

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Katedra muzikologie**

**PŘIJETÍ OPER FRANCOUZSKÝCH SKLADATELŮ  
ČESKOU VEŘEJNOSTÍ V 90. LETECH 19. STOLETÍ:  
NÁRODNÍ DIVADLO V PRAZE**

The Reception of the Operas written by French  
Composers of the Czech Public in the 1890s:  
National Theatre in Prague

Bakalářská diplomová práce

Marie Jihlavcová

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

Olomouc 2012

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

V Olomouci dne 25. 4. 2012

.....

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

## Obsah:

Úvod.....	5
1. Kulturně-historické pozadí 90. let 19. století v českých zemích .....	7
2. Francouzská opera v 19. století .....	11
3. Francouzské opery na scéně Národního divadla v Praze v 90. letech 19. století.....	17
3. 1. Operní repertoár Národního divadla a zařazení francouzských oper .....	17
3. 2. Recenze a posudky na francouzské opery na české scéně .....	27
4. Tvůrčí recepce francouzských oper českými skladateli v 90. letech 19. století.....	42
5. Francouzsko-české styky ředitelství Národního divadla v 90. letech 19. století.....	51
Závěr.....	65
Resumé.....	68
Summary.....	69
Résumé.....	70
Prameny a literatura.....	71

## Úvod

Předmětem bakalářské práce jsou opery francouzských skladatelů a jejich přijetí českou veřejností v 90. letech 19. století. Přijetí oper sledujeme ve dvou rovinách – na základě české dobové kritiky a na základě tvorby některých českých skladatelů. Důležitou částí práce je zmapování francouzsko-českých styků ředitelství Národního divadla v Praze na základě korespondence, dochované v Národním archivu. Cílem práce je ozřejmit, jakou roli hrály francouzské opery v rámci repertoáru Národního divadla a české tvorby.

Dvěma úvodními kapitolami nastíníme kulturně-společenské pozadí 90. let 19. století v českých zemích a stručně shrneme francouzskou operu 19. století. V první z nich vycházíme zejména z publikace *Hudba v českých zemích*, konkrétně z kapitoly *Nová hudba* od Jitky Ludvové a Vladimíra Lébla. Francouzskou hudbu shrneme s použitím *Dějiny opery* od Jana Trojana a text obohatíme poznatky ze studie Jeana-Christopha Brangera.

Ve třetí kapitole se zabýváme francouzskými operami, uvedenými na scéně Národního divadla v 90. letech 19. století. Odhalíme faktory, které ovlivňovaly operní repertoár Národního divadla a nastíníme zasazení francouzských oper do repertoáru. Tato část rovněž přiblíží proces přijímání nových děl a částečně odhalí zákulisí Národního divadla. Dále se zabýváme přijetím francouzských oper českou kritikou. Soustředíme se na opery, uvedené v 90. letech 19. století v Národním divadle, ale zmíníme také názory na jiné francouzské opery. V oblasti hudebních recenzí vycházíme především z časopisů *Dalibor* a *Národní listy*.

Pro kapitolu, zaměřenou na tvůrčí recepci českými skladateli, je cenným zdrojem informací publikace *Z mých hudebních pamětí* od hudebního kritika Emanuela Chvály. Autor do knihy plánoval zařadit kapitolu o francouzské opeře, ale smrt mu v tom bohužel zabránila. Výrazným kritikem francouzské opery byl Zdeněk Nejedlý. K odhalení kritických postojů nám poslouží jeho publikace *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. K objasnění tvůrčí recepce nám také pomůže studie Jiřího Kopeckého,

týkající se opery *Eva* od Josefa Bohuslava Foerster, a některé studie Marty Ottlové a Milana Pospíšila.

Následující kapitola, která se zabývá francouzsko-českými styky Národního divadla, je stěžejní částí práce. Vychází z rozsáhlé korespondence ředitelství Národního divadla, uložené v Národním archivu (fond Archiv Národního divadla). Pomůže nám proniknout do komplikovanosti francouzsko-českých vztahů na poli hudby. Mapuje, do jaké míry a v jakých souvislostech Národní divadlo komunikovalo s Francouzi, a umožní porovnat skutečně realizovaná představení s těmi, o kterých se jednalo v korespondenci.

Pod pojmem „francouzský skladatel“ práce rozumí autora obecně považovaného za francouzského skladatele, jehož původ nemusí být nutně francouzský (např. Meyerbeer). Některé komické opery hraničí s operetou a jejich žánrové zařazení je v různých zdrojích odlišné. Dílo považujeme za operu nebo operetu dle statistických údajů archivu Národního divadla. Stejný zdroj uplatňujeme při uvádění českých názvů francouzských oper, u nichž občas nalézáme odchylky – např. opery *Cech písařů* (v některém tisku *Cech písařský*), *Zedník a zámečnick* (*Zedník zámečnickem*) a *Faust a Markéta* (dodnes se častěji užívá zdvojnásobná podoba *Faust a Markétka*). Veškeré cizojazyčné citace jsou přeloženy autorkou práce.

## 1. Kulturně-historické pozadí 90. let 19. století v českých zemích

České národní obrození první poloviny 19. století vedlo k národnímu uvědomění a snahám formovat českou moderní společnost. Po vyhlášení Říjnového diplomu v roce 1860 docházelo v rámci monarchie k postupnému vzestupu českého měšťanstva. Nárůst majetku české šlechty a buržoazie pozvedl ekonomický význam českých zemí v rámci monarchie. Vzestup českého národa v druhé polovině 19. století vedl k vyostření už tak napjatých vztahů mezi českým a německým obyvatelstvem (Němci tvořili přibližně třetinu populace českých zemí). Změny proběhly také v oblasti politiky. V 80. a 90. letech do politického života vstoupily nové politické strany, vyvažující protichůdné postoje staročechů a mladočechů, a české země dospěly k pluralitnímu politickému systému.<sup>1</sup> Národní smýšlení proniklo i do oblasti umění. Začaly se projevovat snahy konkurovat umění jiných národů. V souvislosti s důsledky průmyslové revoluce a s ní spojenými technickými pokroky byla „modernost“ žádoucí ve všech průmyslových i společenských odvětvích včetně umění.<sup>2</sup> Vzhledem k zaměření práce se budeme v následujícím textu více věnovat oblasti hudby.

Finanční podmínky pro český hudební provoz nebyly v druhé polovině 19. století ideální. Německý hudební život na tom byl podobně, ale více se u něj projevila opora mecenášů. Skladatelské povolání se až na úzký okruh autorů neobešlo bez ekonomických potíží. Ve špatné sociální situaci se nacházeli i členové orchestrů divadel.<sup>3</sup> Soupeření českého a německého obyvatelstva se v oblasti umění odehrávalo zejména na divadelních prknech.

České divadlo bylo od poloviny 19. století vnímáno jako symbol českého národa. Velkou část repertoáru zahrnovala česká tvorba. Zábavní funkce divadla byla upozadřována a naopak byl vyzdvihován jeho vzdělávací význam. Zároveň české divadlo muselo brát v potaz (s ohledy na finance) preference publika, které se někdy rozcházely s uměleckými hodnotami

---

<sup>1</sup> Efmertová, Marcela. *České země v letech 1848–1918*. Praha 1998. s. 93–105.

<sup>2</sup> Lébl, Vladimír – Ludvová, Jitka. Nová doba (1860–1938). In: *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. J. Černý a kol. Druhé vydání. Praha 1989. s. 341–342.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 350–351.

doby. V 19. století český hudební provoz postrádal dostatečné jeviště pro uvádění oper, což bylo nejvíce pocíťováno při snahách o uvedení velkých francouzských oper. Dostatečnou kapacitu nezajistilo ani Prozatímní divadlo, otevřené v roce 1862. Přesto bylo jeho zrození výrazným posunem českého divadelnictví. Občasná operní představení ve Stavovském divadle a pražských arénách vystřídala stálá scéna Prozatímního divadla. Dalším důležitým mezníkem bylo otevření Národního divadla (1881, 1883), které vedlo ke zkvalitnění českého operního provozu a usnadnilo realizaci náročnějších oper. V 90. letech 19. století mohlo české divadelnictví těžit ze zkušeností předchozích let, kterých nabylo v Prozatímním divadle a v Národním divadle 80. let.

Německý divadelní provoz v českých zemích jednoznačně dominoval až do vzniku Národního divadla v Praze. Významnou osobností německého divadla byl Angelo Neumann, který se stal roku 1885 ředitelem Královského německého zemského divadla, sídlícího ve Stavovském divadle. Na stavbu Národního divadla Němci odpověděli novou budovou (Nové německé divadlo – dnešní budova Státní opery), jejíž stavba byla dokončena v roce 1888. Budova sloužila pouze pro operu a operetu – činohra zůstala ve Stavovském divadle.<sup>4</sup>

Vazby na německé zázemí byly v oblasti hudby zjevné. Přes antipatie českého a německého národa nacházela česká hudební produkce největší odbytiště hlavně v německých zemích. V oblasti výtvarného umění a literatury nebyly německé vazby tak silné a výrazně se v ní odrazila inspirace francouzskou kulturou.<sup>5</sup>

Ve výtvarném umění 60–80. letech 19. století se projevil „obrozenecký romantismus“ s realistickým zaměřením na soudobý život. Nejvíce se v této době prosadil Josef Mánes. Z 90. let můžeme jako významné malíře doby jmenovat Juliuse Mařáka, Antonína Chittusiho, Jakuba Schikanedera a Ludka Marolda.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Lébl, Vladimír – Ludvová, Jitka. Nová doba (1860–1938). In: *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. J. Černý a kol. Druhé vydání. Praha 1989. s. 370–375.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 358.

<sup>6</sup> Efmertová, Marcela. *České země v letech 1848–1918*. Praha 1998. s. 343–344.



Živelný vývoj můžeme sledovat i na poli literatury. Vedle májovců (almanach Máj 1858) existovaly v druhé polovině 19. století další výrazné literární směry – lumírovci a ruchovci. Ruchovci svou tvorbu vnímali jako službu národu a tíhli k národní tradici. Programem lumírovců byla reprezentace národa, přestože jejich práce neměly výrazný nacionální podtext.<sup>7</sup> O vzhlížení k modernismu i v oblasti literatury svědčilo vydání *Manifestu české moderny* v roce 1895 skupinou českých básníků.

Ve druhé polovině 19. století v českých zemích dominovala preference vokální hudby, která snáze a přesněji vystihovala kolorit národa. Po vyhlášení Říjnového diplomu se začaly zakládat různorodé spolky, stvrzující národní soudržnost a kolektivitu. Velice se rozšířily pěvecké spolky, které se tradičně účastnily různých veřejných akcí na venkově i ve městech. Jejich počet ale časem klesal. V roce 1891 vznikla Jednota zpěváců československých, která měla zajistit pevnou organizaci, ale úpadek nezastavila. S kritikou se setkal průnik brakové produkce a diletantismu do pěveckých spolků.<sup>8</sup>

V průběhu 90. let začala nabývat na důležitosti instrumentální hudba. Často vycházela z vokální melodiky a tím si získávala oblibu publika. V letech 1860 – 1890 nenacházela koncertní hudební produkce u českého obecnstva dostatečnou oporu. Provozovala se nepravidelně, obvykle při příležitosti dobročinných akcí. Značný posun v koncertním provozu zaznamenala 90. léta. Pro instrumentální hudbu byl významný vznik Českého kvarteta v roce 1891 a České filharmonie v roce 1896. Oproti předchozím dekadám poklesl počet regionálních skladatelů, kteří se podíleli na repertoáru. V oblasti instrumentální hudby došlo v 90. letech k výrazné profesionalizaci.<sup>9</sup>

Česká hudební žurnalistika obvykle vyzdvihovala určitý okruh autorů, v důsledku čehož se další skladatelé buď přizpůsobili stylu protěžovaných autorů nebo byli kritikou podceňováni a nepochopeni. Snáze dosahovali

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 324–327.

<sup>8</sup> Lébl, Vladimír – Ludvová, Jitka. Nová doba (1860–1938). In: *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. J. Černý a kol. Druhé vydání. Praha 1989. s. 365–370.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 378–380.

úspěchu skladatelé, sídlící v Praze. Na popularitě jim naopak ubral pobyt v cizí zemi. Pokud emigrovali, často upadali v zapomnění.<sup>10</sup> Velmi negativně bylo pohlíženo na sklony k lehčí operetní hudbě.

V 90. letech 19. století se výrazně prosadilo výstavnictví. V roce 1891 se uskutečnila Zemská jubilejní výstava. Původně měla mít obecný ráz, ale díky neshodám s Němci, kteří svou účast na výstavě nakonec odmítli, dostala národní charakter. Jednalo se o přehlídku českého hospodářství, obchodu, vědy, techniky i kultury. Úspěch výstavy podpořil myšlenku na uspořádání Národopisné výstavy v roce 1895. Další významná výstava v Praze proběhla v roce 1898 – Výstava architektury a inženýrství.<sup>11</sup>

V 90. letech 19. století se v české kultuře výrazně projevovaly nacionální tendence. V důsledku modernizace společnosti se zapadání Čechů do „pokrokového“ kontextu stalo národní prioritou.

---

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 384–385.

<sup>11</sup> Efmertová, Marcela. *České země v letech 1848–1918*. Praha 1998. s. 384–399.

## 2. Francouzská opera v 19. století

V 18. století konkurovala italské opeře zejména francouzská opera. To se nezměnilo ani na počátku 19. století, kdy se stala Paříž jedním z nejvýznamnějších operních center. V 19. století můžeme rozlišovat tři žánry francouzské opery. Byly jimi velká opera, opéra comique a drame lyrique. Podle zaměření libreta můžeme určit i další typy oper, formálně spadajících do jednoho ze tří zmíněných žánrů. Docházelo však k prolínání jednotlivých prvků a ne všechny opery jednoznačně náležejí do jedné z kategorií. Na závěr kapitoly nastíníme tendence a motivace francouzské opery v 19. století.

V 19. století nacházíme ve francouzských operách často náměty, vycházející z porevoluční atmosféry Francie. Rané opery tohoto typu bývají označovány jako „osvobozenecké“. Pro tato díla je typický odpor hrdinů vůči nenáviděnému tyranovi. Kromě tematického zaměření opery se francouzská revoluce projevila v uplatnění pochodových a slavnostních fanfár. „Osvobozenecká opera“ formálně vycházela z žánru opera comique s mluvenými dialogy. Za předního představitele tohoto operního typu a zároveň za mezistupeň mezi Christophem Willibaldem Gluckem a romantickou operou můžeme považovat Luigiho Cherubiniho (1760–1842). Ten se nejvíce proslavil operou *Vodař (Les Deux journées)*. Dalším raným skladatelem na pomezí romantického slohu je Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817). Jeho nejznámější dílo *Josef v Egyptě (Joseph)* zkomponoval na biblické téma, inspirované dramatem Alexandra Duvala. Podle Jana Trojana tato kompozice spadá svým námětem do okruhu „literární opery“.

Za předzvěst velké opery můžeme považovat dílo skladatele italského původu Gaspara Luigiho Spontiniho (1774–1851), působícího na počátku 19. století v pařížském operním prostředí. V první dekádě 19. století se proslavil velkou operou *Vestálka (1807)*. Následující *Fernand Cortez (1809)* nemá srovnatelnou hodnotu s *Vestálkou*, ale ohromuje vizuálním přepychem.

Pro první polovinu 19. století je v hudebním světě příznačný rozkvět velké opery. Tímto termínem se v počátku 19. století označovala opera závažného charakteru s recitativy, protikladná lehčímu typu opéra comique

s mluvenými dialogy. Později se označení spojovalo přímo s určitým okruhem skladatelů a libretistů. Jan Trojan vymezil velkou operu jako: „[...] široce založenou formu o 4 – 5 jednáních, na heroicko-historické náměty, jejíž rozkvět spadá do poloviny 19. století.“<sup>12</sup> Tento operní žánr se začal provozovat v Opéra de Paris, pro kterou sloužila budova pařížské Grand Opéra, od roku 1875 nahrazená budovou Palais Garnier, kde pařížská opera sídlí dodnes. U zárodků velké opery stál Louis Véron, tehdejší ředitel Opéra de Paris. S tímto žánrem se také neodmyslitelně pojí jméno Eugèna Scribea, předního francouzského libretisty a rovněž úspěšného činoherního autora.

Velká pařížská opera se snažila o srozumitelnost bez nutnosti fixace na text. Tato snaha se projevila na libretech. Nutností libreta bylo využití estetiky *couleur locale* (lokální kolorit), vystihující prostředí opery. V souladu s touto estetikou libretisté pracovali se symbolikou a typizací postav. Velká opera upoutala pozornost publika především vizuální stránkou a stala se honosnou „bombastickou“ podívanou pro obecnost. Ohromovala scénickými efekty, silou davových scén a v neposlední řadě oslnivými baletními výstupy. Příznačné je pro ni využívání technických vymožeností (např. diorama<sup>13</sup>, světelné efekty atd.). Děj opery je podporován i hudební stránkou díla. Také skladatelé se snažili vystihnout lokální kolorit. Velký význam měla orchestrace, podílející se na atmosféře děje.

Za nejtypičtějšího představitele pařížské velké opery je pokládán Giacomo Meyerbeer (1791–1864). Ačkoliv se jedná o skladatele německého původu s poitalštěným jménem, můžeme ho vzhledem k jeho skladatelskému působení v Paříži a významu pro žánr velké opery považovat za francouzského skladatele. V jeho pětiaktové opeře *Robert Ďábel* (*Robert le Diable*) upoutal pozornost mohutnými sbory a jedinečnou orchestrací. Na úspěchu opery mělo nemalý podíl libreto od Eugèna Scribea a Casimira Delavigne s typicky romantickým námětem o vykoupení lidské bytosti láskou (témata tohoto druhu často zhudebňoval i Richard Wagner). Mohutným a nejhranějším Meyerbeerovým dílem jsou *Hugenoti*, pětiaktová opera

---

<sup>12</sup> Trojan, Jan. *Dějiny opery*. První vydání, Praha a Litomyšl 2001. s. 120.

<sup>13</sup> Diorama v divadle sloužilo k vyvolání dojmu skutečného prostředí. Jednalo se o velký obraz na pozadí scény. Plastický dojem navozovaly reálné rekvizity, umístěné v popředí.

o mileneckém vztahu na pozadí tragiky náboženských válek 16. století. Vysoká koncentrace jevištní efektů přispěla k úspěchu díla. Z dalších Meyerbeerových oper můžeme jmenovat *Proroka (Le Prophète)*, *Afričanku (L'Africaine)* a méně významné dílo *Dinora (Dinorah)*.

V žánru velké opery se kompozicí *Němá z Portici (La Muette de Portici)* výrazně prosadil Daniel François Esprit Auber (1782–1871). Autory libreta byly (jako v případě *Roberta Dábla*) Scribe a Delavigne. Jacquese Fromental Halévyho (1799–1862) proslavila *Židovka (La Juive)*, velká pětiaktová opera. Patřila k nejnákladnějším představením pařížské scény a dosáhla úspěchu na mnoha světových jevištích.

Opéra comique v 19. století navazovala na předchozí vývoj tohoto žánru. Z formálního hlediska se stále jednalo o operu s mluvenými dialogy. V první fázi se vyznačovala výrazným uplatněním vážných a sentimentálních témat. Také se v porovnání s italskou buffou kladl větší důraz na literární hodnotu libreta. Děj často vycházel z pověstí či hrdinských příběhů. Vývojový posun žánru opéra comique nastal v Auberových operách.

François-Adrien Boieldieu (1775–1834) byl prvním významným skladatelem francouzské komické opery 19. století. Úspěchu dosáhl s jednoaktovou operou *Kalif bagdaský (Le Calife de Bagdad)*, ale nejvíce ho proslavila tříaktová *Bílá paní (La Dame blanche)*, zasazená do typického romantického prostředí – skotského zámeckého sídla, chmurnou atmosférou vybízejícího k výskytu strašidel. V kompozici se projevil skladatelův písňový talent a zaujal i nápaditou orchestrací. K vystižení skotského prostředí přispělo užití lidových skotských písní.

Auber se výrazně proslavil i v žánru komické opery. Dokonce u něj došlo k určitému posunu. Libreta Auberových komických oper byla rozvíjena duchaplněji a nezakládala se na romantické naivitě a sentimentu. Opera *Zedník a zámečník (Le Maçon)* spadá ještě do první fáze opéry comique 19. století, ale *Fra Diavolo* už požadavky nové komické opery splňuje. Libreto k opeře *Fra Diavolo* napsal Scribe, stejně jako k *Černému dominu (Le Domino noir)*. Z dalších jeho významných oper můžeme jmenovat ještě *Đáblův podíl (La Part de Diable)*. Auberova hudba je poznamenána italskými

vzory, ale zároveň ji charakterizuje lehkost a nenucenost. Často využíval duety, kuplety a popěvky, velmi oblíbené u obecnostva. Z komické opery v Auberově stylu později vzešla pařížská opereta.

U Louise Josepha Ferdinanda Hérolda (1791–1833) je italská inspirace ještě znatelnější. Z jeho významnějších děl můžeme jmenovat opery *Zampa* a *Písařská louka* (*Le Pré aux Clercs*). Dalším výrazným francouzským skladatelem byl Adolphe Charles Adam (1803–1856), žák Boieuldieua. Jeho díla se pohybují na hranici opery comique a operety. Úspěchu dosáhl s operami *Postilión z Lonjumeau* (*Le Postillon de Lonjumeau*), *Sládek Prestonský* (*Le Brasseur de Preston*), *Norimberská loutka* (*La Poupée de Nuremberg*). Adamova hudba klade velký důraz na dějový spád a má populární charakter.

Do druhé poloviny 19. století žánr opera comique už příliš nezasáhl. Evropský úspěch zaznamenal *Poustevníkův zvonek* (*Les Dragons de Villars*) od Aimé Maillarta (1817–1871), který v druhé polovině 19. století pronikl i do New Orleans a do New Yorku.

Sloučením některých prvků velké opery a opery comique vznikl operní žánr drame lyrique. Jednalo se o opery na lyrická a sentimentální témata. Drame lyrique převzalo z velké opery zálibu ve sborech a baletních scénách, ale jednalo se o menší útvary. Z komické opery se v tomto žánru uplatnily mluvené dialogy (později vystřídané recitativy) a sentimentální tematika.

Za nejvýznamnějšího skladatele žánru drame lyrique je považován Charles Gounod (1818–1893). Jeho nejslavnější opera *Faust a Markéta* (*Faust*) je příznačná vyvážeností lyrických a dramatických pasáží. Dílo *Romeo a Julie* (*Roméo et Juliette*) se v dramatické působivosti *Faustovi a Markétě* nevyrovnalo, ale o to více je v něm rozvíjena lyrická složka. Z dalších úspěšných děl můžeme jmenovat opery *Filemon a Baucis* (*Philémon et Baucis*) a *Mařenka* (*Mireille*).

V mezinárodním měřítku se proslavila *Mignon* od Ambroise Thomase (1811–1896), pro kterou napsali libreto Jules Barbier a Michel Carré, stejně jako pro operu *Hamlet*. V tomto žánru se výrazně prosadil i Thomasův žák Jules Massenet (1842–1912). V jeho dílech můžeme nalézt vlivy Meyerbeera

a Gounoda. Velká emocionalita jeho oper měla na jevišti ohromný účinek. Proslavily ho zejména opery *Manon* a *Werther*. K dalším jeho lyrickým kompozicím patřila díla na texty Anatola France, *Thaïs* a *Kejklíč u Matky Boží* (*Le Jongleur de Notre-Dame*), a *Don Quijote* na motivy rytířského románu od Miguela de Cervantese.

Léo Délibes (1836–1891) skladatelsky působil v několika žánrech zároveň. Jeho nejvýznamnější opera *Lakmé* z orientálního hinduistického prostředí osciluje mezi velkou a lyrickou operou. K významným francouzským dílům také patří opera *Hoffmanovy povídky* od Jacquese Offenbacha (1819–1880), známějšího jako operetního skladatele. *Hoffmanovy povídky* upoutaly pozornost originalitou kompozice. Fantastický děj opery odkazuje neurčitou hranicí mezi snem a skutečností na surrealistické postupy.

V druhé polovině 19. století se objevil další operní typ, po formové stránce vycházející z žánru opéra comique. Byla jím „realistická opera“. Tímto termínem můžeme označit díla, jejichž děj je založený na látce z všedního života a hudební stránka opery reflektuje snahu o „niternou pravdivost“. Charakteristickou operou je *Carmen* od Georgese Bizeta (1837–1875), která se stala jednou z nejhranějších a nejznámějších skladeb světového operního repertoáru. Dílo se španělským koloritem nedosáhlo svou pařížskou premiérou úspěchu, ale její další uvedení vzbudilo velký zájem a po skladatelově smrti se enormně proslavilo. Melodie z opery dodnes patří k všeobecně známým popěvkům. K typu realistické opery řadíme i *Louise* od Gustava Charpentiera (1860–1956). Libreto k opeře napsal přímo skladatel a označil ho za hudební román. Z dalších skladatelů, komponujících realistické opery, můžeme jmenovat Alfreda Bruneaua (1857–1934), zhudebňujícího libreta Louise Galleta na náměty románů od Émila Zoly.

Francouzští skladatelé se snažili oponovat dominanci Wagnera obnovením starých modelů. Z toho podle Jeana-Christoha Brangera pramenilo časté užívání melodramu některými francouzskými autory. Melodram jim umožnil oprostění od wagnerovské estetiky a podpořil znaky

francouzské kultury – za její součást považovali antickou tragédii. Nejednalo se zde o melodram jako žánr, ale o hudební techniku, jednotící mluvený text s hudebním doprovodem, podtrhujícím deklamaci. Melodram dobře sloužil k vyjádření dramatických scén či fantastických námětů.<sup>14</sup> Jeho užití souviselo i s reformními snahami o inovaci francouzské opery ve druhé polovině 19. století: „*Hledá se nová forma, nové zřídlo, z něhož by vyšel osvěžující pramen obrození, ale zatím marně*“.<sup>15</sup> Zvláště byl rozebírán vztah slova a hudby. Skladatelé hledali nový směr opery různými způsoby. Východisko inovace někteří skladatelé viděli v užití melodramu, v návratu ke staré, přísně periodické formě nebo naopak ve formovém rozvolnění opery. K tématu reformy se vyjadřovali v tisku skladatelé i libretisté – důležitou osobností byl libretista Louis Gallet. Výrazně se v této době prosadila myšlenka, že reforma opery musí vycházet z reformy libreta. S velkým ohlasem se setkal názor, že by byla pro operu vhodnější próza. Massenet tuto myšlenku uvedl do praxe operou *Thais*.<sup>16</sup> Autorem libreta byl Louis Gallet, zdůrazňující nutnou rytmizaci prózy. Premiéra opery se udála s velkým úspěchem v Palais Garnier v roce 1894.

---

<sup>14</sup> Branger, Jean-Christophe. Uses of Melodrama in Massenet's operas after Manon. In: *Musicologica Olomucensia* 12, ed. Patrick F. Devine, Vladislava Kopecká, Jiří Kopecký, Olomouc 2010, s. 217–227.

<sup>15</sup> Foerster, Josef Bohuslav. Zpěvohra německá a francouzská za posledních let. In: Dalibor, 1898, r. 20, č. 20, s. 149.

<sup>16</sup> Tamtéž.



### 3. Francouzské opery na scéně Národního divadla v Praze v 90. letech 19. století

#### 3. 1. Operní repertoár Národního divadla a zařazení francouzských oper

V kapitole uvedeme, kdo se podílel na utváření operního repertoáru Národního divadla a jaká hlediska byla přitom uplatňována. Na konkrétních příkladech nastíníme obvyklý proces přijímání nových oper. Také shrneme postavení francouzských oper v repertoáru Národního divadla. Na závěr v přehledné tabulce uvedeme, jaké opery francouzských skladatelů byly hrány v 90. letech 19. století na prknech Národního divadla, počet jejich repríz a data světových a českých premiér.

Od nástupu Františka Adolfa Šuberta do funkce ředitele Národního divadla (1883) se vzhledem k jeho literárním kořenům očekávalo pozvednutí domácí činoherní tvorby, která byla v době působení Jana Nepomuka Maýra (v Prozatímním divadle) před operou upozaďována. Šubert ale musel dbát na hospodářskou vyváženost divadla a nemohl protěžovat činohru před lukrativnější a navštěvovanější operou.<sup>17</sup> Na rozdíl od Maýra nebyl hudebníkem, a proto si při utváření operního repertoáru nechával radit hudebními znalci. Zpočátku přijímal doporučení od kapelníků Adolfa Čecha a Mořice Stanislava Angera, ale v důsledku neúspěchu novinek (a s tím spojené finanční ztráty) jeho důvěra v posudky kapelníků klesla. Proto se začal obracet (zejména v oblasti cizích oper) na Emanuela Chválu.<sup>18</sup> Spolupráce trvala několik let, přestože se nejednalo o placenou službu. V důsledku této výpomoci bylo Emanuelovi Chválovi několikrát nabídnuto místo hudebního dramaturga Národního divadla, které ve své podstatě svými posudky částečně zastával. Ten nabídku vytrvale odmítal, protože by mu funkce dramaturga znemožnila působení v oblasti hudební kritiky. Emanuel Chvála na tuto funkci doporučil Zdeňka Fibicha. Ten byl jednohlasně zvolen

---

<sup>17</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. První díl. Praha 1950. s. 135–136.

<sup>18</sup> Ze Šubertových dopisů Emanuelovi Chválovi vyplývá, že některá díla nechával posuzovat jak kapelníky, tak Chválou. NA, fond AND, D 183 – D 201.

Družstvem Národního divadla a místo přijal (funkci vykonával v letech 1899–1900).<sup>19</sup>

Zdeněk Nejedlý toto období popsal jako dobu, kdy opera Národního divadla hledala vůdčí uměleckou osobnost. Tou se mohl stát Karel Kovařovic, aspirující na místo kapelníka, ale tento návrh nakonec neprošel přes Družstvo Národního divadla, které si vyžádalo posudky kapelníků. Ty byly zamítavé, možná kvůli obavám z konkurence. Podle Nejedlého získala opera uměleckou osobnost právě jmenováním Zdeňka Fibicha do funkce hudebního dramaturga.<sup>20</sup>

Přestože Šubert nebyl zastáncem operety, musel ji vzhledem k přízni publika respektovat. Pokud to bylo možné, snažil se operety nahrazovat umělecky hodnotnějšími komickými operami. Objevil se i názor, že operety prosazovalo Družstvo Národního divadla.<sup>21</sup>

Během Šubertova působení v čele Národního divadla byl kladen velký důraz na domácí tvorbu. Podle vzpomínek Emanuela Chvály divadlo přijímalo všechny proveditelné české opery. Jejich odmítnutí bylo řídkou výjimkou i přes větší náklady na výpravu nových oper. Opery se tedy mohly dostat na prkna Národního divadla už jen díky své české původnosti, bez ohledu na uměleckou hodnotu. Tento trend skončil s nástupem Karla Kovařovice do čela opery Národního divadla v roce 1900, neboť přijaté opery musely reflektovat hudební vzdělání a technickou vyspělost autora.<sup>22</sup>

To, že pro Šuberta někdy nebyla při výběru oper směrodatná pouze umělecká hodnota opery a její potenciální úspěch, dokazuje i jeho žádost o posudek slovinské opery *Ksenija* od Victora Parmy. Od Emanuela Chvály chtěl pouze vědět, zda je opera proveditelná. Chtěl ji pokud možno uvést, aby se zavděčil Slovincům, kteří v Lublani uvedli mnoho českých oper.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. První díl. Praha 1950. s. 48.

<sup>20</sup> Nejedlý, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. První díl. Druhé vydání. Praha 1949. s. 488–491.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 227–228. Nejedlý otázku operety nepovažoval za uměleckou, ale za sociální. Operetu vnímal jako výplod požitkářské společnosti, která si libuje v nádheře a finanční hojnosti. V českých zemích nepanovaly stejné sociální podmínky jako v centrech operety, Paříži a Vídni, proto se u nás nemohla rozvinout v takové míře. Neschopnost tvořit dobré české operety považoval za přednost českého národa.

<sup>22</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. Druhý díl. Praha 1950. s. 46.

<sup>23</sup> NA, fond AND, D 195, dopis ze dne 6. 4. 1897, adresovaný E. Chválovi.

Uvedení opery se ale nakonec neuskutečnilo, a to ani na prknech německého divadla.

Při utváření repertoáru muselo brát Národní divadlo v potaz existenci Královského zemského německého divadla, jehož operní a operetní scéna se od roku 1888 nacházela v Novém německém divadle. Z korespondence mezi Národním divadlem a Královským zemským německým divadlem vyplývá, že divadla měla mezi sebou uzavřenou dohodu, týkající se předběžného provozovacího práva a společného jednání při získávání nových děl od nakladatelů. Podle této dohody bylo vyhrazeno první provozovací právo k francouzským operám Národnímu divadlu. Šubert v dopisech německému divadlu často vyjadřoval svůj souhlas či nesouhlas se zakoupením nových francouzských oper či operet německým divadlem. Přes přínosnou spolupráci docházelo někdy mezi divadly k neshodám. Ze strany německého divadla došlo podle Šuberta k porušení dohody, když německé divadlo zakoupilo Auberovu operu *Kovový kůň*.<sup>24</sup> V jiné záležitosti zase nebyl spokojen ředitel německého divadla Angelo Neumann, podle kterého mělo Národní divadlo upustit od plánovaného uvedení opery *Benvenuto Cellini* od Berlioze. S tím Šubert nesouhlasil a odkazoval se na uzavřenou dohodu mezi divadly.<sup>25</sup> Ze Šubertova dopisu, adresovanému Eduardu Gonzagnovi je patrná nutnost vzájemné spolupráce divadel. Šubert situaci popsal takto:

*„Napjaté národnostní vztahy zapříčinily, že německé obecenstvo nikdy nechodí do českého divadla, pokud má možnost vidět zahraniční umělce v německém divadle, a stejně tak české obecenstvo nechodí do německého divadla, když může vidět zahraniční umělce ve svém divadle. Obecenstvo, rozdělené na dva tábory však nestačí na zaplnění několika budov obou divadel, proto je nutné, aby se představení vynikajících zahraničních umělců či uměleckých společností odehrávala pouze v jednom nebo druhém divadle.*

---

<sup>24</sup> NA, fond AND, D 184 – D 192, korespondence adresovaná ředitelství Zemského královského německého divadla či přímo řediteli Angelovi Neumannovi.

<sup>25</sup> NA, fond AND, D 188, dopis ze dne 6. 11. 1892, adresovaný nakladatelství Choudens.

*Debut v obou divadlech by způsobil pouze finanční ztrátu zprostředkovateli [...].*<sup>26</sup>

Při výběru repertoáru muselo Národní divadlo přihlížet i k hlasovému typu sólistů. Po odchodu Bertý Foersterové-Lautererové divadlo marně hledalo rovnocennou náhradu zejména v lyrických sopránových partiích. Kritika divadlo vinila z toho, že snadno nechávalo odejít své nejschopnější členy. Korespondence mezi ředitelstvím Národního divadla, Foersterovou-Lautererovou a jejím manželem, který za ní v této záležitosti jednal, naznačuje, že se divadlo snažilo jejímu odchodu zabránit nebo ho alespoň oddálit.<sup>27</sup> Na nedostatek kvalitních zpěváků poukazoval recenzent Daliboru v souvislosti s odchodem Marie Petzoldové-Sittové: *„Národní divadlo po odchodu pí. Petzoldové nemá žádné kolorатурní zpěvačky, která by trvale a platně mohla vyplniti mezeru v ensemblu operním vzniklou. [...] Smutným následkem toho pak jest, že se repertoár stává jednotvárnějším; dnes na př. naprosto nemožno z té příčiny pomýšleti na vypravení některých zpěvoher klassických, u obecenstva ode dávna oblíbených.*<sup>28</sup> Po odchodu některých členů opery Národního divadla (za jeho možnou motivaci můžeme považovat vidinu vyšších příjmů u jiných divadlech) muselo brát divadlo v potaz při plánování repertoáru nižší úroveň sólistů.

V rozvržení oper musel Šubert také přihlížet k ročnímu období. Od konce června návštěvnost divadla klesala, protože část městského obecenstva odjížděla na venkov. Proto se nové opery častěji uváděly v zimní sezóně, kdy se divadlo snadněji zaplnilo. Jaro moc nepřálo vážným operám.

---

<sup>26</sup> „Les conditions nationales tendues causent que le public allemand ne va jamais au théâtre bohême s’il a l’occasion de voir des artistes étrangers au théâtre allemand comme en revanche le public bohême ne va pas au théâtre allemand s’il peut voir des artistes étrangers dans son théâtre. Le public divisé en deux camps ne souffit cependant pas pour remplir plusieurs maisons dans les deux théâtre, ce qui rend urgent que les représentations d’excellents artistes ou compagniez étrangers se fassent seulement dans l’un ou l’autre théâtre. Le débuts dans tous les deux théâtres causeraient seulement une perte d’argent à l’entrepreneur [...]“ NA, fond AND, D 189, dopis ze dne 19. 5. 1893, adresovaný Eduardu Gonzagnovi.

<sup>27</sup> Foersterová-Lautererová chtěla odejít z Národního divadla už v prosinci roku 1890. Šubert namítal, že by svým odchodem porušila smlouvu a urazila obecenstvo. V dalším dopise Šubert přislíbil opětovné projednání její žádosti o zvýšení příjmů. Družstvo Národního divadla navýšení příjmu povolilo, ač v menší míře než Foersterová požadovala. Báli se nátlaku podlehnout, aby nedošlo k podobným žádostem od dalších členů Národního divadla. NA, fond AND, D 184 – D 185, 19. 12. 1890 – 14. 6. 1891, korespondence J. B. Foersterovi.

<sup>28</sup> R. Referát: Němá z Portici. In: Dalibor, 1899, r. 21, č. 9, s. 64.

Obecenstvo v tomto období dávalo přednost lehčímu operetnímu žánru či komickým operám.<sup>29</sup>

Proces, předcházející přijetí nové cizí opery, se někdy protáhl i na několik let. Přesto vždy k uvedení opery nedošlo. Šubert někdy počkal na premiéru díla na jiném jevišti, aby si vytvořil představu o jejím úspěchu. Typickým příkladem je opera *Mudarra* od belgického skladatele Le Borna. Sám skladatel zaujal touto operou kapelníka Národního divadla Adolfa Čecha, když mu přehrál její klavírní výtah. Z tohoto podnětu Šubert požádal Edwarda Keurvelse, ředitele vlámského divadla v Anvers, o zapůjčení klavírního výtahu s pěveckými party. Po posouzení opery Emanuelem Chválou napsal Šubert Le Bornovi, že ačkoliv by opera mohla být z uměleckého hlediska divadlem přijata, není si jistý její atraktivitou pro obecenstvo. Odložil rozhodnutí až na dobu po berlínské premiéře. Plánoval, že berlínské operní představení sám navštíví nebo na něj pošle kapelníka. Posléze Národní divadlo operu *Mudarra* zakoupilo. Šubert ji chtěl uvést už koncem dubna 1898, ale bylo mu doporučováno, ať ji odloží na zimní sezónu, kdy je o operní představení větší zájem a opera by snadněji dosáhla potřebného zisku. Na základě tohoto doporučení ji naplánoval na říjen 1898. O skutečném plánu uvést operu svědčí i dopis nakladatelství Choudens, ve kterém Šubert žádal o svolení k vydání libreta *Mudarry*, přeloženého Václavem Judou Novotným. Plánované uvedení se neuskutečnilo a v dopise z listopadu 1899 Šubert Le Bornovi vysvětlil, že se ani v sezóně 1899/1900 nestihne opera uvést, protože divadlo musí dát přednost českým operám.<sup>30</sup> Přes tento složitý proces se opera nikdy na žádné pražské scéně z neznámé příčiny neobjevila.

Operní repertoár byl velice proměnlivý. O jeho nestálosti svědčí v tisku kritizované pozvánky na předplatné, rozesílané dosavadním abonentům divadla před začátkem sezóny. Recenzent Daliboru poukázal na nedostatek, že se avizovaný repertoár v pozvánkách kryje s tím skutečně realizovaným pouze z jedné třetiny.<sup>31</sup> To samozřejmě na divadlo vrhalo špatné světlo.

---

<sup>29</sup> NA, fond AND, D 189, dopis ze dne 19. 5. 1893, adresovaný Eduardu Gonzagnovi.

<sup>30</sup> NA, fond AND, D 201, dopis ze dne 14. 11. 1899, adresovaný Le Bornovi.

<sup>31</sup> Kronika. In: Dalibor, 1893, r. 15, č. 37–40, s. 290–291.

Abonenti viděli převážně jiné opery než ty, na jaké se těšili při zakoupení předplatného. Mnohé z plánovaných oper (hlavně novinek), vřele očekávaných kritikou, se na prknech divadla v 90. letech 19. století nakonec vůbec neobjevily.

Výtky kritiků k repertoáru Národního divadla se s postupem času různí. Někdy můžeme najít protichůdné názory téhož kritika. Např. Karel František Hejda hodnotil v roce 1890 v Daliboru repertoár předešlé sezóny a kritizoval uvedení méně známé opery *Lovci perel* od Georgese Bizeta před uvedením významnějších francouzských oper od Saint-Saënsa a Masseneta.<sup>32</sup> Tuto Bizetovu operu tehdy nepovažoval za příliš vydařenou, ale v roce 1894 litoval, že nebudou v následující sezóně *Lovci perel* obnoveni.<sup>33</sup> Po pouhých třech reprízách v roce 1889 se dílo obnovilo v 90. letech nedočkalo.

Výtky však byly oboustranné, neboť Šubert několikrát žádal o opravu nesprávných údajů v tisku. Redakci Času si v dopise ztěžoval na článek, v kterém recenzent uvedl, že obecnost i spisovatelé se od divadla odvracejí. Přitom podle Šuberta divadlo zaznamenalo nárůst abonentů a zájem spisovatelů byl stálý.<sup>34</sup> Nesouhlas projevil i v dopise Juliusovi Grégrovi, majiteli a vydavateli Národních listů. Šubert si ztěžoval na článek, ve kterém Foerster dával Správě Národního divadla vinu za změny v programu, přestože věděl, že ke změnám muselo dojít kvůli nemoci mnoha členů Národního divadla. Jeho žena byla právě jednou z nemocných.<sup>35</sup> Tento článek vyšel v době jednání o odchodu jeho ženy z divadla a svědčí o napjaté atmosféře, která mezi vedením Národního divadla a Foersterem panovala.

Přes velký počet českých oper, uvedených v Národním divadle, se Šubert snažil o pestrost repertoáru. V dopise pro dánského skladatele Juliuse Andrea Bechgaarda vylíčil tendence repertoáru Národního divadla, reflektujícího jak českou tvorbu, tak tvorbu skladatelů jiných národů. Úspěch

---

<sup>32</sup> Hda [František Karel Hejda]. Národní divadlo v Praze. (Opera Národního divadla v roce 1889.). Dalibor, 1890, r. 12, č. 1–2, s. 8–9.

<sup>33</sup> Hda [František Karel Hejda]. Kronika. Dalibor, 1894, r. 16, č. 35–37, s. 273.

<sup>34</sup> NA, fond AND, D 184, dopis ze dne 29. 10. 1890, adresovaný redakci Času.

<sup>35</sup> NA, fond AND, D 185, dopis ze dne 13. 3. 1891, adresovaný Juliusovi Grégrovi.

Bechgaardovy opery *Frode* na jiných jevištích v Šubertovi vzbudil zájem. Skutečnost, že divadlo ještě neuvedlo žádnou dánskou operu, přiměla Šuberta k myšlence získání této opery pro Národní divadlo.<sup>36</sup> Opera se ale nakonec v Národním divadle nerealizovala. V roce 1894 se uskutečnila její světová premiéra na scéně Nového německého divadla v Praze.

Francouzské opery byly v době fungování Prozatímního divadla (1862–1883) nejhranější. Podle statistik, vypracovaných tajemníkem Národního divadla Karlem Kadlecem, počet uvedení francouzských oper v těchto letech jednoznačně převažoval. České opery se nacházely až na pomyslném třetím místě za francouzskými a italskými. Následujících čtrnáct let (1883–1897) reflektuje vzestup české národní opery. V souladu s pronikáním tvorby dalších slovanských národů si polepšila i ruská opera. Naproti tomu největší propad zaznamenaly francouzské opery a poklesl i počet italských, což koresponduje s kritickými názory doby (viz kapitola 5.). V letech 1883–1897 stoupl celkový počet operních představení za rok.<sup>37</sup> Dle Nejedlého dokonce v letech 1891–1895 vzrůstala obliba Národního divadla tak, že hrozilo obsazení celého divadla abonenty.<sup>38</sup>

Z níže uvedené tabulky vyplývá, že v 90. letech 19. století Národní divadlo uvedlo 26 oper od patnácti francouzských skladatelů (celkově 229 repríz). Počtem přesáhly opery německých skladatelů, kterých bylo uvedeno 21, ale nevyrovnaly se italským (29). V souladu s tendencemi Národního divadla jednoznačně převažoval počet českých oper, kterých bylo představeno 47.

Pražskou premiéru zaznamenalo pět z 26 francouzských oper. Pokud bereme v úvahu pouze statistiky Národního divadla, proběhla v 90. letech premiéra jedenácti oper, zbývajících patnáct už bylo hráno v 80. letech. Co se týče stáří oper, deset pocházelo z první a šestnáct z druhé poloviny 19. století. Opera *Benvenuto Cellini* od Hectora Berlioze byla v Praze (v Národním divadle) poprvé uvedena dokonce 56 let po světové premiéře.

---

<sup>36</sup> NA, fond AND, D 189, dopis ze dne 19. 5. 1893, adresovaný Bechgaardovi.

<sup>37</sup> NA, fond AND, D 197, ze dne 25. 1. 1898, s. 298.

<sup>38</sup> Nejedlý, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. První díl. Druhé vydání. Praha 1949. s. 476.

Nejvíce operami přispěli do repertoáru skladatelé Daniel François Esprit Auber a Giacomo Meyerbeer – od každého se v repertoáru objevily čtyři opery. Největšího počtu repríz (52) dosáhla Bizetova *Carmen*, proslulá i na světových jevištích. K často reprízovaným operám můžeme zařadit *Fausta a Markétu* od Charlese Gounoda (36 repríz) a *Hugenoty* (19 repríz). Naopak pouze dvakrát zazněly opery *Fra Diavolo* od Aubera a *Josef v Egyptě* od Étienne-Nicolase Méhula. O tom, že se opera *Josef v Egyptě* neuchytila, svědčí fakt, že v celé historii Národního divadla byla odehrána pouze tato dvě představení. Ačkoliv opery *Cech písařů* od André Messagera, *Markytánka* od Benjamin Godarda a *Portrét Manony* od Julese Masseneta dnes nejsou příliš známé, Národní divadlo je uvedlo už dva roky po jejich světové premiéře. Podle počtu repríz v 90. letech však výjimečný úspěch nepřinesly.

*Tabulka francouzských oper uvedených v 90. letech 19. století v Národním divadle*

autor	opera	počet repríz v 90. letech 19. století	světová premiéra	premiéra v Praze	premiéra v ND
Adam, Adolphe Charles	Sládek Prestonský (Le Basseur de Preston)	8	1838	1839	1890
Auber, Daniel François Esprit	Zedník a zámečnick (Le Maçon)	4	1825	1826	1890
	Němá z Portici (La Muette de Portici)	13	1828	1829	1884
	Černé domino (Le Domino noir)	4	1837	1839	1891
	Fra Diavolo	2	1830	1830	1886
Berlioz, Hector	Benvenuto Cellini	5	1838	1894	1894



Bizet, Georges	Carmen	52	1875	1880	1884
	Džamile (Djamileh)	8	1872	1892	1892
Boieldieu, François- Adrien	Bílá paní (La Dame blanche)	4	1825	1826	1890
Délibes, Leo	Lakmé	4	1883	1884	1884
Godard, Benjamin	Markytánka (La Vivandière)	5	1895	1897	1897
Gounod, Charles	Faust a Markéta (Faust)	36	1859	1861	1884
	Filemon a Baucis (Philémon et Baucis)	8	1861	1880	1892
	Romeo a Julie (Roméo et Juliette)	4	1867	1869	1886
Halévy, Jacques Fromental Elie	Židovka (La Juive)	9	1835	1838	1884
Massenet, Jules	Podobizna Manony (Le Portrait de Manon)	4	1894	1895	1895
Maillart, Louis Aimé	Poustevníkův zvonek (Les Dragons de Villars)	12	1856	1866	1887
Méhul, Etienne-Nicolas	Josef v Egyptě (Joseph)	2	1807	1813	1892
Messenger, André	Cech pisařů (La Basoche)	6	1890	1892	1892
Meyerbeer, Giacomo	Afričanka (L'Africaine)	5	1865	1867	1884
	Dinora (Dinorah)	5	1859	1860	1887
	Hugenoti (Les Huguenots)	19	1836	1848	1881
	Robert d'ábel (Robert le diable)	5	1831	1835	1886
Offenbach, Jacques	Hoffmanovy povídky (Les Contes D'Hoffmann)	5	1881	1884	1888
Thomas, Ambroise	Mignon	4	1866	1869	1884

Utváření operního repertoáru Národního divadla v 90. letech 19. století ovlivňovalo mnoho faktorů. Za jeden z nejdůležitějších z nich můžeme považovat finanční stránku opery, tzn. náklady na její provedení a předpokládanou úspěšnost. Národní divadlo uzavřelo s konkurenčním Královským zemským německým divadlem vzájemnou dohodu o předběžném provozovacím právu oper, aby zabránilo případným finančním ztrátám v důsledku současného uvedení stejných oper. Přes vzájemnou rivalitu Čechů a Němců probíhala mezi divadly určitá forma spolupráce ohledně získávání nových děl od nakladatelů. Pro výběr cizích oper byl pro Národní divadlo směrodatný jednak úspěch na významných evropských scénách, jednak celková umělecká úroveň. Za Šubertova vedení bylo umělecké hledisko při výběru českých oper často opomíjeno. Dalším faktorem při utváření repertoáru byly hlasové typy předních sólistů a jejich kvalita. Někteří úspěšní sólisté odcházeli do zahraničí, a proto divadlo občas trpělo nedostatkem kvalitních představitelů hlavních rolí.

Francouzské opery 19. století patřily vždy k oblíbeným dílům pražského obecnstva. Národní divadlo zaznamenalo v 80. a 90. letech 19. století (od počátku své existence) pokles v uvedení francouzských oper oproti Prozatímnímu divadlu. Naopak došlo k vzestupu českých oper v souladu s programem Národního divadla. Národní divadlo uvedlo v 90. letech 19. století celkově 26 oper francouzských skladatelů, z nichž pět následujících zaznamenalo v Národním divadle pražskou premiéru: *Džamile*, *Cech písařů*, *Benvenuto Cellini*, *Podobizna Manony* a *Markytánka*.

### 3. 2. Recenze a posudky na francouzské opery na české scéně

Recenze na jednotlivé opery, uvedené v Národním divadle v 90. letech 19. století, se často soustředily více na interpretaci umělců než na operu samotnou. Výkon zpěváků měl na úspěchu či neúspěchu opery značný podíl. Vhodné či naopak nevhodné obsazení hlavních rolí někdy výrazně ovlivnilo přijetí opery, proto je v těchto případech nutné zmínit ztvárnění rolí konkrétními umělci. V posudcích na jednotlivé opery budeme postupovat od skladatelů s celkově největším počtem oper, hraných v 90. letech 19. století, k těm, jejichž opery byly hrány nejméně. Také zmíníme posudky na některé opery, které se objevily v tisku, přestože na prknech Národního divadla nebyly v 90. letech uvedeny.

Dílo Giacomo Meyerbeera bylo v repertoáru Národního divadla 90. let zastoupeno čtyřmi operami. Jelikož se jedná o skladatele, kritikou často zmiňovaného v 90. letech 19. století (viz kapitola 5.), nastíníme nejdříve posudky jeho oper před rokem 1890, a poté se budeme zabývat recenzemi z 90. let.

V letech 1850–1862 se jednalo o nejhranějšího operního skladatele v Praze. Zejména zpočátku se pozornost obecnostva soustředila více na vizuální efekty scény než na samotné dílo. S nepochopením se setkala časté střídání kontrastů v Meyerbeerových operách. Posluchači postrádali přehlednost jasně vymezené formy. Pohledy kritiky na jednotlivé opery se různily. Převládal názor, že jeho opery představují „efektní divadelnost“ a „dramatickou pravdivost“. Hojnost efektů nebyla vnímána pouze negativně, někdy kritika chválila Meyerbeerovu schopnost tyto efekty vytvořit. Přestože v 50. letech 19. století vzrůstala popularita Wagnera v českých zemích, Wagnerovy kritické názory vůči Meyerbeerovi postoje českých kritiků výrazně nezměnily. Za důkaz jeho stálé oblíbenosti na počátku 80. let můžeme považovat uvedení *Hugenotů* vedle Smetanovy *Libuše* v rámci oslav otevření

Národního divadla v roce 1881. *Libuše* reprezentovala národní umění a *Hugenoti* operu světového formátu.<sup>39</sup>

V 90. letech zájem o Meyerbeerovy opery značně poklesl. Přesto více než půl století po světové premiéře patřili *Hugenoti* ke stálému repertoáru Národního divadla. V 90. letech byli uvedeni devatenáctkrát, čímž nepřesáhli počet repríz v 80. letech (29), ale stále patřili k nejhranějším francouzským operám. Vzhledem ke stáří opery a její stálé přítomnosti v repertoáru se kritika v 90. letech více soustředila na výkony jednotlivých účinkujících než na operu samotnou (hodnocenou dříve). Představení byla převážně pokládána za úspěšná. V Národních listech recenzent uvedl, že Meyerbeerovy opery ocení už jen starší generace a celkově *Hugenoty* zhodnotil takto: „*Několik taktů sem tam po partituře rozptýlených, má opravdu tu sílu, že vám rozehrje duši [...]. Kontrast na kontrast, efekt na efekt, kupí se ve směsi nejpestřejší; pro mihot barev nedocházíte jasna. Celkový dojem je rozrušený, chaotický.*“<sup>40</sup>

Kromě *Hugenotů* byly v 90. letech uvedeny tyto Meyerbeerovy opery: *Afričanka*, *Dinora*, *Robert d'ábel*. Každá dosáhla v průběhu desetiletí pouze pěti uvedení. Recenzent Daliboru psal po provedení *Afričanky* o úpadku Meyerbeerových oper v souvislosti s jejich značným stářím a s odlišnými tendencemi moderní opery. Přesto *Afričanku* nezatracoval: „*S potěšením uvítali jsme nyní, po pěti letech, vděkuplné dílo na jevišti našem a doznáváme hned předem, že nová mise en scène 'Afričanky' slouží divadlu ke cti.*“<sup>41</sup>

Karel Knittl se v periodiku Dalibor negativně vyjádřil k provedení opery *Robert d'ábel*. Nesouhlasil s nadšením, s jakým divadlo ohlašovalo oživení této opery, které nepřikládal velký význam ani hodnotu. Samotné provedení v něm také nezanechalo pozitivní dojmy: „*Bylo zpíváno po celý téměř večer s neobyčejným nákladem síly. Děly se tu hotové 'křiklavé' dostihy.*“<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Ottlová, Marta. Giacomo Meyerbeer v Praze 19. století. In: *Hudební divadlo jako výzva*. První vydání. ed. Spurná, Helena. Národní divadlo, 2004. s. 133–160.

<sup>40</sup> *Hugenoti*. In: Národní listy. 1894, r. 34, č. 130, s. 4.

<sup>41</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Afričanka*. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 47–48, s. 373.

<sup>42</sup> Knittl, Karel. Meyerbeerův „Robert a d'ábel“. In: Dalibor, 1897, r. 19, č. 41–42, s. 321.

Ani *Dinora* neměla v Národním divadle v 90. letech velký úspěch. Recenzentovi Karlu Hoffmeisterovi se její libreto zdálo prázdné a kouzlo Meyerbeerových melodií už na něj nezapůsobilo.<sup>43</sup>

Meyerbeerovy opery celkově nezaznamenaly v 90. letech výrazný úspěch. Vizuální efekty, typické pro žánr velké opery, už nikoho neudivovaly. Zároveň kritika považovala Meyerbeerova díla za zastaralá. Přesto se našli i kritici, kteří obnovení jeho oper vítali jako příjemné zpestření repertoáru.

Daniel François Esprit Auber, reprezentant komické opery, a rovněž autor slavné velké opery *Němá z Portici*, se v repertoáru Národního divadla představil čtyřmi operami: *Němá z Portici*, *Zedník a zámečník*, *Černé domino* a *Fra Diavolo*. Největšího počtu repríz dosáhla *Němá z Portici*, která byla v 90. letech uvedena třináctkrát (jedno z představení *Němé z Portici* bylo uvedeno na počest návštěvy Slovinců 23. 9. 1891).

František Karel Hejda ji v Daliboru označil za typickou operu nové moderní francouzské školy, oponující wagnerovskému stylu. Líbilo se mu skloubení francouzského stylu s jižním temperamentem.<sup>44</sup> Nové nastudování vzbudilo v roce 1895 velký zájem obecnstva. Přesto se odehrála pouze dvě představení a opera se opět na pár let odmlčela. V roli němé Fenelly se představila primabalerína Enrichetta Grimaldi, která měla u obecnstva velký úspěch, ale recenzent její ztvárnění role považoval za příliš temperamentní a zařadil by ho spíše do veristické opery.<sup>45</sup> Obsazení Hany Benoniové po tříleté odmlce opery se mu zdálo vhodnější.<sup>46</sup>

V periodiku *Čas* recenzent *Němou z Portici* na prknech Národního divadla příliš neuvítal. Řadil ji k zastaralým operám, podle něj uvedených pouze kvůli Marii Petzoldové-Sittové, odcházející z Národního divadla (1898, viz podkapitola 4.1). Recenzent se domníval, že většina obecnstva přišla právě kvůli Petzoldové-Sittové a ne kvůli samotným operám. Samotné představení mu nepřipadalo bezchybné, všiml si zejména nejistoty

---

<sup>43</sup> Hoffmeister, Karel. Referát: Naši hosté: Sl. C. Šmídova v „Dinoře“. In: Dalibor, 1899, r. 21, č. 27, s. 207.

<sup>44</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Němá z Portici*. In: Dalibor, 1891, r. 13, č. 37, s. 290.

<sup>45</sup> R. Auber, *Němá z Portici*. In: Dalibor, 1895, r. 17, č. 12, s. 85.

<sup>46</sup> R. *Němá z Portici*. In: Dalibor, 1898, r. 20, č. 12, s. 351.

ve sborech.<sup>47</sup> V roce 1899 hodnotil představení *Němé z Portici* jako jedno z nejhorších poslední doby, a to z důvodu nekvalitního obsazení – v roli Elvíry nahradila Petzoldovou-Sittovou Marie Vopálková, podle recenzenta nedosahující srovnatelných kvalit.<sup>48</sup> Možná i kvůli nedostatku vhodných a pěvecky dostatečně kvalitních kandidátek na tuto roli, se opera *Němá z Portici* na několik let odmlčela a jejího obnovení se obecnostvo dočkalo až o devět let později, v roce 1908.

Tříaktová komická opera *Zedník a zámečník*, která v dekadě zaznamenala pouze čtyři reprízy v roce 1890, pozornost tisku příliš neupoutala. V Daliboru se po zdařilém uvedení opery František Pich zmínil, že by si Auber zasloužil větší pozornost publika a častější reprízování jeho oper, např. *První den štěstí*.<sup>49</sup> Opera *První den štěstí* byla hrána v Prozatímním divadle, ale v Národním divadle už obnovena nebyla.

*Černé domino* patří k Auberovým úspěšným komickým operám. Samotnou operu hodnotila kritika kladně. Její kouzlo přisuzovala hlavně dokonalé souhře skladatele s libretistou Eugènem Scribem. Recenzent v Národních listech považoval dobu, kdy v repertoáru dominovala vážná opera, za ideální pro vzkříšení staré francouzské komické opery, kterou bylo i *Černé domino*.<sup>50</sup> V provedení na scéně Národního divadla kritika odsoudila obsazení opery – seriózní charakter Marie Jírové se k roli Angely nehodil: „Opera netěšila se ani při premiéře, ani při reprisi těm sympathiím, jaké dojista zasluhuje a jakých by si byla také při jiném stavu věci dobyla. Směle odvažují se tvrditi, že to, co se dává u nás jako francouzská komická opera, s interpretkou hlavní role à la slečna Jírova, nepodobá se originálu svému nikterak.“<sup>51</sup>

Další Auberovu komickou operu *Fra Diavolo* hodnotil recenzent Karel Hoffmeister celkem kladně jako svěží a milou operu: „Taková čiperná, filigranní hudba, beze všech nároků, jasná a průhledná, nekypící ani citem, ani vášní, ale oplývající melodiemi přesně, živě rytmisovanými a vtipně

<sup>47</sup> Zeppa. Hudba. In: Čas, 1898, r. 12, č. 44, s. 693.

<sup>48</sup> R. Referát: Němá z Portici. In: Dalibor, 1899, r. 21, č. 9, s. 64.

<sup>49</sup> Pich, František. Zedník a zámečník. In: Dalibor, 1890, r. 12, č. 10, s. 76.

<sup>50</sup> -TER. Černé domino od Aubera. In: Národní listy, 1891, r. 31, č. 47, s. 3.

<sup>51</sup> Hda [František Karel Hejda]. Černé domino. In: Dalibor, 1891, r. 13, č. 11, s. 84.

s obratným využitím smyčcového orchestru [...].<sup>52</sup> Její interpretace členy opery Národního divadla se opět neobešla bez výtek kritiky. Vyčítaly se jim rytmické nepřesnosti, patrné hlavně ve sboru.

Auberovy komické opery byly u obecnstva v 90. letech stále oblíbené. I kritici jejich uvedení uvítali, ale často měli výhrady k interpretaci členů Národního divadla. Zejména se jim nelíbily herecké výkony zpěváků, nejspíše i v jiných komických operách. Přijetí *Němé z Portici* bychom mohli srovnat s posudky Meyerbeerových velkých oper. Přestože se v tisku objevily zprávy schvalující její uvedení, někteří recenzenti její vzkříšení hodnotili jako krok zpět, protože se jednalo o starší, „nemoderní“ typ opery.

K obdivovatelům Charlese Gounoda patřil hudební kritik Emanuel Chvála, přestože byl zastáncem Richarda Wagnera. Po melodické i harmonické stránce považoval Gounoda za inovátora.<sup>53</sup> V 90. letech byly od Gounoda uvedeny tři opery: *Faust a Markéta*, *Filemon a Baucis*, *Romeo a Julie*. Za nejúspěšnější z nich můžeme považovat operu *Faust a Markéta*, která se hned po Bizetově *Carmen* hrála v 90. letech 19. století nejčastěji. Kompozice byla 26. 10. 1893 reprízována na památku Gounoda, zesnulého 10. 10. 1893. Vyprodané divadlo potvrdilo velkou oblibu tohoto díla.<sup>54</sup> Kritika hudby *Fausta a Markéty* charakterizovala jako „elegantní“. Toto označení bylo často spojováno i s jinými francouzskými operami. Snivá lyrika hudby, charakteristická pro Gounoda, se podle Hejdy projevila ve třetím aktu *Fausta a Markéty* nejintenzivněji ze všech jeho oper. V opeře ale našel i nedokonalosti: „*Méně šťastnou ruku jeví skladatel při líčení příšerně nádherných výjevů noci Valpurginy, kde ostrý jeho kolorit zabíhá často v tón křiklavý a zvuk utápí se v banálnostech. Také se již nejednou ozvaly hlasy, aby scéna tato úplně byla vypuštěna.*“<sup>55</sup> Podle tisku právě opera *Faust a Markéta* poprvé ukázala směr nové francouzské školy a inspirovala další skladatele (Georgese Bizeta, Julese Masseneta, Charlese Camilla Saint-Saënsa). Přestože Gounod v opeře čerpal z Meyerbeera, Mendelssohna

---

<sup>52</sup> Hoffmeister, Karel. Referát: Fra Diavolo. In: Dalibor, 1899, r. 31, č. 31, s. 238.

<sup>53</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. První díl. Praha 1950. s. 52.

<sup>54</sup> Z kanceláře Národního divadla. In: Národní listy, 1893, r. 33, č. 294, s. 3.

<sup>55</sup> Hda [František Karel Hejda]. „Faust a Markéta“. In: Dalibor, 1893, r. 15, č. 46, s. 364.

i Aubera, dílo má osobitý styl: „*Jeho technika divadelní, jeho obratnost ve střídání světla a stínu, posléze trefná jeho plastika v charakterisování osob a budování celých nádherných scén vystupují do popředí tak účinně a oslňují tak mocně, že nedostává se vám při poslouchání opery ani času, ani příležitosti, abyste sledovati mohli ony nitky, z nichž duchaplný eklektik svou nádhernou osnovu sprádá.*“<sup>56</sup>

V opeře *Filemon a Baucis* ocenil recenzent Národních listů zejména Gounodovy instrumentační kombinace a dynamické odstíny.<sup>57</sup> Kritici ve srovnání s *Faustem a Markétou* v opeře postrádali dramatickou sílu. V operách však přesto viděli souvislosti. Podle anonymního recenzenta Daliboru opery spojovala stejná dějová myšlenka – touha po omládnutí. Naproti tomu po hudební stránce mu opery připadaly kontrastní.<sup>58</sup> Hejda ale poukázal i na hudební souvislost – přes originalitu a samostatnost melodické invence se mu *Filemon a Baucis* zdál svými „hříčkami harmonizace“ a celkovou náladou podobný *Faustovi a Markétě*. Gounodovi se podařilo hudebně vystihnout pastorální a prostý ráz libreta. Přestože mytologická témata oper, jakým bylo libreto opery *Filemon a Baucis*, Hejda nepovažoval za aktuální, opera měla u obecnstva velký úspěch: „*Při dnešním nadbytku divadelních raffinerií, na horečné napětí vypočítaných affektů a silně kořeněné stravy hudební je konečně dosti přirozeno, že časem zachce se nám přece jen zase opravdového, vážného požitku uměleckého.*“<sup>59</sup>

Opera *Romeo a Julie* byla podle recenzenta Národních listů Gounodovou nejvydařenější operou hned po *Faustovi a Markétě*: „*V 'Romeu' podařilo se Gounodovi rozvinouti bohatý svůj talent co nejskvěleji. Akt za aktem, scéna za scénou předvádí půvaby nové, čarokrásné a hluboce účinné.*“<sup>60</sup> Recenzent Daliboru připisoval úspěch opery sladkým melodiím, díky kterým si vždy opera získá přízeň obecnstva, přestože nedosahuje dramatické živosti *Fausta a Markéty*.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Acer. Feuilleton: Charles Gounod. In: Národní listy, 1893, r. 33, č. 298, s. 1.

<sup>57</sup> Acer. Feuilleton: Charles Gounod. In: Národní listy, 1893, r. 33, č. 298, s. 2.

<sup>58</sup> *Filemon a Baucis*. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 47–48, s. 273–374.

<sup>59</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Filemon a Baucis*. In: Dalibor, 1892, r. 15, č. 1–2, s. 4.

<sup>60</sup> Acer. Feuilleton: Charles Gounod. In: Národní listy, 1893, r. 33, č. 298, s. 1.

<sup>61</sup> R. Gounodův „*Romeo a Julie*“. In: Dalibor, 1896, r. 18, č. 46–47, s. 361–362.



V Národních listech se recenzent vyjádřil i k dalším Gounodovým operám, které Národní divadlo v 90. letech neuvedlo. Negativně hodnotil velkou operu *Královna ze Sáby*, zkomponovanou ve stylu Meyerbeera: „V malebných efektech theatrálních, v pestrých cetkách výpravy, pomposních průvodech a massivních ensemblech lidových, ztrácela se všecka přirozená něžnost a tklivá vroucnost Gounodova nadobro.“<sup>62</sup> Jeho následující operou *Mireille* se navrátil ke svému lyrickému charakteru. *Mireille* podle recenzenta patřila neprávem ke Gounodovým méně úspěšným operám. Zaslouženého úspěchu dosáhla komická opera *La Colombe*. Umělecká hodnota jeho dalších oper *Cinq Mars*, *Polyeute*, *Tribute de Zamora* se předchozím nevyrovnala.<sup>63</sup>

Národní divadlo uvedlo Gounodovy nejúspěšnější opery a všechny byly kladně přijaty. Jako typické znaky Gounodova díla kritici nejčastěji uváděli lyrické snivé melodie, specifické „hříčky“ harmonie a barvitost instrumentace.

V roce 1890 Hejda napsal k uvedení *Carmen* od Georgese Bizeta, že se tato opera objevovala na repertoáru v poslední době pouze jednou či dvakrát do roka – na rozdíl od dřívější doby, kdy bylo dílo hojně uváděno (autor konkrétněji období nespecifikoval). Domníval se, že by Národní divadlo mělo uvádět častěji starší a osvědčené opery jakou je *Carmen*, zajišťující finanční úspěch.<sup>64</sup> Toto Hejdovo tvrzení nekoresponduje se statistikami Národního divadla, podle kterých byla opera v předešlém roce 1889 uvedena pouze třikrát, v roce 1888 čtyřikrát a v předchozích letech se její počet uvedení pohyboval ještě výše. Za poslední dva roky sice došlo k poklesu počtu repríz, ale tvrzení Hejdy bylo zbytečně přehnané.

Hejda se zmínil o nesnadném hledání vhodné kandidátky pro titulní roli *Carmen*. V roce 1890 hostovala v této roli Marie Muromceva-Klimentová. Hejda ji řadil k nejlepším interpretkám této role v Národním divadle, ale

---

<sup>62</sup> Acer. Feuilleton: Charles Gounod. In: Národní listy, 1893, r. 33, č. 298, s. 1.

<sup>63</sup> Acer. Feuilleton: Charles Gounod. In: Národní listy, 1893, r. 33, č. 298, s. 1–2.

<sup>64</sup> Hda [František Karel Hejda]. Pohostinské hry paní M. Muromcevy-Klimentové („Carmen“, „Don Juan“). In: Dalibor, 1890, r. 12, č. 23, s. 230.

v jejím výkonu postrádal psychologickou věrnost.<sup>65</sup> Naproti tomu recenzent v Národních listech hodnotil její ztvárnění jako dokonalé, jak po pěvecké, tak po herecké stránce.<sup>66</sup> O rok později se v titulní roli představila Berta Foersterová-Lautererová. Přestože měla velký úspěch, svým charakterem se více hodila na roli Taťány v *Evženu Oněginovi*. V jejím ztvárnění Hejda nenašel žár a „démonický nádech“, příznačný pro Carmen.<sup>67</sup> O tři měsíce později přiměl přesvědčivý výkon Foersterové-Lautererové Hejdu k názoru, že její obsazení nebylo tak mylné, jak se domníval: „*Málokdy dovedla vdechnout paní Foersterová své 'Carmeni' tolik případného žáru, tolik vzdoru a vášnivé lásky, jako v představení sobotním.*“<sup>68</sup> V roli Carmen se po odchodu Foersterové-Lautererové z Národního divadla objevila Anna Adamcová, jejíž výkon kritici považovali spíše za začátečnický, a Anna Kettnerová, která si touto rolí získala velkou přízeň obecnstva.

Bizetova opera *Džamile* je řazena ke komickým operám, ale její námět nepostrádá citovou hloubku. Při své premiéře v Paříži (1872) nedosáhla velkého úspěchu. Pařížská kritika dokonce obvinila Bizeta z wagneriánství, což bylo podle recenzenta Daliboru překvapující a neopodstatněné. Bizetovy opery se proslavily až po skladatelově smrti. Recenzent v Daliboru mylně napsal, že první uvedení opery *Džamile* mimo Paříž se událo právě v Národním divadle (1892).<sup>69</sup> Přestože se podařilo předstihnout německou premiéru opery, nejednalo se o první mimopařížskou produkci. Opera *Džamile* se hrála v roce 1889 ve Stockholmu a v roce 1890 v Římě. Pražskou premiéru předstihlo i představení v Dublinu v roce 1892.<sup>70</sup> Dílo bylo po uvedení v Národním divadle kritikou vše přijato. Recenzent Daliboru ocenil Bizetovu melodickou invenci, instrumentační a harmonické dovednosti, předvídací hudbu opery *Carmen*, jejíž světová premiéra se odehrála o tři roky později.<sup>71</sup>

---

<sup>65</sup> Hda [František Karel Hejda]. Pohostinské hry paní M. Muromcevy-Klimentové („Carmen“, „Don Juan“). In: Dalibor, 1890, r. 12, č. 23, s. 230.

<sup>66</sup> Z kanceláře Národního divadla. In: Národní listy, 1890, r. 30, č. 118, s. 3.

<sup>67</sup> Hda [František Karel Hejda]. „Carmen“. In: Dalibor, 1891, r. 13, č. 30, s. 234–235.

<sup>68</sup> Hda [František Karel Hejda]. „Carmen“. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 13, s. 98.

<sup>69</sup> Džamile. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 37–38, s. 294.

<sup>70</sup> Loewenberg, Alfred. Annals of opera 1597 – 1940. První vydání. 1843, s. 427.

<sup>71</sup> Džamile. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 37–38, s. 294.

Louis Aimé Maillart je autorem komické opery *Poustevníkův zvonek*, která se odehrála na jevišti Národního divadla v 90. letech dvanáctkrát. Opera byla v Národním divadle poprvé uvedena v roce 1887 a v 90. letech si stále držela přízeň publika, přestože svou komičností nedosahovala Auberovy úrovně. Hejdovi bylo sympatické, že se komika opery nezakládá na vulgaritě a fraškovitém charakteru. Ocenil výkon Adamcové v roli Rozy, která podle něj vyžaduje svými psychologickými kontrasty značný herecký talent.<sup>72</sup>

Další uvedenou operou byla *Židovka* od Jacquese Fromentala Halévyho, řadící se k žánru velké opery. Obecenstvo ji podle zpráv tisku vřele přijalo: „*Podobné starší opery se u nás při každé reprise obecenstvu velice líbí především pro průhlednost stavby hudební, lehkost melodií, zkrátka pro svou přístupnost [...]*“<sup>73</sup> Zdařilé ztvárnění rolí přispělo k úspěchu opery. Podle kritiky členové Národního divadla dobře zvládali starší opery, protože se s nimi setkávali už v dobách svých studií.<sup>74</sup> Recenze starších komických oper nasvědčují tomu, že toto tvrzení platilo pouze pro vážný charakter oper.

Recenzentovi Národních listů připadala v roce 1890 popularita francouzských komických oper utlumená. Jejich vzkříšení v Národním divadle podle něj zpočátku kazily rozpačité výkony umělců, excelujících spíše ve vážných rolích. Vytrvalým uváděním starších komických oper od Auber, Grisara, Delibese a Adama se provedení oper zlepšovalo. Velkého pokroku si recenzent všiml v opeře *Sládek prestonský* od Adolpha Adama.<sup>75</sup>

Na tvorbě Adama kritici viděli inspiraci u jeho učitele Boieldieua, ale u *Sládka prestonského* v ní recenzent Národních listů našel zároveň stopy Auber. Uvedení *Sládka prestonského* mu připadalo ideálně načasované, protože v letní sezóně se chtělo obecenstvo především bavit, a na to byla komická opera s jednoduchou dějovou linií ideální.<sup>76</sup> Vhodnou dobu uvedení opery ocenil i kritik Hejda a zásluhy přikládal kapelníku Angerovi, který údajně prosadil její obnovení (naposledy byla opera uvedena ještě

<sup>72</sup> Hda [František Karel Hejda]. Kronika. Dalibor, 1894, r. 16, č. 35–37, s. 273.

<sup>73</sup> R. Židovka. In: Dalibor, 1896, r. 18, č. 22, s. 166.

<sup>74</sup> R. Židovka. In: Dalibor, 1896, r. 18, č. 22, s. 166.

<sup>75</sup> Zpěvohra. Bílá paní od Boieldieua. In: Národní listy. 1890, r. 30, č. 300, s. 7.

<sup>76</sup> Zpěvohra. Sládek prestonský od Adama. In: Národní listy, 1890 r. 30, č. 145, s. 7.

v Prozatímním divadle).<sup>77</sup> I přes jednoduchý děj libreta byla opera vřele přijata.

Komická opera *Cech písařů* od André Messagera měla pražskou premiéru v roce 1892 na prknech Národního divadla. Hejda ji považoval za jednu z nejlepších komických oper, přestože mu nepřipadala originální a neviděl v ní mnoho melodické invence. Ocenil její vtip a po hudební stránce ho zaujala orchestrace opery, vycházející z francouzského stylu. Vroucnost melodie připisoval, stejně jako jiní kritici, Messengerově inspiraci u Bizeta. Motivická práce a instrumentační výzdoba se mu zdála podobná jako u Wagnerových *Meistersingerů*, zasazených do stejného dějového pozadí jako *Cech písařů*. Bizetovy ani Wagnerovy prvky v díle nejsou natolik patrné, aby si Hejda mohl být jistý, že se jimi Messenger inspiroval. Messagera rozhodně nepovažoval za „bezvýznamného“ eklektika.<sup>78</sup> Kritika opery se nesla v pozitivním duchu i v jiných periodicích. Recenzent Národních listů ocenil především zdařilé libreto Alberta Carréa, bez nějž by Messengerova hudba nedosáhla tak velkého úspěchu.<sup>79</sup>

Hejda v časopisu Dalibor referoval (v souvislosti s operou *Cech písařů*) o tendencích francouzské komické opery. Zdůraznil, že se libreta francouzských komických oper často zakládají na drobných nuancích, které dokáže pochopit jen francouzské publikum. Skladatelé se ale nechtěli omezit pouze na lokální uvádění jejich komických oper, a proto začali po libretistech požadovat všeobecnější témata. O libretu opery *Cech písařský* se Hejda vyjádřil takto: „Řeknete, že i *‘Basoche’* je vlastně operou lokální. Bez odporu. Ale jádro jejího děje spočívá v myšlence, která je historickým významem svým skorem každému národu společnou, *Cech písařský* je jen analogií jiných podobných společenstev písařských a úřednických, která ještě v minulém století své jméno a svou váhu si zachovala.“<sup>80</sup>

Kritici zaznamenali problém porozumění nuancím francouzského libreta v případě *Markytánky* od Benjamina Godarda. Shodovali se v názoru,

---

<sup>77</sup> Sládek prestonský. In: Dalibor, 1890, r. 12, č. 27, s. 210–211.

<sup>78</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Cech písařský*. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 13, s. 97–98.

<sup>79</sup> -TER. *Cech písařů*. In: Národní listy, 1892, r. 32, č. 59, s. 4.

<sup>80</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Cech písařský*. In: Dalibor, 1892, r. 14, č. 13, s. 97.

že děj opery je zaměřený na francouzský vlastenecký cit a že opera nemůže být ostatními národy v tomto směru plnohodnotně pochopena. Poslední Godardova opera *Markytánka* dosáhla jako jediná z jeho oper úspěchu ve Francii (jeho opery se za jeho života uváděly hlavně v Anvers). Velký zájem o tuto operu byl podle recenzenta Národních listů více způsobený skladatelovou smrtí než samotnou operou. Větší váhu podle něj měla Godardova písňová tvorba. Za hodnotná díla považoval např. *Florianovy a Malherbovy písně*, dále houslový koncert a *Orientální symfonii*. *Markytánku* hodnotil jako průměrné dílo, svou hloubkou přesahující operetu, ale nedosahující úrovně komické opery.<sup>81</sup> Knittl v Daliboru *Markytánku* nekompromisně odsoudil: „[...] a jsme upřímně potěšeni, že ještě včas dojde dekret konventu, jímž se dává milost všem v opeře účinkujícím, a ohlašuje kýžené zakončení opery, která připravila posluchačům půl třetí hodiny náležité nudy a poskytla Národnímu divadlu příležitost, aby ukázalo, jak dovede dvojnásobným obsazením hlavních úloh znamenitě plýtvat svými silami a svým časem, přepych to, hodný vídeňské dvorní opery.“<sup>82</sup>

*Markytánku* si obecenstvo v Národním divadle příliš neoblíbilo, což podle kritiků nebylo vinou obsazení rolí, ale operou samotnou. Po pěti představeních v roce 1897 se už opera v Národním divadle neuvedla.

Za směs lehčí a závažnější hudby považoval recenzent Daliboru operu *Hoffmanovy povídky* od Jacquese Offenbacha. Vyjádřil se o ní takto: „Podivná tato směs myšlének v pravdě Offenbachovských lehounkých, ryze operetních kupletův a popěvkův naopak zase čísel velice vážných, i dojistá cenných, v nichž by nikdo nepoznal autora všelikých těch muzikálních nezvedností svého času tolik zla natropivších, líbila se i našemu obecenstvu, ale z trvalého úspěchu se těšiti nemůže.“<sup>83</sup> Za důvod nestálosti úspěchu považoval právě hudební nevyrovnanost a nepřilíš atraktivní děj. Tři obrazy spojuje pouze postava Hoffmana a ďábla, zpodobněného v různých postavách. V každém obraze figuruje jedna z Hoffmannových milenek, v některých inscenacích představovaná stejnou zpěvačkou, což recenzent

<sup>81</sup> q. *Markytánka*. In: Národní listy, 1897, r. 37, č. 58, s. 5.

<sup>82</sup> Knittl, Karel. *Markytánka*. In: Dalibor, 1897, r. 19, č. 17, s. 4.

<sup>83</sup> R. *Hoffmannovy povídky*. In: Dalibor, r. 19, č. 27–28, s. 214.

neuznával, jelikož se jedná o různé postavy. Samotné provedení opery se mu také moc nelíbilo – příliš ho neokouzily herecké výkony účinkujících.<sup>84</sup>

Opeře *Benvenuto Cellini* česká kritika nevěnovala velkou pozornost, přestože se v roce 1894 jednalo o první představení v Praze. Její uvedení ale uvítala: „*Přívrženci reformy dramatické hudby s netrpělivostí očekávají asi premièru Berliozova 'Benvenuta Celliniho', jehož provedení bude krásným a záslužným činem Národního divadla.*“<sup>85</sup>

Komická opera *Bílá paní* (světová premiéra 1825) od François-Adriena Boieldieu byla v Národním divadle poprvé uvedena v roce 1890. Podle Hejdy se v ní skloubily dva slohy – nalézáme v ní klasicistní naivitu, ale jinak má opera romantický ráz, odlišný od „rafinerie“ Meyerbeerových oper.<sup>86</sup> Na úspěchu opery se podílelo libreto Eugèna Scribea na motivy románů Waltera Scotta. Do hudební složky díla se promítla skotská lidová hudba, korespondující s prostředím skotského zámeckého sídla, kde se děj odehrává. Recenzent Národních listů uvedení opery také uvítal: „*Přiznejte rozkošné té zpěvohře první místo mezi francouzskými, či ne, přece neupřete jí svěžest a působivost rozhodnou. Libreto i hudba mají ve své prostotě momenty neodolatelné.*“<sup>87</sup>

*Mignon* od Ambroise Thomase řadily Národní listy k operám, které si okamžitě získávají přízeň obecnstva. Oblíbenost opery potvrdilo vyprodané divadlo při jejím uvedení po dvouleté pauze.<sup>88</sup> Opera byla v roce 1890 nečekaně obnovena – její představení totiž divadlo před začátkem sezóny neavizovalo. Velký podíl na úspěchu představení kritika přisuzovala výkonu Bertý Foersterové-Lautererové, představitelce hlavní role. Původně se v titulní roli měla objevit Muromceva-Klimentová, ale ta svou účast nakonec odřekla. Foersterová-Lautererová po představení sklídila velké ovace obecnstva.<sup>89</sup> Její úspěchy v Národním divadle byly často spojovány právě s touto rolí. Jiné interpretky *Mignon* se proslulosti Foersterové-Lautererové

<sup>84</sup> R. Hoffmannovy povídky. In: Dalibor, r. 19, č. 27–28, s. 214.

<sup>85</sup> Hda [František Karel Hejda]. Kronika. In: Dalibor, 1894, r. 16, č. 35–37, s. 272.

<sup>86</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Bílá paní* – Lucie (sl. Marie Jírova j. h.). In: Dalibor, 1890, r. 12, č. 23, s. 331–332.

<sup>87</sup> Zpěvohra. *Bílá paní* od Boieldieu. In: Národní listy, 1890, r. 30, č. 300, s. 7.

<sup>88</sup> Š. *Mignon* s paní Foersterovou. In: Národní listy, 1890, r. 30, č. 169, s. 3.

<sup>89</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Mignon*. In: Dalibor, 1890, r. 12, č. 30, s. 234.

nevyrovnaly. Dávno po odchodu z Národního divadla se Foersterová-Lautererová v roce 1898 znovu představila v roli *Mignon*, tentokrát jako hostující umělkyně.

V roce 1894 si recenzent Daliboru při představení všiml, že obecenstvo oceňovalo především poetická lyrická čísla a „francouzsky uhlazené“ konverzační pasáže.<sup>90</sup> K samotné opeře se v Daliboru vyjádřil Hejda takto: „*Mignon* je zřejmým stlumočením francouzské elegance a gracie do mluvy hudební.“<sup>91</sup> Operu ale považoval za nevyrovnanou. První část s tanečními rytmy charakterizoval jako nejživější, pro druhou část mu připadaly příznačné dramatické efekty a sentimentalitu třetí části považoval za zcela bezvýznamnou.<sup>92</sup>

V Národním divadle se v 90. letech uvedla pouze jedna opera od Julese Masseneta, jednoaktová komická opera *Podobizna Manon*. Celkově se jednalo o jeho druhou operou, uvedenou v Národním divadle (po *Manon Lescaut*). Knittl považoval hudbu opery za „jednoduchou“: „*První vlastnost zjednává rytmickou čiperností a druhou všední melodikou. Obé u nás silně kulhá. Což nevystoupila před několik a lety Mme Judic v Národním divadle? Od ní bylo lze pochytit, jak se podobné hudební tretky zpívají, deklamují a herecky vyzdobují.*“<sup>93</sup>

Josef Bohuslav Foerster, obdivovatel Masseneta, řadil Massenetovu *Navařanku* (v Národním divadle neuvedenou) k nejzdařilejším operám, nesoucím stopy verismu: „[...] *setkala se tu skutečná individualita s vlivem cizím, a výsledek, ač má na sobě znaky pokusu, jeví se přece významným oproti tolika bezbarvým, vybledlým kopiím vlaského originálu.*“<sup>94</sup> Veristický ráz opery podle Foerstera vycházel především z libreta, jehož děj Massenet hudebně podkreslil.<sup>95</sup>

---

<sup>90</sup> R. Thomasova „Mignon“. In: Dalibor, 1896, r. 18, č. 22, s. 165.

<sup>91</sup> Hda [František Karel Hejda]. Reprise operní. In: Dalibor, 1891, r. 13, č. 34, s. 266.

<sup>92</sup> Hda [František Karel Hejda]. Reprise operní. In: Dalibor, 1891, r. 13, č. 34, s. 267.

<sup>93</sup> Knittl, Karel. Massenetova „Podobizna Manony“. In: Dalibor, 1896, r. 18, č. 1–2, s. 4.

<sup>94</sup> Foerster, Josef Bohuslav. Zpěvohra německá a francouzská za posledních let. In: Dalibor, 1897, r. 19, č. 12–13, s. 89.

<sup>95</sup> Foerster, Josef Bohuslav. Zpěvohra německá a francouzská za posledních let. In: Dalibor, 1897, r. 19, č. 18–19, s. 134–135.

Hejda řadil operu *Josef v Egyptě* od Étienne-Nicolase Méhula k francouzským operám klasického typu, ve které se zájem publika neubírá k vizuálním efektům a baletním scénám. Veškerá pozornost je soustředěna na zpěv. Proto opera vyžaduje obsazení nejlepších zpěváků. Recenzent považoval Méhula za stoupence Gluckových oper, za eklektika s vlastním přínosem. Interpretace operního souboru Národního divadla Hejdovi připadala celkem zdařilá, ale rozhodně byl proti zařazení opery do stálého repertoáru Národního divadla.<sup>96</sup> Vedení Národního divadla zřejmě také nebylo přesvědčeno o vhodnosti pravidelného uvádění opery, protože ji po dvou reprízách v 90. letech už nikdy neuvedlo.

Nově nastudovaná *Lakmé* od Léo Délibese zaznamenala v Národním divadle v roce 1898 velký úspěch. Značný podíl na úspěchu měly výkony hostujících sester Christmannových v sopránových rolích (Gabriela Christmann v roli Lakmé, Emilie Christmann v roli Malliky), které si obecenstvo velmi oblíbilo. Jejich vystoupení přineslo značný finanční zisk a výkon sester byl zároveň velkým zdrojem inspirace pro umělce Národního divadla.<sup>97</sup>

Foerster ve své studii, uveřejněné v Daliboru, hodnotil i díla dalších francouzských skladatelů. U Saint-Saëns se zmiňoval o jeho eklektickém talentu, který dovedl přizpůsobit každému slohu. Při komponování opery *Phryné* se ve snaze najít nový směr opery obrátil ke starší formě komické opery, ale přes kvalitu skladatele a prvotřídní obsazení nezajistila opera trvalý úspěch. Z mladší generace francouzských skladatelů se Foersterovi zdál velmi talentovaný Alfred Bruneau, francouzskou kritikou odsuzovaný pro inspiraci u Wagnera. Foerster ho ale považoval za pravého Francouze. Z hlediska harmonie se mu zdál jeho styl originální. Harmonické postupy mu připadaly spíše psychologicky motivované, příliš nevycházely ze znalosti harmonických konvencí. Počínal si převážně kontrapunkticky, témata pokládal vedle sebe a spojoval je bez většího ohledu na výsledný souzvuk. Ve stylu Bruneau nepostrádal temperament ani cit. Foersterův posudek

---

<sup>96</sup> Hda [František Karel Hejda]. *Josef v Egyptě*. In: Dalibor, r. 14, č. 7, s. 49–50.

<sup>97</sup> R. Lakmé. In: Dalibor, 1898, r. 20, č. 47, s. 366.



vycházel z představení Bruneauových oper *Sen*, *Útok na mlýn*, *Messidor*.<sup>98</sup> Ani jedna z oper nebyla v Národním divadle uvedena, pouze *Messidor* byl odehrán v koncertní podobě.

Z recenzí na francouzské opery je patrné, že kritika vítala uvedení starších komických oper, přestože jejich děj a někdy i hudba byly poměrně jednoduché. Dojem z představení často kazily nejisté výkony členů opery Národního divadla. Velké opery (Meyerbeerovy opery, *Židovka*, *Němá z Portici*) byly z hlediska interpretace hodnoceny lépe, ale názor na samotná díla se různil. Někteří recenzenti vítali obnovení těchto starších slavných děl, ale jiní jejich uvedení považovali za zbytečné. V operním typu *drame lyrique* (Gounodovy opery, *Mignon*) recenzenti na jednu stranu oceňovali snivé melodie, ale někdy je považovali za přehnaně sentimentální a postrádali v operách dramatický spád.

Renomé některých umělců (např. Foersterová-Lautererová, Petzoldová-Sittová, sestry Christmannovy) vzbuzovalo zájem obecnstva a nepochybně zvýšilo návštěvnost oper.

Kritici jednotně obdivovali instrumentaci a „eleganci“ považovali za typický znak francouzské hudby. Cenili melodickou invenci francouzských autorů, ale odsuzovali sklony k sentimentalitě. Tu považovali za nehodnotnou a zbytečnou. Stejně tak se stavěli proti prioritní líbivosti operetních melodií a pompéznosti velkých oper, těžících z vizuálního uchvácení obecnstva.

---

<sup>98</sup> Foerster, Josef Bohuslav. Zpěvohra německá a francouzská za posledních let. In: Dalibor, 1898, r. 20, č. 35–36, s. 269.

## 4. Tvůrčí recepce francouzských oper českými skladateli v 90. letech

### 19. století

Ve vypjaté atmosféře národnostních bojů byly vítány české látky oper, zvláště po vzestupu popularity Bedřicha Smetany. Tento faktor jistě limitoval české skladatele v inspiraci cizími operami, zvláště francouzskými, když v době utváření české moderní opery byla francouzská velká opera považovaná za nepokrokovou. Přesto se tyto vlivy v českých operách promítly. Inspiraci u Francouzů našli čeští skladatelé v různých rovinách, od francouzského původu dějové linie, vlivu hudební invence, inspirace v dramaturgickém plánu až po vizuální stránku opery. Pro zasazení tvůrčí recepce 90. letech 19. století do dobového kontextu, je třeba nastínit její vývoj od kořenů české národní opery.

Už ve svých počátcích v 60. letech 19. století se vývoj české národní opery snažil ubírat co nejrepresentativnějším, tedy i nejnáročnějším směrem, čemuž v té době odpovídalo dílo založené na historické látce.

Vlivem Meyerbeerových historických oper se stala velká opera možným vzorem pro českou historickou operu. Velká opera byla všeobecně přijímána a na rozdíl od italského typu *opera seria* byla i mezi zastánci Wagnera považována za umění, zasluhující respekt. Dalším požadavkem pro české národní opery bylo užití estetiky *couleur locale*, v českém prostředí vystihované v lidových tancích (např. polka, furiant) a kladně pojatých sborových zpěvech, na rozdíl od Meyerbeerových „destruktivních“ sborů. Nutností lokálního koloritu se také znesnadnilo užití látek z cizí historie.<sup>99</sup>

Historický typ opery se promítl v mnoha českých operách, ale hlavní téma Meyerbeerových oper v nich obvykle chybělo. Podle Milana Pospíšila je ústředním tématem: „*Historie jako osudová síla uchvacující všechny, i ty, kdo chtěli zůstat stranou jejího průběhu.*“<sup>100</sup> Tento pesimismus česká národní

---

<sup>99</sup> Pospíšil, Milan. Meyerbeer a česká opera 19. století. In: Hudební věda, 1997, r. 34., č. 4., s. 375–403, zde s. 377–378. Jak dokazuje Šubertův dopis Foersterovi, do kategorie českých látek se řadily i slovenské. NA, fond AND, D 195, dopis ze 17. 3. 1897.

<sup>100</sup> Pospíšil, Milan. Meyerbeer a česká opera 19. století. In: Hudební věda, 1997, r. 34., č. 4., s. 379.

opera nepřijímala. Její snahy tíhly, vzhledem k tendencím doby, k uvědomění jednoty národa a národní hrdosti. Ta byla zachována i v Šeborově *Nevěstě husitské* (1868). I když mají opery *Nevěsta husitská* a *Hugenoti* mnoho společného (chorál *Kdož jste boží bojovníci* v *Nevěstě husitské* odkazuje na užití chorálu v Meyerbeerových *Hugenotech*, oběma operami se line milostný příběh na pozadí nábožensky motivovaných bojů), Meyerbeerova opera skončí smrtí obou milenců v nelítostném masakru, ale u Šebora je osudovým elementem odhalení jejich sourozeneckého vztahu.<sup>101</sup> Příčinou tragiky příběhu se tak stala individuálnější a privátnější záležitost, než představuje dopad historické události.

Z hlediska role historie se z českých oper nejvíce přiblížil k Meyerbeerovu pojetí Dvořákův *Dimitrij*. Tragiku hlavního hrdiny odlehčil cizí původ opery, ale ruské prostředí, jakožto slovanské, zároveň v publiku vyvolávalo sympatie. Došlo navíc ke značné idealizaci šlechtnosti a spravedlivosti *Dimitrije*. V opeře se dostávají do konfliktu historické osudové síly, představované mohutnými sbory, s osobním štěstím, vyjádřeném o něco mírněji, samostatnějšími sbory. Na tomto kontrastu můžeme pozorovat nejvýraznější spojení s velkou operou.<sup>102</sup> Sborové kontrasty patří k typickým znakům Meyerbeerova díla.

Inspiraci Meyerbeerovou dramaturgií nenalzáme pouze v české historické opeře. Její stopy můžeme nalézt ve Dvořákově *Jakobínu* i ve Smetanově *Tajemství*. Jeho vliv je v české tvorbě patrný v různorodých podobách i šíři. Výrazně se do českých oper promítly jeho jedinečné typy scén. *Robert d'ábel* inspiroval Smetanu při komponování *Čertovy stěny*, ve které se vyskytuje hned několik paralel k jednotlivým scénám.<sup>103</sup> V souvislosti s Meyerbeermem se Emanuel Chvála zmínil o Šeborových *Templářích na Moravě*, Bendlově *Lejle* a *Břetislavovi*. S označením „meyerbeerismus“ obvykle pojil „vnějškovost“ díla a snahu po laciném efektu. Z vlivu dalších

---

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 379.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 381–382.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 382–385.

francouzských skladatelů Emanuel Chvála<sup>104</sup> uvítal Gounodovy stopy na tvorbě Josefa Richarda Rozkošného.<sup>105</sup> Léo Délibesem se podle Chvály nechal inspirovat Jindřich Kàan z Albestů.<sup>106</sup>

V druhé polovině 19. století byl operetní žánr u publika velice oblíbený. Přestože se Offenbachovy operety řadily k nejhranějším dílům Prozatímního divadla, ani jejich velká obliba u pražského obecnstva nezměnila názory kritiky, nekompromisně odsuzující operetní žánr. Jejich uvedení bylo obvykle vnímáno jako ústupek od uměleckých hodnot za účelem snadného finančního zisku. Za neobvyklé můžeme považovat názory Jana Nerudy, později zdůrazňujícího nutnost koexistence všech divadelních druhů v nově otevřeném Národním divadle. Neruda uvedení operet na české scéně vítal a viděl v nich možnou inspiraci pro budoucí českou komickou operu.<sup>107</sup> Někteří čeští skladatelé se operetou skutečně inspirovali.

Smetanova *Prodaná nevěsta*, ač je nejčastěji uváděna její poslední tříaktová verze s recitativy, existuje v několika verzích, v nichž můžeme najít znatelné vlivy operety. Národní význam Smetany a akcentování české původnosti jeho oper druhovou otázkou zastiňoval (kromě souvislosti s Wagnerem), zvláště pokud se mělo jednat o nechtěnou souvislost s lehčím, “nepokrokovým“ uměním. Smetana se později vyjádřil, že *Prodanou nevěstu* složil ze vzdoru vůči výtkám na wagneriánství v jeho *Braniborech* a narážkám, že by v lehčím národním slohu neuspěl. O tom, že *Prodaná nevěsta* odkazovala k operetnímu žánru, svědčí i úvodní proslov principála kočovných kejklířů. Principál láká na vystoupení, ve kterém bude Esmeralda (stejně jméno jako ve francouzském románu od Victora Huga) napodobovat kankán po vzoru tanečnice Rigolboche. Ta hostovala v Praze s francouzskou baletní společností v Offenbachově operetě *Orfeus v podsvětí* a kankánem, který do té doby v Praze nikdo neznal, vyvolala velký rozruch.<sup>108</sup> Foerster

---

<sup>104</sup> Emanuel Chvála byl přístupný různorodým názorům, které se v době působení Zdeňka Nejedlého zdály neslučitelné – byl zastáncem Bedřicha Smetany a Richarda Wagnera, ale zároveň si oblíbil i Gounodovy snivé melodie.

<sup>105</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. První díl. Praha, 1950. s. 39–42.

<sup>106</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. Druhý díl. Praha, 1950. s. 135.

<sup>107</sup> Ottlová, Marta. Offenbachův vstup na českou scénu. In: *Hudební divadlo jako výzva*. První vydání. ed. Spurná, Helena. Národní divadlo, 2004. s. 161–170, zde s. 161–165.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 169–170.

poukázal na souvislost Smetanovy *Prodané nevěsty* s počínajícím verismem, jehož úspěch podle něj zajistilo především užití populárních („triviálních“) melodií. U Smetany se touto melodií stala strofická píseň.<sup>109</sup> Možná právě tento písňový charakter se stal určující pro velký úspěch *Prodané nevěsty* v českých zemích a v 90. letech – po úspěchu na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni v roce 1892 – o *Prodanou nevěstu* projevila zájem i zahraniční divadla.<sup>110</sup>

Souvislost s Francouzi nalézáme i v další Smetanově opeře *Dvě vdovy*. Její libreto má původ ve francouzské veselohře. Materiál zpracovávající komiku vdovského tématu, kdy je žena vdovou po starém manželovi, se kterým žila v nerovném sňatku obvykle z vypočítavosti, akcentuje společenské rozdíly mezi provdanou a ovdovělou ženou. Nastoluje otázku ženské emancipace, rozvíjející se v 19. století zejména ve Francii. Komiku tohoto tématu představil Jean Pierre Félicien Mallefille v díle *Les deux veuves, Comédie en un acte en prose*. O český překlad, vycházející z německého, se postaral Emanuel František Züngel, který ho později přetransformoval na libreto ke Smetanově opeře. Libreto v průběhu let zaznamenalo několik přepracování, reflektujících nároky doby a potřeby žánru.<sup>111</sup>

U překladů nalezneme různorodé odchylky od původní veselohry Mallefilla. Výrazné rozdíly se vyskytují u soudní scény, kde Freseniova německá verze obsahuje literární citáty a tím se obrací na literárně vzdělanou veřejnost, zatímco Bergenův rakouský překlad se drží francouzské předlohy a mění ji, jen když by neporozumění francouzskému kontextu mohlo ovlivnit pochopení vtipu. Dodržení právě těchto odchylek v českém překladu dle studie Pospíšila a Ottlové dokazuje, že Züngel měl za předlohu Bergenův překlad a vyvrací tvrzení Mirko Očadlíka, že se text libreta překládal z francouzského originálu. Smetana vnukl původně

---

<sup>109</sup> Foerster, Josef Bohuslav. Zpěvohra německá a francouzská za posledních let. In: Dalibor, 1897, r. 19, č. 6–7, s. 43.

<sup>110</sup> NA, fond AND, D 188 – D 194, korespondence Ředitelství Národního divadla s různými zahraničními institucemi/jednotlivci.

<sup>111</sup> Ottlová, Marta – Pospíšil, Milan. Francouzská veselohra v kontextu české opery. Smetanovy *Dvě vdovy*. In: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: Lidové noviny, 1997. s. 118–119.

francouzské látce národní ráz, což v atmosféře doby uvítala kritika i obecnost.<sup>112</sup>

Z původní francouzské látky také vychází libreto Šeborovy *Zmařené svatby*. Konkrétně šlo o vaudeville *Le Petit Pierre* od Adolpha d'Enneryho a Adriena Decourcellea. Libretistka Marie Riegrová-Červinková francouzské vlivy přiznala hned v úvodu libreta. Protože strávila část dětství ve Francii, můžeme se domnívat, že uměla výborně francouzsky. Proto se zřejmě libreto k české verzi nedostalo prostřednictvím německého překladu, jak tomu bylo u Smetanovy opery *Dvě vdovy*, ale mohlo jít přímou cestou z francouzského originálu.<sup>113</sup>

Původ negativního postoje kritiky vůči francouzským vlivům na české operní skladatele nalézáme už průběhu předchozích desetiletí. V českých zemích se v druhé polovině 19. století zakořenily odsudky německé kritiky vůči francouzské velké opeře. V čele těchto odsudků stáli Robert Schumann s Richardem Wagnerem. Negativní vnímání se utvrdilo s kritickou činností Zdeňka Nejedlého, užívajícího adjektiva jako "velkooperní" či "meyerbeerovský" v jednoznačně hanlivém smyslu. Pospíšil situaci popsal takto: „*absolutizací myšlenky lineárního pokroku v umění [...], byla ve vývoji opery připuštěna jediná pokroková linie vedoucí od Monteverdiho po Glucka a vrcholící v hudebním dramatu Wagnerově. Všechno, co odporovalo normám spekulativně určeného pokrokového vzoru, dostalo označení konzervatismus, příslušnosti k překonanému stadiu áriové opery.*“<sup>114</sup> Od počátku 70. let byl tento konzervatismus chápán v souvislosti s italskou *opera seria*, ale později ji nahradila velká opera, v jejímž čele stál Meyerbeer.

Ve snaze zařadit českou národní operu mezi pokrokové, byly francouzské a italské vlivy ignorovány. Pospíšil dokonce označení českých

---

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 120–122.

<sup>113</sup> Pospíšil, Milan. Karel Šebor – Marie Červinková-Riegrová: *Zmařená svatba (Le mariage manqué) et ses sources françaises*. In: *Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Prague 12-14 mai 1999*. První vydání. Praha: KLP, 2003. s. 430–453., zde s. 431–432.

<sup>114</sup> Pospíšil, Milan. Meyerbeer a česká opera 19. století. In: *Hudební věda*, 1997, r. 34., č. 4., s. 375.

oper termínem „meyerbeerovský“ považuje za „[...] odsouzení k trvalému zapomenutí a vyhoštění z dějin české hudby.“<sup>115</sup>

V 90. letech 19. století panovala v oblasti operní kritiky protifrancouzská atmosféra. Přesto ve Foersterově *Evě* nalzáme stopy francouzské hudby, a to jiné než výše zmíněné. Inspiroval se lyričností žánru *drame lyrique*, Foersterovi dobře dostupného prostřednictvím repertoáru jeho ženy, excelující především v lyrických úlohách. Foerster operu předložil do soutěže, vyhlášené Družstvem Národního divadla. Soutěž byla podmíněna českou původností opery. Celkem byly předloženy tři opery: Foersterova *Eva*, Kovařovicovi *Psohlavci* a Fibichova *Šárka*. Vítězství se dočkali *Psohlavci* a Foersterova *Eva* skončila až na pomyslném třetím místě. Ačkoliv se všichni tři skladatelé hlásili k odkazu Smetany, v jejich operách se výrazněji objevily i prvky, příznačné pro cizí opery. Foerster operu veřejně prezentoval jako „speciálně českou“, ale v soukromé korespondenci francouzský vliv přiznal.<sup>116</sup>

Foerster udržoval korespondenci s Julusem Zeyerem, velice zaujatým Foersterovou prací na libretu k *Evě*. Zeyer mu doporučoval využití „rytmické prózy“, která dle Massenetova vydařeného experimentu v opeře *Thaïs* skvěle koresponduje s francouzskou hudbou, s čímž Foerster souhlasil a v této souvislosti Zeyera seznámil s aktuálními úvahami Francouzů o reformě opery a s tím související reformy libreta.<sup>117</sup> Přes Foersterovy snahy libreto v kritických pozitivní dojmy nevyvolalo. Všichni považovali za jeho velký nedostatek nepřirozené užívání ušlechtilého jazyka prostými lidmi.<sup>118</sup>

Foerster své sympatie k francouzské hudbě projevoval i na poli publikační činnosti. V Daliboru vyšla jako seriál jeho studie *Zpěvohra německá a francouzská za posledních let*<sup>119</sup>. Do oblasti jeho zájmu spadal skladatel Jules Massenet, přední reprezentant francouzského typu

---

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 375.

<sup>116</sup> Kopecký, Jiří. Lyrická opera Eva Josefa Bohuslava Foerstera, Julius Zeyer a Louis Gallet. In: Hudební věda. 2010, r. 47, č. 4, s. 359–361.

<sup>117</sup> Viz. kapitola *Francouzská opera v 19. století*.

<sup>118</sup> Kopecký, Jiří. Lyrická opera Eva Josefa Bohuslava Foerstera, Julius Zeyer a Louis Gallet. In: Hudební věda, 2010, r. 47, č. 4, s. 362–363.

<sup>119</sup> Foerster, Josef Bohuslav. *Zpěvohra německá a francouzská za posledních let*. In: Dalibor, 1896–1898, r. 19–20.

drame lyrique. V roce 1894 se Foerster v Paříži zúčastnil premiéry opery *Podobizna Manon* a navštívil reprízu *Thaïs*, v níž obdivoval nosnou melodickou linii a respektování nuancí řeči v jejím zhudebnění. Inspirace Massenetem se projevila při postupu tvoření *Evy*. Foerster ji začal komponovat, podle Massenetova zvyku, od čtvrté scény prvního dějství.<sup>120</sup>

Na francouzských skladatelích si Foerster jako jeho blízký přítel Gustav Mahler cenili umění instrumentace. Tento názor korespondoval s kritikou od Emanuela Chvály na Massenetovu operu *Werther*, adresovanou Šubertovi, kde kladně hodnotil hudbu, ale děj mu připadal nudný.<sup>121</sup>

Zdeněk Nejedlý, nejvýraznější kritik francouzské hudby, odsuzoval francouzskou operu a neuznával podléhání českých skladatelů jejímu vlivu. Foersterova obezřetnost vůči veřejnému vyzrazení jeho skladatelské inspirace nebyla překvapivá v převážně protifrancouzské atmosféře hudební kritiky. Je pochopitelné, že se snažil zdůraznit českost opery a návaznost na české hudební zázemí, které představoval především Smetana. Nejedlý v *Evě* francouzskou inspiraci nezaznamenal a plynulý přechod mezi ariosem a recitativem ho nasměroval k Wagnerovi, jehož styl Foersterovi přisoudil.<sup>122</sup> Svou přísnou kritiku orientoval zejména na *Psohlavce* od Karla Kovařovice.

Kovařovicovy kompozice se už v jeho mladém věku vyznačovaly neobvyklou technickou zdatností. Skládal však eklekticky, ve snaze obsáhnout všechny hudební vjemy, které ho obklopovaly, od lehčí francouzské hudby po komplikovanost Wagnera.<sup>123</sup> Jeho díla nepostrádala ani lidový nádech, a zřejmě právě proto se zdál Smetanovým přívržencům nadějný. Zálibu ve francouzské hudbě projevil, mimo samotnou hudební inspiraci, užíváním pseudonymu Charles Forgeron, pod kterým prezentoval „lehčí“ hudbu např. ke hře *Ďáblový pilulky*.

Největšího úspěchu dosáhl operou *Psohlavci*, která se dočkala stého uvedení už dvanáctý rok od premiéry, čímž předčila i Smetanovu *Prodanou nevěstu*. Emanuel Chvála tento triumf přisuzoval skutečnosti, že v době

---

<sup>120</sup> Kopecký, Jiří. Lyrická opera Eva Josefa Bohuslava Foerstera, Julius Zeyer a Louis Gallet. In: *Hudební věda*, 2010, r. 47, č. 4, s. 364.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 364–365.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 365–369.

<sup>123</sup> Nejedlý, Zdeněk. *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha 1911. s. 232–235.



uvedení *Psohlavců* bylo obecenstvo odchováno na lidovém charakteru oper, o jejichž uznání musel Smetana bojovat. V opeře Chvála vyzdvihl zejména vydařený kontrast vesnického prostředí se scénami v panském domě, prezentovanými francouzskou písní evokující dávnou dobu 17. století.<sup>124</sup>

Nejedlého postoj k *Psohlavcům* se nesl v převážně negativním duchu. Typ historické velké opery, kterým jsou *Psohlavci*, Nejedlý považoval za nepokrokový a překonaný. Přes stálou oblibu historických látek se kladl důraz na psychologickou opravdovost, kterou Nejedlý v *Psohlavcích* nenalezl, přestože Jiráskova předloha podle něj přímo vybízela k psychologismu. Rovněž odsoudil sentimentalitu, procházející celou tvorbou Kovařovice a potvrzující jeho sympatie pro lehkou operetní hudbu. Hudba v *Psohlavcích* podle Nejedlého vychází z ryze hudebních kořenů a neváže se na lidské city, což souvisí s Kovařovicovým eklekticismem. Konkrétně se stavěl proti přílišné změkčilosti Koziny, způsobené nazíráním na postavu od samého počátku jako na oběť: „*Postava Kozinova jest velmi poučným příkladem, jak dnes prostě není již možno tvořiti opravdu eklekticky, totiž shrnovati osvědčené prostředky i cíle a sestavovati z nich na zevnějšek nový celek. Starší opera dovedla i tou methodou dokázati mnoho (na př. první díla Meyerbeerova) aspoň se stanoviska oné doby. Dnes však vývojem moderního umění naučili jsme se klásti požadavek pravdivé psychologie na první místo a jí právě posuzujeme kvalitu díla.*“<sup>125</sup> V tomto ohledu dával do kontrastu *Psohlavce* s Foersterovou *Evou*, kde ocenil vykreslení duševního života.

Nejedlého posudky zřetelně dokazují, jak byly vnímány francouzské vlivy na českou operní produkci na konci 19. století. Přísné nároky doby na český charakter oper zapříčinily uvádění nejasných a někdy zkreslených informací o jejich původu ze strany samotných skladatelů i kritiky. V 90. letech 19. století se inspirace francouzskou operou, ač v odlišných podobách, výrazně prosadila ve Foersterově *Evě* a v Kovařovicových *Psohlavcích*. V případě *Evy* se jednalo převážně o vliv drame lyrique a u *Psohlavců* to byla meyerbeerovská historická velká opera. O původ

<sup>124</sup> Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. Druhý díl. Praha 1950. s. 58–62.

<sup>125</sup> Nejedlý, Zdeněk. *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha 1911, s. 263.

negativního vnímání francouzské opery se zasloužila německá kritika, které česká v těchto názorech podléhala. U českých hudebních kritiků se stal Meyerbeerův kontext synonymem pro starý nepokrokový typ opery. Zřejmě proto si Nejedlý všiml především souvislosti *Psohlavců* s Meyerbeerem a jiný francouzský kontext v případě *Evy* neregistroval. Navzdory nepřízni kritiky se lehký tón Offenbachových operet vloudil do české komické opery a Meyerbeer, ačkoliv byl jeho vzor často tabuizován, značně ovlivnil vývoj české operní tvorby.

## 5. Francouzsko-české styky ředitelství Národního divadla v 90. letech

### 19. století

V této kapitole charakterizujeme francouzsko-české styky ředitelství Národního divadla. Nastíníme je na základě korespondence s francouzskými nakladateli, institucemi a jednotlivci, ale rovněž s impresárii, kteří zprostředkovali vystoupení francouzských umělců a zajišťovali transakce spojené s přijutím nových děl Národním divadlem. Také zmíníme snahy o pronikání české opery do zahraničí, především do Paříže a uvedeme, kdo v Paříži v 90. letech 19. století propagoval českou operu.

Přestože korespondence ředitelství Národního divadla v Praze obsahuje mnoho dopisů ve francouzském jazyce, jen zlomek z nich je adresován francouzským institucím či jednotlivcům. Francouzský jazyk se využíval ke komunikaci s italskými, ruskými i jinými umělci, nakladateli či impresárii. S některými osobami nalézáme korespondenci dokonce střídavě v několika jazycích (např. s Dr. Ottou Eirichem, divadelním agentem ve Vídni, je vedena ve francouzštině, němčině i češtině). Dochována je pouze korespondence odeslaná ředitelstvím Národního divadla, přijaté dopisy nacházíme v kopiích<sup>126</sup> pouze ojediněle. Z tohoto důvodu nemáme k dispozici ucelenou komunikaci, a tak jsou občas získané informace neúplné a zlomkovité.

Divadlo se marně snažilo navázat přímý kontakt s francouzskými autory. Přímé spojení nezajistilo ani jednání se Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Ta přímý kontakt nezprostředkovala a odkázala vedení Národního divadla na německé a rakouské divadelní agenty a ředitele divadel. Jak vyplynulo z dopisu adresovanému překladateli Filipu Spáčilovi-Bystřickému, zástupcem francouzských autorů ve Vídni byl advokát Otto Eirich. Proto byla velká část jednání ohledně francouzských děl projednávána právě přes něj.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Korespondence ředitelství Národního divadla 90. let 19. století je uložena v knihách otisků (kopiích) v NA, fond AND, D 183 – D 201.

<sup>127</sup> NA, fond AND, D 197, dopis ze dne 16. 10. 1898, adresovaný Filipovi Spáčilovi-Bystřickému.

Přes Eirichův široký záběr podnikání v divadelním světě nalézáme četnou korespondenci ředitelství Národního divadla přímo s francouzskými nakladateli. Šubert požádal nakladatelství Paula Duponta o zaslání partitury operety *Les quatre filles Aymon* od Paula Lacoma, drame lyrique *Frédégond* od Camilla Saint-Saënsa a operu *Kermaria* od Camilla Erlangera, ale po jejich prostudování je odmítl.<sup>128</sup>

Z dalších francouzských nakladatelství Šubert kontaktoval Durand-Schoenewerk & Cie. S nakladatelstvím jednal o zakoupení materiálu opery *Henry VIII* od Saint-Saënsa.<sup>129</sup> O plánu uvést tuto operu informoval i samotného skladatele s poznámkou, že není jisté, zda divadlo dílo představit už příští sezónu, protože má k uvedení více nových oper. Vyslovil přání, aby skladatel navštívil premiéru opery v Národním divadle.<sup>130</sup> Proč opera nebyla uvedena, korespondence již dále nekomentuje. Její pražská premiéra se uskutečnila až v roce 1900 na scéně německého divadla.

Korespondence také obsahuje dopis určený francouzskému nakladatelství Lemoine. Šubert v něm žádal o zaslání partitury a libreta k opeře *Le Brave* od Gervaise Bernarda Gastona Salvayera.<sup>131</sup> Divadlo dílo neuvedlo, ale v roce 1898 představilo Salvayerův balet *Fandango* – podle Šubertových zpráv s velkým úspěchem.<sup>132</sup> O oblibě francouzského skladatele a kritika Salvayera svědčilo uspořádání banketu na jeho počest v roce 1896.<sup>133</sup>

Korespondenci s francouzským nakladatelstvím Heugel nalézáme zejména z počátku 90. let. Také v těchto jednáních nakladatelství odkazovalo na Eiricha a později o zakoupení děl od nakladatelství Heugel divadlo jednálo pouze s ním. Už od září 1891 Šubert jednal s nakladatelstvím ohledně zakoupení opery *Hamlet* od Ambroise Thomase. Jelikož už byl *Hamlet* v Praze uveden, nemohlo být počítáno s tak velkým zájmem, jaký by vzbudila pražská premiéra díla. Šubert jednal o výhodnějších obchodních podmínkách

---

<sup>128</sup> NA, fond AND, D 199 a D 201, dopisy ze dnů 18. 11. 1898 a 9. 10. 1899, adresované Paulu Dupontovi.

<sup>129</sup> NA, fond AND, D 183, dopis ze dne 15. 7. 1889, adresovaný Durand-Schoenewerk & Cie.

<sup>130</sup> NA, fond AND, D 183, dopis ze dne 15. 7. 1889, adresovaný Saint-Saënsovi.

<sup>131</sup> NA, fond AND, D 194, dopis ze dne 28. 11. 1896, adresovaný nakladatelství Lemoine.

<sup>132</sup> NA, fond AND, D 199, dopisy v rozmezí 5.–11. 2. 1898, adresované Salvayrovi.

<sup>133</sup> NA, fond AND, D 194, dopis ze dne 11. 11. 1896, pozvánky na banket – bez adresáta.

v důsledku menší atraktivity opery pro pražské obecenstvo.<sup>134</sup> Poté se korespondence v této záležitosti odmičela. Další zmínky o opeře nalézáme v dopise Eirichovi z roku 1898, ve kterém Šubert vysvětlil, že dřívější jednání ohledně realizace opery neskončilo úspěšně, protože nakladatelství nechtělo materiál prodat, ale pouze pronajmout. Šubert vysvětlil, že na tuto nabídku nemohli přistoupit, protože ředitelství Národního divadla mělo smlouvu se Zemským výborem království Českého, podle které muselo opery kupovat a hudební materiál odevzdávat zemskému výboru jako majetek Královského zemského a Národního divadla.<sup>135</sup> Národní divadlo operu nakonec zakoupilo, což potvrzuje dopis z listopadu 1899, ve kterém Šubert zmiňoval party, které jim ještě nebyly doručeny.<sup>136</sup> *Hamlet* byl jednou z oper, jejíž uvedení divadlo na začátku sezóny avizovalo, ale k její realizaci stále nedocházelo, což bylo v tisku odsuzováno.<sup>137</sup> V Národním divadle nakonec dílo nebylo neuvedlo.

Dalším nakladatelstvím, se kterým ředitelství Národního divadla vedlo korespondenci bylo pařížské nakladatelství Choudens, které vydávalo nejslavnější francouzské opery 19. století. Většina obchodních transakcí se rovněž projednávala prostřednictvím Eiricha. Z korespondence vyplývá, že opery *Filemon a Baucis* od Charlese Gounoda, *Cech písařů* od André Messagera, *Benvenuto Cellini* od Hectora Berlioze a *Džamile* od Georgese Bizeta byly přijaty právě od Choudensova nakladatelství. Divadlo naopak odmítlo operu *Salambo (Salammbô)* od Ernesta Reyera a opery *Sen (Le Rêve)* a *Útok na mlýn (L'Attaque du moulin)* od Alfreda Bruneaua, na jehož talent upozornil v Daliboru Josef Bohuslav Foerster (viz podkapitola 4.2). Dále Šubert požádal Eiricha o zaslání libreta opery *Popelka (Cendrillon)* od Masseneta. Později se vyjádřil, že její přijetí zvaží podle úspěchu díla na jiných scénách.<sup>138</sup> V Národním divadle opera nakonec provedena nebyla.

Národní divadlo představilo díky Eirichovi následující francouzské operety: *Miss Helyett* od Edmonda Audrana (první zmínky v korespondenci 90. let spadají už do roku 1890, v dopise adresovanému nakladatelství

---

<sup>134</sup> NA, fond AND, D 186, dopisy z 20. 9. a 2. 10. 1891, adresované nakladatelství Heugel.

<sup>135</sup> NA, fond AND, D 197, dopis ze dne 28. 12. 1897, adresovaný Eirichovi.

<sup>136</sup> NA, fond AND, D 201, dopis ze dne 23. 11. 1899, adresovaný Eirichovi.

<sup>137</sup> Kronika. In: Dalibor, 1893, r. 15, č. 37–40, s. 290–291.

<sup>138</sup> NA, fond AND, D 201, dopis ze dne 9. 10. 1899, adresovaný Eirichovi.

Heugel), opery *Miss Nicol Nick*, *Popelička (Cendrillonette)* a *Fetiš (Le Fetiche)* od Victora Rogera, *Michuovic dcerušky (Les P'tites Michu)* od Messagera a *Nevinné ovečky (Les Petits brebis)* od francouzského skladatele Louise Varneye (Šubert toto dílo označoval jako vaudeville, ale obecně je považováno za operetu). Ohledně operet *Miss Helyett* od Audrana a *Fetiš* od Rogera obsahuje korespondence dopis, ve kterém se Šubert dožaduje vysvětlení, proč nakladatelství Heugel nesouhlasilo (podle tvrzení Eiricha) s přijetím operet Národním divadlem a Královským německým zemským divadlem.<sup>139</sup> Nakonec zřejmě došlo k vzájemné dohodě, protože obě operety byly Národním divadlem v 90. letech uvedeny. Šubert si k prostudování vyžádal také partituru k Audranově operetě *La Poupée*, která ale realizována nebyla.<sup>140</sup>

V 90. letech 19. století jednalo Národní divadlo s Eirichem také o francouzské činohře. Šubert zpočátku projevil zájem o hru *Anglicky snadno a rychle (L'anglais tel qu'on le parle)* od Tristana Bernarda, ale nechtěl přistoupit na Eirichovy podmínky.<sup>141</sup> Cestu do Národního divadla si hra nakonec našla (premiéra 1907). Pantomima *La Statue du Commandeur* (o ní bylo jednáno s nakladatelstvím Heugel) byla po Šubertově návržení výhodnějších podmínek přijata – korespondence obsahuje smlouvu o tomto obchodu. Divadlo odmítlo mnoho nabízených děl po jejich prostudování. Mezi nimi byla i pantomima *Chant d'habit* od Catulla Mendése, která Šuberta zaujala svým úspěchem na berlínské scéně, a pantomima *L'Idéal* od André Wormsera. Hry *La Tortue*, *Ma Bru*, *Place aux femmes*, *La Terre neuve*, jejichž autory se nepodařilo dohledat, zřejmě přijaty také nebyly.<sup>142</sup>

V komunikaci s nakladateli i s Eirichem někdy docházelo k nedorozuměním. Např. v roce 1896 Šubert Eirichovi vysvětloval, že v Národním divadle neuváděli Massenetovu operu *Navařanka*

---

<sup>139</sup> NA, fond AND, D 184, dopis ze září 1890 [celé datum je nečitelné], adresovaný nakladatelství Heugel, s. 380.

<sup>140</sup> NA, fond AND, D 200, dopis z 23. 4. 1899, adresovaný Eirichovi.

<sup>141</sup> NA, fond AND, D 200, dopis z 5. 5. 1899, adresovaný Eirichovi.

<sup>142</sup> NA, fond AND, D 195 – D200, dopisy v rozmezí 4. 1. 1897 – 31. 8. 1899, adresované Eirichovi.

(*La Navarraise*), ale hru *Povídky královny Navarrské* od Eugèna Scribea.<sup>143</sup> Eirich si zřejmě myslel, že Národní divadlo uvedlo Massenetovu kompozici a nezaplatilo za ni tantiémy. Ani zasílání hudebního materiálu se vždy neobešlo bez komplikací. Opery *Filemon a Baucis* a *Benvenuto Cellini* nebyly napoprvé zaslány kompletní a Šubert musel urgovat jejich doplnění.<sup>144</sup> Dále např. v materiálu operety *Miss Nicol Nick*, o které bylo jednáno přímo s nakladatelstvím Choudens, chyběly obrázky kostýmů.<sup>145</sup>

V Národních listech se objevila zmínka, že se Eirich zúčastnil představení opery *Viola* od Karla Weise za účelem získání provozovacího práva pro cizí divadla.<sup>146</sup> Tato zmínka naznačuje, že spolupráce s Eirichem mohla probíhat i opačným směrem (tzn. nabídka českých oper evropským divadlům), ale vzhledem k ojedinělosti informace tohoto druhu nemůžeme tuto hypotézu zcela potvrdit.

Kromě Eiricha divadlo spolupracovalo s dalšími divadelními agenty. Jedním z nich byl R. Schelcher (celé jméno se nepodařilo dohledat), v korespondenci označený jako „zástupce společnosti autorů a skladatelů“. Přes něj divadlo získalo v roce 1894 Massenetovu operu *Podobizna Manony*. Při obdržení smlouvy ohledně přijetí operety *Reservistka* (*Les vingt-huit jours de Clairette*) od Rogera si Šubert všiml překladatelských nepřesností v německé a francouzské verzi smlouvy (opět posílané přes Eiricha). Četná korespondence se týkala hry *Paleček* (*Le Petit poucet*). Šubert se domníval, že tato férie už nepodléhala autorskému právu, jelikož se jednalo o staré dílo a v Budapešti už bylo uváděno bez poplatků. Situaci přirovnával ke hře *Ďáblovy pilulky* (*Les Pilules du diable*), za jejíž uvedení také nemuseli platit. Šubert Schelcherovi napsal, že pokud neakceptuje jeho nabídku (nezahrnující poplatky za autorská práva), získá dílo bez poplatků jiným způsobem. Přes toto své přesvědčení Šubert nakonec zaplatil 3% tantiémy. V Národním divadle byla hra poprvé uvedena v roce 1894 a zaznamenala

---

<sup>143</sup> NA, fond AND, D 194, dopis ze dne 8. 7. 1896, adresovaný Eirichovi.

<sup>144</sup> NA, fond AND, D 187, dopis z 9. 4. 1892, adresovaný nakladatelství Choudens.

<sup>145</sup> NA, fond AND, D 193, dopis z 30. 5. 1896, adresovaný Eirichovi.

<sup>146</sup> Z kanceláře Národního divadla. In: Národní listy, 1892, r. 32, č. 29. s. 5.

velký úspěch.<sup>147</sup> Hru *Pan ředitel (Messieurs les directeurs)* od Alexandra Bissona zprostředkoval rovněž Schelcher.

Za účelem získání hry *Komedianti (Cobotins)* od Eduarda Paillerona Šubert kontaktoval v roce 1894 autorovu manželku. Ještě téhož roku se hra uvedla na scéně Národního divadla.<sup>148</sup>

V oblasti činohry divadlo komunikovalo také s impresáři Schürmannem (zřejmě jím byl Joseph Schürmann). Jednalo s ním ohledně plánovaného vystoupení divadelní společnosti Théâtre Libre v Národním divadle. Šubert se snažil dohodnout vyhovující termín v rozmezí 15. 1. – 15. 2. 1895, ale nedočkal se včasné odpovědi. Vystoupení se nakonec neuskutečnilo. Šubert mohl předpokládat úspěch představení, jelikož se jednalo o originální projekt a česká veřejnost o něm byla informována. Už v roce 1890 recenzent Času informoval o jedinečnosti tohoto divadla: „[...] ze spolku, který porovozoval zakázané veřejným divadlům hry před svými členy, který zápasil často o místnost, vzrostlo nové divadlo, pro které se chystá nová budova, opatřená všemi vymoženostmi moderními. [...] Divadlo má provozovati jako dosud jen nové kusy a každý má zůstatí jen čtrnáct dní na repertoiru. [...] a co jest nejpodivuhodnější, nejskvělejších resultátů dodělal se Antoine ensemble ochotníků.“<sup>149</sup> Théâtre Libre se od jiných divadel v mnohém odlišovalo. Jeho zakladatel André Antoine např. odmítal angažování profesionálních herců. Od Schürmanna dále vzešly nabídky na vystoupení Mme Deschamps (zřejmě se jednalo o kontraaltistku Blanche Deschamps-Jéhin) a Mme Duse (zřejmě se jednalo o herečku Eleonoru Duse), ale byly odmítnuty.

Impresáři Théodore de Glasser udržoval korespondenční styk s Národním divadlem na počátku 90. let 19. století. Divadlo s ním jednalo ohledně vystoupení operetní subrety Anne Marie Louise Judic.<sup>150</sup> 17.–18. 2. 1891 se v Národním divadle představila se svou divadelní společností

---

<sup>147</sup> NA, fond AND, D 188 – D 189, dopisy v rozmezí 14. 3. – 5. 4. 1893, adresované Schelcherovi.

<sup>148</sup> NA, fond AND, D 190, dopisy ze dne 21. 2. 1894, adresovaný manželce Eduarda Paillerona.

<sup>149</sup> Národní divadlo v Praze. In: Čas. 1890, r. 4, č. 26, s. 410.

<sup>150</sup> NA, fond AND, D 185, dopis ze dne 28. 1. 1891, adresovaný Théodorovi de Glasser.



v operetě *Mam'zelle Nitouche* od Florimonda Hervé a v činohře *Divorçons* od Victoriena Sardou.

Benoît-Constant Coquelin byl dalším umělcem, o jehož vystoupení Národní divadlo s de Glasserem jednalo. Přes delší vyjednávání finančních podmínek se představení uskutečnilo. Coquelin vystoupil se svou divadelní společností 19.–20. 2. 1892 v hrách *Les Précieuses ridicules*, *Tartuffe*, *Thermidor*.<sup>151</sup> V roce 1899 se Šubert obrátil přímo na Coquelina, když byl požádán hercem Národního divadla, ztvárňujícím roli Cyrana z Bergeraku, aby zjistil detailní popis kostýmu, který Coquelin v této roli oblékal. Zejména se zajímal o Cyranův nos. Coquelin ho odkázal na parukářskou fabriku, ze které nos pocházel.<sup>152</sup> V listopadu 1893 v Národním divadle v Praze vystoupil jeho bratr Ernest Alexandre Honoré Coquelin. O něm však v korespondenci ředitelství Národního divadla nejsou zmínky.

Théodore de Glasser nabídl divadlu v roce 1892 vystoupení slavné francouzské herečky Sarah Bernhardt. Ta se v Národním divadle představila se svou společností už koncem 80. let. V roce 1892 se objevila v hrách *La Dame aux camélias* a *Cléopâtre*. V roce 1899 divadlo jednalo s impresáři Victorem Ullmannem o jejím opětovném vystoupení, které se však neuskutečnilo.<sup>153</sup>

Hostování cizích umělců přitahovalo zájem veřejnosti. Někdy mohlo být motivováno snahou o zkvalitnění představení (pro některé role divadlo postrádalo vhodné kandidáty – viz podkapitola 4.1). Vystoupení se obvykle vyjednávala přes prostředníky, ale osobní setkání s umělci na scéně Národního divadla mnohdy způsobilo, že při plánování dalšího vystoupení divadlo komunikovalo přímo s umělci.

Umělcem, kterého Šubert kontaktoval přímo (bez zprostředkovatele) za účelem hostování v Národním divadle, byl Jean-Louis Lasalle – první barytonista francouzské Opéra de Paris. Ten již v Národním divadle několikrát vystoupil v 80. letech 19. století. Přestože Šubert

---

<sup>151</sup> NA, fond AND, D 186, dopis ze dne 21. 8. – 26. 12. 1891, adresovaný Théodorovi de Glasser.

<sup>152</sup> NA, fond AND, D 201, dopisy v rozmezí 12.–22. 2. 1891, adresovaný Coquelinovi.

<sup>153</sup> NA, fond AND, D 200, dopisy z 24. 8. 1889 a z 9. 9. 1899, adresované Victorovi Ullmannovi.

naplánoval šest představení na druhou polovinu září 1893, vystoupení se nakonec neuskutečnila. Při této příležitosti Šubert neváhal požádat Lasalla o laskavost. Poprosil ho, aby v případě přítomnosti v Monte Carlu poslal Šubertovi kopii oratoria *Faustovo prokletí* od Berlioze, které už bylo v Praze několikrát uvedeno a publikum ho vždy ocenilo. Zajímal se také o Lasallův názor, zda by *Prodaná nevěsta* mohla uspět na pařížském jevišti.<sup>154</sup>

Šubert odmítl mnoho nabídek k hostování z důvodu nutnosti provozovat českou tvorbu – zvláště v období Národopisné výstavy československé (1895). Následné uvádění nových oper, které v době výstavy nemohly být realizovány, také řadu hostování oddálilo. Šubert často odůvodňoval odmítnutí cizích umělců či nových představení nedostatečnou kapacitou Národního divadla pro současné uvádění českých a světových děl. Hostování cizích umělců přinášelo i vyšší finanční náklady na provedení, proto se divadlo (podobně jako při výběru oper) soustředilo na umělce, jejichž renomé vzbuzovalo zvýšený zájem veřejnosti. Podle Šubertova mínění patřila k těmto osobnostem sopránová zpěvačka Leclerc (zřejmě se jednalo o Jeanne Leclerc). Pro její výstup na scéně Národního divadla Šubert navrhl termíny 4.-15. 5. 1899 a doporučil, aby vystoupila v *Lakmé* od Léa Délibese, v roli Philine v opeře *Mignon* od Thomase a v hlavní roli v opeře *Manon Lescaut* od Giacoma Pucciniho. Šubert pevně věřil v úspěch jejího případného vystoupení a zdůvodňoval ho následovně: „S velkou slávou, které se těšíte, paní, v uměleckém světě, a s vřelými sympatiemi českého obyvatelstva pro francouzský národ, nemám žádných pochyb, že by Vaše vystoupení v našem Královském českém zemském a Národním divadle nebylo vyznamenáno obrovským úspěchem.“<sup>155</sup> Přes Šubertovo velké nadšení zpěvačka nakonec v Národním divadle z neznámé příčiny nevystoupila.

---

<sup>154</sup> NA, fond AND, D 188, dopis ze dne 17. 3. 1893, adresovaný Lasallově.

<sup>155</sup> „Avec la grande renommée, dont vous jouissez, Madame, dans le monde artistique, et avec les vives sympathies qui règnent dans notre public bohème pour la nation française, je n'ai pas le moindre doute, que vos représentations dans notre Théâtre Royal et National bohème, ne soient couronnées du plus brillant succès.“ NA, fond AND, D 199, dopis ze dne 10. 3. 1899, adresovaný Mme Leclerc.

V korespondenci s baronkou de Scotti z Nice (celé jméno se nepodařilo dohledat) Šubert podporoval její zájem o Národní divadlo. Kromě lístků na operní představení při její návštěvě Prahy jí poslal brožuru o Národním divadle. Baronka de Scotti mu nabídla vystoupení barytonisty Maxmiliena-Nicolase Bouveta, které Šubert předběžně plánoval na únor 1898. Nakonec jeho vystoupení odvolal s vysvětlením, že Národní divadlo má momentálně v tomto hlasovém oboru výborné zpěváky, a navíc je naplánované vystoupení barytonisty Victora Maurela v Národním divadle. O sdílné atmosféře korespondence svědčí dopis ze dne 7. 12. 1897. Šubert v něm popisoval události posledních dnů – pražské nepokoje mezi českou a německou (i židovskou) částí obyvatelstva. Uváděl, že česká strana byla krutě potlačena policisty, přestože neprojevovala nejmenší známky násilí.<sup>156</sup>

Mimo výše uvedených adresátů v korespondenci nalézáme několik osob, kontaktovaných ojediněle. Mezi ně patřil např. Albert Carré – ředitel pařížského Théâtre du Vaudeville a rovněž autor libreta k Messengerově opeře *Cech pisařů*. Šubert mu na jeho přání poslal brožuru o Národním divadle a seznam uvedených oper za uplynulý rok.<sup>157</sup> Dále Šubert kontaktoval Baudouina La Londre, redaktora pařížského periodika *Journal musical*, kterému poslal na popud kněžny Pauline Metternich-Sandor německy psanou knihu o Smetanovi a české opeře od Emanuela Chvály.<sup>158</sup> V korespondenci nalézáme mnoho dopisů, oznamujících zaslání volné vstupenky na představení v Národním divadle. Jeden z takových dopisů byl adresovaný i Albertu de Lapeyrousovi, redaktorovi periodika *Gil Blas*.<sup>159</sup>

Korespondence obsahuje několik dopisů, adresovaných francouzským institucím. Jednou z nich byla hudební konzervatoř v Paříži (*Conservatoire de musique et de déclamation*). Šubert žádal o zaslání jejich vzdělávacího plánu pro studium konzervatoře – zvláště toho, který se týkal

---

<sup>156</sup> NA, fond AND, D 196 – D 197, dopisy v rozmezí 7. 11. 1897 – 21. 12. 1897, adresované baronce de Scotti.

<sup>157</sup> NA, fond AND, D 194, dopis ze dne 21. 11. 1896, adresovaný Albertu Carré.

<sup>158</sup> NA, fond AND, D 195, dopis ze dne 28. 12. 1896, adresovaný Baudouinu La Londre.

<sup>159</sup> NA, fond AND, D 196, dopis ze dne 14. 9. 1897, adresovaný Albertu Lapeyrousovi.

divadelní scény.<sup>160</sup> Také kontaktoval Léona Carvalha, ředitele pařížské Opéra-Comique, protože se z novin dozvěděl, že v divadle chtějí uvést *Prodanou nevěstu* a že se Carvalho chystá do Prahy, aby ji viděl v českém originálním pojetí. Šubert mu nabídl, že mohou uvedení *Prodané nevěsty* přizpůsobit jeho harmonogramu.<sup>161</sup>

Jeden z ojedinělých dopisů korespondence, adresovaných ředitelství Národního divadla, pochází od knihkupce (Librairie d'art indépendant), spisovatele a příznivce symbolistů, Edmonda Bailly<sup>162</sup>. Bailly popisoval, že v Paříži pořádá mezinárodní hudební přednesy a z toho důvodu se snaží seznámit s hudbou skladatelů různých národů. Zajímalo ho, jestli se v Praze vyskytuje jiný významný skladatel než Bedřich Smetana. Dále hledal v Praze dobrovolníka, který by nezištně překládal texty děl, o které by projevil zájem.<sup>163</sup> Šubertovu reakci na tento dopis bohužel dochovaná korespondence 90. let neobsahuje.

Po úspěchu oper Bedřicha Smetany na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni v roce 1892 Šubert neváhal nabízet *Prodanou nevěstu* a *Dalibora* evropským divadlům. Seznámil nakladatelství Choudens s úspěchy oper a doporučoval, aby na tyto opery získalo publikační a provozovací právo pro Francii a Belgie.<sup>164</sup> Edwardu Keurvelsovi – řediteli belgického divadla v Anvers, ve kterém se chystali *Prodanou nevěstu* uvést, Šubert navrhl, aby jejich baletní mistr navštívil představení *Prodané nevěsty* v Praze a udělal si tak přesnou představu o českých tancích. Zároveň slíbil zapůjčení výkresů kostýmů. Keurvelse lákal i na jiná česká díla, zejména na opery Antonína Dvořáka (*Šelma a sedlák*, *Jakobín*), ve kterých by mohli použít kostýmy z *Prodané nevěsty*.<sup>165</sup> Z uvedení *Prodané nevěsty* v Anvers nakonec z neznámého důvodu sešlo.

---

<sup>160</sup> NA, fond AND, D 186, dopis ze dne 27. 10. 1891, adresovaný ředitelství hudební konzervatoře v Paříži.

<sup>161</sup> NA, fond AND, D 194, dopis ze dne 16. 8. 1896, adresovaný Carvalhovi.

<sup>162</sup> Edmond Bailly, stýkající se s pařížskou uměleckou společností, údajně seznámil Clauda Debussyho s indickou rágou v době, kdy se Debussy zajímal o javánský gamelan.

<sup>163</sup> NA, fond AND, D 197, dopis ze dne 2. 12. 1897, s. 22.

<sup>164</sup> NA, fond AND, D 187, dopis ze dne 28. 6. 1892, adresovaný nakladatelství Choudens.

<sup>165</sup> NA, fond AND, D 192, dopis ze dne 1. 12. 1895, adresovaný Keurvelsovi.

*Prodaná nevěsta* byla během 90. let uvedena v deseti evropských městech a nepřestala expandovat ani na počátku 20. století. Šubert se snažil o její uvedení v Paříži. V dopise pořadateli Světové výstavy (Exposition Universelle 1900) uvedl, že opera byla zařazena do repertoáru v celé střední Evropě kromě Paříže. Proto nabídl provedení opery na Světové výstavě v Paříži přímo členy Národního divadla.<sup>166</sup> Navržený projekt se neuskutečnil a k prvnímu pařížskému uvedení došlo až v roce 1928, na scéně Opéra-Comique. Pařížskou jevištní premiéru tak předstihla i uvedení *Prodané nevěsty* mimo Evropu – v Buenos Aires (1907) a v New Yorku (1909).<sup>167</sup>

*Prodaná nevěsta* nebyla v Paříži úplně neznámá. Korespondence odhaluje některá jména jedinců, kteří se v 90. letech 19. století přičinili o seznámení pařížské veřejnosti s operou. Jedním z nich byl Oscar Berggruen, redaktor francouzského hudebního časopisu *Le Ménestrel*. Šubert mu v dopise děkoval za vlídný článek o Bedřichu Smetanovi.<sup>168</sup> Velkým popularizátorem *Prodané nevěsty* v Paříži byl Victor Maurel. První zmínky v korespondenci z 90. let o něm nalézáme už v roce 1890, kdy Šubert reagoval na nabídku od Émila Durera k hostování Maurela v Národním divadle. Šubert nabídku odmítl, protože divadlo zrovna neplánovalo uvedení oper, ve kterých by Maurel mohl vystoupit. Další zmínku nalézáme v dopisech z roku 1893, kdy se Šubert zajímal o podmínky, za jakých by Maurel vystoupil, ale poté se korespondence opět odmlčela. V dopise z června 1896 psal Šubert Maurelovi, že ho pověřila kněžna Pauline Metternich-Sandor<sup>169</sup>, aby zpěvákovi poslal partituru *Prodané nevěsty*. Později Šubert zaslal kompletní hudební materiál a vyjádřil souhlas s prováděním díla v Maurelově salonu v Paříži.<sup>170</sup> Myšlenku salonního představení *Prodané nevěsty* iniciovala kněžna Metternich-Sandor a nadchla

---

<sup>166</sup> NA, fond AND, D 195, dopis ze dne 26. 4. 1897, adresovaný pořadateli Světové výstavy (le comisariat général de l'Exposition Universelle).

<sup>167</sup> Loewenberg, Alfred. *Annals of opera 1597 – 1940*. První vydání. 1843, s. 504–505.

<sup>168</sup> NA, fond AND, D 191, dopis ze dne 17. 12. 1894, adresovaný Berggruenovi.

<sup>169</sup> Kněžna Pauline Metternich Sandor (1836–1921) byla významná aristokratka, pocházející z uherské hraběcí rodiny Sándorů ze Slawnitze. Její matka Leontina byla dcerou rakouského kancléře Metternicha. Kněžna se vdala za svého strýce Richarda Metternicha, rakouského diplomata. Za svého pobytu v Paříži propagovala hudbu Richarda Wagnera a Bedřicha Smetany. Z dalších umělců obdivovala Franze Liszta a Antonína Dvořáka.

<sup>170</sup> NA, fond AND, D 193, dopis ze dne 12. 6. 1896, adresovaný Keurvelsovi.

jí barytonistu Maurela, který společně s Anne Maurelovou salonní představení zorganizoval a sám se na něm pěvecky podílel v roli Kecala. Ale ani po úspěšném představení se kněžně, Maurelovi ani přítomnému Williamu Ritterovi (přední francouzský kritik) nepodařilo prosadit uvedení opery v pařížské Opéra-Comique. Podle recenzenta Národních listů neslo vinu za otálení s přijetím na pařížské operní scéně nepříliš zdařilé libreto.<sup>171</sup> O úspěchu salonního představení *Prodané nevěsty* v Paříži bylo referováno v českém tisku a Maurel se stal známou osobností pro české hudební publikum. V této souvislosti Šubert Maurelovi nabídl hostování v Národním divadle, a to v roli Kecala v *Prodané nevěstě*. Navrhl, že by roli mohl zpívat ve francouzštině. Maurel s tímto návrhem souhlasil a Šubert stanovil hostování na začátek října 1897. V dalším dopise vyjádřil Maurel pochybnosti, že by se stihl roli naučit do začátku zimní sezóny. Tajemník Národního divadla Karel Kadlec (zastupující Šuberta v době jeho nepřítomnosti) v dopise Maurelovi zdůraznil, že veřejnost ho chce vidět především v roli Kecala. Tím zřejmě zavrhnul možnost, že by Maurel vystoupil v jiné opeře. Maurelovo hostování se tedy opět oddálilo. V květnu 1898 napsal Šubert Maurelovi, že se těší na jeho vystoupení v Národním divadle a že už podepsal smlouvu s berlínským agentem Crelingerem (zřejmě se jednalo o Ludwiga Crelingera) a zbývá pouze upřesnit datum. Také ho poprosil o vrácení zapůjčené partitury *Prodané nevěsty*, protože se jednalo o nejstarší materiál k této opeře – ještě z doby, kdy ji dirigoval Bedřich Smetana.<sup>172</sup> Dlouho plánované hostování Victora Maurela v Národním divadle se nakonec z neznámého důvodu neuskutečnilo.

Kontakt s Francouzi byl v 90. letech 19. století poměrně složitý. Většinou probíhal přes rakouské a německé prostředníky (impresárie a divadelní agenty). Nejvýraznějšími osobnostmi byli ředitel František Adolf Šubert, zastupující Národní divadlo, a vídeňský advokát Dr. Eirich, zastupující francouzské autory ve Vídni. Divadlo jednalo s prostředníky především ohledně zakoupení provozovacích práv, uměleckého materiálu

---

<sup>171</sup> Darras, V.: Česká hudba ve Francii před válkou: K premiéře *Prodané nevěsty*. In: Národní listy, 1928, r. 68, č. 298, s. 1.

<sup>172</sup> NA, fond AND, D 198, dopis ze dne 17. 5. 1898, adresovaný Maurelovi.

a hostování francouzských umělců v oblasti francouzské opery, operety i činohry. Přes četnou korespondenci nebylo mnoho z nabízených francouzských jevištních děl v 90. letech 19. století uvedeno. Korespondence v celkovém součtu reflektuje jednání ohledně 33 francouzských děl. O sedmnácti z nich můžeme s jistotou tvrdit, že byla v Národním divadle uvedena. Počet nezakoupených děl z korespondence jednoznačně nevyplývá, přestože u většiny děl je možné dohledat, jestli byla v Národním divadle uvedena. Některá zakoupená díla (opera *Hamlet* a pantomima *La Statue du commandeur*) ale nakonec na jeviště Národního divadla nepronikla. Nejsnadněji byly přijímány operety – z 9 projednávaných se jich 7 objevilo v 90. letech 19. století na prknech Národního divadla. U oper byla „úspěšnost“ uvedení díla výrazně nižší – ze 13 projednávaných bylo provedeno 5. V případě činohry tato čísla nemůžeme jednoznačně určit.

Ohledně zakoupení hudebního materiálu a provozovacích práv divadlo jednalo hlavně v první polovině 90. let také s francouzskými nakladateli, ale přesto jednání neprobíhala bez asistence prostředníků. Národní divadlo dostávalo mnoho nabídek na hostování francouzských umělců, které mnohdy nebyly přijaty. Ředitel Šubert nejčastěji uváděl jako důvod odmítnutí cizích umělců nedostatečnou kapacitu divadla pro současné provádění české a cizí tvorby. Přesto bylo v 90. letech v korespondenci dohodnuto několik vystoupení francouzských umělců na scéně Národního divadla (Benoît-Constant Coquelin a Sarah Bernhardt v činoherních představeních, Anne Marie Louise Judic v operetním a činoherním představení). V oblasti opery bylo projednáváno hostování pěti zpěváků, ale ani jedno se v 90. letech neuskutečnilo. Komunikace s francouzskými hudebníky a herci probíhala nejprve zprostředkovaně, při opakovaném hostování už divadlo obvykle komunikovalo přímo s umělci. Z korespondence Národního divadla s francouzskými (či ve Francii působícími) osobnostmi vyplývá přítomnost vřelých vztahů mezi českým a francouzským uměleckým světem.

Francouzsko-české styky se také projevovaly v opačném směru, tzn. v oblasti propagace českých oper v Paříži. Hlavním iniciátorem těchto snah byl opět ředitel Národního divadla František Adolf Šubert. Jeho hlavním

cílem bylo prosadit *Prodanou nevěstu* v proslulém pařížském divadle Opéra-Comique. Za pomoci pařížského operního pěvce Victora Maurela a kněžny Metternich-Sandor byla opera v Paříži představena alespoň v salonním provedení. V Opéra-Comique byla *Prodaná nevěsta* uvedena až 62 let po své premiéře.



## Závěr

V 90. letech 19. století došlo v Národním divadle k poklesu četnosti uvádění francouzských oper. Můžeme uvést dvě hlavní příčiny. Vyostřené vztahy mezi českým a německým obyvatelstvem posílily nacionální smýšlení českého národa a podpořily produkci českých oper, což limitovalo uvádění cizích oper, včetně francouzských. Další příčina souvisela s vehementní tendencí „pokrokovosti“, mající oporu v nacionálním smýšlení Čechů. Ta vedla ke kritice starších operních modelů ve francouzské opeře. Starším operním modelem byly míněny zejména velké Meyerbeerovy opery. Rovněž byla odsuzována sentimentalita francouzských oper (především v žánru *drame lyrique*) a trivialita hudby (připomínající „lehký“ operetní žánr). Nejvíce byla kritizována prioritní snaha o líbivost (vizuální efekty velké opery, podbízivost „lehčí“ hudby). Znaky příznačné pro francouzské opery nespádaly do české koncepce vzdělávacího významu umění a často podtrhávaly zábavní stránku opery. Výskyt těchto prvků byl v tvorbě českých skladatelů kritizován. Pokud bylo dílo přirovnáváno ke tvorbě protěžovaného Bedřicha Smetany, francouzská inspirace byla opomíjena. V tomto směru se nejvýrazněji projevil hudební kritik Zdeněk Nejedlý, odsuzující české skladatele, v jejichž hudbě se tyto znaky objevily. V případě *Evy* od Josefa Bohuslava Foerster a Nejedlý vyzdvihoval návaznost na lidové prvky, příznačné pro Smetanovu tvorbu, a opomíjel inspiraci francouzskými skladateli. Kovařovicovy *Psohlavce* nekompromisně odsoudil – nelíbila se mu inspirace Meyerbeerem a hudební sentimentalita. Recenze na Meyerbeerovy opery, uvedené v 90. letech 19. století v Národním divadle, tento negativní postoj zcela nekopírují. Sice byly tyto opery obecně vnímány jako zastaralé a neaktuální, ale jejich uvedení přesto řada recenzentů uvítala jako sympatické vzkříšení slavných oper. Na francouzských operách byla obdivována jak kritiky, tak skladateli barvitá instrumentace a „snivost“ či „vroucnost“ melodiky. S francouzskou hudbou také v kladném smyslu pojili eleganci a duchaplnost.

Výběr operního repertoáru podléhal mnoha faktorům. Nemalou roli hrálo i konkurenční německé divadlo. Přes nevraživost mezi Čechy a Němci probíhala mezi divadly nutná spolupráce – divadla spolu měla uzavřenou vzájemnou dohodu ohledně provozovacího práva a získávání nových děl. Z korespondence vyplývá, že prioritní provozovací právo na francouzské opery náleželo Národnímu divadlu. Velkou váhu měla i finanční stránka díla. Proto byly operety přes všeobecné odsuzování tohoto žánru stálou součástí repertoáru. V porovnání s operami nebyla jejich výprava tak nákladná a jejich „líbivost“ lákala obecenstvo. V českém prostředí neměly operety skladatelské zázemí, a proto byly zastoupeny téměř výhradně cizími autory. Korespondence dokládá, že téměř všechny francouzské operety, které byly Národnímu divadlu nabídnuty, divadlo přijalo. Naproti tomu uvádění francouzských oper nebylo takovou samozřejmostí. Divadlo v 90. letech 19. století přijalo a následně uvedlo pět oper ze třinácti nabídnutých.

V korespondenčních stycích ředitelství Národního divadla s Francouzi se výrazně projevíly vazby na německé prostředí. Divadlo obvykle komunikovalo s Francií přes německé prostředníky (impresárie, divadelní agenty), především přes Dr. Otto Eiricha, který byl zástupcem francouzských autorů ve Vídni. Národní divadlo jednalo s německými prostředníky a méně často také s francouzskými nakladateli o přijetí mnoha francouzských děl (oper, operety, divadelní hry). Jak bylo naznačeno výše, jen část z nich byla v divadle uvedena. Výjimečně docházelo k dohodě při jednáních o hostování francouzských umělců. Přes korespondenční vyjednávání vystoupení čtyř francouzských operních zpěváků – kontraaltistky Blanche Deschamps-Jéhin, sopranistky Jeanne Leclerc, barytonisty Maxmiliena-Nicolase Bouveta a barytonisty Victora Maurela – se v 90. letech 19. století na prknech Národního divadla neuskutečnilo ani jediné. Vystoupila pouze operetní subreta Anne Marie Judic (17.–18. 2. 1891) a v oblasti činohry Benoît-Constant Coquelin (19.–20. 2. 1892) a Sarah Bernhardt (24.–25. 10. 1892).

Přijetí francouzských oper českou veřejností bylo v 90. letech 19. století značně rozporuplné. Přes napjaté, česko-německé vztahy, panující v českých zemích, byla v 90. letech 19. století dominantní

preferenci „racionálního“ kompozičního stylu Richarda Wagnera. Francouzská operní hudba byla stavěna do kontrastu s wagnerovskou linií především kvůli svému „lehčímu“ rázu. Přesto byla cenným zdrojem inspirací pro české skladatele a ani kritika jí neupřela jistá pozitiva. Stále se jednalo o hojně zastoupený „národ“ v operním repertoáru Národního divadla.

## Resumé

V 90. letech 19. století byla francouzská opera diskutovaným tématem české hudebně-kritické společnosti. Práce nastiňuje ukotvení francouzských oper v repertoáru Národního divadla v Praze. Popisuje jejich přijetí českou kritikou (potažmo obecenstvem) a tvůrčí recepci českými skladateli, která se vždy neseťkala s kladným ohlasem kritiky. České země podléhaly v 90. letech 19. století „wagnerovské módě“, do které francouzské opery nezapadaly. Proto byly stopy Francouzů na tvorbě českých skladatelů obvykle odsuzovány. To se projevilo i v poklesu četnosti uvádění francouzských oper v 90. letech 19. století. Byla ale vnímána i některá pozitiva francouzských oper. Čeští skladatelé i hudební kritici cenili orchestraci a melodickou invenci. V pozitivním smyslu operám přisuzovali vlastnosti jako „elegance“ a „duchaplnost“.

Vazby na německé prostředí se výrazně projevily při komunikaci Národního divadla s Francouzi. Korespondenční styky ředitelství Národního divadla s Francouzi často probíhaly přes německé prostředníky, především přes Dr. Otto Eiricha, který zastupoval francouzské autory ve Vídni. V korespondenci se převážně jednalo o přijetí nových děl a hostování francouzských umělců v Národním divadle. Ne všechna projednávaná díla byla uvedena. Divadlo uvedlo pět oper ze třinácti projednávaných a přes čtrnáct jednání nehostoval v oblasti opery žádný francouzský umělec. Francouzi se představili pouze v operetě (Anne Marie Judic) a v činohře (Constant-Benoît Coquelin a Sarah Bernhardt).

## Summary

French opera was a strongly discussed topic in Czech musical-critique society in the 1890s. The thesis outlines the anchorage of French operas in the repertoire of the National Theatre in Prague. It describes its reception by Czech critiques (specifically audience) and inventive reception by Czech composers, which was not always affirmative. The Czech lands in the 1890s were influenced by the 'Wagnerian fashion' which was not contained in French opera. Therefore French footprints in the works of Czech composers were criticised. This tendency was obvious in the decline of the performances of French opera in the 1890s. Indeed, some positives of French opera were noticed. Czech composers and music critiques valued the orchestration and melodic invention in the French works. They attribute to the operas character such as 'elegant' and 'spirited'.

Ties to German influence were expressed to a considerable extent in communications with the French artistic world. Correspondence between the head office of the National Theatre and the French was often mediated through the German conciliators, especially Dr Otto Eirich who represented the French authors in Vienna. The correspondence mostly discussed the acceptance of new pieces and the hosting of French artists in the National Theatre. Nevertheless not every work was performed. From the original discussed thirteen operas only five were staged in the theatre, and despite numerous dealings French artists did not appear on the operatic stage. The French only introduced themselves in operetta (Anne Marie Judic) and drama (Constant-Benoît Coquelin a Sarah Bernhardt).

## Résumé

Dans les années 90 du XIXe siècle l'opéra français était un thème discuté par la critique musicale tchèque. Ce travail ébauche le rôle des opéras français dans le repertoire du Théâtre National à Prague, décrit l'accueil des opéras par la critique tchèque et par le public, ainsi que la réception créative des compositeurs dont l'appréciation n'était pas toujours positive. Les pays tchèques dans les années 90 du XIXe siècle ont subi la mode wagnerienne qui différaient notablement des opéras français. C'est pourquoi les éléments musicaux français étaient refusés dans la création des compositeurs tchèques. Cela se reflète dans la baisse des représentations des opéras français à cette époque, bien que certaines qualités leurs étaient attribuées. Les compositeurs tchèques et les critiques musicaux leurs estimaient l'orchestration et l'invention mélodique. Les qualités comme „élégance“ et „esprit“ étaient attribuées aux opéras français au sens positif.

L'influence de l'environnement allemand s'est considérablement manifestée dans la communication du Théâtre National à Prague avec les français. Les relations épistolaires étaient cultivées à travers des intermédiaires allemands, même par intermédiaire de Dr. Otto Eirich qui a représenté des auteurs français à Vienne. Dans la correspondance on a négocié en majorité l'acceptation des nouvelles œuvres et l'invitation des artistes français dans le Théâtre National. Toutes les œuvres traitées n'étaient pas forcément mises en scène. Le théâtre n'a mis en scène que cinq opéras sur treize, et malgré de nombreuses négociations, aucun artiste français n'a joué dans le domaine de l'opéra. Les français se sont mis en scène dans le domaine d'opérette (Anne Marie Judic) et dans des pièces de théâtre (Constant-Benoît Coquelin a Sarah Bernhardt).

## **Prameny a literatura**

### Literatura:

BRANGER, Jean-Christophe. Uses of Melodrama in Massenet's operas after Manon. In: *Musicologica Olomucensia* 12, ed. Patrick F. Devine, Vladislava Kopecká, Jiří Kopecký, Olomouc 2010, s. 217–227.

EFMERTOVÁ, Marcela. *České země v letech 1848–1918*. Praha 1998.

KOPECKÝ, Jiří. *Přehled dějin hudby 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

KOPECKÝ, Jiří. Lyrická opera Eva Josefa Bohuslava Foerster, Julius Zeyer a Louis Gallet. In: *Hudební věda*. 2010, r. 47, č. 4, s. 359–384.

LÉBL, Vladimír – LUDVOVÁ, Jitka. Nová doba (1860–1938). In: *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. J. Černý a kol. Druhé vydání. Praha 1989.

LOEWENBERG, Alfred. *Annals of opera 1597 – 1940*. První vydání. Cambridge 1943.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi*. Praha 1911.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny opery Národního divadla*. První díl. Druhé vydání. Praha 1949.

OTTLOVÁ, Marta. Giacomo Meyerbeer v Praze 19. století. In: *Hudební divadlo jako výzva*. První vydání. ed. Spurná, Helena. Praha: Národní divadlo, 2004.

OTTLOVÁ, Marta. Offenbachův vstup na českou scénu. In: *Hudební divadlo jako výzva*. První vydání. ed. Spurná, Helena. Praha: Národní divadlo, 2004.

OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan. Francouzská veselohra v kontextu české opery. Smetanovy Dvě vdovy. In: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: Lidové noviny, 1997.

POSPÍŠIL, Milan. Meyerbeer a česká opera 19. století. In: *Hudební věda*, 1997, r. 34., č. 4., s. 375–403.

POSPÍŠIL, Milan. Karel Šebor – Marie Červinková-Riegrová: Zmařená svatba (Le mariage manqué) et ses sources françaises. In: *Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Prague 12-14 mai 1999*. První vydání. Praha 2003.

TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. První vydání, Praha a Litomyšl 2001.

Dobový tisk:

Dalibor

Národní listy

Čas

Archivní prameny:

Národní archiv:

NA, fond AND, D 183 – D 201.

- Korespondence ředitelství Národního divadla

Archiv Akademie věd ČR:

CHVÁLA, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*. První díl, Druhý díl. Praha 1950. (nevydaný spis)

Internetové zdroje:

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/> (20. 3. 2012)

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/> (20. 3. 2012)

[http://www.opera.cz/downloads/opera\\_magazine\\_2008\\_01.pdf](http://www.opera.cz/downloads/opera_magazine_2008_01.pdf) (20.3. 2012)