

Univerzita Karlova v Praze

Evangelická teologická fakulta

Bakalářská práce

2016

Tomáš Gemza

Univerzita Karlova v Praze

Evangelická teologická fakulta

Katedra církevních dějin

**Obraz husitství v operách 19. a 20.
století**

Vedoucí bakalářské práce:
Dr. Pieter Morée

Autor:
Tomáš Gemza

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 10. Června 2016

Tomáš Gemza, v.r.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu mé práce p. Dr. Moréemu za jeho podporu, trpělivost a cenné rady při konzultacích práce.

Bibliografický záznam:

Gemza Tomáš, *Obraz husitství v operách 19. a 20. století*

Praha: Univerzita Karlova. Evangelická teologická fakulta. Katedra církevních dějin, 2016. Vedoucí bakalářské práce Dr. Pieter Morée.

Anotace:

Obraz husitství jako fenomén českého národa středověku i dnešní doby byl zobrazen v hudbě té doby, a také v některých operních dílech 19. a 20. století. Úkolem mé práce bylo najít způsob zpracování této “myšlenky” u jednotlivých skladatelů, konkrétně u Zdenka Fibicha v opeře *Blaník*, u Karla Šebora v opeře *Nevěsta husitská* a v opeře Karla Bendla *Dítě Tábora*. Rád bych zvýraznil ve své práci to, jak vnímáme v současné době obraz husitství zachycený ve jmenovaných operních dílech, napsaných ve své konkrétní době 19. století.

Anotation:

The image of the Hussite movement as a phenomenon of the Czech nation of the Middle Ages and the present day was portrayed in the music of that time and also in the operatic works of the 19th and 20th centuries. The purpose of my work was to find a way to handle this idea of individual composers, particularly in Zdeněk Fibich's opera *Blaník*, in Karel Šebor's opera *Nevěsta husitská* and in opera written by Karel Bendl *Dítě Tábora*.

I would like to highlight in my work how we perceive currently Hussite images captured in these two operatic works, written in their particular time of the 19th century.

Klíčové slova: Hus, husitství, hudba, divadlo, opera

Keywords: Huss, hussitism, music, theater, opera

Obsah

1. Předmluva.....	6
2. Úvod.....	6
3. Stručně o husitství v hudbě.....	7
4. Husitská duchovní lidová píseň.....	10
5. “Ktož jsú boží bojovníci”.....	11
6. “Povstaň, povstaň veliké město pražské”.....	12
7. Rozvoj kancionálové literatury.....	13
8. Literátská bratrstva.....	14
9. Opera jako základna pro obraz husitství.....	15
10. Opera seria.....	17
11. Velká opera (grande opera).....	18
12. Obraz husitství a jeho vyjádření v hudbě.....	18
13. Tvorba po husitském údobí.....	19
14. Husitství v české a světové hudbě.....	20
15. “Husité před Naumburkem”.....	21
16. “Těšme se blahou nadějí”.....	22
17. Zdeněk Fibich: Blaník.....	24
18. Karel Bendl: Dítě Tábora.....	29
19. Karel Šebor: Nevěsta husitská.....	41
20. Závěr.....	48
21. Literatura a použité zdroje.....	50

Předmluva

Po zběžném prohlédnutí materiálů zabývajících se tematikou husitství v hudebních dílech 19. a 20. století jsem dospěl k zjištění, že touto tematikou se zabývalo hodně skladatelů v Čechách, Německu i Francii, a také jsem našel jedno dílo italského skladatele Angela Tessara s názvem Giovanni Huss, ovšem v italštině, no kvalitní básnický překlad jsem bohužel neměl po ruce, což bylo překážkou k jeho dalšímu zpracování. Tematika mně zaujala o to víc, když jsem si přečetl článek dr. Pietera Moréeho – Česká reformace v opeře a oratoriích. Rozhodl jsem se tedy věnovat svou bakalářskou práci tématice husitství v operních dílech 19. a 20. století. V materiálech jsem našel několik děl české a zahraniční tvorby, které psaly na téma husitství, uvedu tedy jejich krátký přehled:

- Oratorium Johann Huss od Carla Löweho (1842)
- Opera Nevěsta husitská od Karla Šebora (1868), libreto mám z archivu ND,
- Opera Giovanni Huss od Angela Tessara (1886), libreto je v italštině, taky z archivu ND,
- Opera Dítě Tábora od Karla Bendla (1892)
- Ouvertura Husitská od Antonína Dvořáka (1883)
- Tábor z Cyklu symfonických básní Má vlast Bedřicha Smetany (1874 - 1879) a z opery Libuše (1872).¹ Našel jsem taky francouzskou operu Etienne Nicolase Méhula - Les Hussites (1804), pak obraz husitství je vcelku zdárně zpracován v opeře Blaník Zdeňka Fibicha, a pak tu máme ještě nějaké menší díla - J. K. Tyl - Jan Hus (činohra), oratorium Rudolfa Vohanky Jan Hus, pak oratorium A. Zeuneho Jan Hus, kantátu Mistr Jan Hus Jaroslava Jeremiáše, mužský sbor Tři jezdci Bedřicha Smetany, kantáta Attendite populi Miloše Štedrone, Jan Hus Karla Horkého a taky pod tím samým názvem Jan Hus od Edvarda Nápravníka. Chtěl bych vzpomenout ještě Františka Bedřicha Kotta, který je považován za moravského skladatele, i když se tam nenarodil, a na jeho dvouaktovku Žižkův dub, a na skladatele Aloise Hniličku staršího, který napsal operu taky pod tím samým názvem. V této práci chci rozvést obraz husitství v operních dílech třech českých autorů, a to v opeře *Blaník* Zdeňka Fibicha, *Dítě Tábora* Karla Bendla, a *Nevěsta husitská* Karla Šebora.

Úvod

Svou prací nechci sledovat jenom přehled existujících názorů jednotlivých skladatelů na problematiku husitství ve svých operních dílech, ale chci se pokusit vstoupit do jednotlivých názorů těchto skladatelů, do jejich interpretace skutečnosti,

¹ Morée, P. Česká reformace v opeře a oratoriích, s. 317

což je mnohem víc důležitější, orientovat se v nich. Nechci rozebírat podstatu husitství, ale některá fakta vzpomenout musím. Budu vycházet hlavně z operních libret skladatelů, které jsem mohl mít k dispozici kvůli jejich dostupnosti a z dvou inspirativních a velice odborných článků publikovaných v současné době v odborných časopisech - a to z článku dr. Moréeho: "Česká reformace v opeře a oratoriích" a z článku Viktora Veleka publikovaného v hudebním časopisu Musicalia/2015 pod názvem "Druhý život Mistra Jana Husa a husitství v české a světové hudbě v letech 1800 - 1848". Za další stěžejní literaturu považuji knihu Jana Racka "Česká hudba - od nejstarších dob do počátku 19. století" (1958), pak knihu Jaromíra Černého a Jana Kouby "Hudba v českých dějinách" (1983), dále velmi dobré dílo Kolektivu autorů "Hudební věda, historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj" (1988), Stručné dějiny hudby Arnošta J. Černého, to samé od Graciána Černušáka a Grahama Abrahama. Z internetových zdrojů mám přístup do Slovníku české hudební kultury přes katedru Hudební vědy MU v Brně. Jako teologickou pomůcku jsem si vzal knihy "Husitství, raně reformační příběh" M. Wernische, působícího na Katedře cirk. dějin ETF UK v Praze.

Pro zahraniční literaturu nemusím chodit daleko, protože existuje i u nás kvalitní literatura a mnohdy kvalitnější, než ta zahraniční. Celkový přehled literatury uvádím v závěru své práce pod názvem "Použitá literatura a zdroje". Jinak mám k dispozici libreta jednotlivých oper, které budu analyzovat.

Pro svou bakalářskou práci jsem si tedy vybral operu Blaník Zdeňka Fibicha na libreto E. Krásnohorské, operu Nevěsta husitská skladatele Karla Šebora na libreto Edvarda Rüffera, a dále operu Dítě Tábora od skladatele Karla Bendla, na libreto E. Krásnohorské. Dřív než přistoupím k analýze jednotlivých děl, nemůžu opomenout alespoň stručně říct něco o husitství, pokud by mou práci četl někdy i čtenář, který se o historii nezajímá.

Stručně o husitství v hudbě

Husitství spadá do 15. století. Toto náboženské, národnostně i sociálně motivované hnutí bývá v širším kontextu datováno od jmenování Jana Husa kazatelem v Betlémské kapli v roce 1402 do uzavření kutnohorského náboženského míru v roce 1485. Usilovalo nalézt východisko z hluboké společenské krize, která zasáhla české země na přelomu 14. a 15. století. Husitství narušilo jako první hnutí v Evropě pozici římské církve, sekularizovalo její pozemkový majetek v celých Čechách a částečně i na Moravě, posílilo politickou moc měst a dokončilo jejich počesťování. Na druhé straně ovšem v důsledku válek, kulturní orientace husitů a existence kališnické církve, vedlo husitství k oslabení vztahů českých zemí a ostatních mocností Evropy. Bylo také zničeno mnoho dokladů domácí vzdělanosti a je tedy logické, že se husitství odrazilo ve vývoji hudební kultury. Z historického hlediska bylo hnutí rozděleno do tří období: v prvním (1402 - 1419) se soustředilo na kritiku církve, kterou v čele s Janem Husem a s podporou českého krále (od roku 1378) Václava IV., jakož i značné

části české pražské veřejnosti, formovali představitelé pražské univerzity. Po odpustkových bouřích kolem roku 1412 a zejména po upálení Mistra Jana Husa (6. 7. 1415) získalo husitství masový charakter.

Ve druhém období přerostlo v husitskou revoluci (1419 - 1436), jejíž počátek je obvykle spojován s novoměstskou defenestrací dne 30. 7. 1419 a konec s vyhlášením kompaktát v Jihlavě dne 5. 7. 1436.

Třetí fáze (1436 - 1485) byla pak charakterizována bojem o kompaktáta, která byla po uzavření míru v Kutné Hoře uznána za základní zemský zákon.

Za jakousi "kompenzací" těchto ztrát lze považovat zrození *písně válečné* (*Slyšte, rytíři boží; Dietky, v hromadu se senděme* nebo již zmíněná *Povstaň, povstaň, veliké město Pražské* či nejslavnější *Ktož jsou boží bojovníci*, momentálně hymna husitských vojsk). Bohatý rozkvet zaznamenal *lidový zpěv duchovní*, jenž patřil k nejcennějším hudebním projevům 15. století. Dal vyrůst zejména vážné, věroučné, polemické a satirické písně pražské, která sice svou estetickou hodnotou zpočátku ustupovala písně tábořské, její vliv byl však na zpěváky i posluchače daleko mocnější a především pro liturgické účely ve svém účinku praktičtější. K satirickým písním bývají řazeny například popěvky *Zajíc biskup Abeceda; Zbyněk kniehy spálil; Legát přijel do Prahy; Němci jsou zúfalí*, z rozsahem větším pak zejména vážná *Píseň o pravdě* nebo *Ó svolanie Konstantské*.

Ještě z Husových vrstevníků je jmenovitě znám znalec hudební teorie a skladatel písní Jeroným Pražský (1379 - 1416) a z první poloviny 15. století český husitský kněz a skladatel Jan Čapek (+cca 1429), autor písní *Nuž, křesťané viery pravé; Ve jméno božie počneme; Dietky, bohu zpievajme*; veršované skladby *Otázka nynie taková běží*; traktáty *Knížky o přijímání z kalicha* a možná i několika dalších. Český historik František Michálek Bartoš (1889 - 1972) se dokonce pokoušel dokázat, že Čapek je autorem písně *Ktož jsou boží bojovníci*. Vznikaly také písně historické, o významných českých vítězstvích, z nichž nejznámější *Slušiet Čechuom zpomínati* vypráví o bitvě před Ústím v roce 1426. Nejvýznamnějším sborníkem husitských písní je *Jistebnický kancionál*, přesněji řečeno pozdější opis podkladů původní předlohy z roku 1420.² Je to zároveň i základní památka husitského zpěvu, která obsahuje zpěvy mešní, nešporní, dále pak sbírku písní válečných i duchovních.⁴ Je jisté, že nepopíratelný vliv na vývoj české hudební kultury měla pražská univerzita, i když se na ní zpočátku přednášelo pouze ze spisu *Musica speculativa* francouzského hudebního teoretika Johannese de Murise (cca 1300 - 1351) opatřeného komentářem Václava z Prachatic a později z kompilace Stanislava z Hvězdna.³

Abych se pohnul z místa, považoval jsem za účelné vzpomenout trochu hudební historie z husitské doby v tomto úvodu, abych mohl taky uvést vývoj historického

² Kyncl, Jaromír. Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy. Vydal: Press- Pygmalion, s.r.o., Český Těšín. Vydání první, 2004, s. 81-83.

³ Černušák, Gracián. Dějiny evropské hudby. Panton Praha. 1964, s. 63.

⁴ Kyncl, Jaromír. Od chorálu po současné zpěvní formy. Vydal: gregoriánského Press-Pygmalion, s.r.o., Český Těšín. Vydání první, 2004, s. 81-83.

poznávání hudby doby husitské a toto pak jako pomůcku k mé práci věnované ideji husitství v pozdějších operách 19. a 20. století.

Jak jsem již vzpomenu, v obecném povědomí reprezentoval předbělohorskou hudbu zřejmě i nadále v první řadě "staročeský chorál". Právě po roce 1860 se stala husitská píseň *Ktož jsou boží bojovníci* nejpopulárnější památkou staročeské hudby i jedním z hudebních symbolů české národní ideologie, který byl pak citován v dlouhé řadě děl až do 20. století.³ Výrazněji však ovlivnili koncepci celé epochy husitství monumentální Dějiny husitského zpěvu od Z. Nejedlého (1907 - 1913), ačkoliv obsáhly z období 15. a 16. století syntetickým způsobem vlastně jen jeho počátky do roku 1436.⁴ Zřejmě a také pro hudbu významné bylo prosazení češtiny ve veřejném životě, v literární tvorbě a také v různých oblastech zpěvu už od 15. století. Reformační idea také otevřela cestu češtině do bohoslužebného zpěvu, a to nejen v písní obce, ale i v gregoriánském chorálu, což byla na počátku 15. století revoluční novinka v celém západokřesťanském světě.⁵ Jednou z nejvýznamnějších novinek kostelního muzicírování pohusitské epochy byl rozvoj nového typu kostelních pěveckých sborů - literátských bratrstev. Novým rysem těchto sdružení byl jejich laický charakter: zatímco pěvecké sbory církve vrcholného středověku se rekrutovaly z příslušníků kléru, literátské sbory byly složeny z dobrovolníků neduchovního stavu, laiků. Přitom však nelze literátské sbory označit za sdružení v pravém slova smyslu amatérská: za svoje účinkování dostávaly příležitostné a leckdy i smluvně zajištěné odměny.⁶

Ke stálé odborné komunikaci o hudbě docházelo v prostředí náboženských středověkých obcí a institucí. Zvláště intenzivně se přemýšlelo o úloze a povaze hudby v reformačních obcích, kde se zvedla nová vlna religiózního života. Hodnocení hudby církevními autoritami, synodami a institucemi sjednocovalo hlediska společenské kritiky hudby s praktickým zájmem o obnovu reformy stavu duchovního zpěvu. U nás lze sledovat tento typ reflexní hudby ve výročí pražských synod i v reformních krocích podnikaných například děkanem Vítem v Praze v polovině 13. století, Arnoštem z Pardubic, ale též Janem Husem a českou reformací vůbec.⁷

Na závěr svého úvodu bych chtěl ještě vzpomenout jméno Jana Táborského (+1572), výborného hudebníka a váženého skladatele, jenž vedle duchovních písní napsal také českou sekvenci o Janu Husovi a to už v těch dobách. A ještě podotknu, že literátská bratrstva v našich zemích plnila podobné úkoly jako jinde pěvecká tělesa velkých chrámů.

³ Kouba-Černý. *Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby*. Editio Supraphon Praha, 1983, s. 84.

⁴ Tamtéž, s. 85.

⁵ Tamtéž, s. 89-90.

⁶ Tamtéž, s. 94-95.

⁷ Kolektiv autorů. *Hudební věda I. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. SPN Praha, 1988, s. 49.

Husitská duchovní lidová píseň

Abychom mohli blíže pochopit motiv husitství v hudbě 19. a 20. století a jeho hudební zpracování, je zadobré vzpomenout, co tomu předcházelo, jaká hudba se zabývala obrazem husitství před devatenáctým stoletím a v jakých pramenech se zpracování této myšlenky dohledáme.

Husitství mělo značný vliv na utváření české středověké kultury a jeho odraz se projevuje v celém tehdejší českém umění, tedy samozřejmě i v hudbě. Umění a kultura se zpřístupňuje širokým lidovým vrstvám. Zatím co evropská hudba končí velkou epochu stylu *ars nova* a přechází do nové slohové oblasti nizozemské polyfonie, vytváří se v Čechách vlivem husitského hnutí nová epocha husitského monodiálního zpěvu: *husitská lidová duchovní píseň*. Vznikla tehdy celá skupina lidových duchovních písní, z nichž mnohé se připisují Mistru Janu Husovi (1371 - 1415) a jeho vrstevníku Jeronýmu Pražskému (1370 - 1416), znalci hudební teorie, dobrému zpěvákovi, autoru duchovních a satirických písní.⁷ Z hudebních dějin se také dovídáme, že Hus jako hudební teoretik a znalec hudby dovedl ve své učitelské a kazatelské činnosti spojovat hudební teorii s praxí. Zavedl v Betlémské kapli nový pořádek bohoslužeb, kde zavedl zpěv českých písní hlavně na konci svých kázání. Sám se podílel na úpravách některých písní a na jejím výběru a dokonce je mu přisuzováno i autorství některých písní. V Jistebnickém kancionále je mu přisouzeno autorství u písní *Jezu Kriste, šcedrý kněže* a *Navštěv nás, Kriste žádúci*.⁸ Dnes je však známo, že prvá píseň vznikla dávno před Husem, druhá je rovněž textově starší. Tam Hus pravděpodobně přepracoval jen její textovou předlohu. Tradice mu přisuzuje ještě písně z kostnického vězení a píseň *Králi slavný, Kriste dobrý*.⁹ Otázka skladatelské činnosti Husovy není tedy ještě zcela uspokojivě vědecky rozřešena. Po Husově smrti se český zpěv stal podstatnou částí obřadů, neboť tábořská mše byla úplně česká.¹⁰

Bohatý pramenný dokument české husitské písně tvoří Jistebnický kancionál uložený v Národním muzeu v Praze, který vznikl počátkem dvacátých let patnáctého století, nedlouho po Husově upálení.¹¹ Jistebnický kancionál se stal hlavní liturgickou knihou husitské strany. Byl objeven roku 1872 na faře v Jistebnici, jihočeském městě na severozápad od Tábora. Obsahuje množství duchovních písní, zpěvů, nešpory a jiné duchovní vokální skladby, které se staly oficiálními liturgickými písněmi Husitů

⁷ Racek, Jan. Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1958, s. 33-34.)

⁸ Tamtéž, s. 34.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž, s. 35.

skupiny Jana Želivského (+1422).¹² Skupina Želivského nekompromisně odstraňovala vše, co souviselo s tehdejší církevní hierarchií, a tím se stavěla proti ustálené tradici liturgického latinského zpěvu. Zkrátka nahrazuje latinský liturgický zpěv českým zpěvem.¹³ Jistebnický kancionál obsahuje celkem 77 českých skladeb, a to jak písně tábořské, tak pravicové pražské strany, jak o tom svědčí například píseň *Bud' Bohu chvála, čest*, která byla v polovině šestnáctého století vícehlasně zpracována skladatelem Gontráškem. Mezi oběma těmito písňovými typy jsou značné rozdíly, zvláště v textových předlohách, jež jsou určeny rozdílností věrouky obou těchto stran. Tábořské písně jsou dogmatictější a razantnější než písně strany pražské a tím i jejich celková povaha a výraz jsou svým obsahem světější.¹⁴

Chtěl bych vzpomenout ještě na autory Jistebnického kancionálu. Uvádí se pouze husitský kněz Jan Čapek, jediný podle jména známý skladatel dogmaticky důsledných a mravoučných tendenčních husitských písní, po smrti Husově jeden z nejmělejších reformátorů, který v nedochovaném traktátu z roku 1417 vyzvedl význam husitského válečného zpěvu. Jeho tvorba byla nejviditelnější v letech 1415 - 1429, tedy v době husitských válek, kdy vznikly tři jeho písně *Nuž křesťané viery pravé* z roku 1417, *Ve jménu božie počněme* před rokem 1419 a *Dietky, Bohu zpievajme* z doby slavné bitvy na Vítkově dne 14. července 1420.

“Ktož jsú boží bojovníci”

Mohutná píseň *Ktož jsú boží bojovníci* se stala nejvýraznějším projevem válečného nadšení a hymnou husitských vojsk. Vznikla patrně v pražské husitské straně, nebo snad v okolí Žižkově. Svou skladebnou strukturou připomíná kompoziční techniku kněze Jana Čapka. Poněvadž se doposud nepodařilo zjistit jejího autora, považujeme ji za píseň anonymní.¹⁵ Známe prozatím její tři zápisy. Prvý, původně dorický zápis se vyskytuje v Jistebnickém kancionále. Druhé znění se objevuje v mladoboleslavském tisku Jiříka Štyrsy, zvaném **Zpráva o naučení křesťanům věrným** z roku 1530 a třetí zápis nápěvu z rozhraní 15. a 16. století je uložen v rukopise pražské univerzitní knihovny, kde je nápěvu podložen text latinské mariánské písně *Ave celsi conditoris*.¹⁶ Pádný a úderný rytmus (...) se dostává do melodické osnovy celé písně a důsledně ji prostupuje. Tento tvrdošíjný rytmus se stále ostinálně opakuje na jednom tónu a dodává písni neústupnou bojovou tvrdost, která je výrazem bojovnosti husitských vojsk.¹⁷ Po stránce formální je to jedna z

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž, s. 36.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž.

technicky nejdokonalejších písní, jež se nám dochovaly z husitské doby.

“Povstaň, povstaň veliké město pražské”

Tato píseň vznikla jako bezprostřední ohlas pražských bouří. Slova této písně mají velkou morální sílu.

*“Povstaň, povstaň, veliké město Pražské,
všecka říše věrná této země české
rytířske pohlaví i všecky moci zemské.
Proti tomu králi babylonskému,
ješ-toť hrozí městu Jeruzalémskému,
pražské obci i mnohému lidu věrnému.”*¹⁸

Vidíme, že píseň volá do boje proti falešnému králi Zikmundovi. Je v ní vystižena celá dynamika doby, monumentalita myšlenky a citu, jež vedly národ k nečekanému rozmachu. I tato píseň nám umožňuje pochopit, jak se mohla husitská vojska tak srdnatě vypořádat s přesilou křížáckých interventů. Tak jako píseň kdysi českého lidu *Hospodin pomiluj ny* žádala “žizn a mir v zemi”, i husité chtěli “mier a pokoj lidu českému”. Avšak zatímco prvá píseň má podobu prosebné litanie, husitský chorál je pln obdivuhodné jistoty a síly.¹⁹

V husitských písních se velmi jasně odráží prostota výrazu a formová jednoduchost.

Dalším specifickým znakem českého hudebního slohu tohoto období je bohatě rozvinuté melodické myšlení, svérázná rytmička a metrika. Velebná starobylost, prostota, hloubka citové opravdivosti povyšují české lidové duchovní písně mezi vynikající památky české středověké hudby. Husitské písně měly velký vliv na hudební kulturu v Čechách. Bojovaly aktivně za uchování a další existenci rodného českého jazyka.²⁰ Nejkrásnějším dokladem dalšího rozvoje husitských tradic v české hudbě 15. a 16. století je českobratrská lidová duchovní píseň, která se rozvinula na půdě Jednoty bratrské. Jednota bratrská byla založena na jaře roku 1458 ve vsi Kunvaldě u Žamberka ve východních Čechách a záhy se postavila do čela kulturního života a tím i umění.²¹ Z jiných zdrojů se zase dovídáme i o záporných tendencích

¹⁸ Kolektiv autorů za vedení V Holzkněchta, V. Paše, M. Nedbala. Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí. Orbis Praha, 1962, s. 350. (Tady si dovolím upozornit, že citáty byly trochu pozměněny vzhledem k dobové tendenčnosti a silné ideologizaci autorova díla).

¹⁹ Tamtéž, s. 351.

²⁰ Racek, Jan. Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1958, s. 38.

²¹ Šafařík, Jiří. Dějiny hudby I. díl. Od počátku hudby do konce 18. století. Votobia Praha, s. 49.

husitských písní a chorálů. Jako píše Jiří Šafařík ve svých Dějinách hudby z roku 2002: “Husitské hnutí znamenalo i v hudbě hluboký předěl. Na jedné straně se ojedinělé ideové napětí českého lidu projevilo znamenitými husitskými chorály. Na druhé straně však právě přílišný kult jednohlasé písně znamená prvek vývojově retardační. Zatímco jinde v Evropě se bohatě rozvíjel vícehlas, v Čechách opět zavládl jednohlas. V husitské době byl slibně počínající rozvoj domácího vícehlasu násilně přerušen, neboť husité, a zvláště jejich krajní křídlo táboři, měli záporný vztah ke všemu vyššímu umění, tedy i k vícehlasé hudbě. Tvrdá tábořská kritika označovala vícehlasý zpěv i varhanní hudbu za “pouhé marným lidem světským uším daremné lektání a dyndování kratochvilné”. Husitské písně nám ovšem tuto strohou izolaci bohatě vynahradili. Většina z nich vynikala osobitými hodnotami hudebními i textovými. Ty nejcennější představují skutečné klenoty trvalé hodnoty.”²²

Jak jsem výše naznačil, vlastní husitské písně se rozdělovaly do dvou skupin - na tábořské (výrazově strohé, tvrdé) a pražské (umírněnější, melodicky bohatší).

I v další literatuře nacházíme negativní postoj husitů k vícehlasé hudbě. Vícehlasá hudba v kostele přinášela už od nejstarších dob církevním kruhům problémy a v extrémních případech, jako například v některých reformačních církvích byla polyfonie z bohoslužby vůbec vylučována. Požadavek omezení nebo úplného potlačení umělého vícehlasého zpěvu se objevil právě na počátku epochy v radikálních kruzích husitské revoluce a tuto tradici pak udržovala zvláště bohoslužba jednoty bratrské (která teprve na sklonku období připouštěla omezené užití vícehlasého zpěvu). Radikální zamítnutí bohoslužebného vícehlasu bylo v husitském hnutí nicméně spíše jen výjimkou; svědčí o tom samotný Jistebnický kancionál, v němž je zapsána řada dvojhlasých skladeb. Léta husitských válek proto nelze pokládat za přelom v tomto směru: vývoj kostelního vícehlasu byl u nás souvislým procesem, pokračujícím z předchozí epochy.²³

Rozvoj kancionálové literatury

Nejúčinnějším širitelům české duchovní písně v 16. a 17. století se staly rukopisné a tištěné *kancionály*, které se v této době netušeně rozvíjejí nejen po stránce obsahové, nýbrž i z hlediska úpravy. Tato kancionálová literatura je pro svou myšlenkovou hodnotu a svým obrovským rozsahem jedinečným zjevem v tehdejší evropské kancionálové produkci a stává se nepřebornou pokladnicí nápěvného bohatství, v němž se střídají lidové melodické útvary s duchovními a světskými nápěvy české,

²² Šafařík, Jiří. Dějiny hudby I. díl. Od počátku hudby do konce 18. století. Votobia Praha, 2002, 143.

²³ Černý-Kouba. Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby. Editio Supraphon Praha, 1983, s. 114).

polské a slovenské provenience; odtud čerpaly nejen naše země, ale i okolní hymnologická produkce, především německá a polská.²⁴ Českou hudbu stále nejdokonaleji reprezentovaly duchovní písně, které navazovaly na tradice písně husitské. Jak jsem výše napsal, byly sbírány a pořádány v rukopisných, později v tištěných sbírkách. Českobratrské kancionály byly poměrně početné, umělecky zdařilé, a to jak po stránce literární, tak i hudební. Nejstarší byl *českobratrský kancionál Lukášův*, vydaný roku 1501. Asi nejvýznamnějšími památkami však byly kancionál *Písně chval božských*, vydaný Janem Rohem roku 1541, v roce 1561 vzniká *Šamotulský kancionál* a 1564 *Ivančický kancionál*.²⁵ Ty byly redigovány biskupem jednoty bratrské Janem Blahoslavem (1523 - 1571). Na jednotlivých písních se podíleli vedle Jana Blahoslava, který byl teoretikem i skladatelem osmi půvabných nápěvů, bratr Lukáš a Jan Augusta.²⁶ Šamotulský kancionál obsahuje 735 písní, z toho 221 nových. Má přes 450 nápěvů, často i podle světských písní; Blahoslav napsal 52 písněových textů, u 17 upravil texty a pravděpodobně k osmi písním složil také nápěvy. Na sklonku života ještě s velkou pečlivostí dozíral na tisk dalšího vydání kancionálu, které vyšlo r. 1564 v Ivančicích (*Ivančický kancionál*).²⁷

Literátská bratrstva

Typickým dobovým projevem měšťanské kultury byla tzv. *literátská bratrstva* - společnosti hudebních zájemců, organizované cechovním způsobem, tvořené většinou řemeslníky a měšťany. Jejich původ není dodnes zcela vyjasněn. Podle toho, jakého jazyka při bohoslužbách tato bratrstva užívala, se rozeznávali literáti čeští a latinští. Dále se bratrstva dělila na chorální, která zpívala především jednohlasé chorální mše, a figurální, zpívající skladby vícehlasé. Počátkem 16. století působila literátská bratrstva v Praze, Hradci Králové, Kolíně, Chrudimi a později téměř ve všech větších městech v Čechách a na Moravě.²⁸ Bratrstva používala skvěle zdobených kancionálů, z nichž některé jsou pravými klenoty české kultury té doby. Mezi nejcennější patří například *Franusův kancionál královéhradecký* z roku 1505, *Královéhradecký speciálník* z první poloviny 16. století, *Kutnohorský graduál*, uložený ve Státní knihovně vídeňské a řada dalších.²⁹

²⁴ Racek, Jan. Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958, s.59.

²⁵ Šafařík, Jiří. Dějiny hudby I. Od počátků hudby do konce 18. století. Votobia Praha, 2002, s.146.

²⁶ Tamtéž, s. 146.

²⁷ Racek, Jan. Česká hudba, s. 59.

²⁸ Šafařík, Jiří. Dějiny hudby I.,s. 146.

²⁹ Tamtéž.

Opera jako základna pro obraz husitství

To, co jsem psal výše bylo o tom, jak se zpracovával obraz husitství v hudbě ještě před vznikem dalšího uměleckého hudebního žánru, a to před vznikem opery. Mohli jsme vidět, že tato „myšlenka“ byla součástí své doby, která se odrážela nebo vyjadřovala v různých písních, které vnímavě reagovaly na dění ve společnosti té doby. Spojení hudby s dramatem a scénou bylo běžné už v antické tragédii. A tak tedy, když už hudba v daném období vykazala vysoký stupeň vývoje, a taky když došlo k vývoji dramatu a scénického výtvarnictví, teprve tehdy mohl vzniknout nový umělecký žánr - opera. Došlo k tomu před rokem 1600. Jak jsem naznačil, spojení hudby s dramatem bylo už v antice. Pokud si rozebereme slovo „tragédie“, tak pochází z řečtiny a znamená „kozlí zpěv“; tragoz = kozel, což bylo označení herce oblečeného do kozlí kůže a zpívajícího v dionýském průvodu.³⁰ O několik století později přispěly patrně poslední dozvuky antického divadla na půdě dnešní Francie ke zrodu nové formy hudebního divadla, tentokrát v prostředí křesťanských chrámů. Středověké liturgické hry čerpaly děj z biblických příběhů; jejich hudební složku tvořily vybrané zpěvy gregoriánského chorálu a v jeho stylu přikomponované vokální parte - Hry tří Marií, Hra o Danielovi aj.³¹ S přibýváním světských divadelních prvků pronikaly do těchto her písně v národním jazyku.³² Pak se vývoj hudebního divadla na několik století zastavil, protože dobový ideál umělecké hudby nebylo možno spojit s dramatickou akcí nesenou jednotlivcem. Na sklonku renesance vznikl přechodný hudebně divadelní útvar - *madrigalová komedie* -, který však neměl předpoklady k dalšímu vývoji. Aby mohlo vzniknout prokomponované hudební drama, musela hudba najít dostatečně působivé prostředky k tlumočení jedné dramatické postavy jedním zpěvním hlasem schopným vyjádřit různé náladové a výrazové odstíny. I k tomuto zdánlivě jednoduchému cíli šel vývoj oklikou, přes úsilí renesančních umělců oživit antické drama.³³

Na konci 16. století vznikly v jedné společnosti florentských umělců a aristokratických diletantů (tzv. *camerata*) hudebně prokomponované pastorální příběhy, předváděné s náznakem scény. Tyto kusy sestavené z monodií, tanečních vložek a jednohlasých sborů představují nejstarší opery.³⁴ Další vývojový skok je spojen s otevřením prvního veřejně přístupného operního divadla v Benátkách 1637. Důsledkem bylo rozšíření námětové sféry (do popředí se dostali hrdinové starého Řecka a Říma), nové možnosti přineslo technické vybavení jeviště, vytvářel se stabilní prostor pro orchestr. Oblibu opery u publika dokazuje otevření dalších patnáct

³⁰ Válek, Jiří. Evropská opera. „Dějiny hudby“ - II. část. Vydavatelství TEREZA TEMPO Line, s.r.o., 1993, s. 129.

³¹ Tamtéž, s. 129.

³² Tamtéž.

³³ Válek, Jiří. Evropská opera. „Dějiny hudby“ - II. část. Vydavatelství TEREZA TEMPO Line, s.r.o., 1994, s. 129.

³⁴ Tamtéž.

operních divadel v Benátkách do konce 17. století. Benátská opera stylově vycházející z posledních děl Monteverdiho, se od poloviny sedmnáctého století vyznačovala pestrým sledem mnoha (40 - 80) čísel (recitativy, strofické písně, árie s průvodem orchestru nebo jen cembala, ansámby, sbory, aj.).³⁵ V dalším vývoji, na němž se podílely i římské, neapolské aj. scény, se počet čísel snižoval, ale jejich hudební forma se zvětšovala, zatlačujíc význam textové složky do pozadí. Ochuzení dramatického účinku bylo nahrazováno kultem melodiky spjatým s virtuozitou vokálního projevu kastrátů a primadon a mnohdy i přebujelé scénické výpravy, ohromující návštěvníka nevidanými efekty (mořské vlnobítí, zemětřesení, z nebes sestupující božstva a v propadlech mizející netvoři, tance kentaurů, z oblak pršící parfém apod.). Pod vlivem francouzské hrdinské tragédie byl pak z opery vyloučen komický prvek (opera seria). Publikum si ovšem po čase jeho návrat vynutilo alespoň v kompromisní podobě: mezi akty opera seria byla vložena komická intermezza jakožto protipól tragické vznešenosti vážné opery. Celoevropský ohlas Pergolesiho intermezza "La serva padrona"(1733) vedl ke vzniku celovečerní komické opery (buffa), která volbou námětů ze současnosti, příklonem k realistické drobnokresbě a bohatším výrazovým rejstříkem, postupně zatlačila vážnou operu do pozadí. Prostřednictvím hostujících italských společností se s italskou operou seznámily všechny evropské země. Italský příklad podněcoval k pokusům o domácí tvorbu v národním jazyku. Velkou překážkou byly rozdílné vlastnosti jazyků, nedostatek dramatických předloh a profesionálních herců - pěvců atd.³⁶ Nejdříve dospěla k vlastnímu typu operního divadla Francie, protože pařížský dvorský balet měl tradičně i vokální složku (sóla, sbory); charakteristické formy francouzské opery 17. a 18. století - tragédie lyrice a opéra-ballet si naopak uchovaly velký podíl taneční složky. Vstupu italské opery do Anglie dlouho bránily válečné konflikty, dobová ideologie (puritáni) i domácí forma výpravného hudebního divadla (masque). Velký dramatický talent H. Purcella dostal příležitost jen k jedné operní skladbě - Dido a Aeneas. V 18. století byla italská opera v Anglii záležitostí cizích umělců (Händlovy opery při panovnických dvorech - Vídeň, Drážďany aj.), původní domácí pokusy byly spojeny zvláště s městskou operou v Hamburku. Širší ohlas měla až singspielová tvorba na sklonku 18. století.³⁷ Dovrшитelem vývoje italské opery seria i buffy i německého singspielu byl W. A. Mozart. Jemu předcházely reformní počiny Ch. W. Glucka v oblasti vážné opery. V mnoha evropských zemích se v 18. století rozšířil místně obměňovaný typ her se zpěvy (ballad opera, opera comique, singspiel, zarzuella aj.). Národní kulturní potřeby však inspirovaly i vznik lidově folklorních a závažnějších symfonicky dramatických děl.³⁸ Údobí romantismu, během něhož se do operních dějů zapojily další národy původní tvorbou, uplatnilo v opeře kromě nacionální myšlenky další bohaté námětové i

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž.

³⁸ Tamtéž, s. 130.

druhové spektrum. Vedle dědiců opery serie a buffy (Rossini, Bellini, Donizetti aj.) se zvláště ve francouzském prostředí zformovala velká opera (Auber, Meyerbeer) a lyrická opera (Gounod, Massenet, Čajkovskij aj.). Využívajíc nové rozlehlé divadelní prostory uvedla opera na scénu velké sbory, úcinne kontrastující s intimní zpovědí sólových zpěvů. Orchester vyrostl nad složku pouze doprovodnou, nepoměr mezi zvukem velkého orchestru a zpěvem sólisty se stal problémem novodobé opery. Romantická idealizace středověku patřila k dobovému pohledu, ale historický námět často pouze kryl výpověď o aktuálním společenském konfliktu.³⁹

Přestože ryze zábavní funkci hudebního divadla přejala opereta, společenská odezva operní tvorby v 19. století vrcholila, nabývajíc leckdy povahu kultu (Wagner). Další vývojové možnosti hudebního dramatu objevují výrazné tvůrčí individuality (Verdi, Wagner, Musorgskij, Janáček, Richard Strauss, Debussy, A. Berg, Prokofjev, Bartók, Britten, Hindemith, Martinů, Šostakovic aj.). Velký společenský ohlas má veristická opera, obohacující prostředky opery romantické. Je to tím, že některá operní díla, usilující o co největší ohlas u diváků, se pohybují na pomezí operety či muzikálu (Weil, Gershwin, Bernstein aj.), nebo využívají k charakteristice postav a dějů dramatu všech předchozích historických, co do sdělnosti, posluchačsky prověřených slohů. Zvýšené nároky na interprety vedl k vytvoření mezinárodní skupiny špičkových interpretů s relativně úzkým repertoárem, zatímco stálé operní soubory s širokým repertoárem mají problémy s udržením uměleckého standardu. České země od 18. století nepřetržitou tradici operního života a nejednou stály na evropské úrovni. Dramatický génius Smetanův dal zdravý základ žánrově bohaté české moderní opeře, která zvláště díky Dvořákovými, Janáčkovými a Martinů žije i mimo národní hranice.⁴⁰

Ještě bych chtěl zdůraznit, že k zachycení zhudebněné myšlenky, v našem případě myšlenky husitství slouží nejlépe opera seria a Velká opera, tzv. grand opéra.

Opera seria

Je to reprezentativní forma italského hudebního divadla 18. století. Vyvinula se na přelomu 17. a 18. století z benátské opery, jejíž bohatství vokálních forem omezila na střídání recitativů a árií, které nabyly na rozsahu a staly se uzavřenými hudebními čísly. Recitativ zredukoval svou výrazovou škálu, dramatický úcin a hudební hodnotu - dostal pak označení "suchý", tj. secco recitativ, doprovázený jen cembalem. Do pozornosti se dostala technická virtuosita pěvců, zatímco textová složka, stavba a logika děje ztratily na významu. Hrdiny byli vladaři, vojevůdcové a mytologické postavy, zápletky byla postavena na konfliktu mocenských a milostných zájmů. Každá postava byla typem bez vývoje. Komický prvek byl vyloučen, aby svou

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

přítomností nesnižoval důstojnost heroismu hlavních postav.⁴¹

Velká opera (grande opéra)

Typ romantické opery, který vznikl ve Francii jako dědictví opery serie a tragédie lyrique. Využíval divadelní účín masových výjevů, ať už bouřlivých, sentimentálních nebo vykreslujících lokální či rasový kolorit (povstalci, námořníci, náboženské sekty, cikáni, otroci, Židé aj.). Záliba v příkrých kontrastech, velkých gradacích, scénických, instrumentálních aj. efektech narušovala ucelenost formy (Auber, Meyerbeer, Halévy aj.; ani Verdi, Wagner a Berlioz nebyli proti vlivu velké opery).⁴²

Obraz husitství a jeho vyjádření v hudbě

Husitské myšlenky měly pronikavé důsledky v oblasti hudební. Na jedné straně se vypořádaly s hudební kulturou vyšších vrstev, na druhé straně povzneslo k nevidanému rozkvětu osobitou složku české lidové hudebnosti, jak jsme výše napsali - tzv. *lidovou duchovní píseň*. Vztah husitů k hudbě vyplýval z jejich zásadního myšlenkového postoje. Byli rozhodnuti skoncovat ze všemi nerovnostmi sociálními, s mravním úpadkem vládnoucích vrstev světských i církevních.⁴³ Zůstal jediný útvar, který všemi svými složkami odpovídal potřebám hnutí, a to byla lidová duchovní píseň, jak jsme vzpomenuli výše. Zněla jazykem lidu a každý jí rozuměl; byla výhradně jednohlasá a tím pomáhala z mnoha jedinců vytvořit jednotný celek. Celý tábor mohl společně chválit Boha, ale také za zpěvu mohutného chorálu udeřit na nepřítele, dodat sílu a oslavit vítězství.⁴⁴ Přirozeně že ani liturgický zpěv nemohl zůstat stranou husitského vlivu. Zásah Husův, jenž lidovou duchovní píseň učinil součástí chrámových obřadů, byla v dalším vývoji husitství dovršen tím, že latinská liturgie byla nahrazena českou. Tábořská strana odmítla důsledně celý latinský mešní ritus a oprostěnou českou bohoslužbu zasadila do rámce lidových duchovních písní. duchovních písní. Méně radikální Pražané v podstatě ponechali mešní obřad i s liturgickými zpěvy, ovšem i oni vše zpívali česky.⁴⁵

⁴¹ Tamtéž, s. 131.

⁴² Tamtéž, s. 132.

⁴³ Kolektiv autorů za vedení V. Holzknechta, V. Poše, M. Nedbala. Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí. Orbis Praha, 1962, s. 350. (chci upozornit na tendenčnost komunistického výkladu doby a její ideologizaci).

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž, s. 351.

Tvorba po husitském údobí

Jak jsme řekli v předcházejícím odstavci, husitství soustředilo všechnu tvořivou energii v hudební sféře k lidové duchovní písni. Ale v průběhu 15. a 16. století dochází k značnému obohacení hudebních forem. I nadále ovšem zůstala lidová duchovní píseň nejdůležitějším hudebním útvarem. Rostla především na půdě Jednoty bratrské (zal.1458), kde zaujímala důležité postavení nejen v náboženském shromáždění, ale pronikla i do všedního života českých bratří; byly psány i písně pro každou dobu denní, pro stolování, pro návštěvu nemocných apod.⁴⁶ Produkce textů však byla větší než produkce hudební, a proto se uplatňovala tzv. odkazová praxe: nové texty byly podkládány starším melodiím. Známy nápěv sloužil jako “obecná nota” řadě nových textů. Přirozeně že leckdy se melodie a nový text k sobě nehodily a tím byla tato tvorba znehodnocována. Jednota bratrská však pečlivě dbala, aby její zpěvníky, které se prakticky staly hlavní náboženskou knihou bratrskou, byly po všech stránkách hodnotné a vyvarovaly se odkazové praxe. Velká péče byla věnována i vnějšímu vybavení těchto knih, jak dosvědčuje už první český kancionál s tištěnými notami, vydaný roku 1541 Janem Rohem. Vrcholem této tvorby jsou bratrské kancionály vydané péčí Jana Blahoslava, autora první české knihy o hudbě, nazvané podle míst vydání *Šamotulský* (1561) a *Ivančický* (1564). Tyto zpěvníky se staly jakýmsi kánodem bratrské duchovní písně; soustředily velké množství starších i původních melodií, a to v pečlivé revizi, jejíž hlavní snahou bylo zachytit živé znění melodie. Není proto divu, že se bratrské písně a kancionály staly vzorem i ostatním církvím doma i v zahraničí, zvláště v Německu a v Polsku, kde se bratrské písně staly trvalou součástí hudební kultury těchto národů.⁴⁷ Podrobnější popis viz níže.

Očistné působení Jana Husa ovlivňovalo i po jeho smrti. Hus nebyl skladatelem, ale přál dobrému zpěvu. Napětím nabitá atmosféra však vydala ničivý blesk a tím bylo husitství. Prvokřesťanská myšlenka oživila a zase se vymýtilo vše “lascivum et impurum”. Na některých místech byla odstraněna instrumentální hudba včetně varhan. Zůstal jen jednoduchý zpěv, ač tvarově někde prostší, jinde umělejší. Avšak i tu jsme svědky analogickému procesu jako v Německu. Překládají se latinské texty do českého jazyka, zpívají se modlitby a pak teprve tvoří sám duch hnutí. Odtud vyšla mohutná píseň “*Ktož sú boží bojovníci*”, která nezapře svou dobu, ale svou rytmikou a elementární silou získala žádoucí dojem.⁴⁸ Nejvíce prací o husitství je zaznamenáno právě v období národněosvobozovacího procesu 19. století, kde právě tematika husitství dobře posloužila národním zájmům, ale všechna díla vznikající v tomto období byla ovlivněna soudobým nacionalismem a jejich výklad husitství měl pramálo společné se skutečností.

⁴⁶ Tamtéž, s. 352.

⁴⁷ Tamtéž, s. 353.

⁴⁸ Tamtéž.

Husitství v české a světové hudbě

Nejvíce prací, které souvisely s Janem Husem a husitstvím jsem objevil po roce 1800, předtím jsem se k žádnému materiálu nedostal. Samozřejmě, pro svou bakalářskou práci jsem si vybral několik skladeb, protože jak jsem napsal na začátku pojednání, obsáhnout všechny by přesáhlo kapacitu práce a bylo by to na několik set stránek. K dalšímu psaní mi pomohl přehledný článek Viktora Veleka, také na doporučení dr. P. Morého - *“Druhý život Mistra Jana Husa a husitství v české a světové hudbě v letech 1800 - 1848 z odborného periodika Musicalia 1 - 2 z roku 2015. Pomocí tohoto příspěvku můžu s přehledem zakončit svou všeobecnou část bakalářské práce o obrazu husitství v hudebních dílech 19. a 20. století, povětšinou operních. Na začátku své práce Velek má snahu zatřídit husitskou tematiku do různých celků.*

Například Velek chápe husitství jako součást českých hudebních národních tradic, např. tradice svatováclavská, cyrilometodějská, svatovojtěšská, nepomucenská, českobratrská, a taky teď i husitská. “Každá z nich se liší kvantitou, kvalitou, kontinuitou, přesahem do politického vývoje atd. novodobá tradice husovská a husitská roste od počátku 19. století bez přerušení a vrstvu po vrstvě ji tvoří neopakovatelné reflexe různých společenských jevů.⁴⁹ Dále je možnost zpracovat skladby s husovskou a husitskou tematikou dle perspektivy osob jako Jan Hus, Jeroným Pražský, Mikuláš z Drážďan, Oldřich Kříž z Telče, nebo dle vojevůdců - Janem Žižkou, Prokopem Holým, Janem Roháčem z Dubé. Dále je možné zpracování této tematiky dle jednotlivých husitských frakcí - sirotci, táborité. Druhým úhlem pohledu jsou “místa paměti” - Tábor, Praha, Lipany, Naumburg, Kaňk, Domažlice, Husinec, Kostnice, Rýn, Betlémská kaple. Třetí perspektivou by mohl být “čas” (například 6. červenec) či “událost” (např. jednotlivé bitvy). Čtvrtým možným přístupem je rozdělení skladeb s husovskou a husitskou tematikou na ty, které nějak využívají autentických hudebních památek, ponejvíce chorálu *Ktož jsou Boží bojovníci*.⁵⁰ Tyto skladby se různým způsobem harmonizovaly, upravovaly a mají různé formy zpracování - písně, sbory, kantáty, přede hry, symfonické básně, symfonie a opery. Jak píše Velek, “leckdy je zajímavější význam a poselství jednotlivých skladeb než jejich forma a obecně hudební složka”.⁵¹ A to je cílem mé práce, jak jsem naznačil v úvodu. “Některé připomínají historii, jiné akcentují duchovní dimenzi, vlastenectví, obhajobu mateřské řeči, další zdůrazňují osobní

⁴⁹ Velek, Viktor. Druhý život Mistra Jana Husa a husitství v české a světové hudbě v letech 1800 - 1848. In: Časopis Musicalia, 2015, č. 1-2, s. 119.

⁵⁰ Tamtéž, s. 121.

⁵¹ Tamtéž, s. 121.

odvahu a morální apel v době ohrožení⁵²; to všechno identifikujeme při probírání jednotlivých skladeb. V tomto odstavci bych rád vzpomněl několik českých a zahraničních děl s husitskou tematikou a pak přistoupím k rozboru některých děl.

“Husité před Naumburkem”

Zájem o husitství nastal zprvu u cizích skladatelů a to začátkem 19. století. “Vše začalo oživením vzpomínky na obléhání německého města Naumburg husity v r. 1432. Město ušetřili až poté, co je obměkčilo dětské procesí. Skladatele na přelomu raného romantizmu a vrcholné klasiky tento příběh zaujal.”⁵³ Roku 1802 vzniká činohra dramatika, spisovatele a diplomata Augusta von Kotzebue (1761 - 1819) - *Husité před Naumburkem*, ke které byly složeny různé hudebně-pěvecké doplňky. Pocházely od A. Salieriho (1750 - 1825), Étienne Méhula (1763 - 1817), F. L. E. Kunzena (1761 - 1817) či Franze S. Destouchese (1772 - 1844). Tady jsou názvy jednotlivých děl: A Salieri - předehra, čtyři meziaktí, devět sborů

E. Méhul - *Les husites, ou Le siège de Naumbourg: melodrame en trois actes en vers*

F. L. E. Kunzen - *Hussiterne eller Naumburgs Beleiring* (1805).

Z dalších skladatelů vzpomenu Bernharda Anselma Webera (1764 - 1821), jehož “Naumburgská opera” byla uvedena na konci roku 1802 v Berlíně.⁵⁴

Johann Anton André (1775 - 1842) je autorem charakteristické předehry (op. 36),

Josef Brixen (1810 - 1899) - *Hussiten vor Naumburg (Die Hussiten zogen vor Naumburg)*, čtyřhlasý komický mužský sbor,⁵⁵

Ignaz Franz von Mosel (1774 - 1844) - *Die Hussiten vor Naumburg. 3 Märsche zu dem Schauspiele* (čtyřruční klavír).⁵⁶

Máme zprávu, že o téma *Husité před Naumburkem* se zaujímal i Giacomo Meyerbeer (1791 - 1864), nejvýznamnější tvůrce francouzské velké opery a autor oper s touto tematikou *Les Huguenots* a *Le prophète*.

Nelze opomenout operu, kterou budeme probírat podrobně, operu Karla Bendla - *Dítě Tábora* z roku 1892. Také se inspiroval z husitské hry Augusta von Kotzebue.

Inspirací hudebníkům a dalším umělcům pak v první čtvrtině 19. století byl také zájem českých historiků, literátů a dramatiků o témata Jan Hus a husitství. Patrně k výročí bitvy na Vítkově (1420) složil František Max. Kníže (1784 - 1840) na text Františka Šíra (1796 - 1867) kantátu *Píseň o bitvě na Žižkově* (Bitva na Žižkově),

⁵² Tamtéž.

⁵³ Velek, Viktor. Druhý život Mistra Jana Husa a husitství v české a světové hudbě v letech 1800 - 1848. In: *Musicalia* 1-2, r. 2015, s. 122.

⁵⁴ Tamtéž, s. 123.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

ovšem cenzura do podoby textu zasáhla. Šíruv text z roku 1817 byl volným překladem německé básně Theodora Körnera *Lützows wilde Jagd* (text z doby napoleonských válek). Kantáta vznikla pro univerzitní slavnost pořádanou Knížetem, ovšem politická citlivost tématu zabránila jejímu vydání a provedení při slavnosti.⁵⁷ Jak jsem již konstatoval, cizinu zaujalo husitství jako hudební téma dříve než domácí skladatele.

„Těšme se blahou nadějí“

Český koncertní pěvec a skladatel Josef Theodor Krov (1797 - 1859) složil píseň na text Václava Hanky v letech 1823 - 1825 pod názvem *Těšme se blahou nadějí* jako jedinou píseň s husitskou tematikou zpívanou v obrozenecké společnosti, kterou obrozenci považovali za pravou anonymní husitskou píseň.⁵⁸ Dodnes není úplně jasné, jestli se tak stalo souhrou náhod, nebo jestli chtěl Krov vytvořit hudební falzum (mystifikaci) ve stylu slavných Rukopisů Václava Hanky a Josefa Lindy, nebo zda to byl žert.⁵⁹ Husitský duch byl písni přisouzen veřejnosti, naopak na něj vůbec nemyslel autor. Každopádně píseň zcela korespondovala s náladou obrozenců. Síla “hitu” vedla k přehlédnutí jasných varovných signálů v podobě textu typického pro společnost 1. poloviny 19. století a v podobě neobratného a nestylového citátu svatováclavského chorálu v závěru.⁶⁰ Krov svou písni zásadním způsobem oživil zájem skladatelů a hudební veřejnosti o husitskou látku. Současně však potlačil zájem o autentické středověké písně, chorál *Ktož jsú Boží bojovníci* nevyjímaje! Až přiznání Krova k autorství přimělo skladatele zaměřit se na autentické památky.⁶¹ Když se Franz Liszt (1811 - 1886) v Praze v roce 1840 sháněl po nějaké husitské písni, tak mu byla hraběnkou Šilkovou poskytnuta právě Krovova píseň, konkrétně mohučské vydání z roku 1831. Liszta zaujala revolučnost písně a možná i kontrastní hudební materiál. Krátce po odjezdu z Prahy splnil slib a ještě v roce 1840 ji zhudebnil jako klavírní parafrázi (*Hussitenlied aus dem XV. Jahrhundert*) a věnoval hraběti Karlu Chotkovi. (Lisztův autograf získalo NM - ČMH spolu se sbírkou Richarda Morawetze /1881 - 1965/; ta se dostala do muzea v letech 2003 a 2008).⁶² Liszt svou skladbou upozornil na husitství ostatní evropské skladatele. Po “husitech před Naumburkem” měli tedy skladatelé další impuls. V roce 1843 se píseň objevila v opeře anglického skladatele Michaela Williama Balfeho (1808 - 1870) *The Bohemian Girl* (Cikánka). Balfe píseň poznal v Anglii, kde žil i Krov a kde ji s úspěchem uváděl

⁵⁷ Tamtéž, s. 125.

⁵⁸ Velek, Viktor, s. 126.

⁵⁹ Velek, Viktor. Druhý život Mistra Jana Husa a husitství v české a světové hudbě v letech 1800 - 1848. In: Časopis Musicalia, roč. 2015, č. 1-2, s. 126.

⁶⁰ Tamtéž, s. 127.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² Tamtéž, s. 127.

slavný český pěvec Jan Křtitel Píšek. Ten ostatně píseň zpopularizoval i během svých vystoupení ve Vídni v roce 1846.⁶³

Z roku 1860 pochází úprava pro klavír německého skladatele a pianisty Ferdinanda Beyera (1803 - 1863). Písně se chopil i o něco starší František Škroup (1801 - 1862) a nechal ji zaznít ve scénické hudbě k často uváděnému dramatu Josefa Jiřího Kolára *Smrt Žižkova* (premiéra 17. listopadu 1850).⁶⁴

Časově je s Krovovou písní příbuzný i zájem o Jana Husa v německém prostředí. Úspěšný skladatel balad a oratorií Carl Gottfried Loewe (1796-1869) složil oratorium, které v posledních letech zaznívá v zahraničí, ale i u nás. Ohledně data vzniku oratoria *Johann Huss*, op. 82 panují určité nejasnosti v podobě let 1840, 1841 a 1842, naopak jako rok premiéry v Berlíně je uváděn pouze rok 1842. Duchovní dimenze děje dominuje, v hudební faktuře ještě nezaznívá nic autenticky husitského ani Krovova píseň. V českém prostředí bylo oratorium přijímáno vždy kladně, a to i v 2. polovině 19. století, která byla v znamení česko-německých nesvárů. Zvláště u německého skladatele bylo hleděno na to, jestli je Jan Hus interpretován jako mučedník a reformátor, nebo kacíř.⁶⁵ V době popularity Krovovy písně a takřka paralelně s Loewem se husitské látky chápala skupina moravských skladatelů, ale jejich díla se většinou nedochovala, po roce 1848 ostatně ani nebyly příhodné podmínky pro případné provozování. Tím si lze vysvětlit, že skupina neměla vliv na budoucí vývoj hudební tradice spjaté s tématy Jan Hus a husitství. Jejich význam je spíše historický, dokumentační. Jsou však cenným dokladem reflexe husitství v konzervativním moravském prostředí kolem roku 1848.⁶⁶

Za moravského skladatele lze považovat i zmíněného Františka Bedřicha Kotta (1808 - 1884). Rodák z jihočeských Zběšiček po ukončení studia na pražské konzervatoři odešel do Brna a zcela splynul s moravskou hudební scénou. V roce 1841 na Klicperovo operní libreto z dvacátých let napsal dvouaktovou operu *Žižkův dub*, premiéra se uskutečnila 22. 11. 1841, a v roce 1869 byl proveden stejně nazvaný mužský sbor od Jana Ludevíta Procházky (1837 - 1888). Další vývoj druhého života je pak ve znamení událostí revolučního roku 1848. Husitství se postupně stává programovou ideou moderní české politiky a zastihuje starší státně-reprezentativní svatováclavskou tradici.⁶⁷

Na pokračování své bakalářské práce k podrobnější analýze myšlenek husitství v operních dílech 19. a 20. století jsem si zvolil několik operních děl. Tento výběr byl závislý jednak na dostupnosti operních libret nebo klavírních výtahů, protože při hledání v archivu ND v Praze tam měli jenom několik exemplářů a některé ani nepůjčovaly domů, anebo v Národní knihovně - v Hudebním oddělení neměly vůbec nic. Hledat v dalších archivech v různých městech republiky mi nebylo umožněno z časových a pracovních důvodů. A tak k podrobnější analýze jsem si zvolil dostupné

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž, s. 128-129.

⁶⁵ Tamtéž, s.130.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, s. 132.

dílo Zdeňka Fibicha - operu *Blaník*, dále dílo Karla Šebora *Nevěsta husitská*, pak operu *Dítě Tábora* Karla Bendla. Ty tři opery bohatě vyplní kapacitu této bakalářské práce. Pokud by člověk chtěl opravdu udělat výzkum všech dostupných oper ve všech archivech a knihovnách, musel by být placen ze zvláštního fondu k tomuto výzkumu určeného a být v hlavním pracovním poměru.

Zdeněk Fibich: Blaník (1850 - 1900)

Jako první dílo s tematikou husitství jsem si vybral operu **Blaník** Zdeňka Fibicha. Zdeněk Fibich je třetí z hlavních tvůrců české opery, nar. 21. prosince 1850 Šeborovicích u Čáslavy a zemřel 15. října 1900 v Praze. Studijní a umělecké cesty do ciziny rozšířily jeho obzor, takže sledoval rozvoj umění své doby a připojil se k nejnovějším směrům. Následoval vzor Smetanův a přihlásil se k Wagnerovu slohu veden svým vrozeným dramatickým talentem. Právě jeho druhé dílo *Blaník* používá již wagneriánských příznačných motivů.⁶⁸ Hudba byla složena na slova Elišky Krásnohorské. Je příznačné, že opery s husitskou tematikou, které jsem si vybral, napsala libreto právě Krásnohorská. Opera *Blaník* byla poprvé provedena 25. 11. 1881 souborem pražského Prozatímního divadla v budově Nového českého divadla. Eliška Krásnohorská (1847-1926), druhá velká kritická osobnost ruchovsko-lumírovského proudu. Spisovatelé narození zhruba mezi rokem 1840 až 1853 se v českém literárním dějepise označují jako ruchovci a lumírovci. Vesměs začínali v almanaších kolem roku 1870. Nejpamátnějším se stal almanach *Ruch*, vydaný ke slavnosti položení základního kamene pro Národní divadlo v roce 1868. Národně manifestační ráz této příležitosti i politická perzekuce, již byli organizátoři almanachu v čele s J. V. Sládkem ohroženi, se promítla do charakteristiky ruchovců. Připisuje se jim tíhnutí k domácí látce a k národním dějinám, odhodlání sloužit básnickým dílem občansky a národně emancipačním snahám, nechápaným ovšem nijak úzkoprsé. Autoři této orientace neměli až do doby, než S. Čech obnovil *Květy* (1879 - 1899), k dispozici svůj časopis.⁶⁹ V tomto ohledu na tom byli líp spisovatelé, kteří připisovali umění moc odpoutávat člověka od všedních starostí, spojovat jeho ducha a představitost s ideály humanity a krásy, s lidstvem. Říkalo se tomu světoobčanství či s hanlivým odstínem kosmopolitismus. Tito autoři našli svůj časopis v *Lumíru* (obnovil ho již roku 1873 Jan Neruda), zvláště když ho v letech 1877 a 1898 vydával J. V. Sládek.

Ruchovci a lumírovci nebyly dvě od sebe oddělené a na sebe nevražící skupiny spisovatelů. Uvedenými slovy označujeme dvojí zaměření, jež se jen občas vyhocovalo polemicky. V zásadě se však doplňovalo a navzájem obohacovalo.⁷⁰

⁶⁸ Branberger, Jan. Dr. Svět v opeře. Orbis - Praha, čtvrté vydání, 1948, s. 122.

⁶⁹ Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J. Česká literatura od počátků k dnešku. Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., Praha, 2013, s. 293.

⁷⁰ Tamtéž, s. 293.

Krásnohorská neuznávala za národně reprezentativní, co by nedbalo domácích tradic, látek a jim navyklých čtenářů. Z těchto pozic odmítla almanach Máj, který vydali 1878 mladší následovníci (epigoni) Vrchlického. Vytkla jim, že si oblíbili “černou draperii pesimismu“, “antickou smyslnost“, “zbožné trůny bohů”. Že opakují “všeobecné apostrofy na svobodu a lidstvo bez určité, případné důkaznosti”. Vrchlickému zase měla za zlé, že “slovanskou zpěvnost” nahradil “rétorikou” po způsobu francouzském.⁷¹

V takové době a v takovém duchu tvořila Eliška Krásnohorská slova libreta k opeře Blaník Zdenka Fibicha. Vysvětlením tohoto “pozadí” doby už máme půlku opery pochopenou.

Tématikou opery Blaník, která je silně pro národní, se jako “červená nit” táhne celým dějem myšlenka husitství a boj českého národa za svobodu.

Příběh opery se odehrává v Praze, Blaníku a okolí v době pobělohorské roku 1623.

Osoby: Jan z Dohalic, zemský sudí, (katolík), jeho děti Bořek (kališník) a Helena, Zdeňk ze Zásbuk, Helenin nápadník, Kryštof z Rädernu, vůdce povstalců v horách, Domovít, starý kališník, Jarmila, jeho dcera, Oldřich z Rožmberka, vůdce blanických rytířů, Perchta, bílá paní, jeho dcera.

Obsah:

Staříčský kališník Domovít přichází v průvodu své dcery Jarmily na Staroměstské náměstí, chtěje zemřít tam, kde krátce předtím vykrváceli čeští mučedníci. Umírajícího starce se ujme Helena, dcera Jana z Dohalic, zemského soudce a přísného katolíka. Domovít daruje Heleně jako odměnu kouzelný prsten. Její bratr Bořek vidí, že pochopové odnášejí kalich z týnského chrámu, chce tomu zabránit, ale je zraněn Zdeňkem Zásbukým, snoubencem Heleniným. Helena chce Zdeňka utěšit za ten čin, co vykonal Bořkovi, a dá mu kouzelný prsten. Tu však objeví se Bílá paní, Perchta, zve Zdeňka sebou a ten za ní odchází.

Máme tady ukázkou hned ve třetím výstupu, jak měšťané pohlížejí vzhůru na chrám, z něhož se spouští na provazech kalich:

“Hle, hle tam, hle tam! Hle!

Hle! hle kalich!

Již kalich sňat a potupen

a klat,

Nám odcizeny chrámy,

Bůh budiž s námi.⁷²

I Domovít spatří potupu kalicha a odsoudí to:

“Ha, kalich svržen,

Znak víry stržen a zloupen chrám,

Ó běda nám, o běda nám!⁷³

⁷¹ Tamtéž, s. 295.

⁷² Fibich, Zdeňk. Krásnohorská, E. Blaník. Klavírní výtah. Vyd. Fr. A. Urbánek v Praze. (Archiv opery ND v Praze), rok neudán, s. 26.

⁷³ Tamtéž.

U otázky Zdeňka na Jarmilin pláč, Helena odpovídá:

“To není rukou vražednou
Čím sklesl skácen pojednou,
On nepřežil své víry pád a skon.”⁷⁴

Starce se velice dotkla potupa kalicha jako symbolu husitů. Tím se potupilo celé hnutí, jakoby vyšlo vniveč. Ale mohli jsme si povšimnout, že vlastně Domovít je jakoby celkovým obrazem husitů v pobělohorské době - tak jako Domovít umírá, jakoby představoval umírající husitské povstání.

“ Jak padl kalich, padl také on!” (Helena)⁷⁵

A Bořek vykřikl s výbuchem hořkosti:

“I když ducha číš mu vyrvali, jak žítí měl?
Tak odumřel i celý národ, národ zoufalý”.⁷⁶

Je zvláštní, že Bořek a Helena jako děti přísného katolíka, soudce Jana z Dohalic, se velice statečně zastávají kališníka Domovíta. Bořek je dokonce “odpadlík”, kterého otec prokleje, ale to až za chvíli. Tady jde Bořek do konfliktu s ozbrojenou stráží a s úředníky: zastaví průvod, který nese kalich na nosidlech zastřený plachtou:

“Stůjte, jest to klam?!
Co zří oko mé, duch nevěří!
Ha, vy soudci velební,
 pryč tu roušku pohřební!”⁷⁷

Pak vrhne se mezi halapartny stráže a strhne roušku z kalichu:

“Toňte v pláči! toť náš český kalich,
plny našich slzí, našich vzdechů,
plný našich útrap neskonalých,
plný krve, ryzé krve Čechů
a ten kalich svatý, s chrámu sňatý,
napájet má nyní psy a katy!”⁷⁸

Velice silné, emocemi nabitě slova Elišky Krásnohorské, která je vložila do úst Bořka, ale Bořkovi to nebude nic platné, protože přichází Jan z Dohalic, jeho otec,

⁷⁴ Tamtéž, s. 29.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž, s. 30.

⁷⁷ Tamtéž, s. 31.

⁷⁸ Tamtéž, s. 33.

aby dílo zkázy dokonal. Bořek mu říká:

“Ha! Otče nemožno!
Ty nejsi z nich! Braň svatokrádcům
sáhnout na kalich!”⁷⁹

Ale otec jednoznačně synovi nedrží stranu:

“Pryč, a mého pohledu se chraň!
Dál! dál a proti způrci chopte zbraň!”⁸⁰

Bořek se však postaví průvodu do cesty a nechce pustit průvod do radnice:

“Aj, otče, konáš dílo veselé!
Jen slovo ještě, toť mí přátelé
Aj, vítám vás tu, páni konšelé!
Bych na důvěrnou pitku směl vás zvátí,
ty doby zašly, sotva již se vrátí, nuž připijme si,
než se hnete dál,
ať žije falcký Fridrich, český král!”⁸¹

Fridrich Falcký byl korunován českým králem 4. listopadu 1619, ale vládl jenom krátce, jeden rok a čtyři dny po své korunovaci. Zemřel jako štvanec v Mohuči. V tomto výstupu jde vlastně o zviditelnění husitské doby, o jejich vizuální symboliku - kalichu, kde potupou této symboliky se cítí potupen celý husitský národ.

V pokračujícím dějství jde dále o svár Bořka zastávajících se kališníků se Zdeňkem ze Zásmyk, při které Zdeňk zraní Bořka, ale Bořek neumírá. Zdeňk vytýká Bořkovi kališnictví a tvrdohlavost v jeho nové víře. Když je Bořek zraněn, nedočká se ani od otce lítosti, naopak, otec ho zavrhne:

“Pravdu zjevil sám. Jest odsouzen
A já ho proklínám!”⁸²

Když se Bořkova otce Helena zeptá, co tak strašného mu Bořek učinil, že ho proklíná, otec odpověděl:

“On zapřel otce, otec zapře jej.
On zradil císaře, soud tresce jej;
on zapřel církev, teď mu klne Bůh;
ať v poušti zhyne, bídný dobrodruh.”⁸³

⁷⁹ Tamtéž, s. 34.

⁸⁰ Tamtéž, s. 35.

⁸¹ Tamtéž, s. 35-36.

⁸² Tamtéž, s. 42.

⁸³ Tamtéž, s. 43.

V pátém výstupu se dále dovídáme, že msta katolíku šla tak daleko vůči kališníkům, že se nesměli dokonce pohřbívat ani na řádném hřbitově:

Kdo by zemřel s církví nesmířen,
kališník v kacířství byv postižen,
nemá spáti v půdě posvěcené, pohroben
buď v místech proklatých, vyvržen buď
mezi vyvržené!⁸⁴

II. dějství:

Pod Blaníkem táboří Kryštof z Rädernu, jemuž byl zkonfiskován statek Frýdlant ve prospěch Alberta z Valdštejna, s tlupou protestantských vzbouřenců; k nim přijde raněný Bořek s Jarmilou a smluví s Kryštofem, že Helenu vyrvou jejímu otci, který ji chce dát do kláštera. Zakletí blaničtí rytíři se ptají Bořka, je-li on ten hrdina, jenž má jim přinést vysvobození. Poněvadž však Bořek hlásá jen pomstu, rytíři opět zmizí. Bořek přepadne otcovu družinu, otce však propustí a Kryštof prohlásí Helenu za svou kořist. Otec Jan však svrhne jej ze skály a Helena uchýlí se k Bořkovi. Bílá paní právě vede Zdeňka do Blaníka.⁸⁵

V celé opeře Blaník se míchá jak historický děj se smyšleným nadpřirozeným světem. Na jedné straně jsou tady vzbouřenci, kališníci, katolíci, kteří bojují proti husitům, tak na druhé jsou tady pověstní blaničtí rytíři, kteří spí v hoře Blaník a bude-li to český národ potřebovat, až mu bude nejhůře, přijdou mu na pomoc. Krásnohorská navíc jako první zasadila původně ryze katolickou, svatováclavskou pověst o Blaníku do nového kontextu pobělohorské náboženské situace. Tím i připravila cestu ke Smetanově symfonické básni, v níž voje svatého Václava nahrazuje vojsky husitské.⁸⁶ V tomto dějství se zjevuje Bořkovi vojsko blanických rytířů vedené Oldřichem z Rožmberka (místo původního sv. Václava); Domovít přitom třímá svatováclavskou korouhev. Oldřich se ptá, zda Bořek je onen hrdina, kterého mu měla přivést jeho dcera Perchta, Bílá paní:

“Jsi ty ten rek? jsi ty ten rek?
Nuž svrhej světa pásky, a sestup s námi
za pokáním lásky, jež ve smíření rozpor viny spojí,
rány nerozsévá, ale hojí!”⁸⁷

Ale zatímco rytíři chtějí od hledaného hrdiny lásku a smíření, Bořek je odmítá: on žije pomstě:

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Branberger, Jan. Svět v opeře. Orbis-Praha, 1948, IV. vydání, s. 123.

⁸⁶ [https://cs.wikipedia.org/wiki/Blaník_\(Fibich\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Blaník_(Fibich)).

⁸⁷ Fibich, Zdeněk. Krásnohorská, Eliška. Blaník. Klavírní výtah. Fr. A. Urbánek v Praze. Datum neuveden. (Archiv opery ND v Praze), s. 106.

“Jste duchové? Ó spěte v míru!
Pryč! Vy jste přelud, jako láska mam.
Já žiju pomstě! Ostatní je klam!”⁸⁸

III. dějství:

Pod Blaníkem. Zdeněk vyličuje smutný osud české země blanickým rytířům, jejichž vůdce Oldřich zvěstuje, že musí čekat ještě dvě stě let. Když se Zdeněk chystá k odchodu, Bílá paní přinese mu zlatý věnec, a vyzývá ho, aby nesl národu poselství míru a lásky:

“Národ náš, ten věčně nezahyne!
Z hrobu vstane z hrobu vstane oslaven!
Zbraní pravdy, zbraní míru zvítězí věk
ducha bohatýrů!
Národ kleslý moci útlakem, vstane velkým
lásky zázrakem, lásky zázrakem!”⁸⁹

Blaník byl brzy překonán dalšími skladatelovými operami, proto jeho inscenační historie není příliš bohatá a je prakticky omezena na pražské Národní divadlo. To ji uvedlo poprvé roku 1894 - byla to mimochodem jediná Fibichova opera, kterou soubor Národního divadla zařadil na program za skladatelova života dvakrát. 5. května 1950 mohli diváci slyšet tuto operu prozatím naposledy.⁹⁰

V této opeře se nepojednává přímo o Janu Husovi. Autor na jednotlivých postavách však zobrazil obraz husitství své doby, jak to pojímal člověk 19. století následně ji zpracoval. Národ český nezahyne, pokud “zbraní pravdy, zbraní míru” vstane “lásky zázrakem”^{86a}. To je to, co odkázal svému národu Mistr Jan Hus.

Karel Bendl (1838 - 1897) - Dítě Tábora

Naumburg je historické město v Německu, leží ve spolkové zemi Sasko-Anhaltsko, asi 40 km jihozápadně od Lipska a 40 km jižně od Halle. Leží v údolí řeky Sály na železniční trati z Lipska do Weimaru, má asi 29 tisíc obyvatel a jeho zdaleka nejslavnější stavbou je dóm v Naumburku.⁹¹

Osada se poprvé připomíná jako “nový hrad” (Newe Burg) míšeňských markrabí v

⁸⁸ Tamtéž, s. 109.

⁸⁹ Tamtéž, s. 136-8.

⁹⁰ [http://cs.wikipedia.org/wiki/Blanik_\(Fibich\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Blanik_(Fibich)).

⁹¹ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Naumburg>.

roku 1012, roku 1028 zde bylo zřízeno biskupství a roku 1144 se Naumburg poprvé připomíná jako město. Leželo na významné obchodné cestě a už roku 1278 se připomínají naumburské výroční trhy, které až po roce 1500 zastínilo Lipsko. Roku 1432 oblehli Naumburg husité pod vedením Prokopa Holého, ale podle pověsti jej nezničili, protože jim vyšel naproti průvod dětí s květinami. Tuto událost dodnes připomíná slavnost na konci června. Nazývá se Kirschfest - třešňová slavnost. Připomíná se tak, že husité při svém vstupu do města přinesli dětem třešně. Husité se ve městě zdrželi dva roky. Po opuštění města husity byli radní odsouzeni k trestu smrti jako zrádci.⁹²

Jak jsme dříve napsali, tato událost zaujala německého dramatika a spisovatele Augusta von Kotzebue, který napsal činohru "Husité před Naumburkem", a z které pak vycházeli další skladatelé. Jedním z nich, který se touto událostí inspiroval, byl aj český skladatel *Karel Bendl* a na toto téma napsal operu *Dítě Tábora*.

Karel Bendl, český skladatel romantických oper, se narodil 16. března 1838 v Praze, a zemřel 20. září 1897 taky v Praze. Vedle skladby se věnoval dirigování a sbormistrovství. Dirigoval v divadle v Bruselu, Amsterdamu, v Nizze a v Laganu, sbormistroval v "Pražském Hlaholu" jako nástupce Bedřicha Smetanu a v ruském pravoslavném chrámu v Praze. Ke konci svého života se stal profesorem skladby na pražské konzervatoři.⁹³

Operní tvorba Karla Bendla je velmi pestrá. Začal psát velké opery francouzského stylu (Lejla, Břetislav), napodobil Smetanovu "Prodanou nevěstu" ve "Starém ženichu", na slova Karla Sabiny, pokusil se o operetu v "Indické princezně", skládal též na německá slova komickou kouzelnou operu "Die Wunderblume", vrátil se k velké opeře v "Černohorcích" a ke Smetanovi v "Karlů Škrétovi" a v "Dítěti Tábora" a ve "Švanda dudákovi". Dal se též zlákat italskou operou v "Gině" a verismem v "Máti Míle". Bendlův operní sloh není původní, ač je velmi lahodný, zpěvný a přístupný. Nejvíce na něj zapůsobil Gounod z francouzské a Mendelssohn z německé hudby.⁹⁴

Dítě Tábora - je tragická opera o třech jednáních na text Elišky Krásnohorské, napsané r. 1884.

Osoby: Prokop Veliký,
Břeněk, hejtman táborský
Judyta, matka Břeňkova
Hagar, dítě Tábora, původně Aléna,
Havel, táborský kněz,
Fridrich z Vitzthumu, německý vůdce,
Gertruda, Fridrichova neteř,
Oto, měšťtín naumburský,

⁹² Tamtéž.

⁹³ Branberger, Jan. Dr. Svět v opeře. Čtvrté vydání. Orbis-Praha, 1948, s. 44.

⁹⁴ Tamtéž.

Táboři a jejich ženy
Bojovníci a páni němečtí,
Měštky a děti z Naumberka.⁹⁵

První jednání. Táboři táhnou proti městu Naumberku a pronásledují nepřátele až k městským hradbám. Zajali mladého naumburského měšťana Otu, kterého v poutech hlídají dvě tábořské ženy, Judyta a Hagar. Obě ženy spolu rozmlouvají, Judyta se přiznává Hagaře, že není její matkou, jak se domnívá. Nikdo prý nezná jejího otce ani matku, je “dítětem Tábora”. Proto může se stát ženou Judytina syna Břeňka, jenž Hagar vroucně miluje. Vtom opět k nim dolehne hluk válčících Táborů, Judyta se chopí meče a spěchá Táborům na pomoc. Hagar hlídá dále Otu a zpívá si píseň, kterou slýchala v mládí od své matky. K jejímu zpěvu se připojí Ota, jenž pokračuje v písni a doplňuje ji Hagaře neznámými slokami. Překvapení Hagařino se stupňuje, když jí Ota sděluje, že zná její matku, která dlí v Naumberku. Hagar v rozechvění mu rozvazuje pouta a prchá s ním.⁹⁶

Táborité se vracejí z boje, Břeňek vede zajatého vůdce naumburských Fridricha, jenž žádá, aby jej uvedli k Prokopu Velikému. Setkání obou vůdců probouzí v jejich myslích vzpomínky na společné chvíle, jež spolu v mládí prožili. Prokop Veliký uděluje Fridrichovi svobodu, ale nechce přistoupit na jeho prosbu, aby zanechal obléhání Naumberka. Překvapení vzbudí, že zajatý Ota uprchl. Vtom se vrací Hagar a přiznává se ke svému činu. Prokop uklidní rozbouřený dav slibem, že ji bude spravedlivě soudit. Když lid odejde, Prokop domlouvá Hagaře za přítomnosti Břeňka a vyznává jí, že je jejím otcem. Její matka je Němka, jež chtěla svou dceru vychovávat v cizí víře a proto jí Prokop unesl a jako nalezenec prohlásil “dítětem Tábora”. Hagar dojata slibuje, že zůstane věrna Táboru a zapomene na matku. Chce Otu vydat Táborům, jakmile se s ním sejde.⁹⁷

Nastává jiná situace jako v opeře Blaník. Rodinné a mezilidské vztahy se řeší v rámci tábořské komunity. Z historických postav použil autor jméno Prokopa Velikého. Chtěl bych upozornit na několik situací. V první řadě dvě husitky, Judyta a domnělá její dcera Hagar, které střeží zajatého Němce Oty, a který byl chycen jako vyzvědač, vedou mezi sebou rozhovor, kde Hagar se přiznává ke své pochybnosti, že Judyta matkou její není.

Judyta: Vždy jak plachá laň
a nehodná jsi nosit zbroj,
jak nebyla bys ani mojí dcerou!

Hagar: Tvou dcerou?

Judyta: Jak se tážeš? Pochybuješ?⁹⁸

⁹⁵ Branberger, Jan. Dr. Svět v opeře. Čtvrté vydání. Orbis-Praha, 1948, s. 44.

⁹⁶ Tamtéž, s. 45.

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Bendl, Karel. Krásnohorská, Eliška. Dítě Tábora. Tragická opera o třech jednáních. Libreto, 1884. Nákladem Aloisa Hynka, knihkupce. V Praze, 1884. Archiv ND v Praze, č.146/76, s. 8.

Hagar si totiž pamatuje z nejdávnějšího dětství na jinou matku, která na ní volala jiným jménem. Pamatuje i začátek ukolébavky, kterou jí matka zpívala, a marně vzpomíná, jak zněla dále:

Hagar: Ó, drahá, jež mou matkou sluješ!
V mou mysl vzpomínky se derou
vždy zas a zas, že jiná líc
se skláněla, mě celujíc,
k mé dětské tváři v dávném čase;
a jiné jméno, sladké, utěšené,
ne Hagary, té ženy zavržené
mi zníválo kdys v matky hlase;
a víš - ta ukolébavka, tobě cizí,
mně z paměti, ach, věčně nevymizí!
I hledám, hloubám stále:
jak zněla dále?⁹⁹

Judyta přísvedčí, že jest Hagar dítětem cizím, přijatým, že jest dítětem Tábora:

Judyta: Dost! Přestaň!
Hagar: Jak zněla dále?
Ty neznáš jí! Tu pěla moje máti!
Ó drahá, netaj mi: kdo jsem?
Judyta: jsi dítě Tábora, a žádná moc tě matce nenavráťí;
již otce, matky nemáš kromě Tábora.
Nuž - padla tajemnosti závora;
již nesluj dcerou mojí! Káže osud,
neb syna mám, jenž bratrem slul ti dosud
a chce ti slouti chotěm.¹⁰⁰

Tady se taky Hagar dozví, že Břeněk není bratrem, ale že ji miluje a chtěl by se s ní oženit.

Další událost, kterou by jsme chtěli připomenout je to, že Hagar, která byla sama u Oty na stráži, slyší jej zpívat ukolébavku její matky:

Hagar: Matka pěla -
Jak zněla píseň dále?
Oto: Matka pěla, zář se bělá
liliová dítku s čela;

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Bendl, Karel. Krásnohorská, Eliška. Dítě Tábora. Tragická opera o třech jednáních, libreto, 1884. Nákladem Aloisa Hynka, knihkupce. V Praze, 1884. Archiv ND v Praze, č. 146/76, s. 8.

anděl míru, chládek vlaje,
dítě vznáší v nebes kraje.¹⁰¹

Na její dotazy Oto odpoví, že její matku zná, a vybízí ji, aby s ním utekla k matce. Hagar nechce, aby Oto zemřel, protože on jediný ví o její matce a může jí k ní dovézt, Hagar rozváže jeho pouta a prchne s ním:

Hagar: Když zhyne, (Oto), ztratím matky sled,
Jen jeho volnost ji mně vrátí zpět.
Po lásce prahnu, tonu v krvi však!
Ach, toužím kalich liliový vznést,
by z něho světlo spásy mohlo zkvést,
leč kalich krve zří můj zrak,
v něm jeho krev, mé matky krev!¹⁰²

Pak je tady další výstup, když se potká Prokop s Fridrichem. Spojuje je nějaké zvláštní pouto z mládí, to se však zatím nedovídáme, ale na základě něho Prokop zajatému Fridrichovi vrátí svobodu:

Prokop: Proč kráčíš v cestu mou?
Nám lépe bylo by se míjet.

Fridrich: Já v cestu tvou?
Ne! Tys v mé kraje vpadl pro kořist',
by užřela tvá stará nenávisť
mě k nohám tvým se svíjet.
Jsem přemožen - ztop žíznivě v mou krev
svou pomstu a svůj dračí hněv!
Vím, co z tvé ruky katanské mi kyne,
jež kalich krve třímá nesvatý.

Havel: On tupí kalich náš!

Sbor: On vůdci lál, ať zhyne!
Lál kalichu, ať bez milosti
je sklán, ten proklatý!

(Táboři hrozivě obkličují Fridricha).

Prokop: Soud zadrž, lide, stůj!
Zpět v pochvu kvapný meč!
Mně a ne vám ta zpupná laje řeč,
onť odpovědník, nepřítel je můj;
hněv starý, osudný vše mezi náma dvěma,
však minulost' buď něma.
Jdi pokojně, jsi svoboden,
jdi Fridrichu, jsme cizí sobě zas.¹⁰³

¹⁰¹ Tamtéž, s. 9.

¹⁰² Tamtéž, s. 11.

Zatím se z libreta nedovídáme, co mají Prokop s Fridrichem mezi sebou a čím si Fridrich zasloužil svobodu. Možná to byla stejná žena, možná víra. Každopádně když dva lidi spojuje lidskost a ne náboženství, nebo jiná víra, tam dochází ke slovu i milosrdenství. Vždyť nakonec Fridrich neměl o Prokopovi žádné valné mínění:

Fridrich: Prokope, žes dravý,
krvelačný násilník;
hnul-li tebou zbytek mého žití,
nechci zaň ti vzdáti dík;
ale ve tvé krvi táboritské
jest-li krůpěj šlechtnosti lidské:
zachraň Naumburk!¹⁰⁴

Takže Fridrich vidí v Prokopovi jiskérku něčeho dobrého, chce od něho, aby zachránil město, ovšem Prokop je neoblomný, vyčítá Fridrichovi jako představiteli “druhé strany”, že chtěl vyhladit národ husitů, což bylo chápáno jako by chtěl vyhladit spravedlnost, víru, nebo lásku:

Fridrich: Na tvou hlavu padniž jejich zkáza,
nevinné té krve nach,
v níž se brodí vrah,
obětí všech mroucí sten,
nářek zoufajících žen,
dítek děs a strach,
požár chudých přístřeší,
trosky chrámů, rolí zhouba;
vše to kletbou nejtěžší
ať se v duši tobě hloubá!
Pro ta zavinění tebou muka
přede tváří nebes tam i světa
stokrát budiž kleta
vražedná tvá ruka!¹⁰⁵

Prokop: Hle, za tento pravdy Boží znak
z ruky Boží zdrcující prak
vymrštil mě jako kámen v let
v nepřátelský svět.
S tváře země zahladit jste chtěli
národ Božích bojovníků;

¹⁰³ Bendl, Karel. Krásnohorská, Eliška. Dítě Tábora. Tragická opera o třech jednáních, libreto 1884. Nákladem Aloisa Hynka, knihkupce. V Praze, 1884. Archiv ND v Praze, č. 146/76, s. 13.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 14.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 14.

mír a právo, jichž jste odepřeli,
vynutí si on svou zbraní,
zdeptá říše, zraní,
krví zemi ztřísní, hrůzami ji stísní,
na prsou vám kleče,
přinutí vás mocí meče,
po zápasech neskonalých,
by mu přán byl zákon Boží,
Boží český kalich!¹⁰⁶

V tomto dějství padlo rozhodnutí zničit Naumburk a Prokopovi se dostalo výčitek za propuštění Fridricha.

Co se dále dovídáme je, že po návratu Hagar, která si přiznala své viny a to, že zradila Tábor, Prokop jí o samotě odhalí, že je jejím otcem. Taky jí odhalí, že matka jí kdysi zavrhla, a tak jí Prokop unesl a ukrýval v táboře. Pomalu se dostáváme k rozuzlení sváru mezi Prokopem a Fridrichem.

Prokop: Ty, na niž kletby Tábor hněvný metá,
snad z touhy hříšné, pro bludičku světa
jsi pohasila plamen svědomí!
Kéž nad tebou Bůh soudce berly nezlomí!
Ty, jež jsi zrádce vybavila z pout,
ó žel, ó žel - tys dcera má!¹⁰⁷

Prokop uzná, že Hagar nezradila čest a víru tábora, jenom se zamilovala do zrádce Oty a následovala ho.

Prokop: Ne, nemohla má krev tak zapřít mne!
Tak hrozný nebyl její pád!
Ne, nebyla to zrada cti a víry,
byl to jen srdce blud, - bylť vězeň mlád -¹⁰⁸

A dále Prokop vysvětluje:

Slyš! Plamen kostnický kdy vzňal
Čech duši velkou, matka tvá
mně klnula i svaté moji víře
a prchla s tebou, jediným mým děckem,
ó, prchla s kletbou od kacíře.
Jí na vždy ožel, otcí důvěře, -
již matky nemáš, - již se netaž víc.
Já jsem tě unesl tvé matce, slyš,

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 15.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 19.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 19.

a před ní si tě tajím dávno již;
rod její zpupný, cizinský, tě hledá,
však srdce mé si tebe vzítí nedá,
já skrývám tě, bys nebyla mi vzata.
Tys bloudila! Má soud můj tebe v zkázu sklát?¹⁰⁹

Dále se dovídáme, že Hagar, jak se dověděla, že Prokop je její otec, o to víc litovala svého činu. Ovšem Prokop bere její čin na svou hlavu.

Prokop: Snad nechce Bůh, abych zavraždil své dítě!
Slyš, Hagar! hřích tvůj na svou hlavu беру,
já zradě odpouštím, bych zachránil svou dceru.¹¹⁰

A tak Hagar se zřekla matky a slíbila, že kdykoli se opět setká s Otou, vydá jej Táborům na soud. Hagar přísahá Táboru věrnost a Otovi smrt.¹¹¹

II. jednání: Břeněk je trýzněn žárlivostí, neboť tuší, že Hagar tajně miluje Otu. Proto spěchá, aby byl přítomen schůzce Hagar s Otou, která je smluvena v lese na břehu řeky Sály. Ota slíbil Hagar, že pro ni přijede na člunu a převezve ji na druhý břeh k její matce. Hagar uklidňuje žárlivého Břeňka a slibuje, že splní svůj úkol a Otu vydá na smrt. Břeněk je její věrností dojat a oba si přísahají lásku. V náruči je zastihne Ota, jenž tasí zbraň a v souboji Břeňka smrtelně zraní. Umírající Břeněk připomíná Hagar její přísahu a na to, aby na ni nezapomněla. Ota se blíží k Hagar s vyznáním lásky, ale Hagar se překoná a přivolává Tábority zvukem svého rohu. Vtom se v člunu blíží Gertruda z Vitzthumu, neteř Fridrichova, vystupuje na břeh a přiznává se Hagar, že je její matka. Hagar dojatá následuje ji do člunu a odjíždí s ní a Otou do Naumburka. Přivoloaní Táborité přicházejí pozdě, vidí jen, jak Hagar prchá s Otou. Nacházejí mrtvého Břeňka a kněz Havel vyčítá Prokopovi, že neodsoudil Hagar a zavinil tak smrt mladého Tábority. Prokop Veliký přiznává svou vinu, sděluje, že Hagar je jeho dcerou a žádá Tábor, aby zůstali věrni kalichu a s ním se vrhli do boje proti

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 19-20.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 20.

¹¹¹ Bělíček, Pavel. Dějiny české literatury v statistických grafech a tabulkách. Od počátku k baroku. Urania, Praha, 2008, s. 153-4. Když píšu o “myšlenkách husitství”, používám tento název jako pracovní, kvůli zkrácené verzi toho, co hledám v hudbě jako vyjádření této “myšlenky”. Chci vlastně zdokumentovat přesah běžných lidských situací v tábořské společnosti v těchto operách do teologie husitů. Kališnický a táboritický způsob života a myšlení se snažil odmytizovat, odbožštit a zesvětštit středověkou stavovskou teokracií aspoň napůl v světskou občanskou společnost. Jádrem husitské věrouky bylo zlaičtění, zesvětštění a zjednodušení obřadu, odstranění kultu svatých, obrazů a soch svatých, modliteb, zpovědí, almužen, odpustků, zádušních mší a mimořádných svátků, aby se mohlo svaté přijímání slavit kdekoli a kýmkoli a v jakémkoli občanském úboru, aby nebylo rozdílu v hierarchii kněží, laiků a věřících a všichni mohli přijímat pod obojí jako kněží a posvěcené osoby.

Naumburku.¹¹²

V tomto jednání vidíme, že ke slovu se dostává zase silnější cit. Hagar zrazuje podruhé, i když přísahala, že to už nikdy neudělá. Ještě i umírající Břeněk připomíná Hagar přísahu: “Dokonej, čímž dlužna Táboru: na zrádce - zde meč!”¹¹³

Dále se dovídáme, v čem bylo tajemství mezi Prokopem a Fridrichem. Byla to Gertruda, která byla neteří Fridrichova, ale zároveň i matka Hagar. Gertruda se dá Hagaři poznat, volajíc na ni jménem “Aléna” - to je to jméno, na které si Hagar nemohla vzpomenout - a připomínajíc jí ukolébavku, v paměti dceřině z dětství zachovanou:

Gertruda: Aléno má!

Hagar: Tím sladkým jménem volajíc
se skláněla kdys celujíc
má matka ke mně v dávném čase...

Gertruda: Má dcero, Prokopova dcero!

Hagar: Jak víš, kdo jsem?
Jsi v pravdě máti má?

Gertruda: Ó tys to, dcero ztracená,
mé touze vrácená!

Hagar: Ó tys to, máti ztracená,
mé touze vrácená!¹¹⁴

Ale i na základě této Hagařiny zrady byla Prokopovi vrácená důvěra a pověření vést Tábory dál jako jejich velitel:

Judyta: Ne! Ty jen sám jsi naše rámě mstící,
a bez Prokopa Tábor nezvítězí!
Veď nás, pravý knězi!
Ať Naumburk padne!

Havel: Veď nás, Naumburk padne!
Strašný vrahů bijce, vítězi,
veď nás! Až do světa pomezí
zvítězíme, s tebou bojující!
Tebou Tábor stojí, s Tebou Tábor padne!
Ty kdy vedeš nás,
chví se světa hráz!¹¹⁵

K celkovému rozuzlení a přiblížení děje původně napsané hře A. von Kotzebua “Husité před Naumburkem” se Karel Bendl nejvíc přiblížil až ve třetím dějství.

III. dějství: Před hradbami Naumburka se setkává Fridrich se svou neteří Gertrudou,

¹¹² Branberger, Jan. Dr. Svět v opeře. Čtvrté vydání. Orbis-Praha, 1948, s. 45.

¹¹³ Bendl, Karel. Krásnohorská, Eliška. Dítě Tábora. Tragická opera o třech jednáních, libreto, 1884.

Nákladem Aloisa Hynka, knihkupce. V Praze, 1884. Archiv ND v Praze, č. 146/76, s. 26.

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 34.

kteřá přichází s Hagar. Fridrich nechce přijmout do města kacířku a žádá, aby se Hagar zřekla kalicha. Hagar odmítá, její matka se jí zřiká. A odevzdává dceru do moci Fridrichovy. Přicházejí vyjednavači Táborů, a Fridrich jim sděluje, že propustí Hagar jako rukojmí, odvolá-li Prokop útok na město. Kněz Havel nedbá ničeho na jeho pohružku, že Hagar jinak bude usmrcena, odmítá jeho nabídku a ohlašuje útok. Když Fridrich odchází do města, aby je hájil, Ota nabízí Hagaře, že s ní uprchne, ale Hagar se rozhodne vyčkat příchodu Táborů. Nastává útok a Táboři sem proniknou. Hagar zklamaná v lásce nejprve probodne Otu a pak se též usmrtí. Umírající Ota jí blahořečí a připomíná, že Hagar v lásce nezklamal, že byl jediný, co jí miloval. Přijímá kalich, aby s drahou dívkou zemřel ve stejné víře. Když se Táboři tiše modlí nad mrtvými, vychází z bran Naumburka průvod bíle oděných dítek, jež zpívají píseň, kterou Hagar slyšala v mládí u matky. Děti prosí Prokopa, aby dal milost městu Naumburku a uchránil je zkázy. Nad dceřinou mrtvolou Prokop odpouští a vede své Tábořory proti jinému nepříteli.¹¹⁶

Co mě nejvíce zaráží je to, jak Gertruda bojuje o svou dceru, ale zároveň se jí pak lehce, ba až lehkomyšlně “zbavuje”, nebo zřiká kvůli kalichu, který má Hagar na hrudi a vydává jí Fridrichovi jako rukojmí.

- Gertruda: Stůj! Co hyzdí tvoji hrud’?
Pryč ohavný ten, pekelný ten znak,
pak teprv dcerou mojí buď!
- Hagar: Ó máti, s tímto znakem víry mojí
mě nechceš k srdci vinout, dcerou znát?
- Gertruda: Ne, nikdy!
- Hagar: Ta víra
mi od dětství je svatou, jedinou,
a kalich, jež tvé oko s hrůzou zírá,
mi světlil drahý otec rukou hrdinnou.
- Gertruda: On, otec, Prokop že ti drahým sluje?
Ó propast’ před námi se rozstupuje
a přes ni matku v náruč obemkneš,
jen otce, kalicha-li s ním se odřekneš!
Jen tak tě matka tvá chce zvatí dcerou.
- Hagar: Doufala jsem, že - ó, máti -
anděl míru zas tě vrátí
se mnou poznovu
v náruč otcovu!
- Gertruda: Šílená! Ó jest-li srdce tvé
zvrhlé tak, že pravé víře své,
v níž jsem, nemluvně, tě chovala,
víře té žes na vždy selhala,
zlolajíc: tož zavrhuji tebe,

¹¹⁶ Branberger, Jan. Dr. Svět v opeře. Čtvrté vydání. Orbis-Praha, 1948, s. 45-6.

Sklamalas mě, urazilas nebe!
nejsi dcerou mou, neb věčná hráz
dělí nás.

Vol: buď odřekni se matky své
neb kalicha!

Ale Hagar nechce odstoupit od víry svého otce, proto se jí Gertruda definitivně zřiká:

Gertruda: Pryč ode mne!
Ať na věky tě peklo pohlítí!
Nyní, ujče, (k Fridrichovi) jest Aléna tvou, -
již jen Prokopovou dcerou jest, ne mou -
Naumburku a tobě v dar ji dávám,
jako nástroj ti ji odevzdávám
pro tvé pikle, pro válečnou lešť, -
rukojmím ji učiň, zástavou,
nechat' za vlast naši v oběť klesne;
naposled jsem zřela v její líc.¹¹⁷

Matka se tedy zřekla své dceři kvůli jiné víře. Co bylo u matky tak silné, že zapovězela svou lásku k vlastní dceři? Byla to slepá nenávist ke kalichu nebo k Prokopovi?

Už jsme vzpomenuli v úvodu třetího dějství, jak to s Hagar skončí. Stává se Fridrichovou rukojmí. Fridrich dá bílým praporem na břehu Táborům znamení, že chce s nimi vyjednávat, a když kněz Havel připluje s bojovníky na voru, nabízí Fridrich Prokopovi navrácení jeho dcery, jestliže husité se vzdají, ale Hagar zemře při prvním výstřelu na hradby Naumburka. Havel odpoví, že Prokop své dcery se odřekl s kletbou a že ji v jeho táboře čeká jen smrt:

Havel: Tedy věz, že vyřknul smrt' i kletbu
tisícerou
nad svou padlou dcerou
Prokop sám!
Vrátí-li se, ve smrt' jen se vrátí!
Za to žití propadlé
Naumburku nám nelze volnost' dáti.
Naumburk padne, necht' i Hagar padne!¹¹⁸

Tady už nezbývá Fridrichovi nic, jenom se připravit na boj. Když se přizene vojsko Táborů, Hagar vyjde Prokopovi vstříc; vyznává, že místo boje vyhledávala lásky a smíru u své matky, ale našla tam jen nenávist.

Chtěl bych ještě zdůraznit, že Oto, který umírá rukou Hagařinou, žádá si kalicha, aby umřel v té samé víře, co má Hagar:

Oto: hle, z lásky umírám a z lásky k tobě

¹¹⁷ Bendl, Karel. Krásnohorská, Eliška. Dítě Tábora. Tragická opera ve třech jednáních, libreto, 1884. Nákladem Aloisa Hynka, knihkupce. V Praze, 1884. Archiv ND v Praze, č. 146/76, s. 35-6.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 38.

si žádám kalicha, bych předce v hrobě
byl s tebou sloučen jednou vírou...
Ó podejte mi kalich! - Umru -
Jsa kališník!¹¹⁹

V té době, kdy Eliška Krásnohorská psala libreto, bylo husitství chápáno jako vlastenectví. Už tady se projevuje “ruchovské” tíhnutí Krásnohorské k národním dějinám, k domácí dějepisné látce. Myšlení doby a vlastenectví se nejvíce projeví v závěru opery, kdy přichází z města průvod dítek, zpívajících dětskou ukolébavku Hagařina mládí a prosících o milost pro své matky a pro své rodné město:

Děti: Matka pěla, zář se bělá
liliová dítku z čela,
anděl míru chládek vlaje,
dítko vznáší v nebes kraje.
Jménem lásky dětinné
prosí mládí nevinné:
milost' nám i našim matkám
z ruky daruj hrdinné!¹²⁰

Ženy tábořské i dívky: Vyslyš dětský hlas!¹²¹

Prokop, mocně dojat tím výjevem vzkazuje po dětech u svého mrtvého dítěte Naumburku milost a smír. Táboři se vzchopí a odcházejí do nových bojů v jiný kraj:

Prokop: Ó, láskou otcovou vám žehnám, dítky!
Řekněte,
Že odpouštím jim jménem dítěte.

Děti: Velký vůdce, dík!

Prokop: Přec věrna byla Táboru!
Vzhůru, Táboře, se zbroj!
Za náš kalich svatý
v nový kraj a v nový boj!¹²²

Je známo, že základním programem měšťanské opozice v husitské revoluci byl program tzv. “čtyř artikulů”:

1. Aby slovo boží všudy bylo kázáno po celém křesťanství,
2. Aby pravé tělo Kristovo a jeho svatá krev všem věrným křesťanům, starým i mladým, byla podávána,
3. Aby všechno kněžské panování od nejvyššího kněze, tedy i papeže, až do nejnižšího a nejmenšího nebylo trpěno ani na statcích, ani na úrocích a aby toto panování kněžské světské lidi kazili,
4. Aby všichni zjevní hříchové byli stavováni, budiž na králech, na pánech, na

¹¹⁹ Tamtéž, s. 43.

¹²⁰ Tamtéž, s. 44.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Tamtéž, s. 44.

vладыkách nebo farářích, na duchovních i světských.¹²³ Základ Husovy sociální filosofie se odrazil v programu Tábora a Prokopa Holého¹²⁴, který tento program začal praktizovat zbraněmi, a v případě opery Karla Bendla Dítě Tábora se snoubil s romantickým vlastenectvím Elišky Krásnohorské devatenáctého století, která pojala výklad husitství nacionalisticky, kde spisovatelé a skladatelé se rádi vraceli k tématu husitství avšak mělo to pramálo společné se skutečností. A v tomto duchu byly napsány i vzpomenuté opery.

Karel Šebor (1843 - 1903) - Nevěsta husitská

Karel Šebor vstupuje na pole české kultury v 60. letech 19. století, to znamená v době, kdy se novodobá česká společnost nachází v poslední vývojové fázi národního obrození.¹²⁵ Současný muzikolog John Tyrrell ve své monografii o české opeře konstatuje, že byl Karel Šebor v té době zřejmě největším Smetanovým soupeřem.¹²⁶ Jako svou třetí operu s husitským námětem jsem si vybral operu Karla Šebora, *Nevěsta husitská*. Jako podkladový materiál mi slouží disertační práce Ivety Ptákové Vaškové z Masarykovy univerzity v Brně, která má název *Historické opery Karla Šebora* a článek Dr. P. Moréeho - *Česká reformace v opeře a oratoriích*.

Opera *Nevěsta husitská* byla dobovou kritikou srovnávána s Meyerbeerovou operou *Hugenoti*, a to hned z několika důvodů. Hlavním důvodem byla již samotná podobnost historických námětů (vražedné střetnutí dvou nepřátelských náboženských stran - katolíků s protestanty) a dějové vyústění opery (v obou případech dochází v závěru opery ke zkáze protestantů), dále užití formy velké opery (rozložení námětu do pěti jednání a zařazení baletu) a zejména citace a práce s chorálem. *Nevěsta husitská* je výjimečná tím, že je to první hudebně-dramatické dílo, které cituje husitský chorál *Ktož jsú boží bojovníci*. Užití chorálu vede přímo k velké opeře a k Meyerbeerovi jako vzoru pro kompozici díla.¹²⁷

Karel Šebor se narodil 13. srpna 1843 v Brandýse nad Labem, zemřel 18. května v Praze. Byl kapelníkem u divadel, též řídil vojenskou a sokolskou hudbu. Operní tvorbu zahájil skoro současně s Bedřichem Smetanou, roku 1865 po prvé provedení jeho opery *Templáři na Moravě*. Po ni následovaly *Drahomíra* (1867), *Nevěsta husitská* (1868), a *Blanka* (1870). Vedle těchto historických oper se pokusil soutěžit s *Prodanou nevěstou* svou *Zmařenou svatbou* (po prvé v Praze r. 1879).¹²⁸ Nejúspěšnějším Šeborovým dramatickým dílem se stala třetí opera *Nevěsta husitská*

¹²³ Kalivoda, Robert. Husitské myšlení. Filosofie Praha, 1997, s. 70-1.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Vašková, Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2013, s. 8.

¹²⁶ Tamtéž, s. 13.

¹²⁷ Tamtéž, s. 16.

¹²⁸ Branberger, Jan. Dr. Svět v opeře. Čtvrté vydání. Orbis-Praha, 1948, s. 463.

(premiéra 27. 9. 1868) komponovaná na německý text Edwarda Rüffera, která jako jediná z jeho oper byla v Prozatímním divadle opakovaně provozovaná a přešla i do repertoáru Národního divadla, kde se udržela na scéně až do roku 1894. Do tohoto roku byla hrána celkem 42krát. O jisté reprezentativnosti této opery může svědčit její plánované provedení ve Vídni na divadelní výstavě v roce 1892, k němuž ale nedošlo. V 70. letech Šebor operu pro tento účel revidoval, přičemž oslabil možnost jejího výkladu ve smyslu česko-německého konfliktu. Vznikla tak (v Košicích) druhá verze opery na upravený německý text (*Titus Fallerau*), která byla pak znovu přeložena do českého jazyka a dávana v novém nastudování v roce 1884 v Národním divadle.¹²⁹

Hlavní postavy: *Jaroslav, husitský vojevůdce*

Dalibor, husitský vojevůdce

Radimský, katolický rytíř

Růžena, dcera Radimského

Cikánské děvče

Bojovník

Husitské děvče

Hradní strážce

Kališníci, katolíci, hradní stráž, dívky z hradu, husitské ženy, panoš, vojín, husitští kněží, lid, Adamité (balet).

Děj se odehrává v husitském ležení v okolí Tábora a v okolí Prahy v roce 1434.¹³⁰

1. jednání: Husitský vojevůdce Jaroslav leží raněný v lese, vypráví o tuhých bojích, které právě svedl, a očekává brzkou smrt. V moci kouzelné přírody, jejíž krásu opěvuje, se ho zmocňují pocity blaha, odpuštění a nové naděje. Jaroslav předává zprávu o zradě města Prahy příchozímu Daliborovi, který s touto zprávou spěchá do husitského tábora. Do lesa přijde Růžena, dcera hradního pána Radimského, a chce Jaroslava zachránit. Oba mladí protagonisté se do sebe rázem zamilují, přestože poznají, že jsou každý jiné víry. Jejich rozhovor přeruší příjezd Radimského, příslušníka pražské katolické šlechty, který vyzývá Jaroslava na souboj. Jaroslav si dodává sílu a odvahu do boje zpěvem husitské písně *Ktož jsou boží bojovníci*. Oba protivníci záhy od boje ustoupí a přátelsky si podají ruce. Jaroslav dokonce odchází na hrad Radimského jako jeho host. V tomto momentě je divák ponechán domněnce, že Radimský nemohl bojovat s Jaroslavem proto, že jej tak silným dojmem uchvátila a smířila husitská píseň.¹³¹

Radimský: Milosti žádné Husitům
se námi nedostane!

¹²⁹ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce. MU FF, ÚHV, 2013, s. 32.

¹³⁰ Tamtéž, s. 103-4.

¹³¹ Tamtéž, s. 104.

svou duši poruč nebesům
a pak se uchop zbraně.
Již vytas meč a v boj se dej,
můj hrot se v tobě sbrodí,
a lovecké tě “holahej”,
na věčnost doprovodí.¹³²

Jaroslav: Pojd', druhu můj! Já zemřu v písni svaté,
Která mne často vedla k vítězství.
*Kdož sú boží bojovníci
a zákona jeho,
proste od boha pomoci
a doufejte v něho,
že konečně s ním
slavně zvítězíte!*¹³³

Chorál je přednesen nejprve sólově a poté je začleněn do komplexu terceta sboru katolíků, který má protitext:¹³⁴

Radimský: Skončiti mu nedovolme
tuto píseň kacířskou,
raději ho mečem skolme,
aby zemřel s písni svou!¹³⁵

Ke všeobecnému překvapení Radimský i Jaroslav od boje náhle ustoupí:

Radimský: Jsem oslaben, jsem pomaten!
Bůh ví, jaké to kouzlo má
v tom divném pohledu!
Ne, s ním boj nesvedu!¹³⁶

Také Jaroslav ztrácí sílu bojovat, opakuje tentýž text. Tento komentář má ve svém textu také sbor katolíků.

Radimský: Mně zdá se, jak bych dobře znal ten hlas;
led srdce roztaven a z oka pílí
proud horkých slz za dávný zase čas.¹³⁷

První jednání tak vrcholí přátelským podáním ruky obou protivníků. Šebor zde použil velmi efektně znění chorálu jako sólové písně, která má Jaroslavovi dodat sílu a odvahu k boji a zdůraznit odlišnost jeho náboženského vyznání.¹³⁸

¹³² Šebor, Karel. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, třetí vydání. Nakladatel Fr. A. Urbánek, knihkupec. V Praze, 1874. Archiv ND v Praze, 1051/68, s. 10.

¹³³ Tamtéž, s. 11.

¹³⁴ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. MU FF, ÚHV, 2013, s. 111.

¹³⁵ Šebor, Karel. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, třetí vydání, s. 11.

¹³⁶ Tamtéž, s. 12.

¹³⁷ Tamtéž.

¹³⁸ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. MU FF, ÚHV, 2013, s. 111.

2. jednání: Husité se radují ze svého vítězství, mladá cikánka, která se v táboře objeví, žertovným způsobem každému předpovídá budoucnost a všichni jsou veselí. Zpěv a tanec v husitském táboře náhle přeruší Dalibor, husitský velitel a vyzývá tábority do zbraně proti Pražanům, kteří zrádně táhnou na Tábor. Se zápalem povstanou všichni bojovníci a přísahají Praze pomstu.¹³⁹

Dalibor: Ó běda mi! Ta chrabrá česká zem,
jež vítězně se bila se světem,
je rozštípena v půl.¹⁴⁰

Z textu libreta je zřejmé, jak důležitý význam byl tehdy kladen na zdůraznění jednoty národa a na ukázání ničivého vlivu nejednotnosti a roztržičnosti společenství uvnitř jednoho národa.¹⁴¹

Děvče: Jaký to spor je opět rozštěpil?¹⁴²

Zrádci, kteří popouzeli Čechy proti Čechům, byli národu nebezpeční. Opět jinotaj na tehdejší dobovou společensko-politickou situaci. Motiv zrady z vlastních řad se tu objevuje jako hlavní příčina budoucího neúspěchu. V roli zrádce v této Šeborově opeře figuruje město Praha, resp. Pražská šlechta, která připustila rozštěpení českého národa a přidala se na stranu zikmunda. Odhodlanost husitského lidu k boji a souznění s Daliborem působí kladným příkladem kýžené jednoty společenství. Husitští vojevůdci Dalibor a Jaroslav jsou ztvárněni jako zástupci pravdy, práva a spravedlnosti, protože usilují o sjednocení české země.¹⁴³

Dalibor+sbor: Poslední zápas kyne vám,
usouzena je zkáza nám,
když v boji zrádném
s praporcem padnem.
Však běda zrádcům těm,
již Čechy proti Čechům zvou
nenávisť budí uspanou:
toť Praze záhubou.¹⁴⁴

Druhé jednání tedy vrcholí všeobecným nadšením, odhodláním k boji proti zrádným Pražanům.¹⁴⁵

III. jednání: Jaroslav a Růžena si v zámecké zahradě vyznávají lásku. Jaroslav je uzdraven a nastává čas loučení. Na důkaz lásky dává Jaroslav Růženě prsten své matky. Vypráví Růženě o nevěrném rytíři, který jej matce dal, ale záhy ji oklamal a

¹³⁹ Šebor, Karel. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, s. 2.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 18.

¹⁴¹ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. MU FF, ÚHV, 2013, s. 114.

¹⁴² Šebor, Karel, R. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, třetí vydání, s. 18

¹⁴³ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. MU FF, ÚHV, 2013, s. 114.

¹⁴⁴ Šebor, Karel, R. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, ...s.18.

¹⁴⁵ Vašková Ptáková, Iveta, s. 114.

opustil. Jaroslavovi měl být prsten výstrahou, aby svou milou nikdy neopustil. Růžena prsten a slib věrnosti přijímá. Do zámecké zahrady ale tajně přichází cikánka, která je zastížena hradní stráží, která ji před zatčením nechá na její prosbu ještě zazpívat píseň. Písni cikánka přivolá pomoc husitského vojska, které je již blízko hradu. Dalibor s vojskem chce vysvobodit Jaroslava, dostane se až na hrad a zajme Radimského. Nepřátelský útok husitů na hrad je zažehnán příchodem Jaroslava a jeho prohlášením, že je na hradě hostem, nikoliv zajatcem. Dalibor se tomu velice diví a táže se Jaroslava, zda-li je dosud kališník. Po Jaroslavově přitakání a výzvě k přátelství se všichni zúčastnění smíří.¹⁴⁶

Jaroslav: Skloňte rudý prapor v jase,
Katolíci, Táboři!
Čechové jsme všichni zase
po nsváru, po boři.
Ó kež by jazyk společný
nás upoutal čas na věčný!¹⁴⁷

Po rozsáhlé kolektivní scéně všesmíření a všelásky Dalibor vnese nový konflikt do právě sjednocené společnosti, neboť vyzve Jaroslava, aby vedl jeho muže do rozhodujícího boje: Dalibor: Nuž vzhůru, přáteli,

boj kyne všady,
mužně a vítězně
ved' naše řady.¹⁴⁸

Růžena i ostatní ho prosí, aby zůstal s nimi na hradě a neodcházel:

Růžena: Ve jménu vlasti,
zůstaň u nás!¹⁴⁹

Vnitřní Jaroslavův konflikt lásky a povinnosti, při němž je oběma protichůdnými stranami přesvědčován, aby se zachoval dle jejich přání, vyhraje povinnost. Jaroslav se loučí s Růženou:¹⁵⁰ Jaroslav: Ký to vyzývá

v mé duši hlas?
Nesnadné loučení;
láska mě volá,
čest neodolá.

Růžena: Z nejhlubší tůně duše mojí
volám: Ó, zůstaň, nespěchej,
a připomeň si lásku svoji,
památku tvou tu v mysli měj!

Jaroslav: Drahá, kalich volá,

¹⁴⁶ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce. MU FF, ÚHV, 2013, s. 104-5.

¹⁴⁷ Šebor, Karel. Ruffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, s. 29.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 30.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 31.

¹⁵⁰ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce, s. 105.

na shledanou!¹⁵¹

V tomto třetím dějství se dramatickost rozvíjí tzv. úsečnými výkřiky “Kalich volá!” (husité) a “Zůstaň u nás!” (katolíci). Scéna graduje po zvolání Růženy, která zoufale naléhá na Jaroslava, aby u nich zůstal, všichni v napětí očekávají Jaroslavovu reakci. V osudovém rozhodnutí se Jaroslav vymaní z náruče Růženy a opouští hrad Radimského se zvoláním: “Drahá, kalich volá!”¹⁵² Husité komentují odchod Jaroslava slovy:

Hus! Kalich volá!

Katolíci: Kacíř v něm zvítězil!¹⁵³

IV. jednání: Radimský když se dozvěděl o lásce dcery Růženy k Jaroslavovi, nechce svolit k jejich sňatku. Růžena vypravuje o svém milenci a ukáže otci prsten, který obdržela od něho na památku. Radimský zůstal stát jako ohromený, protože poznal prsten, který kdysi dal té, která měla s ním pak Jaroslava. Poté jí sdělí, že on je ten nevěrný rytíř a že tedy Jaroslav je jeho syn. Prosí zoufalou dceru, aby se vzdala své lásky k Jaroslavovi. Strašný je nyní stav ubohé dívky, protože přichází Jaroslav, aby si jí vzal za ženu. Ta mu sdělí důvod svého trápení - otcovu zprávu o prstenu:¹⁵⁴

Růžena: Můj otec řekl mi,
že tento klenot zná.
On dal jej v mládí jakés dívce darem.
Ó žel, miláčku můj!
Ta dívka však, toť - tvoje matka byla.
On mní - té krutosti! -
žes jeho syn.¹⁵⁵

Jaroslav přesvědčuje Růženu, aby otci nevěřila:

Jaroslav: Tot' pouhý blud a klam!
Miláčku, nevěř mu
a při mně stůj!
Co přísný katolík,
že já jsem kališník,
mít nechce dceru svou
husitskou nevěstou.¹⁵⁶

Jaroslav žádá o požehnání přicházejícího Radimského. Radimský varuje oba milence a nechce svolit k jejich hříšnému svazku. Jaroslav a Růžena nevěří Radimskému jeho naléhavá slova:¹⁵⁷

Ó slyšte zákon přírody,
jenž takou lásku (hříšnou) potresce,
bol sžírám moje útroby:

¹⁵¹ Šebor, Karel. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, s. 31-32.

¹⁵² Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce, s. 120.

¹⁵³ Šebor, Karel. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, s. 32.

¹⁵⁴ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce, s. 105.

¹⁵⁵ Šebor, Karel. Růffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, s. 37.

¹⁵⁶ Tamtéž.

¹⁵⁷ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce, s. 105.

Vy, ó, vy (oba) moje dívky jste.¹⁵⁸

Přestože se Radimský opakovaně zoufale snaží přimět Růženu, aby se vzdala Jaroslava, sic ji stihne boží trest. Také Jaroslav silně naléhá na Růženu:¹⁵⁹

Již pojď, ó, pojď, nevěsto má,
a buď mi družkou životem,
ku tobě jin má láska plá,
a u tebe je život snem.¹⁶⁰

Nyní je to Růžena, která volí mezi láskou a povinností. Růžena věří Jaroslavovi, neuposlechne otcovo varování, že zákon přírody takovou lásku potrestá, a odchází s Jaroslavem z hradu. Radimský ji chce zabít, Jaroslav tomu činu zabrání a Růženu odvede. Radimský běduje nad svým hříchem a nakonec se rozhodne jít za nimi.¹⁶¹

Radimský: Má vina zlá, velký můj trest,
mé ňadro hanby lůnem jest.
Ó bože, spíš je usmrtíš,
než k tomu svazku přivolíš.
Proč ještě dlím? Nuž vzhůru k nim,
ať krví hanbu zahladím.¹⁶²

V. jednání: směřuje k ústřední historické události - k poslední bitvě husitů u Lipan. Závěrečný akt uplatňuje prostředky velké opery: funkční zakomponování modliteb a husitského chorálu jako emblému doby.

V blízkosti Lipan očekávají husité rozhodující bitvu. Zatímco lid ještě spí, kněží se modlí za spásu svého lidu. Dalibor žehná Růženě a Jaroslavovi:¹⁶³

Dalibor: Věnc, dívko, myrtový
tobě na hlavě se skví,
mého druha ženu dnes,
svatební tě vítá ples.
Jemu's dala v žáru svém
v oběť víru s domovem,
tebe chrání jeho meč,
za ním půjdeš v krutou seč.
Tobě žehnám, dívko má,
ať vám blaha hvězda plá,
zvítězí-li dnes voj náš,
bude slaven sňatek váš.

Kněží pokračují v modlitbách, zatímco z dálky se již ozývá signál blížícího se

¹⁵⁸ Šebor, Karel. Ruffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto, s.38.

¹⁵⁹ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora, s.105.

¹⁶⁰ Šebor, K., s. 39.

¹⁶¹ Vašková, s. 106.

¹⁶² Šebor, Karel, s. 40.

¹⁶³ Vašková Ptáková, Iveta, s. 106.

katolického vojska. Růžena je odhodlána jít do boje s Jaroslavem. Hluk signálů probudí husitský lid, který si válečnou písní dodává odvahu do boje. Dalibor vyzývá lid k modlitbám (zní postupně modlitba kněží, husitský chorál a válečný sbor) před rozhodujícím okamžikem a své muže do posledního boje. Velí bojovat za svobodu “pro kalich a drahou vlast”.¹⁶⁴ Muži odcházejí do boje, ženy vystoupí na pahorek, odkud sledují bitvu, a pokračují v modlitbách (chorál). Jaroslav i Růžena, která ho chce zachránit svým tělem, v bitvě zahyne. Jako vítěz přijíždí Radimský a nad mrtvými těly svých dětí prorokuje národu lepší budoucnost.¹⁶⁵

Radimský: My zvítězili!
Hle, vizte, tamo záře plamenná,
kacířů hradba ohněm zničená!
Ha, moje dívky! -
Jsme sice vítězi,
to štěstí však
je kletbou mou! -
Co vidím? Červánků nový zář
vychází tam! Nový tak národ
lvů povstane z hrobů dědů zpráchnivělých.
Ti mrtvi jsou, však - žije naše

vlast’.¹⁶⁶

Závěr: I v této opeře se mísí jednotlivé osudy s historickým dějem té doby. I tady je to láska dvou mladých lidí z odlišného prostředí, která je rovněž nepochopená a proto musí mladí lidé zemřít. “Opera zdůrazňuje tragické rozdělení země a národa, které vede k záhubě celé pospolitosti”.¹⁶⁷ Šokující objev, že Jaroslav a Růžena měli stejného otce, a že jejich láska proto neměla budoucnost, se projevila ve druhé rovině opery - jako příběh o českém národě - jako životodárná dimenze v hledání národa, jeho společného jmenovatele a společných hodnot. Bitva u Lipan je proto úlitbou budoucnosti národa.¹⁶⁸

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem chtěl najít způsob zpracování “myšlenky” husitství v

¹⁶⁴ Šebor, Karel, s.44.

¹⁶⁵ Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce, s. 105.

¹⁶⁶ Šebor, Karel, s. 46-7.

¹⁶⁷ Morée, Pieter, dr. Česká reformace v opeře a oratoriích, s. 320.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 321.

operních dílech 19. a 20. století a jak tento obraz jednotlivě zpracovali skladatelé 19. století. Jako operní díla pro tento účel jsem si vybral operu Zdeňka Fibicha *Blaník*, operu Karla Bendla *Dítě Tábora* a operu Karla Šebora *Nevěsta husitská*. Měl jsem k dispozici i libreto, resp. divadelní hru Angela Zanardiniho *Giovanni Huss*, na slova kterého napsal hudbu neznámý italský skladatel Angello Tessaro. Text libreta byl v italštině a bohužel jsem neměl k dispozici kvalitní český překlad, proto jsem se musel zpracování tohoto díla vzdát. Nicméně k pojetí obrazu husitství v operních dílech mi bohatě stačily i libreta výše zmíněných českých oper. Ve všech operách je velice podobný děj. Potkávají se v nich dva světy v podobě mladých lidí, kteří se do sebe zamilují a nakonec pro tu lepší věc, tj. v pojetí skladatele období 19. století to znamená tábořský svět, svět kališnický, umírají oba, nebo alespoň jeden z nich. V *Blaníku* umírá Domovít, stařec, který je představitelem “starého světa”, nebo upadajícího husitství. V “*Dítěti Tábora*” Karla Bendla umírají Břeněk jako hejtmán tábořský, představitel kališníků a Hagar a představitel katolického světa Oto Naumburský. Tedy dva světy zdůrazňující náboženskou stránku katolíků a kališníků. V *Nevěště husitské* je podobný děj, tam umírají taky dva mladí lidé jako představitelé dvou světů katolíků a kališníků – Jaroslav a Růžena, dcera Radimského. V pojetí skladatelů výše zmíněných je tedy dobro a zlo ztvárněné v náboženském pojetí jako tabor kališníků a katolíků a pak ještě konkrétněji jako ve dvou mladých lidech, kteří se nadevšecko ještě do sebe zamilují. Další dějovou zajímavostí je, že skladatelé použili ve svých operách pohádkové, resp. mytologické prvky, v našem případě Fibich v opeře *Blaník* použil motiv “blanických rytířů” (pověst) a pohádkový prvek Perchty, bílé paní. Na konkrétní zvýraznění nebo odlišení zla od dobra byly v operách *Dítě Tábora* a *Nevěsta husitská* dokonce konkrétním způsobem ztvárněna zápletky mezi postavami, které prozradí buď minulá událost, na kterou si už nepamatují, nebo nějaká věc, v našem případě prsten, který pozmění vztahy mezi účinkujícími. Tak v opeře *Dítě Tábora* vyjde najevo nový vztah, a to tím, že Gertruda zavolala na Hagar jejím jménem z dětství (Alena) a připomněla ji píseň, ukolébavku, kterou ji zpívala v dětství. Tím Hagar spoznala svojí vlastní matku, ale skladatel, potažmo libretistka (Krásnohorská) ji zařadila do tzv. “zlého” tábora katolíků (Gertrudu), což se projevilo i ve vlastnostech Gertrudy – nenávisť, chlad, neláska vedoucí až k zatracení vlastní dcery. V *Nevěště husitské* Karla Šebora taky je poznávacím prvkem prsten, kde se poznají sourozenci, kteří byli předtím v partnerském vztahu. I tady je použita zápletky na zvýraznění dobra a zla v podobě konkrétních postav – Radimský jako katolík, představitel tvrdosti, nelásky a chladu neváhal by zabít vlastní děti kvůli svému náboženskému přesvědčení, v našem případě katolické víry, a Jaroslav jako kališník s Růženkou, jako konkrétní představitelé dobra I v této opeře byla všeobecná “myšlenka” husitství ztvárněna jako poselství dobra v konkrétních lidských postavách a situacích. Největší akt lásky a milosrdenství v praxi znázornil Karel Bendl v závěru opery *Dítě Tábora*, když Prokop Veliký udělil milost městu Naumburku a vyslyšel prosby malých dětí.

Proti katolíkům, kteří v boji s husitama tvrdili, že poddaní musí poslouchati představené ve všech věcech, tj. všude tam, kde není okamžitě patrna mravně

společenská kvalita takových úkonů a činností, rozvíjí husitství skvělou argumentací, že v takových věcech rozhoduje rozum člověka, zda má příslušné rozkazy plnit, nebo neplnit. Neboť pouze okolnosti takového skutku určují jeho kvalitu, a tyto okolnosti třeba posoudit samostatně rozumovou úvahou. Husitská myšlenka tedy přímo naznačuje, že směrodatnost rozkazu je vázána na užitečnost, kterou žádaný čin má pro podřízeného.¹⁶⁹ Toto se nám zobrazilo jako konflikt Gertrudy s Hagar, když Gertruda přikazovala Hagar, ať sundá z hrudě kalich v opeře *Dítě Tábora* Karla Bendla. Hagar neposlechla, protože dala přednost rozumovému postoji než slepé poslušnosti. Jako další příklad uvedu pokřtění katolíka Oty tábořským knězem Havlem na kališníka, ovšem tady vidím spíš emocionální rozhodnutí než na základě rozumu. Každý člověk je jen potud křesťanem, pokud svým praktickým působením, svou praktickou činností ve společnosti plní "Boží zákon".¹⁷⁰ Všimněme si, že všichni skladatelé v spomenutých dílech zobrazili katolickou stranu jako donucovací, jako ty, co páchají křivdy na širokých vrstvách národa, který sympatizoval s ideologií husitů. Ale to je pohled skladatelů té doby, tj 19. století.

Literatura a použité zdroje:

Bendl, Karel. *Krásnohorská, Eliška. Dítě Tábora. Tragická opera o třech jednáních.* Libreto, 1884. Nákladem Aloisa Hynka, kníhkupce. V Praze, 1884. Archiv ND v Praze, č. 146/76.

Běliček, Pavel. *Dějiny české literatury v statistických grafech a tabulkách. Od počátku k baroku.* Urania, Praha, 2008.

Branberger, Jan. Dr. *Svět v opeře.* Orbis-Praha, čtvrté vydání, 1948.

Fibich, Zdeněk. *Krásnohorská, Eliška. Blaník. Klavírní výtah.* Vyd. Fr. A. Urbánek v Praze. Archiv opery ND v Praze, rok neudán.

Černušák, Gracián. *Dějiny evropské hudby.* Panton Praha, 1964.

Kalivoda, Robert. *Husitské myšlení.* Filosofia Praha, 1997.

Kolektiv autorů. *Hudební věda I. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj.*

¹⁶⁹ Kalivoda, Robert. *Husitské myšlení.* Filosofia, Praha, s. 62.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 56.

SPN Praha, 1988.

Kolektiv autorů za vedení V. Holzknechta, V. Paše, M. Nedbala. Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí. Orbis Praha, 1962.

Kouba-Černý. Hudba v českých dějinách od středověku do nové doby. Editio Supraphon Praha, 1983.

Kyncl, Jaromír. Od gregoriánského chorálu po současné zpěvní formy. Vydal: Press-Pygmalion, s.r.o., Český Těšín. Vydání první, 2004.

Lehár, J., Stich, A., Janáčková, J., Holý, J. Česká literatura od počátků k dnešku. Nakladatelství Lidové noviny, s.r.o., Praha, 2013.

Morée, Pieter, dr. Česká reformace v opeře a oratoriích. Sborník, 2016.

Racek, Jan. Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1958.

Šafařík, Jiří. Dějiny hudby I. Od počátku hudby do konce 18. století. Votobia Praha, 2002.

Šebor, Karel. Rüffer, Edvard. Nevěsta husitská. Libreto. Třetí vydání. Nakladatel Fr. A. Urbánek, knihkupec. V Praze, 1874. Archiv ND v Praze, 1051/68.

Válek, Jiří. Evropská opera. "Dějiny hudby" – II. část. Vydavatelství TEREZA TEMPO Line, s.r.o., 1993.

Velek, Viktor. Druhý život Mistra Jana Husa a husitství v české a světové hudbě v letech 1800-1848. In: Časopis Musicalia 2015, č. 1-2, s. 119.

Vašková Ptáková, Iveta. Historické opery Karla Šebora. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2013.

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Blanik_\(Fibich\)/26](https://cs.wikipedia.org/wiki/Blanik_(Fibich)/26). 6. 2016/.

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Naumburg/26>. 6. 2016/.

