

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Život a dílo Josefa Matyáše Wolframa se zaměřením na operu Bergmönch

Life and compositions of Josef Matthias Wolfram

– especially the opera Bergmönch

Matouš Pavlis

Vedoucí práce: prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice (B7507)

Studijní obor: Hudební výchova se zaměřením na vzdělávání – Sbormistrovství se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma Život a dílo Josefa Matyáše Wolframa se zaměřením na operu Bergmönch potvrzují, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzují, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Teplicích, 3. 5. 2020

Rád bych z celého srdce poděkoval všem, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Vedoucímu práce, prof. Stanislavu Pecháčkovi, děkuji za trpělivé vedení a konstruktivní kooperaci, Mgr. Janu Zástěrovi za tematickou inspiraci a podporu při tvorbě a v neposlední řadě své rodině za vytvoření příjemného pracovního prostředí.

ABSTRAKT

Práce si klade za cíl seznámit čtenáře s osobností Josefa Wolframa, hudebního skladatele a někdejšího teplického purkmistra. Za použití dobové literatury a periodik je popsán skladatelův život a dílo. Zvláštní důraz je kladen na formální a obsahovou analýzu opery Bergmönch, na rozboru jejíchž vybraných částí jsou prezentována specifika Wolframova hudebního vyjadřování. Práci uzavírá popis skladatelova odkazu a snahy o jeho navrácení do veřejného povědomí.

KLÍČOVÁ SLOVA

Josef Wolfram, Teplice, skladatel, opera, Bergmönch

ABSTRACT

The aim of this Thesis is to introduce Josef Wolfram, a composer and a former mayor of town of Teplice. Wolfram's life and works are presented using period resources. Special emphasis is laid on the analysis of the form and content of the opera Bergmönch.

Wolfram's musical style is described using selected parts of this opera. The Thesis concludes by a description of Wolfram's legacy and efforts of raising awareness of his story.

KEYWORDS

Joseph Wolfram, Teplice, composer, opera, Bergmönch

Obsah

Úvod	7
1 Život a veřejné působení J. M. Wolframa	9
1.1 Životopisná data.....	9
1.2 Wolfram v Teplicích.....	10
1.2.1 Teplice od roku 1793 do 20. let 19. století	10
1.2.2 Wolframovo působení v Teplicích	12
1.2.2.1 J. Wolfram a E. Meissner.....	14
1.3 Lázeňský orchestr	16
1.4 Jméno	16
2 Hudební dílo J. Wolframa	18
2.1 Obecný hudebně-historický kontext	18
2.1.1 Raně romantický singspiel.....	19
2.2 Wolframovy kompoziční začátky a pražské skladby.....	19
2.3 Vídeňské a před-teplické kompozice	20
2.4 Teplická tvorba	21
2.5 Opera v díle J. Wolframa	22
3 Bergmönch	24
3.1 Vznik opery a dobová reflexe	24
3.2 Karl Borromäus von Miltitz.....	26
3.2.1 Libreto k operě Bergmönch.....	27
3.3 Příběh opery	28
3.3.1 Akt 1	28
3.3.2 Akt 2	29
3.3.3 Akt 3	30

3.4	Tematické kontexty opery Bergmönch.....	31
3.5	Parametry opery Bergmönch	31
3.5.1	Obsazení	31
3.5.2	Struktura hudebních čísel opery	32
4	Analýza vybraných částí.....	34
4.1	Dostupné prameny	34
4.2	Č. 1 – „O Vater“	36
4.3	Č. 9 – „Finstre Gnomen“	41
4.4	Č. 17 – „Glück auf!“	48
4.5	Shrnutí analýzy	52
5	Posmrtný život Wolframova odkazu	53
	Závěr.....	54
	Seznam použitých informačních zdrojů	56
	Seznam příloh.....	57

Úvod

Teplická zámecká zahrada je nejmalebnější o teplých letních podvečerech, kdy již slunce tolik nepálí. Stíny stromů se začnou pomalu protahovat, Krušné hory na obzoru tmavnou, nebe nad nimi pozvolna oranžoví a ulice se na malou chvíli vyprázdní, jen aby se později znovu zaplnily skupinkami lidí mířícími do víru noci. Vydá-li se návštěvník z parku směrem do centra, mine Zahradní dům, stavbu, která v době největší slávy Teplic hostila významné hudebníky své doby, již zde návštěvníky městských lázní bavili svým uměním. Cesta se poté svažuje dolů, až dojde na náměstí, kterému vévodí klasicistní Teplický zámek, někdejší sídlo majitelů zdejšího panství, rodu Clary-Aldringenů. Zámek objímají domy, v nichž na počátku 19. století za napoleonských válek přebývala družina ruského cara, pruského krále a rakouského císaře. Přejdeme-li náměstí a odbočíme doleva, octneme se v Lázeňské uličce, kde nás přivítá průčelí domu, ve kterém při své návštěvě lázní přebýval legendární německý skladatel Ludwig van Beethoven. Pravou stranu uličky lemuje zadní zeď lázeňského domu pojmenovaném po právě zmíněném skladateli. Vydá-li se návštěvník po cestě dolů a odbočí doprava, vejde do Lázeňského sadu. Po levici uvidí velkou budovu Krušnohorského divadla, někdejšího sídla teplického operetního souboru. Cesta dál vede ke Kolostujově kašně, ze které kolemjdoucího ostražitě sledují chrlíče ve tvaru prasečích hlav. Divoká prasata byla odedávna patrony celého Krušnohoří – mělo to být právě prase, které se podle legendy opařilo v horkém prameni a tím položilo základ teplickým lázním. Proto se stavitelé této fontány rozhodli nahradit tradiční lvy právě vepři. Přejdeme-li pak silnici a vystoupáme po širokých schodech, otevře se nám pohled na někdejší městský hřbitov. Ten byl v 60. letech 19. století zrušen, dnes je na jeho místě drobný parčík. Zůstali tu jen tři svědkové původního místa, kaplička a dva hroby. Jeden z hrobů leží uprostřed hustého jalovčí naproti schodům, po nichž jsme do parčíku vyšli. Není nijak pompézní, ač je místem posledního odpočinku člověka, jehož zásluhou můžeme dnes sledovat důkazy někdejší teplické slávy. Náhrobní kámen je nadepsán prostě – „Wolfram. Bürgermeister. 30. September 1839.“

O osobě Josefa Wolframa jsem se dozvěděl od skladatele, dirigenta, teplického patriota a dobrého přítele Jana Zástěry, který se obrodě podkrušnohorského regionu soustavně věnuje již téměř dvacet let. Jeho vyprávění o výstředním hudebním géniovi, který jako milovaný purkmistr brázdil teplické bulváry a okouzloval davy návštěvníků, bylo strhující a přesně

zacítilo na můj zájem o mé rodné město. Tak jsem se rozhodl podrobit slova svého kamaráda zkoušce.

O Wolframovi toho není příliš známo. Monografická literatura neexistuje, dobové prameny jsou roztříštěné a kusé. Hlavním zdrojem informací jsou tak články ve starých německých životopisných slovnících, sbornících a časopisech. U těch ovšem nenarážíme pouze na jazykovou bariéru, ale i na obtížnou čitelnost textů – nejen že se na mnohých dokumentech podepsal zub času, ale také fakt, že jsou povětšinou psány švabachem, rukopisy pak kurentem. Velkou roli při hledání pramenů hrála možnost využití elektronických katalogů mnohých knihoven, především pak aplikace Kramerius Národní knihovny v Praze, ve které jsem ve sbírce dobových periodik našel značnou část důležitých zmínek.

Základní bádání o Wolframově životě a díle již provedl muzikolog Mgr. Tomáš Spurný. Poskytl mi exkluzivně několik svých zatím nevydaných pojednání o Wolframově díle, mezi nimi pro tuto práci zcela zásadní dějovou analýzu opery Bergmönch.

Má práce kompiluje různé zdroje za cílem vytvořit ucelený přehled o Wolframově životě a díle a zasazuje jej do kontextů doby a místa. Klade si též řadu otázek: Kdo byl Josef Wolfram? Má smysl se Wolframem zabývat? Byl skutečně geniálním hudebním skladatelem? Má jeho hudba dnešnímu posluchači co nabídnout a překračuje její význam lokální kontexty?

Svou práci jsem rozčlenil do pěti hlavních částí. První pojednává o Wolframově životě – seznamuje se základními životopisnými daty, zmiňuje důležitá působiště a jejich dobové kontexty, mapuje skladatelův osobní vývoj a jeho cestu do úřadu teplického purkmistra. Druhá kapitola zkoumá skladatelovo hudební dílo se zvýšenou pozorností k operní tvorbě. Třetí část se věnuje opeře Bergmönch, kontextům jejího vzniku, dobové kritice a formální analýze díla. Ve čtvrté kapitole je rozebráno několik vybraných částí z této opery. Pátá kapitola na závěr zkoumá posmrtný život Wolframova odkazu.

V práci cituji v souladu se standardní normou ISO 690 za použití harvardské metody odkazů.

1 Život a veřejné působení J. M. Wolframa

1.1 Životopisná data

Josef Matyáš Wolfram se narodil 21. července 1789 v Dobřanech do rodiny se značným bohatstvím. Nejde jen o bohatství ve smyslu velkého finančního kapitálu, ale především o velké množství společenských kontaktů, ze kterých Josef čerpal po zbytek života. Základního vzdělání se mu dostalo soukromě v domácím prostředí. Již v raném věku prokazoval velký hudební talent. V šesti letech se začal učit hře na klavír, o rok později pak i zpěvu a hře na housle. Velkou oporu v hudebním vzdělávání našel mladý Josef u svého otce. Ten svého syna podporoval nejen financemi, ale i zajišťováním notového materiálu k nejnovějším dílům světových skladatelů. Wolfram se tak dostal ke kompozicím od W. A. Mozarta, jehož celý život velmi obdivoval (Joseph Wolfram. Ein biographisches Denkmal, 1871, s. 121).

V roce 1800 započal studium na gymnáziu v Plzni. To absolvoval v roce 1805 a přesunul se do Prahy, kde pokračoval studiem práv. Pražské prostředí mu nabídlo nové možnosti – především pravidelně navštěvoval koncerty a operní představení. Právě možnost slyšet díla významných skladatelů své doby jej motivovala ke studiu organologie a instrumentace. V této době se také učil harmonii u J. Drechslera¹, později pak kontrapunktu u J. A. Koželuha².

V roce 1811 přišel Wolframův otec o celé své jmění v rakouském státním bankrotu, a tak se Josef, do té doby závislý na velkorysé podpoře z domova, musel zaopatřit sám. Přerušil proto svá studia v Praze a přestěhoval se do Vídně. Ve studiu pokračoval na právnické fakultě tamější univerzity. Zároveň se živil jako soukromý učitel hudby dětí vídeňské smetánky. Dostatečný počet žáků mu nejspíš zajistily dobré rodinné kontakty. Bylo by jinak velmi málo pravděpodobné, že by se coby mladý student práv prosadil jako učitel hudby. Zde se také seznámil s Annou Himmelfahrtovou, se kterou se ještě ve Vídni oženil³. Intenzivně pak navštěvuje vídeňské hudební produkce a poslech kompozic rakouských mistrů té doby využívá ke svému vzdělávání a čerpání inspirace. Později ovšem onemocněl a na radu lékařů

¹ Josef Drechsler (1782–1852), vídeňský skladatel, kapelník, hudební pedagog českého původu.

² Jan Antonín Koželuh (1738–1814), český skladatel a varhaník. V době Wolframových studií v Praze regenschori v katedrále sv. Víta.

³ O samotné svatbě není v pramenech zmínka. Víme jen, že do Vídně přijíždí jako svobodný, ale zpět do Prahy se vrací i s ženou. Musel se tedy oženit ve Vídni.

se o dva roky později, v listopadu 1813, vrátil do Prahy. Charakter této nemoci není znám, můžeme se jen domnívat, že šlo o formu přepracování – nejspíš musel pracovat velmi intenzivně, aby dokázal plnit své studijní povinnosti a uživit sebe i svou ženu jako hudební pedagog.

V Praze se na přání svého otce věnoval právní praxi. Krátce po návratu složil zkoušky u apelačního soudu⁴. Následně pracoval u zemského soudu v Praze a v roce 1816 nastoupil jako syndik⁵ v Toužimi.

Později, nejspíš již v roce 1817⁶, přišel do Krupky, kde pracoval jako soukromý advokát. V roce 1818 zde byl zvolen městským radou. Na území Krupky se ze začátku 19. století začalo kromě cínu těžit i uhlí, což městu značně zvýšilo příjem. Takto získané prostředky byly krupským vedením investovány především do infrastrukturního a estetického rozvoje města, což jej učinilo lukrativnějším i pro návštěvníky z cizích regionů. Wolfram tedy začal přicházet do kontaktu nejen s významnými osobnostmi tehdejší doby, ale především s hornickým prostředím, do jehož koloritu později zasadil i své pozdější dílo, operu Bergmönch.

V roce 1819, tedy pouhý rok po příjezdu do Krupky, byl pozván do nedalekých Teplic, kde se stal městským radou, a nakonec v roce 1824 purkmistrem⁷. Zde žil a tvořil až do své smrti 30. září 1839.

1.2 Wolfram v Teplicích

Město Teplice v době Wolframova působení zažilo největší rozkvět ve své historii. Pro pochopení Wolframova interese a motivací jeho investic a do tohoto malého, podkrušohorského města, je třeba nejprve znát vývoj zdejších společenských poměrů.

1.2.1 Teplice od roku 1793 do 20. let 19. století

Doménou města Teplice byly od jeho založení v roce 762⁸ lázně. Příjem města tvořily z drtivé většiny výdělky z lázeňských domů a ze služeb s léčebnými pobyty spojených.

⁴ Dnešní odvolací soud.

⁵ Taktéž přísežný písař, dnešní soudní zapisovatel.

⁶ Víme, že Slavnostní mše D-dur, premiérována v tomto roce, byla uvedena právě v Krupce.

⁷ Dnešní starosta.

⁸ Podle Kroniky české Václava Hájka z Libočan.

Mohlo by se proto zdát, že požár v roce 1793, ve kterém shořela velká část východní lázeňské čtvrti, byl pro Teplice zničující. Tato tragédie ovšem paradoxně nastartovala velké rekonstrukční a stavební období. Opravovala se ohněm poničená obydlí, vyrůstaly nové lázeňské domy, sázely se stromové aleje, dláždily se cesty – tedy město se, na svou dobu nebývale rychlým tempem, připravovalo na obnovení chodu. A již pouhý rok po požáru se lázně znovu otevřely pro hosty. To mimo jiné svědčí o nebývalém zápalu Teplických a jejich zájmu o vlastní město. Je to právě tato doba, kdy Teplice dostávají dnešní charakteristickou klasicistní a empírovou podobu.

Promptně obnovený provoz záhy přinesl své ovoce. Do lázní se ihned vrátili návštěvníci, včetně známých osobností té doby. Šlo o osoby ze všech odvětví veřejného života – politiky, šlechtice, vědce, lékaře, právníky, literáty, hudební skladatele a další. Jmenujme za všechny švédského krále Gustava I., vojevůdce Jana Josefa Václava Radeckého, příslušníky významných šlechtických rodů, například Lobkoviců nebo Schwarzenbergů, básníky Johanna Wolfganga von Goethe, Clemense Brentana, Georga Friedricha Philippa, legendárního skladatele Ludwiga van Beethovena⁹, nebo překladatele a spisovatele Johanna Gottfrieda Seumeho, který v Teplicích v roce 1810 zemřel a byl pohřben¹⁰. Město se těšilo větší přízni než kdy před tím, což se odrazilo i v městské kase. Ta nyní neprofitovala jen z příjmů z cestovního ruchu, ale i z neustávající finanční podpory od okolních měst a soukromých donátorů.

Překvapivě pozitivní vliv na veřejné povědomí o Teplicích měly Napoleonské války (1803–1815), zejména pak v kontextu bitvy u Chlumce (29. a 30. srpna 1813). Město představovalo takticky ideální zázemí pro armády proti-napoleonského odboje. Lázně sloužily jak k odpočinku, tak k rekonvalescenci zraněných vojáků; ubytovacích kapacit zámku a honosných městských domů pak využili sami panovníci koaličních zemí – rakouský císař František I., pruský král Fridrich Vilém III. a ruský car Alexandr I. – i jejich význační vojevůdci. V říjnu zde dokonce rakouský císař a ruský car uzavřeli pakt o spojenectví.

⁹ S Beethovenem jsou Teplice bytostně spojovány do dnes (Beethovenův festival, Lázeňský dům Beethoven atd.) Výlučnost tohoto spojení je poněkud paradoxní vzhledem k faktu, že zdejší lázně skladatel navštívil pouze dvakrát (1811 a 1812). Mnozí neméně významní hosté přicházeli do města s výrazně větší pravidelností, avšak připomínky těchto návštěv jsou daleko sporadičtější.

¹⁰ Jeho hrob je jedním ze dvou, který zůstal na místě starého hřbitova v dnešní Lípové ulici. Druhý patří Josefu Matyáši Wolframovi.

1.2.2 Wolframovo působení v Teplicích

Na narůstající počet vzácných hostů muselo vedení města zareagovat. Teplice ve svém čele potřebovaly nejen schopné politiky, ale i osobnosti, které by příchozí evropská smetánka vnímala jako sobě rovné a dostatečně zajímavé. Josef Matyáš Wolfram, coby mladý muž z movité rodiny s význačnými známostmi, právník s nemalou praxí, ale také slibný skladatel, obě hlediska splňoval znamenitě, a tak jej městská rada roku 1819 pozvala ze sousední Krupky, aby nastoupil na místo radního, uvolněné nově zvoleným purkmistrem, Aloisem Gollem (Kilián, 2015, s. 201).

Vrchol Wolframovy kariéry ovšem nadešel v roce 1824, kdy byl sám zvolen purkmistrem. Tento úřad měl v teplických kontextech svá specifika; náplň práce se měsíc od měsíce lišila v závislosti na lázeňské sezóně. Ta trvala od začátku června do poloviny října. V době Wolframova působení šlo o zcela zásadní období, neboť si v něm město muselo vydělat na celý zbytek roku. Dobrý výdělek závisel na počtu příchozích a jejich ochotě zanechat v lázeňských domech a u poskytovatelů ostatních služeb své peníze. Velkou roli v symbolické starosti o hosty sehrával právě purkmistr, jehož povinností bylo mimo jiné zajistit, aby se příchozí cítili vítáni. Každý den byl proto návštěvníkům od jedenácti hodin k dispozici v zámecké zahradě a na kolonádě, kde jej mohli oslovit¹¹. Významnější hosty pak vítal zvláště, většinou přímo na radnici. Z prominentních návštěvníků této doby jmenujme například houslového virtuosa Niccola Paganiniho, historika Františka Palackého nebo pruského krále Fridricha Viléma III.¹² Odpolední hodiny purkmistr věnoval především administrativě spojené s politickým vedením města. O večerech býval přítomen na doprovodných kulturních akcích a setkáních. Ve Wolframově případě nešlo jen o pasivní přítomnost, kterou by pouze naplňoval svou formální povinnost politika, ale velmi často sám bavil shromážděné vlastními hudebními výstupy. Mnozí hosté nezůstávali pozadu a k produkci¹³ se aktivně připojovali, jako například významný přírodovědec a cestovatel

¹¹ Podle místní lidové slovesnosti při těchto úkonech purkmistři nosili frak v teplických barvách, tedy žluto-modrý. Jedná se ovšem o nepodloženou informaci.

¹² Pruský král si Teplice během své první návštěvy během napoleonských válek natolik oblíbil, že přijížděl téměř každoročně, až do své smrti. Byl velkým Wolframovým přítelem, četnost návštěv je možné přiřknout právě jejich dobrému vztahu.

¹³ Nešlo jen o muzicírování improvizacího charakteru. Wolfram později psal skladby (především smyčcová kvarteta) přímo pro tyto příležitosti, v nichž zohledňoval rozličné úrovně hudebních dovedností zúčastněných hráčů.

Alexander von Humboldt, který byl zručným cellistou (Joseph Wolfram. Ein biographisches Denkmal, 1871, s. 122). Wolfram mu dokonce dedikoval několik svých smyčcových kvartetů.

Zimní měsíce byly o reprezentativní povinnosti ochuzeny. Lázně se na zimu zavíraly, hosté tedy nepřijížděli. Tím purkmistrovi z denního programu odpadlo velké množství společenských událostí a zbyla jen běžná administrativní agenda. Wolfram takto získaný volný čas věnoval kompozici, především pak skladbě oper. Pracovní shon se o slovo přihlásila až na jaře, kdy bylo město potřeba připravit na blížící se lázeňskou sezónu – probíhaly tedy stavby, rekonstrukce, městský úklid, také plánování kulturních událostí a programů, ale i korespondence s významnými hosty, tedy vše, co bylo potřebné pro náležitou reprezentaci Teplic. V roce 1838 dokonce sám Wolfram vedl velkou přestavbu lázeňské čtvrti i přes fakt, že byl oslaben onemocněním, jež se mu stalo osudným.

Bylo to právě v době Wolframova vedení, kdy město dosáhlo vrcholu své slávy. Od začátku 19. století až do poloviny 40. let zaujímaly Teplice co do návštěvnosti lázní první místo v Čechách – předběhly tak dokonce vyhlášené Karlovy Vary (Kilián, 2015, s. 187). Z tohoto období též pochází známá přívzviska Teplic, jako „Malá Paříž“ nebo „Salón Evropy“. Purkmistrův přínos lázeňskému městu nezůstal bez povšimnutí. Za hudební zásluhy a péči o Teplice byla Wolframovi v roce 1835 císařem Františkem I. Habsburským propůjčena Zlatá medaile za umění a vědu. O tři roky později jej obdobným vyznamenáním dekoroval i ruský car Mikuláš I.

V roce 1839 ovšem Wolframa zasáhlo blíže neznámé plicní onemocnění. Purkmistr se i přes tuto indispozici snažil pokračovat ve své práci – město na jaře připravil na lázeňskou sezónu, komponoval, vítal ve městě důležité delegace, ale později musel ulehnout na lůžko. Po dlouhém boji s nemocí 30. září 1839 ve věku padesáti let zemřel ve svém bytě na radnici. Slavnostní pohřeb se uskutečnil 3. října. Zúčastnily se jej všechny důležité osobnosti tehdejších Teplic a okolí – krajský a okresní komisař, členové městské rady, vedení teplické pošty, dokonce i představitelé zdejší židovské obce – a samozřejmě i obyvatelé města

(Eichler, 1840, s. 38). Wolfram byl pohřben na tehdejší městském hřbitově¹⁴. Jeho hrob na téže místě stojí dodnes i přesto, že původní hřbitov byl zrušen a přesunut¹⁵.

Nejen emoční, ale i překvapivě tíživý finanční dopad měla Wolframova předčasná smrt na jeho pozůstalou rodinu, ženu Annu a jejich osm dětí – pět synů a tři dcery. Největší příjem rodiny činil Josefův purkmistrovský plat¹⁶, jehož výše, ač na svou dobu nadprůměrná, nedovolovala desetičlenné rodině spořit. Operní domy skladatelům vyplácely jen jednorázový poplatek při prvním uvedení díla, který byl ve Wolframově případě skutečně jen symbolický. Koncept dnešních tantiém se přitom objevuje necelých deset let po Wolframově úmrtí. Jeho rodina tedy, i přes skladatelovu značnou slávu, zůstala nezajištěna.

Purkmistrovy známosti ve vysokých kruzích ovšem pomohly i v momentě, kdy již nebyl naživu. O neblahé rodinné situaci se dozvěděl G. Spontini¹⁷, v té době hudební ředitel Královské opery v Berlíně, a uspořádal provedení Weberovy opery *Oberon* s doprovodným večerním programem, kam pozval významné umělce tehdejšího Berlína¹⁸. Veškerý výtěžek z tohoto večera následně putoval rodině Wolframových jako projev solidarity.

O dalších osudech pozůstalých není známo mnoho, dochovaly se jen následující kusé informace: nejstarší ze synů zemřel v průběhu 40. let, ostatní čtyři synové nastoupily do císařské armády; nejstarší dcera se provdala za bohatého zemského lékařského radu, ovšem záhy také zemřela; zbývající dvě dcery se odstěhovaly se svou matkou do Vídně, kde o ni pečovaly (Joseph Wolfram. *Ein biographisches Denkmal*, 1871, s. 120). Kdy Anna Wolframová zemřela, není možné dohledat. Díky zmínce ve Wurbachově Biografickém lexikonu víme jen, že musela být naživu ještě v roce 1870 (Wurzbach, 1889, s. 30).

1.2.2.1 J. Wolfram a E. Meissner

Purkmistr byl mezi svými občany velmi oblíben. Jeho nekrolog z pera C. Eichlera otisknutý v „*Teplitzer Almanach für das Jahr 1840*“ vyzdvihuje především lidskost a laskavost, díky

¹⁴ Dnes roh ulic U Císařských lázní a Lípová.

¹⁵ Stalo se tak nejspíš z úcty k Wolframově památce. Jedinou další osobností, jejíž hrob zůstal na původním místě, je výše zmíněný Johann Gottfried Seume.

¹⁶ Wolframův roční plat činil 1200 zlatých konvenční měny. Pro srovnání – vyšší úředník pobíral v průměru 500 až 700 zlatých ročně, učitel pak 130.

¹⁷ Gasparo Spontini (1774–1851), italský skladatel a dirigent. S Wolframem se potkali nejpozději v roce 1832 při přípravě oslav narození krále Fridricha Viléma III., kde zazněla Wolframova opera *Bergmönch*.

¹⁸ Kdy přesně k této události došlo, není známo. Muselo se tak ovšem stát nejpozději v roce 1841, kdy Spontini opustil ředitelský post.

keré si vysloužil obdiv a lásku Tepličanů (s. 35). Tuto skutečnost potvrzuje též B. Scheinpflug ve svém článku „Joseph Wolfram. Ein biographisches Denkmal“ a v té souvislosti vzpomíná jak Wolfram při jejich procházce parkem našel ztracené plačící dítě a sám se jal hledat jeho rodiče (1871 s. 123).

Dochovala se ovšem i zmínka, která Wolframa vykresluje v přesně opačném světle. V knize Jakuba Mráčka „Teplická nej“ se dovídáme o příběhu Eduarda Meissnera, který si coby mladý lékař otevřel praxi v tehdy prosperujících Teplících:

„[...] Postrachem prakticky celého 19. století byla cholera, která během něj udeřila světovou pandemií celkem šestkrát. Poprvé nemoc řádila v Indočíně, mezi lety 1829 a 1851 zasáhla i Evropu a vyžádala si miliony mrtvých. Severozápadním Čechám se nejdříve epidemie tři roky vyhýbala a lázeňské domy toho užívaly k propagaci Teplíc jako bezpečného místa. Počátkem roku 1832 ale nemoc dorazila i sem, věc se ovšem ututlala. V červenci téhož roku byl Meissner zavolán do židovského ghetta v centru města, kde pacientovi diagnostikoval těžkou cholera; ten také následujícího dne zemřel. Lékař věc nahlásil a žádal karanténní opatření.

Tehdejší purkmistr Josef Matyáš Wolfram (ve funkci 1824–1839) se pokoušel Meissnera přemluvit k přehodnocení příčiny smrti, ten ale neustoupil.

Spouštěčem opravdových problémů byla krátce nato lékařova návštěva u polsko-litevské šlechty, jejíž členové žádali ujištění, že Teplice jsou stran cholery bezpečné. Meissner takové potvrzení nedal a prominentní rodina z lázní záhy odjela. Úprk boháčů vyprovokoval Tepličany, kteří byli na profitu lázeňství přímo závislí. Téhož večera se před Meissnerovým domem srotil dav, rodina se však díky barikádě ubránila. Pokus o násilné „vyřízení“ se opakoval i následující noci. Wolfram, který i přes Meissnerovu žádost o zajištění ochrany neudělal nic, se v okamžiku vrcholícího konfliktu zjevil v roli vyjednavče. Výměnou za rychlé opuštění města nabídl lékařovi uklidnění davu. Za dva dny se Meissner coby persona non grata i se ženou a osmiletým synem sbalil a odjel do Karlových Varů, kde se mu výtečně dařilo a kde se dožil 83 let. [...]“ (2017, s. 63–65).

1.3 Lázeňský orchestr

Wolframovým zásadním příspěvkem do veřejného života v Teplicích, který je ve městě dodnes přítomen, bylo též zasazení se o založení lázeňského orchestru. Do konce 20. let 19. století neexistovalo v Teplicích žádné stabilní těleso. Hudební produkce tak byla konána za účinkování orchestrů sestavených ad hoc, což neumožňovalo kontinuální ani koncepční práci. První vlaštovkou v pokusu o zlepšení této situace bylo doporučení zemského sněmu z roku 1828 k vytvoření stálého lázeňského orchestru, na jehož základě vznikla „Bademusikgesellschaft“, neboli „Lázeňská hudební společnost“. Je více než pravděpodobné, že v tomto případě zasáhly purkmistrovy známosti. Přes zprvu finančně nelehké začátky se orchestru podařilo udržet a již na počátku 30. let se teplická kapela stala vyhledávaným působištěm mladých absolventů hudebních škol v širokém okolí. Zásadní změnou v působení orchestru byla reorganizace nařízená litoměřickým hejtmanstvím v roce 1838. Na základě této iniciativy byl teplický orchestr sloučen s konkurenční šanovskou kapelou¹⁹. Členům orchestru byly nastaveny lepší platové podmínky, pravomoci a povinnosti hudebního ředitele byly jasně definovány stejně jako koncertní itinerář, který byl velmi nabitý. Orchester hrál každý den od brzkého rána; produkce probíhala od šesti do osmi hodin a od jedenácti do půl jedné na lázeňské kolonádě. O významných dnech přibýly odpolední akce v zámecké zahradě, městských parcích, zámeckém divadle a jinde. Večer pak orchestr doprovázel koncerty, operní produkci v zámeckém divadle nebo reprezentativní setkání představitelů města s významnými hosty. Post dirigenta a ředitele zastával ve době Wolframova působení Joseph Rohn, taktovku ovšem purkmistrovi často předával, většinou při uvedeních jeho vlastních skladeb. Orchester se pod skladatelovým vedením setkával se značným úspěchem (Příbylová a Dietz, 2018, s. 23 – 26). Byl to právě tento malý městský orchestr, který se později proměnil v Severočeskou filharmonii, která v Teplicích působí dodnes.

1.4 Jméno

Nejednota panuje v otázce podoby Wolframova druhého jména. Wolfram sám v běžné komunikaci používal jen křestní jméno a příjmení, tedy „Joseph Wolfram“, při vlastnoručním podpisu pak jen své příjmení. Tato podoba je také uvedena na všech vydáních

¹⁹ V té době byl Šanov samostatným městem. Dnes již je součástí Teplic.

a rukopisech notových materiálů. V přepisu manuskriptu Wolframovy autobiografie, publikované v článku „Joseph Wolfram. Ein biographisches Denkmal“ z almanachu „Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen“ od B. Scheinpfluga z roku 1871²⁰, se ovšem můžeme dočíst následující: „Ich, Joseph Mat. Wolfram, wurde am 21. Juli 1789 zu Dobrzan (...) geboren.“²¹ Sám skladatel v tomto případě používá zkratku „Mat.“ – ta vede k jménu Matthias (popřípadě Mathias). Český přepis by pak zněl „Josef Matyáš Wolfram“. Právě na základě faktu, že se jedná o slova samotného purkmistra, je možné domnívat se, že jde o skutečnou podobu jeho jména²².

Velmi rozšířenou variantou je ovšem i jméno Maria. K nalezení je například v Dějinách hudby v Čechách a na Moravě od Josefa Srba z roku 1891 nebo v mnohých internetových článcích. Ve většině případů jde nejspíš o cyklicky opisovaný chybný přepis z kurentu, v němž byl manuskript Wolframova vlastního životopisu psán.

Oproti tomu muzikolog Mgr. Tomáš Spurný na základě revize zápisů z dobřanské matriky prosazuje tezi, že Wolfram žádné druhé jméno neměl. Uvádí též, že všechny pozdější prameny uvádí prosté „Joseph Wolfram“ a Mathias, nebo Maria jsou chybou.²³

Bylo by proti úzu konce 18. a začátku 19. století, aby nebyl pokřtěný člověk i biřmován. S tímto svátostným úkonem bylo a je též tradičně spojeno přijetí dalšího jména. Užívání tohoto jména už bylo samozřejmě plně na jeho nositeli. Je více než pravděpodobné, že Wolfram, vzhledem ke své katolické víře, doložené kompozicí liturgického repertoáru²⁴ i duchovních odkazů v ostatním díle²⁵, biřmován byl. Za takové situace by své biřmovací jméno Mathias sice měl, ale téměř je nepoužíval.

²⁰ V překladu MP: Článek „Josef Wolfram. Životopisný pomník.“ z almanachu „Příspěvky Spolku pro historii Němců v Čechách“.

²¹ V překladu MP: „Já, Joseph Mat. Wolfram, jsem se narodil v Dobřanech (...) 21. července 1789.“

²² Na váze této verzi též přidává fakt, že autor opisu B. Scheinpflug v témže článku uvádí, že byl s Wolframem v blízkém osobním kontaktu. Je tedy pravděpodobné, že jeho pravé jméno bezpečně znal.

²³ Informace pochází z e-mailu zasláního dne 11. února 2020 Mgr. Tomášem Spurným autorovi práce.

²⁴ Viz kapitola 2 Hudební dílo.

²⁵ Například v opeře Bergmönch jsou scény s modlitbami velmi časté – viz 3.3 Syžet příběhu.

2 Hudební dílo J. Wolframa

Byla to hudební tvorba, která Wolframa dostala do veřejného podvědomí, a to i mimo podkrušnohorský region. Charakteristickým znakem Wolframova díla je absolutní podřízení jeho podoby skladatelově momentální životní situaci – jeho společenskému postavení a funkci. To znamená, že při pobytu v Praze psal především komorní hudbu, čímž odpovídal na městský trend salónní kultury; v Krupce převažují skladby duchovní vzhledem k nedalekému poutnímu místu, bazilice Panny Marie Bolestné v Bohosudově, která v době Wolframova krupského působení patřila mezi nejoblíbenější v širokém okolí, a kde byla po duchovním a liturgickém repertoáru značná poptávka; v Teplicích tvořil především opery a komorní skladby, tedy kompozice pro reprezentativní účely. Abychom mohli pochopit Wolframova skladatelská východiska a motivace, je nejprve potřeba seznámit se s podobou umělecké scény a estetickým územ jeho doby.

2.1 Obecný hudebně-historický kontext

Již od počátku 19. století zaujímal hudba přední postavení mezi uměleckými odvětvími. Bylo tomu tak především pro její schopnost exprese komplexních emočních stavů, které se archetypální umělec této doby snažil vyjádřit a popsat. Tato nutnost pramení z vývoje filosofického uvažování přelomu 18. a 19. století; osvícenský, respektive v otázce umění klasicistní, akcent racionality a objektivit byl spíše upozaděn a do popředí vystoupila právě látka motivovaná subjektivními prožitky skladatele. Pro tuto éru, tedy období od začátku 19. století do počátku 20. století, se vžil název romantismus²⁶.

Předmětem tvorby romantických skladatelů se stávaly stále konkrétnější myšlenky a emoce. Logickým důsledkem této skutečnosti je absolutní podřízení formy skladby jejímu obsahu. Tradiční druhy proto byly rozšiřovány a překračovány – například programní předehra, která není ouverturou v pravém slova smyslu, nebo etuda, která necílí na studenta hry na daný nástroj, ale stává se koncertním kusem. Také vznikají druhy zcela nové, jako třeba balada nebo nokturno. Velký nárůst na popularitě z tohoto důvodu zaznamenala vokální, popřípadě vokálně-instrumentální tvorba. Tendence vyjadřovat mimohudební situace a děje později

²⁶ Tento termín v souvislosti s hudbou poprvé použil E. T. A. Hoffmann již v roce 1810 v recenzi Beethovenovy páté symfonie. (Hrčková, 2010, s. 10)

vyvrcholila vznikem nejprve charakteristické, později programní hudby (Smolka, 2001, s. 400).

Tematická paleta skladeb se výrazně rozšířila. Velmi oblíbenou inspirací se stala příroda a mimoměstský život. Právě studium lidové kultury zaznamenalo již od začátku 19. století velký rozmach, ať už jde o sběr lidové slovesnosti, zápis písní a lokálních obyčejů nebo umělou tvorbu zasazovanou do venkovského koloritu. Hudební lidová látka se později stala jedním z hlavních předmětů zájmu v hnutích s nacionálně-emanipativními tendencemi.

2.1.1 Raně romantický singspiel

Opera byla prostorem, kde se tradičně potkávala různá umělecká odvětví – mimo hudební disciplíny i básnictví, výtvarné umění nebo tanec. V období romantismu vznikla snaha o sloučení těchto oborů v jeden svébytný celek²⁷. Produktem této ideje měl být vznik uměleckého díla, které diváka prostřednictvím těchto synkretických vjemů hlouběji pohltní. Na německém území šlo již od konce 18. století²⁸ především o propojení hudebních čísel s mluvenými dialogy. Tomuto dramatickému druhu se později začalo říkat singspiel. Šlo o německý ekvivalent italské buffy, popřípadě francouzské opery comique. Psaly se přímo v němčině, čímž se staly přístupnými širšímu publiku. Právě v singspielu se projevila obliba lidové materie více, než v jakémkoli jiném hudebně-dramatickém druhu. Skladatelé zpracovávali především látku fantastickou, pohádkovou a lokální. Tato díla s sebou nesla nemalou míru naivity, ovšem dodnes velmi často podávají svědectví o konkrétní podobě uvažování, duchovního světa a víry venkovského lidu své doby.

Nejmarkantnější formální charakteristikou singspielu je střídání mluvených dialogů a zpívaných čísel. Hlavní funkcí dialogů je především posun děje vpřed. Oproti tomu zpívané části, ať už jde o árie, duety, ansámby nebo sbory, slouží k vyjádření nálady a emocí v dané situaci²⁹.

2.2 Wolframovy kompoziční začátky a pražské skladby

Wolfram začal skládat poměrně brzy. Ve své autobiografii vzpomíná gymnaziálního učitele rétoriky, pátera Přikryla, který jej, po zjištění, že je mladý Josef značně hudebně talentovaný,

²⁷ Tomuto formátu se později, především v souvislosti s Richardem Wagnerem, začalo říkat Gesamtkunstwerk.

²⁸ Například v Mozartově Kouzelné flétně nebo později v Beethovenově Fideliovi.

²⁹ Podobné schéma můžeme sledovat v italské opeře období baroka s tím rozdílem, že děj posouvají recitativy.

v roce 1805, tedy ve Wolframových šestnácti letech, přivedl ke kompozici³⁰. Hned o rok později, nyní již v Praze, napsal Wolfram „mimo mnohé klavírní kompozice i jeden kvartet pro smyčcové nástroje.“³¹ V dalším roce zkomponoval svou jedinou symfonii, kterou také uvedl s amatérským hudebním spolkem. Mezi lety 1807 a 1811 – tedy během svých pražských studií – pokračoval v klavírní tvorbě³², skládal kvartety pro mužské hlasy³³, kantáty k různým příležitostem, a dokonce taneční orchestrální hudbu. Nevíme, o které kompozice konkrétně se jednalo, můžeme se ovšem domnívat, že šlo o díla skladatelsky vyzrálější, vzhledem ke skutečnosti, že v tomto období Wolfram již navštěvoval hodiny u skladatelů Drechslera a Koželuha³⁴. V Praze též nejspíše složil cyklus „Šest nových písní“ pro vyšší sólový hlas s klavírním doprovodem.

2.3 Vídeňské a před-teplické kompozice

Po přechodu do Vídně napsal své první scénické dílo, singspiel „Ben Haly“. Tato kompozice nikdy nebyla uvedena, autor si ovšem poprvé vyzkoušel práci s žánrem, který jej později značně proslavil. Mimo to pokračoval v psaní a vydávání³⁵ krátkých klavírních skladeb.

S návratem do Prahy v roce 1813 se Wolfram kvůli vytížení způsobeném právní praxí na určitou dobu kompozičně odmlčel. Zpět ke skladbě se navrátil až v roce 1816, tedy v době příchodu do Toužimi, kdy napsal krátké „Rekviem in c moll“, věnované zemřelému kolegovi. Někdy v této době nejspíš také zkomponoval své druhé scénické dílo, singspiel „Herkules“.

V Krupce skládal díla rozličných rozměrů – jak komorní hudbu, v podobě klavírních skladeb, cyklu mešních písní (1818) a několika smyčcových kvartetů, tak velké formy, jako například vrcholnou kompozici své liturgické tvorby, „Slavnostní mši D dur“ pro orchestr, varhany, sbor a sóla, premiérovanou v roce 1817.

³⁰ Přesná podoba Wolframovy prvotiny není známa. Vzhledem k oslovení „páter“, které Wolfram v textu používá, se můžeme domnívat, že mu jeho učitel umožnil zkomponovat skladby s vizí využití v liturgickém provozu. V takovém případě by mohlo jít o krátký varhanní kus, píseň, sborový motet nebo podobné.

³¹ V originále „Im Jahre 1806 (...) schrieb (ich) nebst mehren Klavierkompositionen auch ein Quartett für Streich-Instrumente.“ (Joseph Wolfram. Ein biographisches Denkmal, 1871, s. 121)

³² Některé z těchto kusů vyšly u známých nakladatelů, jakými byli například Hase, Schödl, nebo Bolt.

³³ Nejspíš reakce na v té době značně populární liedertafely.

³⁴ Viz kapitola 1.2 Životopisná data.

³⁵ Jeho skladeb se chopila vydavatelství jako Mechetti, Träg, nebo vyhlášené Artaria.

2.4 Teplická tvorba

Teplická etapa se dá považovat za Wolframovu vrcholnou kompoziční fázi. Právě zde skladatelův hudební potenciál dostal prostor k rychlému a intenzivnímu rozvoji, a to především díky sezónnímu pracovnímu vyčerpání a kontaktem s vlivnými osobnostmi své doby.

I přes veškeré výhody úřední práce v Teplicích chvíli trvalo, než se Wolfram zcela etabloval v proměnlivému pracovnímu režimu, a proto z počátku svého teplického působení (tj. od roku 1819) v kompozici na dva roky odmlčel. V roce 1821 již přišel se svým prvním teplickým dílem³⁶, operou „Diamant oder Parapluiemacher Staberl in der Türkei“ („Diamant aneb Deštníkář Staberl v Turecku“). Tímto kusem také odstartoval patnáctiletou, jiným žánrem téměř nepřerušenu, etapu scénických forem. O tři léta později, tedy v době, kdy se stává purkmistrem, přidává i operu Alfred. Jejím berlínským provedením se bezpečně dostal do veřejného povědomí jako skladatel. V roce 1826 byla v Drážďanech uvedena opera „Maja und Alpino oder Die bezauberte Rose“ („Maja a Alpino aneb Okouzelná růže“) a o dva roky později tamtéž „Die Normannen i Sizilien“ („Normani v Sicílii“). Tyto opery zaznamenaly velký úspěch, o čemž svědčí například i fakt, že když v červnu 1826 zemřel Carl Maria Weber, byl Wolfram jedním z horkých kandidátů na uvolněné místo hudebního ředitele Dvorního divadla v Drážďanech.

O pouhý rok později měl v Praze premiéru komický singspiel „Prinz Lieschen“ („Princ Lízinka“). Následovala trojice nejúspěšnějších oper „Der Bergmönch“ („Perkmon“; 1829), „Das Schloß Candra“ („Zámek Candra“; 1832) a „Drakäna, die Schlangenkönigin“ („Drakäna, královna hadů“; 1834). V roce 1837 zkomponoval operu „Beatrice“. K posledním Wolframovým dílům řadíme „Missu nuptialis“, jejíž rukopis byl zničen za druhé světové války při bombardování Drážďan, neuvedenou operu „Wittekind“ (v doslovném překladu „Dítě věštec“), „Rekviem pro čtyři hlasy“ a sentimentální, nevydanou píseň „Der Vaterhaus“ („Rodný dům“).

³⁶ Je teoreticky možné, že by prvním teplickým kusem mohl být výše zmíněný singspiel Herkules, nelze jej totiž přesně datovat. První roky Wolframovy teplické dráhy ovšem musely být natolik hektické, že je to velmi málo pravděpodobné. Proto je Herkules přiřazen k etapě předchozí.

Do teplické tvorby patří i díla, která nemůžeme přesně datovat. Jedná se o písňové cykly „Vier Lieder für Madame Anne Wildner“ („Čtyři písně pro madam Annu Wildner“), „Sechs deutsche Gesänge“ („Šest německých písní“), „Sechs serbische Volkslieder“ („Šest srbských lidových písní“), „Das Patengeschenk. Drei Gesänge.“ („Kmotrův dar. Tři písně.“), „Erinnerung an Teplitz“ (Vzpomínka na Teplice“ a „Drei Lieder für Tenor mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell's“ („Tři písně pro tenor za doprovodu klavíru a violoncella“). Nemůžeme též opomenout skladby zcela bezejmenné, tedy kompozice, které Wolfram napsal jednorázově pro účely hudebních večerů s významnými hosty bez vize následného vydání nebo veřejné produkce.

2.5 Opera v díle J. Wolframa

Hudebně-dramatická tvorba je co do četnosti, společenského významu i hudební kvality nejnásobnějším žánrem Wolframova skladatelského portfolia. Skladatel zcela jistě (a to především v purkmistrovském úřadu) těžil ze svého společenského postavení, díky kterému se mu dařilo svá díla uvádět na předních pódii střední Evropy, jako například Stavovském divadle v Praze, Dvorním divadle v Drážďanech, Královské opeře v Berlíně, nebo dokonce ve Vratislavské opeře.

Wolfram napsal celkem dvanáct oper³⁷:

- Ben Haly – skladatelova dramatická prvotina, komický singspiel, nikdy nebyl uveden, zkomponován ve Vídni
- Herkules – singspiel, nejspíš z období pobytu v Toužimi
- Diamant oder Parapluemacher Staberl in der Türkei (1821) - komická opera, první dramatický počín zkomponovaný v Teplicích³⁸
- Alfred (1824, Berlín) – autorova první historická opera ze saského prostředí, libreto od Alfreda von Kotzebueho
- Maja und Alpino oder Die bezauberte Rose (1826, Praha) – opera na pohádkové téma, poprvé uvedena na benefici pro tehdejšího hudebního ředitele Stavovského

³⁷ Přehled oper je vytvořen na základě pojednání Mgr. Spurného o tvorbě J. Wolframa zaslaného e-mailem 11. února 2020 autorovi práce.

³⁸ Je více než pravděpodobné, že všechna díla následující tuto operu napsal Wolfram v Teplicích. Měl zde ke kompozici nejlepší podmínky.

divadla Pirise; Wolfram se právě touto kompozicí proslavil po celém Německu (Wurzbach, 1889, s. 29), libreto od Emanuela Geheo

- Die Normannen i Sizilien (1828, Drážďany) – dramatická opera o bratrovraždě, libreto od Emanuela Geheo
- Prinz Lieschen (1829, Praha) – komický singspiel, hlavní roli hrají převleky protagonistů, libreto od Emanuela Geheo
- Der Bergmönch (1829, Praha) – odlehčená opera na téma krušnohorské legendy o nadpřirozených bytostech, zasazená do hornického prostředí, libreto od Karla Borromea von Miltitze
- Das Schloß Candra (nejspíš 1832, Drážďany) – hrdinská opera zpracovávající téma z napoleonských válek³⁹, libreto od Emanuela Geheo
- Drakäna, die Schlangenkönigin (1834, Berlín) – opera na pohádkové téma, zkomponována k příležitosti narozenin korunního prince Fridricha Viléma, libreto od Hermanna Meynerta
- Beatrice (1837) – opera s tanci a melodramy na téma pomsty odehrávající se ve středověké Itálii, existuje pouze poničená partitura, ze které jsou čitelné jen fragmenty
- Wittekind – autorovo poslední dílo na téma staré saské legendy, považováno za ztracené, nebylo nikdy uvedeno

Wolframova operní tvorba byla rozmanitá, a to především díky kombinaci témat obecně platných s tématy lokálními. Právě kvůli lokálnímu významu a autorovým osobním motivacím je nutné vyzdvihnout operu Bergmönch.

³⁹ Opera se odehrává během bojů ve Španělsku, které probíhaly mezi lety 1808 a 1814. Wolfram tak zvolil látku pouhých devatenáct let starou.

3 Bergmönch

Důležitost této opery tkví především v autorské volbě horského a hornického prostředí. S hornickou činností jsou pevně provázána skladatelova nejvýznamnější působiště – města Krupka a Teplice. Wolfram, do té doby žijící převážně v městském milieu, do kontaktu s hornickým prostředím přišel poprvé v Krupce, kde právě v době skladatelova příchodu, tedy v roce 1817, zažívala těžba uhlí a cínu prudkou konjunkturu. Teplice hornickým městem nebyly, pro svůj kulturní význam však představovaly místo setkávání různých společenských skupin, horníky nevyjímaje. Dá se předpokládat, že to byl právě autorův zájem o domácí prostředí, který jej motivoval ke tvorbě na toto téma.

3.1 Vznik opery a dobová reflexe

Wolfram operu dopsal v roce 1829 v Teplicích⁴⁰ a ještě téhož roku ji premiéroval v pražském Stavovském divadle. Známá jsou tato provedení:

- 3. října 1829 – Stavovské divadlo v Praze, světová premiéra
- 14. března 1830 – Dvorní divadlo v Drážd'anech, pod vedením autora
- 8. října 1831 – repríza ve Stavovském divadle v Praze, pod vedením autora
- 7. prosince 1831 – Vratislavská opera
- 3. srpna 1832 – Královská opera v Berlíně
- listopad 1832 – v Brně

Po úspěšných uvedeních předchozích oper – především po výtečně přijaté pražské inscenaci „Maja und Alpino“ z roku 1826 – byl skladatel v hledáčku tehdejších médií, která se zajímala i o jeho další tvorbu. Wolframova práce na Bergmönchovi byla známa již notnou dobu před premiérou. V červnu 1829 oznámil časopis „Zeitung für Elegante Welt“ v jedné ze svých reportáží spolupráci Wolframa a von Miltitze nad novým dílem a jeho předpokládané brzké uvedení (Zeitschrift für die Elegante Welt, 1829, s. 1056).

O úspěchu či případném neúspěchu pražské premiéry nejsou k nalezení žádné přímé zmínky. Můžeme se ovšem domnívat, že opera byla přijata velmi dobře vzhledem k její pozdější repríze tamtéž. Ta v dobovém tisku vzbudila velmi pozitivní ohlas. Případla na předvečer

⁴⁰ Díky znalosti proměnlivého charakteru Wolframova pracovního vytížení můžeme předpokládat, že s tvorbou nejspíše započal v zimních měsících předchozího roku (viz kapitola 1.2.2 Wolframovo působení v Teplicích).

oslav jmenin císaře Františka I.; Stavovské divadlo bylo při této příležitosti slavnostně nasvíceno. Představení dirigoval sám autor. Podle Wiener allgemeine Theaterzeitung si publikum bouřlivým potleskem a skandováním jeho jména vyžádalo autora po každém ze tří dějství. Na závěr dokonce byla jako přídavek zopakována předehra (1831, s. 514).

Podobně přívětivá reakce doprovázela i předposlední inscenaci o rok později v Berlíně. Zde se Bergmönch uváděl při oslavách 62. narozenin pruského krále Fridricha Viléma III⁴¹. Vídeňský deník Der Wanderer zmiňuje, že Wolframův operní styl od Maji a Alpina zaznamenal značný vývoj (1832). Tato zmínka je důkazem, že skladatel byl již delší dobu předmětem zájmu hudební kritiky. Recenze vyzdvihuje přirozené zhudebnění kvalitně zpracovaného libreta.

Berlínská inscenace ovšem vzbudila i nelibou reakci. Allgemeiner musikalischer Anzeiger otisknul v návaznosti na představení následující: „Auf dem königl. Theater in Berlin ist die Oper: der Bergmönch, Musik von Wolfram gegeben worden. Wird sich aber nicht lange auf dem Repertoire erhalten. Die Musik zeigt nichts mehr als ein Dilettantentalent und verräth keinen genialen Tondichter.“⁴² (1832, s. 139). Vzhledem ke strohosti textu a absenci jakéhokoli argumentace nelze tento postřeh brát jakkoli směrodatně.

Seriózní negativní kritiku vzbudilo až poslední představení v Brně na podzim 1832. Deník Der Wanderer, který o několik měsíců předtím otiskl velmi pozitivní ohlas berlínského provedení, nyní informoval o vlažném přijetí brněnským publikem. Podle kritiky není skladba nijak poutavá pro podobnost příběhu s jinými známými operami a s tím spojený nedostatek originálního vkladu autorů. Reflexe hudební stránky je pozoruhodná. Autor píše následující: „Die Musik, ist von Jos. Wolfram, und verdient allerdings unter die ersten deutschen Tondichtungen gezählt zu werden, allein sie gefällt nicht; sie verdient allerdings den Beifall des Kunstkenner, allein sie vermag sich nicht bei den verwöhnten Ohren unseres

⁴¹ Král a Wolfram se již znali z Teplic, kam panovník pravidelně jezdil. Hudební organizaci oslav měl na starosti Gasparo Spontini, tehdejší ředitel Berlínské opery, který po Wolframově smrti uspořádal benefici pro pozůstalé po skladateli (viz kapitola 1.2.2 Wolframovo působení v Teplicích).

⁴² „V Královském divadle v Berlíně byla uvedena Wolframova opera der Bergmönch, která se v repertoáru ovšem dlouho neudrží. Hudba nevykazuje nic víc než amaterismus a nedostatek skladatelského génia.“ (Překlad MP)

Publikums einzuschmeicheln, daher war die zweite Vorstellung schon sparsam besucht.“⁴³ (Der Wanderer, 1832). Hudba tedy podle deníku Wanderer špatná sama o sobě nebyla, avšak nenašla si zalíbení publika.

Pro převahu pozitivní relevantní kritiky a pochybnou podobu negativních reflexí můžeme říct, že přijetí opery bylo velmi dobré. Jak dlouho opera zůstala v repertoárech divadel, není známo, je však pravděpodobné že v obecném povědomí se držela ještě notnou chvíli. Svědčí o tom například dílo „Introdukce a variace na téma z opery Bergmönch Josefa Wolframa pro klavír“⁴⁴ z pera rumburského klavíristy a skladatele Franze Xavera Chwatala z roku 1836, tedy z doby, kdy Wolfram publikoval již další opery.

V tisku též byly inzerovány klavírní verze hudebních částí z Bergmöncha. Je paradoxní, že se mezi tato periodika zařadil i Allgemeiner Musikalischer Anzeiger, který v témže roce otiskl výše zmíněnou úsečnou kritiku Wolframovy opery (Allgemeiner Musikalischer Anzeiger, 1832, s. 15).

3.2 Karl Borromäus von Miltitz

Autorem libreta je saský literát a skladatel Karl Borromäus von Miltitz. Narodil se v roce 1781 do významného saského šlechtického rodu von Miltitzů. Již jako mladík vstoupil do saské armády, zároveň se ovšem intenzivně věnoval studiu literatury a hudby⁴⁵. Z rodinných důvodů ovšem musel dát přednost kariéře v armádě. Zde si počínal velmi dobře, dokonce byl vybrán do papežské Švýcarské gardy. V roce 1810 ovšem s vojenským povoláním náhle skončil, neboť potkal svou osudovou lásku Augustu, se kterou se záhy oženil. Společně se přestěhovali na rodové sídlo Miltitzů, zámek Scharfenberg. Mezi lety 1813 a 1814 se ještě krátce jako důstojník účastnil bojů v pozdních bitvách proti Napoleonovi, ale poté se již zdržoval téměř výhradně na rodovém panství. Na zámku vytvořil takzvaný „Scharfenberský kroužek“. Šlo o skupinu literátů a intelektuálů této doby – tedy 10. a 20. let 19. století – kteří se oddávali diskuzím o nových tvůrčích a filosofických tendencích. Miltitzovo pozvání

⁴³ „Hudba Jos. Wolframa si určitě zaslouží být zapsána mezi první německé kompozice, avšak nelíbí se; znalci umění jí nadšeně tleskají, avšak nedokázala si získat zhýčkaná ouška našeho publika, druhé představení proto také bylo navštíveno patřičně skromněji.“ (Překlad MP)

⁴⁴ „Introduction und Variationen über ein Thema aus der Oper Der Bergmönch, von Wolfram: componiert für das Pianoforte, op. 11.“

⁴⁵ Studoval například u drážďanských skladatelů Christiana Ehregotta Weinliga a Josepha Schustera.

přijímali například skladatel a hudební kritik E. T. A. Hoffmann, malíř E. F. Öhme nebo významný spisovatel a vydavatel baron Friedrich de la Motte Fouqué. V roce 1824 se Miltitz stal vrchním komorníkem saského prince Jana, zatímco jeho žena Augusta zastávala post vrchní komorné saské korunní princezny Amalie. Miltitz ve funkci setrval až do své smrti v roce 1845. Ač napsal mnohé hudební kompozice, které se ve své době těšily velké oblibě a veřejné známosti, byla těžištěm jeho tvorby činnost literární a publicistická⁴⁶.

3.2.1 Libreto k opeře *Bergmönch*

Námětem opery jsou staré krušnohorské pověsti o perkmoních a rýbrcoulech, mýtických bytostech žijících v hornických oblastech.

Perkmoni jsou podle lidové slovesnosti malí skřítki odění v hornických hávech, žijící v šachtách. Horníkům většinou pomáhají, umí ovšem být i značně škodolibí. Záleží to ve velké míře na chování horníků, ve stejné velké míře ale i na zlovůli těchto stvoření. Zvuková podobnost slov „Bergmönch“, „perkmon“ a „permoník“ není náhodná, český ekvivalent vznikl zkomolením německého originálu.

Rýbrcoulové jsou oproti tomu bytosti důstojnější, jde o jakési vládce hor. Podle pověstí na sebe brali různé podoby – mnich, horník, ale třeba i kůň nebo žába. Lidé k nim chovali opatrný respekt, mnohdy až strach, a to i přes to, že jim rýbrcoulové neškodili. Mýtus o těchto bytostech je možné sledovat i na jiných horských územích (například krkonošský Krakonoš), Krušné hory jsou ovšem jeho kolébkou (Wolf, 2019, s. 23).

Miltitzův *Bergmönch* je kombinací obou těchto stvoření. Z rýbrcoula si bere vážený, majestátní vzhled a pověst vládce hor, ke kterému horský lid chová úctu, z perkmonů pak jistou míru nevyzpytatelnosti, kontakt s hornickým prostředím a především jejich jméno.

Autor tento námět původně zpracoval jako novelu, která vyšla již v roce 1817 v časopise *Wunderbuch*, jež vydával již zmíněný člen *Scharfenberského* kroužku, baron de la Motte Fouqué. Nevíme přesně, jak a kdy se Wolfram k této látce dostal. Je velmi pravděpodobné, že na ni narazil při studiu kraje, do kterého v té době přišel. Miltitz později na Wolframovu žádost příběh přepsal do podoby libreta.

⁴⁶ Od roku 1819 přispíval do věhlasného časopisu *Allgemeine musikalische Zeitung*. V roce 1830 se pro toto periodikum stal oficiálním drážďanským korespondentem.

Děj opery se podle Miltitzovy předlohy má odehrávat přímo v okolí zámku Scharfenberg. Prostředí je ovšem v opeře bráno se značnou dávkou umělecké licence – je možné na ni pohlížet jako na idealizovanou, romantickou představu o hornické vesnici⁴⁷.

3.3 Příběh opery

Příběh opery není možné vyčíst z dochovaných partitur. Ty totiž neobsahují mluvené dialogy. Podle dobového zvyku bylo vydáno tištěné libreto, to ovšem obsahuje pouze zpívané části. Syžet příběhu rekonstruoval muzikolog Mgr. Tomáš Spurný za pomoci režijních a nápovědních knih uložených v Staatsbibliothek Berlin (Státní knihovně Berlín)⁴⁸. Ve volném převyprávění je příběh následující (překlad z němčiny MP).

3.3.1 Akt 1

Obraz 1 – Před stříbrným dolem sv. Floriána

Před stříbrným dolem sv. Floriána se shromažďují horníci, včetně štajgra Michaela, aby se společně pomodlili před směnou. Vážnou atmosféru naruší příchod Guntrama, oberštajgrova synovce. Guntram si ze zbožných horníků dělá legraci a vysmívá se jim oplzlou písničkou. Přichází Franciska, dcera bývalého oberštajgra, aby se ještě před začátkem směny rozloučila se svým snoubencem, štajgrem Michaelem. Guntram si jich všimne a pokouší se s Franciskou flirtovat, což Michaela rozzlobí. Dochází k rozepři, kterou přeruší až příchod oberštajgra. Starý horník Martin se snaží rozrušeného oberštajgra uklidnit, ale marně. Oberštajgr Michaela nesnáší a chce ho zničit. Zatímco Franciska odchází a Guntram slézá do dolu, pokračuje hádka mezi Michaelem a oberštajgrem. Ten zuří, protože Michael zasypal nadávkami vozku, kterému předtím oberštajgr přikázal, aby k jeho domu dovezl dřevo na výztuž šachet. Michael kočího donutil, aby dřevo odvezl zpět. Nyní oberštajgr Michaelovi hrozí soudem. Michael podotýká, že výztuže a šachty jsou v žalostném stavu a horníci jsou den za dnem ve větším nebezpečí. Oberštajgr Michaelovi slibuje pomstu a pln hněvu odchází, což Michaela rozruší.

⁴⁷ Wolfram ve svých tvůrčích představách nejspíš též vycházel ze zkušenosti s krupským prostředím.

⁴⁸ T. Spurný poskytl syžet autoru práce v e-mailu ze dne 21. 2. 2020.

Obraz 2 – U Francisky doma

Hedvika, Franciscina kmotra, se snaží Francisku uklidnit a rozveselit. Obě předou len a Hedvika zpívá píseň o předení. Na scénu přichází Michael. Vypráví sice o hádce s oberštajgrem, ale více ho tíží jiné setkání. Po cestě domů u jedné z šachet viděl Bergmöncha. Jeho zjevení předpovídá neštěstí. Bergmönch mu ovšem jen chtěl nabídnout drahokamy za Michaelovu potivou a oddanou práci v dole. Michael je ze strachu před nadpřirozenými silami odmítl. Bergmönch mu nechal čas na rozmyšlení; kdyby se mu drahokamů přece jen zachtělo, necht' za soumraku dojde na místo, kde se setkali, a přihlásí se o své bohatství. Obě dívky Michaelovi návrat rozmlouvají. Všichni tři se nakonec dohodnou, že raději budou důvěřovat Bohu, než by se spojovali s temnými silami. Jejich rozhovor přeruší vtrhnutí zoufalého Martina. Michael s ním má rychle jít, v dole došlo k závalu a zatopení. Všichni spěchají k šachtě.

Obraz 3 – Scéna z prvního obrazu

Před vstupem do dolu je vidět zoufalý hornický lid oplakávající své mrtvé blízké. Guntramovi se z dolu povedlo včas utéci a ihned pospíchá o neštěstí zpravit oberštajgra. Oberštajgr nenaslouchá nářku mužů a žen a hned Michaelovi nařizuje, aby, coby štajgr, sešel do dolu a obhlédl situaci. Marně Franciska padá k oberštajgrovým nohám a prosí jej o slitování, marně jej prosí i okolostojící – Michael musí oberštajgrův rozkaz uposlechnout. Sestupuje do zaplaveného dolu a oberštajgr se raduje, jak se vypořádal se svým nebezpečným sokem. Franciska padá v mdlobách na zem a všechen přítomný lid se hrozí nad oberštajgrovou krutostí.

3.3.2 Akt 2

Obraz 1 – Bergmönchův podzemní palác

Gnómové a salamandři⁴⁹ zpívají a tancují kolem spícího Michaela, aby jej svými kouzly přivedli k vědomí. Náhle se rozprchnou a Michael se probouzí. Vše si pamatuje jako by to byl jen sen. Náhle mu ale vše dochází – za záchranu vděčí Bergmönchovi. Přeje si navrátit

⁴⁹ Jde o mýtické bytosti. Gnómy jsou v tomto případě myšleni spíše goblinové. Jsou to malí skřeti, o kterých se věřilo, že straší v lesích. V romantické literatuře byly pojmy gnóm a goblin používány zaměnitelně. Salamandry se rozuměla stvoření s tělem hada a lidskou hlavou. Obě bytosti byly paradoxně známy tím, že škodily lidem. Je pravděpodobné, že Miltitz zvolil takto obskurní stvoření proto, aby podtrhl moc Bergmöncha nad dobrými i zлыми stvořeními.

se na povrch za Franciskou. V tom se zjeví Bergmönch. Michaelovi slibuje pomoc za jedné podmínky – zanechá Francisku Guntramovi, oberštajgrovu synovci. S tím Michael nemůže souhlasit a Bergmönch jej paprskem ohně ze svého žezla uvrhne do hlubin.

Obraz 2 – Před stříbrným dolem sv. Floriána

Oberštajgr se chce přesvědčit, že Michael už nežije. Otevře padací dveře do dolu a naslouchá vytí průvanu a šplouchání vody. Zcela spokojený slaví svůj triumf. Z jeho myšlenek jej vytrhne Guntramův příchod. Guntram má oberštajgrových činů tak akorát dost a otřesen Michaelovou smrtí chce svého strýce navždy opustit. Raději zkusí ve světě nalézt štěstí sám, než aby zůstával oberštajgrovým kumpánem. Oberštajgr mu pohrozí Michaelovým osudem a zlostně odchází. Guntram se setká s Hedvikou. Ta má z jeho prozření radost a oba se spřátelí. Guntram Hedviku zpravuje o roztržce s oberštajgrem a prosí ji, aby proti oberštajgrovi svědčila u soudu; sám proti němu, vlastnímu strýci, svědčit nechce. Hedvika Guntrama ujistí, že jeho slova u soudu potvrdí, a všichni oberštajgrovi slibují pomstu, ve které musí právo zvítězit. Guntramovi postupně uvěří více a více horských obyvatel. Na scénu přichází Franciska. Má rozčuchané vlasy, zanedbané oblečení, jako by byla šílená. Žalem ztratila rozum. Ve svých zjeveních vidí mrtvé milované a sama si přeje zemřít. Najednou padá bezvládně k zemi. V tentýž moment zahlédne jeden z horníků záři v šachtě. Všechny napadne, nejde-li o ducha zemřelého Michaela. A skutečně, z dolu vyskočí Michael, živý a zdravý, a ihned se ptá po Francisce. Jen co ji spatří bezvládně ležet na zemi, padne na kolena a prosí ji, aby se probudila. Jeho hlas Francisku skutečně probudí a vysvobodí ji z šílených snů. Oba si padají do náručí a všichni svědci tohoto zázraku jsou hluboce pohnuti.

3.3.3 Akt 3

Obraz 1 – Před stříbrným dolem sv. Floriána

Oberštajgr je rozzuřený, že se Michael ve zdraví vrátil. Okamžitě upřede další plán – chystá se Michaela nařknout z čarodějnictví. Přichází Guntram a oznamuje příjezd vysoko postaveného hornického úředníka. Oberštajgr jej jde přijmout. Na scénu přichází Michael, Franciska a Hedvika, usmíří se s Guntramem a společně se modlí, aby jim Bůh pomohl porazit zlo a nechal zvítězit spravedlnost. Zdáli zní krásná hudba. Úředník a hornický lid

hodují. Úředník započne s vyšetřováním. Oberštajgr obviní Michaela z nedbalosti a požaduje omluvu. Všichni okolostojící ale svědčí ve prospěch Michaela. Oberštajgr přidá i obvinění z čarodějnictví. Jelikož se úředník nemůže z protichůdných výpovědí rozhodnout, přikáže otevřít důl, že se sám přesvědčí, co se stalo. Ve chvíli, kdy Oberštajgr otevře padací dveře, vyletí z šachty za hřmění blesků a šlehání plamenů horští duchové, popadnou oberštajgra a pevně jej drží nad zemí. Náhle se rozevře země a objeví se podzemní palác s Bergmönchem na trůnu. Úředník se horskému vládci uctivě ukloní a požádá jej, aby ukázal, kdo je vinen. Bergmönch svým žezlem pokyne směrem k oberštajgrovi a duchové jej stáhnou do hlubin dolu. V ten moment zmizí podzemní palác i s Bergmönchem. Úředník pochválí Michaelovu poctivost a všichni se společně radují, že dobro a spravedlnost zvítězily nad zlem.

3.4 Tematické kontexty opery Bergmönch

Opera svou pohádkovostí, zasazením do lidového koloritu a sázkou na „deus ex machina“ nápadně připomíná dějové schéma Weberovy opery Čarostřelec. Tato podobnost je často zmiňována i ve výše zmíněných kritikách, a to jak v pozitivních, tak negativních konotacích.

Tematika příběhu o mýtické bytosti žijící v horách není ve Wolframově době zcela ojedinělá. Z děl čerpajících ze stejné pověsti můžeme jmenovat operu Der Berggeist od Louise Spohra, Weberova Rübezahla, stejnojmennou nedopsanou operu z Mahlerova pera nebo operu Krakonoš od českého klavíristy a skladatele Jana Richarda Rozkošného. Dokonce Wolframův někdejší učitel, Josef Drechsler, napsal operu Der Berggeist. Tento trend zcela podléhal německému dobovému zájmu o lidovou kulturu a pohádková, fantastická témata.

3.5 Parametry opery Bergmönch

3.5.1 Obsazení

V opeře vystupuje sedm zpívaných rolí:

- Franciska – soprán
- Hedvika – mezzosoprán
- Michael – tenor
- Guntram – tenor

- úředník – bas
- oberštajgr – bas
- Martin – bas

Provedení též počítá i se smíšeným sborem, jehož mužská část v úvodu vystupuje jako samostatný sbor.

Obsazení orchestru je následující:

- housle (primy a sekundy)
- violy
- violoncella
- kontrabasy
- dvě flétny a pikola
- dva hoboje
- dva klarinety
- dva fagoty
- čtyři lesní rohy
- čtyři klariny
- tři trombony (dva tenorové, jeden basový)
- tympány
- basový buben, činely, triangel

Wolframova instrumentace není nijak extravagantní, ovšem vcelku moderní. Wolfram ke standardnímu jádru orchestru připojil populární novinky své doby, jako pikolu, rozšířenou perkusní sekci nebo trojici trombónů⁵⁰.

3.5.2 Struktura hudebních čísel opery

Opera obsahuje osmnáct hudebních částí:

- předehra

⁵⁰ Trombóny v operním světě rozšířil G. Rossini. Od uvedení jeho opery Straka zlodějka (1815) se tyto nástroje těšily značné popularitě.

Akt 1

1. Úvod. Sbor: O Vater aus des Himmels Höhen
2. Píseň: Lustig muss der Bergmann leben
3. Kvartet: Schönes Mädchen seid nicht
4. Tercet: Noch bin ich Herr
5. Recitativ a árie: Die Brück ist abgeworfen
5½. Píseň: Seht die fleiss'gen Spinnerinnen
6. Tercet: Nein, solche Hülfe bleib' uns fern
7. Sbor: O Tag voll Jammer!
8. Finále: Ha, Schreckenswort!

Akt 2

9. Úvod. Sbor: Finstre Gnomen
10. Recitativ a árie: Triumph! Triumph!
11. Duet: Wicht, dem ein Weib
12. Duet: O zweifelt nicht
13. Finále. Sbor: Schuldlos Gemordeter!

Akt 3

14. Recitativ a árie: Gedanke aus des Abgrunds Schoos
15. Kánon: O senke dich
16. Árie (Guntram)
17. Pochod a sbor: Glück auf!
18. Finále: Hülfe! Rettung!

4 Analýza vybraných částí

Výše zmíněná hudební a kontextová specifika opery Bergmönch se dají demonstrovat na konkrétních případech. Pro účel této práce se zaměříme na tři sborové části a na každé z nich si ukážeme různé aspekty Wolframových skladatelských východisek. Jde konkrétně o úvod celé opery, č. 1 – „O Vater“, první skladbu druhého dějství, č. 9 – „Finstre Gnomen“ a předposlední kus celého díla, č. 17 – „Glück auf!“.

4.1 Dostupné prameny

Základními prameny pro studium hudebního materiálu jsou dva dochované manuskripty partitur a tištěný klavírní výtah.

První z partitur je autograf⁵¹ uložený v operním archivu Státní a univerzitní knihovny v Drážďanech⁵². Partitura obsahuje značné množství tužkou dopisovaných interpretačních a kompozičních poznámek – informace o dynamice, orientační písmena, aj. Rukopis těchto poznámek je shodný s rukopisem textu psaného inkoustem, tedy samotného notového zápisu, tempových předpisů, názvů nástrojů, informací na titulní straně a dalších. Je tedy na místě se domnívat, že jde o notový materiál, ze kterého Wolfram dirigoval drážďanskou premiéru svého díla. I přes výrazné opotřebení – pomuchlané stránky, kaňky, škrtnance aj. – je zápis až na výjimečná místa dobře čitelný. Materiál je ovšem nekompletní, chybí v něm třetí akt.

Třetí dějství je součástí partitury uložené ve sbírce hudebních rukopisů Státní a univerzitní knihovny v Hamburku⁵³. Notový zápis je výrazně čistší a zachovalejší⁵⁴, menší je též množství dopisovaných poznámek. Rukopis notového zápisu je shodný s drážďanskou verzí. Z toho důvodu je možné se domnívat, že jde o pozdější Wolframův čistopis. Nelze ovšem kompletně vycházet ani z této verze, druhý akt je totiž poničen (viz Příloha č. III). Kompletní

⁵¹ Soudíme tak z poznámky „Teplitz im Jahr 1829“ na titulní straně (viz Příloha č. I). Autorství též nasvědčují jiným papírem přelepené pasáže různých nástrojů a následný prepis podoby jejich partů (viz Příloha č. II). Předpokládáme, že jde o autorské korektury z dob prvních nastudování.

⁵² Signatura Mus.4719-F-2a.

V digitalizované podobě dostupné z <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/107305/1/>.

⁵³ Signatura ND VII 449. V digitalizované podobě dostupné z https://digitalisate.sub.uni-hamburg.de/de/nc/detail.html?tx_dlf%5Bid%5D=20111&tx_dlf%5Bpage%5D=1&cHash=63aeea235216be22df2729498c08f846.

⁵⁴ Ne nevýznamnou roli v čitelnosti hraje i lepší kvalita skenu digitální verze hamburské partitury.

partituru získáme jen kombinací obou verzí. Mgr. Spurný v soupisu pramenů v jednom ze svých pojednání též uvádí partituru opery uloženou v Mendelssohnově archivu Státní knihovny v Berlíně.

Výraznou nápomocí při studiu díla je i autorem vytvořená verze s klavírním doprovodem⁵⁵, který byl ještě za Wolframova života vydán v Lipsku Friedrichem Hofmeisterem. Od partitury se však místy liší ve sborové sazbě – harmonický průběh a hlavní melodie jsou totožné, rozdílné je vedení hlasů. Sazba v partituře odpovídá parametrům operního sboru, oproti tomu verze s klavírním doprovodem je dostupnější i neškoleným zpěvákům. Tento rozdíl je markantní například ve vstupu sboru do sedmnáctého čísla (přepis partitury vybraných čísel provedl autor práce):

The image shows a musical score for the chorus entrance in Act 17. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Chor des Volkes'. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: 'Glück auf! Glück auf! so tönt's im wei-ten Krei - se,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Obrázek 1 Sborový vstup do č. 17 v partituře

The image shows a musical score for the chorus entrance in Act 17, with a different arrangement than the previous image. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'CHOR.' and 'Soprano e Alto.' and 'Tenore e Basso.'. The bottom staff is for the piano accompaniment. The lyrics are: 'Glück auf! Glück auf! so tönt's im weiten Krei - se,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a dynamic marking of 'ff'.

Obrázek 2 Sborový vstup do č. 17 ve verzi s klavírním doprovodem

Širší sazba v klavírní verzi umožňuje vyvarovat se jednočárkovaných f v tenoru, která mohou pro neškolené tenoristy představovat obtíž. U profesionálního operního sboru se této polohy není potřeba obávat, vyšší poloha zde naopak dodává potřebný důraz radostnému zvolání „Glück auf!“, tedy „Zdař Bůh!“. Je pravděpodobné, že klavírní verze nebyla určena

⁵⁵ Digitalizovaný sken je na CD dostupný v Okresním archivu v Teplicích.

pro operní provoz, ale pro amatérskou, komorní produkci. Obě verze se též liší v číslování. Část, která je v partituře označena jako „5½“, je v klavírní verzi označena jako „6.“, čím vzniká posun. Ten se ovšem později vyrovná, neboť v klavírní verzi zcela chybí číslo šestnácté⁵⁶.

4.2 Č. 1 – „O Vater“

Průvodním motivem celé opery je lokální, horský, vesnický kolorit. Tato nálada je navozena hned prvním číslem, scénou modlitby horníků za boží ochranu při nadcházející směně. Již obsazení napovídá klidné idyle – flétny, klarinety in B, fagoty, horny in B basso⁵⁷, trombóny, smyčce, mužský sbor horníků a Michael. Wolfram zvolil nástroje s kulatou barvou, které následně používá spíš v nízké poloze, aby tak docílil efektu vřelosti. Tomu odpovídá i text:

Originál

O Vater! aus des Lichtes höhen,
blick⁵⁸ her zur düstern Erdennacht.
Vernimm aus tiefer Grube Schacht
auch eines armen Bergmanns frommes
Flehen.

Verborg'ne unterirdische Schrecken,
zeigt uns des Grubenlichtes Schein.
Bald bricht die Fahrt, die Wand schießt
ein,
bald droh't der Bergengeister tückisch
Necken.

Doch wenn wir nun zu Dir einst kommen
so schreckt uns nicht des Todes Graus,
jenseits fahr'n wir zu Tag einst auf
und mit „Glück auf!“⁵⁹ grüßt uns die
Schaar der Frommen.

Překlad (MP)

Ó Otče, jenž jsi v rozzářených nebesích,
pohleď do ponuré, pozemské noci.
Vyslyš, z hluboké důlní šachty,
zbožné přání nebohých horníků.

Ukryté děsy podzemí
nám na cestu svítí klamem,
pak zasypou cestu a provalí zeď,
pak hrozit nám bude pokušení duchů
země.

Až pak k Tobě jednou dojdeme,
nebudeme se víc bát hrůz smrti.
Přijdem' jednoho dne na věčnost
a se „Zdař Bůh!“ přivítá nás nebeský
zástup.

⁵⁶ Toto číslo bylo vynecháno i v tištěném libretu. Je tedy možné že jde o pozdější autorskou korekci.

⁵⁷ Jedná se o hlubší verzi klasického lesního rohu in B, zápis zní o kvintu níž. Basové horny in B jsou charakteristické svým kulatou, vřelou barvou.

⁵⁸ Von Miltitz využívá dvojnásobnosti slovesa „blicken“, které může znamenat jak „letmo pohledět“, tak i hovorově „zářit“.

⁵⁹ Uvěřitelnosti hornické atmosféry napomáhá i toto tradiční důlní zvolání. Doslovný překlad by zněl „Šťastně vzhůru!“. Horníci jej ovšem používali v každodenním životě v mnoha možných významech, především pak jako přání hezkého dne nebo štěstí. Proto je v překladu použito kontextuálně přesnější „Zdař Bůh!“.

Skladatel pro tuto část zvolil tóninu B dur a tempový předpis Andante.

Scéna začíná osminovým rozkladem tónického kvintakordu v sólovém lesním rohu, ke kterému se o čtyři takty později připojí oba fagoty. Tato trojice nástrojů společně dojde až k dominantnímu kvintakordu, po němž vedoucí roli přebírá Michael a přednáší za doprovodu nízko posazených prvních houslí, viol, violoncell a kontrabasů v nízké dynamice hlavní téma čísla:

The image shows a musical score for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B major) and a time signature of 3/4. It begins with a rest for one measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are: "O Va - ter, aus des Him - mels Hö - hen blick her zur dü - stern Er - den - nacht, ver - nimm aus tie - fer Gru - be Schacht". The piano accompaniment is written in a treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 3/4. It begins with a quarter note, followed by a series of eighth and quarter notes. The lyrics are: "auch ei - nes ar - men Berg - manns from - mes Fleh'n". The word "dolce" is written above the first measure of the vocal line.

Obrázek 3 První vstup tématu

Počáteční velká sexta tématu propůjčuje poněkud sentimentální charakter, který „zbožnému přání nebohých horníků“ dodává patřičnou úpěnlivost. Toto téma s tímž textem opakuje mužský sbor, tentokrát ovšem doprovod přebírá dechová sekce s výjimkou fléten. Nástroje téměř přesně kopírují těsné vedení sborových hlasů, vzniká tak výrazně homogenní, kompaktní, vřelá barva umocňující již uvedenou náladu scény. Fráze vrcholí na dominantním kvintakordu. Následující díl ovšem nepokračuje v tónice, nýbrž krátce odbočí do f moll (viz druhý takt na obrázku 2; transponující nástroje jsou zapsány ve znějící poloze):

Clarineti

Fagotti

Corni

Tromboni Tenori

Trombone Basso

Chor der Bergleute

ar - men Berg-manns from - mes Fleh'n. Ver - borg - ne un - ter - ird - sche Schrec - ken

ar - men Berg-manns from - mes Fleh'n. Ver - borg - ne un - ter - ird - sche Schrec - ken

Obrázek 4 Přechod z první do druhé fráze

Není náhodou, že krok do temnější mollové tóniny přichází na výrazně dramatictější text druhé sloky.

V f moll se ovšem sbor příliš dlouho nezdrží, ihned se přes zmenšeně zmenšený septakord od h přesouvá do c moll. Odtud se dostáváme nejprve přes dominantní kvartsextakord g moll do D dur a následně na vrchol fráze do kvintakordu A dur. Toto použití mimotonálních akordických spojů velmi expresivně podtrhuje naléhavost prosby hornického lidu o boží ochranu. V následujícím taktu se na první době ozve dominantní septakord F v pizzicatu (viz třetí takt na obrázku 5), na druhou dobu se v téže harmonii připojí dechy a vzniklé napětí vyústí návratem tématu z první fráze.

Flauti

Clarinetti

Fagotti

Corni

Tromboni Tenori

Trombone Basso

Violino I

Violino II

Viola

Bassi

Chor der Bergleute

droht der Geis-ter tück-isch Ne - cken doch wenn wir nur zu Dir einst kom-men,

droht der Geis-ter tück-isch Ne - cken doch wenn wir nur zu Dir einst kom-men,

Obrázek 5 Spoj druhé a třetí fráze

Téma je v této frázi poněkud zjednodušeno, na druhé době prvního taktu (na obrázku 5 čtvrtý takt) neklesá na původní b, ale drží se na d. V kontrastu se závažnější, možná až úzkostlivou předcházející frází působí návrat prvního tématu jako jakési uvolnění, které přesně koresponduje s uvědoměním si stálé boží ochrany vyřčeném v textu. O to výraznější je též návrat idylicky klidného, lidového podtónu.

Druhá perioda této fráze končí místo původní d moll v B dur, čímž připravuje tonální prostor pro zvolání „und mit Glück auf!“ v Es dur. Toto zvolání se opakuje ještě jednou o takt později tentokrát v c moll. Následuje kvartsextakord B dur procházející do dominantního

septakordu F, který je na druhé době následujícího taktu rozveden do tónického kvintakordu. Na odražené druhé době téhož taktu (viz šestý takt na obrázku 6) se odpojuje Michael, aby zazpíval „grüst uns die Schaar“ na téma, kterým na samém začátku skladby otevírala horna. Toto téma následně imituje bas, poté se připojuje i zbytek sboru, aby společně dořekli slova „die Schaar der Frommen“.

Chor der Bergleute

jen-seits fahr'n wir zu Tag einst auf, und mit Glück auf! und mit Glück auf! grüst uns die Schaar der

jen-seits fahr'n wir zu Tag einst auf, und mit Glück auf! und mit Glück auf! grüst uns die Schaar der

solo

From - men. Grüst uns die Schaar, grüst uns die Schaar, die Schaar der From - men.

From - men. grüst uns die Schaar, grüst uns die Schaar, die Schaar der From - men.

Obrázek 6 Poslední sborová fráze

Tato imitační pasáž se opakuje ještě jednou, vyústí však do stupnicového sestupu ve spodním basu, do kterého na odraženou třetí dobu vstupují ostatní hlasy. Na tuto část se již připojují smyčce. Violy a cello zdvojují v oktávách pohyb basu, zatímco housle doprovázejí figuraci zbytku sboru. I tento sestup se opakuje, podruhé je ovšem zakončen autentickým závěrem a sbor se odpojuje. Pokračuje dohra, ve které viola variuje téma sestupu. Po odsazení smyčců zazní již jen prostý kvintakord B dur ve dřevěch.

„O Vater“ představuje velmi působivé a zcela adekvátní uvedení do děje opery. Atmosféra lidového prostředí je díky zpěvné melodice, nekomplikované, leč bohaté harmonii, spíš komorní instrumentaci a velmi názornému zhudebnění textu přítomna po celou dobu tohoto čísla. Jasnému porozumění skladatelského záměru též napomáhá přímočará trojdílná písňová forma čísla. Ač je celá opera již jasně romantická, můžeme sledovat několik klasicistních reziduí, jako například jasně homofonní fakturu, nebo fakt, že cello a kontrabasy hrají tentýž part (viz třetí takt na obrázku 5)⁶⁰.

⁶⁰ Wolfram v originále předepisuje pro oba nástroje separátní osnovu, v prvním taktu ovšem k cellům píše „col Bassi“, tedy „s kontrabasy“; pro větší přehlednost autor práce v přepisu zachovává pouze kontrabasový part.

4.3 Č. 9 – „Finstre Gnomen“

Wolfram se, jak již bylo zmíněno, nebál použít instrumentační novinky své doby. Začátek druhého aktu je toho zřetelným důkazem. Nacházíme se v hlubokém podzemí, kam Michael spadl, když jej oberštajgr poslal do zatopeného dolu. Michael je v bezvědomí a kolem něj tančí mystičtí gnómové a salamandři, kteří se jej na Bergmönchův příkaz snaží svými čáry probudit. Fantaskní atmosféře odpovídá i instrumentální obsazení. Skladatel využívá plného tutti, a to včetně moderních instrumentačních novinek – pikoly, basového bubnu, trianglu a trombónů. Dá se předpokládat, že právě touto ve své době neotřelou a neoposlouchanou instrumentací chtěl Wolfram vyjádřit nadpřirozenou atmosféru celého čísla.

Wolfram předepisuje Allegro con fuoco, čímž předznamenává energický charakter této části. Volí též tóninu D dur, čemuž odpovídá i ladění transponujících nástrojů – horny a klariny předepisuje in D, klarinety v blízké A.

Ústřední roli v tomto čísle sehrává již zmíněný „sbor gnómů a salamandrů“. Tentokrát jde o smíšené pěvecké těleso. Představuje se tímto textem:

Originál

Finstre Gnomen, hellflamende Geister
sind wir,
verbündet zu gleichem Thun.
Alle gehörcen dem nämlichen Meister,
auf dessen Haupt die Gebirge ruh'n.

Wir sind's die das Gold und das Eisen
bereiten,
den Nagel zum Sarg und des Schwerdtes
Glanz,
die Krone den Fürsten, den Trauring den
Bräuten,
Allen die Flitter zum Todtenkranz.

Doch dir Schläfer,
herabgesunken zu der Erde heimlichen
Ort,
wollen wir wecken des Lebens Funken,
treulich befolgen des Meisters Wort.

Překlad (MP)

Jsme temní skřeti, jasně žhnoucí duchové,
jsme spojení abychom společně činili
jedno.
Všichni posloucháme téhož pána,
na jehož hlavě spočívají celé hory.

My jsme ti tvůrci zlata a železa,
jsme hřebíky v rakvi, lesk meče,
jsme knížecí koruna, nevěstin prsten,
to my jsme třpytkami na smutečním věnci.

Avšak v tobě, spáči,
spadnuší na toto zemi utajené místo,
v tobě chceme zažehnout života jiskru,
věrně následující slovo našeho pána.

Číslo otvírá mohutné syrytmické tutti, opisující kvartsextakord D dur. Toto téma neslyší posluchač poprvé, je též ústředním tématem přede hry k opeře. V čísle 9 je oproti ouvertuře lehce variováno, především triolami a příznávkami v dechových nástrojích v sudých taktech:

Allegro con fuoco

The musical score is for a tutti section in Act 9, marked "Allegro con fuoco". It features a variety of instruments: Piccolo Flauto, Oboi, Clarinetti in A, Fagotti, Corni in D and E, Clarini in D, Tromboni Tenori, Trombone Basso, Triangel, Tamburo grande, Timpani in D, Violino I, Violino II, Viola, and Bassi. The score is marked "ff" (fortissimo) throughout. The music is in 2/4 time and D major. The Piccolo Flauto part starts with a forte dynamic and includes a "CANTO" marking. The woodwinds and brasses play rhythmic patterns, often with accents. The strings play a steady accompaniment with triplets in the lower parts. The percussion includes a triangle and a large drum.

Obrázek 7 Úvod do č. 9

Úvodní pasáž má díky poměrně rychlému tempu a citění v duchu alla breve, které je naznačeno v předznamenání, téměř pochodový charakter. Instrumentace je i přes silnou dynamiku jasně čitelná a jednotná – zvukové jednoty Wolfram dosahuje především prokletím nástrojů v rámci jednotlivých skupin. Tento jev je nejvíc patrný v žestích hned

v prvním taktu. Žestům v této situaci vévodí vysoko položená první klarina na dvoučárkovaném d. Bezprostředně pod ní se ovšem nenachází druhá klarina, nýbrž první trombón na jednočárkovaném fis a teprve po něm leží druhá klarina v unisonu s první hornou na jednočárkovaném d. Následuje malé a druhého trombónu, malé fis druhé horny a fundament v podobě malého d v basovém trombonu. Podobně je instrumentace řešena i v oddílu dřev a smyčců. Tento princip dodává výslednému zvuku značnou míru kompaktnosti, která orchestrální fortissimo činí ušlechtilějším.

Po odsazení koruny přebírá vedoucí funkci sborový bas kráčivou figurou na text „Finstre Gnomen, Finstre Gnomen sind wir!“ („Jsme temní skřeti“). Toto téma je zdvojeno ve violoncellech, kontrabasech a fagotech. Housle a violy tuto basovou figuraci doprovázejí řadovými akordy D dur. Na druhé opakování „Finstre Gnomen“ v následujícím taktu se připojují ostatní sborové hlasy se slovy „hellflammende Geister sind wir“ („jsme jasně žhnoucí duchové“) a za doprovodu hoboju a horen dovádějí sborový vstup do koruny na dominantním kvintakordu A dur. Na druhé době tohoto taktu se ke koruně připojí pikola, flétna, klarinety a horny s trombóny (viz třetí takt na obrázku 9).

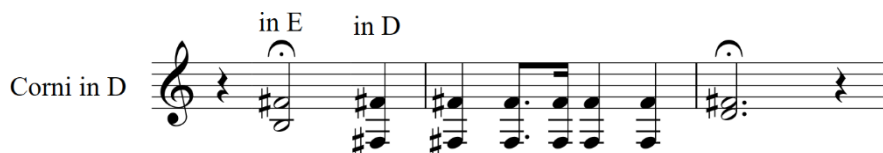
Piccolo Flauto
 Oboi
 Clarinetti in A
 Fagotti
 Corni in D und E
 Clarini in D
 Tromboni Tenori
 Trombone Basso
 Triangel
 Tamburo grande
 Timpani in D
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Bassi
 Chor der Salamander

Hell - flam-men-de Gei - ster sind wir!
 Fin - stre Gno - men, fin - stre Gno - men sind wir,

Musical score for the beginning of the Salamander Chorus. The score is in 3/4 time and G major. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The vocal parts are for the Salamander Chorus. The score shows a dynamic shift from *p* (piano) to *ff* (fortissimo) across the measures.

Obrázek 8 Vstup sboru do č. 9

Tento oddíl se po odsazení opakuje, tentokrát o tón výš, tedy v e moll. Horny se odmlčují a jejich funkci přebírají fagoty. Další vstup lesních rohů přichází až na druhou dobu taktu s korunou, tentokrát in E (viz první takt na obrázku 9; zápis je zaznamenaný ve znějící poloze). Po odsazení ovšem pokračují zpět in D.



Obrázek 9 Změna ladění lesních rohů

Interpretace tohoto momentu je nejistá. Wolfram vzhledem k poznámkám o ladění počítal s přirozenými lesními rohy, nejspíš invenčními⁶¹, a to i přes to, že již existovaly nástroje s pístovou a později ventilovou mechanikou⁶². Výměna invence u přirozených nástrojů vyžaduje jistý čas, je proto nemožné bezprostředně po koruně pokračovat v jiném ladění.

Nejpravděpodobnější se tak jeví možnost, že Wolfram čtvero hornistů použil jako dvě skupiny po dvou hráčích, z nichž každá hraje na nástroje jiného ladění, čímž odpadá nutnost přeladování uprostřed skladby. Nasvědčuje tomu i fakt, že nikde v operě nehrají více jak dvě hony naráz. Autor tak vynalézavě vyřešil moderní technický problém za použití kombinace starých nástrojů.

Po odsazení koruny přichází unisono sboru, hoboju, klarinetů, fagotů a horen na text „Verbündet zu gleichen Thun“, tedy „Jsme spojeni, abychom činili jedno.“ Unisono přebírají v ozvěně hony, klariny a hoboje. Vstupuje opět sbor za doprovodu hoboju, klarinetů, fagotů a smyčců ve slabé dynamice a přes mimotonální subdominantu C dur moduluje do G dur. Následuje nejprve vzestupné a následně sestupné unisono hoboju, klarinetů, fagotů a sboru na text „auf dessen Haupt die Gebirge ruh'n“ („na jehož hlavě spočívají celé hory“), které hudební dění přenáší do e moll – melodie je skutečně konstruována tak, že její tvar připomíná horu, o které se v tomto verši zpívá (viz obrázek 10).

⁶¹ Přirozené lesní rohy mohou hrát jen tóny alikvotní řady, jejich rozsah je značně omezený. V období baroka a klasicismu hornisté používali tzv. invence, tedy nástavce, kterými zvyšovali délku nástroje a tím i ladění.

⁶² Ty se ovšem do běžného provozu dostaly až v průběhu čtyřicátých a padesátých let.

Chor der Salamander

auf des - sen Haupt die Ge - bir - ge ruh'n.

auf des - sen Haupt die Ge - bir - ge ruh'n.

Obrázek 10 Zvukomalebné vypodobnění kopců

Přichází dlouhá, temná plocha v a moll, ve které se o rytmizaci starají především řadové čtvrt'ové hodnoty v trianglu a úsečná arpeggia v basu. Sbor téměř chorálně přednáší text „Wir sind's die das Gold und Eisen bereiten“ („My jsme ti tvůrci zlata a železa“). Na následující pasáži se krátce odmlčují smyčce, jen aby o takt později umocnily příchod burácivého vrcholu této fráze na slova „und des Schwerdtes Glanz“ („lesk meče“). Sbor se následně dynamicky stahuje a vůdčí úlohu přebírá flétna za doprovodu hobojů, fagotů a smyčců, které ji doprovází sekvencí. Ta vyvrcholí do dalšího unisona, které ústí v modulaci do tóniny e moll dominantním kvintakordem H dur. Děje se tak na ponurá slova „die Flitter zum Todtenkranz“ („jsme třpytkami na smutečním věnci“). Tóninu utvrzuje i následující čtyřtaktová kadence. Fanfára v dřevěch a klarině na tónickém kvintakordu vede do mohutného fortissima na dominantním septakordu A dur (viz třetí takt na obrázku 10), která hudební dění vrací do původní D dur.

Piccolo Flauto
 Oboi
 Clarinetti in A
 Fagotti
 Corni in D und E
 Clarini in D
 Tromboni Tenori
 Trombone Basso
 Triangel
 Timpani in D
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Bassi
 Chor der Salamander

Doch dir Schlä - fer,
 Doch dir Schlä - fer,

Obrázek 11 Modulace a nástup sboru

İhned po vrcholu se dynamika náhle stáhne v přesně korespondenci s textem „Doch dir Schlafer, herabgesunken zu der Erde heimlichen Ort“ („Avšak v tobě, spáči, spadnuvsi na toto zemi utajene msto“; viz pátý takt na obrázku 10), který prednasi sbor za doprovodu hobojů, klarinetů, horen a klarin, tedy v o poznání slabsim obsazení. Text se opakuje msto původní d moll v a moll, k doprovodu se pıdavajı smyčce a podporují dynamickou gradaci až do náhlého skoku do e moll. Zde se dynamika skokem stáhne a doprovodu se chopí všechny dechy s vyjimkou trombnu. Po delsi odmlce se te pıpoıjı triangl, ktery podtrhuje tvrtovou pulzaci adove opakujıcıch se akordu v doprovodu. Sbor pokracuje ve frazi „wollen wir wecken des Lebens funken“ („v tobe chceme zaehnout ivota jiskru“). Náhle se pıpoıjı všechny ostatní nástroje a v silnem, majestatnım fortissimu podporujı skandovanı sboru na slova „treulich befolgen des Meisters Wort“ („verne nasledujıce slovo našeho pána“) opět v A dur, které uvozuje codu v původní D dur. V závěru se za stálého euforického stırdanı tóniky a dominanty, které silne evokuje závěry klasicistních symfonií, opakuje poslední zmíněný ver. Sborová fráze koní tématem v augmentaci a následuje jı jen dohra na tonickém kvintakordu.

Energický úvod do druhého dějství je kromě autorovy vynalezave prace s instrumentací zajımovy i přesnou a kontinuální korespondencí mezi textem a jeho zhudebněním. Jmenujme tajemný sborový úvod, kdy se podivná, mýtická stvoření představují, jednotne unisono v momentě, kdy zpěváci prednaejı verše o jednotě jejich poslání, melodii klenoucí se stejne jako horský obzor nebo hrde tutti doprovazejıci slova o věrnosti gnomu svému pánovi.

Deváté ısmlo také uzavírá zajımovy tematický oblouk s výše představeným ısmlem prvním. V úvodu opery se horníci modlí, aby je Bůh ochránil ode všech stvoření, která na ně v hlubinách dulnıch ˇachet ıhajı. Jsou to ovšem tato stvoření, která Michaelovi zachrání život. Miltitz takto přeběhl svou dobu a otevira téma předsudků vůči neznámému.

4.4 . 17 – „Glück auf!“

Značný podíl na dobrém posluchackem pıjetı Wolframovy operní tvorby nese i dobrá volba melodického materiálu. Wolfram zamerne vybíral témata nekomplikovaná a divákům snadno pıstupna. Takováto melodika většinou sestává ze zpěvních intervalů, pıdevım sekundovıch a terciovıch kroku, popıripade vyuıva zaıte vzory, jako napıklad zakladnı rozklady kvintakordu. Tento princip je jasne zıtetelny v predposlednı scene celé opery, tedy

v č. 17 „Glück auf!“. Ocitáme se na hostině uspořádané k příležitosti příjezdu horního úředníka, jenž má vyšetřit, co přesně se stalo v dole sv. Floriána. Lid úředníka vítá těmito slovy:

Originál

Glück auf! Glück auf! so tönt's im weiten
Kreise,
Glück auf! Glück auf! das ist des
Bergmann's Brauch.
Seid uns gegrüßt nach uns'rer Väter
Weise,
Gleich ihnen sind wir treu und folgsam
auch.

Ihr seid gekommen um das Recht zu
sprechen,
das vor der Bosheit Macht darnieder liegt.
Glück auf! vermögt Ihr's ihren Trotz zu
brechen,
Glück auf! wenn nun durch Euch die
Unschuld siegt.

Překlad (MP)

Zdař Bůh! Zdař Bůh! To zní širým krajem,
Zdař Bůh! Zdař Bůh! To je horský zvyk.
Buď pozdraven po způsobu našich otců,
právě jim jsme věrni a následujeme je.

Jste tu, abyste mluvili pravdu,
pravdu, která nyní úpí pod mocí zloby.
Zdař Bůh! Můžete její vzdor překonat,
Zdař Bůh! Skrze vás může nevina zvítězit.

V druhé sloce textu Miltitz obratně využívá dvojznačnosti druhé osoby plurálu, která může i v němčině znamenat zároveň promluvu ke skupině lidí – v tomto případě fiktivní promluva předků ke svým potomkům – i archaickou formu vykání – tedy apel horského lidu na spravedlivost úředníkovu soudu. O slovo se zde opět hlásí také imprese vesnické atmosféry, která je velmi živě zpřítomněna provoláními „Glück auf!“.

„Glück auf!“ evokuje svou formou, tempem a duchem klasický pochod. Wolfram předepisuje Tempo di Marcia v alla breve a volí tóninu C dur. Orchester je obsazen v tutti s klarinami in C a in F, hornami in C a klarinety in B.

Vzhledem k značnému rozsahu sedmnácté části si demonstrováme výše zmíněný aspekt melodiky na dílčích, vybraných situacích.

Hlavním tématem celého čísla je prostý rozklad kvartsextakordu C dur. Toto téma je představeno v samém začátku ve fagotech a později hoboích (notový zápis začíná prvním taktem):

Tempo di marcia

Oboi
 Clarinetti in Bb
 Fagotti

Obrázek 12 Úvod do č. 17

Totéž téma je v augmentaci uvedeno v prvním sborovém vstupu ve 21. taktu. Sbor nastupuje v plné síle právě euforickým zvoláním „Glück auf!“:

Chor des Volkes

ff
 Glück auf! Glück auf! so tönt's im wei-ten Krei - se,
ff
 Glück auf! Glück auf! so tönt's im wei-ten Krei - se,

Obrázek 13 Sborový vstup do č. 17

Harmonický doprovod je elementární, odehrává se na tónice a dominantě. Právě tím je tématu propůjčen punc lidovosti a prostoty.

Druhé téma je jakousi protivětou k prvnímu. Poprvé je představeno v oktávách primů a sekundů od zdvihu do 31. taktu. O takt později se k němu připojuje sbor:

Violini

Chor des Volkes

Seyd uns ge-grüst, nach un-s'rer Vä-ter Wei - se,
 Seyd uns ge-grüst, nach un-s'rer Vä-ter Wei - se,

Obrázek 14 Introdukce druhého sborového tématu

Tato opožděná adice sboru do již rozbíhajícího se tématu tvoří zajímavý zvukový efekt – vedoucí úloha se plynule přesouvá ze smyčců ke zpěvákům na poměrně malém prostoru.

Melodie je zde technicky o poznání komplikovanější – oktávový skok na vysoké dvoučárkované g, skok o velkou sextu dolů z e na g. Pěvecká náročnost ovšem nijak nekomplikuje poslech, velké intervaly naopak dodávají hudební výpovědi velkou dávku patriotického sentimentu, a to v přesně korespondenci s textem „Seyd uns gegrüst nach uns’rer Väter Weise“ („Buď pozdraven po způsobu našich otců“).

Exemplární použití všech náležitostí dobré melodie je možné sledovat v prostředním dílu skladby. Vzhledem k značné formální podobnosti s pochodem je možné tento díl nazvat triem – po předešlé a sborové introdukci je třetím oddílem, odehrává se v subdominantní tónině F dur, je též v tradičním duchu uveden tečkovanou figurací, v tomto případě klarinami, hornami a fagoty. Sbor začíná v taktu 51 unisonem, které se na konec druhé periody rozdělí do čtyřhlasu:

Chor des Volkes

Ihr seydt gekommen um das Recht zu sprechen,

Ihr seydt gekommen um das Recht zu sprechen,

Obrázek 15 Sborový vstup do tria

Právě tento jednohlas ležící na monotematicky plynoucích čtvrtěových hodnotách ve dřevěch podtrhuje úpěnlivost apelu hornického lidu na spravedlivé vyšetření případu. Wolfram zde využívá unisona k vyzdvihnutí podstaty sdělení „Ihr seydt gekommen um das Recht zu sprechen“ („Jste tu, abyste mluvili pravdu“).

Mimo rámec problematiky melodické volby je nutno vyzdvihnout jeden překvapivý instrumentační moment.

The image shows a musical score for the introduction of the tria. It consists of three staves: Timpani (top), Clarini in C (middle), and Corni in F (bottom). The Timpani staff is in bass clef and shows a series of chords in the right hand and rests in the left hand. The Clarini in C staff is in treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes. The Corni in F staff is in treble clef and shows a series of chords in the right hand and rests in the left hand. The score is in common time (C) and spans 16 measures.

Obrázek 16 Přeladění v úvodu tria

V druhém taktu introdukce (třetí takt na obrázku 16) k triu skladatel připisuje dvě klariny in F; k jejich notaci využívá prázdné tympánové osnovy. Původní klariny in C však zůstávají; o několik taktů později je dokonce využito plné čtyřhlasé klarinové sazby. Wolfram tedy počítá se čtyřmi hráči, ač na titulní straně jejich počet nijak nespecifikuje, jako tomu učinil u horen.

Sedmnácté číslo předznamenává velké finále celé opery v prvním plánu radostnou, kdesi v hloubi ovšem napjatou atmosférou. Sázka na melodie vycházející z akordických rozkladů též svědčí o jisté míře skladatelova praktického, možná až taktického uvažování. Tato témata je díky jejich prosté a zažité konstrukci výrazně snazší evokovat a variovat. Wolframovy melodie i přes svou vzletnost ovšem nepůsobí lehkovážně, na kredibilitě jim přidává jejich příběhová motivace.

4.5 Shrnutí analýzy

Rozbor notového materiálu odhaluje nejsilnější stránky Wolframova hudebního projevu. Je jí především umění vystihnout sdělení libretem předepsaného textu přiléhavým zhudebněním. Jednota hudebního a literárního sdělení činí děj pro posluchače daleko pochopitelnějším a dává mu též možnost sledovat emoční rozpoložení postav a motivace jejich jednání. Skladatel tak činí za použití nekomplikovaných kompozičních prostředků – jednoduché melodiky doprovázené citlivě volenou harmonií. V kombinaci s uvědomělou a vynalézavou instrumentací vzniká dílo, které věrně reprezentuje a evokuje ducha prostředí v němž se příběh odehrává.

5 Posmrtný život Wolframova odkazu

Wolframova hudba a jeho životní příběh se brzy po jeho smrti z veřejného prostoru vytratily. Z velké části za to může forma jeho tvorby - singspiel je dnes již překonaná forma, která se až na jednotlivé výjimky netěší velké popularitě. Produkce Wolframových oper byla též z hlediska veřejné prezentace výrazně závislá na skladatelově zajímavé osobnosti, díky které se autorovi dařilo přesvědčovat vedení uměleckých institucí, aby jeho díla zařazovala do svého repertoáru. Po jeho smrti se značka skladatele-purkmistra pro posluchače stala méně atraktivní a divadla od produkce Wolframových oper ustoupila. Této situaci nijak nepomohla vlna ostrého nacionalismu, trvající od poloviny 19. století do druhé světové války. Wolfram jako výhradně německy píšící autor se z ideologických důvodů neměl šanci prosadit ani v socialistickém režimu druhé poloviny 20. století.

Teprve v posledních dvaceti letech se v návaznosti na zvyšující se oblibu lokální tvorby Wolfram opět stává předmětem studia. Snahu o znovuuvedení Wolframových děl přímo v Teplicích vyvíjí například Trautzlova umělecká společnost. Jedná se o platformu sdružující umělecké spolky, které se svým působením vztahují k oblasti Teplicka a širokého okolí. Spolek v roce 2011 založil v úvodu zmíněný skladatel Jan Zástěra s libretistou Martinem Budkem. Sbor Collegium hortense, působící pod Trautzlovou uměleckou společností, již v minulosti uvedl části Wolframovy tvorby, například Gloria z jeho slavnostní mše in D na koncertě, uspořádaném při příležitosti sjezdu zástupců Visegrádské čtyřky v Římě v roce 2016.

Závěr

Wolframova hudba není přehlídkou inovace, extravagance, ani neslýchané invence, stejně tak ovšem není produktem bezmyšlenkovitého diletantství, jak se snažil veřejnost v reakci na berlínské provedení přesvědčit časopis *Der Wanderer*. Jeho dílo dokáže povzbudit a povznést stejně jako Weberova opera, Spohrův houslový koncert, nebo Beethovenova symfonie. Bergmönch není avantgardním, inovátorským počinem, kterým by Wolfram zamýšlel bořit zaběhlé skladatelské konvence, jedná přesně v estetických mezích své doby. Opera věrně následuje dobovou snahu vtáhnout diváka do děje působením kombinace různých forem uměleckých sdělení. Není určena úzkému kruhu intelektuálů, zve k poslechu každého. Co je ovšem nejcennější – přesně plní své Wolframem vtisknuté poslání, tj. nabídnout návštěvníku teplických lázní koncentrovaný podkrušnohorský zážitek. Nabídnout mu něco, co jinde neuvidí, ani neuslyší; něco, díky čemu se do města vrátí; něco, díky čemu bude na své léto v Teplicích s láskou vzpomínat.

Kdo tedy byl Josef Wolfram? Jistě schopný politik, který splnil, co od něj bylo očekáváno – udržel město prosperující, přivedl do něj řadu zajímavých osobností, které v něm následně zanechaly nemalé peníze. Také obstojným právníkem, jinak by se ke své profesi za svůj život tolikrát nevrátil. Velmi dobrým skladatelem, jak se můžeme přesvědčit v několika kapitolách výše. Wolfram byl ale především člověkem, jakým je každý jiný. Člověkem s denními radostmi a starostmi. Milovaný i opovrhovaný, obětavý i vypočítavý, extravagantní i lidský. Pozoruhodný skladatel i nezodpovědný otec, který nechal svou rodinu nezajištěnou. Politik vizionář, schopný vést své město na samý vrchol, ale i oportunist, který neváhal pro zachování příjmů vyhnat nepohodlného lékaře. Je to právě tato lidská chybovost, která jeho příběh činí uvěřitelným a blízkým.

Wolframův odkaz je momentálně mimo obecné povědomí, nechybí ovšem mnoho, aby se o něm veřejnost dozvěděla. Stačí vyprávět purkmistrův životní příběh, informovat poutavou formou primárně teplickou veřejnost o jeho životních peripetiích. Nezbytná je též vůle jeho díla znovu uvádět, a to nejen v koncertních síních. Žáci teplické základní umělecké školy nemusí hrát jen Czerného a Clementiho, studenti zdejší konzervatoře nemusí zpívat jen árie z *Prodané nevěsty*. Wolframova hudba může tento repertoár obohatit skladbami, které vznikaly na místech, kudy tito mladí hudebníci denně chodí. O tuto širokou osvětu se již

dnes snaží platformy jako Trautzlova umělecká společnost a lidé jako Mgr. Spurný. I tato bakalářská práce má mimo jiné představovat začátek jakési diskuze na téma této zajímavé osobnosti, která v ideálním případě přivede další Tepličany k zájmu o Teplice. V takový moment se již nebudeme muset zaštit'ovat dvěma Beethovenovými a jednou Wagnerovou návštěvou. Plně nám postačí vědomí, že náš kraj má i jiné skryté bohatství, než to v dole sv. Floriána.

Nejde ovšem jen o Teplice. Wolframův barvitý život může inspirovat občany kteréhokoli regionu k většímu zájmu o své bezprostřední okolí. Je to právě tento interes na lokální úrovni, který vede k zájmu o věci veřejné ve větším měřítku. Takový zájem je pak důkazem vyspělé a vnímavé společnosti.

Seznam použitých informačních zdrojů

Allgemeiner Musikalischer Anzeiger . **Castelli, Ignaz Franz. 1832.** Wien : Tobias Haslinger, 1832, Sv. 4.

Der Wanderer. **1832.** 225, Wien : A. Strauß fel. Witwe & Sommer, 1832.

— **1832.** 335, Wien : A. Strauß fel. Witwe & Sommer, 1832.

Eichler, C. 1840. Wolframs Todtenfeier. *Teplitzer Almanach für das Jahr 1840.* Teplitzer Buch- und Kunsthandlungen, 1840, Sv. 9, 9.

Hrčková, Nad'a. 2010. *Dějiny hudby V.* Bratislava : IKAR, 2010. ISBN 978-80-249-1700-9.

Joseph Wolfram. Ein biographisches Denkmal. **Scheinpflug, B. 1871.** 4, Prag : Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen, 1871, Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Sv. 9. ISSN 1212-6020.

Kilián, Jan. 2015. *Teplice.* Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2015. ISBN 978-80-7422-339-6.

Mráček, Jakub. 2017. *Teplická nej.* Teplice : Jakub Mráček, 2017. ISBN 978-80-906665-1-1.

Příbylová, Lenka a Dietz, Roman. 2018. *Da Capo.* Teplice : Severočeská filharmonie Teplice, 2018. ISBN 978-80-270-3741-4.

Smolka, Jaroslav. 2001. *Dějiny hudby.* Brno : TOGGA, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

Wiener allgemeine Theaterzeitung. **Bäuerle, Adolf. 1831.** 127, Wien : Geistinger, Verlag der k. k. Hof - und Staatsdruckerei, 1831, Sv. 24.

Wolf, Jiří. 2019. *Skřítci a démoni Krušných hor.* Most : Oblastní muzeum a galerie v Mostě, 2019. ISBN 978-80-85115-40-6.

Wurzbach, Constantin von. 1889. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, Band 58.* Wien : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1889.

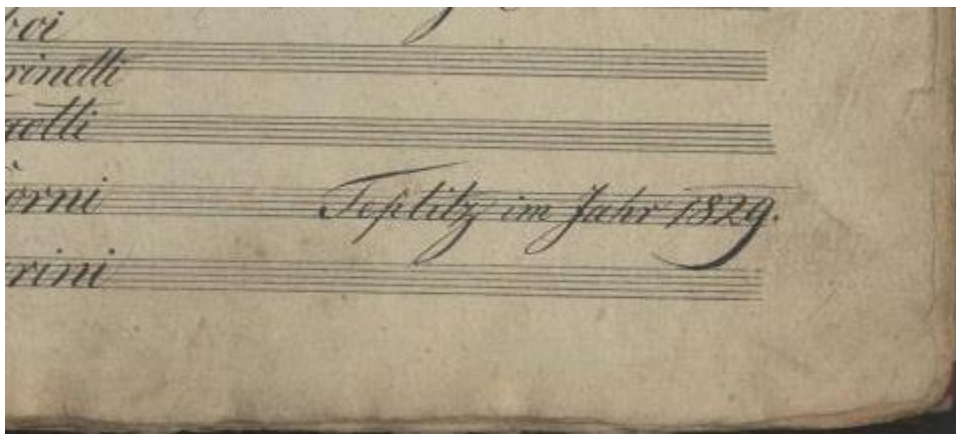
Zeitschrift für die Elegante Welt . **Müller, K. L. Methus. 1829.** 132, Berlin : Leopold Voß, 1829, Sv. 29.

Seznam příloh

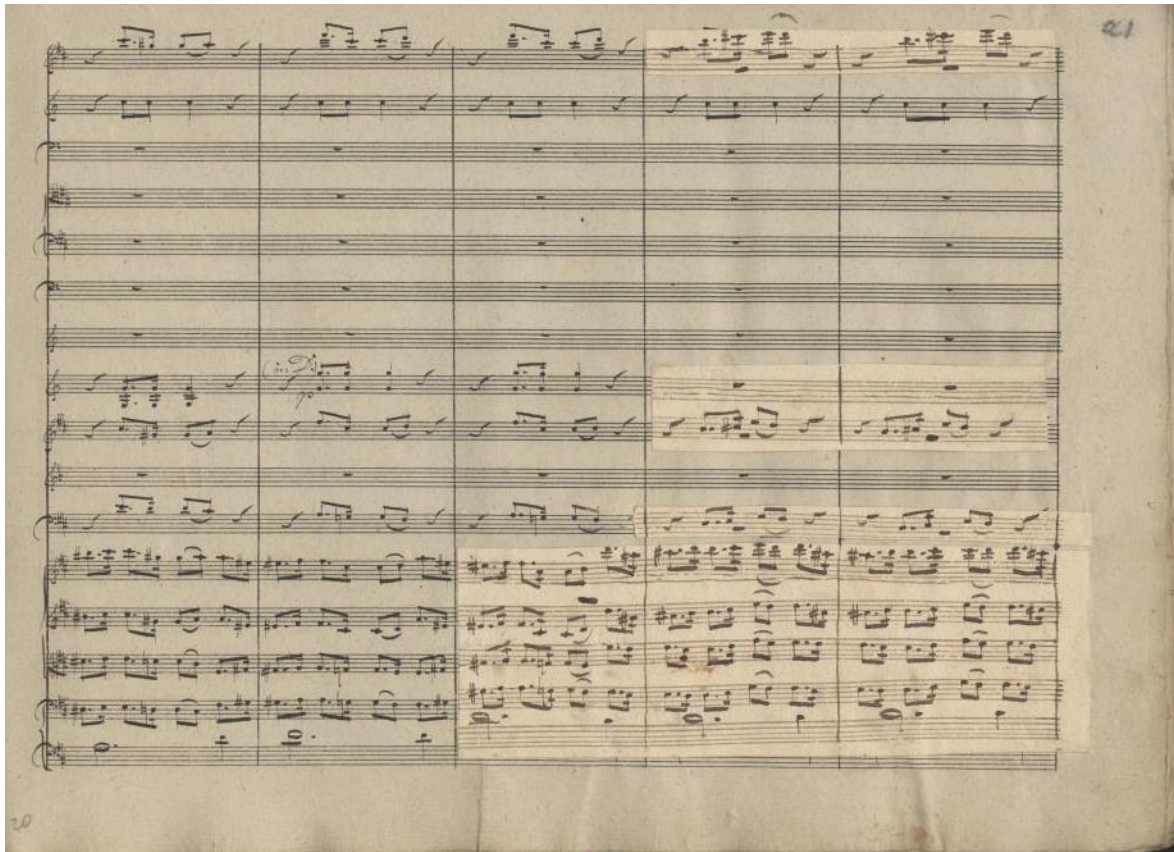
Příloha č. I – Poznámka o místě a době zkomponování opery Bergmönch z titulní strany drážďanského rukopisu

Příloha č. II – Autorem přelepené pasáže v drážďanském rukopisu

Příloha č. III – Poničené druhé dějství hamburského rukopisu



Priloha č. I



Priloha č. II

Flauti e m.

Tromboni

Timpani D.

Clarini in D

Corni in D und E

Oboi.

Clarineti in A.

Fagotti

Violini

Viola.

Chor der Salamanderinnen und Salamander

Basso e Cello.

Allegro con fuoco

Příloha č. III