

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

# DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mgr. Martin Šochman

K otázce dramaturgie Kittlovy opery

*Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*

On a Question of the Dramaturgy of Kittl's Opera *Bianca*

*und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Marta Ottlová

Praha 2016

*Na tomto místě bych rád poděkoval paní profesorce Ottlové. A to nejenom za to, že byla ochotná vést tuto diplomovou práci, ale i za to, že mi svými přednáškami a semináři na Filozofické fakultě otevřela pohled do hudebních dějin dlouhého století.*

*M. Š.*

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Úvalech dne 1. srpna 2016*

## Abstrakt

Česká operní produkce tzv. „předsmetanovského“ období představuje doposud hudebními historiky nezaslouženě opomíjené téma. Cílem této práce je zčásti splatit onen dluh, a to ukázáním Kittlovy opery *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* (na libreto Richarda Wagnera podle románové předlohy Heinricha Königa *Die hohe Braut*) jako příkladu dokumentujícího kvalitní úroveň pražské scény poloviny století. Jádrem práce je tvořeno dramaturgickou analýzou výsledného tvaru opery, jež postupuje ve třech hlavních krocích. 1. Nejdříve je ve světle Königova života představena hlavní myšlenka a její estetické uchopení v jeho románu. 2. Další kapitola se věnuje Wagnerovu libretu. Kromě ukázání rozdílnosti románové a operní estetiky je zde kladen důraz především na dramaturgické prostředky, s nimiž Wagner pracuje: různé využití lokálního koloritu (*couleur locale*), ansámblová čísla typu *pezzo concertato*, práce se specifickými časovými strukturami v operě či alegorické využití technik *spectacle d'optique*. 3. Následující kapitola se snaží kriticky zhodnotit, do jaké míry se Kittlovi podařilo vystihnout Wagnerovu intenci, nebo, jinými slovy: do jaké míry se Wagnerův „básnický záměr“ (*dichterische Absicht*) uskutečnil v Kittlově zhudebnění. Kittlova změna závěru opery je zde interpretována jako řešení, jež do značné míry posouvá Wagnerovu původní představu, jež spočívala na uchopení historie jakožto mohutné síly, jež v rozhodném okamžiku ničí osudy dramatických hrdinů. Toto uchopení je příznačné pro historickou grand opéru. To, že Wagner estetikou francouzské velké opery dobře znal a nechal se jí ovlivnit, dokládá jeho text *Über Meyerbeers Hugenotten*, do současné doby v české muzikologii téměř nereflektovaný. Kritické představení jeho hlavních tezí je předmětem samostatné kapitoly. Poslední kapitola práce je věnována dobovým i pozdějším kritikám, jež ukazují některé další jevy typické pro 19. století, mimo jiné národně emancipační snahy a tzv. *Reminiszenzenjägeri*.

## Klíčová slova

Jan Bedřich Kittl, Richard Wagner, Heinrich König, grand opéra, historická opera, Velká francouzská revoluce, dramaturgická analýza, Rezeptionsgeschichte

## **Abstract**

The Czech opera production of the so called “Pre-Smetanian” era represents a topic quite neglected by music historians. It is therefore the goal of this master’s thesis to repay this debt by showing Kittl’s opera, *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, (the libretto, written by Richard Wagner, based on the novel, *Die hohe Braut*, by Heinrich König) as a work of art which illustrates the high quality of the Prague opera scene in the mid-1800s. The core of this thesis consists of a dramaturgical analysis of the final form of the mentioned opera. This analysis advances in three steps. 1. The main idea of König’s novel and its aesthetic are presented in the light of his life. 2. The following chapter concerns Wagner’s libretto. Apart from showing the differences between the novel- and opera aesthetics, the emphasis is on the dramaturgical means which Wagner employs: various usage of the *couleur locale*, ensemble of the *pezzo concertato* type, working with specific time structures in the opera or allegorical usage of the so called – as Frenchmen say – *spectacle d’optique*. 3. The next chapter strives to assess the extent to which Kittl succeeded in expressing Wagner’s intentions or, in another words, the extent to which Wagners’s “poetic intention” (*dichterische Absicht*) came true in Kittls’s music. Kittls’s change of the end of the opera is interpreted here as a solution which to a great extent, shifts Wagner’s original idea of depicting the history as a great force in which the decisive moment ruins the individual fates of opera heroes. This concept is typical for the so called *grand opera*. Wagner knew the aesthetic of this French genre very well and was influenced by it, as is shown in his article, *Über Meyerbeers Hugenotten*, and is not reflected enough in Czech musicology. This article is the subject of a separate chapter. The last chapter of this thesis is focused on the critiques in the press which shed light on a couple of phenomena typical for the 19<sup>th</sup> century: national striving and the so called *Reminiszenzenjägerei* (reminiscence hunt) among other things.

## **Key words**

Jan Bedřich Kittl, Richard Wagner, Heinrich König, grand opéra, historic opera, French Revolution, dramaturgical analysis, Rezeptionsgeschichte

# Obsah

ÚVOD.....	7
STAV BĀDÁNĪ.....	10
HISTORICKÝ ROMÁN <i>DIE HOHE BRAUT</i> JAKO VÝCHODISKO WAGNEROVA LIBRETA .....	14
Heinrich Kōnig, autor romānu <i>Die hohe Braut</i> .....	14
Romān <i>Die hohe Braut</i> : vybrané aspekty .....	17
WAGNERŮV NĀČRT LIBRETA VE SVĚTLE DRAMATURGIE FRANCOUZSKÉ GRAND OPĚRY .....	23
Wagnerova recepcce Meyerbeera v době koncipování nāčrtu libreta <i>Bianca und Giuseppe</i> .....	23
Wagnerova představa v jeho nāčrtu libreta k opěře <i>Bianca und Giuseppe</i> z hlediska operní dramaturgie .....	29
JOHANN FRIEDRICH KITTL: <i>BIANCA UND GIUSEPPE ODER DIE FRANZOSEN VOR NIZZA</i> . DRAMATURGICKĀ ANALÝZA OPERY .....	43
Wagnerův „básnický záměr“ a Kittlův „hudební výraz“ .....	43
Kittlovo zhudebnění.....	47
OPERA <i>BIANCA UND GIUSEPPE</i> VE SVĚTLE DOBOVÉ KRITIKY: PŘÍSPĚVEK K DĚJINĀM RECEPCE .....	52
ZĀVĚR .....	60
BIBLIOGRAFIE .....	62
Použitá a relevantní literatura.....	62
Recenze a kritiky .....	65
Notový materiál.....	66
Nahrāvka .....	66

# ÚVOD

Zabývající se snad až přespříliš otázkou české národní hudby a tématy s ní spojenými – otázkou, jež není relevantní dříve než od šedesátých let devatenáctého století, tedy od Smetanova návratu ze Švédska a začátku jeho uvědomělého působení coby zakladatele a hlavního představitele naší národní hudby –, opomíjela česká hudební věda, pokud jde o dlouhé století, jeho první polovinu včetně padesátých let – a označení „doba předsmetanovská“ je do značné míry výrazem onoho příliš jednostranného zaměření na zjev Smetanův<sup>1</sup> –, chápající Smetanu jakožto génia, jenž „dosavadní rysy českého hudebního myšlení povznesl nejen na úroveň evropského umění, nýbrž dal jim pečeť myšlenkové velikosti a monumentálnosti.“<sup>2</sup> Nyní je zřejmé – a do jisté míry i pochopitelné –, že výrazná umělecká osobnost Smetanova a jeho národně emancipační snahy zastínily dobu předcházející; je však na čase, aby hudební historiografie opustila představu amorfni „předsmetanovské doby“, jež, jak sugeruje tento pojem sám o sobě, je často zjednodušeně pojímána jako jakási přípravná fáze pozdějších dějin české hudby a jako taková také interpretována ve vztahu k této pozdější éře „Smetany a jeho současníků“.

Pokud jde o operu, žánr, na nějž se zde zaměřujeme – a v dlouhém století velmi reprezentativní žánr, stojící na vrcholu hierarchie uměleckých druhů –, ukazuje se totiž, že už čtyřicátá léta devatenáctého století představují dobu, jež byla velmi bohatá. Tehdejší operní produkci je však třeba nahlížet nikoliv jako něco, co na pomyslné linii pokroku připravovalo tvorbu Smetanovu – tedy ve vztahu k jeho operám, jež v šedesátých odpovídaly na jinou společenskou objednávku, než opery let čtyřicátých –, nýbrž prismatem dobové operní produkce, a to jak italské, tak německé a v první řadě francouzské tradice.

---

<sup>1</sup> Vladimír Helfert tak ve svém spisu Česká moderní hudba hovoří o „české hudební tvořivosti před Smetanou“ a ještě v roce 2010 (a od tohoto roku dodnes) je jedna ze zkouškových otázek z dějin hudby na Hudební akademii múzických umění (HAMU) v Praze formulována jako „Česká hudba raného romantismu (doba předsmetanovská)“, kde navíc udivuje i ztotožnění tohoto pojmu s „českou hudbou raného romantismu.“ Viz: Helfert (pozn. 2) a <https://www.hamu.cz/studium/pro-uchazece/pozadavky-k-teoreticke-zkousce-1/prijimaci-zkousky-z-dejin-hudby>, staženo 20. 6. 2016.

<sup>2</sup> Helfert, Vladimír: Česká moderní hudba, in: týž: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha 1970, s. 190.

*Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*<sup>3</sup>, opera Jana Bedřicha (Johanna Friedricha) Kittla na libreto Richarda Wagnera podle románové předlohy *Die hohe Braut* Heinricha Königa, premiérována 19. února 1848 v Königlich ständisches Theater v Praze za řízení skladatele, je dokladem výše načrtnutých tendencí – přičemž je to, jak bude potřeba ukázat, především žánr francouzské historické grand opéry, jenž tvoří hlavní recepční pozadí či libretistovo východisko –, a je tak cílem předkládané diplomové práce dramaturgickou analýzou této jedné opery poukázat na skutečnost, že Praha poloviny století dobře znala a v kompoziční praxi reflektovala soudobé operní trendy, jež se zde střetávají v míře téměř exemplární. Deklarovaný cíl postupuje ve třech hlavních krocích:

1. Nejdříve půjde o uchopení literární předlohy, z níž libretista Wagner vyšel. A protože se románová a operní estetika v řadě ohledů rozcházejí, bude potřeba ukázat, kterých momentů tohoto historického románu se Wagner coby libretista chopil a využil je pro své libretní zpracování a které naopak záměrně, využívaje svého dramatického citu, opomíjí.

2. Analýza Wagnerova libreta – přesněji řečeno: scénického náčrtu (*Entwurf*) libreta – a jeho zasazení do dobového dramatického kontextu tvoří do značné míry centrální kapitolu práce, a to z toho důvodu, že je to v první řadě právě libreto, jež dláždí cestu skladateli a které předurčuje budoucí operní dílo k určitému žánru či typu. Bude potřeba ukázat, že zde jde o typ, v němž „*vystupuje historie jako podstatně určující prostředí i pozadí, tj. couleur locale či milieu, v němž se odehrává víceméně nezávislé drama v tom, že se vyvíjí samo ze sebe, ze svých vlastních předpokladů a předváděný historický průběh neovlivňuje. Ten naopak jako osudová síla zasáhne do života dramatických hrdinů a v tomto rozhodujícím okamžiku se obě sféry vzájemně propojí.*“<sup>4</sup> O tom, že Wagnerovi tanula na mysli představa scribeovsko-meyerbeerovské operní dramaturgie s jejím uchopením historie, svědčí i jeho text *Über Meyerbeers Hugentotten*, v souvislosti s nímž je třeba jeho

---

<sup>3</sup> Dále jen zkráceně „*Bianca und Giuseppe*“ nebo jen „*Bianca*“.

<sup>4</sup> Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997, s. 83.



libreto interpretovat. (A skutečnost, že vznikl o několik let později, zde nehraje roli, protože vyjadřuje Wagnerův estetický názor oné doby, jenž se mezitím nezměnil.)

3. Přijmeme-li tezi, že o kvalitě libreta nerozhoduje „*sein literarischer, sondern sein melodramatischer Wert, d. h. seine Fähigkeit, der Musik die Aussage des Wesentlichsten zu überlassen, sie zur Entfaltung aller in ihr liegender Ausdrucksmöglichkeiten anzuregen*,“<sup>5</sup> bude potřeba v další kapitole ukázat, do jaké míry se podílelo Wagnerovo libreto, či – jak říká on sám ve spisu *Oper und Drama* – jeho „básnický záměr“ (*dichterische Absicht*) na výsledném tvaru Kittlovy opery, jinými slovy: do jaké míry se Kittlovi podařilo vyjádřit Wagnerovu intenci a v jakých momentech se případně obě koncepce liší.

---

<sup>5</sup> Abert, Anna Amalie: Libretto, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 8, Kassel etc., Sp. 712.

# STAV BĀDÁNĪ

Literatura věnovaná operní tvorbě Johanna Bedřicha Kittla – a z jeho oper je to právě *Bianca und Giuseppe*, jež, zčásti kvůli tomu, že jejím libretistou byl Richard Wagner, zčásti kvůli její rezonanci s revolučními událostmi roku 1848 v Praze a v neposlední řadě kvůli auře Kittlovy operní prvotiny, v této literatuře zaujímá zdaleka nejvíce místa –, sahajíc od Kittlova života až po dnešní dny, je poměrně široká a sama o sobě poučná v souvislosti s proměnou hudebně vědného uvažování: Lze tak pozorovat znatelný posun od snahy traktovat kittlovskou problematiku jako příběh, v němž má *Bianca* do značné míry centrální místo – ještě roku 1948 začíná Marie Tarantová svou kittlovskou monografií slovy: „*Dne 19. února 1848 byla významná premiéra opery ‚Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou‘ od Jana F. Kittla, ředitele pražské konzervatoře.*“<sup>6</sup> –, jež byla typická pro devatnácté a část dvacátého století<sup>7</sup> (a to příběh založený na pozitivismu v duchu devatenáctého století, snažícího se shromážďovat všechna relevantní – a z dnešní perspektivy: snad i nerelevantní – fakta o „životě a díle“ skladatele), směrem ke snaze věnovat se dílčím tématům, svého druhu případovým studiím, jak ukazuje praxe druhé poloviny dvacátého století (zmiňme v této souvislosti např. studie Pospíšila či Blahynky – viz seznam literatury na konci práce).

Z nedávné doby jsou to tři publikace, jež mají pro kittlovské bádání kardinální důležitost: V první řadě jde o 31. svazek souborného díla Richarda Wagnera *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken*<sup>8</sup>, vyšedší roku 2005 pod vedením Egon Vosse a Isolde Vetter, jež pojednává slovy vydavatelů o těch dílech, „*die Wagner zwar geplant, begonnen oder ein Stück weit ausgeführt, jedoch nicht zum Abschluss gebracht hat.*“<sup>9</sup>, do nichž spadá i *Bianca*. Zásadním přínosem zmíněného svazku je vydání (dříve badatelské

---

<sup>6</sup> Tarantová, Marie: *Kdo je Jan F. Kittl*, Praha 1948, s. 3.

<sup>7</sup> Relevantní jsou v tomto ohledu mimo jiné následující publikace:

Tarantová, Marie: *Kdo je Jan F. Kittl*, Praha 1948.

Rychnovky, Ernst: *Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags.*, Praha 1904.

Branberger, Jan: *Konzervatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*, Praha 1911

<sup>8</sup> WAGNER, RICHARD: *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken. Sämtliche Werke, Band 31*, hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 2005

<sup>9</sup> Vetter – Voss (pozn. 8), s. 7.

veřejnosti nedostupného) scénického náčrtu celé opery, jenž nám zde z valné části poslouží jako základ hudebně dramaturgické analýzy díla, ježto dobře ukazuje Wagnerovu operní představu. Dalším velkým přínosem je pečlivé sesbírání a vydání všech relevantních dokumentů pramenné povahy, jež se v různém smyslu k opeře *Bianca und Giuseppe* vážou: Wagnerova a Kittlova korespondence, příslušné zápisy z Wagnerovy autobiografie<sup>10</sup>, německy psané dobové kritiky.

V jistém slova smyslu předstupeň k výše zmíněné kritické edici wagnerovsko-kittlovských materiálů představuje rozsáhlý konferenční příspěvek Isolde Vetter *Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza (1848)*, publikovaný ve sborníku *Wagnerliteratur – Wagnerforschung*, vydaný Dahlausem a Vossem již roku 1983. Přestože se jedná o příspěvek starší než tři dekády, v české muzikologii nebyl doposud dostatečně reflektován. (Je s podivem, že ani diplomová práce Jindřicha Švehly z Katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, také věnovaná Kittlově opeře *Bianca und Giuseppe*<sup>11</sup>, datem vzniku 2008, nereflektuje ani – tehdy tři roky starou – výše zmíněnou kritickou edici, ani – tehdy dvacet pět let starou – studii Vetter.)

V roce 2003 provedlo Národní divadlo v Praze Kitlovu *Biancu* a byť se jednalo o provedení značně seškrtané, jeho nedocenitelným přínosem – kromě oživení zájmu o českou operu poloviny devatenáctého století – bylo jednak vydání zvukového záznamu z představení – záznamu, jenž umožňuje analýzu na základě poslechu –, jednak programová brožura, jež kromě úvodních studií věnovaných Kittlovi a jeho opeře shromažďuje dokumenty ke Kittlově operní tvorbě, tedy divadelní cedule, přehled inscenací, data repríz, alternace a především česky i německy psané kritiky (ty německé v překladu Vlasty Reittererové).

---

<sup>10</sup> Wagner, Richard: *Mein Leben*, Lipsko 1911.

<sup>11</sup> Švehla, Jindřich: *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*, magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, Olomouc 2008.

Než se dostalo ke Kittlovi, prošlo Wagnerovo libreto k opeře *Bianca und Giuseppe* poměrně dlouhou cestou. Jeho osudy, stejně jako okolnosti vzniku opery, detailně sleduje Vetter ve své studii, jejíž hlavní zjištění v dalším textu stručně shrnujeme.

Roku 1832 poznává Wagner tehdy do Lipska přišedšího Heinricha Laubeho, jenž se začátkem roku 1833 stává redaktorem *Zeitung für die elegante Welt*, do kterýchžto novin píše pochvalnou kritiku na Königův román *Die hohe Braut*. A není tak bezdůvodné se domnívat, že Wagner poznal Königův román právě prostřednictvím Laubeho. Později ve své autobiografii píše o tom, že to bylo v Magdeburgu – tedy někdy mezi léty 1834 až 1836 –, kdy pojal záměr Königův román zpracovat do tvaru opery. Svůj scénický náčrt potom poslal do Paříže Scribem s nabídkou rozpracovat ho do podoby libreta, ovšem pod podmínkou, že mu Scribe zajistí, aby mohl libreto on sám zhudebnit. Wagnerovy snahy však byly v tomto ohledu marné (stejně jako snaha prosadit v Paříži francouzskou verzi *Bludného Holand'ana*).

Vlastní text libreta vznikl, jak lze soudit na základě dochovaných pramenů, v Drážďanech, když se ho Wagner pokoušel vnutit tamějšímu kapelníkovi Reissigerovi. Ve vlastní autobiografii Wagner píše: „*Und nun versprach ich ihm [Wagner Reissigerovi] sofort, ihm einen Operntext zu liefern, [...] und ich bestimmte nun meinen älteren Entwurf der ‚Hohen Braut‘ nach dem Königschen Romane, welchen ich einst Scribe übersandt hatte, zur Versifikation als gültigen Operntext für Reissiger.*“<sup>12</sup> Nakonec ale, podobně jako v předcházejícím případě, ke zhudebnění nedošlo. (A snaha uplatnit látku – nyní už v podobě zveršovaného libreta – ztroskotala i potřetí, když Wagner nabídl libreto Ferdinandovi Hillerovi – a v této souvislosti mu Wagner navrhl přesadit děj opery do Německé selské války –, který však nakonec namísto opery *Bianca* zkomponoval operu *Konradin von Hohenstaufen*.)

Rozhodující událostí byla teprve Kittlova návštěva Wagnera v Drážďanech roku 1846, kde se údajně odehrál následující rozhovor: „*Auf die Frage, wie es ihm gehe, antwortete Kittl: ‚Nicht gut! Manche Leute leiden an Appetitlosigkeit, andere an*

---

<sup>12</sup> VETTER, ISOLDE: Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper *Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza* (1848), in: Dahlhaus, Carl – Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (sborník z konference), München 1983, s. 165.

*Schlaflosigkeit – ich leide an einer Operntextlosigkeit! [...] ‚Ich will Dir helfen, lieber Hans‘, antwortete Wagner, ‚ich habe einen Text für Dich.‘ Er las ihm nun sogleich ein Manuskript vor, das er nach einem Königschen Roman bearbeitet und ‚die hohe Braut‘ betitelt hatte, und Kittl war ganz entzückt darüber.<sup>13</sup> A jak dokládá následující korespondence (srov. Vetter), Kittl začal s prací na opeře nedlouho po své drážďanské návštěvě. Tato korespondence je mimo jiné jedinečným dokladem o Wagnerově dramatické představě, jež se v jasném světle ukazuje především v konfrontaci s Kittlovou změnou závěru opery.*

O premiéře Kittlovy opery 19. února 1848 hovoří literatura často především v souvislosti s revolucí 1848, s níž *Bianca* přichází, jak říká už Teuber, *in tempo*.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Vetter (pozn. 12), s. 168.

<sup>14</sup> TEUBER, OSKAR: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Teil 3, Praha 1888, s. 372.

# HISTORICKÝ ROMÁN *DIE HOHE BRAUT* JAKO VÝCHODISKO WAGNEROVA LIBRETA

Heinrich König, autor románu *Die hohe Braut*

Vztah a vzájemná podmíněnost života a díla tvůrčích umělců – literátů, výtvarníků či hudebních skladatelů – je dodnes nevyřešenou a svrchovaně kontroverzní otázkou: na jedné straně se řada autorů snaží vykládat umělecká díla prismaticem života běhu jejich tvůrců – Carl Dahlhaus hovoří v souvislosti s hudbou Richarda Wagnera o naivní hermeneutice devatenáctého století, „*die in expressiver Musik nach den Seelenregungen und Erlebnissen des Komponisten suchte*“, jinými slovy o přesvědčení, „*dass man die Biographie eines Autors kennen müsse, um die Werke zu verstehen*“<sup>15</sup> –, na straně druhé v řadě případů samotní umělci či vykladači jejich děl tuto „naivní hermeneutiku“ odmítají, pojímajíce život a dílo jako dvě na sobě nezávislé skutečnosti: tak např. Wagner „*leugnete, dass die Beziehung der Eroica zu Napoleon über die Musik auch nur das Geringste besage*.“<sup>16</sup> (V jistém smyslu extrémním případem je pojetí wagnerovského vykladače Paula Bekkera, jenž se pokusil o výklad skladatelova života prismaticem jeho díla, vycházející z předpokladu, že hudební drama představuje plán, jenž tíhne k reálnému uskutečnění: „*Tristan und Isolde sei nicht Ausdruck und Reflex der Liebe zu Mathilde Wesendonck, sondern die Liebe zu Mathilde Wesendonck ein Mittel, um die dramatische Konzeption musikalisch-szenisch Gestalt werden zu lassen*.“<sup>17</sup>)

Aniž by nám zde šlo o to, tento metodologický spor posunout někam dále – spor, jenž se táhne přes celé dvacáté až do jednadvacátého století: vzpomeňme na postmoderní či „poststrukturalistické“ přístupy takřčené „New Musicology“ –, domníváme se (a je v tom jistá dávka eklekticismu), že výše načrtnutá problematika nemá jedno řešení, nýbrž je

---

<sup>15</sup> Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*, 2. vydání, Zürich 1985, s. 8.

<sup>16</sup> Dahlhaus (pozn. 15), s. 8.

<sup>17</sup> Dahlhaus (pozn. 15), s. 9.

potřeba přistupovat k jednotlivým případům individuálně: někdy se dílo přibližuje tomu, co filosofové nazývají opus absolutum, v sobě spočívající strukturu – jak ji chápala, zjednodušeně řečeno, estetika absolutní instrumentální hudby 19. století –, v jiných případech ho lze bez znalosti nejen kontextu, nýbrž i života jeho tvůrce jen stěží pochopit (či *adekvátně* pochopit) – tak například bez znalosti života Thomase Manna unikne čtenáři řada autobiografických momentů v jeho románu *Doktor Faustus* –, jindy může znalost životních osudů autora spíše přispět k pochopení jeho díla, aniž by byla nutností. To poslední je případ německého romanopisce Heinricha Königa, autora románu *Die hohe Braut*, jenž se stal předlohou Wagnerova libreta *Bianca und Giuseppe*.

Heinrich Josef König<sup>18</sup>, během svého života označovaný jako „hessenský Scott“ – o jeho historickém románu bude řeč dále –, se narodil v roce 1790 ve Fuldě a již ve dvou letech ztratil otce, který zemřel při obléhání Mohuče, a tak byl Heinrich přísně katolicky vychováván matkou a bigotním strýcem. Následně studoval gymnázium a jezuitské lyceum. Již ve dvaceti letech si vzal za manželku Franzisku Follenis; jejich dítě – důvod sňatku – však přežilo jen devět dní po narození. (Nešťastné manželství – Franziska byla analfabeta a stále více propadala duševní chorobě – trvalo celých dvacet pět let.) Roku 1810 se König stal pomocným písařem při magistrátu města Fulda, později vládním sekretářem financí a byl přesazen do města Hanau. Ve třicátých letech – a následující událost může vrhnout světlo na jeho román *Die hohe Braut* – König publikoval řadu antiklerikálních spisů, jež nakonec vedly k jeho exkomunikaci z katolické církve v roce 1831 (*Die hohe Braut* vyšla dva roky poté, 1833). Následně se stal poslancem v Hanau a Fuldě, v roce 1847 se nechal pensionovat; roku 1860 se usadil ve Wiesbadenu, kde o devět let později zemřel.

---

<sup>18</sup> Životopisné údaje o Königovi se opírají o následující literaturu:

Jäger, Hans-Wolf: König, Heinrich, in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Band 12, Berlin 1980, s. 339 – 340

Riffert, Julius: König, Heinrich, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Band 16, Leipzig 1882, s. 513 – 514.

Schloenbach, Arnold: Ein deutsches Dichterbild, in: *Die Gartenlaube*, Heft 32, Leipzig 1855, s. 419 – 422

Vetter, Isolde: Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper *Bianca und Giuseppe*, oder: *Die Franzosen vor Nizza* (1848), in: Dahlhaus, Carl – Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (sborník z konference), München 1983, s. 163 – 179.

König, dnes nepříliš známá osobnost, patřil ve své době k nejčtenějším a nejoslavovanějším autorům německého historického románu: „*dieser fleißige Schriftsteller war bis zum Ende des 19. Jh. vielgelesen und vielgepriesen*,“<sup>19</sup> píše Hans-Wolf Jäger; Arnold Schloenbach ve svém článku *Ein deutsches Dichterbild* s nadšením hovoří o „*das Bild eines deutschen Dichters, eines der schönsten und edelsten Geister unserer Nation*.“<sup>20</sup>; Isolde Vetter shrnuje: „*Vor allem aber war König einer der meistgelesenen Schriftsteller seiner Zeit*.“<sup>21</sup> A nebyl to jen historický román – žánr, který nás bude zajímat dále –, jenž zakládal Königův věhlas: vedle něj se věnoval také dramatické tvorbě, básním, jakož i literárněhistorickým a autobiografickým textům.

Ve světle výše načrtnutých úvah na téma „život a dílo“ není bez zajímavosti, že König, prošed si striktně katolickou výchovou, byl začátkem třicátých let exkomunikován z církve: se skupinou kolem Laubeho a Gutzkova sdílel „*die Ablehnung jeder religiösen und staatlichen Bevormundung, verwirft die Zensur und bekennt sich zur „Tendenz“, d.h. zur Absicht gesellschaftlicher Wirkung der Poesie*.“<sup>22</sup> A Riffert charakterizuje jeho tvorbu takto: „*die Zeit, in der er lebte, hat sie*“ – tj. jeho historické romány – „*geschädigt. Sie sind zu subjektiv gehalten; der Dichter gibt seinem politischen Groll und Hass zu sehr nach [...]*“ a dále: „*Zwar wählt König historische Stoffe, aber die Romane sind mehr reflexiv über die Zeit als aus der Zeit des Stoffes heraus geschrieben*.“<sup>23</sup> Jak se pokusíme ukázat dále na příkladu románu *Die hohe Braut*, je to právě ona reflexe doby, o níž hovoří Riffert, jež je jedním z důležitých znaků Königovy románové tvorby. Pochopení Königova pojetí historie bude pro nás důležité především proto, abychom dále pochopili, co znamená historie pro Wagnera v jeho libretu, jež vzniklo na základě Königova románu. (Pro pochopení rozdílných pojetí historie bude produktivní vyjít z rozdílných estetik: na jedné straně estetiky románové, na straně druhé estetiky operní, v tomto případě estetiky opery meyerbeerovského stříhu.)

---

<sup>19</sup> Jäger (pozn. 18), s. 339.

<sup>20</sup> Schloenbach (pozn. 18), s. 420.

<sup>21</sup> Vetter (pozn. 18), s. 164.

<sup>22</sup> Jäger (pozn. 18), s. 339.

<sup>23</sup> Riffert (pozn. 18), s. 513.



## Román *Die hohe Braut*: vybrané aspekty

„*Es ist ein historischer Roman*“ – píše ve své kritice z 11. července roku 1833 v *Zeitung für die elegante Welt* Heinrich Laube –, „*obwohl er sich nicht einmal dafür ausgibt, und zwar so schöner, wie wir in Deutschland noch keinen besitzen.*“<sup>24</sup> Laubeho pochvalný soud – a na jiných místech hovoří o Königově románu s ještě větším nadšením: „*Endlich ein Roman, den ich aus vollem Herzen, mit vollen Backen, mit voller Feder loben kann. [...] Nicht nur reizend, nicht nur bezaubernd ist das große dunkle Auge dieser „Hohen Braut“; es ist beglückend*“<sup>25</sup> atd. – není, zdá se, výjimkou: Königova románová prvotina, jak dokládá dobová kritika, založila hned po svém vyjití autorův věhlas: Schloenbach píše: „*Und in Mitten an dieser Kämpfe*“ – řeč je o Königových potyčkách s katolickou církví –, „*schon in die Vierziger eingetreten, sollte seine eigentliche Hauptkraft zum Durchbruch kommen, sollte er seine große Lebens- und Dichter-Aufgabe beginnen: er schrieb seinen ersten Roman „Die hohe Braut“. Das Buch zündete sofort; Laube*“ – a právě jeho slovy jsme započali tuto podkapitolu – „*[...] war der Erste, der es mit Posaunenton der Literatur verkündete. [...] Heinrich König war auf einmal ein berühmter Schriftsteller; Buchhändler, Redakteure, Almanachsherausgeber, junge Dichter und Kritiker drängten sich um ihn.*“<sup>26</sup>

O co běží v tomto románovém debutu onoho hessenského Waltera Scotta? – Než se pustíme do analýzy vlastního textu, bude produktivní shrnout alespoň rámcově hlavní dějovou linii Königova textu, k čemuž nám poslouží opět slova nadšeného Laubeho (pro přehlednější orientaci citujeme tento delší pasus ve vlastním překladu):

„*Román se odehrává v Piemontu, Savojsku a Nizze*<sup>27</sup> v době první francouzské revoluce, v době prvního vpádu francouzských republikánů do sardinské oblasti, kde vládl Victor Amadeus. Giuseppe, mladý obyvatel Nizy, miluje svou soukojenkyni Blanku, dceru markýze Malviho, přísného aristokrata, jenž je duchem i srdcem nadchnut pro svou politickou víru, jinak ušlechtilý a dobrý. Giuseppe je vykázán ze zámku, když chce Blanku obejmout. Je čilý a zcela zdravý jako horský vzduch. Francouzští zvědi ho zapletou do svých tenat, markýz s ním jedná stále hanebněji, Blanka je zasnoubena hraběti Rivolimu, Giuseppe nakonec vstupuje rozhodně na

<sup>24</sup> Laube, Heinrich: recenze Königova románu v: *Zeitung für die elegante Welt*, 11. 6. 1833, s. 133.

<sup>25</sup> Laube (pozn. 24), s. 133.

<sup>26</sup> Schloenbach (pozn. 18), s. 421.

<sup>27</sup> V českém jazyce se dnes používá pofrancouzštěná verze: Nice.

stranu Francouzů. Zajat při smělému počínu, má spatřit naposledy slunce, následující ráno má přijít až po jeho smrti. Osvobodí ho Clara, dívka, jež ho miluje. Giuseppe prochází zpátky do Nizy – Blanka zrovna vychází z kostela, kde byla provdána za hraběte. Giuseppeův druh, neurozený a proto opovrhovaný švagr Rivoliho, řečený Janovan, svému švagrovi u východu z kostela vrazí dýku do srdce. Uprchlíci unikají, Francouzi pronikají přes řeku Var, v horách běsní válka.“<sup>28</sup>

Toto jsou osudy hrdinů prvních dvou dílů (*I. a II. Theil*) třídílného románu – těch částí, jež se později staly základem Wagnerova libreta –, zatímco ve třetí a poslední části (*III. Theil*) se Giuseppe (překvapivě) vrací zpátky na stranu krále, je povýšen do šlechtického stavu, jehož se nakonec zříká – „*Fort damit! Ich wollte kein Adeliger sein, wie ich kein Revolutionär sein wollte, und bin, wundersamerweise, zu beidem gekommen*“<sup>29</sup> –, a na samém konci může vést Blanku Malviovou k oltáři.

Ona zvláštní dějová inkonsistence (hlavní postava Giuseppe vystupuje nejdříve jako revolucionář, posléze jako zastánce šlechtických hodnot) byla předmětem již dobové kritiky: Karl Gutzkow, přirovnává stavbu románu k zvláštnímu druhu antických soch, jež se vyznačují dobře vytvarovanou hlavou a horní částí těla (těmto dobrým tvarům podle něj odpovídají právě první dva díly románu), směrem dolů se však postupně proměňují v beztvorou masu kamene (analogicky: třetí díl) – „*Hermen nannte man jene Bildsäulen, welche vom Kopf bis zum Nabel eine vollkommene Statue ausdrücken, doch der Arme ermangelten, und nach unten hin sich in einen formlosen Stein verloren. Kein Vergleich möchte den Eindruck dieses Romans passender wider geben.*“<sup>30</sup> –, to vyjádřil pregnančně:

---

<sup>28</sup> „*Der Roman spielt in Piemont, Savoyen und Nizza zur Zeit der ersten französischen Revolution, zur Zeit des ersten Einfalles der französischen Republicaner ins sardinische Gebiet, wo Victor Amadeus herrschte. Giuseppe, ein junger Nizzarde, liebt seine Milchschwester Blanca, die Tochter des Marchese Malvi, dieser ist strenger Aristokrat, mit Geist und Herz für seinen politischen Glauben eingenommen, sonst edel und gut. Giuseppe wird vom Schlosse verwiesen, als er Blanca umarmen will. Er ist frisch und gesund durch und durch wie Gebirgsluft. Die französischen Emmissaire verwickeln ihn in ihren Schlingen, er wird schnöde und immer schnöder vom Marchese behandelt, Blanca wird dem Grafen Rivoli verlobt, und er tritt endlich entschieden auf die Seite der Franzosen. In einer kühn begonnenen Unternehmung gefangen, geht ihm die letzte Sonne unter, der nächste Morgen soll später kommen als sein Tod. Clara, ein Mädchen, das ihn liebt, befreit ihn. Er flieht nach Nizza hinunter – eben kommt Blanca aus der Kirche, wo sie dem Grafen angetraut worden ist. Der Gefährte Giuseppe's, der niedrig geborene und darum verschmähte Schwager Rivoli's, genannt der Genuese, stößt diesem am Ausgange der Kirche den Dolch mitten ins Herz. Die Flüchtlinge entkommen, die Franzosen dringen über den Var, der Krieg rast in den Gebirgen.*“ In: Laube (pozn. 24), s. 133.

<sup>29</sup> König, Heinrich: *Die hohe Braut: Geschichtlicher Roman in drei Theilen*, Lipsko 1875, 3. Band, s. 265.

<sup>30</sup> Gutzkow, Karl: *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, Stuttgart 1839, s. 287 – 288.

„*Der Faden der Erzählung muss dem Verfasser hier*“ – tedy na konci druhého dílu románu – „*plötzlich gerissen sein, er spinntn ihn von Neuem an.*“<sup>31</sup> (Není proto divu, že Wagner, vytušiv jejich potenciální operně dramaturgickou sílu, volil pro své libreto, jak uvidíme dále, právě ony první dva díly románu, které končí smrtí Rivoliho a útokem francouzského vojska, opomíjeje zcela třetí díl románu, jeho – jak píše Vetter<sup>32</sup> – konečný happy end.)

*Die hohe Braut* náleží žánru historického románu; jak už si však všimla dobová literární recepce, nejde zde pouze o minulost, nýbrž v nemenší míře – a tato skutečnost jistě hrála podstatnou roli i pro Wagnera, zastávajícího tehdy meyerbeerovskou operní estetiku, jež tematizuje historii vždy nějakým způsobem aktuálně – i o přítomnost: „*denn König ist nicht nur historischer Romandichter in dem Sinne wie Walter Scott*“ – takto hovoří již výše citovaný Arnold Schloenbach, přirovnáváje Königa k největšímu klasikovi historického románu W. Scottovi –, „*der mehr Sittengemälde*“ – zde ve smyslu: Genrebilder, tableaux de genre, žánrové obrázky – „*gab, als er zeitbewegende Gegenstände wählte; er*“ – tedy König – „*fasst Beides zusammen, er wählt seine Stoffe meist aus großen Übergängen in der Entwicklung eines Landes, eines Volkes, die dann wieder ein helles Schlaglicht auf die eigene Zeit werfen.*“<sup>33</sup> Jde tedy o tematizaci minulosti – děj románu se odehrává v roce 1793, přibližně čtyři dekády před jeho vznikem –, jež má vrhat světlo na současnost. Jaká byla nyní intence autora? Co chtěl svým dílem vyjádřit? – Z pera samotného Königa se dočteme: „*Als Grundauffassung bei dieser Arbeit schwebte mir die Idee der Freiheit in ihren verschiedenen Richtungen vor. Und in der Tat lag diese große Lebensfrage nicht bloß im Stoffe der behandelten Geschichte, jenes Einbruchs der französischen Revolution in das Gebiet von Nizza und Piemont, sondern sie bewegte auch den Verfasser bei der Bearbeitung dieses Stoffes. Freiheit war seit Monaten die Parole in Frankreich und Belgien, in Deutschland und Polen, in Braunschweig und Kassel. Wie hallte in unaufhörlichem Echo dieser Ruf in unserem Hanau nach!*“<sup>34</sup>

Citovaný pasus je pro nás poučný v několikerém ohledu: Za prvé, v základu díla stojí nějaká základní koncepce či pojetí (*Grundauffassung*), idea (*Idee*), velká životní otázka (*große*

---

<sup>31</sup> Gutzkov (pozn. 30), s. 294.

<sup>32</sup> Vetter (pozn. 18), s. 166.

<sup>33</sup> Schloenbach (pozn. 18), s. 421.

<sup>34</sup> Citováno podle Vetter (pozn. 18), s. 166- 167.

*Lebensfrage*): nejde tedy o pouhý žánrový obrázek, jak upozorňuje i Schloenbach, či o historickou skicu, jak poznamenává Laube („*die Geschichte ist nicht toter, starrer Hintergrund, wie das allenfalls bei der Skizze erlaubt sein mag, der Roman ist ja kein Bild, er ist Leben*“<sup>35</sup>). Za druhé, tato idea nenáleží výhradně minulosti, nýbrž je svrchovaně aktuální pro dobu, kdy román vznikal (*sie bewegte auch den Verfasser bei der Bearbeitung dieses Stoffes*). A za třetí, je to myšlenka svobody (*Freiheit*) – řečeno s Gutzkovem: onoho nového evangelia –, jež je alfou a omegou tohoto románu – „*Man sieht gleich in der ersten Kapiteln, dass das neue Evangelium, die Freiheit, in dem Romane die Grundlage bildet.*“<sup>36</sup>

Königovo výše citované přihlášení se k myšlence svobody a revoluce však zakrývá jeden důležitý fakt, jenž je pro jeho román – na rozdíl od Wagnerovy meyerbeerovské operní estetiky – příznačný: vysokou míru *ambivalentnosti*, s níž je tato idea v románu prezentována. Na jedné straně je tak myšlenka svobody oslavována a přijímána s nadšením: svědčí o tom obraty, kde je svoboda přirovnávána k „*Tochter des Himmels*“ či k „*hohe Braut eines mündig gewordenen Bürgertums*“<sup>37</sup> – a téměř patetická rétorika připomínající slavnou Kantovu sentenci o osvícenství „*Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit*“<sup>38</sup> prosvítá na řadě míst v románu a není zřejmě náhodou: Kant publikoval svůj spisek *Was ist Aufklärung* v roce 1784, tedy v době, kdy se schylovalo k francouzské revoluci, a ať už König jeho text znal, či nikoliv, vyjadřuje stejného ducha doby –, na druhé straně na řadě míst plédují postavy – a s nimi, zdá se, i vypravěč – za zachování starého (tj.: dobrého) řádu: vyzdvihovány jsou tradiční hodnoty a ancien régime, jejichž střežitelem je šlechta. Příkladem může být alegorie, v níž Malvi přirovnává lidovou masu k moři a šlechtu k vysokým horám: zatímco moře je nestálé (*unbeständig*) a nevěrné (*treulos*) a „*oft raset das Meer und überstürmt mit Verwüstung die niederen Ufer*“ – tak jako běsnění revoluce –, vysoko nad ním ční skalnaté hory, „*diese unbeweglichen, unwandelbaren Felsgebirge, die von Ewigkeit her gegründet stehen und in ihrem Innern das*

---

<sup>35</sup> Laube (pozn. 24), s. 529.

<sup>36</sup> Gutzkov (pozn. 30), s. 288.

<sup>37</sup> König (pozn. 29), 1. Theil, s. 41.

<sup>38</sup> Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: Berlinische Monatsschrift, 1784, s. 481.

*Eisen, die kostbaren Metalle und Edelsteine hegen, wie der hohe Adel die Tapferkeit, die edle Bildung, die Kraft und Treue bewahrt.*<sup>39</sup> A o kus dále: *„O wie verkehrt und ohnmächtig handeln die Menschen, die solchen Urbestand nun umzukehren trachten, Freiheit und Gleichheit rufen, die Gebirge stürzen und über alles herein das in sich selbst schwankende Volk wollen herrschen lassen.*“<sup>40</sup> A Gutzkov dokonce hovoří o *„Verstümmelungen der Freiheitsidee“*.<sup>41</sup> Jinými slovy: Königovou autorskou intencí bylo zobrazit myšlenku svobody a s ní související revoluci v její nesamozřejmosti a problematičnosti: ani pozitivně, ani negativně, nýbrž ambivalentně. (Uvidíme dále, že tuto estetiku Wagner – v době, kdy koncipoval své libreto k *Bianca*, pravověrný meyerbeerovec – nesdílel.)

Ambivalentní uchopení centrální myšlenky románu zároveň umožňuje onen smířlivý happy end – závěr, jenž udivuje stejně dnešní čtenáře (*„Noch unverständlicher wird Königs abwiegelnder Roman-Schluss, wenn wir erfahren, dass eben zur selben Zeit auch das Exkommunikationsverfahren gegen ihn lief“*<sup>42</sup> píše Vetter), jakož i dobové recenzenty (*„[...] aber sein Stoff ist ihm in diese fatale Tendenz ausgeschlagen, ohne dass er's wusste“*<sup>43</sup> namítal Gutzkov už v roce 1839) –, v jehož světle si lze dobře položit otázku, v jakém vztahu stojí individuální osudy jednotlivých postav a historie či politika jako taková: přestože, jak jsme ukázali výše, historie zde nepředstavuje pouhé pozadí či kolorit doby, do štěstí či neštěstí románových postav, jak je líčí König, příliš drasticky nezasahuje. Politika a revoluce nejsou motivem jejich jednání; právě naopak: dějinné pochody jsou zde do značné míry využity a vylíčeny jako prostředek k naplnění jejich cílů: Giuseppe se nedává na stranu revolucionářů pro revoluční myšlenku jako takovou – *„Giuseppe war ein guter Jäger, ein frommer Beichtgänger, ein verliebter Milchbruder Blanka's. Er weiß nichts von der Revolution, kennt überhaupt die Welt nur bis zum Ende des Horizonts, der sich über seinem Dorfe wölbt. [...] Was war ihm die Revolution?“*<sup>44</sup> –, nýbrž protože v revoluci vidí možnost

---

<sup>39</sup> König (pozn. 29), 1. Theil, s. 37.

<sup>40</sup> König (pozn. 29), 1. Theil, s. 37.

<sup>41</sup> Gutzkov (pozn. 30), s. 291.

<sup>42</sup> Vetter (pozn. 18), s. 167.

<sup>43</sup> Gutzkov (pozn. 30), s. 298.

<sup>44</sup> tamtéž, s. 290.

zrušení mesaliancí a sňatku s Blankou, stejně jako „Janovan“ Vincenzo Sormano: „*Die Revolution arbeitete seinen Plänen in die Hand; er rechnete auf die Abschaffung des Adels und suchte die Zeit, wo er sich mit seiner Geliebten ohne Weiteres vermählen durfte, mit Gewalt zu beschleunigen.*“<sup>45</sup> A už vůbec zde není historie představena jako ničivá síla – řečeno s Hegelem: světový duch, jenž kráčí nezadržitelně kupředu –, jež zasahuje devastujícím způsobem do individuálních, privátních osudů jednotlivců: stačí, aby Giuseppe přeběhl zpátky na „správnou“ stranu – tu královskou –, a Blanka je jeho.

V tomto bodě – v nešťastném uchopení vztahu historie a osudů privátních postav, které tak namísto hrdinů představují spíše antihrdiny v čele s hlavním antihrdinou-oportunistou Giuseppem – tak lze spatřovat největší slabinu Königova románu, jehož přednosti naopak spočívají, jak poznamenává správně Gutzkov, „*in den feinen Bemerkungen des Verfassers über Zeitgeist, Revolution, Adelherrschaft*“<sup>46</sup>. Později uvidíme, že dramaturgicky účinnějším – byť (přinejmenším z hlediska historiografie) schematičtějším – řešením bylo Wagnerovo pojetí historie.

---

<sup>45</sup> tamtéž, s. 291 – 292.

<sup>46</sup> tamtéž, s. 300.

# WAGNERŮV NÁČRT LIBRETA VE SVĚTLE DRAMATURGIE FRANCOUZSKÉ GRAND OPÉRY

## Wagnerova recepce Meyerbeera v době koncipování náčrtu libreta *Bianca und Giuseppe*

„*Es ist allerdings ein höchst ehrenwerter, wenn auch missverstandener Stolz*“ – píše Wagner v eseji s výmluvným názvem *Über den Standpunkt der Musik Meyerbeers*, vypořádává se zde s německými „uměleckými patrioty“ –, „*der sie* [tedy ony německé umělce v zajetí kulturního patriotismu, jak píše Wagner o několik řádků výše] *sich darauf berufen lässt, dass ja die größten Heroen der Musik oft Deutsche gewesen waren, und sie nennen dann ihren Händel, Gluck und Mozart*“ – řeč je, čtème pozorně, o „jejich“ Händelovi, Gluckovi a Mozartovi –; „*sonderbarerweise aber wollen sie nicht beachten*“ – a že píše tato slova právě Richard Wagner, jeden z největších nacionalistů v dějinách německé hudby a kultury vůbec, je dnes víc než udivující! –, „*wie Händel den in Italien eingeatmeten Gesang in England aushauchte, wie Gluck in Paris den Triumph der französischen dramatischen Musik erkämpfte, ja wie endlich Mozart als die veredeltste Potenz der italienischen Schule betrachtet werden muss.*“<sup>47</sup> Kdyby nebyla tato slova napsána zatěžkanou německou dikcí, asi jen těžko bychom hádali, že jejich autorem je Richard Wagner: a jeho formulace jsou o to pozoruhodnější, že se nespokojí pouze s chválou Händlovy a Mozartovy italskosti a Gluckovy francouzské dramatičnosti, nýbrž se dokonce obrací proti německému kulturnímu patriotismu, jenž jeho slovy „*auf einem vollkommenen Missverständnis beruht.*“<sup>48</sup> Ocitované věty totiž dokládají, že v době, kdy Wagner tato slova psal – počátkem čtyřicátých let při návštěvě Paříže –, akcentoval univerzálnost, a to v protikladu k zvlgarizovaně chápanému nacionalismu, který tehdy ve svém textu kritizuje.

---

<sup>47</sup> Wagner, Richard: *Über Meyerbeers „Hugenotten“*, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe. Richard Wagners Gesammelte Schriften*, ed. Julius Kapp, sv. 7, Lipsko, s. 51.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 51.

A synonymem univerzálnosti a nadnárodnosti v hudbě – ve smyslu překračování „národních tradic“ – byl tehdy v Paříži, „hlavním městě 19. století“, působící Meyerbeer.

Wagnerův esej bude pro nás poučný přinejmenším ve dvojitým ohledu: na jedné straně dokumentuje tehdejší Wagnerovu recepci Meyerbeera – tedy v době krátce po tom, kdy koncipoval libreto k *Bianca* –, na druhé straně nabízí řadu podnětných vhledů do Meyerbeerovy operní estetiky jako takové – estetiky, jež se do značné míry odráží ve Wagnerově náčrtu k opeře –; analýza eseje je motivována zčásti také skutečností, že text jako takový nebyl podroben dostatečné hudebně vědné reflexi, již by – právě ve vztahu k estetice grand opéry – zasluhoval. Upozorňují na něj Sabine a Sieghart Döhringovi v teprve nedávno vydané (2014) myerbeerovské monografii<sup>49</sup>; v české literatuře ho zmiňují Marta Ottlová a Milan Pospíšil.<sup>50</sup> Původní název eseje zní *Über den Standpunkt der Musik Meyerbeers*, s pozměněným názvem vyšel v rámci *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe* jako *Über Meyerbeers „Hugenotten“*. Z tohoto vydání vycházíme také v naší práci.

Wagnerův text je v první řadě jednou velkou oslavou Meyerbeera a jeho hudby – místy až do extrémního patosu zahalenou oslavou: neváhá použít epiteton „*jener große Heroe Mayerbeer*“<sup>51</sup>, opera *Hugenotti* je podle něj „*das Großartigste, was in diesem Betreff nur je geleistet worden ist*“<sup>52</sup>, na jiném místě přirovnává Meyerbeerovu úlohu v hudbě k úloze Napoleona v politice<sup>53</sup> atd. –; v druhé linii pak oslavou francouzské hudby – či, jak Wagner říká: „nové francouzské školy“ (*die neue französische Schule*<sup>54</sup>) – jako takové. (Připomeňme, že Wagner psal svůj esej v době, kdy se snažil zapustit umělecké kořeny právě v Paříži.) A i když na několika místech vehementně zdůrazňuje, že Meyerbeer je původem

---

<sup>49</sup> Döhring, Sieghart – Henze-Döhring, Sabine: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biographie*, München 2014, s. 143 – 153 (kapitola Meyerbeer und Richard Wagner).

<sup>50</sup> Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997, s. 57 (v kapitole Meyerbeerovo operní divadlo světa v Praze).

<sup>51</sup> Wagner (pozn. 47), s. 50.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>54</sup> Tamtéž, š. 53.



Němec (narodil se jako Meyer Beer v Tasdofru nedaleko Berlína<sup>55</sup>), je to podle Wagnera právě jeho schopnost vymanit se z vrozeného německví a „*etwas Allgemeines für die ganze Welt zu schaffen*.“<sup>56</sup> Meyerbeer je postaven do jedné řady s Händelem, Gluckem a Mozartem; na všech si Wagner cení jejich hudebního „světoobčanství“. Meyerbeer, píše Wagner „*hatte Deutch gelernt, hat das Italienische durchgemacht und fing nun Französisch an*.“<sup>57</sup> A na dvou místech se Wagner explicitně odvolává na Meyerbeerovu univerzalitu.

„*Meyerbeer schrieb Weltgeschichte*“ – a tuto sentenci můžeme bez přehánění označit za centrální tezi Wagnerova pečlivě vyargumentovaného textu –, „*Geschichte der Herzen und Empfindungen, er zerschlug die Schranken der Nationalvorurteile, vernichtete die beengenden Grenzen der Sprachidiome, er schrieb Taten der Musik – Musik, wie sie vor ihm Händel, Gluck und Mozart geschrieben*.“<sup>58</sup> Citovaný pasus ukazuje několik věcí: za prvé, Meyerbeer je zde, jak jsme viděli již výše, ukázán jako někdo, kdo se, zničiv tísnivé hranice jazykových (a hudebních) idiomů, vymanil z „národních předsudků“ směrem k nadnárodní universalitě; za druhé, Meyerbeer psal hudbu tak, jak ji před ním psali Händel, Gluck a Mozart, jinými slovy: Meyerbeer je pro Wagnera žijícím klasikem – a je to právě devatenácté století, jež, jak ukazuje např. Dahlhaus, přichází s ideou klasického a ipso facto s kánonem klasických děl<sup>59</sup> –; především ale, za třetí, psal „*Weltgeschichte*“ a „*Taten der Musik*“ (aniž bychom se na tomto místě pouštěli do ošemetné hermeneutiky, připomeňme, že o několik desetiletí později Wagner svá vlastní díla označil jako „*ersichtlich gewordene*

---

<sup>55</sup> Viz jakoukoliv meyerbeerovskou monografii, např. pozn. 49 nebo BECKER, HEINZ: *Giacomo Meyerbeer*, z německého originálu vydaného v roce 1980 v Hamburku přeložil Milan Pospíšil, Praha 1996.

<sup>56</sup> Wagner (pozn. 47), s. 49.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>59</sup> Dahlhaus v této souvislosti píše: „*Ein Kanon von classici auctores, die als Musterschreiber bestimmter Gattungen galten, ein Kanon, wie er in der Dichtung seit Jahrhunderten oder Jahrtausenden bestand, bildete sich in der Musik erst im 19. Jahrhundert heraus: Palestrina repräsentierte die katholische Kirchenmusik, Bach die evangelische, Händel das Oratorium, Gluck die musikalische Tragödie, Mozart die Opera buffa, Haydn das Streichquartett, Beethoven die Symphonie und Schubert das Lied.*“ in: Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), s. 19. A dnes bychom mohli říci: v podobém duchu, v jakém hovoří Dahlhaus o Händelovi coby klasickém reprezentantovi žánru oratoria či o Schubertovi coby klasickém reprezentantovi žánru píseň (Lied), by bylo lze označit Meyerbeera v emfatickém smyslu za klasika žánru grand opéra.

*Taten der Musik*<sup>60</sup>). Co tedy tane Wagnerovi na mysli, když říká, že Meyerbeer psal „*Weltgeschichte*“?

Formulace, že Meyerbeer psal „světové dějiny“ či „dějiny světa“ (překlad do češtiny může být různý), zdá se, neznamena pouze triviální skutečnost, že jeho díla patří k významným artefaktům světového umění – jako třeba Beethovenovy pozdní smyčcové kvartety, jimiž hluchý génius v tomto užším smyslu také „psal dějiny světa“ –, nýbrž že svými díly tematizoval dějiny světa jako takové, jinými slovy: že dějiny samy jsou v jistém smyslu předmětem jeho oper. Wagner píše: „*Mit vortrefflicher Taktik wählte Meyerbeer auf seinem neuen Terrain die Sujets seiner Werke.*“<sup>61</sup> A narážejí na Auberovu *Němou z Poritici* – tedy sice v souvislosti s jiným dílem jiného autora, ale ve stejném smyslu a, řekněme, jedním dechem – Wagner hovoří o „*Verkörperung der letzten Geschichte der französischen Nation*“<sup>62</sup>. „*Zvláštní shodou okolností*“ – píše Meyerbeerův současník Théophile Gautier – „*každá z jeho oper se vztahuje přesně k historickému smyslu epochy, v níž byla napsána nebo provedena. [...] Cožpak Hugenotti, v nichž mají protestanti krásnou úlohu, nelíčí skeptické buržoazní a konstitucionální tendence vlády, která se právě zhroutila?*“<sup>63</sup> Wagner tedy ve svém eseji nepřímou a básnickou zaobaleně vystihuje to, co na Meyerbeerově dílech oceňovali i jeho další současníci: totiž to, že byl schopen divákům zprostředkovat „*bezprostřední divadelní zážitek historie jako síly působící prostřednictvím masy*“ – a pojem „masa“ používá i Wagner ve svém eseji<sup>64</sup> –, „*před níž není úniku.*“<sup>65</sup>

A když Wagner úplně na jiném místě a v jiném textu píše: „*das einzige furchtbar Erhebende ist das Daherschreiten eines großen Weltgeschicks, hier personifiziert in der französischen Revolutions-Armee, welches in fürchterlicher Glorie über die zertrümmerten alten Verhältnisse (der Familien) dahinzieht,*“<sup>66</sup> vysvětloval tím pražskému příteli Kittlovi

---

<sup>60</sup> Wagner, Richard: Über die Benennung Musikrama, in: týž: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1907, s. 306.

<sup>61</sup> Wagner (pozn. 47), s. 54.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 53.

<sup>63</sup> Citováno podle: Ottlová – Pospíšil (pozn. 50), s. 58 (v kapitole Meyerbeerovo operní divadlo světa v Praze).

<sup>64</sup> Wagner (pozn. 47), s. 57.

<sup>65</sup> Ottlová – Pospíšil (pozn. 50), s. 59.

<sup>66</sup> V dopisu Kittlovi ze 4. 1. 1848, zde citováno podle Vetter (pozn. 18), s. 168.

svou dramaturgickou intenci opery *Bianca und Giuseppe* – tedy: ukázání neotřesitelné síly historie ničící individuální osudy jednotlivců (Wagner říká: rodin), tak, jak ho umožňuje opera svými svébytnými výrazovými prostředky –, totéž by byl ale mohl říci o Meyerbeerově operní tvorbě, již tento kosmopolita „psal dějiny světa“.

O tom, že Meyerbeerovy opery představují tematizaci historie – či, jak říkají Němci: „Ideentheater“ nebo „Ideendrama“ –, svědčí i následující citát: „*Es ist auch nicht mehr nötig, große, gelehrte und ritualmäßige Messen und Oratorien zu schreiben, wir haben durch diesen Sohn Deutschlands*“ – Meyerbeer, syn Německa, je ale zároveň, jak píše Wagner na jiném místě, vybaven „italskou krásou“ a „vrhá se do francouzského entusiasmů“ – „*erfahren, wie auch auf der Bühne Religion gepredigt werden kann.*“<sup>67</sup> A Wagnerovu tezi o kázání náboženství na jevišti lze sice na jedné straně interpretovat ve vztahu k tehdy populárnímu církevnímu lokálnímu koloritu – vnitřek chrámu tak například tvoří v 19. století významný jevištní topos (vzpomeňme na čtvrté dějství Meyerbeerova *Proroka*) a sám Wagner ještě na konci života v prvním dějství *Parsifala* předvádí svaté přijímání –, jeho slova však je také nutno vidět prismatem tzv. uměleckého náboženství (*Kunstreligion*): Devatenácté století – pod vlivem hegelianismu – chápalo umění jako určitou formu zjevení (či zjevování) pravdy – řečeno s Hegelem: určitou fází vývoje světového ducha na dialektické spirále – a jako takové, nahlíženo touto optikou, není umění pouhým zpodobněním náboženství, nýbrž vyjadřuje stejné pravdy, ale jinými prostředky, jinou formou: „*Der Begriff* [tedy pojem „*Kunstreligion*“] *besagt jedoch weniger*“ – píše Dahlhaus v souvislosti s Wagnerovým *Parsifalem* –, „*dass Kunst als Religion [...] und das Kunstwerk als religiöser Ritus verstanden werde, sondern dass Religion – oder deren Wahrheit – aus der Form des Mythos in die der Kunst übergegangen sei.*“<sup>68</sup> Ve vztahu k Meyerbeerovi: v dílech jako *Hugenoti* nebo *Prorok* nejde o pouze předvádění náboženství – nebo náboženských rituálů – na divadle, nýbrž také o svébytné dramatické – tj.: hudebně-divadelní – vyjádření určitých pravd, jež jinou formou tematizovalo náboženství. Jinými

---

<sup>67</sup> Wagner (pozn. 47), s. 55.

<sup>68</sup> Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*, 2. vydání, Zürich 1985, s. 206.

slovy: „kázajíc na scéně náboženství“ představuje meyerbeerovské divadlo „ideové umělecké dílo“ par excellence. (Širší pojetí pojmu Kunstreligion se v devatenáctém století blíží pojmu „absolutní hudba“: i Beethovenovy symfonie, jak upozorňuje Dahlhaus na jiném místě<sup>69</sup>, jsou v jistém smyslu „uměleckým náboženstvím“, nechávající „tušit“ nekonečno či absolutno, jak tvrdila romantická hudební estetika. Pojetí Kunstreligion jako formy absolutní hudby však nevylučuje využití tohoto pojmu ve smyslu „meyerbeerovského divadla světa“ ve výše načrtnutém smyslu.)

---

<sup>69</sup> Dahlhaus v této souvislosti píše: „Auch Beethovens Symphonien sind, pointiert gesagt, ‚religiöse‘ Musik, weil sie die Entwicklungsstufe repräsentieren, auf der durch den ‚forttreibenden Weltgeist‘ eine fest umrissene Christlichkeit in bloße Ahnungen von ‚Wundern des fernen Reichs‘ transformiert worden ist, die jedoch keinen kargen Rest von Religion, sondern die Religion eines ‚auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters‘ darstellen.“, in: Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Lipsko 1979, s. 97.

## Wagnerova představa v jeho náčrtu libreta k opeře *Bianca und Giuseppe* z hlediska operní dramaturgie

1

„Bereits in Magdeburg [píše Wagner ve své autobiografii *Mein Leben*] hatte ich dem Roman ‚Die hohe Braut‘ von H. König das Sujet zu einer großen fünftaktigen Oper nach reichlichstem französischem Zuschnitt entnommen. Den vollständig ausgearbeiteten szenischen Entwurf ließ ich mir in das Französische übersetzen und schickte ihn von Königsberg aus an Scribe nach Paris.“<sup>70</sup> Wagnerovo označení „velká pětiaktová opera“ (*große fünftaktige Oper*) se nevztahuje pouze na vnější rozměry jeho zpracování königovského sujetu do operní (přesněji: libretní) podoby – i když i ty jsou nemalé, jak upozorňuje už dobová kritika (viz kapitolu *Opera Bianca und Giuseppe* ve světle dobové kritiky: *příspěvek k dějinám recepce*) –, nýbrž zahrnuje v sobě i příslušnost takto vznikuvšího díla k specifickému opernímu žánru – historické grand opéry –; a narážejí na nejbohatší francouzský stříh (*reichlichster französischer Zuschnitt*), přihlašuje se tak Němec Wagner k francouzské, ovšem do značné míry kosmopolitní – ne náhodou označil Walter Benjamin Paříž za „hlavní město 19. století“ – operní estetice, již v oné době udávala tón díla Giacomo Meyerbeera. (A skutečnost, že Wagner zaslal svůj náčrt právě Scribem – Meyerbeerovu „dvornímu libretistovi“ –, není náhodná.)

Wagnerův detailně rozpracovaný scénický náčrt (*vollständig ausgearbeiteter szenischer Entwurf*), který je badatelské veřejnosti přístupný až od roku 2005, kdy vyšel v rámci kritické edice Wagnerových děl – tento svazek obsahuje, slovy vydavatelů, „ein Werk neben dem ‚Werk‘: [...] all jene Bühnenstücke, die Wagner zwar geplant, begonnen oder ein Stück weit ausgeführt, jedoch nicht zum Abschluss gebracht hat“<sup>71</sup> –, dobře

---

<sup>70</sup> Wagner, Richard: *Mein Leben*, Lipsko 1911, s. 166.

<sup>71</sup> Wagner, Richard: *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken*. Sämtliche Werke, Band 31, hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 2005, s. 7

demonstruje, do jaké míry Wagner znal operní tradici své doby a do jaké míry dokázal této tradice produktivně využít pro zpracování königovského námětu: „*Ganz und gar europäisch* [a centrem tehdejší hudební Evropy byla právě Paříž] *erscheint Wagner, wenn man all jene Bühnenstücke* [tedy díla, jež jsou obsahem onoho svazku wagnerovské kritické edice] *dazu nimmt*“<sup>72</sup> [k Wagnerově „oficiálnímu dílu“], píše Dieter David Scholz.

Hlavní dějovou linii i jména postav převzal Wagner až s pozoruhodnou přesností z Königova románu, a to s jedinou větší – avšak pro vyznění celého díla, jak uvidíme později, zásadní – změnou v závěru; není proto třeba na tomto místě znovu líčit celý děj (k tomu viz podkapitulu *Román Die hohe Braut: vybrané aspekty*), v následujícím textu se budeme snažit, všímající si paralel s dalšími operními díly doby, o osvětlení dramaturgických principů – oněch „*ganz und gar europäisch*“ operních konvencí –, s nimiž Wagner pracuje.

## 2

První dějství je expozicí celého dramatu: představují se zde všechny hlavní postavy ve vzájemných vztazích (markýz Malvi, jeho dcera Bianca, jí určený ženich hrabě Rivoli, Biančin soukojenec a lovec nízkého původu Giuseppe, který ji miluje, harfenice Brigitta – pro uzavření manželství s mužem nešlechtického původu zavržená sestra Rivoliho –, do Giuseppeho neopětovaně zamilovaná Clara, korporál Bonatti, žebrák Cola a na samém konci dějství na způsob *deus ex machina* se objevivší Vincenzo Sormano – Königův „Janovan“ a manžel Brigitty); z expozičního charakteru tohoto aktu vyplývá skutečnost, že se jedná o jednu velkou scénu (tendence vytvářet velké scény je však typická pro operu 19. století obecně): společným místem je podle Wagnerova popisu „*ländlicher freier Platz vor dem Schlosse des Marchese Malvi, in der Nähe von Nizza*“<sup>73</sup> a do určité míry rámuující funkci zde

---

<sup>72</sup> Scholz, Dieter David: Wagner, Richard: Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken. Sämtliche Werke, Band 31, hg. v. Isolde Vetter und Egon Voss, recenze knihy, in: *Das Orchester* 12/2006, s. 79

<sup>73</sup> Wagner (pozn. 71), s. 148.

plní sbor (vesničané stojí celou dobu na scéně a komentují dění, zároveň jejich zpěv *Freut euch! Freut euch! Wack're Leute* otevírá a uzavírá první výstup).

Wagner, znalec dobových operních konvencí, ale i antického dramatu, začíná *in medias res*: hrabě Malvi se navrácí z Turína – i v tomto detailu zůstává Wagner věrný románové předloze: „*Die Verschwörer im Gebirge bedrohten des Marchesen Leben, und lauerten ihm auf, als er von Turin mit seiner Tochter heimkehrte. Giuseppe warnt ihn und rettet ihm das Leben. Aus Dankbarkeit verspricht ihm der Aristokrat, dass er beim Feste im Dorfe mit seiner Tochter tanzen dürfe*“<sup>74</sup> –, chystá se venkovní slavnost – motiv slavnosti, jež otevírá první, expoziční dějství, najdeme ve stejné době např. u Meyerbeerových *Hugenotů* (1836) –, kde má Giuseppe právo tančit s Biancou (důvod, jak se dozvídáme z následujícího duetu Giuseppa s Biancou, je úplně stejný jako v románu – Wagner píše: „*Er erzählt ihr [tedy Giuseppe Bianche], dass er gestern dem Marchese entgegengeeilt wäre, um ihn vor Anschlag der Neuerer auf sein Leben zu warnen, - er habe ihm [tedy hrabě Giuseppemu] zum Dank am heutigen Feste einen Tanz mit Bianca versprochen*.“<sup>75</sup>); Clara se uchází o Giuseppeho lásku a vidouc, že marně (*Er liebe wol gar eine Andre?*<sup>76</sup>), nerozvážně – jako akt ostentativní pomsty – nabídne přede všemi svou ruku korporálovi Bonattimu. Všichni jsou náhlostí jejího rozhodnutí zaskočeni.

Ona „dramatická bomba“ – abychom si vypůjčili přílehlavý pojem z pera Richarda Strausse – dá vzniknout jevištní situaci, jež je typická pro operu 19. století napříč jednotlivými územními tradicemi a která se v italské opeře označuje jako *pezzo concertato*. „*Sehr schön wäre es*“ – píše roku 1909 Strauss svému libretistovi Hofmannsthalovi, odvolává se právě na Wagnera –, „*wenn Sie für den 2. Akt ein kontemplatives Ensemble*“ – a pojem kontemplativní ansámbl zpopularizoval v hudební vědě ve druhé polovině dvacátého století Carl Dahlhaus<sup>77</sup> –, „*dichteten, nach dem Moment, wo vielleicht gerade eine dramatische Bombe geplatzt ist, die Handlung stillsteht und alles sich in Betrachtungen*

---

<sup>74</sup> Gutzkow, Karl: *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, Stuttgart 1839, s. 292.

<sup>75</sup> Wagner (pozn. 71), s. 150.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 148.

<sup>77</sup> Např. Dahlhaus, Carl: *Über das „kontemplative Ensemble“*, in: týž: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 1989, s. 33 – 38.

*verliert. Solche Ruhepunkte sind sehr wichtig. Beispiele: 2. Akt ‚Lohengrin‘, das große Ensemble [...], ‚Das Meistersingerquintett‘*<sup>78</sup> Zdá se, že Wagner o sedm desetiletí před Straussem v tomto místě myslel právě na ony „body klidu“ (*Ruhepunkte*), na ony momenty, kdy „děj stojí a všechno se ztrácí v rozjímání“: v každém případě to ve svém scénickém náčrtu vyjádřil lakonicky, když píše: „*Ensemble: Clara’s Verzweiflung u. Wuth, - Giuseppe’s düsterer Ernst, - Bonatti’s Freude*“<sup>79</sup>

Kontemplativní ansámbl, jenž zde Wagnerovi jednoznačně tanul na mysli, ho ukazuje jako zkušeného dramatika: vyzdvihnul „vnitřní děj“ – tedy emoční nitro, duševní rozpoložení postav –, umožnil potenciálnímu skladateli rozvinout pásmo hudby, která může vyjádřit to, co je slovy nevyjádřitelné. „*Was die Personen sagen, ist nichts als ein in Worte gefasstes erschrockenes oder erwartungsvolles Verstummen,*“ píše Dahlhaus a pokračuje dále: „*es sind sogar, streng genommen, weniger die Personen, die sprechen, als dass der ‚Geist der Musik‘*“ – a Dahlhausova narážka na wagneriána Nietzscheho je zřejmá –, *in dem die Verwirrungen der Gefühle sich lösen, aus ihnen redet.*<sup>80</sup> Především nám ale tento Wagnerův dramaturgický záměr ukazuje rozdílnou činoherní a operní estetiku: to, co by z hlediska reálného času v činohře možné nebylo – přinejmenším v činohře, jež pracuje s aristotelovským postulátem jednoty času, což znamená, že čas předvádění (*Darstellungszeit*) a čas předváděný (*dargestellte Zeit*) spadají vjedno<sup>81</sup> –, opera nejenom umožňuje, nýbrž z toho čerpá svou dramaturgickou účinnost.<sup>82</sup> (Určitá románová estetika se

---

<sup>78</sup> Strauss v dopise Hofmannstahlovi z 16. května 1909, zde citováno podle: Dahlhaus (pozn. 77), s. 33.

<sup>79</sup> Wagner (pozn. 71), s. 149.

<sup>80</sup> Dahlhaus (pozn. 77), s. 34.

<sup>81</sup> K problematice časových struktur v činohře a opeře viz např.: Dahlhaus, Carl: *Zeitstrukturen in der Oper*, in: *Die Musikforschung*, 1981, s. 2 – 11.

<sup>82</sup> Neměli bychom ale zapomenout, že i některé formy mluveného dramatu používají analogické prostředky. Albert Gier v této souvislosti píše: „*Kontemplativní operní ansámbl má svou analogii (svůj vzor) v tableau, jež se, počínaje Diderotem, stalo podstatnou součástí měšťanského dramatu. V okamžiku nejintenzivnější emocionální účasti diváka herci strnou a stávají se ‚živým obrazem‘, aby publikum mohlo v klidu popatřit na rodinu, znovu spojenou po dlouhém utrpení, na triumf ctnosti nad zlosynem atd. O citech jednajících postav výmluvně hovoří nejen jejich mimika a gestika, nýbrž i pozice na jevišti: ztracený syn se vrhá otci do náruče, sourozenci se tísňí kolem něho, zatímco padouch osaměle stojí stranou. Čas není pouze zastaven, je zrušen: z prostorové simultaneity obrazu se dá pochopit sukcesivní postup příběhu od minulosti (tj. intrik ničemníka a zkoušek, jimž museli projít ti ‚dobří‘) až po šťastnou budoucnost.*“ In: Gier, Albert: *Libreto. Definice a perspektivy výzkumu*, in: Spurná, Helena (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004, s. 75.



sice může, na první pohled paradoxně, blížit operní estetice tím, že podobně jako opera i román umožňuje v ireálně prodlouženém čase vnitřní monology, jež v jistém smyslu odpovídají ireálně prodlouženému času v opeře; to, co tak trvá ve skutečnosti zlomek vteřiny, může v opeře představovat deset minut zpěvu nebo v románu deset stran vnitřního monologu – Milan Kundera, velký znalec opery i románu, v této souvislosti píše: „*Postihnout konkrétno přítomného času, to je jedna ze stálých tendencí, které od Flauberta budou poznamenávat vývoj románu: ta tendence vyvrcholí v Odysseovi Jamese Joyce, který na devíti stech stran popíše osmnáct hodin života*“<sup>83</sup> –, König však ve svém románu s rozdílnými časovými strukturami příliš nepracuje.)

### 3

Finále prvního dějství, z hlediska privátní zápletky postav kolize dramatu – říkáme: z hlediska privátní zápletky, protože, jak uvidíme dále, agens dramatu ve Wagnerově pojetí (ne tak zcela v Kittlově) netvoří zápletku, nýbrž ničivá síla historických, v tomto případě: revolučních událostí –, ukazuje další bohaté využití dobových operních konvencí, a to především ve smyslu různorodého uplatnění tzv. lokálního koloritu. Po krátkých varovných slovech markýze Malviho („*Hört noch zuvor ein ernstes, wicht'iges Wort: Nah' ist der Feind und groß ist die Gefahr*“ – řeč je o blížící se francouzské armádě –, „*Bleibt stets vereint und haltet fest zu uns!*“) začíná slavnost, jež skýtá příležitost důležité – podle Heinze Beckera<sup>84</sup> dokonce dominující – stylové operní kategorie 19. století, couleur locale: snaha o charakteristické vystižení (a duchovní otec této kategorie, francouzský dramatik Victor Hugo, vedle pojmu *couleur locale* používaje i pojmů *couleur des temps* nebo *couleur caractéristique*, vyjádřil přesně, o co jde: „*Ce n'est pas le beau, mais le caractéristique*“<sup>85</sup>), toho kterého prostředí, v tomto případě: prostředí šlechtické zábavy. Zámecká slavnost

---

<sup>83</sup> Kundera Milan: *Můj Janáček*, Brno 2004 s. 20.

<sup>84</sup> Becker, Heinz: Die „Couleur locale“ als Stilcategory der Oper, in: Becker, Heinz (ed.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Regensburg 1976, s. 45.

<sup>85</sup> Citováno podle Beckera (pozn. 84), s. 24.

v operě umožňuje využití *couleur locale* ve více rovinách: na jedné straně jde o scénickou a kostýmní složku – jedním slovem o to, čemu Francouzi říkají *mise-en-scène* –, na straně druhé se zde otevírá možnost hudebního ztvárnění lokálního koloritu. (Dramaticky účinně vytěžil šlechtického lokálního koloritu o několik desetiletí později italský veristický skladatel Umberto Giordano ve své operě *Andrea Chénier* – její děj se odehrává také během Velké francouzské revoluce, 1789 a 1793 –, kdy to nejsou pouze kostýmy a dekorace, nýbrž i specifická „aristokratická“ hudba – např. gavota v prvním dějství opery –, co vyjadřuje šlechtické milieu.<sup>86</sup>)

Brigitta, z hlediska děje (i v románu) pouhá vedlejší postava, po skončení ceremonií zpívá, doprovázejíc se sama na harfu, „*ein wehmütiges Lied. Es spricht mit Trauer von der Herrlichkeit der Großen u. der Not der Armen.*“<sup>87</sup> Brigittina píseň má několikerou dramaturgickou motivaci: za prvé jako určitá suspense oddálí neodvratně se blížící kolizi (Giuseppe, jak v té době již víme, se nehodlá vzdát svého tance s Biancou, což bude mít za následek fatální roztržku v závěru aktu) – podobné efekty jsou v operě vždy velmi působivé, vzpomeňme na čtvrté dějství Meyerbeerových *Hugenotů*, kde milostný duet Raula a Valentiny jako by na chvíli nechal pozapomenout na blížící se katastrofu, aniž by jí mohl zabránit, nebo na slavné intermezzo z Mascagniho opery *Cavalleria rusticana* –, za druhé Brigittin výstup způsobí jinou kolizi: Rivoli v ní pozná svou zavrženou sestru (*ein ehrlos Weib – einst meine Schwester*), za třetí má text písně vztah k ději, jehož je poetickou reflexí – tematizuje vztah bohatých a chudých, potažmo šlechty a lidu –, konečně za čtvrté jde o další využití lokálního koloritu: tzv. vloženou píseň v operě (k této problematice viz studii Martina Ruhnkeho *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840*<sup>88</sup> ve sborníku *Die „Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts.*)

---

<sup>86</sup> O šlechtickém *couleur locale* v operě *Andrea Chénier* více v zevrubné studii Ondřeje Hučína v programové brožuře Národního divadla v Praze: Hučín, Ondřej: A není lépe milovat?, in: Giordano, Umberto: *Andrea Chénier*, programová brožura k představení, nákladem Národního divadla, Praha 2016.

<sup>87</sup> Wagner (pozn. 71), s. 150.

<sup>88</sup> Ruhnke, Martin: *Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840*, in: Becker, Heinz (ed.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Regensburg 1976, s. 75 – 97.

Ruhnke píše: „*Während die Arie den Augenblick verweilen lässt, um ihm eine Gestalt zu geben, unterbricht das Einlage-Lied die Handlung.*“<sup>89</sup> Tak je tomu i v případě Wagnerova libreta: Brigittina píseň není ireálným prodloužením času jako v árii, kde jde o vyzpívávání niterných afektů, nýbrž reálným přerušáním, oddálením průběhu děje a jako taková by byla představitelná – což platí pro vloženou píseň obecně – i v činohře. Zatímco však v činohře je vložená píseň jakožto interpolace vnímána automaticky, v opeře je potřeba diváka nějakým způsobem upozornit na skutečnost, že to, co následuje, není niterným vyjádřením emocí postav – kdy zpěv je jejich „přirozenou řečí“ –, nýbrž že jde o vložku: „*Das geschieht meist in der Weise, dass jemand aufgefordert wird oder selbst vorschlägt, das [...] Lied zu singen. [...] Jedenfalls erhält das Einlage-Lied normalerweise eine Vorankündigung, durch die deutlich gemacht wird, dass es keine spontane Gefühlsäußerung wiedergibt, sondern rezipiert wird.*“<sup>90</sup> Tuto úlohu svěruje Wagner jedné z vedlejších postav, žebrákovi Colovi: „*Mein gnäd'ger Herr Marchese! Wollt erlauben, dass auch die Armuth diesem Fest sich naht! Was wir empfangen, wollen wir erwidern; Ihr gebt uns gern, hört Ihr des Mädchens Sang.*“ Načež Malvi odpovídá – dávaje tím jasně najevo, že to, co následuje, je právě vložená píseň a nikoliv árie –: „*Wir hören zu.*“

Podle Ruhnkeho mají vložené písně v opeře 19. století, zjednodušeně řečeno, v zásadě trojí hlavní možné uplatnění: buďto mohou být – byť nejde, jako v árii, o bezprostřední vyjádření niterného citu – nějakým způsobem spojeny s dějem – „*Entweder offenbaren sie im Verlauf der Handlung eine hintergründige Bedeutung, oder sie werden leitmotivartig verwendet, oder sie leiten eine entscheidende Wendung ein*“ –, nebo vyjadřují couleur locale, nebo odpovídají „náladové písni“ (Stimmungslied) v mluveném dramatu: „*in einer bestimmten Situation oder Gemütslage kommt einem Akteur ein Lied in den Kopf.*“<sup>91</sup> Brigittina píseň v jistém smyslu odpovídá všem třem výše jmenovaným možnostem: Jak jsme již ukázali, svým textem souvisí s dějem celé opery – vyjadřujíc polární opozici šlechty vs. chudého lidu –, zároveň plní podobnou funkci vyjádření určité nálady (podobně jako

---

<sup>89</sup> Ruhnke (pozn. 88), s. 78.

<sup>90</sup> Ruhnke (pozn. 88), s. 79.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 79.

v činohře): žebráci-muzikanti se snaží svou hrou získat nějaké peníze. V neposlední řadě však Brigittina píseň pracuje s *couleur locale*, a to na jedné straně s koloritem putujícího hudebníka (*fahrender Musiker*) – pro 19. století častý topos –, na druhé straně (především harfovým doprovodem) upomíná až na *Empfindsamkeit* 18. století: jak upozorňuje Dahlhaus, zvukový ideál *Empfindsamkeit* přežíval dále i v epoše romantismu (a v tomto smyslu má pojem romantismus, na rozdíl od paušálního ztotožnění s devatenáctým stoletím, své opodstatnění): „*Merkmale, die in der Popularästhetik*“ – a i operní estetika byla v 19. století z velké části právě populární estetikou – „*als charakteristisch ‚romantisch‘ gelten, stammen zu einem nicht geringen Teil aus der Erbschaft des 18. Jahrhunderts, in dessen bürgerlicher Kultur eine ‚rührende‘ Musik den Widerpart und Ausgleich zum Rationalismus der gesellschaftlichen Praxis bildete.*“<sup>92</sup> Brigittina píseň tak také tvoří – přesně v duchu Dahlhausovy teze – určitý romantický ostrůvek uprostřed prosaické reality. (Zhudebnění této pasáže patří v Kittlově partituře k těm nejpůsobivějším.)

#### 4

Rozdílnost románové a operní estetiky – tedy: rozdílné dramaturgické zákonitosti, jimiž se tyto žánry řídí – lze demonstrovat na závěru prvního dějství, srovnáme-li příslušnou pasáž v Königově románu (devátá kapitola třetího dílu<sup>93</sup>) s Wagnerovým libretním náčrtem. Zatímco u Königa začíná scéna pozvolna líčením idyly – „*Blumen und Schmetterlinge freuten sich der Sonne, die Quellen hatten ihren gewählten Lauf, die Glocken fanden gläubige Herzen, die Menschen eilten einem festlichen Tage entgegen*“<sup>94</sup> – a poklidným očekáváním slavnosti – „*Die Musik stimmte und lockte schon. Einwohner und Gäste standen und saßen erwartungsvoll im Schatten der Bäume*“<sup>95</sup> – a teprve pozvolna a pomalu se připravuje závěrečná kolize – tedy definitivní roztržka mezi Giuseppem a Rivolim, jíž končí

---

<sup>92</sup> Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, s. 14.

<sup>93</sup> KÖNIG, HEINRICH: *Die hohe Braut: Geschichtlicher Roman in drei Theilen*, Lipsko 1875, 3. Theil, s. 88 – 100.

<sup>94</sup> König (pozn. 93) 3. Theil, s. 89.

<sup>95</sup> König (pozn. 93), 3. Theil, s. 94.

třetí kniha Königova románu a první dějství Wagnerova libreta –, Wagner vsadil na rychlý spád událostí: hned po Brigitinně písni a jejím vyhnání – a Rivoliho drsný způsob jednání s ní dá v konečné verzi libreta podnět k dalšímu kontemplativnímu ansámblu – má následovat tanec ženicha a nevěsty (tedy Rivoliho a Bianky), do nějž náhle vtrhne (předtím pouze pozoroval dění z povzdálí) Giuseppe: „*ha, Schandtät u. Tanz*“ – *Die Schande dir, der Tanz aber gehört mir!*“<sup>96</sup> A zatímco v románu Giuseppe po kratším naléhání (markýz mu hrozí vězením a káznicí) od požadavku tance s Biancou ustupuje, narážející přitom na povýšenost šlechty – „*Wir alle sind bereits von dem Hochmut des Adels überzeugt, und wünschen ihm ein glückliches Bestehen. Ich habe heute ein großes Recht, hier zu tanzen; da es aber dem edeln Fräulein nunmehr kein Vergnügen machen kann, so mag der Herr Marchese sein Wort immer zurücknehmen. Den Tanz gebe ich auf, Herr Graf*“<sup>97</sup> –, ve Wagnerově libretu si Giuseppe tanec s Biancou násilně vynutí, což vytváří pro operu působivý dramatický šok a hnací sílu, jež žene dějství do jeho závěru.

## 5

„*The ultimate truth of theatrical performance*“ – píše Simon Williams ve vztahu k francouzské opeře za Duponchelova ředitelství ve studii s poučným názvem *The Spectacle of the Past in Grand Opera* – „*was conceived to lie mainly in the apparent wholeness with which specific historical times and geographical locations were reconstructed and in the perceived accuracy of their myriad details.*“<sup>98</sup> Nešlo tedy pouze o věrné zpodobnění historického milieu, nýbrž, jak upozorňuje Williams, i o ztvárnění zeměpisných míst (*geographical locations*), jež hrály v dobové opeře – nebo přinejmenším, jak by řekl Wagner: v opeře „francouzského stříhu“ – důležitou roli ve vztahu ke *couleur locale*. A v druhém a třetím dějství opery *Bianca und Giuseppe* (v konečné, čtyřaktové verzi opery

---

<sup>96</sup> Wagner (pozn. 71), s. 151.

<sup>97</sup> Königs (pozn. 93), 3. Theil, s. 99.

<sup>98</sup> Williams, Simon: *The spectacle of the past in grand opera*, in: Charlton, David (ed.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, London 2003, s. 61.

byla tato dějství sloučena do jednoho) je to prostředí Alp a scéna východu slunce nad jejich zasněženými vrcholky, jež tvoří specifickou auru. Neběží zde však pouze o přehnanou podobu realismu – jehož snad nejextrémnějším příkladem je Pierre-Luc-Charles Cicéri, jenž scestoval švýcarské Alpy, aby zde nasbíral dojmy potřebné pro namalování kulis pro Rossiniho *Viléma Tella*<sup>99</sup> –, nýbrž o symbolickou roli, jež silně připomíná úlohu východu slunce v Rossiniho *Vilému Tellovi* (1829) a Meyerbeerově *Prorokovi* (1849).

Na začátku druhého dějství se ocitáme na vrcholcích Alp na hranici mezi Nizzou a Francií, celý výhled je zahalen do mlhy, vidíme prosvítat jen ledové vrcholky hor v dáli; doba před rozedněním.<sup>100</sup> Giuseppe se baví se Sormanem, ten mu osvětluje smysl toho, co se stalo – Brigitta je jeho žena, sestra Rivoliho, jenž ji zavrhnul kvůli tomu, že se vdala za neurozeného Sormana –, a zasvěcuje ho do svého plánu, spolu s dalšími spiklenci dobýt pevnost Saorgio, „um den Franzosen Nizza zu öffnen.“<sup>101</sup> (Giuseppe zatím váhá – rozhodnout se má, jak ještě uvidíme, až ve třetím dějství, kdy přijde hlavní motivace.) Vrchol této scény potom tvoří východ slunce nad Alpami:

„Der Morgen ist allmählich angebrochen. Die Sonne zerteilt die Nebel, die Eisspitzen glühen in ihrem roten Scheine. Es zeigt sich im Hintergrunde eine freie Aussicht durch Gebirgszacken, von wo aus Sormano und die Verschworenen auf das französische Lager hinabblicken können. Alle fallen auf die Knie und begrüßen in einem Morgengebet die junge Sonne, die ihnen die neue Freiheit bringen soll.“<sup>102</sup>

Zdá se, že zde Wagnerovi tanula na mysli představa monumentální scény podobné té, která uzavírá závěrečné dějství *Viléma Tella*; a srovnání obou obrazů, v nichž vycházející slunce symbolizuje znovu nabytou (*Tell*) či vytouženou (*Bianca*) svobodu, se nabízí samo: „Les montagnes qui dominant Flüelen, et surmontées encore par les grands glaciers frappés des rayons du soleil, couronnent le tableau.“<sup>103</sup> – Hory a paprsky slunce korunují obraz: a v symbolické rovině nejde pouze o scénický obraz (*tableau*), nýbrž o obraz

---

<sup>99</sup> Parafrázováno podle Abbate, Carolyn – Parker, Roger: *Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre*, München 2013, s. 338.

<sup>100</sup> Wagner (pozn. 71), s. 151.

<sup>101</sup> Wagner (pozn. 71), s. 151.

<sup>102</sup> Wagner (pozn. 71), s. 152.

<sup>103</sup> Étienne de Jouy, Victor-Joseph – Bis Hippolyt Louis Florent: *Guillaume Tell. Opéra en quatre actes*, libreto k opeře, ke stažení na [www.operalib.eu](http://www.operalib.eu) (<http://www.operalib.eu/zpdf/gutell.pdf>), s. 48., staženo 1. 5. 2016.

svobody: „*Liberté, redescends des cieux, et que ton règne recommence!*“, jak zpívá závěrečný sbor Švýcarů, by mohl stejně tak vložit Wagner do úst Sormanovi, revolucionáři a bojovníkovi za svobodu. Jinými slovy: Couler locale – ať už jde třeba o švýcarské, nebo francouzské Alpy – tak v 19. století u povedených děl plní i funkci symbolickou. Ona optická podívaná, spectacle d’optique – jak Wagner dobře věděl dávno před tím, než s despektem hovořil o meyerbeerovské velké opeře jako o Wirkung ohne Ursache<sup>104</sup> –, tak v žádném případě není samoúčelem (přestože, jak upozorňují Marta Ottlová a Milan Pospíšil, „*tendance obrazovosti, jež se v této době obecně prosazuje, je imanentně obsažena již v samé podstatě tohoto hudebně dramatického druhu*“<sup>105</sup>), nýbrž „opera, směřující v první řadě k názornosti a zpřítomnění“ – a pojem zpřítomnění (*Vergegenwärtigung*) je, jak ukazuje mj. na několika místech Dahlhaus<sup>106</sup>, v určitém smyslu centrální kategorií wagnerovského hudebního dramatu –, „*využívá obrazové složky ve sféře reflexe, která v opeře nutně inklinuje k alegori,*“ píše Ottlová s Pospíšilem, upozorňující v této souvislosti mimo jiné právě na závěrečný obraz *Vilém Tella*: „*Finální dramatický obraz sluncem zalité alpské krajiny [...] je závěrečným ansámblem osloven přímo jako symbol nastávající svobody.*“<sup>107</sup> (Alegorické využití přírodních scénérií a úkazů je pro operu příznačné po celé 19. století a osvětluje často i psychologický stav postav: hudební líčení bouře v prvním dějství Verdiho *Otella* je tak na jedné straně interpretovatelné jako prosté využití zvukomalby, na straně druhé však – v rovině alegorie – je odrazem rozháraného stavu Ottelovy myslí, jeho vnitřního konfliktu.)

## 6

Velká francouzská revoluce znamenala, kromě řady politických a společenských změn, silnou vlnu sekularizace. A aniž by nás zde zajímaly interpretace filosofické či

<sup>104</sup> K Wagnerově kritice velké opery coby „Wirkung ohne Ursache“ viz např.: Dahlhaus, Carl: *Dramaturgie der Grand Opéra*, in: *týž: Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), s. 101 – 110).

<sup>105</sup> Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997, s. 67.

<sup>106</sup> Mimo jiné ve spise Dahlhaus, Carl: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1871.

<sup>107</sup> Ottlová – Pospíšil (pozn. 105), s. 70.

teologické – ostatně literatura věnovaná tomuto tématu je více než bohatá –, není bez zajímavosti, že velká míra zesvětštění ovlivnila i tvář dobové opery, a to především ve smyslu pádu tabu některých témat: církevní prostředí se najednou v opeře stává zajímavým a vyhledávaným. A zpočátku to nebyla pouze snaha využít církevní *couleur locale* – i když toto snažení bylo po celé devatenácté století silné: vzpomeňme, abychom jmenovali jen několik frapantních příkladů, na Myerbeerova *Roberta d'ábla* (Paříž 1831) a *Proroka* (Paříž 1849) či na Fibichův *Pád Arkuna* (Praha 1900) –, jakož i snaha podrobit do špatné pověsti upadnuvší církev ironizující kritice: ostatně už roku 1781 říká Friedrich Schiller v předmluvě ke svým *Loupežníkům* (*Die Räuber*), že je to nyní „*der große Geschmack, seinen Witz auf Kosten der Religion spielen zu lassen.*“<sup>108</sup> Becker v této souvislosti píše: „*Man nutzte die neuentdeckte Welt der Nonnen und Priester zunächst als Mittel der Ironie und zu persiflierenden Verkleidungseffekten.*“<sup>109</sup>

A je to právě princip persifláže a komického využití převleků, jež Wagner nasazuje ve čtvrtém (v konečné podobě libreta: třetím) dějství *Francouzů před Nizzou*: Porazivše francouzské povstalce a zajavše Giuseppa se Sormanem, v čele s Bonattim oslavují vojáci při víně své vítězství (scéna popíjejícího vojska: další možnost využití lokálního koloritu), na scénu přichází Clara s úmyslem zachránit svého milovaného. Bonatti ji ale k vězňům pustit nemůže, tak mu velí jeho povinnost („*Liebe Clara, es geht nicht.*“<sup>110</sup>); mají k nim přístup pouze dva kapucínští mniši, kteří jim mají dát poslední zpověď před popravou. Následuje komická scéna, kdy je Cola a Clara přemluví k tomu, aby si připili na zdraví vítězů, což vede k tomu, že se mniši spolu s vojáky opijí a Clara s Colou tak mohou v jejich kutnách vysvobodit Giuseppa a Sormana: tito unikají, převlečení za mnichy, z vězení, „*die Capuziner meinen ihre Doppelgänger gesehen zu haben und beten eifrig,*“<sup>111</sup> všichni jsou oněmělí překvapením. V této části svého libreta se tak Wagner přibližuje nejvíce tradici opery buffa, založené právě na situační komice a využívající často převleky pro posunutí

---

<sup>108</sup> Citováno podle Beckera (pozn. 84), s. 27.

<sup>109</sup> Becker (pozn. 84), s. 27.

<sup>110</sup> Wagner (pozn. 71), s. 155.

<sup>111</sup> Wagner (pozn. 71), s. 156.



děje kupředu. Že šlo Wagnerovi o navození lehce ironizující tónu – ve smyslu výše načrtnutých úvah –, dokládá i jeho záměr nechat jednoho z opilých mnichů zpívat píseň („*Das Bachanal wird immer toller und ausgelassener, und bereits beginnt der Wein allen tüchtig den Kopf zu verwirren*“ a situace eskaluje, „*während noch der eine Pater sein Lied singt.*“<sup>112</sup>): Wagner zde znovu uplatňuje vloženou píseň v opeře, v končené verzi libreta jde dokonce o duo obou mnichů. A podobně jako v případě Brigitty je i v tomto případě píseň jakožto taková – tedy: jakožto vložka – identifikována, podobně jako by tomu bylo v činohře (*Bonatti: Wie war das Lied? Die Soldaten: Noch einmal singt es uns! Bonatti: Vielleicht das wir euch suchen helfen können. Singt! Singt! Die Soldaten: Singt!*). A Wagnerova ironisace duchovenstva je dovršena, když mniši, natolik opilí, nejsou schopni rozeznat uprchlíky v jejich kutnách, domnívajíce se, že jde o jejich dvojníky. (O této scéně se na několika místech pochvalně vyjadřuje dobová kritika. Tak např. u příležitosti provedení opery roku 1875 se v *Daliboru* dočteme o „*episodě ve 2. [sic] jednání, kde zbožní mniši, jimž víno jazyk rozvázalo, zpívají s rozkošnou nevázaností přisprostlé „gassenhauery“. Není to špatná satyra,*“<sup>113</sup> uzavírá recenzent.)

## 7

Dramaturgický vrchol – místo, kde se nejnázorněji demonstruje afinita Wagnerova přístupu s Meyerbeerovým „divadlem světa“ – představuje závěr posledního (pátého, v definitivní verzi libreta: čtvrtého) dějství: Bianca, domnívající se, že tak zachrání svého milovaného Giuseppeho, svolila ke svatbě s Rivolim, svatební průvod vychází zrovna z kostela, když Sormano vrazí Rivolimu dýku do srdce. „*Giuseppe hält die leblose Blanca in seinen Armen. In demselben Moment*“ – a to je pro dramaturgickou koncepci podstatné – „*hört man von der Zitadelle einen Kanonenschuss, – es verbreitet sich schnell der Ruf: „Die*

---

<sup>112</sup> Wagner (pozn. 71), s. 155.

<sup>113</sup> Citováno podle: Petráněk, Pavel: *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Bianca a Giuseppe, aneb: Francouzové před Nizzou a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* (programová brožura Národního divadla v Praze), Praha 2003, s. 55.

*Franzosen! Die Franzosen!*“<sup>114</sup> Ve stejném momentu zde tedy dochází k střetnutí individuální zápletky – zjednodušeně řečeno: Sormanova pomsta a milostný trojúhelník mezi Biankou, Giuseppem a Rivolim – s ničivou silou historie, personifikované do podoby francouzské revoluční armády, přičemž je to právě ona ničivá síla masy, jež má převahu nad osudy postav: nestarajíc se o Sormanovu pomstu či Giuseppeho lásku, revoluce válkuje vše. V dopise Kittlovi Wagner explicitně vysvětluje tuto svou koncepci a hovoří o „*das Daherschreiten eines großen Weltgeschicks*“, který „*in fürchterlicher Glorie*“ táhne přes „*die zertrümmerten alten Verhältnisse*“ a neopomíjí dodat, že jde o rozbité staré vztahy rodin (*der Familien*).<sup>115</sup> – Výslovně tak říká, že „osud světa“ ničí osobní – měřeno tažnou silou dějin: nicotné – osudy jednotlivců. (V podobném smyslu se ukazuje vraždění protestantů v pátém aktu Hugenottů jako nezadržitelná historická síla, v níž nachází smrt i katolička Valentina.)

I zde, v samotném závěru, myslel Wagner na uplatnění *couleur locale*: „*Man hört die Feldmusik und den Gesang der Marseillaise auf der äußersten Anhöhe von Saorgio her anziehenden und allmählich in die Stadt einziehenden französischen Armee.*“<sup>116</sup> Není zřejmě třeba dlouze rozebírat skutečnost, že francouzská pochodová hudba a zamýšlená citace francouzské bojové revoluční písně *La Marseillaise* zde (na rozdíl od užití *couleur locale* jako alegorie, kdy např. východ slunce symbolizuje svobodu, jak jsme viděli výše) plní funkci citátu a přímého odkazu na revoluční události, během nichž se opera odehrává. (A i zde se nabízí srovnání s *Hugenoty*, v nichž jako symbol víry protestantů slouží citace luteránského chorálu *Ein feste Burg ist unser Gott.*)

---

<sup>114</sup> Wagner (pozn. 71), s. 157.

<sup>115</sup> Citováno podle: Vetter, Isolde: Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper *Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza* (1848), in: Dahlhaus, Carl – Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (sborník z konference), München 1983, s. 163 – 179, s. 168.

<sup>116</sup> Wagner (pozn. 71), s. 157.

# JOHANN FRIEDRICH KITTL: *BIANCA UND GIUSEPPE ODER DIE FRANZOSEN VOR NIZZA*. DRAMATURGICKÁ ANALÝZA OPERY

## Wagnerův „básnický záměr“ a Kittlův „hudební výraz“

Oscar Teuber píše ve svých *Geschichte des Prager Theaters* o premiéře Kittlovy opery: „*Wenige Tage zuvor [tedy před revolucí 1848 v Praze] hatten die ‚Franzosen vor Nizza‘, Kittl’s bedeutendste Oper, ihren Einzug gehalten. Sie kamen so ganz a t e m p o mit der Februar-Revolution; wie Wetterleuchten vor dem Ausbruche des Revolutionsgewitters, und die vielfältigen Beziehungen, welche zwischen der Handlung und der beginnenden großen politischen Umwälzung trotz der sorgfältigen Abschleifung der Zensur bestanden, verfehlten nicht, zu zünden.*“<sup>117</sup> Teuber hovoří o vztazích mezi Kittlovou operou a současnými politickými událostmi – vztazích, jež podle něj „nezmeškaly zažehnout“ (*verfehlten nicht, zu zünden*) –, není tedy příliš přehnané tvrdit, že i Kittl, naleznuv nerv doby, svým dílem, jak se vyjádřil Wagner o necelou dekádu dříve<sup>118</sup> ve vztahu k Meyerbeerovi, „psal dějiny srdcí a pocitů“ (viz podkapitolu *Wagnerova recepce Meyerbeera v době koncipování náčrtu libreta Bianca und Giuseppe*), že psal „dějiny světa“ (a revoluce 1848/49 měla mít na podobu Evropy a světa nemalý vliv).

A Teuber nepřímou přiznává Wagnerovi zásluhu na kvalitě opery – kterou kousek dál označuje jako „*große Oper*“ –, když chválí její text: „*er zeugte von der seltenen Begabung des Dichters.*“<sup>119</sup> A kvalita libreta je podle Teubera o to větší, když pádnost děje nedokázala otupit ani cenzura: „*Was Wunder, wenn eine effektreiche und kraftvolle Oper mit solcher Handlung, welche die Zensur zwar verstümmeln, aber doch nicht unkenntlich machen konnte, gewaltig packte!*“<sup>120</sup> A přestože dobová kritika Wagnerovu libretu leccos vytýkala

---

<sup>117</sup> Teuber, Oskar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Teil 3, Praha 1888, s. 372.

<sup>118</sup> Wagner, Richard: Über Meyerbeers „Hugenotten“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe. Richard Wagners Gesammelte Schriften*, ed. Julius Kapp, sv. 7, Lipsko, s. 48 – 58

<sup>119</sup> Teuber (pozn. 117), s. 372.

<sup>120</sup> Teuber (pozn. 117), s. 373.

(k tomuto tématu viz kapitolu *Opera Bianca und Giuseppe ve světle dobové kritiky: příspěvek k dějinám recepce*), zdá se, že Teuber správně tušil, do jaké míry se Wagnerova dramaturgická koncepce promítla do konečné, Kittlem zhudebněné podoby opery.

„Je-li básnický záměr – jako takový – ještě zde a znatelný, pak ve výraze hudebníka ještě nezanikl, tzn. neuskutečnil se; jestliže ale výraz hudebníka je – jako takový – ještě zjevný, pak rovněž nebyl básnickým záměrem ještě naplněn“ – píše Wagner ve švýcarském exilu ve svém slaveném spisu *Opera a drama*, urovnává si zde své myšlenky o onom hudebním žánru budoucnosti, který jeho následovníci později označí za hudební drama –; „a teprve když uskutečněním tohoto záměru jako zvláštní, znatelný zanikne, není ani záměr, ani výraz už přítomen, nýbrž to skutečné, co oba chtěli, je zmoženo [ist gekonnt], toto skutečné je drama, při jehož předvádění nemáme být už upomínání ani na záměr ani na výraz, nýbrž jeho obsah nás má bezděčně naplňovat jako před naším citem nutně opodstatněné lidské jednání.“<sup>121</sup> Ačkoliv tyto řádky psal Wagner o jednu dekádu po koncipování svého libreta k *Bianca* – a to zhruba ve stejné době, kdy píše nechvalně proslulý pamflet *Židovství v hudbě*, kde ostře útočí do Meyerbeera, aniž by explicitně uvedl jeho jméno (mluví pouze o „jener berühmte Opernkomponist“) –, nic nezbraňuje tomu, vzít jeho slova jako východisko při uvažování o výsledném tvaru opery *Bianca und Giuseppe* (stejně jako každé jiné opery, nejen hudebního dramatu), a to z hlediska vztahu libreta a jeho zhudebnění.

Pojem „básnický záměr“ (*die dichterische Absicht*) představuje do značné míry centrální kategorii wagnerovské operní poetiky, čímž výrazně ovlivnil hudebně-estetické

---

<sup>121</sup> Wagner, Richard: *Opera a drama*, Praha a Litomyšl 2002, s. 228. V německém originálu zní citovaný pasus takto: „Ist die dichterische Absicht – als solche – noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdrucke des Musikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; ist aber der Ausdruck des Musikers – als solcher – noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unsrem Gefühle als notwendig gerechtfertigte, menschliche Handlung uns unwillkürlich erfüllen soll.“ in: Wagner, Richard: *Oper und Drama*, Stuttgart 1984, citováno podle Projektů Gutenberg, dostupné na: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/oper-und-drama-843/26>, staženo dne 1. 6. 2016.

uvažování devatenáctého století (a to především v oblasti úvah o tzv. programní hudbě<sup>122</sup>), a ačkoliv Wagner tímto pojmem narážel na hudební vyjadřování niterných emocí – protože, podle přesvědčení věku romantiků, hudba dokáže svými prostředky, jakožto „*Sprache über der Sprache*“ vyjádřit to, co je pouhými slovy nevyjádřitelné –, můžeme ho chápat i v širším smyslu jako záměr básníka-dramatika, jako jeho představu o tom, jak má určité dílo vyznít: v tomto širším smyslu lze říci, že Wagnerovým básnickým záměrem opery *Bianca und Giuseppe* bylo ukázání ničivé síly historie – aniž by tím rezignoval na individuální drama afektů –, a to v meyerbeerovském duchu, či, jak se on sám vyjádřil: „*ve francouzském střihu*.“<sup>123</sup> A při poslechu Kittlova zhudebnění wagnerovského libreta se neubráníme dojmu, že je to právě libretista (řčeno s Wagnerem: básník) – a nikoliv skladatel –, kdo zde výrazněji promlouvá, že kvalita Kittlovy hudby jen stěží drží dech s kvalitou Wagnerova libreta; jinými slovy: Wagnerův básnický záměr je „ještě zde a znatelný“. Přesto by bylo trochu přehnané tvrdit, že (Wagnerův) básnický záměr ve v (Kittlově) hudbě neuskutečnil, že v ní, jak Wagner říká, nezanikl. „*Wagnerova divadelní představa*“ – a toto tvrzení Milana Pospíšila lapidárně vyjadřuje onen nevyrovnaný vztah mezi Wagnerovým libretem a jeho Kittlovým zhudebněním, nebo, řčeno s Wagnerem: mezi „básnickým záměrem“ a „hudebním výrazem“ – „[...] *byla natolik směrodatná, že umožnila i skladateli s daleko menšími tvůrčími schopnostmi alespoň přibližně dosáhnout účinu, který Wagner zamýšlel*.“<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> K problematice pojmu „die dichterische Absicht“ ve vztahu k programní hudbě viz např. kapitolu Die Symphonische Dichtung v Dahlhausových Dějinách 19. století: „*Nicht die Ausführlichkeit des ‚literarischen‘ Anteils, den sich Musik zu eigen macht, ist nach Wagner ein Kriterium, das über Sinn oder Widersinn eiens Werkes entscheidet, sondern einzig das Ausmaß, in dem die ‚dichterische Absicht‘ fasslich wird, und dadurch, dass sie sich durch Musik ‚für das Gefühl verwirklicht‘, als bloße ‚Absicht‘ aufgehoben ist.*“ A o tom, že „pouhý záměr“ se má „zrušit“ (přesněji: „zrušit směrem nahoru“ v hegelovském smyslu: aufgehoben) svědčí i výše citovaný Wagnerův citát: *a teprve když uskutečněním tohoto záměru jako zvláštní, znatelný zanikne, není ani záměr, ani výraz už přítomen, nýbrž to skutečné, co oba chtěli, je zmoženo.* „*Programm-Musik, die etwas taugt, ‚illustriert‘ nicht für die Phantasie einen Text, den man als literarisches ‚Wesen‘ der musikalischen ‚Erscheinung‘ begreifen könnte, sondern fass dadurch, dass sie das Programm für das Gefühl ‚realisiert‘, die hinter den durch Worte bestimmaren ‚Phänomenen‘ der Welt liegende ‚Wahrheit‘ der Dinge [...] in Töne.*“ Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, s. 197.

<sup>123</sup> Wagner, Richard: *Mein Leben*, Lipsko 1911, s. 166.

<sup>124</sup> Pospíšil, Milan: Vojenský kolorit v české opeře 19. století, in: *Documenta pragensia* VI/2, 1986, s. 163 – 179, s. 403.

Ve světle výše exponovaných úvah nám v následujícím textu nepůjde o popis jednotlivých částí Kittlovy opery – k tomuto účelu viz diplomovou práci Jindřicha Švehly<sup>125</sup> –, nýbrž o to, pokusit se vystihnout, jakým způsobem ovlivnilo Wagnerovo libreto Kittlovo kompoziční řešení: vycházíme při tom z teze, již postulovali Ottlová a Pospíšil, totiž že „*text k opeře svými hudebně divadelními kvalitami, které jako určitý systém možností obsahuje*“ – a Wagnerovo libreto disponuje velkými kvalitami –, „*do značné míry ovlivňuje skladatelovo řešení jako jeden z jeho výkladů.*“<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Švehla, Jindřich: *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*, magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, Olomouc 2008.

<sup>126</sup> Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997, s. 83.

## Kittlovo zhudebnění

Wagnerova hudebně divadelní představa spočívala, jak jsme se snažili ukázat v kapitole *Wagnerův náčrt libreta ve světle dramaturgie francouzské grand opéry*, na jedné straně na klasickém operním dramatu afektů – využívajíc při tom širokou škálu prostředků od rapsodické práce s časovými strukturami v áriích a kontemplativních ansámblech, vložených písní až po prostředky *couleur locale* v doslovném i alegorickém smyslu –, na druhé straně na scribeovsko-meyerbeerovském pojetí historie, jež, zasáhnuvši v určitém momentu do sféry privátních osudů postav, se ukazuje jako nezadržitelná ničivá síla, která se v tomto momentu spojuje s oním dramatem afektů: osobní drama založená na nešťastném milostném trojúhelníku Giuseppe, Bianca, Rivoli se v závěrečném aktu opery prolíná s děním kolem Vincenza Sormana a povstalců, kdy francouzské revoluční vojsko vtrhá do města Nizza a Giuseppe umírá – ale na čí straně vlastně?

Ve finální, Kittlem zhudebněné verzi libreta, po smrti Blanky (*Ich habe Gift – Giuseppe – lebe wohl!*), která ještě stihne Giuseppa vyzvat k tomu, aby bojoval za svou vlast (tedy za krále a proti Francouzům: *Geh', ficht für's Vaterland und stirb geehrt*), Giuseppe zpívá závěrečná oslavná slova

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

Na první výstřel Giuseppe umírá. Jak upozorňuje Vetter<sup>127</sup>, tyto závěrečné verše, v nichž se Giuseppe proklamativně obrací, v souladu s Königovým románem – přesněji řečeno: v souladu se závěrem třetího dílu románu, zatímco příslušná scéna odpovídá závěru druhého dílu –, zpátky na stranu krále, pravděpodobně nepocházejí od Wagnera; rozhodně jsou

---

<sup>127</sup> Vetter, *Isolde: Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza* (1848), in: Dahlhaus, Carl – Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (sborník z konference), München 1983, s. 169.

v rozporu s jeho koncepcí závěru: v dopisech Kittlovi totiž Wagner píše: „*Ich hatte auf das heftig Ergreifende, Sturmschnelle des Schlusses sehr gerechnet: die schreckliche Katastrophe beim Gange aus der Kirche darf mit nichts mehr versüßt werden*“<sup>128</sup> – v závěru si tak Wagner zřejmě nepředstavoval ony „momenty klidu“, jež skýtají možnost kontemplativních zastavení, ani proklamativní obrácení se „k lidu“, nýbrž sázel na „*das heftig Ergreifende, Sturmschnelle des Schlusses*“. A dále: „*Dass Giuseppe nicht mit dem Vorwurf des Vaterlands-Verrats entlassen werden soll, ist bei diesem ergreifenden Schluss durchaus ohne Wichtigkeit; er büßt seine Schuld genug durch das soeben Erlebte*.“<sup>129</sup> Zdá se tedy, že ve vztahu k oněm otřásajícím dějinným událostem pro Wagnera nehraje zásadní roli skutečnost, zda se Giuseppe vrátí na stranu krále, nebo zda padne jako revolucionář – osud jednoho hrdiny je vzhledem k mohutné síle mas irelevantní –, nýbrž rychlost a spádnost závěrečné scény: „*nur aber um Gotteswillen hier keine Länge, nichts Zartes oder Schmachendes mehr; von dem oben bezeichneten Schreckensrufe an darf keine anhaltende Unterbrechung mehr erfolgen; von da an ist der letzte Strom entfesselt, den nichts mehr aufhalten darf, wenn die ergreifende Wirkung nicht gänzlich erkalten soll*.“<sup>130</sup> Onen otřásající účinek (*ergreifende Wirkung*) tak Kittl, nedbaje Wagnerových doporučení (ve výše citovaném dopise se Wagner Kittla ptá: „*Weißt Du, was der Schluss einer Oper ist? – Alles!*“<sup>131</sup>), svým závěrem citelně oslabil.

Disproporci mezi „básnickým záměrem“ a „hudebním výrazem“ intuitivně vytušila i dobová kritika. Bernhard Gut ve své recenzi druhého představení (24. 2. 1848) v *Bohemii* píše: „*Jen jediná pochyba se vkrádá, že totiž celý závěr podle povahy textu se jevil imponantní spíše scénicky než hudebně*.“<sup>132</sup> A i když Gut zde v první řadě poukazuje na mohutně pronikající „materiální prvek“, jenž „naplní celou scénu“ – ovšem i „nezajímavá hudba“ může být estetickým záměrem: v souvislosti s Auberovou *Němou z Portici*, jež končí

---

<sup>128</sup> Podle Vetter (pozn. 127), s. 168.

<sup>129</sup> Podle Vetter (pozn. 127), s. 168.

<sup>130</sup> Podle Vetter (pozn. 127), s. 169.

<sup>131</sup> Citováno podle Vetter (pozn. 127), s. 168.

<sup>132</sup> Citováno podle Petráněk, Pavel: *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Bianca a Giuseppe, aneb: Francouzové před Nizzou a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* (programová brožura Národního divadla v Praze), Praha 2003, s. 20.



výbuchem Vesuvu, optickou podívanou non plus ultra, píše Abbate: „*Eine musikalisch uninteressante Begleitung lässt auf die Absicht schließen, ganz auf die visuelle Wirkung der Szene zu setzen*“<sup>133</sup> –, není bezdůvodné se domnívat, že zde, třeba nevědomě, recenzent nekritizuje pouze Wagnerovu koncepci (která se scénickou impozantností počítá), nýbrž právě onen nesoulad mezi Wagnerovým původním záměrem a Kittlovou realizací.

Srovnáme-li Königův román s Wagnerovým libretem, Wagnerovo libreto s Kittlovým zhudebněním (a změnami v něm) a Kittlovo zhudebnění s Königovým románem, máme tak před sebou situaci vpravdě paradoxní: vyznění Kittlovy opery odpovídá v jednom ohledu vyznění Königova románu: v obou případech se Giuseppe, prošed si revolučním obdobím, navrací na stranu krále, v jiném ohledu se obě koncepce, románová a operní, liší: König nechává postavy dojít smířlivému happy endu, zatímco u Kittla Giuseppe nakonec umírá. Kittlovu změnu závěru lze vysvětlit dvojím způsobem: buďto jako důsledek nedostatečného dramatického citu skladatele, nebo jako ústupek tehdejší cenzuře (ostatně Wagner v *Eine Mitteilung an meine Freunde* píše, že jeho text v Praze vyšel s různými „*k. k. österreichischen Abänderungen*“<sup>134</sup>). Königovo smířlivé vyznění románu – uvážíme-li, že v době, kdy román psal, proti němu běžel exkomunikační proces (viz kapitulu *Heinrich König, autor román Die hohe Braut*) – pak udivuje ještě více. Třetí koncepcí zůstává Wagnerovo libreto, jež, jak jsme ukázali jinde (v kapitole *Wagnerův náčrt libreta ve světle dramaturgie francouzské grand opéry*), stojí ve znamení meyerbeerovského operního uchopení historie, ovšem i zde s jedním rozdílem: zatímco Meyerbeerův obraz historie, v jeho operách zpodobněné masou, je, jak výstižně píše Kai Weßler v programové brožuře k *Hugenotům*, v zásadě „*ein pessimistisches, wenn nicht nihilistisches Geschichtsbild*“<sup>135</sup> – v podobném duchu hovoří Ottlová o „*černých barvách, v nichž Meyerbeer líčí v podstatě jakékoli masy*“<sup>136</sup> –, Wagner, který se několik let později sám stane revolucionářem, ve svém libretu, zdá se, naopak vítá revoluci a francouzské vojsko

---

<sup>133</sup> Abbate, Carolyn – Parker, Roger: *Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre*, München 2013., s. 341.

<sup>134</sup> Podle Vetter (pozn. 127), s. 169.

<sup>135</sup> Weßler, Kai: Die „Bratholomäusnacht“ und Giacomo Meyerbeers „Die Hugenotten“, in: programová brožura k představení *Die Hugenotten*, nákladem Staatstheater: Oper Nürnberg, bez vrocení, s. 15.

<sup>136</sup> Ottlová – Pospíšil (pozn. 126), s. 60.

s nadšením. Můžeme shrnout: Königova románová, Wagnerova meyerbeerovsko modifikovaná libretní a Kittlova operní koncepce se zde nestřetly; jinými slovy: wagnerovský básnický záměr zde „nebyl zmožen“.

Finále druhého (v původní koncepci třetího dějství) naopak představuje místo, kde se Wagnerův „básnický záměr jako takový“ uskutečnil ve „výraze hudebníka“ Kittla, kde, jak říká Wagner, se odehrává „skutečné drama“, jinými slovy: kde se skladatelův výklad zdá splňovat libretistovu intenci. Podobně jako v závěru celé opery dochází i zde k prolnutí „privátní a veřejné sféry“, jinými slovy osudy dramatických hrdinů jsou konfrontovány s historickou silou; přesněji: ona veřejná sféra se zde stává motivací k jednání v privátní sféře.

Nacházíme se na vrcholcích Alp, povstalci se v čele se Sormanem chystají k boji, zatímco Giuseppe je stále na vážkách. Do této situace zazní trojí hudba za scénou, jež bude určující pro rozhodování osob na scéně. Milan Pospíšil popisuje ve své studii *Vojenský kolorit v české opeře 19. století* situaci následovně: Nejdříve „zazní z pozadí za jevištěm vojenská hudba Francouzů a vyvolá u přítomných osob rozdílnou reakci. Spiklenci jásají, Giuseppe naopak touží po návratu k milované Biance. Vzápětí je slyšet za scénou zleva pohřební sbor, který po chvíli vejde na jeviště.“ – Sormano rozezná mrtvolu své ženy Brigitty, jež se, neunesši hanbu po útoku svého bratra (konec prvního jednání), utopila, jak přítomným sděluje žebrák Cola. (*Zu einem Felsbach fand ich sie ertränkt! Die Schmach, die ihr vom Bruder widerfahren, nicht konnte sie die Ärmste überleben!*) „Pak se ozve za scénou zprava svatební hudba.“ – Ta zaznívá ze zámku markýze Malviho, jde o přípravy na svatební oslavu: Bianca si má brát hraběte Rivoliho, Giuseppeho rivala (a Cola je opět ten, kdo podá vysvětlení: „*Von Nizza nahn dem Schlosse sich die Gäste, die Braut des Grafen Rivoli zu grüßen; wer weiß, die Hochzeit feiert man wohl heut!*“). A Pospíšil uzavírá: „Tato dvojí charakteristická hudba zpřítomňuje skryté děje [...] zasahující do privátní sféry Sormana a Giuseppa a spolu s třetím dějem, tj. francouzským tažením, sjednocuje všechny osoby na jevišti v odhodlání k boji.“<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Pospíšil (pozn. 124), s. 403.

Wagner tak načrtl dramaturgicky působivou scénu, jež je založena na principu zpřítomnění (jak by on sám později řekl: *Vergengewärtigung*): jako zkušený dramatik věděl, že působivější může být mnohdy to, co není vidět, to, co pouze – díky zprostředkující hudbě – můžeme pouze slyšet. (A ani francouzské vojsko, ani svatebčany na zámku divák nespatří – víme o nich pouze prostřednictvím hudby, jež k nim poukazuje.) A můžeme bez přehánění říci, že Kittl se chopil toho Wagnerova dramaturgického záměru více než dobře a vytvořil tak možná nejpůsobivější pasáž své opery: krom toho, že využil trojí různé hudby jako motivace k určitému rozhodnutí – Wagner píše: „*Beide [tj. Sormano a Giuseppe] auf dem äußersten Grade von Verzweiflung, Wut und Rachedurst stürzen mit den Verschworenen unter wütendem Kampfesgeschrei aus der Schlucht.*“<sup>138</sup> –, dokázal závěrečný efekt vystupňovat tím, že nechal simultánně zaznívat pohřební a svatební – a jejich protikladnost o to více podtrhuje dramatičnost situace – hudbu, a to ve stále kratších časových intervalech, čímž vytvořil dojem zděšené eskalace a víru emocí, kde ratio už nehraje žádnou roli a vše se řítí do efektního konce.

---

<sup>138</sup> Wagner, Richard: *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken*. Sämtliche Werke, Band 31, hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 2005, s. 153.

# OPERA *BIANCA UND GIUSEPPE* VE SVĚTLE DOBOVÉ KRITIKY: PŘÍSPĚVEK K DĚJINÁM RECEPCE

Nejpozději od intelektuálního působení Dahlhausova, tedy od 60. let dvacátého století, je zřejmé, že chápat dějiny hudby jakožto dějiny komponování – tak, jak o to snažil a někdy stále ještě snaží z vulgarizovaně chápaný strukturalismus – by bylo neudržitelné: Dahlhaus na řadě míst – především však svým vlastním metodologickým přístupem – přesvědčivě ukázal, že nedílnou součástí dějin hudby tvoří i tzv. dějiny recepce (*Rezeptionsgeschichte*): „*Musikgeschichtsschreibung, die ein Stück Vergangenheit als musikalisch strukturelle, ästhetische und soziale Realität zu rekonstruieren versucht [...], muss außer der Kompositions- auch die Rezeptionsgeschichte umfassen,*”<sup>139</sup> píše ve svých *Dějínách 19. století*. A ve studii *Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?* – studii, jež do značné míry představuje Dahlhausovo metodologické krédo, kladouc řadu pro (nejen hudebního) historika elementárních otázek – píše: „*Die Rezeptionsgeschichte beruht [...] auf der ästhetischen Prämisse, dass nicht das musikalische Werk als Text [...], sondern vielmehr der Funktionszusammenhang zwischen Text, Interpretation und Rezeption das ‚eigentliche‘ musikalische und musikgeschichtliche Faktum darstelle.*“<sup>140</sup>

[Mahlerovy symfonie tak, jak Dahlhaus pádně argumentuje, vrhají světlo na dobu svého vzniku (přelom 19. a 20. století), neméně však na 60. léta dvacátého století, kdy se – v rovině recepce – podílely na tvarování tehdejšího hudebního života a jako takové dokonce – v tvorbě některých postwebernovců – našly i odezvu v oblasti kompoziční praxe. Smetanovy hudební národně obrozenecké snahy na poli opery i symfonické tvorby – abychom exponovanou tezi dokumentovali na českém příkladu – tak nenáleží *pouze* dějínám devatenáctého století (od 60. let, po Smetanově návratu ze Švédska, dále), nýbrž

---

<sup>139</sup> Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), s. 2.

<sup>140</sup> Dahlhaus, Carl: *Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?*, in: týž: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 66.

*také* (byť v jiném smyslu) dějinám století dvacátého: obraz Smetany coby trpícího génia tvořícího klenoty národní hudby v protikladu ke „kosmopolitovi“ Dvořákovi, jak ho razil v české muzikologii Zdeněk Nejedlý, tak mnohem více než o Smetanovi, Dvořákovi a historické skutečnosti devatenáctého století vypovídá o Nejedlém a o estetice padesátých let 20. století (ovlivněné starší estetikou O. Hostinského). Podobných příkladů by bylo možno uvést velmi mnoho.]

A něco velmi podobného říká, vycházející z jiné filosofické tradice než Dahlhaus, francouzský sociolog Pierre Bourdieu, jenž zakládá svou estetiku – či, jak on sám říká: „vědu o dílech“ – na sociologickém pojmu pole (*champ*), jímž se snaží překlenout propast mezi strukturální analýzou na jedné straně a vnějším popisem na straně druhé:

*„Ten, kdo produkuje hodnotu uměleckého díla, není umělec, ale pole produkce jakožto svět víry, produkující hodnotu uměleckého díla jako fetiše, a to tím, že produkuje víru v tvůrčí moc umělce. [...] Je tedy třeba brát v potaz nejen ty, kdo přímo vytvářejí dílo v jeho materiálnosti (umělce, spisovatele atd.), ale také skupinu činitelů a institucí, které se podílejí na produkci hodnoty díla [...]. Jde o kritiky, historiky umění, vydavatele, ředitele galerií, obchodníky, kustody, mecenáše, sběratele, členy různých posvěcujících instancí [...].“<sup>141</sup>*

Jinými slovy: umělecké dílo – v tom jsou si Dahlhaus i Bourdieu zajedno – je třeba chápat nejenom jako předmět strukturální analýzy, nýbrž i jako prostředek, jenž nám osvětlí určitou historickou epochu, ať už se jedná o dobu jeho vzniku, nebo dobu pozdější, kdy bylo nějakým způsobem recipováno: umělecké dílo tak pro nás tvoří prisma, jímž se díváme na historickou realitu a jež nám ji pomáhá uchopit. Teprve na takto postulovaném metodologickém východisku bude produktivní sledovat recepci Kittlovy opery v dobovém tisku od její premiéry dále: *Bianca a Giuseppe* se nám tak na jedné straně ukáže prismaticky různorodé kritiky v různém světle, na straně druhé různé nazírání této opery vrhne světlo na různé dějinné epochy.

Přehlédneme-li kritiky vzniknuvší při příležitosti provádění *Bianky* – najdeme je všechny pečlivě sesbírané v programové brožuře Národního divadla, kterou sestavil při

---

<sup>141</sup> Bourdieu, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno 2010, s. 300 – 301.

příležitosti provedení opery v roce 2003 Pavel Petráňek, ty německojazyčné v překladu Vlasty Reittererové<sup>142</sup> –, ukáže se nám několik témat – pokud abstrahujeme od hodnocení momentálních pěveckých výkonů interpretů či orchestru, což je samo o sobě cenným svědectvím ve vztahu k dějinám provozovací praxe –, jež se v různých podobách objevují napříč dobou i tiskem a mají tak ve výše načrtnutém smyslu výpovědní hodnotu jednak ve vztahu ke Kittlově opeře, jednak ve vztahu k době, kdy vznikaly: za první reflexe kvality Wagnerova libreta, za druhé hodnocení Kittlova zhudebnění (zpravidla ve vztahu k libretu), za třetí problematika českosti Kittlovy opery a v neposlední řadě pro devatenácté století typické snahy o tzv. *Reminiszenzenjägeri*.

1. Je to v první řadě právě Wagnerovo libreto, jehož kvalita, či nekvalita jsou předmětem zájmu řady kritiků. A kromě toho, že se objevuje řada hodnotících soudů ve vztahu ke konkrétním místům opery či k opeře jako celek – v recenzi ke hned druhému představení se tak např. dočteme o „*příliš obšírné expozici*“, neboť „*první dějství je příliš dlouhé*“, jinak je zde ale řeč o „*velmi obratně vypracovaném libretu*“<sup>143</sup>; v Österreichisches Theater und Musik-Album se praví, že „*ačkoli je to [libreto] diletantská práce, je ostatně přece navzdory všem nepravděpodobnostem zajímavější a duchaplnější, než ony v novější době slýchané opery*“<sup>144</sup>; objeví se i poukázání na nekvalitu libreta ve vztahu k jeho románové předloze: „*Wagnerovo libreto trpí všemi vadami, které jsou neodlučitelné od dramatu, vzniklého na základě románu nebo povídky*“<sup>145</sup> a ještě v roce 1961 [sic] se objevuje soud, že „*Wagner nedaroval Kittlovi žádný klenot*“<sup>146</sup> atd. –, je zajímavější, že se řada recenzentů ve svých textech snažila vystihnout základní dramaturgickou ideu díla, onen wagnerovský „*básnický záměr*“; a ne náhodou se přitom několik kritiků odvolává explicitně na Meyerbeera jakožto na možný ideový vzor: „*Děj opery není sice historický, odehrává se však na významuplném historickém pozadí. [...] Veškeré moderní umění se ubírá směrem*

---

<sup>142</sup> Petráňek, Pavel: *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Bianca a Giuseppe, aneb: Francouzové před Nizzou a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* (programová brožura Národního divadla v Praze), Praha 2003.

<sup>143</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 19.

<sup>144</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 25.

<sup>145</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 37.

<sup>146</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 70.

*výkladu věci všeobecně lidských na základě historie světa*“ – tato formulace upomíná téměř na Wagnera, jenž hovořil o tom, že Myerbeer svými díly psal „dějiny světa“ (viz podkapitolu *Wagnerova recepce Meyerbeera v době koncipování náčrtu libreta Bianca und Giuseppe*) –, „a hudebně-dramatické umění stojí ve středu tohoto proudu. [...] Nyní nejde o to, zůstat stát uvnitř národních škol, nýbrž vytvořit novou vyšší formu obecně platného obsahu. [...] Meyerbeer, který tuto nutnost rozpoznal, má velmi cennou zásluhu.“<sup>147</sup> Týž recenzent (Bernhard Gut) si všímá i dalšího znaku, jenž opřibližuje Kittlovu operu žánru scribeovsko-meyerbeerovské grand opéry: „*Jen jediná pochyba se ukrádá*“ – a skutečnost, že ho nahlíží negativně, nic nemění na tom, že tak Gut výstižně pojmenovává Wagnerův „básnický záměr“ závěru opery –, „že totiž celý závěr podle povahy textu se jevil imponantní spíše scénicky než hudebně. Je předností nové opery, že v ní svého práva dojde smyslové zalíbení“ – a to v první řadě v oblasti optické, jako *spectacle d'optique* –, „že však sem tak mohutně proniká materiální prvek a naplní celou scénu, to je možná dobrého trochu příliš.“<sup>148</sup> I když tak recenzent onen „materiální prvek“ kritizuje, správně vytušil, že Wagnerovým záměrem bylo napsat operu ve „francouzském stříhu“ – a byl to nepochybně právě vzor francouzské opery, jež, jak píše o dvacet let později (1878) jiný recenzent, vedla Kittla k napsání „*tendenční a luxusní opery, která svým leskem naplňovala celou Evropu*“<sup>149</sup> –, jak píše ve své autobiografii (viz kapitolu *Wagnerův náčrt libreta ve světle dramaturgie francouzské grand opéry*). A v Daliboru se ještě roku 1875, čtrnáct let po smrti Scriba (1861) a jedenáct let po smrti Meyerbeera (1864), dočteme: „*Stavba celého textu po způsobu Scribeovském jest věru mistrna.*“<sup>150</sup>

2. Problematikou neoddělitelnou od kvality Wagnerova libreta jako takového – a jako neoddělitelnou ji ve většině případů nahlížela i kritika – je recepce Kittlova zhudebnění. (Pokud tak bylo např. Kittlovi vytýkáno, že představení trvalo „*i přes co možné zkrácení přestávek mezi akty celkem čtyři a půl hodiny, což je ovšem stále ještě více, než je hrací doba*

<sup>147</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 20 – 21.

<sup>148</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 20.

<sup>149</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 45.

<sup>150</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

u nás přijatelná,<sup>151</sup> neměli bychom zapomínat, že délka představení je v první řadě odvislá od délky samotného libreta.) O tom, že kvalitu hudby může příznivě, nebo nepříznivě stimulovat právě kvalita libreta – zhudebnění je především „řešením“ či „výkladem“ dané látky<sup>152</sup> –, svědčí mimo jiné vyjádření Guta, jenž hovoří o „*praktických přednostech, které skladateli poskytuje velmi obratně vypracované libreto. Tyto přednosti dokázal skladatel v široké míře ke svému prospěchu využít.*“<sup>153</sup> A i když mohou být dvě složky – text a hudba – nahlíženo jako v nesouladu („*Hudební část za tekstem valně pokulhává. Ať si teče krev, ať se svatba strojí či zlomené srdce umírá – vše tj. skladateli věcí vedlejší.*“<sup>154</sup>), znamená to, že jsou do značné míry neoddělitelné. O tom, že operní kritika ztatelně pocítovala silný vliv Wagnerovy dramaturgické představy – jeho „básnického záměru“, jenž měl mít určující vliv na výslednou podobu díla –, svědčí i následující řádky: „*Z oper, jež [Kittl] napsal, největší se dožila přízně Bianka a Giuseppe, kterýžto úspěch v převážné míře dlužno připsati na účet výtečného libreta z pera Richarda Wagnera.*“<sup>155</sup>

Z čistě hudebních kvalit Kittlovy opery je to potom především instrumentace, jež je předmětem pozitivní kritiky: „*instrumentace je mistrovská, a ačkoli je zde patrné tíhnutí k francouzským mistrům jako jsou Meyerbeer, Halévy, Berlioz atd., je přece charakteristická a přiléhavá dramatickým situacím.*“<sup>156</sup> (A i zde, kromě odkazu na Meyerbeera, kritik posuzuje hudební složku ve vztahu k složce textové, poznamenává, že instrumentace je „charakteristická a přiléhavá dramatickým situacím“.) I jinde je řeč o Kittlově „*umírněné a přece účinné orchestraci*“<sup>157</sup> či kvalitním „*technickým vypracování.*“<sup>158</sup>

3. Na Kittlově *Biance* – opeře na německý text o francouzsko-italské historii, avšak z pera českého skladatele – lze, byť v omezené míře, v rovině její recepce pozorovat národně emancipační snahy, a to do té míry, do jaké byla tato opera vtažena do polemik týkajících se

---

<sup>151</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 19.

<sup>152</sup> Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997, s. 83.

<sup>153</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 19.

<sup>154</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

<sup>155</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

<sup>156</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 25 – 26.

<sup>157</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 46.

<sup>158</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 22.



českosti v hudbě (a v operě především). Zatímco kritiky z konce čtyřicátých a z padesátých let otázku českosti či národnosti nekladou – identifikován je v těchto kritikách především vliv Meyerbeera, a to ve vztahu k dramaturgii díla, nikoliv ve vztahu k národní hudbě –, pozdější kritiky (hlavně v sedmdesátých letech) otázku českosti Kittlovy opery různými způsoby otevírají: a to buď jednoduchým vyjádřením sympatií k operě z pera českého autora, na rozdíl od autorů zahraničních, třeba italských: „*jest nám přec jen milejší znovuoživení opery Kittlovy – tedy, jak říká recenzent na jiném místě: „našeho skladatele“* – „*než vzkříšení jakékoli jiné opery vlašské, jak to bylo v nechvalném zvyku správy předešlé* [tj. před Maýrem, jemuž recenzent připisuje zásluhu provedení Kittlovy opery roku 1875], *kteřá má všechny ty Dony Sebastieny, Lukrecio Borgiovny, a.t.d. na svém svědomí.*“<sup>159</sup>, nebo, jak charakterizují operní kritiku 60. let ve své studii *K otázce českosti v hudbě* Ottlová a Pospíšil, snahou „*kategoricky určit a oddělit originální od nepůvodního a vyposlouchat ono národně osobité*“: snaha, jež se „*objevila i v poslechu, jež by bylo možno označit jako atomizující*“<sup>160</sup> Kittlova opera tak byla – podobně jako jiná díla v 60. letech, jimž se věnují Ottlová a Pospíšil – asociována s různými národními vlivy: „*Stopy vlašské, francouzské i německé hudby všude najdeš*“<sup>161</sup>; jiný kritik píše: „*Hudba Kittlova jest velmi melodická a co do směru stojí mezi jaksi uprostřed mezi školou německou a francouzskou*“<sup>162</sup> A najdeme dokonce označení „*tento klenot vlastenecké operní literatury.*“<sup>163</sup> Tuto poněkud nadnesenou formulaci ze září roku 1875 lze možná vysvětlit tím, že to byla historická látka, jež byla v oné době vnímána jako něco, co vyhovuje požadavkům na národní operu, jak je ostatně formulovat hrabě Harrach v soutěži o původní českou národní operu. A skutečnost, že v tomto případě nešlo o české národní dějiny, se jeví jako sekundární, uvážíme-li, že revoluční děj opery rezonoval s revolučními událostmi roku 1848, jak upozorňuje Teuber a jiní.

---

<sup>159</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

<sup>160</sup> Pospíšil – Ottlová (pozn. 152), s. 33.

<sup>161</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

<sup>162</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 60

<sup>163</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 57.

(Snaha vyposlouchávat údajnou českost či „český tón“ se neomezuje pouze na devatenácté století: ještě v roce 1961 – kdy byla opera u příležitosti 150. výročí Pražské konzervatoře provedena v Národním divadle – se dočteme: „*Z krotké a starobylé přede hry bylo také brzy patrné, že Kittl nebyl svým hudebním založením dramatik. Spíše zde v poklidné lyrice italského typu probleskne český melos z hájemství vokálních kvítků vlasteneckého věnce.*“<sup>164</sup> A i když motivace k onomu vyposlouchávání českého melosu byla v 60. letech 19. století a v 60. letech 20. století pochopitelně různá, rétorika zůstává napříč staletími až překvapivě stejná.)

4. Hledání národního tónu v hudebních skladbách v devatenáctém století souvisí s obecnějším fenoménem, pro nějž dobová německojazyčná kritika razila výstižný pojem *Reminiszenzenjägeri*, hon na reminiscence: jde o hledání inspirací a více či méně zřetelných vlivů v původní tvorbě skladatelů, přičemž přítomnost oněch reminiscencí může být důvodem pro pozitivní i negativní kritiku (údajné wagnerismy ve Smetanově tvorbě tak přinejmenším značná část kritiky hodnotila pozitivně, spatřujíc Smetanu kráčet na cestě k tzv. pokrokovému hudebnímu dramatu, zatímco jiným skladatelům byla přílišná orientace na cizí vzory vytýkána jako eklekticismus).

V souvislosti s Kittlovou hudbou tak kritika, jak jsme viděli již výše, hovoří o „*tíhnutí k francouzským mistrům*“<sup>165</sup>, Kittl je nahlížen jako eklektik, u nějž „*každou chvíli hlásí se starý známý obrat harmonický, fráze obvyklá a melodie s posuňkem přívětivým, jako by říci chtěla: „já jsem to stará známá z Meyerbeera, Mendelsohna, Donizettiho, Auberata.*“<sup>166</sup> A neomezujíc se na hledání obecnějších vlivů či inspirací, zachází česká operní kritika nezřídka do identifikování konkrétních skladeb, jež měly být opsány. Výpovědní hodnota takových konstatování zůstává však přinejmenším sporná: i když recenzent v *Daliboru* zřejmě správně konstatuje, že „*hned první sbor po ouvertuře jest opsána Chopinova klavírní ballada i s původní tóninou F-dur,*“<sup>167</sup> zůstává otázkou, do jaké míry je

---

<sup>164</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 71.

<sup>165</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 26.

<sup>166</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

<sup>167</sup> Citováno podle Petráňka (pozn. 142), s. 55.

afinita s Chopinem vypovídající ve vztahu k dramaturgii scény: Kittlovi v tomto úvodním sboru šlo především o vytvoření koloritu zámecké slavnosti, jež dociluje přehlednou diatonickou melodikou a živým doprovodem a byla-li daná pasáž vnímána jako chopinovský citát, či nikoliv, je nepodstatné.

# ZÁVĚR

Tři hlavní kapitoly této práce se věnují třem různým uměleckým žánrům: 1) historickému románu, 2) opernímu libretu (otevřenou ponechme otázku, zda libreto představuje žánr per se – jak tvrdí např. Gier, jenž ho explicitně označuje za „nejdůležitější hudebně dramatický druh“<sup>168</sup> –, či zda jde pouze – řečeno s Hugo von Hofmansthallem – o jakýsi drátěný stojan, na nějž je třeba zavěsit skladatelem zkomponovanou hudbu<sup>169</sup>) a 3) operě jako takové. Je zřejmé, že tyto tři žánry pracují rozdílnými prostředky; zároveň ale román nutně nepředpokládá své další (operní, činoherní či nějaké jiné) zpracování – i když ho samozřejmě principiálně umožňuje, jak kromě Königovy *Die hohe Braut* dokládá řada dalších oper vzniknuvších podle románové předlohy –, zatímco libreto je ze své podstaty (neuvažujeme-li *Literaturoper*) koncipováno ve vztahu ke svému zhudebnění, k operě jakožto výslednému tvaru. (Mohli bychom říci, že *raison d'être* každého libreta je teprve jeho naplnění v operě jakožto svého druhu *Gesamtkunstwerku*.)

Pokud jsme se zde věnovali Wagnerovu libretu samostatně – tedy jako *textu* –, má to své opodstatnění ve skutečnosti, že ačkoliv každé operní libreto vzniká s ohledem na výsledné uskutečnění v operě – Gier hovoří o jeho plurimedialitě, tedy spojení optických a akustických výrazových prostředků<sup>170</sup> –, nedá se říci, že výsledné hudební prostředky skladateli přímo diktuje: spíše je třeba libreto chápat jako dramatický text, jenž je skladatelem (a jak stále více ukazuje soudobá praxe tzv. režijního či režisérského divadla: i režisérem) určitým způsobem interpretován. Do jaké míry se skladateli podaří svou hudbou vyjádřit libretistovu intenci – řečeno s Wagnerem: do jaké míry je libretistův *básnický záměr* uskutečněn v hudebníkově *výraze* –, může záležet na řadě okolností: od skladatelského umu

---

<sup>168</sup> Gier, Albert: Libreto. Definice a perspektivy výzkumu, in: Spurná, Helena (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004, s. 68 – 88, s. 72.

<sup>169</sup> Hofmannsthal hovořil o typu opery, kdy text stojí ve výrazně podřízeném postavení vůči hudbě: funguje „wie ein Drahtgestell, um Musik gut und hübsch daran aufzuhängen.“ Citováno podle: ABERT, ANNA AMALIE: Libretto, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrgs. von Friedrich Blume, Bd. 8, Kassel etc. 1960, Sp. 710.

<sup>170</sup> Gier (pozn. 168), s. 71.

daného komponisty, přes provozovací možnosti divadla, pro něž je dílo určeno, až po působení cenzury.

A v případě opery *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* se ukazuje markantní disproporce mezi původní libretistovou intencí a výsledným, Kittlem zhudebněným, tvarem (jak kromě díla samotného dokumentuje i dochovaná korespondence). A kdo se nebojí hodnotících soudů, mohl by říci, že Kittlova interpretace ne vždy zcela odpovídá Wagnerově intenci. Proto je Wagnerovo libreto pojednáno v samostatné kapitole. A není třeba dodávat, že příslušná kapitola, spočívající na hermeneutickém přístupu, není ničím jiným, než snahou autora této práce co možná nejadekvátněji interpretovat Wagnerovo libreto ve světle dobové operní produkce. (Záměrně stranou zůstává Kittlova opera *an und für sich*: tak, jak se jeví divákovi nezávisle k původní Wagnerově intenci.)

Naše diplomová práce se zaměřuje na jedno konkrétní operní dílo, a cíl, deklarovaný v *Úvodu* – totiž poukázat na skutečnost, že Praha poloviny dlouhého století dobře znala a v kompoziční praxi reflektovala soudobé operní trendy (viz stranu 8 této práce) –, tak může naplňovat jen v omezené míře. Teprve další hudebně historický výzkum ukáže, do jaké míry zde byl přítomen duch evropské operní tradice, ať už v dalších Kittlových dílech – řeč zde nebyla o jeho operách *Die Waldblume* a *Die Bilderstürmer* –, v dílech jeho současníků, nebo v recepční rovině; jinými slovy: do jaké míry představovala Praha poloviny století evropskou operní křižovátku.

# BIBLIOGRAFIE

## Použitá a relevantní literatura<sup>171</sup>

- ABBATE, CAROLYN – PARKER, ROGER: *Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre*, München 2013.
- ABERT, ANNA AMALIE: Libretto, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 8, Kassel etc. 1960, Sp. 708 – 712.
- BECKER, HEINZ: Die „Couleur locale“ als Stilategorie der Oper, in: BECKER, HEINZ (ed.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Regensburg 1976, s. 23 – 45.
- BECKER, HEINZ: *Giacomo Meyerbeer*, z německého originálu vydaného v roce 1980 v Hamburku přeložil Milan Pospíšil, Praha 1996.
- BERMBACH, UDO: Opera a politika. Aspekty jednoho komplikovaného vztahu, in: SPURNÁ, HELENA (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004, s. 409 – 419.
- BLAHYNKA, MILOSLAV: Francouzská revoluční píseň Ça ira v opeře Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza Jana Bedřicha Kittla, in: *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí* (sborník z konference), Praha 2007, s. 53 – 60.
- BOLEŠKA, JOSEF: Kittl Jan Bedřich, in: *Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí*. Čtrnáctý díl, Praha 1899, s. 274 – 275.
- BOURDIEU, PIERRE: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Brno 2010.
- BRANBERGER, JAN: *Konservatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*, Praha 1911.
- BURGHAEUSER, JARMIL: Předmluva k edici Kittlovy Symfonie Es dur „Lovecké“, in: KITTL, JAN BEDŘICH: *Symfonie Es dur*, ed.: BURGHAEUSER, JARMIL, Praha 1960.
- ČERNÝ, MIROSLAV K.: Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice z let 1847 – 1883, in: *Hudební věda*, Praha 1985, XII, č. 3, s. 216 – 235.
- DAHLHAUS, CARL: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6).
- DAHLHAUS, CARL: Special Round Table: Operndramaturgie im 19. Jahrhundert, in: *Acta Musicologica*, Vol. 59, Fasc. 1, 1987, s. 32 – 25.
- DAHLHAUS, CARL: Zeitstrukturen in der Oper, in: *Die Musikforschung*, 1981, s. 2 – 11.
- DAHLHAUS, CARL: Über das „kontemplative Ensemble“, in: týž: *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München 1989, s. 33 – 38
- DAHLHAUS, CARL: *Richard Wagners Musikdramen*, 2. vydání, Zürich 1985.

---

<sup>171</sup> Uvádíme zde k našemu tématu základní relevantní literaturu, vědomě nerozlišující přitom mezi tzv. odbornou (vědeckou) literaturou a literaturou pramenné povahy: v řadě případů zde toto rozlišení totiž není možné nebo jednoznačné.

- DAHLHAUS, CARL: *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1871
- DAHLHAUS, CARL: *Die Idee der absoluten Musik*, Lipsko 1979.
- DAHLHAUS, CARL: Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?, in: týž: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 58 – 73.
- DÖHRING, SIEGHART – HENZE-DÖHRING, SABINE: *Die Oper und Musikramma im 19. Jahrhundert*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13).
- DÖHRING, SIEGHART – HENZE-DÖHRING, SABINE: *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biographie*, München 2014.
- FRESE, CHRISTHARD: *Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers*, Berlin 1970.
- GIER, ALBERT: Libreto. Definice a perspektivy výzkumu, in: Spurná, Helena (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*, Praha 2004, s. 68 – 88.
- GUTZKOW, KARL: *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur*, Stuttgart 1839.
- HANSLICK, EDUARD: Dokonalý antiwagnerián. Paměti, fejetony, kritiky. Výbor z díla. Vybrala, přeložila a předmluvu napsala Jitka Ludvová, Praha 1992. Zde zvláště: Pražský repertoár 40. let (s. 72 – 74).
- HELFERT, VLADIMÍR: Česká moderní hudba, in: týž: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha 1970, s. 163 – 312.
- HONOLKA, KURT: *Na počátku bylo libreto*, Praha 1967.
- HOSTOMSKÁ, ANNA: Jan Bedřich Kittl, in: táž: *Opera, průvodce operní tvorbou*, Praha 1962, s. 500 – 502.
- HUČÍN, ONDŘEJ: A není lépe milovat?, in: Giordano, Umberto: *Andrea Chénier*, programová brožura k představení, nákladem Národního divadla, Praha 2016
- JÄGER, HANS-WOLF: König, Heinrich, in: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Band 12, Berlin 1980, s. 339 – 340.
- KANT, IMMANUEL: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, in: *Berlinische Monatsschrift*, 1784, s. 481 – 494.
- KÖNIG, HEINRICH: *Die hohe Braut: Geschichtlicher Roman in drei Theilen*, Lipsko 1875.
- KUNDERA MILAN: *Můj Janáček*, Brno 2004.
- LUDVOVÁ, JITKA et al.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha 2006.
- LUDVOVÁ, JITKA: Bianca und Giuseppe [Bianca und Giuseppe, oder Die Franzosen vor Nizza ('Bianca and Giuseppe, or The French before Nice')], in: Grove online
- LUDVOVÁ, JITKA: Kittl, Jan Bedřich [Johann Friedrich], in: *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Jul. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900561>>.
- OTTLOVÁ, MARTA: Libreto v proměnách staletí: znějící mlčení, Richard Wagner – libretista, in: *Harmonie* 2005/8, s.

- OTTLOVÁ, MARTA – POSPÍŠIL, MILAN: *Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997.
- PETRÁNEK, PAVEL: *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Bianca a Giuseppe, aneb: Francouzové před Nizzou a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* (programová brožura Národního divadla v Praze), Praha 2003.
- PETRÁNEK, PAVEL (ed.): *Richard Wagner a česká kultura*, nákladem Národního divadla v Praze 2005.
- PLEVKA, BOHUMIL: Richard Wagner poprvé v pražské opeře, in: *Hudební rozhledy*, Praha 1978, XXXI, č. 9, s. 424 – 425.
- POSPÍŠIL, MILAN: Vojenský kolorit v české opeře 19. století, in: *Documenta pragensia* VI/2, 1986, s. 163 – 179.
- RIFFERT, JULIUS: König, Heinrich, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB), Band 16, Leipzig 1882, s. 513.
- RUHNKE, MARTIN: Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840, in: BECKER, HEINZ (ed.): *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 42), Regensburg 1976, s. 75 – 97.
- RYCHNOVKY, ERNST: *Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags.*, Praha 1904
- SCHLOENBACH, ARNOLD: Ein deutsches Dichterbild, in: *Die Gartenlaube*, Heft 32, Leipzig 1855, s. 419 – 422.
- SCHOLZ, DIETER DAVID: Wagner, Richard: Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken. Sämtliche Werke, Band 31, hg. v. Isolde Vetter und Egon Voss, recenze knihy, in: *Das Orchester* 12/2006, s. 79.
- STAPLETON, KARL – TYREL, JOHN: Kittl, Jan Bedřich [Johann Friedrich], in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 29 Jul. 2016.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15082>>.
- ŠVEHLA, JINDŘICH: *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*, magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Katedra muzikologie, Olomouc 2008.
- ŠTĚPÁNEK, MILOSLAV: *Richard Wagner a jeho dílo u nás*, Bratislava 1935.
- TARANTOVÁ, MARIE: *Kdo je V. J. Tomášek*, Praha 1946.
- TARANTOVÁ, MARIE: *Kdo je Jan F. Kittl*, Praha 1948.
- TARANTOVÁ, MARIE: Kittl Jan Bedřich, in: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek první (A - L)*, Praha 1963, s. 665 – 666.
- TEUBER, OSKAR: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Teil 3, Praha 1888.
- TYRRELL, JOHN: *Česká opera*, Brno 1991 – 1992.
- VÁŠKOVÁ, IVETA: *Lokální kolorit v opeře Husitská nevěsta Karla Šebora. diplomová práce, Ústav hudební vědy*, Filosofická fakulta, Masarykova universita Brno 2001.



VETTER, ISOLDE: Wagnerforschung – literarisch. Richard Wagner als Librettist von Johann Friedrich Kittls Oper *Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza* (1848), in: Dahlhaus, Carl – Voss, Egon (eds.): *Wagnerliteratur – Wagnerforschung* (sborník z konference), München 1983, s. 163 – 179.

VETTER, ISOLDE – VOSS, EGON (eds.): *Richard Wagner: Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken* (Sämtliche Werke/Richard Wagner, Bd. 31), Mainz 2005.

VÍT, PETR: Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století, in: *Hudební věda*, Praha 1985, XXII, č. 3, s. 209 – 215.

WAGNER, RICHARD: *Mein Leben*, Lipsko 1911.

WAGNER, RICHARD: *Opera a drama*, Praha a Litomyšl 2002.

WAGNER, RICHARD: Über Meyerbeers „Hugenotten“, in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe. Richard Wagners Gesammelte Schriften*, ed. Julius Kapp, sv. 7, Lipsko, s. 48 – 58.

WAGNER, RICHARD: *Dokumente und Texte zu unvollendeten Bühnenwerken. Sämtliche Werke, Band 31*, hg. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz 2005.

WAGNER, RICHARD: Über die Benennung Musikrama, in: týž: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1907.

WEBLER, KAI: Die „Bratholomäusnacht“ und Giacomo Meyerbeers „Die Hugenotten“, in: programová brožura k představení *Die Hugenotten*, nákladem Staatstheater: Oper Nürnberg, bez vnočení.

WILLIAMS, SIMON: The spectacle of the past in grand opera, in: Charlton, David (ed.): *The Cambridge Companion to Grand Opera*, London 2003, s. 58 – 75.

## Recenze a kritiky<sup>172</sup>

Bernhard Gut: Bohemia, 24. 2. 1848

Lukow.: Österreichisches Theater und Musik-Album, 1848

V.: Bohemia, 23. 10. 1849

V.: Bohemia, 17. 5. 1850

V.: Bohemia, 28. 3. 1852

V.: Bohemia, 8. 3. 1857

Politik, 9, 5. 1868

V.: Bohemia, 9. 5. 1868

---

<sup>172</sup> Pečlivý soupis relevantních recenzí a kritik sestavil Pavel Petráňek v programové brožuře Národního divadlo u příležitosti provedení této opery roku 2003. Rozšiřujeme je zde o některé kritiky v německém tisku.

Bohemia, 6. 12. 1870

X.: Dalibor 3, 1875, s. 313 – 314.

V. V.: Politik, 23. 9. 1875

Hudební listy, 23. 9. 1875, roč. 6, s. 154

Národní listy, 22. 9. 1875

Světozor 1875, s. 463

Bor, Vladimír: 150 let konzervatoře, in: Hudební rozhledy 14, 1961, s. 564 – 565.

ca: Práce, 19. 5. 1961

Pensdorfová, Eva: Kittlova revoluční opera, in: Svobodné slovo, 17. 5. 1961

Mlejnek, Karel: Konzervatoř a jubileum, in: Kultura, 18. 5. 1961

Paclt, Jaromír: Francouzsi před Nizzou, in: Mladá fronta, 18. 5. 1961

Bor, Vladimír: Francouzové před Nizzou – v opeře, in: Lidová demokracie, 19. 5. 1961

Laube, Heinrich: Zeitung für die elegante Welt, 11. 6. 1833, s. 133.

Neue Zeitschrift für Musik, č. 21, 19. 5. 1854.

## Notový materiál

Kittl, Johann Friedrich: *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza op. 31, Oper in vier Akten (nach einem König'schen Roman)*; vollständiger Klavierauszug (klavírní výtah), Breitkopf und Härtel: Leipzig 1900.

## Nahrávka

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