

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – hudební věda

Disertační práce

Opereta Polská krev Oskara Nedbala v dobovém kontextu

Operetta Polská Krev by Oskar Nedbal in Historical Context

Školitelka: Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2016

MgA. Jiří Petrdlík

Prohlášení:

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

V Praze, dne

.....

Jiří Petrdlík

Poděkování:

Na tomto místě bych rád vyslovil co nejupřímnější poděkování paní prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc. za její trpělivost, vstřícnost a citlivé vedení po celou dobu mého studia. Bez jejího velkorysého přístupu by můj výzkum a následně vznik této práce nebyl možný. Inspirativní konzultace, které mě vždy navedly správným směrem a díky nimž jsem si mohl výrazně rozšířit obzory na poli hudební vědy, náleží k největším přínosům mého dosavadního vzdělání.

S velkými díky za vše,

Jiří Petrdlík

Klíčová slova:

Oskar Nedbal, Polská krev, Polenblut, opereta, Vídeň, nedbaliana, konvolut, fascikl, autograf

Keywords:

Oskar Nedbal, Polish Blood, Polenblut, operetta, Vienna, Nedbal sources, convolute, folder, autograph

Abstrakt:

Oskar Nedbal patří mezi nejvýznamnější české hudební osobnosti konce 19. a počátku 20. století. Jeho přínos lze spatřovat nejen v oblasti interpretačního umění a hudebně organizačního úsilí, ale rovněž na poli skladatelském, především díky operetě *Polská krev* (Polenblut).

Disertační práce se kromě nezbytného přehledu pramenů a literatury a nástinu života a díla Oskara Nedbala soustředí na otázku postavení operety *Polská krev* jak v rámci skladatelovy ostatní tvorby, tak i v širším kontextu vídeňské operety. Zároveň přináší doposud nepublikované informace o nedbalianech z depozitáře divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně a ve světle průzkumu těchto pramenů se pokouší definovat základní atributy Nedbalova způsobu práce při kompozici operety *Polská krev* i dalších významných děl.

Nedbalova vrcholná operetní tvorba je ukázkovým příkladem populární hudby vysoké umělecké úrovně, ve které se odráží skladatelův vysoce seriózní kompoziční přístup. Zejména opereta *Polská krev* dokumentuje Nedbalův záměr klást na tento žánr vyšší umělecký nárok, než jaký byl běžný zejména ve Vídni počátkem 20. století.

Abstract:

Oskar Nedbal is one of the most important Czech music personalities of the end of 19th and the beginning of 20th century. His contribution can be seen not only in the fields of interpretive art and management effort but also in the field of composing, primarily thanks to operetta *Polish Blood* (Polenblut).

Besides the necessary list of sources and literature and an outline of life and work of Oskar Nedbal, the dissertation also focuses on a question of the status of the operetta *Polish Blood*, both in the context of composer's other works, as well as in the broader context of the Viennese operetta. It also provides yet unpublished information about Nedbal sources from the depository of the Theatre Department of the National Museum in Terezín and in the light of sources research it attempts to define the basic attributes Nedbal's way of working when composing an operetta *Polish Blood* and other important works.

Nedbal's top operetta compositions are demonstrative examples of popular music of high artistic level which reflects the composer's very serious compositional approach. Operetta *Polish Blood* especially documents Nedbal's intention to put higher artistic demands on this genre, than what was common especially in Vienna in the early 20th century.

Obsah

Seznam zkratk	11
Úvod	12
1 Nedbalova opereta Polská krev – stav bádání – literatura	15
1.1 Literatura – opereta	16
1.1.1 <i>Slovníky a encyklopedie</i>	16
1.1.2 <i>Souborná pojednání a monografie</i>	17
1.2 Literatura – Oskar Nedbal	26
1.2.1 <i>Slovníky a encyklopedie</i>	26
1.2.2 <i>Monografie</i>	27
2 Nedbalova opereta Polská krev – stav bádání – prameny	31
2.1 Národní muzeum – České muzeum hudby	31
2.1.1 <i>Osobní fond Oskara Nedbala</i>	31
2.1.2 <i>Opereta Polská krev – tištěné prameny notové a nenotové</i>	34
2.2 Divadelní oddělení Národního muzea	35
2.2.1 <i>Pozůstalost Oskara Nedbala</i>	35
2.2.2 <i>Opereta Polská krev – tištěné prameny notové a nenotové</i>	35
2.3 Městská knihovna v Praze a Národní knihovna České republiky	36
2.3.1 <i>Opereta Polská krev – tištěné prameny notové a nenotové</i>	36
2.3.2 <i>Audio a video záznamy operety Polská krev v MKP a NK ČR</i>	37
2.3.3 <i>Časopisecké a sborníkové studie pramenné povahy v MKP a NK ČR</i>	38
2.4 Notový archiv Pražské konzervatoře	39
2.5 Fondy Českého rozhlasu	40
2.5.1 <i>Notový archiv Českého rozhlasu</i>	40
2.5.2 <i>Fonotéka Českého rozhlasu</i>	40
2.6 Fondy Divadelního ústavu – Institutu umění v Praze	41

2.6.1	<i>Opereta Polská krev – tištěné prameny notové a nenotové</i>	41
2.6.2	<i>Informace o českých inscenacích operety Polská krev</i>	42
2.6.3	<i>Audio a video záznamy operety Polská krev v Divadelním ústavu – Institutu umění</i>	42
2.7	Archiv České televize	43
2.8	Ostatní prameny	43
3	Oskar Nedbal – nástin života a díla	44
3.1	Stručná biografie Oskara Nedbala	44
3.2	Nedbalova skladatelská činnost	47
3.3	Oskar Nedbal – dirigent mezinárodní pověsti	50
3.4	Oskar Nedbal jako organizátor hudebního života	58
4	Kapitoly z dějin operety	62
4.1	Předchůdci pařížské operety	62
4.1.1	<i>Vaudeville a opéra comique</i>	62
4.1.2	<i>Od opéry comique k pařížské operetě</i>	66
4.1.3	<i>Offenbachovi současníci a následovníci</i>	68
4.2	Hudebně zábavné divadlo v německy mluvících oblastech	70
4.2.1	<i>Singspiel</i>	70
4.2.2	<i>Vídeňská opereta a její čelní představitelé – Suppé, Strauss, Millöcker</i> ..	74
4.2.3	<i>Další Straussovi současníci a pokračovatelé</i>	77
4.2.4	<i>Nová vlna vídeňské operety – Lehár a Kálmán</i>	78
4.2.5	<i>Lehárovi a Kálmánovi nejvýznamnější současníci</i>	80
4.3	Oskar Nedbal jako představitel vídeňské operety	81
5	Opereta Polská krev – dramaturgický rozbor	83
5.1	Podrobnější popis jednotlivých scén	83
5.1.1	<i>První jednání</i>	85

5.1.2	<i>Druhé jednání</i>	93
1.1.1	<i>Třetí jednání</i>	100
5.2	Charakteristika postav v operetě <i>Polská krev</i>	107
5.3	Podíl sborů, ansámbků a melodramů v operetě <i>Polská krev</i>	108
5.4	Nedbalovy operety před operetou <i>Polská krev</i> a po ní	109
5.4.1	<i>Cudná Barbora</i>	109
5.4.2	<i>Vinobraní</i>	110
5.5	Lehárova <i>Veselá vdova</i> a Nedbalova <i>Polská krev</i>	112
5.6	Shrnutí poznatků z analýzy operety <i>Polská krev</i>	115
6	Nedbalova pozůstalost v depozitáři divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně jako celek	117
6.1	Úvodní charakteristika pozůstalosti	117
6.2	Popis konkrétního obsahu jednotlivých fasciklů	118
6.2.1	<i>Fascikl I</i>	118
6.2.2	<i>Fascikl II</i>	119
6.2.3	<i>Fascikl III</i>	119
6.2.4	<i>Fascikl IV</i>	120
6.3	Podrobnější popis pramenů k operetě <i>Polská krev</i> z Nedbalovy pozůstalosti uložené v depozitáři divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně	122
6.3.1	<i>Prameny k operetě <i>Polská krev</i> uložené v konvolutu sign. 8740/1446/9 O. Nedbal – skici a fragmenty k <i>Princezně Hyacintě</i> a <i>Polské krvi</i></i>	122
6.3.2	<i>Prameny k operetě <i>Polská krev</i> uložené mimo konvolut sign. 8740/1446/9</i>	127
6.4	Nedbalův způsob kompoziční práce ve světle dochovaných rukopisných pramenů s přihlédnutím k operetě <i>Polská krev</i>	128
7	Soupis obsahu položky sign. 8740/1446 z depozitáře divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně – pozůstalost Oskara Nedbala	131
7.1	Fascikl I	131

7.1.1	<i>Konvolut č. 5 O. Nedbal – skici a torza skladeb z mláďí</i>	131
7.1.2	<i>Konvolut č. 6 Nedbal: Z pohádky do pohádky – skici, části klav. výt. aj</i>	132
7.1.3	<i>Konvolut č. 7A Cudná Barbora – skici, fragmenty apod.</i>	135
7.2	Fascikl II	139
7.2.1	<i>Konvolut č. 10 O. Nedbal: Krásná Saskia – skici, hlasy, části klav. výt.</i> 139	
7.2.2	<i>Konvolut č. 11 Eriwan</i>	142
7.2.3	<i>Konvolut č. 12 O. Nedbal – Mamzelle Napoleon, hlasový materiál</i>	146
7.3	Fascikl III	147
7.3.1	<i>Konvolut č. 7B Cudná Barbora, Čertova babička, skicy, fragmenty</i>	147
7.3.2	<i>Konvolut č. 8 O. Nedbal: Teufels Grossmutter Partitur – skici, fragmenty</i>	151
7.3.3	<i>Konvolut č. 9 O. Nedbal – skici a fragmenty k Princezně Hyacintě a Polské krvi</i>	154
7.4	Fascikl IV	159
7.4.1	<i>Konvolut č. 13 O. Nedbal – Donna Gloria – skicy, hlasy</i>	159
7.4.2	<i>Konvolut č. 14 O. Nedbal – Líný Honza, Sedlák Jakub – skicy, fragmenty</i>	159
7.4.3	<i>Konvolut č. 15 Nedbal – skici a fragmenty různých děl, hlavně operet</i> .	161
	Závěr	163
	Seznam obrázků	165
	Seznam použité literatury a pramenů	166

Seznam zkratk

ČRO	Český rozhlas
ČSHS	Československý hudební slovník osob a institucí
ČSV	Československá vlastivěda
ČT	Česká televize
DČHK	Dějiny české hudební kultury
DÚ–IU	Divadelní ústav – Institut umění
DO–NM	Divadelní oddělení Národního muzea
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
MKP	Městská knihovna v Praze
NK ČR	Národní knihovna České republiky
NM–ČMH	Národní muzeum – České muzeum hudby
NM–ČMH–MAD	Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka
PK	Pražská konzervatoř
SAD	Společnost Antonína Dvořáka

Úvod

Rok české hudby 2004, který se nesl především ve znamení stého výročí úmrtí Antonína Dvořáka, přinesl i sto třicáté výročí narození Oskara Nedbala. V záplavě ostatních akcí si tohoto jubilea jen málokdo povšimnul. I to byl jeden z důvodů, proč jsem jako tehdejší šéfdirigent Městského divadla v Brně inicioval komponovaný divadelní projekt nazvaný *Nedbaloviny aneb pocta Oskaru Nedbalovi*. Inscenace, původně určená jen k jednomu provedení, byla nakonec s velkým ohlasem reprízována na brněnském Špilberku i v Praze v Divadle na Vinohradech. *Nedbaloviny* se také setkaly se zájmem České televize, která záznam premiéry odvysílala v prosinci 2004. Součástí celého projektu byla i malá výstava nedbalian z fondů Národního muzea – Českého muzea hudby, která se konala ve foyer činoherní scény Městského divadla v Brně.

Již při sestavování dramaturgie koncertu a při přípravě koncepce výstavy jsem postupně zjišťoval, že Nedbalův tvůrčí odkaz je podstatně bohatší, než se obecně míní, a to nejen v žánru operety a baletu. Uvědomil jsem si, jaké komplexní nadání Nedbal měl, když dokázal být nejen úspěšným autorem, ale i mezinárodně uznávaným dirigentem, violistou Českého kvarteta a schopným manažerem. Můj stále hlubší zájem o tuto osobnost vyústil v rozhodnutí pokusit se alespoň o stručnou teoretickou reflexi skladatelova života a díla.

Nejprve jsem roku 2005 na katedře dirigování Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze vypracoval a obhájil závěrečnou diplomovou práci s názvem *Skladatel Oskar Nedbal jako dirigent a hudební organizátor*, ve které jsem se zaměřil především na Nedbalovu dirigentskou činnost.¹ Na tuto práci jsem se rozhodl navázat disertací o Nedbalově operetě *Polská krev* (Polenblut)², která mimo jiné poprvé přináší informace o části skladatelovy pozůstalosti uložené v terezínském depozitáři divadelního oddělení Národního muzea.

Předloženou práci jsem rozčlenil do sedmi kapitol. První a druhá kapitola mapuje stav bádání. V kapitole o literatuře zmiňuji výběrovou domácí i zahraniční bibliografii

¹ Petrdlík, Jiří: *Skladatel Oskar Nedbal jako dirigent a hudební organizátor*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2005.

² Pro účely této disertační práce se ve většině textu přidržím běžně užívaného českého názvu operety *Polská krev*. Stejně tak budu používat české názvy u jiných děl Oskara Nedbala i dalších skladatelů, jejichž příkladu se dovolávám a u nichž je český ekvivalent běžně používaný a obecně srozumitelný. Originální tituly všech děl vždy uvedu při první zmínce v závorce. Výjimku bude tvořit kapitola 4, kde u všech děl, na která odkazuji, uvedu nejprve jejich originální název, který doplním o jejich český překlad.

pojednávající o Oskaru Nedbalovi, operetě *Polská krev* a v obecné rovině o vybraných žánrech hudebně zábavného divadla se zřetelem k vídeňské operetní produkci. Jedná se o česky, slovensky, německy i anglicky psané encyklopedie, lexikony, slovníky a další publikace. Pramenný průzkum, který jsem provedl, se týkal převážně pražských institucí a fondů, zejména divadelního oddělení Národního muzea (DO–NM), Národního muzea – Českého muzea hudby (NM–ČMH), Divadelního ústavu – Institutu umění (DÚ–IU), Pražské konzervatoře (PK), fondů Českého rozhlasu (ČRO), archivu České televize (ČT) aj.

Třetí kapitola přináší krátký životopisný profil skladatele, pojednávající nejen o jeho tvůrčí aktivitě, ale i o činnosti interpretační a organizační.

Čtvrtá kapitola je stručným nástinem vývoje operetního žánru, především ve Francii a v německy mluvících zemích s důrazem na situaci ve Vídni během 2. poloviny 19. a 1. poloviny 20. století. Záměrně ponechávám stranou další žánry a lokality³, jež sice do dějin hudebně zábavného divadla neodmyslitelně patří, ale nemají přímou souvislost s Nedbalovou operetní tvorbou.

Pátá kapitola obsahuje podrobný popis jednotlivých scén operety *Polská krev*, který se opírá o opis partitury⁴, tištěný klavírní výtah⁵ a český překlad libreta pořízený Lubošem Štercem a Jindřichem Jandou.⁶ V rámci rozboru poukazuji také na charakteristiku postav v souvislosti s jejich hlasovými obory, na vzájemný vztah mluveného slova a hudby i na instrumentační stránku partitury. Pro lepší vřazení operety *Polská krev* do širšího kontextu Nedbalovy tvorby uvádím i stručnou analýzu jeho operetní prvotiny *Cudná Barbora* (*Die keusche Barbara*) a v pořadí třetího operetního titulu *Vinobraní* (*Die Winzerbraut*). Kapitola pokračuje srovnáním operet *Polská krev* a *Veselá vdova* (*Die lustige Witwe*) Franze Lehára.

V šesté kapitole publikuji výsledky svého výzkumu významné části Nedbalovy pozůstalosti uložené v terezínském depozitáři DO–NM. Jedná se o soubor dvanácti

³ Např. anglické hudební divadlo, španělskou zarzuelu, východoevropskou operetu i žánrově velmi různorodou americkou tvorbu.

⁴ Archiv divadla F. X. Šaldy v Liberci, sign. P766. Viz kapitola 2.8, str. 43.

⁵ Fond MKP, klavírní výtah *Polenblut*, Döblinger, Wien, 2014, sign. VO 100. Viz kapitola 2.3.1, str. 36.

⁶ Fond DÚ–IU, *Polská krev*, adaptace a český překlad Luboše Šterce a Jindřicha Jandy, Hudební divadlo Karlín, Praha, 1974, sign. P 13519. Viz kapitola 2.6.1, str. 41.

konvolutů rozdělených do čtyř fasciklů⁷, jejichž obsahem jsou převážně skladatelovy autografy a opisy částí jeho děl. Nežřídká jde jen o kusé fragmenty, čímž jsem byl často postaven před úkol identifikovat jejich hudební obsah tam, kde to bylo možné. Celá tato část Nedbalovy pozůstalosti je pouze v prvním stupni zpracování a její jednotlivé položky nebyly dodnes v odborné literatuře zevrubně popsány. Na příslušném místě proto nejprve charakterizuji nedbalovský fond z tereziánského depozitáře DO–NM jako celek a následně uvádím obsah všech dvanácti konvolutů, třebaže se operety *Polská krev* přímo týká jen jeden z nich. Nedbaliana související s touto operetou popisují v souladu se zaměřením této práce podrobněji než ostatní části pozůstalosti.

V sedmé kapitole uvádím přehledný soupis a základní charakteristiku všech 178 pramenných jednotek, které jsem měl možnost v rámci své badatelské činnosti ve výše zmíněných fondech prozkoumat.

V závěru disertační práce shrnuji základní charakteristiku Nedbalova tvůrčího přístupu nejen při kompozici operety *Polská krev*. Současně poukazuji na význam nedbalian z tereziánského depozitáře DO–NM pro další poznání a zhodnocení Nedbalova skladatelského díla.

⁷ Termíny *fascikl* a *konvolut* přebírám tak, jak se v praxi v tereziánském depozitáři DO–NM používají. Každý fascikl obsahuje tři konvoluty. Viz kapitola 6, str. 117.

1 Nedbalova opereta *Polská krev* – stav bádání – literatura

Literaturu pojednávající o Oskaru Nedbalovi a jeho operetě *Polská krev* lze rozdělit podle obsahu, odborného zaměření a metody zpracování do dvou hlavních kategorií.⁸

V první řadě je to literatura zaměřená na operetu a hudebně zábavné divadlo obecně, zejména slovníky a encyklopedie, souborná knižní pojednání a další publikace, o nichž pojednává následující text. Z cizojazyčných monografií se velmi podrobně zabývá vídeňskou operetou, jejím uměleckým přínosem i společenskou funkcí a dalšími souvislostmi především Moritz Csáky ve své práci *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*.⁹ Rozsáhlý komentář k Nedbalově operetní tvorbě a analýzu vybraných titulů včetně operety *Polská krev* podává Volker Klotz v knize *Operette – Porträt und Handbuch einen unerhörten Kunst*.¹⁰

Druhou skupinu tvoří literatura vztahující se k životu a dílu skladatele, především encyklopedická a slovníková hesla, monografie a další publikace, které zmiňují kromě kompoziční činnosti i Nedbalovy interpretační a další aktivity. Na prvním místě uvádím monografii Šulcovu¹¹, která mimo jiné obsahuje i hudebně dramaturgický rozbor Nedbalovy operety *Polská krev*. Zásadní informace o nedbalovských fondech obsahují oba díly Buchnerova *Soupisu pozůstalosti Oskara Nedbala*¹², kde jsou okrajově zmíněna i nedbaliana uložená v terezínském depozitáři DO–NM, která byla hlavním předmětem mé badatelské činnosti.

⁸ Vzhledem k relativně úzkému výběru české i cizojazyčné nedbalovské literatury poukazuji v této kapitole i na některé publikace, jejichž zaměření je spíše popularizační než vědecké. I takto orientovaná literatura nezřídka obsahuje cenné informace, např. v obrazových přílohách.

⁹ Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay*. 2., überarb. Aufl., Wien: Böhlau, 1998.

¹⁰ Klotz, Volker: *Operette – Porträt und Handbuch einen unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, 2004.

¹¹ Šulc, Miroslav: *Oskar Nedbal*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

¹² Buchner, Alexandr: *Oskar Nedbal – soupis pozůstalosti*. Praha, I. díl – 1964, II. díl – 1968.

1.1 Literatura – opereta

1.1.1 Slovníky a encyklopedie

Autorem stručného hesla *Operette* v X. svazku hudební encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z roku 1962 je Anton Würz.¹³ Podrobněji, včetně základní bibliografie, zpracoval heslo o operetě Andrew Lamb v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, svazek XIII z roku 1980¹⁴, kde je vedle Oskara Nedbala jako reprezentant vídeňské operety začátku 20. století zmíněn mimo jiné i Edmund Eysler a Georg Jarno. Stručnější text Andrewa Lamba byl použit i ve vydání téže encyklopedie z roku 2001.¹⁵ V encyklopedii *The New Grove Dictionary of Opera* je naopak publikována rozšířená varianta hesla, která je doplněna o text o vývoji operety mimo Vídeň, především v Maďarsku.¹⁶

Ve IV. svazku encyklopedie *Oesterreichisches Musiklexikon* je heslo o operetě zaměřeno zejména na situaci ve Vídni.¹⁷ Autor textu Christian Glanz uvádí jako představitele vídeňské operety počátku 20. století především Franze Lehára a Emmericha Kálmána. Nedbalovo jméno v této souvislosti není zmíněno.

Ve věcné části encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* je publikován v rámci hesla o operetě doposud nejrozsáhlejší bibliografický přehled, jehož autory jsou Harald Haslmayr a Jörg Jewanski. Oskar Nedbal je zde stručně zmíněn v souvislosti s vývojem operety ve východní Evropě, především v Maďarsku a bývalém Sovětském svazu. V porovnání s výše uvedenými slovníkovými hesly, kde Nedbal není vůbec

¹³ Würz, Anton: heslo *Operette* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, svazek X. Kassel: Bärenreiter, 1962, sl. 89–111. (*III. Entwicklung der Wiener Operette bis 1900*, sl. 95; Oskar Nedbal, sl. 108)

¹⁴ Lamb, Andrew: heslo *Operetta* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, svazek XIII. London: Macmillan, 1980, str. 648–652. (*3. Vienna and Germany*, str. 650; Oskar Nedbal, str. 651)

¹⁵ Lamb, Andrew: heslo *Operetta* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, svazek XVIII. New York: Macmillan, 2001, str. 493–498. (*Operetta, § 3: Central Europe*, str. 495 a 496; dále citováno jako *Grove*)

¹⁶ Lamb, Andrew: heslo *Operetta* in *The New Grove Dictionary of Opera*, svazek III. Oxford: Oxford University Press, 1997, str. 707–713. (dále citováno jako *Opera Grove*)

¹⁷ Christian Glanz: heslo *Operette* in *Oesterreichisches Musiklexikon*, svazek IV. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, str. 1662–1666.

uveden nebo je vřazen do kontextu střeoevropské tvorby, je zde patrný posun vnímání české operety jako součásti výchoevropské operetní produkce.¹⁸

Pojednání o operetě v českém jazyce nalezneme především ve *Slovníku české hudební kultury*.¹⁹ Heslo zpracoval Jiří Vysloužil. Výčet bibliografie je téměř shodný s tím, který uvádí Andrew Lamb.²⁰ Spolu s Oskarem Nedbalem jsou zde jmenováni i další představitelé vídeňské operety před první světovou válkou, především Franz Lehár a Emmerich Kálmán.

1.1.2 Souborná pojednání a monografie

Ve III. svazku IX. dílu encyklopedie *Československá vlastivěda*, který je zaměřen na hudbu, je obsažen text Vladimíra Lébla, v němž autor upozorňuje na fakt, že Nedbal vytvořil převážnou část své operetní tvorby po odchodu z Čech. Na příkladu operety *Polská krev* napsané ve Vídni však Vladimír Lébl ukazuje, že se i v tomto prostředí projeví vlivy Nedbalova studia kompozice u Antonína Dvořáka. Vedle Nedbala staví autor textu Karla Kovařovice jako skladatele podobného tvůrčího zaměření, avšak současně upozorňuje na zcela jiné podmínky, které Kovařovic ke své tvorbě měl.²¹

O Oskaru Nedbalovi se dočteme i v dvojdílné publikaci *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*.²² V prvním díle je nejprve uvedeno několik zmínek o Nedbalově působení v Tonkünstlerorchestru, České filharmonii, Českém kvartetu a studiu na Pražské konzervatoři.²³ V samostatném odstavci je Oskar Nedbal spolu s Karlem Kovařovicem zařazen do konzervativního proudu skladatelů, vedle nichž působili i příslušníci české hudební moderny v čele s Ladislavem Vycpálkem, Jaroslavem Kříčkou, Otakarem Jeremiášem a dalšími.²⁴ Opereta *Polská krev* je uvedena vedle zpěvoher Karla Weisse

¹⁸ Halsmayr, Harald – Jewanski, Jörg: heslo *Operette* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, část věcná (Sachteil), svazek VII*. Kassel: Bärenreiter, 1997, sl. 706–740. (III. Österreich - Wiener Operette, sl. 718–730; Oskar Nedbal sl. 735; dále citováno jako *MGG část věcná*)

¹⁹ Fukač, Jiří: heslo *Opereta* in *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1977, str. 656–658.

²⁰ *Grove, svazek XVIII.*, str. 493–498.

²¹ *Československá vlastivěda, díl IX.:Umění. Svazek III: Hudba*. Praha: Horizont, 1971, str. 257. (dále citováno jako *ČSV – Hudba*)

²² *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, I. Díl*. Praha: Academia, 1972. (dále citováno jako *DČHK I*)

²³ *DČHK I*, str. 57, 84, 85, 102.

²⁴ *DČHK I*, str. 130. Srov. *ČSV – Hudba*, str. 257.

jako příklad jednoho z mála děl českého skladatele, jež bylo inscenováno na scéně pražského Nového německého divadla.²⁵

V druhém dílu *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*²⁶ je nejprve zmínka o nahrávce Nedbalova *Scherza caprice* v souvislosti s rozvojem tuzemského gramofonového průmyslu.²⁷ Dále jsou zde popsány okolnosti skladatelovy spolupráce s Šakovou filharmonií.²⁸ Operetní žánr je komplexněji pojednán v kapitole o hudebně zábavném divadle.²⁹ Nedbalova tvorba před rokem 1918 je hodnocena výše než česká meziválečná produkce, která umělecky nenavázala na klasické vzory vídeňské operety. Co do popularity jsou na úroveň Nedbalových operet postaveny i zpěvohry Rudolfa Frimla a Rudolfa Piskáčka, především Frimlova *Rose Mary*. Toto hodnocení je ovšem sporné, neboť vychází z předpokladu, že Friml i Piskáček vyšli z vídeňské operetní tradice. Frimlova zpěvohra *Rose Mary* je ovšem zřetelně ovlivněna spíše americkou revuí, jak to dokazuje výběr tanců, např. foxtrotu, a ostatně i spoluautorství skladatele Herberta Stotharta a libretistů Otto Harbacha a Oscara Hammersteina II. Navíc ani počet hlavních rolí ani charakteristika hlasových oborů nevychází ze schématu typického pro vídeňskou operetu.³⁰

Obsáhlá bibliografie poukazuje nejen na základní a všeobecně dostupné publikace, sborníkové studie a časopisecké stati, ale přináší i jinde nepublikované informace o studiích vzniklých na objednávku Českého hudebního fondu nebo Divadelního ústavu v Praze a o diplomových pracích, které se týkají dějin jednotlivých divadelních institucí nebo osobností českého hudebního života.³¹

První část dvojdílné publikace Josefa Kotka *Dějiny české populární hudby a zpěvu* sleduje historii populární hudby v českých zemích od počátku 19. století do roku 1918. Autor se podrobněji zabývá Nedbalovou operetní tvorbou především v kapitole s názvem *Zábavné pódiové a scénické žánry před vznikem samostatného státu*. Kotek poukazuje na

²⁵ *DČHK I*, str. 98.

²⁶ *Dějiny české hudební kultury 1890–1945, II. Díl*. Praha: Academia, 1981. (dále citováno jako *DČHK II*).

²⁷ *DČHK II*, str. 31.

²⁸ *DČHK II*, str. 71–72.

²⁹ *DČHK II*, str. 343.

³⁰ Např. starokomický pár v *Rose Mary* chybí.

³¹ *DČHK II*, str. 481–482.

to, že Nedbal nezhudebňoval textové předlohy situované do českého prostředí, neboť provinční Praha neskýtala tak bohaté spektrum námětů jako Paříž či Vídeň. Zároveň konstatuje, že díky Nedbalově odklonu od českých reálií se paradoxně operety *Polská krev* i *Vinobraní* staly trvale životnými tituly na našich jevištích, na rozdíl od operetní tvorby Anatola Provozníka, Jindřicha Vojáčka, Karla Bendla, Karla Moora a dalších.³²

Autor v bibliografii i v odstavci o stavu bádání odkazuje kromě běžně dostupné literatury i na nepublikované texty, například na rukopisné studie Jiřího Baldy o vývoji české operety do roku 1925, statě Stanislava Langeru o historii arény na Smíchově nebo diplomní práci Milady Charvátové – Marklové na téma recepce operety v Praze v 60. a 70. letech 19. stol.³³

Druhý díl Kotkových *Dějin české populární hudby a zpěvu* mapuje období mezi lety 1918–1968. Autor sleduje nové trendy recepce operety v souvislosti s rozvojem filmového průmyslu a rozhlasového vysílání, především v kapitole *Populární poslechová (tzv. salonní) hudba a její funkce ve filmu a v rozhlase*.³⁴ V kapitole *Snahy o obrodu zábavného hudebního divadla* se Kotek zabývá jak vývojem české operetní tvorby po druhé světové válce, tak i tématem institucionalizace populární hudby na našem území.³⁵ Zmiňuje některé profesní organizace hudebníků a příznačně zdůrazňuje vazby skladatelů na libretisty i na výkonné umělce a inscenátory. V obou dílech *Dějin české populární hudby* je publikována obsáhlá ikonografická příloha.

Ve výčtu teoretických publikací o hudebně zábavném divadle zaujímá výraznou pozici práce Iva Osolsobě *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* s podtitulem *Teorie jedné komunikační formy*. Osolsobě popisuje formy hudebně zábavného divadla a originálně analyzuje principy komunikace publika s interprety. Kniha je členěna do tří tematických celků s názvy *Lidská komunikace a hudební divadlo*, *Sémiotika zpěvního a tanečního čísla* a *Dílo a kontext*. Opereta *Polská krev* je zmiňována v textu na několika místech. V kapitole *Setkání dvou definic* autor poukazuje na komunikační převahu Bola

³² Kotek, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století; (Do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994, str. 172–173. (dále citováno jako *Kotek I*) Srov. *ČSV – Hudba*, str. 257.

³³ *Kotek I*, str. 204.

³⁴ Kotek, Josef: *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století; (1918-1968)*. Praha: Academia, 1998, str. 132. (dále citováno jako *Kotek II*)

³⁵ *Kotek II*, str. 235.

nad Popielem, což ovšem vyplývá již z faktu, že úloha Bola je prvooborová, zatímco Popiel má druhooborovou komickou roli.³⁶ V kapitole *Tektonický plán díla* se Osolsobě dovolává příkladu operety *Polská krev* jako důkazu syntézy hudebně dramatické formy s prvky revue.³⁷

Polská krev je uvedena i v podkapitole *Vídeňské schéma a melodrama*, kde si Osolsobě mimo jiné všímá i výrazného uplatnění melodramu.³⁸ Publikace obsahuje i originální grafy a schémata, zejména v oddíle o komunikaci, stejně jako četné notové příklady a citace českých překladů libret. Kniha je doplněna předmluvou, doslovem, podrobnou bibliografií, rejstříkem hudebně dramatických děl, jejichž příkladů se text přímo dovolává, terminologickým rejstříkem a stručným anglickým resumé.

Publikace *150 Years of Popular Musical Theatre* Andrewa Lamba je členěna do čtyř rozsáhlých oddílů sledujících historický vývoj francouzské, vídeňské a španělské operety a příbuzných žánrů. Lamb zdůrazňuje provázanost evropských forem hudebně zábavného divadla s americkým muzikálem a podobnými žánry od konce 19. století. Nepříliš rozsáhlý odstavec o Oskaru Nedbalovi, ve kterém se autor omezuje jen na základní biografické údaje, je součástí pojednání o vývoji vídeňské operety na počátku 20. století.³⁹ Koncepce této knihy umožňuje vnímat pozici Nedbala a jeho tvorby v širokém mezinárodním kontextu, nikoliv pouze z perspektivy střeoevropského regionu nebo českých zemí.⁴⁰ V obrazové příloze jsou mimo jiné poprvé publikovány i některé dosud nezveřejněné fotografie z Lambova osobního archivu.

Zásadní knihou o vídeňské operetě je kulturněhistorická esej Moritze Csákyho nazvaná *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* z roku 1998.⁴¹ V devíti rozsáhlých kapitolách se autor zabývá vídeňskou operetou nejen z historického hlediska, ale i v souvislostech sociálně kulturních, a dalších. Jako motto Csáky uvádí citát Hermanna

³⁶ Osolsobě, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974, str. 109–110. (dále citováno jako *Osolsobě*)

³⁷ *Osolsobě*, str. 165.

³⁸ *Osolsobě*, str. 156–157.

³⁹ Lamb, Andrew: *150 Years of Popular Musical Theatre*. New Haven: Yale Univ. Pr., 2000, str. 86–87. (dále citováno jako *Lamb*)

⁴⁰ Srov. Halsmayr, Harald – Jewanski, Jörg: heslo *Operette* in *MGG část věcná, svazek VII.*, sl. 718–735.

⁴¹ Csáky, Moritz: *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay*. 2., überarb. Aufl., Wien: Böhlau, 1998. (dále citováno jako *Csáky*)

Bahra, který se zamýšlí nad tím, zda valčík, jako typický hudební prvek vídeňské operety, může mít vyšší uměleckou hodnotu, pokud se kombinuje s nějakým mimohudebním programem. A Hermann Bahr konstatuje, že nikoliv.⁴²

V první kapitole *Wiener Operette – ein Zeichen des Wertvakuums* Csáky popisuje základní vztah mezi operetou, jako uměleckým druhem s vyšším uměleckým nárokem a čistě komerčním žánrem hudebně zábavného divadla reagujícím na vkusové preference publika s cílem dosáhnout okamžitého a maximálního ekonomického efektu.⁴³

Ve druhé kapitole *Operette und bürgerliche Gesellschaft* Csáky poukazuje na to, že vědecká reflexe historie vzniku vídeňské operety není možná bez přihlédnutí k specifickým ekonomickým a kulturním podmínkám vídeňského, resp. rakousko-uherského sociálního prostředí. Charakterizuje operetní žánr jako zábavu městského obyvatelstva a dává ji do souvislosti s rozvojem urbanizace.⁴⁴ Konstatuje, že situace operetní produkce ve Vídni v 19. století se podobá situaci ve filmovém průmyslu počátku 20. století, kde byl též často upřednostňován ekonomický profit nad uměleckou kvalitou díla.⁴⁵ Všimá si i politických motivů, které se v operetních libretech objevují, což demonstruje na příkladu Lehárovy operety *Veselá vdova*.⁴⁶

V tematicky navazující třetí kapitole *Operette – ein Spiegel für Gesellschaft und Politik* Csáky poukazuje nejen na generační rozdíly mezi autory tzv. „zlaté“⁴⁷ a „stříbrné“⁴⁸ éry vídeňské operety, ale i na rozdílný kompoziční přístup. Skladatelé tzv. „zlaté“ éry preferovali kompoziční sloh založený na melodii, harmonii a instrumentaci, zatímco následující generace skladatelů tzv. „stříbrné“ éry vnáší do operety nové zvukové prvky i neobvyklé formy. Zřetelně se to projevilo v tancích, kdy nové taneční formy nastupují vedle tradičního valčíku, polky či mazurky, zatímco tyto tradiční tance jsou mladšími autory naopak často modifikovány.⁴⁹ Csáky dále poukazuje na negativní charakteristiku

⁴² Csáky, str. 9.

⁴³ Csáky, str. 21–22.

⁴⁴ Viz kapitola 4.2.2, str. 74.

⁴⁵ Csáky, str. 38–40.

⁴⁶ Csáky, str. 48.

⁴⁷ Franz Suppé (1819–1895), Johann Strauss ml. (1825–1899), Carl Millöcker (1842–1899).

⁴⁸ Franz Lehár (1870–1848), Oscar Straus (1870–1954), Leo Fall (1873–1925) aj.

⁴⁹ Csáky, str. 62–63.

buržoazie, např. v operetě Johanna Strausse ml. *Netopýr* (Die Fledermaus) a později i šlechty, např. v Lehárových operetách *Veselá Vdova* či *Hrabě z Luxemburgu* (Der Graf von Luxemburg)⁵⁰ a zmiňuje i cenzurní zásahy např. do Straussových operet *Indigo* a *Cikánský baron* (Der Zigeunerbaron).⁵¹

Čtvrtá kapitola nazvaná *Wiener Operette und Ironie* se zabývá významem a jednotlivými druhy humoru. Jako příklad ironie uvádí autor rozsudek, který ve Straussově operetě *Netopýr* vynese soud nad Eisensteinem.⁵² Zvláštní pozornost věnuje Csáky židovskému humoru, cynismu a obscénnosti.⁵³ V textu o travestii se dovolává příkladů z vídeňského singspielu 18. století, především v díle Carla Ditterse von Dittersdorfa, Ferdinanda Kauera a Wenzela Müllera⁵⁴, a poukazuje také na travestii v operetách Jacquese Offenbacha.

V páté kapitole *Wiener Operette und Moderne* upozorňuje mimo jiné na to, že se vídeňská moderna vyznačovala určitou vazbou na tradici na rozdíl od Berlína či avantgardních směrů pařížské moderny.⁵⁵ Csáky též konstatuje, že operetní libretisty nelze považovat ve srovnání se skladateli za druhořadé autory, neboť význam libreta pro operetu, kde se kombinují mluvené dialogy se zpěvními texty ve verších, je naprosto zásadní.⁵⁶

Za stěžejní považují podkapitolu *Relevanz der Operette im Fin de siècle*, kde Csáky obhájí pozici vídeňských operetních skladatelů vedle tvůrců vysokých hudebních druhů, jako byl např. Gustav Mahler, Arnold Schönberg či Alexander Zemlinsky. Na příkladu libret Hugo von Hofmannsthal k operám Richarda Strausse *Arabella* a *Růžový kavalír* (Der Rosenkavalier) jsou demonstrovány některé shodné prvky s operetními librety, zejména co se týče typů postav, prostředí i dějové zápletky.⁵⁷

Šestá kapitola nazvaná *Die Heterogenität der mitteleuropäischen Region* je obecně pojatou studií o kulturních rozdílech národů, které byly součástí Rakouska-Uherska.

⁵⁰ Csáky, str. 72–74.

⁵¹ Csáky, str. 75.

⁵² Csáky, str. 109.

⁵³ Csáky, str. 120–124.

⁵⁴ Viz kapitola 4.2.1.2, str. 72 a 73.

⁵⁵ Csáky, str. 143.

⁵⁶ Csáky, str. 147–150. Srov. *Kotek II*, str. 135.

⁵⁷ Csáky, str. 157–161.

V této souvislosti Csáky odkazuje na tvrzení Josepha Rotha, že podstata heterogenity netkví v centru monarchie, ale na periferii.⁵⁸ Dále cituje Václava Vladivoje Tomka, který monarchii chápe jako velkou politickou budovu sestavenou z nejrůznějších prvků.⁵⁹ Následující kapitola *Pluralität – Kultur – Geschichte* je v podstatě pokračováním předešlých úvah. Csáky si na tomto místě mimo jiné klade i otázku, co je rakouská identita. Na příkladu židovských přistěhovalců ve Vídni kolem roku 1900 demonstruje, jak nejednoznačná může být odpověď na tuto otázku z hlediska jazykového, etnického, náboženského nebo sociálního.⁶⁰

V osmé kapitole *Pluralität und die Operettenwerkstatt der Wiener Moderne* si autor všímá faktu, že na konci 19. století i přes vyhrocený politický nacionalismus probíhala v rámci Rakouska-Uherska relativně bezproblémová kulturní výměna. V operetě je to konkrétně patrné především na zdomácnění některých tanců, např. polky, čardáše či mazurky ve Vídni, zatímco v Uhrách a Čechách se uchýtil valčík.⁶¹ Csáky také připomíná, že několik operetních autorů vzešlo z prostředí vojenských kapel, a v podkapitole *Vagabundierende Militärkapellmeister* uvádí příklad Franze Lehára, Karla Komzáka ml. a Julia Fučíka, u kterých zmiňuje jejich studium na Pražské konzervatoři.⁶² Připomíná i dirigentské angažmá mnohých operetních skladatelů, např. Johanna Strausse ml., Franze Suppého, Carla Millöckera, Oskara Strause či Leo Falla.⁶³ V podkapitole *Viele Autoren der Operette* přibližuje dobovou praxi, kdy skladatelovi spolupracovníci často prováděli instrumentaci, dokomponovávali taneční čísla a autorsky se podíleli na výsledné podobě díla. Kromě příkladů z tvorby Johanna Strausse ml. zmiňuje Csáky rovněž spolupráci Carla Michaela Ziehrera s jeho libretisty a připomíná i Arnolda Schönberga jako instrumentátora operet berlínského skladatele Bogumila Zeplera.⁶⁴

⁵⁸ Csáky, str. 202.

⁵⁹ Csáky, str. 203–204.

⁶⁰ Csáky, str. 255.

⁶¹ Csáky, str. 265.

⁶² Csáky, str. 267.

⁶³ Csáky, str. 271.

⁶⁴ Csáky, str. 277–282.

Závěrečná kapitola *Ausklang* pojednává o rozpadu Rakouska-Uherska a vlivu poválečného uspořádání Evropy na žánrovou strukturu hudebně zábavného divadla. Opereta jako připomínka monarchie je některými autory takto vnímána ještě ve 30. letech 20. století, jak je patrné na příkladu revuální operety *U bílého koníčka* (Im Weissen Rössl) Ralphi Benatzkyho, kde vystupuje postava císaře Franze Josefa.⁶⁵ Podkapitola *Neue Operetten* poukazuje na proměny žánru mezi oběma světovými válkami. Zejména se jedná o tzv. revuální operetu v Berlíně, jak to dokazují příklady z tvorby Victora Jacobiho či Pála Ábráháma. V této souvislosti jsou připomenuti i skladatelé českého původu, kteří se prosadili především v zahraničí – Karl Hoschna a Rudolf Friml.⁶⁶ V podkapitole *Traurige Operetten?* Csáky konstatuje, že meziválečné období přináší do operety i vážné náměty, které jsou burlesce či parodii vzdáleny. V případě tvorby Franze Lehára dokonce hovoří o „anti-operetě“ a nabízí paralelu s pozdní veristickou operou Giacoma Pucciniho *Vlaštovka* (La Rondine).⁶⁷

Ačkoliv je s přihlédnutím k tématu této disertační práce škoda, že se Csáky ve své publikaci nikde výslovně nezmiňuje o Oskaru Nedbalovi a jeho operetě *Polská krev*, představuje tato esej ojedinělou ukázkou brilantních úvah na téma historie a recepce vídeňské operety, jejích literárních hudebních i divadelních nároků. Autor dokazuje význam tohoto žánru ve středoevropském regionu, který vnímá jako stále životnou divadelní formu, v níž se odráží politický, sociální a kulturní vývoj Rakouska-Uherska během posledních dvou století, především však na přelomu 19. a 20. století.⁶⁸

Zásadní prací, která pojednává o historickém vývoji operety a současně přináší výběrový přehled jednotlivých autorů a děl, je rozsáhlá publikace Volkera Klotze s titulem *Operette – Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*.⁶⁹ V úvodní části knihy se autor podrobně zabývá historickým vývojem operety v jednotlivých kulturních a jazykových oblastech. Všímá si charakteristických odlišností francouzské a vídeňské operety, španělské zarzuely a anglického hudebního divadla.

⁶⁵ Csáky, str. 293.

⁶⁶ Csáky, str. 295.

⁶⁷ Csáky, str. 296–298.

⁶⁸ Srov. *Kotek I*, str. 6–7.

⁶⁹ Klotz, Volker: *Operette – Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, 2004. (dále citováno jako *Klotz*)

Následuje abecedně řazená encyklopedická část publikace, která je věnována jednotlivým skladatelům a může sloužit i jako praktický manuál pro inscenátory a interprety. Těm také Klotz knihu dedikoval. Text o Oskaru Nedbalovi je strukturován do úvodní biografické části, následují komentáře k operetám *Polská krev*⁷⁰, *Vinobraní* a *Krásná Saskia* (Die schöne Saskia) a nechybí ani synopse těchto děl, seznam důležitých premiér, výběrový přehled dostupných vydání notových pramenů, údaje o instrumentaci, výčet rolí včetně hlasových oborů a další údaje. Faktografická obsažnost, stejně jako propracovaná a přehledná grafická stránka publikace, ikonografická příloha i rejstříky řadí Klotzovu monografii k tomu vůbec nejlepšímu, co počátkem 21. století o operetním žánru vyšlo.

Překvapivé, třebaže okrajové zmínky o Oskaru Nedbalovi nalezneme i v práci Miloše Schnierera *Český a východoevropský neofolklorismus*.⁷¹ Na příkladu operet *Polská krev* a *Vinobraní* Schnierer konstatuje, že role folkloru v Nedbalově tvorbě byla v dosavadní literatuře přeceněna, neboť skladateli nikdy nešlo o autentickou citaci nebo zpracování originálního folklorního motivického materiálu.⁷² Schnierer zaujímá tento postoj nejen vůči Nedbalově tvorbě, ale všeobecně vůči tzv. národním školám konce 19. století. Další příklady nachází v tvorbě Johanna Strausse ml., Emmericha Kálmána, Franze Lehára nebo Nico Dostala a znovu akcentuje společenskou, komerční a zábavní funkci operety. Především také, že se v dalším pojednání nebude dotýkat ani estetické hodnoty operety, neboť to není předmětem jeho úvah o vlivu folkloru na českou a východoevropskou hudební tvorbu 20. století.

⁷⁰ V komentáři k operetě *Polská krev* vyzdvihuje Volker Klotz především modlitbu z úvodu 3. jednání a hledá její paralelu ve Straussově operetě *Cikánský baron* a později v dílech Georga Jarna a Edmunda Eyslera. Za hudebně nejcennější čísla autor textu považuje především mužské ansámby z 2. dějství. Ty srovnává s pochodovým mužským ansámblem *Ja, das Studium der Weiber ist schwer* z Lehárový operety *Veselá vdova* či s podobně laděným ansámblem *Ganz ohne Weiber* z Kálmánovy operety *Čardášová princezna* (Die Csárdásfürstin). V úvodním čísle 2. aktu operety *Polská krev* se podle Klotze vyskytují shodné znaky i s komickou operou. Jako příklad uvádí *Billardquintett* z opery *Pytlák* (Der Wildschütz) Alberta Lortzinga, dovolává se i příkladu opery *Lazebník sevillský* (Il barbiere di Siviglia) Gioacchina Rossiniho a dalších.

⁷¹ Schnierer, Miloš: *Český a východoevropský neofolklorismus*. Brno, 2007.

⁷² Schnierer, Miloš: *Český a východoevropský neofolklorismus*. Brno, 2007, str. 19.

1.2 Literatura – Oskar Nedbal

1.2.1 Slovníky a encyklopedie

Heslo *Oskar Nedbal* v IX. svazku encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* z roku 1961 zpracoval Karl Maria Pissarowitz.⁷³ V porovnání s následujícími encyklopediemi jde o stručný odstavec zahrnující jen základní životopisné údaje, výběrový přehled tvorby a bibliografii odpovídající stavu bádání ještě před zpracováním velké části skladatelovy pozůstalosti.

Podobně je tomu i ve II. svazku *Československého hudebního slovníku osob a institucí* z roku 1965. Heslo o skladateli zpracoval Bohumír Štědroň.⁷⁴ Nedbalova tvorba je zde kategorizována podle žánrového zaměření a v rámci každé skupiny ještě chronologicky seřazena. Výčet bibliografie se zaměřuje na české a slovenské tituly a články z denního tisku i odborných periodik a ještě nezahrnuje soupis pozůstalosti, který vytvořil Alexandr Buchner.⁷⁵

Stručněji než *Československý hudební slovník osob a institucí* jsou biografické údaje o skladateli uvedeny také v *Österreichisches Biographisches Lexikon*, VII. svazek z roku 1978.⁷⁶ Autorem hesla je Alexandr Buchner. *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* obsahuje ve IV. svazku heslo o Nedbalovi od Volkera Klotze.⁷⁷ Po přehledu tvorby následuje synopse operety *Polská krev*. V rámci výběrového přehledu bibliografie Klotz upozorňuje na absenci autografu partitury této operety. Další německá encyklopedie *Handbuch des Musiktheaters* obsahuje ve svém II. díle stručné heslo o skladateli, které se omezuje pouze na krátký nástin života a díla. Operetě *Polská krev* je zde věnován samostatný odstavec. Autorkou textu je Renate Wagner.⁷⁸

⁷³ Pissarowitz, Carl Maria: heslo *Nedbal, Oskar* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, svazek IX. Kassel: Bärenreiter, 1961, sl. 1344–1345.

⁷⁴ Štědroň, Bohumír: heslo *Nedbal, Oskar* in *Československý hudební slovník osob a institucí*, svazek II. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, str. 154. (dále citováno jako *ČSHS II*)

⁷⁵ Viz kapitola 1.2.2, str. 29 a 30.

⁷⁶ Buchner, Alexandr: heslo *Nedbal, Oskar* in *Österreichisches Biographisches Lexikon*, svazek VII. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, str. 51 a 52.

⁷⁷ Klotz, Volker: heslo *Nedbal, Oskar* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballet*, svazek IV. München: Piper, 1991, str. 396–399.

⁷⁸ Wagner, Renate: heslo *Nedbal, Oskar* in *Handbuch des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballet*, svazek II. Freiburg: Herder, 1992, str. 564.

Nejpodrobnější heslo o Nedbalovi v angličtině, jehož autorem je Oldřich Pukl, je obsaženo v encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, svazek XIII.⁷⁹ Ve vydání z roku 2001 se toto heslo nachází ve svazku XVII. a je přetištěno v nezměněné podobě.⁸⁰

Oesterreichisches Musiklexikon obsahuje ve III. svazku heslo Nedbal, kde jsou publikovány informace jak o Oskaru Nedbalovi, tak i o jeho synovci Karlu Nedbalovi. Autor Uwe Harten uvádí výběrovou bibliografii a přehled tvorby Oskara Nedbala, ve kterém *Polská krev* překvapivě chybí, ačkoliv jsou zde zmíněny i méně populární operety.⁸¹ Podrobněji heslo o Nedbalovi včetně seznamu jeho děl pojednal Christian Glanz ve XII. svazku personální části posledního vydání encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ve srovnání se starší edicí je text výrazně rozšířen, přepracován a aktualizován byl i přehled bibliografie.⁸²

1.2.2 Monografie

Významné místo v nedbalovské literatuře zaujímají monografie o skladatelově životě a díle. Z chronologického hlediska stojí na prvním místě práce Miroslava Šulce *Oskar Nedbal* z roku 1959.⁸³ Je členěna do čtyř kapitol s názvy *Mládí (1874–1892)*, *Cesta ke slávě (1892–1906)*, *Na vrcholu slávy (1906–1919)* a *Ústup ze slávy (1919–1930)*. Kapitola *Mládí* se zabývá skladatelovým dětstvím v Táboře, jeho prvními hudebními aktivitami a následně průběhem studia na Pražské konzervatoři. Kapitola *Cesta ke slávě* sleduje vznik Českého kvarteta, počátky Nedbalovy dirigentské kariéry i první mimoškolní kompozice včetně baletních pantomim inscenovaných v Národním divadle. Třetí kapitola *Na vrcholu slávy* přibližuje především Nedbalovo působení ve Vídni, jeho mezinárodní dirigentskou kariéru i nejvýraznější skladatelské úspěchy v oblasti operety.

⁷⁹ Pukl, Oldřich: heslo *Nedbal, Oskar* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, svazek XIII. London: Maxmillan, 1980, str. 90.

⁸⁰ Pukl, Oldřich: heslo *Nedbal, Oskar* in *Grove*, svazek XVII., str. 732.

⁸¹ Harten, Uwe: heslo *Nedbal, Oskar*; in *Oesterreichisches Musiklexikon*, svazek III. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, str. 1589.

⁸² Glanz, Christian: heslo *Nedbal, Oskar* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, část personální (*Personenteil*), svazek XII. Kassel: Bärenreiter, 2004, sl. 955–957. (dále citováno jako MGG, část personální)

⁸³ Šulc, Miroslav: *Oskar Nedbal*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. (dále citováno jako *Šulc*)

Závěrečná kapitola *Ústup ze slávy* pojednává o návratu skladatele do nově vzniklého československého státu, jeho neúspěšných pokusech získat adekvátní postavení v Praze, působení na Slovensku i v zahraničí a nastiňuje i okolnosti Nedbalova tragického konce. Šulc se občas nevyhul některým zjednodušujícím pohledům, např. na Nedbalovy dirigentské úspěchy⁸⁴, a domnívám se, že některé skutečnosti přecenil, např. Nedbalovo přátelství s Gustavem Mahlerem či jeho kontakt s Brahmssem při první vídeňské návštěvě Českého kvarteta.⁸⁵ I přes určité výhrady lze tuto Šulcovu monografii považovat za zdařilou především díky původním dramaturgickým analýzám baletních pantomim *Z pohádky do pohádky* a *Pohádka o Honzovi* i operet *Cudná Barbora*, *Polská krev* a *Vinobraní*. Cenný je i poprvé publikovaný kompletní přehled Nedbalových doložených dirigentských aktivit včetně výčtu repertoáru a seznamu orchestrů, se kterými spolupracoval v letech 1892–1930. Autor také poprvé zveřejňuje např. údaje o zájezdu Českého kvarteta do Ruska na jaře 1895 z Nedbalova deníku, který byl tehdy ještě majetkem Luisy Nedbalové. Na několika místech odkazuje na svůj původní výzkum části skladatelovy korespondence⁸⁶, což zmiňuje i v předmluvě komentující mimo jiné i stav bádání.⁸⁷ Šulcova monografie je vybavena ikonografickou přílohou a rejstříky osob i děl. Koncept publikace Alexandra Buchnera s titulem *Oskar Nedbal* z roku 1976 je ve srovnání s předchozí monografií dosti odlišná.⁸⁸ Jedná se v podstatě o nástin Nedbalova života a díla určený širší čtenářské obci.

Buchner rozčlenil stať do čtyř kapitol, které se chronologicky nepřekrývají s časově ohraničenými etapami Nedbalovy kariéry, ale kontinuálně sledují jednotlivá odvětví jeho umělecké dráhy. První kapitola s názvem *Král violy* popisuje Nedbalovu interpretační činnost především v rámci Českého kvarteta a později i jeho příležitostná sólová

⁸⁴ Šulc, str. 195.

⁸⁵ Šulc, str. 35.

⁸⁶ Šulc, str. 356–366.

⁸⁷ Šulc si je sám vědom neúplnosti nebo nedostupnosti mnohých důležitých pramenů a v předmluvě knihy k tomuto problému poznamenává: „Následující stránky jsou výsledkem pětiletého bádání, ale nevyčerpávají svoje thema. Jednak nebyla dosud náležitě zpracována oblast estetiky reprodukčního umění, a pak ani všechny důležité prameny k Nedbalovu životu a práci nejsou zatím dosažitelné. Nebyla mně, ani nikomu jinému, zpřístupněna Nedbalova pozůstalost, obsahující mnoho cenných dokladů. To ovšem nebyl jediný případ, kdy jsem se při pátrání po pramenech setkal s lhostejností a nepochopením.“ Šulc, str. 5.

Srov. dopis Miroslava Šulce Janu Miroslavu Květovi ze dne 5. ledna 1960 in Vanišová, Dagmar: *Oskar Nedbal – inventář fondu*. Praha: NM–ČMH, 1993, str. 103.

⁸⁸ Buchner, Alexandr: *Oskar Nedbal*. Praha: Panton, 1976. (dále citováno jako *Buchner*)

vystoupení. V druhé kapitole *Mistr taktovky* se Buchner zaobírá Nedbalovou dirigentskou kariérou, která se často prolínala i s kompoziční činností. Kapitola *Skladatel světové pověsti* informuje o skladatelově tvorbě od školních prací přes nejúspěšnější operety a balety až po závěrečné tvůrčí období. Poslední kapitola *Budovatel Slovenského národního divadla* přináší pohled na Nedbalovo manažerské i umělecké působení v Bratislavě.

Stať je doplněna úvodem i epilogem, výčtem Nedbalových skladeb, jmenným rejstříkem a seznamem literatury. Za zmínku stojí obsažnost obrazové přílohy a vysoká úroveň jejího grafického zpracování, která je ve srovnání s podobně zaměřenými publikacemi ojedinělá. Rozsáhlý seznam vyobrazení obsahuje 235 položek. Především kvůli ikonografii, z velké části uveřejněné zde vůbec poprvé, nelze tuto publikaci v omezeném výčtu českých nedbalovských monografií pominout.⁸⁹

Alexandr Buchner publikoval i dvojdílný soupis Nedbalovy pozůstalosti z roku 1964 (I. díl)⁹⁰ a 1968 (II. díl)⁹¹, v němž podává přehled o nedbalianech deponovaných především v DO–NM v Praze.⁹²

Úvod prvního dílu Buchnerova katalogu je pojednán jako nástin Nedbalova života a díla.⁹³ První oddíl vlastního soupisu obsahuje seznam notových autografů, tisků, libret a kompozic cizích autorů⁹⁴, které Nedbal získal nejčastěji v souvislosti se svojí dirigentskou praxí. V druhém oddíle je uveden výčet plakátů a programů divadelních představení a koncertů, které Nedbal řídil či na kterých měl autorský podíl. Třetí oddíl přináší přehled korespondence obdržené od konkrétních i nezjištěných pisatelů a přehled korespondence odeslané. Následuje konvolut dopisů cizích pisatelů, kondolenční korespondence adresovaná Marii Nedbalové a Nedbalovy osobní dokumenty. Náplní

⁸⁹ Publikace je také vybavena plnohodnotným německým a ruským překladem českého textu, což bylo patrně v souladu s tehdejšími exportními cíli vydavatelství Panton. Díky tomu se i v současnosti jedná o jednu z nejucelenějších cizojazyčných nedbalovských monografií.

⁹⁰ Buchner, Alexandr: *Oskar Nedbal – soupis pozůstalosti, I. díl*. Praha, 1964. (dále citováno jako *Buchner – Soupis I*)

⁹¹ Buchner, Alexandr: *Oskar Nedbal – soupis pozůstalosti, II. díl*. Praha, 1968. (dále citováno jako *Buchner – Soupis II*)

⁹² Viz kapitola 2.2.1, str. 35.

⁹³ Podobně jako v Buchnerově nedbalovské publikaci z roku 1976, ani zde nechybí překlad úvodního textu do ruštiny a němčiny.

⁹⁴ např. Alexandra Glazunova, Josefa Bohuslava Foerster, Josefa Suka, Vítězslava Nováka, Zdeňka Fibicha aj.

čtvrtého oddílu je soupis obrazových dokumentů rozdělený na část fotografickou, výtvarnou a seznam ostatních předmětů. Pátý oddíl je koncipován jako přehled premiér Nedbalových jevištních děl včetně obsazení a dalších údajů. Následuje seznam Nedbalových koncertů s Českou filharmonií a výčet jeho vystoupení v čele Tonkünstlerorchestru ve Vídni v letech 1907–1918. Publikace je doplněna seznamem obrazových příloh, jmenným a místopisným rejstříkem.

Druhý díl Buchnerova katalogu je strukturován obdobně. V prvním oddíle Buchner uvádí seznam hudebnin rukopisných i tištěných a dále libreta, plakáty a programy z Nedbalových koncertů a divadelních představení. Druhý oddíl tvoří výčet korespondence přijaté od známých i nezjištěných pisatelů, dopisy odeslané, korespondence cizí a osobní i jiné dokumenty, např. oddací list, křestní list syna Oskara, náčrt poslední vůle a další. Významným doplňkem soupisu obrazových dokumentů z prvního dílu katalogu je seznam nově nalezených fotografií.⁹⁵ Po něm jsou zařazeny stručné texty memoárové povahy od Marie Nedbalové a nejbližších skladatelových spolupracovníků, např. choreografa Augustina Bergera, libretisty Ladislava Nováka, archiváře České filharmonie Václava Müllera, pěvce Theodora Schütze, dirigenta Zdeňka Folprechta a dalších. Tyto texty připravila redaktorka tiskové služby Národního divadla v Praze Jaroslava Javůrková jako propagační materiály k premiérám baletních pantomim *Pohádka o Honzovi* a *Z pohádky do pohádky*, které Národní divadlo připravilo u příležitosti desátého výročí Nedbalovy smrti v roce 1940.⁹⁶ Cenný je i výběrový výčet Nedbalových děl publikovaných tiskem a přehled vydaných zvukových záznamů s Nedbalovou hudbou do roku 1928. V závěru nechybí seznam obrazových příloh, jmenný a místopisný rejstřík.

⁹⁵ Srov. ikonografii in *Buchner*.

⁹⁶ *Buchner – Soupis II*, str. 296–297.

2 Nedbalova opereta *Polská krev* – stav bádání – prameny

Výčet prozkoumaných pramenů, který v této kapitole uvádím, se až na výjimky soustředí na vybrané pražské instituce, a v nich především na nedbaliana vztahující se k operetě *Polská krev*. Jedná se o divadelní oddělení Národního muzea⁹⁷, Národní muzeum – České muzeum hudby, Národní knihovnu České republiky, Městskou knihovnu v Praze, Český rozhlas, Českou televizi, Divadelní ústav – Institut umění, Národní filmový archiv a Pražskou konzervatoř.

2.1 Národní muzeum – České muzeum hudby

2.1.1 Osobní fond Oskara Nedbala

Největší část pramenů o životě a díle Oskara Nedbala včetně nedbalian, která se přímo vztahují k operetě *Polská krev*, se nalézají ve skladatelově osobním fondu v NM–ČMH. Tento fond byl vytvořen z Nedbalovy pozůstalosti, jež byla v 60. letech minulého století nejprve uložena do NM–ČMH–MAD z iniciativy skladatelovy sestry Louisy Nedbalové. V souvislosti s následnou depurací fondů NM–ČMH–MAD byla tato nedbaliana kompletně převedena do hudebně historického oddělení NM–ČMH a zde začleněna do přírůstků pod číslem 1/94. Fondy NM–ČMH byly následně doplněny o dar SAD, jehož přírůstkové číslo je 24/85.

Katalog nedbalian deponovaných v NM–ČMH vytvořila v roce 1993 Dagmar Vanišová v souvislosti s inventarizací pozůstalostí členů Českého kvarteta. Inventarizace probíhala v roce 1992 u příležitosti výstavy ke stému výročí vzniku tělesa. Většina materiálů se vztahuje k období mezi lety 1892–1906, kdy Nedbal v Českém kvartetu působil. Část korespondence a osobních dokladů skladatele, programů a dalších pramenů ovšem spadá i do období po roce 1906, kdy Nedbal činnost v kvartetu ukončil.⁹⁸

⁹⁷ Výsledky své badatelské činnosti v terezínském depozitáři DO–NM, kde se nachází velké množství nedbalian zatím jen v prvním stupni zpracování, prezentují v kapitolách 6 a 7.

⁹⁸ Vanišová, Dagmar: *Oskar Nedbal – inventář fondu*. Praha: NM–ČMH, 1993, str. I–IV. (dále citováno jako *Vanišová*)

Katalog je rozčleněn do sedmi oddílů:

- a) osobní doklady;
- b) korespondence odeslaná rodinná, osobní a odeslaná institucím, přijatá osobní a přijatá od institucí a korespondence související;
- c) Nedbalova úřední agenda s firmami Eibenschütz a Berté ve Vídni a Felix Bloch Erben v Berlíně;
- d) autografy nenotové i notové scénické, orchestrální, komorní, klavírní, písně a blíže neurčené skici;
- e) programy;
- f) výstřižky;
- g) ikonografie – Nedbalovy portrétní fotografie, snímky rodinné, fotografie skladatele s dalšími osobami, ostatní výtvarná zpodobnění jeho osoby (např. karikatury, busty, malby atd.), ikonografie místní a fotografie jiných osob.

Osobní doklady, korespondence, účetní agenda, výstřižky z tisku z majetku Louisy Nedbalové a programy související s Nedbalovou interpretační činností jsou utříděny chronologicky, stejně jako materiály vztahující se ke koncertům a akcím s nedbalovskou tematikou, na něž byla Louisa Nedbalová zvána.⁹⁹ Fotografie a další pramenné jednotky ikonografické povahy jsou roztríděny na portrétní fotografie Oskara Nedbala, fotografie rodinné, fotografie Oskara Nedbala s dalšími osobami, jeho výtvarná vypořádání, ikonografii místní a fotografie jiných osob.¹⁰⁰

Celkově osobní fond Oskara Nedbala v NM–ČMH obsahuje 596 inventárních jednotek a je deponován ve čtyřech fasciklech kromě trojice větších formátů (sign. 387–389), které jsou uloženy ve zvláštních deskách.

Opereta *Polská krev* je v katalogu osobního fondu Oskara Nedbala v NM–ČMH zmíněna na několika místech. Nejprve je to v dopise, který skladatel adresoval 4. ledna 1904 Aloisii Nedbalové a v němž referuje o úspěchu operety v Plzni (MAD č. př. 181/65, č.

⁹⁹ Vanišová, str. III.

¹⁰⁰ Vanišová, str. IV.

inv. 974 VIII, MČH č. př. 1/94).¹⁰¹ V dopise Prokopu Oberthorovi ze dne 16. května 1927 Nedbal žádá o uvolnění pozounisty Františka Kaplánka z vojenské školy, aby mohl vypomoci v představení operety *Polská krev* (sign. G12345, č. př. 106/79). Další dopis, který není datován, je adresován Rudolfu Reissigovi a skladatel v něm děkuje mimo jiné za zprávy o úspěchu operety *Polská krev* v Brně (sign. G 12193, č. př. 100/81).¹⁰² Nedbalova opereta je zmíněna i v dopise Josefa Bohuslava Foerstera Alfredu von Schebekovi ze dne 31. srpna 1913, ve kterém pisatel adresáta upozorňuje na vídeňskou premiéru (sign. G 13294, č. př. 94/86)¹⁰³ a také v dopise šéfredaktora Národní politiky Václava Beneše Emanuelovi Chválovi ze dne 26. ledna 1914, kde se pisatel omlouvá za otištění reklamního článku o operetě bez adresátova vědomí (sign. G 6369, č. př. 41/58).¹⁰⁴

V Nedbalově účetní agendě je nejméně 75 zmínek o operetě *Polská krev*. Převážně se jedná o vyúčtování tantiém.¹⁰⁵ K operetě *Polská krev* se vztahují i následující tiskoviny: program slavnostního představení v městském divadle v Táboře ze dne 5. prosince 1936 (MAD č. př. 343/65, č. inv. 1136 VIII, MČH č. př. 1/94)¹⁰⁶, program ke koncertu Symfonického orchestru FOK ve Smetanově síni Obecního domu ze dne 29. prosince 1940 (MAD č. př. 346/65, č. inv. 1139 VIII, MČH č. př. 1/94), program k slavnostnímu koncertu u příležitosti 80. výročí narození Oskara Nedbala pořádaného Osvětovou besedou v Praze 3 ve spolupráci s vlastivědnými kroužky Tábor a Jihočeši dne 6. května 1954 (MAD č. př. 348/65, č. inv. 1141 VIII, MČH č. př. 1/94)¹⁰⁷, program 49. dvořákovské besedy pořádané k 85. výročí narození Oskara Nedbala ze dne 26. března 1959 (MAD č. př. 351/65, č. inv. 1144 VIII, MČH č. př. 1/94)¹⁰⁸, program k pietní vzpomínce na Oskara Nedbala u příležitosti 30. výročí jeho smrti organizovaný Regionálním vlastivědným kroužkem Tábor dne 15. prosince 1960 (MAD č. př. 354/65,

¹⁰¹ Vanišová, str. 13.

¹⁰² Vanišová, str. 73.

¹⁰³ Vanišová, str. 92.

¹⁰⁴ Vanišová, str. 88.

¹⁰⁵ Vanišová, str. 104–113, 116–118.

¹⁰⁶ Vanišová, str. 134.

¹⁰⁷ Vanišová, str. 135.

¹⁰⁸ Vanišová, str. 136.

č. inv. 1147 VIII, MČH č. př. 1/94)¹⁰⁹ a program vzpomínkového večera k 30. výročí skladatelova úmrtí v Jindřichově Hradci ze dne 28. ledna 1961 (MAD č. př. 356/65, č. inv. 1149 VIII, MČH č. př. 1/94).¹¹⁰

2.1.2 Opereta *Polská krev* – tištěné prameny notové a nenotové

Mimo osobní fond Oskara Nedbala se v NM–ČMH nacházejí i další nedbaliana. V následujícím přehledu uvádím jen tištěné notové a nenotové prameny z muzejních fondů, které se vztahují k operetě *Polská krev*. V tzv. „starém“ katalogu jsou zapsány následující položky:

- a) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. XII D 164),
- b) identický tisk z knihovny Dr. Rudolfa Veselého (sign. XVI D 283),
- c) tři části z operety *Polská krev – Helena, Bratři, jsem zamilován a Jste kavalír*, F. Chadím, Praha, 1913 (sign. XXIV A1),
- d) klavírní výtah operety *Polská krev* v textové úpravě A. Weniga, F. Chadím, Praha, 1942 (sign. 3XX B 310),
- e) pět částí z operety *Polská krev* se souhrnným názvem *Obžínková nevěsta*, F. Chadím, Praha, 1945 (sign. II A 199).

V tzv. „novém“ katalogu jsou zapsány:

- a) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. LI C 22),¹¹¹
- b) *Walzerlied*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. LI C 23),¹¹²
- c) *Album slavných valčíků*, Supraphon, Praha, 1970 (sign. XXVI C 198),¹¹³
- d) *Polská krev – procházka komedií*, SNKLHU, Praha, 1959 (sign. XXXI A 220).

¹⁰⁹ Vanišová, str. 137.

¹¹⁰ Vanišová, str. 138.

¹¹¹ V tomto případě se však jedná jen o výběr některých hudebních čísel, který byl vydán u příležitosti dvoustého vídeňského představení.

¹¹² I tento tisk byl vydán u příležitosti dvoustého vídeňského představení.

¹¹³ Pod č. 7 je zde obsažen tzv. *Kavalírský valčík* z operety *Polská krev*.

2.2 Divadelní oddělení Národního muzea

2.2.1 Pozůstalost Oskara Nedbala

Významnou část Nedbalovy pozůstalosti získalo DO–NM dne 14. června 1962 po smrti Marie Nedbalové. Její odkaz byl ještě doplněn o soubor písemností z pozdějšího nálezů ve Všebořicích, který byl převeden do DO–NM roku 1964. Jedná se především o skladatelovu korespondenci s Ladislavem Novákem. Tato nedbaliana publikoval Alexandr Buchner ve výše zmíněném soupisu Nedbalovy pozůstalosti.¹¹⁴

S odkazem na tento katalog jsou v DO–NM uloženy autografy i tištěné exempláře skladeb Oskara Nedbala. Dále jsou to libreta i kompozice cizích autorů, které mu byly darovány, dedikovány či na jejichž provedení se podílel interpretačně. Korespondence obsahuje dopisy adresované skladateli od identifikovaných pisatelů, dopisy obdržené od nezjištěných osob, Nedbalovu korespondenci odeslanou, korespondenci mezi třetími osobami a kondolenční dopisy Marii Nedbalové. Součástí fondů DO–NM je i soubor osobních a jiných dokumentů Oskara Nedbala, který zahrnuje nejruznější nenotové autografy a poznámky, úřední dokumenty, diplomy, navštívenky a další.

K obrazovým dokumentům patří v první řadě fotografie, na kterých je skladatel zachycen sám či ve skupině dalších osob, a dále velké množství fotografií, které byly skladateli či jeho rodině věnovány jinými osobami, často s rukopisnou dedikací. Dokumenty nefotografické povahy zahrnují nejruznější vyobrazení Oskara Nedbala. V pozůstalosti se dále nacházejí portréty členů rodiny a dalších osob, krajinomalby, karikatury a další předměty, které skladatel obdržel darem, často s osobním věnováním, např. nejruznější trofeje, vyznamenání, věnce, ozdobné taktovky, pouzdra na doutníky a sošky.

2.2.2 Opereta *Polská krev* – tištěné prameny notové a nenotové

DO–NM uchovává následující tištěné notové i nenotové prameny k operetě *Polská krev*:

¹¹⁴ Buchner – *Soupis I a II*. Viz kapitola 1.2.2, str. 29 a 30.

- a) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Wien, 1913 (sign. 8740/1455, inv. č. H6A-6119),¹¹⁵
- b) identický tisk s Nedbalovým autogramem a poznámkami,¹¹⁶
- c) dva identické tisky libreta Leo Steina, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. B 3716, inv. č. H6B-7332),
- d) dva identické strojopisy libreta Leo Steina (sign. 8740/1502, inv. č. H6A-6166 a sign. 8740/1503, inv. č. H6A-6167),¹¹⁷
- e) *Sangue Polacco*, překlad libreta F. Fontana (sign. B3723, inv. č. H6B-7339),¹¹⁸
- f) český překlad a adaptace libreta Jaroslava Janovského, Dilia, Praha, 1954 (sign. C 1061).

2.3 Městská knihovna v Praze a Národní knihovna České republiky

2.3.1 Opereta *Polská krev* – tištěné prameny notové a nenotové

Výběr pramenů z fondů MKP, které se bezprostředně vztahují k operetě *Polská krev*:

- a) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. VO 55640),
- b) *Polenblut*, směs z operety v lehkém stylu pro dechový orchestr, Döblinger, Leipzig, 1914 (sign. VK 31590),
- c) identický tisk (sign. VK 31591),
- d) směs melodií z operety *Polská krev* pro housle a klavír, Döblinger, Leipzig, 1915 (sign. VH 33075),
- e) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1934 (sign. VK 43352),
- f) výňatky z operety *Polská krev* pro zpěv a klavír, Fr. Chadím, Praha, 1937 (sign. VZ 29586),

¹¹⁵ Tento exemplář obsahuje Nedbalovu autografní dedikaci manželce z 23. února 1913: „Drahé Máně! V radosti a žalu dočkali jsme se konečně prvního velkého divadelního úspěchu. Kéž přinese nám znovu to, čeho jsme dosud doma nepostrádali – spokojenosti vnitřní, lásky a zdraví – to stačí nám, bychom byli šťastni! Tvůj Oskar, 25. II. 1913.“

¹¹⁶ Podle sdělení pracovníka DO–NM Kryštofa Vanči nemá tento identický výtisk svoji zvláštní signaturu ani inventární číslo, ale je uložen pod stejným označením, což je uvedeno i na katalogovém lístku.

¹¹⁷ Není uvedeno jméno opisovače ani rok vzniku strojopisů.

¹¹⁸ Není uveden vydavatel ani rok vydání.

- g) úprava šesti částí z operety *Polská krev* od J. Žemly pro houslové duo, Fr. Chadím, Praha, 1941 (sign. VH 36638),
- h) klavírní výtah operety *Polská krev*, Praha, Dilia, 1954 (sign. VB 64337),
- i) *Polská krev trochu jinak* – směs melodií v úpravě V. Hybše a Z. Gregora pro dechovou hudbu, Editio Bärenreiter, Praha, 2005 (sign. VC 249),
- j) reprint klavírního výtahu operety *Polenblut*, Döblinger, Wien, 2011 (sign. VO 56),
- k) reprint klavírního výtahu operety *Polenblut*, Döblinger, Wien, 2014 (sign. VO 100).

Fondy NK ČR v pražském Klementinu uchovávají notové materiály identické s výše uvedeným výběrem pramenů z fondů MKP. Navíc jsou v NK ČR uloženy dva exempláře programu k představení operety *Polská krev* v produkci spolku divadelních ochotníků „J. K. Tyl“ v Dušníkách u Prahy z roku 1941 (sign. 001261108 a sign. 000756334).¹¹⁹

2.3.2 Audio a video záznamy operety *Polská krev* v MKP a NK ČR

Nahrávky celé operety nebo jejích částí v nejrůznějších úpravách z fondů MKP jsou následující:

- a) *Perličky české operety*, Supraphon, 1984 (sign. KZ 422),¹²⁰
- b) *Z klenotů české operety*, Orfeus, 1992 (sign. KZ 2062),¹²¹
- c) *Polská krev*, Supraphon, 1995 (sign. CD 5348),¹²²
- d) *Hity z operet Oskara Nedbala*, Radioservis, 2005 (sign. CD 16611),¹²³
- e) *Opereta a muzikál*, Supraphon, 2009 (sign. CD 17233).¹²⁴

¹¹⁹ <http://amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=15512>.

¹²⁰ Dvořákův komorní orchestr, dirigent Vladimír Válek.

¹²¹ Sólisté, sbor a orchestr Hudebního divadla v Brně, dirigent Miroslav Janíček.

¹²² Pavla Břínková, Vratislav Kadlec, Jindřich Janda, Věra Macků a další. Pěvecký sbor Čs. rozhlasu Praha, Operetní studiový orchestr, dirigent Miroslav Homolka.

¹²³ Operetní studiový orchestr, dirigent Miroslav Homolka.

¹²⁴ Orchestr Václava Hybše, dirigent Václav Hybš.

Identická situace je v NK ČR, kde je kromě výše uvedených nahrávek také dvoudílný CD komplet s titulem *Operetní šlágry Městského divadla Brno*, Městské divadlo Brno, 2007 (sign. 001857279).¹²⁵

2.3.3 Časopisecké a sborníkové studie pramenné povahy v MKP a NK ČR

Ve fondech MKP a NK ČR je uloženo množství časopiseckých a sborníkových studií i nekrologů a textů memoárové povahy, jejichž výběr uvádím:

- a) Černušák, Gracian: *Oskar Nedbal* in *Listy Hudební matice*, č. 1, roč. 1930.
- b) Šourek, Otakar: *Vzpomínka na Oskara Nedbala* in *Venkov*, roč. 1930.
- c) Axman, Emil: *Vzpomínka* in *Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 1, 1931, str. 34.
- d) Bartoš, František: *In memoriam Oskara Nedbala* in *Rozpravy Aventina*, Praha, roč. 6, 1931, str. 15–16.
- e) Borodáč, Ján: *Prečo...?* in *Naše divadlo*, roč. 3, č. 11, 1931, str. 4.
- f) Foerster, Josef Bohuslav: *Oskar Nedbal – hrst vzpomínek* in *Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 1, 1931, str. 30.
- g) Krejčí, Iša: *Za Oskarem Nedbalem* in *Národní divadlo – divadelní revue*, roč. 8, č. 17, 1931, str. 7.
- h) Křička, Jaroslav: *Ze vzpomínek na Oskara Nedbala* in *Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 3, 1931, str. 99.
- i) Květ, Jindřich: *In memoriam Oskara Nedbala*. Bratislava: Rotary Club, 1931.
- j) Mahen, Jiří: *Případ Oskar Nedbal* in *Index*, roč. 3, č. 2, 1931, str. 14.
- k) Nedbal, Karel: *Strýci Oskaru Nedbalovi* in *Naše divadlo*, roč. 3, č. 10, 1931, str. 3.
- l) Novák, Ladislav: *Oskar Nedbal v mých vzpomínkách*. Praha: Máj, 1938.¹²⁶
- m) Dostál, Jiří: *Oskar Nedbal* in *Národní divadlo – divadelní revue*, roč. 20, č. 6, 1942, str. 2–3.

¹²⁵ Sólisté, sbor a orchestr Městského divadla Brno, sborník Jana Hrušková, dirigent Jiří Petrdlík.

¹²⁶ Novákovy memoáry pojednávají o okolnostech vzájemného přátelství a umělecké spolupráce autora s Oskarem Nedbalem. Přestože se jedná o subjektivní Novákovy svědectví, zmiňují tento text jako do jisté míry autentický dokument o vztahu Nedbala a Nováka.

- n) Javůrková, Jaroslava: *Vzpomínky na Oskara Nedbala* in Buchner, Alexandr: Oskar Nedbal – soupis pozůstalosti, II. díl. Praha, 1968, str. 296–325.¹²⁷
- o) Holzknecht, Václav: *Případ marnotratného syna* in *Portréty, úvahy, kritiky, morality*. Praha, 1983, str. 74–76.¹²⁸
- p) Földváriová, Naďa: Oskar Nedbal – *súradnice medzivojnovnej opery* in *Hudobný život*, roč. 21, č. 6, 1989, str. 12.¹²⁹

2.4 Notový archiv Pražské konzervatoře

V notovém archivu PK se nacházejí tři tištěné notové prameny¹³⁰:

- a) klavírní výtah operety *Obžínková nevěsta*, Fr. Chadím, Praha, 1913 (sign. 3D 34382),
- b) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. 7D 2017),
- c) klavírní směs na motivy operety *Polská krev*, Döblinger, Leipzig, 1914 (sign. 3D 39621).

¹²⁷ Jaroslava Javůrková, jež působila jako redaktorka tiskové služby Národního divadla, zaznamenala 253 svědectví, z nichž Buchner publikoval 12 textů, které dle svého uvážení považoval za nejvýznamnější. O premiéře baletu *Pohádka o Honzovi* a atmosféře příprav této inscenace vypověděl tehdejší člen baletního souboru Václav Podhrabský. O prvním provedení baletu *Z pohádky do pohádky* podal svědectví bývalý asistent výpravy a strojmistr jeviště Josef Matěj Gottlieb. Choreograf Augustin Berger vzpomínal na svá zpracování Nedbalových baletních pantomim. Na téma spolupráce se skladatelem poskytl rozhovor Ladislav Novák, o zájezdu České filharmonie do Pavlovsku roku 1904 podal svědectví tehdejší archivář orchestru Václav Müller. Hudební kritik Jaromír Borecký hovořil o Nedbalovi jako o violistovi, dirigentovi a skladateli, podobně jako violista České filharmonie a hudební publicista Ladislav Prokop. Operní pěvec Theodor Schütz popsal Nedbalovo dirigentské působení ve Vídni. Bratislavskou periodu skladatelova života a kariéry okomentoval dirigent a skladatel Zdeněk Folprecht. Poslední dva příspěvky pojednávající o Nedbalově zájezdu do Sovětského svazu a okolnostech jeho tragické smrti pocházejí od vdovy po skladateli Marie Nedbalové. Viz kapitola 1.2.2, str. 30.

¹²⁸ Na tento článek poukazují i bibliografické výčty některých zahraničních slovníků a encyklopedií.

¹²⁹ Autorka ve stručném článku hodnotí Nedbalovo působení na postu šéfa opery a ředitele Slovenského národního divadla. Ve svém komentáři se zaměřuje především na personální formování operního souboru.

¹³⁰ Autografní prameny související s operetou *Polská krev* v notovém archivu PK bohužel nejsou.

2.5 Fondy Českého rozhlasu

2.5.1 Notový archiv Českého rozhlasu

V depozitáři notového archivu ČRO je uložen:

- a) klavírní výtah operety *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. KV 00018),
- b) kompletní soubor zpěvních i orchestrálních partů bez partitury (sign. OP 00030).¹³¹

2.5.2 Fonotéka Českého rozhlasu

Fonotéka ČRO uchovává dva kompletní audio snímky:

- a) rozhlasová inscenace operety *Polská krev* v českém překladu Zdeňka Knittla a úpravě Františka Štěpánka z roku 1959¹³² (sign. CR.HKP.1990.3640),
- b) rozhlasová inscenace operety *Polská krev* v českém překladu Zdeňka Knittla a úpravě Luboše Šterce z roku 1973 (sign. CR.HKP.1990.17617).¹³³

Ve fonotéce ČRO v Praze jsou k dispozici i další zvukové záznamy jednotlivých čísel z operety *Polská krev*, rovněž i různé směsi a další úpravy. Výběrově uvádím zvukové snímky těchto interpretů:

- a) Česká filharmonie, dirigenti Jaroslav Řídký a Václav Neumann,
- b) orchestr Radiojournalu, dirigent Otakar Pařík,

¹³¹ Podle sdělení pracovníka archivu Václava Krivského nejsou známy konkrétní podrobnosti o získání tohoto materiálu, který byl do archivu uložen pravděpodobně během druhé světové války.

¹³² Lída Vostrčilová, Karel Berman, Sylvie Kodetová, Zdeněk Švehla, Milan Karpíšek, Nelly Gaierová, Rudolf Pellar, Eva Šenková, Milota Holcman, Oldřich Kubart, Jaroslav Mikulín, Alexandra Hájková, Stanislav Ulrych, Miroslav Hovorka, Pěvecký sbor Čs. rozhlasu, sbormistr Miroslav Matějo, Dětský pěvecký sbor Čs. rozhlasu, sbormistr Bohumil Kulínský st., Činoherní sbor, Pražský rozhlasový orchestr, dirigent Vlastislav Antonín Vipler. Tento snímek doplněný o výběr čísel z Nedbalovy operety *Krásná Saskia* vydal roku 2014 Radioservis u příležitosti stého výročí vídeňské premiéry operety *Polská krev*.

Podle sdělení vedoucího hlavního katalogu ČRO Jiřího Zelenky byla tato nahrávka rekonstruována dne 9. února 2011. Rekonstruovaná kopie má signaturu CR.HKP.2011.46.

¹³³ Zdeněk Matouš, Jindřich Janda, Pavla Břínková, Vratislav Kadlec, Věra Macků, Jožka Walterová, František Voborský, Milota Holcman, Jan Sedliský, Josef Janoušek, Karel Gult, Jiřina Steimarová, Gabriela Třešňáková, Pěvecký sbor Čs. rozhlasu, sbormistr Ladislav Černý, Pražský dětský sbor, sbormistr Čestmír Stašek, Operetní studiový orchestr, dirigent Miroslav Homolka. Zkrácenou verzi snímku vydal roku 1995 Supraphon.

Viz kapitola 2.3.2 c, str. 37.

- c) orchestr Smetanova divadla v Praze, dirigenti Karel Nedbal a Jan Štych,
- d) Symfonický orchestr Čs. rozhlasu v Bratislavě, dirigent Zdeněk Macháček,
- e) orchestr Slovenského národního divadla, dirigent Gerhard Auer,
- f) orchestr Hudebního divadla Karlín, dirigent Miloš Formáček,
- g) Filharmonie B. Martinů, Zlín, dirigent Arnošt Moulík,
- h) Západočeský symfonický orchestr Mariánské Lázně, dirigent Stanislav Bogunia,
- i) Ostravský rozhlasový orchestr, dirigent Pavel Staněk,
- j) Brněnský rozhlasový orchestr, dirigent Miloš Machek,
- k) orchestr Městského divadla v Brně, dirigent Jiří Petrdlík,
- l) Taneční orchestr Českého rozhlasu, dirigent Josef Votruba,
- m) Posádková hudba Hradec Králové, dirigent Rudolf Kolbaba.

2.6 Fondy Divadelního ústavu – Institutu umění v Praze

2.6.1 Opereta *Polská krev* – tištěné prameny notové a nenotové

V DÚ–IU v Praze se k operetě *Polská krev* vztahují následující prameny:

- a) klavírní výtah *Polenblut*, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. Z 452),
- b) dva identické tisky libreta Leo Steina, Döblinger, Leipzig, 1913 (sign. D 5303 a A 604),
- c) český překlad libreta Adolfa Weniga, Šváb, Praha, 1918 (sign. B 493)¹³⁴,
- d) český překlad libreta a adaptace Jaroslava Janovského, České divadelní a literární jednatelství, Praha, 1954 (sign. A 330),
- e) český překlad libreta Karla Ballinga v úpravě Karla Hrnčíře a Oldřicha Nového, České divadelní a literární jednatelství, Praha, 1956 (sign. A 789),
- f) český překlad libreta Hanuše Theina a Rudolfa Lampy, Státní divadlo, Brno, 1959 (sign. P 12865),

¹³⁴ Starší český překlad libreta, který byl použit při inscenacích v letech 1913–1918, tedy v období od prvního českého uvedení operety *Polská krev* v Plzni 26. prosince 1913 do roku vzniku překladu Adolfa Weniga, se mi nepodařilo dohledat.

- g) adaptace Luboše Šterce a Jindřicha Jandy, Hudební divadlo Karlín, Praha, 1974 (sign. P 13519),
- h) český překlad libreta Zdeňka Knittla, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, 1986 (sign. P 15420),
- i) adaptace Gustava Skály, Hudební divadlo Karlín, Praha, 1994 (sign. P 18663),
- j) adaptace Daniela Jägera, Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, 2012 (sign. D 12461).

2.6.2 Informace o českých inscenacích operety *Polská krev*

Z databáze dokumentace DÚ–IU vyplývá, že tento titul byl v období 1945–2014 na profesionálních divadelních jevištích inscenován nejméně 67krát. První záznam nese datum 9. června 1945 v Městském divadle v Plzni, poslední údaj je o premiéře dne 28. března 2014 v Národním divadle v Brně.¹³⁵

Tisková databáze DÚ–IU pod titulem *Polská krev* obsahuje 23 záznamů. Převážně se jedná o recenze či referáty uveřejněné v denním tisku i odborných periodikách, které reagují na některé inscenace na českých jevištích.

Ikonografická databáze DÚ–IU uchovává dvě desítky fotografií pořízených z některých českých divadelních inscenací.¹³⁶

2.6.3 Audio a video záznamy operety *Polská krev* v Divadelním ústavu – Institutu umění

Katalog audiostudovny DÚ–IU v Praze obsahuje 12 položek, ve kterých Oskar Nedbal figuruje jako autor hudby. K operetě *Polská krev* se vztahuje pouze gramofonová deska nahraná v ČRO v roce 1973 za řízení Miroslava Homolky (sign. O 41).¹³⁷

Ve videotéce se nachází ojedinělý záznam německé televizní inscenace operety s titulem *Polenblut* (sign. DV-2384). Jedná se o celovečerní snímek z roku 1966 v režii Wolfganga Liebeneira v délce 100 minut.

¹³⁵ Stav ke dni 30. června 2014.

¹³⁶ www.vis.idu.cz/Libros.aspx.

¹³⁷ Viz kapitola 2.3.2. b, str. 37.

2.7 Archiv České televize

Archiv ČT eviduje tyto snímky operety *Polská krev*¹³⁸:

- a) *Polská krev* – hudební komedie na motivy operety, režie Karel Lamač, 1934,¹³⁹
- b) *Polská krev* – televizní inscenace operety, režie František Filip, 1978,¹⁴⁰
- c) záznam představení Divadla v Řeznické *Polská krev – slavná opereta jinak, ale né zas tak úplně...*, televizní režie Viktor Polesný, 1995 (sign. 2G19601 a sign. 2G19593),¹⁴¹
- d) záznam galakonzertu Městského divadla Brno *Nedbaloviny aneb Pocta Oskaru Nedbalovi*, televizní režie Gustav Skála, 2004 (sign. 2V50520).¹⁴²

2.8 Ostatní prameny

Jako poslední doplněk pramenů uvádím následující dvě jednotlivosti z archivu Divadla F. X. Šaldy v Liberci a Národního filmového archivu:

- a) partitura operety *Polská krev*, archiv Divadla F. X. Šaldy v Liberci, 1973 (sign. P 766),¹⁴³
- b) tisk scénáře filmové povídky Oskara Krejčího na motivy operety *Polská krev*, Čs. státní film, Praha, 1948 (sign. S-2434-FP).¹⁴⁴

¹³⁸ Podle sdělení pracovníka správy programových fondů ČT Pavla Brože není ani Lamačův ani Filipův snímek označen žádnou signaturou.

¹³⁹ V hlavních rolích: Š. Hoza, A. Ondráková, R. Šlemrová, T. Pištěk, V. Trégl a další.

¹⁴⁰ V hlavních dvojrolích (herec a zpěvák): R. Hrušínský – K. Petr, K. Macháčková – M. Boháčová, J. Abrhám – J. Zahradníček, J. Hanzlík – A. Hampel, H. Maciuchová – M. Veselá a další.

¹⁴¹ V hlavních rolích: B. Hrzánová, V. Žehrová, J. Hrušínský, Z. Dušek, B. Klepl, R. Holub a další, divadelní režie Ota Ševčík.

¹⁴² Účinkují sólisté, hosté, balet, sbor a orchestr Městského divadla Brno, divadelní režie Gustav Skála.

¹⁴³ Partituru vytvořil sepsáním orchestrálních partů dirigent a pozdější archivář divadla Boris Joneš pro svoji osobní potřebu. Partitura poskytuje přesné informace o instrumentaci a řazení jednotlivých hudebních čísel odpovídá klavírním výtahům. Jedinou výjimku tvoří tercet z úvodu 3. jednání, který se často vypouští. Patrně se tak stalo i v případě inscenace v Liberci, a tak toto číslo Boris Joneš do partitury nezahrnul. Vokální party jsou bez textu. V současnosti je rukopis partitury uložen v archivu Divadla F. X. Šaldy v Liberci.

¹⁴⁴ Národní filmový archiv, katalog dokumentů, databáze scénářů.

3 Oskar Nedbal – nástin života a díla

Oskar Nedbal je v současnosti vnímán převážně jako skladatel operet a baletů. Jeho umělecký záběr je však podstatně širší, protože se jako autor věnoval i tvorbě komorní, písňové, orchestrální či operní. Kromě kompozice se po celou dobu své kariéry zabýval také interpretačním uměním, nejprve jako violista Českého kvarteta a poté jako dirigent mezinárodního významu. Paralelně s těmito aktivitami působil jako neúnavný organizátor domácího i zahraničního hudebního života. Následující text nastiňující Nedbalovu interpretační a organizátorskou činnost i tvůrčí odkaz na pozadí jeho životopisného profilu vychází především z českých monografií a encyklopedických a dalších publikací, které v současnosti představují nejdostupnější a nejobsažnější literaturu na toto téma.¹⁴⁵

3.1 Stručná biografie Oskara Nedbala

Oskar Nedbal se narodil 26. března 1874 v Táboře v rodině advokáta Karla Nedbala.¹⁴⁶ Ten se po sňatku s dcerou hraběcího správce Aloisií Hejnovou nejprve usadil v Pelhřimově. Tam se manželům narodili synové Rudolf a Vilém. Po přesídlení do Tábora, kde si Karel Nedbal otevřel vlastní advokátní kancelář, se narodil třetí syn Oskar, který však po čtrnácti měsících zemřel. Dále přišly na svět dcery Marie, Elsa a Luisa. Jako předposlední syn se manželům Nedbalovým narodil opět Oskar a po něm následoval ještě Karel.

Karel Nedbal starší věnoval téměř veškerý volný čas pěstování komorní hudby, lze tedy tvrdit, že Oskar vyrůstal v hudebním prostředí.¹⁴⁷ Již v útlém dětství dostal od otce housle, na něž se začal učit pod vedením tábořského ředitele kůru Enderleho, který svému žáku také poskytnul základní hudebně teoretickou průpravu. Starší sestra Marie uvedla Oskara do základů klavírní hry. I přes nepopiratelné pokroky nebylo přáním otce, aby se jeho syn dal na profesionální dráhu hudebníka. Oskar byl předurčen k právnické kariéře,

¹⁴⁵ *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek I.* Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963. (dále citováno jako *ČSHS I*)

Petrdlík, Jiří: *Skladatel Oskar Nedbal jako dirigent a hudební organizátor.* Diplomová práce. Praha: HAMU, 2005.

Viz také *ČSHS II, Buchner – Soupis I, Buchner – Soupis II, Buchner, Šulc.*

¹⁴⁶ digi.ceskearchivy.cz/DA?menu=3&id=7873&page=106&wx=&wy=&x=&y=&z=&r=0&lang=cs

¹⁴⁷ *Buchner – Soupis I*, str. 10.

kteřá skýřtala jistějši hmotné zabezpečení, a tak v roce 1882 nastoupil na řáborské gymnázium. Zde však studoval jen do roku 1885, neboť v tercii řkolu opustil a přestěhoval se do Prahy, kde se přihlásil ke studiu na konzervatoři.

Nedbalovým původním záměrem bylo studium houslí u tehdejšiho ředitele řkoly Antona Bennewitze. Pro nedostatečnou kapacitu Bennewitzovy třídy byl ale v prvních dvou letech studia zařazen do oddělení dechových nástrojů, kde se pod vedením Filipa Bláhy věnoval hře na trubku a bicí. Kromě toho mu bylo umožněno docházet nejprve externě a později pravidelně do kompoziční třídy Antonína Dvořáka. V hudební teorii byli jeho pedagogy zejména Josef Foerster a Karel Stecker. Nedbal ukončil konzervatoř absolutoriem v oborech kompozice a housle roku 1892.

O rok dřive se ve třídě komorní hry Hanuše Wihana zformovalo smyčcové kvarteto, v němž Oskar Nedbal zaujal místo violisty. Dalšími členy byli primárius Karel Hoffmann, sekundista Josef Suk a violoncellista Otto Berger. Soubor pod názvem České kvarteto zahájil svoji činnost prvním veřejným vystoupením roku 1891 v Rychnově nad Kněžnou. Nedbal v něm setřval až do roku 1906, kdy přesídlil do Vídně. Souběžně s působením v kvartetu projevoval stále větší zájem o řízení orchestru. Jako dirigent poprvé vystoupil 24. listopadu 1896, kdy řídil nově vzniklou Českou filharmonii, s níž soustavně spolupracoval následujících deset let.¹⁴⁸

Dne 27. srpna 1898 se Oskar Nedbal oženil s Josefínou Setunskou, dcerou řáborského hoteliéra. Manželství trvalo jen do roku 1903, kdy Josefina následkem dlouhé nemoci zemřela a zanechala po sobě syna Oskara. Půl roku po svém sňatku musel skladatel převzít i povinnosti hlavy rodiny, neboť jeho otec Karel Nedbal zemřel 26. února 1899 v ústavu pro choromyslné v Praze. Kvůli stále většímu pracovnímu vytížení se Oskar Nedbal natřvalo přestěhoval do Prahy a za svojí rodinou do Tábora pouze občas zajížděl.

Brzy se v pražském hudebním životě prosadil nejen jako interpret, ale i jako autor. Prvním výrazným úspěchem v oblasti kompozice byla premiéra baletní pantomimy *Pohádka o Honzovi*, kterou 24. ledna 1902 uvedlo pražské Národní divadlo. Kromě jevištní tvorby se skladatel v raném tvůrčím období orientoval i na komorní hudbu.

¹⁴⁸ Nedbal dirigování nikde soustavně nestudoval, neboť tato disciplína se jako samostatný interpretační obor začala na Pražské konzervatoři vyučovat až v roce 1919. V souladu s dobovou praxí se skladatelé často uchýlovali k řízení svých děl osobně (např. Antonín Dvořák) a nezřídka působili i jako dirigenti či sbormistři institucí, které provozovaly široký repertoár domácí i mezinárodní (např. působení Bedřicha Smetany v Hlaholu či v Prozatímním divadle).

V roce 1906 Oskar Nedbal náhle přerušil veškeré pražské aktivity a odjel na soukromou cestu po Sicílii, Egyptě, Palestině a Sýrii. Po návratu absolvoval léčebnou kúru v Piešťanech a letní prázdniny strávil na českém venkově. Na podzim 1906 se definitivně rozhodl k přesídlení do Vídně, kam ho následovala manželka Karla Hoffmanna Marie Hoffmannová. Nedbalova dirigentská spolupráce s Českou filharmonií tím byla na delší čas přerušena a na uvolněné místo violisty v Českém kvartetu nastoupil Jiří Herold.¹⁴⁹

Ve Vídni se Nedbal zpočátku plně koncentroval na dirigentskou činnost, ve které během desetileté spolupráce s Českou filharmonií získal značné zkušenosti. Dne 10. října 1907 poprvé řídil vídeňský Tonkünstlerorchester¹⁵⁰ a s tímto tělesem trvale spolupracoval až do konce první světové války.¹⁵¹

Postupně se ve vídeňském prostředí dostavily i úspěchy skladatelské. Dne 3. října 1903 uvedla Vídeňská dvorní opera za Nedbalova řízení jeho balet *Pohádka o Honzovi*. Během dalších více než dvaceti let byly na různých vídeňských scénách provedeny baletní pantomimy *Čertova babička* (Des Teufels Grossmutter) a *Andersen* a operety *Krásná Saskia* (Die schöne Saskia), *Eriwan*, *Mam'zelle Napoleon*, *Donna Gloria* a především *Polská krev* a *Vinobraní*.¹⁵²

Na podzim roku 1918 se Nedbal rozhodl k návratu do Prahy, aby mohl své nejlepší síly věnovat budování hudebního života nově vzniklého československého státu. Narazil ale na neporozumění nacionalisticky orientovaných kruhů a nejenže se nedočkal uznání za soustavnou propagaci české hudby v zahraničí, ale naopak sklídl kritiku za nedostatečně proklamované vlastenecké postoje za svého působení ve Vídni. Přechodně spolupracoval s nově vzniklou Šakovou filharmonií¹⁵³ a zajížděl k zahraničním pohostinským vystoupením.

Po kratším působení v rumunském Iasi v sezóně 1922/23 přijal Nedbal nabídku na funkci šéfa opery a současně i ředitele Slovenského národního divadla v Bratislavě.¹⁵⁴ Na toto místo nastoupil od sezóny 1923/24. Kromě toho navázal spolupráci s nově založeným

¹⁴⁹ Černušák, Gracian: heslo *České kvarteto* in *ČSHS I*, str. 205–206.

¹⁵⁰ *Šulc*, str. 127–133.

¹⁵¹ Viz kapitola 3.3, str. 53–55.

¹⁵² *Buchner – Soupis I*, str. 304–307.

¹⁵³ Černušák, Gracian: heslo *Šakova filharmonie* in *ČSHS II*, str. 674–675.

¹⁵⁴ Nováček, Zdenko: heslo *Slovenské národní divadlo v Bratislave* in *ČSHS II*, str. 528–530.

bratislavským rozhlasem, Univerzitou Komenského i se slovenským Osvětovým svazem a nadále zajížděl k pohostinským vystoupením do zahraničí jako žádaný dirigent.

Dne 1. srpna 1929 byl Nedbal jmenován jediným podnikatelem bratislavské scény, což v praxi znamenalo převzetí nejen umělecké, ale i administrativní a především ekonomické odpovědnosti za provoz divadla. V následujícím roce dospěl hospodářský stav celé instituce do kritického bodu. Státní subvence, která by mohla neutěšenou situaci vyřešit, nebyla nakonec divadlu poskytnuta, a Nedbal tak byl nucen nést veškerou hmotnou odpovědnost sám. Nepříznivý vývoj událostí měl přímý vliv i na jeho fyzické a duševní zdraví, které se prudce zhoršovalo.

Koncem roku 1930 odjel skladatel do Záhřebu, kde 23. prosince dirigoval balet *Pohádka o Honzovi*. Následující den v dopoledních hodinách dobrovolně ukončil život skokem z okna druhého patra tamní divadelní budovy. Na přání Marie Nedbalové byl skladatel pohřben 27. prosince 1930 na záhřebském hřbitově Mirogoj.¹⁵⁵ Tam jeho ostatky spočívaly do roku 2006, kdy byly převezeny na pražský Vyšehrad.

3.2 Nedbalova skladatelská činnost

Počátek Nedbalovy skladatelské činnosti lze vymezit přibližně polovinou 80. let 19. století. Z té doby pocházejí první kompoziční pokusy v rámci studia na konzervatoři.¹⁵⁶ Závěr jeho tvůrčí kariéry se téměř shoduje s koncem života, kdy ještě krátce před smrtí pracoval na hudbě k filmu *Svatý Václav*.¹⁵⁷

Nepočítáme-li pokusy z dětství, lze Nedbalovu skladatelskou dráhu rozčlenit na tři etapy. Ta úvodní začíná přibližně rokem 1885, kdy nastoupil na konzervatoř, a trvá až do roku 1906, kdy se rozhodl přesídlit do Vídně. Do tohoto období spadá minimálně šestnáct převážně komorních děl. První dokončenou kompozicí s opusovým číslem byla školní práce nazvaná *Variace na téma dr. Antonína Dvořáka*, následovaná písňovým cyklem op. 2, několika klavírními díly, z nichž stojí za zmínku cyklus *Lettres intimes*, op. 7, *Čtyři klavírní kusy*, op. 8, suita *Z minulých dob*, op. 13, cyklus *Z dětského života*, op.

¹⁵⁵ Šulc, str. 286.

¹⁵⁶ Prvním dochovaným Nedbalovým autografem, u kterého je uvedeno datum dokončení, je I. věta klavírního tria datovaná 10. května 1887. Viz Buchner – Soupis I, str. 56.

¹⁵⁷ Buchner – Soupis I, str. 66.

15, a příležitostnými díly převážně tanečního rázu, jako např. valčík *Miss Butterfly*. Z ostatní komorní tvorby dosáhla největší popularity především *Romance a serenáda* pro housle a klavír, op. 6, a *Romance a capriccio* pro violoncello a klavír, op. 12. Kromě komorní hudby spadá do rané tvůrčí periody i baletní pantomima *Pohádka o Honzovi* dokončená 6. ledna 1902.¹⁵⁸

Druhá etapa časově koresponduje s dlouhodobým pobytem ve Vídni, tj. od podzimu 1906 do konce první světové války. Skladatel byl tehdy ovlivněn nejen úspěchem svého baletu *Pohádka o Honzovi*, ale i celkově velmi pestrým vídeňským divadelním provozem, a tak se začal stále více orientovat na jevištní tvorbu, zejména na operetu. Jeho operetní prvotina *Cudná Barbora* vznikla na libreto autorské dvojice Leopold Jakobson¹⁵⁹ a Rudolf Bernauer¹⁶⁰ a byla ve světové premiéře uvedena 14. září 1910 v pražském Divadle na Vinohradech. Vídeňská premiéra se uskutečnila 7. října 1911 na scéně Raimundtheater.

Opravdu jednoznačný úspěch u vídeňského obecnstva i kritiky¹⁶¹ však Nedbalovi přinesla druhá opereta *Polská krev* na libreto Leo Steina¹⁶², uvedená ve světové premiéře ve vídeňském Carlstheater 25. října 1913 pod originálním názvem *Polenblut*.¹⁶³ Další operetou *Vinobraní* na libreto Leo Steina a Julia Wilhelma¹⁶⁴ se skladateli nepodařilo popularitu předchozího titulu překonat, ačkoliv premiéra 11. února 1916 v Theater an der Wien byla přijata příznivě.¹⁶⁵ Kritika při hodnocení tohoto titulu poukázala především na nedostatky v libretu.¹⁶⁶ Ani následující tituly *Krásná Saskia*¹⁶⁷ z roku 1917, *Eriwan*

¹⁵⁸ Pro vídeňské uvedení baletu *Pohádka o Honzovi* přikomponoval Nedbal *Valse triste*.

¹⁵⁹ Ploog, Karin: *...Als die Noten laufen lernten. Geschichte und Geschichten der Musik bis 1945 – Komponisten – Librettisten – Texte, II. díl*. Nordstedt: Books on Demand, 2015, str. 353.

¹⁶⁰ Giebisch, Hans – Gugitz, Gustav: *Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Hollinek, 1964, str. 26–27.

¹⁶¹ Srov. Šulc, str. 188.

¹⁶² Lamb, Andrew: heslo *Stein, Leo* in *Opera Grove IV*, str. 535–536.

¹⁶³ Česká premiéra operety *Polská krev* se uskutečnila 26. prosince 1913 v Městském divadle v Plzni.

¹⁶⁴ http://www.imdb.com/name/nm0928926/otherworks?ref_=nm_pdt_wrk_sm

¹⁶⁵ Opereta *Vinobraní* se dočkala bezprostředně po premiéře cca 50 repríz, zatímco *Polská krev* dosáhla od premiéry do 15. května 1914 dvousté reprízy. Viz Šulc, str. 188 a 202.

¹⁶⁶ <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19160212&seite=13&zoom=33>,

Srov. Šulc, str. 202.

¹⁶⁷ Klotz, str. 574–576.

z roku 1918 a jednoaktovka *Mam'zelle Napoleon* z roku 1919 na jednoznačný úspěch operety *Polská krev* nedokázaly navázat.

Kromě operetního žánru skladatel stále věnoval pozornost i tvorbě baletní. Po několikaleté přestávce obnovil spolupráci s libretistou Ladislavem Novákem¹⁶⁸ a zhudebnil jeho baletní libreto *Z pohádky do pohádky*. Partitura byla dokončena roku 1907 ve Vídni a balet byl poprvé uveden 25. ledna 1908 v pražském Národním divadle za autorova řízení a s jednoznačně příznivým ohlasem. Nedbal s Novákem spolupracoval i na třetím baletním titulu *Princezna Hyacinta*. Premiéra proběhla 1. září 1911 opět v Národním divadle.

Dne 20. dubna následujícího roku uvedla Vídeňská dvorní opera ve světové premiéře baletní jednoaktovku *Čertova babička* na text Carla von Zesky¹⁶⁹ a Gertrudy Stöhrové.¹⁷⁰ Posledním Nedbalovým dokončeným baletem byl *Andersen* na libreto Ladislava Nováka a Jaroslava Kvapila¹⁷¹ zpracovávající motivy pohádkových příběhů Hanse Christiana Andersena. Premiéra se uskutečnila 1. března 1914 na jevišti Ronachertheater. Za svého pobytu ve Vídni Oskar Nedbal napsal i několik příležitostných děl, např. tři kuplety do divadla Apollo s názvem *Der Kriegsberichterstatter* (Válečný dopisovatel).¹⁷²

Poslední fáze Nedbalovy kompoziční činnosti spadá do závěrečných dvanácti let jeho života a ve srovnání s předchozím obdobím není již tak intenzivní. Po návratu do Československa pracoval na své jediné komické opeře *Sedlák Jakub* na libreto Ladislava Nováka podle námětu Lope de Vegy. Nedbal napsal celovečerní operu o dvou jednáních v období od 19. července 1919 do 31. července 1920 a premiéra se uskutečnila 13. října 1922 v Zemském divadle v Brně. Ohlas byl průměrný a ani přepracovaná verze, kterou skladatel dirigoval 15. prosince 1928 na jevišti bratislavské opery, se trvale v repertoáru neudržela. Vůbec posledním Nedbalovým scénickým dílem je opereta

¹⁶⁸ Štedroň, Bohumír: heslo *Novák, Ladislav* in *ČSHS II*, str. 191.

¹⁶⁹ Hans Giebisch – Gugitz, Gustav: *Bio-Bibliographisches Literaturlexikon Österreichs von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Hollinek, 1963.

¹⁷⁰ [Http://www.d-nb.info/gng/1018730532](http://www.d-nb.info/gng/1018730532).

¹⁷¹ Štedroň, Bohumír: heslo *Kvapil, Jaroslav* in *ČSHS I*, str. 797.

¹⁷² *Šulc*, str. 298–299.

Donna Gloria na libreto Victora Leóna¹⁷³ a Heinze Reicherta.¹⁷⁴ Premiéra proběhla na jevišti Carlstheater ve Vídni 30. prosince 1925 bez většího ohlasu veřejnosti i kritiky. Především z důvodu vytížení ředitelskými a dirigentskými povinnostmi se Nedbal v závěru života omezil jen na příležitostné skladby, jakými byly např. pochody z roku 1928 *Hodža a Unie*. Posledním dílem byla hudba k filmu *Svatý Václav*, na které Nedbal spolupracoval s Jaroslavem Křičkou krátce před svou smrtí.¹⁷⁵

Je zřejmé, že těžiště Nedbalovy skladatelské kariéry spadá do let 1906-1918, kdy žil a tvořil ve Vídni, kde se soustředil především na balet a operetu. Trvalou popularitu si dodnes udržela opereta *Polská krev*, a to i v mezinárodním měřítku. Na českých jevištích se občas uvádí i opereta *Vinobraní*. Z baletů se nejčastěji inscenují tituly *Pohádka o Honzovi* a *Z pohádky do pohádky*. Nejlepší části obou děl byly následně sestaveny do suit, které se staly součástí populárního repertoáru českých symfonických orchestrů. Všeobecně nejproslulejší Nedbalovou kompozicí je *Valse triste*. Čas od času je na programech komorních koncertů zařazena i *Romance a serenáda*, op. 6 či *Romance a capriccico*, op. 12. Ostatní tvorba, bývá-li uváděna, tak spíše jako určitý doklad o mnohostrannosti české hudební kultury první třetiny 20. století, než jako trvalá součást repertoáru.

3.3 Oskar Nedbal – dirigent mezinárodní pověsti

Nedbalovu celoživotní dirigentskou kariéru lze i podle dnešních měřítek považovat za velmi úspěšnou. Lze ji také rozdělit na tři období.

První etapa opět začíná studiem na konzervatoři a dirigentskými vystoupeními na půdě školy a končí odchodem do Vídně roku 1906. Nedbal získal počáteční dirigentské zkušenosti v rámci konzervatorních studií, když dostal možnost řídit komorní orchestr složený z mladších studentů, s nímž poprvé veřejně vystoupil roku 1892. Se vzrůstajícím zájmem studoval symfonický repertoár a pozorně sledoval výkony předních

¹⁷³ Lamb, Andrew: heslo *Léon, Victor* in *Opera Grove, svazek III*, str. 1147–1148.

¹⁷⁴ Lamb, Andrew: heslo *Reichert, Heinz* in *Opera Grove, svazek III*, str. 1278.

¹⁷⁵ Reittererová, Vlasta: *Film Svatý Václav a jeho místo v historii českého filmu a filmové hudby* in *Opus musicum*, roč. 43 (2011), č. 2, str. 49–63.

dirigentských veličin své doby, které měl příležitost vidět v Praze, např. Gustava Mahlera, Hanse Richtera, Arthura Nikische, Felixe Weingartnera a dalších.

K Nedbalovu prvnímu plně profesionálnímu dirigentskému výkonu došlo 24. listopadu 1896, kdy na doporučení Antonína Dvořáka a Karla Kovařovice nastudoval program zahajovacího koncertu druhé sezóny České filharmonie.¹⁷⁶ Reakce na jeho vystoupení byly kladné, a tak se spolupráce s filharmonií mohla dále rozvíjet. Nedbal se brzy stal nejen kmenovým dirigentem abonentních koncertů, které pro nepřekonatelné rozpory s vedením orchestru odmítnul provádět Kovařovic, ale začal se prosazovat i v zahraničí.¹⁷⁷

Snad nejvýraznějších úspěchů se dočkal v Rusku, kam přijal pozvání v roce 1900 na doporučení pěvkyně Marie Ivanovny Gorlenkové – Dolinové, která Nedbala poznala během svého hostování v Národním divadle v Praze.¹⁷⁸ V Pavlovsku, oblíbeném letovisku příslušníků vyšších petrohradských kruhů, se každé prázdniny konaly koncerty řízené předními evropskými dirigenty, např. Felixem Weingartnerem, Hansem Richterem a dalšími. I orchestr, v jehož čele stál Nikolaj Vladimirovič Galkin, tvořili špičkoví instrumentalisté významných ruských symfonických i divadelních těles. Oskar Nedbal byl nejprve pozván, aby pohostinsky dirigoval koncert ve prospěch podpůrného fondu zaměstnanců petrohradské železnice, jejímž generálním inspektorem byl manžel Marie Ivanovny Gorlenkové – Dolinové. Jednoznačně příznivá reakce na Nedbalovo vystoupení umožnila zprostředkování dalších koncertů v Moskvě i Petrohradu.

Mezitím, po definitivním odchodu Karla Kovařovice do Národního divadla, jmenovala Česká filharmonie Nedbala prvním dirigentem pro sezónu 1900/01. Současně byl zaveden abonentní systém, díky němuž se podařilo orchestru získat větší počet

¹⁷⁶ Na programu byla Dvořákova *Symfonie d moll*, op. 70, Nedbalovo *Scherzo caprice G dur*, op. 5, Lalova *Symphonie espagnole*, op. 21, a Beethovenova předehra *Egmont*, op. 84.

¹⁷⁷ K nejvýznamnějším zahraničním vystoupením Oskara Nedbala patří koncert z Dvořákových děl, který dirigoval jako host Berlínské filharmonie 2. března 1900. Téhož roku Nedbala pozval také Edouard Colonne, aby ve dnech 23. a 24. července řídil koncerty věnované českým autorům (Smetana, Fibich, Dvořák, Suk) u příležitosti světové výstavy v Paříži.

Srov. Nedbalovu korespondenci Jaromíru Boreckému, in *Vanišová*, str. 36–41.

¹⁷⁸ Marie Ivanovna Gorlenková – Dolinová vystoupila v pražském Národním divadle v květnu a červnu roku 1900 v Glinkových operách *Ivan Susanin* a *Ruslan a Ludmila* a v Čajkovského opeře *Evžen Oněgin*.

předplatitelů, a tím zajistit i ekonomickou perspektivu pro nejbližší budoucnost. Nedbal v rámci této sezóny nastudoval a řídil tři ze čtyř filharmonických abonentních koncertů.

Současně s domácí dirigentskou aktivitou narůstaly i jeho závazky zahraniční. Např. 24. března 1901 vystoupil s Emou Destinnovou na Colonnovo pozvání opět v Paříži a 17. prosince téhož roku řídil ve Vídni koncert u příležitosti Dvořákových šedesátin.

V následujícím roce, kdy se Česká filharmonie znovu dostala do hospodářských problémů, to byl opět Oskar Nedbal, kdo pomohl neutěšenou situaci konsolidovat. Přijal totiž návrh Jana Kubelíka, díky kterému Česká filharmonie absolvovala sérii vystoupení v Londýně v rámci korunovačních oslav Eduarda VIII. Pozitivní reakce tamní veřejnosti s sebou přinesla další nabídky, a tak pod názvem Český orchestr Jana Kubelíka vystoupili filharmonici za Nedbalova řízení ještě 31. května 1902 v londýnském Křišťálovém paláci.

Po návratu z Londýna přijal Nedbal pozvání ředitelství vídeňského Prátru na tři koncerty v tzv. Anglické zahradě. Ve dnech 26. a 30. srpna a 3. září 1902 provedl ve Vídni do té doby neznámá díla českých skladatelů, mimo jiné i Sukovu *Dramatickou ouverturu*, op. 4, Foersterův symfonický obraz *Mé mládí*, op. 44 a tři části ze svého baletu *Pohádka o Honzovi*.

Mezitím byla na ekonomickou podporu České filharmonie ustavena Jednota pro orchestrální hudbu, pro niž mělo těleso pořádat čtyři produkce za sezónu pod Nedbalovou taktovkou. Ten však za sebe z časových důvodů doporučil Viléma Zemánka. Během několika měsíců se však ukázalo, že ani Jednota pro orchestrální hudbu ani Vilém Zemánek nejsou zárukou hospodářské prosperity, a proto správu orchestru převzalo nově utvořené České filharmonické družstvo. Jednota si ponechala ve své režii pouze výše zmíněné čtyři koncerty, z nichž Nedbal nakonec dirigoval první tři.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Za zmínku stojí dramaturgie koncertů zacílená i na tehdejší novinky. Pražské publikum se tak mělo možnost seznámit např. s Mahlerovou *symfonií č. 2*, Dukasovým scherzem *L'apprenti Sorcier* či Sukovou *Fantazií pro housle a orchestr*, op. 24. Dalším mimořádným počinem bylo provedení Dvořákova oratoria *Svatá Ludmila*, op. 71 s rozšířeným orchestrem a sborem v počtu 1500 zpěváků, které Nedbal řídil 3. a 5. dubna 1904. Pohotově zastoupil původně angažovaného Karla Knittla, který pro nemoc odřekl. Nedbal na zkoušky dojížděl i z Německa a Anglie, kde koncertoval s Českým kvartetem. Dvořák pro nemoc na zkouškách ani koncertech přítomen nebyl.

V létě 1904 se konal druhý zájezd České filharmonie do Pavlovsku. Kromě českých skladeb a populárního repertoáru zde byla provedena i ruská díla, z nichž veřejnost nejvíce ocenila koncert na počest stého výročí narození Michaila Ivanoviče Glinky. Za necelých pět měsíců trvání pavlovské sezóny absolvovala filharmonie 143 vystoupení, z toho 44 za Nedbalova řízení.¹⁸⁰

Následující sezónu se Nedbal představil na turínském hudebním festivalu vedle Artura Toscaniniho a Felixe Weingartnera. Kromě Dvořákových a Smetanových děl zde prezentoval i Foersterovu suitu *Cyrano de Bergerac*, op. 55 a tři ukázky ze svého baletu *Pohádka o Honzovi*. Posledním Nedbalovým koncertem s Českou filharmonií před jeho odchodem do Vídně bylo vystoupení 6. června 1906 v rámci Jubilejní výstavy v Praze.¹⁸¹

Na podzim 1906 Nedbal opustil Prahu a ukončil své působení v Českém kvartetu. Od tohoto okamžiku mohl své interpretační ambice realizovat téměř výhradně jako dirigent.¹⁸² Poté, co se usadil natrvalo ve Vídni, soustředil svoji veškerou snahu na získání stálého dirigentského místa.

Za podpory ekonomicky silných korporací a vlivných osobností inicioval roku 1906 tehdejší Rakouský hudební svaz vznik nového vídeňského symfonického tělesa pod názvem Wiener Tonkünstlerorchester. Těleso se veřejnosti poprvé představilo 10. října 1907 ve velkém sále Hudebního spolku a na řízení koncertu se podíleli tři dirigenti: Oskar Nedbal, Hans Pfitzner a Bernhard Stavenhagen.¹⁸³ Jednu z těchto osobností si na základě průběhu spolupráce měli členové orchestru zvolit do svého čela. Nedbal ve výběrovém řízení zvítězil a přijal místo hudebního ředitele. Vědom si nutnosti dlouhodobého ekonomického zabezpečení tělesa zahájil hned od počátku první sezóny abonentní cykly, které doplnil o populární koncerty i o nedělní symfonická matiné

¹⁸⁰ Buchner – *Soupis I*, str. 317–327.

¹⁸¹ Na programu byla Lisztova symfonická báseň *Tasso*, Foersterova suite *V horách*, op. 7, Weberova předehra k opeře *Oberon* a Dvořákova *symfonie č. 9*, op. 95.

¹⁸² Nedbal i po odchodu z Prahy příležitostně vystupoval jako violista. Tak např. s Janem Kubelíkem a Bronislavem Hubermannem několikrát přednesl Mozartovu *Koncertantní symfonii* KV 364 a v letech 1910 a 1911 spoluúčinkoval na večerech komorní hudby v Berlíně, které pořádala klavíristka Any Hare. Zde se také setkal s Pablem Casalsem, který jej přemlouval k exkluzivní dirigentské spolupráci na svých zájezdech po celém světě. Nedbal však dal přednost setrvání ve vídeňském angažmá.

¹⁸³ Nedbal na tomto koncertu dirigoval Goldmarkovu koncertní předehru *Sakuntala*, op. 13 a Griegovu *Lyrickou suitu*, op. 54.

a produkce v dělnických domovech. Letní sezónu strávil Tonkünstlerorchester hraním v lázních Baden-Baden a Bad Ischl.

Poté, co se Nedbal etabloval jako dirigent symfonických orchestrů, začal vyhledávat příležitosti k uplatnění v divadle. Na základě nabídky tehdejšího ředitele vídeňské Volksoper Rainera Simonse přijal místo operního dirigenta. Publiku se představil 4. října 1908 premiérou opery Richarda Wagnera *Bludný Holanďan* (*Der fliegende Holländer*). Po krátkém čase však z časových důvodů většinu svého divadelního úvazku opustil a představení řídil jen příležitostně. Nakonec svazek s operou úplně zrušil a do stálého divadelního angažmá se vrátil až v Bratislavě.¹⁸⁴

Kromě závazků v rakouské metropoli pravidelně zajížděl k pohostinským vystoupením. Mezi 24. říjnem a 23. prosincem 1907 nastudoval čtyři koncerty pořádané Hudební společností v Oděse, zajel také do Kyjeva a Varšavy. Prahu navštívil počátkem roku 1908 v souvislosti s přípravou premiéry baletu *Z pohádky do pohádky*, kterou dirigoval v Národním divadle. Dne 9. února téhož roku vystoupil v Moskvě s orchestrem Carské hudební společnosti, která jej pod dojmem jeho výkonu angažovala i pro koncert v další sezóně. V Praze vystoupil opět 29. března, tentokrát však dirigoval Tonkünstlerorchester, se kterým ještě absolvoval zájezd do Benátek. Itálii navštěvoval i v dalších sezónách jako stálý host Accademia Nazionale di Santa Cecilia v Římě.

Mimořádný důraz kladlo vedení Tonkünstlerorchestru na zájezd 27. ledna 1909 do Budapešti, kde se za dirigentským pultem střídal Oskar Nedbal s Felixem Weingartnerem. Ohlas, s jakým obecnost vídeňské hudebníky přijalo, vyústil v kontrakt na čtyři koncerty v dalším roce. Počátkem roku 1911 Tonkünstlerorchester v čele s Oskarem Nedbalem a Felixem Wingartnerem zavítal do Budapešti potřetí.

Rok 1911 přinesl Nedbalovi také významný umělecký úspěch i určitou společenskou satisfakci v českém prostředí, kdy 17. května dirigoval v Praze slavnostní koncert u příležitosti stého výročí založení konzervatoře. Její zesílený orchestr za spoluúčinkování sólistů Národního divadla a houslisty Františka Ondříčka vystoupil nejprve pod taktovkou Karla Kovařovice a následně za Nedbalova řízení provedl Beethovenovu *9. symfonii*, op. 125.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Buchner – Soupis I, str. 13–14.

¹⁸⁵ Šulc, str. 160-161.

Ve dnech 4. a 5. ledna 1912 byl Nedbal s Tonkünstlerorchestrem opět v Budapešti, kterou navštívil znovu 30. listopadu a 1. prosince téhož roku. V únoru 1913 se uskutečnil jeden z posledních Nedbalových předválečných zájezdů do Říma. Během válečného konfliktu se výjezdní aktivity Nedbala i jeho vídeňského tělesa omezily téměř výhradně na Budapešť, kde byly prováděny dobročinné koncerty ve prospěch chudiny a utečenců. Kontrakt na pohostinskou spolupráci s výstavním orchestrem v San Francisku v roce 1915 musel Nedbal zrušit. Jen koncem roku 1917 absolvoval krátký zájezd do Bukurešti. Útlum výjezdních aktivit vynucený válečným stavem současně znamenal nárůst dirigentských povinností ve Vídni, kde si zvláště vysokou míru popularity udržely nedělní odpolední lidové koncerty a populární koncerty v Hietzingu. I ve válečných letech se Nedbalovi dařilo ke spolupráci s Tonkünstlerorchestrem zvát přední dirigenty, jakými byli např. Vasilij Safonov, Bruno Walter, Ferdinand Löwe či Richard Strauss.

Rozpad Rakouska-Uherska znamenal pro Nedbala ukončení veškerých hudebních aktivit ve Vídni. Jako již několikrát v minulosti, musel i nyní čelit protičeským provokacím ze strany Ligy německých akademiků a dalších nacionalisticky zaměřených organizací. Dne 4. října 1918 obdržel dopis s důrazným doporučením, aby ihned odešel z čela svého orchestru a ustal i v kompoziční činnosti.¹⁸⁶ Nedbal se rozhodl předejít dalšímu vyhocení situace a 23. dubna 1919 oficiálně ohlásil ukončení spolupráce s Tonkünstlerorchestrem. Z Vídně se definitivně odstěhoval v říjnu 1919.

Útokům se však nevyhnul ani po návratu do Československa, kde mu jeho odpůrci vyčítali nevlastenecké postoje za vídeňského pobytu. To také bylo jedním z důvodů, proč musel Nedbal původně ohlášený koncert v České filharmonii na poslední chvíli odříci. Po dalších peripetiích nakonec přijal angažmá v nově utvořené soukromé Šakově filharmonii, avšak ani jeho osobnost, ani nově zavedené cykly populárních koncertů v Lucerně nedokázaly zajistit potřebný objem finančních prostředků. Když v roce 1921 Vladislav Šak¹⁸⁷ neobdržel slíbenou státní subvenci, musel ohlásit úpadek, který fakticky znamenal konec činnosti orchestru.

Mezitím se napjatá situace v České filharmonii poněkud zklidnila, a tak bylo Nedbalovi nabídnuto řízení koncertu 18. listopadu 1921 u příležitosti čtvrtstoletí vzájemné

¹⁸⁶ Buchner – Soupis I, str. 15.

¹⁸⁷ Černušák, Gracian: heslo Šak, Vladislav in ČSHS II, str. 674.

spolupráce.¹⁸⁸ Současně přišlo i pozvání z bratislavské opery k pohostinské dirigentské spolupráci a vedení divadla nabídlo Nedbalovi i pozici ředitele zpěvohry, kterou však nepřijal a doporučil za sebe Milana Zunu.¹⁸⁹

I po přesídlení do Československa Nedbal často vystupoval na zahraničních pódiiích. V březnu 1920 absolvoval sérii koncertů opět jako host římské Accademia Nazionale di Santa Cecilia, kde jeden večer vyhradil české hudbě. O rok později navštívil Turín a Londýn, kde vystoupil s Janem Kubelíkem v Royal Albert Hall a v Curychu nastudoval Smetanovu operu *Prodaná nevěsta*. V březnu 1922 jej pozval šéf bukurešťské opery Radu Urlatianu na turné po rumunských městech, které vyvrcholilo koncerty s Filharmonickým orchestrem George Enescu.

Závěrečnou etapu své dirigentské kariéry zahájil Nedbal roku 1923 v Bratislavě.¹⁹⁰ Jedním z prvních významných počinů, které uskutečnil jako nový ředitel Slovenského národního divadla a současně šéf opery, byl roku 1924 zájezd do Barcelony a Madridu s operami *Rusalka* a *Prodaná nevěsta*. S operním souborem dále vystoupil ve Vídni, Praze a Budapešti a pravidelně vedl i letní zájezdy po menších slovenských městech. Kromě kmenového českého repertoáru, především Smetanových a Dvořákových oper, uvedl na bratislavském jevišti i stále ještě ne obecně známá a doceněná díla Janáčkova a Foersterova.¹⁹¹ Podporoval i uvádění slovenské tvorby a sám nastudoval premiéry oper *Kováč Wieland* Jána Levoslava Belly a *Detvan* Viliama Figuše-Bystrého. Velkou pozornost věnoval i světovému repertoáru a díky jeho osobním kontaktům v Bratislavě pohostinsky řídil Richard Strauss své opery *Elektra* a *Růžový kavalír* či Pietro Mascagni jednoaktovku *Sedlák kavalír* (Cavalleria rusticana).

I během časově náročného angažmá v Bratislavě, vyjížděl Nedbal jako žádaný dirigent do ciziny, třebaže ne tak často. K jeho pronikavým úspěchům patří cyklus koncertů

¹⁸⁸ Koncert se konal ve Smetanově síni a na programu byla Beethovenova předehra *Egmont*, op. 84, Foersterova suite *Mé mládí*, op. 44, Ryplova *Symfonická variace pro klavír a orchestr* a Berliozova *Fantastická symfonie*, op. 14. Klavírní part přednesl Celestin Ryppl.

¹⁸⁹ Štědroň, Bohumír: heslo *Zuna, Milan* in *ČSHS II*, str. 1007–1009.

¹⁹⁰ Do Slovenského národního divadla Nedbal krátce po svém nástupu angažoval dirigenty Zdeňka Folprechta, Josefa Vincourka a Pavla Dědečka, choreografa Achilla Viscussiho a několik nových operních pěvců, např. Janka Blaha či Zdeňka Otavu.

¹⁹¹ Např. Janáčkovy opery *Její pastorkyňa* a *Liška Bystrouška* nebo Foersterovu operu *Debora*.

v červenci 1929 v Baku a Batumi, kde kromě české hudby provedl oblíbená díla Beethovenova, Wagnerova a ruských autorů.¹⁹²

Roku 1926 navázal Oskar Nedbal spolupráci i s nově založenou rozhlasovou stanicí v Bratislavě¹⁹³, kde společně s Milošem Ruppeldtem¹⁹⁴ připravoval hudební vysílání. Nejprve rozhlasové hudební vysílání zajišťoval orchestr a sólisté bratislavské opery pod Nedbalovou taktovkou. Roku 1928 byl vytvořen komorní rozhlasový orchestr, který vedle Oskara Nedbala řídil František Dyk.¹⁹⁵

Pro úplnost je třeba ještě připomenout Nedbalovu spolupráci se slovenským Osvětovým svazem¹⁹⁶, v jehož produkci řídil přes tři desítky koncertů, na kterých provedl více než osmdesát děl včetně cyklu Beethovenových symfonií.¹⁹⁷

V posledním roce života stačil Nedbal ještě uskutečnit s bratislavským operním souborem zájezd do Prahy. V lednu pohostinsky nastudoval koncert s českým programem v Drážďanech a koncem března také navštívil po dvanáctileté přestávce Budapešť, kde dirigoval jeden ze čtyř koncertů vedle Ernő Dohnányiho, Artura Toscaniniho a Bruno Waltera. Poslední Nedbalovo zahraniční vystoupení se uskutečnilo v divadle v Záhřebu, kde 23. prosince 1930 řídil naposledy svůj balet *Pohádka o Honzovi*. Oskara Nedbala lze stručně charakterizovat jako univerzální typ pohotového dirigenta s výjimečnými paměťovými dispozicemi a se širokým repertoárovým záběrem na poli symfonické i jevištní tvorby.¹⁹⁸

¹⁹² Během tohoto zájezdu byla Nedbalovi nabídnuta pozice stálého dirigenta Státní filharmonie SSSR, kterou předběžně akceptoval a současně začal zvažovat termín ukončení bratislavského angažmá.

¹⁹³ Nováček, Zdenko: heslo *Slovenské rozhlasové stanice Bratislava* in *ČSHS II*, str. 530–533.

¹⁹⁴ Nováček, Zdenko: heslo *Ruppeldt, Miloš* in *ČSHS II*, str. 445–446.

¹⁹⁵ Štědroň, Bohumír: heslo *Dyk, František* in *ČSHS I*, str. 288–289.

Boroš, Tomáš: *Hudba v rozhlasovom vysielaní na Slovensku* in *Hudobné inštitúcie na Slovensku – zborník príspevkov z konferencie, Bratislava 24. 10. 2012, Slovenské Národné múzeum – Hudobné múzeum*. Bratislava, 2012, str. 153–157.

Lehoczká, Viera: *Vývojové determinanty kultúry v rozhlasovej komunikácii na Slovensku*, in *communicationtoday*, č. 1, Trnava, 2011, str. 43–45.

¹⁹⁶ Bugalová, Edita: *Hudobné inštitúcie na Slovensku z hľadiska štátno-politického vývoja krajiny v rokoch 1919–1989* in *Hudobné inštitúcie na Slovensku – zborník príspevkov z konferencie, Bratislava 24. 10. 2012, Slovenské Národné múzeum – Hudobné múzeum*. Bratislava, 2012, str. 5–11.

¹⁹⁷ *Šulc*, str. 264–266, 270–271, 274–275.

¹⁹⁸ *Buchner*, str. 155–171.

3.4 Oskar Nedbal jako organizátor hudebního života

Pohled na osobnost a dílo Oskara Nedbala by nebyl úplný bez zmínky o jeho organizátorském úsilí, které se prolíná celou jeho aktivní kariérou. Mnohé již naznačují předchozí kapitoly, protože pro pozici hudebního ředitele a dirigenta symfonického orchestru nebo divadelního souboru byla vždy kromě uměleckých předpokladů naprosto nezbytná i orientace v oblasti, kterou lze moderní terminologií označit jako umělecký management.

Tyto dispozice se u Nedbala projevovaly již v době jeho studia na konzervatoři, především v souvislosti se působením v Českém kvartetu. Oba houslisté, Karel Hoffmann i Josef Suk, měli spíše introvertní a intelektuální povahu, prakticky založenou polovinu souboru představoval violoncellista Otto Berger a především violista Oskar Nedbal. Ten záhy dobrovolně převzal celou organizační agendu kvarteta a nabídl prostory svého bytu ke zkouškám. Byl iniciátorem domácích i zahraničních koncertů, zvláště v počátku existence kvarteta, kdy ještě tolik nabídek od pořadatelů nepřicházelo a nové kontakty, které by znamenaly další příležitosti k vystupování, bylo nutno teprve vybudovat.

Když si funkci impresária dostatečně vyzkoušel v českém prostředí, dojednal kvartetu i první zájezd do Vídně v lednu 1893 a převzal za něj veškerou uměleckou i finanční zodpovědnost. Po úspěšném debutu dostal soubor příležitost znovu se uplatnit na vídeňských koncertních pódiiích v únoru 1894.¹⁹⁹ Z Vídně se kvarteto vydalo na další zahraniční cesty do Německa, Itálie, Polska a roku 1895 na úspěšné turné do Ruska, kde se podařilo sjednat i společensky mimořádně prestižní účinkování v domě Lva Nikolajeviče Tolstého. Nic z toho by se neuskutečnilo, kdyby nebylo obratných komunikačních a organizačních schopností Oskara Nedbala.

Roku 1902 dosáhl počet koncertů Českého kvarteta jednoho tisíce, což bylo v průměru kolem sta vystoupení ročně. Téměř každou z produkcí, které se postupně konaly po celé Evropě, organizačně zajistil především Oskar Nedbal. Když o čtyři roky později České kvarteto opustil, neznamenal to sice rozpad souboru, ale počet vystoupení již nikdy nedosáhl takové výše jako za Nedbalova působení.

¹⁹⁹ Pro tuto příležitost kvarteto nastudovalo i Brahmsův *klavírní kvintet f moll*, op. 34. Podle dobových zvyklostí bylo vhodné požádat žijícího autora o svolení k provedení, a Nedbal tedy neváhal sjednat u Brahmsa návštěvu. Ten později navštívil i zkoušku a koncert kvarteta. Viz telegram skladatele členům Českého kvarteta in *Buchner – Soupis I*, str. 266.

Souběžně s jednatelskými aktivitami v kvartetu Oskar Nedbal často figuroval i v organizačních záležitostech České filharmonie. Názorným příkladem jeho zainteresovanosti je pohotovost, s jakou zorganizoval letní sezónu v Pavlovsku roku 1904 nebo londýnské turné s Janem Kubelíkem, kterým odvrátil riziko finančního úpadku orchestru.²⁰⁰

Po odchodu do Vídně se Nedbal prosadil nejprve jako respektovaný dirigent a hudební ředitel Tonkünstlerorchestru. Do jeho agendy nespádaly jen otázky umělecké, ale i provozní a ekonomické. Určoval počet koncertů, dramaturgii a strukturu abonentních cyklů, připravoval domácí i zahraniční zájezdy, navazoval kontakty s hostujícími sólisty a dirigenty. Dále řešil otázky personální, sledoval návštěvnost a rentabilitu jednotlivých produkcí a plnil velké množství společenských a dalších povinností. Těmito úkoly se ovšem nenechal rozptylovat od vlastního uměleckého vedení tělesa, které považoval za prvořadé. Každodenní agendu obstarával tajemník orchestru Georg Höllering, kterému nelze upřít výrazný podíl na úspěšném startu nového symfonického tělesa. S uměleckým ředitelem si dobře rozuměl ve všech zásadních otázkách a plně respektoval jeho autoritu. Přesto mnohé nabídky, zejména ze zahraničí, přicházely přímo prostřednictvím Nedbalových privátních kontaktů.²⁰¹

Nedbal využíval svůj organizační talent a kontakty i jako skladatel, především při realizaci svých jevištních děl. Pravidelně jednal s impresárii, organizoval korepetice, ansámblové zkoušky, pořizoval opisy notového materiálu a řešil mnohé záležitosti organizačního a technického charakteru. Navíc mu byla ze strany divadelních ředitelů nezřídká udělena pravomoc výběru ostatních členů inscenačního týmu a i to vyžadovalo velké množství kontaktů, obratnost v jednání a důvěrnou znalost praktických i finančních stránek uměleckého provozu. O to více je zarážející, že přes veškeré své manažerské zkušenosti, navíc v kombinaci s dirigentskými dispozicemi, nenašel po svém návratu do Československa odpovídající vedoucí pozici v některém divadle či symfonickém orchestru.

²⁰⁰ Buchner – *Soupis I*, str. 311–314.

²⁰¹ K tomu je nutno přičíst i pohostinská vystoupení, která Nedbal absolvoval jako soukromá osoba. I tyto zájezdy buď vycházely z jeho iniciativy, nebo byly reakcí na nejrůznější nabídky ze stran zahraničních orchestrů či uměleckých agentů.

Nedbalovy organizační schopnosti se příležitostně projevily i při činnosti pedagogické. Poprvé to bylo v roce 1909, kdy přijal nabídku vedení Neues Wiener Konservatorium,²⁰² aby se stal členem direktoria této nově vzniklé privátní školy. Plánovanou dirigentskou spoluprací se školním orchestrem musel Nedbal pro svoji vytíženost zrušit a své působení na konzervatoři omezil pouze na čestné členství v direktoriu.²⁰³ O další pedagogické angažmá usiloval skladatel v roce 1922, kdy proběhla jednání mezi ním a rumunským ministerstvem školství o podmínkách, za kterých by Nedbal akceptoval místo ředitele konzervatoře v Iasi. K této spolupraci kvůli administrativním překážkám nakonec nedošlo.²⁰⁴ Naposledy se Nedbal pedagogicky uplatnil na Univerzitě Komenského v Bratislavě, kde působil jako externí lektor instrumentace od akademického roku 1926/1927 až do své smrti.²⁰⁵

Důležitou etapou Nedbalovy kariéry, ve které figuruje nejen jako umělec, ale i jako manažer, je jeho působení na Slovensku od roku 1923. První sezóny Slovenského národního divadla, v jehož čele stál Bedřich Jeřábek, byly poznamenány permanentní ekonomickou nejistotou. Po Jeřábkově rezignaci nastoupil na ředitelské místo Oskar Nedbal. Souběžně zastával i funkci šéfa opery, ve které ho od září 1928 vystřídal jeho synovec Karel Nedbal.²⁰⁶

Bezprostředně po svém nástupu začal Oskar Nedbal vytvářet funkční organizační strukturu čtyřsouborového divadla s operou, zpěvohrou, činohrou i baletem. Ačkoliv musel respektovat vládní nařízení a vyhradit značný prostor i maďarským a německým inscenacím, snažil se věnovat soustavnou pozornost českému a slovenskému repertoáru. V období, kdy se na bratislavském jevišti hrálo maďarsky či německy, organizoval zájezdy slovenského souboru po celé republice a i do zahraničí.

Svých rozvětvených kontaktů využíval k navázání spolupráce s prvotřídními hosty. Díky tomu se na bratislavské scéně mohla uskutečnit vystoupení např. pěvců Karla Buriana či Leo Slezaka. Nedbal dovedl také odhadnout nové talenty, a tak uvedl na slovenské

²⁰² http://mt.ccnmtl.columbia.edu/schenker/profile/institution/neues_wiener_konserv.html

²⁰³ *Buchner – Soupis I*, str. 211 a 212.

²⁰⁴ *Buchner – Soupis II*, str. 219 a 220.

²⁰⁵ *Vanišová*, str. 73 a 80.

Dolan, Ondrej: *Prehl'ad profesorov 1919–1966, Prehl'ad pracovisk 1919–1948*, Bratislava: Universita Komenského, 1968, str. 240.

²⁰⁶ Černušák, Gracian: heslo *Nedbal, Karel* in *ČSHS I*, str. 154.

jeviště pěvce Zdeňka Otavu, herce Andreje Bagára a Janka Borodáče či dirigenty Pavla Dědečka, Zdeňka Folprechta a Karla Nedbala:

I přes tyto úspěchy se Nedbalovi nedařilo účinně a definitivně vyřešit vleklé finanční starosti divadelního družstva. Navíc na něj stále více doléhaly i osobní politicky a nacionalisticky motivované útoky ostře kontrastující s obdivem a sympatiemi k jeho osobě i umění při zahraničních dirigentských vystoupeních. Dlouhodobě nepříznivá společenská atmosféra a finanční situace Slovenského národního divadla se vyhroutil v poslední Nedbalově sezóně, kdy byl od 1. srpna 1929 jmenován jediným podnikatelem bratislavské scény. Prakticky tak na sebe vzal plnou ekonomickou odpovědnost za existenci celé instituce a záruky byl nucen poskytnout ze svého osobního majetku. Bylo pouze na něm, zda se mu podaří vyjednat finanční podporu z vládních zdrojů, která by deficit v rozpočtu mohla kompenzovat. I přes toto riziko patrně spoléhal na svůj podnikatelský talent a doufal, že s neomezenými pravomocemi se mu podaří nastolit rovnováhu mezi uměleckou a ekonomickou stránkou provozu divadla. Požadovanou státní subvenci, která by pomohla situaci vyřešit, však bohužel neobdržel. Naopak mu hrozilo obvinění z defraudace, což by vedlo ke ztrátě jeho společenského kreditu a k následnému trestnímu stíhání. To bylo pro Nedbala z důvodu osobní cti a morálky absolutně nepřijatelné, a tak dal přednost dobrovolnému odchodu ze života. Svoji roli na tomto rozhodnutí sehrálo i podlomené duševní a fyzické zdraví.²⁰⁷

Smutným epilogem Nedbalova organizačního úsilí ve prospěch slovenského kulturního života byl fakt, že za pobytu v Záhřebu bylo proti němu opravdu zahájeno trestní řízení pro podvod a jeho pozůstalost zabavili exekutoři z nařízení pojišťovny.²⁰⁸

²⁰⁷ Srov. *Vanišová*, str. 98 a 99.

²⁰⁸ *Buchner – Soupis I*, str. 26–33.

4 Kapitoly z dějin operety

Termín *opereta*²⁰⁹, tak jak je dnes obvykle chápán, označuje především pařížskou a vídeňskou operetu 2. poloviny 19. a počátku 20. století. Toto lokální i časové vymezení je však nutné včlenit do širšího kontextu dějin hudebně zábavného divadla. Následující text tedy nejprve nastíní vývoj některých žánrů a forem francouzského hudebně zábavného divadla především v 18. a 19. století s akcentem na osobnost a tvorbu Jacquese Offenbacha. Pozornost je věnována také jeho současníkům i bezprostředním následovníkům. Dále je ve stručnosti zmíněn vývoj *singspielu* včetně specifík jeho německé a vídeňské odnože. Těžiště celé kapitoly spočívá v pojednání o vídeňské operetě a jejích nejvýznamnějších autorech v 2. polovině 19. století s přesahem do 1. poloviny 20. století.

4.1 Předchůdci pařížské operety

4.1.1 Vaudeville a opéra comique

Vaudeville, resp. *comédie en vaudeville*, se jako žánr lidového divadla vyvinul v Paříži a jejím okolí během 17. století. V té době nebyl provozován na žádné stálé scéně, ale byl uváděn kočovnými společnostmi na tržištích a periferiích, kde bylo možno široce uplatnit prvky akrobacie, pantomimy, tance, loutkoherectví aj. Z formálního hlediska byl vaudeville založen na střídání mluvených dialogů s hudebními čísly. V raném stadiu vývoje to byly zejména četné populární popěvky a písně v různých úpravách, které interpretovali herci bez profesionálního pěveckého školení, často za spoluúčasti obecnstva.

V polovině 18. století se vaudeville začal prolínat především s žánrem *opéra comique*, a tak jsou kusy určené pro toto francouzské hudebně zábavné divadlo označovány např. jako *opéra comique en vaudevilles* apod.²¹⁰ Kromě příběhů na téma sentimentální vesnické lásky byly oblíbené parodie ze života příslušníků pařížských nižších vrstev, tzv.

²⁰⁹ První uvedení názvů jednotlivých žánrů hudebně zábavného divadla je v následujícím textu vždy označeno kurzívou. Při dalším užívání těchto termínů již kurzíva použita není.

²¹⁰ Např. Charles-Simon Favart takto označil v roce 1744 zpěvohru *Acajou* (Mahagon). Viz *Opera Grove, svazek IV*, str. 904.

*genre poissard*²¹¹, a stálou popularitu si udržovaly pohádky, stejně tak jako grotesky a travestie založené na humoru s erotickým podtextem. Charles-Simon Favart vnesl do tohoto žánru prvky morality, která některé vulgární podtexty zmírnila.²¹²

Od roku 1792 byl vaudeville provozován především v nově založeném Théâtre de Vaudeville i na menších bulvárních scénách. Vedle termínu opéra comique en vaudeville označovali autoři své výtvořky též jako *comédie-vaudeville*, *comédie en vaudevilles* aj. Jejich společným jmenovatelem stále byly satiricky či burleskně zpracované náměty nezřídka založené na záměně identit či travestii. Široké uplatnění našla situační komika, karikatura a jadrný humor typický pro postavy z lidového prostředí, jakým bylo např. tržiště.²¹³ Občas se autoři obrátili i k sociálně kritickým motivům a politickým komentářům, které byly ve vaudevillu, na rozdíl od dalších divadelních forem, cenzurou do určité míry tolerovány.

Současně s vaudevillem ve Francii probíhal během 1. poloviny 18. století vývoj opery comique – jevištní formy, v níž se také střídají hudební čísla s mluvenými dialogy. Kolem roku 1750 se objevil termín *comédie d'ariettes*²¹⁴, kde výraz *comédie* označoval vazbu libreta na určitý typ námětů a slovní spojení *melée d'ariettes* zdůrazňovalo podíl komponované hudební složky.²¹⁵ V období Velké francouzské revoluce *comédie melée d'ariettes* prakticky vymizela, zatímco opéra comique se stále těšila zájmu obecnosti.

Jedním z prvních libret, které nese označení opéra comique, je parodie *Télémaque* (Télémachos), kterou napsal roku 1715 Alain-René Lesage (1668–1747).²¹⁶ Prvním autorem, který kontinuálně psal libreta pro skladatele opery comique, byl již zmíněný Charles-Simon Favart (1710–1792), autor více než 150 textů, které zhudebnili mimo jiné např. i Christoph Willibald Gluck (1714–1787)²¹⁷, André-Ernest-Modeste Grétry

²¹¹ Např. Jean-Joseph Vadé – *Les raccolleurs* (Verbíři). Viz *Opera Grove*, svazek IV, str. 883–884.

²¹² Brown, Alan Bruce: heslo *Favart, Charles-Simon* in *Opera Grove*, svazek II, str. 136–138.

²¹³ Např. ve své době velmi populární postava Madame Angot.

²¹⁴ Bartlet, Elizabeth: heslo *Comédie d'ariettes* in *Opera Grove*, svazek I, str. 910.

²¹⁵ *Comédie melée d'ariettes* psali např. Pierre-Alexandre Monsigny, François-André Philidor a mnozí další skladatelé.

²¹⁶ <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Lesage/174849>.

²¹⁷ Loppert, Max: heslo *Gluck, Christoph Willibald* in *Opera Grove*, svazek II, str. 460–462.

a další. Hlavním charakteristickým rysem Favartových textů byl smysl pro rafinovanou zápletku a rychlý dějový spád.²¹⁸

Na Favartovy snahy navázal Jean-Jacques Rousseau (1712–1778)²¹⁹ zpěvohrou *Le devin du village* (Vesnický prorok) z roku 1752 a dále François-André Philidor (1726–1795)²²⁰, skladatel působící kromě Francie i v Anglii. Za nejvýznačnějšího Philidorova současníka byl považován Pierre-Alexandre Monsigny (1729–1817)²²¹, z jehož tvorby se dodnes připomíná hlavně *Félix ou l'enfant trouvé* (Felix neboli nalezenec).²²² André-Ernest-Modeste Grétry (1742–1813)²²³ dal větší prostor orchestrálním předehrám a mezihrám.²²⁴ V době Velké francouzské revoluce dosáhla velké popularity jeho opera *Guillaume Tell* (Vilém Tell).

Počátkem 19. století během vlády Napoleona Bonaparte se termín *opéra comique* objevuje jako obecné označení francouzské opery s mluvenými dialogy. Náměty jsou nyní nejen komické, ale také romantické, historické a sentimentální a stále častěji jsou zhudebňovány i dramaticky závažné a tragické syžety. Události spojené s Velkou francouzskou revolucí vnesly do tohoto žánru i sociální a politická témata, třebaže v míře omezené cenzurou. Užívána byla i další označení pro tento druh hudebního divadla, jako např. *drame lyrique*, *comédie lyrique* aj. Z hudebního hlediska narůstá význam, a tudíž i rozsah a náročnost árií. Skladatelé také více využívají princip symfonického provádění především v předehrách a mezihrách a hledají nové zvukové kombinace a instrumentační efekty.²²⁵ Ve snaze prohloubit integraci mluvené a hudební složky někteří skladatelé na určitých místech začali nahrazovat mluvené dialogy melodramem, např. Étienne-Nicolas Méhul²²⁶ v opeře *Mélidore et Phrosine* (Melidor a Phrosina) a další. Jevištní uplatnění nacházejí také velké ansámby, především sbor, který často reprezentuje pitoreskní

²¹⁸ Warrack, John – West, Ewan: heslo *Opéra-comique* in *Oxfordský slovník opery*. Praha: IRIS, 1998, str. 393. (dále citováno jako *Oxfordský SO*)

²¹⁹ Hertz, Daniel: heslo *Rousseau, Jean-Jacques* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 72–73.

²²⁰ Rushton, Julian: heslo *Philidor, François-André Danican* in *Opera Grove, svazek III*, str. 993–994.

²²¹ Noiray, Michel: heslo *Monsigny, Pierre-Alexandre* in *Opera Grove, svazek III*, str. 438–440.

²²² Warrack, John – West, Ewan: heslo *Monsigny, Pierre-Alexandre* in *Oxfordský SO*, str. 354–355.

²²³ Charlton, David – Bartlet, Elizabeth: heslo *Grétry, André-Ernest-Modeste* in *Opera Grove, svazek II*, str. 536–543.

²²⁴ Warrack, John – West, Ewan: heslo *Grétry, André-Ernest-Modeste* in *Oxfordský SO*, str. 197–198.

²²⁵ Bartlet, Elizabeth: heslo *Comédie lyrique* in *Opera Grove, svazek I*, str. 910.

²²⁶ Bartlet, Elizabeth: heslo *Méhul, Étienne-Nicolas* in *Grove, svazek XVI*, str. 277–285.

skupinu postav (např. námořníků, banditů, mnichů atd.), nebo představuje dvě opoziční strany dějového konfliktu.²²⁷

Takto různorodý repertoár, který nelze zařadit do jedné univerzální kategorie, byl v Paříži provozován především na scéně Théâtre de l'Opéra-Comique. Fakticky tak termín opéra comique zahrnoval široké spektrum forem kombinujících mluvený dialog se zpěvem, jejichž společným jmenovatelem byla především vazba na výše uvedenou divadelní instituci. Po roce 1830 přinesl Théâtre de l'Opéra-Comique nový repertoár, vycházející vstříc vkusu obecnstva, které preferovalo méně dramatická, sentimentální a moralizující díla s větším akcentem na komiku. Stálou popularitu si udržely pohádky se šťastným koncem a situační komedie s charakteristickými typy postav, jakými byly např. opery Daniela-Françoise-Esprita Aubera *Fra Diavolo* (Bratr d'ábel) nebo *Le domino noir* (Černé domino).²²⁸ Současně také vzrůstal zájem o exotické náměty.

Tento typ repertoáru se neomezil jen na Théâtre de l'Opéra-Comique, ale rozšířil se i na další pařížská jeviště, především na scénu Théâtre Lyrique. Ta byla založená v roce 1847 pod názvem Opéra-National, roku 1852 byla přejmenována na Théâtre Lyrique a její repertoár zahrnoval kromě francouzské tvorby i díla zahraničních autorů, např. opery Giuseppe Verdiho.

Théâtre Lyrique ukončil svoji činnost v souvislosti s válkou mezi Francií a Pruskem, a vedoucí pozice od 70. let 19. století připadla opět Théâtre de l'Opéra-Comique. V tomto období se stále častěji vyskytují díla označená např. jako *conte lyrique* aj. Již tak rozvolněná vazba mezi formou nazývanou opéra comique a stejnojmennou divadelní institucí byla definitivně zrušena. Hlavní atributy opery comique – kombinace mluveného dialogu s hudebními čísly, charakteristické jevištní typy postav, situační komika a tradiční jevištní zápletky – se současně naplno rozvinuly i v žánru pařížské operety a v dalších jevištních formách, jako např. *roman musical* apod.

Prvním výrazným reprezentantem generace tvůrců opery comique 1. poloviny 19. století byl François-Adrien Boieldieu (1775–1834)²²⁹, autor exoticky laděné opery *Le Calife de Bagdad* (Kalif z Bagdádu) z roku 1800 a dalších titulů, např. *Ma tante Aurore* (Moje teta

²²⁷ Bartlet, Elizabeth: heslo *Opéra comique* in *Opera Grove, svazek III*, str. 692.

²²⁸ Bartlet, Elizabeth: heslo *Opéra comique* in *Opera Grove, svazek III*, str. 693.

²²⁹ Huebner, Steve: heslo *Boieldieu, François-Adrien* in *Opera Grove, svazek I*, str. 523–526.

Aurora) a *Jean de Paris* (Jan z Paříže). Ve vrcholném díle z roku 1825 *La Dame blanche* (Bílá paní) skladatel klade na pěvce nároky, které překonaly do té doby obvyklé standardy žánru.²³⁰

Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871)²³¹ se již během studia u Luigiho Cherubiniho v letech 1805–1808 blíže obeznámil s principy operní kompozice. Pro jeho tvůrčí kariéru byl klíčový rok 1823, kdy začala jeho dlouholetá spolupráce s libretistou Eugenem Scribem²³². Z ní vzešly Auberovy dodnes občas provozované komické opery *Fra Diavolo* (Bratr ďábel), *Le cheval de bronze* (Bronzový kůň) a *Le domino noir* (Černé domino). Opery *La muette de Portici* (Němá z Portici) a *Gustave III. ou Le bal masqué* (Gustav III. aneb maškarní ples) reprezentují naopak žánr francouzské velké opery (*Grand Opéra*).

Adolphe-Charles Adam (1803–1856)²³³ dosáhl největšího úspěchu v raném tvůrčím období jednoaktovkou *Le Chalet* (Chata). Po ní následoval dodnes uváděný *Le postillon de Lonjumeau* (Postilión z Lonjumeau), který nabízí představiteli titulní role vedle mimořádné pěvecké příležitosti i možnost výrazně uplatnit situační komiku. Vstřícné přijetí zaznamenala i pozdní opera *Si j'étais roi* (Kdybych byl králem).²³⁴

4.1.2 Od opery comique k pařížské operetě

Během 1. poloviny 19. století se v reakci na stále ambicióznější tendence opery comique naplno rozvinul žánr označovaný jako *opérette*.²³⁵ Jedním z prvních skladatelů, který se na tuto formu hudebně zábavného divadla soustředil, byl Jacques Offenbach (1819–1880)²³⁶. Narodil se v Kolíně nad Rýnem, ale roku 1833 přesídlil do Paříže, kde vystudoval konzervatoř a následně se uplatnil jako violoncellista divadelních orchestrů. V roce 1838 debutoval jako scénický autor zpěvohrou *Pascal et Chambord* (Pascal

²³⁰ Lamb, str. 4.

²³¹ Weller, Philip: heslo *Auber, Daniel-François-Esprit* in *Opera Grove, svazek I*, str. 244–247.

²³² Smith, Christopher: heslo *Scribe, Eugene* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 275–277.

²³³ Forbes, Elizabeth: heslo *Adam, Adolphe-Charles* in *Opera Grove, svazek I*, str. 13–15.

²³⁴ Lamb, str. 4.

²³⁵ Termín *opérette* je původně transkripcí italského výrazu *operetta*, který je diminutivem slova *opera*. Ve většině případů je v této práci použit v češtině běžně užívaný tvar *opereta*.

²³⁶ Lamb, Andrew: heslo *Offenbach, Jacques* in *Opera Grove, svazek III*, str. 653–658.

a Chambord), avšak první výrazný divadelní úspěch přišel až v roce 1855 v souvislosti se světovou výstavou v Paříži. Při této příležitosti si Jacques Offenbach a jeho mecenáš Henri de Villemessant pronajali na Champs-Élysées malé dřevěné divadlo, které zahájilo činnost 5. června 1855 pod názvem Théâtre des Bouffes-Parisiens premiérou satirické jednoaktovky *Les deux aveugles* (Dva slepci). V následující sezóně Jacques Offenbach uvedl exoticky laděnou operetu *Ba-ta-clan* na libreto Ludovica Halévyho²³⁷ a další tituly, např. *Tromb-al-cazar ou les criminels dramatiques* (Tromb-al-cazar aneb záhadní zločinci), *Pepita*, *La rose de Saint-Flour* (Růže ze Saint Flour) aj. V téže době Offenbach také zorganizoval kompoziční soutěž, kterou vyhráli společně Georges Bizet a Charles Lecocq, každý svým zhudebněním libreta *Le docteur Miracle* (Zázračný doktor)²³⁸ autorské dvojice Pantaléon Battu²³⁹ a Ludovic Halévy. Forma těchto jednoaktovek, které Jacques Offenbach označoval např. jako *bouffonnerie musicale* nebo *chinoiserie musicale*, byla určena licenci, jež omezovala obsazení na tři až čtyři role v podání herců, které v několika nepříliš rozsáhlých hudebních číslech doprovázel maximálně šestnáctičlenný orchestr.²⁴⁰

V roce 1857 vystoupil Jacques Offenbach se svým souborem v Londýně a po návratu do Paříže dosáhl zrušení původní licence, která jeho tvůrčí ambice značně limitovala. Na základě nového povolení tak mohl 21. října 1858 inscenovat své nejproslulejší dílo *Orphée aux enfers* (Orfeus v podsvětí)²⁴¹, které libretisté Ludovic Halévy a Hector Crémieux²⁴² rozvrhli do dvou aktů. Po úspěšném přijetí tohoto titulu, který brzy dosáhl i mezinárodní popularity, složil Jacques Offenbach řadu podobně koncipovaných celovečerních titulů téměř výhradně na libreto dvojice Henri Meilhac²⁴³ a Ludovic Halévy, např. *La belle Hélène* (Krásná Helena), *Barbe-bleue* (Modrovous), *La vie parisienne* (Pařížský život), *La grande-Duchesse de Gérolstein* (Velkovévodkyně z Gérolsteinu), *La Périchole* (Perikola) či *Les Brigands* (Bandité).²⁴⁴ Tím se skladatel ve

²³⁷ Smith, Christopher: heslo *Halévy, Ludovic* in *Opera Grove, svazek II*, str. 600–601.

²³⁸ Klotz, str. 84–85.

²³⁹ MGG, část *personální, svazek II*, sl. 493.

²⁴⁰ Lamb, Andrew: heslo *Opérette* in *Opera Grove, svazek III*, str. 709.

²⁴¹ Klotz, str. 578–584.

²⁴² Smith, Christopher: heslo *Crémieux, Hector-Jonathan* in *Opera Grove, svazek I*, str. 1004–1005.

²⁴³ Smith, Christopher: heslo *Meilhac, Henri* in *Opera Grove, svazek III*, str. 312.

²⁴⁴ Klotz, str. 147–150, 589–597, 106–107, 26–28, 601–614.

své tvorbě posunul k celovečerní parodii s velkým podílem strofických písní, kupletů a tanečních čísel, kterou nazval *opéra bouffe*. V této jevištní formě s dvaceti až třiceti hudebními čísly včetně velkých ansámblových finále našel širší uplatnění také sbor a až třicetičlenný orchestr. Satirický podtext, reagující často na společenskou atmosféru v Paříži za vlády Napoleona III., odlišoval Offenbachovu operu bouffe od opery comique, jejíž autoři se více orientovali na sentimentální, exotické nebo pohádkové náměty a preferovali situační komiku před parodií a společenskou satirou.

Společenský a politický otřes roku 1871 způsobený válkou s Pruskem a pádem Druhého císařství se projevil oslabením zájmu domácího publika o Offenbachovu tvorbu. Navzdory tomu se skladatel v roce 1873 opět začal věnovat divadelnímu podnikání a koupil Théâtre de la Gaîté, kde byl 7. února 1874 poprvé uveden *Orphée aux enfers* (Orfeus v podsvětí) v přepracované čtyřaktové verzi.²⁴⁵ Závěr Offenbachova života i tvorby je ve znamení jeho jediné opery *Les contes d'Hoffmann* (Hoffmannovy povídky), kterou však zanechal v torzu, neboť 5. listopadu 1880 zemřel. Operu dokončil Ernest Guiraud²⁴⁶, a poprvé byla uvedena 10. února 1881 na scéně Théâtre de l'Opéra-Comique.

4.1.3 Offenbachovi současníci a následovníci

Ačkoliv je význam Jacquese Offenbacha natolik zásadní, že jeho jméno se stalo synonymem pro operetní parodii nazývanou „*offenbachiáda*“²⁴⁷, současně s ním a bezprostředně po něm působili i další operetní skladatelé, které nelze v tomto přehledu pominout.

Offenbachovým generačním druhem i uměleckým soupeřem byl Florimond Ronger známý pod pseudonymem Hervé (1825–1892).²⁴⁸ Ten sice začal svoji kariéru jako varhaník, ale roku 1854 si v Paříži otevřel vlastní divadlo s názvem Folies-Nouvelles, kde zpočátku konkuroval Offenbachovi svým vaudevillem *La perle d'Alsace* (Alsaská perla). Nejpopulárnější Hervého operetou je dodnes uváděná *Mam'zelle Nitouche* z roku 1883.²⁴⁹ Na pozadí libreta s autobiografickými prvky vyjádřenými dvojrolí Floridor/Celestin

²⁴⁵ Lamb, Andrew: heslo *Orphée aux enfers* in *Grove Opera*, svazek III, str. 775.

²⁴⁶ Wright, Lesley A.: heslo *Guiraud, Ernest* in *Grove Opera*, svazek II, str. 576.

²⁴⁷ *Klotz*, str. 25–36.

²⁴⁸ Gänzl, Kurt – Lamb, Andrew: heslo *Hervé* in *Opera Grove*, svazek II, str. 707–709.

²⁴⁹ *Klotz*, str. 425–430.

vytvořil skladatel hudebně dramatickou formu kombinující situační komiku s jednoduchými zpěvními čísly.

Charles Lecocq (1832–1918)²⁵⁰ studoval na pařížské konzervatoři u Jacquese-Fromental Halévyho²⁵¹ a spolu s George Bizetem zvítězil v Offenbachově soutěži o nejlepší zhudebnění libreta *Le docteur Miracle* (Zázračný doktor).²⁵² Skutečný úspěch mu však přinesla roku 1868 offenbachovská parodie *Fleur de thé* (Čajový květ), která po premiéře zaznamenala skoro dvě stovky repríz. Následovalo téměř čtyřicet operet, z nichž nejtrvalejšího ohlasu dosáhly tituly *La fille de Madame Angot* (Dcera Madame Angot)²⁵³ a *Giroflé-Girofla*.²⁵⁴

Další generaci operetních tvůrců, která byla ještě bezprostředně inspirována offenbachovskou parodií, reprezentují především následující tři skladatelé. Edmond Audran (1842–1901)²⁵⁵ na sebe upozornil především operetami *Le grand mogul* (Velký mogul), *Mascotte* (Maskot) a *Miss Helyett* (Slečna Helyett), které mu zajistily pozvání do Théâtre des Bouffes-Parisiens. Největší ohlas u publika zaznamenala opereta *La poupée* (Loutka)²⁵⁶ na námět E. T. A. Hoffmanna.

Robert Planquette (1842–1901)²⁵⁷ se po několika neúspěšných jednoaktovkách z raného období prosadil roku 1877 celovečerním titulem *Les cloches de Corneville* (Zvonky cornevillské).²⁵⁸ Dočasného úspěchu dosáhl i jednoaktovkou *Le chevalier Gaston* (Rytíř Gaston) a tříaktovou hudební komedií *Rip van Winkle*, která byla poprvé uvedena roku 1882 v Londýně.

²⁵⁰ Gänzl, Kurt – Lamb, Andrew: heslo *Lecocq, Charles* in *Opera Grove, svazek II*, str. 1119–1120.

²⁵¹ Macdonald, Hugh: heslo *Halévy, Jacques-François-Fromental-Elie* in *Opera Grove, svazek II*, str. 598–600.

²⁵² Viz kapitola 4.1.2, str. 67.

²⁵³ *Klotz*, str. 47–50.

²⁵⁴ *Klotz*, str. 488–493.

²⁵⁵ Lamb, Andrew: heslo *Audran, Edmond* in *Opera Grove, svazek I*, str. 250.

²⁵⁶ *Klotz*, str. 256–263.

²⁵⁷ Lamb, Andrew: heslo *Planquette, Robert* in *Opera Grove, svazek III*, str. 1029.

²⁵⁸ Gänzl, Kurt: heslo *Cloches de Corneville, Les*, in *Opera Grove, svazek I*, str. 887–888.

André Messager (1853–1929)²⁵⁹ začal komponovat nejprve balety a záhy i operety, například *Le mari de la reine* (Královnin manžel). Z jeho pozdní operetní tvorby z 90. let 19. století dosáhly největší obliby *Madame Chrysanthème* (Madam Chryzantéma) a dodnes uváděná *Véronique* (Veronika).²⁶⁰

4.2 Hudebně zábavné divadlo v německy mluvících oblastech

4.2.1 Singspiel

Termín *singspiel* se v německy mluvících zemích vyskytuje v různých variantách již od konce 16. století. Především v severoněmecké oblasti byla takto nejprve označována lidová hra se zpěvy, v níž dominují mluvené dialogy, zatímco nepoččetná a stručná hudební čísla přizpůsobená interpretačním možnostem herců sloužila hlavně ke zpestření dramatických situací a posílení charakteristik jednotlivých postav. Tyto hry se zpěvy dosáhly obliby během 17. století například v Hamburku. Ve 2. polovině 18. století hudební složka nabyla na důležitosti a postupně vykrytalizoval význam termínu *singspiel* tak, jak je zpravidla chápán i dnes, čili jako divadelní forma kombinující hudební čísla s mluvenými dialogy v němčině. *Singspiel* bývá obvykle v rozsahu jednoho či dvou aktů, a jeho libreto zpracovává nejčastěji komický, nadpřirozený, pohádkový či sentimentální námět.²⁶¹

4.2.1.1 Německý singspiel

K prvním průkopníkům tohoto žánru náleží skladatel Johann Adam Hiller (1728–1804)²⁶², který úzce kooperoval s libretistou Christianem Felixem Weissem (1726–1804).²⁶³ Z jejich spolupráce vznikla řada děl, např. *Der lustige Schuster* (Veselý švec), *Der Dorfbarbier* (Vesnický lazebník), *Der Aerdtekrantz* (Dožínkový věnec), *Lottchen am Hofe* (Lotynka u dvora), *Die Liebe auf dem Lande* (Láska na venkově) a *Die Jagd* (Lov).

²⁵⁹ Wagstaff, John: heslo *Messager, André* in *Opera Grove, svazek III*, str. 346–348.

²⁶⁰ *Klotz*, str. 515–524.

²⁶¹ Bauman, Thomas: heslo *Singspiel* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 402–405.

²⁶² Bauman, Thomas: heslo *Hiller, Johann Adam* in *Opera Grove, svazek II*, str. 718–718.

²⁶³ Bauman, Thomas: heslo *Weisse, Christian Felix* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 1134.

Kromě Johanna Adama Hillera se *singspielu* věnoval i Georg Anton (Jiří Antonín) Benda (1724–1795)²⁶⁴, jehož působištěm byla především Gotha. V tamním dvorním divadle uvedl roku 1775 singspiel *Der Dorfjahrmarkt* (Vesnický trh), po němž následovalo zpracování shakespearovské látky *Romeo und Julie* (Romeo a Julie) a další tituly. Na Bendově příkladu je patrné, že singspiel se uplatnil nejen ve veřejném prostoru, ale i v soukromých divadlech, jež disponovala lepšími uměleckými silami i stabilním technickým zázemím, a mohla tudíž nabídnout takové materiální podmínky, které si kočovné společnosti hrající pro veřejnost nemohly dovolit.

Následující generaci skladatelů, kteří zasáhli mimo jiné i do vývoje *singspielu*, reprezentují např. Christian Gottlob Neefe (1748–1798)²⁶⁵, Johann André (1741–1799)²⁶⁶ či Johann Friedrich Reichardt (1752–1814).²⁶⁷

Ve 2. polovině 18. století se ze severního Německa *singspiel* rozšířil i do Dánska. Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800)²⁶⁸ uvedl v Kodani tři komické *singspiely* *Høstgildet* (Dožínky), *Indtoget* (Příjezd) a *Peters Bryllup* (Petrova svatba). Na jeho tvorbu navázal další skladatel německého původu, Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761–1817)²⁶⁹ tituly *Hemmeligheden* (Tajemství), *Dragedukken* (Dračí panna) a *Kaerlighed paa Landet* (Vesnická láska).

Počátkem 19. století se *singspielem* zabýval i Carl Maria Weber (1786–1826)²⁷⁰, který nejprve zhudebnil několik libret s nadpřirozenými a exotickými náměty, např. *Die Macht der Liebe und des Weins* (Moc lásky a vína), *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Peter Schmoll a jeho sousedé)²⁷¹ a *Abu Hassan*.²⁷² Formu *singspielu* s kouzelnými prvky má i jeho vrcholné dílo *Der Freischütz* (Čarostřelec).²⁷³ Tento žánr se uplatnil i v jevištní

²⁶⁴ Bauman, Thomas: heslo *Benda, Georg (Anton) [Jiří Antonín]* in *Opera Grove, svazek I*, str. 399–401.

²⁶⁵ Bauman, Thomas: heslo *Neefe, Christian Gottlob* in *Opera Grove, svazek III*, str. 566–567.

²⁶⁶ Bauman, Thomas: heslo *André, Johann* in *Opera Grove, svazek I*, str. 124–125.

²⁶⁷ Bauman, Thomas: heslo *Reichardt, Johann Friedrich* in *Opera Grove, svazek III*, str. 1276–1278.

²⁶⁸ Barr, Raymond A.: heslo *Schulz, Johann Abraham Peter* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 251–252.

²⁶⁹ Karstädt, Georg: heslo *Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius* in *Opera Grove, svazek II*, str. 1059–1060.

²⁷⁰ Brown, Clive: heslo *Weber, Carl Maria Friedrich Ernst von* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 1112–1119.

²⁷¹ Brown, Clive: heslo *Peter Schmoll und seine Nachbarn* in *Opera Grove, svazek III*, str. 982.

²⁷² Brown, Clive: heslo *Abu Hassan* in *Opera Grove, svazek I*, str. 7.

²⁷³ Brown, Clive: heslo *Freischütz, Der* in *Opera Grove, svazek II*, str. 296–299.

tvorbě některých Weberových mladších současníků, např. Heinricha Marschnera (1795–1861)²⁷⁴, Alberta Lortzinga (1801–1851)²⁷⁵ nebo Friedricha von Flotowa (1812–1883).²⁷⁶

4.2.1.2 Vídeňský singspiel

Pro vývoj vídeňského singspielu byl významný rok 1776, kdy byla z iniciativy císaře Josefa II. založena scéna Teutsches Nationaltheater jako instituce, jejímž hlavním cílem byla propagace dramatické tvorby v německém jazyce. V letech 1778–1783 zde působil i soubor National-Singspiel, který provozoval žánrově široké spektrum repertoáru kombinujícího mluvené dialogy s hudebními čísly.²⁷⁷

Jedním z prvních vídeňských skladatelů orientovaných na tvorbu singspielů byl Ignaz Umlauff (1746–1796)²⁷⁸, který již roku 1762 složil titul *Die Insel der Liebe* (Ostrov lásky). Další jeho singspiely jsou např. *Die schöne Schusterin* (Krásná ševcová), *Das Irrlicht* (Bludička), *Die Apotheke* (Lékárna) a *Welches ist die beste Nation?* (Čí národ je nejlepší?).²⁷⁹

Vedle Ignaze Umlauffa se na tento žánr soustředil i Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799)²⁸⁰, který napsal přes čtyřicet singspielů. Popularitu si získal hned svojí prvotinou *Doktor und Apotheker* (Lékař a lékárník) z roku 1786²⁸¹, i dalšími singspiely jako např. *Don Quijote* nebo *Rotkäppchen* (Červená karkulka).

Za umělecký vrchol tohoto žánru na konci 18. století je všeobecně považována tvorba Wolfganga Amadea Mozarta (1756–1791).²⁸² Celovečerní singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (Únos ze serailu)²⁸³ o třech jednáních z roku 1782 se odehrává v dobově oblíbeném prostředí tureckého harému. Jednoaktová parodie na poměry v divadelním

²⁷⁴ Palmer, Dean A.: heslo *Marschner, Heinrich August* in *Opera Grove, svazek III*, str. 224–227.

²⁷⁵ Brown, Clive: heslo *Lortzing, Gustav Albert* in *Opera Grove, svazek III*, str. 48–51.

²⁷⁶ Cohen, Peter: heslo *Flotow, Friedrich Adolf Ferdinand* in *Opera Grove, svazek II*, str. 242–246.

²⁷⁷ Bauman, Thomas: heslo *Singspiel* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 404.

²⁷⁸ Branscombe, Peter: heslo *Umlauff, Ignaz* in *Opera Grove, svazek VI*, str. 863–864.

²⁷⁹ Někdy také překládáno jako *Jsou Velšané nejlepší národ?* Srov. *Oxfordský SO*, str. 556.

²⁸⁰ Bauman, Thomas: heslo *Dittersdorf, Carl Ditters von* in *Opera Grove, svazek I*, str. 1182–1184.

²⁸¹ Bauman, Thomas: heslo *Doktor und Apotheker* in *Opera Grove, svazek I*, str. 1192.

²⁸² Rushton, Julian: heslo *Mozart, Wolfgang Amadeus* in *Opera Grove, svazek III*, str. 489–503.

²⁸³ Rushton, Julian: heslo *Entführung aus dem Serail, Die* in *Opera Grove, svazek II*, str. 53–56.

zákulisí *Der Schauspieldirektor* (Divadelní ředitel)²⁸⁴ byla uvedena jako soukromá dvorní produkce v palácovém divadle v Schönbrunnu roku 1786. Poslední Mozartovo jevištní dílo, *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna)²⁸⁵ z roku 1791, kombinuje formu singspielu s prvky typickými i pro jiné žánry, jako jsou *opera buffa* a *opera seria*.

Do vývoje vídeňského singspielu zasáhli současně s Mozartem i další skladatelé, např. Johann Baptist Schenk (1753–1836)²⁸⁶ titulem *Der Dorfbarbier* (Vesnický lazebník). Moravský rodák Wenzel Müller (1767–1835)²⁸⁷ dosáhl největšího úspěchu v singspielech *Das Sonnenfest der Braminen* (Sluneční slavnost brahmínů), *Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither* (Kašpar fagotista aneb Kouzelná citera) či *Die Schwestern von Prag* (Sestry z Prahy). Ignaz von Seyfried (1776–1841)²⁸⁸ na sebe upoutal pozornost titulem *Roderich und Kunigunde* (Roderich a Kunigunda). Joseph Weigl (1766–1846)²⁸⁹ se po zkušenostech s italskou operou, které získal v milánském divadle La Scala, proslavil singspielem *Die Schweizerfamilie* (Švýcarská rodina). Český rodák Adalbert Gyrowetz (Vojtěch Matyáš Jírovec, 1763–1850)²⁹⁰ na sebe upozornil titulem *Der Augenarzt* (Oční lékař), zatímco Conradin Kreutzer (1780–1849)²⁹¹ především singspielem *Das Nachtlager von Granada* (Noční tábor v Granadě).

Základní formální princip singspielu spočívající ve střídání mluvených dialogů s hudebními čísly uplatnil ve své jediné opeře *Fidelio*²⁹² i Ludwig van Beethoven (1770–1827).²⁹³

Počátkem 19. století věnoval singspielu pozornost také Franz Schubert (1797–1828)²⁹⁴, jehož prvotina z roku 1813 nese název *Des Teufels Lustschloss* (Čertův letohrádek).

²⁸⁴ Rushton, Julian: heslo *Schauspieldirektor, Der* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 213–214.

²⁸⁵ Rushton, Julian: heslo *Zauberflöte, Die* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 1215–1218.

²⁸⁶ Branscombe, Peter: heslo *Schenk, Johann Baptist* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 215–216.

²⁸⁷ Warrack, John – West, Ewan: heslo *Müller, Wenzel* in *Oxfordský SO*, str. 363–364.

²⁸⁸ Branscombe, Peter: heslo *Seyfried, Ignaz Xaver* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 336–337.

²⁸⁹ Norman McKay, Elizabeth: heslo *Weigl, Joseph* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 1123–1124.

²⁹⁰ Simpson, Adrienne: heslo *Gyrowetz, Adalbert [Jírovec, Vojtěch Matyáš]* in *Opera Grove*, svazek II, str. 586–587.

²⁹¹ Branscombe, Peter: heslo *Kreutzer, Conradin* in *Opera Grove*, svazek II, str. 1047–1048.

²⁹² Johnson, Douglas: heslo *Fidelio* in *Opera Grove*, svazek II, str. 182–187.

²⁹³ Johnson, Douglas: heslo *Beethoven, Ludwig van* in *Opera Grove*, svazek I, str. 370–374.

²⁹⁴ Norman McKay, Elizabeth: heslo *Schubert, Franz Peter* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 243–248.

V následujícím roce Schubert složil singspiely *Der vierjährige Posten* (Čtyřletá stráž), *Fernando*, *Claudine von Bella* a *Die Freunde von Salamanka* (Přátelé ze Salamanky). Roku 1819 napsal *Die Zwillingsbrüder* (Dvojčata) a roku 1823 *Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg* (Spiklenci aneb domácí válka).

4.2.2 Vídeňská opereta a její čelní představitelé – Suppé, Strauss, Millöcker

Vídeňskou operetu v průběhu 2. poloviny 19. století formovali především Franz von Suppé, Carl Millöcker a Johann Strauss ml., kteří navázali na bohatou tradici hudebně zábavného žánru hojně pěstovaného v nejrůznějších podobách především v předměstských divadlech. Na scéně Theater in der Leopoldstadt se hrál široký repertoár od Glucka a Mozarta až po Nestroyovy frašky se zpěvy²⁹⁵, zatímco v Theater in der Josefstadt byl inscenován např. Kreutzerův singspiel *Das Nachtlager von Granada* (Noční tábor v Granadě).²⁹⁶ Theater an der Wien²⁹⁷ nabízel mimo jiné i Offenbachovu tvorbu, např. *Die Rheinnixen* (Rýnské víly) či německou verzi operety *La belle Hélène* (Krásná Helena), z níž čerpal inspiraci především Franz von Suppé.

Významnou úlohu v raném stadiu vývoje vídeňské operety sehrál Ferdinand Raimund (1790–1836)²⁹⁸, který se uplatnil nejen jako libretista, ale též jako zdatný herec s hudebním talentem. Z jeho úzké spolupráce se skladatelem Wenzelem Müllerem²⁹⁹ vzniklo několik zpěvoher na kouzelný námět, jako např. *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (Výrobce barometrů na kouzelném ostrově) či *Die gefesselte Phantasie* (Spoutaná fantazie). Vedle Ferdinanda Raimunda se prosadil Karl Carl (1787–1854, vlastním jménem Karl Bernbrunn)³⁰⁰, který nejprve umělecky vedl divadlo Theater an der Wien a poté převzal vedení leopoldstadtské scény, již přejmenoval na Carltheater.³⁰¹

²⁹⁵ Srov. *Csáky*, str. 46.

²⁹⁶ Viz kapitola 4.2.1.2, str. 73.

²⁹⁷ Carner, Mosco – Klein, Rudolf: heslo *Vienna* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 998–999.

²⁹⁸ Branscombe, Peter: heslo *Raimund, Ferdinand* in *Opera Grove*, svazek III, str. 1218–1219.

²⁹⁹ Viz kapitola 4.2.1.2, str. 73.

³⁰⁰ Rommel, Otto: heslo *Bernbrunn, Karl Andreas (Pseudonym Carl, Karl)* in *Neue Deutsche Biographie*, svazek 2. Berlin: Duncker & Humblot, 1955, str. 105.

³⁰¹ Carner, Mosco – Klein, Rudolf: heslo *Vienna* in *Opera Grove*, svazek IV, str. 999.

Z bohaté tradice vídeňské satiry a parodie vyšel skladatel Franz von Suppé (1819–1895)³⁰². Po studiích u Ignaze von Seyfrieda na sebe upozornil nejprve jako dirigent ve vídeňských divadlech i na provinčních rakouských scénách³⁰³ a postupně se začal projevovat i jako skladatel. Vytvořil scénickou hudbu k fraškám jako např. *Das Wandereres Ziel* (Poutníkův cíl), k životopisným hrám o Mozartovi a Lordu Byronovi aj. Inspirován Offenbachovou tvorbou, která v 60. letech 19. století pronikla na vídeňská jeviště, napsal Suppé patnáct převážně jednoaktových operet, např. *Das Pensionat* (Penzionát), *Die schöne Galathea* (Krásná Galathea)³⁰⁴, *Zehn Mädchen und kein Mann* (Deset děvčat a žádný muž) nebo *Leichte Kavallerie* (Lehká kavalerie). Po dvanáctileté odmlce skladatel navázal spolupráci s dvojicí libretistů Friedrich Zell (vlastním jménem Camillo Walzel)³⁰⁵ a Richard Genée³⁰⁶, a pro Carltheater složil celovečerní operety *Fatinitza*, *Bocaccio*³⁰⁷, *Dona Juanita*³⁰⁸ a další.

Johann Strauss ml. (1825–1899)³⁰⁹, nejstarší syn vídeňského skladatele a kapelníka Johanna Strausse st. (1804–1849), se nejprve v domácím hudebním prostředí etabloval jako autor taneční hudby, kterou od roku 1844 uváděl se svým vlastním orchestrem. Od roku 1863 působil oficiálně jako hudební ředitel dvorních plesů. Raný pokus o paralelu k Offenbachově operetní parodii *La vie parisienne* (Pařížský život) s názvem *Die lustigen Weiber von Wien* (Veselé ženy vídeňské) zůstal v torzu, a tak se první Straussovou dokončenou operetou stal *Indigo und die vierzig Räuber* (Indigo a čtyřicet loupežníků) z roku 1871³¹⁰, po němž následovala opereta *Der Carneval in Rom* (Karneval v Římě).³¹¹ Francouzským divadlem bylo inspirováno i nejslavnější Straussovo dílo a synonymum pro vídeňskou operetu vůbec – *Die Fledermaus* (Netopýr).³¹² Literární předlohu Henriho

³⁰² Branscombe, Peter – Link, Dorothea: heslo *Suppé, Franz von* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 603–606.

³⁰³ Viz kapitola 1.1.2, str. 23.

³⁰⁴ *Klotz*, str. 728–732.

³⁰⁵ Lamb, Andrew: heslo *Zell F.* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 1222–1223.

³⁰⁶ Lamb, Andrew – Loewenberg, Alfred: heslo *Genée, Richard* in *Opera Grove, svazek II*, str. 373–375.

³⁰⁷ *Klotz*, str. 733–747.

³⁰⁸ *Lamb*, str. 52.

³⁰⁹ Lamb, Andrew: heslo *Strauss, Johann Baptist* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 563–565.

³¹⁰ Viz kapitola 1.1.2, str. 22.

³¹¹ *Klotz*, str. 686–690.

³¹² Lamb, Andrew: heslo *Fledermaus, Die* in *Opera Grove, svazek II*, str. 225–227.
Viz kapitola 1.1.2, str. 22.

Meilhaca a Ludovica Halévyho *La réveillon* do podoby operetního libreta zpracovali Karl Haffner³¹³ a Richard Genée. Tříaktová opereta měla premiéru v Theater an der Wien v roce 1874, kde se však setkala s průměrným ohlasem. Jednoznačného úspěchu se dočkala teprve berlínská inscenace z téhož roku, po níž následovaly premiéry ve Francii, Anglii, Itálii, Rusku, skandinávských zemích i USA.

Strauss se pokusil na tento úspěch navázat tituly *Cagliostro in Wien* (Cagliostro ve Vídni), *Prinz Metusalem* (Princ Metuzalém), *Blindekuh* (Hra na slepou bábu), *Das Spitzentuch der Königin* (Královnin krajkový šátek) a *Der lustige Krieg* (Veselá vojna), ovšem vždy bez většího ohlasu.

Roku 1883 nabídli libretisté Friedrich Zell a Richard Genée skladateli ke zhudebnění text s názvem *Eine Nacht in Venedig* (Noc v Benátkách).³¹⁴ Ještě téhož roku se uskutečnila neúspěšná premiéra stejnojmenné operety na jevišti Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater v Berlíně. O týden později následovala vídeňská premiéra, jejíž výsledek byl naprosto opačný. S velkým zájmem vídeňského publika se roku 1885 setkala i opereta *Der Zigeunerbaron* (Cikánský baron).³¹⁵

V následujících titulech jako např. *Simplicius, Fürstin Ninetta* (Kněžna Ninetta), *Jabuka* či *Waldmeister* (Mařinka vonná) se Straussovi nepodařilo své předchozí úspěchy zopakovat, a tak se v závěrečném roce svého života rozhodl obrátit pozornost k baletu. Své plány však již nestačil realizovat. Posledním jevištním dílem s hudbou Johanna Strausse ml. se tak stala opereta *Die Wienerblut* (Vídeňská krev)³¹⁶ sestavená převážně z jeho nejslavnějších valčíků skladatelem a kapelníkem Adolfem Müllerem ml. (1839–1901)³¹⁷ a dodatečně opatřená libretem autorské dvojice Victor Léon a Leo Stein.³¹⁸ Byla uvedena po Straussově smrti na scéně Carltheater 26. října 1899 a dodnes je životnou repertoárovou položkou.

³¹³ Hilscher–Fritz, Elisabeth: heslo *Haffner, Karl* in *Oesterreichisches Musiklexikon*. Online–Ausgabe, Wien 2002.

³¹⁴ *Klotz*, str. 691–699.

³¹⁵ *Klotz*, str. 36–46.

³¹⁶ *Klotz*, str. 699–701.

³¹⁷ Branscombe, Peter: heslo *Müller, Adolf* in *Opera Grove, svazek III*, str. 509–512.

³¹⁸ Lamb, Andrew: heslo *Stein, Leo* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 535–536.

Nejmladším z uvedené trojice nejvýraznějších představitelů vídeňské operety byl Carl Millöcker (1842–1899).³¹⁹ Poté, co dokončil studia ve Vídni, jej Franz von Suppé doporučil na místo dirigenta v divadle Thalia v Grazu. Po návratu do Vídně roku 1866 se Carl Millöcker uplatnil jako dirigent v Theater an der Wien a v divadle Harmonia, kde si prohloubil interpretační zkušenosti s operetou.³²⁰ Jako skladatel se prosadil např. tituly *Madame Dubarry*, *Apajune der Wassermann* (Vodník Apajune) či *Die Fraueninsel* (Ostrov žen). Největším a nejtrvalejším Millöckerovým úspěchem se roku 1882 stala opereta *Der Bettelstudent* (Žebravý student)³²¹ psaná pro Theater an der Wien na libreto dvojice Friedrich Zell a Richard Genée. Pozdní tituly, jako např. *Gasparone*³²² nebo *Der arme Jonathan* (Ubohý Jonathan) již takového ohlasu nedosáhly.

4.2.3 Další Straussovi současníci a pokračovatelé

Kromě Franze von Suppého, Johanna Strausse ml. a Carla Millöckera částečně zasáhli do vývoje vídeňské operety i další skladatelé. V porovnání s výše zmíněnou autorskou trojicí, která se na operetní žánr orientovala kontinuálně, má sice tvorba ostatních skladatelů menší význam, přesto však zahrnuje jeden či několik relativně úspěšných titulů, z nichž některé si udržely popularitu do současnosti.

Carl Zeller (1842–1898)³²³ na sebe nejprve upozornil dodnes často uváděným titulem *Der Vogelhändler* (Ptáčník).³²⁴ Další Zellerovy operety, například *Der Obersteiger* (Pan naddůlní)³²⁵, již podobné popularity nedosáhly. Carl Michael Ziehrer (1843–1922)³²⁶ začal jako vojenský kapelník a roku 1908 byl jmenován posledním hudebním ředitelem dvorních plesů. Z jeho dvaceti tří operet dočasnou oblibu získaly tituly *Mahomeds Paradies* (Mohamedův ráj), *Die drei Wünsche* (Tři přání), *Der Liebeswalzer* (Valčík lásky) a burleska s výraznými tanečními čísly *Die Landstreicher* (Tuláci). Richard

³¹⁹ Lamb, Andrew: heslo *Millöcker, Carl* in *Opera Grove, svazek III*, str. 400–401.

³²⁰ Viz kapitola 1.1.2, str. 23.

³²¹ *Klotz*, str. 532–541.

³²² *Klotz*, str. 541–548.

³²³ Lamb, Andrew: heslo *Zeller, Carl Johann Adam* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 1223.

³²⁴ *Klotz*, str. 822–826.

³²⁵ Schneiderei, Otto: *Operette A – Z*. Berlin: Kunst Und Gesellschaft, 1981, str. 372–374.

³²⁶ Lamb, Andrew: heslo *Ziehrer, Carl Michael* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 1234–1235.

Heuberger (1850–1914)³²⁷ se nejprve snažil prosadit jako operní autor, ale ani jeho prvotina *Die Abenteuer einer Neujahrsnacht* (Dobrodružství novoroční noci) ani další opery jako např. *Mirjam*, mu úspěch nepřinesly. Do povědomí veřejnosti pronikl až v roce 1898 operetním debutem *Der Opernball* (Ples v opěře)³²⁸, který je dodnes jeho nejznámějším dílem.

Richard Genée (1823–1895) je sice znám především jako libretista³²⁹, ale několik operet také složil, jako např. *Der Seekadett* (Námořní kadet) či *Die letzten Mohikaner* (Poslední Mohykáni). Ivan Zajc (1832–1914)³³⁰ se ve své době na poli operety prosadil titulem *Mannschaft an Bord* (Mužstvo na palubě).

O více než generaci mladší Rudolf Dellinger (1857–1910)³³¹ zaujal již svojí prvotinou v duchu Offenbachovské parodie *Don Cesar*³³² a některými dalšími tituly, např. *Lorraine* nebo *Capitän Fracassa* (Kapitán Fracassa). Josef Hellmesberger (1855–1907)³³³ na sebe nejvíce upozornil valčíkovou operetou *Das Veilchenmädel* (Děvče s fialkami) a Offenbachovskou parodií *Das Orakel* (Věštba). Vídeňský operetní repertoár obohatili i dva vojenští kapelníci³³⁴ a skladatelé – Alfons Czibulka (1842–1894)³³⁵, který je autorem operety *Der Jagdjunker* (Myslivecký mládenec) a Karel Komzák ml. (1850–1905)³³⁶, jenž složil operetu *Edelweiss* (Protěž).

4.2.4 Nová vlna vídeňské operety – Lehár a Kálmán

Během první dekády 20. století se ve Vídni prosadili skladatelé tehdejší nově nastupující generace v čele s Franzem Lehárem³³⁷ a Emmerichem Kálmánem.³³⁸ Ti na jedné straně

³²⁷ Lamb, Andrew: heslo *Heuberger, Richard Franz Joseph* in *Opera Grove, svazek II*, str. 710.

³²⁸ *Klotz*, str. 431–435.

³²⁹ Viz kapitola 4.2.2, str. 75.

³³⁰ Kos, Koraljka: heslo *Zajc, Ivan* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 1203–1204.

³³¹ Lamb, Andrew: heslo *Dellinger, Rudolf* in *Opera Grove, svazek I*, str. 1114–1115.

³³² *Klotz*, str. 317–323.

³³³ Evidon, Richard: heslo *Hellmesberger, Joseph* in *Opera Grove, svazek II*, str. 690–691.

³³⁴ Viz kapitola 1.1.2, str. 23.

³³⁵ Lamb, Andrew: heslo *Czibulka, Alphons* in *Opera Grove, svazek I*, str. 1038–1039.

³³⁶ Štědroň, Bohumír: heslo *Komzák, Karel* in *ČSHS I*, str. 703.

³³⁷ Lamb, Andrew: heslo *Lehár, Franz Christian* in *Opera Grove, svazek II*, str. 1129–1131.

³³⁸ Lamb, Andrew: heslo *Kálmán, Emmerich* in *Opera Grove, svazek II*, str. 943–944.

navázali na straussovský vzor operety se zpěvními a tanečními čísly valčíkového charakteru, samostatnou potpourriovou předehrou a rozsáhlým finále s prokomponovanými ansámby, ale zároveň se odklonili od Offenbachovské parodie a satiry.³³⁹ Vedle komických libret začali zhudebňovat i textové předlohy se závažnějšími náměty, jejichž autoři kladli větší důraz na psychologii a jednání postav a děj situovali do Evropy, Ameriky i Orientu.³⁴⁰

Franz Lehár (1870–1948) se po studiích na konzervatoři v Praze uplatnil nejprve jako vojenský kapelník. Po odchodu z armády roku 1902 se jako skladatel orientoval na operetní žánr a již jeho debut *Wiener Frauen* (Vídeňské ženy) se dočkal příznivého přijetí u publika. Následovaly ne příliš úspěšné tituly *Der Rastelbinder* (Dráteník), *Der Göttergatte* (Božský manžel) a *Die Juxheirat* (Manželství ze žertu). Roku 1905 však Franz Lehár dosáhl mezinárodního uznání operetou *Die lustige Witwe* (Veselá vdova)³⁴¹ na libreto Victora Léona a Leo Steina.

Příznivě byly přijaty i následující tituly *Der Graf von Luxemburg* (Hrabě z Luxemburgu), *Zigeunerliebe* (Cikánská láska)³⁴² nebo *Frasquitta*. Ve 20. letech 20. století rozšířil Franz Lehár své působení i mimo Vídeň, především do Berlína³⁴³, kde měla světovou premiéru např. opereta *Friederike*, a také do Londýna, kde byly s úspěchem uvedeny tituly jako např. *Die Blaue Mazur* (Modrá mazurka)³⁴⁴, *Clo-Clo*³⁴⁵ aj. Popularitu Lehárových děl v tomto období také udržovali oblíbení pěvci v čele s tenoristou Richardem Tauberem³⁴⁶, který ztvárnil hlavní role např. v titulech *Paganini*³⁴⁷, *Der Zarewitsch* (Carevič)³⁴⁸ a *Das*

³³⁹ Srov. *Csáky*, str. 62–63. Viz kapitola 1.1.2, str. 21.

³⁴⁰ Srov. *Klotz*, str. 84–97. Viz kapitola 1.1.2, str. 24.

³⁴¹ *Klotz*, str. 169–176, str. 495.
Viz kapitola 1.1.2, str. 21.

³⁴² *Klotz*, str. 496–500.

³⁴³ Viz kapitola 1.1.2, str. 22.

³⁴⁴ *Klotz*, str. 507.

³⁴⁵ *Klotz*, str. 507–511.

³⁴⁶ Shawe –Taylor, Desmond: heslo *Tauber, Richard* in *Opera Grove, svazek IV*, str. 658.

³⁴⁷ *Klotz*, str. 511–513.

³⁴⁸ Schneidereit, Otto. *Operette A – Z*. Berlin: Kunst und Gesellschaft, 1981, str. 180–183.

Land des Lächelns (Země úsměvů).³⁴⁹ Z pozdního Lehárova tvůrčího období jsou dodnes občas uváděny operety *Eva*³⁵⁰ a *Schön ist die Welt* (Krásný je svět).

Druhým autorem, který navázal na nejlepší tradice vídeňské operety 19. století, je Emmerich Kálmán (1882–1953). Na počátku své kariéry se orientoval především na oblast hudební publicistiky a kritiky, avšak po prvních úspěšných kompozicích pro kabaretní scény zaměřil svoji pozornost na operetu. V roce 1908 na sebe upozornil prvotinou *Tatárjárás* (Podzimní manévry), která byla po premiéře v Budapešti okamžitě uvedena i ve Vídni. Následovaly tituly *Der Zigeunerprimas* (Cikánský primáš)³⁵¹ a *Der kleine König* (Malý král), jejichž úspěšné premiéry podnítily skladatelovo rozhodnutí trvale se usadit ve Vídni a autorsky se plně věnovat operetnímu žánru.

I přes válečné události dosáhl Emmerich Kálmán roku 1915 velké popularity operetou *Die Csárdásfürstin* (Čardášová princezna)³⁵², která byla hudebně založena na efektní syntéze valčíkové operety a stylizovaného čardáše. Následovala řada méně úspěšných děl, jako např. *Die Bajadere* (Bajadéra).³⁵³ Průlom nastal až roku 1924 s operetou *Die Gräfin Mariza* (Hraběnka Marica)³⁵⁴, v níž se opět prolíná stylizovaný čardáš a valčík v efektní instrumentaci. Novátorsky zapůsobil titul *Die Herzogin von Chicago* (Vévodkyně z Chicaga)³⁵⁵, kombinující módní vlivy americké taneční hudby, především charlestonu a foxtrotu, s valčíkem a čardášem, což je i námětem libreta.³⁵⁶ Po nástupu nacismu Emmerich Kálmán emigroval nejprve do Paříže a poté do USA, kde dosáhl dočasného úspěchu operetou *Marinka*. Poslední titul *Arizona Lady* již nestačil dokončit.

4.2.5 Lehárovi a Kálmánovi nejvýznamnější současníci

Podobně jako v předchozí generaci skladatelů se i vedle Franze Lehára a Emmericha Kálmána vyskytli autoři, kteří zaznamenali ve své operetní tvorbě relativní úspěchy. To

³⁴⁹ Klotz, str. 91–92.

³⁵⁰ Klotz, str. 501–507.

³⁵¹ Klotz, str. 448–452.

³⁵² Lamb, Andrew: heslo *Csárdásfürstin, Die* in *Opera Grove, svazek I*, str. 1022.

³⁵³ Klotz, str. 95 a 458.

³⁵⁴ Klotz, str. 458–463.

³⁵⁵ Klotz, str. 139–140 a 185–190.

³⁵⁶ Viz kapitola 1.1.2, str. 23.

je případ Oscara Strause (1870–1954)³⁵⁷, který napsal parodii na Wagnerovu operní tetralogii s názvem *Die lustigen Nibelungen* (Veselí Nibelungové).³⁵⁸ Největší úspěch mu však přinesla opereta *Ein Walzertraum* (Valčíkový sen)³⁵⁹, po níž následovala řada méně známých děl jako např. *Der tapfere Soldat* (Statečný voják)³⁶⁰, *Didi, Liebeszauber* (Kouzlo lásky) a *Der letzte Walzer* (Poslední valčík).³⁶¹

Leo Fall (1873–1925)³⁶² na sebe upozornil již ranými operetami *Der fidele Bauer* (Veselý sedlák)³⁶³, *Die Dollarprinzessin* (Dolarová princezna)³⁶⁴ a *Die Rose von Stambul* (Růže z Istambulu).³⁶⁵ Z pozdější tvorby dočasné popularity dosáhly tituly *Die spanische Nachtigall* (Španělský slavík) či *Madame Pompadour*.³⁶⁶

Edmund Eysler (1874–1949)³⁶⁷ se jako operetní skladatel prosadil již roku 1903 burleskou *Bruder Straubinger* (Bratr Straubinger). Z dalších byly příznivě přijaty tituly *Künstlerblut* (Umělecká krev) a *Ein Tag im Paradies* (Jeden den v ráji). Vrchol Eyslerovy tvorby dodnes představuje opereta *Die gold'ne Meisterin* (Zlatá mistrová), vycházející z typu starovídeňské lidové hudební komedie.

4.3 Oskar Nedbal jako představitel vídeňské operety

Během svého dvanáctiletého působení ve Vídni napsal Oskar Nedbal šest ze svých sedmi operet. V roce 1910, kdy dokončil svoji operetní prvotinu *Die keusche Barbara* (Cudná Barbora), byl již několik let ve Vídni na vrcholu popularity především Franz Lehár. Vedle něj zde působili Emmerich Kálmán, Oscar Straus, Leo Fall, Edmund Eysler a další skladatelé. Vídeňské publikum projevovalo zájem nejen o jejich tvorbu, ale i o starší

³⁵⁷ Lamb, str. 80–82 a 86.

³⁵⁸ Klotz, str. 147 a 158–160.

³⁵⁹ Klotz, str. 127–129.

³⁶⁰ Klotz, str. 662–670.

³⁶¹ Klotz, str. 176–177 a 675.

³⁶² Lamb, Andrew: heslo *Fall, Leopold* in *Opera Grove, svazek II*, str. 111–112.

³⁶³ Klotz, str. 46.

³⁶⁴ Klotz, str. 337–342.

³⁶⁵ Klotz, str. 553–556.

³⁶⁶ Klotz, str. 67–75.

³⁶⁷ Lamb, str. 86.

operety Franze von Suppého, Johanna Strausse ml., Carla Millöckera a dalších skladatelů předchozí generace. Záměr Oskara Nedbala prosadit se ve vysoce konkurenčním prostředí na poli operety ve Vídni pro něj musel znamenat určité riziko spojené s případným neúspěchem.

Po premiéře operety *Die keusche Barbara* (Cudná Barbora), kterou 14. října 1910 uvedlo pražské Divadlo na Vinohradech, se skladatel o tři roky později proslavil operetou *Polenblut* (Polská krev)³⁶⁸, jejíž úspěšná premiéra se uskutečnila 25. října 1913 ve vídeňském Carltheater. Na tomto úspěchu se do velké míry podílel i zkušený libretista Leo Stein.³⁶⁹ Již samotný námět Steinova libreta ze života polské šlechty obrátil Nedbalovu pozornost nejen k valčíku, ale i k dalším tancům, např. k mazurce či krakoviaku.³⁷⁰ Jeho koncepce hudebních čísel skýtá dostatek příležitostí baletu i sboru a partitura vyniká i po instrumentační stránce, což ocenila bezprostředně po premiéře velká část vídeňské kritiky.³⁷¹

Jak již bylo uvedeno, další Nedbalovy operety, které měly ve Vídni premiéru, již tak úspěšné nebyly. Příčinu je možno hledat jak v partiturách samotných, tak ve slabých libretech postrádajících solidní zápletku³⁷², a konečně i ve válečných událostech, které měly negativní vliv na poptávku producentů i nároky vídeňského operetního obecnstva. Opereta *Polenblut* (Polská krev) tak zaujímá v Nedbalově jevištní tvorbě výjimečnou pozici, díky níž se skladatel zařadil mezi nejvýznamnější operetní tvůrce ve Vídni bezprostředně před první světovou válkou.

³⁶⁸ Viz pozn. 168, str. 47.

³⁶⁹ Leo Stein jako autor či spoluautor libreta prokázal své kvality zejména v Lehárových operetách *Veselá vdova*, *Hrabě z Luxemburgu* či v Kálmánově operetě *Čardášová princezna* aj. Srov. např. kritiky *Wiener Montags-Journal*, 27. října 1913 (nepodepsáno) nebo *Fremden-Blatt*, 26. října 1913 (značka st., zřejmě Felix Salten) či *Wiener Sonn-und Montagszeitung*, 27. října 1913.

³⁷⁰ Srov. *Csáky*, str. 63 a 265.

³⁷¹ Srov. <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19131026&seite=11&zoom=33>.

³⁷² *Šulc*, str. 208–210.

5 Opereta *Polská krev* – dramaturgický rozbor

5.1 Podrobnější popis jednotlivých scén.

Následující analýza jednotlivých scén operety *Polská krev* vychází z českého překladu libreta Leo Steina, který pořídili Luboš Šterc a Jindřich Janda. Z tohoto textu také přebírám výčet postav a vnitřní členění libreta na jednotlivé scény, obrazy a výstupy.³⁷³

- a) Jan Zaremba, statkář;
- b) Helena, jeho dcera;
- c) Hrabě Boleslaw Baranski;
- d) Bronio Popiel, jeho přítel;
- e) Wanda Kwasinskaja, tanečnice opery ve Varšavě;
- f) Jadwiga Pawlova, její matka;
- g) Mirski , Gorski, Wolenski, Senowicz – šlechtici, přátelé hraběte Baranského;
- h) Baronka Drygalska;
- i) Komtesa Napolska;
- j) Wlastek, sluha hraběte Baranského;

Plesoví hosté, šlechta, lid, hudebníci, exekuční komise, sloužící.

První jednání se odehrává na plese ve Varšavě, druhé a třetí jednání na Bolově venkovské usedlosti v Krasnopolu.³⁷⁴

Stručná synopse operety *Polská krev*:

První dějství začíná mazurem, který tančí varšavská šlechta na plese, jehož se účastní i hrabě Boleslaw Baranski zvaný Bolo, známý svým nevázaným způsobem života. Jeho přítel Popiel mu sdělí, že se zamiloval do primabaleríny varšavské opery Wandy, čemuž

³⁷³ Tento překlad jsem porovnal s nejstarším českým překladem Adolfa Weniga i s německým libretem Leo Steina z fondů DÚ–IU. Mohu konstatovat, že struktura libreta včetně zpěvních čísel je ve všech třech případech téměř identická. Nejvýraznější rozdíl tak spočívá v použitých jazykových prostředcích, které odrážejí vývoj češtiny od doby vzniku libreta až do 70. let 20. století, kdy Luboš Šterc a Jindřich Janda svůj překlad vytvořili.
Viz kapitola 2.6.1, str. 42.

³⁷⁴ Dnešní Krasnopol se nachází nedaleko severovýchodních hranic Polska s Litvou, přibližně 140 kilometrů severně od města Bialystok.

se Bolo vysměje, neboť Popiel totéž říká o každé ženě, s níž naváže novou známost. Zatímco Bolo míří na taneční parket, přichází Wanda v doprovodu své matky Jadwigy. Popiel se oběma dvoří, nicméně Wandu více zajímá Bolo, kterého krátce zahlédla. Ten také dává najevo, že se mu Wanda líbí.

Mezitím ale přichází Mirski oznámit Bolovi, že jeho venkovskému statku hrozí bankrot a současně mu radí vyřešit situaci sňatkem s Helenou, dcerou bohatého statkáře Zaremby, což ovšem Bolo odmítá. Do této situace zasahuje Popiel, jenž Bolovi nabídne svoji hospodyni Marinu, která by v krátkém čase mohla dát hospodářství opět do pořádku, což Bolo se smíchem přijme.

Na ples je pozván i statkář Zaremba se svojí dcerou Helenou, které se již delší dobu snaží vnutit sňatek s Bolem. Helena však Bola nechce kvůli jeho lehkovážnému způsobu života. Nakonec Zaremba svoji dceru přemluví, aby si Bola alespoň prohlédla. Ta souhlasí, a tak Zaremba vyhledá Bola, aby ho Heleně představil. Bolo však Zarembu odmítne s tím, že se radši ožení se svojí hospodyní. Rozhořčený Zaremba vše sdělí Heleně, která zatouží po odplatě. První jednání končí krakoviakem tanečníků varšavské opery.

Druhé dějství se odehrává na venkovském hospodářství Bola, kde se sešla veselá společnost, která tráví čas hraním karet a pitím. Bolovi kumpáni se nenechají vyrušit ani exekuční komisí, která jim zabaví i židle a stůl. Bolo se jen baví a všem sdělí, že se zamiloval do Wandy. Společnost se odchází veselit v okamžiku, kdy přijde Zaremba s Helenou přestrojenou za Popielovu hospodyni Marinu.

Když přijde Bolo, Popiel mu novou hospodyni představí. Helena se v roli Mariny energicky ujímá řízení domácnosti a zavede v hospodářství přísný řád. Bolo se zpočátku staví na odpor, postupně se však s novou situací smiřuje a začíná Helenu, která ovšem své inkognito neprozradí, respektovat.

Třetí akt se odehrává na nádvoří Bolova statku během dožínek. Hospodářství opět rozkvetlo, vesničané oslavují dobrou úrodu a podle tradice přichází dožínkový průvod, aby předal hospodáři věnec z prvních klasů. Bolo však tuto poctu odmítá a všechny zásluhy přenechává své hospodyni. Ta však říká, že rozkvět hospodářství byl dán vůlí Boží. Po modlitbě se všichni rozejdou k slavnostní hostině a zábavě.

Na dožínky přijela i Jadwiga s Wandou, která po krátké rozmluvě s Bolem vytuší jeho náklonnost k nové hospodyni. Wandě se navíc nečekaně podaří vyslechnout rozmluvu

Zaremba a Popiela, během níž nabude jistoty, že hospodyně Marina je vlastně Helena Zarembová. V okamžiku, kdy se Bolo veřejně chystá projevit city ke své hospodyně, Wanda prozradí její pravou totožnost. Helena na to prudce reaguje a sděluje všem pravý důvod, který ji k jejímu inkognitu vedl. Chtěla Bolo vytrestat za to, jak se k ní nevhodně choval na plese ve Varšavě. Bolo je zdrcen a zdá se, že se s Helenou navždy rozejde. V tom se do celé situace vloží Zaremba, který dá vše obratně do pořádku, a tak Bolo dostává Helenu a Popiel se sblíží s Wandou.

Z dramaturgického hlediska *Polská krev* graduje rovnoměrně a vrcholí až ve finále závěrečného dějství. Tím se odlišuje od většiny operet, které mívají vrchol již v rozsáhlém ansámblovém finále druhého aktu. Naopak třetí jednání, které v mnohých případech bývá jen stručným epilogem³⁷⁵, je v operetě *Polská krev* rozpracováno do větší šíře. Nepočítám-li meziaktní hudbu, první i druhé jednání obsahuje vždy šest zpěvních čísel, v některých případech složených ze dvou částí (např. introdukce a duet). Třetí dějství má čtyři zpěvní čísla včetně rozsáhlé dožínkové slavnosti s modlitbou a závěrečným finále. Tím jsou hudební proporce jednotlivých jednání poměrně vyvážené.³⁷⁶ Celkem *Polská krev* obsahuje šest duetů (č. 1 – Bolo a Popiel, č. 3 – Bolo a Wanda, č. 4 – Helena a Zaremba, č. 9 – Helena a Popiel, č. 10 – Helena a Bolo, č. 13 – Helena a Popiel), tři tercety (č. 2 – Jadwiga, Wanda a Popiel, č. 8 – Helena, Popiel a Zaremba, č. 14 – Wanda, Helena a Bolo) a šest ansámblových čísel (č. 5 – finaletto I. aktu, č. 6 – Bolo a šlechtici, č. 7 – Bolo a šlechtici, č. 11 – finále II. aktu, č. 12 – Helena, Bolo a venkované, č. 15 – finále III. aktu).

5.1.1 První jednání

Scéna č. 1

³⁷⁵ Srov. např. třetí jednání Kálmánových operet *Čardášová princezna* či *Hraběnka Marica*.

³⁷⁶ Domnívám se, že velký podíl na tomto hudebně dramaturgickém řešení měl právě skladatel, neboť Leo Stein v žádném svém dalším operetním libretu podobným způsobem nepostupoval.

Opereta nezačíná symfonicky koncipovanou předehrou³⁷⁷, ale stručným mazurem v tónině C dur (notová ukázka č. 1)³⁷⁸, který se prolíná s úvodním duetem³⁷⁹ a navozuje atmosféru plesu varšavské šlechty. Jak již bylo řečeno, v úvodním dialogu se Popiel Bolovi přiznává k tomu, že se zamiloval do primabaleríny varšavské opery Wandy. Následuje duet, v němž Bolo reaguje ironickým výsměchem, neboť zná Popielovu přelétavost.

Notová ukázka č. 1

Tempo di Mazur. Trp. Ob. Cl.

Fl. Hr. Trgl. Hr. I. IV. Pos. kl. Tr. Pos. Ob. Cl. VI. I. II. Trgl. kl. Tr. Pk. Trgl. Ob. Cl. VI. I. II. Trp. Hr. I. IV. Pos. kl. Tr. gr. Tr. Trgl.

Obrázek 1 – Nedbal, Oskar: *Polenblut*, klavírní výtah, Döbbling, Wien, 2014, str. 3–4.

³⁷⁷ Nedbal v dalších svých operetách naopak komponoval relativně rozsáhlé předehry ve formě potpourri, které dosáhly velké popularity i při samostatném koncertním uvedení, jako např. *Cudná Barbora* či *Vinobraní*.

³⁷⁸ Všechny ukázky jsou převzaty z klavírního výtahu *Polenblut*, Döbbling, Wien, 2014, z fondů MKP. Viz kapitola 2.3.1 k, str. 37.

³⁷⁹ Srov. úvod Lehárový operety *Veselá vdova* či Kálmánovy *Vévodkyně* z *Chicaga* a dalších operet.

Scéna č. 2, 3 a 4

Po duetu a krátkém dialogu Popiel odchází, což je obsahem scény č. 2. V ještě stručnějším dialogu během následující scény přicházejí Bola vyzvat k tanci jeho ctitelky baronka Drygalska a komtesa Napska. Ten ve scéně č. 4 se smíchem odmítá jejich nabídky k zasnubám.

Scéna č. 5 a 6

Na úvod scény č. 5 přichází Popiel s přáteli a odvádí Bola z jeviště. Scéna č. 6 začíná tercetem v tónině E dur, v němž se představuje Wanda a její matka Jadwiga (notová ukázka č. 2). Ta v následujícím dialogu rozvíjí plán, jak provdat Wandu za Popiela.

Notová ukázka č. 2

Allegro.
Str. *sf*
mp sempre stacc. Fag. Harfe.
Hrn. I.II. Hrn. I.II. Hrn. I.IV. *fp*Hrn. *fp*Hrn.
Pk.

Wanda (lachend).
Man sagt die Lie-be

Jadwiga.
Und ich?

Popiel (freudig erregt zu Wanda).
poco rit. *a tempo*
Wie schön sie heu-te wie-der sind! Sie auch.

poco rit. *a tempo*
Klar. I.II. FL. I.II. Klar. I.II. Fag.
Str. pizz. Str. Harfe. Fag. I. Hrn. III.
Hrn.

Va. (mit dem Finger drohend)
ma-che blind Sie auch.

Is.

Os. (betönernd)
Mich nicht!

Ob. I.II.
Trp. I. con sord.
Harfe. kl.Tr.

Obrázek 2 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 13.

Scéna č. 7, 8 a 9

Během scény č. 7 dojde k setkání Wandy s Bolem, ale než oba mohou navázat užší kontakt, přichází Mirski se zprávou, že Bolův venkovský statek je před krachem. Jako řešení špatné finanční situace Bolovi doporučí sňatek s Helenou Zarembovou, dcerou bohatého statkáře, jejíž věno by pomohlo krýt ztrátu ze špatného hospodaření. Mirského výstup je náplní scény č. 8. Dialog plynule pokračuje i ve scéně č. 9, kdy Bolo pobaveně

přijímá návrh Popiela, který mu nabídl svoji hospodyně Marinu, jež by uměla za krátký čas neutěšenou hospodářskou situaci zase napravit.

Scéna č. 10 a 11

Na začátku scény č. 10 Wanda obratně odešla Popiela do víru plesu, aby mohla zůstat s Bolem sama. Během scény č. 11 se oběma naskytá příležitost k nevinnému flirtu. Milostný dialog však přeruší Jadwiga svým příchodem. Následuje valčíkový duet v tónině D dur (notová ukázka č. 3) vystřídaný krakoviakem v tónině B dur (notová ukázka č. 4). Po tanci Bolo a Wanda odcházejí.

Notová ukázka č. 3

Wa. Hö - ren Sie wie es singt und klingt, bald ju - belnd bald schmach - tend, bald lei - se.
Violin Solo.

VII. trem. Cl. I. III. Fl. I. Fl. II. Trgl. Fag. p.

Hr. III. IV. Hr. III. IV. Hfe. Trgl.

Wa. Füh - len Sie wie zu Her - zen dringt die sü - ße, die trau - li - che Wei - se.

Ob. Solo. Fl. I. Solo. p. Cl. I. II. poco rit.

Hfe. Pk.

Wa. Ah - nen Sie was sie uns sa - gen will, sie flü - stert uns heim - lich ins
Bolo. Ah - nen Sie was sie uns sa - gen will, sie flü - stert uns heim - lich ins

VI. II. Vlc. Hr. III. IV. Fag. p.

Obrázek 3 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 23–24.

Notová ukázka č. 4

Bolo. **Wanda.** **Bolo.**
Was ist denn das? Ein Krakowiak! Da halt sich, wers vermag!

Allegro ma non troppo.
Bühnenmusik.

Bolo. *langsam*
Hoj, oj, oj, Hoj, oj, oj Sü - ße, Klei - ne Fei - ne, Hoj, oj, oj Hoj, oj, oj, das

Oreh. Tutti. *pp* *accel.*

Bo. geht mir in die Bei - ne; den Kra - ko - wiak zu hö - ren wie er hel uns zu

Fl. I, II. Trp. I, II. Glocke. *immer schneller*
pp

Pos.

Bo. Haus und da - bei sjt - zen blei - ben das hält kein Po - le aus!

Vll. II. *f* Pos. Pos.

Obrázek 4 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 26.

Scéna č. 12

Rozsáhlou scénou č. 12 tvoří mluvený dialog vystřídaný duetem Heleny a Zaremby v tónině D dur (notová ukázka č. 5). Obsahem této scény je spor otce a dcery, neboť Zarembo chce Helenu provdat za Bola. Jí se ale výstřední životní styl hraběte přičí, a tak otcovo naléhání vytrvale odmítá. Dá se však přesvědčit alespoň k tomu, aby se s Bolem krátce setkala.

Notová ukázka č. 5

Allegro ma non tanto. **Helena.**

Clar. Hr. I, II. *Neh, daß ich hier her jetzt kom - men soll, her un - ter die fei - nen Kom -*
 V.O. Str. *Str.*
 Vg. I, II. *mf* *Fag.* *Str.*

tes - sen, die al - le von mir aus der Teu - fel hol' mit ih - ren mon - dal - nen Fa - des - sen! In
 Fl. I. *Str.* *Trp. II.*
 Ob. I. *Fag. I.* *mf* *Hr. I, II.* *Fg. I, II, Hr. III, IV.*
Knts.
Fag. II.

Poco meno.

der Tai - lette, so eng ge - schnürt daß man sich nicht traut hin zu - set - zen, da
o - ben so end - los de - colle - tiert und hin - ten der schä - bi - ge Fet - zen.
 Ob. II. *Str.*
 Clar. I, II. *Fl. I.* *Ob. I.*
Fag. I, II. *Hr. I - III.*
Pke.

Obrázek 5 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 28.

Scéna č. 13

Do této situace zasahuje Popiel, jenž otevřeně vyznává Heleně své city za přítomnosti Zaremby. Helena je však zvědavá na Bola. Popiel ho tedy vykreslí tak, aby Helenu co nejvíce odradil, čímž ovšem její zájem jen narůstá.

Scéna č. 14 a 15

V průběhu scény č. 14 Zarembo Bola sám vyhledá, aby mu nabídl Helenu za ženu a s ní i velké věno, které by Bolovy finanční problémy vyřešilo. Je však drsně odmítnut, když Bolo hrdě prohlásí, že se raději ožení se svou hospodyní než se Zarembovou dcerou.

V následující scéně se Zaremba s Helenou rozhodnou tvrdohlavého hraběte pokořit. Za přispění Popiela má Helena v Bolově domácnosti zaujmout místo hospodyně pod falešným jménem Marina. První jednání končí krátkým tanečním číslem se sborem ve stylu krakoviaku v tónině B dur (notová ukázka č. 6), který skladatel označil jako „finaletto“, čímž chtěl podtrhnout jeho stručnost.³⁸⁰ Zcela v souladu s praktickými požadavky na proměnu scény zařadil Nedbal mezi prvním a druhým jednáním meziaktní hudbu založenou na reminiscencích tanečních motivů z prvního dějství.³⁸¹

Notová ukázka č. 6

The musical score for 'Tanz' is presented in four systems. The first system, titled 'Tanz. Allegro.', features a piano introduction with a tempo of 'Allegro.' and includes parts for Violins I and II, Trumpets I and II, Horns I-IV, and Percussion. The second system, marked 'Piu mosso.', includes parts for Trumpets I and II, Percussion, and Violoncello. The third system, marked 'Vorhang.', includes parts for Percussion. The fourth system, marked 'Presto.', includes parts for Percussion. The score concludes with a double bar line.

Obrázek 6 – Nedbal, Oskar: *Polenblut*, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 36.

³⁸⁰ Ve většině vídeňských operet je i na konci prvního jednání zpravidla velké prokomponované finále s rozsáhlými ansámblly. Ostatně sám Nedbal se této praxi přidržel např. v operetě *Vinobraní*.

³⁸¹ V případě, že zde inscenátoři počítají s přestávkou, meziaktní hudba slouží jako introdukce k druhému dějství. V praxi se také meziaktní hudba někdy zcela vypouští a druhý akt začíná přímo *Karetní scénou*.

5.1.2 Druhé jednání

Scéna č. 1

Druhé jednání se odehrává na venkovském sídle v Krasnopolí, kam Bolo pozval šlechtickou společnost, která se věnuje hlavně kartám a pití. Celé dějství začíná stroficky strukturovaným mužským ansámblem (notová ukázka č. 7), v němž Bolo chválí přednosti karbanu a zpívá píseň o štěstí ve hře i v lásce, čemuž ostatní energicky a souhlasně přizvukují.³⁸² Ze hry je nevyruší ani exekuční komise vedená Zarembou, která jim zabaví veškerý nábytek.

³⁸² Srov. mužský septet z druhého aktu Lehárovy operety *Veselá vdova*. Viz kapitola 5.5, str. 113.

Notová ukázka č. 9

The image displays two musical excerpts from Oskar Nedbal's opera 'Polenblut'. The first excerpt, labeled 'Allegretto', features the character Zaremba singing 'Ich bin ein Di-plo - ma - te, ge - fornt aus richt'-gem' (I am a diploma - te, made from straight - wood). The piano accompaniment includes parts for strings (Str. pizz.), horn III (Hr. I. III.), horn I (Hr. I.), and cymbals (Cym.). The second excerpt, labeled 'Helena. schneller', features Helena singing 'Er ist ein Di-plo - ma - te ge - fornt aus richt'-gem Teig.' (He is a diploma - te made from straight - wood dough). The piano accompaniment includes parts for strings (Str.), horn I (Hr. I.), and cymbals (Cym.).

Obrázek 9 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 70.

S koncem zpěvu Zaremba odchází a v navazující scéně č. 3 Popiel znovu marně varuje Helenu před Bolovou přelétavostí. Tento dějový motiv obě postavy ještě rozvinou během úvodní části duetu (notová ukázka č. 10). Popiel zde ještě silněji Helenu upozorňuje na Bolovu lehkovážnost, ta ale prohlašuje, že se zastrašit nenechá a naopak přivede Bola k řádnému způsobu života, což je hudebně charakterizováno susedskou v tónině A dur (notová ukázka č. 11).

Notová ukázka č. 10

Moderato. Popiel. *poco rit.* *a tempo*

VI. I. II. Ver-zei-hen Sie, ich lü-ge nie, ich sag'es ih-nen ehr-lich, ver-zei-hen Sie, ich
Ob. I. Ob. VI. I. *a tempo*

sf *p* Str. *poco rit.* Str. *p*

Fag. Fag. Vic. Kb. Hr. I.

Helena.

Pf. war-ne Sie, der Mann ist sehr ge-fähr-lich.
Hr. II. Holz. (ohne Fl.)
f Str.

Fag. I. II.

Obrázek 10 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 76.

Notová ukázka č. 11

(Trompete humoristisch im Ton tremolierend, durch welchen Effekt die Art des Blases der Dorfmusikanten parodiert werden soll.)

Trp. I. II. Solo. Fl. I. II. Ob. I.

sf Str. (ohne VI. I.)

Trgl.

VI. I. II. Holzbl.

Helena, Popiel: Juhu!

Cl. I. II. Hr. II. Pos. III. V. O. gr. Tr. kl. Tr. Pk.

Obrázek 11 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 79.

Notová ukázka č. 13

Moderato.

Helena.
Nur Ge - duld ½ kommt der Mann, der mich mag, der beißt an, bin noch
Ob.I. Clar.I.

Bolo.
jung, hab' noch Zeit, nehm' nur den, der mich freit. **Bolo.**
Sap-per-ment bist nich dumm, man kriegt
Ob.I. Poco più mosso.
Fag. I. Clar. II. Trp. Str. pizz.

Bo.
dich nicht her - um, sage nur frei, al - so ich... wä-re wohl nicht's für dich. Hr. II.
ritard. poco a poco
Clar. I. Fag. I. II. Str. arco.

Helena.
Ihr! Ihr!
Hörn. Clar. III.
Hife.

Obrázek 13 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 84.

Scéna č. 6 a 7

V rozsáhlé scéně č. 6 si Helena vynutí Bolův respekt, když energicky vykáže z domu celou jeho karbanickou společnost a zavede přísný domácí řád. Klíčovým dějovým motivem je zde vnitřní přerod Bola, který na změny v domácnosti nejprve reaguje negativně, ale postupně přivyká spořádanému způsobu života.

Během finále druhého jednání, které tvoří scénu č. 7, se vztah mezi Bolem a Helenou dále rozvíjí, což je nejprve předmětem jízlivých komentářů Bolových přátel. Situace se vyhroťí po nenadálém příjezdu Wandy a její matky Jadwigy na statek. Obě si jsou suverénně jisty

Bolovou náklonností k Wandě, což jemu samotnému působí značné rozpaky a své city k Heleně nejprve zastírá. Po krátkém váhání se však nakonec otevřeně rozhodne pro novou hospodyni a Wanda uraženě odchází.

Z kompozičního hlediska se jedná o rozsáhlou ansámblovou formu tematicky založenou nejprve na reminiscencích mužských sborů z úvodu druhého aktu v kombinaci s melodramatickými i ariózními úseky. Skladatel zde pracuje i se zvukomalebnými prostředky charakterizujícími zvuk hracích hodin. Ačkoliv je druhé finále ve srovnání s finalettem prvního dějství několikanásobně delší a plné hudebních kontrastů souvisejících s dějovými zvraty, samotný závěr tohoto čísla není koncipován jako rozsáhlá gradační plocha. Nedbal finále druhého aktu naopak zakončil stručnou čistě instrumentální kodou v tónině D dur (notová ukázka č. 14). Následuje reminiscenční meziaktní hudba vyplňující čas potřebný ke změně scény.

Notová ukázka č. 14

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked 'Meno.' and '(Vorhang fällt langsam.)' with dynamics 'ff v.o.' and 'ff'. The second system is marked 'Vivace.' with dynamics 'fff' and 'ff'. The score is written in D major and 4/4 time, featuring complex chordal textures and rhythmic patterns.

Obrázek 14 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 111.

1.1.1 Třetí jednání

Scéna č. 1

Poslední dějství začíná lidovou veselicí na oslavu úspěšných dožínek na nádvoří Bolova statku. Všude je patrný rozkvět hospodářství pod vedením Heleny alias Mariny. Slavnost začíná krakoviakem v tónině G dur (notová ukázka č. 15), který je vystřídán pochodem, při němž přichází obžínkový průvod doprovázený vesnickou kapelou na scéně.

Notová ukázka č. 15

Allegro non troppo.

Vorhang.
VI.II.
CL.II.

VI.I.
VI.I.

CL.II.

ff Hr. I-IV. Br. *ff* Fag. I. Tamb.

Fag. II. Br. Trp. gr. Tr. oboe Picc. kl. Tr.

FL. I. II. Hr. I. II. Tamb.

Obrázek 15 – Nedbal, Oskar: *Polenblut*, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 114.

Za doprovodu celého orchestru následuje zpěv Heleny v tónině A dur, která podle tradice předává Bolovi symbolický věnec z prvních klasů (notová ukázka č. 16).

Notová ukázka č. 16

Andante con moto.

Helena.

Hier, Ge - ble - ter, nimm die Äh - ren - kro - ne, Got - tes Se - gen stets dein Mü - hen loh - ne,

Fl. Solo.

mf Str. Hr. I. II. Str.

He. sis reicht ihm die Krone
mö'g' in al - len del - nen Le - bens - la - gen, was du säst, dir rei - che Frö - heit tra - gen!

Trp. I. II. (con sord.) Cl. I. II. Hr. I. II.

Obrázek 16 – Nedbal, Oskar: *Polenblut*, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 118–119.

Bolova reakce je nefalšovaně upřímná, neboť si je vědom, že o úspěšné dožínky se zasloužila především jeho hospodyně. Proto tuto poctu odmítá a nabízí ji samotné Heleně, která stále předstírá, že je hospodyně Marina. Ta však prohlašuje, že vše se řídí vůlí Boží, z níž plyne i štěstí pro Bola. Melodram a duet je vystřídán díkuvzdáním a modlitbou vesničanů v tónině e moll, kde je kromě orchestru, jevištní hudby, sólistů a sboru nově začleněn i dětský sbor (notová ukázka č. 17). Tím celé hudební číslo končí a Bolo vyzývá všechny k účasti na hostině a taneční zábavě.

Notová ukázka č. 17

Andante.
p
 He. Herr, der Du o-ben thronst, hör' un-ser Fleh'n, streu aus dem
 Kinderchor. Herr, der Du o-ben thronst, hör' un-ser Fleh'n, streu aus dem
Andante.
 Fl. Clar. VII.II. Hr. IV. Hfe. Br. Ob. I. Trp. II. (sord.)
 Str. VI.II.
 He. Füll-hornaus, Glück und Wohl-er-gohn. Halt schir-mend ü-ber uns Del-ne gü-ti-ge Hand,
 Füll-hornaus, Glück und Wohl-er-gehn. Halt schir-mend ü-ber uns Del-ne gü-ti-ge Hand,
 Fl. VII.II. VI.II. Ob. I.II. *poco rit.*
 Str. Hr. I-IV. Trp. I.II. Hr. I-IV.
 s. schüt-ze und seg-ne Du un-ser Po-len-land!
 schüt-ze und seg-ne Du un-ser Po-len-land!
 VI. I. Fl. I. Fl. I.
 p Clar. I. II. Hr. I-IV. Fag. I. II. *fz*

Obrázek 17 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 122–123.

Scéna č. 2 a 3

Účastníci slavnosti odejdou a na jevišti zůstane jen Popiel a Bolo se svojí hospodyní. Popiel na Bola otevřeně žárlí a po chvíli uraženě odchází. Poté Bolo naléhá na Helenu alias Marinu, aby s ním zůstala navždy. Jejich dialog přeruší ve scéně č. 3 příchod Zaremby, který s uznáním konstatuje rozkvět Bolova statku.

Scéna č. 4

Na začátku scény č. 4 Zarembo vyhrocuje situaci tím, že stále tají pravou totožnost hospodyně, a čeká, zda Bolo otevřeně o svých citech promluví. Po jejich odchodu se na scénu vrací Popiel, který se naposledy snaží získat Helenu pro sebe, ale ta ho s rázností sobě vlastní definitivně odmítne. Jejich výstup pokračuje komickým duetem v tónině D dur (notová ukázka č. 18).

Notová ukázka č. 18

Allegretto. **Popiel.**

He - le - na, He - le - na, mir

Hr. I-III. Holzbl. VI. II. Cl. I. II. Typ. *mf* Vlc. Vla. Fag. I. II. Pos. III. kl. Tr. Vlc. Kb. Fag. II. Hr. I. II.

Po. wird ach so schwül und Sie blei-ben kühl, He - le - na, He - le - na, ich bin doch ein Mann, den man

Hr. I. Str. Cl. I. II. Fl. I. II. Cl. I. II. Hr. I. Str. pizz. Trgl. kl. Tr. Fag. I. II. Trgl. kl. Tr. Trgl. kl. Tr.

Po. lie - ben kann.

Trgl. kl. Tr.

Obrázek 18 – Nedbal, Oskar: *Polenblut*, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 127.

Scéna č. 5, 6 a 7

V průběhu scény č. 5 se k Popielovi a Heleně přidává Bolo a Wanda s Jadwigou, které na dožínky nečekaně přijely z Varšavy. Na začátku scény č. 6 Popiel pozve Jadwigu na občerstvení po jejím příjezdu. Po jejich odchodu dojde k otevřenému střetu Wandy a Heleny, které spolu soupeří o tanec s Bolem. Ten se jednoznačně rozhodne pro Helenu. Scéna pokračuje tercetem Heleny, Wandy a Bola v tónině D dur, ve kterém se ještě více vyhrotí naprosto odlišný vztah obou ženských postav k Bolovi (notová ukázka č. 19). S koncem zpěvu Bolo s Helenou odejdou.

Notová ukázka č. 19

He. Ei - ne Frau kann man er - tra - gen, a - ber zueil.

Wa. Ei - ne Frau kann man er - tra - gen, a - ber zueil

Bo. Ei - ne Frau kann man er - tra - gen, a - ber zueil, a - ber zueil

V.O. *f* Kl.O. *fp*

kl.Tr. Tamb.

He. Ei - ne Frau gibt Grund zu kla - gen,

Wa. Ei - ne Frau gibt Grund zu kla - gen,

Bo. Ei - ne Frau gibt Grund zu kla - gen, doch erst zueil

f Trp.

kl.Tr.

Obrázek 19 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger; Wien, 2014, str. 140–141.

Obsahem scény č. 7 je nejprve dialog Popiela s Wandou, která mu vyčítá jeho nápad půjčit Bolovi hospodyně. Na jeviště se vzápětí vrací Helena se Zarembou. Wanda s Popielem z úkrytu vyslechnou jejich rozmluvu, během níž se Zarembo nenápadně ujistí, že Heleně není Bolo lhostejný.

Scéna č. 8

V závěrečné scéně č. 8, jejíž náplní je finále třetího jednání, dojde k rozuzlení děje. Hudební číslo začíná sborem, jenž opět navozuje atmosféru dožínkové veselice. Následuje zpěv Bola (notová ukázka č. 20), který chce přede všemi vyznat lásku své hospodyně.

Notová ukázka č. 20

Più mosso.
Bolo (mit den Gästen aus dem Schlosse tretend, übermütig).

Nicht mit ein - an - der sollt ihr tan - zen! Da nehmt ein

(zu Helena)
 Hel - spiel euch an mir! Des Bau - ern - bur - sche tan - ze mit der

Da - me und mit der Bau - ern - maid der Ka - va - lier!

Obrázek 20 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 145–146.

Wanda ale prozradí její skutečnou totožnost v domnění, že tím bude nad Helenou definitivně triumfovát. Helena, již také do Bola zamilovaná, všem sdělí pravý důvod, proč se rozhodla sehrát roli Mariny. Chtěla Bolo pokořit, jak si před časem předsevzala, když jím byla na plese ve Varšavě drsně odmítnuta. Po tomto doznání a prudké reakci Bolo

následuje smířlivý zásah Zaremby, který na důkaz svých diplomatických schopností celou situaci rychle urovná. Vše se dobře končí, neboť Wanda získává Popiela a Helena se k Bolovi navrátí jako jeho nastávající žena. Na tento „happy end“ navazuje instrumentální koda v tónině D dur (notová ukázka č. 21), která celou operetu uzavírá.

Notová ukázka č. 21

Allegro.
(zu Bol): Du kannst ohne sie nicht leben... Sie liebt dich wahn-

sinnig. Wozu also diese dumme Diplomatie? Die überlaßt mir! **Helena:** Tateczkul (küßt ihn) **Bolo:** Tateczkul (küßt ihn)

Popiel: (der den Revolver aus der Tasche zieht und zur Schläfe führt) Ah! Ah! (Zaremba bringt Bolo und Helena aneinander.)

Andante. Trp. I.II. Pos. I.II. Str.

Vivace.

Ende der Operette.
Waldhelm-Eberle, Wien VII.

Obrázek 21 – Nedbal, Oskar: Polenblut, klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 156.

5.2 Charakteristika postav v operetě *Polská krev*

Definice postav v operetě *Polská krev* je zcela v souladu s tradičním schématem vídeňské operety. První obor zde tvoří tzv. milovnický pár Heleny a Bola. Druhou dvojicí, která představuje protiváhu k prvnímu oboru, je pár mladokomický, ztělesněný Wandou a Popielem. Nezbytným doplňkem jsou starokomické role, v tomto případě Jadwiga a Zaremba.³⁸³ Šestici hlavních rolí doplňuje skupina šlechticů, jmenovitě Mirski, Gorski, Wolenski, Senowicz, dále Bolův sluha Wlastek a komtesa Napolska s baronkou Drygalskou. Úlohy, které ztělesňuje sbor a balet, jsou v libretu označeny jako „hosté na plesu“, „sedláci a děvčata“, „sloužící“ a „hudebníci“.

Helena je hudebně charakterizována nejen valčíkem, ale i mazurkou a krakoviakem. Valčík, který nacházíme zejména v duetech Bola a Heleny, byl v 19. století považován především za tanec párový a s milostným podtextem, a proto i Nedbal takto hudebně charakterizuje citové vzplanutí Bola a Heleny.³⁸⁴ Mazurku a krakoviak skladatel použil s cílem vytvořit lokální kolorit zejména tehdy, když Helena vystupuje v přestrojení za vesnickou hospodyni Marinu. Hlasový obor Heleny je mladodramatický soprán s výraznou lyrickou dispozicí.

Postava Bola má ve skladatelově pojetí také více poloh v souladu s vnitřní přeměnou zhýralého šlechtice na spořádaného člověka. Nejprve je Bolo charakterizován valčíkem, při němž koketuje s Wandou. Následují dva pochodové ansámby ze začátku druhého jednání podtrhující Bolův lehkovážný způsob života uprostřed skupiny jeho kumpánů. Ve finále druhého dějství duševní přerod postavy vrcholí. Atmosféra citového vzplanutí Bola k Heleně je hudebně vyjádřena slabou dynamikou, úspornou instrumentací, sólovými houslemi, zvukomalbou hracích hodin a dalšími prostředky. Hlasový typ Bola je lyrický tenor.

Wanda, na rozdíl od Bola, zůstává od začátku do konce operety konstantně definovanou postavou, jejíž hudební charakteristika je založena z velké části opět na valčíku. Hlasový

³⁸³ Interpretací nároky prvooborového milovnického páru spočívají především v oblasti pěvecké, a tak jsou tyto role zpravidla svěřovány operně vyškoleným pěvcům. Druhooborová mladokomická dvojice je věkově méně vyhraněná a její hudební nároky nejsou tak značné, především co se týče rozsahu. Proto může být v určitých případech tento pár ztělesňován i herci s profesionálním pěveckým školením. Starokomické role spočívají především v situační komice a po pěvecké stránce jsou nejméně exponované, i když v případě Zaremby právě hudební nároky této role nelze bagatelizovat.

³⁸⁴ Srov. např. hudební doprovod milostných scén Danila a Hany Glawari v Lehárově operetě *Veselá vdova*.

obor této role je v souladu s jejím mladokomickým pojetím subretní soprán, který není tolik exponovaný ve výškách.³⁸⁵

Stejně jednoznačně vyznívá i starokomická role Jadwigy, která netvoří vůči Wandě protiváhu, ale doplněk. Autoři tak prostřednictvím Jadwigy charakter Wandy ještě posílili. Hlasový obor Jadwigy je mezzosoprán či alt bez výraznějších nároků na rozsah. Tato starokomická role skýtá široké možnosti uplatnění jevištní komiky.

Zaremba se svým buffo basem blíží některým rolím z žánru komické opery.³⁸⁶ Nejvýrazněji se to projeví v buffo tercetu z druhého dějství. Zarembův bas by měl být znělý i v nízkých polohách, i když rozsahové nároky nejsou tak velké, jako u oboru profundního basu.³⁸⁷ Podobně jako v případě Jadwigy i starokomická role Zaremby umožňuje jejímu představiteli využít široký rejstřík situační komiky.

Poslední výraznou rolí je mladokomický Popiel, pro nějž jsou typická spíše hudební čísla se sudým metrem, jak je toho důkazem např. duet s Helenou ve třetím aktu. Popielův hlasový obor je buffo tenor.

5.3 Podíl sborů, ansámblů a melodramů v operetě *Polská krev*

Hlavní význam sboru v operetě *Polská krev* spočívá v jeho úloze vytvářet lokální kolorit. Pozoruhodnou skutečností je absence čistě sborového čísla v celé operetě, což je do jisté míry kompenzováno dožínkovou scénou a modlitbou z úvodu závěrečného aktu. V této souvislosti je nutno také poukázat na skutečnost, že opereta neobsahuje ani jednu sólovou árii.³⁸⁸

Naopak nadprůměrný podíl v partituře mají plochy založené na principu melodramu. Ten skladatel použil hlavně v těch momentech, které považoval z dramatického hlediska za zásadní. Nedbal se k melodramu uchýlit nejen z důvodu nutné koncentrace velkého množství textu na relativně stručnou hudební plochu, ale také proto, že chtěl využít akustického kontrastu mezi mluveným slovem a zpěvem v zájmu větší srozumitelnosti

³⁸⁵ V praxi tuto roli často zpívají mezzosopranistky se znělou vyšší polohou. Jejich hlasový tón ještě více podtrhne kontrast mezi postavami Heleny a Wandy.

³⁸⁶ Srov. např. postavu Mumlala ze Smetanovy opery *Dvě vdovy*.

³⁸⁷ V praxi se občas lze setkat i s basbarytonisty, kteří díky tmavému zabarvení svého hlasu mohou dostat interpretačním nárokům této úlohy.

³⁸⁸ Srov. proti tomu např. sólové vstupní árie Lehárových operet, které byly psány především pro Richarda Taubera, tzv. Tauberlied, jako např. role Sou – Chonga v operetě *Země úsměvů* aj.

sdělovaného textu. Melodram tak nacházíme např. v dialogu Bola a Heleny při dožínkách či v úplném závěru operety, kde libretista i skladatel teprve na posledních stránkách partitury přinesli definitivní a dlouho očekávané rozuzlení.

Z patnácti hudebních čísel operety obsahuje celých šest poměrně rozsáhlé melodramatické úseky (č. 1, 3, 10, 11, 12, 15). V těchto místech partitury se také markantně projevuje Nedbalova práce s příznačnými motivy a reminiscencemi.

5.4 Nedbalovy operety před operetou *Polská krev* a po ní

Pro ilustraci vývoje Nedbalovy operetní tvorby v druhé dekádě 20. století přikládám stručnou synopsi a nástin okolností vzniku jeho prvotiny *Cudná Barbora* a v pořadí třetí operety *Vinobraní*. I toto jen zběžné resumé pomůže včlenit operetu *Polská krev* do širšího kontextu Nedbalovy skladatelské činnosti ve Vídni a ozřejmí některé rozdíly i společná východiska jednotlivých titulů.

5.4.1 Cudná Barbora

Po úspěchu své baletní pantomimy *Pohádka o Honzovi* dostal skladatel roku 1909 nabídku od nakladatele Herzmanského na kompozici operety *Cudná Barbora*. Nedbal přijal ke zhudebnění text od dvojice libretistů Leopolda Jacobsona a Rudolfa Bernauera, kteří příběh zasadili do Anglie.

První dějství se odehrává v hospodě U cudné Barbory, kde se setkává lord Halifax s nájemcem svých statků Pittifoxem. Lord Halifax jako člen sněmovny prosadil zákon, podle něhož muž, který kompromituje ženu, ji musí pojmout za manželku. Od toho se také odvíjí pravý důvod jeho setkání s Pittifoxem. Lord Halifax totiž chce vrátit od paní Pittifoxové jisté dopisy, které jí kdysi adresoval jako své milence. Chce ji tajně navštívit, ale omylem vstoupí do pokoje Barbory. Ta lorda tajně miluje, a proto omylu rychle využívá ve svůj prospěch. Vzbouří totiž celý dům, a tak Halifax v duchu zákona, který sám prosadil, musí Barboru pojmout za manželku.

Ústřední scénou druhého jednání je ples, který Barbora pořádá. Mezi pozvanými je i mladý poručík Johny, který miluje Pittifoxovu neteř Kitty. Aby Barbora vzbudila ve svém muži Halifaxovi patřičnou citovou náklonnost, kterou jí od sňatku vytrvale upírá, začne flirtovat s Johnym. Halifax jí to oplátí koketérií s Kitty.

Třetí dějství přináší rychlé rozuzlení celé situace. Rozhněvaná Barbora utekla do domu svého otce. Halifax zatím pochopil, že ji skutečně miluje, odvádí ji k sobě a smíří se s Kitty i Johnym.

Nenáročný příběh libretisté široce rozvedli v mluvených dialozích oplývajících nejrůznějšími klišé a nepříliš duchaplným humorem. Rozvláčnost se projevila i ve zpěvních textech, hlavně kvůli velkému počtu slok a kupletů. Osobitost Nedbalova hudebního zpracování ve srovnání s převážně valčíkovými operetami jeho současníků³⁸⁹ spočívá především v hojném využívání sudých rytmů. Působivá je i potpourriová přehra založená na tematickém materiálu z hlavních zpěvních čísel operety.

5.4.2 Vinobraní

Po operetě *Polská krev* následoval třetí titul *Vinobraní*. I tentokrát libretisté Leo Stein a Julius Wilhelm situovali děj do slovanského prostředí, v tomto případě do Chorvatska. Základním námětem je opět kontrast mezi životem ve velkoměstě a na venkovském šlechtickém sídle.³⁹⁰ Vlastní příběh se sice nevymyká běžné operetní šabloně, ve srovnání s Nedbalovou prvotinou je však propracovanější.

První jednání se odehrává v salónu Bogdana Lukovače v Záhřebu. Ten očekává příjezd jisté dívky z Vídně, která se u jeho nedávno zesnulé tety ucházela o místo společnice. Bogdan si dělá naděje na další milostné dobrodružství. Paralelně se rozvíjí příběh Bogdanova hosta, mladého obchodníka Franja Svečaka. Ten se marně uchází o přízeň herečky Julji, která je zaujata stárnoucím, ale elegantním hrabětem Milanem Mikoličem. V tom přijíždí očekávaná návštěva z Vídně, slečna Lisa Müllerová, která zpoždění omlouvá špatným vlakovým spojením. Hrabě Milan je překvapen jejím půvabem, a když na ni Bogdan nevybíravě doráží, odvádí ji k nelibosti ostatních pryč.

Druhý akt je situován do prostředí venkovského statku hraběte Milana Mikoliče, kde se vinaři radují z dobré úrody. Lisa se do práce na vinicích aktivně zapojí a během krátké doby se do Milana zamiluje. Ten by rád její city opětoval, ale vzhledem ke svému věku se k tomu neodvažuje. Lisa chce Milanovy rozpaky překonat, a tak mu ve valčíkovém duetu naznačuje, že na věku příliš nezáleží, když chce člověk dosáhnout štěstí. Na vinobraní dorazí také Julja s Franjem, který jí originálně vyznává lásku duetem

³⁸⁹ Viz kapitola 4.2.5, str. 80 a 81.

³⁹⁰ *Klotz*, str. 565–573.

parodujícím Shakespeara. Mezitím se Lisa Milanovi doznává, že se před časem ve Vídni seznámila s mladíkem, který se jí však nepředstavil. Dostala však od něj dopis podepsaný jménem Leander, na který ale více nereagovala. V tu chvíli Milan Lise projeví naplno své milostné city. Milanův venkovský statek navštíví také jeho syn Nikola, jenž se v rozhovoru s Juljou přizná k nové vídeňské známosti, která mu však neodpověděla na jeho dopis podepsaný jménem Leander. Lidová slavnost mezitím naplno propuká. Nejprve přichází veselý průvod chasníků doprovázených tamburaši. Poté je naplněn starodávný zvyk, kdy je při vinobraní uzavřeno symbolické manželství, tentokrát mezi Milanem a Lisou, kterým ve jménu Bakcha žehná správce Ivan. V reakci na to se Julja snaží upoutat pozornost Lisy k mladému Nikolovi, a získat tak Milana pro sebe. Pomocí jiného starého zvyku zprostředkuje Lise tanec s Nikolou a sama tančí s Milanem, kterému během tance nenápadně prozradí totožnost Nikoloy s Leanderem, Lisinou známostí z Vídně. Milan zdrceně odchází.

Poslední dějství se odehrává v bytě paní Müllerové ve Vídni. Zklamaná Lisa se vrátila ke své matce a pomáhá jí ve vedení taneční školy. Na návštěvu přichází šťastný Franjo a oznamuje, že Julja konečně opětovala jeho city. Jediná žačka taneční školy Truda se omlouvá z výuky, neboť má schůzku se svým milým. Z jejího popisu Lisa vyrozumí, že se jedná o Nikolu alias Leandera a že tedy ona sama nebyla jeho jedinou známostí. Když se ohlásí hrabě Milan ve věci přimluvy za svého syna, dává mu Lisa definitivně poznat svoji lásku a ukazuje za dveřmi Trudu v náručí Nikoloy. Milanovi a Lise již nic nebrání ve vzájemném štěstí.

Nedbal partituru vystavěl především na kontrastu valčíku a stylizovaných slovanských tanců. Valčík jako tanec párový s určitým milostným podtextem nalzáme v prvním jednání v duetu Julji a Milana, ve druhém aktu v obou duetech Milana a Lisy a v závěru operety ve dvojzpěvu Julji a Franja. Naopak např. ve finále druhého dějství dává skladatel přednost pochodovým rytmům a stylizaci chorvatského kola, aby takto vystihl lokální kolorit v rámci oslav vinobraní.³⁹¹

Závěrem připojuji srovnání hlavních postav obou operet. Prvooborová úloha Lisy má svoji paralelu v roli Heleny, mladokomická role Franja je srovnatelná s Popielem, herečka Julja má svůj předobraz v tanečnici Wandě. Poněkud komplikovaněji vychází srovnání Milana a Bogdana. Jejich paralelou je Bolo, který se z rozmařilého karbaníka

³⁹¹ Chorvatské kolo zde v podstatě plní podobnou úlohu jako krakoviak v operetě *Polská krev*.

postupně stane zodpovědným hospodářem. Charaktery lehkovážného bonvivána Bogdana a ušlechtilého hraběte Milana však na rozdíl od Bola zůstávají v celé operetě konstantní.³⁹² Starokomický obor v operetě *Polská krev* reprezentovaný Zarembou a Jadwigou je v případě *Vinobraní* soustředěn pouze do role paní Müllerové. Jedinou z postav, která v operetě *Polská krev* svůj předobraz nemá, je Milanův syn Nikola. Jeho role je však jen epizodní.

5.5 Lehárova Veselá vdova a Nedbalova Polská krev

Srovnání obou titulů není náhodné, neboť Lehárova opereta *Veselá vdova* je bezesporu jedním z vrcholů vídeňské operety počátku 20. století. Lehár byl nejen Nedbalovým současníkem, ale v komerčním prostředí vídeňského hudebně zábavného divadla i konkurentem.³⁹³ Společným jmenovatelem obou operet je také libretista Leo Stein, třebaže v případě operety *Veselá vdova* spolupracoval na libretu, jehož synopsi níže uvádím, s Victorem Léonem.

První akt začíná na velvyslanectví knížectví Pontevedro během státního banketu, na kterém baron Mirko Zeta přijdí na zdraví nepřítomného knížete.³⁹⁴ Mezitím jeho žena Valencie koketuje s mladým diplomatem Camillem de Rosillon. Do této situace vstupuje vdova po nejbohatším muži Pontevedra Hana Glawari, kterou Zeta vítá s cílem získat její majetek k záchraně svého státu před bankrotem. Následuje vstupní árie hraběte Danila Daniloviče, ve které sděluje, že není nic lepšího, než po pracovním dni prohýřit večer ve slavné restauraci Maxim. V tom zaznamená přítomnost Hany Glawari, která mu není příjemná, neboť vychází najevo jejich dávný milostný román. Zároveň se snaží své bývalé lásce vysvětlit, že všichni přítomní muži se o ni ucházejí jen kvůli jejímu bohatství a jedinou výjimkou je on sám, neboť mu vždy šlo jen o vzájemné city bez ohledu na majetek. Baron Zeta nutí Danila bývalý vztah s Hanou obnovit a zdůvodňuje to vlasteneckou povinností zachránit její dědictví pro Pontevedro. Velké finále se odehrává v plesové atmosféře, kdy po určitých peripetiích Danilo přislíbí přenechat jakémukoliv

³⁹² S určitou licencí je možno obě tyto postavy do role Bola projektovat. Bogdana si lze vyložit jako rozmařilého Bola z prvního jednání operety *Polská krev*, Milan představuje Bola po jeho vnitřní proměně.

³⁹³ Viz kapitola 4.3, str. 81.

³⁹⁴ Srov. *Csáky*, str. 62–70, kde autor nastiňuje otázku karikatury šlechty v Lehárově tvorbě, ale i buržoazie v dílech autorů o generaci starších, např. Johanna Strausse ml., a poukazuje i na paralelu v operní tvorbě, např. v opeře *Růžový kavalír* Richarda Strausse. Srov. pozn. 58, str. 21.

nápadníkovi tanec s Hanou za deset tisíc franků na charitativní účely. Tato suma však okamžitě všechny přítomné muže od tance s Hanou odradí. V závěru prvního dějství Hana s Danilem zůstanou sami, ale nakonec se rozcházejí ve zlém, když Hana i jeho nabídku k tanci odmítne.

Druhé jednání se odehrává následující den večer na zahradní slavnosti v sídle Hany Glawari, která slibuje přítomným zábavu v duchu pontevedrijských tradic. Úvodní taneční číslo vystřídá balada o Vilje – lesní víle, která je pro svoji lásku ochotna i zemřít. Hostitelka sdělí baronovi Zetovi, že má speciální překvapení pro Danila – tanečnice z kabaretu od Maxima. Zeta si tuto pozornost vysvětlí jako Hanin projev náklonnosti k Danilovi, a vzápětí nařizuje svému pobočníkovi Njegušovi, aby i s Danilem přišel do zahradního altánu na poradu. Následuje pochodový ansámbl mužských účastníků slavnosti, kteří vesele zpívají o tom, jak těžké je získat srdce ženy. Poté Hana prověřuje Danilův zájem otázkou, zda si může vybrat k novému sňatku skutečně muže, kterého chce, a následně oba odcházejí. Jsou vystřídáni druhým párem – Valencii a Camillem. Valencie chce flirt s Camillem ukončit a snaží se jeho pozornost obrátit k Haně. Vybízí ho, aby svůj poslední večer strávili opodál v zahradním altánu. Tam se však po krátké době objevuje její manžel Zeta s Njegušem a Danilem, aby společně probrali situaci. Njeguš Zetu upozorní na přítomnost milenců a ten se již chystá k odhalení nevěry své ženy. Tu však na poslední chvíli zastoupí samotná Hana a v objetí s Camillem se nechá přistihnout. Hana před žárlivým Danilem oznámí svůj záměr Camilla si vzít. V závěrečném zpěvu Danilo nejprve předstírá lhosejnost, poté však přednese příběh o princezně, která obětovala své city, jen aby pokořila svého milence. Na konci druhého aktu Danilo odchází zapomenout na své problémy k Maximovi.

Třetí dějství se odehrává později v noci. Njeguš přivede do sídla Hany tanečnice od Maxima v čele s Valencii a do této veselé atmosféry přichází Danilo se zprávou o bankrotu Pontevedra. Vědom si své vlastenecké povinnosti zakazuje Haně sňatek s cizincem Camillem, aby její bohatství nebylo z Pontevedra odčerpáno a pomohlo zachránit vlast. Hana pobaveně sděluje, že si Camilla nikdy vzít nechtěla. Danilo s radostí při intimním valčíkovém duetu vyznává Haně lásku. Mezitím se Zeta dověděl pravdu o tom, že původně v zahradním altánu s Camillem byla opravdu jeho žena Valencie, načež okamžitě oznamuje rozvod a současně i záměr vzít si Hanu. Ta však všem přítomným sděluje, že podle závěti jejího prvního muže přijde o všechnen majetek, pakliže se znovu provdá. Za těchto okolností zbývá pouze Danilo, jehož city k Haně jsou stále

ryzí bez ohledu na majetkové poměry. V tu chvíli Hana dodává, že druhá část závěti říká, že celý majetek bude převeden na jejího nového manžela. Tím Danilo nejen získává svoji lásku, ale plní i vlasteneckou povinnost, neboť Hanino jmění bude zachováno pro Pontevedro. Valencie se usmíruje se Zetou a celá opereta končí veselou rekapitulací mužského zpěvu z druhého aktu o tom, jak osudné jsou ženy pro muže.

Podobně jako *Polská krev* začíná i *Veselá vdova* pouze stručnou orchestrální introdukcí plynule přecházející do první scény. Srovnatelné jsou i mužské pochodové ansámby a prokomponovaná druhá finále obou operet. Na rozdíl od Nedbala zařadil Lehár do prvního jednání sólovou árii hlavní mužské postavy, kterou reprezentuje vstupní píseň Danila. První dějství Nedbal uzavřel jen stručným finalettem, zatímco v Lehárově případě je to rozsáhlé ansámblové finále.

Nejmarkantnější odlišnosti se projeví v posledních jednáních obou operet. Nedbal zahajuje třetí dějství ansámblově exponovanou dožínkovou oslavou se závažnou modlitbou, zatímco Lehár rozpustilým kankánem tanečnic od Maxima. Podobně je tomu i v samotném závěru obou děl. Třetí finále operety *Polská krev* je délkou, prokomponovaností i obsahovou závažností srovnatelné s druhým a Nedbalova opereta tak rovnoměrně graduje a vyvrcholí na svém úplném konci. Naproti tomu *Veselá vdova* končí stručnou rekapitulací mužského pochodového septetu, a tak její dramatické i hudební těžiště spočívá již v druhém finále.

Typy postav a jejich hlasové obory se v mnohém shodují. Prvooborový pár Heleny a Bola nachází paralelu v Danilovi a Haně, mladokomická dvojice Popiela a Wandy je srovnatelná s Camillem a Valencií. Zetův buffo baryton má svůj protějšek v buffo basu Zaremby. Dokonce i epizodní role Bolova sluhy Wlastka nabízí srovnání se Zetovým pobočníkem Njegušem. Ostatní postavy obou operet jsou vlastně jen konkretizované sborové úlohy. Oba skladatelé také dávají na různých místech významný prostor tanečním plochám, v nichž se projevuje mimo jiné i jejich snaha o využití širokého spektra instrumentačních možností orchestru.³⁹⁵

³⁹⁵ Srov. *Csáky*, str. 269, kde uvádí citát Maxe Schönherra, který pozitivně hodnotil fakt, že Lehár začínal jako vojenský kapelník, což posléze zúročil ve svých skladbách, především po instrumentační stránce.

5.6 Shrnutí poznatků z analýzy operety *Polská krev*

Na základě rozboru jednotlivých scén operety *Polská krev* a v kontextu další Nedbalovy operetní tvorby lze definovat následující atributy skladatelova tvůrčího přístupu:

- snaha o rovnoměrně gradující hudebně dramatickou formu s vrcholem ve finále závěrečného dějství;
- akceptování tradičního schématu milovnického, mladokomického a starokomického páru, což přímo ovlivnilo náročnost pěveckých partů a vymezení hlasových oborů jednotlivých rolí;
- úzká spolupráce s libretistou ve snaze dosáhnout vyváženého vztahu mezi textovou a hudební složkou operety;
- propracovaná instrumentace na základě Nedbalových teoretických znalostí i bohatých praktických zkušeností se zvukovými možnostmi symfonického orchestru³⁹⁶.

Nedbalovo tvůrčí zaměření na operetu poměrně brzy utlumilo jeho kompoziční aktivity na poli hudby symfonické, komorní, vokální či koncertantní. Jak jsem ve shodě s dalšími hodnotiteli jeho díla konstatoval, skladatel se ve svých pozdějších operetách nevyhnul schematičnosti a invenční vyčerpanosti.³⁹⁷ To ovšem nic nemění na skutečnosti, že opereta *Polská krev* je ukázkovým příkladem populární hudby vysoké umělecké úrovně, ve které se odráží Nedbalův zodpovědný a profesionální tvůrčí přístup opírající se o solidní hudební vzdělání. Prokomponované ansámby, motivická práce, uplatnění melodramu, propracovaná instrumentace a další již zmíněné atributy svědčí o skladatelově záměru vnést do operety vyšší umělecký nárok, než jaký byl v tomto žánru běžný. I proto je *Polská krev* považována za Nedbalovo nejlepší dílo vůbec a je i významným operetním titulem v mezinárodním srovnání.

V následujících dvou kapitolách předložené práce poprvé publikuji výsledky pramenného výzkumu, který jsem provedl v tereziánském depozitáři divadelního oddělení Národního

³⁹⁶ Nedbal ve své instrumentaci nezdědka využívá melodické bicí nástroje (např. xylofon v operetě *Vinobraní*), varhany (např. v baletu *Princezna Hyacinta*) a s oblibou vytváří i různé zvukomalebné efekty – např. hrací hodiny (v operetě *Polská krev*), pulsující vlakový motor (v operetě *Vinobraní*), signální vojenskou trubku za scénou (v baletu *Andersen*) aj.

³⁹⁷ Viz kapitola 3.2, str. 49 a 50.

muzea. V kapitole 6 je nejprve uvedena základní charakteristika Nedbalovy pozůstalosti jako celku včetně zevrubného popisu obsahu všech dvanácti konvolutů, ve kterých je pozůstalost uložena. Následuje podrobnější popis těch pramenných jednotek, které se vztahují k operetě *Polská krev*, z čehož vychází i celkové zhodnocení Nedbalova způsobu kompoziční práce. V kapitole 7 pak uvádím přehledný soupis všech 178 pramenných jednotek z terezínského depozitáře, kterých se můj výzkum týkal.

6 Nedbalova pozůstalost v depozitáři divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně jako celek

6.1 Úvodní charakteristika pozůstalosti

V depozitáři DO–NM v Terezíně se pod signaturou č. 8740/1446 nalézají část Nedbalovy pozůstalosti, která zahrnuje autografní skici, fragmenty partitur, klavírní výtahy různých částí operet a baletů včetně korektur, libreta s Nedbalovými poznámkami a další nedbaliana notové i nenotové povahy. Kromě autografů pozůstalost zahrnuje i různé opisy, u nichž lze bezpečně identifikovat odlišný rukopis, bohužel až na výjimky bez možnosti zjištění konkrétního pisatele. I v těchto opisech se často vyskytují nejruznější skladatelovy autografní korektury.

Tuto část pozůstalosti okrajově zmiňuje Buchner v prvním díle svého soupisu, ovšem jen jako celek bez jakékoliv další specifikace.³⁹⁸ Materiály jsou deponovány ve čtyřech fasciklech, z nichž každý obsahuje tři konvoluty vztahující se nejčastěji k jednomu či dvěma Nedbalovým baletům nebo operetám.

Všechny konvoluty uložené v terezínském depozitáři DO–NM jsou s největší pravděpodobností nadepsány rukou skladatele, a tak se domnívám, že Nedbal mohl mít alespoň zčásti vliv na způsob utřídění velkého množství různého notového i nenotového materiálu.³⁹⁹ I tak se ale v několika případech stalo, že do složky nadepsané jedním baletním či operetním titulem byla, patrně omylem, vřazena i některá další nedbaliana vztahující se k jiné skladbě.

Výše uvedené prameny, které jsem měl možnost podrobněji prozkoumat, jsou v současné době pouze v prvním stupni zpracování. Často jsem tedy musel přikročit k identifikaci jejich hudebního obsahu, což vzhledem k fragmentárnosti mnohých autografů bylo dosti obtížné. Zejména u méně hraných skladeb jsem se musel nečistě spolehnout jen na své

³⁹⁸ Buchner – *Soupis I*, str. 66.

³⁹⁹ Signatury a názvy všech dvanácti konvolutů přebírám doslovně, ačkoliv nejsou označeny kontinuální číselnou řadou. Záměrně uvádím i autentický pravopis, kterým jsou jednotlivé konvoluty nadepsány, i když neodpovídá současným jazykovým normám. Tak např. u výrazu „skici“ se v Nedbalově pozůstalosti vyskytuje i tvar „skicy“ nebo „skizy“. Také zachovávám používání zkratk, jako například „klav. výt.“ apod. Beze zbytku přejímám i tituly jednotlivých skladeb bez ohledu na české či německé názvy, pod kterými jsou dnes díla uváděna. Stejně tak se přidržuji označení fascikulů římskými číslicemi.

zkušenosti získané jak při přípravě projektu *Nedbaloviny aneb pocta Oskaru Nedbalovi* v roce 2004, tak i při provádění Nedbalova díla během mé další dirigentské praxe.⁴⁰⁰ I tak se ale bohužel ukázala identifikace hudebního obsahu některých materiálů vzhledem k jejich fyzickému stavu nemožná. V následujícím textu nejprve zevrubně shrnu výsledky svého výzkumu týkajícího se obsahu všech fascikulů a konvolutů. Podrobněji pak popíšu nedbaliana týkající se operety *Polská krev*.

6.2 Popis konkrétního obsahu jednotlivých fascikulů

6.2.1 Fascikl I

Fascikl I obsahuje na prvním místě konvolut č. 5 *O. Nedbal – skici a torza skladeb z mládí*. Zde se nalézá deset tužkových či inkoustových autografů komorních skladeb. Kompozice nemají opusová čísla a v případě klavírního tria a smyčcového kvartetu skladatel sám vypracoval i čistopisy jednotlivých hlasů, nejspíše pro účely veřejného provedení. Zvláštní pozornost si zaslouží sedm notových sešitů a zápisníků, v nichž si Nedbal tužkou poznamenal, které motivy později ve své tvorbě využil. Nalézá se zde i autograf titulní strany čtyřručního klavírního výtahu tří ouvertur Antonína Dvořáka, op. 91, který z originální partitury Nedbal pořídil. Většina autografů je vypracována inkoustem, především v případě čistopisů, pouze některé drobnější skici jsou občas psány tužkou.

Konvolut č. 6 nadepsaný *Nedbal: Z pohádky do pohádky – skici, části klav. výt. aj.* zahrnuje třináct partitur, skic i klavírních výtahů kompletních nebo téměř celých hudebních čísel včetně českého i německého libreta. Partitury jsou ve čtyřech případech zcela dokončeny. Obdobně je tomu i u klavírních výtahů, z nichž dva s názvy *Město* a *Dračí sluj* obsahují i české nebo německé libreto. Za pozornost stojí také autografní fragmenty orchestrálních partů. Jsou zde i některé pramenné jednotky související s operetou *Polská krev*, o čemž pojednám dále.

Poslední konvolut prvního fasciklu se signaturou 7A má titul *Cudná Barbora – skici, fragmenty apod.* Devatenáct položek tvoří klavírní výtahy nebo partitury s českým či německým textem, z toho ve čtrnácti případech jsou hudební čísla kompletní. Autografy se často střídají s rukopisy psanými cizí rukou, do kterých Nedbal následně prováděl

⁴⁰⁰ Viz úvod, str. 11.

korektury nebo mnohdy podložil český zpěvní text vedle německého. Četné a rozsáhlé retuše v instrumentaci, škrty a zásadní změny ve vokálních partech dokumentují skladatelovu snahu o důslednou revizi výsledné podoby díla. Konvolut také obsahuje strojopisné fragmenty libreta operety v němčině.

6.2.2 Fascikl II

Fascikl II obsahuje na prvním místě konvolut č. 10 nadepsaný *O. Nedbal: Krásná Saskia – skici, hlasy, části klav. výt.*, ve kterém je deponováno osmnáct položek, především klavírních výtahů, ale i pět partitur. Ve třinácti případech jsou jednotlivá hudební čísla zcela nebo téměř kompletní a převažuje v nich inkoustový nebo tužkový autograf. V deseti případech jsou vypracovány vokální party v němčině, český text nikde použit není. Je zde uložen též strojopis některých částí německého libreta s Nedbalovými autografními motivickými skicami.

Konvolut č. 11 označený jednoduše *Eriwan* je nejrozsáhlejší a nejucelenější. Obsahuje třiatdacet partitur nebo klavírních výtahů vztahujících se výhradně k této operetě, až na jednu výjimku chronologicky seřazených. Patnáct hudebních čísel je kompletních, i když se částečně jedná o opisy cizí rukou. Ve většině případů německé libreto podložil tužkou sám skladatel. Na posledním místě se nalézají strojopisné fragmenty německého libreta s Nedbalovými poznámkami tužkou.

Konvolut č. 12 nadepsaný *O. Nedbal – Mamzelle Napoleon, hlasový materiál* zahrnuje šest různých jednotlivostí. Na prvním místě to jsou fragmenty partitur psané cizím rukopisem, dále části klavírního výtahu s německým textem a orchestrální hlasy opatřené Nedbalovými korekturami, jako např. klavírní výtah duetu č. 4 s poznámkami k instrumentaci. Pozornost zaslouží i tercet č. 5, který je Nedbalem titulován nikoli jako *Mamzelle Napoleon*, ale jako *Madame Napoleon*.⁴⁰¹

6.2.3 Fascikl III

Ve fasciklu III se na prvním místě nalézá konvolut č. 7B s nadpisem *Cudná Barbora, Čertova babička – skici, fragmenty*. Jeho obsah tvoří především šestnáct částí z operety *Cudná Barbora* a je tak určitým doplňkem konvolutu č. 7A z prvního fasciklu. Jsou zde

⁴⁰¹ Otázkou je, zda šlo o záměr či o omyl. Osobně se přikláním k druhému vysvětlení, neboť nikde jinde se název operety *Madame Napoleon* místo *Mamzelle Napoleon* již nevyskytuje.

jak Nedbalovy autografní fragmenty, tak i klavírní výtahy a partitury celých hudebních čísel. Posledních pět položek je psáno cizí rukou. V jedenácti případech je vokální part podložen německým libretem. Na šesti místech je doplněn i český překlad zpěvních textů. Zvláštní zmínku zasluhuje skica, která se v konvolutu nachází na sedmém místě a hudebně souvisí s operetou *Polská krev*, o čemž podrobněji pojednám níže. Balet *Čertova babička*, třebaže je v nadpisu zmíněn, není vůbec zastoupen.

Konvolut č. 8 nese označení *O. Nedbal: Teufels Grossmutter Partitur – skici, fragmenty*. Titul je však poněkud zavádějící, protože z dvaceti položek jen úvodní čtyři mají obsahovou souvislost s tímto baletem. Jedná se o inkoustové autografy klavírních skic, z nichž první obsahuje navíc i libretistické poznámky v němčině. V pořadí pátá položka je autografní klavírní skica s titulem *Biedermeier Walzer*. Následují fragmenty autografu klavírního výtahu k blíže neidentifikované části baletu *Andersen* včetně českých a německých libretistických poznámek a stručná skica partitury opět blíže neurčené mazurky. Devátá a desátá položka v pořadí se shodně týká operety *Polská krev*, neboť jsou zde označeny postavy Heleny a Zaremby. Dalších jedenáct menších autografních fragmentů obsahově souvisí s operetou *Vinobraní*.

Konvolut č. 9 s titulem *O. Nedbal – skici a fragmenty k Princezně Hyacintě a Polské krvi* zahrnuje nejprve osm skladatelových autografních notových náčrtů k baletu *Princezna Hyacinta* včetně libretistických poznámek tužkou na notovém i obyčejném papíru. V pořadí čtvrtá skica obsahuje Nedbalův komentář „První skizza psaná tužkou v bytě Lad. Nováka“. Od deváté položky se všech následujících dvaadvacet fragmentů a skic vztahuje k operetě *Polská krev*. Jde o části partitur nebo klavírních výtahů, které jsou až na jednu výjimku vypracované Nedbalovou rukou. V případě partitur je jejich instrumentace kompletní, avšak většinou bez vokální linky. V dalším textu tyto materiály popíšu detailněji.

6.2.4 Fascikl IV

Ve fasciklu IV je jako první uložen konvolut č. 13 nadepsaný O. Nedbal – Donna Gloria – skici, hlasy, zahrnující jen tři jednotlivosti. Na prvním místě jsou to fragmenty tištěných orchestrálních hlasů prvních houslí, violoncella a kontrabasů s označením vydavatele „copyright 1926 Josef Weinberger, Leipzig“. Následuje soubor zlomků partitur hudebních čísel 1–5, 7–11 a finále prvního a druhého jednání. Nedbalovo písmo se zde střídá s cizím, vokální party jsou výhradně v němčině. Skladatel doplnil červenou tužkou

korektury i agogická, tempová, výrazová i přednesová označení. Jako poslední jsou zařazeny fragmenty klavírního výtahu operety, zčásti rukopisné, zčásti tištěné s Nedbalovými autografními poznámkami a korekturami. Za zmínku stojí, že v jednom případě byl nadpis *Die Frau ohne Namen* přeškrtnut a přepsán na titul *Donna Gloria*, patrně samotným skladatelem.⁴⁰²

Konvolut č. 14 pojmenovaný *O. Nedbal – Líný Honza, Sedlák Jakub – skicy, fragmenty* zahrnuje v první řadě autografy a cizí rukopisy se skladatelovými korekturami, které souvisejí s baletem *Pohádka o Honzovi*, někdy označené v němčině jako *Der Faule Hans*. Následuje fragment tištěného klavírního výtahu, do něhož bylo cizí rukou vepsáno německé libreto doplněné ještě Nedbalovými korekturami tužkou i inkoustem. S operetou *Polská krev* obsahově souvisí v pořadí devátý autograf partitury smyčců a klavíru s nadpisem *No. 2 – Bühnenmusik – Krakowiak*. Desátá položka se vztahuje k opeře *Sedlák Jakub*. Je to především soubor motivických náčrtů, které si skladatel zapsal tužkou.

Poslední konvolut č. 15 nazvaný *Nedbal – skici a fragmenty různých děl, hlavně operet* obsahuje množství neidentifikovaných drobných autografních zlomků psaných tužkou či inkoustem, hlavně klavírních výtahů, partitur a orchestrálních hlasů. Po jejich podrobném průzkumu mohu obsahovou souvztažnost s operetou *Polská krev* téměř s jistotou vyloučit. Konvolut zahrnuje i autografní fragment partitury s titulem *Samson*, bohužel bez bližšího žánrového označení. Jisté však je, že skladatel nikdy dílo s tímto názvem nedokončil. Totéž platí i o autografních skicách k zamýšlené, ale nerealizované kompozici *Cyrano de Bergerac*. Naopak při bližším průzkumu hudebního obsahu inkoustového autografu s názvem *Herbstlied* vyplynulo, že nejde o novou skladbu, ale jen o variantu písně Milana z operety *Vinobraní*. Konvolut obsahuje i zlomky tisků Nedbalovy rané komorní tvorby s autografními korekturami.

⁴⁰² Nabízí se otázka, zda *Die Frau ohne Namen* měl být původně zamýšlený titul operety později změněný na *Donna Gloria*. Může se také jednat o jednu z pracovních variant názvu celé operety, nebo jen tohoto konkrétního čísla, anebo pouze o skladatelův omyl. Ani v pozůstalosti samotné, ani v jiných pramenech, které jsem měl možnost prozkoumat, jsem nenarazil na skutečnosti, které by jednu z výše uvedených možností mohly potvrdit, a tak musím bohužel tuto otázku prozatím ponechat nezodpovězenou.

6.3 Podrobnější popis pramenů k operetě *Polská krev* z Nedbalovy pozůstalosti uložené v depozitáři divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně

6.3.1 Prameny k operetě *Polská krev* uložené v konvolutu sign. 8740/1446/9 O. Nedbal – skici a fragmenty k Princezně Hyacintě a Polské krvi

Níže uvedený popis pramenů se zabývá pouze těmi hudebními čísly z operety *Polská krev*, u nichž se mi podařilo prokázat obsahovou souvislost s materiály z výše uvedeného konvolutu.⁴⁰³

Hudební číslo 1 – Introdukce

Ze srovnání čtyř fragmentů partitur s výslednou podobou introdukce vyplývá, že skladatel neprovedl žádné výrazné změny ani v instrumentaci, ani ve formálním uspořádání. Pouze v části označené „Schneller“ zkorigoval oktávové transpozice pikoly a flétny a doplnil part pozounů a bicích.

Hudební číslo 2 – Tercet Wandy, Jadwigy a Popiela

Jediný autograf plně instrumentované paritury tercetu v rozsahu šestnácti stran se absolutně shoduje s výslednou podobou tohoto hudebního čísla. Nedbal při revizi pouze upřesnil místa, kde budou flétny vyměněny za pikoly.

Hudební číslo 3 – Duet Wandy a Bola a krakoviak

K tomuto hudebnímu číslu, které je rozděleno na dvě části navazující attacca, se vztahují celkem tři položky. S úvodním duetem obsahově souvisí šestnáctistránková skica partitury téměř totožná s výsledným zněním. Rozdíl tvoří dva takty introdukce jevištní hudby, které nakonec Nedbal vypustil. Následující čtyřstránkový fragment partitury je též instrumentačně a formálně totožný s konečnou podobou duetu. Skladatel pouze doporučil nahradit part zvonkohry celestou. Krakoviaku se týká sedmistránkový autografní fragment plně instrumentované partitury, který se také shoduje s výsledným zněním včetně použití ostruh v sekci bicích nástrojů.⁴⁰⁴

⁴⁰³ Tři hudební čísla z výsledného znění operety *Polská krev*, s nimiž žádná položka z konvolutu č. 9 obsahově nesouvisí, jsou následující: obě meziaktní hudební čísla určená především k proměně scény a dále hudební číslo 8 (tercet Heleny, Popiela a Zaremby).

⁴⁰⁴ Ostruhy jsou označeny německým výrazem „sporen“.

Hudební číslo 4 – Duet Heleny a Zaremby

V pozůstalosti je uložena pouze jedna skica klavírního výtahu duetu. Kromě chybějících úvodních sedmnácti taktů je naprosto identická s výsledným zněním. Klavírní skica bohužel neobsahuje instrumentační poznámky skladatele, a tak nelze vysledovat, jakým vývojem prošla výsledná orchestrální podoba duetu.

Hudební číslo 5 – Finaletto I. aktu

Finaletto je tvořeno jen stručnou reminiscencí krakoviaku z hudebního čísla 3. Pozůstalost z terezínského depozitáře obsahuje třístránkový fragment plně instrumentované partitury, který je zcela totožný s definitivním zněním.

Hudební číslo 6 – Kartenszene

K tomuto hudebnímu číslu se vztahuje rozsáhlá sedmatřicetistránková autografní skica partitury bez vokálních partů, po instrumentační i formální stránce identická se současným zněním. Na tematickou i instrumentační souvislost se závěrem druhého jednání odkazuje skladatelova poznámka modrou tužkou na titulní straně: „V tomto obalu jsou 2 archy čísla 7 Kartenszene, z kterého se ve finále opakuje instrumentace.“

Hudební číslo 7 – Marchlied mit Chor

Pozůstalost zahrnuje pouze jeden exemplář kompletně instrumentované partitury včetně částečně doplněných zpěvních partů v němčině. Zajímavé je v tomto případě sledovat vývoj formy. Hudební číslo, jak je známe dnes, je píseň o dvou strofách s refrénem a kodou. Z autografu však vyplývá, že Nedbalovým původním záměrem bylo ponechat pouze jednu strofu s refrénem. Teprve následně doplnil repetici a šestnáctitaktovou kodu. Instrumentačně je autograf shodný se současným zněním partitury.

Hudební číslo 9 – Duet Heleny a Popiela

S duetem souvisí jediný pětistránkový fragment plně instrumentované partitury bez vokálních partů. Z hlediska motivické práce sice nalézáme dílčí shody s výsledným zněním duetu, ale zde podobnost končí. Stručnost autografu a absence dalších relevantních materiálů nedovoluje bohužel podrobněji sledovat vývoj tohoto čísla do finální podoby.

Hudební číslo 10 – Melodram a duettino Heleny a Bola⁴⁰⁵

Ze čtveřice pramenných jednotek v první řadě stojí za pozornost autografní skica partitury v rozsahu osmnácti stran, jejíž úvodní čtyři strany jsou až na detaily shodné s finální verzí. Odchytky jsou patrné především v instrumentaci – např. chybějící předpis „divisi“ u kontrabasů, přidání hlasu hoboje či dodatečně přikomponované dva takty harfy. Od páté strany je však hudební obsah autografu naprosto rozdílný od současné podoby tohoto čísla. Jedná se o valčík, který se od konečného znění liší formálním řešením, tematickým materiálem i volbou tóniny.⁴⁰⁶ Instrumentace je detailně vypracovaná, což zakládá domněnku, že skladatel pravděpodobně zamýšlel tuto verzi dokončit.

Podobná situace nastává i v případě druhého autografního fragmentu partitury v rozsahu šestnácti stran. Také zde je tematická a formální podoba duetu částečně odlišná od současného stavu. Autograf obsahuje i vokální party, z nichž vyplývá, že Nedbal na tomto místě původně chtěl zapojit i sbor, což však nakonec neučinil.

Třetí autograf, který je se svými dvaceti stranami partitury nejrozsáhlejší a zahrnuje kompletní hudební číslo, se naopak výrazně přibližuje definitivnímu znění po stránce tematické i formální. Částečné rozdíly nalezneme především v instrumentaci, kterou skladatel ve výsledku redukoval hlavně v žesťové sekci. Na některých místech je patrný i Nedbalův náčrt transpozice z tóniny F dur do D dur, což by mohlo souviset s jeho snahou vyhovět hlasovému rozsahu konkrétního sólisty. Autograf také obsahuje četné instrumentační korektury modrou tužkou.

Na posledním místě je fragment klavírního výtahu, který je však psán cizí rukou. Ve srovnání s výše uvedenými autografy však nijak zásadně o vývoji tohoto hudebního čísla nevyovídá.

Hudební číslo 11 – Finale II. aktu

Se závěrem druhého dějství souvisí sice jen jedna partitura, avšak zdaleka nejrozsáhlejší ze všech, neboť zahrnuje šedesát plně instrumentovaných stran. Bohužel ani zde nejsou vypracovány vokální party, a tak se srovnání musí omezit především na instrumentaci. Nejvýraznější rozdíly jsou patrné hned v úvodní sekvenci hracích hodin, kterou hraje

⁴⁰⁵ Nedbal zde, ať už záměrně či omylem, označil melodram a duettino jako hudební číslo 9, ačkoliv ve finální verzi operety je až desáté v pořadí.

⁴⁰⁶ V tomto autografu je tónina A₅ dur, ve výsledném znění partitury tónina B dur.

zvonkohra v kombinaci s celestou či klavírem za scénou. Nedbalův autograf však obsahuje i verzi pro smyčcový kvartet, harfu a flétnu. Ze zápisu však nelze spolehlivě určit, zda toto řešení je variantou v případě, že klavír, celesta či zvonkohra nejsou k dispozici, či zda tato instrumentace byla původním záměrem autora. Další drobné odchylky tohoto autografu od finální podoby operety spočívají opět v použití fléten nebo pikol.

Markantní rozdíl je až ve střední části finále v úseku označeném „Tempo di Valse“, kde Nedbal původně použil jinou melodii než ve výsledném znění operety. Nicméně tato odchylka spočívá pouze ve zvoleném tématu a netýká se ani tóninového průběhu, ani nemá vliv na formální podobu kompozice.

Hudební číslo 12 – Ensemble und Gebet

K ansámblu a modlitbě se vztahují dva fragmenty partitur. První, desetistránkový, je z instrumentačního i formálního hlediska téměř identický s definitivní podobou díla, jen posledních dvanáct taktů kody se tematicky liší. Následující čtyřstránkový fragment partitury se s výsledným zněním tohoto hudebního čísla zcela shoduje.

Hudební číslo 15 – Finale III. aktu

Vývoj třetího finále dokumentuje dvojice rozsáhlých fragmentů partitur. První, devatenáctistránkový, sice po instrumentační stránce koresponduje až na drobné výjimky s konečnou podobou operety, ale formálním řešením se výrazně liší. Týká se to závěrečného melodramu, kde je mluvený text Heleny doprovázen reminiscencí valčíku z hudebního čísla 10. V tomto autografu je valčík delší a z důvodu absence libretistických poznámek ze zápisu jednoznačně nevyplývá, že by zde skladatel původně zamýšlel vytvořit melodram.

Druhý fragment zřetelně vypovídá o procesu Nedbalova hledání výsledné formy třetího finále. V porovnání se současným rozsahem závěrečného hudebního čísla obsahuje tento autograf o celých čtyřicet sedm taktů více. Partitura bohužel nezahrnuje celou skladbu, jen její podstatnou část, ale i tak je pravděpodobné, že původním skladatelovým záměrem bylo vytvořit závěr operety rozsáhlejší. Nedbal se nakonec rozhodl pro stručnější variantu s melodramem, čímž se mu podařilo na relativně malou hudební plochu koncentrovat velké množství textu, aby mělo finále potřebný spád. Z hlediska instrumentace rozdíly spočívají opět jen v detailech, především v partu flétny, která je místy nahrazena pikolou.

V tomto konvolutu jsou v neposlední řadě uchovávány i čtyři autografy, jejichž hudební obsah sice s definitivní verzí partitury téměř nekoresponduje, ale které i přesto názorně dokumentují Nedbalův tvůrčí postup při kompozici operety *Polská krev*. Silným argumentem, proč se i tato nedbaliana k operetě vztahují, je především označení rolí.

V první řadě je to klavírní skica v délce šedesáti šesti 2/4 taktů v tónině D dur. Je nadepsána jako *Tercet Wandy, Jadwigy a Popiela*, což by poukazovalo na stávající hudební číslo 2. Nicméně ani dílčí tematické souvislosti, ani odlišná tónina⁴⁰⁷ neodpovídají současnému znění. Absence zpěvního textu navíc nedovoluje učinit jednoznačný závěr, zda se jedná o prvotní variantu hudebního čísla 2, či zcela odlišnou skladbu, kterou Nedbal do definitivního znění operety nezahrnul.

Druhou položkou je stručná sedmnáctitaktová skica partitury nadepsaná jako *Duet Bola a Heleny*. Ačkoliv se na první pohled nabízí souvislost se stávajícím hudebním číslem 10, protože jiný duet obou postav v operetě není, přílišná stručnost autografu bez zpěvního textu neumožňuje tuto vazbu potvrdit.

Podobná situace je i v případě dalšího úryvku duetu Heleny a Bola. Jedná se o dvacet sedm stran čistopisu plně instrumentované partitury s vokálními party bez textu. Tematický materiál, tonální plán ani instrumentace nepoukazují na jakoukoliv spojitost se stávajícím hudebním číslem 10. Bohužel chybí i skladatelova poznámka či jiná indicie, jež by odkazovala na konkrétní místo v partituře. Jisté je jen to, že Nedbal ani tuto variantu ve výsledném znění operety nepoužil.

Poslední položkou je klavírní skica označená jako hudební číslo 12 s titulem *Dudelsack – Duett* a s předepsanými postavami Heleny a Popiela. Především díky vyznačeným rolím a číselnému označení lze s určitou licencí alespoň přibližně identifikovat místo, kam Nedbal zamýšlel duet zařadit. Podle mého názoru by se mohlo jednat o první variantu stávajícího hudebního čísla 13, kompozičně i textově zcela rozdílnou. Autograf bohužel zůstal torzem a skladatel nepřipsal žádnou poznámku, z níž by vyplývalo, z jakého důvodu se rozhodl tuto verzi duetu v operetě nepoužít.

⁴⁰⁷ Tercet je ve výsledné podobě psán v tónině E dur.

6.3.2 Prameny k operetě *Polská krev* uložené mimo konvolut sign. 8740/1446/9

Aby byl přehled nedbalian z tereziánského depozitáře DO–NM souvisejících s operetou *Polská krev* úplný, zmiňuji na tomto místě i osm pramenných jednotek, které nejsou v příslušném konvolutu sign. 8740/1446/9 uloženy, ale byly vřazeny, patrně nedopatřením, do jiných konvolutů.

V konvolutu č. 6 s titulem *Nedbal: Z pohádky do pohádky – skici, části klav. výt. aj.* se hned na prvním místě nachází sedmatřicetistránkový tužkový autograf plně instrumentované partitury nadepsaný *No. 14 – Partitur – Terzet – Walzer Scene*. Navíc je zde naskicováno i úvodních patnáct taktů vokálního partu Heleny, což umožňuje potvrdit obsahovou souvislost s tercetem Heleny, Wandy a Bola ze třetího aktu.

Tentýž konvolut obsahuje i autograf kompletní partitury duetu Heleny a Popiela ze třetího jednání v podobě, v jaké jej dnes známe. Je označen jako hudební číslo 14.⁴⁰⁸

Dále se zde nalézají tužkový autograf kompletní partitury duetu Heleny a Popiela z druhého jednání v rozsahu dvacet tři stran. V tomto případě jsou vypracovány i celé vokální party v němčině. Partitura je nadepsána jako č. 9, avšak zřetelně odlišným rukopisem, než je skladatelův.

Poslední partiturou z konvolutu č. 6, která souvisí s operetou *Polská krev*, je úvodní ansámbl ze závěrečného dějství s nadpisem *No. 11 Ensemble und Gebet*. Tužkový autograf má dvacet devět stran a je to kompletní hudební číslo včetně vokálních partů s německým textem.

V konvolutu č. 7B s názvem *Nedbal: Cudná Barbora, Čertova babička, skici, fragmenty* se nalézají klavírní skica psaná tužkou nadepsaná jako *Cudná Barbora*. Posledních sedmnáct taktů označených tempem „Moderato“ se však hudebně zcela shoduje s refrémem tercetu Wandy, Jadwigy a Popiela ze začátku prvního jednání operety *Polská krev*. Autografní skica obsahuje i Nedbalův přípis „pro slečnu Marlow“⁴⁰⁹ a je datována „Wien 2/10/1911“.

Konvolut č. 8 nadepsaný *O. Nedbal: Teufels Grosmutter Partitur – skicy, fragmenty* obsahuje dva tužkové autografy partitur. První je označen jako *No. 5 – Parodistisches*

⁴⁰⁸ Ve výsledném znění partitury je to hudební číslo 13.

⁴⁰⁹ <http://www.cyranos.ch/smmar5-e.htm>

*Duettino Helena und Zaremba*⁴¹⁰ a jedná se o úryvek v délce sedmdesáti pěti taktů na čtrnácti stranách partitury. Označení postav i zpěvní text v němčině jasně poukazuje na souvislost s operetou *Polská krev*, ale z hlediska hudebního obsahu jde o verzi, kterou skladatel později nahradil duetem Heleny a Zaremby ve zcela jiném znění.

Následuje autografní fragment partitury v délce sto padesáti sedmi taktů stejného duetu s německým textem. Instrumentace je zde jen naznačena a Nedbal často svými poznámkami pouze odkazuje na instrumentaci předchozí partitury.

Poslední položka je uchovávána v konvolutu č. 14 s názvem *O. Nedbal – Líný Honza, Sedlák Jakub – skicy, fragmenty*. Je to osmdesátitaktový tužkový autograf partitury nadepsaný *No.2 Bühnenmusik – Krakowiak*. Hudebně se shoduje s částí finaletta prvního dějství. Instrumentace není kompletní, jsou vypracovány jen smyčce a klavír. Skladatel inkoustem doplnil i vokální party sboru, avšak bez textu.

6.4 Nedbalův způsob kompoziční práce ve světle dochovaných rukopisných pramenů s přihlédnutím k operetě *Polská krev*

Nedbal se žánrově soustředil především na jevištní tvorbu, a tak se pro něj brzy stalo významným tvůrčím impulzem libreto, ať už baletní, operetní či operní, nebo dokonce filmový scénář. Formální členění Nedbalových scénických kompozic je tedy ovlivněno strukturou libreto. Vazba na textovou předlohu mu také umožnila naplno rozvinout kompoziční práci s příznačným motivem za účelem charakterizace jednotlivých postav a dramatických situací.⁴¹¹

Jak již bylo řečeno, skladatel ve své instrumentaci prokazuje důvěrnou znalost technických možností i charakteristických poloh jednotlivých nástrojů⁴¹², projevuje smysl pro sazbu celých sekcí velkého symfonického orchestru, využívá široký rejstřík

⁴¹⁰ Ve výsledném znění partitury je to hudební číslo 4.

⁴¹¹ Některé Nedbalovy kapesní skicáře a notové zápisníky z pozůstalosti uložené v terezínském depozitáři obsahují i autografní poznámky, ve kterém díle je jaký motiv použit, a to včetně přesného určení situace či postavy.

Viz konvolut č. 5, kapitola 7.1.1, str. 131.

⁴¹² Sám měl bohatou interpretační praxi na violu, klavír a do určité míry ovládal i trubku a bicí z dob konzervatorních studií u Filipa Bláhy. I Nedbalova dirigentská praxe jistě měla vliv na jeho instrumentační styl.

Viz kapitola 3.1, str. 45 a kapitola 3.3, str. 50–57.

zvukových tónů, dynamiky a výrazových a přednesových prostředků. Tam, kde je to nezbytné, si však plně uvědomuje potřebu vyniknutí vokální složky i mluveného slova⁴¹³, a v takových případech zvuk orchestru redukuje ve prospěch sólisty, ansámblu či sboru.

Při pokusu charakterizovat Nedbalovu tvůrčí metodu, se kterou přistoupil ke kompozici operety *Polská krev*, je třeba připomenout, že dílo bylo napsáno ve Vídni na základě objednávky a předem stanovených podmínek. Prakticky se tak jednalo o komerční zakázku s cílem dosáhnout okamžitého, byť časově omezeného diváckého ohlasu spojeného s ekonomickým profitem. Tato okolnost by mohla vést k předpokladu, že skladatel bude pracovat rutinním způsobem včetně tehdy obvyklé metody týmové spolupráce pod jeho supervizí, např. při instrumentaci nebo vytváření meziaktní hudby.

Jak ale ukázal průzkum nedbalian uložených v terezínském depozitáři DO–NM, skladatel tuto cestu nezvolil. Z četných skic, škrťů, revizí, instrumentačních retuší a korektur, poznámek i několikerých variant jednoho hudebního čísla je evidentní jeho snaha o seriózní a individuální přístup ke každému hudebnímu číslu. Instrumentoval výhradně sám a pečlivě korigoval výslednou podobu partitury, klavírního výtahu a orchestrálních partů. Podrobně se zabýval i zpěvními texty, které někdy podkládal už do svých prvotních skic jak v němčině, tak i v českém jazyce. Ze zvolených tónin a rozsahů některých vokálních partů se lze domnívat, že skladatel mohl v určitých situacích komponovat s vědomím hlasových možností konkrétního interpreta.

Podobný tvůrčí přístup ostatně je možno vysledovat již v operetní prvotině *Cudná Barbora*.⁴¹⁴ Z dochovaných materiálů je i v tomto případě patrná Nedbalova originální instrumentační práce, jak to dokumentuje např. skica partitury přede hry. Mnohá hudební čísla obsahují četné skladatelovy korektury, jak to dokazuje např. klavírní a orchestrální skica duetu Barbory a Tonyho s rozsáhlými úpravami německého a českého zpěvního textu. Na velkou míru Nedbalovy autokritičnosti ukazuje i množství retuší např. ve skicách kupletu lorda Halifaxe v klavírní i orchestrální verzi.

Snad nejnázorněji dokumentuje kontinuitu a důslednost skladatelova tvůrčího postupu příklad polky a tercetu z posledního dějství operety *Vinobraní*.⁴¹⁵ Na prvním místě stojí Nedbalova skica klavírního výtahu, po níž následuje autografní čistopis klavírního výtahu

⁴¹³ Např. melodramy ve finálních číslech operety *Polská krev*.

⁴¹⁴ Viz kapitola 6.2.1, str. 118 a 119 a kapitola 6.2.3, str. 119 a 120.

⁴¹⁵ Viz kapitola 6.2.3, str. 120.

s německým textem. Z něj byl v další fázi pořízen opis, do kterého si skladatel učinil instrumentační poznámky. Ty byly východiskem pro tužkový autograf partitury, z něhož byl opisovačem pořízen její výsledný čistopis, který Nedbal na závěr ještě opatřil svými korekturami inkoustem. Podobný vývoj můžeme pozorovat např. v duetu Eriwana a Ireny z operety *Eriwan*⁴¹⁶ či v duetu Tommyho a Jessie z operety *Krásná Saskia*.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Viz kapitola 6.2.2, str. 119.

⁴¹⁷ Viz kapitola 6.2.2, str. 119.

7 Soupis obsahu položky sign. 8740/1446 z depozitáře divadelního oddělení Národního muzea v Terezíně – pozůstalost Oskara Nedbala⁴¹⁸

7.1 Fascikl I

7.1.1 Konvolut č. 5 O. Nedbal – skici a torza skladeb z mládí

- Sedm notových sešitů a zápisníků
 - tužkový a inkoustový autograf s poznámkami skladatele o využití motivů v jednotlivých skladbách
- *Klavírní trio* (bez opusového čísla)
 - inkoustový autograf
 - čistopis partitury a jednotlivých hlasů
- *Smyčcový kvartet* (bez opusového čísla)
 - inkoustový autograf
 - čistopis partitury a jednotlivých hlasů
- Blíže nespecifikované skici pro klavír a housle
 - inkoustový autograf
- *Cavatina* (bez opusového čísla)
 - inkoustový autograf
 - klavírní skica bez vokálního partu
- *A. Dvořák – op. 91 – Tři ouvertury – ouvertura č. 2 „Karneval“*
 - inkoustový autograf
 - titulní strana čtyřručního klavírního výtahu se skladatelským přípisem „arrangoval Oskar Nedbal“

⁴¹⁸ Pro autentické názvy skladeb nebo jejich částí, které jsem pro účely tohoto soupisu přejal tak, jak jsou v Nedbalově pozůstalosti uvedeny, budu používat kurzívu. U těch pramenných jednotek, kde jsem musel kvůli absenci autentických názvů použít vlastní formulace, kurzíva použita není.

- *Sonata pro klavír* (bez opusového čísla)
 - inkoustový autograf
 - fragment skici
- *Sonatina pro housle a klavír* (bez opusového čísla)
 - inkoustový autograf
 - datováno „20/2/89“
- Blíže neidentifikované notové fragmenty
 - tužkový a inkoustový autograf
- *Sonata pro cello* (bez opusového čísla)
 - inkoustový autograf

7.1.2 Konvolut č. 6 Nedbal: Z pohádky do pohádky – skici, části klav. výt. aj.

- *No. 14 – Partitur – Terzet – Walzer Scene*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - prvních 15 taktů obsahuje skicu vokálního partu Heleny
 - obsahově souvisí s operetou *Polská krev*, nikoliv s baletem *Z pohádky do pohádky*
- *No. 14 – Duett*
 - tužkový autograf
 - partitura v plné instrumentaci bez vokálních partů
 - kompletní číslo
 - jedná se o duet Heleny a Popiela ze třetího jednání operety *Polská krev*, s baletem *Z pohádky do pohádky* obsahově nesouvisí
- *Skizza původního začátku baletu Z pohádky do pohádky*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu

- *Valse di Ballet*
 - autograf fialovou a obyčejnou tužkou
 - fragment partitury
 - skladatelův přípis: „komponováno později do baletu Z pohádky do pohádky, Nedbal“
- *Z pohádky do pohádky*
 - inkoustový autograf
 - fragmenty jednotlivých orchestrálních hlasů různých baletních čísel
 - party VI 1, VI 2, Vla, Fl 1, Fl 2, Cl 1, Cl 2, Ob 2, Fgt 1, Fgt 2, C. Ingl., Picc., Cfgt, Harfa, Tr 1, Trbne 1, II, III, Cor III, Basso, Tambourin, Gr. Cassa und Patti, Timp
- *Z pohádky do pohádky*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírní skici blíže neidentifikovaného čísla
- *Z pohádky do pohádky*
 - inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Partitura No. 9*
 - inkoustový autograf
 - titulní strana – jiný, blíže neidentifikovaný rukopis tužkou
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - vypracovány i vokální party s německým textem
 - jedná se o duet Heleny a Popiela z druhého jednání operety *Polská krev*, s baletem *Z pohádky do pohádky* obsahově nesouvisí

- *No 11. Ensemble und Gebet*
 - tužkový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - vypracovány i vokální party s německým textem
 - jedná se o modlitbu z třetího jednání operety *Polská krev*, s baletem *Z pohádky do pohádky* obsahově nesouvisí
- Opis některých částí baletu *Z pohádky do pohádky*
 - inkoustový autograf
 - fragmenty partitur blíže neurčených částí baletu
- *Obraz III – Město*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - skladatelovy libretistické poznámky v češtině
- *Obraz IV – Dračí sluj*
 - inkoustový a tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - skladatelovy libretistické poznámky v češtině červenou tužkou a v němčině černou tužkou
- *3. Bild – Die Prinzessin*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu

7.1.3 Konvolut č. 7A Cudná Barbora – skici, fragmenty apod.

- Fragmenty libreta v němčině
 - strojopis na průklepovém papíru
 - rukopisné poznámky tužkou
 - písmo skladatele nelze jednoznačně identifikovat
- Blíže neidentifikovaná skica
 - tužkový autograf
 - fragment klavírního výtahu
 - vypracovány vokální party čtyřhlasého sboru bez textu
- Č. 2 a č. 3
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part Mabel s německým libretem
- *Introduction mit Chor und russischer Tanz*
 - inkoustový autograf
 - fragment partitury
 - skladatelův přípis „psáno pro Ameriku“
- *Barbara Walzer*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
- *Ouverture, Skizza K.[eusche] Barbara*
 - inkoustový autograf
 - klavírní skica

- *Skica přede hry*
 - inkoustový a tužkový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
- Č. 2 – *píseň Barbary*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- Č. 3 – *Terzett Mabel, Kitty, Tony*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- Č. 4 – *Duet Kitty, Barbara*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- Č. 5A – *Halifax*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině

- Č. 5B – *Lied – Barbara*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- Č. 7 – *Ensemble*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- Č. 8 – *Septet*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- Č. 9 – *Couplet – Halifax*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině

- Č. 10 – *Duet Barbara, Halifax*
 - částečný autograf tužkou – český text
 - ostatní – inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
- No. 9 – *Halifax*
 - inkoustový a tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - bez vokálního partu
- Č. 11 – *Duet Barbara, Tony*
 - autograf inkoustem a červenou tužkou
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracován vokální part v němčině
 - červenou tužkou podložen český text
- No. 11 – *Duet Tony, Barbara*
 - inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - vypracován vokální part v němčině

7.2 Fascikl II

7.2.1 Konvolut č. 10 O. Nedbal: Krásná Saskia – skici, hlasy, části klav. výt.

- Fragmenty libreta v němčině
 - strojopis na průklepovém papíru
 - autografní poznámky tužkou, především náčrtky notových motivů
- *Skizy Saskia*
 - inkoustový autograf
 - fragmenty klavírního výtahu blíže neidentifikovaného čísla
- Blíže neidentifikované skici
 - tužkový autograf
- *No. 2 – Duet*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *Chor und Adrian – No. 1 – O. Nedbal*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis partitury
 - kompletní číslo
- Blíže neidentifikovaná skica partitury
 - tužkový autograf

- Č. 2 – *Adrian und Freunde*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány i vokální party v němčině
- No. 3 – *Duet Tommy – Jessie*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury
- No. 3 – *Duet Tommy – Jessie*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
- No. 3 – *Duet*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis partitury
 - kompletní číslo
- No. 4 – *Kunstlermarch*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
- No. 5 – *Saskia Lied*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo

- *No. 5*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis partitury
 - kompletní číslo
- *No. 6 – Duet Saskia – Adrian*
 - tužkový autograf
 - čistopis partitury
 - kompletní číslo
- *Finale I. akt*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 11 – Adrian, Saskia*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 12 – II. akt – Duet Tommy, Jessie*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině

- *18. No. 1, 2, 6, 8, 9, 10, finale I, II*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - všechna hudební čísla kompletní
 - vypracovány vokální party v němčině

7.2.2 Konvolut č. 11 Eriwan

- Č. 4
 - fragmenty orchestrálních partů
 - inkoustový autograf
- *Introdukce*
 - tužkový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - částečně vypracován vokální part v němčině
- *No. 2 – Duet Nelly, Irene*
 - tužkový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 3*
 - tužkový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - částečně vypracovány vokální party v němčině
- *No. 4 – Eriwans Aufstritslied*
 - tužkový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - vypracován vokální part v němčině
- *No. 4 – Rezitativ und Lied*

- tužkový autograf
- fragment plně instrumentované partitury
- *Duet č. 5 – Eriwan – Irene*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 6*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 7 – finale*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 8 – Introdukce II. akt*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině

- *No. 10*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 11*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 12*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 13*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *Finale*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině

- *III. akt – Duet Eriwan, Irene*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 15 – Duet Eriwan, Irene*
 - inkoustový autograf
 - čistopis klavírního výtahu
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 16*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis klavírního výtahu
 - kompletní číslo
- *No. 16 – Duet Eriwan, Irene*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 16 – Duet Eriwan, Irene*
 - tužkový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině

- *No. 17 – Parodistisches Ensemble*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party bez textu
- *No. 17 – Duet*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis klavírního výtahu
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- Fragment libreta v němčině
 - strojopis na průklepovém papíru
 - autografní poznámky tužkou

7.2.3 Konvolut č. 12 O. Nedbal – Mamzelle Napoleon, hlasový materiál

- Fragmenty orchestrálních partů
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - skladatelovy dodatečné autografní korektury a poznámky tužkou
- *Madame Napoleon – No. 5 – Terzett*⁴¹⁹
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině

⁴¹⁹ Viz kapitola 6.2.2, str. 119.

- *No. 5 – Terzett*
 - inkoustový autograf
 - skica partitury, instrumentovány jen smyčcové nástroje
 - kompletní číslo
- *Mamzelle Napoleon – No. 4 – Duett*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - autografní poznámky tužkou
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *Mamzelle Napoleon – ouverture*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
- Blíže neidentifikované fragmenty partitury
 - inkoustový autograf

7.3 Fascikl III

7.3.1 Konvolut č. 7B Cudná Barbora, Čertova babička, skicy, fragmenty

- *Walzer duett Kitty, Halifax*
 - inkoustový autograf s instrumentačními poznámkami tužkou
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party s německým a českým textem

- *Kvartet*
 - inkoustový autograf s instrumentačními poznámkami tužkou
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 13 – Pantomima und Melodram*
 - inkoustový autograf s instrumentačními poznámkami tužkou
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *Finale II. akt*
 - tužkový autograf
 - skici a fragmenty klavírního výtahu i orchestrálních partů
- *No. 16 – Duet Pittifox, Mabel*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 15 – March Septett*
 - tužkový autograf
 - fragment klavírního výtahu
 - částečně vypracovány vokální party v němčině

- *Skici – Cudná Barbora*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - blíže neurčené fragmenty klavírního výtahu
 - datováno „Wien 2/10/1911“
 - skladatelův přípis „pro slečnu Marlow“⁴²⁰
- *Č. 17 – melodram*
 - tužkový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - vypracovány vokální party v němčině a češtině
- *Č. 6 – finale I. akt*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - částečně vypracovány vokální party, především sbor
 - německý text podložen inkoustem, český tužkou
- *Finale I. akt*
 - tužkový autograf
 - fragmenty klavírního výtahu a partitury
- *Finale II. akt*
 - tužkový autograf
 - skici klavírního výtahu
 - částečně vypracovány vokální party v němčině

⁴²⁰ Viz kapitola 6.3.2, str. 127.

- Č. 4 – I. jednání – *Duett Robertson, Kitty*
 - tužkový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - fragmenty klavírního výtahu i partitury
 - částečně vypracovány vokální party v češtině
 - text podložen červenou tužkou
- Č. 9 – II. jednání – *Duett Robertson, Kitty*
 - tužkový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - fragmenty klavírního výtahu
 - částečně vypracovány vokální party v češtině
 - text podložen červenou tužkou
- Č. 10 – II. jednání – *Tercetto*
 - tužkový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - skici klavírního výtahu
 - vypracovány vokální party bez textu
- Č. 12 – II. jednání – *píseň Kitty*
 - tužkový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - fragmenty klavírního výtahu
 - vypracován vokální part bez textu
- Č. 15 – III. jednání – *Duett – Betty, Harry*
 - tužkový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - fragmenty klavírního výtahu
 - částečně vypracovány vokální party v češtině
 - text podložen červenou tužkou

7.3.2 Konvolut č. 8 O. Nedbal: Teufels Grossmutter Partitur – skici, fragmenty

- *Partitur – I. Bild – Vorspiel*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
 - skladatelovy libretistické poznámky v němčině a přípis „Eine Maller Atelier“
- *Einleitung*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
- *Ballabile – 2. Bild*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
- *Ballet „Des Teufels Grossmutter – Ballet Tänze – II. Reihe /9–14/“*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
- *Biedermeier Walzer*
 - inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
- *Klavier Auszug „Andersen“ – Oskar Nedbal*
 - inkoustový a tužkový autograf
 - fragment klavírního výtahu blíže neidentifikovaného čísla
 - libretistické poznámky v češtině černou tužkou a v němčině červenou tužkou

- *Die Winzerbraut, Operette in drei Akten von Leo Stein und Julius Wilhelm – Vorspiel*
 - tištěný part harfy
 - poznámka „copyright 1916 in the USA by Ludwig Doblinger“
- *No. 1 – II. Teil – Walzer, Melodram – Winzerbraut – Oskar Nedbal*
 - inkoustový autograf
 - fragment partitury
- *No. 5 – Parodistisches Duettino Helena, Zaremba*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury
 - částečně vypracovány vokální party v němčině
- *Duettino – Helena a Zaremba*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury
 - instrumentace vypracována jen částečně a s odkazem na předchozí stránky
 - naskicovány vokální party v němčině
- Blíže neidentifikovaná skica mazurky
 - tužkový autograf
 - fragment partitury pro klavír a smyčce
- *No. 8A – Vinobraní – Terzett Julja, Franjo, Milan*
 - inkoustový autograf
 - skica klavírního výtahu s instrumentačními poznámkami
 - vypracovány vokální party v němčině

- *No. 9 – Terzet t – Julja, Franjo, Milan*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo s navrženými škrty
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 9 – Terzett*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis partitury
 - kompletní číslo
- Blíže neidentifikovaná skica partitury z operety *Vinobraní*
 - inkoustový autograf
- *No. 13 – Polka – Terzett*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis partitury
 - kompletní číslo
- *No. 13 – Polka – Terzett*
 - tužkový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
- *No. 14 – Polka – Terzett*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis klavírního výtahu
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině

- *No. 14 – Polka – Terzett*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - čistopis klavírního výtahu
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- *No. 14 – Polka – Terzett – III. akt – Klavier Auszug*
 - inkoustový rukopis
 - fragment klavírního výtahu
 - vypracovány vokální party v němčině

7.3.3 Konvolut č. 9 O. Nedbal – skici a fragmenty k Princezně Hyacintě a Polské krvi

- Motivické skici a libretistické poznámky
 - tužkový autograf
- *Valčík*
 - tužkový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo
 - instrumentační poznámky červenou tužkou
- *Hyacinta a Jan*
 - tužkový autograf
 - blíže neidentifikované skici klavírního výtahu
- *I. dějství, obraz 1 a 2 Princezna Hyacinta*
 - tužkový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - libretistické poznámky a přepis skladatele: „První skizza psaná tužkou v bytě Lad. Nováka“

- *III. Bild „Die Prinzessin“*
 - tužkový autograf
 - fragment skici klavírního výtahu
- *VI. Bild*
 - tužkový autograf
 - fragment skici klavírního výtahu
- *Původní konec Hyacinty*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - skladatelovy poznámky a korektury
- Dvě blíže neidentifikované skici partitury
 - inkoustový autograf
 - libretistické poznámky v němčině
- *Polenblut – Paritur – Introduction No. 1*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Polenblut – Introduction No. 1*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- Skica partitury úvodu operety *Polská krev*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - skladatelovy dodatečné instrumentační korektury

- Skica partitury úvodu operety *Polská krev*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - skladatelovy dodatečné instrumentační korektury
- *Tercet Jadwiga, Wanda, Popiel*
 - tužkový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - vypracovány vokální party v němčině
- Skica partitury duetu Wandy a Bola
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- Skica partitury duetu Wandy a Bola
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - skladatelovy dodatečné instrumentační poznámky a korektury
- Skica krakoviaku
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Duet Heleny a Zaremby*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment klavírního výtahu
 - vypracovány vokální party v němčině

- *Finaletto – I. akt*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Kartenszene*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - skladatelův přípis: „V tomto obalu jsou 2 archy čísla 7 Kartenszene, z kterého se ve finale opakuje instrumentace.“
- *Marchslied mit Chor*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - skica partitury v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - částečně vypracovány i vokální party v němčině
- *Duett Heleny a Popiela*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Melodram und Duettino*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Melodram und Duettino*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - vypracovány vokální party bez textu

- *Melodram und Duettino*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - skladatelovy dodatečné korektury modrou tužkou
- Fragment klavírní skici melodramu
 - tužkový rukopis, blíže neidentifikované písmo
- *Finale II. aktu*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Ensemble und Gebet*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - částečně vypracovány vokální party v němčině
- *Ensemble und Gebet*
 - tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Finale III. aktu*
 - inkoustový a tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
- *Finale III. aktu*
 - inkoustový a tužkový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci

7.4 Fascikl IV

7.4.1 Konvolut č. 13 O. Nedbal – Donna Gloria – skicy, hlasy

- Fragmentsy orchestrálních hlasů blíže neidentifikovaných hudebních čísel
 - tištěné party VI I, VIc, CB
 - poznámka „copyright 1926 Josef Weinberger, Leipzig“
- Fragmentsy hudebních čísel 1–5, finale I, 7–11, finale II
 - tužkový a inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - opisy partitur v plné instrumentaci
 - částečně vypracovány vokální party v němčině
 - skladatelovy dodatečné autografní korektury a poznámky červenou tužkou
- Fragmentsy blíže neidentifikovaného čísla
 - tužkový a inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - původní titul *Die Frau Ohne Namen* přepsán na *Donna Gloria*⁴²¹
 - částečně vypracován vokální part v němčině

7.4.2 Konvolut č. 14 O. Nedbal – Líný Honza, Sedlák Jakub – skicy, fragmenty

- Fragment blíže neidentifikované části baletu *Pohádka o Honzovi*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - skica klavírního výtahu
 - libretistické poznámky v češtině

⁴²¹ Viz kapitola 6.2.4, str. 121.

- Fragmenty blíže neidentifikované části baletu *Pohádka o Honzovi*
 - tisk klavírního výtahu
 - skladatelovy dodatečné autografní korektury tužkou a inkoustem
 - německé libreto podloženo tužkou a inkoustem, blíže neidentifikovaný rukopis
- *Der Faule Hans*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - skica partitury blíže neidentifikovaného čísla
- *Partitura II. obrazu*
 - tužkový a inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - opis partitury v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - skladatelovy dodatečné autografní korektury a poznámky tužkou
- *Pohádka o Honzovi*
 - inkoustový autograf
 - fragment partitury blíže neidentifikovaného čísla
- *Partitura „Slussmarch und Apotheose“ k balletu „Der Faule Hans“*
 - tužkový a inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - opis partitury v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
 - skladatelovy dodatečné autografní korektury tužkou
- *Krakowiak – Der Faule Hans*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah
 - kompletní číslo

- *Cracovienne*
 - inkoustový rukopis, blíže neidentifikované písmo
 - klavírní skica
- *No. 2 „Bühnenmusik – Krakowiak“*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury smyčců a klavíru – tužkou
 - vokální part sboru – inkoustem
- Blíže neidentifikované skici k opeře *Sedlák Jakub*
 - tužkový autograf

7.4.3 Konvolut č. 15 Nedbal – skici a fragmenty různých děl, hlavně operet

- *Samson – Act II*
 - tužkový a inkoustový autograf
 - fragment partitury v plné instrumentaci
 - přiložen inkoustový autograf orchestrálního partu I. houslí
- *Valčík pro quartett*
 - inkoustový autograf
 - part I. houslí
- *Cyrano de Bergerac*
 - inkoustový autograf
 - blíže neidentifikované skici
- *Herbstlied – píseň Milana*
 - inkoustový autograf
 - klavírní výtah

- Blíže neidentifikovaná partitura *Tempo di Valse*
 - inkoustový autograf
 - partitura v plné instrumentaci
 - kompletní číslo
- *Barcarolla, op. 8*
 - fragment notového tisku
 - skladatelovy autografní korektury tužkou
- *Miss Butterfly, op. 17*
 - fragment notového tisku
 - skladatelovy autografní korektury tužkou
- *Valse Caprice, op. 8*
 - fragment notového tisku
 - skladatelovy autografní korektury tužkou
- *Variace na téma A. Dvořáka, op. 1*
 - fragment notového tisku
 - skladatelovy autografní korektury tužkou
- Soubor blíže neidentifikovaných fragmentů
 - inkoustový a tužkový autograf
 - fragmenty partitur, klavírních výtahů i jednotlivých orchestrálních hlasů

Závěr

Na pozadí analýzy Nedbalovy operetní tvorby a v návaznosti na průzkum nedbalovského fondu v terezínském depozitáři DO–NM vyplynulo, že významným zdrojem inspirace a determinantou dramaturgického rozvrhu každého jevištního díla bylo v Nedbalově případě libreto. Těsná spolupráce s libretisty byla pro něj nutností již od samého počátku, ještě než začal komponovat partituru. Dokazují to četné autografní poznámky a motivické skici hlavně ve strojopisech libret a vyplývá to i z korespondence s autory textů.⁴²² Vědomí důležitosti vztahu hudební a textové složky umožnilo Nedbalovi v jeho nejlepších operetách dosáhnout vyváženého a soudržného dramatického tvaru. I způsob, jakým skladatel přistoupil k vlastní kompoziční práci, svědčí o jeho ambici klást na populární hudebně dramatický žánr vyšší umělecké nároky, než bylo obvyklé.

Na druhou stranu je patrné, že Nedbalův přístup k výběru zhudebňovaných textových předloh nebyl vždy dosti kritický.⁴²³ Nedostatečná úroveň libret jak z hlediska námětu, tak i kvůli samotnému literárnímu zpracování se projevila především na dílech, která vznikla po operetách *Polská krev* a *Vinobraní*. Slabá libreta jsou spolu s určitou skladatelovou invenční vyčerpaností v pozdním tvůrčím období hlavními důvody, proč je dnes většina Nedbalovy operetní tvorby prakticky zapomenuta.

Trvalá obliba operety *Polská krev* od její premiéry až do současnosti byla i podnětem pro vznik četných inscenačních úprav a opakovaných vydání klavírního výtahu. Na druhé straně však doposud nebyla ani jednou vydána tiskem partitura a často i orchestrální materiály existují jen v opisech, třebaže by si také zasloužily revidované tištěné vydání. Výše uvedené prameny, včetně těch z terezínského depozitáře DO–NM, by jistě mohly být jedním z východisek pro kritickou edici nejen operety *Polská krev* ale i dalších – alespoň těch nejznámějších – Nedbalových děl.

Výsledky mé badatelské činnosti především ve fondech terezínského depozitáře DO–NM, které v této práci publikuji vůbec poprvé, ukazují, že v prvním stupni zpracování zůstává stále velké množství nedbalian neobyčejné hodnoty vztahujících se nejen

⁴²² Viz např. korespondence Oskara Nedbala s Leo Steinem in *Buchner – Soupis I*, str. 196–198.

⁴²³ Např. Zdeněk Nejedlý se v časopisu *Smetana* vyjádřil o baletu *Princezna Hyacinta* takto: „Chtítí na skladateli, aby organicky zpracoval myšlenkově dílo tak nemožné, jako je Hyacinta po stránce dějové, byl by požadavek nadlidský. I v tomto směru komponuje Nedbal čím dál tím horší sujety.“ Viz *Šulc*, str. 162.

k operetě *Polská krev*, ale prakticky k celému Nedbalovu skladatelskému dílu. Závěrem si tedy dovoluji vyjádřit naději, že se výše popsané materiály v dohledné době stanou předmětem podrobnějšího výzkumu dalších badatelů, kteří tak přispějí k hlubšímu poznání a náležitému zhodnocení Nedbalovy tvorby.

Seznam obrázků

Obrázek 1–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 3–4.....	86
Obrázek 2–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 13.....	88
Obrázek 3–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 23–24.....	89
Obrázek 4–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 26.....	90
Obrázek 5–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 28.....	91
Obrázek 6–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 36.....	92
Obrázek 7–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 44–45.....	94
Obrázek 8–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 58.....	95
Obrázek 9–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 70.....	96
Obrázek 10–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 76.....	97
Obrázek 11–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 79.....	97
Obrázek 12–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 83.....	98
Obrázek 13–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 84.....	99
Obrázek 14–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 111.....	100
Obrázek 15–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 114.....	101
Obrázek 16–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 118–119.....	101
Obrázek 17–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 122–123.....	102
Obrázek 18–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 127.....	103
Obrázek 19–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 140–141.....	104
Obrázek 20–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 145–146.....	105
Obrázek 21–Nedbal, Oskar: <i>Polenblut</i> , klavírní výtah, Döblinger, Wien, 2014, str. 156.....	106

Seznam použité literatury a pramenů

Slovníky, encyklopedie, souborná pojednání a monografie

BAUER, Anton. *Oper und Operetten in Wien*. Wien, 1955.

BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, svazek IX*. Kassel: Bärenreiter, 1961, sl. 1344–1345.

BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, svazek X*. Kassel: Bärenreiter, 1962, sl. 89–111.

BUDIŠ, Ratibor. *Oskar Nedbal – Rok české hudby*. Praha, 1974.

BUGALOVÁ, Edita (ed.). *Hudobné inštitúcie na Slovensku – zborník príspevkov z konferencie, Bratislava 24. 10. 2012, Slovenské Národné múzeum – Hudobné múzeum*. Bratislava, 2012.

BUCHNER, Alexandr. *Oskar Nedbal – soupis pozůstalosti*. Praha, I. díl – 1964, II. díl – 1968.

BUCHNER, Alexandr. *Oskar Nedbal*. Praha: Panton, 1976.

BURGHAEUSER, Jarmil. *Slavní čeští dirigenti*. Praha, 1963.

CSÁKY, Moritz. *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay*. 2., überarb. Aufl., Wien: Böhlau, 1998.

ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŮŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek I*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŮŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek II*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965.

DÖHRING, Sieghart – DAHLHAUS, Carl (eds.). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett. Svazek IV*. München: Piper, 1991, str. 396 – 399.

DOLAN, Ondrej: *Prehl'ad profesorov 1919 –1966, Prehl'ad pracovísk 1919–1948*. Bratislava: Universita Komenského, 1968.

FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil), svazek VII*. Kassel: Bärenreiter, 1997, sl. 706–740.

FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Personenteil), svazek XII*. Kassel: Bärenreiter, 2004, sl. 955–957.

FLOTZINGER, Rudolf (ed.). *Oesterreichisches Musiklexikon, svazek III*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, str. 1589.

- FLOTZINGER, Rudolf (ed.). *Oesterreichisches Musiklexikon, svazek IV*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, str. 1662 – 1666.
- GIEBISCH, Hans – GUGITZ (eds.). *Gustav: Bio-bibliographisches Literaturlexikon Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Hollinek, 1964.
- GRUN, Bernard. *Kulturgeschichte der Operette*. Berlin: Lied der Zeit, 1961.
- HOLZKNECHT, Václav. *Česká filharmonie: příběh orchestru*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- HOLZKNECHT, Václav. *Portréty, úvahy, kritiky, morality*. Praha: Supraphon, 1983.
- HOZA, Štefan. *Opera na Slovensku*. Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1954.
- HUDEC, Konštantín. *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1949.
- HUTTER, Josef – CHALABALA, Zdeněk. *České umění dramatické. Zpěvohra. II. díl*. Praha: Šolc a Šimáček, 1941.
- KLOTZ, Volker. *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století; (Do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994.
- KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století; (1918–1968)*. Praha: Academia, 1998.
- KRAUS, Hans Christof (ed.). *Neue Deutsche Biographie. Svazek 2*. Berlin: Duncker & Humblot, 1955.
- LAMB, Andrew. *150 Years of Popular Musical Theatre*. New Haven: Yale Univ. Pr., 2000.
- NOVÁK, Ladislav. *Oskar Nedbal v mých vzpomínkách*. Praha: Nakladatelské družstvo Máje, 1938.
- OBERMAYER – MARNACH, Eva a kol. (eds.). *Österreichisches Biographisches Lexikon, Svazek VII*. Wien: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978, str. 51 a 52.
- OČADLÍK, Mirko – SMETANA, Robert (eds.). *Československá vlastivěda, díl IX.: Umění. Svazek III: Hudba*. Praha: Horizont, 1971, str. 257.
- OREL, Alfred. *Musikstadt Wien*. Wien: Wancura, 1953.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí: teorie jedné komunikační formy*. Praha: Supraphon, 1974.

- PAULOVÁ, Eva – VANIŠOVÁ, Dagmar. *České kvarteto*. Praha: Nadace Muzea české hudby, 1992.
- PETRDLÍK, Jiří. *Skladatel Oskar Nedbal jako dirigent a hudební organizátor*. Diplomová práce. Praha: HAMU, 2005.
- PLOOG, Karin: *...Als die Noten laufen lernten. Geschichte und Geschichten der Musik bis 1945 – Komponisten – Librettisten – Texte, II. díl*. Norderstedt: Books on demand, 2015.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, svazek XIII*. London: Macmillan, 1980, str. 90 a str. 648–652.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera, svazek I*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera, svazek II*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera, svazek III*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera, svazek VI*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, svazek XVI*. New York: Macmillan, 2001, str. 277–285.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, svazek XVII*. New York: Macmillan, 2001, str. 732.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, svazek XVIII*. New York: Macmillan, 2001, str. 493–498.
- SCHNEIDEREIT, Otto. *Operette von Abraham bis Ziehrer*. Berlin: Henschelverlag, 1969.
- SCHNEIDEREIT, Otto. *Operettebuch*. Berlin: Henschelverlag, 1975.
- SCHNEIDEREIT, Otto. *Operette A – Z*. Berlin: Kunst Und Gesellschaft, 1981.
- SCHNIERER, Miloš. *Český a východoevropský neofolklorismus v artificiální hudbě 20. století: deset studií od Janáčka k serialismu*. Brno: Editio Moravia, 2007.
- SCHOLZ, Christian. *Hanbuch des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballet, svazek II*. Freiburg: Herder, 1992, str. 564.
- SMETANA, Robert (ed.). *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*. Praha: Academia, I. díl – 1972, II. díl – 1981.

- ŠULC, Miroslav. *Česká operetní kronika*. Praha: Divadelní ústav, 2002.
- ŠULC, Miroslav. *Oskar Nedbal*. Praha: SNKLHU, 1959.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. *Cesty operety: vývoj slovenského hudobno-zábavného divadla*. Bratislava: Opus, 1982.
- VANIŠOVÁ, Dagmar. *Oskar Nedbal – inventář fondu*. Praha: NM-ČMH, 1993.
- VESELÝ, Richard. *Česká filharmonie v letech 1901–1924*. Praha, 1935.
- VRATISLAVSKÝ, Jan. *České kvarteto*. Praha: Supraphon, 1984.
- VYSLOUŽIL, Jiří – FUKAČ, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1977, str. 656-658.
- WARRACK, John – WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Praha: Iris, 1998.

Časopisecké a sborníkové studie

- AXMAN, Emil. *Vzpomínka in Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 1, str. 34.
- BARTOŠ, František. *In memoriam Oskara Nedbala in Rozpravy Aventina*, roč. 6, str. 15–16.
- BOHÁČEK, Ludvík. *České kvarteto a Český spolek pro komorní hudbu in Knihovna Mozartovy obce*, č. 2. Praha, 1932.
- BORODÁČ, Jan. *Prečo...? in Naše divadlo*, roč. 3, č. 11.
- ČERNUŠÁK, Gracian. *Nekrolog Oskara Nedbala in Listy Hudební matice*, roč. 1930, č. 1.
- ČERVINKOVÁ, Blanka. *Oskar Nedbal – nástin života a díla*. Praha: Městská knihovna, 1974.
- DOSTÁL, Jiří. *Oskar Nedbal in Divadelní revue Národního divadla*, roč. 20, č. 6, str. 2 a 3.
- FOERSTER, Josef Bohuslav. *Oskar Nedbal – hrst vzpomínek in Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 1, str. 30.
- FÖLDVÁRIOVÁ, Naďa. *Oskar Nedbal – súradnice medzivojrovej opery in Hudobný život*, roč. 21, č. 6, 1989, str. 12.
- KREJČÍ, Iša. *Za Oskarem Nedbalem in Divadelní revue Národního divadla*, roč. 8, č. 17.
- KŘÍČKA, Jaroslav. *Ze vzpomínek na Oskara Nedbala in Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 2, str. 99.
- KVĚT, Jindřich. *In memoriam Oskara Nedbala*. Bratislava: Rotary Club, 1931.
- LAMB, Andrew: heslo *Operetta in The New Grove Dictionary of Opera*, svazek III. Oxford: Oxford University Press, 1997, str. 707–713.
- LEHOCZKÁ, Viera: *Vývojové determinanty kultúry v rozhlasovej komunikácii na Slovensku*, in *communicationtoday*, č. 1. Trnava, 2011, str. 43–45.
- MAHEN, Jiří. *Případ Oskar Nedbal in Index*, roč. 3, č. 2, str. 14.
- NEDBAL, Karel. *Strýci Oskarovi Nedbalovi in Naše divadlo*, roč. 3, č. 10, str. 3.
- REITTEREROVÁ, Vlasta: *Film Svatý Václav a jeho místo v historii českého filmu a filmové hudby*, in *Opus musicum*, roč. 43 (2011), č. 2, str. 49–63.
- ŠOUREK, Otakar. *Vzpomínka na Oskara Nedbala in Venkov*, roč. 1930.
- ŠTĚDRŇ, Bohumír: heslo *Nedbal, Oskar in Československý hudební slovník osob a institucí*, svazek II. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965, str. 154.

Internetové zdroje

AustriaN Newspapers Online [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: www.anno.onb.ac.at

Collector's Homepage Autogramme & Autographen [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: <http://www.cyranos.ch/>

Communication Today [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: <http://www.communicationtoday.sk/>

ČESKÝ ROZHLAS. *Archiv rozhlasu* [online]. 2015. [cit. 20. 05. 2015]. Dostupné z: www.rozhlas.cz/archiv/portal.

Deutschen national bibliothek [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: d-nb.info

Digital Archives [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: digi.ceskearchivy.cz

INSTITUT UMĚNÍ – DIVADELNÍ ÚSTAV. *Knihovna Divadelního ústavu* [online]. 2015 [cit. 20. 05. 2015]. Dostupné z: www.idu.cz/cs/knihovna-divadelniho-ustavu.

Internet Movie Database [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>

Larousse [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: <http://www.larousse.fr/>

MĚSTSKÁ KNIHOVNA V PRAZE. [online]. 2015 [cit. 25. 05. 2015]. Dostupné z: www.mlp.cz/cz.

NÁRODNÍ MUZEUM. *Divadelní oddělení*. [online]. 2015 [cit. 25. 05. 2015]. Dostupné z: www.nm.cz/Historicke-muzeum/Oddeleni-HM/Divadelni-oddeleni/.

NÁRODNÍ KNIHOVNA ČESKÉ REPUBLIKY. *Katalogy a databáze* [online]. 2015. [cit. 20. 05. 2015]. Dostupné z: <http://www.nkp.cz/katalogy-a-db>.

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHÍV. *Aktuality* [online]. 2015 [cit. 20. 06. 2015]. Dostupné z: www.arl.nfa.cz.

PRAŽSKÁ KONZERVATOŘ. *Knihovna Pražské konzervatoře, specializovaná knihovna* [online]. 2015 [cit. 16. 05. 2015]. Dostupné z: www.prgcons.cz/renderDocument.php.

Schenker Documents Online [online]. [cit. 2016-03-09]. Dostupné z: <http://mt.ccnmtl.columbia.edu/>

Noty

- LEHÁR, Franz. *Die lustige Witwe*: klavírní výtah. Wien: Döbbling, 1906.
- NEDBAL, Oskar. *Die keusche Barbara*: klavírní výtah. Leipzig: Döbbling, 1910.
- NEDBAL, Oskar. *Die Winzerbraut*: klavírní výtah. Wien: Döbbling, 2010.
- NEDBAL, Oskar. *Polenblut*: klavírní výtah. Wien: Döbbling, 1913.
- NEDBAL, Oskar. *Polenblut*: klavírní výtah. Wien: Döbbling, 2014.
- NEDBAL, Oskar. *Polská krev*: rukopisná partitura. Liberec: Divadlo F. X. Šaldy, 1973.

Nahrávky

- NEDBAL, Oskar. *Vinobraní*. SU 3159, Supraphon, Praha, 1996.
- NEDBAL, Oskar. *Die Winzerbraut*. CPO 777629-2, Classic Production Osnabrück, Georgsmarienhütte, 2011.
- NEDBAL, Oskar. *Polská krev*. SU 3025, Supraphon, Praha, 1995.
- NEDBAL, Oskar. *Polská krev*. CR 0668-2, Radioservis, Praha, 2014.
- Různí autoři: *Operetní slágy Městského divadla Brno*, Brno, 2007.

Archivní a další fondy

- Česká televize – archiv.
- Divadlo F. X. Šaldy v Liberci – archiv.
- Fondy Českého rozhlasu.
- Fondy Divadelního ústavu – Institutu umění v Praze.
- Fondy Městské knihovny v Praze.
- Fondy Národního filmového archivu.
- Fondy Národní knihovny České republiky.
- Fondy Národního muzea – Českého muzea hudby.
- Národní muzeum – divadelní oddělení, depozitář Terezín.
- Pražská konzervatoř – archiv.