

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY
HUDEBNÍ VĚDA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Mgr. Martin Šochman

Praha jako evropská operní křižovatka poloviny 19. století
se zvláštním ohledem na osobnost J. F. Kittla

*Prague as a crossroad of European opera in the mid-19th century
with special regard to J. F. Kittl*

Školitelka: prof. PhDr. Marta Ottlová

2018

Děkuji své školitelce paní profesorce Martě Ottlové za vedení mé bakalářské, magisterské i disertační práce. Kromě toho jí děkuji za to, že mi ukázala, jaký je význam pojmu hudební věda.

Martin Šochman

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studiu či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Martin Šochman

Abstrakt

Jednou ze zásadních změn, jež prodělala evropská operní produkce dlouhého devatenáctého století – kromě proměny hudební struktury, operní dramaturgie, vytváření kanonického repertoáru a dalších –, byla její internacionalizace: už to nebyla pouze italská opera coby mezinárodní operní idiom, nýbrž se v nadnárodním měřítku vzájemně ovlivňovaly různé operní tradice a žánry, mezi těmi nejvýraznějšími kromě italské ještě francouzská a německá (vynecháme-li poněkud stranou stojící tradici ruskou). Centrální tezi této disertační práce, promítající se do jejího názvu, lze formulovat následovně: Praha poloviny 19. století představovala operní křižovatku, jinými slovy: místo, kde se střetávaly různé operní proudy doby. To znamená dvojí: za prvé, pražský repertoár se internacionalizuje (provádění moderních děl různé provenience); za druhé, dramaturgie či poetika rozličných operních žánrů se promítá do děl domácích skladatelů. Dramaturgická analýza čtyř vybraných oper – Kittlových *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, *Die Bilderstürmer* a *Die Waldblume* a Dessauerovy *Lidwinny* – dokládá ono druhé tvrzení. Do jaké míry libretista spoluvytváří a určuje skladatelovo zhudebnění opery, ukazuje případ opery *Bianca und Giuseppe*, jejíž libretista Richard Wagner svým podařeným libretem vnutil Kittlovi svou operní představu a podílel se tak na celkovém vyznění a úspěchu díla.

Klíčová slova: operní dramaturgie, Johann Friedrich Kittl, Josef Dessauer, romantická opera, grand opéra

Abstract

One of the most fundamental changes of the European opera production of the so-called long 19th century – apart from the change of the music structure itself, opera dramaturgy (or poetics) and forming of stable repertoire among other things – was its internalization: it was no more Italian opera as the only international operatic idiom but various traditions were influencing each other, the most important being the French, German and Italian operatic traditions (apart from the Russian one). The core thesis of this work, as it is seen in its title, could be formulated as follows: Prague in the mid-19th century could be regarded as a crossroad of European opera, in other words a place where these operatic traditions were in play. It means two things: First, Prague opera repertoire became international (many French, German and Italian operas were performed here). Second, dramaturgy of poetics of these various genres was projected into works of home composers. Dramaturgical analysis of four chosen operas – three of them by Johann Friedrich Kittl (*Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, *Die Waldblume* and *Die Bilderstürmer*) and one by Josef Dessauer (*Lidwinna*) – aims to document this second statement. To which extent a composer is led and determined by a given libretto could be seen at the case of *Bianca und Giuseppe*: its librettist Richard Wagner imposed on Kittl his operatic conception, contributing in this way to the final form and success of this work.

Key words: opera dramaturgy, Johann Friedrich Kittl, Josef Dessauer, romantic opera, grand opera

Obsah

1. Úvod.....	7
1. 1 Vymezení základní teze, cíle a metody disertační práce.....	7
1. 2 Operní libreto jako předmět dramaturgické analýzy	11
1. 3 Pramenná základna.....	15
2. Praha jako evropská operní křižovatka	17
2. 1 Sítě	17
2. 2 Praha.....	21
2. 3 Opera jako politikum	26
3. Johann Friedrich Kittl: <i>Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza</i>	30
3. 1 Obsah opery	30
3. 2 Dramaturgická analýza opery	37
4. Johann Friedrich Kittl: <i>Die Waldblume</i>	58
4. 1 Obsah opery	58
4. 2 Dramaturgická analýza libreta opery	63
5. Johann Friedrich Kittl: <i>Die Bilderstürmer</i>	66
5. 1 Obsah opery	66
5. 2 Dramaturgická analýza opery	70
6. Josef Dessauer: <i>Lidwinna</i>	79
6. 1 Josef Dessauer	79
6. 2 Obsah opery	83
6. 3 Dramaturgická analýza opery	89
7. Závěr	106
8. Bibliografie	109
Primární prameny	120
Seznam obrázků	122

1. ÚVOD

1. 1 Vymezení základní teze, cíle a metody disertační práce

„Možnost estetické přítomnosti a opakované realizace odlišuje hudební dílo principálně od politické události“¹

Carl Dahlhaus

Že (dlouhé) devatenácté století v českých zemích představuje – necháme-li stranou velké osobnosti jeho druhé poloviny – jedno z nejméně probádaných (co se týče zmapování stavu pramenné základny) a teoreticky uchopených (zasazení do širšího historiografického rámce) hudebně historických období, je tvrzení, na němž se shodnou badatelé s větším² i menším³ vědeckým nárokem. A platí-li to pro devatenácté století jako celek, platí to pro jeho první polovinu dvojnásob: snad kromě osobnosti Škroupovy – v širším povědomí známé coby autora české hymny, už však méně známé coby autora řady kvalitních oper –, k níž se v poslední době upřel pohled některých muzikologů, a (ovšem v o dost menší míře) Kittlovy zůstává zmíněná doba víceméně mimo hlavní zájem odborné veřejnosti.

Není cílem této práce (ani úvodu k ní) řešit otázku – jež je sama o sobě relevantní a nosná –, jakého charakteru jsou důvody onoho nezájmu (či nedostatečného zájmu) o první polovinu století v české – lépe řečeno: v českých zemích provozované (psané i prováděné)⁴ – hudbě: ať už je oním důvodem neatraktivnost daného období, předsudky vůči „německé“ hudbě (nejen řada pramenů, ale i děl dané doby – oper či písní – je v německém jazyce), v posledních desetiletích stále rostoucí zájem o tzv. starou hudbu a její historicky poučené provozování – zájem, jenž mohl ještě více do pozadí vytlačit už tak neatraktivní století zprofanovaného národního obrození –, či kultovní vzývání osobnosti Smetanovy, jež zasáhlo filosofující estetiky a samotné

¹ DAHLHAUS 1977, s. 60 (parafráze ve vlastním překladu).

² Např. OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997, s. 8-29.

³ Např. KUČERA, J. P. 2013, s. 299.

⁴ K problematice českosti v hudbě, již se zde také vědomě nevěnujeme, viz např.: OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN: K otázce českosti v hudbě, in: OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997, s. 30 – 35.

umělce ne méně, než hudební historiky, kteří, neřídíce se Weberovou maximou hodnotové neutrality ve vědách⁵, hovořili (a někteří stále s oblibou hovoří) o tzv. „předsmetanovské“ době⁶ – tedy době před vydáním Říjnového diplomu roku 1860 (kdy se Smetana definitivně navrácí ze Švédska do Čech, veden vidinou realizace české národní hudby) –, do níž ovšem paradoxně spadá celá raná a značná část střední tvorby samotného Smetany.

S výše řečeným souvisí skutečnost, že většina děl – a i samotný pojem „dílo“ by bylo třeba podrobit reflexi – daného období se neprovozují (řada z nich existuje pouze v podobě primárního pramene), a současný divák či posluchač tak nemá prakticky žádnou možnost je vidět či slyšet. Na druhé straně určitá část oper – především z druhé poloviny století, ale v omezené míře i z první – dodnes žije a je součástí repertoáru, což však, jak upozorňují Ottlová s Pospíšilem, obsahuje pro historika velké riziko, totiž že *„vzniká zdání samozřejmé znalosti materiálu, zatímco se vlastně falešně zaměňuje estetický zvyk se skutečným historickým poznáním.“*⁷ (Na to, že existuje principiální rozdíl mezi hudebními díly a politickými událostmi – jinými slovy: mezi tvorbou a jednáním, mezi poiesis a praxis –, upozornil Carl Dahlhaus ve své studii s výmluvným názvem *Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?*, zdůrazniv tezi, že právě ona možnost estetické přítomnosti a opakované realizace odlišuje hudební dílo principiálně od politické události, která náleží neodvratně minulosti a která – na rozdíl od uměleckého díla – do přítomnosti zasahuje pouze zprávami o sobě samé. Na druhé straně podle Dahlhause nelze hudební dílo v jeho estetickém zpřítomnění chápat jako historickou skutečnost.⁸)

Přijmeme-li Dahlhausovu tezi, že ať je rozdíl mezi politicko-sociálním jednáním na jedné straně a produkcí uměleckých děl na straně druhé jakkoliv zásadní, nic tato diskrepance nemění na základní strukturu historického poznání, totiž na rekonstrukci vědomých či nevědomých motivů stojících v základu dokumentovaných událostí nebo

⁵ Formulované mimo jiné zde jako požadavek, *„aby badatel a přednášející [...] bezpodmínečně odlišovali zjišťování empirických faktů [...] od svých prakticky hodnotících stanovisek, tj. od toho, který z oněch faktů [...] posuzují jako žádoucí anebo nežádoucí, tedy od svého vlastního, v tomto smyslu „hodnotícího“ stanoviska.“* WEBER 1998, s. 73.

⁶ Např.: HELFERT 1970.

⁷ OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN: Uvažování nad situací v českém hudebně vědném bádání o 19. století, in: OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997.

⁸ DAHLHAUS 1977, s. 58 – 73.

děl – jinými slovy: „*versteh- oder erklärbares Handeln in der Vergangenheit*“⁹ –, můžeme tento v zásadě hermeneutický přístup – spočívající na, jak říká Dahlhaus, vysvětlení (*Erklärung*) a porozumění (*Verstehen*) – vztáhnout na situaci v Praze poloviny 19. století a ve světle výše exponovaných úvah: 1. formulovat ústřední tezi, 2. stanovit si cíl, 3. zvolit metodu předkládané disertační práce.

Ústřední tezí budiž tvrzení, jež obsahuje už samotný název práce, totiž že Praha v období kolem poloviny dlouhého století – a časový rámec zhruba od poloviny 30. do poloviny 50. let, jímž se zde zaobíráme, volíme vědomě jako nutné a arbitrární omezení, jež je spojeno s psaním jakékoliv práce a jež souvisí nejen s tím, čím se práce bude zabývat, nýbrž i s tím, co vědomě ponechá stranou¹⁰ – do značné míry představovala křižovatku či uzlový bod nejrůznějších operních žánrů, tendencí a – záměrně se zde nevyhýbáme slova, jež by měl historik uvědomující si ošemetný charakter dějinné kauzality užívat jen opatrně – vlivů, a to jak italských, francouzských i německých; jinými slovy: že se zde ony žánry, tendence a vlivy střetávaly a že zde zanechaly určitou stopu. (Teoretickým uchopením metafory křižovatky a spřízněného pojmu sítě se budeme zabývat v kapitole 2.1.)

Cílem práce, jenž bezprostředně souvisí s její ústřední tezí, bude snaha o pochopení a vysvětlení, v jakém smyslu Praha představovala onu operní křižovatku, což se mohlo dít v zásadě dvojím způsobem: za prvé, hraným repertoárem, jenž se ukazuje jako internacionální – od Belliniho, přes Meyerbeera a Webera až po Wagnera v 50. letech –, za druhé odrazem vlivu oper těchto a dalších autorů v díle domácích libretistů a skladatelů. Vzhledem k tomu, že repertoárové statistiky dané doby již existují¹¹, bude našim cílem druhý bod. Jinými slovy: budeme se snažit ukázat, že díla (přínejmenším některá) domácích autorů nejsou myslitelná bez operních děl evropského formátu.

Metodou práce, přirozeně vyplývající ze stanoveného cíle, bude dramaturgická analýza, a to konkrétně čtyř operních děl – Dessauerovy opery *Lidwinna* (na libreto Carla Egone Eberta) a tří Kittlových oper, *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor*

⁹ DAHLHAUS 1977, s. 63.

¹⁰ Vědomě se tak zde např. vůbec nezabýváme osobností Škroupovou, jehož operní tvorba, včetně jejího zasazení do evropského kontextu by si vyžádala samostatnou práci.

¹¹ Např. Vít 1983.

Nizza (na libreto Richarda Wagnera), *Die Waldblume* (na libreto Johanna Carla Hickela) a *Die Bilderstürmer* (na libreto Julia Eduarda Hartmanna) –, kdy každé z oper bude věnována vždy jedna ze čtyř hlavních kapitol. Výběr právě oněch čtyř oper je pouze do určité míry arbitrární, jsa motivován dvěma hlavními důvody: Za prvé, zvolené opery představují různé operní typy (s výjimkou dvojice Kittlových *Bianca und Giuseppe* a *Die Bilderstürmer*, jež se obě přibližují meyerbeerovskému žánru grand opéra), ukazující tak širokou operní rozmanitost, kterou Praha znala. Za druhé, vědomě se soustřeďují na Kittlovu operní tvorbu, což umožňuje jednak pohlédnout na skladatelskou osobnost Kittlovu ve větším záběru, než pouze prismatem jeho nejznámější, první opery *Bianca und Giuseppe*; jednak položit si otázku, do jaké míry kvality či nekvality operního libreta mohou spoluurčovat výslednou podobu operního díla, tedy svého druhu Gesamtkunstwerku. (Např. skutečnost, že Richard Wagner coby zkušený dramatik do značné míry vnutil Kittlovi svou operní představu – silně orientovanou na scribeovko-meyerbeerovskou dramaturgii scénických tableaux a předvedení ničivé síly historie –, bude jedna z nosných tezí kapitoly 3.2.) I z tohoto důvodu budeme vedeni snahou vystihnout a hermeneuticky vyložit dramaturgii daných oper, tak jak už je predestinována v jejich libretu.

K opeře *Bianca und Giuseppe* existuje libreto, notový materiál i nahrávka¹², k operám *Die Bilderstürmer* a *Lidwinna* libreto a notový materiál, k opeře *Die Waldblume* je dostupné pouze libreto. (Ačkoliv literatura uvádí¹³, že notový materiál se nachází v Archivu Pražské konzervatoře, notové prameny se tam, ani jinde, nepodařilo dohledat.) Že míra dostupnosti pramenů (na extrémních pólech nepřítomnost notového materiálu a naopak přítomnost nahrávky) ovlivňuje míru proniknutí do daného díla, nemusí být zvlášť zdůrazňováno.

¹² KITTL, JOHANN FRIEDRICH: *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*; živá nahrávka z Národního divadla (2 CD), Praha 2003.

¹³ LUDVOVÁ 2006, s. 267.

1. 2 Operní libreto jako předmět dramaturgické analýzy

„Ve skutečnosti je třeba měřit velikost básníka tím, co zamlčí.“¹⁴

Richard Wagner

Náhled, že kvality operního libreta nelze posuzovat z hlediska jeho „věrohodnosti“ či „uvěřitelnosti“ – jinými slovy: prismatem zvládnutého realismu, nepochopivšího samotný *raison d'être* opery coby žánru –, dnes patří k oněm samozřejmostem hudebně vědného bádání, jež nesnesou kritiku a byly na mnoha místech pregnantně formulovány: „*Angesichts einer Opernkonvention aber*“ – píše ve svých *Dějínách* Carl Dahlhaus –, „*zu deren Zwängen es gehörte, dass der Librettist ständig den Wechsel von einem Primo zu einem Secondo Tempo begründen, außerdem Situationen für die dramaturgisch heikle Form der „Aria con pertichini“ konstruieren und zugleich die pantomimische Verständlichkeit der Handlung sichern musste*“ – a maje sice na mysli italskou operu, mohl stejná slova Dahlhaus prohlásit i o libretech francouzské, německé či české provenience –, „*ist nicht die dramaturgische „Unwahrscheinlichkeit“ mancher Textbücher erstaunlich, sondern gerade umgekehrt die Tatsache, dass sie nicht noch „unwahrscheinlicher“ gerieten, als es wirklich der Fall war.*“¹⁵ Nejde tedy o dramatickou „nepravděpodobnost“ („*Unwahrscheinlichkeit*“) operních textů, nýbrž o to, aby libretista vytvořil místa, jež skladateli poskytnou příležitost k dramatickému (v nejširším slova smyslu) zhudebnění.

(Nebylo však tak tomu vždy: správně upozorňuje Frabrizio Della Seta v dnes již klasické *Storia dell'opera italiana* na skutečnost, že v 19. století (a ne dříve) dochází k určitému obrácení (*capovolgimento*) rolí libretisty a skladatele a na odcizení (*alienazione*) libretisty své původní práci: právě v dlouhém století začíná být libreto chápáno ryze funkčně – ve vztahu ke svému zhudebnění: „*L'ascesa del compositore significa invece per il librettista una vera e propria alienazione del proprio lavoro, ormai divenuto elemento puramente funzionale in un prodotto artistico la cui paternità spirituale spetta al*

¹⁴ WAGNER 1907a, s. 130.

¹⁵ DAHLHAUS 1980, s. 98.

*musicista.*¹⁶ A není proto náhoda, pokračuje Seta, že na jedné straně *Olimpiade* je dodnes vnímána jako metastasiovské drama, jen výjimečně spojované s různými skladateli, kteří ji zhudebnili, zatímco na straně druhé chápeme *Trubadúra* jako Verdiho operu, zapomínající přitom na autora jejího libreta.)

Onu důležitou skutečnost, že libreto musí mít v první řadě hudební kvality (či hudební potenciál), reflektovali nejen muzikologové, nýbrž i sami skladatelé: „*Hudba jakékoliv opery musí mít půvab,*“ napsal v pojednání *O hudbě jako ryze citovém umění* Antonín Rejcha, sám autor několika oper.

*„To je její první zákon. Hudba by se měla podílet na půvabu alespoň ve dvou třetinách celého díla (to ovšem značně závisí na povaze libreta, které ho více nebo méně z tohoto hlediska poskytuje). Pokud se ze stejného důvodu na něm nemůže podílet ve dvou třetinách, tak alespoň v polovině celého díla. To bude asi nejmenší podíl, který publikum od hudby může právem požadovat. Jestliže libreto neusiluje o splnění alespoň této poslední podmínky, pak nemá hudební kvality a nemělo by být zhudebněno. Je na skladateli, aby libreto z tohoto hlediska posoudil.“*¹⁷

A není přehnané tvrdit, že Rejcha zde lakonicky pojmenoval kritérium kvality operního libreta: jeho hudební potenciál. Úkol, před kterým tak stojí každý skladatel, je nejenom – řečeno s Nietzsche¹⁸ – rozehrát drama hudbou, nýbrž rozeznat kvalitní libreto od nekvalitního, jež by měl nechat ležet ladem.

Kvalitní libreto však znamená: takové libreto, kde básník upozadí své ego, dává tak prostor skladateli (Rejcha: *Hudba by se měla podílet na půvabu alespoň ve dvou třetinách celého díla.*), neboť hudba sama potřebuje určitý „morální čas (*un temps moral*), aby v jeho rámci připravila, ohlásila, upevnila, a rozvinula své myšlenky.“ A pokud jí není, například v důsledku rychlého střídání událostí, tento čas dán, „*už se nadále nejedná o operu, nýbrž pouze o básně s hudbou,*“¹⁹ uzavírá Rejcha. A ještě o krok dál postoupil Richard Wagner – velký kritik i znalec opery, skladatel i libretista v jedné osobě –, prohlásiv, že velikost básníka (rozuměj: libretisty) spočívá v tom, co zamlčí, necháváje prostor hudebníkovi rozeznít ono, řečeno Wagnerovým poetickým slovníkem, znějící mlčení: „*In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er*

¹⁶ SETA 1987, s. 259.

¹⁷ REJCHA 2009, s. 57.

¹⁸ NIETZSCHE 1878.

¹⁹ REJCHA 2009, s. 63.

verschweigt, um das Unaussprechliche – a představa, že hudba je, díky své bezpojmovosti a vyvázanosti z řeči slov, jsou sama řečí, s to vyjádřit ono nevyslovitelné, je společná operní estetice, stejně jako zastáncům takzvané programní i absolutní hudby a jako taková jednou z centrálních představ o hudbě v dlouhém století – „*selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.*“²⁰ (A když Dahlhaus ve výše citovaných řádcích hovoří o změně od jednoho tempa k druhému (tedy: od cantabile, první části dvoudílné árie, ke cabalettě, její druhé části), nebo o áriích con pertichino, ukazuje tím právě ony příklady, kdy hudebník může rozeznít své umění znějícího mlčení, využívaje vhodných dispozic libreta.)

Není úkolem přespříliš náročným v kittlovských operách vyhledat ony momenty, jež víceméně (často více, než méně) svým střihem či dramaturgií a vůbec svým světonázorovým obsahem – „*Veškeré moderní umění se ubírá směrem výkladu věci všeobecně lidských na základě historie světa a hudebně-dramatické umění stojí ve středu tohoto proudu [...]* Nyní nejde o to, zůstat stát uvnitř národních škol, nýbrž vytvořit novou vyšší formu obecně platného obsahu [...] Meyerbeer, který tuto nutnost rozpoznal, má velmi cennou zásluhu“²¹ –, jakož i dokonce konkrétním zhudebněním – „*každou chvíli hlásí se starý známý obrat harmonický, fráze obvyklá a melodie s posuňkem přívětivým, jako by říci chtěla: ‚já jsem ta stará známá z Meyerbeera, Mendelsohna, Donizettiho, Auberu atd.‘*“²² – připomínají některé meyerbeerovské opery (jak uvidíme dále, zvláště *Hugenoty* a *Proroka*), jak to dokládají citáty z dobové kritiky. Nepůjde nám zde o to, abychom po vzoru tzv. *Reminiszenzenjägeri* – máme-li použít dobový oblíbený termín (hon na reminiscence) – , vytvářeli schéma vlivologie, ukazující, které konkrétní momenty v kittlovských libretech byly „opsány“ z meyerbeerovských oper; spíše půjde o to, na konkrétních místech ukázat a ozřejmit jejich kvalitu (či nekvalitu) a, v souladu s ústřední tezí této disertační práce, poplatnost – v nejlepší slova smyslu – evropským operním proudům oné doby.

²⁰ WAGNER 1907a, s. 130.

²¹ Jak se vyjadřuje dobová kritika. Citováno podle: PETRÁNEK 2003, s. 20 -21.

²² Citováno podle: PETRÁNEK 2003, s. 55.

Poznámka:

Použité, slovní výklad doplňující, notové ukázky vznikly ve volně přístupném programu *MuseScore* jako výtah nosné hudební struktury z primárních hudebních pramenů, vždy s ohledem na to, co konkrétně mají dokumentovat, bez nároku na to splňovat standardy kritické edice. Jejich účel je čistě orientační a doplňující.

Obrazová dokumentace má za cíl nejen doplnit výklad o další, vizuální, složku, nýbrž se také snaží o to, ve slovních komentářích, in nuce vystihnout smysl – v hlavním textu častěji složitěji – řečeného.

Názvy oper – nezřídka víceslovné – uvádíme v práci často ve zkrácené podobě, vždy však kurzívou (*Bianca* tak označuje operní postavu, *Bianca* zkrácený název opery). Z jazykových důvodů někdy uvádíme názvy oper v zaužívaném českém překladu (např. z důvodu ohýbání apod.), bez nároku na konsistenci.

1. 3 Pramenná základna²³

S ohledem na zvolenou metodu práce – dramaturgickou analýzu čtyř vybraných oper pražského repertoáru – budou pro nás nejdůležitějšími historickými prameny za prvé notové materiály (partitury, případně klavírní výtah) a libreta daných oper, za druhé svědectví, jež podává pražská kritika v dobovém tisku. Pramenné povahy je také Kittlova korespondence s Wagnerem, ze které budeme čerpat, vedeni snahou porozumět tvůrčímu procesu při vzniku oper *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, kdy libretista Wagner a skladatel Kittl na sebe vzájemně reagovali, přispívající tak oba dva k výsledné podobě díla.

Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza je jediná z oper analyzovaných v této práci, k níž existuje tištěný notový materiál: klavírní výtah, vydaný nakladatelstvím Breitkopf und Härtel v Lipsku roku 1900. (Nejen notové, nýbrž i textové citáty z tohoto díla budeme uvádět s odkazem na strany v tomto klavírním výtahu.) Dalším výjimečným materiálem pro analýzu je živá nahrávka představení Národního divadla z roku 2003.

Ke druhé Kittlově opeře, *Die Waldblume*, existuje libreto, jež je dostupné v databázi Kramerius. Encyklopedie *Hudební divadlo v českých zemích* uvádí²⁴, že notový materiál k opeře se nachází v Archivu Pražské konzervatoře; partituru, hlasy, ani klavírní výtah se však nepodařilo dohledat – a to ani po spolupráci s ochotným archivářem Liborem Kvasničkou. Dramaturgická analýza se tak z tohoto důvodu musela omezit na analýzu libreta.

Lepší je pramenná situace opery *Die Bilderstürmer*, i když ani v tomto případě úplně nesouhlasí údaje v *Hudebním divadle v českých zemích*: podle nich by se měla partitura prvního dějství nacházet v Archivu Národního divadla, i přes snahu archivářů Matěje Dočekala a Anety Peterové se však notový materiál nepodařilo dohledat, podle Peterové se k danému titulu nenacházel žádný notový materiál, nýbrž pouze jedno libreto zařazené mezi „historická libreta“ se signaturou HL 284. Daný kus se však bohužel ztratil někdy mezi léty 1974, kdy byl evidován a cca 1985, kdy vznikaly

²³ Viz oddíl Primární prameny v závěrečném seznamu bibliografie.

²⁴ LUDVOVÁ 2006, s. 267.

kartotéční karty k historickým libretům. Ručně psaná partitura druhého a třetího dějství se nachází v Knihovně Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (v pozůstalosti Adolfa Čecha). Za dohledání materiálů patří mé díky bývalému knihovníkovi tohoto ústavu, panu Janu Bařovi. Tištěné libreto k opeře *Die Bilderstürmer* je uloženo ve studovně Národní knihovny v Hostivaři pod signaturou D H 000928. Kromě toho je libreto volně přístupné v Library of Congress, národní knihovně USA.

Notové materiály k Dessauerově opeře *Lidwinna* (partitura a hlasy) jsou uloženy v archivu Českého muzea hudby pod signaturou AND 71/1-4 (čtyři krabice). Tištěné libreto je ke stažení v databázi Kramerius.

2. PRAHA JAKO EVROPSKÁ OPERNÍ KŘÍŽOVATKA

2. 1 Sítě

„Evropská opera 19. století byla a zůstala světovou událostí.“²⁵

Jürgen Osterhammel

Vezme-li muzikolog do ruky Osterhammelovu nedávno vyšedší monumentální *Die Verwandlung der Welt, Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* – jež se svými více než patnácti set stranami představuje v soudobé obecné historiografii ojedinělý a povedený pokus o velký a souhrnný, rozličné úhly pohledu zohledňující, v posledku syntetizující výklad dějin dlouhého devatenáctého století, a to v dnešní době, jež není dvakrát nakloněna psaní „historických syntéz“ –, jistě ho (právem) potěší, že hned po několika prvních stránkách narazí na blízké téma: operu. A zdá se, že Osterhammel ne zvolil náhodou příklad opery – podle něj „in Europa charakteristische Kunstform“²⁶ –, aby právě na ní ukázal jednu z hlavních tendencí doby zhruba mezi Velkou francouzskou revolucí a první světovou válkou (řeceno s Ericem Habsbawem: dlouhého století²⁷): totiž jeho postupující globalizaci (a to doslova: Osterhammel se v případě opery, stejně jako dalších témat ve své knize, dotýká různých částí světa, nevynechává tak např. pekingskou operu či rossiniovskou horečku v jižní Americe apod.; a je to právě ona globální srovnávací perspektiva, jež by měla být pro evropského badatele na poli 19. století přínosem.). „Die Oper globalisierte sich früh,“ píše Osterhammel. „In der Mitte des 19. Jahrhunderts besaß sie einen weltweit ausstrahlenden Mittelpunkt: Paris. Pariser Musikgeschichte um 1830 war Weltgeschichte der Musik“²⁸

Historik Osterhammel sleduje, do jaké míry opera jako móda, luxusní zboží, proniká v průběhu dlouhého století do celého světa: ať už jde o masový vznik nových operních domů (Istanbul, Brazílie, Hanoi) nebo o propuknutí operománie na neočekávaných místech (rossiniovska horečka v Chille apod.) a lakonicky konstatuje,

²⁵ OSTERHAMMEL 2009 s. 30 (citováno ve vlastním překladu).

²⁶ OSTERHAMMEL 2009, s. 28.

²⁷ Nadále budeme v této práci užívat pojem dlouhé (19.) století jako termín bez dalšího odkazování na původ tohoto pojmu.

²⁸ OSTERHAMMEL 2009, s. 28, zdůraznění MŠ.

že „die europäische Oper des 19. Jahrhunderts war ein Weltereignis und ist es geblieben.“²⁹ Jinými slovy: opera získává v celosvětovém, globálním, měřítku postavení, jaké nikdy předtím neměla. (Druhou stranou téhož fenoménu je skutečnost, že je to právě repertoár 19. století, jenž do dnešních dnů dominuje většině operních scén, a to i po nástupu nové módy v posledních desetiletích: tzv. historicky poučené interpretace staré, převážně barokní a klasicistní hudby.)

Zhruba o tisíc stránek dále, v kapitole věnované (společenským) sítím – přičemž síla metafory sítě (*das Netz*) podle Osterhammela spočívá především v tom, že „*sie die Vorstellung einer Vielzahl von Kontakt- und Kreuzungspunkten erlaubt.*“³⁰ –, formuluje autor tezi, jež nám dobře poslouží jako východisko dalších úvah: „*Eines der herausragenden Merkmale des 19. Jahrhunderts war die Vervielfältigung und Beschleunigung solch wiederholter Interaktionen, zumal über nationalstaatliche Grenzen hinweg und oft auch zwischen verschiedenen Großräumen oder Kontinenten.*“³¹ Soustředíme-li se na evropský prostor, vynechávající transkontinentální měřítko, ukazuje se, že metafora sítě – spočívající na představě vzájemné provázanosti jejích jednotlivých bodů – není nejhorším principem vysvětlujícím situaci na poli opery dlouhého století. (Ačkoliv Osterhammel poukazuje na skutečnost, že to byla hlavně etapa od poloviny století do první světové války, jež byla dobou „*bezpříkladného tvoření sítí*“³², neznamená to, že už v první polovině století – o níž nám zde půjde především – nebyla síťovitě provázaná systémem interdependentních vztahů.)

Síť nemusí vždy připomínat rovnoměrně strukturovanou pavučinu, může obsahovat díry a slepá místa. Často – podobně jako pavučina – obsahuje nějaké centrum, do něhož se sbíhají její jednotlivé části. Osterhammel, jak jsme viděli ve výše citovaném úryvku, poučeně konstatuje, že to byla Paříž, jež představovala ono operní centrum: kdo uspěl skladatelsky v Paříži, uspěl ve světě. A okřídlený, v muzikologických kruzích oblíbený a často citovaný výrok Waltera Benjamina, že Paříž byla „hlavním městem 19. století“³³, je třeba chápat v tomto nasvětlení: jako kosmopolitní centrum (zdaleka nejen) hudebního světa.

²⁹ OSTERHAMMEL 2009, s. 30.

³⁰ OSTERHAMMEL 2009, s. 1010.

³¹ OSTERHAMMEL 2009, s. 1010-1011.

³² „*eine Periode beispielloser Netzwerkbildung*“, OSTERHAMMEL 2009, s. 1011.

³³ BENJAMIN 1982a, s. 45 a BENJAMIN 1982b.

Důležitá je v tomto ohledu skutečnost, že centrální postavení Paříže – a proto její zásadní význam pro hudební dějiny 19. století – bylo dáno nikoliv přítomností specificky pařížského či francouzského stylu, nýbrž tím, že jako onen symbolický střed pavučiny představovala místo, jež, vyzařujíc auru jedinečnosti, přitahovalo snad všechny významné skladatele doby: „*Paris blieb die Kulturhauptstadt Europas weniger durch die Herausprägung eines speziell französischen Kunststils als durch die Anziehungskraft, die es auf bedeutende europäische Musiker (und andere Künstler) ausübte,*“³⁴ jak to formuloval Ulrich Schreiber v oblíbeném *Opernführer für Fortgeschrittene*. A nejpregnantněji jádro problému zformuloval Carl Dahlhaus, když pojmově rozlišil „francouzskou hudbu“ na jedné straně a „hudbu v Paříži“ na straně druhé: ve své studii s výmluvným názvem *Französische Musik und Musik in Paris* postuluje tezi, že nic jako specificky francouzská hudba v 19. století neexistovalo; existovala „pouze“ hudba v Paříži, jež byla ve své podstatě kosmopolitního charakteru.³⁵ „*Die radikale Gegenthese*“ – antiteze oproti představě, že existuje francouzská národní hudba – „*wäre, dass die französische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, als Musikgeschichte von Paris, einen Internationalismus ausprägte, durch den Paris auch musikalisch zur „Hauptstadt Europas“ (Walter Benjamin) wurde. Und die Hauptakteure hießen Cherubini und Spontini, Rossini, Donizetti und Verdi, Chopin und Liszt, Offenbach und Wagner.*“³⁶

Plnila-li opera od svého vzniku po dvě staletí především reprezentační funkci šlechty – sociologickým slovníkem řečeno: roli jejího statusového symbolu –, stává se v 19. století do značné míry vyjádřením emancipačních snah nově se vzdávající sociální vrstvy obyvatelstva: měšťanstva (*bourgeoisie, Bürgertum*). (Podstatné proměny lze pozorovat už v průběhu 18. věku, zvláště na poli opery buffa.³⁷) O tom, do jaké

³⁴ SCHREIBER 1991, s. 322.

³⁵ DAHLHAUS 1983a.

³⁶ DAHLHAUS 1983a, s. 6.

³⁷ Komickou operu lze do té míry považovat za projev měšťansko-emancipačních snah, do jaké míry se mění role nižší sociální třídy v operní dramaturgii: zatímco dříve plnilo služebnictvo, děvečky, služky apod. pouze vedlejší úlohu, postupně se jejich role dostává do popředí, přičemž je to právě nižší třída, jež je ukázána jako bystřejší, svěžejší než zdegenerovaná šlechta, nad níž často morálně triumfuje (bystrá Zuzanka oproti záletnému Almovivi apod.). V 19. století ovšem opera v tomto ohledu prodělává další významný krok tím, že – zvláště ve francouzské opeře comique –, jak upozorňuje Dahlhaus, měšťanstvo je nově účastno na tragice, jež byla dříve věcí pouze vyšší třídy: „*Dass das Bürgertum, statt als Personal von Komödien lediglich Gegenstand von Späßen zu sein, seinen Anteil an der Würde des Tragischen forderte und erhielt, stellt im Drama einen der entscheidenden Schritte zur bürgerlichen Emanzipation dar, einen Schritt, an dem die Oper in Gestalt der Revolutions-, Schreckens-, und Rettungsoper partizipierte.*“, in: DAHLHAUS 1980, s. 53.

míry si už samo 19. století bylo vědomo oné nové role měšťanstva – a to i v souvislosti s operou – svědčí vyjádření ředitele pařížské opery Louise Vérona, jenž přirovnal operu k Versailles měšťanstva toužícího po zábavě, vysloviv tak větu, jež vešla do dějin hudby: „*Je m'étais dit: ›La révolution de Juillet› – tedy pařížská revoluce 1830 – „est le triomphe de la bourgeoisie: cette bourgeoisie victorieuse tiendra à trôner, à s'amuser; l'Opéra deviendra son Versailles, elle y accourra en foule.“*³⁸ Véronovo přirovnání opery – tedy: opery jakožto hudebního žánru i instituce (operního domu) – s královským zámkem Versailles lze na jedné straně chápat jako úderný řečnický obrat, na straně druhé pregnančně vyjadřuje důležitou hudebně-historiografickou skutečnost: že opera se v dlouhém století dostává na pomyslném žebříčku uměleckých druhů až úplně nahoru.

Operu, jež naplňovala onen ideál kosmopolitní Paříže, charakterizoval – máme-li ještě jednou citovat z jeho *Paměti* – operní ředitel Véron následujícími řádky: „*Un grand opéra*“ – a „*francouzská velká opera*“ dodnes funguje jako žánrové označení – „*en cinq actes ne peut vivre qu'avec une action tres dramatique, mettant en jeu les grandes passions du couer humain et des puissants intérets historiques; cette action dramatique doit cependant pouvoir etre comprise par les yuex comme l'action d'un ballet.*“³⁹ Véron zde pregnančně shrnuje hlavní znaky operního žánru, jenž svého času představoval operu v emfatickém slova smyslu: historické opery, jež, zpravidla v pěti dějstvích, divákovi předvádí zvláštní prolnutí individuálních osudů postav s nevyhnutelnou silou osudu; operu obsahující balet, jenž není pouhým ozvláštněním tohoto hudebně-dramatického žánrů, nýbrž musí takřikajíc s pantomimickou výmluvností vyjadřovat dění na scéně a in nuce vystihnout nosný nerv dramatu.

³⁸ VÉRON, 1854, s. 171.

³⁹ VÉRON 1854, s. 252.

2. 2 Praha

„Brzy budeme kukátka a diorámy s trochou zpěvu a instrumentálního doprovodu nazývat ‚operou‘.“⁴⁰

August Wilhelm Ambros

Chápeme-li evropskou operní scénu devatenáctého století jako ve výše načrtnutém smyslu síť provázaných vztahů, jež jako každá síť, jak píše Osterhammel, obsahuje množství *Kontakt- und Kreuzungspunkten*, s kosmopolitním centrem v Paříži, měla by se hudebně-historická analýza zabývající se operou snažit postihnout právě ony „křižovatky“, kde se střetávaly rozličné operní směry devatenáctého století. Pakliže je centrální tezí této disertační práce, že Praha poloviny století představuje jednu z takových křižovatek, lze zvolit v principu dvě možné cesty, jak toto tvrzení doložit: za prvé, analýzu repertoáru, jenž se v Praze v oné době hrál – tak lze poměrně snadno ukázat, co všechno z operního světa mohl Pražan poloviny století znát, aniž by musel vycestovat za hranice města, a do jaké míry to představuje reprezentativní výběr různých operních žánrů –; za druhé, dramaturgickou analýzou oper vzniknuvších v Praze, na nichž lze přítomností široké palety operních konvencí ukázat, do jaké míry museli v Praze působící skladatelé operní různorodost doby reflektovat a do jaké míry se odráží v jejich díle. Zvolili jsme v této práci druhý z oněch postupů – viz hlavní kapitoly 3.2, 4.2, 5.2 a 6.3, věnované dramaturgické analýze čtyř vybraných oper pražského repertoáru –, přesto na tomto místě alespoň ve stručnosti shrňme operně-historickou situaci v Praze, aby byl nás obrázek celistvější.

Vycházíme při tom z náhledu, že dějiny hudby nelze ztotožňovat s dějinami komponování – které představují pouze jednu jejich část –, nýbrž je třeba hudební dějiny nazírat komplexně, protože, jak píše Pierre Bourdieu ve svých *Pravidlech umění*, „porozumět uměleckému dílu znamená porozumět vidění světa určité společenské skupiny, z jejíhož pohledu či pro kterou umělec své dílo vytváří.“⁴¹ Nejde však to to, spolu s Bourdieuem konstruovat „vědu o dílech“ – abychom použili jeho pojem –, nýbrž

⁴⁰ AMBROS 1851.

⁴¹ BOURDIEU 2010, s. 269.

dostatečně zohlednit skutečnost, že to není pouze autor a (jeho) dílo, nýbrž „proces estetické komunikace“, jenž by měl být předmětem uměnovědného zkoumání: paradigma dějin recepcce (*Rezeptionsgeschichte*) či výzkumu recepcce (*Rezeptionsforschung*), jež požaduje

„die Geschichte der Literatur und der Künste nunmehr als einen Prozeß ästhetischer Kommunikation zu begreifen, an dem die drei Instanzen von Autor, Werk und Rezipient (Leser, Zuhörer und Betrachter, Kritiker und Publikum) gleichermaßen beteiligt sind. Das schloß ein, den Rezipienten als Empfänger und Vermittler, mithin als Träger aller ästhetischen Kultur endlich in sein historisches Recht einzusetzen, das ihm in der Geschichte der Künste vorenthalten blieb, solange sie im Banne der traditionellen Werk- und Darstellungsästhetik stand.“⁴²

Nejde tedy pouze o představu, že starší díla mají vliv na díla novější (*Wirkungsgeschichte*) – snaha o konstruování kauzálních vztahů a postulování vlivologie znamená vždy pohyb na tenkém ledě –, nýbrž o uchopení díla v jeho kontextu.⁴³ Jinými slovy: pouze v případě, zohledníme-li činnost hudebníky kritiky, divadelních ředitelů, úspěchu či neúspěchu nějakého díla, přiblížíme se skutečně historickému poznání, namísto zvlgarizovaně požímaného strukturalismu – chápajícího dílo jako entitu nacházející se snad v platónském světě idejí – na jedné straně a neméně zvlgarizovaného pozitivismu zakládajícího si na výčtu holých fakt.

Podobně jako nelze uvažovat o francouzské operní scéně 19. století bez zřetele na divadelního ředitele Vérona, nelze si udělat nezkreslenou představu o pražské operní scéně bez postavy J. A. Stögera, jenž působil dvě funkční období ve funkci ředitele Stavovského divadla (1834 – 1846 a 1852 – 1858) a ve volbě prováděných děl se orientoval na nejnovější díla evropského operního repertoáru. Už na počátku století, za ředitelování K. Liebicha, zde kapelník Carl Maria Weber začal prosazovat jak francouzský repertoár, záhy se zde rozšiřují i díla provenience italské a německé. A od padesátých let se začínají ve Stavovském divadle hojně provozovat díla Richarda Wagnera. K tomu, abychom si mohli vytvořit představu, do jaké míry Praha znala a měla v oblíbě dobový různorodý operní repertoár, stačí otevřít knihu *Hudba*

⁴² JAUSS 1992, sl. 996.

⁴³ Umělecké dílo tak není „*nicht mehr autoritativ vorgegeben, sondern [...] einem produktiven Verstehen zur Suche aufgegeben.*“ in: JAUSS 1987, s. 9.

v českých dějinách, kde nalezneme cenné repertoárové statistiky⁴⁴: nejen Mozart, Weber, Cherubini, Rossini, Bellini, Kreuzter, Spohr a další, ale i Meyerbeer, jenž byl v té době, jak dokládá nejen četnost provádění jeho děl, ale i svědectví tisku, velmi oblíbeným autorem.



Obr. č. 1. Meyerbeerova opera *Prorok* (1849) se stala doslova senzací, a to jak v evropském, tak i specificky pražském měřítku (v pražském Stavovském divadle byla provedena hned roku 1850). V Praze si za krátkou dobu vydobyla takovou popularitu, že dobová kritika hovoří o „Prophetenfieber“ (prorokovské horečce). Vlivné pro další operní dění byla nejenom scénická stránka a její recepce u publika – „na obecnostvo působí Meyerbeer také špatně,“ píše August Wilhelm Ambros, „Zvykává je na výpravnost vystupňovanou až k nesmyslnosti, takže brzy budeme kukátka a diorámy s trochou zpěvu a instrumentálního doprovodu nazývat ‚operou‘.“⁴⁵ – nýbrž i titulní postava Jana von Leyda: charismatického náboženského vůdce,

samozvaného proroka, jehož některé rysy lze spatřovat v postavě kalvinisty Legrangeho z Kittlovy opery *Die Bilderstürmer*. O bohaté prorokovské recepci svědčí mimo jiné i parodie *Ein Prophet* (též *Der falsche Prophet*) Eduarda Tauwitzte.

Skutečnost, že to byla (vedle německé) recepce právě italské a francouzské opery, jež do značné míry utvářela pražský operní vkus na jedné straně a zanechávala vliv na tvorbě původních českých – přesněji: na českém území vzniklých, často neměkojazyčných – děl na straně druhé, je třeba nazírat v souvislosti s všeobecně zakoušenou – máme-li si vypůjčit příznačný název kapitoly z publikace Milana Hlavačky *České země v 19. století* – „atraktivitou románského světa“⁴⁶: A všímají-li si

⁴⁴ Vít 1983, s. 321 a 322.

⁴⁵ AMBROS 1851, citováno v překladu Ottlové a Pospíšila: OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997.

⁴⁶ „Vztah k Francii a Itálii a obdiv ke kultuře těchto dvou románských národů se výrazně podílely na utváření moderní české společnosti.“ in: HLAVAČKA 2014, 282.

autoři zmíněné studie „románských vzorů“ v oblasti politiky – kdy např. revoluční léta 1848-1849, jak upozorňují, vystupňovala italoofilii české společnosti –, v oblasti kulturní tvorby v literatuře, výtvarných umění, v oblasti módy a způsobů zábavy, zcela ignorující oblast operní, totéž by mohli říci o opeře. (A podobně Vladimír Macura v dodnes nepřekonaném a ve své svéráznosti prakticky nepřekonatelném *Znamení zrodu*, také v této souvislosti vynecháváje téma opery, zdůrazňuje význam „orientace na vrcholná díla prestižních kultur“.⁴⁷)

Je však důležité se ptát, v jaké podobě pražské publikum mohlo operní repertoár vůbec zakoušet. Nejde zde jen o to, že řada děl byla krácena, obtížné partie vynechávány či nahrazovány jinými – ostatně na problém extrémního modifikování svých děl, vedoucí často až k jejich nepoznání, upozorňuje i svého času dramaturg pražského Národního divadla Jakub Arbes⁴⁸ –, nýbrž o otázku, do jaké míry takové proměny mohly zasáhnout dramaturgii či intenci díla.

Tak například byli Meyerbeerovi *Hugenoti* v Praze v první polovině století (do roku 1847) provozováni pod názvem *Die Ghibelinnen in Pisa*, v modifikaci, jež – cenzurním vynucením – zcela vynechává náboženský konflikt, jenž však tvoří základní velkooperní dramaturgii tohoto díla. Až po revolučních událostech roku 1848 byli *Hugenoti* v Praze dáváni v původní podobě, což záhy otevřelo prostor pro politicky motivovanou recepci. Zatímco tak Robert Schumann ve své slavné kritice tohoto díla brojil proti využití protestantského chorálu *Ein' fest Burg ist unser Gott*, jež podle něj představuje neomluvitelnou profanaci protestantismu, shledávala pražská kritika – v habsburském katolickém Rakousku – nasazení chorálu zcela v pořádku, akcentujíc náboženskou svobodu.⁴⁹ (Viz obr. č. 2.)

Z dosavadních úvah je zřejmé, v jak velké míře hrála pro recepci (nejen) meyerbeerovské opery v Praze roli politická situace, reprezentovaná mimo jiné

⁴⁷ MACURA 1995, s. 192.

⁴⁸ „O každém dalším provozování slyšel jsem vždy méně svých vlastních a vždy více dodatků a mnohdy jsem, obzvláště byl-li můj kus prosou psán a rozmarného nebo docela fraškovitého žánru, po několikerém provedení kus svůj co do slovní části skoro ani nepoznal.“ in: ARBES 1880, citováno podle: KARASOVÁ 1958, s. 146.

⁴⁹ K problematice Meyerbeerových *Hugenotů* na pražském jevišti viz studii Marty Ottlové a Milana Pospíšila Meyerbeerovo operní divadlo světa v Praze, in: OTTLOVÁ - POSPÍŠIL 1997, s. 57 – 66.

2. 3 Opera jako politikum

*„Politisch ist das Theater insofern, als es von der Polis
und in der Polis handelt und auf die Polis hin.“⁵⁴*

Volker Klotz

Teze, že opera představuje politikum, dodnes patří k okřídleným a oblíbeným tvrzením hudební historiografie. Má-li však toto tvrzení mít větší výpovědní hodnotu než pouhá floskule, je třeba si položit otázku, v jakém smyslu lze operu chápat jako politickou či politicky motivovanou. „*Die Oper erweist sich auch unter friedlichen Aspekten als Politikum,*“⁵⁵ píše Kurt Honolka ve své knize věnované problematice operních libret. Má pravdu? A liší se něčím opera, jež je politická i v době míru, od opery, jež vyvolává či může vyvolávat např. revoluční boje? V jakém smyslu může být tedy opera politikum?

Za prvé, opera odjakživa představovala, jak jsme již letmo naznačili výše, prostředek reprezentace: jako statusový symbol sloužila svou nádherou a pompou sebereprezentaci šlechty, královského dvora či ve zvláštním případě církve. V tomto kontextu už svou samotnou přítomností (a méně pak obsahem, i když i ten zde hraje určitou úlohu) je opera politickou událostí či doprovází politické události: Tak tomu bylo – abychom zvolili příklad vážící se k našemu tématu – roku 1836 v Praze, kdy se v Praze dávala Meyerbeerova opera *Il crociato in Egitto* (*Křižák v Egyptě*) u příležitosti korunovace Ferdinanda V. českým králem. (Některá literatura, mimo jiné Wurzbachův slovník⁵⁶, mylně uvádí, že se během korunovačních slavností dávala Dessauerova opera *Lidwinna*, jejíž dramaturgická analýza je předmětem kapitoly 6.2 této disertace. Ke zmatku v odborné literatuře, zvláště lexikách, ohledně údajného provdění této

⁵⁴ KLOTZ 1987, s. 13.

⁵⁵ HONOLKA 1967, s. 208.

⁵⁶ WURZBACH 1858, s. 256.

opery při zmíněné korunovaci viz seminární práci Nikoly Kalinové⁵⁷, jež podává pečlivě zpracovaný stav bádání dané problematiky.)⁵⁸

Za druhé, operní představení může představovat onu příslovečnou rozbušku, jež uvede v dění dalekosáhlé politické události: Vzpomenout v této souvislosti nemusíme jenom zřejmě nejslavnějšího případu, Auberovy *La muette di Portici* (Němá z Portici), nýbrž i situace kolem revolučního dění v Praze roku 1848. Poeticky vystihl tuto situaci Vladimír Macura, když hovoří o „přelití divadelní akce z jeviště do ulic“ a „divadelnosti“ celé akce.⁵⁹ Důležitou úlohu v tomto ohledu v Praze hrála *Kittlova opera Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, z níž pochází pochod francouzských vojsk, jenž se stal v souvislosti s březnovými událostmi velice populární a doprovázel je. (K tomuto viz Wagnerovo vyjádření citované na s. 52 této práce.)

Za třetí, některé opery – a máme zde na mysli především scribeovsko-meyerbeerovský operní typ, jež představuje, řečeno s Richardem Wagnerem, „*dějiny světa*“⁶⁰ – lze chápat jako politické z jejich vnitřní podstaty. Politika či historie – a historii se v tomto ohledu rozumí politické dějiny, z hlediska dramaturgie opery tyto pojmy tedy spadají vjedno – v takovém operním typu nepředstavují pouhé pozadí, na němž se odehrává vlastní drama hýbané intrikami a afekty, nýbrž jsou ony samy hlavním tématem opery – jež bychom mohli formulovat jako „nevyhnutelnost osudu“ – a hybnou silou, která neúprosně určuje veškeré dění. Politické (např. revoluční boje) se tak často drasticky zpodobňují a zpřítomňují přímo na scéně, přičemž sbor funguje – coby personifikace politiky či osudu – jako jednající kolektivní postava, jako aktér (na rozdíl od jeho využití ve funkci komentátora děje – kterou plnil už v antickém dramatu

⁵⁷ KALINOVÁ 2013.

⁵⁸ Viz SEKYRKOVÁ 2004. „Pro příležitost královské návštěvy se dávala do gala i tehdy více než padesát let stará budova původně Nostizova divadla. Stavové dali před císařovým příjezdem vymalovat novou oponu. [...] Opera znázorňovala Prahu a ve středu opony i města situovaný v plném jasu Hrad. [...] Stavové se dostavili opět ve svých slavnostních uniformách. Dámy se blyštěly drahými šperky a šustily bohatými róby, avšak bez klobouků, jak je k tomu vybízela příslušná vyhláška z 28. srpna 1836, vydaná pro příležitost tohoto představení. [...] Do hlediště zasedla v první řadě šlechta, pak cizinci, kteří přijeli na korunovaci, pak diplomatický sbor a rakouská generalita.“ s. 68-69.

⁵⁹ „Také počátky pražské revoluce 1848 jsou podivně poznamenány divadlem: hrabě Stadion z lóže Stavovského divadla oznámil vyhlášení konstituce a ti, kdo později vzpomínali na tyto první březnové dny, spojovali si je právě s pocitem přelití divadelní akce z jeviště do ulic, s proměnou publika v aktivní herce nového, bezprostředně improvizovaného kusu, o jehož ‚divadelnosti‘ přitom nebylo pochyb.“ in: MACURA 2015 s. 524.

⁶⁰ WAGNER 1976, s 54.

– nebo jako čistě estetický doplněk – např. v italské operní tradici v tzv. arie con pertichini – apod.).

Chápeme-li operu jako politikum ve třetím výše načrtnutém významu, ukazuje se, že právě ona, jakožto divadelní útvar, zaujímá v devatenáctém století mezi dalšími dramatickými formami výjimečné postavení: Skutečnost, že právě divadlo – a v první řadě tragédie –, lépe než např. román či malba, je a odjakživa (nejpozději už v antickém Řecku) bylo využíváno jako prostředek politické proklamace, leží nabíledni. („*Politisch ist das Theater insofern, als es von der Polis und in der Polis handelt und auf die Polis hin,*“⁶¹ píše Volker Klotz.) A je přinejmenším překvapující, že velké politické události dlouhého století – především revoluce 1789, 1830 a 1848 –, na rozdíl od dřívějších dob, kdy aktuální politické dění nacházelo odraz v dramatické tvorbě, nezanechaly téměř žádnou stopu ve *vážných* divadelních kusech. Toto překvapivé zjištění formuluje Volker Klotz ve své, o několik řádků výše citované knize *Bürgerliches Lachtheater*⁶² – přičemž německý pojem Lachtheater Klotz odlišuje od pojmů Komödie a Lustspiel – a vysvětluje ho tak, že dramatici devatenáctého století se vyhnuli psaní aktuálních politických tragédií – či tragédií reflektující aktuální politické dění –, protože právě produkt onoho dění – tedy: liberalizace veřejného života, otřesení náboženského paradigmatu a především zrod představy člověka coby svobodného občana a měšťana, kdy měšťanstvo tvoří novou, nyní tu nejdůležitější, sociální vrstvu či třídu, berouc tak aristokracii její dosavadní postavení a důležitost – je neslučitelný s klasickou poetikou dramatu, spočívající na tom, „*dass es nur eine Elite hervorragender Einzelner sei, Fürsten von Geblüt und hohe Amtsträger, in deren persönlichem Schicksal das Schicksal der Gesamtgesellschaft aufgehe. Mit solch aristokratischer Dramaturgie ausgerechnet ein revolutionäres Massengeschehen anpacken zu wollen, wäre Aberwitz gewesen.*“⁶³ A Klotz formuluje své zjištění se vši drastičností, když prohlašuje, že tragédie jakožto žánr před výzvami politických a industriálních revolucí selhala: „*Aus guten Gründen, aber mit schlechten Ergebnissen haben Tragödie und ernstes Schauspiel vor den Herausforderungen der politischen und industriellen Revolutionen versagt.*“⁶⁴ A byly to podle Klotze právě ony

⁶¹ KLOTZ 1987, s. 13.

⁶² „*Bis uaf wenige Ausnahmen, die aber nicht auf die Bühne kamen, hat das ernste Theater es unterlassen, die zeitgenössischen politischen Umwälzungen aufzugreifen.*“, in: KLOTZ 1987, s. 14.

⁶³ KLOTZ 1987, s. 15.

⁶⁴ KLOTZ 1987, s. 15.

komické divadelní žánry – máme-li se pokusit o překlad jen těžko přeložitelného pojmu *Lachtheater* –, jež v devatenáctém století začínají nově plnit funkci ostnu sociální kritiky, nahradivše v tomto ohledu do značné míry žánry vážné; to, co se nově stává předmětem onoho ostnu, jsou podle Klotze „*weitreichende Gruppenzerwürfnisse und Gruppenverbrüderungen; kollektive Haltungen und Fehlhaltungen; massenhafte Handlungen und Ersatzhandlungen; klassenspezifische Ängste, Lüste und Verblendungen. Kurzum, überpersönliche Äußerungen, die merklich herrühren von wirtschaftlichen, sozialen und politischen Umwälzungen der Epoche.*“⁶⁵ – Aniž by nám zde šlo o to, podrobovat Klotzovy podnětné teze bližšímu zkoumání, poslouží nám jako pozadí pro formulaci teze, že v případě opery – a to vážné opery s často tragickým koncem – se politický rozměr v devatenáctém století neztrácí, ba naopak se v některých případech tento žánr politizuje. Přičemž pojmy „politický rozměr“ a „politizovat“ zde nemají být chápány jako doslovné scénické aktualizace či přenášení konkrétních současných politických událostí na operní jeviště, nýbrž spíše jako to, co Ottlová a Pospíšil označují jako „určitou možnost projekce do základní idey díla.“⁶⁶ A to, že takto vnímalo operu – konkrétně Meyerbeerovy opery – už samo dlouhé století, dosvědčuje vyjádření Théophilea Gautierra, jenž píše, že

*„zvláštní shodou okolností každá z jeho oper se vztahuje přesně k historickému smyslu epochy, v níž byla napsána nebo provedena. Robert d'ábel ... představuje docela dobře ducha rytířství, katolicismu, plného návratů ke středověku v tomto období. Cožpak Hugonoti, v nichž mají protestanti krásnou úlohu, nelíčí skeptické buržoazní a konstitucionální tendence vlády, která se právě zhroutila? Prorok zdá se být vytvořen jakoby pro potřeby dneška. [...] Když Meyerbeer psal své nesmrtelné partitury, patrně neměl přesný záměr vložit do nich ty symboly, jež v nich nacházíme. Avšak génius nevědomky shrnuje ve svých dílech ducha epoch, v nichž tvoří, a říká to, co všichni šeptají právě tak, jako člověk artikuluje to, co příroda ševlí.“*⁶⁷

Gautierovský citát nám ukazuje, do jaké míry a v jakém smyslu – rozdílném od dřívějších dob – vnímalo devatenácté století operu jako politikum.

⁶⁵ KLOTZ 1987, s. 16.

⁶⁶ OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN: Meyerbeerovo operní divadlo světa v Praze, in: OTTLOVÁ - POSPÍŠIL 1997, s. 58.

⁶⁷ GAUTIER 1598, citováno podle Ottlové a Pospíšila v jejich překladu: OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997, s. 58.

3. JOHANN FRIEDRICH KITTL: *BIANCA UND GIUSEPPE ODER DIE FRANZOSEN VOR NIZZA*

3. 1 Obsah opery

„Ich habe Gift – Giuseppe – lebe wohl! Geh', ficht für's Vaterland und stirb geehrt!“⁶⁸

Bianca

Na venkovním prostranství před zámkem hraběte markýze Malviho je shromážděn vesnický lid, občané města Nizza, všichni očekávají radostný sváteční den (*Freut euch! freut euch! wark're Leute, fröhlich sollen alle sein!*⁶⁹). Jen myslivec Giuseppe, syn správce zámku, se neraduje s ostatními; a když ho vesnická dívka Clara požádá o tanec (*Mein Freund, sag', bist du mit beim Tanz?*⁷⁰), odpoví jí, že miluje jinou dívku, čehož Clara lituje (*Weh' mir! ... Und eine andre liebst du? Liebst nicht mich?*⁷¹). Zatímco si dav tropí žerty ze starého žebráka Coly, oslavuje slečnu Biancu, dceru markýzovu (*Hoch Fräulein Bianca! Bianca hoch!*⁷²). Nešťastná Clara z nenaplněné lásky jako akt pomsty představuje coby svého ženicha starého a nic netušícího kaprála Bonnatiho (*Seht hier den tapfren Corporal, den Bräutigam nach meiner Wahl!*⁷³), čímž způsobí radostné pozdvižení veselícího se davu (*Vivat! die Braut! juchhe! schnell war di Wahl!*⁷⁴).

Na scénu přichází Bianca a dává se s Giuseppem do rozhovoru, z něhož vyplývá, že je to právě ona, které patří jeho láska (*O Gott sei Dank! So treff' ich dich allein!*⁷⁵), které však nemá býti přáno (*Verloren ewig ist all' unster Glück!*⁷⁶): když se jí Giuseppe ptá, co je překážkou jejich lásky, Bianca prostě odpovídá, že jejich rozdílný původ a sociální postavení (*Durch Stand, Rang und Geburt!*⁷⁷) – i když se jedná o bývalé soukrajence –, načež se Giuseppe ptá, zdali je rozděluje příroda (*O Bianca! Trennt uns die*

⁶⁸ KITTL 1848, s. 8.

⁶⁹ KITTL 1848, s. 1.

⁷⁰ KITTL 1848, s. 1.

⁷¹ KITTL 1848, s. 1.

⁷² KITTL 1848, s. 1.

⁷³ KITTL 1848, s. 2.

⁷⁴ KITTL 1848, s. 2.

⁷⁵ KITTL 1848, s. 2.

⁷⁶ KITTL 1848, s. 2.

⁷⁷ KITTL 1848, s. 2.

Natur?⁷⁸). Hlavní překážkou však je skutečnost, že mladá markýzova dcera si má brát za muže hraběte Malviho: jsou to úmluvy a práva otců, jež rozhodují o štěstí a naštěstí jejich dcer, i když mohou být proti přirozenosti (*Doch ach! Gesetze, Vaterrechte, und trotzen sie auch der Natur, sind unsiegbar strenge Mächte, wer sie bekämpft, verdirbt sich nur.*⁷⁹). – Na to jí Giuseppe odpovídá, že bude trvat na svém právu coby syna správce na první tanec s nevěstou (*Dem Schulzenstohne steht es zu, den Ehrentanz von dir zu fordern.*⁸⁰). Je tak zaděláno na první dramatický konflikt, jenž má vyústit do konce prvního aktu.

Chopin: Balada F dur



Kittl: Úvodní sbor z opery Bianca und Giuseppe

Freut euch! freut euch! wack - re Leu - te, fröh - lich sol - len Al - le sein!

„Hned první sbor po ouvertuře jest opsána Chopinova klavírní ballada i s původní tóninou F dur“⁸¹, píše recenzent opery Bianca v časopisu Dalibor. A jakkoliv může být podobnost obou úryvků očividná, více než o údajném plagiátorství či Kittlově opisování svědčí uvedený citát o zálibě dlouhého století v tzv. „honu na reminiscence“, jak tuto snahu trefně označuje dobová německojazyčná kritika: *Reminiszenzenjägeri*. O tom, že tyto praktiky do značné míry obsesivního vyhledávání podobností mezi jednotlivými díly pražská kritika reflektovala, svědčí následující citát z recenze ke Kittlově opeře *Die Waldblume*, otiskované v Bohemii roku 1852: „Dass es nicht Wenige gibt, die über Reminiszenzen klagen, ist ein Erscheinung, die sich bei jeder Novität aber und abermals wiederholt. Zum größten Glücke verhält es sich mit dieser Reminiszenzenjägeri ebenso, wie mit den Ansichten über die Ähnlichkeit der Physiognomien; wie viele Ohren und Augen, so viele abweichende Urteile in dieser Beziehung.“⁸²

⁷⁸ KITTL 1848, s. 2.

⁷⁹ KITTL 1848, s. 2.

⁸⁰ KITTL 1848, s. 2.

⁸¹ Citováno podle: PETRÁNEK 2003, s. 55.

⁸² ULM 1852b.

Přichází Biančin otec hrabě Malvi a před slavnostním zahájením slavnosti upomene všechny přítomné na nutnost být věren králi a na blížící se nebezpečí (*Doch eh' zum Fest wir schreiten, das ich euch versprach, hört noch zuvor ein ernstes, wicht'ges Wort: Nah ist der Feind, und groß ist die Gefahr ... für euere Treue bürgte ich dem König*⁸³). Po slavnostních ceremoniích – kdy vesničané defilují před markýzem, mladé dívky zdobí Biancu věnci a savojsští chlapci tančí charakteristický tanec („*ein charakteristischer Tanz der Savoyarden-Knaben*“⁸⁴) – přivádí žebrák Cola na scénu harfenici Brigitu a žádá Mavliho, aby směla zapět píseň (*hört Ihr des Mädchens Sang*⁸⁵). Její zpěv – doprovázející se sama na harfu přednáší píseň o zašlých dnech štěstí a těžkém údělu žebráků – však rozezlí hraběte Rivoliho (*Du hier! Verworfen! Meinen Augen zeigst Du dich? Nichtswürdige! Verruchte! Fort!*⁸⁶), načež se ukáže, že Brigita je jeho sestra, kterou však Rivoli zavrhnul (*Ein erhlos Weib – einst meine Schwester*⁸⁷). Důvodem jejího zavržení bylo to, že se zamilovala do nízce postaveného člověka (*Ein nied'rer Mensch gewann ihr Herz – durch Liebe zu ihm befleckte ihre Abkunft sie.*⁸⁸). Teprve později se ukáže, že tímto neurozeným člověkem byl Vincenzo Sormano, velký bojovník za svobodu a lidská práva, jenž v mnohém připomíná markýze Posu z Schiellrovy hry (i z neméně slavného Verdiho zhudebnění) *Don Carlos*.

Rivoli se omlouvá za způsobené pozdvižení a vyzývá k tanci Biancu (*Marchese, um Verzeihung muss ich bitten, zu unbedacht hab' ich das Fest gestört Musik! Mein Fräulein, Eueren Arm!*⁸⁹). Vtom se však z davu vynoří Giuseppe, představuje se jako syn správce zámku, a žádá proto právo prvního tance (*Des Schulzen Sohn, der als sein Recht den Ehrentanz verlangt.*⁹⁰). Než ho však stihnou Mavliho vojáci coby narušitele klidu uvěznit, z davu se náhle objeví Vincenzo Sormano a spolu s Giuseppem oba zmizí.

Na počátku druhého dějství se ocitáme na vrcholku Alp na hranici mezi Nizzou a Francií, kam Sormano Giuseppa dovedl, jsou v bezpečí (*In Sicherheit sind wir – hier ist*

⁸³ KITTLL 1848, s. 2.

⁸⁴ KITTLL 1848, s. 2.

⁸⁵ KITTLL 1848, s. 3.

⁸⁶ KITTLL 1848, s. 3.

⁸⁷ KITTLL 1848, s. 3.

⁸⁸ KITTLL 1848, s. 3.

⁸⁹ KITTLL 1848, s. 3.

⁹⁰ KITTLL 1848, s. 3.

*mein Reich!*⁹¹). V rozhovoru se Sormanem se Giuseppe dovídá, že to právě on je oním neurozeným manželem žebračky Brigitty, kvůli němuž ji Rivoli zavrhnul: Rivoli tak je nepřitelem obou dvou mužů (*Wir teilen Hass und Rache. Hassesst du nicht Rivoli? ... Ich hass ihn als den Bruder meines Weibes!*⁹²). Sormano vypráví, jak byl kdysi leníkem hraběte Rivoliho i o tom, jak se zamiloval do jeho sestry a jak se potají vzali, i o tom, jak nakonec však byli prozrazeni a po tom, co ho nechal mučit, ho hrabě vyhnal a sestru vydědil, vzal jí dokonce i jméno (*Man nahm ihr Güter, Ehren, Stand und Namen, Brigitta wurde sie genannt.*⁹³). Sormano se chce nyní pomstít a i proto se stal velitelem rebelů skrývajících se v horách a usilujících o připojení k Francii, jež jejich snahy podporuje (*Du siehst mich hier ald der Verbannten Haupt, die alle hier zur Rache sich verschworen, im Bund sind wir mit der Franzosen Heer*⁹⁴). Giuseppe se nejdříve zděsí a odsoudí Sormana a jeho přívržence jako zrádce vlasti (*Verrath am Vaterland!*⁹⁵) a nechce se nechat přesvědčit, aby se k povstalcům přidal (*O Gott, beschütze meine Sinne! O Gott beschütz' mein armes Herz!*⁹⁶).

Připojit se k rebelům se Giuseppe rozhodne až po rychlém sledu tří událostí – divadelně ztvárněnými třemi hudbami, jež téměř simultánně zaznívají a zpřítomňují tak na jedné scéně tři různé děje –, jež se odehrají ve finále druhého dějství: nejdříve zaznívá zvuk pochodujícího vojska (*Aus der Tiefe des Hintergrundes hört man die Trommeln zur Reveille schlagen... Man hört aus der Tiefe die französische Feldmusik heraufschallen*⁹⁷), potom sbor poutníků v čele s Colou oznamují tragickou novinu: Brigitta, Sormanova manželka je mrtvá, utopila se v potoce (*Sei gnädig, Herr, der Armen, Ihr Herz im Leide brach*⁹⁸), nakonec – a to je hlavní důvod Giuseppova rozhodnutí – zaznívá ze zámku svatební hudba: Bianca si má onoho dne brát Rivoliho (*Cola, hörst du? ... Weissst du, was die Musik bedeuten mag? – Von Nizza nahn dem Schlosse sich die Gäste, die Braut des Grafen Rivoli zu grüßen, wer weiß, die Hochzeit feiert man wohl heut'!*⁹⁹).

⁹¹ KITTL 1848, s. 4.

⁹² KITTL 1848, s. 4.

⁹³ KITTL 1848, s. 4.

⁹⁴ KITTL 1848, s. 4.

⁹⁵ KITTL 1848, s. 4.

⁹⁶ KITTL 1848, s. 4.

⁹⁷ KITTL 1848, s. 5.

⁹⁸ KITTL 1848, s. 5.

⁹⁹ KITTL 1848, s. 5.

Třetí dějství nás přivádí zpátky do zámku markýze Malviho. Ve své komnatě si Bianca zoufá nad nenaplněnou láskou – i ona Giuseppeho vroucně miluje (*Giuseppe! Heissgeliebter! Unglücksel'ger! In welchen Sturz riss dich dein toller Muth!*¹⁰⁰). Přichází Clara, jež také Giuseppeho miluje, a sděluje Biance, že jejich milovaný se spojil s povstalcí, ba co hůř: při neúspěšném pokusu o povstání byl on i Sormano zajati a pro vzpouru mají býti popraveni (*Denn wisst nur, dass Giuseppe sich verschworen, dass sie Saorgio kämpfend überfielen; besiegt sind sie von unseres Königs Truppen ... Das Urtheil lautet auf den Tod!*¹⁰¹) – a to ještě téhož dne. Pro Claru není těžké přemluvit Biancu, aby se pokusila Giuseppeho zachránit ze spárů smrti (*Es ist ein Mittel mir gegeben, so einzig wird es möglich sein, zu retten des Verlor'nen Leben, Von Schmach und Tod ihn zu befreien!*¹⁰²).

V následujícím rozhovoru s otcem Bianca Malvimu odhalí, že miluje Giuseppeho (*So wisse, er ist's, den ich liebe!*¹⁰³), a sděluje mu, že si Rivoliho vezme pouze pod podmínkou, že Malvi omilostní Giuseppeho – jinak si sama sáhne na život. Hrabě jí to přislíbí (*Bianca: Du gibst dein Wort? Malvi: Ein Wort, das nie gebrochen!*¹⁰⁴). Nato Rivoli odvádí Biancu, svatební hosté prozpěvují slávu budoucím manželům (*Es lebe hoch das edelste der Paare!*¹⁰⁵).

Závěr třetího dějství se odehrává před vojenskou pevností v Saorgiu, vojáci popíjejí a slaví vítězství (*Stoßet an, wack're Kameraden! Preist den Krieg! Brav gekämpft! Tapfere Soldaten krönt der Sieg!*¹⁰⁶) spolu se svým velitelem Bonnatim. Přichází Clara, kterou vojáci rozverně oslovují jako paní kaprálovou – Bonnatihou ženu (*Hoch die Frau Corporalin, hoch!*¹⁰⁷). Do této situaci přicházejí dva poustevníci dát odsouzencům poslední útěchu před smrtí. Toho využije chytrá Clara a naleje poustevníkům pohár vína (*Trink auf das Wohl der tapfern Sieger, leert bis zum Grund den Becher aus!*¹⁰⁸). V pijácké scéně žebrák Cola přemluví poustevníky, aby něco zazpívali, s čímž oni – pod vlivem vína – nakonec souhlasí (*Weil ihr denn wollt – ein Liedchen unsrer Art.*¹⁰⁹). Díky

¹⁰⁰ KITTL 1848, s. 5.

¹⁰¹ KITTL 1848, s. 5.

¹⁰² KITTL 1848, s. 5.

¹⁰³ KITTL 1848, s. 6.

¹⁰⁴ KITTL 1848, s. 6.

¹⁰⁵ KITTL 1848, s. 6.

¹⁰⁶ KITTL 1848, s. 6.

¹⁰⁷ KITTL 1848, s. 6.

¹⁰⁸ KITTL 1848, s. 7.

¹⁰⁹ KITTL 1848, s. 7.

všeobecnému zmatku se tak podaří, že Clara a Cola vniknou v přestrojení za poustevníky do vězení a vyvedou z něj Giuseppa se Sormanem, také v poustevnických šatech. Skuteční, opilí, poustevníci se domnívají, že vidí své dvojníky (*Ach! unsre Doppelgänger!*¹¹⁰) a modlí se, vojáci už příliš pozdě zjišťují, že vězni uprchli (*Gefang'ne sind entfloh'n!*¹¹¹).



Obr. 3. „Ať si ‚Prorok‘ zpívá, jak chce, my se díváme na slunce a aplaudujeme,“¹¹² píše August Wilhelm Ambros ve vztahu k nesmírné oblíbenosti divadelních vizuálních efektů typu východu slunce apod. Podobné spectacle d’optique tvoří jednu z konstitutivních složek francouzské

grand opéry, ne-li opery vůbec jakožto žánru. A Romuald Božek – konstruktér, jenž na žádost ředitele Stavovského divadla Johanna Augusta Stögera sestrojil optické zařízení, jež nahradilo rozbité elektrogalvanické slunce M. H. Jacobiho – byl v Praze nazýván „Bohem slunce.“ (Jeho přístroje byly v padesátých letech 19. století užity v řadě pražských přestavení, mimo jiné v Nicolaiových *Die lustigen Weiber von Windsor*, Wagnerově *Tannhäuserovi* a *Lohengrinovi* a dalších.) Divadelní reprezentace vycházejícího slunce ovšem nepředstavuje pouhý optický samoúčel, nýbrž funguje v metaforické rovině jako symbol svobody, jak můžeme vidět například v Rossiniho *Villému Tellovi* (sbor *Liberté, redescends des cieux, et que ton règne recommence!*) nebo v Kittlově *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, kde rebelové, schovaní v divoké horské krajině, za rozbřesku padají na kolena a v ranním pozdravu zdraví slunce, jež jim má – jak to formuloval Richard Wagner ve svém scénickém náčrtu k opeře – přinést novou svobodu.

Giuseppe a Sormano, stále ještě převlečení za poustevníky, unikli pronásledovatelům a ještě před rozbřeskem se chystají uprchnout s Nizzy (*dann fort von hier noch diese Nacht! Verloren sind wir, wenn uns der Tag in Nizza trifft! Nach Frankreich!*¹¹³), Giuseppe lituje, že už nikdy neuvidí Biancu ani vlast (*Bianca – nie dich*

¹¹⁰ KITTL 1848, s. 7.

¹¹¹ KITTL 1848, s. 7.

¹¹² AMBROS 1851. Citováno ve vlastním překladu; v originále: „Der ‚Prophet‘ mag singen, so viel ihm beliebt, wir schauen in die Sonne und applaudieren.“

¹¹³ KITTL 1848, s. 8.

wiedersehen, Mein Vaterland – nie wieder dich begrüßen!¹¹⁴). Sormano ho přesvědčuje, že pokud se nepřestane oddávat svým snům a ihned neuprchnou, už Biancu ani vlast doopravdy nikdy více nespátří (*träumst länger du, sind wir verloren!*¹¹⁵).

Mezitím se rozednívá a prostranství se naplnilo lidem chystajícím se na Binančinu svatbu (*Seht, welcher Glanz! Seht, welche Pracht! Zum hellen Tag wird hier die Nacht*). Clara a Cola sdělují lidu, že Giuseppe a Sormano dostali milost (*Sie sind bedandigt*¹¹⁶), šťastnou novinu už jim ale sdělit včas nestihnou: na cestě do kostela Sormano probodne Rivoliho (*Der Sünder soll erleichen, dies schwören wir verint*¹¹⁷) a Bianca umírá Giuseppemu v náručí – aby unikla nešťastnému manželství, požila totiž předtím jed (*Ich habe Gift – Giuseppe – lebe wohl! Geh', ficht für's Vaterland und stirb geehrt!*¹¹⁸). Do města proniká francouzské vojsko, Giuseppe se dává v poslední chvíli na stranu Italů a padá s prvním výstřelem (*Die Soldaten, Giuseppe an der Spitze, stürmen dem Thore zu, durch welches die Franzosen eindringen. Sie geben aufeinander Feuer. Auf den ersten Schuss fällt Giuseppe.*¹¹⁹).



Obr. č. 4. Koncertní provedení Kittlovy opery *Bianca und Giuseppe* v roce 2003 v pražském Národním divadle je třeba rozhodně hodnotit pozitivně jako oživení starého, tehdy téměř zapomenutého, a přece kvalitního operního repertoáru. Absencí scény však velká historická opera meyerbeerovského stříhu – založená mimo jiné na pantomimické výmluvnosti scénických konfigurací tíhnoucích k vytváření živých obrazů (*tableaux vivants*) – ztrácí jednu z hlavních konstitutivních složek, jež se, pochopitelně vedle hudby, podílejí na vytváření dramatu.

¹¹⁴ KITTL 1848, s. 8.

¹¹⁵ KITTL 1848, s. 8.

¹¹⁶ KITTL 1848, s. 8.

¹¹⁷ KITTL 1848, s. 8.

¹¹⁸ KITTL 1848, s. 8.

¹¹⁹ KITTL 1848, s. 8.

3. 2 Dramaturgická analýza opery

„Weißt du was der Schluss eines Stückes ist? – Alles!“¹²⁰

Richard Wagner

Vybavit operu dvojitým názvem v 18. a 19. století bylo, jak upozorňuje Dahlhaus¹²¹, zcela běžné (vzpomeňme na názvy děl jako *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, *Il barbiere di Siviglia*, *ossia L'inutile precauzione* či *Martha, oder Der Markt zu Richmond* apod.); v případě Wagnerovy a Kittlovy opery – tedy: opery složené z názvů *Bianca und Giuseppe* a *Die Franzosen vor Nizza*, sloučených vjedno spojkou *oder* – však nejde jen o pouhou módu, nýbrž dvojitý název je zakořeněn v samotné dramaturgii tohoto kusu. Na jedné straně je zde totiž představen příběh ústřední milenecké dvojce – v němž nechybí, jak tomu často bývá, třetí člen: do Giuseppeho nešťastně zamilovaná Clara, jež dotváří milostný trojúhelník; ani hlavní záporná postava, hrabě Rivoli, stojící v opozici vůči mileneckému páru –, na straně druhé se divákovi předvádí historické či politické události, totiž boje o tehdy italské město Nizza, jež je na samém konci opery dobito francouzským vojskem. Důležité ovšem je, že tyto historicko-politické události netvoří pouhé pozadí, na němž se odehrává privátní příběh milenecké dvojice, nýbrž samy tvoří do značné míry hybnou sílu dramatu.

Neběží zde však o dvě na sobě nezávislá dějová vlákna či úhly pohledu; obě dvě části příběhu jsou organicky nerozlučně provázány: jsou to události osobního života – nenaplněná láska k Biance, smrt Brigitty –, jež jsou Giuseppeho motivací pro to, přidat se k rebelům, na druhé straně je ničivá síla historie, jež pod svou tíhou semele osudy jednotlivých postav, ať se tyto v posledku zachovají jakkoliv. Znaje velmi dobře francouzskou operu, v první řadě Meyerbeera, píše v souvislosti s koncem opery Richard Wagner v dopise Kittlovi: „*das einzige furchtbar Erhebende ist das Daherschreiten eines großen Weltgeschickes – hier personifiziert in dem siegreichen Einzug der französischen Revolutions-Armee, welche in fürchterlicher Glorie über die zertrümmerten alten Verhältnisse (der Familien) dahinzieht.*“¹²² A můžeme říci, že zde Wagner použil pojem, který lze

¹²⁰ Wagner v dopise Kittlovi, citováno podle VETTER – VOSS 2005, s. 30.

¹²¹ DAHLHAUS 1985, s. 35.

¹²² Citováno podle VETTER – VOSS 2005, s. 30 – 31.

chápat nejen jako ústřední pro *Biancu a Francouze*, nýbrž pro scribeovsko-meyerbeerovskou operní poetiku jako takovou: je totiž onen „Weltgeschick“, jenž nemilosrdně ničí, jak říká Wagner, staré poměry – důležité je však to, co dodává Wagner v závorce: totiž poměry rodiny (či rodinné poměry): tím totiž vyjadřuje ono provázání privátní zápletky s historickým děním. „*Der Einzelne wird von der Geschichte zermalmt*,“¹²³, píše Anselm Gerhard v souvislosti s Meyerbeerovými *Hugenoty*, totéž by byl však mohl napsat i o *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, máme-li ještě jednou užít celý dlouhý název Wagnerovy a Kittlovy opery. (Pojem „privátní zápletky“ či „privátní sféra“ či „privátní aféra“ si vědomě půjčujeme od Dahlhause, jenž ho v této souvislosti začal používat: v souvislosti s operní tradicí 19. století hovoří o „*Verquickung der politischen Vorgänge mit einer Privataffäre*“¹²⁴.)

Tematizuje-li Wagner v libretu ke Kittlově opeře historii, kde historie sama – personifikovaná, jak píše, francouzským vojskem – představuje hybatele dramatu, nestaví se přitom radikálně ani na jednu stranu politického spektra: z dramaturgie opery nelze vyčíst jeho sympatie pro tu či onu stranu. (A Giuseppe sám změní dvakrát stranu: nejdříve oddaný králi a italské vlasti, posléze – jakkoliv je jeho motivací snaha získat Biancu – se dá na stranu povstalců, aby na závěr padnul za svého krále: „*Zu meines Königs Fahnen kehre reuig ich zurück, und suche auf blutigen Bahnen den Tod, mein einzig Glück.*“¹²⁵) Podobně jako v Meyerbeerových *Hugenotech* – kde jsou katolíci vylíčení jako krvelačné bestie, hugenoti, byť oběti, jsou zrovna tak krvelační, šlechta a duchovenstvo jako alibisté – či v jeho *Prorokovi* – kde vedle šlechty coby brutálních krutovládců vystupují novokřtění jako zfanatizovaný krvelačný dav – jsou zde jednotlivé strany vylíčeny tak, že se s nimi divák může jen stěží identifikovat: aristokracie je vylíčena jako zkostnatělý, konservativní a povýšený stav neuznávající mesaliance, rebelové v čele se Sormanem jsou tak zaslepeni myšlenkou svobody a nezávislosti, že se nebojí sáhnout k drsnému násilí jako prostředku dosažení svého cíle, francouzské vojsko jako imperialističtí dobyvatelé a ničitelé. Jinými slovy: je to politika sama či osud sám, jenž je zde vylíčen v nejčernějších barvách.

¹²³ GERHARD 2016, s. 10.

¹²⁴ DAHLHAUS 1983b, s. 53.

¹²⁵ KITTL 1848, s. 8.

Obr. č. 5. Opatřit operní dílo dvojitým názvem představovalo v dlouhém století poměrně běžnou praxí. V případě Kittlovy opery však nešlo o pouhou módu; spojka oder zde slučuje dvě roviny díla, jejichž vzájemný vztah je pro jeho dramaturgii konstitutivní: totiž privátní milostný příběh (*Bianca und Giuseppe*), jenž je zasazen do politických událostí (*Die Franzosen vor Nizza*), které nepředstavují pouhé pozadí děje, nýbrž aktivně – jako nevyhnutelná moc osudu – do něj zasahují a jemuž jsou postavy v posledku podřízeny. Neodmyslitelnou součástí francouzské grand opéry – již Kittlova opera žánrově přináleží – je baletní vystoupení, jež je zde, na rozdíl od běžného třetího, situováno do prvního dějství a jako oblíbená část anoncováno (*Vorkommende Tänze*). Iméno autora podařeného libreta, Richarda Wagnera, se z cedula nedočteme, přiznaný je pouze autor románové předlohy *Die Hohe Braut* Heinrich König.

Königlich sändisches Theater in Prag.
Donnerstag den 24. November 1853.
 (Abonnement suspendu.)
 Zum Vortheile des Herrn Steinecke.
 Neu einstudirt:
Bianca und Giuseppe,
 oder:
Die Franzosen vor Nizza.
Oper in 4 Akten nach einem Königlichen Roman. Musik von J. K. Kittl.

Personen:

Marschall Malin Herr Dr. Schmidt.	Gefr., ein Bistler Herr Braun.	Herr Braun.
Bianca, eine Tochter Frä. Scherber.	Gefr.) Grunitz Herr Dutz.	Herr Dutz.
Graf Rivelli Herr Werling.	Jeweler) Grunitz Herr Müller.	Herr Müller.
Giuseppe, Jäger, Sohn des Schützen	Alle Herren und Damen aus Nizza, Gefolge und Diener	des Marschalls, Bürger, Kaufleute, Kaufleute, Bürger,
auf dem Marschalls Gute, Wäldchen	Bersäworen, Soldaten aus Nizza, Französische Ge-	weib.
der Bianca's Herr Reichel.	der Nizza Herr Steinecke.	Herr Steinecke.
Bianca'se Coquette Herr Steinecke.	Frä. Janka.	Frä. Janka.
Begleiter, eine Dornierin Frä. Janka.	Frä. Wagner.	Frä. Wagner.
Clara, ein Bürgermädchen aus Nizza	Herr Wehrmann.	Herr Wehrmann.
Bonatti, Corporal Herr Wehrmann.		

Vorkommende Tänze:

Im ersten Akte: 1. *Bianca-Gruppierungen*, angeführt von der Frä. Marie und Cecile Ballewitsch.
 2. *Tarantella*, componirt vom Balletmeister Herrn Dorschel, angeführt von dem Frä. Martini und dem Corps de Ballet.

Anfang um 7 Uhr. — Ende nach halb 10 Uhr.

'Sämmtliche Freikarten mit Ausnahme der roten sind ungültig.
 Druck: Fr. Kopp.

* Der bei Weinstepf und Dienst in Leipzig ausgelegte nebstbelegte Reservationszettel der Oper mit Zert. H in den Wechselbüchern
 der Herren J. K. Hoffmann und Carl Hoffmann zu haben.

J. A. Stöger.

Druck bei C. Vetter'schen Buchhandlung, Kolowratstraße „zu den Linben“ Nr. 854.

A podobně jako v *Hugenotech* či v *Prorokovi* vynikne ničivá síla osudu nejlépe na pozadí idyly, z níž jsou postavy chtě nechtě vytrženy, aby byly konfrontovány s destruktivní silou politiky a osudu: úvodní scéna prvního dějství *Hugenotů* představuje (zdánlivě) bezstarostnou pitku a hodokvas (*Des jours de la jeunesse et du temps qui nous presse, dan sune douce ivresse, Hatons-nous de jouir*¹²⁶), jejich druhé dějství je otevřeno idylickým pastorelem (*O beau pays de la Touraine*¹²⁷), Prorok začíná líčením idylické vesnické zemědělské krajiny (*La brise est muette! D'échos en échos sonne la clochette de nos gais troupeaux*¹²⁸), První takty opery *Bianca* představují bezstarostný lid užívající si sváteční den (*Freut euch! freut euch! Wackre Leute, fröhlich sollen alle sein! Man versprach ein Fest heute, Jubelnd stimme Jeder ein!*¹²⁹). A obraz idyly představuje i Brigittina píseň z prvního dějství: byť v negativním smyslu – doprovázejíc se na harfu, žebračka

¹²⁶ SCRIBE 1841, s. 73.
¹²⁷ SCRIBE 1841, s. 79.
¹²⁸ SCRIBE 2004, s. 238.
¹²⁹ KITTL 1848, s. 1.

zpívá o zašlých zlatých časech štěstí a radosti –, tvoří její slova, stejně jako Kittlovo zhudebnění, jež svou stylizací naplňuje ideál citové estetiky (*Empfindsamkeit*), kontrast k dalšímu, politikou ovlivněnému dění:

*„O ihr na Glanz und Freude Reichen,
hört an das Lied der Bettlerin!
Nie möge euer Stern erbleichen,
Nie schwinde euer Glück dahin!
Den Bettler, der nur Armuth kennt,
Die kleinste Gabe macht ihn froh –
Doch wer von Glück und Glanz sich trennt,
Verweinet stets, was ihm entfloh.
O goldene Zeiten! Wonnige Träume!
O Tage des Glückes! Stunden der Lust!
Nie find' ihc euch wieder, liebliche Räume:
Die Qual meiner Schuld nur lebt in der Brust.“¹³⁰*

O ihr an Glanz und Freude
de
Rei - chen, hört an das Lied der Bett
le - rin!

Idyla – ať už představená opticky na scéně, nebo evokovaná slovně, jako je tomu v Brigitinně písni – nepředstavuje jediný způsob, jak kontrastovat ničivou sílu politiky; dalším, v 19. století velmi častým způsobem, je kontrastovat vznešenost a vážnost

¹³⁰ KITTL 1848, s. 3.

historie s momentem groteskna: Ve své *Předmluvě ke Cromwellovi* – jež se stala manifestem (nejen činoherního) dramatu 19. století – píše Victor Hugo: „Podle našeho názoru tu schází zbrusu nová kniha o využití groteska v umění. Měla by ukázat, jak mocných účinků dosáhli moderní autoři s pomocí tohoto úrodného typu, na nějž se doposud vrhá úzkoprsá kritika.“¹³¹ A o několik odstavců dále pokračuje: „Vznešené proti vznešenému jen těžko vyvolá kontrast, a člověk si potřebuje odpočinout, dokonce i od krásy.“ – A stejně tak, dodejme, od tragiky velké historické opery či od oné vše drtící ničivé síly historie, jež stojí v základu její dramaturgie. – „Groteskno se oproti tomu zdá být jakýmsi pozastavením, prokem srovnání, východiskem, z něhož se člověk vzpíná ke krásu s čerstvějším a vzrušenějším vnímáním. Salamandr dá vyniknout vodní víle, skřítek přidá krásu rusalce.“¹³² Scéna s dvěma poustevníky z konce třetího dějství z hlediska dramaturgie díla na jedné straně slouží posunutí děje kupředu – díky převleku se Claře a Colovi podaří osvobodit Giuseppa a Sormana z vězení, kde čekali na popravu pro velezradu –, na druhé straně však právě svou groteskností představuje kontrast k tragice opery jako celku. A groteskní není pouze celá situace – kdy se poustevníci nejdříve nechávají prosit, aby se s vojáky napili, potom zpívají „*ein Liedchen unserer Art*“¹³³, aby se nakonec, zcela opilí, domnívali, že prchající Giuseppe a Sormano představují jejich dvojníky (*Ach! unsere Doppelgänger!*) –, nýbrž i Kittlovo zhudebnění jejich písně (viz s. 42 této práce).

¹³¹ HUGO 2006, s. 44

¹³² HUGO 2006, s. 45

¹³³ KITTL 1848, s. 7.

Weill ihr denn wollt weil ihr denn wollt ein

Lied-chenuns - rer Art!

Ein ar - mer Sün - der liess michru - fen, ar - mer Mam!

Ono sloučení tragických a komických rysů, za které pléduje Hugo ve své *Předmluvě* a jež najdeme i na dalších místech Kittlovy opery – např. hned v prvním dějství, když nešťastně zamilovaná Clara prohlásí kaprála Bonattiho za svého ženicha, což vyvolá humornou scénu (*Seht hier den tapfren Corporal, den Bräutigam nach meiner Wahl!*¹³⁴) –, by bylo nepřipustné v klasickém dramatu corneillovského či racineovského typu. Byl to Shakespeare, jenž podle Huga ukázal novou cestu, sloučiv tragično a komično (groteskno) vjedno: „*Shakespeare představuje drama – jedním dechem tavící groteskní i vznešené, hrozivé i šaškovské, tragédii i komedii, drama je nejvolastnější typem třetího věku*

¹³⁴ KITTL 1848, s. 2.

poezie a současného písemnictví vůbec.“¹³⁵ (Necháme-li stranou *Ospravedlnění předmluvy*, obsahuje Hugův text vedle kapitol *Teorie dramatu* a *Úvahy nad hrou Cromwell* kapitolu *Teorie trojího věku*, v níž se autor vyrovnává s historickým vývojem dramatu od antiky až do své současnosti.) A Anselm Gerhard ve studii *Tragödie mit den Mitteln der Farce. Stilbrüche und Gattungsmischung in Les Huguenots*¹³⁶ – jejíž samotný název je ve světle výše řečeného vypovídající – ukazuje, jak shakespearoská horečka (*Shakespeare-Fieber*) ve dvacátých letech 19. století ovlivnila tehdejší divadlo, a to jako činoherní, tak operní: na příkladu Meyerbeerovy opery *Hugenoti* dokládá, že prostředky dříve myslitelné pouze v komedii – tedy: na pomyslném žebříčku v nižším žánru –, jako je tajné odposlouchávání (ve čtvrtém dějství *Hugenotů* Raul potají vyslechne vše o katolíkychy staném masakru na hugenotech, a může tak své souvěrce varovat) či využití převleků apod., nyní pronikají i do tragické opery a postupně se stávají neoddělitelnou součástí její dramaturgie. Podobně je tomu v případě opery *Bianca*.

Groteskní scénu s poustevníky lze však interpretovat ještě jiným způsobem, totiž jako projev sekularizace probíhající napříč Evropou po Velké francouzské revoluci, jenž se dostává i do divadelnictví. Heinz Becker ve své dnes už klasické studii *Die „Couleur locale“ als Stilategorie der Oper*¹³⁷ hovoří o nově odkrytém světě jeptišek a kněží, jenž sloužil jako prostředek ironie a persifláže, využívající právě nejrůznější převleky. (A několik desetiletí před Kittlem, na konci 18. století, hovoří Friedrich Schiller v předmluvě ke svým *Loupežníkům* o „velkém vkusu, bavit se na účet náboženství.“¹³⁸) Scénu, kde, slovy recenzenta z roku 1875, „zbožní mniši, jimž víno jazyk rozvázalo, zpívají s rozkošnou nevázaností přisprostlé ‚gassenhauery‘“, ostatně pozitivně nahlížela i kritika 19. století: „Není to špatná satira,“¹³⁹ kladně hodnotí recenzent v Daliboru.

Teze, že opera, spočívající na aristotelské jednotě času (kdy čas předváděný a čas předvádění spadají vjedno), je drama absolutní přítomnosti – na rozdíl od románu, shakespearovského dramatu či filmu –, byla mnohokrát formulována¹⁴⁰ a představuje

¹³⁵ HUGO 2006, s. 49-50.

¹³⁶ GERHARD 2016.

¹³⁷ BECKER 1976, s. 27.

¹³⁸ Citováno ve vlastním překladu podle: BECKER 1976, s. 27.

¹³⁹ Citováno podle PETRÁNEK 2005, s. 55.

¹⁴⁰ Mimo jiné DAHLHAUS 1981, s. 6.

dnes jednu ze samozřejmostí operní estetiky: opera jako žánr – a to mají společné barokní *drammi per musica* s mozartovskými buffami i verdiovskými pozdními dramaty – cílí, jako drama afektů a vášní, na bezprostřední přítomnost, je nerozlučně spjata se sférou *hic et nunc*. A pojem zpřítomnění (*Vergegenwärtigung*) – mimo jiné exponovaný ve Wagnerově spise *Oper und Drama*¹⁴¹ – lze chápat jako centrální kategorii opery vůbec: niterné prožitky, myšlenkové pochody, zažívané afekty a vášně se musejí dostat do *estetické* sféry – pojem *aisthesis* znamená v původním řecké významu smyslové vnímání, smyslový vjem a estetika tudíž nauka o smyslovém poznání –, aby je mohl divák spoluprožít spolu s postavami, díky smyslovému médiu hudby. Pojem zpřítomnění však lze chápat ještě v jiném smyslu: totiž jako divadelní zpřítomnění několika na sobě nezávislých dějů, jež mohou probíhat na scéně nebo mimo ní, které však divák zakouší simultánně. Závěr třetího aktu – v konečné verzi opery druhého – popisuje Wagner takto:

*„Gebirgspass, in der Mitte eine freie u. nahe Aussicht auf das Fort Saorgio. Sormano, Giuseppe u. die Verschworenen rasten, um von hier aus unmittelbar den Angriff zu beginnen. Giuseppe hat von der einen Seite eine freie Aussicht auf das Schloss des Marchese Malvi entdeckt. Er fantasiert, u. seine Sehnsucht u. Liebe nach Blanca erwacht auf's neue heftig in seiner Brust. Sormano hört von fern auf der anderen Seite einen Trauerchoral von barmherzigen Brüdern, der immer näher kommt. Der Zug derselben mit Cola an der Spitze erreicht die Bühne. Sie tragen einen Leichnam. Sormano bricht hervor, hört sie an u. erkennt die Leiche seines Weibes. Cola berichtet, dass Brigitta nach der von ihrem Bruder ihr widerfahrenden Misshandlung in einem Anfall von Wahnsinn sich ertränkt habe, - sie hätten den Leichnam soeben gefunden. Sormano ist vom fürchterlichsten Schmerz ergriffen. Er hätte gehofft sein Weib anders wiederzusehen, gerächt u. geehrt; – O, warum sie ihm das gethan, – jetzt, wo er eile, für ihre ungeheuren Leiden ihr den reichsten Lohn zu erringen? – Er sinkt auf die Leiche zusammen. – In dem Moment hört man von der entgegen Seite aus der Ferne eine heitere u. rauschende Musik. Giuseppe fragt nach der Bedeutung. Cola berichtet es seien die Hochzeitsklänge auf des Marchese Schloss, zur Vorfeier der Vermählung Blanca's mit Rivoli. Giuseppe bricht in die wütendste Verzweiflung aus, reisst Sormano von der Leiche auf u. ruft ihn zum augenblicklichen Beginn des Kampfes, sonst sei Alles verloren.“*¹⁴²

Pročteme-li citovaný pasus pozorně, zjistíme, že tato jedna operní scéna zpřítomňuje ne méně než tři disparátní děje: Za prvé, povstalci se v horách připravují na útok na

¹⁴¹ WAGNER 1852

¹⁴² Citováno podle VETTER – VOSS 2005, s. 152.

pevnost Saorgio – tento děj, od začátku do konce scény i visuálně přítomný, představuje rámeček, v němž se odehrávají další děje –, za druhé, zdálky zaznívá smuteční hudba – spolu s Colou na márách přinášejí mrtvé tělo Brigitty, Sorgmanovy manželky –, a konečně za třetí, zpoza scény je slyšet veselá hudba zpřítomňující přípravy na Rivoliho svatbu s Biancou, odehrávající se na zámku.

[Libretista Wagner se tu tak ukazuje jako zkušený dramatik s jasnou divadelní představou. A kdo se nebojí odvážnějších analogií, může srovnat Wagnerův dramatický kalkul s kalkulem jednoho z nejslavnějších filmařů všech dob, Alfreda Hitchcocka: ukazuje se totiž, že přítomný a přece nepřítomný děj – zdánlivá dialektika spočívá ve skutečnosti, že jde o děj visuálně nepřítomný, ovšem hudebně zpřítomněný –, v divákovi vyvolává větší napětí než děj bezprostředně přítomný; jinými slovy: očekávání, vyvolané nějakým signálem (např. pohřební či svatební hudbou) je dramaturgicky silnější než onen děj samotný (svatba či pohřeb). Podobný princip lze vysledovat právě v hitchcockovské estetice hororových filmů a Hitchcock sám v této souvislosti hovořil o technice tzv. suspense (napětí)¹⁴³: nikoliv náhlý moment překvapení, nýbrž napjaté očekávání s vědomím blížící se tragické události vytváří, podobně jako v případě Wagnerovy představy, ono napětí.¹⁴⁴]

Načrtnutou Wagnerovu představu Kittl ještě posílil tím – a v tom prokázal svůj dramatický cit, jistě bystřený i jeho dráhou operního dirigenta –, že, sloučiv druhé a třetí dějství v jedno (ve finální podobě do druhého aktu), připojil k výše zmíněným třem ještě čtvrtý děj – totiž zvuky francouzského vojska –, čímž vytvořil jedno z nejefektivnějších operní finále, měřeno nejen pražskými poměry. Jednotlivé děje Kittl

¹⁴³ Mimo jiné v dokumentu *The Men Who Made The Movies* z roku 1973, jehož část lze shlédnout zde: <https://www.youtube.com/watch?v=Ck01isWERKM&fbclid=IwAR2pnDfzFF1atQEKH4aS17LHaD0DZH Z18GumWXCHJ5QR9disLwhMuVRYo> (staženo 14. 12. 2018.)

¹⁴⁴ Proti navržené analogii mezi zpřítomňováním nepřítomného, tedy cíleným vedením kamery v hitchcockovských filmech či zazníváním hudby za scénou ve Wagnerově libretu – kdy jedno jako druhé musí být, aby bylo dosaženo maximální dramatického účinku, přiměřeně dávkováno stříhačem a skladatelem –, však lze vznést námitku, že při vši podobnosti je zde jeden zásadní rozdíl: zatímco Giuseppe a Sormano slyší, stejně jako operní divák, hudbu zpřítomňující děje za scénou, Hitchcock s filmovým divákem komunikuje takříkajíc nad hlavami filmových postav, dává mu informaci, kterou tyto postavy nemají (zatímco se postavy v klidu baví, nevědouce, že se pod stolem nachází výbušnina, trne divák – díky informaci, jež mu dává kamera – v napjatém očekávání výbuchu: tak vytváří režisér ono napětí či suspensi). Podobná situace je však typická pro wagnerovské hudební drama, kdy Wagner, podobně jako Hitchcock, komunikuje s divákem nad hlavami postav na scéně tím, že ozřejmuje a interpretuje ono scénické dění pomocí sítě tzv. leitmotivů. A právě srovnání hitchcockovské metody suspense a wagnerovské techniky leitmotiů by mohlo být nosným tématem. – Ovšem jiné práce, než je tato.

zhudebňuje pomocí *charakteristické* hudby, jež na jedné straně funguje jako tzv. diegetická hudba – čili jde o zvuk existující v reálném životě či na činohře (viz kapitolu 6.3 této práce) –, na straně druhé vychází z estetiky lokálního koloritu, vystihující charakteristiku daných dějů:

Sdružování rebelů a jejich odhodlání k boji je vyjádřeno fanfárovým popěvkem v zářivé tónině C dur:

Auf, Brü - der! stür - ke Je - dersich zum Kampf, - zum Kampf - auf,

Brü - der! stür - ke Je - der sich zum Kampf!

Když nastane ráno a po rozpuštění mlhy se otevře výhled do široké krajiny, zaintonuje Sormano modlitbu, jež v Kittlově zhudebnění nabírá hymnický charakter, nejdříve v Es, potom v C dur:

Ha! welch ein prächt' - ger Mor - gen! rein die Luft!

Francouzská vojenská hudba je reprezentována pochodem (Marcia) ve stylu dechových vojenských hudeb v Es dur s triem v, jak bývá zvykem, v subdominantní tónině As dur:

Sbor poutníků přinášejících Brigittinu rakev kontrastuje s pochodovou hudbou jednak užitím stejnojmenné tóniny es moll, jednak temným zabarvením daným polohou a hrou orchestru colla parte spolu s mužským sborem:

Sei gnä - dig, Herr, der Ar - men, sei gnä - dig,

Herr, der Ar men, ihr Herz im Lei - de brach,

A konečně svatební hudba zaznívající ze zámku připomíná svým charakterem a stylizací – předpis allegretto, tónina As dur, šestiosminový takt – klasicistní serenádu či divertimento.



Dramatická síla Kittlovy hudby a divadelní efektnost opery *Bianca und Giuseppe* jsou jistě do značné míry dány kvalitou libreta, jehož autorem nebyl nikdo menší než Wagner, sám zkušený skladatel, dirigent, režisér a libretista v jedné osobě. (Ve vlastním životopise Wagner v souvislosti právě s tímto konkrétním libretem píše, že svým textem mohl „vypomoci svému příteli Kittlovi v Praze, který jej zhudebnil pod názvem *Francouzové před Nizzou, a jak mne ujistil, (protože jsem jeho dílo nikdy neslyšel), bylo v Praze vícekrát s úspěchem provedeno. Při této příležitosti jsem dokonce byl jedním pražským kritikem poučen, že tento text je vysvědčením mých libretistických schopností a je jen omyl, že se věnuji také komponování.*“¹⁴⁵) A není přehnané tvrdit, že právě Wagner svým libretem Kittlovi vnutil jasnou divadelní představu, kterou pak Kittl lépe – jak jsme viděli na předešlém příkladu –, či hůře – jak uvidíme na případu samého konce opery – uskutečnil.¹⁴⁶ (Parafrázujeme-li vlastní Wagnerova slova, můžeme říci, že jeho „básnický záměr“ (*dichterische Absicht*) předurčil Kittlův „hudební výraz“¹⁴⁷)

A Wagner se snažil Kittlovi – či jakémukoliv potenciálnímu skladateli, jenž by byl ochoten jeho text zhudebnit¹⁴⁸ – vnutit nejen konkrétní dispozici jednotlivých scén, nýbrž i celkové vyznění opery, které lze shrnout – máme-li znovu parafrázovat výše řečené – takto: soukromé osudy postav i jejich jednání jsou určeny sledem mohutných

¹⁴⁵ WAGNER 1911, citováno v českém překladu (WAGNER 2007), s. 193.

¹⁴⁶ K tomuto více viz:

ŠOCHMAN 2016, zvláště kapitolu Johann Friedrich Kittl: *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*. Dramaturgická analýza opery

POSPÍŠIL 1986.

¹⁴⁷ WAGNER 1852, v českém překladu WAGNER 2002, s. 228.

¹⁴⁸ Wagnerovy snahy udát svoje libreto stůj co stůj různým skladatelům, až nakonec skončilo u Kittla, zevrubně shrnuje Isolde Vetter ve své studii: VETTER 1983.

historických událostí, jež je přesahují, jsou ve vleku těchto událostí, kdy historie nepředstavuje pouhé pozadí, na němž se odehrává zápletka, nýbrž aktivně zasahuje a určuje jednání těchto postav, až je nakonec zcela zničí. Historie zde ve své dynamické podobě vystupuje, často personifikovaná sborem – a sbor lze v tomto nasvětlení chápat jako kolektivní postavu –, coby ničivá síla, jež nakonec triumfuje nad jednotlivými postavami.

Toto dějinně filosofické vyznění však Wagner nevymyslel sám, nýbrž převzal od Meyerbeera, jehož *Hugenoty*, stejně jako dobovou francouzskou operu tehdy velmi dobře znal. V závěru článku *Über Meyerbeers „Hugenotten“* – jenž je dodnes nejen v české muzikologii reflektován méně, než zasluhuje¹⁴⁹ – Wagner píše: *„Wir müssen bei der Ansicht verharren, dass sich diese letzte Epoche“* – Wagner míní svou současnost – *„der dramatischen Musik mit Meyerbeer geschlossen habe, dass nach ihm so gut wie nach Händel, Gluck, Mozart, Beethoven das für die jedesmalige Periode erreichte Ideal als vollendet und als nicht mehr zu überbieten zu betrachten sei – sondern, dass die Zeit in ihrer rastlosen Schöpfungskraft eine neue Richtung hervorbringen muss, in der dasselbe wieder zu leisten sein würde, was jene Heroen geleistet haben. Jedoch, noch lebt er ja und steht in der Fülle seiner Kraft –, greifen wir deshalb nicht vor, erwarten wir, welches Neue sein Genius noch gebiert!“*¹⁵⁰ Toho, kdo by o Wagnerově názoru na Meyerbeera usuzoval pouze podle o několik let později sepsaného antisemitisticky laděného spisu *Das Judentum in der Musik* – kde Wagner vystupuje jako Meyerbeerův ostrý a zaujatý kritik, aniž by uvedl jeho jméno –, by mohlo překvapit, že Wagner zde v souvislosti se slavným pařížským skladatelem Meyerbeelem – a Wagnerova snaha umělecky se prosadit v Paříži, onom, s W. Benjaminem řečeno, hlavním městě 19. století, je významná kapitola jeho životopisu – hovoří o „nepřekonatelném ideálu“, jedním dechem ho řadí vedle Händela, Glucka, Mozarta a Beethovena a nakonec ho označuje jako génia. A necháme-li stranou Wagnerovo plédování za nový směr, kterým by se hudba (po Meyerbeerovi) měla ubírat – je zřejmé, že mu tanula na mysli jeho vlastní produkce –, jeho fascinace je více než zřejmá.

¹⁴⁹ K reflexi Wagnerova článku viz:

OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1977.

DÖHRING – DÖHRING 2014.

ŠOCHMAN 2016.

¹⁵⁰ WAGNER 1976, s. 58.

Na jiném místě svého entusiasmem prozářeného eseje Wagner píše, že Meyerbeer psal „světové dějiny“ („Weltgeschichte“), „dějiny srdcí a pocitů“.¹⁵¹ Významným rysem meyerbeerovských oper – přinejmenším jeho dvou, v tomto ohledu nejvlivnějších oper, *Hugenotů* a *Proroka* – je tragický závěr (*Hugenoti* končí masakrem bartolomějské noci; *Prorok* výbuchem zámku, v němž hynou všechny hlavní postavy): a neodvratitelnost tragiky závěru je také nosnou součástí Wagnerovy operní představy, kterou Kittl v tomto ohledu do určité míry naplnil, i když v poněkud jiném smyslu, než zamýšlel Wagner:

Wagner svou představu o závěru opery jednoznačně formuloval zde:

„Aufrichtig gesagt, lieber Freund“ – píše v dopise Kittlovi ze dne 4. ledna 1848 –, „ich wäre gern bei einigen Proben zugegen gewesen; vor Allem peinigt mich etwas die Änderung des Schlusses. Weißt du was der Schluss eines Stückes ist? – Alles! Ich hatte auf das heftig Ergreifende, Sturmschnelle des Schlusses sehr gerechnet: die schreckliche Catastrophe beim Gange aus der Kirche darf mit nichts mehr versüßt werden, – das einzige furchtbar Erhebende ist das Daherschreiten eines großen Weltgeschickes – hier personifiziert in dem siegreichen Einzug der französischen Revolutions-Armee, welche in fürchterlicher Glorie über die zertrümmerten alten Verhältnisse (der Familien) dahinzieht: – diese Beziehung darf nach meiner Ansicht in nichts geschwächt werden, wenn der Schluss, wie ich mir es dachte, der erhebendste Moment des Ganzen sein soll: wird es so fest gehalten, wie ich mir in dachte, so liegt die große Versöhnung im Erscheinen der Franzosen darin, dass wir hier mit offenen Augen ersichtlich eine neue Weltordnung eintreten sehen, deren Geburtswehen jene Schmerzen waren, die bis dahin die Bewegung des Drama bildeten. Das gewöhnliche Publikum braucht gar nicht so tief auf die Sache einzugehen: kommt das Richtige deutlich u. drastisch zur Erscheinung, so erhält das Publikum den richtigen Eindruck durch Instinkt.“¹⁵²

Citovaný pasus je klíčový pro pochopení Wagnerovy představy, proto jsme ho uvedli v jeho celistvosti. Ukazuje mimo jiné: Za první, Wagner s Kittlovou změnou závěru nesouhlasil a snažil se ho přesvědčit, aby se jí vyhnul (k této změně viz následující odstavec). Za druhé, konec opery je podle něj jedna z jejích nejdůležitějších částí, jež, jako vyústění předchozího dění, představuje „nejvznešenější moment celku“. Za třetí, závěr se musí odehrát rychle, není v něm prostor (jako jinde v opeře) pro

¹⁵¹ WAGNER 1976, s. 54.

¹⁵² Citováno podle VETTER – VOSS 2005, s. 30-31.

momenty zastavení či kontemplance. Za čtvrté, je důležité – a v tom se ukazuje Wagner jako, slovy F. Nietzscheho, teatroman¹⁵³ –, aby závěr byl i scénicky výmluvný: je-li to, co má být předvedeno, předvedeno dostatečně „jasně a drasticky“, bude to i – byť instinktivně – publikem pochopeno. A Wagner v dopise Kittlovi dále vysvětluje, že proto není třeba, aby se Giuseppe dával zpátky na stranu italského krále, protože „*er büsst seine Schuld durch das soeben Erlebte.*“¹⁵⁴ Důležité je, aby už nic nezadrželo onen energický proud ženoucí se ke konci.

Kittl však na Wagnerovy rady nedbal a po tragédii u katedrály, kdy Bianca Giuseppovi sdělí, že požila jedu, nechá Giuseppa zazpívat následující slova:

*Zu meines Königs Fahnen
Kehr' ich mich zurück,
Und such' auf blut'gen Bahnen
Den Tod, mein einzig Glück*¹⁵⁵,

čímž ale však zásadně oslabuje onen Wagnerem zamýšlený finální efekt.

Kittl napsal operu *Bianca a Giuseppe* na Wagnerovo libreto, jehož děj Wagner koncipoval podle velkého historického románu Heinricha Königa *Die hohe Braut*. A když Kittl změnil závěr opery, jak jsme popsali výše – odvrátiv se tak od Wagnerovy představy –, paradoxně tím do určité míry přiblížil závěr opery Königovu románu. (Jestli ho Kittl četl, není známo, a je to spíše nepravděpodobné.) I v románové předloze se totiž Giuseppe na konci po způsobu návratu ztraceného syna dává zpátky na stranu krále. (Na rozdíl od opery si však románový Giuseppe na konci bere Biancu za ženu.) Spíše než o vědomém přiblížení se původnímu Königovu příběhu se zde jedná o oslabení efektního finále, uvážíme-li navíc, že operní a románová estetika se v některých hlavních momentech odlišují.¹⁵⁶

Kittlovy důvody pro – z hlediska operní poetiky nepříliš šťastnou – změnu závěru jsou dnes s jistotou jen těžko rekonstruovatelné. Jedním z možných vysvětlení

¹⁵³ A právě v akcentování onoho bytostně divadelního – v emfatickém smyslu *teatrálního* – motivu spočívá Nietzscheho zdařilá charakteristika Wagnery osobnosti a díla, ať už je motivovaná pozitivně osobním přátelstvím, např. v knize *Der Geburt der Tragödie* (NIETZSCHE 1878), či negativně zapřísáhlým nepřátelstvím, jako např. ve spisu *Der Fall Wagner* (NIETZSCHE 1888.).

¹⁵⁴ Citováno podle VETTER – VOSS 2005, s. 31.

¹⁵⁵ KITTL 1848, s. 8.

¹⁵⁶ Ke Königově románu a k vztahu mezi ním, Wagnerovým libretem a Kittlovým zhudebněním viz ŠOCHMAN 2016.

je, že se jednalo, máme-li na paměti dobu premiéry opery – revoluční rok 1848 – o svého druhu politicky motivovanou autocenzuru. „V případě beletristického i vědeckého“ – a dodejme: v případě divadelního či dokonce operního zrovna tak – „zpracování historických látek“, píše Petr Piša v nedávno vyšlé kolektivní monumentální práci věnované problematice cenzury, „akcentovalo cenzurní čtení možnost aktualizace tématu a jeho potenciální závadnost z náboženského, politického či sociálního hlediska.“¹⁵⁷ Vyjdeme-li z následujícího svědectví podaného ve Wagnerově vlastním životopise –

„Na zpáteční cestě jsem se zastavil v Praze, kde jsem se shledal se svým starým přítelem Kittlem, který nabyl výjimečné korpulence a ještě nevycházel z údivu na bouřlivými událostmi, které se odehrály tam. Vypadalo to, jako by si myslel, že vzpouru české strany proti rakouské vládě vyvolal on, a vyčítal si, že svým zhudebněním mého libreta Francouzi před Nizzou (jedna melodie se stala svým způsobem populární revoluční písní) rozdmýchal celé hrozivé hnutí.“¹⁵⁸

–, ukazuje se, že Kittl rozhodně nebyl onen typ umělce revolucionáře, jenž je ochoten ve službách revoluce či pokroku položit svůj život či kariéru na piedestal umění. (A Wagnerova slova o Kittlově strachu, že rozdmýchal celé hrozivé revoluční hnutí, nejsou zas takovou hyperbolou, jak by se mohlo zdát: Vladimír Macura ve svých *Českých snech* upozorňuje na skutečnost, že to bylo právě divadlo – aniž by měl zřejmě na mysli Kittlovu operu – a „divadelní akce“, jež hrály důležitou roli v počátcích revoluce 1848: „Také počátky pražské revoluce 1848 jsou podivně poznamenány divadlem: hrabě Stadion z lóže Stavovského divadla oznámil vyhlášení konstituce a ti, kdo později vzpomínali na tyto první březnové dny, spojovali si je právě s pocitem přelití divadelní akce z jeviště do ulic, s proměnou publika v aktivní herce nového, bezprostředně improvizovaného kusu, o jehož „divadelnosti“ přitom nebylo pochyb.“¹⁵⁹ A aniž bychom ony pocity „přelití divadelní akce z jeviště do ulic“ měli chápat doslova či si je spojovat s konkrétním divadelním představením a snažit se konstruovat kauzální vztahy, teze, že divadlo – a revoluční opera zvlášť – přichází s nabídkou figur a událostí, s nimiž se lze v aktuální politické situaci identifikovat, se nezdá být nejhorší hypotézou.)

¹⁵⁷ WÖGERBAUER 2005, s. 258.

¹⁵⁸ WAGNER 1852, v českém překladu WAGNER 2002, s. 297.

¹⁵⁹ MACURA 2015, s. 524.

Důležitá v tomto ohledu není skutečnost, jestli Kittl měl reálné problémy s cenzurou – přesněji řečeno: s cenzory –, nýbrž zda on sám vnímal revoluční vyznění opery – kdyby nechal Giuseppeho na konci opery stát na straně revoltujících rebelů, bylo by možno v roce 1848 interpretovat takový závěr jako podněcující aktuální revoluční dění? – jako potenciální hrozbu: pokud ano, bylo by pak možné takový postoj označit za autocenzuru ve smyslu, jak ji chápe o několik řádků výše zmíněná práce *V obecném zájmu*, totiž jako „vědomá úprava vlastního díla, anticipující případné zásahy, zároveň však zahrnující i moment nedobrovolnosti či přinucení,“ protože

„Jak totiž jen zdánlivě paradoxně poznamenal teoretik cenzury Armin Biermann, cenzura je „symptomem příliš malé – nikoliv příliš velké – „moci“. Tam, kde „moc“ funguje, je cenzura nadbytečná. To je třeba mít na paměti například při statistické analýze cenzurních zákazů – jejich klesající počet nemusí indikovat menší „přísnost“ cenzury, ale naopak to, že se všichni činitelé literární komunikace dobrovolně či nuceně ztotožňují s jejími normami.“¹⁶⁰

– Znamená to, že Kittlova změna závěru opery je dokladem příliš velké moci habsburského státu, oné země – užijeme-li slavného výroku Franze Schuselky – „mlčení a oficiálního štěstí.“¹⁶¹ Možná.

Ve výše citovaném dopisu Wagner Kittlovi radí: „*Verbietet Dir die Censur den Marseiller Marsch, so musst Du dazu einen ganz ähnlichen extemporieren.*“¹⁶² Zdá se, že i Wagner počítal s případným zásahem cenzury a buď jak buď, melodii *Marseillaisy* ve své opeře Kittl nepoužil. Jak ukazuje hned několik badatelů – mimo jiné Blahynka¹⁶³, Pospíšil¹⁶⁴ a Švehla¹⁶⁵ –, francouzská vojenská hudba – tedy onen pochod, jenž se stal v době březnových bouří v Praze populárním (v pražské Bohemii se 20. dubna 1848 dočteme, že jde o „*durch die Ereignisse der neuesten Zeit, wozu er so oft erklungen, fast historisch gewordenen Marsch*“¹⁶⁶) –, kterou Kittl zkomponoval, v jedné své části melodicky vychází z jiné francouzské revoluční písně, *Ça ira*.

Ca ira

¹⁶⁰ WÖGERBAUER 2015, s. 26-27.

¹⁶¹ Citováno podle: URBAN 1982 s. 12.

¹⁶² Citováno podle: VETTER – VOSS 2005, s. 31

¹⁶³ BLAHYNKA 2007.

¹⁶⁴ POSPÍŠIL 1986.

¹⁶⁵ ŠVEHLA 2008.

¹⁶⁶ Citováno podle VETTER 1983, s. 170.



Z Kittlova pochodu



Otázka, zda je pozorovaná afinita záměrem či náhodou, může být ponechána nezodpovězená; důležitější je samotný charakter hudby, jenž vychází z estetiky *couleur locale*, tedy snahy o charakteristické vystižení toho kterého prostředí, v tomto případě vojenského koloritu.¹⁶⁷

[Téma „Revoluce 1848 a hudba“¹⁶⁸, jakkoliv může být pro badatele atraktivní, až příliš snadno může svádět k nepodloženým a v posledku hudebně-historicky a obecně-historicky neproduktivním závěrům. Jakkoliv je z dnešního úhlu pohledu revoluce 1848 (a 1849) zásadní v oblasti politicko-sociální – a v tomto ohledu můžeme citovat trefný výrok Otto Urbana, jenž ve své, pro politické dějiny dnes už klasické práci *Česká společnost 1848-1918* píše, že „Rok 1848 byl přestupným nejen v kalendářním slova smyslu.“¹⁶⁹ –, v oblasti hudební nesehrál, jak ukazuje Dahlhaus ve studii *Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution 1848*, žádnou zásadní roli: Jakkoliv byly změny odehravší se na poli hudby kolem poloviny století zásadní – a vznik wagnerovského hudebního dramatu a lisztovské symfonické básně zdaleka nepředstavují jediné zásadní novum doby –, vyvozovat ze dvou zhruba současně probíhajících jevů (politická revoluce a revoluce na poli kompozice: opery či symfonické tvorby) kauzální vztahy lze jen těžko. Kittlův pochod, jakkoliv revoluční

¹⁶⁷ K problematice užití vojenského koloritu v Kittlově opeře viz studii Milana Pospíšila, POSPÍŠIL 1986.

¹⁶⁸ Viz sborník BOISITS 2013.

¹⁶⁹ URBAN 1982, s. 10.

z hlediska ideologického či politického, využívá klasické konzervativní hudební prostředky. A hudebně revoluční hudba – hudební próza wagnerovského hudebního dramatu či tzv. double function form (vícevětost v jednovětosti) lisztovské symfonické básně není politicky motivovaná. Hudba, jež by byla revoluční politicky i kompozičně – přesněji řečeno: politicky, a proto kompozičně –, v té době neexistovala. „Die Revolution von 1848 griff, anders als die von 1789, in die Sphäre, in der die kompositionsgeschichtlichen Etnscheidungen von einiger Tragweite fallen, nicht merklich ein. Sie blieb musikgeschichtlitch peripher.“^{170]}

V kritice pražského provedení Meyerbeerova *Proroka*, tehdy stále ještě operní novinky, píše Franz Ulm 23. září roku 1851 v *Bohemii*: „... denn die Theaterfigur der großen Tendenzoper hat gar nichts von der Energie und dem fessellosen Fanatismus des historischen Anabaptisten“ – tedy historické postavy novokřtěnce Jana z Leidenu, samozvaného krále Münsteru – „an sich, enthält der unmotivierten Sprünge, ja der logischen Widersprüche genug in sich und erscheint dermaßen als Puppe und bloße Maschine äußerlicher Eindrücke und zufälliger Nötigungen, dass es auf ein bisschen mehr oder weniger von Inkonsequenzen nicht mehr ankommt...“¹⁷¹ A hovoří-li Ulm v souvislosti s operní postavou Jana z Leidenu, jež se v řadě momentů odlišuje od její reálné historické předlohy, a to nejen svým koncem – reálný Jan byl zajat, odsouzen k trestu smrti a popraven, operní Jan spáchá sebevraždu v závěrečném spektaklu tím, že vyhodí do povětří celý palác –, o řadě (dramaturgicky) nemotivovaných skoků a logických rozporů a označuje-li ji jako loutku a pouhý stroj, nejedná se o nejhorší vystižení jednoho rysu scribeovsko-meyerbeerovských mužských operních figur obecně: jejich pasivity a bezcharakternosti. Přehlédneme-li mužské postavy Meyerbeerových velkých oper – Roberta z *Roberta d'ábla*, Raula z *Hugenotů* a Jana z Leidenu z *Proroka* –, vidíme přehlídku labilních, osudem zmítaných a (kromě Roberta) nakonec osudu podlehnuvších postav, a to o to více, srovnáme-li je s ženskými postavami – Isabelle, Valentine a Fides –, které, ačkoliv jsou v posledku také strženy nevyhnutelnou silou osudu – onou nevyhnutelností *ananké* –, přece se divákovi jeví jako silnější akčnější,

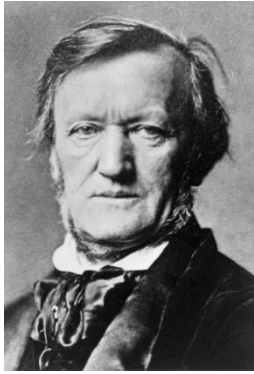
¹⁷⁰ DAHLHAUS 2003, s. 508.

¹⁷¹ ULM 1851.

snažíci se aspoň do určité míry být akčním subjektem situace a ne pouhým pasivním objektem.

Ulmova charakteristika Meyerbeerovy postavy nám může posloužit jako dobrý příklad toho, do jaké míry je Wagnerovo libreto ke Kittlově opeře i v tomto ohledu blízké meyerbeerovským vzorům: stejné přívlastky totiž mohl pražský kritik použít ve vztahu k hlavní mužské postavě této opery, Giuseppovi: to, že se jedná o loutku ovládanou nejen politickými událostmi, do nichž je zapleten, ale i svou ješitností a tvrdohlavostí, je o to více zřejmé, kontrastujeme-li jeho jednání s postavami dvou hlavních ženských hrdinek (Bianca a Clara). Na obě dvě mužské postavy, Jana i Giuseppeho, tak lze vztáhnout Benjaminovo diktum, že totiž „*Wo charakter ist, da wird mit Sicherheit Schicksal nicht sein und im Zusammenhang des Schicksals Charakter nicht angetroffen werden.*“¹⁷²: charakter a osud – tedy ona hnací síla meyerbeerovsky založených oper – se vzájemně vylučují.

¹⁷² BENJAMIN 2018. Na souvislost benjaminovského citátu s danou problematikou upozornil Carl Dahlhaus, viz DAHLHAUS 1972.



Obr. č. 6. Richard Wagner

„Manche Leute leiden an Appetitlosigkeit, andere an Schlaflosigkeit – ich leide an einer Operntextlosigkeit!“¹⁷³ postěžoval si údajně Kittl Richardu Wagnerovi v Drážďanech roku 1846, načež Wagner reagoval tím, že mu rád pomůže, a nabídl mu text libreta opery podle románu Heinricha Königa *Die hohe Braut*. Na nový Königův román upozornil Wagnera pravděpodobně začátkem třicátých let Heinrich Laube, načež ho Wagner, nadchnuv se oním příběhem, zpracoval nejdříve do podoby scénického náčrtu v próze (*Prosaentwurf*), později ho přebásnil do podoby libreta. A před tím, než skončilo Wagnerovo libreto u Kittla, prodělalo dlouhou cestu: o tom, že si byl Wagner vědom – jistě oprávněně – vysokých dramatických kvalit svého zpracování, svědčí skutečnost, že scénický návrh své „operu ve francouzském střihu“, jak se o ní sám vyjádřil, zaslal do Paříže E. Scribemmu – nejvýznamnějšímu opernímu libretistovi oné doby –, aniž by si však obdržel odpověď; dále se snažil libreto udat a zpeněžit u drážďanskému kapelníkovi Reissigerovi a Ferdinandu Hillerovi. Kittl byl tak až třetí hudební skladatel, jemuž Wagner libreto nabídl, zato však první, jenž ho (úspěšně) zhudebnil.¹⁷⁴



Obr. č. 7. Giacomo Meyerbeer

Zatímco ve svém nechvalně proslulém pamfletu *Das Judentum in der Musik* Wagner častuje Meyerbeera, aniž by, na rozdíl od Mendelssohna uvedl jeho jméno – hovoří pouze o „onom slavném operním skladateli“ (jener berühmte Operncomponist) –, nepřejícnou kritikou vycházející z osobní záštky (neúspěch *Tannhäusera* v Paříži) – mimo jiné píše: „Dieser täuschende Componist geht sogar so weit, daß er sich selbst täuscht, und dieses vielleicht ebenso absichtlich, als er seine Glangweilten täuscht“¹⁷⁵ –, ještě nedlouho před tím v článku *Über den Standpunkt der Musik Meyerbeers* hovoří Wagner o tom, že „Meyerbeer schrieb Weltgeschichte. Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der Nationalvorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Taten der Musik – Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben.“¹⁷⁶ Vezmeme-li v úvahu libretní zpracování Königova románu – ale třeba i závěr *Soumraku bohů*, jenž se, jak ukázala mimo jiné Marta Ottlová, opírá o prostředky meyerbeerovských *spectacle d'optique*¹⁷⁷ –, je zřejmé, že je to druhý, a ne první, z obou citátů, jenž lépe vystihuje Wagnerův – ať přiznaný, či nepřiznaný – postoj k jednomu z nevyznamnějších operních tvůrců všech dob.

¹⁷³ Citováno podle VETTER 1843, s. 168.

¹⁷⁴ Detailnější popis osudů libreta uvádí VETTER 1843.

¹⁷⁵ WAGNER 1869, s. 29.

¹⁷⁶ WAGNER 1976, s. 54.

¹⁷⁷ OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997, s. 78 – 79.

4. JOHANN FRIEDRICH KITTL: *DIE WALDBLUME*

4. 1 Obsah opery

„Was soll des Waldes Blume im Pallast?“¹⁷⁸

Marie

Opera začíná výstupem lovců oslavujících radosti života (*Es lebe die Jagd, die Schönheit, der Wein*¹⁷⁹): vrchní lovcí Harteville je upozorňuje, že lov začne, jakmile dorazí král; on sám ale ještě chvíli zůstane na místě – očekává půvabnou malou dívku (*die niedliche Kleine*¹⁸⁰). Namísto ní však přichází nadávající Petifou (*Alle Teufel! Donnerwetter! Hilfe! Rache! Gute Götter!*¹⁸¹), starosta města St. Jean aux bois. Když se ho Harteville ptá po příčině jeho rozhořčení, Petifou mu vysvětluje, že vždy, když městečko navštíví král, nejkrásnější dívka mu předá věnec. A rozumí se, že nejkrásnější dívkou musí být právě jeho dcera (*Dieses Mädchen ist für heuer – Nun ihr mekrt's dem Vater an: meine Tochter Dorothea.*¹⁸²), už jen proto, že je starostou (*Meine Tochter muss die Schönste, auch wenn sie es nicht ist, sein; so erfoderts's die Justiz!*¹⁸³). Letos však starostovy plány ohrožuje neznámá dáma, jež už v pavilonu čeká na krále; (*Des Könings Gattin, heimlich ihm vermählt*¹⁸⁴ – narážka na jejich morganistické manželství).

Přichází Marie a zpívá o krásách lesa (*Im grünen Wald, da ist's so schön, wo dicht und stolz die Eichen steh'n*¹⁸⁵); to na ni – na lesní květinu (*die Waldesblume*) – Harteville čekal. Marie se od Hartevilla dozvídá, že dnešního dne se má v místních lesích účastnit lovu sám král, a říká, že by s ním chtěla mluvit (*Der König! Ah! Wie hübsch das ist! Ich möchte ihn sehen wohl und sprechen.*¹⁸⁶), což jí přislíbí mezitím příšedší Maintenon (*Willst du den König sprechen, ich stelle dich ihm vor.*¹⁸⁷). Frotin, sluha hraběte Lauzany, však

¹⁷⁸ HICKEL 1852, s. 45.

¹⁷⁹ HICKEL 1852, s. 3.

¹⁸⁰ HICKEL 1852, s. 3.

¹⁸¹ HICKEL 1852, s. 3.

¹⁸² HICKEL 1852, s. 4.

¹⁸³ HICKEL 1852, s. 4 – 5.

¹⁸⁴ HICKEL 1852, s. 5.

¹⁸⁵ HICKEL 1852, s. 6.

¹⁸⁶ HICKEL 1852, s. 7.

¹⁸⁷ HICKEL 1852, s. 9.

oznamuje, že král se nakonec lovu nezúčastní. A mladý hajný Robert, Mariin milý, jí sděluje, že v lese potkal neznámého muže, který ho nabádal ke královraždě pod příslibem peněz (*Der König jagt heute in diesem Revier; und triffst du dies Wild mi rund fällt es sogleich: so mach' ich dich glücklich, so mach' ich dich reich!*¹⁸⁸): může to být důvod pro královu neúčast při lovu?



Obr. 8 a obr. č. 9. Na rozdíl od dalších dvou Kittlových oper (*Bianca und Giuseppe* a *Die Bilderstürmer*) vystupují v opěře *Die Waldblume* reálné historické postavy: francouzský král Ludvík XIV. a jeho druhá manželka Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon (Madame de Maintenon). Přesto



se nejedná o historickou operu v emfatickém slova smyslu: zatímco *Bianca* i *Die Bilderstürmer* tematizují historii jako nezadržitelnou sílu, drtící osudy individuálních postav, manifestující se v obřích davových scénách, kde sbor představuje jednající kolektivní postavu, v *Die Waldblume* představuje historie pouhé pozadí, na němž se rozehrává děj kroužící kolem jednoduché, až naivní zápletky. Postavy z aristokratické třídy – ať reálné, či fiktivní (hrabě Lauzun) – zde plní kontrastní funkci k nižší sociální vrstvě, jež, podobně jako v Mozartově *Figarově svatbě*, je vykreslena pro diváka sympatičtěji, v čemž lze spatřovat jeden ze symptomů emancipace měšťanstva během dlouhého století. A skutečnost, že se děj odehrává roku 1684, tedy v době, kdy se měl uskutečnit tajný, morganistický svazek Ludvíka a Madame de Maintenon – tajný, protože ukazující aristokracii v pokryteckém nasvětlení –, může být náhodná shoda okolností, nebo se dá interpretovat jako lehký kritický osten na vrub slavného absolutistického vladaře; v každém případě je tajnost svazku v opěře explicitně pojmenována: „es ist Frau Maintenon, des Königs Gattin, heimlich ihm vermählt.“¹⁸⁹

Hrabě de Lauzun také touží po krásné Marii, a vymyslí proto léčku: rozhodne se s ní setkat převlečen za krále (*Hier ist die hübsche Dirne, die den König in einer Bitte sprechen will? Ich spiele heut' seine Rolle*¹⁹⁰). Vydává se za krále Ludvíka, Lauzun

¹⁸⁸ HICKEL 1852, s. 13.

¹⁸⁹ HICKEL 1852, s. 5.

¹⁹⁰ HICKEL 1852, s. 13.

přesvědčí Marii, že nikoliv starostova dcera, nýbrž ona – Marie – mu musí dát onen věnec (*Ich aber will von dir ihn empfangen; Bleib' hier und melde dies dem Maire.*¹⁹¹). Starosta zrovna připravuje svou dceru Dorotu na předání věnce a Marie mu oznámí na poslední chvíli, že to má být ona, z jejíž rukou má král věnec převzít (*Der König hat mir selbst befohlen den Strauss ihm zu geben.*¹⁹²) Jen nerad starosta souhlasí (*Alle Teufel; ich gehorche! Da nimm ihn.*¹⁹³). Celá vesnice se schází, aby přihlížela slavnostní události předání věnce (sbor *Das ganze Dorf versammelt sich zu sehen, großer König, dich*¹⁹⁴). Přichází Robert a Marie, domnívající se, že mluvila se skutečným králem, mu s radostí oznamuje, že král mu přislíbil funkci lesníka (*Robert! der König war uns gnädig, dir Försterei im Walde ist nun dein!*¹⁹⁵). Žárlivý Robert jí však vyčítá nevěru a nařkne ji před všemi lidmi (*Fahr' hin, du Ungetreue, du triebst mit Liebe Scherz*¹⁹⁶), sám odchází a nechává ji na posměch (*Er gehe fort und lasse als Opfer sie der Schmach*¹⁹⁷).

Na začátku druhého dějství dvořané vzdávají hold (skutečnému) králi Ludvíku XIV. (sbor *Heil dem König auf dem Throne des Gerechten Ludwigs Sohne*¹⁹⁸); král se děkuje a vysvětluje společnosti, proč se nemohl účastnit lovu: kvůli chystanému atentátu – a také vypráví o mladém lesníkovi, díky němuž byl atentát odhalen, jenž však rychle zmizel (*Doch schnell entzog er unser'm Danke sich*¹⁹⁹). Nyní nic nebrání začátku slavnosti (střídavě sbor mužů: *Lasst Trompeten erklingen, die Schwerter uns schwingen* a žen: *Lasst Schwerter und Lanze; zum fröhlichen Tanze* a smíšený sbor: *Lasset jubelnd denn heutenur herrschen die Freude*²⁰⁰). Do zámku přichází Marie: ukazuje se, že zná tajnou cestu (*ich kenne den geheimen Weg im Schlosse*²⁰¹). Potkává madame Maintenon a vypráví jí, že král ji připravil o čest (Maintenon: *Was willst du, Kind?* – Marie: *Meine Ehre, die mir der König geraubt.*²⁰²), když se jí snažil svést včerejšího dne v pavilonu, a že ji kvůli tomu opustil její žárlivý milý Robert, načež jí Maintenon odvětí, že ona může být na Ludvíka

¹⁹¹ HICKEL 1852, s. 17.

¹⁹² HICKEL 1852, s. 19.

¹⁹³ HICKEL 1852, s. 19.

¹⁹⁴ HICKEL 1852, s. 19.

¹⁹⁵ HICKEL 1852, s. 20.

¹⁹⁶ HICKEL 1852, s. 20.

¹⁹⁷ HICKEL 1852, s. 20.

¹⁹⁸ HICKEL 1852, s. 22.

¹⁹⁹ HICKEL 1852, s. 22.

²⁰⁰ HICKEL 1852, s. 23.

²⁰¹ HICKEL 1852, s. 24.

²⁰² HICKEL 1852, s. 25.

rozhněvána ze stejného důvodu (*Ludwig hat auch mich gekränket, deine Rache ist auch mein*²⁰³). Osaměvši vyjadřuje pak v árii svůj postoj k mužům: už jsou prostě takoví! (*Die Männer sind flüchtig und launisch gesinnt.*²⁰⁴) – Kdo jim může věřit?

Když však na scénu vstoupí Ludvík a Maintenon ho s Marií konfrontuje tváří v tvář, ukáže se, že král s Marií se vzájemně nepoznávají: nikdy se ještě neviděli, a svůdník z pavilonu, prohlašující se sám za krále, musí být někdo jiný (král: *Wer ist die holde Kleine, dies liebliche Gesicht?* Marie: *Der ist der König nicht.*²⁰⁵). Protože ten, kdo se falešně vydává za krále, tím uráží královský majestát, hodlá Ludvík zjistit, o koho se jedná, a ztrestat ho (*Er büße es in Banden, der trieb so frechen Scherz!*²⁰⁶). V sólovém výstupu pak král, ponořiv se do vlastního nitra, hořekuje nad svou úlohou vladaře (*Es sitzt der König allein auf dem Thron.*²⁰⁷) Přichází Harteville a oznamuje králi, že právě královská garda zadržela muže, jenž urážel královský majestát – není jím nikdo jiný než lesník Robert, jenž je nyní ve vězení.

Když přichází Lauzun – tedy onen nepravý král, jenž v pavilonu sváděl Marii – , je pravý viník odhalen, Lauzun se obhajuje, že šlo jen o žert (*Scherz war's bloss, könn't Ihr verzeihen?*²⁰⁸). Když Robert objasní, proč hanobil královský majestát (právě kvůli Marii), Ludvík mu odpouští – šlo přece o nedorozumění – a navíc má Marii a Robertovi Lauzun jako trest vyplatit deset tisíc liber. Vše by mohlo dobře skončit, jen kdyby horká a žárlivá hlava Robert – stejně jako na konci předešlého dějství – znovu nezasypal Marii urážkami, neuvěřiv tomu, že je nevinná a přísahaje, že údajnou falešnici už nikdy víc nechce vidět (*Nimmer rühret mich ihr Felhen; mag die Falsche untergehen: Leidet sie jetzt biettern Schmerz, Früher brach si mir das Herz. Ich hasse dich, wir seh'n uns nimer wieder!*²⁰⁹).

Šťastný konec má nastat až ve třetím dějství. To však zpočátku nabírá nové obrátky: Starosta Petitfou oznamuje lidu, že král Ludvík se rozhodl nařídit Lauzunovi, aby si bezodkladně vzal za ženu Marii (*Wir Ludwig XVI. von Gottes Gnaden, König von Frankreich, befehlen, dass Graf Lauzun zur Strafe der Majestsätstbeleidugng und zur*

²⁰³ HICKEL 1852, s. 27.

²⁰⁴ HICKEL 1852, s. 27.

²⁰⁵ HICKEL 1852, s. 29.

²⁰⁶ HICKEL 1852, s. 30.

²⁰⁷ HICKEL 1852, s. 31.

²⁰⁸ HICKEL 1852, s. 35.

²⁰⁹ HICKEL 1852, s. 39.

*Ehrenrettung der Waise Marie, genannt Waldblume, sie heute noch ... heirate.*²¹⁰). Přichází veselí svatečkané, jen starosta Petitfou je ve špatné náladě: proč král radši nerozhodl o sňatku Lauzuna s jeho dcerou Dorotheou, o níž má strach, že se z ní stane stará panna? (*Ich könnte vor Ärger davonlaufen, die Haare mir ausraufen.*²¹¹) Budoucí ženich Lozun přijímá svůj los s nadhledem, i když se má jednat o svatbu s pouhou vesničankou (*Frohsinn bleibet mein Begleiter, ging der Weg selbst zum Schaffot.*²¹²)

Marie je nešťastná z osudu, který ji král určil: miluje Roberta, ne hraběte, a je zvyklá – lesní kvítek – na svobodu, netouží po bohatých šatech a špercích a životě na zámku (*Dem Grafen soll ich am Altar die Hand zum ew'gen Bunde reichen; doch lieb' ich Robert nur, mein Glück, mein Leben! Was soll des Waldes Blume im Pallast? Ein Vogel bin ich, dem die Freiheit fehlt!*²¹³). K osamělé Marii přichází Robert a ona, nepoznavši ho a domnívající se, že se jedná o hraběte, mu vypráví o tom, že miluje lesníka Roberta a prosí domnělého hraběte, aby od svatby ustoupil. A i když ji Robert ztratil, ona ho nikdy nepřestane milovat (*Geliebt, so wie man Gott nur auf Erden lieben kann! Ich habe nie vergessen der Treue heil'ge Pflicht!*²¹⁴). Robert si uvědomuje nerozvážnost svého předešlého chování (*Sie hat mich heiß geliebt und ich hab' sie gehasst!*²¹⁵) a dává se jí poznat (*Dein auf ewig,kehr' bereund ich zu dir nun auf's Neu' zurück!*²¹⁶): už nic je nemá více rozdělit.

Když dorazí svatební hosté v očekávání obřadu, vše je již připraveno, král sám se chystá dovést nevěstu k oltáři (*Wir selber führen zum Altar die Braut!*²¹⁷), i Lauzun je připraven vykonat králův příkaz oženit se s Marií. – Ta přichází s Robertem a prosí krále o milost: jen Roberta si chce vzít za muže. Ludvík svoluje, a mladým milencům tak nic nebrání v jejich budoucím štěstí. Opera končí sborem oslavujícím nejen lásku mladého páru, ale i krásu přírody (*Im Forste grün Wladblumen blüh'n, von fern und nah tönt's: Schwester ist da!*²¹⁸).

²¹⁰ HICKEL 1852, s. 40.

²¹¹ HICKEL 1852, s. 41.

²¹² HICKEL 1852, s. 44.

²¹³ HICKEL 1852, s. 45.

²¹⁴ HICKEL 1852, s. 47.

²¹⁵ HICKEL 1852, s. 47.

²¹⁶ HICKEL 1852, s. 48.

²¹⁷ HICKEL 1852, s. 49.

²¹⁸ HICKEL 1852, s. 52.

4. 2 Dramaturgická analýza libreta opery

*„On se domníval, že ona ho už nemiluje,
a ona si o něm myslila totéž.*

Ke konci si padli do náručí a kapaly z nich slzy štěstí.“

Milan Kundera

Ze tří Kittlových dodnes dochovaných oper zaujímá *Die Waldblume* (1852) – datem vzniku stojící mezi velkými historickými operami *Bianca und Giuseppe* (1848) a *Die Bilderstürmer* (1854) – zvláštní místo, svým bezstarostným charakterem a vyzněním silně kontrastujícím s tragikou *Biancy a Obrazoborců*. Byť i v tomto případě se jedná v určitém smyslu o operu historickou – datovanou do roku 1684, do doby vlády Ludvíka XIV., který v opeře dokonce sám jako reálná postava vystupuje, stejně jako jeho žena Francisca d’Aubigné Maintenon –, žánru francouzské meyerbeerovské velké historické opery (grand opéra) – za níž lze Kittlovu předešlou i následující operu označit –, kde historie sama, jak jsme již viděli v kapitole věnované *Biance* a ještě uvidíme na případu *Die Bilderstürmer* –, nepřináleží. Oproti velkým politickým tématům kroužících kolem síly zfanatizovaného davu, drtících účinků historie a nevyhnutelnosti lidského osudu bychom mohli charakterizovat výše shrnuté dění opery *Die Waldblume* – vypůjčíme-li si slova z románu Milana Kundery – bez nadsázky tak, že „on se domníval, že ona ho už nemiluje, a ona si o něm myslila totéž. Ke konci si padli do náručí a kapaly z nich slzy štěstí.“²¹⁹

Zatímco však Kundera ve svém románu výše citovanými slovy naráží na problematiku kýče sovětského filmu, v Kittlově komické opeře lze spatřovat kus emancipace měšťanstva: Patří dnes už k samozřejmostem historiografie, že doba tzv. dlouhého století – od Velké francouzské revoluce po první světovou válku – představuje mimo jiné éru emancipace měšťanstva²²⁰ jakožto nové významné sociální

²¹⁹ KUNDERA 2015, s. 270.

²²⁰ Z nejnovějších obecně historických prací viz k tomuto tématu např. Osterhammelovu monumentální *Die Verwandlung der Welt* (OSTERHAMMEL 2009).

důstojnosti tragického – a to nejen svým vzepřením se vrchnosti, oslavou myšlenky svobody a v posledku svou heroickou smrtí, nýbrž především charakterem hudby, již Kittl této postavě přiřkl –, víme z dobové kritiky, že hudba *Waldblume* je charakterizována spíše jednodušší písňovou melodikou, čemuž odpovídá i samotná dispozice libreta (dominance strofických útvarů): „*Die Zerteilung des ganzen verhandelnen Materials in kleine, möglichst einfache Atome, in Lieder, Liedchen, Romanzen, ja sogar zweihapteilige, sogenannte Doppelromanzen, in kleine Chöre, während die noch unfügsameren Elemente des Textes zu größeren, nicht ohne Zwang musikalisch abgerundeten Szenen*“²²⁴ – tak charakterizoval recenzent Bohemie Franz Ulm Kittlovo zhudebnění. A můžeme-li stejnému recenzentovi věřit – a v situaci, kdy není k dispozici notový materiál, hudebnímu historikovi nezbyvá jiná možnost –, nabízí se hypotéza, že to není hudebně vznešené vykreslení postav z nižších sociálních vrstev, jimž, stejně jako – máme-li zvolit frapantní příklad – v Mozartově *Donu Giovannim* přísluší písňová melodičnost, nýbrž naopak ploché hudební vykreslení aristokratických postav (na rozdíl od *Dona Giovanniho*), jež představuje onen symptom emancipace měšťanstva: zatímco figury, s nimiž má divák sympatizovat – tedy postavy nižšího původu –, jsou osobnostmi (a to především v hudebním smyslu), „*die Personen, zumal die historischen, der König, Lauzun und die Maintenon sind eben nicht im Mindesten individualisiert,*“²²⁵ píše recenzent.

Písňovou melodikou, bezstarostným dějem, přítomností komických prvků, stejně jako využitím převleků se *Die Waldblume* blíží tradici italské opery buffa. Do blízkosti tohoto žánru ji posouvá i tendence nechat vyznít konflikt v ansámblech (což lze i bez notového materiálu snadno vyčíst ze stejné veršové struktury různých postav): Šestý výstup druhého dějství tak představuje rychlou konverzaci madame Maintenon, Marie a Ludvíka, při níž vyjde najevo, že Marie byla Lauzunem, jenž se vydával za krále, podvedena. Všichni tři pak – jak je v italské operní tradici standardem – simultánně vyzpívávají afekt navozen předešlou konverzací (*Ludvík: Ich will die Arme rächen an jenem frechen Wicht; Maintenon: Er strafe das Verbrechen, und kenne Schonung nicht; Marie: Enteckt er das Verbrechen, strahlt mir der Hoffnung Licht*²²⁶).

²²⁴ ULM 1852.

²²⁵ ULM 1852.

²²⁶ HICKEL 1852, s. 30.

5. JOHANN FRIEDRICH KITTL: *DIE BILDERSTÜRMER*

5. 1 Obsah opery

„Höre mich Volk! Durch mich spricht Gott!“²²⁷

Lerange

Kittlova poslední opera, *Die Bilderstürmer*, provedená v Praze roku 1854, má v základě stejnou dramaturgii jako francouzská grand opéra an sich: politické události, během nichž se odehrává – nizozemské protišpanělské povstání roku 1567 –, nepředstavují pouhé historické pozadí, nýbrž tvoří vlastní nerv dramatu: je to ona ničivá síla historie, jež aktivně určuje osudy jednotlivých jednajících postav a nenechává místa pro jejich charakter. Stejně jako Raoulovi a Valentíně v Meyerbeerových *Hugenotech*, ani Guastovi a Claře není souzeno prožít štěstí lásky, protože přináležejí znepřáteleným táborům: on, španělský důstojník, příslušník panující vrstvy; ona kalvinistka. A stejně jako *Hugenoti* končí i *Obrazoborci* tragicky.

Dějová linie příběhu se dá shrnout poměrně snadno: V prvním dějství se dozvídáme, že španělský důstojník Guasto si má vzít za ženu Annu, „nejbohatší dědičku Nizozemska“ (*des Niederlandes reichste Erbin*²²⁸), kterou však nemiluje (*mit Anna eint mich nicht die Liebe, der Elterfreundschaftband allein, ich willigte in ihre Bitten ein, nicht kennend noch des Busens heiße Triebe*²²⁹): když svolil k sňatku, nevěděl ještě, co je to láska; teď už však ano (*doch jetzt erglüht mein sehrend Herz zum ersten mal in Liebesschmerz*²³⁰): namísto toho se totiž zamiluje do neznámé dívky doprovázené starcem, jenž mluví o božím trestu. Později se ukáže, že se jedná o Claru, dceru kalvinistického kazatele Pérégrina Lerangeho, jenž se snaží plamenným projevem zmobilizovat lid a získat ho na svou stranu, pokládaje sám sebe za proroka božího (*Höre mich Volk! Durch mich spricht Gott!*²³¹) a v duchu obrazoborectví vyzívaje lid k boji proti zobrazování Boha (*Kein Bild sollst du Dir machen, Dem Ehrfurcht Du bezeugst! ... Säubere die Stätte, da man*

²²⁷ HARTMANN 1854, s. 9.

²²⁸ HARTMANN 1854, s. 6.

²²⁹ HARTMANN 1854, s. 6.

²³⁰ HARTMANN 1854, s. 6.

²³¹ HARTMANN 1854, s. 9.

*ihn ehrt, reinige sie mit Feuer und Schwert*²³²), což se mu téměř podaří – významnou roli jistě sehraje i společný zpěv chorálu *Veni creator spiritus* –, a ve vzniknuvší bitce mezi kalvinisty a Španěly se už už schyluje ke Guastově skonu: chystá se ho zabít Guido, další kalvinistický kazatel, na poslední chvíli ho však zachrání výkřik Clary (*Halt ein! Nicht tast' ihn an! Bist einer du der göttlichen Propheten, hör auf das Wort des Herrn: „Du sollst nicht tödten!“*²³³) Všichni se rozprchnou, dějství končí ve všeobecném zmatku.

V úvodní árii druhého dějství Clara vyzpívává svou lásku ke Quastovi a uvědomuje si, že i on ji miluje (*Ja, ich fühl es tief und klar, Liebe is's, was er empfunden*²³⁴); zároveň si uvědomuje vnitřní konflikt: miluje člověka ze znepráteleného tábora, a zmítá se tak mezi touto láskou na jedné straně a oddaností k vlastní víře a vlastnímu otci, jehož hněvu se bojí, na druhé straně (*Mein Gott, mein Gott, was habe ich gethan? Wohin reißt mich der unheilvolle Wahn? Weh mir, ich träume mich mit ihm vereint, mit ihm, der meines Vaters, meines Glaubens Feind!*²³⁵). V další scéně se oba milenci potkávají, vyznávají si lásku, na jejíž vřelosti nic nemění ani skutečnost, že se jedná o lásku pod hrozbou smrti (*Alle Leiden müssen schweigen, Friede säuselt mild von Gott, liebend ihm/ihr die Hand zu reichen, und dann sterben – Süßer Tod!*²³⁶) Dramatický zvrat přináší Guido, vyzradiv Clare, že Guasto si má brát za ženu Annu (*Schon schmücket sich der Kirche Halle, des Festes Glanz strahlt vom Altar, mit Hochzeitspracht und Jubelschalle naht bräutlich sich ein schönes Paar. Des reichstein Niederlandes Kind blickt schmachkend auf den stolzen Ritter.*²³⁷). Rozhněvaný Lerange tasí na Guasta zbraň, nakonec ho ale kvůli své dceři nechá žít, jen ho vyžene z domu (*Der Tochter stummes Flehen hält meinen Dolch zurück, es soll dein Blut nicht sehen ihr tränenfeuchter Blick*²³⁸)

Quido a Lerange chystají útok na kostel, v němž má proběhnout Quastova svatba. A i když je Clara přesvědčená, že ji Quasto zradil, chce mu zachránit život, přiručí se proto do kostela a shromážděné varuje před hrozbou smrti; i když jí svatebčané zprvu nevěří, nakonec se nechají přesvědčit, a zachrání si tak život. Do

²³² HARTMANN 1854., s. 9.

²³³ HARTMANN 1854, s. 10.

²³⁴ HARTMANN 1854, s. 12.

²³⁵ HARTMANN 1854, s. 13.

²³⁶ HARTMANN 1854, s. 14.

²³⁷ HARTMANN 1854, s. 18.

²³⁸ HARTMANN 1854, s. 19.

sboru pustošících obrazoborců, vtrhnuvších do kostela (*Auf! Nehmt Speer und Axt zur Hand! Allen Feinden schwört Verderben! Auf! Für Gott und Vaterland lass die fremden Henker sterben!*)²³⁹ zaznívá sbor dívek prchajících z kostela (*Wehe uns, in Zorn und Spott lösen sich der Freuden Klänge; schütze, schütze uns, o Gott!*²⁴⁰). A zatímco obrazoborci ničí, co se dá, Lorange prokleje svoji dceru (*Ha, mein Fluch auf Deine Seele, Du, der Ketzler schnödes Schild!*²⁴¹).



Na rozdíl od hudby árií, coby přirozené řeči operních postav – hudby, kterou tyto postavy na jevišti samy neslyší –, lze vložené písně, tance, hudbu k průvodům, pohřební či svatební a jakkoliv jinak motivovanou hudbu označit jako diegetickou: jedná se o hudbu, jež je sama součástí světa na scéně a jako takovou ji slyší jak divák, tak operní postavy; je součástí obou světů. Svatební pochod ze závěru druhého dějství opery *Die Bilderstürmer* zároveň svou hudebně prostou jednoduchostí tvoří kontrast k blížícímu se běsnění zfanatizovaného davu, jímž dějství končí.

Ve třetím dějství se Aldegone chystá na bitvu, jež má nastolit pořádek ve vzbouřivším se městě (*Der nächste Morgen wecke uns zum Sturm. Nicht länger soll uns diese Stadt verhöhnen.*²⁴²): táboří se svými vojáky před branami Valenciennes (sbor vojáků: *Nun lasset die Trommel uns rühren! In's Feld soll ihr Zeichen uns führen.*²⁴³). Stranou od vojáků zpívá Quasto romanci o svojí lásce ke Claře (*O größtes Leid auf Erden, wenn hoffnungslos die Liebe quält!*²⁴⁴). V tom Clara sama přichází mezi španělské vojsko a vypráví Quastovi o nových poměrech ve městě: Quido nastolil ve městě tyranský režim (*dem Volk gebeut der wilde Quido, und täglich lässt er neue Opfer sterben*²⁴⁵), dokonce uvrhl jejího otce Lorangeho do vězení (*Mein Vater, ach der Edle, heischt kein Blut, und*

²³⁹ HARTMANN 1854, s. 26.

²⁴⁰ HARTMANN 1854, s. 26.

²⁴¹ HARTMANN 1854, s. 26.

²⁴² HARTMANN 1854, s. 28.

²⁴³ HARTMANN 1854, s. 27.

²⁴⁴ HARTMANN 1854, s. 30.

²⁴⁵ HARTMANN 1854, s. 32.

*muss, gebannt in öde Kerkermauern, um mich, ein trostlos Dasein trauern*²⁴⁶). V předvečer bitvy zpívají Clara s Quastem milostný duet, odhodláni zahránit Clařina otce (*Dir nur gehören, ewig nur Dein!*²⁴⁷); ve scéně chystání se k boji se Clara sama staví do čela vojska (*Ich führe euch zur Rache, Auf! folget muthig mir!*²⁴⁸).

Legrange přemítá o tom, komu vlastně přeje vítězství: jeho vlastní lid ho uvrhl ve vězení, protože chránil svoji dceru (*Mein eigen Volk hält mich in Kerkermauern, ... weil ich mein einzig Kind zu sehr geliebt*²⁴⁹), za kterou nyní teskní, obraceje se k Bohu, stejně jako Eleazar ve slavné árii *Quand du Seigneur* v Halevyho *Židovce*: je to obraz milujícího, a přece ve své víře neoblomného otce. A stejně jako v *Židovce*, i v *Obrazoborcích* opera končí tragicky: když Clara s Quastem vtrhnou do žaláře, aby Lerangeho osvobodili, ani otcovo přemlouvání dívku nepřesvědčí o tom, že má Quasta – otcova úhlavního nepřítele ve víře – opustit. Lerange tak podává dceři pohár a ta se až po jeho vypití dozvídá, že obsahoval jed (*Triumph! Dir winkt des Himmels Luft! Mit Gift ist dieser Trank gewürzt!*²⁵⁰). Třetí a poslední dějství končí, když i Lerange sám požije jedu (*Der Himmel wird uns gnädig sein! Heil dem, der kämpfend überwindet!*²⁵¹), zanechav na scéně přeživšího a nešťastného Guasta.

²⁴⁶ HARTMANN 1854, s. 32.

²⁴⁷ HARTMANN 1854, s. 33.

²⁴⁸ HARTMANN 1854, s. 35.

²⁴⁹ HARTMANN 1854, s. 36.

²⁵⁰ HARTMANN 1854, s. 41.

²⁵¹ HARTMANN 1854, s. 42.

5. 2 Dramaturgická analýza opery

„In opera religion was largely another word for politics.“²⁵²

Charles Rosen

Obrazoborci jsou – stejně jako Meyerbeerův *Prorok* či jeho *Hugenoti* a na rozdíl od Smetanova *Dalibora* či Dvořákova *Jakobína* – historické drama a ne pouze, vypůjčíme-li si Dahlhausovy pojmy²⁵³, drama s historickým námětem: Historie totiž nepředstavuje pouhé pozadí, na kterém jsou rozehrány individuální osudy jednajících postav, nýbrž ona sama je ústředním hybatelem děje, jenž má v posledku rozhodující slovo. (A Dahlhausova studie nemůže mít v tomto smyslu výstižnější název: *Die Historie als Oper*.) Historie zde není podána jako prostá minulost, jako události odehravší se kdysi dávno, nýbrž jako nezadržitelná ničivá síla, jako dynamická energie smetající a drtící vše, co se jí postaví do cesty.

Aby však historie mohla na jednající postavy – a s nimi na diváka – působit a být jako taková zakoušena, musí se stát estetickou přítomností, jinými slovy: musí na sebe vzít reálnou podobu. Touto reálnou podobou, či, jinak řečeno, estetickým zpřítomněním, se pak v opeře meyerbeerovského ražení stává sbor, který lze chápat jako kolektivní jednající postavu. Velký prostor je proto vyhrazen masovým scénám, v nichž sborové výstupy nemají funkci komentátora děje – jako je tomu v antickém dramatu –, nýbrž kde díky sboru historie nabírá reálnou podobu: „*Auf, nehmt Speer und Axt zur Hand, allen Feinden schwört Verderben. Da, für Gott und Vaterland lasst die fremden Henker sterben!*“²⁵⁴ zpívají obrazoborci se zbraní v ruce vtrhnuvše do katedrály. A Legrange ve stejné scéně hovoří jako politický řečník, mluvě o nepřátelích, otroctví, tyranii a svobodě: „*Herbei, zum Ziel herbei! Nun fällt mit einem Schlage in diesem großen Tage des Feindes Thyranei, mit ihren schnöden Leichen stürzt hin die Sklaverei; die Feinde*

²⁵² ROSEN 1996, s. 599.

²⁵³ „...ein historisches Drama und nicht nur ein Drama mit historischem Sujet“, in: DAHLHAUS 1983b, s. 52

²⁵⁴ HARTMANN 1854, s. 24.

*müssen weichen, und wir sind frei, sind frei,*²⁵⁵ čímž mobilizuje elektrizovaný dav: „*Sie mögen alle fallen, der Zorn rast fürchterlich!*“²⁵⁶ odpovídají obrazoborci.

Scéna obrazoborců vtrhnuvších do katedrály tvoří jako rozsáhlé tableau závěr druhého aktu. Síla historie zde není manifestována pouze prostřednictvím politicky nabitých výpovědí Legrangeho a sboru, nýbrž – a to především – vizuálně: jako výmluvná scénická konfigurace, obraz, tableau, jež divákovi podává bezprostřední, čistě pantomimicky srozumitelný obraz situace. Na tomto místě zároveň Hartmannovo libreto skladateli umožňuje využít efektu zpřítomnění několika dějů zároveň: zatímco se obrazoborci chystají k boji, prchají z kostela dívky, které tam předtím připravovaly svatbu Quida s Annou: „*Wehe uns, in Zorn und Spott lösen sich der Freunden Klänge; schütze, schütze uns o Gott! Rasend flutet das Gedränge. Weh dir, armes Vaterland, Aufruhr reißt dich zum Verderben!*“²⁵⁷ Historie či politika je tak zde bezprostředně esteticky – a to v doslovném významu: *aisthesis* znamená v původním starořeckém kontextu smyslové vnímání či smyslový vjem – zpřítomněna, stává se estetickou kategorií.

Vydeme-li z tvrzení, že historie představuje v opeře či libretistice estetickou kategorií – jak ho formuloval mimo jiné Dahlhaus: „*Geschichte ist in der Librettistik, pointiert ausgedrückt, eine ästhetische Kategorie.*“²⁵⁸ –, ukazuje se přinejmenším ještě jedna důležitá skutečnost: jakkoliv plní v operách jako *Obrazoborci* historie jednu z hlavních dramaturgických funkcí, o konkrétní dějinné události a jejich autenticitu jde až na druhém místě. Znamená to dvě věci.

Za první, historická opera se sice na jedné straně odehrává v minulosti, dané události jsou však interpretovány prismaticem přítomnosti: skutečnost, že historické opery lze konkrétně datovat – *Obrazoborce* do roku 1567 (nizozemské protišpanělské povstání), stejně jako *Hugenoty* do roku 1572 (Bartolomějská noc), Halévyho *Židovku* do doby Kostnického koncilu apod. –, je vedlejší; konkrétní události předváděné v opeře byly totiž vnímány jako paralela k současnosti jejich vzniku: a to hlavně ve vztahu k jedné z hlavních politických zkušeností člověka první poloviny dlouhého století – řečeno s Ericem Hobsbawmem: *The Age of Revolution* –, totiž ve vztahu k revoluci.

²⁵⁵ HARTMANN 1854, s. 25.

²⁵⁶ HARTMANN 1854, s. 25

²⁵⁷ HARTMANN 1854, s. 26.

²⁵⁸ DAHLHAUS 1983b s. 52.

Anselm Gerhard dokonce ve vztahu k opeře *Hugenoti* hovoří o „eine Grunderfahrung der Moderne nach der Traumatisierung durch die Französische Revolution.“²⁵⁹ Totéž by mohl říci i o *Obrazoborcích*: to, co se zde pomocí prostředků hudebního divadla předvádí, je násilí, náboženská nesnášenlivost, tyranie – čili něco, co člověk žijící v 50. letech 19. století (opera byla provedena v Praze roku 1854) mohl chápat jako svou bezprostřední historickou zkušenost a skutečnost. A byly to právě v první řadě velké historické náboženské konflikty, jež byly vnímány jako paralela k současnosti: „In opera“ – píše Charles Rosen ve své knize s provokativním názvem *The Romantic Generation – „religion was largely another word for politics.“*²⁶⁰

Za druhé, jak to formuloval na řadě míst Carl Dahlhaus – mimo jiné ve své *Die Musik des 19. Jahrhundert*²⁶¹ –, historie představovala v opeře (a nejenom v opeře, nýbrž i v programní hudbě, např. v symfonické básni) 19. století tzv. lokální kolorit: „Das Historische“ – píše Dahlhaus na jiném místě – „bildete in der Oper des 19. Jahrhunderts, kaum anders als der Exotismus oder die Folklore, ein Kolorit: eine Couleur locale. Die geschichtliche Ferne erfüllte eine ähnliche Funktion wie die ethnische oder die soziale Distanz: Sie provozierte und rechtfertigte das musikalisch Charakteristische im Sinne einer pittoresken Abweichung von den Normen des musikalisch Schönen.“²⁶² Jinými slovy: 19. století bylo fascinováno historií, v opeře však nešlo o to, podat její autentický či pravdivý obraz – přinejmenším ne pravdivý ve smyslu z vulgarizovaně pojímaného pozitivismu –, nýbrž o to, vytvořit onou propastí věků (*historische Ferne*) pocit jinakosti, aby bylo „jaksi cítit ve vzduchu, abychom si všimli jen při příchodu a odchodu, že se změnilo století a atmosféra.“²⁶³ Když obrazoborci zpívají, nejdříve za scénou a později přímo na jevišti, gregoriánský hymnus *Veni creator spiritus*, je nepodstatné, zda byl tento zpěv v dějinách vůbec někdy použit během ikonoklastických hnutí, ani zda byl s nimi v 19. století správně, či mylně spojován – podobně jako je sekundární, že Meyerbeer v *Hugenotech* použil melodii luteránského chorálu *Ein feste Burg ist unser Gott*, jenž s francouzskými hugenoty nikterak nesouvisí, nebo že Bedřich Smetana v symfonické básni *Tábor*, chtěje dosáhnout onoho historického koloritu, harmonizoval husitský chorál barokně,

²⁵⁹ GERHARD 2016, s. 10.

²⁶⁰ ROSEN 1996, s. 599.

²⁶¹ DAHLHAUS 1980.

²⁶² DAHLHAUS 1983b, s. 52.

²⁶³ HUGO 2006, s. 72.

a nikoliv ve stylu 15. století –; podstatné je, že vytváří onen kolorit doby, že vytváří zdání historické odlehlosti: „*Das Wesen der Vergangenheit [...] besteht nicht in der geschichtlichen Realität des Früheren, sondern in dem Abstand zur Gegenwart.*“²⁶⁴

A byl to Victor Hugo, jehož slova jsme citovali o několik řádků výše, jenž pregnančně formuloval onu estetiku dnes již běžně označovanou francouzskými souslovími *couleur locale* (místní zabarvení) a *couleur du temps* (dobové zabarvení):

„*Chápeme, že pokud si básník pro takové dílo*“ – tedy: pro „*drama, v němž básník dokonale naplňuje mnohostranný cíl umění*“ – „*má (a musí) z něčeho vybírat, nesaží po tom krásném, nýbrž charakteristickém. [...] Neboť místní a dobové zabarvení nesmí být na povrchu dramatu, nýbrž na dně, v samém srdci dramatu, odkud se šíří samo od sebe, přirozeně, svobodně, a abychom tak řekli do všech koutů dramatu. [...] Drama musí být barvou doby doslova nasáknuto,*“²⁶⁵

píše Hugo ve své *Předmluvě ke Cromwellovi*, centrálním manifestu romantického dramatu (v českém překladu samostatně vyšedší roku 2006). A i rozvržení jednotlivých scén – prostranství na břehu řeky, náměstí před kostelem, vnitřek katedrály, vojenský tábor za městem, vězení – v *Obrazoborcích*, jež vzdáleně připomíná rozvržení scén v Meyerbeerově *Prorokovi*, odráží dobový zájem o lokální a místní kolorit. (Zvláště kulisy znázorňující vnitřek katedrály byly v 19. století jedním z populárních prostředků romantického hudebního divadla.)

Čtvrtou scénu druhého dějství *Obrazoborců* tvoří sbor dívek připravujících se na svatbu Guida a Anny – svatby ve stínu nevyhnutelné smrti –, opěvujících mladý pár; z dálky zaznívá svatební sbor a z kostela se ozývají duchovní zpěvy (*Chor der Kirche inter der Szene*). Kontemplativní hudba, kterou Kittl napsal na text *Erhebt, ihr feierlichen Klänge, voll Andacht euch zum Himmelszelt* – jež, spolu se svatebním pochodem, tvoří záměrný kontrast k závěrečné scéně běsnících obrazoborců, ničících vše, co se dá –, stylově neodpovídá hudbě doby, v níž se odehrává děj opery (nizozemské povstání 1567), nýbrž je založena na představě 19. století o duchovním stylu, jenž – jak říká Justus Thibaut v knize *Über Reinheit der Tonkunst* – vyjadřuje „*ein tiefes, in sich gekehrtes, reines Gemüt*“²⁶⁶: hudbu pocházející takřkajíc z jiného světa.

²⁶⁴ DAHLHAUS 1980, s. 36.

²⁶⁵ HUGO 2006, s. 71 – 72.

²⁶⁶ citováno podle: DAHLHAUS 1980, s. 150.

Er - hebt, ihr fei - er - li - chen Klän - ge, voll An - dacht euch zum Him - mels zelt.

A skutečnost, že děj se odehrává v16. století, zatímco Kittl používá hudební archaismus spadající spíše do století 17. či 18., je nevýznamná ve světle toho, že zaznívá z „historické dálky“: důležitá není stylová autenticita, nýbrž odlišnost od současné normy. (Totéž lze říci o Wagnerových *Mistrech pěvcích norimberských*: skladatel, jak upozorňuje Dahlhaus²⁶⁷, používá pro děj odehrávající se v 16. století hudební prostředky raného 18. století; nebo o Smetanově symfonické básni *Tábor*: husitské hnutí, spadající historicky do první poloviny 15. století, i slavný husitský chorál jsou evokovány barokní stylizací. Příkladů by ale bylo možno uvést více.)

Třetí scéna druhého dějství – následující po milostném duetu Clary a Quasta, kdy náhle přicházejí Quido a Clařin otec Legrange a všichni strnou v momentu překvapení – z hlediska dispozic textu (využívajícího stejné veršové schéma u všech zúčastněných postav) i Kittlova zhudebnění představuje operní útvar typický pro celé dlouhé století, zvaný *pezzo concertato*. Náhlý příchod kalvinistů vyvolá v Quastovi – Legrangeově úhlavním nepříteli –, stejně jako v přišedším Legrangeovi – jenž vidí svou dceru v náručí nepřitele – reakci, jež se však neřeší se zbraní v ruce (*Steck' ein dein Schwert, den Todesschlag hab ich erhalten, da meine Tochter Du bethört!*²⁶⁸), nýbrž jež se ventiluje čistě hudebně v kvartetu:

²⁶⁷ DAHLHAUS 1980, s. 168.

²⁶⁸ HARTMANN 1854, s. 15.

„Legränge

*Ich fühle, wie mein Zorn erbebt,
Zu strafen zuckt mein Arm den Frechen
Du Rächer droben wirft mich rächen
An ihm, der mir zur Schande lebt.*

Guido

*Ich fühle, wie mein Zorn erbebt,
Zu strafen zuckt mein Arm den Frechen
Du Rächer droben wirft uns rächen
An ihm, der uns zur Schande lebt.*

Quasto

*Ich sehe, wie ihr Zorn erbebt,
Ihr Herz schnaubt Mord, ihr Sinn Verbrechen.
Doch will ihr Drohen ich nicht rächen
Um sie, die mir zur Wonne lebt.*

Clara

*Ich sehe, wie ihr Zorn erbebt,
Verhüte Himmel ein Verbrechen.
Mein Vater will sich blutig rächen
An ihm, der mir zur Wonne lebt.“²⁶⁹*

Čtyři postavy, zapomenuvše na vnější svět, pohrouženy do svého nitra, vyzpívávají ony takřka archetypální pocity: Lerange a Quido zlost a touhu po pomstě, Quasto pozoruje jejich reakci, sám se však kvůli Claře nechce na jejím otci mstít, Clara vyzpívává strach o otce a Quasta zároveň: přijít o milence a ani o otce, jenž by se tak stal podle ní zločincem.

²⁶⁹ HARTMANN 1854, s. 16.

O tom, do jaké míry představuje takový – řečeno s Richardem Straussem²⁷⁰ – kontemplativní ansámbl oblíbený prostředek 19. století, svědčí následující pasus z Flaubertova románu *Paní Bovaryová*:

„Velkým gestem odhodil španělský širák; a hned zpěváci i nástroje spustili sextet. Edgar sršel vztekem a jeho jasnější hlas vévodil všem ostatním; Ashton mu hlubokými tóny vrhal v tvář vražedné výzvy; Lucie pronikavě naříkala; Artur stranou moduloval střední výšky a sluhův baryton hučel jako varhany, zatímco ženské hlasy, přejímající jeho slova, zpívaly líbezný sbor. Všichni stáli v řadě a gestikulovali: hněv, pomstychtivost, žárlivost, hrůza, slitování a ohromení tryskaly současně z jejich pootevřených úst.“²⁷¹

Titulní postava Ema zde při popisu svého diváckého zážitku z Donizettiho opery *Lucia di Lamermoor* ukazuje nejen oblíbenost takových scén, nýbrž především to, že jim 19. století – jak se zdá, mnohem lépe, než století dvacáté, jež až příliš často tíhlo k tomu, označovat podobné části jako nedramatické, což v extrémním případě vedlo až k rétorice ztotožňující operu s „kostýmovaným koncertem“²⁷² – rozumělo a bylo schopno ocenit jejich specificky operně dramatický potenciál.²⁷³ Vypůjčíme-li si slova Richarda Wagnera, můžeme říci, že je to ono „znějící mlčení“ (*tönendes Schweigen*), jež – v situaci, když, jak ji charakterizuje Albert Gier²⁷⁴ ve své studii věnované libretu, čas není pouze pozastaven, nýbrž je jako takový zcela zrušen²⁷⁵ – prostřednictvím hudby

²⁷⁰ V dopise svému libretistovi Hugovi von Hofmannsthalovi píše Strauss: „*Sehr schön wäre es, wenn Sie für den 2. Akt ein kontemplatives Ensemble dichteten, nach dem Moment, wo vielleicht gerade eine dramatische Bombe geplatzt ist, die Handlung stillsteht und alles sich in Betrachtungen verliert. Solche Ruhepunkte sind sehr wichtig. Beispiele: 2. Akt ‚Lohengrin‘, das große Ensemble [...], ‚Das Meistersingerquintett‘.*“, citováno podle: Dahlhaus, Carl: Über das „kontemplative Ensemble“, in: týž: Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Opemgeschichte, München 1989, s. 33 – 38.

²⁷¹ Flaubert, Gustave: *Paní Bovaryová*, překlad Miloslav Jirda, Praha 1966. Pozn.: Za tento podnět děkuji své školitelce Martě Ottlové.

²⁷² Dokladem takové rétoriky je například dnes stále ještě populární operní příručka Anny Hostomské. V souvislosti s výše vzpomenutou Donizettiho operou *Lucia di Lamermoor* se zde dočteme: „*Primitivnost celého dramatického zpracování ukazuje, jak skladateli záleželo jen a jen na textovém podkladu pro rozvedení pěvecké virtuozity. Představit si děj jako skutečné drama je prostě nemožno. [...] Celá opera je dokladem stylového vybočení opery ze sféry divadelní do oblasti kostýmovaného pěveckého koncertu. Znamená značný dramatický úpadek a jedině to, že se pěvci s oblibou vracejí ke koloraturním partiím, aby ukázali své pěvecké umění, způsobilo stoletou popularitu díla.*“ (HOSTOMSKÁ 1962, s. 88-89.)

²⁷³ Více viz OTTLOVÁ – ŠOCHMAN (v tisku).

²⁷⁴ GIER 2004, s. 75.

²⁷⁵ Podobně Dahlhaus ve své dnes už klasické studii *Zeitstrukturen in der Oper*: „*Die Textworte, die den Gesang tragen, sind nichts als sprachliche Vehikel dessen, was Richard Wagner ‚tönendes Schweigen‘ nannte. Ein in der dargestellten, realen Zeit flüchtiger und wortloser Moment nimmt also in der Darstellungszeit eine musikalische Gestalt an, deren Dauer unreal und deren Text bloßes Substrat einer*

dává vyniknout tomu, že slovy nesdělitelné: „*In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen*“ – píše Wagner své *Hudbě budoucnosti (Zukunftsmusik)* –, „*was er verschweigt, um (uns) das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen: der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.*“²⁷⁶

Podíváme-li se však na to, jakým způsobem hudebník Kittl „rozezněl toto zamlčené“

ukazuje se, do jaké míry hudba – jež je *jedna* a jež v tomto případě neuzívá diferencované prostředky jako kontrapunktické prolínání wagnerovských leitmotivů – působí zplošťujícím dojmem: rozdílné emoce jednajících postav jsou jakoby slity vjedno a to, co divák-posluchač zakouší, je „pouhá“ – pouhá, protože rozdílné afekty nivelizující – krása hudby. (A je-li ona nivelizující, zplošťující vlastnost hudby, jež se rozezní takřkajíc nad hlavami postav, v některých případech přesvědčivě dramaturgicky motivovaná – jak ukazuje například Dahlhaus na kvartetu *Mir ist so wunderbar* z Beethovenovy opery *Fidelio* –, v případě kvartetu *Ich fühle, wie mein Zorn erbebt* se do určité míry mýjí účinkem: Zatímco i v Beethovenově slavném kvartetu jednotlivé postavy vyzpívávají rozdílné afekty – Marcelinino domnělé štěstí, Leonorin soucit nad Marzelinou, jež nic netuší o pravé identitě Fidelity-Leonory, Jaquinova žárlivost a Roccovo pohnutí –, líbezný charakter hudby, jenž Beethoven pro zhudebnění jistě vědomě zvolil, komunikuje s divákem a sděluje mu – podobně jako

Melodik ist, die eigentlich jenseits der Sprache aus dem Inneren der Personen redet.“ in: DAHLHAUS 1981, s. 8.

²⁷⁶ WAGNER 1907a, s. 130.

wagnerovské leitmotivy plní tuto komentující, sdělovací funkci takřkajíc nad hlavami postav –, že vše musí skončit dobře: „Das ‚Wunderbare‘ aber besteht [...] in nichts anderem, als dass es der Musik gelingt, uns angesichts einer peinlichen Verwirrung der Gefühle zu der Zuversicht zu verführen, alles müsse gut werden.“²⁷⁷ Jinak je tomu u Kittla: smířlivý charakter hudby, zde není na místě a ukazuje se jako klam do té míry, že skutečnému smíření postav nikdy nedojde a opera končí tragicky.)

Obr. č. 10. Působnost scribeovsko-meyerbeerovské operní estetiky pracující s velkými scénickými tableaux nezůstala v pražském prostředí omezena pouze na Kittlovy opery, nýbrž našla odezvu i v díle dalších autorů, mimo jiné Bedřicha Smetany. Jakkoliv nacionalisticky orientovaná hudební historiografie neakcentovala vliv francouzské grand opéry na Smetanovu tvorbu – snažíc se spíše vyhledávat ony národní momenty



tradičně spojované se Smetanovou operní i neoperní tvorbou a rozpačitě ignorujíc vše, co nezapadá do obrazu Smetany coby zakladatele a dovršitele české národní hudby v jedné osobě (např. dedikaci Triumfální symfonie Františku Josefu I.) –, stopy meyerbeerovské dramaturgie najdeme hned v několika Smetanových operách. Už jeho operní prvotina, Braniboři v Čechách (1866, libreto Karel Sabina) – opera, se kterou se Smetana přihlásil do soutěže o původní českou zpěvohru, vypsané hrabětem Harrachem –, pracuje s prvky grand opéry: kromě historického námětu je to právě ona estetika výmluvných scénických obrazů (tableaux), jak ji představuje scéna pražské chudiny z prvního dějství (Uhodila naše hodina). A to, že na divadelní ceduli je stejně velkým písmem uvedeno Smetanovo jméno i jméno divadelního malíře Macourka (jehož nové dekorace cedule slibuje), ukazuje, do jaké míry Smetanova doba vnímala různé složky opery – vedle té hudební a textové právě složku scénickou –, jež jsou její neodmyslitelnou součástí.

Pikantní je skutečnost, že v komisi sedící Kittl – jenž o necelé dvě dekády dříve zhudebnil operu Bianca und Giuseppe na Wagnerovo libreto a povedeně uplatnil meyerbeerovské momenty v něm obsažené – vytýkal Smetanovi, že se nechal ovlivnit právě Wagnerem a Meyerbeerem: „Dem Componisten kann dramatisches Talent nicht abgesprochen werden; doch ist er von Meyerbeer und Wagner beeinflusst, so z.B. mahnt der Chor und das Finale an Meyerbeer, das Recitativ und Allo Animato an Wagner.“²⁷⁸

²⁷⁷ DAHLHAUS 1989, s. 35.

²⁷⁸ DANĚK – VYŠOHLÍDOVÁ 1983, s. 163.

6. JOSEF DESSAUER: *LIDWINNA*

6. 1 Josef Dessauer

„Das Beste, was Dessauer im Liede geleistet, wird noch lange fortleben oder sollte es wenigstens.“²⁷⁹

Eduard Hanslick

Na rozdíl od Johanna Friedricha Kittla nepatří Josef Dessauer ani v muzikologických kruzích k příliš známým autorům, věnujme proto několik stran jeho životu a tvorbě, snažice se zasadit jeho osobnost do kontextu (středo)evropské hudební kultury první poloviny dlouhého století.

Josef Dessauer se narodil 28. května 1798 v Praze do rodiny zámožných židovských obchodníků s textilem. V mládí se věnoval studiu hudby u významných pražských osobností: studoval nejdříve klavír u Bedřicha Diviše Webera, ředitele pražské konzervatoře a potom hudební teorii a skladbu u Václava Jana Křtitele Tomáška (zde se seznamuje s Františkem Palackým), přičemž oba dva učitelé se orientovali na mozartovský styl a na raného Beethovena. Na začátku dvacátých let podniká Dessauer italskou cestu mimo jiné do Milána, Říma a Neapole, kde se spřáteluje s Fr. Halévym, jenž výrazně ovlivní jeho ranou operní tvorbu. Navrátiv se do Prahy, věnuje se hlavně písňové a komorní tvorbě, jak udává Wurzbach, jeho skladby jsou však prováděny jen v diletantských kruzích (immer nur in Dilettantencirkeln uausgeführt). Po smrti otce se Dessauer stěhuje do Vídně, kde v následujících letech pracuje v bankovníctví a věnuje se hudební činnosti. O tom, že se zájmem sledoval české národní hnutí, svědčí skutečnost, že odbíral *Časopis Českého muzea*.

Důležité je, že ve Vídni získává kontakty ke kruhům kolem klasika umělé písně Franze Schuberta, což výrazně ovlivní jeho další skladatelské působení: Dessauer je dodnes (pokud vůbec) znám a oceňován především jako písňový autor.

²⁷⁹ HANSLICK 1867, s. 2.

V první polovině třicátých let podniká Dessauer další cesty po Evropě: opět do Itálie, dále do Francie a Anglie. Během těchto cest poznává mimo jiné Vincenza Belliniho, jenž v té době komponuje svou nejznámější operu *Norma*. Tehdy se seznamuje s řadou dalších významných hudebníků: v Římě Hectora Berlioze, v Paříži Ferdinanda Hillera, Frederica Chopina (ten mu věnoval své klavírní *Polonézy op. 26*), Ference Liszta a Luigi Cherubiniho, v Londýně Ignaze Moschelese.

Po návratu do Prahy komponuje Dessauer roku 1836 operu *Lidwinna*, jež je ještě téhož roku 5. října provedena ve Stavovském divadle. (Wurzbach mylně uvádí, že tato „vážná kouzelná opera“ (*ernste Zauberoper*) byla dávana během oslav při korunovaci Ferdinanda V. českým králem.²⁸⁰ Ve skutečnosti však šlo o Meyerbeerovu operu *Křížák v Egyptě*.) Ačkoliv byla opera dobře přijata – Bohemia hovoří o tom, že skladatel byl po prvním a třetím aktu vyvolán na podium a některé čísla byla doprovázena bouřlivým aplausem²⁸¹ –, na repertoáru se dlouho neudržela. O rok později se navrácí zpátky do Vídně, kde se věnuje převážně kompozici písní. Kromě toho zde roku 1839 uvádí svou další, tentokrát komickou, operu, *Ein Besuch in St. Cyr*, premiérovanou o rok dříve v Drážďanech, jež se setkává s veřejným ohlasem. I přes úspěch své opery Dessauer roku 1840 prakticky pozastavuje skladatelskou činnost, což je dáno především jeho depresemi a duševním stavem obecně: v této souvislosti E. Hanslick vzpomíná, že Dessauer byl z podstaty hypochondr.²⁸²

Počátkem čtyřicátých let se Dessauer na své druhé cestě do Francie setkává s Eugeniem Delacroixem a George Sandovou, po návratu do Vídně se ustaluje jeho zdravotní stav, na svoje tvůrčí nasazení předešlé doby už však znovu nedosáhne. V následujících letech vznikají dvě méně úspěšné opery, *Paquita* (1851 Vídeň, libreto Otto Prechtler) a *Dominga, oder Die Schmuggler in den Pyrenäen* (1860 Vídeň, libreto Alexander Bamann), a něco přes sto písní. Některé jeho písně se ve své době staly velmi

²⁸⁰ „So entstand die ernste Zauberoper ‚Lidwinna‘ (3 Acte. Text von Egon Ebert), gegeben während der Krönungsfeier Sr. Majestät des Kaisers Ferdinand, als König von Böhmen.“ in: WURZBACH 1858, s. 256.

²⁸¹ „Der Compositeur wurde nach dem ersten und dritten Akte gerufen, und die Hauptnummern, besonders die große Arie des Maldonado im 3ten Akte mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.“, in: BOHEMIA 1836.

²⁸² „Immer seltener verließ er jedoch seit dieser Zeit seine einsame Hagestolzenwohnung. Er war Hypochonder aus Princip und aus Neigung.“, in: HANSLICK 1867, s. 2.

populárními a dočkaly se dokonce klavírní transkripce Ference Liszta, zvláště píseň *Lockung*, jež byla velmi oblíbená a rozšířená v Anglii.

Poslední léta života strávil Dessauer – jakkoliv situačně dobře zajištěn a společensky uznáván – jako méně známý autor (MGG uvádí: jako „Kleinmeister“). Zajímavostí je Dessauerova záliba ve sběratelství a restaurování starého nábytku a především ve sbírání hudebních autografů: mimo jiné koupil z Beethovenovy pozůstalosti první opis partitury jeho Třetí symfonie – se skladatelovými vlastnoručními korekturami! –, kterou roku 1870 věnuje Gesellschaft der Musikfreunde ve Vídni.

Dessauer – mimo jiné autor čtyř oper, několika sborů, nevelkého množství orchestrální a komorní literatury – je dnes oceňován především jako autor písňového repertoáru (strofických písní, romancí, árií). (Zároveň tento kosmopolitně orientovaný autor, jenž udržoval kontakty s řadou vynikajících hudebních osobností doby, přispěl k šíření Schubertovy písňové tvorby, a to především ve Francii.) Kvalit jeho písní si bylo vědomo už 19. století: propůjčíme-li slovo přednímu hudebnímu kritikovi Eduardovi Hanslickovi, dočteme se: *„Der melodische Fluss, der anmuthige Bau, die leichte Sangbarkeit, welche Dessauer's Lieder von jeher ausgezeichnet, fehlen auch diesen Gaben nicht. Darunter sind namentlich die Lieder: ‚Klinge, klinge‘, ‚Hol' über!‘ und ‚Im Arm der Liebe‘ von einschmeichelndem Wohllaut. Ein Mozart'scher Blutstropfen quoll in jeder seiner Compositionen.“*²⁸³ A o několik odstavců dále Hanslick, prohlásiv sice jeho operní tvorbu za náležitější minulosti, staví Dessauera coby písňového skladatele mezi – „mezi“ v časovém i hodnotícím významu – Schuberta, Mendelssohna a Schumanna:

*„Seine Opern sind vom Strom der Zeit rettungslos fortgeschwemmt, aber das Beste, was Dessauer im Liede geleistet, wird noch lange fortleben oder sollte es wenigstens. Dessauer's erstes Auftreten fällt in eine sehr ärmliche Periode der Lieder-Composition: die Zeit unmittelbar nach Schubert, der im Liede das Höchste geschaffen, darin alle Vorgänger verdunkelt und den Nachfolgern die Hände gebunden hatte. In dieser dürren Periode zwischen Schubert's Verstummen und dem Aufblühen eines neuen Liederfrühlings in Mendelssohn und Schumann haben Dessauer's Lieder zu dem Besten und Erquickendsten gehört, was musikalischen Gemüthern Freude und dem österreichischen Namen allwärts Ehre gemacht hat.“*²⁸⁴

²⁸³ HANSLICK 1867, s. 2.

²⁸⁴ HANSLICK 1867, s. 2.

Vydeme-li z Dahlhausova pokusu o vymezení hudebního pojmu *biedermeier* jako „*Stil der Restaurationszeit zwischen 1814 und 1848, der sich – im Unterschied zur gleichzeitigen musikalischen Romantik – durch eine Neigung zum Einfachen und durch enge Anlehnung an bürgerliche Institutionen (Hausmusik, Liedertafel, Singakademie) auszeichnet,*“²⁸⁵ lze přijmout tezi Jitky Ludvové, že Dessauerova „*řemeslně velmi dobrá díla byla vázána na vkus období biedermeieru a rané romantiky*“²⁸⁶, o čemž svědčí Dessauerova záliba v jednoduché strofické písni i stylu ovlivněném sentimentálním typem francouzské romance. (A výmluvný je v tomto ohledu i název disertace Otto Sertla: *Josef Dessauer 1798-1876, ein Liedmeister des Wiener Biedermeier*²⁸⁷).

²⁸⁵ DAHLHAUS 1980, s. 333.

²⁸⁶ LUDVOVÁ 2006, s. 111.

²⁸⁷ SERTL 1951.

6. 2 Obsah opery

„Hinweg, hinweg aus niedrm Haus zum höheren Loos, das mir beschieden.“²⁸⁸

Lidwinna

Opera *Lidwinna* se odehrává v blíže neurčeném středověku na blíže neurčeném místě někde v Čechách (*Die Handlung spielt im Mittelalter, in Böhmen*²⁸⁹). Na počátku prvního dějství se ocitáme ve vesnické krajině s mlýnem mlynáře Iwana, pracovníci se těší na dobu odpočinku, která se již blíží (*Fröhlich und munter schaffte nur zu, Sonne sinkt unter, dann wird uns Ruh.*²⁹⁰). Milon, Iwanův syn, se ohlíží za Lidwinnou, mlynářovou schovankou, vycházející z domu; ona mu však nevěnuje nižádné pozornosti. Den se chýlí ke konci (*Tag ist am Ziele, die Glocke erklang*²⁹¹). Milon se svěřuje otci, že je do Lidwinny nešťastně zamilován, ona jeho lásku neopětuje (*Lidwinne, die mich ganz durchglüht, zeitg mit stolzem Sinne mir ein kalt' Gemüth... ohne sie zu leben kann kein Leben sein*²⁹²). Na to Iwan Milonovi příslibuje, že Lidwinna bude jeho, nebo ji vyžene ze mlýna (*doch – ruhig sey – dein wird Lidwinna, oder sie such ein andres Haus und andren Vater*²⁹³). Z rozhovoru otce se synem vyplývá, že Lidwinna se chová zvláště, momentálně odešla do jeskyně, kde údajně pobýval zlý duch; protože se blíží bouře, Milon se vydává za ní (Iwan: *komm bald zurück! Wie töricht ist die Liebe! Kalt ist das Mädchen, und er glüht nach ihr, und folgt besorgt den Spuren ihrer Schritte.*²⁹⁴)

Po proměně se ocitáme uvnitř jeskyně, v níž se nachází Lidwinna, stěžujíc si na své životní podmínky (*Schmach und Niedrigkeit und Elend nenn' ich den Stand, in den ein falsch' Geschick mich warf.*²⁹⁵) a toužíc po novém, lepším životě (*voll ungestümen Dranges nach dem Einen, dem höchsten Gut auf Erden, das ich suche. Wie nenn' ich's? Ehre, Hoheit, Würde, Glanz?*²⁹⁶). Duch jeskyně jí údajně kdysi příslibil, že bude šťastná (*Erhabener*

²⁸⁸ EBERT 1836, s. 33.

²⁸⁹ EBERT 1836, s. 3.

²⁹⁰ EBERT 1836, s. 5.

²⁹¹ EBERT 1836, s. 7.

²⁹² EBERT 1836, s. 9.

²⁹³ EBERT 1836, s. 11.

²⁹⁴ EBERT 1836, s. 13.

²⁹⁵ EBERT 1836, s. 14.

²⁹⁶ EBERT 1836, s. 14.

*Herrscher dieses Felsenreichs, Du Geist des Dunkels, wunderbares Wesen, versprachst mir einst, ich sollte glücklich werden*²⁹⁷): nastal ten správný čas, Lidwinna dnes v noci dovrší svůj osmnáctý rok života. Duch jí všechno toto slibuje a slibuje též, že jí ještě téhož dne pošle muže, posla jejího nového života (*noch heute naht der Bote dir*²⁹⁸), jehož rozpozná podle ohnivého znamení. Na oplátku po ní duch žádá jen věrnost muži, kterého jí pošle; na znamení úmluvy musí Lidwinna podat duchovi ruku. Ze stěny se vynoří obludná ruka s drápy (*eine riesige Krallenhand*), jež Lidwinně vypálí červené ohnivé znamení. Počáteční zděšení (*Ha! Was geschah? Die Hand ist blutig rot!*²⁹⁹) střídá naděje na příslib lepší budoucnosti (*Doch Mut! Nur Mut! was kümmer mich die Hand? Mein wird die Macht, mein wird der Erde Glanz, ich stehe am Ziele bald, Glück auf – Lidwinna!*³⁰⁰), kterou vyzpívává v následující árii (*In Goldstoff werd' ich schimmern*³⁰¹).

Vtom do jeskyně přichází Milon a vyznává Lidwinně svou lásku k ní (*Lidwinna, meinen Leiden setz ein Ziel, hin sink ich, überwältigt vom Gefühl, erhöre mich, erwid're mein Empfinden*³⁰²); ačkoliv ona k němu také něco cítí, je pro ni málo urozený (jen syn mlynáře), tak mu dává falešnou naději (*Mich rührt sein Wesen, doch ist er nur des Müllers Sohn – ich will ihm heut die Schmerzen lösen, bin ich doch morgen ferne schon*³⁰³) a slíbí mu, že bude-li za rok sama (s čímž ona nepočítá), půjde s ním k oltáři (*verrinnt von heut an noch ein Jahr und ich bin noch in eurer Mühle, so geh ich mit dir zum Altar*³⁰⁴).

Na konci prvního dějství se ocitáme znovu ve mlýně: zatímco venku zuří bouře, společnost uvnitř se má dobře u popíjení, hraní karet a společného zpěvu (dívky zpívají píseň o předení, muži o mlynaření). Přicházejí Milon a Lidwinna, začíná hra na princeznu a rytíře, v níž mají hlavní role zaujmout oni dva. Do toho nenadále do mlýna přichází cizí rytíř s prosbou, zda by zde mohl přečkat bouřku (*Vergebt – das Ungewitter führt mich zu eich herein, lasst mich, geschürmt vom Regen, mein Haupt zur Ruh hier legen, und Gast der Mühle sein*³⁰⁵). Lidwinna v neznámém cizinci spatřuje svůj osud, poté, co

²⁹⁷ EBERT 1836, s. 15.

²⁹⁸ EBERT 1836, s. 15.

²⁹⁹ EBERT 1836, s. 18.

³⁰⁰ EBERT 1836, s. 18.

³⁰¹ EBERT 1836, s. 18.

³⁰² EBERT 1836, s. 20.

³⁰³ EBERT 1836, s. 22.

³⁰⁴ EBERT 1836, s. 22.

³⁰⁵ EBERT 1836, s. 30.

po něm žádá znamení, sesílá rytíř na mlýn blesk jako doklad své moci (*bald wirst du mir vertrauen, streck ich die hand nur aus: in Flammen steht das Haus*³⁰⁶). Zatímco všichni prchají, rytíř si Lidwinnu odvádí (*Du führst zum Glück – ich folge Dir. Hinweg, hinweg aus niedrm Haus zum höheren Loos, das mir beschieden*³⁰⁷). Dějství končí velkolepou scénou hořícího mlýna, jehož část se zřítí, je vidět volná krajina s řekou, z dálky zní zvony.

Druhé dějství nás přivádí do nádherného paláce, kde si Lidwinna užívá svého nově nabytého přepychu, komorné ji oblékají do krásných šatů (*Mit Demantketten bindet der Locken dunklen Kranz, und um die Stirne windet des Diadems Glanz*³⁰⁸). Přichází hrabě – rytíř z konce předcházejícího dějství – a žádá Lidwinnu, aby při turnaji téhož dne veřejně ohlásila, že jsou zasnoubeni (*Lass heute laut es werden beim Turnier, dass wir verlobt*³⁰⁹), ona se však staví proti, chce být ještě nějakou dobu svobodná (*Wir sind noch nicht so weit, ich will noch frey seyn*³¹⁰). Nato ji hrabě připomíná, že za svůj přepych a honosný život vděčí jemu, a je mu tudíž zavázána (*Bist du wirklich frei? Denk' an die Mühle ... Ich war's , der aus der Mühle dich geführt, ich bin's, der dich mit Ehr' und Glanz umgeben*³¹¹). I Lidwinna však v sobě – díky duchovi z jeskyně – cítí magické schopnosti a chce se proto vzepřít (*ich habe eig'ne Kräfte, bin manches Zaubers kundig, mancher Kunst, und brauche keine fremde Hand zur Leitung*³¹²). V následujícím duetu oba dva poměřují své síly.

Začíná rytířský turnaj (sbor *Turnieren ist Lust*³¹³), mezi rytíři je i Milon, který okamžitě Lidwinnu poznává (*Sie lebt! Sie lebt! Die Todtgeglaubte lebt!*³¹⁴), v následující árii vyzpívává svou lásku k ní (*Sie ist's! Sie ist's!*³¹⁵) a ptá se, jak unikla z hořícího mlýna (*doch wie entging sie jenen Flammen, sie, die beweint ward als verbrannt*³¹⁶). Lidwinna s Milonem osamějí, on jí znovu vyjevuje svou lásku k ní a ptá se, zda i ona by ho mohla milovat, když je jí nyní coby rytíř hoden (*Nur Eines sprich: kannst du mich lieben jetzt, da*

³⁰⁶ EBERT 1836, s. 32.

³⁰⁷ EBERT 1836, s. 33.

³⁰⁸ EBERT 1836, s. 34.

³⁰⁹ EBERT 1836, s. 37.

³¹⁰ EBERT 1836, s. 37.

³¹¹ EBERT 1836, s. 37.

³¹² EBERT 1836, s. 38.

³¹³ EBERT 1836, s. 43.

³¹⁴ EBERT 1836, s. 46.

³¹⁵ EBERT 1836, s. 46.

³¹⁶ EBERT 1836, s. 46.

*ich deiner würd'ger bin?*³¹⁷). Lidwinna si uvědomuje, že by chtěla být s Milonem, osud jí však brání, je příliš vázána na kouzelnou moc hraběte, mohla by ji zachránit jen láska. Vtom přichází hrabě a Milon ho hned vyzývá na souboj (*Heraus dein Schwert!*³¹⁸); hrabě rozhodne, že se budou bít během turnaje téhož dne.

V následujícím rozhovoru hrabě vyhrožuje Lidwinně, že pokud by měl v turnaji padnout, celý zámek a veškeré bohatství, jímž Lidwinna nyní disponuje, se najednou ztratí a ona se stane zase tím, čím byla dříve: pouhou děvečkou (*Und was du warst, das wirst du plötzlich wieder: ein Bauernmädchen*³¹⁹). Milon musí zemřít: kdyby se stalo, že nad hrabětem začne mít v boji převahu, má Lidwinna probodnout jeho obraz ve svém kouzelném zrcadle, čímž ho zabije a hrabě zvítězí (*durchbohre nur sein Spiegelbild und er hört auf zu leben.*³²⁰). Hrabě je přesvědčen, že ona, i když se domnívá, že ano, ve skutečnosti už nemá na vybranou: bezmezně propadla jeho moci (*Sie geht und denkt zu wählen. Eitles Hoffen, sie wählt nicht mehr, ihr Sinn, er ist schon mein*³²¹).



Obr. č. 11. Postava Bertrama – otce a domnělého přítele Roberta z opery *Robert d'ábel* – se stala předlohou pro řadu dalších operních charakterů, mimo jiné hraběte Malodananda z Dessauerovy opery *Lidwinna*, jak si ostatně všimla už dobová kritika (Bohemia 1836). Rytířský vzhled nic nemění na Bertramově ďábelském původu a přináležení peklu. A podobně jako Bertram, snaží se Maldonado zlákat na svou stranu Lidwinnu, jež má – nechce-li přijít o své, díky hraběti a jeskynnímu duchu, nabyté bohatství – v kouzelném zrcadle probodnout Milonův obraz. Na rozdíl od Roberta Lidwinna ďábelským svodům neodolá a kouzelný obraz probodne. O tom, do jaké míry byla postava Bertrama z Meyerbeerovy opery jako svého druhu archetyp živá po celé

19. století, svědčí i korespondence Bedřicha Smetany s Eliškou Krásnohorskou, kde skladatel libretistce vysvětluje, proč nechce zhudebnit výstup, kde ďábel hraje v kostky s poustevníkem: příliš by totiž připomínal Roberta ďábla. A v dopisu Josefu Srb-Debrnovi Smetana píše: „Co pak je Meyerbeera Bertram? co pak Mefistofeles atd., atd. – na tucty!“³²²

³¹⁷ EBERT 1836, s. 51.

³¹⁸ EBERT 1836, s. 53.

³¹⁹ EBERT 1836, s. 55.

³²⁰ EBERT 1836, s. 56.

³²¹ EBERT 1836, s. 56.

³²² Citováno podle: BALTHASAR 1924, s. 215.

Lidwinna v kouzelné komnatě (Zaubergemach) přemítá nad svým dosavadním životem a přiznává si, že Miloně miluje (*Und ach, ich fühl' erst nun, dass ich ihn liebe*³²³), raději by s ním sama zemřela, než aby se stala jeho vražedkyní (*ihn morden! – nein, viel lieber mit ihm sterben!*³²⁴). Ve svém zoufalství vzývá jeskynního ducha a prosí ho o pomoc (*O hilf mir, Geist der Höhle*³²⁵), ten jí však jen ukáže, co by se stalo, kdyby odmítla hraběti v souboji pomoci: vidí svůj obraz coby zestárlé, věkem sešlé ženy v nuzném oděvu předoucí před mlýnem. Zoufalá Lidwinna se nakonec rozhoduje pro slávu a přepych a proti lásce (*Stirb, arme Liebe! Leben, reich und laut, in deine Wonne stürzt die Grafenbraut*³²⁶): na turnaj pomocí kouzel posílá pouze svůj obraz, ona sama zůstává v komnatě, sledujíc veškeré dění v kouzelném zrcadle a v rozhodujícím momentě – když se Milon chystá hraběti zasadit smrtelnou ránu – dýkou probodne Milonův obraz. Zrcadlo se roztrhne, Lidwinna padá mdloby k zemi, nastává noc.

Na začátku třetího dějství se ocitáme ve slavnostně vyzdobené hale, nechybí balet ani zpěv minnesängerů (*Bei Sang und Klang und Tanz*³²⁷): slaví se Lidwinnina svatba s hrabětem. Zatímco se všichni radují, Lidwinna sedí mlčky pohroužená do sebe (*Weh' mir, nicht hab' ich Rast, mich foltert scharfer Schmerz*³²⁸), ve svědomí ji pronásleduje tvář Miloně, jenž jejím přičiněním zemřel, vyčítá si své činy. Do svatebního veselí se ozývá sbor za scénou: jsou to zvuky pohřebního zpěvu, Milonovu rakev nesou na hřbitov (*Zu Grabe müssen wir dich tragen, du starker Ritter, treuer Freund*³²⁹), když svatební hosté odejdou, Lidwinna sděluje hraběti, že miluje – byť mrtvého – Miloně, sama si tuto pravdu uvědomuje naplno (*Ich habe mich besonnen; mein Herz erschließt sich neu den besseren Trieben, doch ach, im Grabe liegen meine Wonnen, und einen Toten muss die Mörderin lieben*³³⁰) a rozhoduje se odejít na hřbitov, aby naposledy uviděla Milonovo tělo a vydala se posléze soudu.

Poslední scéna opery se odehrává na hřbitově. Průvod nese Milonovu rakev, sbor rytířů i Milonův otec Iwan oplakávají jeho smrt. Přichází hrabě, jemuž Iwan

³²³ EBERT 1836, s. 57.

³²⁴ EBERT 1836, s. 57.

³²⁵ EBERT 1836, s. 57.

³²⁶ EBERT 1836, s. 60.

³²⁷ EBERT 1836, s. 63.

³²⁸ EBERT 1836, s. 64.

³²⁹ EBERT 1836, s. 66.

³³⁰ EBERT 1836, s. 69.

vytýká synovu smrt, hrabě mu však nevěnuje pozornost – Milon mu v souboji údajně podlehl proto, že byl slabší (*Toller Greis! Was soll die Rede! Ich besiegte deinen Sohn, zu erliegen in der Fehde ist des Schwächeren steter Lohn*³³¹). Nakonec přichází Lidwinna, která chce ještě jednou – naposledy – spatřit Milone (*Lasst mich ihn noch einmal schauen!*³³²), dává se poznat Iwanovi (*Ja, Lidwinna bin ich*³³³) a vypráví mu celou pravdu (*Zauber war's, durch den ich Grausse zu den Höh'n des Lebens flog*³³⁴) a žádá rytíře, aby ji vydali soudu. Hrabě přivolává temné duchy, Lidwinna už je však z jejich dosahu: vrhá se na mrtvé Milonovo tělo, sama umírajíc, čímž dosáhne vlastní spásy: z hrobu vysvitne jemné světlo, postavy milenců se vznesou do vzduchu, zatímco zaznívá neviditelný sbor ohlašující Lidwinnino odpuštění (*Heil ihr, heil! Sie hat erworben Sühnung durch der Reue Pein, und an seiner Brust gestorben, ging sie zur Vergebung ein*³³⁵).

³³¹ EBERT 1836, s. 76.

³³² EBERT 1836, s. 77.

³³³ EBERT 1836, s. 80.

³³⁴ EBERT 1836, s. 81.

³³⁵ EBERT 1836, s. 87.

6. 3 Dramaturgická analýza opery

„Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.“

E. T. A. Hoffmann

„Endlich finden wir es rätlich“ – píše recenzent první recenze opery v roce 1836 do pražské Bohemie –, *„Lidwinnes Teilnahme an Milon, wäre es auch nur unter der Form schwesterlicher Liebe, im ersten Akte mehr hervorzuheben, damit ihr Affekt im zweiten und dritten Akte motiviert erscheine.“*³³⁶ A jakkoliv je jeho požadavek srozumitelný a opodstatněný – z hlediska jejího chování v prvním dějství se skutečně jeví její afekty ve druhém a třetím jako nedostatečně psychologicky motivované –, lze Lidwinnu – psychologicky nejzajímavější a dramaturgicky nejsilnější postavu opery, jež právem nese její jméno – nahlížet jako postavu procházející vnitřním vývojem či přerodem; a je to onen *vnitřní děj*, jenž se odráží v rozvržení opery do tří dějství: v prvním aktu, chladná a nepřístupná (Iwan: *Kalt ist das Mädchen*), svoji lásku k Milonovi prožívá pouze jako neurčité tušení, které snadno zažene vidinou na přepych a slávu (*Mich rührt sein Wesen, doch ist er nur des Müllers Sohn*). Ve druhém aktu svůj cit naplno uvědomuje, stejně jako skutečnost, že pouze pravá láska ji může zachránit, není však zatím schopná se vzepřít moci ducha a hraběte a v rozhodujícím okamžiku dýkou probodne Milonův obraz v kouzelném zrcadle. Teprve ve třetím, posledním, dějství, přijmuvši svoji vinu, triumfuje nad hrabětem i zlým duchem, když se dobrovolně vrhá do Milonova hrobu, nacházejíc tak po smrti rozhřešení (*Als der Graf hineilt, um Lidwinna, die leblos auf der Leiche liegt, empor zu reißen, strahlt ein sanftes Licht aus dem Grabe hervor. ... Die Gestalten der Liebenden erheben sich in die Luft, während dessen ertönt ein unsichtbarer Chor.*³³⁷). A ačkoliv jen těžko mohla tato scéna ovlivnit o několik později vzniknuvšího *Bludného Holandána* Richarda Wagnera, výjev ve vzduchu se vznášejících dvou mrtvých postav – ústřední milenecké dvojice – spojený s motivem vykoupení či odpuštění je v obou

³³⁶ BOHEMIA 1836.

³³⁷ EBERT 1836, s. 87.

operách téměř totožný: „*Sie [Senta] stürzt sich in das Meer; in demselben Augenblicke versinkt das Schiff des Holländers und verschwindet schnell in Trümmern. In weiter Ferne entsteigen dem Wasser der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt; er hält sie umschlungen.*“³³⁸ Můžeme tak bez přehánění říci, že centrálním motivem *Lidwinny*, stejně jako *Bludného Holanďana*, je – doslova – „láska až za hrob“.

První dějství tak neslouží jako lepší, či – podle recenzenta Bohemie – horší motivace pro *Lidwinnino* další jednání, nýbrž představuje první stupeň v pomyslném vnitřním ději, jenž – přinejmenším v psychologickém či psychoanalytickém smyslu – představuje kostru dramatu. (Podobně stupňovitě, jak upozorňuje Carl Dahlhaus, je vystaven vnitřní ději Wagnerova *Parsifala*, jenž krouží kolem uvědomění si soucitu (*Mitleid*) jako centrální etické kategorie, kterou Wagner převzal ze Schopenhauerovy filosofie: „*Das Mitleid, im ersten Akt dumpfes, sprachloses Gefühl, im zweiten Erkenntnis und Welt-Hellsicht, wendet sich im dritten als erlösende Tat nach außen.*“³³⁹).

Téma vykoupení představovalo nejen u Wagnera – Stefan Breuer v souvislosti s Wagnerem hovoří o „*erlösungsreligiöse Grunddisposition*“³⁴⁰ –, nýbrž v celém dlouhém 19. století – a to od jeho počátku po celou dobu jeho trvání, od Marschnera až po Richarda Strausse – jeden z centrálních motivů operní libretistiky vůbec, přinejmenším libretistiky, již by bylo lze označit přívlastkem romantická: a pokud mají v oblasti hudební historie pojmy romantismus či romantický své opodstatnění, pak je to právě takřčená romantická opera. (Na nevhodnost užití pojmu romantismus coby paušálního označení doby, jako ztotožnění „epochy“ romantismu s dobou trvání 19. století, upozornil přesvědčivě mimo jiné Carl Dahlhaus: „*Der Gebrauch des Ausdrucks „Romantik“ als Epochenbegriff und Sammelname [...] ist jedoch ein Missgriff. [...] Weder Verdi noch Bizet oder Mussorgskij sind Romantiker gewesen; und dass man Bellini und Donizetti zu den Romantikern zählt, lässt sich zwar rechtfertigen, besagt jedoch wenig.*“³⁴¹)

³³⁸ WAGNER 1843.

³³⁹ DAHLHAUS 1985, s. 210.

³⁴⁰ BREUER 2003, s. 145.

³⁴¹ DAHLHAUS 1980, s. 13.

Heil ihr, heil! sie hat er - wor - ben

Süh - nung durch der Re - ue Pein!

Zatímco z hlediska scény se závěrečný obraz opery *Lidwinna* téměř neuvěřitelně blízko váže na Wagnerova o několik let později vzniknuvšího *Bludného Holand'ana* – postavy mrtvých milenců se vznášejí Milonovou rakví (*Lidwinna*) a nad bouřícím mořem (jež v metaforickém smyslu představuje také *Holand'anovu* rakev) –, z hlediska textového a hudebního připomíná závěr *Lidwinny* finále jiné Wagnerovy opery, *Tannhäusera*: poslední slova patří v obou operách sboru, jenž publiku oznamuje, že titulní postava došla vykoupení („Heil ihr, heil! Sie [tedy *Lidwinna*] hat erworben Sühnung durch der Reue Pein, und an seiner Brust gestorben, ging sie zur Vergebung ein“³⁴²). A v obou dvou případech namísto bombastické apoteózy (kromě krátkého citátu coby připomenutí motivu poutníků v *Tannhäuserovi*) odpovídá zhudebnění spíše představě něžného rozloučení se světem ve zdejších: v *Tannhäuserovi* dětský sbor doprovázen dechovými nástroji, v *Lidwinně* sbor podmalovaný měkkým zvukem harfy.

³⁴² EBERT 1836, s. 87.

Zdá se totiž, že zdaleka ne nejhorší pokus o vymezení pojmu romantismus – nechceme-li se uchýlit k nemístným kategorizacím a přílišným zjednodušením – může začít u náhledu, že doba dlouhého 19. století coby doba překotné industrializace a především rychle postupující urbanizace znamenala pro tehdejšího člověka – uijeme-li slavného rousseovského pojmu – radikální rozchod s původním přirozeným stavem souznění člověka s přírodou: život v moderních městech mohl být vnímán jako odcizení se původnímu bezstarostnému pobývání člověka na světě. A světonázor reflektující právě onen rozchod lze chápat – jak ukázali mimo jiné Eggebrecht³⁴³ nebo Wehnert³⁴⁴ – jako romantický. Jinými slovy: Romantismus – coby náhled na svět, nikoliv umělecký směr a už vůbec ne epocha – lze pojímat jako zakoušení či uvědomování si dvojakosti světa: moderního, odcizeného, světa města a civilizace na jedné straně; prapůvodního, přírodního, nezkaženého světa na straně druhé. A ona všelidská témata jsou právě tehdy romantická, jsou-li chápána jako útěk z moderního světa civilizace: „Die großen zentralen Themen des 19. Jhs. – Tragik der Liebe, Liebe und Tod, Mensch und Natur – sind nicht als solche schon romantisch,“ píše Wehnert. „Sie erfahren in ihrer existentiellen Bedeutung für den Menschen in allen Kulturkreisen künstlerische Gestaltung.“ – Nikdo jistě nebude tvrdit, že témata jako tragika lásky, láska a smrt, člověk a příroda apod. vytvořilo teprve 19. století. Důležitá je skutečnost, že 19. století na tyto témata začínalo pohlížet novým způsobem, jak píše dále Wehnert: „Sie erhalten aber romantischen Charakter durch extrem übersteigerte Betonung der irrealen, mit dem Verstand nicht mehr fassbaren Komponenten, denen die Funktion einer Fluchtwelt“ – a pojem Fluchtwelt bychom mohli ve světle výše řečeného označit za centrální pojem romantické estetiky či romantického světového názoru – „aus der inhuman empfundenen gesellschaftlichen Wirklichkeit übertragen wird.“^{345 346}

³⁴³ EGGBRECHT 2001.

³⁴⁴ WEHNERT 2018.

³⁴⁵ WEHNERT 2018.

³⁴⁶ Podobně pojímá pojem romantismus Eggebrecht: „Životní náhled německé romantiky se vyznačuje pojetím světa jako duality dvou světů. [...] Romantik na jedné straně vidí a prožívá svět jako skutečnost. A tento svět skutečnosti je v jeho očích nevléčitelně negativně obsazen městy a továrnami, bídou a utrpením, povrchností, podvodem a přetvářkou, chladem a osiřením, ztrátou sociálních a náboženských vazeb. [...] Proti světu skutečnosti zřizuje a spatřuje romantik jiný svět, v němž jako v útočišti před skutečností hledá svůj domov.“ EGGBRECHT 2001, s. 176 – 177.

Dessauerovu *Lidwinnu* tak lze v tomto nasvětlení – podobně jako Weberova *Čarostřelce*, Marchnerova *Hanse Heilinga* či Wagnerova *Bludného Holand'ana*, *Tannhäusera* a *Lohengrina* – označit za německou (přesněji: v německém jazyce psanou) romantickou operu: prostředí mlýna, mlynář Iwan a jeho Milon, stejně jako nakonec i Lidwinna mají blíže k nezkaženému světu přírody, zatímco hrabě se svým zámkem – stojícím, jak on sám přiznává, na hliněných nohách (*Besiegt er mich, im Augenblicke dann stürzt der Palast zusammen, d' rinn du herrschtest.*³⁴⁷) – reprezentuje svět uměle vykonstruované civilizace. [A kdo se nebojí odvážných analogií, může v opozici mlýn – zámek a v opozici Iwan, Milon, Lidwinna – hrabě spatřovat opozici pospolitost (*Gemeinschaft*) – společnost (*Gesellschaft*), jak o ní hovoří o několik desetiletí jeden z předních reprezentantů klasické německé sociologie Ferdinand Tönnies v knize *Gemeinschaft und Gesellschaft*: podobně jako v (moderní) společnosti (*Gesellschaft*) podle Tönniese člověk využívá jiné lidi jako prostředku k dosažení svých cílů – v této souvislosti Tönnies hovoří o tzv. arbitrární vůli (*Kürwille*) –, využívají se hrabě a Lidwinna navzájem instrumentálně, jeden druhého jako prostředku.]³⁴⁸

A moment vykoupení je do té míry centrálním motivem romantické opery – *Lidwinny* ne jinak než *Čarostřelce*, *Hanse Heilinga* či *Lohengrina* a dalších děl –, že reprezentuje onu snahu uniknout světu civilizace, zpět do přirozeného stavu, byť by extrémním řešením měla být – a v opeře často bývá – smrt a následné odpuštění i v náboženském slova smyslu (*Heil ihr, heil! sie hat erworben Sühung durch der Reue Pein, und an seiner Brust gestorben, ging sie zur Vergebung ein*³⁴⁹). (Stejný motiv obsahuje i Dvořákova *Rusalka*, jež spíše než pohádku představuje symbolistní drama založené na křesťanské legendě: zatímco princ, prošed si peripetemií dramatu, na konci umírá a dosahuje tak vykoupení v křesťanském slova smyslu – slovy Rusalky: *lidská duše, Bůh*

³⁴⁷ EBERT 1836, s. 55.

³⁴⁸ „Společnost, na rozdíl od pospolitosti, lidi v zásadě nespojuje, nýbrž rozděluje. Každý v ní jedná pouze sám za sebe, a to v trvalém napětí vůči druhým, jež vyrůstá ze všudypřítomné konkurence. Statky nejsou společně sdíleny a užívány jako v éře pospolitosti, jsou naopak předmětem trvalého a neúprosného soupeření všech jednotlivců, kteří se přechodně sdružují do účelově vytvářených koalic. V rámci tohoto soupeření nikdo druhému nic nedaruje, každý si úzkostlivě hlídá svoji bilanci ve vztazích vůči ostatním.“ in: KELLER 2007, s. 163. Že je Tönniesova sociologická dichotomie společnosti romanticky zabarvená – rozhodně romantičtější než podobné dichotomické modely klasické sociologie jako Comtův či Durhkeimův –, může ležet nabíledni, do vztahu s romantickou operní estetikou však, pokud vím, doposud postaven nebyl.

³⁴⁹ EBERT 1836, s. 87.

tě pomiluj! –, Rusalka sama, nejsouc člověkem, je odsouzena k tomu, že bude muset věčně žít mimo svět lidí i mimo svět vodních víl, jehož se vzdala, nekonečně bloudit jako Ahasver.³⁵⁰)



Obr. č. 12 Závěrečná scéna Wagnerova *Bludného Holanďana* – Senta se se slovy *Hier steh' ich, treu dir bis zum Tod!* vrhá z útesu do moře, zachránivši tak Holanďanovu duši – svou kompozicí připomíná finále opery *Lidwinna*: na poslední chvíli – takřkajíc na způsob *coup de theatre* – se zoufala Lidwinna vrhá na Milonovu rakev, čímž, stejně jako Senta, zachrání svou duši i duši svého milovaného a postavy obou milenců – Lidwiny a Miloně stejně jako Holanďana a Senty – se vznášejí v oběti ve vzduchu. A kdyby neměla Wagnerova opera premiéru o sedm let později (1843 v Drážďanech), divák by se téměř mohl domnívat, že sloužila jako předloha onoho efektního operního finále.

Lidwinnu však lze za romantickou operu označit i z jiného důvodu, ve velké míře totiž ve všech třech dějstvích využívá prostředky romantického *iluzivního* divadla: tajemná jeskyně, hlas ducha za scénou, jeho objevivší se obří ruka s drápy, scéna hořícího mlýna, rytířský turnaj, jež sleduje Lidwinna v kouzelném zrcadle, i milenecká dvojice vznášející se v magickém světle představují oblíbené prostředky iluzivního divadla, jež, trefně řečeno, dávají divadlu, co divadla jest: totiž onu vizuální složku, jež má být doslova pastvou pro oči (a již věnuje dobová kritika – ostatně leckdy podobně jako ta dnešní – nemálo pozornosti). V tomto smyslu je třeba velké zastoupení vizuálně-iluzivní složky v *Lidwinně* vnímat jako obecnější tendenci typickou zvláště pro první půlku 19. století (jež však v řadě případů – vzpomeňme zde např. na spektakulární závěr *Soumraku bohů* Richarda Wagnera – neutuchá ani později).

A není náhodou, že Carl Maria von Weber, autor opery *Čarostřelec* – již lze vnímat jako paradigma romantické opery non plus ultra –, si při její berlínské premiéře roku 1821 pochvaloval právě vizuální efekty, jež tvoří neodmyslitelnou součást díla:

A není náhodou, že Carl Maria von Weber, autor opery *Čarostřelec* – již lze vnímat jako paradigma romantické opery non plus ultra –, si při její berlínské premiéře roku 1821 pochvaloval právě vizuální efekty, jež tvoří neodmyslitelnou součást díla:

³⁵⁰ K problematice libreta Dvořákovy Rusalky viz studii Alexandra Sticha Jaroslav Kvapil: *Rusalka: operní libreto jako jazykový, slohový a literární fenomén* (STICH 1992) a studii Marty Ottlové Balada v Dvořákově a Kvapilově *Rusalce* (OTTLOVÁ 2002).

„Samiel erschien in Berlin im Felsen. Kasper macht seinen Kreis etwas seitwärts, um den größern Theil des Theaters für die Erscheinungen frey zu halten. An der Koulisse steht dann ein Felsenstück, das auf Marly gemahlt ist. Hinter diesem ist eine Vorrichtung, dass es von hinten schnell erleuchtet werden kann. So lange es dunkel ist, steht Samiel ungesehen dahinter, so wie es aber beleuchtet wird, bewährt der Marly [...] seine Durchsichtigkeit. [...] Die feurigen Räder sind leichte Reifen an einer Stellage, die in dem Kanal übers Theater läuft. [...] Die Irrlichter, in Spiritus getränkte Schwämmchen an Drähten und die Flammen aus der Erde müssen häufig sein.“³⁵¹

Weberova slova z roku 1821 můžeme snadno kontrastovat se slovy recenzenta *Lidwinny* z roku 1836, jenž si, kladně hodnotiv operu po stránce hudební, stěžuje na řadu inscenačních nedokonalostí, mimo jiné na to, že „*das Auftrteten der Riesenhand in der Höhle veranlasste störendes Gelächter, vorzüglich, da die Flammen, die um dieselbe spielen sollen, zu spät kamen,*“³⁵² jinak ale hodnotí inscenaci jako povedenou, i kvůli tomu, že ředitel Stöger nechal pro *Lidwinnu* namalovat osm nových dekorací. Není však důležité, zda Weber hodnotí inscenaci *Čarostřelce* pozitivně, nebo pražský recenzent inscenaci *Lidwinny* negativně: rozhodující je skutečnost, že oba dva chápou vizuální složku jako neodmyslitelnou součást operního díla.

(Ottlová a Šochman³⁵³ upozorňují na skutečnost, že zatímco výše zmíněné prostředky romantického iluzivního divadla se přibližně od poloviny minulého století staly předmětem zájmu badatelů – souvisejícího s obecným zájmem o tzv. *mise-en-scène* –, poněkud stranou zůstávaly podstatné proměny divadelního prostoru, kdy hra světla přestává být pouhým zajímavým divadelním efektem, nýbrž se stává součástí dramatického kalkulu tvůrců a jako taková se podílí na dramaturgii opery – jako je tomu např. v Kittlově opeře *Bianca und Giuseppe*, jak jsme viděli v kapitole 3.2 této práce.)

Snahu romantického iluzivního divadla o přehnaně přesné zobrazování (ačkoliv nadpřirozených, a proto nereálných či nerealistických) scén, jak upozorňuje Richard Taruskin v *Music in the Nineteenth Century*, lze paradoxně chápat jako svého druhu realismus: „*That is because it gave its imaginative or (in the language of the time)*

³⁵¹ Citováno podle: OTTLOVÁ – ŠOCHMAN 2018, s. 290.

³⁵² BOHEMIA 1836.

³⁵³ OTTLOVÁ – ŠOCHMAN 2018, s. 290.

„fantastic“ contents a visually explicit representation.“³⁵⁴ A zastáváme-li stanovisko E. T. A. Hoffmanna, čelního mluvčího právě *romantické* hudební estetiky, který v eseji – či fiktivním rozhovoru, nazvaném *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* – z roku 1818 pléduje proti přílišnému realismu na operní scéně, můžeme říci, že v tomto nasvětlení opera *Lidwinna* – stejně jako (německá) romantická opera an sich, v čele s Weberovým *Čarostřelcem* – v jistém smyslu mívá smysl divadelního (a operního) ztvárnění. Hoffmann píše:

„Nichts ist lächerlicher, als den Zuschauer dahin bringen zu wollen, dass er, ohne seinerseits etwas Phantasie zu bedürfen, an die gemalten Paläste, Bäume und Felsen ob ihrer unziemlichen Größe und Höhe wirklich glaube. Um so lächerlicher, als vermöge verjährter Missbräuche jeden Augenblick etwas vorkommt, was die Illusion, die auf diese Weise bewirkt werden soll, mit einem Ruck zerreißt. [...] Durch wirkliche Größe der Massen sich der Natur nähern und dadurch täuschen wollen, ist ein kindisches zweckloses Spiel, das jetzt aber überall in Dekorationen, Darstellungen von Schlachten, Aufzügen usw. getrieben wird. [...] Nicht als ein für sich bestehendes glänzendes Bild darf die Dekoration das Auge des Zuschauers auf sich ziehen, aber in dem Moment der Handlung soll er, ohne dessen bewusst zu sein, den Eindruck des Bildes fühlen, in dem sich die Handlung bewegt.“³⁵⁵

Jinými slovy: Je na divákovi, aby se díky své představivosti či fantasii, jež však nesmí být omezeny přílišným realismem divadelních dekorací, přenesl do onoho romantického světa čar a kouzel.

[Ve svém textu ve formě dialogu *Der Dichter und der Komponist* Hoffmann explicitně užívá pojmu „romantická opera“ – tedy „romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen“³⁵⁶ –, jež je pro něj jedinou skutečnou operou, protože pouze v říši romantiky je hudbě podle něj bytostně doma.³⁵⁷]

O tom, že romantická opera do značné míry pracuje s obrazotvorností či fantazií diváka, svědčí i fakt, že často explicitně vyobrazené přírodní jevy a pochody slouží v symbolické rovině jako alegorie, jako odraz vnitřního, duševního stavu jednajících postav. Když *Lidwinna* přijde v prvním dějství do tajemné jeskyně a chystá se vzývat

³⁵⁴ TARUSKIN 2010, s. 204.

³⁵⁵ HOFFMANN 1818.

³⁵⁶ HOFFMANN 1813.

³⁵⁷ „Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.“, in: HOFFMANN 1813.

jeskynního ducha, venku zuří bouře; ona bouře však není pouhým doplňkem či pozadím, nýbrž je bezprostředním odrazem a obrazem Lidwinnina vnitřního světa: „*Da draußen rollt der Donner, und der Sturm regt Erd' und Himmel auf. So stürmt's in mir, voll ungestümen Dranges nach dem Einen, dem höchsten Gut auf Erden, das ich suche.*“³⁵⁸ A není náhoda, že tuto pasáž zhudebnil Dessauer jako melodram, na něž nechává následovat recitativ (*Erhabener Herrscher dieses Felsenreichs*), rozhovor ducha s Lidwinnou a nakonec árii (*In Goldstoff werd' ich schimmern*), čímž využívá bohatou paletu romantických výrazových prostředků připomínajících scénu z Marschnerova *Hanse Heilinga*.

Verwandlung.

Lidwinna's Zaubergemach. Halbdunkel. Zur Seite des Gemachs eine Art Pult, auf welchem ein großes, schwarzgebundenes Buch, dann Zaubermantel und Zauberstab liegen. Im Hintergrund ein sehr großer Zauber Spiegel. Große Pause, während welcher Geister aus gläsernen Tölen steigen, abenteuerliche Gestalten sich zeigen und vergrößern u. u. bis beim ersten Klirren des Riegels von Außen, Alles verschwindet. Lidwinna tritt verstört auf, die Pforte mit mehreren Riegeln schließend.)

Obr. č. 13. Popis Lidwinniny kouzelné komnaty. Závěr druhého dějství Dessauerovy opery *Lidwinna*, zpřítomňující dvě děje zároveň – Lidwinna pozoruje rytířské klání, odehrávající se před zámkem, v kouzelném zrcadle ve své komnatě, čekajíc na zasazení

smrtelné rány Milonovi – pracuje s prostředky romantického iluzivního divadla, jež bylo v první polovině dlouhého století oblíbenou atrakcí. Detailní popis Lidwinniny kouzelné komnaty (Zaubergemach) – včetně konkrétního výčtu čarodějných rekvizit (pult, plášť, hůlka), pochodů (zjevování duchů) i nasvětlení (pološero) – umožňuje i čitateli libreta vytvořit si jasnou divadelní představu dané scény.

Mezi hlavní znaky německé romantické opery – znaky, jež z větší části sdílí, jak upozorňuje Dahlhaus,³⁵⁹ s francouzskou opérou comique – patří vedle akčních ansámbků, pitoreskních sborů a mluvených dialogů namísto prokomponovaných recitativů – a užívá-li Dessauer ve scéně v jeskyni recitativ, nejde zde, jak jsme viděli výše, o recitativ ve smyslu pojiva hudebních čísel, nýbrž o svébytné, protože dramaturgicky motivované, hudební číslo samo – vložené písně a písňové formy vůbec. Vyjděme z následujícího úryvku:

³⁵⁸ EBERT 1836, s. 14.

³⁵⁹ DAHLHAUS 1980, kapitola *Opéra comique und die deutsche Oper*.

„IWAN (ZU DEN MÄDCHEN)

Nun singt doch Eins.

ERSTES MÄDCHEN

Vielleicht das schöne Lied vom Wassermann?

ZWEITES MÄDCHEN

Dazu fehlt uns Lidwinna.

IWAN

Sie kommt wohl bald. Wo bleiben sie so lang? Sing, was ihr wollt.

ERSTES MÄDCHEN

*So sey's Spinnerlied; ihr Männer aber singt die Müllerweise, ihr kennt sie ja.*³⁶⁰

Následně zpívají dívky píseň o kolovrátku a muži píseň o mlynaření. Na první pohled – i pro operně neznalého diváka – je zřejmé, že na rozdíl od běžného zpěvu v opeře, jenž je přirozenou řečí jednajících postav vyjadřujících své niterné rozpoložení – které zpívají, nevědouce, že zpívají –, se zde jedná o hudbu reálnou v jiném smyslu než árie: totiž reálnou i pro postavy přítomné na jevišti. Na rozdíl od árie se jedná o motivovanou hudbu: takovou, jež je představitelná i v reálném světě, na činohře či ve filmu. (Přičemž árie je také, byť v jiném smyslu motivované hudební číslo: totiž ve smyslu dramatické situace, již libretista takříkajíc zadělá na různorodé afekty, které pak prostřednictvím hudby postavy vyjadřují, nacházejíce se v imaginárním čase, vytrženy mimo realitu.)

³⁶⁰ EBERT 1836, s. 24 – 25.

Joseph Dessauer strávil dlouhé roky svého života ve Vídni, kde měl kontakty s kruhy okolo Franze Schuberta. A skladatel, jenž se po Schubertovi – tomuto klasikovi na poli písni, jehož věnčí status *classicus auctor* – věnoval umělé písni, se jen těžko vyhnul, ať už vědomě, či nevědomě, jeho vlivu. Dessauer – sám autor přibližně 260 písní, árií a romancí, z nichž některé jsou dodnes známé i díky Lisztově klavírnímu zpracování (*Lockung*) – stylizoval sbor dívek z konce prvního dějství své *Lidwinny* (sbor, jenž zde funguje jako vložená písňová vložka a jako takový představuje, řečeno se Étienne Souriau tzv.

diegetickou hudbu –, podobně jako Schubert svou slavnou píseň *Gretchen am Spinnrade* na Markétčina slova z Goethova *Fausta*: průzračná kantiléna se line nad doprovodem – rozložené akordy obohacené melodickými tóny (průchody a střídavými tóny) a ostinátně se pohybující bas –, který neplní jen čistě hudební funkci, nýbrž – jako svého druhu programní hudba využívající zvukomalbu – hudebně v intencích estetiky *couleur locale* vystihuje prostředí či situaci, v níž je píseň provozována: pohyb a zvuk kolovrátku. A jestli se Dessauer vědomě při stylizaci Schubertem inspiroval, nebo nikoliv, je vedlejší: důležitá je skutečnost, že oba dva při svém zhudebnění vycházejí, obracejí se na publikum stejné doby, ze stejné estetiky.

A byla to právě filmová věda, jež na příkladu filmu – a filmové hudby zvláště – formulovala pojmy, jež hudební věda v této souvislosti zatím příliš neužívá, i když by měla: totiž pojmovou dvojici *diegetický* – *nedegetický* (případně *diegetický* –

extradiegetický). Necháme-li stranou filosoficky zatíženou etymologii pojmu (starořecká διήγησις, diegesis označuje vyprávějíci řeč, na rozdíl od μίμησις, mimesis, vyjadřování skutečnosti pomocí gest, napodobování), lze jako diegetickou hudbu chápat jakoukoliv hudbu, kterou slyší i postavy daného filmu či opery, zatímco nediegetická (extradiegetická) hudba je taková, již slyší pouze divák, ne však postavy, protože není součástí jejich světa. „Diegetisch ist alles“ – píše Étienne Souriau v článku *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, jenž má dnes téměř zakladatelský význam –, „was man als vom Film“ – a totéž mohl Souriau říci o operě – „dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung voraussetzt, gehört.“³⁶¹

Ve světle výše řečeného je zřejmé, že operní árii lze označit za extradiegetickou hudbu – je součástí divadelního, operního světa, slyší ji divák, ne však postavy na jevišti –, zatímco tzv. vložená píseň představuje hudbu diegetickou, jež je součástí světa postav.

Martin Ruhnke ve studii *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840* hovoří o několikerém možném uplatnění vložené písně v operě: píseň může bezprostředně souviset s dějem a být s ním nějak spojena, může odkrývat skryté souvislosti, být užita jako leitmotiv, vyjadřuje couleur locale nebo může ohlašovat zvrát v dramatu.³⁶² Aniž by bezprostředně souvisela s dějem opery či odkrývala skryté souvislosti – jako je tomu například ve Wagnerově *Bludném Holanďanovi*, kde Sentina expoziční balada bezprostředně souvisí s dějem opery a na řadě důležitých míst v dramatu nachází leitmotivické využití, podobně jako balada lovce z Dvořákovy *Rusalky* –, plní v *Lidwinně* vložená píseň funkci zobrazení lokálního koloritu v hugovském slova smyslu³⁶³: v souvislosti s estetikou charakteristična zobrazuje prostředí mlýna podobně, jako je ve Weberově *Čarostřelci* zobrazeno prostředí lesa a lovců, v Kittlově *Biance* vojenský kolorit apod. (A srovnáme-li Dessauerovo zhudebnění oné písně se Schubertovou *Gretchen am Spinnrade*, nemůžeme přehlédnout vysokou míru afinity mezi oběma písněmi, jež lze, co se stylizace doprovodu týče, chápat jako charakteristickou, v 19. století stále ještě oblíbenou zvukomalbu využívající

³⁶¹ SOURIAU 1951, citováno podle německého překladu, s. 140.

³⁶² RUHNKE 1976.

³⁶³ HUGO 2006.

hudbu. A povedené nalezení onoho charakteristického tónu ukazuje, že Dessauer byl sám významným písňovým autorem. Ne náhodou kvality jeho písňové tvorby vyzdvihuje i Eduard Hanslick: „*Der melodische Fluss, der anmutige Bau, die leichte Sangbarkeit, welche Dessauer's Lieder von jeher ausgezeichnet, fehlen auch diesen Gaben nicht. ... Ein Mozart'scher Blutstropfen quoll in jeder seiner Kompositionen.*“³⁶⁴ A písňová tvorba je podle Hanslicka Dessauerova nejvlastnější doména: „*auf diesem seinem eigensten Felde vermehrte sich noch sein Rufk, Dessauer'sche Lieder und Romanzen förmlich Mode geworden waren in Paris.*“³⁶⁵

Písňová vložka však kromě estetiky couleur locale plní v opeře ještě další významný, čistě dramaturgicky motivovaný účel. Jde totiž o vložku v dvojím slova smyslu: jednak, jak jsme viděli výše, funguje jako hudební vložka z reálného světa (diegetická hudba), jednak jako vložka mezi dva vysoce dramatické operní výstupy: spojuje totiž scénu v jeskyni se závěrečnou scénou ve mlýně, jež končí jeho požárem, tvoříc tak svou záměrnou bezstarostností kontrast k dvěma dramaticky i hudebně vypjatým a silným událostem. (Podobnou úlohu plní slavné *Intermezzo* v závěru Mascagniho opery *Cavalleria rusticana*, jehož téměř kýčovitá líbeznost – záměrně komponovaná! – ztrácí své dramaturgické opodstatnění, je-li prováděna samostatně jako koncertní kus: nikoliv její průzračná krása an sich, nýbrž kontrast, který vytváří v napjatém očekávání tragického závěru, je její *operní* motivací, jejím takříkajíc hudebně dramatickým raison d'être, zatímco sama o sobě nepředstavuje nic víc než oblíbené číslo pro lázeňský orchestr.)

Přehlédneme-li vnitřní členění Dessauerovy opery, ukazuje se obraz, jenž blízce připomíná některé takzvané německé romantické opery, zvláště Marschnerova *Hanse Heilinga* a jeho *Vampýra*, jež jsou dodnes nazírány odbornou literaturou jako vývojový mezistupeň mezi Weberovými operami a wagnerovským hudebním dramatem: patnáct hudebních čísel (Nummer) je spojeno mluvenými dialogy – v tomto nasvětlení lze z hlediska žánrové příslušnosti operu označit za singspiel či opéru comique –, kromě nich však opera obsahuje recitativy, které ovšem neplní funkci pojiva jednotlivých hudebních čísel – tedy, jak by řekl Wagner, nedramatickou, protože proud

³⁶⁴ HANSLICK 1867.

³⁶⁵ HANSLIK 1867.

nekonečné melodie přerývající, hudbu³⁶⁶ –, nýbrž jsou samy dramaticky motivovány jako hudební výraz vzrušeného rozjaření mysli (Lidwinna očekávající zjevení jeskynního ducha). A kromě takových dramaticky motivovaných recitativů užívá Dessauer další rafinovaný prostředek romantického hudebního divadla: melodram. Zapojení melodramu svědčí o Dessauerově znalosti – a zde můžeme dokonce říci: vlivu – německé a francouzské produkce první třetiny 19. století, kde melodram jakožto dramaturgický prostředek najdeme v operách téměř všech významných autorů doby: v Cherubiniho operách *Lodoïska* (1791) a *Les Deux Journées* (1800), v Auberově *La Muette de Portici* (1828), ve Weberově *Der Freischütz* (1821), ve Spohrově *Der Alchymist* (1930), abychom jmenovali jen několik nejdůležitějších příkladů. Monika Schwarz-Danuser³⁶⁷ ukazuje, že tato poměrně velká obliba melodramů, typická pro německou romantickou operu, na jedné straně dána skutečností, že zhruba až do 30. let 19. století se na koncertních programech německých divadel objevují jednak melodramy otce zakladatele celé jedné melodramatické tradice Jiřího Antonína Bendy – vliv J. J. Rousseaua se zdá být v tomto ohledu menší než Bendův –, jednak francouzské opery melodramy využívající; na druhé oblíbeností bulvárních melodramů

³⁶⁶ Wagnerův pojem nekonečné melodie (*unendliche Melodie*) dodnes patří k oněm nepochopeným či příliš zjednodušeně chápaným konceptům, a to i přes snahy renomovaných badatelů (Dahlhaus) uvést věci na pravou míru. Ve své, na poli wagnerovského bádání dosud nepřekonané, práci *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* Dahlhaus píše: „*Der Terminus ‚undendliche Melodie‘, der in der Wagnerliteratur, der polemischen ebenso wie der apologetischen, als Schlagwort verschlissen wurde, ist primär ästhetisch und erst sekundär kompositionstechnisch zu verstehen.*“ – Přehlédneme-li však českojazyčnou wagnerovskou literaturu, zjistíme, že převládajícím výkladovým principem onoho pojmu je hledisko harmonické: dočteme se tak, že nekonečná melodie má znamenat neustálý proud modulací a absence kadencí, což je však, jak by Wagner řekl, nikoliv samotný význam onoho pojmu, nýbrž (pouhý) důsledek jiné, dramaturgické, motivace. – „*Von der ‚undendlichen Melodie‘ unterschied Wagner eine ‚enge Form der Melodie‘. Und die kompositionstechnisch-formale Differenz ist Ausdruck und Folge einer inhaltlich-ästhetischen. Ein Stück Musik ist nach Wagnern dadurch eine ‚Melodie‘ – statt eines ‚blossen Geräusches‘, wie es die ‚Zwischenräume‘ in italienischen Opern und Mozartschen Syphonien füllt –, dass es ‚beredt‘ oder ‚darstellend‘ ist.*“ in: Dahlhaus, s. 36. Důležitá je tedy dramaturgická motivace hudby. Na italské opeře tedy Wagner, její velký znalec, nekritizoval – jak často mylně tvrdí samozvaní wagneriáni, domnívajíce se, že „drama“ pro Wagnera znamená absenci melodických árií a nadvláda tzv. Sprechgesangu, čili recitativu, což Wagner nikde netvrdí –, nýbrž právě skutečnost, že vlastní drama – jež, jeho slovy, „zrozeno hudbou“, se uskutečňuje v áriích – je přerušováno nedramatickými momenty, tedy recitativy. Ve světle výše řečeného stojíme nyní před značně paradoxní situací: recitativy jsou, wagnerovským slovníkem řečeno, nedramatické, protože přerývají tok nekonečné melodie – tedy melodie dramaturgicky motivované, a proto neustále naplněné hudebním výrazem –, pokud však na druhé straně ony samy jsou výrazem dramatické situace, jak je tomu mimo jiné v jeskynní scéně v Dessauerově *Lidwinně*, ony samy jsou „esteticky závažnou“ hudbou.

³⁶⁷ SCHWARZ-DANUSER 2018.

(Boulevardmelodramen), bez nichž si lze tak hojně využití tohoto útvaru jen těžko představit.³⁶⁸

Melodram v Dessauerově opeře nepředstavuje jen v oné době oblíbený divadelní prostředek, nýbrž sleduje určitou hudebně-divadelní představu, jež směřuje k vytvoření odstíněného kontinua mezi běžnou řečí, excitovanou promluvou a kontemplativní, z času vytržené árie: Scéna tak začíná melodramem, jenž představuje popis venkovní bouře (*Da draussen rollt der Donner, und der Sturm regt Erd' und Himmel auf.*), jež je zároveň odrazem Lidwinnina rozháraného nitra (*So stürmt's in mir, voll ungestümen Dranges nach dem Einen*): touží po bohatství a skvělé budoucnosti a, dovršivši osmnáctého roku věku, chce uniknout z venkovského prostředí mlýna. Toto vše sděluje prostřednictvím mluvené řeči, melodramu.

Další fázi představuje vzývání jeskynního ducha: zde zvolil Dessauer recitativ (*Erhabener Herrscher dieses Felsenreichs, du Geist des Dunkels, wundebares Wesen*).

Následuje rozhovor Lidwinny s duchem, kterého není vidět, ale jen slyšet – hlas za scénou –, končící rukoudáním a stvrzením jejich úmluvy (Lidwinna: *Weh! Es brennt die Hand! Stimme: Zum Zeichen deines Wortes.*), zanechavším na Lidwinnině ruce červené znamení. Tato dramatická situace – dramatická bomba, jak by řekl Richard Strauss³⁶⁹ – pak tvoří psychologickou motivaci, jež dá vzniknout třetímu stupni stylizovaného zpěvu, totiž árii (*In Goldstoff werd' ich schimmern, bei Festes Pracht und Flimmern*).

Dessauer tak s rozmyslem buduje scénu, jež díky své výrazové diferencovanosti – od melodramu, přes recitativ, dialog až po árii – dosahuje svrchovaného dramatického účinku.

Do jaké míry byla využitím melodramu a recitativu coby dramatické (a ne pouze spojovací) hudby *Lidwinna* (a sní německá romantická opera první poloviny devatenáctého století jako taková) moderní – přesněji řečeno: do jaké míry mohla být některými skladateli, estetiky a o hudbě píšícími spisovateli vnímána jako moderní –,

³⁶⁸ Schwarz-Danuser poukazuje na skutečnost, že role tzv. bulvárního divadla byla v tomto ohledu větší, než se dříve předpokládalo: „Bei der Grand opéra ist das stumme Melodram der Fenella in D. F. E. Aubers *La Muette der Portici* (1828 Paris) hervorzuheben, deren gestenreiches, vom Orchester begleitetes Spiel unzweideutig auf die pantomimischen Szenen der Boulevardstücke verweist – ein Beleg dafür, dass die Wechselbeziehung zwischen Oper, Boulevardmelodram und romantischem Drama weit enger als früher angenommen waren.“ SCHWARZ-DANUSER 1918.

³⁶⁹ Viz dopis Strausse Hofmannsthalovi, citovaný zde: DAHLHAUS 1989, s. 33.

ukazují post-wagnerovské polemiky přelomu 19. a 20. století. Aniž by nám zde šlo o dějiny wagnerovského hudebního dramatu a hudebně-historickou situaci „po Wagnerovi“ – odborná, populárně naučná i doslova braková literatura o tomto tématu je dnes naprosto bezbřehá a obsáhnout ji je mimo schopnosti jednoho badatele –, načrtneme jen v hrubých rysech, jaký hudebně dramatický potenciál spatřovala doba fin de siècle právě v melodramu:

Za první, Wagnerova nekonečná melodie (*unendliche Melodie*), tedy hudba neustále naplněna dramatickým výrazem, „dramaticky motivovaná“ – pojem, jenž, jak jsme ukázali výše, je třeba chápat v první řadě v jeho estetické rovině a teprve odvozeně jako techniky-kompoziční kategorii spočívající na častém sekvencování, modulování a vyhýbání se kadencování –, byla některými wagneriány zjednodušeně ztotožňována se Sprechgesangem, což je vedlo k mylné domněnce – mylné, jak ukázal na mnoha místech Dahlhaus³⁷⁰ –, že pojem „dramatický“ pro Wagnera znamená absenci melodických úseků a dominanci recitativních ploch, v důsledku dominanci textu nad hudbou. Za druhé, Wagner byl spolu s F. Liztem a H. Berliozem pod nálepkou tzv. Novoněmecké školy (*Neudeutsche Schule*) vnímán – na rozdíl od takřčených „konzervativců“ v čele s J. Brahmssem – jako progresivní skladatel uskutečňující pokrokový a moderní žánr, totiž hudební drama. (O rehabilitaci Brahmse se zásadním způsobem zasloužil až ve dvacátém století Arnold Schönberg.) Po Wagnerově smrti byla na straně tzv. pokrokového hudebního tábora pocíťována silná potřeba řešit otázku: co bude následovat po Wagnerovi? A vyvodíme-li facit z dvou výše hrubě načrtnutých předpokladů – 1) Sprechgesang a recitativní plochy obecně byly vnímány jako progresivnější než árie; 2) pokrok na poli hudebních žánrů je nezadržitelný –, jako jediná možná cesta „po Wagnerovi“ se jevílo využití melodramu.

³⁷⁰ Nejpregnantněji zřejmě ve *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, kde píše: „Die fest eingewurzelte und nahezu unausrottbare Meinung, es sei die zentrale These der Wagnerschen Ästhetik [...], dass die Wort-Ton-Relation, die für die Oper charakteristisch ist, im musikalischen Drama ins Gegenteil verkehrt werde, ist [...] irrig. [...] Niemals sind von Wagner, dessen dramatische Konzeptionen eher szenisch als sprachlich bestimmt waren [...], Text und Drama identifiziert worden, so dass auch die Folgerung der simplifizierenden Exegeten, dass es nach Wagners Überzeugung die Herrschaft der Musik über den Text sei, an der die Oper kranke und durch die sie ‚undramatisch‘ werde, hinfällig ist.“ DAHLHAUS 1971, s. 15.

V tomto nasvětlení je třeba interpretovat slova hudebního kritika, spisovatele a skladatele E. O. Nodnagela, jenž ve svém eseji *Das naturalistische Melodram* z roku 1902 píše:

„Wenn diese musikalische Deklamation, dieser ‚Sprechgesang‘, auch zweifellos eine der bedeutendsten Errungenschaften ist, die Wagners Genie uns beschert, so glaube ich doch, dass für die Zukunft seine Hauptbedeutung auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik liegen wird – ich verweise nur auf das Schaffen eines Hugo Wolf –, während ich ihn im musikalischen Drama nur für eine wichtige Durchgangsstufe zu einer Regeneration des Melodramas auf moderner Grundlage halte. Erst wenn diese Regeneration Tatsache geworden ist, schein mir das Prinzip Wagners konsequent durchgeführt, das, was Wagner erstrebte, völlig erreicht.“³⁷¹

Německá romantická opera první poloviny 19. století – žánr, jenž je Dessauerovou *Lidwinnou* reprezentován téměř učebnicově názorně – však v debatách přelomu století velkou roli nehrála.

³⁷¹ NODNAGEL 1902, s. 153.

7. ZÁVĚR

Práce, jež si klade za cíl ukázat Prahu poloviny 19. století jako evropskou operní křižovatku a jako metodu práce volí v zásadě hermeneutický přístup – spočívající na dramaturgické analýze čtyř *arbitrárně*, byť s rozmyslem vybraných oper –, se vědomě vystavuje nebezpečí, že bude kritizována z pozitivistických pozic: totiž jako nedostatečně podložena archivním výzkumem; na druhé straně každé práci spočívající z velké části na pramenném výzkumu – např. zpracování konkrétního fondu, pořizování soupisů či editorské činnosti apod. – potenciálně hrozí výtka nedostatečného zasazení do kontextu a absence intelektuálního vkladu jejího pisatele. A najít zlatý střed mezi dvěma výše načrtnutými pomyslnými extrémy – filosoficky laděnou hermeneutikou (jež může říkat, co chce, vystavujíc se nebezpečí nepodloženosti řečeného) a dogmaticky pojímaným pozitivismem (jenž vrší zdánlivě „tvrdá fakta“, jsa vystaven nebezpečí absence onoho „rozumějícího“ momentu) – je netriviálním problémem.

Překládaná práce, bez ambice (vy)řešit metodologický problém nastíněný v předchozím odstavci, se vědomě staví blíže onomu hermeneutickému přístupu – aniž by však chtěla upadnout do osidel postmoderní, esejisticky laděné, takřečené „vědy“ působící někdy dojmem, že všechno souvisí se vším –, vycházejíc při tom z primárních pramenů, jejichž existence je sice známá (z nichž některé – operní libreta – jsou dokonce volně přístupné na internetu), nebyla však doposud v odborné literatuře dostatečně (přesněji: téměř vůbec) reflektována. Znamená to, že nové poznatky se nesnaží opřít o nově objevené prameny, nýbrž zaměřením pohledu na známé prameny, jež doposud ležely bez povšimnutí v archivních policích či skříních.

„Zasadit dílo do kontextu“ může znamenat – dopustíme-li se na tomto místě hrubého zjednodušení – v zásadě dvojí: Za první, nejdříve (např. v úvodních kapitolách práce) zevrubně popsat onen obecný kontext (v podstatě formou výtahu z literatury) a posléze, s odkazy na něj, vyložit konkrétní dílo; za druhé, ponořit se takříkajíc *in medias res* a kontext a dílo vykládat zároveň, jinými slovy: konkrétní dílo pojmut jako odraz obecnějších tendencí, jež jsou prismaticem tohoto díla ozřejmeny. Předkládaná práce zvolila druhý postup. (Výklad o tzv. kontemplativním ansámblu – jednom

z klíčových prostředků operní dramaturgie dlouhého století – tak není situován do úvodních, „přehledových“ kapitol, nýbrž objevuje se až v souvislosti s konkrétním útvarem tohoto typu v Kittlově opeře *Die Bilderstürmer*; výklad kontroverzního pojmu romantismus a romantická opera není předmětem samostatné kapitoly, nýbrž objevuje se tam, kde bezprostředně souvisí s analyzovanými prameny, totiž rozbořením libreta opery *Lidwinna*, apod.).

I z tohoto důvodu práce neobsahuje samostatnou, školometsky orientovanou kapitolu, běžně označovanou jako „Stav bádání“ – jejímž cílem tradičně má být shrnout dosavadní relevantní poznatky z odborné literatury k danému tématu –, nýbrž ony relevantní poznatky a náhledy (významné studie k tématu apod.) se objevují průběžně v celé práci – právě tam, kde se ukazuje jejich relevance ve vztahu ke konkrétním řešeným tématům. Toto opět vystavuje práci hrozbě kritiky: co představuje ještě relevantní a co už nerelevantní zdroje? – Otázka, již však lze položit i případně samostatné kapitole věnované stavu bádání. – A odpověď bude vždy do určité míry záviset na arbitrárním rozhodnutí autora.

Dramaturgická analýza čtyř vybraných oper měla ukázat Prahu poloviny století jako výjimečné místo či „uzlový bod“ v – řečeno s Osterhammelem, citovaným v úvodní kapitole – „síti“ evropské operní produkce, kde se střetávaly vlivy především italské, německé a francouzské operní tradice. Přesto byl v práci vyzdvižen význam tradice francouzské, reprezentované především estetikou scribeovsko-meyerbeerovskou, jako zásadní. Vyzdvižení pro pražskou, jakož i celoevropskou operní scénu zásadního postavení francouzské opery – přesněji (s Dahlhausem) řečeno: opery ve Francii – je motivováno na jedné straně faktickou stránkou věci – nejen díla jako *Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza* nebo *Die Bilderstürmer*, ale ani Wagnerův *Götterdämmerung* nejsou bez scribeovsko-meyerbeerovských vzorů myslitelná –, na straně druhé skutečností, že přes už několik desetiletí trvající houževnaté snažení dlouhému století se věnujících muzikologů upozornit nejen na význam, ale i na kvality – máme-li opodstatněně užít hodnotícího soudu – meyerbeerovských oper, nepadla jejich snaha – na rozdíl např. od Německa – na úrodnou půdu: z hlediska dramaturgie (zde ve významu sestavování programu) operních domů se toho v tomto ohledu mnoho nezměnilo (opět na rozdíl od našich

německých sousedů, kde meyerbeerovské opery dnes tvoří standardní základ repertoáru.)

Překládaná disertační práce nechce a ani nemůže podat vyčerpávající pohled na dané, jistě ambiciózní téma, chce být spíše sondou ukazující onu různorodost a v jistém – tvůrčím – slova smyslu kosmopolitismus hudební Prahy poloviny dlouhého století. A skutečnost, že cesta, kterou dosažení tohoto cíle volí, není jediná možná – jakkoliv se jeví jako smysluplná –, je autorovi práce dobře známa. Nejen další postavy pražského operního života první poloviny století by si v dalším hudebně historickém výzkumu zasloužily velkou dávku pozornosti – mezi všemi jmenujme v úvodu práce vzpomenutého Františka Škroupa –, nýbrž bude třeba v budoucnu obrátit vedle Prahy pozornost i na další místa Zemí koruny české a na jejich význam v síti evropské opery předminulého století.

8. BIBLIOGRAFIE

- ABBATE – PARKER 2013 ABBATE, CAROLYN – PARKER, ROGER: *Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre*, München 2013. V českém překladu: Tíž: *Dějiny opery. Posledních 400 let*, Argo, Dokořán, Praha 2017.
- ABERT 1960 ABERT, ANNA AMALIE: Libretto, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 8, Kassel etc. 1960, Sp. 708 – 712.
- ADORNO 1978 ADORNO, THEODOR WIESENGRUND: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Mein 1987.
- ACKERMANN 1998 ACKERMANN, PETER: *Romantische Oper*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com>. Staženo 10.11.2018
- ARBES 1880 ARBES, JAKUB: Čestina na českém jevišti před otevřením Národního divadla, in: *Divadelní listy A*, 1880, na pokračování červen-prosinec. "
- BALTHASAR 1924 BALTHASAR, VLADIMÍR: *Bedřich Smetana*, Praha 1924.
- BECKER 1976 BECKER, HEINZ: Die „Couleur locale“ als Stilcategory der Oper, in: BECKER, HEINZ (ed.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Regensburg 1976, s. 23 – 45.
- BECKER 1996 BECKER, HEINZ: *Giacomo Meyerbeer*, z německého originálu vydaného v roce 1980 v Hamburku přeložil Milan Pospíšil, Praha 1996.
- BENJAMIN 1982a BENJAMIN, WALTER: Das Passagen-Werk, in: týž: *Gesammelte Schrifte*, Frankfurt am Main 1982.
- BENJAMIN 1982b BENJAMIN, WALTER: Paris, Die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, in: *Du: Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 42, 1982, s. 6-12.
- BENJAMIN 2018 BENJAMIN, WALTER: Schicksal und Charakter, in: týž: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I.* (1920 – 1940), dostupné na: <https://www.textlog.de/benjamin-schicksal-charakter.html>, staženo 28. 11. 2018.
- BERMACH 2004 BERMBACH, UDO: Opera a politika. Aspekty jednoho komplikovaného vztahu, in: SPURNÁ, HELENA (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004, s. 409 – 419.

- BLAHYNKA 2007 BLAHYNKA, MILOSLAV: Francouzská revoluční píseň *Ça ira* v opeře Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza Jana Bedřicha Kittla, in: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí* (sborník z konference), Praha 2007, s. 53 – 60.
- BOISITS 2013 BOISITS, BARBARA (ed.): *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*, Wien 2013.
- BOLEŠKA 1899 BOLEŠKA, JOSEF: Kittl Jan Bedřich, in: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Čtrnáctý díl*, Praha 1899, s. 274 – 275.
- BOURDIEU 2010 BOURDIEU, PIERRE: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno 2010.
- BRANBERGER 1911 BRANBERGER, JAN: *Konservatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*, Praha 1911.
- BREUER 2003 BREUER, STEFAN: Religion – Kunst – Politik, in: KIEM, ECKEHARD – HOLTMEIER, LUDWIG (eds.): *Richard Wagner und seine Zeit*, Laaber 2003, s. 145 – 182.
- BURGHAEUSER 1960 BURGHAEUSER, JARMIL: Předmluva k edici Kittlovy Symfonie Es dur „Lovecké“, in: KITTL, JAN BEDŘICH: *Symfonie Es dur*, ed.: BURGHAEUSER, JARMIL, Praha 1960.
- ČERNÝ 1985 ČERNÝ, MIROSLAV K.: Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice z let 1847 – 1883, in: *Hudební věda*, Praha 1985, XII, č. 3, s. 216 – 235.
- DAHLHAUS 1971 DAHLHAUS, CARL: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971
- DAHLHAUS 1972 DAHLHAUS, CARL: Zum Libretto des Freischütz, in: *Neue Zeitschrift für Musik. Heft 5*, Mainz 1972.
- DAHLHAUS 1977 DAHLHAUS, CARL: Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?, in: týž: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 58 – 73.
- DAHLHAUS 1979 DAHLHAUS, CARL: *Die Idee der absoluten Musik*, Lipsko 1979.
- DAHLHAUS 1980 DAHLHAUS, CARL: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6).
- DAHLHAUS 1981 DAHLHAUS, CARL: Zeitstrukturen in der Oper, in: *Die Musikforschung*, 1981, s. 2 – 11.
- DAHLHAUS 1983a DAHLHAUS, CARL: Französische Musik und Musik in Paris, in: *Lendemains (1983)*, s. 4-10.

- DAHLHAUS 1983b DAHLHAUS, CARL: Historie als Oper, in: týž: *Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Opergeschichte*, Katzbichler 1983, s. 49 – 66.
- DAHLHAUS 1985 DAHLHAUS, CARL: *Richard Wagners Musikdramen*, 2. vydání, Zürich 1985.
- DAHLHAUS 1987 DAHLHAUS, CARL: Special Round Table: Operndramaturgie im 19. Jahrhundert, in: *Acta Musicologica*, Vol. 59, Fasc. 1, 1987, s. 32 – 25.
- DAHLHAUS 1989 DAHLHAUS, CARL: Über das „kontemplative Ensemble“, in: týž: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 1989, s. 33 – 38.
- DAHLHAUS 1994 DAHLHAUS, CARL: Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, No. 1/2 (1994), s. 115 – 130.
- DAHLHAUS 2003 DAHLHAUS, CARL: Über die musikgeschichtliche Bedeutung der Revolution von 1848, in: *19. Jahrhundert III., Ludwig van Beethoven, Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte; Texte zur Instrumentalmusik* (Gesammelte Schriften 6), ed. Hermann Danuser, Laaber 2003, s. 504-510.
- DANĚK – VYŠOHLÍDOVÁ 1983 DANĚK, PETR – VYŠOHLÍDOVÁ, JANA: Dokumenty k operní soutěži o cenu hraběte Harracha, in: *Miscellanea Musicologica 30* (1983), s. 147 – 175.
- DÖGE 2018 DÖGE, KLAUS: *Tschechische Republik*, VI.1., in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., veröffentlicht 2017-10-13, <https://www.mgg-online.com/mgg>. Staženo 10.11.2018.
- DÖHRING 1998 DÖHRING, SIEGHART: Die Oper Meyebbers als Theater der redenden Bilder, in: in: DÖHRING, SIEGHART – JACOBSHAGEN, ARNOLD (eds.): *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber 1998, s. 250 – 257.
- DÖHRING – DÖHRING 1997 DÖHRING, SIEGHART – HENZE-DÖHRING, SABINE: *Die Oper und Musikramma im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13).
- DÖHRING – DÖHRING 2014 DÖHRING, SIEGHART – HENZE-DÖHRING, SABINE: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biographie*, München 2014.
- EGGEBRECHT 2001 EGGEBRECHT, HANS HEINRICH: *Hudba a krásno*, překlad Jarmila Gabrielová, Praha 2001.

- FRESE 1970 FRESE, CHRISTHARD: *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin 1970.
- GAUTIER 1859 GAUTIER, THÉOPHILE: *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6^e série, Leipzig 1859.
- GERHARD 2016 GERHARD, ANSELM: *Tragödie mit den Mitteln der Farce. Stilbrüche und Gattungsmischung in Les Huguenots*, programová brožura k představení Deutsche Oper Berlin, Berlin 2016, s. 4 – 11.
- GERHARD 2018 GERHARD, ANSELM: *Grand Opéra*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg>. Staženo 10.11.2018.
- GIER 2004 GIER, ALBERT: Libreto. Definice a perspektivy výzkumu, in: SPURNÁ, HELENA (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004, s. 68 – 88.
- GUTZKOV 1839 GUTZKOW, KARL: *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, Stuttgart 1839.
- HANSLICK 1992 HANSLICK, EDUARD: *Dokonalý antiwagnerián. Paměti, fejetony, kritiky. Výbor z díla*. Vybrala, přeložila a předmluvu napsala Jitka Ludvová, Praha 1992. Zde zvláště: *Pražský repertoár 40. let* (s. 72 – 74).
- HELPERT 1970 HELPERT, VLADIMÍR: Česká moderní hudba, in: týž: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha 1970, s. 163 – 312.
- HLAVAČKA 2014 HLAVAČKA, MILAN (ed.): *České země v 19. století. Proměny společnosti v moderní době* (dva díly), Praha 2014.
- HOFFMANN 1813 HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS: *Der Dichter und der Komponist*, poprvé tiskem 1813 v *Allgemeine musikalische Zeitung*, dostupné na: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-serapions-bruder-3106/9>. staženo 28. 11. 2018.
- HOFFMANN 1818 HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS: *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*, poprvé tiskem 1818, dostupné na: <http://gutenberg.spiegel.de/>, staženo 28. 11. 2018.
- HONOLKA 1967 HONOLKA, KURT: *Na počátku bylo libreto*, Praha 1967.
- HONOLKA 1979 HONOLKA, KURT: *Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven 1979.
- HOSTOMSKÁ 1962 HOSTOMSKÁ, ANNA: Jan Bedřich Kittl, in: táž: *Opera, průvodce operní tvorbou*, Praha 1962, s. 500 – 502.

- HUČÍN 2016 HUČÍN, ONDŘEJ: A není lépe milovat?, in: Giordano, Umberto: *Andrea Chénier*, programová brožura k představení, nákladem Národního divadla, Praha 2016.
- HUGO 2006 HUGO, VICTOR: *Předmluva ke Cromwellovi*, Praha 2006.
- JACOB SHAHEN – JAHRMÄRKER 2018
 JACOB SHAHEN, ARNOLD – JAHRMÄRKER, MANUELA: *Meyerbeer, Giacomo*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., veröffentlicht 2016-08-22, <https://www.mgg-online.com>. Staženo 10.11.2018.
- JÄGER 1980 JÄGER, HANS-WOLF: König, Heinrich, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Band 12, Berlin 1980, s. 339 – 340.
- JAUSS 1987 JAUSS, HANS ROBERT: *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz 1987 (= Konstanzer Universitätsreden 166).
- JAUSS 1992 JAUSS, HANS ROBERT: *Rezeption, Rezeptionsästhetik*, in: Hist. Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von J. Ritter/K. Gründer, Bd. 8, 1992.
- KALINOVÁ 2013 KALINOVÁ, NIKOLA: *Josef Dessauer – opera „Lidwinna“*, seminární práce, Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2013.
- KARASOVÁ 1958 KARASOVÁ, ANNA (ed.): *Jakub Arbes: Z divadelního světa. Studie a črty* (= Dílo Jakuba Arbese 25), Praha 1958.
- KELLER 2007 KELLER, JAN: *Dějiny klasické sociologie*, Praha 2007.
- KLOTZ 1987 KLOTZ, VOLKER: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek bei Hamburg 1987.
- KROPFINGER 2018 KROPFINGER, KLAUS: *Rezeptionsforschung*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com>. Staženo 10.11.2018.
- KUČERA, J. P. 2013 KUČERA, JAN P.: *Literatura, divadlo a hudba do roku 1860*, in: HLAVAČKA, MILAN – KAŠE, JIŘÍ – KUČERA, JAN P. – BĚLINA, PAVEL: *Velké dějiny země Koruny české. XIb: Počátky právního státu, tržního hospodářství, občanské společnosti a národní kultury v českých zemích*, Praha 2013.
- KUČERA 2011 KUČERA, MARTIN: *Kultura v českých dějinách 19. století*, Praha 2011.
- KUNDERA 2015 KUNDERA, MILAN: *Nesnesitelná lehkost bytí*, 3. vydání, Brno 2015.

- LUDVOVÁ 2006 LUDVOVÁ, JITKA et al.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006.
- LUDVOVÁ 2012 LUDVOVÁ, JITKA: *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845-1945*, Praha 2012.
- LUDVOVÁ 2018 LUDVOVÁ, JITKA: Bianca und Giuseppe [Bianca und Giuseppe, oder Die Franzosen vor Nizza ('Bianca and Giuseppe, or The French before Nice')], dostupné na: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900561>, staženo 2. 12. 2018.
- MACURA 1995 MACURA, VLADIMÍR: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ, druhé, rozšířené vydání*, Jinočany 1995.
- MACURA 2015 MACURA, VLADIMÍR: *Znamení zrodu a české sny*, Praha 2015.
- NIETZSCHE 1878 NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Die Geburt der Tragödie oder: Griechentum und Pessimismus*, Leipzig 1878.
- NIETZSCHE 1888 NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, Leipzig 1888. Dostupné na: <http://adriaan.biz/nietzsche/Der%20Fall%20Wagner.pdf>, staženo 11. 12. 2018.
- NODNAGEL 1902 NODNAGEL, ERNST OTTO: Das naturalistische Melodram, in: *Jenseits von Wagner und Liszt*, Königsberg 1902, s. 149-158.
- OČADLÍK 1940 OČADLÍK, MIRKO (ed.): *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana, Vzájemná korespondence*, PraPoha 1940.
- OSTERHAMMEL 2009 OSTERHAMMEL, JÜRGEN: *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.
- OTTLOVÁ 2002 OTTLOVÁ, MARTA: Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce, in: *Hudební věda 2002*, ročník XXXIV, číslo 4, s. 351-360.
- OTTLOVÁ 2018 OTTLOVÁ, MARTA: Libreto v proměnách staletí: znějící mlčení, Richard Wagner – libretista, in: *Harmonie 2005/8*, dostupné na: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/libreto-v-promenach-staleti-znejici-mlceni-richard-wagner-libretista.html>, staženo 10.11.2018.
- OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1991 OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN: Meyerbeerovo operní divadlo světa v Čechách, in: *Umění a civilizace jako divadlo světa* (sborník z konference), Praha 1991, s. 146 – 156.
- OTTLOVÁ – POSPÍŠIL 1997 OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997.

- OTTLOVÁ – ŠOCHMAN 2018 OTTLOVÁ, MARTA – ŠOCHMAN, MARTIN: Světlo v divadle potřebuje tmu, in: HOJDA, ZDENĚK - OTTLOVÁ, MARTA – PRAHL, ROMAN (eds.): *Světlo, stíny a tma v české kultuře 19. století* (sborník z konference), Praha 2018.
- OTTLOVÁ – ŠOCHMAN (v tisku) OTTLOVÁ, MARTA- ŠOCHMAN, MARTIN: Hudba, jazyk citu, slovo – myšlenky, in: *Pochopit vteřinu*, sborník z plzeňské konference 2018 věnované 19. století. V tisku.
- PETRÁNEK 2003 PETRÁNEK, PAVEL: *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Bianca a Giuseppe, aneb: Francouzové před Nizzou a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* (programová brožura Národního divadla v Praze), Praha 2003.
- PETRÁNEK 2005 PETRÁNEK, PAVEL (ed.): *Richard Wagner a česká kultura*, nákladem Národního divadla v Praze 2005.
- PLEVKA 1978 PLEVKA, BOHUMIL: Richard Wagner poprvé v pražské opeře, in: *Hudební rozhledy*, Praha 1978, XXXI, č. 9, s. 424 – 425.
- POSPÍŠIL 1986 POSPÍŠIL, MILAN: Vojenský kolorit v české opeře 19. století, in: *Documenta pragensia* VI/2, 1986, s. 163 – 179.
- POSPÍŠIL 1995 POSPÍŠIL, MILAN: Korunovační opera Ferdinanda V. Giacomo Meyerbeer: *Il crociato in Egitto* (in: *Pražské slavnosti a výstavy. Documenta Pragensia 12*, Praha, Archiv hlavního města Prahy 1995, s. 187–195)
- POSPÍŠIL 1998 POSPÍŠIL, MILAN: Meyerbeer und die tschechische Oper des 19. Jahrhunderts, in: DÖHRING, SIEGHART – JACOB SHAGEN, ARNOLD (eds.): *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, Laaber 1998, s. 407 – 441.
- POSPÍŠIL 2018 POSPÍŠIL, MILAN: Libreto v proměnách staletí: Eugene Scribe – první libretista Evropy, dostupné na: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory>, staženo 10.11.2018.
- REJCHA 2009 REJCHA, ANTONÍN: O hudbě jako ryze citovém umění, in: *týž: Hudba jako ryze citové umění*, Praha 2009, s. 27-85.
- REVERS 2018 REVERS, PETER: *Dessauer, Joseph*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22046>, staženo 28. 1. 2018.
- RIFFERT 1882 RIFFERT, JULIUS: König, Heinrich, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Band 16, Leipzig 1882, s. 513.

- ROSEN 1996 ROSEN, CHARLES: *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts 1995.
- RUHNKE 1976 RUHNKE, MARTIN: Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840, in: BECKER, HEINZ (ed.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Regensburg 1976, s. 75 – 97.
- RYCHNOVSKY 1904 RYCHNOVSKY, ERNST: *Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags.*, Praha 1904.
- SCRIBE 1841 SCRIBE, EDUARD: Libreto k opeře Hugenoti, in: týž: *Ouvres complètes de Scribe*, sv. 2, Paris 1841.
- SCRIBE 2004 SCRIBE, EDUARD: Libreto k opeře Prorok, in: Meyerbeer, Giacomo: *The Complete Libretti in Five Volumes*, London 2004.
- SEKYRKOVÁ 2004 SEKYRKOVÁ, MILADA: *Ferdinand V. Poslední pražská korunovace*, Praha 2004.
- SERTL 1951 SERTL, OTTO: *Josef Dessauer 1798-1876, ein Liedmeister des Wiener Biedermeier*, disertace, Innsbruck 1951.
- SETA 1987 DELLA SETA, FABRIZIO: Il librettista, in: *Storia dell'opera italiana. Parte II, I sistemi* (svazek 4), Torino 1987.
- SCHLOENBACH 1855 SCHLOENBACH, ARNOLD: Ein deutsches Dichterbild, in: *Die Gartenlaube*, Heft 32, Leipzig 1855, s. 419 – 422.
- SCHREIBER 1991 SCHREIBER, ULRICH: *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel 1991.
- SCHWARZ-DANUSER 2018 SCHWARZ-DANUSER, MONIKA: *Melodram*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., veröffentlicht 2016-08-18, <https://www.mgg-online.com/mgg>. Staženo 10.11.2018.
- SOURIAU 1951 SOURIAU, ÉTIENNE: La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, in: *Revue internationale de Filmologie*, 7-8 (1951), s. 231 – 240, zde citováno v německém překladu: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *Montage AV* 6,2 (1997).
- STAPLETON 2016 STAPLETON, KARL – TYREL, JOHN: Kittl, Jan Bedřich [Johann Friedrich], in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Jul. 2016.
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15082>>.

- STICH 1992 STICH, ALEXANDR: Jaroslav Kvapil: Rusalka: operní libreto jako jazykový, slohový a literární fenomén, in: *Estetika XXIX* (3/1992, s. 11-34)
- STOLLBERG 2014 STOLLBERG, ARNE: Der Choral als Kampfgesang. Meyerbeers „Hugenotten“ und Wagners „Meistersinger“, in: *Die Hugenotten*, programová brožura k představení Staatstheater Nürnberg, Nürnberg 33 – 37.
- ŠOCHMAN 2012 ŠOCHMAN, MARTIN: *Hudebno pole jako sociologický problém: příspěvek k hudební sociologii*, diplomová práce, Katedra sociologie Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Praha 2012.
- ŠOCHMAN 2016 ŠOCHMAN, MARTIN: *K otázce dramaturgie Kittlovy opery Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, magisterská diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, Praha 2016.
- ŠVEHLA 2008 ŠVEHLA, JINDŘICH: *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*, magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, Olomouc 2008.
- ŠTĚPÁNEK 1935 ŠTĚPÁNEK, MILOSLAV: *Richard Wagner a jeho dílo u nás*, Bratislava 1935.
- TARANTOVÁ 1946 TARANTOVÁ, MARIE: *Kdo je V. J. Tomášek*, Praha 1946.
- TARANTOVÁ 1948 TARANTOVÁ, MARIE: *Kdo je Jan F. Kittl*, Praha 1948.
- TARANTOVÁ 1963 TARANTOVÁ, MARIE: Kittl Jan Bedřich, in: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek první (A - L)*, Praha 1963, s. 665 – 666.
- TARUSKIN 2010 TARUSKIN, RICHARD: *Music in the Nineteenth Century*, Oxford 2010.
- TEUBER 1888 TEUBER, OSKAR: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Teil 3, Praha 1888.
- TÖNNIES 1887 TÖNNIES, FERDINAND: *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig 1887
- URBAN 1982 URBAN, OTTO: *Česká společnost 1848 – 1918*, Praha 1982.
- VAŠKOVÁ 2001 VAŠKOVÁ, IVETA: *Lokální kolorit v opěře Husitská nevěsta Karla Šebora*. diplomová práce, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Masarykova universita Brno 2001.

- VÉRON 1854 VÉRON, LOUIS DÉSIRÉ: *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, Paris 1854.
- VETTER 1983 VETTER, ISOLDE: Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper *Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza* (1848), in: Dahlhaus, Carl – Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (sborník z konference), München 1983, s. 163 – 179.
- VETTER – VOSS 2005 VETTER, ISOLDE – VOSS, EGON (eds.): *Richard Wagner: Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken* (Sämtliche Werke/Richard Wagner, Bd. 31), Mainz 2005.
- VÍT 1983 VÍT, PETR: Doba národního probuzení (1810 – 1860), in: ČERNÝ, JAROMÍR – KOUBA, JAN – LÉBL, VLADIMÍR – LUDVOVÁ, JITKA – PILKOVÁ, ZDEŇKA – SEHNAL, JIŘÍ, VÍT – PETR: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, s. 297 – 337.
- VÍT 1985 VÍT, PETR: Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století, in: *Hudební věda*, Praha 1985, XXII, č. 3, s. 209 – 215.
- WAGNER 1834 WAGNER, RICHARD: *Der fliegende Holländer*, libreto dostupné na <http://www.gutenberg.org/files/31963/31963-h/31963-h.htm> staženo 12. 12. 2018.
- WAGNER 1852 WAGNER, RICHARD: *Oper und Drama*, Leipzig 1852; český překlad: WAGNER, RICHARD: *Opera a drama*, Praha a Litomyšl 2002, přeložila Věra Vysloužilová.
- WAGNER 1869 WAGNER, RICHARD: *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869.
- WAGNER 1907a WAGNER, RICHARD: Zukunftsmusik, in: týž: *Gesammelte Schriften und Dichtungen VII*, Leipzig 1907.
- WAGNER 1907b WAGNER, RICHARD: Über die Benennung Musikrama, in: týž: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1907.
- WAGNER 1911 WAGNER, RICHARD: *Mein Leben*, Lipsko 1911; český překlad: WAGNER, RICHARD: *Můj život*, Praha 2007, přeložila Vlasta Reittererová.
- WAGNER 1975 WAGNER, RICHARD: *Die Kunst und die Revolution; Das Judentum in der Musik; Was ist deutsch?* Herausgegeben und kommentiert von Tibor Kneif, Rogner und Bernhard, München 1975.
- WAGNER 1976 WAGNER, RICHARD: Über Meyerbeers „Hugenotten“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe. Richard Wagners Gesammelte Schriften*, ed. Julius Kapp, sv. 7, Lipsko 1976, s. 48 – 58.

- WAGNER 2005 WAGNER, RICHARD: *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken*. Sämtliche Werke, Band 31, hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 2005.
- WEBER 1998 WEBER, MAX: Smysl „hodnotové neutrality“ v sociologických a ekonomických vědách, in: týž: *Metodologie, sociologie a politika*, Praha 1998, s. 64-108.
- WEHNERT 2018 WEHNERT, MARTIN: *Romantik und romantisch*, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., veröffentlicht 2018-06-28, <https://www.mgg-online.com/mgg>. Staženo 10.11.2018.
- WEßLER bez vnočení WEßLER, KAI: Die „Bratholomäusnacht“ und Giacomo Meyerbeers „Die Hugenotten“, in: programová brožura k představení *Die Hugenotten*, nákladem Staatstheater: Oper Nürnberg, bez vnočení.
- WILLIAMS 2003 WILLIAMS, SIMON: The spectacle of the past in grand opera, in: Charlton, David (ed.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, London 2003, s. 58 – 75.
- WÖGERBAUER 2015 WÖGERBAUER, MICHAEL, et. al.: *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749 – 2014*, Praha 2015.
- WURZBACH 1858 WURZBACH, CONSTANT VON: *Biographisches Lexikon des Kaisterthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Wien 1885.

Primární prameny

a) notové

- KITTL 1848 KITTL, JOAHNN FRIEDRICH: *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza, op. 31, Oper in vier Akten (nach einem König'schen Roman)*; vollständiger Klavierauszug (klavírní výtah), Breitkopf und Härtel: Leipzig 1900. Součástí klavírního výtahu švabachem tištěné libreto (s. 1 – 8.)
- KITTL 1854 KITTL, JOHANN FRIEDRICH: *Die Bilderstürmer, II. a III. dějství*, autograf uložen v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v pozůstalosti Adolfa Čecha.
- DESSAUER 1836 DESSAUER, JOSEPH: *Lidwinna*, notové materiály v archivu Českého muzea hudby pod signaturou AND 71/1-4 (čtyři krabice).

b) libreta

- EBERT 1836 EBERT, EGON CARL: *Lidwinna. Romantische Oper in drei Abtheilungen, Musik von Joseph Dessauer*, Prag 1836. Tištěno švabachem. Dostupné v databázi Kramerius na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius>., staženo 28. 11. 2018.
- HICKEL 1852 HICKEL: *Waldblume. Lyrisch-komische Oper in 3 Akten. Musik von J. F. Kittl*, Prag 1852. Tištěno švabachem. Dostupné v databázi Kramerius na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius>., staženo 28. 11. 2018, staženo 11. 11. 2017.
- HARTMANN 1854 HARTMANN, JULIUS EDUARD: *Die Bilderstürmer. Grosse tragische Oper in drei Acten, Musik von Johann Friedrich Kittl*, Prag 1854. Tištěno švabachem. Uloženo ve studovně Národní knihovny v Hostivaři pod signaturou D H 000928. Kromě toho je libreto volně přístupné v Library of Congress: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.11729.0?st=gallery> staženo 25. 11. 2018.

c) román

KÖNIG, HEINRICH: *Die hohe Braut: Geschichtlicher Roman in drei Theilen*, Lipsko 1875.

d) nahrávka

KITTL, JOHANN FRIEDRICH: *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*; živá nahrávka z Národního divadla (2 CD), Praha 2003.

e) citované kritiky a novinové články

BOHEMIA 1836 bez šifry, kritika Lidwinny in: *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt* IX, 1893, č. 119.

AMBROS 1851 AMBROS, AUGUST WILHELM: Kritika Proroka, in: *Prager Zeitung*, 7. 2. 1851, Flamin.

ULM 1851 ULM, FRANZ: kritika Proroka, in: *Bohemia* XXIV, 23. 9. 1851, V.

ULM 1852a ULM, FRANZ: kritika Die Waldblume, in: *Bohemia* XXXV, 22. 2. 1852, V.

ULM 1852b ULM, FRANZ: kritika Die Waldblume, in: *Bohemia* XXXV, 29. 2. 1852, V.

HANSLIK 1867 HANSLICK, EDUARD: Zur Erinnerung an Joseph Dessauer und A. W. Ambros, in: *Neue Freie Presse*, 19.7. 1867.

Seznam obrázků

č. 1: Gravure de Charles Bour (1814-1881) pour la publication de la partition piano et chant du Prophète de Meyerbeer, dostupné na:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Proph%C3%A8te_\(op%C3%A9ra\)#/media/File:Meyerbeer_Proph%C3%A8te_Couverture_Partition.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Proph%C3%A8te_(op%C3%A9ra)#/media/File:Meyerbeer_Proph%C3%A8te_Couverture_Partition.jpg), staženo 17. 11. 2018

č. 2: Ein' feste Burg s Lutherovým podpisem, dostupné na:

https://en.wikipedia.org/wiki/A_Mighty_Fortress_Is_Our_God#/media/File:Luther%27s_Ein_Feste_Burg.jpg, staženo 17. 11. 2018.

č. 3: Finále třetího dějství Meyerbeerova Proroka z roku 1849, dostupné na:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer#/media/File:Meyerbeer_Proph%C3%A8te_D%C3%A9cor_ActIIITab3.jpg, staženo 17. 11. 2018.

č. 4: Bianca und Giuseppe 20. 3. 2003 v nastudování pražským Národním divadlem. Na obrázku Pavel Novák, Iveta Jiříková, Vladimír Doležal. Staženo z fotoarchivu Národního divadla. Dostupné na: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=404&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67&sz=0&zz=OPR&fo=000>, staženo 17. 11. 2018.

č. 5: Divadelní cedule oznamující provedení opery Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza v roce 1833 v Praze, otištěno v: LUDVOVÁ, JITKA et al.: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století, Praha 2006, s. 266.

č. 6: Portrét Richarda Wagner, dostupné na:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Richard_Wagner#/media/File:RichardWagner.jpg, staženo 17. 11. 2018.

č. 7: Portrét Giacoma Meyerbera, dostupné na:

https://de.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Meyerbeer#/media/File:Giacomo_Meyerbeer_Kriehuber.jpg staženo 17. 11. 2018.

č. 8: Portrét Ludvíka XIV., dostupné na:

https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_XIV_of_France#/media/File:Description-de-l%27entree-Du-Roy-et-de-la-Reyne-Paris_MG_1114.tif, staženo 28.11.2018

č. 9: Portrét Madame de Maintenon, dostupné na:

https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7oise_d%27Aubign%C3%A9,_Marquise_de_Maintenon, staženo 28.11.2018.

č. 10: Braniboři v Čechách, plakát k premiéře opery, dostupné na:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Branibo%C5%99i_v_%C4%8Cech%C3%A1ch#/media/File:Branibo%C5%99iPoster.jpg, staženo 17. 11. 2018.

č. 11: Levasseur as Bertram in Meyerbeer's opera „Robert le diable“, dostupné na:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meyerbeer_-_Robert_le_Diable_-_costume_de_Levasseur_\(r%C3%B4le_de_Bertram\)_-grav%C3%A9_par_Maleuvre.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meyerbeer_-_Robert_le_Diable_-_costume_de_Levasseur_(r%C3%B4le_de_Bertram)_-grav%C3%A9_par_Maleuvre.jpg),
staženo 17. 11. 2018.

č. 12: Senta vrhající se do moře, první provedení v Drážďanech, Leipziger Illustriertē Zeitung,

3. ledna 1843, dostupné na: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holl%C3%A4nder-Dresden-1843.jpg>, staženo 17. 11. 2018.

č. 13: Pop is Lidwinniny kouzelné komnaty, z libreta ke stažení na:

http://kramerius.nkp.cz/kramerius/ontheflypdf_MGetPdf?app=9&id=16023&start=1&end=20,
staženo 28.11.2018.