

mu urovnanému, vojensky strohému, v tškavosti (ve střídání zájmů), tedy nevytrvalosti, flukuantství a názorové nepevnosti. Proto se dospívající jedinec velmi brzy vzdává těch úkolů, jež vyžadují kázeňskou potřebu, vynaložené úsilí a vytrvalost.

Proto školská i mimoškolská výchova této mládeže hledala opět, avšak ještě ve větší míře než před druhou válkou, jakési usnadňující a podbízející, „atraktivní“ motivační cesty, stále jakoby atakující rozptýlenou, vrtkavou, nestabilní zájmovou činnost dětí a mládeže. Jistěže nová koncepce školní výchovy a vzdělání od r. 1976 volá za tohoto stavu správně po zalarmování tvořivé činnosti a působí na tvůrčí myšlení dětí a mládeže, aby se zabránilo apatii a myšlenkové stagnaci. Z tohoto hlediska se tedy nemůže při činnostech, žádajících úporné soustředění, aktivizaci celé mentální sféry osobnosti, jakou také vyžaduje percepce každého a zvláště pak náročného uměleckého díla, dosáhnout žádoucích výsledků, na něž čekáme. Mládeži proto hoví tzv. hudba bezproblémová, spíše jednostranně formulovaná, tedy v převaze hlučná a nekontrastní. Není jí pochuti hudba ani příliš emocionální a romanticky založená, ba je jí dokonce až směšná, jakou je pak vcelku i hudba tzv. vážná (jakožto zjevný důsledek absence citové výchovy). Také mimoškolsní hudební výchova na lidových školách umění musí počítat s tou osobností mladého žáka, jaká byla popsána. Ostatně je dokázáno, (statistiky v potvzuji), že právě se začátkem puberty docházelo do 6. ročníku LŠU jen 40 % těch, kteří na školu vstoupili,²⁾ a kteří se pak s vytrvalostí věnovali výcviku nástrojové hry. Tento stav přiměl jistě mnohé hudební pedagogy (J. Dostal, J. Neoralová aj.), aby stejně jako na školách všeobecně vzdělávacích nacházeli mnohem atraktivnější metody vyžadující nenásilnou cestou kázeňskou vytrvalost, nutnost pravidelného výcviku, ale současně přínášející zábavnost a nenásilnost postupu. Přesto se najdou rodiče dětí, jež sami svou velkou péčí o svěšené potomky pomohou k překonávání jejich školních úkolů. Ve všech případech pak vidíme, že právě doba dospívání, kdy zvláště v nových dimenzích a kvalitách vyrůstá nová struktura vztahů mladého jedince k umění a kráse vůbec, je oním velmi důležitým obdobím lidského života, v němž by mohla školská výchova a v ní i výchova estetická uvedené negativní výsledky zmenšit a napravit. A ke slovu by přišla i dobrovolná kázeň, s jakou jsme se setkali v 19. století a později.

Ptáme se však: je možno při onom popsaném psychologickém a jinak mentálním stavu současné mláde osobnosti dosáhnout našeho cíle, tj. soustředěného posluchu hudby, a to uvědomělou kázní podobně, jako tomu bylo dříve, když „mládež plála idejemi“ nebo bojovala se staršími soudruhy „za vznešenou svobodnou práci, za lepší sociální přísti“? Nebo když (a v tom jsme nejbliže dnešku) citového rodinného života zbavené toulavé děti z Košic a tělesně postižené a přesto do tvořivého života velmi brzy zapřazené, svou dobrovolnou kázní a úsilím zdolávaly náročné sborové partitury, aby pak objevily „tento umělecký balzám“ s líčením lidských osudů a bojů, a nacházely i při recepci dalších skladeb vzácné dary pro životní optimismus po celý život.

Ve všech třech případech, přijatých jako vzor z historie národního obrození, dělnického hnutí a první republiky, byl ovšem strůjcem přiblížení uměleckého díla mládeži vedoucí pěveckého souboru, učitel. V neposlední řadě to bylo samo umělecké dílo, které zaujalo svou výraznou ideou a novou intonací, tedy obsažnou hudební náplní, vlasteneckým patosem nebo vznešenou hymničností, baladickou dějovostí a programností.

Měli by tedy mít naši mladí spoluobčané v době svého dospívání nadšené vedoucí, pedagogy, a také hudební díla, intonačně bližší jejich vlastním světu pop-melodii (a vůbec by neškodilo, bylo-li by toto dílo naplňováno technickými prostředky vlastními hudbě tzv. vážné, ale s intonacemi hudby pro všední den). To vše pak v dokonalejším mistrovství a vyzpívání toho obsahu, jehož se jim třeba v dosavadní výchově nedostalo nebo zcela nedostává. Především by to měla být díla s hlubokým, dramaticky strhujícím citovým pohnutím, všelidských, ale i protiměšťáckých otázek; v široké škále estetických kategorií, jež umělecké dílo může poskytnout. Znovu by měla přijít ke slovu zuámá potřeba umění s typizací a konkretizací, jež by napomohla i percepce uměleckého díla.

1/ Havráněk, J.: Zdravotní riziko z nadměrné hlasité hudby. Čs. hygiena 1980, č. 1, Rebscher, G.: Materialien zum Unterricht in Populärmusik. Weisbaden, Breitkopf u. Härtel 1973.

2/ Pastrňák, J.: Hudební výchova na školách. In: Sborník z konference Hudební výchova v Severomoravském kraji r. 1966. Ostrava, KKS 1967.

JAN TROJAN

čeština

na zámecké scéně v jaroměřicích

Jednou z nejvzrušivějších otázek historie zámeckého divadla v Jaroměřicích je postaven češtiny v jevištní produkci. Ve svých dvou základních monografiích *Hudební barok n. českých zámčích* (Praha 1918, dále jen HB) a *Hudba na jaroměřickém zámku* (Praha 1924, HJZ) osvětlil Helfert zevrubně celou záležitost a sotva se najdou ještě v budoucnosti další podrobnosti. Zůstává tu však ještě leccos nejasného a je tedy možno klást otázky. Především je to problematika vzniku námětu a libreta první české textované oper a jeho překladů z původní italské do němčiny a do češtiny. Italský text opery *L'origine di Jaromertz* napsal Nicodemo Blinoni podle Helferta patrně totožný s libretistou, označeným na partituru kantáty *Belleza e decoro* jako Domenico Blinori (HB, s. 280). Jde o neznámého básníka, který pracoval pro hraběte Questenberka v funkci jakéhosi příležitostného dvorního poety nebo lépe řečeno dramatika. Méně přitomínána je skutečnost, že obě intermezza, dochovaná v partituru s italským a českým textem, jsou dílem jiného autora, jistého Blinoniho (HB, s. 298). Jak v hlavní část opery, tak v intermezzech jsou patrné místní narážky, jež by byly těžko vysvětlitelné bez účasti nějakého dalšího literáta z Jaroměřic. Také tuto okolnost objasňuje Helfert když se zmiňuje o páterovi Ignatiim (Ignatiiovi?) z kláštera servitů v Jaroměřicích. Tento bližší neznámý básník a překladatel libret napsal scénář k opeře Pávod Jaroměřic (HB, s. 295). Avšak ani u něho ještě nekončí řetěz účastníků na celé záležitosti, je zřejmé svou výjimečností přesahovala vše, co kdy bylo na zámecké scéně vytvořeno z domácích zdrojů. Původcem myšlenky napsat operu o založení Jaroměřic byl sám maestro zámecké kapely Fr. Míča! (tamže). Podle obsahu opery uvedeného v německé tištěném libretu *Der Ursprung des Städtlein Jaromertz (So viel liebet man in dens Gedenck-Schriften des Rath-Hauses zu Jaromeritz)*. Míča tedy podnikl dokonce již historicko-kronikářský průzkum, aby dodal svému projektu příslušné váhy.

Scénář pátera Ignatia bohužel neznáme, byl to pouhý polotovar, o jehož uchování patří nebyl zájem. V každém případě však musel být dosti podrobný, a hlavně nás zajímá, nepochybně ovlivnil také některé důležité momenty libreta jako jsou hned jména oso jak jinak by bylo možné vysvětlit, že hlavní mužská postava děje, moravský kníže Guaterus (ital. Gualtero) nápadně připomíná předka jaroměřického pána, hraběte Ge

harda, válečníka z okruhu Vaidštejnova a jednoho z nejvýznamnějších svého rodu. Odkud by italský libretista vzal jméno Draomira (česky Drahomíra), jímž obdařil sestru Gualterovu? Nebo jméno moravského knížete Ottokara? A zvlášť půvabný je pár venkovanů z intermezz, Hajdalák a Bumbalka. V italštině zní Aidallacco, Bumbalca, v německém Rademinově překladu Aidallacco a Bombalca. Jsou to vedle Drahomíry další dvě domácí, česká jména, v tomto případě navíc napovídají už osobní vlastnosti svých nositelů. Snad proto byla ponechána kvůli lokálnímu koloritu také v italském originále. Ze páter Ignatius (a kdo také by to mohl být jiný) obdařil dceru českého krále jménem Genovilda, a naopak moravským šlechticům přisoudil česká jména knížecí a královská, přičtíme na vrub jeho licenci nebo i menší informovanosti historické.

Neméně dráždívá je otázka vzájemného vztahu všech tří dochovaných textů, italského originálu a obou překladů, německého a českého. Zabývat se srovnávací analýzou těchto tří libret by bylo víc než vděčným úkolem pro literární vědu. Můžeme tu jen naznačit některé zajímavé aspekty. Německý překlad Rademinův, který Helfert neznal, avšak o němž věděl, vznikl od počátku května do první poloviny června 1730 (HB, s. 298). Svou hodnotou se ztotožňuje s originálem; je jak metrický, tak obsahově neobyčejně věrný. Teprve někdy v polovině srpna překládal Jaroměřický děkan Ferdinand Dubravius text do češtiny. Postupoval vzhledem k časové tísní velmi rychle, už 14. září mohla být dána do tisku první část libreta. Helfert píše podle dobových zpráv, že Dubravius dostával předlohu po částech, a je přesvědčen, že děkan překládal z italského originálu. Budeme-li prohlížet italský text a srovnávat ho s českým, *dobatečně* vepsaným Míčovou rukou ve skladatelově autografní partitule, na první pohled skutečně věc působí, jakoby český textař vycházel z italského originálu. Již Helfert zhodnotil Dubravíův text jako daleko méně obratný, metrický i obsahově v mnohém odchýlný od původního textu. Co je ale na tomto překladu nejvíce pozoruhodné, je skutečnost, že Dubravius nepochybně využil i německého textu Rademinova. Jak si to máme vysvětlit? Italština přece mohla být pro děkana daleko spolehlivějším základem a lépe se mu překládat, než strukturálně — i co se týká charakteru textu jako operního libreta složitější němčina. Nebylo to snad proto, že Dubravius si nebyl zcela jist svou znalostí italštiny? Alespoň překlad působí dojmem, jako by právě v místech, kde bylo třeba vyjádřit nějaké složitější myšlenkové finesy, se utekl domácí textař k němčině. Celá věc je ovšem složitější, než je možno ji vyjádřit, na ploše vymezené obsahem tohoto článku. Italský a německý text tvoří kompaktní celek, proti němuž stojí méně umělý text český. Mnohdy je na první pohled jen velmi těžké rozhodnout, překládal-li Dubravius z italštiny nebo z němčiny. Celou záležitost by rozsoudil podrobný literární rozbor. Pro naše účely uvedme alespoň ukázkou místa, jímž bychom chtěli dotvrdit hypotézu o Dubravíově závislosti na německém překladateli, a tím i zároveň ukázat — k čemuž se ještě vrátíme — jak vzácným jazykem byla v prostředí Jaroměřického zámku italština za hraběte Questenberka.

N. Blinoni
L'origine di Jaromeritz

II,4
Sento, ma so perche,
turbasi l'alma in me
e palpitarai il cor

Se a lui chiederà
so, che risponderà:
e amore e non e amor

Rademin
Der Ursprung ... des ...
Städtlein Jaromeritz

II,4
Mein Herz im Leibe
bedt'
Die Seel unruhig
Weiß nicht, warum's
geschieht;

Wenn ich das Hertz gefrag,
so dünck't mich,
daß es sag
Lieb' ist's und
ist es nicht.

Ferd. Dubravius
(Původ Jaroměřic)

II,4
Srdce se jen třese
a nepokoj nese,
nevím, jak obstojí.

Jestli se ptá srdce
zdá se, že nice chce
jest, není naděje,
tak se v světě děje



Úvodní scéna 1. jednání — autograf partitury s italským a českým textem (Nationalbibliothek Wien, Ms. 18145).

Jak to vlastně bylo se znalostí italštiny v českých zemích 18. století? Nebyla běžná ani hudebníkům, jinak by Ch. Burney při návštěvě Prahy, když se setkal s J. Segrem, nebyl poznamenal zřejmě jako zvláštnost, že pražský varhaník hovořil italsky. Když navštívil Burney předtím ve Vídni Vaňhala, zjistil, že umí trochu italsky. O tom, že italština nebyla ani v první polovině století známá ve velkých centrech, kde se pěstovala italské opera, svědčí výmluvně běžná praxe tisků libret. Vydávala se ve dvojnásobném znění, italsky a německy stránka proti stránce, aby divák v opeře mohl sledovat pohodlně text. V Jaroměřicích se libreta tiskla však jen v jedné řeči, italsky, německy, nebo i česky. Výskyt českých tisků je velmi vzácný z toho prostého důvodu, že tištěné památky se dochovaly nesrovnatelně spíše v prostředí zámeckých knihoven nežli v měšťanském prostředí, jemuž byly právě české tisky určeny.

V Jaroměřicích nebylo mnoho těch, kdo rozuměli italsky. Patrně jenom úzkému okruhu zámeckého panstva a zaměstnanců byla tato řeč známá, širší obyvatelstvo jí neznalo. Když se r. 1734 pohyboval na zámku italský malíř Domenico, vyžádal si na hraběti tlumočníka, a byl mu dán v osobě panského myslivce (HB, s. 67). Sám hrabě používal v korespondenci němčiny, a stejně tak asi mluvil v běžném styku, italsky snad především se sobě rovnými. Podle úhledného rukopisu Jaroměřického maestra bychom předpokládali, že ovládal italštinu. Avšak z dopisu hraběte Questenberka (1738) se s překvapením dovídáme, že zámecký pán dal přeložit text italské licenzy k Briviově opeře Merope, aby prý komorník rozuměl, co komponuje (HB, s. 333, pozn. 4). Podle toho ani sám kapelník, který přišel tlikrát do styku s vládnoucím jazykem opery, neovládal italštinu. Jestli tomu tak skutečně bylo, pak je Míčův podíl na kompozici kantát a oper na italská libreta tím pozoruhodnější.

Když samotnému překladateli opery Původ Jaroměřic Dubraviovi, ani skladateli Míčovi nebyla italština běžnou řečí, jak tomu bylo teprve se zpěváky, místními občany Jaromě-

rickými? Jak se vlastně zpívalo v Jaroměřicích — italsky, německy, česky, ano, ale v jakém vzájemném poměru? Nejprve zazněla opera. v italském, nato v němčině nebo v češtině? Tak alespoň předpokládá Helfert, aniž o tom zevrubněji uvažuje. O německém zpívání na jaroměřickém jevišti je zmínka v pramenech v souvislosti s Rademinovým překladem opery L'origine di Jaromeriz do němčiny. Zámecký hejtmann Hoffmann (otec rakouského klasicistního skladatele Leopolda Hoffmanna) sděluje hraběti, že Rademin použije své píle k tomu, aby se mohlo taky zpívat německy (*damit Es auch deutsch könne gesungen werden, HB, s. 298, pozn. 1*). O českém provozování oper není v dokladech výslovná zmínka, Helfert má však právo za to, že je nesporné, neboť už skutečnost, že byla tištěna v mnoha exemplářích v české řeči libreta, je dotvrzuje. Jako další důkaz uvádí Helfert drobné notové korektury not v Míčově partituru, svědčící o tom, že byla vedle italského originálu věnována také pozornost české verzi. Koneckonců si všimneme ještě toho, že v partituru vepisuje Míča vedle italského hned český text, zřejmě v úmyslu použít jej při provedení. Vyvstává však otázka, jestli v Jaroměřicích skutečně existovala vedle sebe italská, německá a česká operní představení, nebo jestli snad některé části nezpívali v jediném představení zpěváci v různých jazycích. Vypadá to na první pohled podivně, avšak je třeba si uvědomit, že v první polovině 18. století takto postupovali např. v hamburské opeře, jak to známe z literatury. Ani tato míchanice jazyků není tedy v Jaroměřicích vyloučena, tím spíše, že se dochovala kantáta k narozeninám hraběte, v níž — tady ovšem se zvláštním záměrem — se kombinuje v jediné skladbě vedle sebe němčina, čeština a v jedné řadě latina! (*Der glorreiche Augenblick . . .*, 1734, Českou část vydal H. Krupka pod názvem *Čtyři životy*, Praha 1960). Vraťme se však k jaroměřickým zpěvákům a k jejich potížím s italštinou. V pramenech se o tom nikde nepíše, avšak podle drobných zmínek můžeme soudit, že jazyková otázka nebyla při studiu skladeb právě zanedbatelná. Latinskou nebo italskou kantátu mohli zpívat sólisté nebo sboristé snadno z partů, avšak na jevišti bylo třeba se naučit roli zpěvní. Helfert uvádí z korespondence pozoruhodnou zmínku o tom, že r. 1728 se při operních zkouškách všichni zpěváci dobře naučili svým úlohám, jenom místnímu rektorovi stále nešel recitativ. A hned poznamenává, že potíže spočívaly ve slohové záležitosti. Recitativ činil podle Helferta rektorovi potíže, neboť byl příliš dalek církevnímu zpěvu (HB, s. 158). Toto vysvětlení však není dostačující. Nedovedeme si představit, že by tak verzírovanému muzikantovi, jako byl regenschori, měl dělat slohové potíže recitativ, s nímž se přece musil vícekrát v životě setkat. Spíš šlo o něco jiného. V recitativu je nahuštěna na rozdíl od řady frekvence slov nesrovnatelně ve větší míře nežli v řadě, a to činilo dobráku rektorovi recitativ nestravitelný. Neboť je třeba mít za to, že jako příslušník prostého kantorského stavu neuměl místní správce školy italsky. A to už nemluvíme o měšťanských a femeslnických dcerkách, které zpívaly v opeře, nebo o mužských členech souboru. Zdá se, že s nutností memorovat italský text při studiu rolí nazpaměť souvisí i kardinální otázka používání a výskytu češtiny na zámecké scéně v Jaroměřicích.

Pro koho vlastně se celá záležitost podnikala, z čí iniciativy vzniklo toto ojedinelé snažení, jež nemá v české hudební historii té doby obdoby? Helfert zřetelně píše o iniciativě shora, podle jeho vývodů duší celého podnikání byl jaroměřický zámecký pán hr. J. A. Questenberk. Národnostní tendenci Helfert ovšem přitom odmítá, ale připouští, že hrabě respektoval při své známé toleranci právo poddaných na účast na uměleckém životě na zámku a požádal proto pro ně česká představení (HB, s. 279). Aby dodal svému vysvětlení důrazu, uvádí Helfert, s jakou vehemencí se staral hrabě o včasné dohotovení českých překladů, jak doslova vymáhal na liknavých jaroměřických páterech dodání textů. Od jeho všestranné pozornosti se odráží tím spíše tato nevšimavost místních českých lidí, píše Helfert. To všechno však ještě zcela nevysvětluje vznik českých operních představení na jaroměřickém zámku. Kdyby byla příčinou skutečně pouze hraběcí laskavost, proč by se nemělo zpívat česky také ve Sporckově divadle v Praze? Vždyť Sporck byl přece známý šlechtický kavalír, navíc svého času přední představitel království českého. Proč by nezněla čeština z dalších jevišť domácí šlechty na českém a moravském venkově?

Aniž se chceme dotýkat zásluh jaroměřického zámeckého pána, který ve své generaci byl skutečně výjimečným jevem, přece musíme nejvíce přičinily vzniku český zpívané opery na naší půdě hledat někde jinde. Jaroměřické zámecké divadlo se lišilo přece zásadně od ostatních scén, na nichž vystupovali italské profesionální zpěváci. V Jaroměřicích hráli místní občané, amatéři, převážně české národnosti. Mezi nimi ne nacházíme ani jednoho Itala, ani ovšem kastráta, ani primadonu. Není právě toto důležité? Nemohla zrovna tato okolnost sehrát důležitou roli při prvních pokusech o české zámecké divadlo? Přece víme, že snahy o českou zpěvohru přicházely v 19. století, ze souboru, jehož členy byli domácí zpěváci. Nebyla přece jen iniciativa Míčova a jeho druhů větší, než můžeme předpokládat? Vždyť touha uplatnit český jazyk na jevišti mohla být nejpalčivější právě u těch, jichž se to přímo týkalo. A to nejen z důvodů „vlasteneckých“ ale také z ryze užitkových zájmů. Neboť jestliže hrabě dal přeložit pro Míču italský text, aby maestro lépe porozuměl tomu, co komponuje, nebyl český překlad italského libreta nesmírně důležitý pro zpěváka neznalého italštiny? A od užitkového překladu k samostatnému textu není přece tak daleko, uvážíme-li, že už v Jaroměřicích existovala tradice českých překladatelů textů chrámové hudby.

Nakonec se ještě zastavme u sociologické otázky. Pro koho vůbec byla určena česká představení opery v Jaroměřicích? Helfert mluví o lidu a o poddaných (HB, s. 279). To však není přesné, neboť za vlády hraběte Jana Adama na jaroměřickém panství existovaly nejméně dvě vrstvy, měšťanská a selská. V kapeli účinkovali vedle zámeckých služebníků a úředníků měšťané a měštky z Jaroměřic, paničky a dcerky vedle sousedů. Nejčastěji to byli kantoři, rektori, ale najdeme tu i sochaře a jeho paní, dcerku zednického mistra. V nouzi se zajelo i pro měšťana Anfanga do Znojma. V žádném případě však v kapeli jako zpěvák nebo instrumentalista neúčinkoval venkovan, sedlák — pokud ovšem nebyl v mládí přitážen do panských služeb. Koneckonců i čeština Dubraviova překladu prozrazuje, že se libretista obrací ke střední vrstvě, nikoliv k sedlákům. Ti jsou ostatně vykresleni v intermezzech takovým způsobem, že si lze těžko představit, jak by asi venkovský člověk akceptoval podobný obraz ze svého života na jevišti. Děkan Dubravius, muž chování patrně alespoň na pátera poněkud drsného a rázného, využil při charakteristice „sedláka z okolí Jaroměřic“ (abitante villano de contorni di Jaromeriz) širší výrazové palety, než jakou mu předpísoval italský a německý text. V jeho mluvě ožívají lidové výrazy, jež dodávají výstupu venkovanů domácí kořeně přičuť.

N. Blinoni	Rademin	Dubravius
O che vita costei	Als ein Leben mit dem Weib	O potvoro medvědí
—		
O caverna di vin pozzo di birra	O du Weinfäß du voller Bier-Zaph	Z mokrý štvrtí rozená býtí musíš
—		
perfidia femina	Meineidiges Weiber Bild	potvoro šeredná

To jsou ovšem vzácné pasáže v kontextu celého textu a jinak používá Dubravius češtiny v mezích tehdejších normy opravdu na jisté úrovni.

Jaroměřické zámecké divadlo bylo svým složením i posláním divadlem vyšších a středních vrstev, v žádném případě to nebylo divadlo lidové. Na produkcích italských oper, zpívaných i v německé a české řeči, bral podíl vedle šlechty především měšťanský živel. Do jaké míry se mohl účastnit představení i venkovský lid, zůstane asi navždy nejasné. Těžko si lze představit, že by zámecký pán i při své toleranci otevřel dokonce bránu svého sídla venkovským poddaným v rámci nějaké masové divadelní akce, nehledě k omezeným rozměrům zámeckého divadla. K rozvoji zámeckého divadla v Jaroměřicích budeme těžko hledat analogii u nás a patrně i za hranicemi. Máme před sebou tak jedinečný jev, že by bylo třeba mu věnovat v budoucnosti ještě zvýšenou pozornost i když alespoň v dohledné době není naděje, že po základním výzkumu nezapomenutelného prof. Helferta sotva bude možné přinést něco zcela nového, co by vrhlo na celou záležitost nové světlo.