

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

Kittlova škola: Wagnerův otisk v dílech žáků Jana Bedřicha Kittla

Diplomová práce

Autor: Bc. Šárka Kohoutová

Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství
základních uměleckých škol; Učitelství pro střední školy –
hudební výchova

Vedoucí práce: prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.



Zadání diplomové práce

Autor: Bc. Šárka Kohoutová
Studium: P15P0351
Studijní program: N7504 Učitelství pro střední školy
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na učitelství základních uměleckých škol, Učitelství pro střední školy - hudební výchova

Název diplomové práce: **a) Diplomový houslový koncert / b) Kittlova škola: Wagnerův otisk v dílech žáků Jana Bedřicha Kittla**

Název diplomové práce AJ: a) Diploma violin concert / b) The Kittl School: The Footprints of Wagner in the Work of Jan Bedrich Kittl's Students

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (recitálem), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta a jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 30-40 stran. Práce se zabývá studenty Jana Bedřicha Kittla, rozebírá jejich skladby a hledá společné znaky.

HANSLICK, Eduard. Dokonalý antiwagnerián. Praha: Supraphon, 1992. LUDVOVÁ, Jitka. Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století. Praha: Divadelní ústav, 2006. NOVÁK, Ladislav. Dva čeští muzikanti: S jednadvaceti dokumentárními vyobrazeními. Praha: Družstvo Máje, 1940. POLEDŇÁK, Ivan. Hudba v českých zemích. Praha: IKAR, 2011.

Garantující pracoviště: Hudební katedra,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: Mgr. Jaromír Křováček
prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

Oponent: Mgr. Dalibor Hlava
PhDr. Dana Soušková, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 3.12.2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala pod dohledem vedoucího diplomové práce prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc. samostatně a uvedla jsem všechny veškeré poskytnuté prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu prof. PhDr. Stanislavu Bohadlovi, CSc. za odborné vedení a konzultace diplomové práce.

V Hradci Králové dne

Anotace

KOHOUTOVÁ, Šárka. *Kittlova škola: Wagnerův otisk v dílech žáků Jana Bedřicha Kittla*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017, 42 s.

Diplomová práce se zabývá Wagnerovým hudebním otiskem u vybraných žáků Jana Bedřicha Kittla. V první části seznamuje s životem a dílem Jana Bedřicha Kittla. V této kapitole vytyčuje důležité mezníky v Kittlově životě a tvorbě a chronologicky nás seznamuje s autorovými skladbami. Diplomová práce dále pojednává o přátelském vztahu Jana Bedřicha Kittla s Richardem Wagnerem. V poslední části rozebírá vybrané studenty z kompoziční třídy Jana Bedřicha Kittla, které sjednocuje do termínu *Kittlova škola* a u kterých hledá společné znaky s Wagnerovým hudebním odkazem.

Klíčová slova: Jan Bedřich Kittl, Kittlova škola, Richard Wagner, hudební drama

Annotation

KOHOUTOVÁ, Šárka. *The Kittl School: The Footprints of Wagner in the Work of Jan Bedřich Kittl's Students*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2017, 42 s.

This diploma thesis examines Wagner's legacy in the works of selected students of Jan Bedřich Kittl. In the first part, it introduces Jan Bedřich Kittl's life and work. This chapter points out important milestones in Kittl's life and art and it provides a chronological overview of his works. The thesis then focuses on the friendship of Jan Bedřich Kittl and Richard Wagner. In the last part, it examines selected students of Jan Bedřich Kittl's school of composition, unites them in the term Kittl's school and searches for common features of their work with Wagner's legacy.

Key words: Jan Bedřich Kittl, Kittl's school, Richard Wagner, musical drama

Obsah

Úvod	8
1. Život a dílo Jana Bedřicha Kittla	9
2. Jan Bedřich Kittl a Richard Wagner	14
3. Kittlova škola	19
3.1. Vilém Blodek	21
3.2. Karel Richard Šebor	27
3.3. Josef Richard Rozkošný	31
3.4. František Zdeněk Skuherský	34
Závěr	39
Bibliografie	41
Přílohy	44

Úvod

V diplomové práci se zabýváme hudebním vlivem Richarda Wagnera na vybrané studenty kompoziční třídy Jana Bedřicha Kittla. Zpracováváme zde publikace pojednávající o dané problematice a také publikace složené z osobních dopisů. Práce představuje život a dílo vybraných skladatelů v životopisném kontextu tak, aby byl nabídnut ucelený přehled o životě autorů a o vývoji v jejich skladebné tvorbě.

První kapitola přibližuje život a dílo Jana Bedřicha Kittla. Zprvu ukazujeme skladatelovy začátky u Jana Václava Tomáška, přes které se dostáváme k raným autorovým kompozicím. V hodnocení děl se opíráme o kritiku Mirko Očadlíka a Antonína Müllera. Poté postupujeme k důležitému životnímu mezníku, kdy byl Jan Bedřich Kittl ředitelem Pražské konzervatoře. Popisujeme Kittlův přínos pro tento pražský hudební ústav a úspěchy orchestru konzervatoře za dob Kittlova působení.

V další kapitole je popsán vztah Jana Bedřicha Kittla s Richardem Wagnerem. Díky četné korespondenci je dokumentován přátelský postoj obou skladatelů. Uvádíme spojení Kittla a Wagnera přes operu *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou*, jejíž libreto daroval Wagner Kittlovi. Vztah skladatelů je viděn jako důležitý pro pozdější formování Kittlových studentů.

Třetí kapitola představuje termín *Kittlova škola* a skladatele v něm zahrnuté. Vybraní autoři jsou sjednoceni do termínu, který vychází z koncepce, že u více Kittlových žáků můžeme nalézt odkaz Wagnerův. Každý skladatel je popisován chronologicky tak, aby byl patrný jeho hudební vývoj, v němž hledáme vliv Richarda Wagnera.

1. Život a dílo Jana Bedřicha Kittla

Dne 8. května 1806¹ v Orlíku nad Vltavou, na panství knížete Schwarzenberga, se narodil mimořádně nadaný muž Jan Bedřich Kittl², jako syn právního úředníka. Neměl zde mnoho možností pro rozvoj svého hudebního talentu, ale i tak v devíti letech uspořádal klavírní koncert, na kterém zazněly i *Eklogy* jeho pozdějšího učitele Václava Jana Tomáška. Tímto koncertem se rozloučil s rodinou a odjel na studium do Prahy, kde se setkává s klavírním učitelem Závorou³, u kterého dělá tak rychlé pokroky, že po dvou letech hraje koncertní skladby. Závora je žákem V. J. Tomáška, a tak prochází mladý Kittl jeho školou ještě dříve, než u Tomáška začíná studovat harmonii.⁴

Kittl se po nějakém čase pouští do komponování. V šestnácti letech složil svoji první operu *Dafnidův hrob*, ta se však nedochovala. S největší pravděpodobností ji zničil sám autor, jako nezdařilý pokus hocha, který nic neví o harmonii.⁵ Brzy zjišťuje, že bez určitých pravidel a zákonitostí není v jeho silách přenést úspěšně hudbu z hlavy na papír, a tak se současně se studiem práv začíná vzdělávat u V. J. Tomáška v kompozici.⁶ Tomášek Kittla přijal jako mimořádně nadaného žáka a často ho zval do kruhu svých nejbližších přátel. O to horší bylo pro něj zjištění, že oblíbený student dochází za jeho ženou.⁷ Studentská léta pod vedením zkušeného skladatele Tomáška Kittla silně formovala.

Kittlova skladatelská dráha začíná na písních a klavírních skladbách písňové formy. Brzy přechází ke složitějším kompozicím jako je *Septet op. 25 pro klavír, flétnu, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh a kontrabas*. Komorní a písňová tvorba se setkává s uznáním přísného kritika Antonína Müllera, který jeho *Septet* a *Nonet* hodnotí s nadšením a uznáním kompozičního talentu. V písňové tvorbě Müller vyzdvihuje pozoruhodnou volbu textu a novost projevu, bez strachu zhudebnit báseň v próze jako třeba v písni *Wär ich ein Stern...*, jež byla písní zcela rozdílnou od ostatních romantiků jak stavbou, melodií, tak harmonií. Skladatel je povzbuzen k další práci, a tak od komorních děl přechází k symfonii. První *Symfonie d-moll, op. 19* je představena v roce

¹ Rok 1806 je stanoven podle životopisce Jana Bedřicha Kittla E. Rychnovského, který ho určil podle poznámky v deníku skladatele. Jiné prameny uvádějí rok narození 1809. TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 6.

² V literatuře je psán také německým jménem Johann Friedrich Kittl.

³ Dostupná literatura neuvádí učitelovo celé jméno.

⁴ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 6.

⁵ Tamtéž, s. 6

⁶ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 37.

⁷ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 6-12.

1837 pod taktovkou tehdejšího ředitele Pražské konzervatoře Friedricha Dionysa Webera.⁸ Symfonii napsal proti duchu pražského hudebního života. Ve skladbě je patrná technická vyzrálost, „v mnohém pak také představa, vzdálená dobové konvenci a zaměřená spíše ke genru.“⁹ Mirko Očadlík vnímá velký vliv Beethovenův. Stejně jako v Beethovenově *Eroice* se téma první věty symfonie objevuje hned ve druhém taktu. Proti uspořádání prvního tématu stojí vedlejší kantilénové téma, ve kterém Očadlík spatřuje vliv Schubertův. Provedení je plné dramatických kontrastů a repríza, směřující ke kóde, pracuje s novou paletou nálad.¹⁰ Skladatel v těchto letech teprve hledá svůj osobitý výraz stejně jako jeho mladý přítel Richard Wagner.¹¹ Kittl stojí na začátku své hudební cesty.

Úspěch *II. symfonie Es dur, Lovecká* byl nebývalý. V Německu se o ní pochvalně vyjadřovali Louis Spohr a Felix Mendelssohn-Bartholdy, jemuž byla symfonie věnována. Robert Schumann ve svém článku přiznává Kittlovi neobyčejný smysl pro styl.¹² Skladba vznikla roku 1838 a ve svých částech představuje čtyři charakteristické hudební nálady inspirované lovem a lesem. První část nese název *Výzva k lovu a jeho počátek*. Příznačně se objevuje trubková fanfára, po níž zahrají lesní rohy loveckou píseň. Tato píseň byla pokládána za typicky českou. Poté nastupuje hlavní téma sonátové formy rozdělené na dvě části, z nichž druhá znázorňuje šumění stromů. V provedení můžeme slyšet ševl lesa s honbou za zvířaty. Druhou větu Kittl pojmenoval *Odpočinek*. Po vzrušené první větě působí nastupující variace uklidňujícím dojmem. Třetí část nese název *Hodokvas*. Scherzo přibližuje společenské zábavy družin. V poslední větě *Závěr lovu* slyšíme úvodní fanfáru.¹³ Tak jako Wagner později v *Tannhäuserovi*,¹⁴ líčí Kittl s neuvěřitelnou skladatelskou představivostí nádheru přírody v zákrytu za příběhem. Jejich podobné hudební cítění skladatele velmi sblížilo. V následujících letech se Kittl dostává na vrchol své tvořivosti. Jeho díla se setkávají s neočekávaným ohlasem.

⁸ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 10-13.

⁹ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 38.

¹⁰ Tamtéž, s. 37-38.

¹¹ Richard Wagner v těchto letech vytvořil jednu ze svých prvních oper *Zákaz lásky*, ve které je na začátku svého hudebního vývoje. Opera není tak kompozičně a časově náročná jako díla po ní následující. Hudba je přístupná, melodická, plna jemných kantilén a dramaticky vypjatých scén. KUČERA, Jan P. *Drama zrozené hudbou: Richard Wagner*. 1. Praha: Paseka, 1995, s. 30-42.

¹² TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 10-14.

¹³ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 38 – 41.

¹⁴ KUČERA, Jan P. *Drama zrozené hudbou: Richard Wagner*. 1. Praha: Paseka, 1995, s. 73-81.

Roku 1842 se J. B. Kittl stal ředitelem Pražské konzervatoře a v této funkci spočinul až do roku 1865. Vedl ji pokrokově a úspěšně v duchu tehdejších nových romantických směrů.¹⁵ Díky přátelství s významnými osobnostmi novoromantického směru je pokládán za významného modernistu své doby.¹⁶ Na konzervatoři zavedl hru na harfu a pozoun, povznesl význam klavíru jako sólového nástroje. Zasadil se o to, aby žáci získali nejen teoretické znalosti a technický pokrok na zvoleném nástroji, ale i všeobecné vzdělání. Neúspěšně se snažil prosadit, aby byly předměty vedeny v českém jazyce, kvůli diskriminaci českých studentů, kteří sice dosahovali skvělých interpretačních výkonů, avšak v němčině zaostávali.¹⁷ Kittlův přínos pražskému hudebnímu ústavu byl značný.

Kittl velmi rád cestoval. Na svých cestách získával mnoho zkušeností. Ve městech, kde pobýval, navštěvoval konzervatoře a nechával se inspirovat novými učebními tendencemi. Návštěvy dopomáhaly Kittlovi k novým zahraničním kontaktům. Známa je skladatelova cesta roku 1842 do Hamburku, kde uspořádal dobročinný koncert a výtěžek z něj věnoval postiženým požárem.¹⁸ Kittlovy cesty byly důležitou součástí nejen inovačního proudu Pražské konzervatoře, ale i rozvoje jeho kompozičních technik.

IV. symfonie C dur, zkomponovaná k slavnostnímu jubileu 50 let Pražské konzervatoře, je méně známá. Slavnostní zahajovací koncert byl uveden 7. července 1858 v chrámu sv. Jakuba. Zazněly na něm skladby Tomáška, Kalivody a tehdejšího ředitele Kittla. V symfonii je znatelná inspirace Beethovenovou tvorbou, a to především ve Scherzu.¹⁹ Není tady s podivem, že byl Kittl okouzlen Wagnerovou hudbou, jelikož i on byl inspirován Beethovenem. Jak Wagner napsal: „*Poslední Beethovenova symfonie je vykoupením hudby, kdy ze svého individuálního bytí vstupuje do univerzální říše umění. Je to lidské evangelium umění budoucnosti. Za ni žádný další krok není možný, následovat může již jen dokonalé umění budoucnosti; univerzální drama, ke kterému*

¹⁵ BÖHMOVÁ ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století*. Praha: Supraphon, 1986, s. 6.

¹⁶ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 37.

¹⁷ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 18-19.

¹⁸ ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 19.

¹⁹ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 42.

*Beethoven ukoval klíč.*²⁰ Wagner spatřoval v Beethovenově IX. symfonii ideál, který následoval celý život.

Koncerty konzervatoře se díky provedení a volbě skladeb převážně soudobých autorů stávají největší událostí pražského hudebního života. „*Díla Mendelssohnova a Schumanova byla provedena často dříve v Praze než ve Vídni. S Fr. Škroupem se dělil Kittl o zásluhy v propagaci skladeb Beethovenových.*“²¹ O mladém orchestru Pražské konzervatoře se pochvalně vyjadřuje také Hector Berlioz, který byl překvapen uměleckými výkony tohoto tělesa a jeho porozumění pro nové umění.²² Instrumentalisté Pražské konzervatoře vkládali do interpretace děl své nadšení.

Uznání přišlo i od Richarda Wagnera, jehož opera *Tannhäuser* byla pro Prahu novinkou. Účast konzervatoristů na provedení s Františkem Škroupem přispěla k nejlepším výsledkům, jelikož orchestr Stavovského divadla na představení kapacitně nestačil.²³ Kittl výboru pro povolení účasti žáků napsal: „*Kdyby se neuskutečnilo provedení Tannhäusera pro odmítnutou účast orchestru konservatoře, zmocnil by se hned tisk této příležitosti, aby vedení konservatoře prohlásil za reakční a copařské. Ale aniž bych se dal terorizovat touto stranou, je v zájmu dobré věci neuzavírat se před hudbou budoucnosti, aby se obecnstvo samo přesvědčilo, co si z toho má podržet. Nechť se vlastním poslechem přesvědčí, zda Wagner je tím mužem, který položil základy k nové éře.*“²⁴ Z dopisu je patrné, na jedné straně strach z možného odmítnutí a s ním spojeného hodnocení tiskem, a ze strany druhé Kittlovo pokrokové hudební myšlení. Slova chvály nepřišla jen ze zahraničí, ale i z domova, kde dostal od císaře Františka Josefa zlatou čestnou medaili za umění a vědění.²⁵ Kittl svým jednáním zapůsobil na mnoho politicky vlivných lidí.

Když sledujeme život a dílo Jana Bedřicha Kittla, spatřujeme nadějného klavíristu a skladatele. Nemalý význam má jeho pedagogická činnost za dob působení na Pražské konzervatoři, během které formoval celou řadu tehdejších předních českých skladatelů, již v dnešní době upadli div ne v zapomnění. Vidíme, že byl jeho život protkán přátelstvím a známostmi s významnými osobnostmi novoromantického směru, díky nimž se mu dostávalo velké podpory a pomoci.

²⁰ SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. Praha: BB/art, 2006, s. 292.

²¹ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 18.

²² Tamtéž, s. 18.

²³ VALNÍČKOVÁ Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 16.

²⁴ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 22-23.

²⁵ Tamtéž, s. 23.

Významnou ženou v Kittlově životě byla hraběnka Eliška Šliková, známá pod jménem „Musikgräfin“, která pomohla mnoha hudebníkům. Její iniciály E. G. S. najdeme na písňové tvorbě, ke které psala verše. Kittl jí za její pomoc daroval nejednu skladbu.²⁶ Jeho kontakty dopomáhaly absolventům Pražské konzervatoře k získání vhodného angažmá.

Největší boj vedl skladatel sám se sebou. Nejednou během svého života se uzavřel sám do sebe, odmítaje skládat a stýkat se se světem. Rok 1858 se datuje jako mezník jeho hudební kariéry. Od té doby dochází k ústupu Kittlových sil. Kvůli alkoholu a dluhům upadá do depresí. Roku 1863 vycházejí Kittlovi poslední *Dva cykly českých sborů*, kterými se s námi skladatel pomyslně loučí. Po zpronevření peněz virtuosa F. Servaise opouští Prahu a odchází do Polska. V Lešně dne 20. července 1868 skladatel Jan Bedřich Kittl umírá.²⁷

Život a dílo Jana Bedřicha Kittla můžeme rozdělit na řadu mezníků. Raná léta a jeho studium kompozice u Jana Václava Tomáška ho značně hudebně formovaly. Prošel od drobných skladeb vokálních a klavírních k symfoniím. Přátelství s Richardem Wagnerem a setkání s jeho hudbou mělo vliv na další skladatelovu tvorbu, ve které můžeme spatřit větší hloubku a propracovanost. Největší životní odkaz vidíme v pedagogickém a politickém působení na Pražské konzervatoři. Zasloužil se o řadu změn ve výuce a programu školy. Jako učitel kompozice ovlivnil řadu studentů, kteří nadále, více či méně zdařile, pokračovali v jeho odkazu.

²⁶ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 15.

²⁷ Tamtéž, s. 24-25.

2. Jan Bedřich Kittl a Richard Wagner

Richarda Wagnera můžeme zařadit mezi nejvýznamnější skladatele 19. století, který dospěl na vrcholu romantismu k umění vzájemně propojující všechny složky hudebního dramatu. Vznikl jeho jedinečný gesamtkunstwerk, vycházející ze vzoru řecké tragédie.²⁸ Společnost, která se shromáždila kolem tohoto autora, měla celoevropský vliv: „Poprvé v dějinách evropské společnosti byla účast veřejnosti na hudební kultuře natolik hromadná, že mohla vzniknout skupina s tak závažným společenským vlivem.“²⁹ Wagner nesouhlasil s italskou operou, které vyčítal přílišnou pěveckou nadvládu a stále stejná libreta. Hudební drama by mělo mít za úkol navrátit velkolepou atmosféru antického divadla. S tímto názorem nepřicházel jen Wagner, ale i další novoromantické, kteří chtěli, aby byla kompozice hlavním hudebním prostředkem.³⁰ Wagner určil nový směr, který se vymanil ze všech formálních zvyklostí. Není s podivem, že je jeho vliv znatelný na mnohých skladatelích, ať se k němu vědomě obraceli, či nikoliv.

Roku 1826 jede mladý Richard Wagner poprvé do Prahy, navštívit pražský domov Wagnerových, kde pobývali jeho sourozenci. Okouzlen městem se o rok později z drážďanského působiště do Prahy vrací s přítelem R. Böhmem, a to pěšky. Potřetí se v Praze objevuje roku 1832, po čase stráveném na pachtovském zámku v Pravotíně, kde fascinován krajinou pracoval na operním libretu *Svatba*.³¹ V padesátých letech 19. století byla Praha nazývána „město Wagnerovo“, jelikož premiéry jeho velkolepých oper sklízely ve městě úspěch.³² Až po těchto slavných časech se začala česká společnost agresivně dělit na jeho zastánce a odpůrce v čele s Otakarem Hostinským a Eduardem Hanslickem. Jeho hudbu můžeme vnímat jako nový impuls pro zrození moderní české hudby, ze které vzešel například Bedřich Smetana.³³ Wagner byl inspirací pro nejednoho českého skladatele.

Tomáškův student se s Wagnerem prvně setkává v roce 1832 u herce W. Moritze, k němuž byl Wagner doporučen. Od té doby je pojí přátelství: „*Dva mlád*

²⁸ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 8.

²⁹ LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián*. In: HANSLICK, Eduard. Praha: Supraphon, 1992, s. 28.

³⁰ Tamtéž. s. 28-33.

³¹ WENIG, Jan. *Byli v Praze*. 3. Praha: Supraphon, 1980, s. 95-98.

³² ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 25.

³³ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 8-16.

muzikanti, plni nadšení a ideálů, moc dobře si rozuměli a ve své práci se vzájemně povzbuzovali.“³⁴ Z dostupné literatury je patrné, jak silné pouto tyto skladatele spojovalo.

Wagner udržoval s Kittlem četnou korespondenci, která nebyla směřována jen na hudební život, ale mnohdy se týkala osobních záležitostí. V českém jazyce ji zveřejnila Marie Tarantová v časopise *Tempo*. Nalézáme v ní Wagnerovy prosby, aby Kittl přijel na uvedení opery *Rienzi*. Wagner se obává, že by jeho přítel nemusel představení stihnout, což by německého skladatele zarmoutilo. Nabádá přítele k účasti na koncertě, kde zazní jeho *Ouvertura k I. dílu Goethova Fausta*, jelikož si je vědom Kittlovým porozuměním pro jeho hudbu: „*Předpokládám totiž, že při nejmenším ze zvědavosti, jsi dychtiv poznati něco z mých skladeb, a proto ti oznamuji, že zmíněného dne se koná ve zdejším divadle dobročinný koncert...*“³⁵ V jiném dopise se dočteme o omluvě Wagnerově Kittlovi a o zájmu o Kittlovu novou operu: „... *Ale svědomí je přece silné, to vidíš z této pozdní omluvy! Já jsem mezitím pilně pracoval a jsem nyní hotov s komposicí své nové opery. Jak se Ti daří s Tvou? Kdy se uslyší něco o ní? ...*“³⁶ Wagnerova otázka se týká opery *Francouzové před Nizzou*, k níž napsal libreto³⁷ a daroval ho svému příteli. „*Já ti pomohu milý Jenne, mám pro tebe text*“³⁸, píše Wagner Kittlovi, jelikož již v roce 1836 sepsal námět podle románu Heinricha Josefa Königa *Die höhe Braut*.³⁹ Další dopis z roku 1846 dokládá, že Kittl od Wagnera libreto přijal. V několika korespondencích Wagner Kittla přesvědčoval, aby premiéra opery *Francouzové před Nizzou* byla uspořádána v Drážďanech kvůli kvalitnějšímu orchestru, ten však jeho prosby nevyslyšel. V posledním psaní, před dvaadvacetiletou pauzou

³⁴ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 10.

³⁵ TARANTOVÁ, Marie. Dopisy Richarda Wagnera: Z pražské sbírky továrníka Morawetze. *Tempo*. Praha, 1938, 17(14), s. 150.

³⁶ Tamtéž, s. 151.

³⁷ Giuseppe je zamilován do Bianky, se kterou je od sebe dělí stav, hodnost i rod. Když si vyžádá tanec na jejích zásnubách s hrabětem Rivolim, nechává ho Rivoli odvést vojáky. Giuseppe je zachráněn Vincenzem Sormanem, úhlavním nepřítelem Rivoliho, a společně v alpských výšinách zosnují plán pomsty. V druhém dějství vymýšlí Giuseppe a Sormano plán na spojení s francouzským vojskem. Jednání se odehrává v panenské přírodě a symbolizuje sepětí spiklenců s přírodou. Ve třetím jednání je Giuseppe vsazen do žaláře a odsouzen na smrt, po prohrané bitvě. V závěrečném jednání se Giuseppe dostává do Nizzy na svatbu Bianky, ta však pozřela jed a umírá. Giuseppe padá při boji na italské straně proti Francouzům. ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 39-40.

³⁸ TARANTOVÁ, Marie. Dopisy Richarda Wagnera: Z pražské sbírky továrníka Morawetze. *Tempo*. Praha, 1938, 17(14), s. 151.

³⁹ ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 33.

v korespondenci přátelů, se dočítáme o Wagnerově nadšení z opery *Francouzové před Nizzou*. Pro mnohé, byla pauza v písemném projevu obou skladatelů zapříčiněna Kittlovým neuposlechnutím rad ohledně opery. K přerušení komunikace však došlo kvůli politickým událostem. Ve své autobiografii nám Wagner prozrazuje svůj vztah ke Kittlovi, který byl velice kladný.⁴⁰ Korespondence skladatelů je nám dokladem o jejich blízkém přátelském vztahu, který nebyl postaven pouze na hudebních sympatiích.

Wagner se na Kittla obracel při většině svých návštěv Prahy. Přál si, aby dohlédl na provedení jeho opery *Bludný Holanďan*⁴¹, jejíž partituru poslal řediteli Stögerovi. V korespondenci, která mezi skladateli proběhla ohledně *Bludného Holanďana*, čteme Wagnerovy zážitky s premiérou v Berlíně. Popisuje Kittlovi, kterého oslovuje „velevážený pane řediteli Konzervatoře v Praze,“ nesnáze spojené s přípravami, a tím ho připravuje na možné těžkosti s nastudováním opery. Nabádá přítele, aby byl trpělivý s orchestrem i se sólisty, jelikož party jsou značně těžké. Kittl vyjádřil důvěru v české umělce, o kterých se domníval, že nebudou mít s nastudováním problém.⁴² Opera se nakonec neustále odkládala, kvůli její nebyvalé těžkosti, až měla své první pražské představení v roce 1856, o 13 let později.⁴³ V hudebním dramatu se Wagner dostává ke svému ideálu a zcela se přiklání k německému singspielu, kde jsou árie a recitativy nahrazeny deklamovanou řečí, tzv. sprechgesangem. Posluchači se prvně setkávají s příznačnými motivy, jakožto krátkými vystihujícími tématy popisujícími postavu, charakter či nastalou situaci. V opeře slyšíme Wagnerovu nekonečnou melodii, která plyne bez zastavení v áriích či recitativech. A to bylo jeho cílem. Nepřerušené hudební drama, v němž hudba vychází z libreta. Opouští tonální plán a čím dál více můžeme slyšet v mohutně znějícím orchestru chromatiku.⁴⁴ Wagner operou *Bludný Holanďan* představil velkolepou, novodobou a ojedinělou kompozici.

⁴⁰ ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 34-35.

⁴¹ Wagnerovy instrukce Kittlovi k provedení opery: „Ty – dávej mi pozor na to provedení: je-li basista dobrý, pak je splněna hlavní podmínka; Grosserová je mi také docela vhod; ze strany basistovy k tomu patří také hodně dobré vůle, neboť partie je nanejvýš obtížná – zvláště z čistě hudebního hlediska. – Kvůli vypravení scény jsem Stögera odkázal na strojníka Dvorního divadla v Kastelu, ten by mu měl zprostředkovat nejlepší a nepraktičtější zařízení. – Dirigent; pana Škroupa, se ale ještě musíš ujmout: i on musí mít obzvláště dobrou vůli a později hodně trpělivosti s orchestrem, - housle mají d'ábelsky těžké hraní. Pozdravuj Škroupa ode mne a doporuč mne mu co nejlépe“ Tamtéž, s. 32.

⁴² Tamtéž, s. 32-33.

⁴³ WENIG, Jan. *Byli v Praze*. 3. Praha: Supraphon, 1980, s. 103.

⁴⁴ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 9.

V únoru roku 1848 se ve Stavovském divadle konala premiéra Kittlovy opery na Wagnerovo libreto, *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou*. Ač Wagner v korespondenci Kittlovi píše, aby ho neudával na „ceduli“, Kittl ho neuposlechne a jeho jméno jako autora libreta zveřejní. Wagner se v tento rok krátce objevil v Praze a setkal se se svým přítelem, ten se mu jevil vystrašený. Kittl se domníval, že pochodem z opery, který se stal velmi oblíbeným v revolučních dnech, urychlil hnutí v Praze, a tak se obával o své místo ředitele Pražské konzervatoře.⁴⁵ Kittlovo neuposlechnutí Wagnerových proseb nám dokládá vyrovnaný přátelsko-skladatelský vztah autorů. Kittl se za každé okolnosti nepodmiňoval Wagnerovi, jakožto slavnějšímu kolegovi, ale řídil se podle svých zásad. I když byl ovlivněn jeho hudbou, neznamenalo to, že vždy uposlechne rad svého přítele.

Kittl v opeře využil intonací revoluční francouzské písně *Ca ira*, avšak tuto píseň jen melodicky necitoval, ale využil ji jako charakteristiku prostředí a hudebně dramatického děje, který se odehrává v pohnutých dějinách města Nizza.⁴⁶ Revoluční píseň *Ca ira* je Kittlovým příznačným motivem pro proměny jednoho stavu věcí v druhý. S písní se setkáváme v rámci opery celkem třikrát: v předehře jako náznak myšlenky opery, ve druhém dějství, kde symbolizuje propojení spiklenců s francouzským vojskem, a v závěru opery, kdy značí vpád francouzského vojska do města.⁴⁷ Na práci s revoluční písní můžeme sledovat Kittlovo ovlivnění Wagnerovou hudbou.

V kompozici je cítit mnoho inspiračních proudů, především velké francouzské opery. Wagnerův vliv nacházíme v hudbě, která plyne v jednom proudu. Árie a dueta ustupují širším sborům.⁴⁸ Kittl v některých částech využívá nedokončené harmonické závěry, díky kterým má děj větší spád a posluchač je zcela vtažen. Očekávaná tónika nepřichází a hudba se rozvíjí do nové dramatické plochy. Charakter postav je podpořen jejich hlasem. Negativním postavám je určena basová linka.⁴⁹ Díky libretistovi je dílo prodchnuto revolučním duchem a obdivem k Francii. Před pražskou premiérou píše Wagner Kittlovi: „*Upřímně řečeno, milý příteli, byl bych rád přítomen při několika*

⁴⁵ WENIG, Jan. *Byli v Praze*. 3. Praha: Supraphon, 1980, s. 103.

⁴⁶ BLAHYNKA, Miloslav, BAJGAROVÁ, Jitka, ed. *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí: Francouzská revoluční píseň Ca ira v opeře Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza Jana Bedřicha Kittla*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007, s. 53.

⁴⁷ Tamtéž, s. 58.

⁴⁸ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 17.

⁴⁹ ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 46.

zkouškách. Především mě trochu trápí změna konce. Víš, co je konec díla? Všechno. Počítal jsem velmi na mocně uchvacující, jak bouře strhující konec.“⁵⁰ Wagner v dopise příteli vyjadřuje, že konec je nejmocnějším okamžikem celku. Nelíbilo se mu, že byl závěr díla oproti jeho námětu změněn. Kittl však Wagnera opětovně neuposlechl a rozdílný konec ponechal. Opera zaznamenala obrovský úspěch, jak pro libreto plné dramatických zvrátů, ve kterém Wagner využívá vše, co styl velké tragické opery potřebuje, tak pro výraznou Kittlovu hudbu. Melodie z opery pronikly mezi lidi a její pochod byl přepsán pro mnoho nástrojů. To se nepoštěstilo žádnému skladateli od dob W. A. Mozarta.⁵¹

Z opery se nedochovala kompletní partitura, ale pouze klavírní výtah.⁵² Od původní verze J. B. Kittla došlo ke zkrácení. Dle dobových kritik měla kompozice čtyři a půl hodiny, teda dvakrát více než má její dnešní podoba. „*Tento fakt mohl být způsoben škrty, které se udály ještě během repríz za Kittlova života, a také díky tomu, že se nám nedochovaly všechny notové materiály.*“⁵³ Původní délka mohla odpovídat inspiraci ve velkolepých dílech Wagnerových.

Jana Bedřicha Kittla a Richarda Wagnera dohromady svedlo podobné hudební cítění a inspirace stejnými vzory. Od první společné chvíle se stali přáteli. Skladatelé si hudebně velmi rozuměli a vzájemně se podporovali. Kittl byl Wagnerovou hudbou okouzlen, a tak dopomáhal k uvedení jeho oper v Praze. Četná korespondence nám dokládá vztah, který spolu autoři udržovali. Wagner se svěřoval příteli s novými premiérami svých děl a jeho hudebními úmysly. Instruoval a nabádal Kittla ke konání na poli pražském. Největší vliv Wagnerův v Kittlově kompoziční tvorbě spatřujeme v jeho opeře *Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou* na Wagnerovo libreto. Kittl se zde částečně vymaňuje z okovů „staré“ opery, a přiklání se k opernímu pojetí svého přítele Wagnera.

⁵⁰ TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, s. 3.

⁵¹ Tamtéž, s. 5.

⁵² Klavírní výtah vyšel v roce 1848 v Lipsku. ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 41.

⁵³ Tamtéž, s. 41.

3. Kittlova škola

Termín *Kittlova škola* byl prvně použit v mé bakalářské práci.⁵⁴ Práce se zabývala Wagnerovým vlivem na české skladatele 2. poloviny 19. století. Z dostupné literatury k danému tématu bylo patrné, že můžeme vysledovat Wagnerův odkaz u vybraných žáků Jana Bedřicha Kittla, ať již vědomý, či nikoliv. Tyto žáky jsem sjednotila zahrnutím do pojmu *Kittlova škola*.⁵⁵ Kittl je pro nás důležitou osobností, co se jeho pedagogického působení týče. Ve velkém měřítku můžeme najít souvislosti mezi jeho vybranými žáky a wagnerovským vlivem, u některých nejen v operní tvorbě.

Když sledujeme dění kolem skladatele Wagnera, není divu, jak velký vliv jeho hudba měla. Naše společnost se rozdělila na dva tábory, jeho příznivce a odpůrce. Každý v hudebním světě znal Richarda Wagnera. Ač se domníváme, že nejvíce nás utvářejí naše vzory, je jisté, že k určitému formování dochází i od osobností, ke kterým se vědomě nehlásíme. „*Wagnerův význam pro české země spočívá především v konfrontaci jeho díla s českou tvorbou. Tím, že se mu podařilo prosadit v českých zemích a vyvolat i negativní kritiku, související s jeho operní tvorbou, posloužil jako inspirativní zdroj pro nejednoho skladatele, který se chtěl vydat na cestu české moderní hudby. Nejdůležitějším faktem byla samotná Wagnerova existence v českých zemích a to, že se jím začala zabývat česká hudební společnost, ať už v negativním či pozitivním slova smyslu, protože takto došlo k rozhybání pražského hudebního života.*“⁵⁶ A tak vidíme společnost, rozklenutou na dva tábory, ale s vnitřním propojením všech.

Wagnerovo prokomponované dílo prostoupilo vědomí skladatelů a s pohledem na díla po něm následující docházíme k poznání, že se opera již nevyvíjela stejným směrem. Jan Bedřich Kittl, přítel Wagnerův, student J. V. Tomáška, utvářel mnoho skladatelů za svého působení na Pražské konzervatoři. Ač v jeho díle můžeme sledovat vliv Tomáškův a mnohých dalších skladatelů, je jisté, že k Wagnerovi se vědomě přikláněl. Jeho hudbou byl okouzlen. A tak vycházím z myšlenky, že toto okouzlení Wagnerovým dílem předával svým studentům. Ti byli také ovlivněni dobou, ve které komponovali, a to byla doba především Wagnerova. Pro skladatele nebylo přínosné se

⁵⁴ Bakalářská práce z roku 2015, Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, Hudební katedra, pod vedením doc. PhDr. Stanislava Bohadla, CSc. Sepsána pod rodným jménem, Šárka Valníčková.

⁵⁵ VALNÍČKOVÁ Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 17.

⁵⁶ . ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie, s. 30.

v době Wagnerova hudebního dramatu připojit k poli jeho obdivovatelů. Jak nám sděluje Otakar Hostinský, v českém prostředí se rozmohla na jednu stranu jakási apatie vůči tomuto skladateli: „Zvláštní jakási antipatie proti Richardu Wagnerovi a jeho směru zakořenila se v českém obecnstvu bohužel již tak hluboko, že – denní zkušenost nás o tom poučuje – obyčejně úplně postačuje vytknouti tomu nebo onomu skladateli, té neb oné skladbě jednoduše „wagnerianismus“, mají-li se v očích nemalé části našeho obecnstva snížit nebo snad docela i nemožným učiniti, že každý, kdo se přímo a bez obalu hlásí k zásadám Wagnerovým, jest v očích téhož obecnstva již na věky věků znamenaný a kompromitovaný.“⁵⁷ České země se nacházely v období zvýšeného zájmu o českou operu. V hudebním prostředí byla vidina zcela německé opery, za jakou bylo Wagnerovo hudební drama považováno, nepřijatelná. Avšak brát Wagnerovo dílo jako ryze německé, bez dalšího prostudování a pochopení jeho dopadu na celé operní umění, by bylo příliš povrchní.⁵⁸

Dále se zaměřím na vybrané skladatele ze třídy J. B. Kittla, jimiž jsou Vilém Blodek, Karel Richard Šebor, Josef Richard Rozkošný a František Zdeněk Skuherský, jež jsem zahrнула do termínu *Kittlova škola* a u nichž hledám znaky vlivu Richarda Wagnera.

⁵⁷ HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 343.

⁵⁸ Tamtéž, s. 353.

3.1. Vilém Blodek

Vilém Blodek přišel na svět dne 3. října roku 1834. Od mládí je znatelný jeho velký hudební talent, a tak ho otec ve dvanácti letech nechává zapsat na Pražskou konzervatoř. Na konzervatoři si vedl velmi dobře, jak ve hře na flétnu, kterou si vybral jako hlavní obor, tak ve studiu kompozice, kde se výrazně projevoval pod vedením Jana Bedřicha Kittla. V třinácti letech složil své první dílo *Sextet pro flétnu, dvoje housle, hoboj, roh a pozoun*. V nezvyklém nástrojovém obsazení tohoto díla spatřujeme Blodkův zápal pro novost. Konzervatoř v době jeho studia zásluhou ředitele Kittla prochází upevňováním, cílevědomě plní nové úkoly a stává se světově proslulým ústavem. Blodka s Kittlem nespojuje jen pouto učitele s žákem, které ho skladatelsky silně formuje, ale rozumí si spolu i po straně lidské. Později si přibírá hru na klavír u soukromého učitele. Na konzervatoři skládá díla jako například *Velkou koncertní ouverturu C dur, Salonní kus pro housle a klavír, Velké sólo pro flétnu a klavír a Bravurní allegro pro flétnu a klavír*. Dvě z jeho vokálních skladeb jsou otištěny v pražském německém časopise *Erinnerungen*, jsou jimi *Loučení lesem a píseň Kaple*. Po absolutoriu na konzervatoři odchází do vesnice Lubicze v Haliči jako učitel hudby šlechtické rodiny. Není zde spokojený, a tak se po dvou letech vrací zpět do Prahy.⁵⁹ V Blodkových začátcích vidíme veliký talent a postupné prohlubování kompoziční úrovně.

Urputný Blodek se chce co nejvýrazněji zapojit do pražského hudebního života, avšak není to lehké. Rozmach moderní české hudby je Němci potlačován a jen těžce se dá v těchto poměrech pracovat. Blodek roku 1855, rok po pražské premiéře Wagnerova *Tannhäusera*, zanechává kompozice a do podvědomí veřejnosti vstupuje jako klavírní a flétnový virtuos. Coby virtuos vplul do pražského hudebního světa, a tak již nestál na okraji kulturního dění.⁶⁰ Tato léta dopomohla skladateli, aby se o několik let později začal podílet na tvorbě nové a pokrokové české hudby.

Novým mezníkem v Blodkově skladatelské dráze je rok 1858, kdy je požádán Mořicem Mildnerem o kompozici meziaktní hudby pro činohry. Díla jsou kratšího rozměru, psané pro malý symfonický orchestr, zaměřená na náladu a charakter. „*Blodek dovedl být velmi pohotový. Přes svých čtyřadvacet let, kdy vytváří první meziaktní hudbu, se Blodek touto tvorbou záhy prosadil. Příliš vlastní originality v ní však*

⁵⁹ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 5-7.

⁶⁰ Tamtéž, s. 5-7.

nenalezneme.⁶¹ Blodkova meziaktní tvorba je nám spíš dokladem, jak se rodila skladatelova neúnavná hudební invence. Hudba byla psána na objednávku, pro jejíž splnění nebylo příliš času. Entrakty jsou vnímány spíš jako jeho možnost proniknout do vědomí hudební veřejnosti než promyšlené umělecké tendence. Blodek nejvíc usiluje o přesné vyjádření nálady, charakteristiku postav a dějů na scéně. Tyto bodu můžou nás přivádět k hledanému vlivu Wagnerovu. Často využívá hlasu prvních houslí. Výrazová paleta skladbiček je pestrá. Přechází od klasicistních vzorů po vzory romantické. Autor se postupně vyhraňuje ve skladatele, který klade důraz na melodickou linii skladeb a který se neopírá o lidové písně, což je v jeho době zajímavé. Vyzdvižená melodika těchto skladeb utlačuje ostatní složky kompozice. I Wagner ve svých raných skladbách⁶² více vyzdvihoval melodiku. Blodek pracuje jednoduše s využitím dvoudílné, třídílné písňové a někdy rondové formy s náznakem sonátové expozice. Melodické nástupy staví vedle sebe bez vnitřního napětí a dynamiky, což má prozatím daleko k novoromantickému směru Wagnerovu. Divadelní hudba se stala velmi oblíbenou, což dokazuje fakt, že po Blodkově smrti vyšla tiskem jako klavírní výtahy.⁶³ Wagnerův vliv v této hudbě můžeme zatím spatřovat ve skladatelových snahách, aby hudba pro divadlo byla stejně důležitá jako děj na scéně, podtrhovala a propojovala charakter scén.

Blodek roku 1858 získává druhé místo v soutěži časopisu *Dalibor* se skladbou pro mužský sbor *Náš zpěv*. Sbor dokresluje autorovu tvůrčí proměnu. Rozkvétá skladatelův cit pro českost, který je nejvíc rozvinut v opeře *V studni*. Vlastenecké tendence byly pro Blodka největším inspiračním vzorem. Roku 1859 se stal kapelníkem Männergesangvereinu, díky čemuž mohl veřejně představovat své sborové skladby. Pro malíře Jana Adolfa Brandeise složil charakteristickou hudbu k tzv. *Mlhavým obrazům*. Hudbou s dopomocí příznačných motivů dokreslil jejich náladu. V *Symfonii d moll* cítíme výraz autorův, který odráží jeho nešťastný zamilovaný stav ke své žačce, dceři pražského advokáta Marii Daubleské. Blodek je autorem pouze jedné symfonie. Ta je často časově špatně zařazena, jak se domnívá Ratibor Budiš, který ji řadí do let 1858-1859. Symfonie nám ukazuje nové skladatelovo probuzení. Při sluchové analýze se šíře a lyričnost melodických částí jeví obdobně jako ve Wagnerově *Ouvertuře* k opeře *Tannhäuser*. Využití sazby nástrojů s rytmickými vzorci v první části symfonie nápadně

⁶¹ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 9.

⁶² *Fantazie fis moll* pro klavír, opera *Svatba* či *Zákazu lásky*.

⁶³ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 8-11.

připomíná Wagnerovu předehru. V symfonii můžeme spatřovat monotematickou práci, jelikož všechna důležitá témata vychází ze společného čtyř tónového motivu. Motiv je vzat z básnického motta, které naznačuje touhu po rozjasnění srdce a klidu.⁶⁴ Krátké téma v dechové a smyčcové sekci v úvodu vyrůstá do sonátové koncepce, až přináší romanticky zbarvený tón. Motiv prochází několika verzemi. Nová myšlenka vynořuje se z živě rytmizovaných motivů. Tak jako Wagner v předehře představuje všechna témata, která zazní v průběhu operního díla, Blodek nám v úvodní části symfonie představuje hlavní myšlenky skladby.⁶⁵ Určitá podobnost může vycházet i z toho, že Wagner čerpal svoji inspiraci při návštěvě českých Teplíc.⁶⁶ Blodkova skladba působí jako jeden celek s jednotícím myšlenkovým prvkem. Budiš skladbu řadí mezi důležité články v řetězu české symfonie spolu s Kittlovou *IV.* a Smetanovou *Triumfální symfonií*.⁶⁷ Ač se nejedná o operní dílo, na kterém můžeme Wagnerův vliv sledovat nejjednodušeji, domnívám se, že odkaz tohoto skladatele je v symfonii pro její prokomponovanost a nástrojovou sazbu patrný. Kompozice je ve svých hodnotách pro české země novým a překvapivým prvkem, ke kterému se však Blodek, ke své škodě, mnohdy nepřiklonil.

V dalších letech se projevuje Blodkovo přátelství s jeho učitelem kompozice Kittlem a se skladatelem Františkem Škroupem, se kterým ho spojuje nejen hra na flétnu a velký zájem o romantismus, ale také fakt, že Škroup mimo česká díla napsal též německou operu.⁶⁸ Tvorba německých oper nebyla pro skladatele v době zvýšeného zájmu o českou národní operu přínosná. Kittl Blodka doporučil na místo profesora flétny na konzervatoři. Zlé řeči, že se mladý Blodek na místo učitele nehodí, jelikož je znám především jako klavírista, zahnal Kittl tím, že ředitelství nemůže nabídnout mnoho peněz, které by uspokojily významnější flétnové virtuosity té doby. Mladý skladatel Blodek, podpořen vidinou stálého příjmu, odvážil se požádat o ruku otce své lásky Marie. Byl však odmítnut. Svě nesplněné touhy vkládá do písňového cyklu *Písně milostné*, jenž je protkán využitím krátkého charakteristického motivu vyjadřujícího bolest. Je použit například v první písni pod slovy: „*Rád chtěl bych zpívat píseň, bych šťasten jen se zdál...*“ nebo v písni poslední „*Jenom v duši rozervané bolest nelze*

⁶⁴ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 235.

⁶⁵ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 235-237.

⁶⁶ BÁLEK, Jindřich. Richard Wagner: Tannhäuser. *Vltava* [online]. [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/klasika/typy/_zprava/richard-wagner-tannhauser--1576809.

⁶⁷ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964., s. 13-14.

⁶⁸ U Blodka je německou operou myšlena *Clarissa*, u Františka Škroupa *Potměchut'*, která mu byla odpůrci vytýkána. PLAVEC, Josef. *František Škroup*. Praha: Melatrich, 1941, s. 619-620.

zkonejšit“.⁶⁹ Motivem sjednotil Blodek cyklus v jeden celek. Roku 1861 Blodek tvoří svoji první operu *Clarissa*, ze které se do dnešní doby mnoho nedochovalo.⁷⁰ První Blodkova opera nám bohužel nic nevypráví o skladatelových hudebních záměrech.

Díky učení na konzervatoři se Blodek dostává zpět k flétně, a tak vzniká *Flétnový koncert D dur*, kde podobně jako v *Symfonii d moll* a v *Písniích milostných* využívá důsledně jedno úvodní téma, jež propojuje dílo ve všech větách. Dílo vzniklo především kvůli nedostatku literatury pro tento nástroj a ukazuje Blodkovu inspiraci při obsazení dvojích dřev se skupinou žesťů, ve které jsou tři trombóny. Mohutně znějící orchestr nám připomíná Wagnerovy skladby, ale vzor můžeme hledat i ve skladbách Spohrových. Nepřetržitý proud hudby se odvrací od přísně formální kompozice.⁷¹ Vliv Wagnerových příznačných motivů nalzáme ve střední větě koncertu, jelikož zde využívá melodie z *Hudby k slavnosti Shakespearově*, která charakterizuje obraz tragické lásky, tímto tématem nám skladatel sděluje své přetrvávající neštěstí v nenaplněném vztahu s Marií. Blodek se při komponování hudby k oslavě 300. narozenin Shakespearových úzce setkává s Bedřichem Smetanou. „*Tento úzký styk s vedoucí osobností našeho hudebního života Blodka hluboce ovlivnil.*“⁷² Jak víme z mnohé literatury, Smetana byl přívržencem Wagnerovým a v jeho díle spatřujeme pokrokové tendence, které naplno využil v opeře *Libuše*.⁷³ Blodkova *Hudba k slavnosti Shakespearově* je potvrzením živého scénického myšlení autora a umění charakterizovat dění.⁷⁴

Společenský pokles J. B. Kittla roku 1865, kdy byl propuštěn z konzervatoře pro dluhy a přílišnou zálibu v alkoholu, se Blodka silně dotknul. V té době autor skládá dva mužské sbory. Toho roku se skladatel žení se svou láskou Marií, jelikož dosáhla dospělosti a nic jim již nemohlo v jejich vztahu zabránit. Vzniká jeho třetí tvůrčí období, ve kterém na něj silně působí hudba novoromantiků. Nejdůležitějším dílem této doby je opera *V studni*, která se stala nejslavnější autorovou kompozicí. Skladatel dobře znal hranou operní produkci a měl zkušenosti s prací na hudbě k činohrám. Poznání Smetanových oper bylo silným impulsem k vytvoření jednoaktovky. Roku 1866 začíná komponovat hudbu k libretu Karla Sabiny. Sabina čerpal z vyprávění slovinského

⁶⁹ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964., s. 16.

⁷⁰ Tamtéž, s. 17.

⁷¹ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 237.

⁷² BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. s. 19.

⁷³ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 8-15.

⁷⁴ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 19.

spisovatele Jana V. Valvasora. „*Valvasor se zabýval slovinským národopisem, a tu v lidových pověstech a pověrách ze 17. století zachytil příběh o čarodějně studni, v níž se zabil muž, který chtěl, aby jeho milá spatřila odraz jeho tváře ve vodě.*“⁷⁵ Blodek, stejně jako Wagner, převypravuje pověsti, legendy a pohádky s lehkostí. Sabina předlohu situoval do českého prostředí a z tragického konce udělal až komický. Blodkovi se dařilo hudebně vystihnout děj a charakteristiku jednotlivých postav. „*Tak rozezpíval Vojtěcha, mladého zamilovaného chasníka, romanticky vzepjatými melodiemi a naopak příznačně komickými pasážemi fagotu zesměšnil starého mládence Janka, marně doufajícího v lásku Lidunky.*“⁷⁶ Premiéra 17. listopadu 1867 přinesla Blodkovi úspěch. Blodek, po Wagnerovu vzoru, hudbou zmocňuje dění na jevišti. Hudba zde není jen doplňkovou formou k áriím a recitativům, ale má svoji hloubku a důležitost. I když uplatňuje oproti Wagnerově myšlence uzavřená čísla, árie jsou hudebně propracované a zcela se liší od Mozartova ideálu.⁷⁷ Skladatel, podobně jak tomu můžeme slyšet u Wagnera, využívá předeheru k představení motivů z jednotlivých čísel.⁷⁸ Ač je opera *V studni* kratším dílem, a tudíž vyvstává otázka, zda jde posuzovat s velkolepým Wagnerovým dramatem, domnívám se, že hledané znaky Wagnerova vlivu v ní nalezneme.

Vliv wagnerianismu v tvorbě Viléma Blodka spatříme také v jeho nedokončené opeře *Zítek*. Po poslechnutí Smetanova *Dalibora* našel rozkol mezi moderním wagnerovským směrem a jeho operou *V studni*. Dílo *Zítek* je autorovým novým pohledem na operu jako na dílo hudebně dramatické. Opera byla složena na libreto Karla Sabiny, které je o únosu českého krále Václava IV. českými pány. Oproti jednoaktovce *V studni* na sebe v *Zítkovi* výstupy navazují tak, že není přerušen hudební proud. Hudba je dramaticky umocněna díky odstranění uzavřených čísel a formovému rozvolnění. Blodek se v *Zítkovi* snaží o hlubší, složitější a dramatičtější výraz, než tomu bylo dřív. Autor vystihuje děj co možno nejreálněji, a tak upouští od povrchové líbivosti. Sbory pomáhají naplnit pocit jednotlosti a celku, jsou prokomponovanější a autor v nich přináší nový pohled na intonaci. Skladatelova poslední, kvůli duševní chorobě nedokončená, opera *Zítek*, bezpochyby přináší autorův nový pohled na operu jako hudební drama a my jednoznačně sledujeme vliv Wagnerův a Smetanův. Blodek vytvořil základ, na němž mohlo stavět moderní české hudební drama, které se stalo jeho

⁷⁵ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 23.

⁷⁶ Tamtéž, s. 23.

⁷⁷ Tamtéž, s. 22-24.

⁷⁸ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 238.

srdci nejbližším. Osud tomu chtěl, že roku 1874 umírá v duševním ústavu a dramatické dílo *Zitek* nedokončí.⁷⁹

Viléma Blodka považujeme za nejvýraznější osobnost Kittlovy školy. V jeho životě a díle sledujeme postupný posun od skladatele postaveného na melodičnosti k prokomponovanému dílu ve stylu wagnerovské doby. Je až překvapivé, že stejným procesem v tvorbě prošel i sám Wagner. Již na nejznámější Blodkově opeře sledujeme rostoucí vliv wagnerianismu. Jednoaktová opera *V studni* je vyplněna mohutnými sbory, prostoupena originální melodikou se smyslem pro instrumentální barvitost. Hlavní postavy jsou výstižně charakterizovány. Při nahlédnutí do literatury vidíme, že se kritici rozcházejí při hledání hudebních vlivů v této opeře. Na jedné straně vidí vliv Mozartův a na straně druhé Wagnerův.⁸⁰ A tak přihlédněme k nedokončené opeře *Zitek*, která již zcela přejímá prvky hudebního dramatu. Blodek opouští číslovanou operu a dosvědčuje nám Wagnerův vliv. Plochy na sebe vzájemně navazují s jediným cílem, nepřerušit hudební proud.

⁷⁹ BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, s. 31-35.

⁸⁰ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 17.

3.2. Karel Richard Šebor

Jako zázračné dítě se Karel Richard Šebor narodil 13. srpna roku 1843 ve městě Brandýs nad Labem.⁸¹ Již v deseti letech udivoval okolí svými ranými skladbami.⁸² Pražskou konzervatoř začal studovat v jedenácti letech. Kromě kompozice u Jana Bedřicha Kittla studoval hru na housle ve třídě Mořice Mildnera. Z hudebního ústavu musel roku 1860 odejít kvůli onemocnění srdce. V dalších letech byla Pražskou konzervatoří provedena jeho díla jako *Koncertní ouvertura B dur*, ve které Očadlík spatřuje všechny dobové znaky, se zhlédnutím se v dobrých vzorech⁸³, a mnohé další symfonie a komorní skladby. O skladateli se začalo vědět. Byl chválen pro svůj velký hudební talent. Léta 1858-1867 věnoval převážně symfonické tvorbě. V roce 1861 odešel z Prahy do Polska, kde byl nejdříve učitelem hudby v domě barona Puget-Puzeta a poté od roku 1863 divadelním kapelníkem v Erfurtě.⁸⁴ Šebor se ze začátku svých kompozičních let představuje jako nadaný skladatel. Očadlíkovo hodnocení, o zhlédnutí se v dobrých vzorech, můžeme vnímat více směřy, jelikož není blíže specifikováno, o jaké inspirace se v Šeborově symfonické tvorbě jedná. Propracovanou práci skupin smyčců a dřev, vystavěných na fanfárových přízvucích, kterou nám Šebor v symfonii představuje, můžeme slyšet i ve Wagnerově *Symfonii C dur*, avšak otázkou zůstává, zda se Šebor nechal touto symfonií inspirovat, anebo vycházel ze stejného vzoru jako Wagner, Ludwiga van Beethovena.

První operu *Templáři na Moravě* složil ve 22 letech. Její premiéra v roce 1865 měla veliký úspěch a on byl jmenován druhým kapelníkem Prozatímního divadla vedle Jana Nepomuka Maýra. Skladba byla provedena o dva měsíce dříve nežli Smetanovi *Braniboři v Čechách*, a Šebor tím byl považován za Smetanova největšího soupeře. Kompozice se dostala na místo první původní české opery provedené v Prozatímním divadle.⁸⁵ Šebor je považován za vyvoleného českého dramatického skladatele. V díle se projevuje autorova bujná fantazie, bohatá vynalézavost podmíněná vlivy skladatelových vzorů a velký smysl pro propojení hudby a divadla v jedno dílo,⁸⁶ čímž se nejvíce přiblížil Wagnerovu ideálu. Skladatel v opeře využívá soudobé operní vzory

⁸¹ TOPINKA, Evžen a Jitka BAJGAROVÁ. *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí: Čeští vojenští hudebníci v Haliči*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007, s. 271.

⁸² LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobiti III.*, s. 118.

⁸³ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 240.

⁸⁴ LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. 1. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 533.

⁸⁵ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 83.

⁸⁶ CHVÁLA, Emanuel. *Čtvrtstoletí české hudby*. Praha: FR. A. Urbánek, 1888, s. 41.

v čele s Wagnerem. V úvodní části představuje všechny hlavní postavy opery, které hudebně přesně definuje jejich příznačnými motivy. Scéna je vystavěna využitím mohutných sborů.⁸⁷ Největší inspirací je mu Francie, tak jako Wagnerovi v prvních operách a libretu *Bianca a Giuseppe*. I když má každá Šeborova opera jiného libretistu, všechny propojuje jejich historicko-romantická zápletka. V áriích můžeme slyšet nejspíš vliv Verdiho,⁸⁸ v mohutné orchestraci se neubráníme pocitu Wagnerova odkazu. Je velká škoda, že Šebor více nezachází ke svým novodobým vzorům a má neustálé tendence držet se vlivů minulých let.

Šebor povzbuzen úspěchem své první opery *Templáři na Moravě* produkuje horlivě další opery.⁸⁹ V jejich uznání se dostupná literatura rozchází. Na jedné straně se můžeme dočíst, že již neměl Šebor takový úspěch jako s *Templáři na Moravě*, na straně druhé se dočítáme, že s operami *Drahomíra* a *Nevěsta husitská* čile soupeřil se Smetanou o národní hudební drama.⁹⁰ A tak se stalo, že si strana odpůrců Bedřicha Smetany přivlastnila mladého Šebora za svého muže a stavěla jej proti Smetanovi. Je s podivem, že strana odpůrců Smetanu zavrhovala kvůli jeho příklonu k wagnerianismu, ale u Šebora tento vliv nesledovala.⁹¹ Většinu svých oper skladatel komponuje v době, kdy u nás převládají opery francouzského typu, jež se charakterizují ansámblly vedenými unisono, hřmotnými dechy a brilantními kadencemi.⁹² Někteří mohou vidět převládající vliv francouzské grand opery. V 60. a 70. letech určují hlavní proud české opery Verdi a Wagner. Převládá představa o *nejnáročnější podobě národní opery jako nejrepresentativnějšího hudebního druhu*⁹³ vycházející z historické látky. Wagner i jeho odpůrci se shodují, že francouzská grand opera je jako vzor pro historickou operu možná. Pro wagneriány je grand opera uměním, které se oproti italské opeře dá brát vážně.⁹⁴

Drahomíra je velkou romantickou operou, která znázornila soudobý proud. Největší Šeborovo hudební drama je *Nevěsta husitská*, původně na německý text Eduarda Rüffera.⁹⁵ Skladatel v díle bravurně pracuje s husitským chorálem a podle požadavku doby zakončuje operu ansámblem opěvujícím vlast. Dílo nechává doznít

⁸⁷ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 83-84.

⁸⁸ Tamtéž, s. 84.

⁸⁹ CHVÁLA, Emanuel. *Čtvrtstoletí české hudby*. Praha: FR. A. Urbánek, 1888, s. 41.

⁹⁰ LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití III.*, s. 120.

⁹¹ Tamtéž., s. 121.

⁹² PACLT, Jaromír. Půl století od smrti Karla Šebora. *Hudební rozhledy*. 1953, 6(8), 351.

⁹³ POSPÍŠIL, Milan. Meeyerbeer a česká opera 19. století. *Hudební věda*. 1997, 34(4), s. 376.

⁹⁴ Tamtéž, s. 376.

⁹⁵ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 242.

tragičky i smířlivě, jelikož v posledních taktách orchestr kmitá mezi durovou a mollovou tóninou.⁹⁶ Scény jsou komponovány do složitých celků. Orchesterální a vokální složky jsou často vedeny unisono, díky čemuž dochází k zjednodušení řeči. Šebor se pokouší o větší prokomponovanost díla. Kritika v čele s Hostinským oceňovala mnoho prvků: „*Komposice jest mnohem kompaktnější, není již tak rozkouskovaná a pestrá, tvoří v mnohých scénách větší, harmoničtější celky a nabývá tím větší klidnosti a důstojnosti. Tím získal zajisté povšechný, architektonický ráz skladby. Věrné a dojmavé líčení citů a dramatických situací vůbec, zejména ve výstupech 4. jednání, jichž dojem zajisté hlubokým a mocným nazvati lze.*“⁹⁷ Z dostupné literatury se lze domnívat, že Šebor stejně jako Blodek usiluje o větší kompaktnost a prokomponovanost díla. Opera je považována za jeden z vrcholů české dramatické tvorby.⁹⁸ Šebor nám operou *Nevěsta husitská* přiznává svoji inspiraci Wagnerovou hudbou.

Propad další opery *Blanka* skladatele velice zarmoutil a on se roku 1871 vzdálil z Prahy i z tvůrčího světa na deset let.⁹⁹ Po odchodu z Prahy se stává v letech 1871-1873 prvním dirigentem v městském divadle ve Lvově.¹⁰⁰ Šebor ve své skladatelské činnosti podléhá mnoha vzorům, ať již zmíněnému Smetanovi nebo Wagnerovi v dramatických kusech. I když je nadaným hudebníkem k vlastnímu stylu se propracovával těžce. S první operou *Templáři na Moravě* byl přitom vážným konkurentem Smetanovým. V jeho dílech můžeme najít mnoho kontrastů, přes velkou prokomponovanou operu *Drahomíra* po vesnickou *Zmařenou svatbu*.¹⁰¹

Šebor se v poslední opeře *Zmařená svatba* vymyká svým ideálům a přiklání se ke komické opeře. Číslová opera s mluveným dialogem mu nebyla blízká. Předchozí opery, které byly všechny komponovány na historicko-romantická libreta, dokazují jeho přechod na jiný hudební styl. Možná se chtěl zavděčit publiku, které jeho poslední operu *Blanka* nepřijalo, a pokoušel se zaujmout odlehčeným žánrem. Po desetileté odmlce v komponování si však ani nemohl dovolit promeškat příležitost začít opět psát pro divadlo. Byl přesvědčen přítelem A. Riegerem, který ho v dopise z roku 1879 nabádá ke zhudebnění libreta jeho dcery Marie. Rieger v dopise Šebora vyzývá od upuštění vzoru Wagnerova: „*Bylo to také pro Vás dobré, že jste populárním textem byl*

⁹⁶ MILAN, Pospíšil. Meeyerbeer a česká opera 19. století. *Hudební věda*. 1997, 34(4), s. 380.

⁹⁷ POSPÍŠIL, Milan. *Karel Šebor*. Harmonie, 8, 2003, č. 8, s. 10.

⁹⁸ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 242.

⁹⁹ LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobiti III.*, s. 122 – 125.

¹⁰⁰ TOPINKA, Evžen a Jitka BAJGAROVÁ. *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí: Čeští vojenští hudebníci v Haliči*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007, s. 271.

¹⁰¹ HUTTER, Josef a Zdeněk CHALABA. *České umění dramatické: Zpěvohra*. Praha: Šolc a Šimáček, spol., 1941, s. 175.

*přinucen pohroužit se do ducha naší národní hudby, našich písní; to je ta půda, z níž musí vyrůst naše nová hudba umělá, a sice nejen veselá ... a Evropě se nezavděčíme, když jí budeme podávat kopie a imitace hudby německé, ba i samého Wagnera, bude to vždy jen kopie a vlastní originál jim bude milejší.*¹⁰² Opera se z uměleckého hlediska nestala průlomovou ani nedošla úspěchu *Prodané nevěsty* Bedřicha Smetany.

Karel Richard Šebor umírá, obklopen svými čtyřmi nezletilými dětmi, chudý, po delším boji se souchotinami dne 17. května roku 1903.¹⁰³

Šebor byl jedním z velice talentovaných a významných českých operních skladatelů. Opery se staly jeho primárním zaměřením. Demonstraval na nich brilantní dramatické cítění. Měl schopnost nastínit charakter a udržovat dlouhé periody dramatické linie v kontrolované vyvrcholení. Jeho kreativní styl, založený na mnoha vlivech, byl plný spontaneity, evokativnosti a silné lyricko-melodičnosti s výborným citem pro barevnou orchestraci.¹⁰⁴ Ve všech znacích můžeme spatřit odkaz Wagnerův. Šeborův postup vidíme od raných symfonií, v nichž nacházíme určitou podobnost s prvými symfoniemi Wagnerovými, přes opery vycházející ze vzoru Wagnerova hudebního dramatu. Na závěr své tvůrčí činnosti přiklonil se Šebor ke komické opeře, což jak hodnotí kritiky, mu nebylo vlastní. Když zkoumáme Šeborovu životní tvorbu, neubráníme se pocitu, že byl tvorbou Richarda Wagnera silně ovlivněn.

¹⁰² TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 268.

¹⁰³ PACLT, Jaromír. Půl století od smrti Karla Šebora. *Hudební rozhledy*. 1953, 6(8), 351.

¹⁰⁴ STAPLETON, Karl. *Karel Šebor (Richard)* [online]., 1 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: www.oxfordmusiconline.com

3.3. Josef Richard Rozkošný

Skladatel, řadící se mezi skupinu autorů, kteří zcela podleli kouzlu opery, se narodil 22. září roku 1833 v Praze. Na Pražské konzervatoři, mimo studia kompozice u Jana Bedřicha Kittla, se učil v klavírní třídě Josefa Jiráňka. Do podvědomí veřejnosti se dostal díky svému velkému klavírnímu talentu. Po studiu na pražském hudebním ústavu koncertoval v mnoha českých a zahraničních městech. Jako jeden z mála autorů této doby se však k hudbě nepřiklonil zcela a nakonec se vydal cestou bankovnictví.¹⁰⁵

Za svého kompozičního působení se osvědčil v Prozatímním i Národním divadle. Zprvu skládal klavírní a vokální skladby, po nichž přišel s první operou *Mikuláš*.¹⁰⁶ Operu, ve které představuje harmonickou i melodickou vynalézavost novoromantika, skládá v roce 1870.¹⁰⁷ Autor ale větší pozornost publika upoutal operou *Svatojánské proudy*, která měla premiéru roku 1871. Ve vybrané literatuře se dočteme o skladatelově inspiraci Charlesem Gounodem, avšak Leoš Janáček, který udělal rozbor díla v kritické stati po brněnské premiéře *Svatojánských proudů*, vidí největší inspiraci v německých novoromantických vzorech.¹⁰⁸ Wagnerovy rysy můžeme zaznamenat v inspiraci v pověstích a pohádkách, v přesvědčivé struktuře frází a lehkém spojení hudební linie. Rozkošný působivě využívá barevnost nástrojů v orchestru, a tím zcela romanticky vystihuje třpyt proudů.¹⁰⁹ Rozkošný, jako většina skladatelů, prochází vývojem, ve kterém cítíme mnoho inspiračních zdrojů.

Rozkošného devět oper představuje podle Zdeňka Chalaby spíše skladatelovu životní práci nežli vývoj. Chalaba tvrdí, že Rozkošný nepatří k autorům, kteří by s každým novým dílem postupovali vpřed a hledali nový výraz své hudby. Jeho pozornost byla upřena k vnějšku, odkud sbíral svoji inspiraci. „*Operní tvořivost Rozkošného nebyla poháněna vnitřní osudovou vášní, nýbrž snahou eklektika pokusiti se o štěstí a úspěch v tom onom látkovém nebo směrovém genru.*“¹¹⁰ Rozkošný nemá tak

¹⁰⁵ VYSLOUŽIL, Jiří. Rozkošný, Josef Richard. *Grove Music Online* [online]. , 1 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24027?q=rozkosny&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

¹⁰⁶ Operu považujeme za první profesionálně uvedenou v divadle. Napsanou první operou byla jednoaktovka *Ave Maria*. Ta však nebyla nikdy v divadle provedena. Skladatel ji představil pouze soukromě na vlastní náklady. TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 87.

¹⁰⁷ A. R. K výročí J. R. Rozkošného. *Hudební rozhledy*. 1953, VI(14), s. 656.

¹⁰⁸ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 87.

¹⁰⁹ A. R. K výročí J. R. Rozkošného. *Hudební rozhledy*. 1953, VI(14), s. 656.

¹¹⁰ HUTTER, Josef a Zdeněk CHALABA. *České umění dramatické: Zpěvohra*. Praha: Šolc a Šimáček, spol., 1941, s. 156.

velký hudební rozhled, aby dokázal pracovat s dílem, kde ho jevištní provedení neinspiruje. Můžeme tak v každé opeře sledovat autorovo ovlivnění jinými skladateli. Nedokázal cizí vlivy přetransformovat tak, aby se staly jeho vlastní mluvou. V libretech neměl skladatel šťastnou ruku. Vystačil si s takovými, která dávala příležitost k honostné jevištní výpravě anebo byla prodchnuta efektními složkami. Nedostatečná kritičnost ve výběru libret svých děl byla skladateli mnohdy vytýkána.¹¹¹ Rozkošného výběr libret vycházel ze zalíbení se publiku. Chalabovo tvrzení, že skladatel nepostupoval vpřed, vyvracíme zhodnocením další opery *Popelka*, ve které se autor vymyká svému dosavadnímu hudebnímu stylu. V *Popelce* objevujeme vliv Wagnerův u Rozkošného nejznatelněji.

Opera *Popelka*, na libreto Otakara Hostinského, se pro většinu kritiků stala výjimkou v tvorbě Rozkošného. Hostinský, stejně jako Wagner v *Bianca a Giuseppe*, čerpá námět ve Francii, a to v motivech Nicolase Isouarda a jeho kouzelném prstenu darovaném tajemným starcem. Wagnerův odkaz cítíme v souvisle prokomponovaném díle, které sice má vloženo čtyři uzavřená čísla, avšak autor s nimi pracuje tak, že hudba neztrácí tah. Jednotlivá čísla nabývají vysokého významu. „*Kvazilidový jazyk v árii Popelky v 1. dějství je v tomto jinak konvenčním kusu s malou psychologickou hloubkou jedním z mála projevů českosti.*“¹¹² Kritika hodnotí kladně árii přinášející náznak českosti v jinak pro ně nezajímavé opeře. Skladatele námět silně inspiroval, a tak slyšíme, že je jeho hudba ušlechtilější a působivější. *Popelka* měla premiéru roku 1885 a byla celkem provedena osmašedesátkrát. Řadí se tím pádem mezi nejúspěšnější české opery.¹¹³ V dnešní době se můžeme jen domnívat, proč tolik kritik stálo proti Rozkošnému. Jak je patrné u jiných autorů, kteří se vědomě přihlásili k odkazu Wagnerovu, nebyli tito skladatelé většinovou kritikou přijímáni. Na opeře můžeme sledovat Rozkošného postoupení vpřed, jelikož se vyhýbá efektům, které dříve využíval k uchvácení diváka. Přiklání se k tvorbě hudebně dramatické. Po vzoru Wagnerově využívá zajímavé harmonizace sborů, nálady scény hudebně brilantně podtrhuje, a tím diváka vtahuje do centra děje. Hudba není v proudu slov, ale dostává se na stejný vrchol.¹¹⁴ V opeře je vše spjato v jeden celek. Scénu vyplňují krásné kostýmy a dekorace. Rozkošný kladl důraz i na choreografii. V krátké předehře je uveden

¹¹¹ HUTTER, Josef a Zdeněk CHALABA. *České umění dramatické: Zpěvohra*. Praha: Šolc a Šimáček, spol., 1941, s. 157.

¹¹² TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 88.

¹¹³ HUTTER, Josef a Zdeněk CHALABA. *České umění dramatické: Zpěvohra*. Praha: Šolc a Šimáček, spol., 1941, s. 156-158.

¹¹⁴ CHVÁLA, Emanuel. *Čtvrtstoletí české hudby*. Praha: FR. A. Urbánek, 1888, s. 37-40.

příznačný motiv pocestného.¹¹⁵ *Popelka* přinesla české hudební drama, které Wagner vytyčil: prokomponované dílo, opírající se o pevné základy ve všech složkách divadla. Otakar Ostrčil se o opeře v dopise Zdeňku Nejedlému vyjádřil takto: „*Rozkošného Popelka mne překvapila velmi příjemně. Zase jsem se v divadle jednou skutečně bavil na české opeře. Nejpřednější sympatickou stránkou je ovšem text, na kterém jen sem tam nějaká kvarteta a podobné věci zarážejí, a které (zajisté ne náhodou) jsou také nejslabšími partiemi hudby. Hudba je velmi svěží, rozumná, mnohé scény vyvolávají i hluboký dojem.*“¹¹⁶ Ostrčil příteli pochvaluje produkci *Popelky* a řadí jí výš než Dvořákovu *Rusalku*.¹¹⁷ V další opeře *Krakonoš* můžeme vnímat hlubší proniknutí do hudebního dramatu, za což je *Rozkošný* kritiky velmi chválen.¹¹⁸ V operní tvorbě *Rozkošného* je znatelný skladatelův vývoj, což je v rozporu s tvrzením Zdeňka Chalaby.

Představením opery *Závišť* ztrácí *Rozkošný* svoji nabytou slávu kvůli špatně zvolenému libretu. Autor složil celkem 11 oper, z nichž *Ave Maria*, *Pytláci* a *Alchymista* se nedostaly na jeviště. Ve všech operách můžeme sledovat směs velké opery přes romantickou až do pohádkové. Eklektická povaha skladatele se ve své operní tvorbě pokoušela o různé směry.¹¹⁹ Skladatel Josef Richard *Rozkošný* umírá 3. května roku 1913.¹²⁰

Tvorba Josefa Richarda *Rozkošného* není mnohdy řazena do operní tvorby vývojového charakteru. Tento názor však v kapitole vyvracíme, s přihlédnutím k vývoji od oper *Mikuláš* a *Svatojánské proudy*, ve kterých cítíme hledání inspirace a příklon k více vzorům do kompozic *Popelka* a *Krakonoš*, kde se začaly více projevovat znaky Wagnerovy. Díky eklektickému nádechu *Rozkošného* skladeb nás jeho tvorba postupně přivádí k novým proudům české hudby. V námi sledovaném směru je důležitou osobností, jelikož, ať více či méně kompozičně povedeně, u něj můžeme sledovat hledaný odkaz Richarda Wagnera.

¹¹⁵ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 19.

¹¹⁶ NEJEDLÝ, Zdeněk a Otakar OSTRČIL. *Korespondence*. Praha: Academia, 1982, s. 26.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 26.

¹¹⁸ VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, s. 19.

¹¹⁹ A. R. K výročí J. R. *Rozkošného*. *Hudební rozhledy*. 1953, VI(14), s. 656.

¹²⁰ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, s. 262.

3.4. František Zdeněk Skuherský

Další z kompoziční třídy Jana Bedřicha Kittla, František Zdeněk Skuherský, se narodil 31. července roku 1830 v Opočně.¹²¹ Jako syn lékaře, který nechal zřídit v Opočně nemocnici, udivoval posluchače svým talentem již v raných letech. Coby dvanáctiletý na koncertě prezentoval své skladbičky. Jako skladatel komponoval pod pseudonymem Opočenský.¹²² Po absolvování studia na pražském hudebním ústavu odešel skladatel do Innsbrucku. Zprvu vyučoval v rodině hraběte Hardegga a poté působil jako dirigent v divadle, v hudební společnosti a v univerzitním kostele. Po odchodu ředitele Pražské konzervatoře Kittla, se neúspěšně ucházel o jeho místo.¹²³ Nakonec se v letech 1866 - 1889 stal ředitelem Pražské varhanické školy, která byla českým rivalem Pražské konzervatoře. Po odchodu Skuherského do výslužby byly školy sloučeny v jednu.¹²⁴

Divadlo bylo pro skladatele velmi přitažlivé, což dokazuje jeho šest oper a snaha získat divadelní angažmá v Innsbrucku. Největší úspěch Skuherský zaznamenal s německou operou *Vladimír, bohův zvolenec*, na libreto Josefa Václava Friče. Frič dílo později přeložil do češtiny pod pseudonymem Hynek Mostecký.¹²⁵ Někdy je kompozice nesprávně nazývána první českou operou.¹²⁶ V kompozici, jež byla Skuherského třetí divadelní záležitostí¹²⁷, cítíme nejvíce vliv Wagnerův. Po otevření Prozatímního divadla byly vyhledávány české skladby. Skladatel chce přispět k rozvoji českého divadla, a tak dává operu přeložit.¹²⁸ A tak divadlo uvádí Skuherského operu *Vladimír, bohův zvolenec* o boji pohanství proti křesťanství v 9. st. v Bulharsku. Skuherský vychází z podobného námětu, jaké čerpá v některých svých operách Wagner. V Národních listech se dočítáme, jak velký úspěch skladba měla: „Přijata byla s hlučným potleskem. Pan skladatel byl několikrát vyvolán! Litujeme, že se nedostalo skladateli lépe vypracovaného libreto.“¹²⁹ Kompozice je přijata jako vlastenecké dílo, avšak libreto

¹²¹ CHVÁLA, Emanuel. *Čtvrtstoletí české hudby*. Praha: FR. A. Urbánek, 1888, s. 53.

¹²² LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. 1. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 484.

¹²³ Tamtéž, s. 485.

¹²⁴ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 75.

¹²⁵ JANOTA, Dalibor a Jan P. KUČERA. *Malá encyklopedie české opery*. 1. Praha: Paseka, 1999, s. 290.

¹²⁶ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 75.

¹²⁷ V předchozích letech napsal *Samo a die Liebesring*. JANOTA, Dalibor a Jan P. KUČERA. *Malá encyklopedie české opery*. 1. Praha: Paseka, 1999, s. 236.

¹²⁸ LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. 1. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 484

¹²⁹ *Národní listy*. 1865, 5(3).

nedochází takového úspěchu. Kritika v něm vidí velkou nápodobu Richarda Wagnera a jeho oper *Bludný Holanďan* a *Tannhäuser*. Viní Friče z toho, že v libretu sáhl ke stejným prostředkům jako německý operní inovátor.¹³⁰ V opeře *Vladimír, bohův zvolenec* můžeme za hudební Wagnerovy rysy považovat snahu o prokomponovanost díla, využívání příznačných motivů a charakteristické deklamace. Mohutně znějící orchestr nás svojí barevností vtahuje do děje a ukazuje široký prostor hudby. I když v díle nalezneme řadu uzavřených čísel, snaha o jednolité hudební proud je značná.¹³¹ V Národních listech můžeme najít soudobý názor na operu: „*Vladimír jest sice na původně německý text složen a platí jen proto za původní první národní zpěvohru, jelikož na český text byl přepracován, ponejprv na našem divadle před rokem provozován byl. Libreto má dobrou myšlenku, ale příliš pravdě nepodobností a odporů. Rovněž nemůže hudba ujíti výčítce, že nemá slohu. Všude jeví se patrně nedostatek slohu. Zásadám Rich. Wagnera též silně se zde hová, jenže bez náležité opravdovosti a bez síly k provedení jich na příslušném místě.*“¹³² Skuherský se v opeře pokouší o projevení vzoru Wagnerova, to mu je však zazlíváno jako nepřilíš povedené. A tak stojíme na rozcestí. Na jedné straně kritiky hlásají, že se zrodilo skvělé národní hudební drama naplněné vzorem Wagnerovým a na straně druhé Skuherského odsuzují pro nedostatečnou propracovanost díla. Jistě víme jediné, že skladatel byl novoromantickým dílem Wagnerovým uchvácen.

Dalšími operními díly autor nijak nezaujal. Jeho opera *Lora*, ač propracovaná a melodicky líbivá, u obecnosti propadla, a po jejím druhém představení byla z divadelních prken stažena.¹³³

Fantazie Máj pro velký orchestr, která byla provedena roku 1877¹³⁴, pod vedením Leoše Janáčka, je podle Mirko Očadlíka prodchnuta německým vzorem a cítěním divadelního rázu. V úvodu skladby se nám představuje fanfárový motiv rohů, který v sobě nese sílu echa a po krátké introdukci nabírá podkladového zbarvení. Podobná líčení můžeme slyšet ve Wagnerově symfonii i operních skladbách. Wagner fanfárový motiv rohů často řadí do svých děl. Toto zjištění nás vede k pochopení celé fantazie. Fanfárový motiv provází dílo, až se ztiší pod kantilénovým klarinetem. *Máj* má

¹³⁰ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992 s. 75-76.

¹³¹ *Politik: večerní vydání*. 1863, 2(267), s. 2.

¹³² *Národní listy*. 1865, 5(3), s. 3.

¹³³ LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. 1. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 485.

¹³⁴ Mirko Očadlík v knize *Svět orchestru* zmiňuje, že není možné stanovit datum jejího vzniku, jelikož se nedochovala partitura skladby. OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 65.

svoji předlohu ve stejnojmenné básni Karla Hynka Máchy. Tak jako se Wagner nechal ve svých hudebních dílech inspirovat básníky či dramatiky, nejvíce Williamem Shakespearem, vychází Skuherského *Máj* z dramatické předlohy. Celé dílo je sjednoceno motivem, kterým skladba za lyrického vyznění končí. Volná forma nebyla v době vzniku kompozice ustálena, a tak přesto, že v ní znatelně vnímáme prvky hudby symfonické básně, byla nazvána fantazií.¹³⁵

Skuherského životní odkaz vidíme v pedagogické činnosti, kde měl neobyčejný vliv na rozvoj české hudební kultury. Vychoval řadu významných skladatelů, mezi něž řadíme Josefa Bohuslava Foerstra či Leoše Janáčka.¹³⁶ František Zdeněk Skuherský umírá roku 1892.¹³⁷

Skladatele Skuherského řadíme mezi autory ovlivněné Wagnerovým odkazem. Inspirace německým autorem je nejzřetelněji patrná na Skuherského opeře *Vladimír, bohův zvolenec*, která je mnohdy i kritiky brána jako wagnerovská. Opera je prochnuta Wagnerovou inspirací jak v hudbě, tak v libretu. Ve skladatelově *fantazii Máj* vnímáme orchestrální zbarvení a práci s nástroji jako možnost Wagnerova vlivu, avšak na dílech neoperních se tato inspirace rozlišuje nesnadněji, jelikož není tak samozřejmě patrná jako v dílech operních.

¹³⁵ OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, s. 65-67.

¹³⁶ Tamtéž, s. 65.

¹³⁷ TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, s. 75.

Kapitola *Kittlova škola* nás provedla životem a dílem skladatelů Viléma Blodka, Karla Richarda Šebora, Josefa Richarda Rozkošného a Františka Zdeňka Skuherského. Skladatelé byli sjednoceni do tohoto pojmu, jelikož v jejich hudebním díle můžeme nalézt odkaz Richarda Wagnera. V hledání Wagnerova působení v kompozicích autorů, postupujeme životopisnou formou a přes životní mezníky skladatelů se dostáváme k inspiračním proudům. Domníváme se, že je důležité, aby byl nabídnut ucelený přehled o životě skladatelů a jejich kompozičním vývoji. A tak v diplomové práci nejsou striktně uvedena jen díla obsahující Wagnerův vliv, ale také díla poskytující nám pohled daného autora na kompoziční techniku. Tyto skladby slouží k celkové představě doby a charakteru skladebného stylu autora.

Vilém Blodek, první z probíraných autorů, je zprvu prezentován svými ranými hudebními díly, ve kterých ukázal velký kompoziční talent. Za pomoci životopisných milníků se přesouváme k hudbě činoherní, v níž v malých náznacích sledujeme prvky Wagnerova odkazu, jimiž převážně jsou: snaha o přesné vyjádření charakteristiky postav a důležitost hudby v poměru k ději na scéně. Tyto prvky jsou shodné u všech autorů *Kittlovy školy*. Wagnerův patrný vliv v Blodkových kompozicích hledáme v *Symfonii d moll*, která, ač není operou, hudebně vykazuje ovlivnění německým inovátorem, stejně jako je tomu u nedivadelní skladby Františka Zdeňka Skuherského *Fantazie Máj pro velký orchestr*. V obou skladbách slyšíme příznačnou melodiku, mohutně znějící orchestr a propracovanost díla. V Blodkově kompozičním stylu dále představujeme operu *V studni*, která může překvapit zařazením do sledovaného proudu kvůli své délce. Opera nám ale skladebnými technikami dokazuje, že jedním z inspiračních zdrojů hudby byl Wagner. Blodkův přehled ukončujeme nedokončenou operou *Zítek*, která přebírá všechny prvky Wagnerova hudebního dramatu. Viléma Blodka v poměru s ostatními skladateli řadíme mezi jednoho z nejúspěšnějších a nejproduktivnějších autorů své doby. Co se týče námi zvoleného vlivu, je u Blodka Wagnerova inspirace nejvíce citelná v nedokončené opeře *Zítek*, ale v porovnání se Skuherského operou *Vladimír, bohův zvolenec* jsou hledané znaky u Skuherského více patrné. Wagnerův vliv u skladatele Skuherského nám dokazuje i dobová literatura, která mnohdy operu *Vladimír, bohův zvolenec* označuje jako zcela vycházející z Wagnerova vzoru.

V rozboru díla Karla Richarda Šebora začínáme *Koncertní ouverturou B dur*, kterou krátce hodnotíme v porovnání s Wagnerovou *Symfonií C dur*. Podobnost nalzáme v práci s barevně vystavěným orchestrem a se skupinou dechů. V tomto znaku

se nám prolíná práce Blodkova, Šeborova a Skuherského. Šeborova opera *Templáři na Moravě* vykazuje řadu vlastností shodujících se s Wagnerovým hudebním dramatem. Šebor vytváří dílo s mohutně znějícími sbory. V předehře představuje příznačnými motivy postavy z opery, tak jak tomu činil Wagner ve svých ouverturách. Tuto podobnost najdeme i u Josefa Richarda Rozkošného, který v předehře k opeře *Popelka* uvádí leitmotiv pocestného. Skladatelé tím docilují větší pospolitosti díla a posluchač je vtažen do děje od prvních tónů skladby. Přes Šeborovy životní údaje se dostáváme k opeře *Nevěsta husitská*, ve které skladatel vyjadřuje své zalíbení v grand opeře. Francouzská grand opera je wagneriány přijímána a sama sloužila jako inspirační fond Wagnerovi. *Nevěsta husitská* je prokomponované dílo se snahou o kompaktnost stejnou jakou vidíme u opery *Zitek* Viléma Blodka. Na závěr popisu díla Karla Richarda Šebora zmiňujeme jeho odklon od tvorby hudebního dramatu ke komické opeře. Tento fakt je důležitou součástí ke kompaktní představě o autorově díle ovlivněném Wagnerem, jelikož je na kompozici *Zmařená svatba* patrné, že starší operní styl uzavřených čísel není skladateli blízký. Odklon od hudebního dramatu je v námi dané skupině skladatelů ojedinělý. Spíše dochází k příklonu k Wagnerovu stylu a jeho prohlubování.

V kritikách k dílu Josefa Richarda Rozkošného spatřujeme mnoho rozporů. V literatuře nalezneme názor, že jeho hudba není vývojová. Toto stanovisko však není zcela objektivní, pokud budeme sledovat skladatelovu operní tvorbu. Rozkošný se od opery *Svatojánské proudy*, kde využívá efektů k uchvácení diváka, posouvá k opeře *Popelka*, která je propracovaným hudebním dramatem, což dokládá i její úspěšnost na divadelních prknech. Z jedné strany chválená opera *Popelka* je ze strany druhé odsuzována. S tímto paradoxem se setkáváme u mnoha autorů Wagnerovy doby, jelikož je společnost rozdělena na Wagnerovi příznivce a odpůrce. Je-li spatřen v nějakém díle odkaz Wagnerův, jedna strana dílo chválí, druhá dílo haní. Poslední z autorů František Zdeněk Skuherský nám nejvíc Wagnerův vliv prezentuje v díle *Vladimír, bohův zvolenec*. Ve fantazii *Máj* slyšíme fanfárový motiv rohů, který nás propojuje se Šeborovou *Koncertní ouverturou B dur*.

Závěr

Tato diplomová práce se zabývá vlivem Richarda Wagnera na vybrané žáky Jana Bedřicha Kittla. Termín *Kittlova škola* byl prvně použit v mé bakalářské práci, která se zabývala Wagnerovým hudebním působením na skladatele 2. poloviny 19. století. Z dostupné literatury bylo zřejmé, že Wagnerův vliv lze spatřit u vybraných Kittlových žáků. Jan Bedřich Kittl byl Wagnerovým přítelem. Vybrané Kittlovi žáky jsem sjednotila a zahrnula do termínu *Kittlova škola*.

V první části práce představujeme život a dílo Jana Bedřicha Kittla, který se ve svých skladebných začátcích formoval u Jana Václava Tomáška. Kittlův život jsme rozdělili na řadu mezníků. Chronologicky popisujeme stěžejní díla Kittlovy skladebné dráhy, na nichž přibližujeme, jak se vyvíjela autorova hudební řeč. Jako důležitý milník v Kittlově životě spatřujeme skladatelovu funkci ředitele na Pražské konzervatoři, kde se zasadil o mnoho pokroků. V této kapitole stručně propojujeme Jana Bedřicha Kittla s Richardem Wagnerem, za pomoci hledání stejných hudebních vzorů a přiblížením Kittlovy pomoci Wagnerovi na českém hudebním poli. Uvedení Kittlova života a kompoziční práce je důležité pro ucelenou představu podmínek formování studentů *Kittlovy školy*.

Následující kapitola, díky četné korespondenci obou skladatelů, podrobněji mapuje přátelský vztah Jana Bedřicha Kittla s Richardem Wagnerem. Krátce představuje Wagnerovo hudební drama a znaky, které v něm nalezneme. Přibližuje nám, jak se tento německý operní inovátor dostal do Prahy a tam se seznámil s Kittlem. Tato část práce dokládá blízký vztah skladatelů, podpořený Wagnerovým darováním libreta k opeře *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou* Kittlovi. Operu rozebíráme a ukazujeme, že v ní nalezneme Wagnerovy znaky, jimiž jsou větší prokomponovanost díla a využití příznačného motivu. Ač v kompozici můžeme cítit vliv velké francouzské opery, neodporuje to našemu tvrzení, že byl Kittl okouzlen Wagnerovou hudbou, jelikož sám Wagner vychází z inspiračních zdrojů velké francouzské opery.

Ve třetí kapitole přibližujeme pojem *Kittlova škola*. Hudební svět se rozklenul na dva tábory, Wagnerovi příznivce a odpůrce. Pro skladatele nebylo výhodné, se vědomě hlásit k Wagnerovu odkazu. V kapitole jsou rozebráni čtyři hudebníci z kompoziční třídy Jana Bedřicha Kittla. *Kittlova škola* popisuje život a dílo skladatelů Viléma Blodka, Karla Richarda Šebora, Josefa Richarda Rozkošného a Františka

Zdeňka Skuherského. Ti byli sjednoceni do tohoto pojmu, jelikož v jejich hudebním díle můžeme nalézt odkaz Richarda Wagnera. Je důležité, aby byla nabídnuta ucelená představa o tvorbě těchto skladatelů, a tak postupujeme životopisnou formou, díky které se dostáváme k dílům a vlivům v nich slyšitelných. V práci nejsou uvedeny pouze skladby s patrným Wagnerovým vlivem, ale také díla, která nám poskytnou náhled na kompoziční vývoj daného skladatele.

V diplomové práci ukazujeme, jaký vliv měla hudba Richarda Wagnera na vybrané české skladatele. U skladatelů jsme našli souvislost, na jejímž základě vznikl termín *Kittlova škola*.

Bibliografie

A. R. *K výročí J. R. Rozkošného*. Hudební rozhledy. 1953, VI(14).

BÁLEK, Jindřich. Richard Wagner: Tannhäuser. *Vltava* [online]. [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/klasika/tipy/_zprava/richard-wagner-tannhauser--1576809.

BLAHYNKA, Miloslav, BAJGAROVÁ, Jitka, ed. *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí: Francouzská revoluční píseň Ca ira v opeře Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza Jana Bedřicha Kittla*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007, 506 s. ISBN 978-80-87112-00-7.

BÖHMOVÁ ZAHRADNÍČKOVÁ, Zdeňka. *Slavní čeští klavíristé a klavírní pedagogové z 18. a 19. století*. Praha: Supraphon, 1986, 172 s.

BUDIŠ, Ratibor. *Vilém Blodek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964, 40 s.

HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, 686 s.

HUTTER, Josef a Zdeněk CHALABA. *České umění dramatické: Zpěvohra*. Praha: Šolc a Šimáček, spol., 1941, 384 s.

CHVÁLA, Emanuel. *Čtvrtstoletí české hudby*. Praha: FR. A. Urbánek, 1888, 61 s.

JANOTA, Dalibor a Jan P. KUČERA. *Malá encyklopedie české opery*. 1. Praha: Paseka, 1999, 347 s. ISBN 80-7185-236-8.

KUČERA, Jan P. *Drama zrozené hudbou: Richard Wagner*. 1. Praha: Paseka, 1995, 266 s. ISBN 80-7185-002-0.

LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití III*. Praha, 1900.

LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián*. In: HANSLICK, Eduard. Praha: Supraphon, 1992, 421 s. ISBN 80-7058-280-4.

LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. 1. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, 698 s. ISBN 80-7008-188-0.

Národní listy. 1865, **5**(3).

NEJEDLÝ, Zdeněk a Otakar OSTRČIL. *Korespondence*. Praha: Academia, 1982, 239 s.

OČADLÍK, Mirko. *Svět orchestru: České orchestrální skladby 2. díl*. Praha: Orbis, 1946, 697 s.

PACLT, Jaromír. *Půl století od smrti Karla Šebora*. Hudební rozhledy. 1953, **6**(8).

PLAVEC, Josef. *František Škroup*. Praha: Melatrich, 1941, 658 s.

Politik: večerní vydání. 1863, **2**(267).

POSPÍŠIL, Milan. *Meeyerbeer a česká opera 19. století*. Hudební věda. 1997, **34**(4).

POSPÍŠIL, Milan. *Karel Šebor*. Harmonie, 8, 2003, č. 8.

SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. Praha: BB/art, 2006, 695 s. ISBN 80-7341-905-X.

STAPLETON, Karl. *Karel Šebor (Richard)* [online]., 1 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: www.oxfordmusiconline.com.

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkievicz, 2006, 359 s. ISBN 80-86768-16-3.

ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie. 66 s.

TARANTOVÁ, Marie. *Kdo je J. F. Kittl*. Praha: Orbis, 1948, 31 s.

TARANTOVÁ, Marie. Dopisy Richarda Wagnera: Z pražské sbírky továrníka Morawetze. *Tempo*. Praha, 1938, 17(14).

TOPINKA, Evžen a Jitka BAJGAROVÁ. *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí: Čeští vojenští hudebníci v Haliči*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007, 206 s. ISBN 978-80-87112-00-7.

TYRREL, John. *Česká opera*. Brno: Opus Musicus, 1992, 401 s. ISBN 80-900314-1-2.

VALNÍČKOVÁ Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, 26 s.

VYSLOUŽIL, Jiří. Rozkošný, Josef Richard. *Grove Music Online* [online]. , 1 [cit. 2017-04-10]. Dostupné z: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24027?q=rozkosny&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

WENIG, Jan. *Byli v Praze. 3*. Praha: Supraphon, 1980, 199 s.

Přílohy

SEZNAM PŘÍLOH:

- A – český překlad libreta Richarda Wagnera opery *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou*
- B – partitura předehry opery Richarda Wagnera *Tannhäuser*, úvodní část
- C – opera *V studni* Viléma Blodka, část
- D – ukázka libreta opery *Drahomíra* Karla Richarda Šebora
- E – předehra k opeře *Nevěsta husitská* Karla Richarda Šebora, klavírní transkripce, část
- F - předehra *fantazie Máj* Josefa Richarda Rozkošného, klavírní transkripce, část

Jednání první.

Veliké prostranství před zámekem na venkově. Husté listnaté sady veřejné v pravo.

Úvod. Č. 1.

(Giuseppe, Klára, Bonatti, Cola. Venkovský lid. Měšťané a měštanky z Nizzy. Vojáci od posádky ze Saorgio.)

Sbor všech. Dnes si slavně zaplesejme,
dnes je slavnost vznešená!

Zaplesejme, zazpívejme!

Ples vždy život znamená.

Pan markýs buď živ a zdrav!

Klára (v levo mezi lidem venkovským k Giuseppovi)

Tys truchlivý? Což veselosti bůže

v tu slavnost nerozohní ňadra tvá?

Giuseppe (zamyšlený stojí opřen o sochu kamennou
a posuňkem nepokoj jeví).

Klára (k sobě). Proč as truchlí? Tak snadno ple-
sat může.

O kéžby znal, jak mocná láska má?

Sbor. He, dívky, vína nalejte
a hostí svých si všimejte!

(připíjejíce)

Náš pan markýs ať žije!

Klára. Giuseppe můj, což pak ti je?

Jen o tebe se strachuji,

neb já jen tebe miluji.

PŘÍLOHA B – partitura přede hry opery Richarda Wagnera *Tannhäuser*, úvodní část

Besetzung:
Corno 1. 2,
3, Streich-

RICHARD WAGNER.

(1813 - 1883)

The smallest disposition of the
Orchestra permissible: Flauto 1,
Clarin. 1. 2, Corno 1. 2, Tromba 1. 2,
Trombone 3, Stringquintet.

OVERTÜRE
zu der Oper

OVERTURE
to the Opera

TANNHÄUSER.

TANNHAUSER.

Andante maestoso. (♩ = 50)

The musical score is presented in a standard orchestral format. It begins with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The tempo is 'Andante maestoso' with a metronome marking of 50 quarter notes per minute. The score includes several systems of staves, with the first system containing woodwinds and strings. The second system features woodwinds and brass. The third system includes woodwinds and strings. The fourth system shows woodwinds and brass. The fifth system contains woodwinds and strings. The sixth system features woodwinds and brass. The seventh system includes woodwinds and strings. The eighth system shows woodwinds and brass. The ninth system contains woodwinds and strings. The tenth system features woodwinds and brass. The eleventh system includes woodwinds and strings. The twelfth system shows woodwinds and brass. The thirteenth system contains woodwinds and strings. The fourteenth system features woodwinds and brass. The fifteenth system includes woodwinds and strings. The sixteenth system shows woodwinds and brass. The seventeenth system contains woodwinds and strings. The eighteenth system features woodwinds and brass. The nineteenth system includes woodwinds and strings. The twentieth system shows woodwinds and brass. The twenty-first system contains woodwinds and strings. The twenty-second system features woodwinds and brass. The twenty-third system includes woodwinds and strings. The twenty-fourth system shows woodwinds and brass. The twenty-fifth system contains woodwinds and strings. The twenty-sixth system features woodwinds and brass. The twenty-seventh system includes woodwinds and strings. The twenty-eighth system shows woodwinds and brass. The twenty-ninth system contains woodwinds and strings. The thirtieth system features woodwinds and brass. The thirty-first system includes woodwinds and strings. The thirty-second system shows woodwinds and brass. The thirty-third system contains woodwinds and strings. The thirty-fourth system features woodwinds and brass. The thirty-fifth system includes woodwinds and strings. The thirty-sixth system shows woodwinds and brass. The thirty-seventh system contains woodwinds and strings. The thirty-eighth system features woodwinds and brass. The thirty-ninth system includes woodwinds and strings. The fortieth system shows woodwinds and brass. The forty-first system contains woodwinds and strings. The forty-second system features woodwinds and brass. The forty-third system includes woodwinds and strings. The forty-fourth system shows woodwinds and brass. The forty-fifth system contains woodwinds and strings. The forty-sixth system features woodwinds and brass. The forty-seventh system includes woodwinds and strings. The forty-eighth system shows woodwinds and brass. The forty-ninth system contains woodwinds and strings. The fiftieth system features woodwinds and brass. The fifty-first system includes woodwinds and strings. The fifty-second system shows woodwinds and brass. The fifty-third system contains woodwinds and strings. The fifty-fourth system features woodwinds and brass. The fifty-fifth system includes woodwinds and strings. The fifty-sixth system shows woodwinds and brass. The fifty-seventh system contains woodwinds and strings. The fifty-eighth system features woodwinds and brass. The fifty-ninth system includes woodwinds and strings. The sixtieth system shows woodwinds and brass. The sixty-first system contains woodwinds and strings. The sixty-second system features woodwinds and brass. The sixty-third system includes woodwinds and strings. The sixty-fourth system shows woodwinds and brass. The sixty-fifth system contains woodwinds and strings. The sixty-sixth system features woodwinds and brass. The sixty-seventh system includes woodwinds and strings. The sixty-eighth system shows woodwinds and brass. The sixty-ninth system contains woodwinds and strings. The seventieth system features woodwinds and brass. The seventy-first system includes woodwinds and strings. The seventy-second system shows woodwinds and brass. The seventy-third system contains woodwinds and strings. The seventy-fourth system features woodwinds and brass. The seventy-fifth system includes woodwinds and strings. The seventy-sixth system shows woodwinds and brass. The seventy-seventh system contains woodwinds and strings. The seventy-eighth system features woodwinds and brass. The seventy-ninth system includes woodwinds and strings. The eightieth system shows woodwinds and brass. The eighty-first system contains woodwinds and strings. The eighty-second system features woodwinds and brass. The eighty-third system includes woodwinds and strings. The eighty-fourth system shows woodwinds and brass. The eighty-fifth system contains woodwinds and strings. The eighty-sixth system features woodwinds and brass. The eighty-seventh system includes woodwinds and strings. The eighty-eighth system shows woodwinds and brass. The eighty-ninth system contains woodwinds and strings. The ninetieth system features woodwinds and brass. The hundredth system includes woodwinds and strings. The hundred and first system shows woodwinds and brass. The hundred and second system contains woodwinds and strings. The hundred and third system features woodwinds and brass. The hundred and fourth system includes woodwinds and strings. The hundred and fifth system shows woodwinds and brass. The hundred and sixth system contains woodwinds and strings. The hundred and seventh system features woodwinds and brass. The hundred and eighth system includes woodwinds and strings. The hundred and ninth system shows woodwinds and brass. The hundred and tenth system contains woodwinds and strings. The hundred and eleventh system features woodwinds and brass. The hundred and twelfth system includes woodwinds and strings. The hundred and thirteenth system shows woodwinds and brass. The hundred and fourteenth system contains woodwinds and strings. The hundred and fifteenth system features woodwinds and brass. The hundred and sixteenth system includes woodwinds and strings. The hundred and seventeenth system shows woodwinds and brass. The hundred and eighteenth system contains woodwinds and strings. The hundred and nineteenth system features woodwinds and brass. The hundred and twentieth system includes woodwinds and strings. The hundred and twenty-first system shows woodwinds and brass. The hundred and twenty-second system contains woodwinds and strings. The hundred and twenty-third system features woodwinds and brass. The hundred and twenty-fourth system includes woodwinds and strings. The hundred and twenty-fifth system shows woodwinds and brass. The hundred and twenty-sixth system contains woodwinds and strings. The hundred and twenty-seventh system features woodwinds and brass. The hundred and twenty-eighth system includes woodwinds and strings. The hundred and twenty-ninth system shows woodwinds and brass. The hundred and thirtieth system contains woodwinds and strings. The hundred and thirty-first system features woodwinds and brass. The hundred and thirty-second system includes woodwinds and strings. The hundred and thirty-third system shows woodwinds and brass. The hundred and thirty-fourth system contains woodwinds and strings. The hundred and thirty-fifth system features woodwinds and brass. The hundred and thirty-sixth system includes woodwinds and strings. The hundred and thirty-seventh system shows woodwinds and brass. The hundred and thirty-eighth system contains woodwinds and strings. The hundred and thirty-ninth system features woodwinds and brass. The hundred and fortieth system includes woodwinds and strings. The hundred and forty-first system shows woodwinds and brass. The hundred and forty-second system contains woodwinds and strings. The hundred and forty-third system features woodwinds and brass. The hundred and forty-fourth system includes woodwinds and strings. The hundred and forty-fifth system shows woodwinds and brass. The hundred and forty-sixth system contains woodwinds and strings. The hundred and forty-seventh system features woodwinds and brass. The hundred and forty-eighth system includes woodwinds and strings. The hundred and forty-ninth system shows woodwinds and brass. The hundred and fiftieth system contains woodwinds and strings. The hundred and fifty-first system features woodwinds and brass. The hundred and fifty-second system includes woodwinds and strings. The hundred and fifty-third system shows woodwinds and brass. The hundred and fifty-fourth system contains woodwinds and strings. The hundred and fifty-fifth system features woodwinds and brass. The hundred and fifty-sixth system includes woodwinds and strings. The hundred and fifty-seventh system shows woodwinds and brass. The hundred and fifty-eighth system contains woodwinds and strings. The hundred and fifty-ninth system features woodwinds and brass. The hundred and sixtieth system includes woodwinds and strings. The hundred and sixty-first system shows woodwinds and brass. The hundred and sixty-second system contains woodwinds and strings. The hundred and sixty-third system features woodwinds and brass. The hundred and sixty-fourth system includes woodwinds and strings. The hundred and sixty-fifth system shows woodwinds and brass. The hundred and sixty-sixth system contains woodwinds and strings. The hundred and sixty-seventh system features woodwinds and brass. The hundred and sixty-eighth system includes woodwinds and strings. The hundred and sixty-ninth system shows woodwinds and brass. The hundred and seventieth system contains woodwinds and strings. The hundred and seventy-first system features woodwinds and brass. The hundred and seventy-second system includes woodwinds and strings. The hundred and seventy-third system shows woodwinds and brass. The hundred and seventy-fourth system contains woodwinds and strings. The hundred and seventy-fifth system features woodwinds and brass. The hundred and seventy-sixth system includes woodwinds and strings. The hundred and seventy-seventh system shows woodwinds and brass. The hundred and seventy-eighth system contains woodwinds and strings. The hundred and seventy-ninth system features woodwinds and brass. The hundred and eightieth system includes woodwinds and strings. The hundred and eighty-first system shows woodwinds and brass. The hundred and eighty-second system contains woodwinds and strings. The hundred and eighty-third system features woodwinds and brass. The hundred and eighty-fourth system includes woodwinds and strings. The hundred and eighty-fifth system shows woodwinds and brass. The hundred and eighty-sixth system contains woodwinds and strings. The hundred and eighty-seventh system features woodwinds and brass. The hundred and eighty-eighth system includes woodwinds and strings. The hundred and eighty-ninth system shows woodwinds and brass. The hundred and ninetieth system contains woodwinds and strings. The hundred and ninety-first system features woodwinds and brass. The hundred and ninety-second system includes woodwinds and strings. The hundred and ninety-third system shows woodwinds and brass. The hundred and ninety-fourth system contains woodwinds and strings. The hundred and ninety-fifth system features woodwinds and brass. The hundred and ninety-sixth system includes woodwinds and strings. The hundred and ninety-seventh system shows woodwinds and brass. The hundred and ninety-eighth system contains woodwinds and strings. The hundred and ninety-ninth system features woodwinds and brass. The thousandth system includes woodwinds and strings.

PŘÍLOHA C – opera *V studni* Viléma Blodka, část

This image displays a page of musical notation for the opera *V studni* by Vilém Bloděk. The score is arranged in two systems of staves. The upper system consists of ten staves, and the lower system consists of four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, with the forte (*f*) dynamic being prominent throughout. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation is dense and detailed, typical of a full orchestral score.

— 33 —

{ krutý volá boj,
krev svou nechť vylívá
nepřátelský roj.
Nechať padne kříže
zaslepený syn:
nás ku zdaru víže
podnikavý čin!
(Opona spadne.)

Jednání třetí.

Velká síň korunní na hradě knížecím.

Výstup 1.

Drahomíra se svými děvicemi; Slavína;
načež stráže, vojínové, porobci, popové, lechové
a v čele Krůvoj; posléze slavnostní průvod
vracejícího se vítěze Boleslava.

Sbor.

Ať chvála, čest a vítězosláva
zazněje trůnu Boleslava
po celé vlasti, po Čechách,
a jeho orlice ať skvělojasná
se jako hvězda skvěle čarokrásná
a svítá po všech dědinách.

Bibliotéka op. textův. Č. 1.: **Drahomíra.**

3

Nevěsta husitská.

Velká romantická opera od K. R. Šebora.

Předehra.
Moderato.

Směs pro piano na 2 ruce
upravil skladatel.

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a dynamic marking of *f* and ends with a *dim.* marking. The fourth system concludes with a *ff* marking and a final cadence. A circular library stamp from the National Library of the Czech Republic is visible in the upper left quadrant of the score. Handwritten numbers '32066' and 'KR 51806' are present in the upper right area.

Lásky máj.

Pastýřské intermezzo.

Předehra.

Allegretto.

Jos. Rich. Rozkošný

Klavír.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and an Allegretto tempo. The first system shows the initial chords and a simple melody. The second system continues the melody with some grace notes. The third system features a more active bass line and a change to mezzo-forte (*mf*). The fourth system has a piano (*p*) dynamic in the bass and mezzo-forte (*mf*) in the treble. The fifth system is marked forte (*f*) and features a more complex bass line. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*ritard.*) marking.