlouhých a nudných slov, nebo dětskou nesmyslnou říkačku.
26. Lugo je město mezi Bolognou a Ravennou.
26. V orig.: si carateranno. Toto neobvyklé slovo odvozuje d'Angeli od „carato“, což je finanční podíl na nějaké společnosti, a cituje Goldoniho Impresária jako doklad, že se herci a jejich příznivci sdružovali, aby mohli uvést určitou operu, a podle výše podílu pak dělili případný

zisk. Německý překladatel naopak slovo odvozuje od „carrattere“, charakter, lépe řečeno špatný charakter, a tudíž překládá „hádaří se s ředitelem“.

27. Vstup na jeviště byl zakázán a bylo nutné podplatit hlídače. Někdy však vedly z předsínky krajní lóže schůdky přímo na jeviště.
28. Městečka v okolí Bologne.
29. V této tombole se projevuje Marcello jako předchůdce absurdních humoristů: tloušť, it. cefalo, je ryba, překlad „girlanda“ je sporný, neboť výraz se vyskytuje ve třech variantách, jednak jako ghirlanda di gala, jednak jako ghirlanda di gola a konečně jako ghirlanda di cola, přičemž gala značí nádheru, přepych, gola hrdlo, colla lepidlo nebo cola trdlo, nemotora.

OBSAH :

Úvodem – Josef Bachtík	3
Původce knihy jejímu autorovi	21
Rady básníkům	23
Rady skladatelům	34
Rady pěvcům	45
Rady zpěvačkám	52
Rady divadelním ředitelům	67
Rady hudebníkům	72
Rady strojmistrům a malířům dekorací	74
Rady tanečníkům	78
Rady komikům	79
Rady krejčím	80
Rady pážatům	81
Rady statistům	82
Rady napovědům	83
Rady opisovačům	84
Matky slavných zpěvaček	89
Následuje tombola	95
Učitelé zpěvu	98
Capriccio a cinque voci	105
Komentář	125