

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA MUZIKOLOGIE**

**BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PÍSEŇ V ČESKÉ OPEŘE 2. POLOVINY 19. STOLETÍ**

**The Song in the Czech Opera in the 2nd Half of 19th Century**

**ALENA KOSTKOVÁ**

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 12. 12. 2012

.....

Děkuji PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D. za cenné rady a připomínky.

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Stav bádání.....	3
3. Píseň a opera.....	5
3.1 Definice písně.....	5
3.2 Funkce písně v opeře.....	7
3.3 Dobový kontext.....	9
4. Autoři české operní tvorby 2. pol. 19. století.....	15
4.1 Bedřich Smetana.....	15
4.1.1 Braniboři v Čechách.....	15
4.1.2 Libuše.....	16
4.1.3 Dvě vdovy.....	18
4.1.4 Hubička.....	19
4.1.5 Tajemství.....	21
4.1.6 Čertova stěna.....	24
4.1.7 Shrnutí.....	25
4.2 Vilém Blodek.....	26
4.2.1 V studni.....	26
4.3 Antonín Dvořák.....	27
4.3.1 Král a uhlíř.....	29
4.3.2 Šelma sedlák.....	31
4.3.3 Jakobín.....	33
4.3.4 Čert a Káča.....	35
4.3.5 Rusalka.....	36
4.3.6 Armida.....	38
4.3.7 Shrnutí.....	40
4.4 Zdeněk Fibich.....	41
4.4.1 Bouře.....	42
4.4.2 Hedy.....	43
4.4.3 Šárka.....	45
4.4.4 Pád Arkuna.....	46
4.4.5 Shrnutí.....	48
4.5 Karel Kovařovic.....	49
4.5.1 Psohlavci.....	50
5. Závěr .....	51
Resumé.....	53
Summary.....	54
Seznam pramenů a literatury.....	55

## 1. Úvod

Bakalářská diplomová práce s názvem „*Píseň v české operě v druhé polovině 19. století*“ si klade za úkol podniknout sondu do operního díla české provenience dané doby a zjistit, nakolik se v ní a v jaké souvislosti vyskytoval fenomén písně.

Píseň je pojmem velmi širokým, v samotné operě se může nacházet v nejrůznějších podobách, například se s ní běžně pracuje ve sborových pásmech, řada árií je strofická a komponovaná v písňové formě, často nelze jednoznačně určit, jde-li „ještě“ o árii nebo „už“ o píseň. V předkládané práci jsme se úžeji zaměřili na píseň v sólovém podání, která ze sémantického hlediska nese v rámci hudebně-dramatického celku jisté známky autonomie. Jinými slovy, ve vzorovém případě ji lze vytrhnout z kontextu opery a interpretovat, aniž by ztratila sama o sobě smysl. Z hlediska formálního by měla být zkoumaná píseň v rámci operního díla uzavřenou částí, ať už zcela samostatnou či vetknutou do formálně vyššího celku. Jsme si vědomi, že jde o ideální představu vlastností námi zkoumané písně, a že je velmi pravděpodobné, že ne ve všech případech budou tato kritéria beze zbytku splněna. Jistě se setkáme například s písněmi nedokončenými nebo s písněmi svým obsahem logicky úzce souvisejícími s dějem opery a tedy stěží vyjmutelnými z jejich kontextu. I takovýchto zcela integrovaných písní a stručných popěveků si budeme všímat.

Není v možnostech práce ani jejím účelem zmapovat veškerou českou operní tvorbu daného období, zvolili jsme si tedy reprezentativní vzorek, přičemž hlavním kritériem výběru byla dostupnost materiálů – tištěného klavírního výtahu či partitury - a, pokud možno, nahrávky, neboť neopominutelnou součástí práce je i bližší seznámení se s běžně neinscenovanými, méně známými operními díly včetně cenné posluchačské zkušenosti. Mezi opery, které jsme podrobili analýze, patří veškerá dokončená díla Bedřicha Smetany, tvorba Antonína Dvořáka kromě prvotiny „*Alfred*“, jež dosud nevyšla tiskem, vrcholné opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let a „*Nevěsta Messinská*“ a pro doplnění po jednom díle skladatelů Viléma Blodka („*V studni*“) a Karla Kovařovice („*Psohlavci*“). Přes tento výběr si samozřejmě zcela uvědomujeme, že po boku výše jmenovaných skladatelů tvořila řada osobností dalších, z nichž připomeňme například kvantitativně nezanedbatelné dílo Karla Šebora, Karla Bendla, Františka Zdeňka Skuherského a Richarda Rozkošného či jistě umělecky hodnotné opery Bohuslava Foersterera.

Práce je systematicky koncipována jako postupný přehled písní v jednotlivých chronologicky uspořádaných operách vybraných skladatelů, kteří jsou řazeni dle roku narození. Kapitola *Píseň a opera* je jakýmsi teoretickým východiskem práce. Upřesní význam pojmu píseň, připomene její žánrovou rozmanitost, nastíní dobovou situaci v evropské opeře se zvláštním přihlédnutím k operním žánrům a jejich formovému řešení, všimne si výskytu a úlohy písně v opeře.

Vlastním jádrem práce je vyhledání písní v operních dílech a popsání jejich funkce v daném situačním kontextu nebo v rámci celkové dramaturgie opery, například jedná-li se o doplňující vložku, nebo o dramaticky zcela relevantní počín. Pro omezený prostor práce nás nebude zajímat způsob zhudebnění a instrumentace písní, proto nám jako vhodný materiál k analýze postačí klavírní výtahy oper. Následná syntéza by měla odhalit frekvenci výskytu písní a druhy zvolených způsobů jejich užití. Očekáváme, že dojde k určité míře inspirace mezi skladateli navzájem nebo k vlivu opery zahraniční, zejména francouzské, italské a německé. Předmětem práce není podat detailní a úplný přehled cizí operní produkce, která se objevila na jevištích v českých zemích ani úplný součet oper, které čeští skladatelé znali, či alespoň mohl znát, na možné inspirace a paralely však upozorníme.

Poněvadž se jedná o práci analytickou, stěžejními prostředky pro její vznik se staly notové materiály a zvukové záznamy jednotlivých oper. Postupovali jsme metodou shromáždění klavírních výtahů a nahrávek, jejich analýzy, jejímž účelem byla excerpcí částí odpovídajících písní, jak jsme si ji vymezili výše, interpretací písní a závěrečnou syntézou včetně komparace. Zároveň jsme nastudovali literaturu týkající se dějin opery obecně, kulturně-politického vývoje v českých zemích a české operní tvorby.

## 2. Stav bádání

Literatura reflektující situaci české opery ve 2. polovině 19. století je velmi bohatá a stále přibývá, hledají se a nachází nová témata ke zpracování, přesto nezodpovězených otázek je stále mnoho, což dokládá například studie M. Ottlové a M. Pospíšila „*Uvažování nad situací v českém hudebně-vědném bádání o 19. století*“<sup>1</sup> poukazující na nejrůznější problémy výzkumu dějin české opery. Jednou z dosud nepříliš prozkoumaných oblastí je problematika hudebních forem v české opeře 19. století. Dosavadní nezájem muzikologů o analýzu uzavřených čísel si M. Pospíšil vysvětluje poukázáním na tradiční názory české hudební vědy začátku 20. století, která pokládala áriovou operu za hlavní znak konzervativnosti opery proti progresivnosti hudebnímu dramatu se stále pokračujícím dějem.<sup>2</sup> Naší prací zaměřenou na frekvenci a způsob užití písně v rámci dramaturgie české opery druhé poloviny 19. století se budeme snažit k problematice hudebních forem v opeře alespoň částečně přispět.

V základní orientaci v historii opery nám napomohly „*Dějiny opery*“ J. Trojana<sup>3</sup> a „*Česká opera*“ J. Tyrrella<sup>4</sup>; dále jsme pro upřesnění si stěžejních pojmů a faktografických údajů využili souborné práce slovníkového typu, z nichž jsme pracovali zejména s publikací J. Ludvové „*Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*“<sup>5</sup>, „*Slovníkem české hudební kultury*“<sup>6</sup>, slovníky „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*“<sup>7</sup> a „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“<sup>8</sup>. Vývoji operních forem v zahraničním repertoáru včetně konkrétních příkladů se věnuje kolektiv autorů v knize „*Geschichte der Oper*“<sup>9</sup>. Dalším přínosem v souvislosti s vytvořením si představy o situaci opery v Čechách i Evropě dané doby

---

<sup>1</sup> Ottlová, M. – Pospíšil, M.: *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*. Praha: Lidové noviny, 1997.

<sup>2</sup> Pospíšil, M.: *Dramaturgie Dvořákovy velké operní formy: duet Mariny a Dimitrije z opery Dimitrij*. In: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994. Str. 145.

<sup>3</sup> Trojan, J.: *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl : Paseka, 2001.

<sup>4</sup> Tyrrell, J.: *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1991–1992.

<sup>5</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.

<sup>6</sup> Fukač, J. – Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha 1997.

<sup>7</sup> Blume, F. (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel 1996.

<sup>8</sup> Sadie, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York 2000.

<sup>9</sup> Leopold, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag. 2006. (Autory 3. svazku jsou Sieghart Döhring, Sabine Henze-Döhring, pozn. aut.)

byly různě tematicky zaměřené studie, které vzešly zpod rukou M. Ottlové nebo M. Pospíšila. Biografická literatura pro účely naší práce zůstala spíše okrajovou záležitostí, nicméně nelze v obecném přehledu dosavadního bádání k tématu nezmínit, že mezi literaturou věnující se životu a dílu vybraných skladatelů vládne zřetelný nepoměr - od nepřehledného množství literatury „smetanovské“ a „dvořákovské“ se přes osobnost Zdeňka Fibicha nabídka literatury k Vilému Blodkovi a Karlu Kovařovicovi zoufale zužuje. Poslední jmenovaní zůstali zatím v tomto směru zanedbáni a o jejich činnosti se dozvídáme z dobového tisku, korespondence, vzpomínek současníků a slovníkových hesel. Z monografických prací týkajících se operní tvorby jsme si v případě Bedřicha Smetany vybrali 3. a 4. svazek souborného díla B. Smetany od J. Jiráka, operám Zdeňka Fibicha se dostalo důkladné pozornosti například v monografii J. Kopeckého. Dílem Antonína Dvořáka se dlouhodobě zabýval J. Burghauser, vodítkem nám byla také monografie O. Šourka „*Život a dílo Antonína Dvořáka*“<sup>10</sup>. Řadu podnětných studií k Dvořákovým operám jsme našli ve sborníku „*Antonín Dvořák – dramatik*“<sup>11</sup>. Spíše než ucelené monografie nám byly nápomocny dílčí studie; za vlastní podnět ke vzniku práce můžeme považovat stať M. Ottlové „*Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce*“<sup>12</sup>, která poukazuje na baladický rozměr opery nejen v souvislosti s osudem hlavní hrdinky, ale i v souvislostech dalších, jimiž jsou například osud prince nebo samotné hudební zpracování. Detailně rozebírá baladu Lovce a zasazuje ji do kontextu širší operní tradice. Na písňovou charakteristiku několika částí Dvořákovy opery „*Rusalka*“ upozorňuje M. Lemairová ve své studii „*Rusalka: dramatická výstavba opery a její myšlenková podstata*“<sup>13</sup>. Další důležitým inspirativním zdrojem byla v době vzniku práce dosud nevydaná studie Cyrila Šálka „*Scéna s ukolébavkami v Hubičce*“<sup>14</sup>. Ve spojitosti s těmito několika studiemi se přímo nabízela otázka, jedná-li se v případě těchto písní v českých operách o jev ojedinělý, či nikoliv. Odpověď snad přinese následné prozkoumání vybraných děl českého operního repertoáru.

---

<sup>10</sup> Šourek, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka IV*. Praha: Hudební matice, 1933.

<sup>11</sup> Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994.

<sup>12</sup> Ottlová, M.: *Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce*. In: *Hudební věda* 34, 2002, č. 4. Str. 351 - 360.

<sup>13</sup> Lemairová, M.: *Rusalka: dramatická výstavba opery a její myšlenková podstata*. In: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994. Str. 1167 - 176.

<sup>14</sup> Pozn. aut.: k dispozici od PhDr. J. Kopeckého, PhD.



### 3. Píseň a opera

#### 3.1 Definice písně

Než přistoupíme k problematice samotné operní tvorby, je nutné upřesnit si význam ústředního pojmu celé práce, jímž je píseň. J. Vysloužil, autor hesla „píseň“ ve Slovníku české hudební kultury, poukazuje na nejednoznačnost pojmu a definuje její coby „*druhový, žánrový a zčásti formově určitelný vokální typ, jehož slovesnou složku tvoří báseň nejčastěji lyrického charakteru (může tu ovšem jít i o básnické texty baladické, epické, dramatické apod., někdy dokonce i o text prozaický)*.“<sup>15</sup> V základním slova smyslu lze tedy píseň chápat jako hudebně-slovesný projev, kdy při spojení nápěvu a slova vystupuje jako hlavní významotvorný faktor slovesný text. Vedle toho se můžeme s výrazem „píseň“ setkat v souvislosti s poezií, kdy označuje nezhudebněný básnický útvar a často se přímo objevuje v titulu básně. V neposlední řadě bývá pojem „píseň“ vztahován na instrumentální projev zdůrazňující svou kvalitu zpěvnosti a písňovosti, nebo na záměrnou instrumentální stylizaci písně, jakou byly například v 19. století oblíbené tzv. písně beze slov.<sup>16</sup>

Pro písně je charakteristická výrazová prostota, přehledné členění melodie, metrická stejnoměrnost a jedna z typických forem: perioda, dvojperioda, malá forma dvoudílná, malá forma třídílná, velká forma třídílná (s návratem nebo náznakem návratu, případně novou částí C).<sup>17</sup> Způsobem hudebního zpracování rozlišujeme písně strofické, stroficko-variální a prokomponované. Strofický útvar je jádrem písňové produkce, princip strofičnosti a strukturní jednoduchosti je však počínaje hudebním romantismem překonáván. Dochází k výrazným variačním a improvizacím, k užití složitější faktury a většího tónového rozsahu, identita písňového typu se ovšem neztrácí.<sup>18</sup> Srovnáme-li píseň s ostatními sólovými útvary vyskytujícími se v opeře, na rozdíl od recitativu či ariosa disponuje melodie písně větší samostatností – je bohatěji vyklenutá, má samostatnou a určitou rytmizaci, motivicky se souvisle rozvíjí. V písni se však mohou vyskytovat recitativní nebo ariosní úseky, případně lze hovořit

---

<sup>15</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 694.

<sup>16</sup> Srov.: Tamtéž, str. 694.

<sup>17</sup> Srov.: Janeček, K.: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Str. 447.

<sup>18</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 694.

o recitativním nebo ariosním charakteru celé písně.<sup>19</sup> Útvar árie se ve svém vývoji vydal od rytmických a melodických schematických útvarů pro zpěvní přednes určitých veršů, improvizčních postupů nad basovou formulí a útvarů strofického sólového zpěvu s instrumentálním doprovodem doby přelomu renesance a baroka k rozsáhlejšímu složitému vokálnímu útvaru, v němž nejsou textové sloky podloženy stejnou melodií. Stavebně se útvar árie opíral o písňovou formu (typická forma árie da capo je ABA), zpravidla prokomponovanou a značně rozšiřovanou.<sup>20</sup> Zpěvní díly uváděl stále tentýž instrumentální úryvek (ritornel), který tvořil introdukci, mezihru a kodu árie. V krajních dílech A často převažoval expoziční typ hudby, střední díl B byl vzrušenějšího rázu a evolučnějšího charakteru, nebo obráceně – díly A předvedly brilantní pěveckou techniku (na rozdíl od spíše sylabického zpěvu písně je pro árii charakteristické uplatnění koloratur), díl B přinesl uklidnění. Árie bývá většinou sdružována s recitativem, v opeře tato kombinovaná forma recitativ – árie tvoří scénu.<sup>21</sup>

Vzhledem k tématu práce si ještě všimneme existence různých typů písní, které se rozlišují podle povahy textu, podle svého celkového náladového zaměření, obsahu nebo účelu. Jako základní typy můžeme vydělit písně lyrické, lyricko - epické a epické. Typickými příklady epických písní je balada, dle V. Karbusického, „*píseň s vysokým stupněm stylizace historických a individuálně tragických (někdy i netragicky vypointovaných) událostí, jejíž typová slovesná i hudební forma organicky souvisí s principy folklorní tvorby daného národa.*“<sup>22</sup> Lyricko-epická romance je protikladem balady – zdůrazňuje milostně poetický charakter a je projevem optimistickým.<sup>23</sup> Specifickou lyrickou písní je ukolébavka. Jedná se o píseň konejšivé melodie a intonace, která byla v ústní slovesnosti původně určená k uspávání dětí. Je charakteristická svou citovostí, krátkým rozsahem, jednoduchostí strofické stavby. Tématem a zároveň adresátem ukolébavky je dítě.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Srov.: Janeček, K.: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Str. 447.

<sup>20</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 45.

<sup>21</sup> Srov.: Janeček, K.: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Str. 448.

<sup>22</sup> Karbusický, V.: *Mezi lidovou písní a šlágrem*. Praha: Editio Supraphon, 1968. Str. 75.

<sup>23</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 784.

<sup>24</sup> Mocná, D. – Peterka, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. Str. 662 – 666.

Podle původu vzniku rozlišujeme písně lidové a umělé, podle hlediska tematického nebo svázanosti písně s určitým prostředím lze písně dále žánrově diferencovat například na pijácké, vlastenecké, historické, vojenské, řemeslnické, studentské, dělnické, estrádní apod. Podle obsahu textu můžeme píseň označit jako elegickou, milostnou, sentimentální, satirické atd. Písně by bylo možné z nejrůznějších hledisek, včetně hlediska historického vývoje druhů písní napříč evropským kontinentem, charakterizovat podrobněji, to ovšem není účelem této práce.

Píseň může být přednášena jak jednohlasně, tak vícehlasem. „*Pojem píseň není výhradně vázán na jednohlasý zpěv, přesto většinou nejsou sborově či vícehlase přednášené vokální útvary označovány jako píseň, pokud tedy vědomě neinklinují k písňovému strofickému a funkčnímu typu.*“<sup>25</sup> Jako hudební druh je sólová píseň schopna spolupráce s druhy ostatními, včetně opery. Možnosti funkce písně nastíní následující kapitola.

### 3.2 Funkce písně v opeře

Na funkci, kterou píseň v rámci opery může zastávat, lze nahlížet z nejrůznějších úhlů pohledu. Jaké konkrétní druhy funkcí využívají čeští operní autoři, zatím nevíme, obecně však můžeme z dosavadních zkušeností s operním žánrem a poznatků z předcházející kapitoly nastínit několik možností.

Nejlepším vodítkem je zajisté text, který přímo nebo symbolicky zprostředkovává myšlení zpěváka. Jaké nese píseň poselství tak snadno dešifrujeme. Toto pravidlo ovšem neplatí beze zbytku, někdy je vodítkem spíše kontext písně, v jakém je zasazená, a případná změna textu by funkci písně příliš neovlivnila. Máme na mysli například citace lidových písní v operách – kdybychom zaměnili ukolébavku „*Hajej můj andílku*“ z opery „*Hubička*“ Bedřicha Smetany za jinou lidovou ukolébavku, i třeba nejprostší „*Halí, belí*“, stále bude mít píseň funkční atributy ukolébavky. Míříme tím k dalším variantám funkčního uchopení písně, jimiž jsou přihlédnutí k jejím žánrovým kvalitám a sledování jejího umístění v rámci celku. Velmi častou funkcí bývá vytvoření kontrastu s okolními částmi. Stojí-li píseň v úvodu celku, mívá funkci expoziční, je však nutné zvážit, nakolik opodstatněnou pro nadcházející dění. Píseň může také plnit funkci

---

<sup>25</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 695.

doplňujícího prostředku charakteristiky prostředí, bez ohledu na své umístění v rámci opery. V tomto ohledu je píseň vděčným nástrojem pro vystižení lokálního koloritu, který byl využíván i v českém prostředí, kde bylo „národní“ vyznění opery jedním z jejích hlavních kulturně-politických úkolů. Kromě dokreslení prostředí může být píseň také prostředkem k navození atmosféry nebo vystižení či dokreslení atmosféry stávající. Z nálady písně dané obsahem i hudebním zpracováním dokáže posluchač vycítit například ovzduší tajemna, nebezpečí, úzkosti, smutku nebo naopak radosti apod. Připomeňme, že ve druhé polovině 19. století dochází k posunu pojetí a ztvárnění lokálního koloritu – ve velké opeře se jednalo o součást dekorace, využívaly se rozsáhlé sbory, velkolepá scéna. S typem *drama lyrique* přichází zvnitřnění estetiky *couleur locale* – modelaci prostředí nově napomáhají svým sémantickým i náladovým obsahem a hudebním zpracováním právě samy písně.<sup>26</sup>

Co se jednotlivých žánrů týče, epická píseň disponuje funkcí sdělit událost, vyprávět příběh, s písněmi lyrickými či dokonce milostnými se pojí funkce meditace, projevu citového vyznání. Lyrická píseň také umožňuje „*citovou reflexi zpěváka, dojem autentického vyjádření. Pročitěný zpěv je aktem sebezprojekce v obecné úrovni emocí, i aktem rozumového poznání.*“<sup>27</sup>

Píseň může mít svou sociálně stratifikační funkci – jiné písně si prozpěvují příslušníci nižší, lidové vrstvy, jiné si zpívají hrabata, knížata, purkrabí, princové atd. – i funkci psychologickou, která nám napoví, v jakém je zpěvák vnitřním psychickým rozpoložením, a usnadní nám nahlédnutí do jeho nitra. Z písně lze též usuzovat na povahové vlastnosti postavy.

V opeře se jistě setkáme s písněmi, které někoho nebo něco explicitně oslovují nebo jsou k nějakému adresátu implicitně zaměřeny, píseň často funguje i jako apoteóza živých či neživých jevů.

V neposlední řadě je funkcí písně upoutat. Na příkladu umělých populárních songů vidíme, že nejsou vůbec potřeba závažné melodické nápady, originální prokomponované hudební zpracování ani interpretace písně bravurní technikou, aby se píseň vryla do podvědomí společnosti. Odchází-li divák z operního představení, bude si notovat jednoduchý snadno zapamatovatelný písňový nápěv spíše než nějakou komplikovanou árii.

---

<sup>26</sup> Srov.: Srov.: Leopold, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag. 2006. Str. 214.

<sup>27</sup> Karbusický, V.: *Mezi lidovou písní a šlágregem*. Praha: Editio Supraphon, 1968. Str. 36.

Funkce písně tedy může tkvět v nejrůznějších jejích vlastnostech. Konkrétní příklady nám odhalí zejména praktický oddíl bakalářské práce.

### 3.3 Dobový kontext

V této kapitole bychom chtěli stručně načrtnout dobový operní evropský a český kontext. Zaměříme se především na vznik nových operních žánrů a formových řešení ve druhé polovině 19. století, upozorníme na přetrvávající žánry a jejich proměny. Neaspírujeme na podání detailního vyčerpávajícího výkladu, vybereme vždy jen několik reprezentativních děl pro ilustraci.

Důležitým operním centrem 19. století se stala Francie. Po celé století se na francouzských scénách pravidelně inscenovala díla tradičního typu *opéry comique* (např. François-Adrien Boieldieu, Daniel François Esprit Auber, Adolph Charles Adam). Syntézou *opéry comique* s dobovými podněty zde na přelomu 18. a 19. století typ „*revoluční*“ *opery*, jejíž tematika souvisí s Velkou francouzskou revolucí a jejími osvobozeneckými ideami. Představiteli tohoto směru jsou například Luigi Cherubini, Étienne-Nicolas Méhul a Jean-François Le Sueur.<sup>28</sup> Snahy o monumentalizaci opery vedly ke vzniku *velké opery* (*grand opéra*) o čtyřech až pěti jednáních na heroicko-historické náměty. Reprezentanty velké opery první poloviny století jsou například D. F. E. Auber, Giacomo Meyerbeer nebo Jacques Fromental Halévy.<sup>29</sup>

Příznačné pro operní tvorbu Francie druhé poloviny 19. století bylo postupné smazávání hranic mezi dosud zcela jednoznačně vyhraněnými a jasně definovanými operními druhy. Vlastnosti, jimiž se dané druhy vyznačovaly (mluvený dialog, tříaktovost, tzv. lehký žánr, strofické zpěvy v případě komické opery a recitativ, čtyř- nebo pětiaktovost, historické téma fabule, kompozice pomocí příznačných motivů zpodobňujících událost, postavu či pocit na straně druhé) ztratily svou závaznost. V 60. letech 19. století spatřila světlo světa řada historicky významných oper, z nichž jmenujme hlavně díla Charlese Gounoda („*Faust*“ (1859), „*Mireille*“ (1864), „*Romeo a Julie*“ (1867)) a George Bizeta („*Lovci perel*“ (1863)), které doložily tento trend. Uvedené opery byly pokládány za rané představitele nového operního druhu, *drama lyrique*. *Drama lyrique* vzniklo z *opéry comique* kromě jiného opouštěním mluvených dialogů a na škále *opéra comique* – *grand opéra* se zařadilo někam

---

<sup>28</sup>Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 650.

<sup>29</sup>Trojan, J.: *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001. Str. 120 – 124.

k prostředku. Jako příklad můžeme uvést Bizetovy „*Lovce perel*“, jejichž raná verze obsahovala prozaický text, který autor postupně předělal na recitativy. První dílo typu *opéra comique* bez mluvených dialogů byla Gounodova opera „*Romeo a Julie*“.<sup>30</sup> Z hlediska formálního se partitura *drama lyrique* členila ve volně pospojované „scény“ tvořené sbory, ansambly a vstupujícími písňovými čísly ve funkci scénické hudby.<sup>31</sup> Přestože se *drama lyrique* jako druh od 70. let do jisté míry vypařilo, znatelně poznamenalo nadcházející operní tvorbu – poskytlo jí rámcový model, se kterým bylo možné svobodně nakládat. Uvolněnost formy poskytla skladatelům prostor pro variabilní uspořádání operní látky do jednotlivých „čísel“ nejrůznějšího charakteru - vesměs se díla vyznačovala recitativní fakturou s ariózními zhuštěnými a „vklady“ jevištní písně, tanců, melodramu apod.<sup>32</sup> Touto svou schopností vstřebat do svého tvaru nejrůznější formy včetně písně umožnilo *drama lyrique* písní, je-li příhodně vkomponována, participaci na ději opery. Píseň přestává být ozdobným prvkem, získáním dramatického opodstatnění dochází k její emancipaci. Jako příklad za všechny uvedme ukolébavku – „*chanson de Magali*“ z opery Charlese Gounoda „*Mireille*“.<sup>33</sup> Píseň je zde dramatickou nositelkou vyjádření milostného vztahu, znázorňuje pocit smutku a melancholie, který je objasněn dalším průběhem opery – otec lásce Mireille k Vincentovi nepřeje. Reminiscence ukolébavky, která zaznívá do noční tmy (za scénou), tak znázorňuje tklivou vzpomínku na někdejší štěstí. Například v „*Samsonovi a Dalile*“, „*Louise*“ nebo i Berliozových „*Trojanech*“ a dalších operách píseň postupně nabývá na důležitosti, často se stává scelovacím materiálem opery, úryvek melodie je užíván jako hudební znak postavy, vzpomínkový motiv, může být stavebním prostředkem tematické práce instrumentálních ploch. Poslední čtvrtina století se nese ve znamení formálního eklekticismu a hledání nejrůznějších alternativ a originálních prvků vhodných k začlenění do struktury opery za primárním účelem získat co největší úspěch. Dalšími příklady slavných *drama lyrique* jsou ještě například Bizetova opera s realistickými prvky „*Carmen*“, „*Samson a Dalila*“ (1877) Camilla Saint-Saëns a opery Julese Masseneta „*Manon*“ (1884) a „*Werther*“ (1892).<sup>34</sup>

---

<sup>30</sup> Srov.: Leopold, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert.* Laaber: Laaber-Verlag. 2006. Str. 205 - 206.

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 330.

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 328.

<sup>33</sup> Tamtéž, str. 213.

<sup>34</sup> Tamtéž, str. 333.

V 90. letech se ve Francii vytvořila estetika podobná italskému verismu inspirovaná Émilem Zolou („*Le naturalisme in theatre*“ (1881)). Mezi jejími požadavky patřil důraz na realismus látky i zpracování. Úkolem divadla má být zpřítomnění výseku každodenního života a zobrazení vzájemného vlivu osob a jejich sociálního okolí. Zolův naturalismus se projevil nejprve v činohře, ale brzy ovlivnil i tvorbu operní, například „*Louise*“ (1900) Gustava Charpentiera a *drama lyrique* „*Le Messidor*“ (1897) Alfreda Bruneau.<sup>35</sup>

Opera v Itálii vychází zejména ze svých tradičních zdrojů. K polovině století zde dozrívá typ *opery buffa* například v díle Gioacchina Rossiniho, Gaetana Donizettiho a Vincenza Belliniho. Tito tři přední představitelé tehdejší italské opery se také zaměřovali na kompozici oper vážných (*opera seria*). I zde, podobně jako ve Francii, dochází k míšení prvků obou typů. V 60. letech řešila italská opera svou určitou krizi přijetím francouzského *drama lyrique*. Dovrшитelem italské opery ve 2. polovině století byl bezesporu Giuseppe Verdi.

V poslední čtvrtině století se na italské scéně objevil tzv. verismus, směr, který vyšel z francouzského realismu a Zolova naturalismu a ostře reagoval na literární symbolismus a idealismus. Veristická opera neuznávala historizující a idealizující tendence přežívajícího romantismu. Zajímá se o denní život prostých lidí, společenské konflikty. Typickými jsou pro ni afekt, rychlý dějový spád, expresivita, brutalita, pudovost, láska a nenávisť. Verismus poznamenal například dílo Pietra Mascagniho a Ruggiera Leoncavalla.<sup>36</sup> V 90. letech se v Itálii svou osobitou tvorbou prosadil skladatel Giacomo Puccini, který se nechal inspirovat francouzským modelem opery, především „*Carmen*“.<sup>37</sup>

Německá romantická opera vzešla z linie pohádkových singspielů. Průkopníkem tohoto směru byl na přelomu století Carl Maria von Weber. Následován byl například dílem Heinricha Marschnera a Conradina Kreutzera a jistého vlivu dosáhl i na Richarda Wagnera. K opeře-pohádce se v závěru století obrátili Engelbert Humperdinks „*Hänsel und Gretel*“ (1893) a Siegfried Wagner „*Bärenhäuter*“ (1899).<sup>38</sup> Němečtí tvůrci, například Albert Lortzing nebo Carl Otto Nicolai se věnovali též komické opeře.

---

<sup>35</sup> Leopold, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag. 2006. Str. 331.

<sup>36</sup> Trojan, J.: *Dějiny opery. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001*. Str. 167.

<sup>37</sup> Leopold, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag. 2006. Str. 328.

<sup>38</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 651.

Klíčovou osobností pro světové dějiny opery se stal Richard Wagner svou specifickou představou opery coby hudebního dramatu a snahou o její naplnění. Wagner zamítl jak tradici italského bel canto, tak francouzskou „operu podívanou“ soustředil své síly na sestavení syntetického „všeuměleckého“ díla (tzv. Gesamtkunstwerk), které by zahrnovalo všechny složky umění – bylo by jakousi jednotou hudby, dramatu, divadelních efektů a příležitostně tance. Wagnerovým záměrem bylo opustit typ číslové opery zrušením uzavřených vokálních čísel typu tradiční árie a předložit jednolitý tok hudby, byť ještě stále členěný na samostatné oddíly. K ideálu prokomponované a zcela stmelené opery se nejbližší přiblížil cyklem „prsten Niebelungův“ a to zejména částmi „Rýnské zlato“ a „Valkýra“.<sup>39</sup> Wagner přiznává důležitou sémantickou úlohu orchestru, zavádí deklamatorní způsob zpěvu (tzv. Sprechgesang) a jako prostředek psychologizace jednání postav užívá kompoziční techniku příznačných motivů (tzv. Leitmotiv). Ty doprovází postavu, předmět nebo ideu, napomáhají též lepší posluchačově orientaci. Ve svých libretech čerpal nejčastěji z mytických a symbolických látek.

Opera v českém prostředí se do příchodu Bedřicha Smetany omezovala na nejrůznější druhy jednoduchých zpěvoher – lokálních lidových oper (na Moravě tzv. hanácké opery), frašek, oper singspielového typu. Díla se vyznačovala buď kopírováním německých vzorů, nebo, v případě původních českých zpěvoher s národní tematikou, stylizací lidových látek a lidových písní.<sup>40</sup> Akcent na národní ráz přetrvával i v druhé polovině 19. století, kdy se teprve začala utvářet operní tradice hodna srovnání s evropskou, v některých případech i světovou. Umělecká díla dlouho nebyla hodnocena z hlediska jejich estetických kvalit, poměřovala se mírou jejich kulturně-politického přínosu národu. „*Obrození českého národa vyšlo z lidu, lid byl základem a nadějí vši budoucnosti národní, lidovost byla nerozlučnou součástí národního, obrozenského programu. ... Napodobení lidové písně bylo povýšeno na vrchplný princip národní hudby a na nejlepší protiváhu všeho „cizáctví“...*“<sup>41</sup> Jednou ze součástí skladatelského úsilí Smetany bylo tento přístup překonat a najít jiné způsoby ztvárnění „národnosti“ v opeře (viz například tance, stylizované písňové sbory...“ vždy s ohledem na „pravdivost dramatické situace“. S napodobováním lidových písní v opeře,

---

<sup>39</sup> Trojan, J.: *Dějiny opery*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001. Str. 189, 194 – 195.

<sup>40</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 651.

<sup>41</sup> Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 19.



vedoucím v některých slabších případech až k její trivialitě a k jejímu rozpadání se na mozaiku mezi sebou a kolikrát ani s dějem nesouvisejících písní, nepřímou souvisí i problematika formálního uchopení opery, která navíc s příchodem oper R. Wagnera na českou scénu vyústila ve vlnu dohadů o „pravou a správnou“ podobu koncepce opery. *"Za voláním po "národních písních" v opeře se tehdy skrýval jednak požadavek jednoduché faktury a přehledného formování v protikladu ke složitosti a nesrozumitelnosti ztotožněné s hudbou Wagnerovou, jednak odvolání k estetice lokálního koloritu, využitého jako nástroje k tomu, aby se do opery dostal ráz vlastního národa."*<sup>42</sup> Polemiky vyvrcholily na začátku 70. let, kdy se část kritiky začala přiklánět k wagnerovskému pojetí dramatu, způsobu jeho deklamace a leitmotivické práce. V přijetí Wagnerovy reformy spatřoval východisko například Otakar Hostinský, protiwagnerovská stanoviska zastával zvláště pěvecký pedagog František Pivoda, který bránil principy italské opery s tradicí *bel canto*.<sup>43</sup> Velkou podporu měla strana *prowagnerovská* v kritikovi Z. Nejedlém, ten se ovšem někdy ve svých komentářích dostává k opačnému pólu, např. označuje uzavřená čísla Smetanových oper za „ústupky“ lidu, a nejrůznějšími argumenty je omlouvá.<sup>44</sup> Přední čeští skladatelé se o způsob Wagnerovy kompozice velmi zajímali, již méně se o něj pokoušeli ve své tvorbě – české publikum na něj nebylo vůbec připraveno. Nejdále v stopách Wagnerových došel Zdeněk Fibich, zejména v opeře *„Nevěsta messinská“*. Vlastní operní formové druhy česká opera neměla, skladatelé byli odkázáni na evropskou romantickou i starší produkce, se kterou byli dobře seznámeni a která jim jistě posloužila jako inspirace pro vlastní individuální experimenty.

Měli-li bychom z předchozího výkladu vyvodit hlavní znaky opery 19. století, za obecný rys bychom označili snahu překlenout „krizi“ tradiční typizované produkce a najít nové způsoby hudebního i dramatického zpracování oper, nové nápady na zdivadelnění dramát, nové náměty. Libretisté začali stále více čerpat z literárních předloh. Patrné jsou v opeře po celé století romantické tendence často se sklony

---

<sup>42</sup>Pospíšil, M.: Karel Šebor. URL: <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Karel-Sebor~25~zari~2003/>

<sup>43</sup>Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 491; též 404 – 405.

<sup>44</sup>Srov. např.: Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 58.

k historismu, specifický ráz přináší opeře jednotlivé národní školy se svými požadavky kladenými na operní žánr a se svou specifickou národní minulostí.<sup>45</sup>

Typickým byl pro 2. polovinu 19. století v evropské opeře pluralismus a hledání nejrůznějších alternativ dosavadních druhů, což dokládá například druhová rozmanitost oper Bedřicha Smetany. Každé jeho dílo bylo svým způsobem originálním experimentem. Výborně se dařilo uvolněnému *drama lyrique*, které se v podstatě stalo univerzálním modelovým rámcem, stále se využívaly prvky *velké opery* a *historické opery*, v Itálii došlo k renesanci *opery buffa*. Skladatelé si osvojili Wagnerovu techniku leitmotivů, její aplikace byla však značně volnější. Stopy všech těchto druhů nalezneme i v české tvorbě. Odrazil se zde zejména inspirační podnět *drama lyrique*, ať už v úpravách původních dialogů komických oper na recitativy (např. „Prodaná nevěsta“, „Dvě vdovy“), či vlastním formálním zpracováním dramát. Lákavé bylo pro české komponisty také Wagnerovo hudební drama. Koncem 19. století se na literárním poli objevuje řada nových směrů (verismus, naturalismus, symbolismus, realismus...), k nimž obrátili pozornost mnozí libretisté a skladatelé. Recepce nových směrů však nevedla k vytvoření nového druhu hudebního divadla ani ke změnám předchozích modelů oper po stránce druhově-specifické, projevila se novou tematikou a způsobem jejího literárního zpracování.<sup>46</sup> Na tuto vlnu si však musela česká opera ještě chvíli počkat.

---

<sup>45</sup> Fukač, J. - Vysloužil, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. Str. 650.

<sup>46</sup> Leopold, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006. Str. 327.

## 4.1 Bedřich Smetana

Stěžejní skladatelskou osobností původní české operní tvorby byl v 19. století Bedřich Smetana (1824 – 1884), který obohatil český operní fond celkem o osm dokončených typově rozmanitých děl s tituly „*Braniboři v Čechách*“, „*Prodaná nevěsta*“, „*Dalibor*“, „*Libuše*“, „*Dvě vdovy*“, „*Hubička*“, „*Tajemství*“ a „*Čertova stěna*“. Rozbořem oper jsme zjistili, že sólové písně neobsahují „*Prodaná nevěsta*“ a „*Dalibor*“, v případě zbylých oper bylo naše bádání úspěšné.

Komická opera „*Prodaná nevěsta*“ na slova Karla Sabiny, která byla autorem několikrát předělána a jejíž původní verze ještě obsahovala mluvené dialogy, naskočila do neustávajícího kolotoče repríz 30. května 1866.<sup>47</sup> Ačkoliv se Smetana v „*Prodané nevěstě*“ písní nevyhýbal (uvedme například pijáckou píseň chasníků – úvodní sbor II. jednání „*To pivečko, to věru je nebeský dar*“ – nebo duet Esmeraldy a Principála „*Milostné zvířátko*“ ve 2. výstupu III. jednání), v sólovém podání zde žádnou nenalezneme. Opera „*Dalibor*“ je v pořadí třetí Smetanovou operou a její libreto z německého originálu Josefa Wenziga přeložil Ervín Špindler. Na rozdíl od prvních dvou titulů se „*Dalibor*“ u publika po svém uvedení 16. 5. 1868 nesetkal s příliš velkým úspěchem a podnítl rozsáhlé diskuze o budoucnosti české opery, jejím charakteru a vlivu wagnerovského dramatu.<sup>48</sup>

### 4.1.1 Braniboři v Čechách

„*Braniboři v Čechách*“ na libreto Karla Sabiny byli Smetanovou operní prvotinou. Premiéra opery, která se uskutečnila 5. ledna 1866, byla zároveň prvním Smetanovým představením v roli dirigenta.<sup>49</sup> V „*Braniborech v Čechách*“ jsme našli píseň Ludiše „*Možná-li, by na světě*“ a Děčany „*Ó jak tu krásné přírody zjevy*“.

Třetí výjev I. jednání je koncipován pomocí recitativu a písně či arietty, analogicky k obvyklé formě sdruženého recitativu a árie.<sup>50</sup> Ludiše, dcera pražského

---

<sup>47</sup> Smetana, B.: *Prodaná nevěsta. Komická zpěvohra ve 3 jednáních*. Praha: Orbis, 1951. Str. 5.

<sup>48</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 491 – 492. K tomu více viz např.: Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 116 – 141.

<sup>49</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 492.

<sup>50</sup> Srov.: Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba I*. Praha: Editio Supraphon, 1984. Str. 63.

starosty, se sama sebe ptá, proč její milý, rytíř Junoš, s přáteli tak rychle zmizel, aniž by ji věnoval sebemenší pozornost nebo alespoň pohled. Tušíc, že se milý rozhodl přidat k odboji rytířů proti „cizáckému“ vojsku braniborskému, posteskuje si formou nestrofického popěvku, proč jen láska není všem primární životní hodnotou, svět by tak byl zproštěn bojů, pln blaha a požehnání.<sup>51</sup> Píseň je v podstatě součástí vnitřního monologu dramatické postavy, bezprostředně sémanticky souvisí s předchozím dějem a navazuje na něj.

Píseň Děčany, Ludišiny sestry, se nachází v 6. výjevu II. jednání, hned po proměně scény ve venkovský domek se zahradou rozkvetlých stromů. Po delší dílčí introdukci, během níž se zvedá opona, Děčana lyricky přednese: „*Ó jak tu krásné přírody zjevy! Jak přerozkošné ty ptactva zpěvy! Vše radostí a blahem oplývá, jen srdce naše v smutku omdlívá.*“<sup>52</sup> Tento zpěv posléze ještě jednou doslovně zopakuje. Děčana, toho času i se svými sestrami rukojmí braniborského setníka Varnemana, prochází alejí a písni reaguje na idylu kolem. V konfrontaci s krásou jarní přírody se vyznává z beznadějně smutku uvězněné dívky.

V závěru 1. výstupu III. jednání zazní dodatečně přikomponovaný<sup>53</sup> zpěv Jana Tausendmarka „*Tvůj obraz dívko*“. Považujeme tuto vložku za árii, nebudeme se jí tedy blíže zabývat.

#### 4.1.2 Libuše

S operou „*Libuše*“ měl Smetana velké plány, které se mu i díky libretistu Josefu Wenzigovi podařilo uskutečnit. Wenzig uchopil látku z okruhu pověstí o Libuši a o vzniku českého panovnického rodu Přemyslovců dobově politicky „přípustně“ – zdůraznil nutnost národní jednoty a heroizoval ta období minulosti, na něž mohly navazovat soudobé kulturní a politické koncepce, čímž „*Libuši*“ mezi českými operami zajistil čestnou pozici. „*Libuše*“ byla Smetanou určena pro výjimečné národní situace. Je obdivuhodné, že Smetana vydržel s premiérou opery čekat necelých devět let -

---

<sup>51</sup> Smetana, B.: *Braniboři v Čechách. Zpěvohra o 3 jednáních*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1934. Str. 23 – 24.

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 138 – 142.

<sup>53</sup> Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba I*. Praha: Editio Supraphon, 1984. Str. 48.

„*Libuše*“ byla dokončena 12. listopadu 1972 a prvně uvedena až u příležitosti otevření Národního divadla 11. června 1881.<sup>54</sup>

Ve 4. výstupu II. jednání se nacházíme ve venkovském prostředí Stadice, kde Přemysl svolává svou čeleď k polednímu oddechu. Sám žence do statku nenásleduje – zůstává venku a v předtuše osudové změny se oddává kontemplaci, při které zpívá píseň o lípách. „*Ó vy lípy, ó vy lípy! Praotcův ruka vsadila vás, jak pne se vznešeně hlava vaše, dýchajíc vůni, lahodnou skýtajíc včelám stravu, a člověku stín! Ó vy lípy...*“<sup>55</sup> Píseň je jednou z vložek, které Smetana přikomponoval pro svého oblíbeného zpěváka Josefa Lva.<sup>56</sup> Apostrofa lip následuje po předchozím Přemyslově snění a přemítání o dávné (a stálé) lásce Libuši (3. výstup po úvodním sboru), jejíž „*obraz tane v mysli jeho dnem i nocí, kam hlavu uložit*“.<sup>57</sup> Niterný cit v něm probouzí samotný „*milý lípy stín a vítr, šeptající báji o Libuši*“.<sup>58</sup> Funkce písně je několikerá. Obsahově oslavuje vznešenost, krásu, sílu a ctnost lip. Lípy jsou zde vnímány jako dědictví národa – sázely je ruce praotců, jsou hodny toho, aby byly považovány za obraz, pravzor národa a byly mu zasvěceny. Zde je patrná asociace s lípou coby tradičním symbolem slovanství. Jiránek píseň označuje za programově ideovou meditaci.<sup>59</sup> V rámci dramaturgie opery je prostředkem retardace. Nastupuje po veselém rozjásaném sboru, fanfárovým způsobem opěvujícím svého hospodáře a tančícím v polkovém rytmu. Po zklidňující písňové lyrické, až romanticky znějící pasáži dojde k dramatické situaci výrazně napínavější a posouvající děj kupředu – ke statku se blíží průvod Libušiných posílů, mezi nimiž Přemysl poznává Libušina bělouše. V neposlední řadě může píseň posloužit coby zrcadlo Přemyslovy lidské povahy a představit Přemysla jakožto milovníka přírody, který si váží svých předků, svého národa.

---

<sup>54</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 492.

<sup>55</sup> Smetana, B.: *Libuše. Slavnostní zpěvohra ve 3 jednáních na slova Josefa Wenziga*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1932. Str. 134 – 138.

<sup>56</sup> Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 147.

<sup>57</sup> Smetana, B.: *Libuše. Slavnostní zpěvohra ve 3 jednáních na slova Josefa Wenziga*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1932. Str. 117.

<sup>58</sup> Tamtéž, str. 133.

<sup>59</sup> Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba I*. Praha: Editio Supraphon, 1984. Str. 369.

### 4.1.3 Dvě vdovy

Předlohou libreta opery „*Dvě vdovy*“ byla francouzská situační veselohra „*Les deux veuves*“ Feliciena Mallafillea. Do češtiny hru přeložil a pro potřeby libreta k české „národní“ opeře předělal Emanuel Zünger. Premiéra opery se konala 27. března 1874, dva měsíce po jejím dokončení, a stejně jako v případě „*Prodané nevěsty*“ nešlo zdaleka o konečnou verzi. Opera se nese v duchu lehkého konverzačního žánru a zápletku tvoří „*intrika se šťastným koncem, kterou kolem konvencemi spoutané mladé truchlící vdovy rozehrává její nápadník a její emancipovaná sestřenice*“.<sup>60</sup> V předivu dramatu jsme odhalili dvě písně, obě patří postavě Ladislava Podhajského, mladého svobodného statkáře, po léta zamilovaného do Anežky Miletínské.

Ladislav se vydá do lesů Anežčiny sestřenice Karoliny a předstírá nepovolený lov, doufaje, že bude chycen a předvolán na statek k výslechu, kde se dle jeho předpokladů setká se svou milou. Tak se také stane. Pomocí své první písně vysvětluje Ladislav oběma ženám a hajnému Mumlalovi důvod svého počínání. Na Karolininu otázku, proč loví, co mu stále prchá, omluvně odpovídá: „*protože znovu mne to vábí zas, protože musím za tím hnát se dál, a byť bych na pokraji zkázy stál!*“<sup>61</sup> Na tato slova navazuje baladou: „*Aj vizte lovce tam, jak bloudí sám a sám, rusalka spanilá jej v srdce ranila a na to pak se v laň mu plachou změnila! Bůh duši jeho chraň, on v temný háj se brává, aj, a hledá svoji krásku, leč marně v těch pustinách lká nebi, zemi svoji lásku!... Ve lůno pustých skal, on zanáší svůj žal, ve hvozdu temný dol svůj spěje krýti bol, an pojednou tu laň svou spatří míjet kol.... Stůj, lani stůj, slyš nářek můj! Jáť hledám tebe, svoji krásku, nenech mne, ach, v těch pustinách pochovat život zde i lásku!*“<sup>62</sup> Nejde o nic jiného, než o alegorii – nešťastný mladý lovec (= Ladislav) marně stíhá laň, ve kterou se proměnila jeho láska, „spanilá rusalka“ (= Anežka). Píseň je zároveň pro adresáta, který „pochopí“, citovým vyznáním. Píseň splní svůj účel – ženy jsou dojaty a plny soucitu (jak se později ukáže, obě tuší, kde „vězí kámen úrazu“), jen Mumlal, kterému ušel symbolický význam písně, se domnívá, že hoch je nešikou neschopným cokoliv ulovit. Balada Smetanovi posloužila i motivicky, tvoří kontrastní pasáž k motivu

---

<sup>60</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 495.

<sup>61</sup> Smetana, B.: *Dvě vdovy. Definitivní Smetanova úprava z roku 1877*. 4. vydání. Praha. Hudební matice Umělecké besedy, 1926. Str. 86.

<sup>62</sup> Tamtéž, str. 87 – 91.

Mummlalově v předehře, v 5. výstupu, kdy se na scéně objevuje Ladislav apod.<sup>63</sup> Nemůžeme neupozornit na paralelu s baladou lovce z opery Antonína Dvořáka „*Rusalka*“, která však vznikla o přibližně dvacet pět let později. Interpretem balady v Dvořákově případě je sice třetí osoba, používá však shodnou symboliku: lovec = hrdina (Princ) stíhající laň = jeho milá (Rusalka).<sup>64</sup>

Další Ladislavova píseň je vložena na začátek II. jednání hned po instrumentální předehře. Jde o „*skutečnou píseň na způsob lidové*“<sup>65</sup> a je zpívána za scénou, čímž je vzbuzen efekt reálnějšího vyznění situace, při které se Ladislav v rámci obrazu nachází v postranní místnosti za dveřmi ústřední síně s verandou, kam byl vdovami „uvězněn“. Se zvednutím opony začne Ladislav svou romanci: „*Když zavítá máj, lásky čas, tu obživne háj v písni zas, a kvítí kol cítí, láska že kouzlí ráj. Krásný, vábný ten žití máj...*“ Následuje druhá sloka: „*Leč mladost i ráj, blahý čas, vše mine jak báj v krátce zas, a srdce pak cítí, navždy že ten tam je ráj, a srdce pak cítí, na vždy ten ráj. Krásný, vábný...*“<sup>66</sup> Hlavní funkcí písně je apel na Anežku, mladou vdovu, kterou Ladislav nosí v srdci. První sloka písně se „máchovskou“ symbolikou snaží rozpomenout vdovu na nepopsatelný pocit, když člověk miluje a je milován, druhou slokou poukazem na pomíjivost hodnot v toku času nabádá milou, aby příliš neváhala. Z následujícího recitativu i Anežčina chování lze vyčíst, že se píseň neminula účinkem a její dramatický smysl, jímž bylo přinejmenším upozornit na sebe a zaujmout vdovu, splnil svůj účel. Anežka pozorně naslouchajíc usedá na lenošku, a když se jí Karolina neopatrně dotkne, uleknuta vyskočí a rozčileně se prochází po verandě...

#### 4.1.4 Hubička

Opera „*Hubička*“ je první Smetanovou operu, již už neměl kvůli svému ohluchnutí možnost slyšet. Na podzim roku 1875 ve své korespondenci podává Smetana zprávu, že začíná pracovat na koncepci nové opery „*Hubička*“ dle povídky Karoliny Světlé v textové úpravě Elišky Krásnohorské.<sup>67</sup> Od ryze komického konverzačního

---

<sup>63</sup> Srov.: Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba II*. Praha: Editio Supraphon, 1989. Str. 28, 44.

<sup>64</sup> Srov.: Dvořák, A.: *Rusalka. Lyrická pohádka o 3 jednáních*. 13. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. Str. 86 - 87, 91 - 92.

<sup>65</sup> Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 166.

<sup>66</sup> Smetana, B.: *Dvě vdovy. Definitivní Smetanova úprava z roku 1877*. 4. vydání. Praha. Hudební matice Umělecké besedy, 1926. str. 145 – 146.

<sup>67</sup> Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba II*. Praha: Editio Supraphon, 1989. Str. 97.

charakteru „*Dvou vdov*“ se zde Smetana posouvá více k rovině kontemplativní a zdánlivě jednoduchý děj nabývá hlubších významů. „*Spor o hubičku, vedený před chápatelkou vesnickou pospolitostí ochotnou pomoci, je vnějším projevem sporu o morální hodnoty a rozehrává téma rozdílů mezi muži a ženami.*“<sup>68</sup> Neobyčejně úspěšná premiéra „*Hubičky*“ se konala 7. listopadu 1876 v Prozatímním divadle.<sup>69</sup> Operu proslavily i její tři písně: dvě Vendulčiny ukolébavky, „*Hajej můj andílku*“, „*Letěla bělounká holubička*“ a píseň Barčete pro skřivánka „*Hlásej, ptáčku, dobrý den!*“.

Scéna s ukolébavkami se nachází v závěru 7. výstupu I. jednání. V kontextu celku se jedná o ztišující moment, zastavení toku času uprostřed emočně vypjatých scén (hádka milenců, kdy Vendulka z piety k nebožce nechce před svatbou líbat čerstvého vdovce, svého milého Lukáše, a situace, kdy Lukáš Vendulku necitelně urazí, když ji nechá samotnou doma „trucovat“ a odejde se bavit do hospody mezi ostatní vesnická děvčata). Po krátkém rozhovoru se starou tetou Martinkou zůstává Vendulka ve světnici o samotě. Uchýlí se ke kolébce a se slovy „*A ty mé robě, ted' již náležím jen tobě*“<sup>70</sup> se ujímá péče o Lukášovo dítě, kolébá ho a zpívá mu lidovou píseň: „*Hajej můj andílku...*“<sup>71</sup> Píseň nedokončí, neboť ji přeruší tok myšlenek, jimiž se vrací k předchozímu konfliktu. Vendulka se za své chování a přesvědčení necítí nijak vinna, přemítá, jak to jen mohl Lukáš myslet a doufá v brzké usmíření. Poté opět obrací pozornost k dítěti a „začne jinou“, tentokrát originální ukolébavku z ruky Smetanovy<sup>72</sup>: „*Letěla bělounká holubička...*“<sup>73</sup> Druhou píseň sice Vendulka dozpívá do konce, ale hned poté, opřena o kolébku, usíná, čímž je zpomalení toku děje dotáhnuto do konce a závěr výstupu se dramaticky odehrává v naprostém tichu, daném i generální pauzou orchestru. Šálek ve své studii upozorňuje na to, že k tomu, aby se mohlo toto ticho odehrát v reálném čase, posloužilo právě užití principu vložené písně.<sup>74</sup> Způsob, jakým se Vendulka ujala dítěte svého milého a jakým mu prozpěvuje ke spánku, vypovídá leccos i o povaze hrdinky. Lze usuzovat na její dobrosrdečnost, lásku a nevinnost. Můžeme tak ukolébavky označit i jako prostředky charakterizace postavy. Kromě toho

---

<sup>68</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 495.

<sup>69</sup> Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba II*. Praha: Editio Supraphon, 1989. Str. 97.

<sup>70</sup> Smetana, B.: *Hubička. Komická opera o 2 jednáních*. 4. vydání. Praha: J. Barvitiuss, ? Str. 88.

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 88 – 89.

<sup>72</sup> Srov.: Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 181.

<sup>73</sup> Smetana, B.: *Hubička. Komická opera o 2 jednáních*. 4. vydání. Praha: J. Barvitiuss, ? Str. 89 - 91.

<sup>74</sup> Šálek, C.: *Scéna s ukolébavkami v Hubičce*. (Pozn. aut.: V době vzniku práce referát v přípravě na vydání, k dispozici u J. Kopeckého.) Str.: 3.



nesmíme zapomenout na primární funkci ukolébavky coby žánru – je prostředníkem sugestivní matčiny promluvy k dítěti, prostředkem k jeho uklidnění a výrazem matčiny přítomnosti v daný moment jen pro dítě samé. Jedná se svým způsobem o intimní, citově vroucí záležitost, i proto má scéna dispozice hluboce a dlouhodobě na diváka zapůsobit.

Sedmý výstup II. jednání patří lyrickému monologu děvečky Barčete. Barče běží k Martinčině chatrči a hledá Martinku s Vendulkou, kterým nese dobrou zprávu, že se Lukáš chystá Vendulku odprosit. Naslouchá, zda neuslyší kroky Vendulky vracející se za jitra z lesa. Uslyší jen zpěv skřivánka, jemuž ve svém radostném rozpoložení zazpívá píseň: „*Hlásej, ptáčku, hlásej, dobrý den, aj, dobrý den! Z trávy kvítek ranný vstal jitra září poliben. Jásej zpívej skřivánku, pozdrav růže v červánku, jásej, zpívej...*“<sup>75</sup> Následuje druhá sloka, apostrofa slunce. „*Vstávej, krásné slunéčko, pánbůh brány zotvíral v nebes kraj a v srdéčko! Jak by rádo vzlétlo hned zpívat zářit v širý svět...*“<sup>76</sup> „Skřivánčí píseň“ je vysoce stylizovanou až koloraturní uměleckou transformací lidové romantické písně. Svou rozjásaností plní funkci jakési předzvěsti veselého finále a dobrého konce.

#### 4.1.5 Tajemství

Na opeře „*Tajemství*“ začal Smetana pracovat koncem roku 1877 a premiéra proběhla 18. září 1878 na letní scéně Prozatímního divadla, kterou bylo tzv. Nové české divadlo.<sup>77</sup> Autorkou libreta je Eliška Krásnohorská. V „*Tajemství*“ jsme našli tři písně o shodném počtu tří slok.

Jednou z vedlejších postav „*Tajemství*“ je typická figurka maloměstského komického zpěváka Skřivánka, který si přivydělává prodejem svých autorských písní po hospodách a jarmarcích. Čerpá nejen z „novinek“, které se ve městečku a okolí udály, ale za úplaty je ochoten skládat písně na přání. Tímto způsobem vznikla i jeho strofická píseň, kterou přednáší v 3. výstupu I. dějství za doprovodu kytary.<sup>78</sup> Přijal „objednávku“ na píseň od koňšelů Kaliny a Maliny, ve snaze vyhovět oběma se rozhodl náměty skloubit v píseň jednu. Smetana pro jeho píseň zvolil stylizaci nápěvu písně

---

<sup>75</sup> Smetana, B.: *Hubička. Komická opera o 2 jednáních*. 4. vydání. Praha: J. Barvitius, ? Str. 157 - 158.

<sup>76</sup> Tamtéž, str. 159 – 160.

<sup>77</sup> Jiránek, J.: *Smetanova operní tvorba II*. Praha: Editio Supraphon, 1989. Str. 187 – 188.

<sup>78</sup> Smetana, B.: *Tajemství. Komická zpěvohra o 3 dějstvích*. 9. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. Str. 43 – 48.

kramářské, Skřivánek tedy začíná vyvolávací invokací pro tento žánr typickou: „*Ó slyš ty předaleký světe,...*“.<sup>79</sup> Dále pokračuje slovy: „*jak v obci Kalina nám kvete! Ó slyšte široké kraje, jak v městě Malina nám zraje!*“<sup>80</sup> Tímto triviálním veršem splnil požadavky obou zadavatelů písní – konšelé předzpívali, že si přejí píseň na slova „Kvete Kalina!“ a „Zraje Malina!“ Ani jeden z nich ovšem nečekal ironický a kritický náboj objednané písně. Ten se projevil hned v pokračování (v písni díl B 1. sloky): „*Chtěl krásnou pannu mládenec, však dostal košem nakonec, že chud byl, chudou sobě vzal, a na první se rozhněval.*“<sup>81</sup> Text je aktuální reflexí dění na maloměstě, plní funkci jakési obrazné rekapitulace událostí, konkrétně připomíná, že byl Kalina před lety u Malinů, když se ucházel o ruku Rózy, pro svou chudobu odmítnut a ze vzdoru si vzal chudou dívku. Druhá sloka naráží na poměry v obci, která je rozdělena do dvou nepřátelských táborů, na příznivce radního Kaliny a na příznivce Malinovi, neschopných se dohodnout nebo přistoupit ke kompromisu: „*Ó je to přežalostně k pláči, když záští do srdce se vtáčí! To hádě jedový má zobec, a píchá, štípá celou obec! Neb co chce v obci Kalina, to jistě zvrátí Malina! Kdy s Malinou jde obce půl, štve Kalina naň vosí úl.*“<sup>82</sup> Svou prostořekostí vzbudí Skřivánek pohoršení a je ze strany Kaliny okřikován, naopak Malina vybízí Skřivánka k pokračování ve zpěvu. Ten se nenechá dlouho přemlouvat a vida, že Kalinu rozhněval, snaží se situaci nějak urovnat: „*Ó slyšte přemilostné přání, a dobrých duší nařikání, proč záští ted' už nejde stranou? Onť vdovcem, ona ještě pannou! Co zmeškali jsou v mladosti, ať nahradí si v radosti, nic jiného v tom nevězí, jen stará láska zvítězí!*“<sup>83</sup> Místo udobření však namíchne i pannu Rózu. Další význam písně bychom mohli spatřovat ve snaze jejím prostřednictvím „otevřít konšelům oči“ a urovnat léta se táhnoucí spor.

Nejedná se o jediný písňový výstup Skřivánka v opeře. Ke své další písni je opět pobízen Malinou a sousedy ve 2. výstupu III. jednání, který se odehrává ve světnici Malinově, kde se za pecí ozývají tajemné rány. Vystrašení přítomní prosí Skřivánka, aby písni zahnal jejich znepokojení: „*Nač je tak ticho? Zpívej, Skřivánku! Však novou!, zpívej novou!*“<sup>84</sup> Skřivánek využije pověřivosti obyvatel a vymyslí oslavnou

<sup>79</sup> Srov.: Karbusický, V.: *Mezi lidovou písní a šlágrelem*. Praha: Editio Supraphon, 1968. Str. 101.

<sup>80</sup> Smetana, B.: *Tajemství. Komická zpěvohra o 3 dějstvích*. 9. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. Str. 43 – 44.

<sup>81</sup> Tamtéž, str. 44.

<sup>82</sup> Tamtéž, str. 43 – 45.

<sup>83</sup> Tamtéž, str. 45 – 47.

<sup>84</sup> Tamtéž, str. 181.

(dle Nejedlého přímo žánrově pijáckou<sup>85</sup>) píseň o fráteru Barnabášovi, dosud opředeném tajemstvím, který údajně zanechal Kalinovi poklad. Barnabáše vykreslí jako veselého přejícího dobráka, jehož měli všichni rádi, proto se ho nikdo nemusí bát a můžou mu všichni připít na zdraví. Skřivánkův zpěv doprovází Bonifác, který opakuje zpěvákova slova, v závěrečných verších se přidává sbor. Svůj účel odvést pozornost od tajemného hlomozu ve světnici však píseň nesplní na dlouho – po třetí sloce je přerušena velkým rachotem za dvířky pece a lidé, pod vlivem písně, se domnívají, že je to právě fráter Barnabáš, kdo se dobývá dovnitř: „*Běda! Bože náš! Z hrobu vstává fráter Barnabáš!*“<sup>86</sup> Pointu „tajemství“ samozřejmě nebudeme prozrazovat...

Než ovšem dojde k výše popsané scéně, zazní v předchozím výstupu píseň Blaženčina „*Což ta voda z výše strání...*“ Blaženka, dcera Maliny, je podobně jako Skřivánek k písni explicitně vybidnuta přítomnými sousedy slavíci sklizeň chmele. Mistr zedník: „*Járku, přitom chmeli bývá jindy plno písni, což dnes nikdo nezaspívá?*“ Lid sborově odpovídá: „*Blaženka ať zpívá!*“ Blažence však není do zpěvu, neboť otec nepřeje její lásce k Vítovi, synu Kaliny, a s pláčem odpovídá: „*Dnes nemohu!*“ Malina ji rozezlen okřikne: „*Má místo muziky být pláč a cavyky?*“ Blaženka se pod nátlakem otce a přítomných podvoluje a se slovy „*Ach, já to tedy zkusím!*“<sup>87</sup> přednese: „*Což ta voda s výše strání padá, až se všecka rozpění! Ach to naše milování škoda, jestli se nám promění. Jak v ty vlny mnohá skála bodá, s výšky až tam k hlubinám! Ó já jsem se nenadála, běda, jak jsou lidé proti nám! Já ti budu do skonání věrná, jen ať není láska má bez lidského požehnání marná, pro ten svět ti ztracená.*“<sup>88</sup> Písni Blaženka vyjádří své utrpení a žal nad zakázanou láskou. Oslovuje svého milého a slibuje mu doživotní věrnost. Zároveň má píseň nádech obžaloby lidí, jak je možné, že se její milostný vztah setkal s nepochopením. Dramatický dojem postava ještě umocní tím, že po skončení písně vypukne v pláč, zastře si tvář a uteče ze scény. V rámci celku 1. výstupu III. jednání je píseň umístěna mezi roztančený sbor „*Rádi a veselí pomůžem při chmeli, rádi ho užijem, s vámi si připijem...*“, plní tedy i funkci kontrastní a je uprostřed všeobecného veselí nositelem závanu tragiky, smutku až sentimentu.

---

<sup>85</sup> Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 185.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 183.

<sup>87</sup> Tamtéž, str. 162 – 164.

<sup>88</sup> Tamtéž, str. 164 - 165.

#### 4.1.6 Čertova stěna

Smetanovu dokončenou operní tvorbu uzavírá opera „*Čertova stěna*“ na text Elišky Krásnohorské. Premiéra se konala 29. října 1882, ale po pěti reprízách byla opera pro nesrozumitelnost stažena.<sup>89</sup> Prozpěvující postavou je v případě „*Čertovy stěny*“ Rarach – čert, který na sebe bere nejrůznější podoby, většinou vzezření opata Beneše. V 1. výstupu II. dějství se na scéně objeví v podobě pastýře. Ocitáme se ve světnici jeho chatrče, kam zavítal rytíř Jarek. Jarek byl věrným služebníkem Voka z Rožmberka, nejvyššího maršálka Českého království. Z lásky a oddanosti ke svému pánu v nestřežené chvíli přísahal, že se neožení, dokud tak šťastně neučiní jeho pán, čímž zradil svou milou Katušku, dceru rožmberského hradního. Aby opustil myšlenky na Katušku a prchl před svou milostnou touhou, dal se na modlení, odříkání a život poustevnický. Znaven zavítal do Rarachovy chatrče, kde po krátkém rozhovoru s Rarachem-pastýřem a svým zádumčivým přemítání opřen o okno usnul. Tu nadešla příležitost Rarachova zazpívat mu „ukolébavku“ – s ďábelským chechotem, se zařikáváním tajemných sil, s kouzly. „*Jen hajej, holátko! Ha! Ha! Mým budeš zakrátko. Kde dlíš, tě vyhledám, sen krásný tobě dám.*“<sup>90</sup> Na pokyn „*Sem luzné zjevení! Sem, k jeho trápení! Ať lásky vábení, ve bdění, ve snění jej svádí hloub a hloub, kde není spasení! Ať všechn vášně žár v duši mu zatne spár, ať vede neblahý on s nebem vládce svár!... Jen usni zkroušen a dřímej zkroušen a vstaneš zatracen, meč soudný již je broušen!*“<sup>91</sup> se promění zadní stěna chatrče v rožmberskou krajinu z prvního dějství, kde u řeky na kameni truchlí Katuška. Píseň je čertovým úkladem o Jarkovu duši. Vnuká mu sen, jenž má Jarka nalákat, aby porušil svou přísahu před Bohem a tím byl na věky proklet. Rarachova zlověstnost nezůstává jen při evokaci obrazu milé dívky Jarkovi - závěrem své písně přičaruje Jarka zpět do prostor Rožmberka, aby pocítil milou přímo ve své náruči.<sup>92</sup>

V posledním, III. jednání ve 4. výstupu opět vystoupí Rarach v masce pastýře a prozpěvuje: „*Jsem dobrý pastýř oveček, a sbírám z kvítí věneček; mé ovečky, má*

---

<sup>89</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 496.

<sup>90</sup> Smetana, B.: *Čertova stěna. komicko-romantická opera ve 3 dějstvích*. 4. vydání. Praha. Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 94 – 95.

<sup>91</sup> Tamtéž, str. 95 - 99.

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 99 - 100.

*nevina, toť moje radost nevinná...*<sup>93</sup> Píseň je svým obsahem – symbolickou boží podobiznou – v souvislosti s pekelníkem samozřejmě jednou velkou přetvářkou a lží, možná lstí. Nejedlý poukazuje na parodický rozměr scény: „*Bylo to v době rozmachu mladočeského liberalismu, s nímž často byl spojen posměch z církevních institucí. ... S parodií kněžství souvisí i parodistické pastore. Rarach zde pase své „ovečky“, ovšem černé duše...*“<sup>94</sup> Za zpěvu idylického popěvku se Rarach chystá přejít lávku k Vokově nově vybudovanému klášteru, kde se chce stát opatem. Cestu mu však zastoupí opat Beneš a vypukne jeden z vrcholných sporů opery. Píseň zde má tedy i funkci dramatického kontrastu.

#### 4.1.7 Shrnutí

Analýzou Smetanových oper jsme prokázali, že vložených písní opakovaně využíval, vždy však s ohledem na jejich dramatickou funkci. Nelze je tedy v rámci sujetu libovolně přesunovat, skladatel měl přesnou představu, proč je na danou pozici vkládá.

Z osmi oper jsme našli písně v šesti případech: v „*Braniborech v Čechách*“ dvě, v „*Libuši*“ jednu, ve „*Dvou vdovách*“ dvě, v „*Hubičce*“ tři, v „*Tajemství*“ tři a v „*Čertově stěně*“ dvě, celkem tedy třináct písní. Z nich je šest určeno ženským protagonistkám a sedm je záležitostí mužských hrdinů.

Většina písní je lyrických – jsou zde zastoupeny tři postesknutí, niterné zpovědi, dvě idylické apostrofy (oslavná píseň Přemysla, „*Skřivánčina píseň*“), Ladislavova romance, oslavná píseň Skřivánkova, dvě ukolébavky a Rarachovy parodie ukolébavky a pastýřské písně. Dále Smetana ve svých operách užil epický typ jarmareční písně a balady.

Ne všechny písně lze vytrhnout z kontextu děje opery, aniž by neztratily svůj smysl. Takto autonomní se nám jeví především Vendulčiny ukolébavky, píseň Skřivánkovi, Přemyslův hold lípám a Ladislavova romance.

---

<sup>93</sup>Smetana, B.: *Čertova stěna. komicko-romantická opera ve 3 dějstvích*. 4. vydání. Praha. Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 174 - 175.

<sup>94</sup>Nejedlý, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954. Str. 205.

## 4.2 Vilém Blodek

Flétnista, skladatel a hudební pedagog Vilém Blodek (1834 – 1874) se začal komponováním dramatických děl zabývat, když dostal v roce 1864 u příležitosti pražských oslav výročí Williama Shakespeara za úkol napsat hudbu k živým obrazům z Shakespearových děl. Blodkovou operní prvotinou byla komická jednoaktová hra „*V studni*“, zkomponovaná na libreto Karla Sabiny v roce 1867. O rok později píše hudbu k frašce se zpěvy „*Svatojanská pouť*“. Dalším, v pořadí druhým operním počinem, měla být celovečerní romantická opera „*Zitek*“ o čaroději Václava IV., projekt však zůstal nedokončen, neboť se od roku 1869 začala u Blodka projevovat nervová choroba a v roce 1870 musel být skladatel hospitalizován v ústavu choromyslných.<sup>95</sup>

### 4.2.1 V studni

Opera „*V studni*“ byla první českou komickou prokomponovanou operou - bez mluvených dialogů.<sup>96</sup> Jedná se o číslovaný typ opery, jejíž části jsou většinou symetrické, příznačná je její zpěvnost lidového charakteru a časté využití sborů. Premiéra opery proběhla 17. listopadu 1867 v Prozatímním divadle. Opera byla přijata s nadšením a provozována jak na českých, tak zahraničních jevištích. V 90. letech 19. století byla spolu s „*Prodanou nevěstou*“ Bedřicha Smetany nejpopulárnější operou.<sup>97</sup>

V Blodkově opeře jsme našli jedno uzavřené číslo, odpovídající alespoň části našich kritérií. Je jím píseň Lidunky v 10. výstupu, který otevírá sbor dívek a hochů „*Svatojánské ohně hoří*“. Lidunku zajímalo, který muž je jí souzený, zda její milý Vojtěch nebo někdo jiný. Poprosila o radu Verunu, místní kořenářku a „čarodějkou“, která jí poradila, aby se o svatojánské noci podívala do studně – či tvář tam spatří, má být jejím mužem. Zároveň Veruna poradila Vojtěchovi, ať vyleze na strom nad studnou, aby Lidunka na vodní hladině zahlédla jeho odraz. Stejný nápad měl ovšem i Lidunkou odmítaný starý vdovec Janek – praskla však pod ním větev a spadl do studny. Lidunka

---

<sup>95</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 64 – 65.

<sup>96</sup> Tamtéž, str. 64.

<sup>97</sup> Tamtéž, str. 64.

večer nedočkavě pozoruje rej vrstevníků a pomalu se vzdaluje vyzkoušet pověru. Cestou ke studni tklivě pronese: „*Volám v háje, volám v lesy, můj miláčku, kde jsi?*“, jako by pronášela kouzelné zaříkávadlo. Po několika stručných recitativních vstupech Lidunky a ukrytého Vojtěcha, který nahlas pronese myšlenku: „*Kéž bych směl jí říci: zde, zde tvůj milující!*“ následuje Lidunčina píseň v malé třídlílné formě: „*Dlouho jsem již čekala na tuto hodinu, a přec se obávám teď nahlédnout v hlubině. Zda ho tam jen uhlídám, při měsíčné záři, zda mé oko, zda se potká s jeho milou tváří. Dlouho jsem již...*“<sup>98</sup> Po skončení písně zazní reminiscence na čarovné „*Volám v háje*“ a Lidunka se nahne nad okraj studně. V tom se lekne Janka a vykřikne zděšením – její hrůzná obava se vyplnila. Následuje jedenácté číslo, finále, tvořené opět veselým rozjásaným mohutným sborem.<sup>99</sup> Olemováním sbory vynikne tajemná atmosféra scény a niternost písně, jejímž úkolem je jednak pozdržet děj, než dojde svému rozuzlení, jednak přenést na posluchače Lidunčino napětí i částečnou stísněnost včetně její pochybnosti – má či nemá se pokoušet nahlédnout v svůj osud?

### 4.3 Antonín Dvořák

Antonín Dvořák (1841 – 1904) je tvůrcem celkem deseti oper. Jistě velký vliv na Dvořáka coby operního skladatele mělo jeho angažmá v orchestru českého operního ansámblu, který založil Jan Nepomuk Maýr pro potřeby Prozatímního divadla, postaveného v roce 1862. Dvořák zde jako violista působil po devět sezón a za tu dobu měl možnost se seznámit s rozsáhlým operním repertoárem. Vpomáhal též v orchestru německého Stavovského divadla, kde jej zaujaly zejména inscenace oper Richarda Wagnera.<sup>100</sup> V průběhu 60. let se na programu Dvořákova divadla domovského objevila tři významná díla Bedřicha Smetany („*Braniboři v Čechách*“, „*Prodaná nevěsta*“ a „*Dalibor*“) – výborná motivace skladatele symfonické, komorní a sborové tvorby vydat se na pole tvorby operní.

Prvním Dvořákovým operním pokusem byla v roce 1870 opera „*Alfred*“ na text německého novoromantického básníka Karla Theodora Körnera, zkomponovaná pod

---

<sup>98</sup> Blodek, V.: *V studni. Komická opera o jednom jednání*. Praha: Karel Barvitius, 19--?. Str. 84 – 85.

<sup>99</sup> Tamtéž, str. 87.

<sup>100</sup> Burghauser, J.: Hudebnědramatické dílo Antonína Dvořáka. In: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994. Str. 13.

očividným Wagnerovým vlivem.<sup>101</sup> Poněvadž dosud nevyšla partitura tiskem, rozhodli jsme se touto operou blíže nezabývat. Doporučujeme k přečtení studii Jana Smaczneho<sup>102</sup>, který si dal tu práci prostudovat rukopisnou partituru a operu pojal jako důležité stadium při utváření charakteristických rysů Dvořákova slohu, které se naplno projeví v pozdějším díle. Druhou Dvořákovou operou byl „*Král a uhlíř*“. Vzhledem k tomu, že obsahuje námi hledané písně, budeme se jí věnovat dále zvlášť. Třetím počinem byla jednoaktová nenáročná komická opera „*Tvrdé palice*“ na libreto Josefa Štolby. Partitura opery vznikla koncem roku 1874, nastudování však bylo dlouho odkládáno. K prvnímu (a úspěšnému) provedení opery došlo až 2. října 1881 v Novém českém divadle (letní scéna Prozatímního divadla).<sup>103</sup> V opeře „*Tvrdé palice*“ jsme žádné vložené písně nenalezli, stejně jako v opeře „*Dimitrij*“, v pořadí šesté. „*Dimitrij*“ je další z Dvořákových oper, které byly neustále předělávány. Premiéra proběhla 8. října 1882 v Novém českém divadle<sup>104</sup> a autorkou libreta je Marie Červinková-Riegrová. Po „*Tvrдых palicích*“ jako čtvrtá vznikla v roce 1875 monumentální historická opera „*Vanda*“. Předlohu polsky napsal varšavský profesor Julian Surzycki, do češtiny text přeložil Václav Beneš Šumavský a podíl na konečném libretu má kromě samotného skladatele spisovatel František Zákrejs.<sup>105</sup> Bohužel se nám v horizontu vzniku práce nepodařilo sehnat notový materiál, analyzovat operu pouze z poslechu a případně odkazovat na přibližnou minutáž LP (na nepřílišnou srozumitelnost nehledě) se nám zdálo více než nešťastné, proto jsme byli nuceni ve své práci tuto operu opominout. Z literatury se dozvídáme, že jde o patetické dílo s tragickým námětem, jehož celková koncepce je pro Dvořáka charakteristická - „*každé dějství představuje nepřerušovaný proud hudby, který je ale zřetelně rozčleněn na jednotlivá „čísla“ sólová, sborová a ansámblová. Ve shodě s námětem vybavil skladatel partituru slovanskými – v případě mazurky ve třetím jednání přímo polskými – rysy. V předivu hudby lze odhalit i příznačné motivy, se kterými ale není pracováno s takovou důsledností, jako například*

---

<sup>101</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka II: Alfred*. Viz: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-ii-alfred/>

<sup>102</sup> Smaczny, J.: *Dvořák and Alfred: a first operatic endeavour surveyed*. In: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994. Str. 23 – 49.

<sup>103</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka V: Tvrdé palice*. Viz: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-v-tvrde-palice/>

<sup>104</sup> Kovařovic, K.: Předmluva k 2. revidovanému vydání. In: Dvořák, A.: *Dimitrij: opera o 4 jednáních*. 2. vydání. Praha: Umělecká beseda, 1912. Str. 1.

<sup>105</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka VI: Vanda*. URL: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-vi-vanda/>



později v *Rusálce*.<sup>106</sup> Ve studii Alana Houtchens „*Vanda*“ je vyjmenován počet árií - opera obsahuje tři árie pro legendární kněžnu Vandu, dvě pro německého knížete Rodericha a po jedné Slavojovi (rytíř, kterého Vanda miluje), Boženě, Homeně (čarodějnice) a Lumírovi. Většina je napsána v jednoduchém baladickém stylu a efektivně vyvažují poměr recitativních a ariosních ploch s částmi zpěvními.<sup>107</sup> Tento popis napovídá, že potenciálně by se v některém případě mohlo jednat o píseň či přímo baladu.

Zbylým operám, mezi něž kromě výše avizované „*Král a uhlíř*“ patří „*Šelma sedlák*“, „*Jakobín*“, „*Čert a káča*“, „*Rusalka*“ a „*Armida*“ budeme věnovat zvláštní pozornost.

#### 4.3.1 Král a uhlíř

Geneze komické opery o třech jednáních „*Král a uhlíř*“ zkomponované na libreto lomnického notáře Bernarda Guldenera nebyla nijak jednoduchá. První verzi dokončil Dvořák roku 1871 a nabídl ji k nastudování Prozatímnímu divadlu. Vedení divadla přistoupilo k práci na opeře až o dva roky později, k provedení opery však nakonec pro její údajnou komplikovanost nedošlo a byla skladateli vrácena coby neproveditelná.<sup>108</sup> „*Ony „komplikovanosti“ nebyly nic jiného než složitý polyfonní sloh, kterým Dvořák svoji partituru vybavil. Pěvci zvyklí na přehlednější fakturu oper Meyerbeerových, Verdiho aj., které se objevovaly na repertoáru nejčastěji, měli s příliš náročnou strukturou ansámblových scén značné problémy.*“<sup>109</sup> Dvořák se nevzdal a na stejné libreto vytvořil operu zcela novou, drže se všeobecného požadavku na prostý, „národní styl“. Druhá verze byla hotova na konci května roku 1874 a 24. listopadu téhož roku proběhla v Prozatímním divadle její úspěšná premiéra.<sup>110</sup> K našemu rozboru jsme využili druhou verzi opery v dramaturgické úpravě Karla Kovařovice.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka VI: Vanda*. URL: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-vi-vanda/>

<sup>107</sup> Houtchens, A.: *Vanda*. In: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motyl, 1994. Str. 132.

<sup>108</sup> Šourek, O.: Předmluva k druhému vydání. In: Dvořák, A.: *Král a uhlíř: komická opera o 3 jednáních*. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1929. Str. 3.

<sup>109</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka III: Král a uhlíř*. URL: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-iii-kral-a-uhlir-poprve/>

<sup>110</sup> Šourek, O.: Předmluva k druhému vydání. In: Dvořák, A.: *Král a uhlíř: komická opera o 3 jednáních*. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1929. Str. 3.

<sup>111</sup> Dvořák, A.: *Král a uhlíř: komická opera o 3 jednáních*. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1929.

Opera „*Král a uhlíř*“ obsahuje celkem čtyři písně, z toho dvě jsou pouhými stručnými popěvkami. Po úvodní předehře se rozevře scéna palouku v hlubokém lese, z něhož se ozývají lesní rohy, svolávající lovce. Vzápětí zazní sbor lovců královské družiny, ve kterém lovci chválí hon a hlásí jeho konec. Do sboru vstoupí sólový hlas jednoho z lovců s písní rytmicky, melodicky i obsahem navazující na předchozí sborovou pasáž. Popěvek se i s ohraňujícími vždy dvěma instrumentálními takti rozprostírá na ploše šestnácti taktů, není tedy svým rozsahem nijak mohutný. Ani ze sémantického hlediska nepředstavuje žádný zvrat, nijak necharakterizuje lovcovo rozpoložení, nic neoznamuje apod. Funguje spíše jako kontrastní (a tím obohacující) prvek dosavadní sborové sazby. Lovec slovy „*Vítej nám kouzel tajemná chvíle, noci, blahých snů nám rač dopřáti. Ach, radostí dnešních vzpomínky milé ve snu ať se nám zase navrátí.*“<sup>112</sup> vítá přicházející noc. V závěru popěvku s využitím echa dvakrát zvolá „*Haló!*“ vstříc zbytku družiny. Podobná zvolání nalezneme i ve sborové části, je tedy dalším spojujícím prostředkem sboru a sóla.

Druhý nerozsáhlý popěvek patří postavě Krále. Nachází se v 6. výstupu I. jednání, zaujímá plochu patnácti taktů a je předepsán v taktu tříčtvrtěním, tempo andante. V momentě, kdy ztracený Král nalezne azyl v domě uhlíře Matěje a ten mu představí svou spanilou dceru Lidušku, pronese Král jen tak pro sebe, v zadumání: „*Hle, violka v lesním skrytu sladce jímá duši mou. Zjev ten kouzlí v blahém citu vzpomínku mi blaženou, zjev ten kouzlí v blahém citu vzpomínku mi blaženou, vzpomínku mi blaženou.*“<sup>113</sup> Zpěv Krále navazuje na předchozí recitativ a uvádí následný kvartet Krále, Lidušky, jejího milého Jeníka a Matěje, pod kterým zpívá sbor uhlířů a uhlířek. V rámci kvartetu opakuje mírně variovaná textová i melodická linka Krále z předchozího popěvku, který dokládá Královo okouzlení uhlířovou dcerou a připomnění si své dávné lásky.

V pořadí třetí píseň opery „*Král a uhlíř*“ je balada Krále, která je umístěna uprostřed 7. výstupu I. jednání, lemována recitativem a posléze homofonní reakcí sboru a dua Lidušky a Matěje.<sup>114</sup> Prostřednictvím balady vypráví Král, skrývající před uhlíři svou identitu a prezentující se jako královský lovec, jak se mu přihodilo, že se v lese

---

<sup>112</sup> Dvořák, A.: *Král a uhlíř: komická opera o 3 jednáních*. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1929. Str. 25.

<sup>113</sup> Tamtéž, str. 74.

<sup>114</sup> Tamtéž, str. 81 – 83.

ztratil. Píseň je explicitně uvedena v předchozím recitativu: Matěj: „*Vypravuj nám, jak jsi z cesty zabloudil sem v naše klesty? Radost mám, příhodu svou on poví nám.*“, sbor přizvučuje: „*Vypravuj nám, jak zabloudil. Ted' to zvíme! ...*“<sup>115</sup>

Poslední písní, se kterou se v opeře setkáme, je ne zcela jednoznačně sólově podaná píseň „*Dudák děvče měl*“. Píseň je součástí zajímavého a důležitého vyššího celku, kterým Dvořák značně podpořil národní charakter opery. Tato epizoda začíná 9. výstupem I. jednání a celé jednání ve výstupu 10. uzavírá.<sup>116</sup> Specifická v dějinách opery je tím, že v ní Dvořák použil dudy, které byly důležitým českým národním symbolem. Dvořák tak zdařile dosáhl evokace lidové hudby, přestože nepoužil skutečnou lidovou píseň a vědomě prostá „dudácká píseň“ svou modulací z F dur přes g moll do E dur neodpovídá žádnému z lidových modelů.<sup>117</sup> Vlastní píseň zaznívá až poté, co se na scéně objeví dudák a sbor uhlířů a uhlířek se za zpěvu dává do tance. Mezitím proběhne několik dialogů hlavních postav. Píseň „*Dudák děvče měl, pro ně láskou mřel, celý den pískal si, kam přišel, dudal si.*“ si začne prozpěvovat uhlíř Matěj za příznávek sboru „*Dum, dudy dum.*“ Tato část A je ve dvoučtvrtečním taktu, tempo allegro. Následuje část B taktu tříosminovém, allegro scherzando: „*Dudáčku náš, jakou to hráš? Jen hezky vesele, připij nám z korbele! Děvčat máš všude dosti jak zrněk na jalovci!*“ Zde se k Matějovi se zpěvem přidává jeho žena Anna. Následně je píseň přerušena pobídnutím Krále k zábavě, sbor opakuje „*Děvčat máš všude dosti...*“ a ukončena veršem hudebně zpracovaným variacemi části A. Hlavní funkci písně vidíme v rámci dramaturgie opery v jejím podpoření veselí při muzice, radosti ze vzácného hosta a v neposlední řadě využitím sborového zpěvu a taneční muziky na způsob lidové v přispění k finálnímu vrcholnému vyznění prvního dějství.

#### 4.3.2 Šelma sedlák

Na opeře „*Šelma sedlák*“ začal Dvořák pracovat začátkem roku 1877, zhruba za půl roku byla hotova a premiérována 27. 1. 1878 v Prozatímním divadle v Praze. Autorem libreta, původně nazvaného „*Políček knížeti*“ je Josef Otakar Veselý, který zvolil osvědčený vesnický námět a milostnou dějovou zápletku – zde lze vysledovat

---

<sup>115</sup> Dvořák, A.: *Král a uhlíř: komická opera o 3 jednáních*. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1929. Str. 80.

<sup>116</sup> Tamtéž, str. 90 – 106.

<sup>117</sup> Srov.: Smaczny, J.: *Král a uhlíř I x II*. In.: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994. Str. 99.

inspiraci „*Prodanou nevěstou*“ B. Smetany. Další tematický zdroj vidí Ondřej Šupka v Beaumarchisově „*Figarově svatbě*“, kde též docházelo „*ke střetávání panského a poddanského světa včetně milostných pletek mezi příslušníky obou společenských vrstev, je využit oblíbený motiv převleku apod.*“<sup>118</sup> Podobnost s Mozartem a Smetanou je však pouze v rovině tematické, nikoliv v rovině hudebního zpracování. Jedná se o operu komickou rozdělenou na dvě jednání. Desátý výstup II. jednání opery tvoří píseň knížete. Vzhledem k formě čísla píseň klasifikujeme jako árii, přesto ji nenecháme bez povšimnutí, tyto dva vokálně-instrumentální projevy mají k sobě velmi blízko a také proto, že jiná píseň se již v opeře nevyskytuje.

Sedlák Martin nutí svou dceru Bětušku ke sňatku s Václavem, ta však vzdoruje – je zamilována do mladého pastýře Jeníka. Martin využívá knížecí návštěvy a pokusí se promluvit s knížetem, aby sňatek Bětušky s Václavem zaštitil. Kníže však chce nejprve znát názor Bětušky. Sleduje tím především svůj zájem, chce se osobně potkat s Bětuškou, která se mu zalíbila, když mu při uvítání podala kytku. Námi sledovaná árie následuje po recitativu – dialogu Martina s knížetem. Část A (třiosminový takt, andante) začíná pětitaktovou introdukcí, poté se Kníže rozezpívá: „*Kdo jest, jenž slovy vypoví, co v srdci našem, co v srdci hárá, když větrík vane májový, co první posel jara*“. Árie pokračuje částí B (šestičtvrt'ový takt, allegro moderato): „*Tu plni touhy na poupěti zříme, jež sladce dříme, sen lásky dlouhý; a každé loubí palácem zdá se, kde v sladké kráse se snové snoubí. To lásky čas, to lásky ples, jenž do nebes unáší nás.*“ a následuje uvolnění: „*A v každém poupěti na nízkém keři nám blahá naděj vzkvítá, a každý z nás po jednou věří, že jarem štěstí svítá.*“<sup>119</sup> Po skončení árie plyne opera dále recitativní formou, kdy kníže jedná s Bětuškou, vyznává jí svůj cit a láká ji večer na schůzku... Árie zcela kontrastuje s povahou opery, která je plná šibalských plánů, pokusů o nevěru, postavy na sebe neustále kují pikle. Je nečekaným lyrickým zastavením, v kontrastu s okolními zpívanými spádnými dialogy pozdržením děje. Sémanticky je apoteózou jara a lásky, po staletí v lidech zakořeněného „máchového“ spojení.

---

<sup>118</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka VII: Šelma sedlák*. URL: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-vii-selma-sedlak/>

<sup>119</sup> Dvořák, A.: *Der Bauer ein Schelm. Šelma sedlák. Komische Oper in zwei Akten*. Berlin: N. Simrock, 1882. Str. 91 – 94.

### 4.3.3 Jakobín

Podoba opery o třech dějstvích „*Jakobín*“ na libreto Marie Červinkové-Riegrové se také několikrát změnila. Původní znění vznikalo zhruba rok, od listopadu 1887 do listopadu 1888 a rukopisná partitura nesla podtitul „*Matčina píseň*“.<sup>120</sup> Prvně byla opera provedena 12. února 1889 v Národním divadle a počet repríz se do roku 1894, kdy Dvořák požádal vedení divadla o stažení opery za účelem jejího přepracování, vyšplhal k počtu třiceti čtyř. K novému hudebnímu zpracování se však dostal až o čtyři roky později. Za předčasně zemřelou Marii Červinkovou-Riegrovou se libreta ujal její otec, František Ladislav Riegr, a na přání autora text doplnil Terinčinou písní „*Na podzim v ořeší*“.<sup>121</sup> Konečná verze je téměř osvobozena od recitativů a jednotlivá dějství jsou tvořena od začátku do konce nepřerušovaným tokem melodie. V nové podobě spatřila opera světlo světa 19. června 1898 na scéně Národního divadla.<sup>122</sup>

V „*Jakobínu*“ jsme našli písní hned několik. Důvod je nasnadě – jedná se o operu, v níž se „hudba“ stává jedním z témat. Ocitáme se v idylicky ztvárněném českém maloměstě v době francouzské revoluce zalidněném řadou typických maloměstských postavíček. Do města se vrací Bohuše z Harasova, syn stávajícího stárnoucího hraběte, se svou ženou Julií, kteří doufají, že se s hrabětem, který syna vyhnal z domu, udobří. Druhou dějovou linií je láska Terinky, dcery kantora a skladatele Bendy, k mysliveckému mládencovi Jiřímu. Jak už je v operních fabulích zvykem, otec jejich lásce nepřeje a nabádá Terinku, aby si vzala Purkrabího, který se jí dvoří a před hostincem ji požádá o tanec. Terince nezbyvá, než svolit, čímž ve svém milém vyvolá záchvat žárlivosti. Jeho zlost navíc umocní sbor hochů, kteří se mu posmívají.<sup>123</sup> V 5. výstupu I. jednání dá Jiří své zlobě volný průchod a spustí výsměšnou píseň na konto Purkrabího. Svou píseň explicitně uvede slovy: „*Jen počkej! Přišel's včas! Radost' ti uchystám, písničku zazpívám, jen počkej!...*“<sup>124</sup> Následuje ve dvoučtvrtovém rytmu v tempu allegro zpěv Jiřího: „*Znáte toho pána, starého*

---

<sup>120</sup> Šourek, O.: Předmluva ke IV. vydání. In: Dvořák, A.: *Jakobín: opera o 3 dějstvích*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 5.

<sup>121</sup> Tamtéž, str. 5.

<sup>122</sup> Šourek, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část II. 1878-1890*. 3. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Str. 309.

<sup>123</sup> Srov.: Dvořák, A.: *Jakobín: opera o 3 dějstvích*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 50 – 60.

<sup>124</sup> Tamtéž, str. 62.

*sršána, znáte jej? Zelenavý fráček, vychytralý ptáček, znáte jej? Pyšně nám tu obletuje, s fráčkem pěkně vykračuje, znáte jej?*“ Na otázku „znáte jej?“ vždy odpoví sbor. Píseň pokračuje druhou slokou: „*K chudým samá pýcha, k dívkám sladce vzdychá, nám jen rány sází, před pány se plazí. Znáte jej? atd.*“<sup>125</sup> Mezitím, co zaznívají slova písně, ať už z úst Jiřího či hochů, vstoupí do písňového pásma rozhorlený Purkrabí a Terinka, která se snaží Jiřího utišit, protože je si vědoma možných nepříjemných následků. Materiál písně pak tvoří ještě celý výstup šestý. V Jiřího písni spatřujeme výborný způsob charakteristiky hned dvou postav – Purkrabího a samotného Jiřího. Zatímco o povaze Purkrabího vypovídá text písně přímo, úsudek o povaze Jiřího si můžeme utvořit například už jen z toho, že si vůbec dovolil píseň před jejím adresátem přednést. Co se dramaturgie týče, jde o píseň, která rozproudí děj – Jiří urazí Purkrabího, ten mu pohrozí vojnou, čímž je v posluchači vyvoláno napětí – stane se tak, či nestane? O. Šupka tuto píseň vnímá jako prostředek k rebelii či jakési poslední útočiště proti zvůli výše postaveného.<sup>126</sup>

Svou píseň naprosto kontrastního charakteru má i Jiřího protějšek, Terinka. Výše jsme zmínili, že tuto píseň Dvořák vložil až do druhé verze opery a slova pochází z pera Františka Ladislava Riegra. Píseň Terinky je součástí 2. výstupu II. jednání a hrdinka si ji sama uvede slovy: „*Ach, Bože, božínku, jaké je to pro mne utrpení, že ty můj tatínku nemáš pro lásku mou pochopení. Měl by si rozum mít, já si mám starce vzít, ten mne svou láskou mučí! Vždyť stará píseň učí:*“<sup>127</sup> Píseň „*Na podzim v ořeší, láska již netěší, láska ta patří jen pro mladý svět, jen z jara ten pravý vydává květ...*“ využívá v úvodu tradiční lidové symboliky, podzim přirovnává ke stáří, jaro k mládí, ze starého jde mráz, z mladého slunce jas. Zbytek písně je explicitním vyznáním Terinčiny touhy po Jiřím – Jiří je v písni přímo jmenován. Píseň tedy v opeře zastává funkci stížnosti hrdinky na svou situaci, vyjádření citového utrpení, a zároveň vyznání lásky milému.

Nejdůležitější role v opeře náleží ukolébavce „*Synáčku, můj květe*“, kterou si zpívávala Bohušova nebožka matka. Píseň poprvé zazní zkraje I. jednání hned v prvním výstupu. Bohuš a Julie po daleké cestě z Francie vcházejí do rodného města, kde z chrámu zaznívá ve sborovém podání mariánský zpěv. Zpěv jim evokuje dávné časy mládí a Bohuš si v pohnutém okamžiku vzpomene i na svou zesnulou matku,

---

<sup>125</sup> Tamtéž, str. 62 – 86.

<sup>126</sup> Šupka, O.: *Opery Antonína Dvořáka IX: Jakobín*. URL: <http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-ix-jakobin/>

<sup>127</sup> Dvořák, A.: *Jakobín: opera o 3 dějstvích*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 180.

posteskne si a tiše ji osloví: „*Tvůj obraz vídám v tichém snění a slyším hlasu tvého znění, jak's těžké mojí po nemoci mne písni konejšila v noci: Synáčku, můj květe, mé blaho, můj světe, mé nebe!*“<sup>128</sup> Julie mu odpovídá, že se ji naučila a též ji často svým dětem zpívá. Přestože se jedná o pouhých pár taktů, mají pro operu nesmírnou dramatickou hodnotu – tvoří podmínku vyústění její zápletky. Nejen, že slouží jako motivický materiál (téma, odvozené z ukolébavky, zaznívá v rozmanitých obměnách ve scénách Bohušových nebo těch, které se Bohuše týkají, včetně závěrů druhého a třetího jednání)<sup>129</sup>, ale jsou schopny pohnout s celým příběhem opery. Dokladem je 5. výstup III. jednání, kdy ukolébavka poslouží jako důkaz identity Bohuše a Julie. Ukolébavka tentokrát zazní v podání Julie, která se v daném momentu nachází v jiné místnosti, než hrabě, proto ji zpívá za scénou.<sup>130</sup> Svůj účel naštěstí píseň splní – hrabě se rozpomene a začne se zajímat o osobu zpěváka. Julii nakonec poznává a vyslyší, že je Bohuš Purkrabím a falešným nástupcem hraběte intrikářem Adolfem na zámku uvězněm. Ukolébavka s sebou kromě vlastnosti dramatického subjektu, schopného ovlivnit děj, nese řadu dalších funkcí: je nostalgickým prostředkem vzpomínky na dětství, matku, rodnou zem; je čistým reflexivním zastavením; je svou instrumentací – part harfy - ušlechtilým dokreslujícím předmětem zámeckého prostředí.

#### 4.3.4 Čert a Káča

Poslední tři Dvořákovy opery spojuje námět z oblasti pohádkového fantazijního světa. Pro operu „*Čert a Káča*“ využil Dvořák libreto Adolfa Weniga, který se nechal inspirovat starou českou pohádkou, literárně zpracovanou Boženou Němcovou a dramaticky Josefem Kajetánem Tylem. Premiéra opery proběhla dne 23. listopadu 1899 v Národním divadle.<sup>131</sup> Na rozdíl od zbývajících dvou pohádkových oper, „*Rusalky*“ a „*Armidy*“, je „*Čert a Káča*“ operou veselou, čerti v sousedství nebojácné hubaté Káči nenahánějí hrůzu, i sám vládce pekla je vyobrazen komicky.

Našemu bádání poskytla opera jednu ukázkovou píseň – píseň Ovčáka Jirky. Jirka se nemůže zdržet v hospodě na veselce, neboť ho čeká doma u pana správce práce.

---

<sup>128</sup> Dvořák, A.: *Jakobín: opera o 3 dějstvích*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 20.

<sup>129</sup> Šourek, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část II. 1878-1890*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955. Str. 306.

<sup>130</sup> Dvořák, A.: *Jakobín: opera o 3 dějstvích*. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942. Str. 299 – 302.

<sup>131</sup> Šourek, O.: Předmluva ke klavírnímu výtahu. In: Dvořák, A.: *Čert a Káča: Opera o 3 jednáních podle národní pohádky české*. 3. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. Str. 5.

Rozloučiv se s kamarády klade na stůl peníze muzikantům, aby ho s veselou vyprovodili domů, a řekne si o „svou“ píseň. Muzikanti odcházejí s ovčákem a spustí ve tříčtvrťovém taktu do kroku Jirkovi, který začne zpívat: „*Já ubohej ovčáček, ztratil jsem tři ovce, když jsem musel stádo pást na zelené louce. Šla tamtudy po cestě jedna krásná paní: měla šaty hedvábný, prášilo se za ní.*“<sup>132</sup> Jak se skupina postupně vzdaluje, za scénou ještě zazní první dva verše a zpěv utichne. Zpěv svou nápadnou podobností písní národní umocňuje charakter prostředí české vesnice. Současně je povzdechnutím mladého ovčáka nad úskalími jeho roboty. O. Šourek upozorňuje na skutečnost, že první dva takty tvoří motiv, který je jedním z tematických prvků předehry opery. Motiv nazývá motivem „utrpení lidu“ a nalézá ho ještě v orchestrálním partu ve třetím jednání, kdy Jirka vyčítá kněžně hříchy páchané na lidu.<sup>133</sup>

#### 4.3.5 Rusalka

Měli-li bychom z Dvořákových oper jmenovat tu, která se těší největšímu zájmu jak posluchačů a interpretů, tak vědců, jistě by to byla „*Rusalka*“. Opera vznikla během roku 1900, premiéry se dočkala téměř záhy, 31. března 1901 v Národním divadle a suverénně pronikla i na zahraniční jeviště. Autorem erbenovsky laděného libreta je Jaroslav Kvapil, který čerpal z námětu Motte Fouquétovy povídky „*Undine*“, Andersenovy pohádky „*Mořská ženka*“, Hauptmannova dramatu „*Potopený zvon*“ a starofrancouzské pověsti o Meluzině.<sup>134</sup>

Opera „*Rusalka*“ nezklamala ani z hlediska naší práce a poskytla nám čtyři písně. Zhruba uprostřed I. jednání (opera není vnitřně dělena na jednotlivé výstupy) je vložena píseň Rusalky „*Měsíčku na nebi hlubokém*“.<sup>135</sup> Rusalka se jejím prostřednictvím obrací k měsíci, ke kterému vznáší otázku, neví-li, kde je muž, do něž se zamilovala a kvůli němuž se rozhodla vstoupit do lidského světa. Ve druhé sloce vznáší k měsíci prosbu, nemohl-li by milému vnuknout myšlenky na ní. Píseň následuje po dramaticky vypjaté pasáži, kdy Rusalka oznámí svoji touhu stát se člověkem

---

<sup>132</sup> Dvořák, A.: *Čert a Káča: Opera o 3 jednáních podle národní pohádky české*. 3. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944. Str. 43 - 46.

<sup>133</sup> Šourek, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část IV. 1897-1904*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. Str. 71.

<sup>134</sup> Tamtéž, str. 118 – 119.

<sup>135</sup> Dvořák, A.: *Rusalka. Lyrická pohádka o 3 jednáních*. 13. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. Str. 52 – 56.



„tatičkovi“ vodních bytostí Vodníkovi, toto překročení hranice je zásadním hybatelem dramatu. Po hlubokém citovém zastavení se následuje Vodníkovo naléhavé varování.

Další písni je zpěv Ježibaby „*Čury mury fuk*“<sup>136</sup>, též z prvního jednání. Píseň má funkci komentáře toho, co všechno je potřeba při vaření kouzelného lektvaru, zároveň má její formule „čury mury fuk“ čarovnou moc. Ježibaba pomocí písně prozrazuje ingredience receptu, rozdává pokyny („*Skoč můj mourku, skoč a skoč, varem v kotli pozatoč!*“<sup>137</sup> a „*Skoč můj mourku, hola hej, v hrdlo jí tu šťávu vlej!*“<sup>138</sup>), uklidňuje Rusalku, ať se neleká a sděluje jí účinky namíchané směsi.

Po odeznění Ježibabina čarování, motivu vodníka a krátké instrumentální mezihry se hned objeví písni Lovce, který za scénou zpívá baladu o mladém lovcí, jenž v lese uviděl bílou laň a chtěl ji zastřelit: „*Ó mladý lovče, dále spěj, tu bílou laňku nestřílej! Varuj se jejího těla!*“<sup>139</sup> Stručný příběh mladého lovce z písně je paralelou k osudu Prince a varováním před Rusalkou, symbolicky „bílou laňkou“. Jde o jakousi anticipaci budoucího ubírání se děje písni. Souvislosti balady s Princem napovídá i to, že po doznění první a druhé sloky vstupuje Princ poprvé na scénu. Při třetí sloce se již Lovce blíží, zpěv zaznívá stále blíže, čímž je vzbuzen efekt stále větší naléhavosti, který je umocněn i přechodem vypravěče od objektivní er-formy v první sloce („*jel mladý lovec, jel a jel, laň bílou v lese uviděl*“)<sup>140</sup> k subjektivní s užitím přímého oslovení rozkazovacího charakteru ve sloce druhé a třetí („*Ó mladý lovče, dále spěj, tu bílou laňku nestřílej!*“ a „*Laň nebyla to, lovče, stůj, Bůh tvoji duši opatruj! Srdce tvé smutno je zcela, koho to stihla tvá střela?*“).<sup>141</sup> Motiv Lovcovy písně se objevuje v předehře, ve střední části opery – scéně na zámku, kde melodie balady tvoří sólové taneční číslo v rámci polonézy i v samém závěru opery. Dále jej najdeme jako vzpomínkový motiv v první scéně Kuchtíka a Hajného v úvodu druhého jednání a v jednání třetím, kdy Princ bloudí lesem a hledá místo, kde se poprvé setkal – a opět se setká – s Rusalkou.<sup>142</sup> Na symetrickém umístění a způsobu využití balady Lovce lze demonstrovat Dvořákovu

---

<sup>136</sup> Dvořák, A.: *Rusalka. Lyrická pohádka o 3 jednáních*. 13. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. Str. 80 – 84.

<sup>137</sup> Tamtéž, str. 81.

<sup>138</sup> Tamtéž, str. 83.

<sup>139</sup> Tamtéž, str. 86 – 87.

<sup>140</sup> Tamtéž, str. 86 – 87.

<sup>141</sup> Tamtéž, str. 87, 91 – 92. K tomu více viz: Ottlová, M.: *Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce*. In: *Hudební věda* 34, 2002, č. 4. Str. 356-357.

<sup>142</sup> Ottlová, M.: *Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce*. In: *Hudební věda* 34, 2002, č. 4. Str. 357 – 359.

promyšlenou kompozici opery a, jak upozorňuje M. Ottlová, její mnohohrstevnatost, kterou je nutné si uvědomit při jakémkoliv pokusu o její interpretaci.<sup>143</sup>

Těsně před závěrem druhého jednání, kdy už je pro Rusalku vše ztraceno, Vodník výhružně slibuje pomstu a Ježibaba se zuřivě chechtá, vstoupí zcela kontrastně vyznívající veselé bezelstné rozpustilé písně lesních žíněk, které Dvořák složil „v naprostém souladu s charakterem veršů - až na letmé závany lyriky - takřka jako dětská říkadla, s jednoduchou melodikou a výrazně akcentovaným rytmem.“<sup>144</sup> V písních žínky opěvují svou krásu, sdělují svou podobu. Dovídáme se tak, že první Žínka má zlaté vlasy a bělostné ruce („Mám zlaté vlásy, mám, svatojánské mušky slétají se k nim, ruka moje bílá vlásy rozpustila, měsíček je češe svitem stříbrným.“<sup>145</sup>, druhá Žínka bělostné nožky se zlatými střevíčky („Mám bílé nožky, mám, proběhla jsem palouk celičký, proběhla jsem bosa, umyla je rosa, měsíček je obul ve zlaté střevíčky.“<sup>146</sup> Přidává se i třetí Žínka s ódou na své tělo, ovšem už v rámci tria spolu s prvními dvěma družkami.

#### 4.3.6 Armida

„*Armida*“ je poslední operou Antonína Dvořáka. Stejně jako dvě opery předcházející, „*Čert a Káča*“ a „*Rusalka*“, je i ona pohádkově založená. Pro svou operu si Dvořák vybral libreto Jaroslava Vrchlického napsané podle eposu Torquata Tassa „*Osvobozený Jeruzalém*“. Dílo bylo dokončeno v roce 1903 a prvně inscenováno 25. března 1904 v Národním divadle.<sup>147</sup>

V „*Armidě*“ jsme se setkali se třemi velmi zajímavými písněmi. První jednání nás uvádí do exotického prostředí děje opery, jímž je Damašek. Ocítáme se přímo v zahradách královského paláce, kde postávají dvořané a družina krále Hydraota, ženy se baví zpěvem, vitím věnců a girland, muži hrou šachů, šermem, dívky tancem atd.<sup>148</sup> Po odeznění přede hry a zvednutí opony začnou zpívat sboristé, do jejichž zpěvu

---

<sup>143</sup> Tamtéž, str. 359.

<sup>144</sup> Lemariová, M.: *Rusalka. Dramatická výstavba opery a její myšlenková podstata*. In: Brabcová, J. – Burghauser, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994. Str. 170.

<sup>145</sup> Dvořák, A.: *Rusalka. Lyrická pohádka o 3 jednáních*. 13. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945. Str. 241 – 243.

<sup>146</sup> Tamtéž, str. 243 – 245.

<sup>147</sup> Srov.: Šourek, O.: Předmluva ke klavírnímu výtahu. In: Dvořák, A.: *Armida: zpěvohra o 4 dějstvích*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1941. str. 5.

<sup>148</sup> Tamtéž, str. 7.

opakovaně vstoupí popěvek Muezima. Ten jej pobožně zvolává ze své pozice na věži. V pomalém třídobém metru zaznívá: „*K čtyřem úhlům světa, zní má píseň stálá, k slunci a zpět slétá. Veliký jest Allah!*“.<sup>149</sup> Po této první sloce je píseň přerušena sborem, načež se opět vrátí v podobě druhé sloky: „*Hvězdy poji úže láska boží stálá, svět je velká růže, na níž dýchá Allah!*“.<sup>149</sup> Píseň opět vystřídá sbor a dle stejného modelu střídání sbor – sólo Muezin zazpívá ještě další dvě sloky. Tímto zasazením mezi úseky sboru recitativního charakteru (sboristé rytmicky opakují několikrát jeden tón) podložené homofonní fakturou vynikne melodicky vzletná a zdobená apoteóza Allaha. Prostřednictvím písně je též navozena ojedinělá atmosféra orientu.

S další písní se setkáme ve 3. výstupu I. jednání, kdy na scénu poprvé přichází Armida. Je hluboce zamyšlená, jakoby v nějakém vidění si zpívá blouznivou píseň „*Za štíhlou gazelou*“.<sup>150</sup> Text písně symbolicky vyjadřuje, že se Armidě zdálo, jak se zamilovala do muže, jehož původně pronásledovala. („*Za štíhlou gazelou v houštinu setmělou ráno jsem chvátala s veselou myslí, náhle ve háje tmách divný mne schvátíl strach, napjatý luk můj v prach sklonil se svislý. Jak zářný archanděl v zlaté se zbroji skvěl v duši mou tisíc střel sypaje zrakem, jak jsem ho ve snění vídala v tušení, k němuž jsem v mlčení zřela jak mrakem.*“)<sup>150</sup> Muž její lásku opětoval, ale objevil se jiný, který od ní milého odvedl. („*Nežli jsem vztáhla dlaň, šípem z bod' moji laň, schvátíl ji a s ní v pláň se pustil dále; na mne se neohlíd a přece z duše klid vyrval mi, že cit můj ztápí se v žale. Odešel, jen se mih, jak paprsek ve větvích...*“)<sup>151</sup> Píseň je snadno vyložitelná, známe-li děj opery, neboť je jejím výstižným shrnutím. Armidin sen sdělený formou písně se do posledního vyplnil. Byla vyslána jako zrádkyně do nepřátelského tábora Franků, kde potkala „muže ze snu“. Jejich láska však byla překažena kouzelníkem Ismenem, který sám byl do Armidy zamilován. Milý Armidu opouští a vrací se k svému původnímu poslání – válčit ve jménu Krista a kříže. Lze vypořádat určitou funkční paralelu s písní Lovce z opery Rusalka, která též napověděla hrdinův osud. Podobně také jako písně z předešlých oper posloužily písně z Armidina i Muezina motivicky, setkáme se i přímo s reminiscencemi: „*Odešel, jen se mih*“<sup>152</sup>, „*Veliký jest Allah!*“.<sup>153</sup>

Třetí píseň, sirény, je vystavěna na podobném principu jako píseň Muezinova. Nachází se ve III. jednání v 1. výstupu a spoludotváří scénu čarovných zahrad

---

<sup>149</sup> Dvořák, A.: *Armida: zpěvohra o 4 dějstvích*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1941. Str. 10.

<sup>150</sup> Tamtéž, str. 42 – 44.

<sup>151</sup> Tamtéž, str. 44 – 48.

<sup>152</sup> Tamtéž, str. 59.

<sup>153</sup> Tamtéž, str. 76.

Armidiných. Sirénin sólový zpěv se pravidelně střídá se vstupy sboru, tentokrát melodickými. Z textu písně „*poutníku, jenž pouště prachem potácíš se žízni mdlý, pohled, kterak zhoubným nachem z dálky hrozí Samun zlý; v oasu sem pospěš v loubí, kde se staré stromy snoubí, v jejich vonné, stinné hloubi oddech, mír a láska dlí.*“<sup>154</sup> vytušíme odkaz na úlohu sirén v mytologii lákat námořníky na scestí. Opěvování zahrady coby místa hojnosti ovoce a lásky je i úkolem dalších dvou slok. V souvislosti s touto písní nás to přímo nutí zpozornět a očekávat nějakou nástrahu či nebezpečí, číhající na bojovníka Rinalda, již se ocitnuvšího v Armidině náruči.

#### 4.3.7 Shrnutí

Rozborem Dvořákových operních opusů jsme dokázali, že se písní ani v této oblasti své tvorby nevyhýbal, naopak, pravidelně ji používal. Z osmi námi analyzovaných oper jich šest píseň obsahovalo. Celkem jsme našli šestnáct písní, z toho jednu jsme označili za árii (píseň Knížete z opery „*Šelma sedlák*“). Nejčastěji se jednalo o písně strofické, většina (deset) byla předepsána mužskému hlasu, pět ženskému. Ukolébavka z „*Jakobína*“ byla zanotována jak v podání Bohuše, tak jeho ženy Julie. Dvořák písně užívá hlavně v místech citových vyznáních, lyrických reflexí a meditací, dále v místech, kde pomáhají dotvořit charakter osobnosti i charakter situace, a v místech, kde logicky navazují na děj nebo jsou jeho součástí. Mezi plejádou písní se ze specifických žánrů vyskytla ukolébavka („*Jakobín*“), modlitba-prosba („*Rusalka*“), dvě balady („*Krále a uhlíř*“, „*Rusalka*“), sen („*Armida*“). Citaci lidové písně ve Dvořákově tvorbě nenalezneme.

Zaměříme-li se na frekvenci užití písní v chronologii tvorby, nemůžeme konstatovat, že by se nějak ke konci Dvořákova skladatelského období výrazně změnila. V opeře z kraje 70. let „*Král a uhlíř*“ se nachází stejný počet písní jako například v „*Rusalce*“, po třech písních má „*Armida*“ z počátku 20. století jako „*Jakobín*“ z let 80. Naopak „*Čert a Káča*“ z trojice posledních pohádkových oper má píseň pouze jednu, nelze tedy pro Dvořákovu operní tvorbu z hlediska užití písně jednoznačně vyvodit nějaké univerzální pravidlo.

---

<sup>154</sup> Dvořák, A.: *Armida: zpěvohra o 4 dějstvích*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1941. Str. 175 – 176.

#### 4.4 Zdeněk Fibich

Zdeněk Fibich (1850 – 1900), klavírista, skladatel a dirigent, komponoval hudbu k dramatu už jako student. Své rané pokusy, mezi něž patří například opera „*Médea*“ (1865), komická opera „*Kapellmeister in Venedig*“ (1866), baladická „*Loreley*“ (1867) a „*Gutta von Guttenfels*“ (1868), však zničil. První dochovanou Fibichovou operou je „*Bukovín*“ na libreto Karla Sabiny, složený v letech 1870 - 1871. Premiéra opery proběhla v roce 1874. Klavírní výtah ani partitura dosud nebyly vydány, existuje pouze předehra v úpravě pro klavír na dvě ruce, proto jsme operu „*Bukovín*“ neanalyzovali. Ze stejného důvodu jsme se nezabývali další Fibichovou operou, „*Blaník*“, který vznikl v letech 1874 – 1877, jeho libretistkou byla Eliška Krásnohorská a premiérován byl v roce 1881. Následoval nedokončený a nedochovaný projekt „*Konrad Wallenrod*“, na němž Fibich spolupracoval s Otakarem Hostinským. Společné práce tito dva přátelé nezanechali a v letech 1882 - 1883 stvořili „*Nevěstu messinskou*“. Předlohou libreta byla stejnojmenná tragédie Friedricha Schillera. Opera byla poprvé provedena 28. března 1884.

Devadesátá léta patřila k Fibichově vrcholnému tvůrčímu období. Jeho tvorba doznala pod vlivem milostného vzplanutí ke své žačce Anežce Schulzové řadu změn, které se projeví i na dílech operních. A. Schulzová se stala také novou Fibichovou libretistkou. Z pod rukou páru vzešly opery „*Hedy*“ (1894 - 1895), „*Šárka*“ (1896 - 1897) a „*Pád Arkuna*“ (1898 - 1899); opera „*Pohanka*“ zůstala nedokončena a nedochována. Vedle oper na text A. Schulzové vznikla v letech 1893 – 1894 a rok později uvedena byla opera „*Bouře*“ na libreto Jaroslava Vrchlického podle Shakespearovy předlohy.<sup>155</sup>

V naší práci jsme využili opery z 90. let a „*Nevěstu messinskou*“, přičemž v poslední jmenované jsme žádnou samostatnou píseň nenalezli.

---

<sup>155</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 153 – 155.

#### 4.4.1 Bouře

Na opeře „*Bouře*“ pracoval Fibich v letech 1893 – 1894 a první provedení opery proběhlo na prknech Národního divadla 1. března 1895.<sup>156</sup> Děj se odehrává „v pohádkové době na začarovaném ostrově ve Středomoří“<sup>157</sup>, kterému panuje Prospero, bratrem podvedený bývalý vládce Milána. Ten v I. jednání rozpoutá bouři, aby na ostrově ztroskotal koráb s králem neapolským Alonsem, nepravým vévodou milánským Antoniem (Prosperův bratr) a jejich družinou, mezi jejímiž členy se nachází i syn neapolského krále Fernando. Prospero již dříve vnuknul své dceři Mirandě o Fernandovi sen, nyní osnuje jejich setkání. Pověřuje svého pomocníka ducha Ariela, aby Fernanda pomocí písňe přivedl na určené místo a vnuknul mu prostřednictvím balady smyšlenou zprávu o smrti jeho otce Alonsa, který mezitím bezradně bloudil v útrokách ostrova. Ariel tedy písni „*Dál, jen dále na ten břeh! Měkký mech s písni ptáka sem vás láká, rosa hoří v poupatech. Tichne voda, zmlkly hory, vzduchem zní jen duchů sbory, pojd'te již, blíž a blíž.*“<sup>158</sup> přivádí Fernanda na scénu. Fernando dosud seděl na břehu mořské zátoky a oplakával otce, o kterém se domníval, že je i s loďstvem mrtev, když tu náhle „sladké tóny začly ze všech stran.“<sup>159</sup> Ariel zopakuje zkrácenou verzi popěvku a naváže naň baladou, kterou záměrně potvrdí Fernandovu domněnku. „*Pět stop v hloubi otec leží, z kostí jeho korál jest, slaná voda přes něj běží, oči pár jsou sklených hvězd. Leží tam sám a sám, a jen víly kol něj kvílí, zvoní malým zvonkem svým, do snů jeho bim, bim, bim!...*“<sup>160</sup> Obě písňe v opeře figurují jako nástroje ovládnutí postavy. První písň slouží k nalákání Fernanda a vedení jeho kroků, hrdina je jí přemluven k přemístění se, zároveň je jejími slovy po tragické situaci utišován a z lyrických obrazů (ptačí zpěv, synestézie hořící rosy v poupatech) může vytušit svou záchranu, je mu naznačena vidina „lepších časů“. Balada je pak neúprosnou Fernandovou mystifikací, Fernando se stává součástí vypočítané Prosperovy hry. Arielova balada v hudebním předivu opery posloužila i jako leitmotiv.<sup>161</sup>

---

<sup>156</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 154.

<sup>157</sup> Fibich, Z.: *Bouře. Zpěvohra o 3 jednáních*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1895. Str. 3.

<sup>158</sup> Tamtéž, str. 63 – 64.

<sup>159</sup> Tamtéž, str. 66.

<sup>160</sup> Tamtéž, str. 67 – 68.

<sup>161</sup> Srov.: Kopecký, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. Str. 125.

#### 4.4.2 Hedy

Opera „*Hedy*“ je v pořadí pátým dochovaným Fibichovým operním dílem. První skicy jsou datovány k 4. listopadu 1894.<sup>162</sup> Za rok Fibich operu dokončil. Poprvé byla publiku Národního divadla představena 12. února 1896. Předlohou k libretu „*Hedy*“ byl 2. až 4. zpěv veršovaného satirického románu G. G. Byrona „*Don Juan*“, z jeho hudebních zpracování pak opera „*Don Giovanni*“ W. A. Mozarta.<sup>163</sup>

„*Hedy*“ je jedním velkým obrazem motivu lásky s jejími nejrůznějšími tvářemi – neznámou, nečekanou, náhlou, tajenou, vášnivou, radostnou, ale i tragickou a zoufalou vedoucí k smrti – jen láska je smyslem života, bez ní nelze žít. Lambro, vůdce pirátů řeckého ostrova Archipelag, svěruje po dobu své nepřítomnosti správu ostrova své dceři Helze, přičemž ji důrazně varuje: „*Před cizinci střež se, jako před zlým morem, útočiště krbu nepřej hosti v domě, k břehům našim přistát nedej cizí lodi, neboť snadno sup by schvátil holubici.*“<sup>164</sup> Záhy se na břehu ostrova objeví, mořem vyplaven, trosečník Juan, zcela vyčerpán. Hedy se nad ním slituje, ujme se ho a s příchodem tmy jej ukryje v jeskyni. S přáním „dobré noci“ se chystá k odchodu. V tom ji Juan zadrží a ve strachu, že už ji neuvidí, prosí, aby ještě chvíli zůstala. Hedy svolí a znavenému Juanovi zazpívá ukolébavku: „*Zora až růže v moře rozsype, perličky v útlé květu kalíšky, prvního jitra pozdrav přinesu v domově novém. Blaze spočiň již, líbezný sen ti líčka zulíbej!*“<sup>165</sup> Pomocí písně Hedy ujistí uje Juana, že ho navštíví hned na druhý den při východu slunce a přeje mu krásné sny. V něžné Hedy se probouzí ženský opatrovnický pud a možná i něco více...

V průběhu druhého jednání se láska Juana a Hedy plně rozvine. Po falešné zprávě, že je Lambro mrtev, chce Juan Hedy ztrátu plně vynahradit a požádá ji o ruku. I třetí jednání, začínající svatbou, se nese ve znamení radosti a štěstí, dokud se neobjeví Lambro, který dává svůdce své dcery spoutat a chystá se ho prodat do otroctví. Nic nepomáhají Hediny prosby za odpuštění. Tento dramatický zvrat zcela zasáhne jednání čtvrté, poslední. Dějstvím se jako nit proplétá píseň Rybáře, plujícího na obzoru v rybářském člunu. Rybář jako by převzal funkci vypravěče: „*Z moře chladné větry*

---

<sup>162</sup> Kopecký, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. Str. 156.

<sup>163</sup> Ludvová, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006. Str. 154.

<sup>164</sup> Fibich, Z.: *Hedy. Zpěvohra o 4 jednáních*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1895. Str. 20 – 21.

<sup>165</sup> Tamtéž, str. 51 – 52.

dují, květům lístky rvou. Změnila se radost v hoře, naděj klesla v hrob.<sup>166</sup> Přesto, že Lambro ještě nevyřkl poslední slovo, nepřináší ani druhá, ani třetí sloka žádný náznak naděje, naopak: „S tebou na vždy v dáli zašla jasná hvězda má, s nebes výše v moře padla, temný jest mi svět. Se svým žalem sám jen bloudím, oko nemá slz, ale v nitru teskném srdce krvácí a lká.“<sup>167</sup> Na scénu přichází Hedy, doprovázena svou služkou Zoe, naslouchá písni, obrátí se k Zoe a píseň okomentuje ji: „Slyš té písně lkaní! Jak by ozvěnou mých byla ňader.“ Pro sebe pak dodává: „Se svým žalem sama bloudím, oko nemá slzí, nemá!“<sup>168</sup> J. Kopecký správně upozorňuje na jistou přebytnost Hediný sebereflexe, vlivem Schulzové „přísné mluvnosti“ zde divák přišel o možnost zúčastnit se „hry s posluchačem“ a sám odhalit paralelu mezi obsahem i náladou nápěvu s Hediným prožíváním beznaděje a marnosti života.<sup>169</sup> Podruhé se píseň rybáře ozve poté, co se Hedy v záchvatu zoufalství neúspěšně snaží oblomit otce, ten však neustoupí a zavelí Juana odvézt na loď. Vypjatost scény vygraduje Hediným omdlením. Zoe se snaží Hedy vzkřísit, do toho se z moře ozývá druhá sloka písně, kterou již nyní jakoby zcela mluvil z duše Hedy i Juana. Hedy procitá a strnule poslouchá, píseň se v její mysli významově posunula z melancholického popěvku korespondujícího s její náladou na píseň pohřební. „Smutně zní to z moře, pohřební jak píseň, která kolébavkou mrtvému jest srdci! A to srdce mrtvé v moři pochováno!“<sup>170</sup> Následuje závěrečný písňový Hedin monolog, jímž vyjádří svůj bol nad ztracenou láskou a vzývající smrt, rychle vytrhne dýku z pouzdra a protkne si srdce. „Otevři již vlídně smrti svoji náruč, mír dej srdci mému, které láskou žilou láskou nyní zmírá!“<sup>171</sup> Při posledních slovech Hedy se opět na obzoru objeví rybářský člun a rybář vyřkne slovy první sloky písně své „amen“. Užitím písně rybáře docílil Fibich velmi působivého efektu, jehož účinek navíc umocnil uvedením písně ve všech třech případech a capella. Kromě toho, že píseň tvoří rámec jednání, udává mu náladu a předznamenává tragické vyústění děje, přispívá také k navození řeckého koloritu. Její melodika odpovídá melodice novořeckých národních písní.<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Fibich, Z.: *Hedy. Zpěvohra o 4 jednáních*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1895. Str. 154.

<sup>167</sup> Tamtéž, str. 154 – 155.

<sup>168</sup> Tamtéž, str. 155.

<sup>169</sup> Kopecký, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. Str. 168.

<sup>170</sup> Fibich, Z.: *Hedy. Zpěvohra o 4 jednáních*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1895. Str. 167 – 168.

<sup>171</sup> Tamtéž, str. 173 – 174.

<sup>172</sup> Srov.: Kopecký, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. Str. 172.



### 4.4.3 Šárka

Operu „Šárka“ Fibich zkomponoval během let 1896 – 1897 a z její premiéry se těšil 28. prosince 1897. Zhruba vprostřed II. jednání (opera není členěna na jednotlivé výstupy) se setkáváme s písní Ctirada, který, nic netuše, kráčí lesem vstříc svému konci – Šárka na něj přichystala lest, nechala se dívkami přivázat ke kmeni. Dívky ukryty čekají na znamení rohu, aby se mohly na Ctirada vrhnout. Píseň vstoupí do předcházejícího Šárčina monologu, jímž se oddává autoreflexi a vzpomíná na dobu dětství, na své sny, ze kterých nezbylo nic. Ctiradova píseň nejprve zaznívá z dálky, jak se postava teprve blíží: „*Měsíc bílý v doubravinu lesklým štítem mává. Reky budí z mohyl stínu, druž jich k žití vstává!*“<sup>173</sup> Šárka poznává Ctirada po hlase: „*On! Toť on!*“<sup>174</sup> Zpěv se blíží: „*Na palouku v řadách stanou jako na bojišti. Meče září, zraky planou, oštěpy se tříští!*“<sup>175</sup> Šárku pojednou jímá úzkost, lituje svého plánu a pokouší se rychle vyvázat z lan, ale marně, Ctirad se objeví v úžlabině a jeho zpěv neustává: „*Lada luzná s hvězdné výše k nim se snáší letem, věncí skráň a plné číše věčné slávy květem!*“<sup>176</sup> V blízkosti Šárky se rozhodne spočinout, usedá na kámen a v tom ji zpozoruje a vykřikne nanejvýš překvapen: „*Šárka!*“<sup>177</sup> Píseň Ctiradova je v první řadě předmětem identifikace přicházející postavy. Šárka díky ní poznává, že k ní míří očekávaný Ctirad. V mžiku si spojí hlas s osobou jeho majitele, k čemuž se přidají i další asociace spojené s danou osobou. Píseň ovšem nezastává jen tuto funkci – kdyby ano, mohl by si Ctirad prozpěvovat píseň jakoukoliv jinou, sémantika obsahu textu by byla fakultativní. Slovy písně Ctirad jistě naráží na blížící se boje, neboť mu neušlo, že „*Vlasty divý voj již letěl na Děvín a zajaté vlék s sebou!*“<sup>178</sup> Jen co se rozední, chystá se sebrat muže a rázně zaútočit. Písní si též dodává odvalu, z třetí sloky lze vycítit, že se již vidí oslavován na stupni vítězů. Svým nápěvem může píseň přispět k středověkému charakteru opery – Fibich se nechal inspirovat melodií z konce 15. století ze sbírky Otakara Hostinského.<sup>179</sup>

---

<sup>173</sup> Fibich, Z.: *Šárka. Zpěvohra o 3 jednáních*. 3. vydání. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1944. Str. 101 – 102.

<sup>174</sup> Tamtéž, str. 102.

<sup>175</sup> Tamtéž, str. 102.

<sup>176</sup> Tamtéž, str. 103 – 104.

<sup>177</sup> Tamtéž, str. 106.

<sup>178</sup> Fibich, Z.: *Šárka. Zpěvohra o 3 jednáních*. 3. vydání. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1944. Str. 104.

<sup>179</sup> Srov.: Kopecký, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. Str. 206.

#### 4.4.4 Pád Arkuna

Poslední Fibichova opera „*Pád Arkuna*“ zaujme svou originální koncepcí – jedná se o dvojoperu složenou z jednoaktové části s názvem „*Helga*“, která přebírá funkci přede hry vlastního ději, rozehraném ve druhém dílu nazvaném „*Dargun*“. S myšlenkou zkomponovat dvojdílnou operu přišla libretistka Anežka Schulzová.<sup>180</sup> Opera vznikala dva roky, v letech 1898 – 1899, premiérována byla 9. listopadu 1900 v Národním divadle, bohužel již po smrti Fibichově.

Výše jsme zmínili, že část „*Helga*“ je jakýmsi prologem opery. Přivádí diváka do roku 1148 a rozprostírá před ním dánské sídlo Gunarovo, v jehož jizbě sedí u přeslice Gunarova dcera Helga, naslouchá zvukům mořského příboje a zpívá: „*Ó slyš, jak moře kvílí! Hoj, bouřná noc, vln divý vír, co v chladném nesou klíně? Ne pěny tříšt, ni ledná kra, to děvy tělo bílé. Ó slyš, jak moře kvílí! Trav stuhami jest protkán, a měsíc závoj spřádá, a z hlubin vln zní teskný zpěv: proč láskou srdce zpírá!*“<sup>181</sup> Píseň přeruší troubení rohu – znamená z moře, že se ke břehu blíží flotila. Z válečné výpravy se vítězně vrací Helžin snoubenec Absalon. Z poznámky v klavírním výtahu se dozvídáme, že si Helga prozpěvuje, aby „přehlušila trudné myšlenky“.<sup>182</sup> Proč, je vysvětleno posléze. Místo toho, aby signály navracejícího se bojovníka vzbudily v Helze radost a běžela svému nastávajícímu vstříc, nahání Helze hrůzu: „*byť v nejhlubším bych hrobě ležela, jak dýka by mi duši pronikly!*“<sup>183</sup> V době Absalonovy nepřítomnosti se totiž zamilovala do jednoho z hostů, slovanského bojovníka Darguna, se kterým čeká dítě. Teskná píseň vyjadřuje Helžino zlé tušení, je jakousi vidinou. Charakterem připomíná baladu, její epický prvek se ovšem nevztahuje k událostem minulým, ale budoucím – komu patří bílé tělo? Je možné, že Helga předjímá scénu z „*Darguna*“, kdy rybáři přivážejí na ostrov Rujanu Absalona, který se dal do služeb Boha a stal se knězem misionářem, a bledou Margit, Helžinu dosud nenarozenou dceru.<sup>184</sup> V celku opery je balada úvodním číslem, navozujícím vypjatou neradostnou atmosféru aktu.

---

<sup>180</sup> Srov.: Tamtéž, str. 265.

<sup>181</sup> Fibich, Z.: *Pád Arkuna. I. díl: Helga. Přede hra opery*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1899. Str. 6 – 7.

<sup>182</sup> Tamtéž, str. 5 – 6.

<sup>183</sup> Tamtéž, str. 8.

<sup>184</sup> Srov.: Fibich, Z.: *Pád Arkuna. II. díl: Dargun. Zpěvohra o 3 jednáních*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1899. Str. 23.

V druhé části opery se setkáme s dvěma lyrickými písněmi - Jaroměra a Margit. Jaroměr se krátce setká s nově příchozími (Absalon a Margit) a nabízí jim svou ochranu. Okouzlen něžností a krásou Margit se do ní na první pohled zamiluje a svůj cit vyzpívá písní, v níž se sám sebe táže, co se to s ním náhle děje. „*Proč srdce toužně bije a blahem dme se hrud', proč v nadrech mých vše jásá a volá: šťasten bud'! A šeptá: šťasten bud'! Ký div mě náhle zchvátil, mé smysle blahem jal, i vůli něhou spjal? Cos v duši tajně klíčí a k slunci touží ven, by rozkvetlo a plálo jak jara bujný sen! To hádanka jest sladká, již poznat práhnu sám. Kdo vložil ji v mé nitro, se v rozechvění ptám? Jak vyměněn jsem náhle, že sebe neznám již, vše za ní mě jen budí, a k ní jen, k ní jen blíží!*“<sup>185</sup> Pokračuje oslovením nepřítomné Margit: „*Ty přes vlny jsi přišla, jak vánek zkvetlých niv, a ke mně jsi se snesla, jak s výše smavé div! Ó pojď' a se mnou zůstaň, pojď' v temných hvozdů taj, kde v blahém lásky snění nám život bude báj. Má píseň bude jásat, jen o tvé kráse pět, a na perutích lásky ji vznese v dálný svět!*“<sup>186</sup> Píseň vyjadřuje typickou dramatickou situaci opery – milostné vzplanutí hrdiny. Dojem, který na Jaroměra udělala dobrosrdečná Margit, mu však hned vzápětí překazí jízlivá žena jeho bratra Radana, která Jaromíra tajně miluje a snaží se ho přemluvit k tomu, aby svrhl svého staršího bratra. Jaroměr ji rozzlobeně odmítne, prohlásí za šílenou a ujistí ji, že nad bratrem „bdí on sám.“<sup>187</sup> Kdyby v této scéně nebyla píseň vložena, nijak by nevyniknul Jaroměrův náladový zvrát.

Druhou vysoce lyrickou scénou je začátek druhého jednání. Slunce zapadá, pomalu se smráká a uprostřed bukového lesa před Absalonovou slují na kameni sedí Margit, vije věnec a zpívá si: „*Již tichne les a zvolna usíná, své skráně halíc v závoj hebounký, v nějž rosa tkala perly měnivé... Zas večer sladce k duši hovoří, k níž mír se snáší tichou perutí. Ó skloň se níž na dřímající zem, ty posle lásky s výšin nadzemských, svým dechem svatým naplň každou hrud', každé srdce tvým bud' oltářem! Mě slyšte květy, moře, obloho, vám svěřit chci své sladké tajemství: Již se mnou jásejte! Já lásku znám!*“<sup>188</sup> V písni Margit spatřujeme „ženský“ protějšek milostnému vyznání Jaroměrově – i ona se prostřednictvím písně přiznává k milostnému vzplanutí. Margitina píseň má navíc duchovní rozměr – jako křesťan pojímá za prvotní lásku Boží,

---

<sup>185</sup> Fibich, Z.: *Pád Arkuna. II. díl: Dargun. Zpěvohra o 3 jednáních.* Praha: Fr. A. Urbánek, 1899. Str. 39 – 40.

<sup>186</sup> Tamtéž, str. 41 – 42.

<sup>187</sup> Tamtéž, str. 52.

<sup>188</sup> Fibich, Z.: *Pád Arkuna (I. díl: Helga. Předehra opery. II. díl: Dargun. zpěvohra o 3 jednáních.)* Praha: Fr. A. Urbánek, 1899. Str. 89 – 92.

lásku pozemskou pak jako jeho dar. Píseň také nepřímou poukazuje na Margitin vztah k přírodě – ta je osamocené Margit nejen domovem a ochranitelem, ale i „důvěrníkem“, kterému se může bez zábran vyzpovídat.

#### 4.4.5 Shrnutí

Z Fibichových pěti analyzovaných oper jsme vybrali osm písní, dvě z opery „*Bouře*“, dvě z „*Hedy*“, jednu ze „*Šárky*“ a tři z „*Pádu Arkuna*“. Rolím mužského pohlaví sice připadá pět písní, ale part Ariela z „*Bouře*“ je určen pro koloraturní soprán, čímž se poměr obrátí na tři písně pro mužské hlasy a pět pro hlasy ženské. Mezi písněmi nenalezneme žádný citát ani pokus napodobit českou lidovou píseň.

Stejně jako Smetana a Dvořák užil Fibich kromě lyrických milostných zpěvů žánr ukolébavky a balady. V případě Fibichovým baladických písní můžeme vyzorovat několik podobných rysů. Balada Arielova přináší zprávu o smrti Fernandova otce na moři, k ní analogicky píseň mladého rybáře odkazuje k smrti, ať už reálné Hediny, nebo Juana, pro něž osud otroka bez přítomnosti jeho milované ženy znamená totéž, co smrt. Motiv moře se objevuje i v baladě Helgy. Moře jí přináší pro ni „zlou zvěst“, na moři uzří vidinu těla své dcery. Navíc shodné je umístění balady Helgy a rybáře na začátek jednání.

## 4.5 Karel Kovařovic

Hudební zaměření skladatele a dirigenta Karla Kovařovice (1862 – 1920) bylo různorodé. Na pražské konzervatoři se věnoval hře na klarinet, harfu a klavír. Studoval také zpěv a skladbu, ve které byl žákem Zdeňka Fibicha. Kompozicí se Kovařovic zabýval hlavně v letech 1880 – 1900, v tomto období vzniklo i jeho pět oper.<sup>189</sup>

Kovařovicovou hudebně-dramatickou prvotinou byla komická zpěvohra „*Ženichové*“<sup>190</sup> na libreto Antonína Koukla podle rytířské veselohry Karla S. Macháčka. Následovaly další dvě komické opery: aktovka „*Cesta oknem*“<sup>191</sup> dle syžetu Eugène Scribea a Adolphe Lemoina v úpravě Emanuela Züngela a tříaktová opera „*Noc Šimona a Judy*“<sup>192</sup> na text Karla Šípka podle španělské novely Pedra d'Alarcona. S libretistou Karlem Šípkem (vlastním jménem Josef Peška)<sup>193</sup> spolupracoval Kovařovic i nadále, výsledkem byly vážná opera „*Psohlavci*“, kterou si blíže představíme níže, a opera „*Na starém bělidle*“<sup>194</sup> čerpající z „Babičky“ Boženy Němcové. S novým stoletím Kovařovicova operní skladatelská činnost končí – projekty „*Slib*“ dle novely Octava Feuilleta a „*Rokoko*“ Julia Zeyera zůstávají nedokončeny, v případě druhého jmenovaného libreta se Kovařovic ke kompozici pro vážné onemocnění ani nedostal.<sup>195</sup>

Stylově byl Karel Kovařovic věrným stoupencem a následovníkem směru vytyčeného Bedřichem Smetanou a Antonínem Dvořákem, zároveň vstřebával četné inspirace od svého profesora skladby Zdeňka Fibicha. Ladislav Novák ve svém medailonu o Karlu Kovařovicovi upozorňuje na podstatný vliv francouzské tvorby na Kovařovicův operní styl, jež měli zejména L. Delibes, G. Bizet a J. Massenet.<sup>196</sup>

---

<sup>189</sup> Černušák, G. – Štědroň, B. – Nováček, Z. (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek první, A–L*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. Str. 722.

<sup>190</sup> Pozn. aut.: Napsána v l. 1882/83, premiéra 13. května 1884 Národní divadlo. In: Tamtéž, str. 723.

<sup>191</sup> Pozn. aut.: Napsána r. 1885, premiéra 11. února 1886 Národní divadlo. In: Tamtéž, str. 723.

<sup>192</sup> Pozn. aut.: Napsána 1890/91; premiéra 5. listopadu 1892 Národní divadlo. In: Tamtéž, 723.

<sup>193</sup> Novák, L.: *Dva čeští muzikanti: [Karel Kovařovic a Karel Weis]*. V Praze: Nakladatelské družstvo Máje, 1941. Str. 44.

<sup>194</sup> Pozn. aut.: Napsána v l. 1900/01, premiéra 22. listopadu 1901 Národní divadlo. In: Tamtéž, str. 48.

<sup>195</sup> Tamtéž, str. 50.

<sup>196</sup> Novák, L.: *Dva čeští muzikanti: [Karel Kovařovic a Karel Weis]*. V Praze: Nakladatelské družstvo Máje, 1941. Str. 46.

#### 4.5.1 Psohlavci

Na opeře „*Psohlavci*“ dle románu Aloise Jiráska pracoval Kovařovic přes rok – data dokončení jednotlivých dějství obsahují jak rukopisný klavírní výtah, který byl hotov 27. října 1896, tak partitura, dopsána 12. dubna 1897. Opera byla poprvé uvedena na scénu Národního divadla 24. dubna 1898.<sup>197</sup>

„*Psohlavci*“ jsou složeni ze tří dějství a šesti obrazů. Svým obsahem a námětem inklinují k typu lidové opery, námětem a využitím sborů evokují francouzskou velkou operu. Píseň použil K. Kovařovic celkem dvakrát. První píseň nalezneme hned po předehře na začátku prvního jednání - spolutvoří kulisu scény prvního výstupu. Na dvoře zamyšleně Jan Kozina a ze vsi se ozývá píseň „*Zelení hájové*“ zpívaná ženským hlasem.<sup>198</sup> Jedná se o citaci české lidové písně, podobný případ nalezneme v opeře „*Hubička*“ Bedřicha Smetany. Píseň je přednášena za scénou a není předepsána pro hlas některé z konkrétních ženských postav opery. Zdá se, že na píseň není kladen přílišný důraz a doléhá k nám zdálky, jen jakoby mimoděk. Přitom má své funkční opodstatnění – navozuje a dokresluje atmosféru českého venkovského prostředí, účastní se na vytvoření lokálního koloritu, který autor dotáhne do detailu, když nechá po doznění písně na jeviště vstoupit dudáka Jiskru s dudami, tradičním chodským lidovým nástrojem.

Pokročíme-li v rámci opery dále, zjistíme, že Kovařovic byl ve volbě umístění a vůbec užití české národní písně mnohem důvtipnější – druhé jednání začíná též písní, tentokrát však francouzskou „*Belle cruelle*“, kterou si za doprovodu clavicembala prozpěvuje Kateřina Lamingerová, rozená z Lobkovic.<sup>199</sup> Scéna představuje síň zámku. Kontrast mezi světem poddaných a vrchností, přirozenou lidovostí a „vyumělkovaností“ je tu více než zřetelný, navíc podtržený naprosto rozdílným charakterem písní samotných i zpracování jejich instrumentálního doprovodu.

---

<sup>197</sup> Boháček, L.: průvodní slovo ke klavírnímu výtahu. In.: Kovařovic, K.: *Psohlavci: zpěvohra o 3 jednáních (6 obrazech): klavírní výtah skladatelův*. 5. vyd. Praha: Hudební matice, 1950. Str. 5.

<sup>198</sup> Kovařovic, K.: *Psohlavci: zpěvohra o 3 jednáních (6 obrazech): klavírní výtah skladatelův*. 5. vyd. Praha: Hudební matice, 1950. Str. 7 – 8.

<sup>199</sup> Tamtéž, str. 75 – 76.

## Závěr

Bakalářská práce si kladla za cíl zjistit, zda vybraní čeští skladatelé používali ve svých operách píseň a případné nalezené písně interpretovat z hlediska jejich funkčního opodstatnění. V teoretické části jsme definovali pojem „píseň“, poukázali na některé vlastnosti písní a podali z větší části hypotetický přehled jejich možných funkcí, které dle našich předpokladů může píseň v rámci operní formy zastávat. V kapitole „Dobový kontext“ jsme přiblížili situaci evropské opery 19. století se zaměřením na hledisko druhové specifiky. Z tohoto důvodu jsme brali v potaz pouze stěžejní země pro formální vývoj opery.

V praktické části práce jsme postupně představili analyzované opery. Celkem jsme se zabývali dvaceti třemi operami, ve kterých jsme našli čtyřicet písní a popěvků. Nejvyšší frekvencí písní se pyšní dílo Antonína Dvořáka – v šesti jeho opusech se nacházelo celkem šestnáct písní, po dvou až po třech, dvě opery písně neobsahovaly. Druhým v pořadí počtu písní je Bedřich Smetana se svými třinácti písněmi v šesti operách a opět se dvěma operami bez písní. Písně Zdeňka Fibicha docílily počtu osmi (v jedné opeře z pěti se píseň nevyskytla), v opeře „*Psohlavci*“ Karla Kovařovice se nachází písně dvě, ve „*V studni*“ Viléma Blodka jedna.

Zkoumané písně se vykazují různou mírou sémantické (i formální) samostatnosti, ne všechny by byly bez kontextu opery srozumitelné. Mezi písněmi se objevily dvě citace lidové písně – v případě ukolébavky z opery „*Hubička*“ „*Hajej můj andílku*“ a „*Zelení hájové*“ z opery „*Psohlavci*“. Ostatní písně jsou umělé, autorské, byť některé budí dojem autentické písně lidové, například píseň Ovčáka z opery „*Čert a Káča*“ nebo „*dudácká*“ píseň Uhlíře z opery „*Král a uhlíř*“.

Písně jako doplněk prostředí „jen tak na okraj“ využil Kovařovic, ostatní se je snaží plně nebo alespoň částečně začlenit do víru děje opery. Nejlépe se nenásilně včlenit píseň jakožto „scénickou hudbu“ do operního tvaru dle našeho názoru podařilo Dvořákovi, zdařile prokomponované jsou i opery Fibichovy, v nichž v některých se sice inspiruje deklamatorním wagnerovským stylem, ale vložené písně se nevyhýbá. Z díla Dvořáka a Fibicha je také patrné, že u nich píseň nabývá na dramatickém významu a její melodie je motivicky využívána. v této souvislosti lze odkázat na možnost inspirace francouzskými operami a typem *drama lyrique*.

Ze specifických písňových druhů jsme se setkali s romancí, ukolébavkou a baladou. Ukolébavkových útvarů jsme našli, počítáme-li i Rarachovu, pět, počet balad je o jednu vyšší. Nejvíce balad začlenil do svého díla Zdeněk Fibich.

Dále jsme zjistili, že pole významů, které může píseň v opeře vyjadřovat, je široké a pestré. Prostřednictvím písni vyjadřují postavy českých oper nejčastěji své psychické rozpoložení, buď radostné, plynoucí z pocitu zamilovanosti, nebo smutné, kdy jim jejich lásce není dopřáno. Časté je také vyprávění příběhu nebo funkce písni coby ilokučního aktu – vyjádření nějakého záměru, např. podání instrukce někomu, varování, rada apod. Zaujala nás podobnost anticipační funkce balady Lovce z „Rusalky“ a písni-snu Armidy, které v sobě, ve srovnání se zbytkem opery na zcela minimální ploše, dokázaly shrnout zápletku opery.

Tematiku funkce písni v opeře rozhodně nepovažujeme naší prací za vyčerpanou. Jistě by například bylo zajímavé pročíst korespondenci, paměti, zápisky skladatelů apod. a vypátrat informace ke vzniku jednotlivých oper od současníků. Jen tímto způsobem lze zjistit, proč skladatel píseň do opery vložil – zda na něčí objednávku, nebo z důvodu nějaké konkrétní inspirace. Také by bylo prospěšné porovnat konečnou podobu oper s jejími předcházejícími verzemi a librety, čímž by vyšlo najevo, které písni byly do celku opery vloženy později, které jsou dílem libretisty a které autora skladby. V tomto směru se může naše práce stát podnětem dalšího bádání.



## Resumé

Bakalářská diplomová práce s názvem „*Píseň v české opeře v 2. polovině 19. století*“ je zaměřena na píseň coby stavební složku opery. Pomocí analýzy vybraného vzorku děl českých skladatelů 2. poloviny 19. století se snaží zjistit, zda se píseň v rámci české opery daného období uplatnila, a v případě, že ano, jaká je její dramatická funkce.

Literatura k tomuto tématu je zatím omezena na několik dílčích studií a poznámek v monografiích věnujících se tvorbě jednotlivých skladatelů.

Teoretická část práce přináší definici písně a stručný přehled dobového dění na poli operním v českých zemích i Evropě. Všímá si zejména možností využití písně v operním žánru a jejích funkcí – jakou hraje píseň v celku roli, co lze jejím prostřednictvím vyjádřit.

V praktické části práce podniká sondu do operní tvorby Bedřicha Smetany, Viléma Blodka, Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha a Karla Kovařovice za účelem prozkoumat, nakolik a jakým způsobem písně využili, přičemž středem zájmu je funkční opodstatnění písně, nikoliv její hudební zpracování.

Cílem práce je kromě zjištění frekvence užití písně a interpretace jejího významu také komparace zkoumaného materiálu. Všímá si zejména použití stejných písňových žánrů v analogických, či naopak zcela odlišných dramatických situacích, podobnosti obsahových námětů, možných inspirací apod. Svým charakterem práce přispívá k výzkumu oblasti formového řešení opery a poskytuje řadu podnětů pro další bádání.

## Summary

The bachelor thesis with the title “A Song in Czech Opera in the 2nd Half of the 19th Century” is focused on a song as a structural component of opera. Using the selected sample analysis of Czech composer`s works of the 2nd half of the 19th century, it tries to find out if a song in Czech opera of the certain period was used and if it was, what was its dramatic role.

Literature of this theme is limited for now on several partial studies and notes in monographs dealing with composers` works.

The theoretical part of the thesis runs the definition of a song and a brief guide of period events of opera sphere in Czech and other European countries. It concentrates mainly on possibilities of using a song in opera and its function – what is the role of a song and what can be expressed by it.

In the practical part it occupies with the operas of Bedřich Smetana, Vilém Blodek, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich and Karel Kovařovic in order to study how much and by what means the song was used by them where the main interest is a song function, not its musical arrangement.

Except for finding out a frequency of using a song and its interpretation, the aim of the thesis is to compare examined material. It focuses mainly on the use of the same song genre in parallel or absolutely different dramatic situations, theme similarity, possible inspiration etc. The thesis contributes to research of dealing with an opera form and it initiates to another research.

## Seznam pramenů a literatury

BERKOVEC, J.: *Antonín Dvořák*. Praha: Supraphon, 1969.

BLUME, F. (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel 1996.

BRABCOVÁ, J. – BURGHAUSER, J. (ed.): *Antonín Dvořák - dramatik = Antonín Dvořák - the dramatist: Sborník muzikologických studií*. Pelhřimov: Motýl, 1994.

CÍSAŘ, J.: *Přehled dějin českého divadla: II. 1862 – 1945*. Praha: AMU, 2004.

ČERNUŠÁK, G. – ŠTĚDRŇ, B. – NOVÁČEK, Z. (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek první, A – L*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

ČERNUŠÁK, G. – ŠTĚDRŇ, B. – NOVÁČEK, Z. (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí, svazek druhý, M – Ž*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

EFMERTO VÁ, M.: *České země v letech 1848 – 1918*. Praha: Libri, 1998.

FUKAČ J. - VYSLOUŽIL, J. (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

HOSTINSKÝ, O.: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Vzpomínky a úvahy*. Praha: Jan Laichter, 1901.

HOSTOMSKÁ, A.: *Opera. Průvodce operní tvorbou*. 8. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1993.

JANEČEK, K.: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

JIRÁNEK, J.: *Smetanova operní tvorba I*. Praha: Editio Supraphon, 1984.

JIRÁNEK, J.: *Smetanova operní tvorba II*. Praha: Editio Supraphon, 1989.

KARBUSICKÝ, V.: *Mezi lidovou písní a šlágrem*. Praha: Editio Supraphon, 1968.

KOPECKÝ, J.: *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.

- KUNA, M.: *Ke zrodu Dvořákova Jakobína*. In: Hudební věda 19, 1982, č. 3. Str. 245 -268.
- LEOPOLD, S. (ed.): *Geschichte der Oper. Band 3. Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag, 2006.
- LUDVOVÁ, J. a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.
- MACURA, V.: *Znamení zrodu: České obrození jako kulturní typ*. Praha: Československý spisovatel, 1983.
- MOCNÁ, D. – PETERKA, J. a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004.
- NEJEDLÝ, Z.: *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha: Otto, 1911.
- NEJEDLÝ, Z.: *Zpěvohry Smetanovy*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954.
- NOVÁK, L.: *Dva čeští muzikanti: [Karel Kovařovic a Karel Weis]*. V Praze: Nakladatelské družstvo Máje, 1941.
- OTTLOVÁ, M.: *Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce*. In: Hudební věda 34, 2002, č. 4. Str. 351 - 360.
- OTTLOVÁ, M.: *Giacomo Meyerbeer v Praze 19. století. Příspěvek k dějinám recepce*. In: Spurná, H. (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Praha: Národní divadlo, 2004. Str. 133 - 160.
- OTTLOVÁ, M.: *Offenbachův vstup na českou scénu*. In: Spurná, H. (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Praha: Národní divadlo, 2004. Str. 161 - 170.
- OTTLOVÁ, M.: *Richard Wagner a Bedřich Smetana. Malá úvaha na staré téma*. In: *Richard Wagner a česká kultura*. Praha: Národní divadlo, 2005. Str. 221 - 238.
- OTTLOVÁ, M.: *Smetanův Dalibor jako tragická opera*. In: *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*. Praha: Koniasch Latin Press, 2001. Str. 230 - 237.

- OTTLOVÁ, M. - POSPÍŠIL, M.: *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*. Praha: Lidové noviny, 1997.
- OTTLOVÁ, M. - POSPÍŠIL, M.: *Italská opera v kontextu české národní opery*. In: *Miscellanea musicologica* 33, 1992. Str. 42 – 43.
- POSPÍŠIL, M.: *Balada v české operě 19. století*. In: *Hudební věda* 16, 1979, č. 1. Str. 3 – 26.
- POSPÍŠIL, M.: *Dramaturgie Dvořakovy velké opery (Dimitrij)*. In: *Hudební věda* 29, 1992, č. 3. Str. 118 – 124.
- POSPÍŠIL, J.: *Meyerbeer a česká opera 19. století*. In: *Hudební věda* 34, 1997, č. 4. Str. 375 – 403.
- SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York 2000.
- SCHLÄDER, J.: *Hudební divadlo – Opera. Teze k současnému stavu a perspektivám výzkumu*. In: Spurná, H. (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Praha: Národní divadlo, 2004. Str. 15 - 28.
- SMETANA, R.: *Dějiny české hudební kultury 1890 – 1945*. Praha: Academia, 1981.
- SMOLKA, J.: *Malá encyklopedie hudby*. Praha: Edition Supraphon, 1983.
- ŠÁLEK, C.: *Scéna s ukolébavkami v Hubičce* [referát]. Nevydáno, k dispozici od PhDr. J. Kopeckého, PhD.
- ŠOUREK, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část I. 1841 - 1877*. 3. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.
- ŠOUREK, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část II. 1878 - 1890*. 3. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- ŠOUREK, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část III. 1891 - 1896*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- ŠOUREK, O.: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část IV. 1897 - 1904*. 2. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

TROJAN, J.: *Dějiny opery. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001.*

TYRRELL, J.: *Česká opera. Brno: Opus musicum, 1991 – 1992.*

VELTRUSKÝ, J.: *Sémiotika opery. In: Spurná, H. (ed.): Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Praha: Národní divadlo, 2004. Str. 89 – 102.*

ZENKL, L.: *ABC hudebních forem. Praha: Edition Supraphon, 1984.*

ZICH, O.: *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Praha: Panorama, 1986.*

### **Klavírní výtahy**

BLODEK, V.: *V studni. Komická opera o jednom jednání. Praha: Karel Barvitius, 19--?*

DVOŘÁK, A.: *Armida: zpěvohra o 4 dějstvích. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1941.*

DVOŘÁK, A.: *Čert a Káča: Opera o 3 jednáních podle národní pohádky české. 3. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.*

DVOŘÁK, A.: *Der Bauer ein Schelm. Šelma sedlák. Komische Oper in zwei Akten. Berlin: N. Simrock, 1882.*

DVOŘÁK, A.: *Dimitrij: opera o 4 jednáních. 2. vydání. Praha: Umělecká beseda, 1912.*

DVOŘÁK, A.: *Jakobín: opera o 3 dějstvích. 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942.*

DVOŘÁK, A.: *Král a uhlíř: komická opera o 3 jednáních. 2. vydání. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1929.*

DVOŘÁK, A.: *Rusalka. Lyrická pohádka o 3 jednáních. 13. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1945.*

DVOŘÁK, A.: *Tvrdé palice: komická opera o 1 jednání. Praha: Umělecká beseda, 1913.*

FIBICH, Z.: *Bouře. Zpěvohra o 3 jednáních. Praha: Fr. A. Urbánek, 1895.*

FIBICH, Z.: *Hedy. Zpěvohra o 4 jednáních.* Praha: Fr. A. Urbánek, 1895.

FIBICH, Z.: *Nevěsta messinská. Tragická zpěvohra ve 3 jednáních.* 2. vydání. Praha: Umělecká beseda, 1909.

FIBICH, Z.: *Pád Arkuna (I. díl: Helga. Předehra opery. II. díl: Dargun. Zpěvohra o 3 jednáních.)* Praha: Fr. A. Urbánek, 1899.

FIBICH, Z.: *Šárka. Zpěvohra o 3 jednáních.* 3. vydání. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1944.

KOVAŘOVIC, K.: *Psohlavci: zpěvohra o 3 jednáních (6 obrazech): klavírní výtah skladatelův.* 5. vydání. Praha: Hudební matice, 1950.

SMETANA, B.: *Braniboři v Čechách. Zpěvohra o 3 jednáních.* 4. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1934.

SMETANA, B.: *Čertova stěna. Komicko-romantická opera ve 3 dějstvích.* 4. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942.

SMETANA, B.: *Dalibor. Opera ve 3 jednáních na slova Josefa Wenziga.* 10. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1940.

SMETANA, B.: *Dvě vdovy. Definitivní Smetanova úprava z roku 1877.* 4. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1926.

SMETANA, B.: *Hubička. Komická opera o 2 jednáních.* 4. vydání. Praha: J. Barvitiús. ?

SMETANA, B.: *Libuše. Slavnostní zpěvohra ve 3 jednáních na slova Josefa Wenziga.* 6. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1932.

SMETANA, B.: *Prodaná nevěsta. Komická zpěvohra ve 3 jednáních.* 20. vydání. Praha: Orbis, 1951.

SMETANA, B.: *Tajemství. Komická zpěvohra o 3 dějstvích.* 9. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.

## CD

BLODEK, V.: *V studni. Komická opera o 1 jednání*. Praha: Supraphon, p1984, p1995. 1 CD.

DVOŘÁK, A.: *Armida: oper in vier Akten nach Torquato Tasso*. Rakousko: Orfeo International Music, 1996. 2 CD.

DVOŘÁK, A.: *Čert a Káča = Kate and the devil*. Praha: Supraphon, c2008. 2 CD.

DVOŘÁK, A.: *Dimitrij: grand opera in four acts, op. 64*. Praha: Supraphon, c2004. 3 CD.

DVOŘÁK, A.: *Jakobín: Opera in 3 acts*. Praha: Supraphon, p1978, p 2004. 2 CD.

DVOŘÁK, A.: *Rusalka: opera o 3 dějstvích, op. 114*. Praha: Supraphon, 1962. 2 CD

*Rusalka: opera in 3 acts, op.114 [zvukový záznam]*. Praha: Supraphon, © 2005. 2 CD.

DVOŘÁK, A.: *Šelma sedlák. Komická opera o 2 dějstvích, op. 37*. Praha: Supraphon, c1995. 2 CD.

DVOŘÁK, A.: *Tvrdé palice = The Stubborn lovers*. Praha: Supraphon, p2004. 1 CD.

DVOŘÁK, A. - SURZYCKI, J.: *Vanda: Opera v 5 dějstvích, Op.25*. Praha: Supraphon Records, p1985. 2 LP.

FIBICH, Z.: *Bouře*. Praha: Supraphon, 1961 - 1962. 1 LP.

FIBICH, Z.: *Šárka*. Prague: Supraphon, c2010, p1953. 2 CD.

KOVAŘOVIC, K.: *Psohlavci: opera in 3 acts*. Prague: Supraphon, p1998. 1 CD.

SMETANA, B.: *Braniboři v Čechách: zpěvohra o 3 dějstvích*. Praha: Supraphon, 1964. 3 LP.

SMETANA, B.: *Čertova stěna: komicko-romantická opera o 3 dějstvích = The Devil's Wall*. Praha: Supraphon, 1963. 2 CD.



SMETANA, B.: *Dalibor*. Praha: Supraphon Records, 1995. 2 CD.

SMETANA, B.: *Dvě vdovy = Two Widows*. Praha: Společnost Beno Blachuta, c2007. 2 CD.

SMETANA, B.: *Hubička: komická opera o 3 dějstvích = The Kiss*. Praha: Supraphon, 1980. 2 CD.

SMETANA, B.: *Libuše: slavnostní opera o 3 dějstvích*. Praha: Český rozhlas, 1995. 3 CD.

SMETANA, B.: *Prodaná nevěsta: opera o 3 dějstvích = The Bartered Bride*. Praha: Supraphon Records, 1995. 2 CD.

SMETANA, B.: *Tajemství: komická zpěvohra o třech dějstvích; Večerní písně*. Praha: Společnost Beno Blachuta, c2010. 2 CD.

### **Internetové zdroje**

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-ii-alfred/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-iii-kral-a-uhlir-poprve/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-iv-kral-a-uhlir-podruhe/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-v-tvrde-palice/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-vi-vanda/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-vii-selma-sedlak/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-viii-dimitrij/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-ix-jakobin/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-x-cert-a-kaca/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-xi-rusalka/> (8. 4. 2012)

<http://operaplus.cz/opery-antonina-dvoraka-xii-armida/> (8. 4. 2012)

<http://www.antonin-dvorak.cz/> (18. 7. 2012)

<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Karel-Sebor~25~zari~2003/>  
(17. 11. 2012)

[www.archiv.narodni-divadlo.cz](http://www.archiv.narodni-divadlo.cz) (15. 7. 2012)