

**FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY PALACKÉHO V OLMOUCI
KATEDRA MUZIKOLOGIE**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

2008

Jindřich Švehla

**FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI
KATEDRA MUZIKOLOGIE**

**Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové
před Nizzou (1848)**

**Jan Bedřich Kittl: Bianca and Giuseppe, or The French at
the Gates of Nizza (1848)**

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

VEDOUcí PRÁCE
Mgr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Olomouc 2008

Jindřich Švehla

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a pramenů.

Děkuji Mgr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady a připomínky, které mi poskytl při vypracovávání magisterské práce.

OBSAH

| | |
|---|-----|
| 1. Úvod..... | 6 |
| 2. Opera v českých zemích v první polovině 19. století..... | 9 |
| 3. Jan Bedřich Kittl | 16 |
| 4. Richard Wagner a české země..... | 22 |
| 5. Korespondence J. B. Kittla..... | 31 |
| 6. Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza..... | 39 |
| 6.1 Obsah opery..... | 39 |
| 6.2 Hudební analýza..... | 40 |
| 6.3 Tabulka stavby scén v opěře..... | 62 |
| 7. Libreto..... | 63 |
| 8. Osvobozenecká opera..... | 69 |
| 9. Revoluční prvky Velké francouzské revoluce související s Kittlovou operou..... | 76 |
| 10. Revoluční opera po J. B. Kittlovi v českých zemích..... | 93 |
| 11. Závěr..... | 98 |
| 12. Resumé..... | 101 |
| 13. Die Zusammenfassung..... | 102 |
| 14. Summary..... | 103 |
| 15. Anotace magisterské diplomové práce..... | 104 |
| 16. Prameny..... | 105 |
| 17. Literatura..... | 107 |
| 18. Přílohy..... | 111 |

1. Úvod

Revoluční roky vždy přitahovaly pozornost skladatelů, ať už se jednalo o století osmnácté či devatenácté, a vykazovaly společný prvek vzdoru lidu proti utlačovatelům. Není proto náhodou, že skladatelé využívali hudbu jako abstraktní zbraň, která pomáhala bojovat proti nepřízni osudu. Opera *Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza* (1848) od Jana Bedřicha Kittla (1806–1868) je jednou z prvních česko-německých oper, které silně souvisí svou tematikou s revolucí jako takovou, ale navíc obsahuje mnohé přesahy, jak do století osmnáctého, kdy probíhala Velká francouzská revoluce, tak je samozřejmě spojena přímo s rokem 1848, kdy vypukla v Praze revoluce.

Samotná práce se primárně nezabývá analýzou opery, i když je jí věnována poměrně rozsáhlá kapitola, ale spíše kontextem Kittlova díla, například jakým způsobem se řadí Kittlova hudebně-dramatická práce mezi typ revolučních oper v českých zemích i v Evropě. Nejedna kapitola totiž pojednává o časovém období, které předcházelo Kittlově opeře, a současně, co následovalo po ní. Dále pak do jaké míry ovlivnila opera hudební dění v českých zemích a samozřejmě zda tu byla i zpětná vazba od Kittlových následovníků.

Jan Bedřich Kittl nepatří v současné době k příliš známým autorům, proto je mu věnována kapitola, která vykazuje spoustu vzhledů do jeho osobního života, ale především ukazuje, jakou úlohu plnil Kittl v pražském hudebním životě. Kittl totiž ve své době zastával důležitou funkci ředitele Pražské konzervatoře, což sebou neslo doslova povinnost být v kontaktu s nejvyšší uměleckou špičkou.

Kittlova opera je pro nás zajímavá také tím, že byla zkomponována na libreto významného německého skladatele Richarda Wagnera. Proto se práce věnuje Wagnerovi jednak z pozice libreta, kde je rozebíráno libreto po technické stránce, a jednak o Wagnerovi pojednává samostatná kapitola, která osvětluje jeho vztah k českým zemím. I když Wagner nepobýval v českých zemích příliš často, přece jen by bylo neodmyslitelné se o něm nezmínit v souvislosti s J. B. Kittlem, který byl s Wagnerem v přátelském svazku. Tato část práce chce naznačit, jakou roli měly české země a Praha vůbec ve Wagnerově životě a naopak do jaké míry ovlivnil Wagner hudební dění v revolučním období v našich zemích. Jinými slovy, které Wagnerovy koncepční prvky byly převzaty českými skladateli a které naopak byly zavrženy. Hlavním záměrem bylo nastínit hudební paradigma, z kterého mohl vycházet Kittl při kompozici své opery *Bianca a Giuseppe*.

Vztah Wagnera s J. B. Kittlem lépe zohledňuje kapitola zabývající se skladatelovou korespondencí, která se bude mimo jiné zabývat výměnou pracovních informací mezi oběma

skladateli. Kittl udržoval styk s mnoha hudebně i umělecky významnými osobnostmi, proto bylo z jeho dopisů vybráno na ukázkou několik, aby bylo demonstrováno, na jaké úrovni a z jaké pozice jednal s ostatními skladateli, kteří mu dopomáhali k prosazení v operních divadlech.

Jedna z kapitol věnuje opeře pozornost vzhledem k typologickému zařazení opery. Jde o zvláštní typ klasifikace, který není příliš běžný. Kittlova opera totiž vykazuje četné vlivy více typů oper, které se spájí v jeden celek. Především se však jedná o revoluční operu s osvobozeneckými prvky. Proto se Kittlova opera záměrně dávala do kontextu s hudebně-dramatickými díly v českých zemích, ale srovnání proběhlo s evropskými zeměmi, například s Itálií, Francií či Německem, kde shledáváme zásadní rozdíly v charakteru opery.

Jeden z přesahů práce se také týká časového horizontu. Kittlova opera totiž pochází z roku 1848, ale v ději se zpracovává tematika z období devadesátých let osmnáctého století Velké francouzské revoluce. Na druhé straně, revoluce jako taková je hlavním pojítkem celé práce a tudíž jsou zmíněné přesahy zcela přirozené. Z důvodu revolučního těžiště práce vykazuje poměrně rozsáhlou kapitolu zabývající se Velkou francouzskou revolucí, respektive jejími hudebními aspekty. Francouzská revoluce totiž vykazovala velké množství hudebních prvků, které se objevily v Kittlově opeře v podobě tzv. lokálního koloritu. V tomto případě se jednalo o zařazení vojenského prvku – v podobě dechové kapely – do hudebního kontextu celé opery. Kittl také využil v opeře revoluční píseň *Ca ira*, místo které byla Wagnerem původně zamýšlena *Marseillaise*. Z těchto důvodů bylo třeba udělat zkrácenou rešerši hudebního života Francie z období Velké francouzské revoluce.

Samotná kapitola týkající se Kittlovy opery uvádí důležitá fakta k autografům opery, která jsou nápomocná při vyvozování závěrů po skončení analytické práce. Zkrácený obsah opery předchází hudební a dramatické analýze, která se věnuje hudebnímu zpracování, dramatické složce, formě opery, řazení výstupů, užití čísel a především souvislosti lokálního koloritu s průběhem děje. Průběžně jsou uváděny hudební ukázky současně s analytickými poznatky získanými z poslechu a studia partitury a celá kapitola je zakončena přehlednou tabulkou s výstupy v opeře.

Jako základní literatura pro mou práci sloužil sborník vydaný k opětnému nastudování Kittlovy opery v roce 2003 *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* od Pavla Petránka, který spíše popularizační formou poukazuje na různé aspekty Kittlovy opery a souvisejících fenoménů, ale spíše tímto nabádá k dalšímu studiu problematiky. O samotném autorovi i opeře se stručně zmiňují slovníková hesla v *Grove* (Jitka Ludvová) či *MGG* (Rudolf Quoika). O vztahu Richarda Wagnera k českým zemím

pojednává Miroslav K. Černý ve studii *Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice z let 1847–1883* nebo Vladimír Helfert v pojednání *Richard Wagner und die Tschechische Musik*. Vzhledem k přesahům tématu dochází i k přesahům v základní literatuře, proto za základní literaturu k libretu mohu považovat *Libreto v proměnách staletí: znějící mlčení, Richard Wagner – libretista* od Marty Ottlové nebo k pražské divadelní kultuře *Hudební divadlo v českých zemích* od Jitky Ludvové či *Česká opera* od Johna Tyrrella. Velký podíl v literatuře zaujímá literatura související s Velkou francouzskou revolucí, například *Music and the French Revolution* od Malcoma Boyda, *Music and the French Revolution* napsal Giorgio Pestelli a nakonec také *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: analysis and repertory*, kterou napsal Emmet Kennedy ve spolupráci s Marií-Laurence Netter a Jamesem McGregorem.

V práci se objevuje několik doslovných citací, jejichž zdroje jsou uvedeny vždy v závorce či poznámce pod čarou. V závorce je uváděn pouze autor, rok a strana, kde je možné dohledat další informace. Celý název citovaného či parafrázovaného materiálu se nachází v seznamu literatury. Poznámkový aparát slouží víceméně jako dovysvětlení probíraného jevu či poukázání na další důležité poznatky, které by ale přerušily hlavní myšlenku textu. V práci byly použity tři typy vzhledů na danou problematiku: analytický, sociologický a historiografický.

2. Opera v českých zemích v první polovině 19. století

Hudební život v Praze se stal pravděpodobně jedním z určujících faktorů pro J. B. Kittla, když komponoval svoji operu *Bianca und Giuseppe oder Die Francosen vor Nizza*, protože jistě ovlivnil Kittlovy záměry při koncepci jeho opery. Především však tato část práce osvětluje problematiku provádění našich i zahraničních oper na pražské scéně, aby bylo vidno, do jakého prostředí Kittl zasadil svoji operu a v čem se naopak zviditelnil z hlediska novátorského a průkopnického v tehdejší době. Pomocí revolučně pojatých zahraničních oper budu demonstrovat situaci, která panovala před premiérou Kittlovy opery a také nastíním změnu politické situace, která ne malou měrou přispěla k úspěšnosti Kittlovy opery.

V první polovině devatenáctého století nebyla recepce činohry a opery publikem příliš rozdílná. Činohra i opera totiž k sobě měly velice blízko, protože singspiely a hry s vloženými zpěvy vytvářely pozvolný přechod od činohry k opeře (Tyrrell 1991-92, 23). Proto se opera nemusela považovat za rozdílný žánr, ale za vyšší formu činohry, která představovala svými hudebními čísly jakousi nadstavbu činohry. Operní repertoár se veskrze přebíral ze zahraniční, ale s tím rozdílem, že byl nikoliv pouze přeložen, ale přizpůsoben českému prostředí. Například se používala v dílech česká jména na místo německých, což odráželo obrozeneckou společnost, která počesťovala úmyslně německá jména (Macura 1983, 141).¹ *Čarostřelec*, od C. M. von Webera, patřil mezi nejhranější tituly. Avšak Mozartovy opery *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Únos ze Serailu* či *Kouzelná flétna* nezůstávaly pozadu co se týče počtu představení. Italská operní tvorba, opět v českém překladu, byla zastoupena Gioachinem Rossinim, například *Lazebník sevillský*, *Tancred*, *Otello* či *Semiramis*.² Z francouzských oper se nejčastěji hrály *Vodař* od Luigiho Cherubiniho a *Joseph* od Etienna Henriho Méhula. V souvislosti se zmíněným českým provedením zahraničních oper je třeba zdůraznit, že česká operní společnost si mohla dovést na scénu pouze díla, která již byla součástí německého repertoáru Stavovského divadla (Tyrrell 1991-92, 23).

I když se v Praze provozovaly opery v českém znění, docházelo ke značnému omezování, které vycházelo z restrikcí vydaných za účelem podpory německého dramatu a nikoliv české opery (Tyrrell 1991-92, 24). České opery se mohly hrát pouze v odpoledních hodinách, kdy nebylo divadlo vyhrazeno pro německé opery a většinou šlo o benefiční

¹ Tento typ vlastenectví se zdá být kontroverzní u Kittla, který se většinou podepisoval Friedrich místo českého Bedřich, což poukazuje na fakt, že nebrojil takovým způsobem proti německému národu jako ostatní vlastenci.

² Jedním z významných překladatelů, který se zasloužil o uvedení zahraničních oper v českém znění byl Jan Nepomuk Štěpánek (1783-1844) (Tyrrell, 1991-92, 22).

představení.³ Tato časová perioda však vyhovovala českému publiku, protože pocházelo ze středních či nižších společenských vrstev a nemohlo proto navštěvovat večerní představení, protože končilo pracovní dobu pozdě večer. Na druhé straně se dají považovat česká a německá představení za velké plus pro pražský kulturní život, protože se díky nim zvedl počet představení v Praze. To přispělo k vyspělosti pražského publika, které mohlo bez problému přijímat i hudebně náročnější opery a které si rozšířilo celkově hudební rozhledy. V porovnání s Vídní se totiž v Praze konala různorodá představení v jedné budově pro podobně složené publikum, kdežto ve Vídni každé jednotlivé představení sloužilo přesně vymezeným cílům (Tyrrell 1991-92, 24).

V období 1834–1846 bylo Stavovské divadlo svěřeno německému impresářiovi Johannu Augustu Stögerovi, po kterém nastoupil Jan Hoffmann z Vídně. Oba dva se původně živili jako operní pěvci, takže se snažili dávat přednost opeře. Štěpánek byl propuštěn jako jeden ze tří ředitelů, ale byl ponechán ve funkci pomocného režiséra pro česká představení, která pak netrpěla pod čistě německým vedením (Tyrrell 1991-92, 25). Stöger se také pokusil o založení plně profesionální společnosti, která by se zaměřila především na český repertoár. Tímto počinem bylo založení Nového divadla v roce 1842, protože se Stöger domníval, že se mu podaří vynikající obchodní tah. Nové divadlo, které sídlilo v Růžové ulici, bylo jedním z největších ve střední Evropě a pojalo až 2000 diváků. Při představeních, která se konala třikrát týdně, se jednalo o 6000 potencionálních vstupenek za sedm dní, což samozřejmě nenaplnilo Stögerovy předpoklady, protože zmíněný vzestup, s porovnáním s předchozím tisícem prodaných vstupenek za týden ve Stavovském divadle, se udál příliš rychle.⁴

Operní repertoár za Stögerova vedení nemohl nepodléhat dobovým tendencím souvisejícím s operním herectvím a pěvectvím. Především docházelo ke změně požadavků na sólové zpěváky. Nestačilo už jen oplývat brilantní pěveckou technikou, ale spíše se kladl důraz na emocionální sžití zpěváka s rolí. Dokonce se sólistovi odpustily nedostatky pěvecké techniky, pokud tento „handicap“ dokázal zastínit originálním pojetím herecké role (Scherl 1969, 254). Sám Tyl se k tomuto problému vyjádřil po provedení Rossiniho *Othella*: „*U zpěváka, představujícího Othella, nebylo v jícnu nic více nežli několik zlomků bývalého zvuku, ale i těmito třískami, těmito sutinami vyváděl více, nežli mnohý vyhlášený zpěvák, jemuž byla sice příroda stříbra do hrdla nalila, kterýž ale na to stříbro nebyl uměleckou rukou sáhl. Temná zoufalost a žířící bolest vanula hrou jeho.*“ (Scherl 1969, 254).

³ Česká představení se mohla konat jedině v neděli či ve svátky od čtvrté do šesté hodiny odpolední. Kvůli tomuto časovému omezení docházelo ke zkracování oper (škrty, zrychlování tempa) (Tyrrell 1991-92, 24).

⁴ Během první sezóny (1841-1842) se pořádala představení v Novém divadle v úterý a ve čtvrtek pro společnost z vyšších kruhů a v neděli pro širší veřejnost (Tyrrell 1991-92, 25).

Mohlo by se zdát, že česká opera disponovala všemi podmínkami pro velký rozlet, zvláště když byl jmenován roku 1837 prvním kapelníkem František Škroup. Česká opera se však nedočkala takového úspěchu, protože byla zastiňována německou operní společností a stále se zlepšující společností české činohry.⁵ Další důvod můžeme spatřovat v problému naplnit divadlo. Vlastenecká společnost totiž představovala několik málo intelektuálů, kteří se snažili vrhat kulturní výtvořiny do prázdného prostoru (Macura 1983, 123). Jinými slovy, opera nemohla vstoupit do vlasteneckého kulturního prostředí, protože si je nejdříve musela kolem sebe vytvořit. Navíc činohra se vyvyšovala nad operu, protože zpěvohra nemohla plnit tak dobře tehdejší společenské úkoly, které se od ní očekávaly. (Scherl 1969, 235) Na druhou stranu, J. K. Tyl zastával názor, aby probíhala představení českých oper, protože reprezentovala český jazyk jak pro české publikum, tak i pro cizince. Procento česky zpívaných oper kleslo na minimum a během tohoto období byly provedeny pouze části dvou českých oper: *Libuřin sňatek* od Škroupa a *Švédové v Praze* od Škroupova bratra Jana Nepomuka (Tyrrell 1991-92, 26).⁶ Může se zdát zarážející, že Škroup nedokázal prosadit kompletní jevištní provedení ani jedné ze svých oper. Zřejmě si uvědomoval, že tyto opery nesplňovaly náročná Tylova kritéria, aby byl zaručen úspěch při provedení. Přitom patřil Škroup k nejpokrokovějším umělcům své doby, ceněný literáty jungmannovské orientace.

Důvodů, proč u nás opera trpěla v letech 1834–1846, se objevilo několik. Za prvé, Stavovské divadlo postrádalo kvalitní interprety pro provádění národních oper. Dále se zdálo být jednodušší aplikovat komplex požadavků související s Tylovým národním programem v činohře než v opeře (Scherl 1969, 236). Když se po nějaké době ukázalo, že pokusů o českou národní hudbu bylo dost, ale žádný se nesesetkal s pochopením, skladatelé se znovu uchýlili ke komponování v jazyce německém (Scherl 1969, 236). Tento osvědčený způsob komponování zaručil skladatelům úspěch, protože se oprostovali od Tylova divadelního programu a takto se zbavovali neoficiální kontroly. Navíc, díky tomu, že skládali v němčině, dosahovali úspěchů i v zahraničí.⁷ Například Škroup psal německy svou operu *Drahomíra* (20. listopadu 1848). Na rozdíl od Prahy se brněnské divadlo snažilo o uvádění operních představení v češtině a později pouze původních českých oper.⁸ Posléze se však i situace

⁵ Ironií zůstává, že německou operní společnost vedl Škroup.

⁶ Obě opery postrádaly původní a české jádro, o které tolik usilovala Tylova generace. Navíc obsahovaly řadu prvků, které bylo možno slyšet i v jiných operách, tím pádem zde chyběla originalita spojovaná s českou národní operou (Scherl 1969, 236).

⁷ František Gläser skládal v letech 1842-1848 řadu německých zpěvoher pro operu v Kodani a Maxmilian Mareček předváděl na své cestě Francií roku 1842 koncertně ukázky se své nové opery *Die Niebelungen* (Scherl 1969, 236).

⁸ První české operní představení v Brně se uskutečnilo 6. ledna 1839, kdy byla provedena Méhulova opera *Egyptský Josef a jeho bratři* (Scherl 1969, 287).

v Brně dostala do podobně bezvýhodné podoby jako v Praze. Brněnský skladatel František Bedřich Kott se totiž řadil do stejné skupiny skladatelů jako František Škroup, protože i on se nakonec nedokázal oprostít od dobově osvědčené praxe, kdy se hudebně držel dobové šablony na české libreto (Scherl 1969, 287).

Obrat k lepšímu nastal v Praze teprve až za Hoffmanna v letech 1846–1848, který celkově zvýšil procento hraných oper v poměru k činohře, které byly vyňaty z repertoáru kvůli složitosti či nedostatku kvalitních interpretů. Dále Hoffmann angažoval několik pěveckých posil mezi nimiž se objevili i čeští zpěváci, například sopranistka Cecilie Soukupová a tenoristé Jan Nepomuk Maýr a Josef Reichel (Černý 1969, 327).⁹

V tomto období docházelo k uvolňování situace v tom smyslu, že se česká opera snažila oddělit od německé produkce nejen jazykem a náměty libret, ale i po stránce hudebního stylu (Černý 1969, 327). F. L. Rieger zastával názor, že skladatelé by měli vycházet především z české lidové písně a takto projevit onu českost v hudbě, ale tyto názory přetrvávaly až v pozdějším období okolo roku 1870, kdy se Rieger nemohl shodnout se Smetanou. Snahy o českou národní hudbu se projevovaly pouze zvýšeným uvedením původních českých oper. Kromě českých oper byl ještě navíc proveden *Car a tesář* (1846) od Gustava Alberta Lortzinga a Auberovo *Jezero* (1847) od Daniela Françoise Esprita Aubera.¹⁰ Z původních českých oper se nejprve uvedla opera *Žižkův dub* (1847) od skladatele Jiřího Macourka (Černý 1969, 327). Macourkovo dílo, na Klicperovo libreto, které nesplňovalo dramatické kritérium pro operu, však nepředstavovalo nic převratného pro českou národní operu. Na druhé straně obsahuje německou instrumentaci, která byla nejvyspělejší ve své době, což mohlo ovlivnit i Kittla. Ten totiž používal zvláště vojenské prvky ve své opeře, které se objevily i v Macourkově díle. Podobné místo zastávala Škroupova opera *Oldřich a Božena*. Ernstovo libreto opery přeložil z němčiny J. K. Tyl (1847). Při zhudebňování nové verze se však ukázalo, že Škroup již na styl velké opery nedosáhl. I když kritika přijala operu příznivě, neudržela se dlouho v repertoáru operní scény (Černý 1969, 327).

Opera si v Praze nakonec našla cestu k soudobému dění díky politickým změnám, ale ne díky uvědomělé repertoárové tvorbě, protože česká opera v období 1837-1848 postrádala jasné programové cíle. Některá díla, moderní romantické opery francouzské a italské, si totiž našla porozumění u radikální mládeže třicátých a zejména čtyřicátých let (Scherl 1969, 236).

⁹ Když zpíval Reichel roli Giuseppa v Kittlově opeře *Bianca und Giuseppe*, překonal svým hlasem prý i zvuk trumpet (Černý 1969, 327).

¹⁰ Auberovo *Jezero* bylo přeloženo do češtiny, aby se vrátily peníze, které byly investovány do náročné dekorace pro německou verzi opery (Černý 1969, 327).

Mládež si začala vkládat do opery své revoluční ideje ze dvou důvodů. Za první, opery se takovým způsobem nedotýkala censura jako činohry, proto občas prošly opery s revoluční tematikou. Za druhé, mládež se s čistým projevem romantismu nesetkávala v takové míře v činohře, jako v případě opery.¹¹

Vlnu revolučních oper, které se dostávaly do českých zemí, odstartoval rok 1837. Mezi pozoruhodné opery tohoto typu patří beze sporu *Němá z Portici*, kterou napsal Daniel Francois Esprit Auber. Tato opera, reprízovaná v roce 1843 pětkrát, s výbušnou, ohnivou hudbou, kterou Auber zkomponoval těsně před červencovou revolucí v Paříži, se prováděla pro pražské publikum i v české verzi. Uchvacující Masaniellova rybářská píseň názorně demonstruje proklouznutí revoluční scény censure, kde se provolávalo heslo „Již je čas!“, což mělo za úkol probudit k rozhodným činům, tak jako se tomu dělo v Bruselu, kdy po představení vyšlo obecnstvo spontánně do ulic provolávajíc zmíněné heslo (Scherl 1969, 237). Kromě *Němé z Portici* se pojily s revolučním rokem 1830 další opery s revoluční tematikou, které se prováděly v českém překladu na naší scéně. Například *Obležení v Korynthu* od Rossiniho (česká premiéra 1843, repríza 1847), Auberův *Fra Diavolo* (česká premiéra 1843), Héroldův *Zampa* (česky provedeno 1843, 1847, 1848) a Belliniho *Norma* (česky 1839, 1844). Všechny tyto zmíněné opery však stojí ve stínu *Němé z Portici*, protože se v těchto operách objevoval romantismus s revolučními prvky v poněkud krotší podobě. Na druhou stranu, i když *Zampa* a *Fra Diavolo* představovali loupežnické smělce místo lidových revolucionářů, přesto ztělesňovali určitý druh vzpoury, který imponoval radikální mládeži (Scherl 1969, 237). Mládež totiž nacházela v tematice těchto oper zanícené ideály pro svobodu, i když se schovávaly pod rouškou milostných námětů oper.

Výjimečnou postavou v tomto období se stal J. B. Kittl, který se stal jednou z významných osobností ideově progresivního romantismu v pražském hudebním životě (Černý 1969, 328). Kittl napsal revoluční operu *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, k jejíž premiéře (19. února 1848) došlo tři dny před pařížskou únorovou revolucí. Velkou měrou se na tom podílel rok 1848, který se nesl v duchu přicházející revoluce. Nebylo totiž náhodou, že Auberova *Němá z Portici* se reprízovala v roce 1848 dvakrát.¹² I když Kittl skládal písně na české texty, bohužel se tomu tak nedělo v případě oper. Na druhé straně bychom zřejmě dlouho hledali českého libretistu, který by mohl Kittlovi nabídnout dosti inspirativní libreto, tak jako se tomu stalo v případě Wagnera, protože většina mladých

¹¹ Praha se začala intenzivněji setkávat s romantismem díky návštěvám Hectora Berlioze a Ference Liszta, jejichž návštěvy organizovali pražští Davidovci.

¹² Druhá repríza v roce 1848 *Němé z Portici* už nevzbuzovala v českém divadle takový zájem (14.5. 1848), (Černý 1969, 329).

umělců, která vstupovala do kulturního života, se soustředila na činohru a nikoliv na operu. Kittlova opera se stala velice populární také díky revolučním událostem, které následovaly po její premiéře.¹³

V období revoluce docházelo k tomu, že byla zrušena cenzura, ale stále se musel předkládat divadelní text intendantovi ke schválení. Toto období by se dalo charakterizovat jako improvizální, protože se musel volit repertoár v závislosti na politické situaci. Krom toho, hodně umělců se zapojilo do revolučních aktivit, z toho důvodu potom chyběli na divadelních prknech. Jinými slovy by se dalo říci, že umělecké produkce se přerušily, protože v Praze se dělo „reálné divadlo“ přímo v ulicích města.¹⁴ Po skoro dvouměsíční pauze došlo k obnovení umělecké činnosti v opeře. Tentokrát se však tyto kulturní akce pořádaly s konkrétním politickým záměrem. Například 18. dubna byl za velké účasti proveden první akt Škroupovy opery *Oldřich a Božena* a zároveň druhé dějství Kittlovy německé opery *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*. Tato produkce se prováděla ve prospěch hladovějících krušnohorských tkalců, aby manifestovala společenskou a národní rovnost (Černý 1969, 329).

Mezi další skladatele, jejichž divadelní repertoár doplnil pražskou scénu v 19. století, se řadil Giacomo Meyerbeer se svým typem „Velké opery“. Opera *Robert le diable* zazněla v Praze 24. července 1835 a 30. května 1840 *Die Ghibellinen in Pisa*, což byl název cenzurovaných *Hugenotů*. Ke změně názvu došlo v roce 1847, takže ta samá opera zazněla 6. května 1848 v Praze pod názvem *Les Huguenots* (Ottlová 2004, 135). Meyerbeerův styl se začal promítat do pražských oper v dekoracích, kulisách a efektech. Praha začala postupně uvolňovat cenzuru, protože *Les Huguenots* dosáhli daleko většího úspěchu v původní necenzurované podobě. Navíc se Praha stávala kosmopolitním místem pro pěstování italských, francouzských, německých či slovanských a českých směrů (Ottlová 2004, 160).

Celkový hudební rozsah operní tvorby v Praze v Kittlově životním období by se dal hodnotit jako velice široký. Obzvláště repertoár Stavovského divadla působil pestrým dojmem. Za Škroupova působení ve Stavovském divadle se provedlo několik původních českých zpěvoher, *Dráteník*, *Oldřich a Božena*, *Libušin sňatek*, ale i zahraniční opery, které byla uvedeny na začátku kapitoly (Plavec 1946, 8). Abych demonstroval různorodost repertoáru Stavovského divadla uvádím zde výčet skladatelů z různých zemí, od kterých

¹³ Několik dní po Kittlově premiéře *Bianca und Giuseppe* začala buržoazně demokratická revoluce (Černý 1969, 328)

¹⁴ Skupina radikální inteligence vystoupila z ilegality a snažila se agitovat mezi měšťanstvem, studenty, proletariátem a dělníky. V manifestu radikálů z 8. března 1848 se psalo: „Vy musíte vystoupit ze své pasivnosti a právo jež Vám přináleží, vysloviti. Musíte činem účastniti se záležitostí státních.“ (Černý 1969, 328)

se v divadle prováděly opery. Z německých zemí sem patřili například C. M. Weber, L. Spohr, H. Marschner, A. Lortzing, F. Flotow a samozřejmě R. Wagner. Z italských autorů byli prezentováni G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti a G. Verdi. Francouzská tvorba zasáhla Stavovské divadlo operami od těchto skladatelů: D. F. Auber, J. Halévy, E. N. Méhul, Ch. A. Adam a A. Thomas (Plavec 1946, 29). Samozřejmě, že Stavovské divadlo neopomíjelo i klasicistní skladatele, například Ch. W. Gluck, W. A. Mozart či L. van Beethoven.

3. Jan Bedřich Kittl

Jan Bedřich Kittl se narodil 8. května 1806 na panství knížete Schwarzenberga na Orlíku. Kittl měl sedm sourozenců, z nichž byl druhý nejstarší. Již jako osmiletý chlapec překvapil svým talentem pro hru na klavír. I když neměl na výběr příliš dobrých učitelů, přesto dokázal jako devítiletý chlapec uspořádat klavírní koncert v rodinném kruhu, na kterém hrál mimo jiné i *Eklogy* Václava Jana Tomáška, který se stal jeho pozdějším učitelem (Quoika 1958, 974). Po tomto koncertu odešel studovat na pražské gymnázium. Jeho otec pracoval jako právní úředník, což jistě ovlivnilo fakt, že i on sám vystudoval práva na Karlově univerzitě v Praze (Petránek 2003, 8). Po ukončení práv docházel k Václavu Janu Tomáškoví (1774–1850) na hodiny klavíru a skladby (Ludvová 2006, 265). Ještě před tím, než nastoupil k Tomáškoví, absolvoval klavírní hodiny u Závory, který byl žákem Tomáškovým, což dokládají Tomáškovy poznámky o jeho žácích (Quoika 1958, 974).¹⁵

Kittl byl člověk, který neměl příliš velké štěstí v osobním životě, což mohlo souviset s jeho pokusy o sebevraždu.¹⁶ Naštěstí se z této situace dostal, když se vrátil zpět domů na zámek, na rodný Orlík, kde se setkal s vdovou po knížeti Karlu Schwarzenbergovi, která Kittla vybídla, aby se klavírně projevil na místních koncertech (Tarantová 1948, 8). Díky těmto koncertům, které se konaly zásluhou kněžny i v Praze, se mu otevřely dveře do salónní a šlechtické společnosti. Kittlův pobyt v Praze působil blahodárně na vytváření Kittlova všeobecného vzdělání. Kittl totiž bydlel u profesora filosofie Lichtenfelda a později u profesora estetiky a hudebního kritika Antonína Müllera, kteří byli přáteli Tomáška. Kittl byl osobností, která se stýkala s významnými skladateli tehdejší doby. V roce 1832 se Kittl setkal s Richardem Wagnerem (1813-1883) při jeho cestě z Vídně do Drážďan přes Prahu. S ním udržoval dlouhodobý korespondenční styk (Ludvová 2006, 265). Roku 1833 se Kittl sešel poprvé s Luisem Spohrem (1784-1859), který byl již známý díky svým operám *Faust* a *Jesonda*. O těchto známostech se dovídáme z korespondence, která se dochovala dodnes v archívu pražské konzervatoře. Mimo jiné se Kittl stýkal přátelsky s Franzem Lisztem (1840, 1858) a Hectorem Berliozem (1845) když pobývali v Praze (Petránek 2003, 8). V neposlední řadě se nesmí zapomenout zmínit jméno Františka Škroupa, který i když byl velkým Kittlovým rivalem za dirigentským pultem, zachovával Kittlovi upřímné přátelství (Tarantová 1948, 26).¹⁷

¹⁵ Křestní jméno učitele klavíru Závory se bohužel nepodařilo v Tomáškových zápiscích o jeho žácích nalézt.

¹⁶ Dvakrát se pokusil o sebevraždu, když se dozvěděl o nevěře své milé, se kterou se chtěl oženit (Tarantová 1948, 7).

¹⁷ Kittl se Škroupem několikrát předvedli příklad umělecké spolupráce, kdy se museli dělit o dirigentský pult; například, při oslavách stého výročí narození básníka Fridricha Schillera dne 11. listopadu 1859 Škroup

V roce 1835 přispíval Kittl do písňové edice *Věvec ze zpěvů vlastenských uvitý a obětovaný dívkám vlastenským*, (Ludvová 2006, 265). Byl to jeden z jeho vlasteneckých počinů, kdy se zapojil do projektu Josefa Krasoslava Chmelenského, který byl neúnavným propagátorem a organizátorem českého zpěvu. Kittl spolupracoval textově s Chmelenským, když psal písně na jeho básně; například *Večer, Nevěsta předoucí, Zahradník, Zastaveníčko, Den po loučení* (Tarantová 1948, 26). Za další Kittlův krok, kterým se přihlásil ke snahám našich vlastenců, můžeme počítat skládání českých písní pro Žofinskou akademii.¹⁸ I když měl Kittl v zásobě nespočet německých písní, přesto komponoval české písně i po revolučním období (1848), aby podpořil české kořeny. V roce 1863 vyšly Kittlovi dva cykly českých sborů: 1/*Tři sbory na slova Gustava Pflagra pro čtvero mužských hlasů* (V tak mnohém srdci mrtvo jest..., Na horách, v údolí..., To zvadlé listí...); 2/*Tři sbory vlastenecké pro čtvero mužských hlasů* (Vlastenecká, Smírná, Jen svorný duch, tak čas nám vážný káže) (Tarantová 1948, 28).

Když Kittl slavil třicáté narozeniny, definitivně se vzdal dráhy úředníka a začal se věnovat své hudební kariéře. Kittl učinil dva zásadní kroky, aby se mohl věnovat hudební kariéře. Za prvé, přesvědčil otce s přímluvou jeho sester, aby pochopil, že nenastoupí na jeho místo na knížecím zámku, až půjde do penze; za druhé, vzdal se i své druhé lásky, protože by musel čekat několik let, než by získal v Praze takový plat jako úředník, aby si ji mohl vzít. Tentokrát však jeho rozchod nebyl tak bolestivý jako po předchozím vztahu (Tarantová 1948, 10). Jeho nový životní program, kdy se chtěl věnovat zcela hudbě, odstartoval 8. května 1836, kdy se uskutečnil první veřejný koncert sestavený pouze z jeho skladeb: *Nonet, Septet, Nokturno*, píseň *Wär'ich ein Stern* (Já hvězdou být).¹⁹

Za jeden z hlavních Kittlových životních mezníků v osobním i uměleckém životě by se dal považovat rok 1843. Kittl se totiž stal ředitelem Pražské konzervatoře, když byl vybrán díky podpoře pražské šlechty z dvanácti uchazečů, aby zastal tento post po Bedřichu Dionýsu Weberovi (1776-1842), který zastával úřad ředitele před Kittlem (Ludvová 2006, 265). I když se hlásilo o tento post více uchazečů, úřad připadl právě Kittlovi, protože jeho věhlas již sahal za hranice českých zemí. Navíc, Kittlův velký konkurent Louis Spohr se zřekl své kandidatury, i když nerad, z rodinných důvodů (Tarantová 1948, 18). Berlioz komentoval zvolení Kittla tímto způsobem: „Byli by lehce získali na toto místo těžkopádnou, věkem

dirigoval Beethovenovu „Devátou“ a Kittl Schumannovu ouverturu k „Messinské nevěstě“ (Tarantová 1948, 26).

¹⁸ Žofinská akademie byla založena roku 1840 na podnět skladatele Aloise Jelena jako hudební ústav, kde se vedle vyučování jednotlivým nástrojům a české řeči měl vyučovat hlavně český zpěv (Tarantová 1948, 27).

¹⁹ Hudební kritik Antonín Müller napsal o koncertě: „Květina talentu touží a obrací se po slunci veřejného uznání“ (Tarantová 1948, 10).

posvěcenou, ale jinak bezvýznamnou bytost (je jich v Čechách tolik jako jinde) a mohli jí dát za úkol, aby pozvolna ochromila pražské hudební dění. Ale nestalo se tak – udělali pravý opak. Zvolili pětatřicetiletého pana Kittla a hudba v Praze žije a roste. Jistě byli členové výboru, který ho zvolil, posedlí chvilkovým šilenstvím, nebo se tento sbor skládal výlučně z lidí srdce i ducha.“ (Berlioz 1954, 433). Kittl úřad vedl až do roku 1865. Celá éra je považována za důležité a neopomenutelné období, protože koncerty pražské konzervatoře patřily k významným událostem pražského hudebního života, a to sice ze dvou důvodů. Za prvé, studenti konzervatoře dosahovali vynikající interpretační úrovně, a za druhé, dramaturgický výběr skladeb byl velice pestrý (Petránek 2003, 8). Kittl byl totiž známý tím, že prosazoval do programů současné skladatele, například Felixe Mendelssohna-Bartholdyho (1809-1847), Roberta Schumanna (1810-1856), protože se stýkal s generačně blízkým A. W. Ambrosem a se skupinou Tomáškových žáků propagujících soudobou tvorbu (Ludvová 2006, 265). Znamý kritik hudebního dění Josef Radomil Čejka se vyjádřil na jaře v roce 1845 ve svém referátu o konzervatorních koncertech velmi pozitivně.²⁰

„Každý poctivý Čech může tyto hudební zkoušky s potěšením navštívit, aniž mu třeba obávati se, že dostane od referenta přes hubu, kdyby mu na mysl přišlo hledati tam ducha národního. *Die Offenbarungen geschehen nicht durch das Medium der Sprache* (Zjevení se nedějí mediem řeči). Tato proslovená průpověď platí o hudbě víc než o průmyslu a český tón neurazí tak lehce jako české slovo: to jediné bývá některým panáčkům sůl v očích a bolestné klání v uších. Při tom arci nemluvíme o literárním vyučování na konservatoriu pražském, kde vlastina až posud domácího práva požívá, čeština ale pražádného. Bůh to naprav! Byl-li pak německý pamfletista v sále přítomen, když Kittl mladý orchestr řídil? Co by byl soudil o svém prorockém duchu, jimžto mladého muže za nedostatečného dirigenta po světě prohlašoval? Tuším, že nebyl, a jestli byl, musil vyznati, že ‘errare humanum est’ (mýliti se je lidské).“ (Tarantová 1948, 29).

Orchestr pražské konzervatoře byl hodnocen vysoce i Hectorem Berliozem, který slyšel provádět tento orchestr svou předehru *Král Lear* 9. března 1845. Tento orchestr dokonce i vypomáhal, díky Kittlovým organizačním schopnostem, když se hrál Wagnerův *Tannhäuser*, protože nestačila kapacita orchestru ve Stavovském divadle.²¹ O tomto je však více pojednáno v kapitole „Richard Wagner a české země“.

Kittl zavedl za svého působení na konzervatoři řadu inovací, ale tato reforma neprobíhala překotným způsobem, proto působila blahodárně (Tarantová 1948, 18). Prosadil výuku českého jazyka, francouzštiny, italštiny. Dále se zaměřil na všeobecné vzdělání, povznesl význam klavíru, který už neplnil jen doprovodnou funkci, ale osamostatnil se jako sólový nástroj. Krom toho se na konzervatoři necítila potřeba výuky klavíru, protože bylo v Praze několik soukromých ústavů, kde se klavír vyučoval. Kittl byl především výborným

²⁰ Čejkova slova uznání na Kittlovu adresu jsou cenná, protože Čejka nepatřil mezi zaslepené nadšence, kteří hájili všechno jen proto, že to bylo české (Tarantová 1948, 30).

²¹ 45 studentů hrálo v roce 1854 ve Stavovském Divadle při pražské premiéře této opery, další studenti hráli při Wagnerových pražských koncertech (Ludvová 2006, 265).

hudebním pedagogem a vynikajícím dirigentem (Quoika 1958, 974). Z dalších jeho reformních kroků stojí za zmínku obnovení vyučování hry na pozoun a zavedení výuky intonace a sluchové zkoušky na pěveckém oddělení (Petráněk 2003, 10). Kittl se také snažil o zavedení výuky předmětů na konzervatoři v českém jazyce. Hlavním důvodem byla diskriminace českých studentů, kteří si nemohli dovolit německé hodiny před vstupem na konzervatoř a tudíž se na ni nehlásili (Tarantová 1948, 19).²² Tyto a podobné návrhy však propadly.²³ Kittlovi byla za jeho aktivity související s rozvojem konzervatoře udělena císařem Františkem Josefem zlatá medaile pro umění a vědění.

O Kittlovi bylo známo, že velice často cestoval. V roce 1842 odjel do Hamburku, kde předal výtěžek ze svého koncertu na dobročinné účely ve prospěch postižených velkým požárem. Odtud se posléze vydal do Londýna. V tomto období si Kittl uvědomil, že hudba pro něj znamená více než práce úředníka. V Londýně si protáhl dovolenou, a když přijel zpět do Prahy, dal výpověď a začal se živit jako svobodný umělec (Tarantová 1948, 17). Kittlovi byl stabilně vystavován pas do různých zemí. Například v roce 1844 do Belgie, Holandska a Francie, v roce 1846 do Německa, Dánska, Švédska, Norska a Ruska (Petráněk 2003, 11). Nemáme však bohužel přesné informace, zda Kittl všechny tyto země navštívil. Víme pouze, že neuskutečnil pro nemoc svou cestu do Ruska. Kittl se snažil získat co nejvíce zkušeností na těchto cestách. Navštěvoval ve zmíněných městech konzervatoře a hudební ústavy a poté se snažil o metodologickou aplikaci na pražské konzervatoři v případě, že se jednalo o pokrokové tendence. Tyto cesty také přispívaly k vytváření nových zahraničních kontaktů, kdy Kittl doporučoval své studenty do zahraničních orchestrů a navíc si tímto způsobem Kittl upevňoval svou pozici na hudebním poli. Navíc výměnné koncerty, které Kittl zprostředkovával, dělaly čest hudebnímu životu v Čechách (Tarantová 1948, 21).

Kittlova tvorba je velice široká. Psal skladby všech hudebních druhů – písně, dvojzpěvy, sbory, opery, klavírní skladby, komorní či symfonické opusy – avšak nenapsal žádný sólový koncert s doprovodem orchestru. Napsal 60 opusových skladeb, ale i jiné, které opusově neznačil. Kittl ve své tvorbě zahrnoval 14 opusovaných písní či písňových sbírek, dvoje šestidílné dvojzpěvy a téměř 20 sborů (Petráněk 2003, 11).²⁴ Přestože Kittl získal německé vzdělání a pohyboval se v německých kruzích, jeho sborová tvorba je

²² Na Kittlův popud píše hrabě Lev Thun 2. května 1845 z Vídně výboru pražské konzervatoře, aby byli posluchači vyučování v českém jazyce (Tarantová 1948, 19).

²³ Neprošel ani návrh o přijetí „českého“ korepetitora, který by pomáhal českým studentům s německými překlady (Tarantová 1948, 20).

²⁴ Jedním z důvodů, že se Kittl věnoval skládání písní, byla jistá zpěvačka (její jméno není známo), která vzbudila u Kittla zájem tím, že se zajímala o Kittlovu *Píseň u kolovrátku*. Kittl ji na každou návštěvu přinášel vždy novou píseň (Tarantová 1948, 9).

vystavěna na textu českém, což bylo pravděpodobně způsobeno dobovou poptávkou (Grove 1980, 91). V klavírních skladbách se zaměřoval na charakteristické kusy: idyly, romance, impromptus či aquarely. V souvislosti s Kittlovou klavírní a písňovou tvorbou je třeba zdůraznit hraběnkou Šlikovou, která se stala Kittlovou patronkou. Nikdy se nevdala a pomáhala začínajícím umělcům. Kittl ji na oplátku dával najevo vděčnost tím, že pro ní skládal písně, k nimž psala verše (Tarantová 1948, 15).²⁵

V oblasti orchestrální tvorby Kittl složil čtyři symfonie a tři koncertní ouvertury. Když pomineme Kittlovu operu *Bianca and Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza* na Wagnerovo libreto, která se objevila na scéně v samý předvečer revolučních bouří roku 1848, tak se za Kittlovu nejslavnější skladbu považuje jeho *Symfonie č. 2 Es dur op. 9. tzv. Jagd-Symphonie* (Lovecká) o čtyřech částech: Vyzvání – Odpočívání na lovu – Lovecká hostina – Konce lovu.²⁶ Tato symfonie Kittlovi otevřela cestu do zahraničních kruhů. V Německu se o zviditelnění zasloužil Louis Spohr, který byl hlavním kapelníkem v Kasselu. Ve Francii plnil podobnou funkci Felix Mendelssohn-Bartholdy, když v Paříži byla tato symfonie provedena čtyřicetkrát (Tarantová 1948, 14). V oboru velkých vokálně instrumentálních děl je Kittl autorem *Requiem, Mše a Slavnostní kantáty*.

Kromě opery *Bianca and Giuseppe* složil Kittl ještě další tři hudebně-dramatická díla. Svou první operu o jednom jednání *Dafnidův hrob* složil, když mu bylo šestnáct let. Podle Tarantové se opera nedochovala, vzhledem k tomu, že Kittl svůj počin hodnotil jako nedokonalý pokus, kdy ještě neměl představu o základních pravidlech harmonie (Tarantová 1948, 6). Roku 1852 napsal Kittl operu *Waldblume* (Lesní květina) na libreto Johana Karla Hickla a o dva roky později operu *Die Bilderstürmer* (Obrazoborci) na libreto Josefa Eduarda Hartmanna. Úspěch těchto oper však nebyl tak oslnivý jako u jeho opery *Bianca und Giuseppe* (Tarantová 1948, 23). Kittl je ceněn jako skladatel, který dokázal spojit německou vroucnost s francouzským temperamentem. Navíc všechny Kittlovy opery spojuje vynikající orchestrace a zvláště časté začleňování dechové sekce do orchestru (Ludvová 1997, 1002). Celkově jsou Kittlovy skladby ovlivněny literaturou, která byla skládána v duchu romantismu, a zvláště pak kompozičním stylem Václava Jana Tomáška (Petránek 2003, 11).

²⁵ Iniciály hraběnky E. G. S. (Elise Gräfin Schlick) nacházíme na Kittlových písních a sborech (Tarantová 1948, 15).

²⁶ Tato symfonie bývá často označována jako umělecký protějšek k Beethovenově šesté symfonii *Pastorální* (Petránek 2003, 11).

Poslední velkou Kittlovou skladbou, kterou napsal k padesátiletému výročí založení pražské konzervatoře (1858), byla *Symfonie C dur.*²⁷ Na třídní slavnost byly sezvány významné osobnosti z hudebního světa. Sami Kittlovi žáci objednali z vděčnosti u Josefa Mánesa Kittlův portrét. Naneštěstí, od tohoto okamžiku už se Kittlovi přestalo dařit v komponování a nastává jeho ústup ze slávy.

Ke sklonku Kittlova života však dochází k nešťastné situaci ve financování konzervatoře, kdy Kittl žil neurovnaným způsobem života a jeho umělecká činnost začala trpět následky nemoci související s alkoholismem a nervovou depresí (Ludvová 2006, 265). Navíc se zjistilo, že Kittl dluží peníze nejen členům pedagogického sboru, ale i sólovým profesionálním hráčům.²⁸ Z tohoto důvodu byl odvolán ze své funkce, kvůli čemuž odešel do Polska v roce 1865, kde 20. července 1868 zemřel v Lešně. Takto nešťastně skončil slavný skladatel, hýčkaný klavírní virtuos, vyhledávaný společník pražských salónů, který tak bohatě naplnil pražský hudební život od doby, kdy vstoupil do hudebního dění v roce 1836 až po odchod z pražské konzervatoře v roce 1865.

Kittl žil v revolučním období, kdy se bojovalo především o národnostní kořeny. Proto se zdá být problematické odpovědět na otázku, zda Kittl byl spíše Němec či Čech. Podle Tarantové by na tuto otázku zřejmě odpověděl, že je „ein Böhme“ (Tarantová 1948, 31). Pokud chtěl někdo zastávat po roce 1848 vyšší úřad musel vystupovat navenek německy. O to více si můžeme Kittla považovat, když ze své funkce ředitele německé konzervatoře měl porozumění pro potřeby českého zpěvu.²⁹ I když na druhé straně období kolem roku 1848 nebylo ještě tak vlastenecky vyhraněno ve smyslu řeči, ale spíše šlo o zemské vlastenectví. Rozdíly mezi Čechy a Němci začaly totiž gradovat až po roce 1860. Kittl byl taková osobnost, že bychom ho měli považovat především za Evropana, který měl české kořeny a snažil se prospět české věci. Na druhé straně však musíme připustit, že byl součástí dobového standardu, kdy umělci cestovali po Evropě, například N. Paganini, F. Liszt či J. Slavík. Kromě zemského vlastenectví šlo Kittlovi především o pokrokovost, kterou prezentoval ve svém díle.

²⁷ Ve skutečnosti se na tomto ústavu začalo s výukou až v roce 1811, ale první prohlášení, které bylo podnětem k založení Jednoty k zvelebení hudby v Čechách, bylo vydáno již v roce 1808 (Tarantová 1948, 23)

²⁸ Kittl podlehl nízkému myšlení náročné ženy a zpronevěřil peníze, které mu předal virtuos F. Servais k uložení do Pražské spořitelny (Tarantová 1948, 24).

²⁹ Kittl skládal vlastenecké písně a sbory po roce 1848, i když pocházel z úřednické rodiny, které byly odjakživa ikonou německví v Čechách (Tarantová 1948, 31).

4. Richard Wagner a české země

Richard Wagner nepobýval v českých zemích příliš často, ale přesto měl významný vliv na českou hudbu v revolučním období, tzn. v období, kdy se vyvíjel i kompoziční styl Jana Bedřicha Kittla. Kapitola se bude věnovat Richardu Wagnerovi, a to především tomu, jakým způsobem ovlivnil kompozici v českých zemích, jakým způsobem byl přijat pražským publikem a v neposlední řadě do jaké míry se mohl projevit tento vliv v Kittlově tvorbě, protože Wagner jistě ovlivnil hudební ovzduší během Kittlovy éry. Tato kapitola se také zaměřuje na problematiku přijetí Wagnera v českých zemích, s tím, že jsou osvětleny stanoviska 'dvou táborů'. Jednak těch, kteří podporovali Wagnerovu hudbu u nás, a na druhé straně stanovisko odpůrců Wagnera (antiwagneriánů). V neposlední řadě je zde také zmíněno několik Wagnerových přátel, kteří měli lví podíl na jeho prosazení v Praze.

První období, kdy se Wagner ocitl v českých zemích, a to sice v Praze, se datuje do roku 1826, kdy jel navštívit své sestry Rosalii a Kláru, které byly tohoto roku angažovány u pražského divadla (Petránek 2003, 131). O rok později se Wagner dokonce vydal do Prahy pěšky ze svého drážďanského působiště. V roce 1832 se na čas usadil na pachtovském zámku v Pravotíně, kde pracoval na své prvotině *Svatba*, a z pramenů se dozvídáme, že se mu na zámku velice líbilo díky dcerám pana hraběte (Štěpánek 1935, 8).³⁰ V tomto roce přišel Wagner do Prahy již jako skladatel usilující o umělecké přijetí do pražských kulturních kruhů (Helfert 1933, 162). K dalším Wagnerovým uměleckým projevům na pražské scéně můžeme počítat premiéru jeho *Symfonie C dur*. Tu provedl privátně Bedřich Dionýsos Weber (1776–1842) na popud hraběte Pachtu (Štěpánek 1938, 8). V roce 1834 Wagner pracoval v Teplicích na libretu *Zákaz lásky*. Skladatel byl ovlivněn Meyerbeerovou operou *Němá z portici*. Wagner se zde odvážně pouští do boje s puritánskými mravokárci (Štěpánek 1935, 9). V letech 1835–1836 vypracoval Wagner partituru, ale dílu nebylo souzeno, aby se dostalo úspěšně na scénu.³¹

Pro Wagnera znamenaly české země kolem roku 1843 především místo odpočinku a inspirace (Petránek 2003, 231). Wagner totiž objížděl české lázně, např. Mariánské Lázně a Teplice. Pobyt Teplicích je určitým znamením blahobytu Wagnerovy rodiny: „*Wagner si pronajímá čtyři místnosti s přiměřeným pohodlím, má dokonce i klavír, na němž hraje*

³⁰ Dcery pana hraběte Pachtu se jmenovaly Jenny a Auguste. Díky pobytu se Wagner vyjádřil o Čechách pozitivním způsobem: „[...]das gelobte land meiner Jugend romantik“ (Štěpánek 1935, 8).

³¹ Kvůli nevytištěným textům obecnost nepochopilo text a opera propadla (Štěpánek 1935, 10).

melodie příštího „Tanhäusera“. Čte pilně Grimmovu „*Deutsche Mythologie*“, sní o německé národní opeře, ale za lázeňského hosta se nehodí. Pařížské strádání zanechalo totiž stopy v chorobě zažívacích orgánů. Přesto není poslušen lékařských rad a předepsané léčby nezachovává.“ (Štěpánek 1935, 13). Na druhé straně, tento pobyt měl pro Wagnera velký význam ve smyslu navazování nových uměleckých kontaktů a také získávání nejnovějších informací z kulturního evropského života, protože se v českých lázních zotavovali i jiní umělci, hudebně činní.³² V roce 1845 Wagner po odjezdu z Teplic do Mariánských Lázní pracoval na libretech ke dvěma operám: *Lohengrin* a *Mistři pěvci Norimberští*.

Roku 1848 chtěl Wagner přijít na premiéru Kittlovy opery *Bianca a Giuseppe*, protože napsal pro tuto operu libreto, ale bohužel se mu to nepodařilo ze zdravotních důvodů (Petránek 2003, 231). I když důrazně žádal Kittla, který byl jeho přítelem, aby na program nedával jméno libretisty, nakonec Kittl Wagnera na program uvedl, o čemž se dozvědělo i pražské publikum díky kritice z Květů (Černý 1985, 217).³³

Pražské kritiky zaujaly k Wagnerovi dva postoje. Časopis Lumír Wagnera podporoval, protože zastupoval pokrokové tendence, což bylo hlavní „motto“ tohoto časopisu. Na druhé straně Pražské noviny sice Wagnera neopomíjely, ale obracely se k širším vrstvám. I když bychom mohli hodnotit Pražské noviny jako neutrální ve vztahu k Wagnerovi, občas vytiskly proti-wagnerovské kritiky. Například tento článek byl otištěn o ouvertuře k *Rienzimu* v „Pražských novinách“ v roce 1853: „[...] jak málo obliby nová reformace hudby, od Wagnera obmyšlená, ve zdejších hudebním světě nalézá, ukázala chladnost, s jakou tato posud neslyšená skladba vůbec přijata byla. Zanedbání, ba opovrnutí uznalých způsobů a pravidel dá se omluviti jen u genia, jehožto tvořivost, rozmanitost a líbeznost myšlenek formu z paměti vytiskuje; k těmto vlastnostem se p. Wagner ale hlásiti nesmí [...]“ (Černý 1985, 219). Časopis Dalibor se zpočátku zaměřoval především na Wagnerovu tvorbu. Dokonce v tomto směru zastínil i dva již zmiňované časopisy „Lumír“ a „Pražské noviny“ (Černý 1985, 223). Časem však začala úroveň časopisu klesat, protože se kritici začali omezovat pouze na přehled divadelního repertoáru. V jiném případě se autoři článků omezovali pouze na ohlašování nadcházejících koncertů, ale nezabývali se jakým způsobem to či ono Wagnerovo představení proběhlo (Černý 1985, 224). V porovnání s německými novinami se dá konstatovat, že česká kritika zaujala k Wagnerovi shovívavější stanovisko než německá strana (Černý 1985, 218).

³² Když byl Wagner v roce 1845 v Teplicích, udržoval kontakty s L. Sphorem, který byl v tutéž dobu v Karlových Varech, a s D. Weberem, který trávil stejný čas v Mariánských Lázních (Štěpánek 1935, 14).

³³ Je s podivem, že máme informace o tom, že bylo Wagnerovo jméno napsáno na programu Kittlovy opery, protože kritika měla velké mezery ve smyslu pravidelných recenzí k operám.

Ve čtyřicátých letech se Wagnerovy opery provozovaly většinou v německých divadlech v Praze, protože spolupráce Čechů a Němců byla před rokem 1860 součástí běžného provozu, ale později se začaly provádět jeho hudebně-dramatická díla i v českých divadlech, například v Prozatímním divadle (Černý 1985, 216). Wagnerova ouvertura k opeře *Rienzi* byla jeho prvním kusem provedeným v Praze (11.12. 1847). Je třeba také zdůraznit, že Wagnerovi se začalo dařit na české scéně díky Františku Škroupovi, který se stal po Triebenseeovi roku 1837 prvním kapelníkem ve Stavovském divadle (Pečman, Helfert 2003, 141). Škroup se totiž po neúspěchu své opery *Oldřich a Božena* začíná věnovat dirigentské činnosti, přičemž opomíjí české opery a naopak prosazuje a skládá opery německé (Drahomíra 1848). Především však propadl Wagnerovým operám, které se snažil zařadit do repertoáru Stavovského Divadla (*Lohengrin, Tanhäuser, Bludný Holanďan*). Díky roku 1848 se nedovídáme příliš informací o Wagnerově ohlasu z pražských novin, protože ty byly zaplněny pohnutými, revolučními událostmi. Proto se hovoří v tisku o tzv. „Kultu Wagnera“ až okolo roku 1853 (Černý 1985, 217). I když měl Wagner v Praze spoustu přívrženců, uvedení jeho prací nebylo příliš jednoduché. Například premiéra *Tanhäusera*, která se původně plánovala na prosinec 1843, se nakonec uskutečnila až 25 listopadu 1854 (Štěpánek 1935, 27). Podle Plevky se tomu tak stalo díky údajné politické cenzuře, která byla později odstraněna (Plevka 1978, 424).

Wagnerovy opery byly inscenačně velice náročné, proto se snažil dávat k provedení nejdříve scény z oper, aby tak vešel do pražského podvědomí a publikum se mohlo částečně připravit na jeho hudební styl. Dokonce se zde šířily Wagnerovy teoretické názory a kritika ve svých recenzích objasňovala nové kompoziční metody Wagnerových oper (Vít 1985, 209).³⁴ Podle Plevky můžeme usuzovat, že Wagner probudil zájem u pražského publika díky svému libretu ke Kittlově opeře *Bianca a Giuseppe*, protože ta vzbudila veliký ohlas (Plevka 1978, 424). Wagner musel řešit i problémy s údajnou cenzurou svých oper (*Tanhäuser*) a odliv vynikajících umělců do Vídeňské opery mu také zřejmě neulehčoval cestu k premiérám jeho oper u nás, vzhledem k náročnosti jejich partů.³⁵ Wagner musel čelit nedostatku hudebníků v orchestru pro jeho opery, které byly psány pro velké ansámblly. Divadlo proto požádalo o pomoc konzervatoř, kde byl toho času ředitelem J. B. Kittl. Kittl byl od roku 1832 velice blízkým přítelem Wagnera.³⁶ Proto Kittl Wagnerovi pomohl tím, že napsal dopis výboru Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách, aby byla poskytnuta

³⁴ O Wagnerových kompozičních metodách psaly především časopisy *Bohemia* a *Prager Nachrichten* (Vít 1985, 211).

³⁵ Do Vídeňské opery odešel např. tenorista František Stéger (Plevka 1978, 424)

³⁶ Wagner Kittla oslovoval „Můj milý tlustý příteli“ (Štěpánek 1935, 19).

požadovaná pomoc, protože v opačném případě by se proti tomu ostře postavili v kritice Wagnerovi přívrženci (Plevka 1978, 424). Kittl napsal tato památná slova, která výstižně charakterizují jeho umělecký profil a jeho pokrokovost: „*Kdyby se neuskutečnilo provedení ‚Tanhäusera‘ pro odmítnutou účast orchestru konservatoře, zmocnil by se hned tisk této příležitosti, aby vedení konservatoře prohlásil za reakční a copářské. Ale aniž bych se dal terorizovat touto stranou, je v zájmu dobré věci neuzavírat se před hudbou budoucnosti, aby se obecnstvo samo přesvědčilo, co si z toho má podržet. Necht’ se vlastním poslechem přesvědčí, zda Wagner je tím mužem, který položil základy k nové éře hudby.*“ (Tarantová 1948, 22). Škroup si byl samozřejmě vědom náročnosti Wagnerových oper a neponechal nic náhodě, proto se snažil vyhovět všem Wagnerovým požadavkům, za což od něj později dostal děkovný dopis. Za první Wagnerovu operu, která byla provedena v Praze 25. listopadu 1854 byl zvolen *Tanhäuser*, protože byl nejpopulárnější z Wagnerových oper, podle německých ohlasů, a mohl tak zaujmout i konzervativnější posluchače. Další Wagnerovou premiérou bylo představení *Lohengrina* 23. února 1856, které sklidilo opět veliký úspěch. V září roku 1856 odstartovala premiéra *Bludného Holanďana* v Praze tzv. Wagnerův týden, protože po této opeře následoval *Tanhäuser*, *Lohengrin* a repríza *Bludného Holanďana*. V tomto období se Praha nazývala „Město Wagnerovo“ (Plevka 1978, 424). Faktem je, že Wagnerův úspěch podpořilo hned několik faktorů najednou. Především premiéry v Praze probíhaly v nevšedně slavnostní atmosféře. Pro každé premiérové představení byly vyrobeny nové kostýmy a dekorace a ve snaze prosadit Wagnerovo dílo byla vytištěna libreta, která byla inzerována na divadelních cedulích a zájemce si je mohl zakoupit při každém provedení (Vít 1985, 211). Dále se na Wagnerově úspěchu lvím podílem účastnily kritiky, které se věnovaly v padesátých letech každému Wagnerovu dílu, které se objevilo na pražské scéně. Odborná pozornost byla věnována především *Lohengrinovi*, kde Wagner uplatňoval svou operní reformu. Podle Víta v pražských kruzích již kolovala Wagnerova odborná pojednání *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) a *Oper und Drama* (1852) (Vít 1985, 213). I když měl Wagner v Praze řadu odpůrců (v čele s V.J. Veitem), je s podivem, že se jeho opery v roce 1857 hrály nejčastěji. Na druhou stranu si to můžeme vysvětlit tím, že Wagner byl po roce 1848 v Německu zakázán a proto hledal další místa, kde by se mohl prosadit. Praha se mu jevila velice slibně, protože dokonce uvažoval o uvedení *Tristana a Isoldy* v Praze. Navíc Wagner byl považován za progresivního skladatele, proto kruh kolem Ambrose, který se snažil uvádět moderní skladby v Praze, podporoval Wagnerovy opery. V období 1840–1855 byla Praha dobře napojena na progresivní směry, které reprezentovali například Smetana či Liszt. Sice se objevovaly i negativní kritiky na Wagnerovo dílo, ale v padesátých letech byla Praha

k Wagnerovi, a nejen k němu, velice tolerantní. Tento postoj se změnil až v polovině šedesátých let, kdy se společnost začala rozdělovat na wagneriány a antiwagneriány (Vít 1985, 214). V roce 1857 se dočkaly Wagnerovy opery patnácti provedení a až za ním následovaly opery takových skladatelů jako byli například G. Meyerbeer, G. Donizetti, G. Verdi, W.A. Mozart, V. Bellini a další. Francouzská, italská či německá romantická opera měly na scéně své místo, ale Wagner přece jen přišel s novým operním typem, kdy se mu podařilo vnutit publiku ideu, „[...] že provedená opera na scéně může být uměleckým dílem, vytvořeným na novém principu vzájemné vazby díla jako předlohy a jeho scénické realizace.“ (Vít 1985, 209).

O dva roky později (29.10. 1859) se konala premiéra Wagnerovy opery *Rienzi* v Novoměstském divadle (Plevka 1978, 425). Opera však neměla takový ohlas jako v Drážďanech. Možná to bylo způsobeno tím, že tábor „antiwagnerianů“ posílil své řady a vyvíjel nové karikatury a skládal parodické opery, které zesměšňovaly Wagnerovu hudbu. Ne všichni totiž uznávali Wagnerovu hudbu jako „hudbu budoucnosti“.³⁷ Mezi hlavní Wagnerovy kritiky se řadil Eduard Hanslick, který Wagnerovu hudbu odsuzoval.³⁸ Na druhé straně to Hanslick s Wagnerovou kritikou neměl tak jednoduché, protože Wagner měl v Praze spoustu vlivných přátel, kteří ho podporovali a tím pádem zase zavrhovali Hanslicka (Hanslick 1992, 33). Vytváření satiry na Wagnerovu hudbu bylo přirozenou reakcí Pražanů na vpád novoromantiků do poklidného pražského prostředí. Jeden z důvodů, proč měly některé kruhy problém s přijetím Wagnerovy hudby, byla jeho koncepce, která byla založena na jiné bázi estetiky, formy a stylu, než bylo zvykem doposud (Helfert 1933, 170).

Wagnerova hudba, společně s hudbou Ference Liszta, znamenala pro Prahu v šedesátých letech nový impuls ve smyslu zrození moderní české hudby. Z wagnerovského prostředí vycházel i Smetana, který měl Wagnera v oblibě. Smetana však v tomto období působil v Göteborgu. I když jeho vztah k Wagnerovi byl blízký, komunikoval s Lisztem a Valkýru shlédl dvakrát, přímo se s Wagnerem nikdy nesetkal. Podle Helferta byl spojovníkem Wagnerovy a Smetanovy hudby právě novoromantik Liszt (Helfert 1933, 165). Podle Hostinského viděl Smetana ve Wagnerovi význam v tom smyslu, že jeho díla měla literární, ideologický a filosofický podtext, ale ve skutečnosti Smetana žádnou ideologii

³⁷ Pěvecký spolek Hlahol například uvedl na Masopustním večeru kabaretní číslo „Tanhäuser aneb zpěvácká pranice na čekanici“ s textem Emanuela Züngera a hudbou „od rozličných mistrů, tovaryšů a učedníků“ (Plevka 1978, 425).

³⁸ V roce 1845 se Hanslick však o Wagnerovi vyjadřoval vcelku pozitivně, když se s ním setkal v Mariánských Lázních: „Šťastnou náhodou byl jsem Wagnerovým sousedem u čestného stolu v lázeňském sále. Jeho jméno bylo většině hostů ještě neznámo; pro mne bylo však známé a významné. Tehdy nebyl ještě Bohem, ba ani zbožňován.“ (Tarantová 1938, 164). Až v roce 1862 došlo k zahájení Hanslickova boje proti Wagnerovi. Především se Wagner s Hanslickem neshodli na kvalitách Meyerbeera (tamtéž, 164).

nehledal, ale spíše podporoval pestrost repertoáru, kterou Wagner do českých zemí přinesl. Smetana uznával Wagnera jako reformátora opery ve smyslu hudebně-dramatické formy a techniky. Podle Helferta se Smetana může zařadit do tábora Wagneriánů ve smyslu napodobování jeho hudby, stylu a myšlenek. Na druhou stranu je třeba podotknout, že Smetana nepřevzal od Wagnera jeho hluboký filosofický koncept Schopenhauera, ale právě naopak upřednostňoval optimismus (Helfert 1933, 166).

Rok 1868 znamenal pro Wagnera velký převrat v jeho popularitě v Praze. Během Wagnerova exilu v Curychu neutuchal jeho zájem o dění v Praze, a proto si korespondoval s různými interprety, kteří působili v jeho operních představeních. První významná Wagnerova opera *Rienzi* se k nám dostala až 24. října 1859, ale neměla premiéru na scéně pražské nýbrž na scéně vratislavské (Štěpánek 1935, 29). V roce 1861 se dostal Wagner do finančně tíživé situace, kdy se mu nedařilo prorazit s jeho díly, a tak písemně požádal svého přítele Josefa Bergmanna o provedení jeho děl v Praze:

„Keinem Teilnehmenden kann verborgen bleiben, in welcher Verlassenheit ich mich nach den gänzlichen Fehlschlagen meines ‚Tannhäusers‘ in Paris befinden muss, nachdem ich in den letzten Jahren – meiner politischen Lage wegen – endlich gänzlich verhindert war, durch Aufführung meiner neuesten Arbeiten in Deutschland mir neue Subsistenzmittel zu gewinne. Diese meine Lage und die in ihr liegende Notwendigkeit, mir zunächst eine Ruhe und Unbesorgtheit zu verbürgen ist denn nun endlich auch verschiedenen, für mich interessierenden, höhergestellten Persönlichkeiten bekannt geworden. In diesem Augenblick beschäftigt man sich angelegentlichst damit, auf anständige Weise mir die Mittel zu einem nötigen interimistischen Bestehen zu verschaffen. Unglücklicherweise würde ich mir alles verderben, wenn ich hier drängte, da ich mir selbst den Anschein geben musz, nicht direkt um das Vorhaben meiner diplomatischen und fürstlichen Gönner zu wissen. Unterdessen bleibe ich somit der widerwärtigsten niederdrückendsten Lage ausgesetzt. Ich bin von allen Mitteln entblösst, habe einzelne höchst bedenkliche Verpflichtungen und warte dabei nur auf die Möglichkeit, meine so nötige Uebersiedlung nach Deutschland bewirkstelligen zu können. Ein bewährtester Freund sichersten hätte rechnen dürfen, ist – dem Charakter seines Geschäftes gemäsz – gerade jetzt durch die amerikanische Krisis vollständig gelähmt.“ (Štěpánek 1935, 17).

Bergmann na jeho dopis reagoval tím, že mu zajistil koncert v Praze 8. února 1863 a ujistil jej, že bude mít úspěch (Štěpánek 1935, 18). Wagner tento pražský koncert pojal podle vídeňského modelu, kdy měla zaznít pouze autorská díla. Na koncertě zazněly skladby: *Faustovská předehra*, fragment z opery *Mistři pěvci norimberští*, ukázka z opery *Tristan a Isolda*, milostná píseň Sigmunda a předehra k opeře *Tanhäuser* (Štěpánek 1935, 32).³⁹

³⁹ Na tomto koncertu hrál pod Wagnerovou taktovkou dvaadvacetiletý Antonín Dvořák na housle (Petránek 2003, 131).

Wagner byl velice dojat Prahou, protože tento koncert mu zajistil vysokou popularitu, jako kdysi opera *Don Giovanni* Mozartovi. Wagner si tak mohl připsat finanční i morální úspěch. Díky těmto faktorům se koncert opakoval ještě 5. a 8. 11. 1863 v Praze. O rok později se změnil náhled na Wagnera díky změně v politickém sektoru. Nastal rozpad starého utrakvismu a začalo soupeření mezi českou a německou částí obyvatelstva. Začal především zápas o koncepci národní hudby a opery vůbec (Černý 1985, 225). Zde nastal jistým způsobem rozkol, protože kdo chtěl zavrhnout Wagnera, tak svým způsobem zavrhoval i Smetanu. Ten, jak již bylo zmiňováno, vycházel částečně z Wagnera a navíc sám Smetana byl Wagnerovým přívržencem.

Wagnerova popularita se podle Černého týkala jen Prahy. Jeho četné úspěchy se totiž nedotkly až na výjimky mimopražských regionů (Černý 1985, 216). Dokonce i v samotné Praze Wagner vstoupil do podvědomí pouze u středních a vyšších vrstev, a samozřejmě u hudebníků, kteří měli možnost se s jeho dílem seznámit.⁴⁰

Sedmdesátá léta znamenala pro české země především zápasy o Wagnera a Smetanu. Za jednoho z předních protagonistů českých anti-wagneriánů, můžeme počítat Františka Pivodu (Černý 1985, 227). Zásadně se totiž stavěl proti vyvyšování orchestru nad zpěváckou virtuositu, tak jak tomu bylo podle jeho názoru u Wagnera. Pivoda se snažil napadnout Wagnerovo dílo jako celek, protože se domníval, že jeho reformní směr by mohl mít negativní vliv na vývoj české opery. V tomto směru ho podpořil Otakar Hostinský, který tvrdil, že národní ráz opery by měl vzejít z charakteru řeči, což byl opak Wagnera, který se otázkou národního charakteru hudby nezabýval (Černý 1985, 229). Hnací silou polemik pro a proti Wagnerovi byl český a německý nacionalismus. Avšak největší obavou pro anti-wagneriány se zdály revoluční změny, které by narušily dosavadní poklidnost a maloměšťáckou konzervativní pohodlnost. Pivoda je toho zářným příkladem, protože se nechtěl vzdát své kariéry, která byla založena na italské opeře. Živil se totiž jako školitel zpěváků pro italský operní styl. Tuto koncepci by musel změnit, pokud by došlo k již zmíněným revolučním změnám, které by zapříčinilo následování Wagnerova vzoru (Černý 1985, 231). Wagnerovi se však nakonec podařilo přesvědčit významnou část Prahy, aby přijala jeho tvorbu a zavrhl italské a francouzské opery (Hanslick 1992, 34). Poslední Wagnerova návštěva českých zemí se uskutečnila v září 1875, kdy navštívil opět Teplice a zastavil se na tři dny v Praze.

V osmdesátých letech se ujímá Wagnerových děl německé divadlo pražské, naopak Národní divadlo pěstuje především český repertoár (Štěpánek 1935, 33). Občas se ozval hlas

⁴⁰ Hudebníci si mohli půjčit či koupit Wagnerovo dílo v obchodě u J. Hoffmanna (Černý 1985, 217).

pražské kritiky (Dalibor, 1883), že je Wagner hrán až příliš často na úkor slovanské hudby: „Po smrti Wagnerově jest větší, ostatně vůbec povinný zřetel k jeho skladbám zcela případný, ale loňského roku hrálo se tolik, že mu Filharmonie letos nemusila věnovat celou třetinu své celoroční činnosti. Hlavní povinnost k Wagnerovi mají v Praze Němci, ti pak ve svém divadle odehrávají z kasovních důvodů již po léta *Holländra* (sic!), *Tannhäusera* a *Lohengrina*, ale ryze němečtí a ve svém programu nevyrovnaní Mistři pěvci jsou u nich převládajícím hostem [...] Naproti tomu snad tedy jest letos přece již trochu přílišná tato wagnerovská horlivost neněmecké, nýbrž aspoň z polovice české Filharmonie (Štěpánek 1935, 34). Pražská německá divadla se stala přímo kultem pro Wagnerovu operní tvorbu, o čemž svědčí uvedení jeho tetralogie „*Prsten Nibelungův*“ 19. prosince 1885 a *Tristana a Isoldy* 2. května 1887 (Helfert 1933, 171). Tato díla se u nás uvedla s velikým zpožděním, protože Wagner je vystavěl příliš náročným způsobem na to, aby mohla být provedena v jeho době ve skromných pražských podmínkách (Štěpánek 1935, 31). Po roce 1885 nastává zlom v české recepci Wagnerova díla, kdy Wagnerovy opery opět vítězí i na české operní scéně, kdy byl uveden *Lohengrin* v Národním divadle. Wagnerovi se v tomto směru daří nejen u nás, ale i v Paříži, kde předtím docházelo k parodování jeho operního stylu (Černý 1985, 232).⁴¹ Pivoda se snažil bojovat proti Wagnerovi do posledního dechu ve své brožurce „O hudbě Wagnerově“, kde stavěl proti Wagnerovi i samotného A. Schopenhauera, „jehož filosofii prý Wagner hudebně vyjadřuje“ a přitom „Wagner neví ani co hudba je“ (Černý 1985, 233). Wagner se však na prvním místě snažil bojovat proti zakořeněnému způsobu vedení opery nejen v českých zemích.

Wagner udržoval přátelské vztahy s mnohými významnými osobnostmi v Praze. K Wagnerovým přátelům nepatřil pouze Kittl, ale měl výborné vztahy také s Josefem Dessauerem, pro kterého Wagner napsal libreto *Die Werke zu Falun* (Petránek 2003, 232). K jednomu z nejbližších přátel Wagnera by se mohl počítat tenorista Josef Ticháček (1807–1886), který byl sólistou Drážďanské opery. Wagner mu ‘ušil’ na míru sólové party v opeře *Rienzi* a *Tannhäuser*. O tom, že Wagner měl své přátele v Praze, i v hudebně-organizátorských kruzích, svědčí korespondence mezi Wagnerem a Antonínem Aptom (1815-1887).⁴² Apt byl totiž hlavou pražského utravvistického spolku Cecilská jednota, což byl spolek, který tvořil v letech 1840-1865 základní strukturu pražského koncertního života (Vít 1985, 212). Z dalších osobností, se kterými Wagner udržoval vztah přátelský či pracovní, bychom mohli

⁴¹ V období parodování Wagnerovy opery se Francouzi bavili „pařížským Tannhäuserem“, který napsal J. Offenbach

⁴² V archívu Pražské konzervatoře je uloženo patnáct originálních dopisů mezi Wagnerem a Aptom.

jmenovat V.J. Veita, Eug. L. Měchuru, A.Em. Tittla. Dále skladatele církevních děl V. Em. Horáka, A. Maška a R. Führera (Štěpánek 1935, 24). Osobnost veškerého kulturního dění v Praze A.W. Ambros a hudební kritik Bohemie Franz Ulm se také řadí mezi Wagnerovy pražské zastánce. Pokud připustíme, že Wagner měl na klíčových pozicích v Praze, tj. ve Stavovském divadle, na konzervatoři, v Cecilské jednotě i v kritice, vlivné přátele, pak bylo přirozené, že Wagnerův vstup na pražské hudební pole nebyl z jeho pohledu podceněn (Vít 1985, 212).

Wagnerův význam pro české země spočívá především v konfrontaci jeho díla s českou tvorbou. Tím, že se mu podařilo prosadit v českých zemích a vyvolat i negativní kritiku, související s jeho operní tvorbou, posloužil jako inspirativní zdroj pro nejednoho skladatele, který se chtěl vydat na cestu české moderní hudby. Nejdůležitějším faktem byla samotná Wagnerova existence v českých zemích a to, že se jím začala zabývat česká hudební společnost, ať už v negativním či pozitivním slova smyslu, protože takto došlo k rozhýbání pražského hudebního života.

5. Korespondence J. B. Kittla

Ze života J. B. Kittla se nám dochovala korespondence s významnými skladateli. Tato kapitola bude demonstrovat na korespondenčním styku s Richardem Wagnerem a Louisem Spohrem pracovní i přátelské vztahy skladatelů. Díky panu továrníkovi Herbertu Morawetzovi, který koupil Wagnerovy dopisy v Lipsku, bylo umožněno Marii Tarantové jejich vytištění, díky čemuž se můžeme dozvědět jisté informace o jeho vztahu k dalším umělcům (Tarantová 1938, 149). Z výběru dopisů byla učiněna selekce, aby byly prezentovány relevantní záležitosti týkající se Kittlova veřejného i privátního života v souvislosti s hudebně pracovními záležitostmi. Z korespondence byl učiněn výtah, na základě kterého byly chronologicky popisovány hudební události související s Kittlovou kompoziční tvorbou a zvláště s jeho operou *Bianca und Giuseppe oder Franzosen vor Nizza*.

Za významnějšího Kittlova přítele můžeme považovat Richarda Wagnera, který udržoval s Kittlem vztah, protože věděl, že mu může v mnohém dopomoci k prosazení jeho děl v pražském prostředí.⁴³ Wagner se seznámil s Kittlem u herce Wallersteina Moritze a korespondence mezi umělci slouží jako důkaz jejich přátelství uzavřeného „[...] *ve šťastných dnech neustálého žertování a smíchu, kdy byli ještě veselými lidmi bez jména a pověsti* [...]“ (Tarantová 1938, 150).

Dopis ze 6. září roku 1843 adresovaný Kittlovi poukazuje na to, že Wagner ctil Kittla jako svého velkého přítele, o čemž svědčí fakt, že si s ním nepsal pouze o hudební problematice, ale velice se zajímal i o jeho osobní záležitosti. (Petránek 2003, 107). Kittl se zrovna stal čerstvým ředitelem konzervatoře v Praze, proto Wagner žádal přítele o informace týkající se jeho nového úřadu. Wagner šel Kittla osobně navštívit, když byl v Teplicích, aby mu dodal povzbuzení před novými úkoly (Štěpánek 1935, 19). V dopise dále Wagner informoval Kittla, že si u něj Vídeňané objednali pro sezonu 1844-1845 velkou operu, takže už jen promýšlel podmínky a návrh syžetu. Zajímavostí zůstává, že většina prostoru v dopise je věnována osobním záležitostem (zařizování bytu atd.) a hudební problematika je zestručněna na minimum. O tom například vypovídá jak 'krátce' se Wagner v dopise loučil: „*A Ty, můj starý příteli, žij pěkně blaze! Bud' zdráv a vesel! To je ze všeho nejdůležitější. Kromě toho mne však také zachovej v lásce! Adieu! Mnoho srdečných pozdravů od mé paní!*“ (Petránek 2003, 109).

⁴³ Překlady korespondence mezi Wagnerem a Kittlem provedla Vlasta Reittererová z původního originálu podle Gertrud Strovel – Werner Wolf: *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Band II, Lipsko 1970 (Petránek 2003, 107).

Další dopis adresovaný Kittlovi svědčí o tom, že intenzita výměny korespondence se zvýšila, protože od předchozího Wagnerova dopisu neuplynul ani měsíc oproti osmileté pauze, která korespondenci předcházela.⁴⁴ Wagner píše o tom, že ještě neodpověděl na vídeňskou nabídku, vzhledem k ne příliš pozitivnímu vztahu k Vídní. Dopis také ukazuje Wagnerův smysl pro humor, když na jedné straně Kittlovi děkuje jménem jeho ženy za skladbu, kterou jí Kittl věnoval, vzápětí však dodává: „*Má žena jen lituje, že – protože vůbec nehraje na klavír – (což je mi – mimochodem řečeno docela příjemné) může Tvou skladbu jen slyšet, ne však sama hrát [...]*“ (Petránek 2003, 109).

V listopadu dostal Kittl od Wagnera dopis, ve kterém mu skladatel naznačoval, že by mohl občas napsat více řádek a ne jen tak ve „spěchu“ to nejnnutnější, i když se tak zpočátku, podle Wagnera, domluvili.⁴⁵ Na druhou stranu je tento dopis pojat víceméně pracovně. Wagner plánoval v zimě návštěvu Prahy a setkání s Kittlem, kvůli provedení *Bludného Holanďana*, z čehož nakonec sešlo. Stejně tak, Wagner zval Kittla do Drážďan na koncert k provedení jeho opery *Rienzi* a Schumannova oratoria *Ráj a Peri*, ze kterého též sešlo (Petránek 2003, 109). V tomto dopise je vidět, jak byl Wagner pečlivý, když posílal Kittlovi instrukce k připravované premiéře *Bludného Holanďana*, která se nakonec neuskutečnila: „*[...] Ty – dávej mi pozor na to provedení: je-li basista dobrý, pak je splněna hlavní podmínka; Grosserová je mi také docela vhod; ze strany basistovy k tomu patří také hodně dobré vůle, neboť partie je nanejvýš obtížná – zvláště z čistě hudebního hlediska. – Kvůli vypravení scény jsem Stögera odkázal na strojníka Dvorního divadla v Kastelu, ten by mu měl zprostředkovat nejlepší a nepraktičtější zařízení. – Dirigent; pana Škroupa, se ale ještě musíš ujmout: i on musí mít obzvláště dobrou vůli a později hodně trpělivosti s orchestrem, - housle mají d'ábelsky těžké hraní. Pozdravuj Škroupa ode mne a doporuč mne mu co nejlépe [...]*“ (Petránek 2003, 109). Wagner chtěl Kittlovi jeho pomoc oplatit tím, že by uvedl zase jeho operu v Drážďanské opeře. Proto vyzvídal, zda na něčem nepracuje a jestli má k dispozici nějaký text pro operu.

V prosinci psal Wagner Kittlovi ohledně provedení své opery *Rienzi* v Drážďanech.⁴⁶ Wagner zval Kittla do Drážďan, aby oplatil příteli svoji návštěvu v Praze. Na druhé straně podle Tarantové, tento dopis spíše poukazuje na Wagnerovu pýchu, kterému šlo o to, aby Kittl viděl v plné kráse na scéně jedno z dalších Wagnerových děl (Tarantová 1938, 150).

⁴⁴ Tento dopis byl poslán Kittlovi z Drážďan 30. září 1843.

⁴⁵ Drážďany, 8. listopadu 1843.

⁴⁶ Drážďany, 17. prosince 1843.

Wagner kladl Kittlovi na srdce, aby se snažil přijet do Drážďan v týdnu před Vánocemi a nikoliv v týdnu po Vánocích, kdy hudební produkce nedosahovala zdaleka takové úrovně.

V dalším dopise, kde Wagner oslovoval Kittla „velevážený pan ředitel Konzervatoře v Praze“, se dovídáme Wagnerovy zážitky spojené s přípravami a premiérou *Bludného Holandřana* v Berlíně.⁴⁷ Wagner popsal Kittlovi těžkosti spojené s přípravou jeho opery, aby ho připravil na to, co ho mohlo potkat i v českém prostředí. Doslova řekl: „*Budeš mít svízel [...]*“ s nastudováním této opery (Petránek 2003, 110). Jinými slovy naznačil Kittlovi, že bude muset být trpělivý s přípravou, jak s orchestrem, tak se sólisty. Avšak své pozitivní hledisko podpořil tím, že Kittlovi napsal, že se nebojí toho, že by se čeští divadelní ředitelé a hudebníci vyděsili při pohledu do partitury této opery.⁴⁸ To Wagner ještě netušil, že premiéra jeho opery bude v Praze až v září roku 1856. Kittl napsal Wagnerovi roku 1845, že se opera neustále odkládá, protože je nebývale těžká na pražské poměry (Štěpánek 1935, 20).

Kittl nemohl sehnat dlouhou dobu správný text pro svoji budoucí operu a tak napsal Wagnerovi: „[...] *tak jako někteří lidé trpívají nespavostí nebo nedostatkem chuti k jídlu, tak já postrádám text [...]*“ (Štěpánek 1935, 22). Wagner pro něj měl námět, který načrtl již v roce 1836 podle románu Heinricha Königa: *Die Hohe Braut*. Text Kittlovi věnoval, ale kladl mu na srdce, aby ho nezmiňoval v žádných programech jako libretistu, což se nakonec nepodařilo.⁴⁹

Dopis Wagnera Kittlovi z roku 1846 je dokladem toho, že Kittl již získal od Wagnera text pro svoji operu *Bianca a Giuseppe*, protože Kittl byl zřejmě rozhořčen nad tím, že se Wagner zmínil před Kittlovým důvěrníkem pro oblast operních textů (Uffo Horn), že se chystá něco v této souvislosti podnikat v Praze.⁵⁰ Ač byl Horn Kittlovým důvěrníkem, s Wagnerem se domluvili na diskrétnosti v této oblasti (Petránek 2003, 111). Wagner Kittlovi nabízel pomoc s úpravou textu. Mimo jiné v roce 1846 Kittlovi stoupla prestiž v mezinárodních kruzích díky jeho vydařené *Lovecké symfonii d moll op. 9* v Berlíně, k čemuž mu písemně gratuloval i Wagner (Štěpánek 1935, 20).

V létě píše Wagner Kittlovi, aby se mu omluvil za pozdní odpověď, kdy Kittl žádal informace o pěveckém ansámblu v Drážďanech, zřejmě pro dohodnutí dalších zpěváků

⁴⁷ Drážďany, 31. ledna 1844

⁴⁸ Drážďany, 29. srpna 1845

⁴⁹ Wagner Kittlovi doslova napsal: „*O mém jméně nedávej nic na ‚ceduli‘. Myslím, že to dáš takto: Urozená nevěsta, velká tragická opera ve čtyřech jednáních podle stejnojmenného románu od A. Königa. Zhudebnil Kittl.*“ (Tarantová 1938, 152).

⁵⁰ Drážďany, 24. října 1846

pro Stavovské divadlo (Tarantová 1938, 151).⁵¹ Wagner se omlouvá, že se nevyjádřil k jeho dotazu, protože byl plně zaneprázdněn slavnostními představeními pro cizince, v nichž byly v první řadě uvedeny jeho opery *Rienzi* a *Tanhäuser*. Na závěr dopisu se zmiňuje o dokončení své opery *Lohengrin* a naopak se ptá Kittla, jak si stojí s operou *Bianca und Giuseppe*. Samozřejmě Wagner nezapomene Kittlovi poděkovat za jeho finanční výpomoc, když se dostal do neutěšené finanční situace díky nakladateli Messerovi, který byl vydavatelem jeho oper (Tarantová 1938, 151).

Dopis z roku 1847 mezi Wagnerem a Kittlem byl napsán velice krátkou dobu před premiérou Kittlovy opery *Bianca a Giuseppe*.⁵² Wagner si sice zpočátku dopisu stěžuje na špatné vztahy v berlínské opeře a následných problémech při uvádění jeho opery *Rienzi*, ale poté se rychle věnoval Kittlově opeře, protože do premiéry už zbývaly jen dva měsíce (Petránek 2003, 112). Wagner Kittla dokonce upozorňoval, že by snad bylo lepší, kdyby mu operu poslal a on, že by ji uvedl v Drážďanech. Zdůvodňoval to především lepší kvalitou ansámblu, kdy řekl: „*Po všech zkušenostech Ti mohu odpřisáhnout, že v Drážďanech máme nyní přece jen nejlepší operu.*“ (Petránek 2003, 111).

Dopis ze začátku roku 1848 se zpočátku zabýval Wagnerovými neutěšenými vztahy s lidmi z hudebně-společenské oblasti.⁵³ O Wagnerovi se totiž šířily negativní zprávy, chodily mu anonymní dopisy a Wagner se nemohl bránit, protože žil odděleně v Marcoliniho paláci a nechodil zásadně do společnosti (Tarantová 1938, 152). V další části dopisu se již informuje na premiéru Kittlovy opery *Bianca und Giuseppe*. Wagner by si přál, aby byla premiéra v Drážďanech, kvůli vysoké úrovni tamějšího hudebního tělesa. Pokud by byla premiéra v únoru, tak Wagner přislíbil účast a naznačoval, že v lednu by bohužel nemohl přijít kvůli pracovní zaneprázdněnosti. Wagner napsal Kittlovi libreto, proto mu kladl na srdce několik rad, které chtěl aby se promítly v jeho opeře, především v závěru díla, který byl podle Wagnera ze všeho nejdůležitější:

„Počítal jsem velmi na mocně uchvacující, jak bouře strhující konec. Hrozná katastrofa při průvodu z kostela nesmí být ničím zmírněna. To jediné – úděsně zde povznášející – jest příchod velkého světového osudu, zde zosobněného ve vítězném vpádu francouzské armády, která tudy táhne, ve strašlivém Gloria přes staré ztroskotané poměry. Tento vztah nesmí podle mého náhledu býti v ničím oslaben, má-li býti konec, jak jsem si myslel, nejmocnějším okamžikem celku. Bude-li tak zachycen, jak jsem si to představoval, pak velké smíření v objevení se Francouzů záleží v tom, že my zde otevřenými očima vidíme zřejmě nastupovat nový řád světa, jehož zrození bylo provázeno oněmi strastmi, které až dosud tvořily dramaticky spád děje. Obyčejné

⁵¹ Drážďany, 12. srpna 1847

⁵² Drážďany, 16. prosince 1847

⁵³ Drážďany, 4. ledna 1848

obecenstvo naprosto nepotřebuje vniknouti do celé věci tak hluboko. Přijde-li to právě zřetelně a drasticky k uplatnění, odnese si obecenstvo správný dojem svým instinktem. [...] Zakáže-li ti censura Marseillaisu, tak musíš k tomu narychlo přikomponovat docela podobný pochod. Prosím Tě snažně, všimni si toho, co ti zde v dobrém úmyslu říkám!“ (Tarantová 1938, 152).

Wagner byl velice nadšen Kittlovou operou a žádal ho, aby mu poslal brzy opis partitury, aby se mohla opera začít nacvičovat co nejdříve v Drážďanech (Tarantová 1938, 152). Tento dopis byl jedním z posledních před dvaadvacetiletou korespondenční pauzou mezi Kittlem a Wagnerem. Zpočátku to bylo dáváno za příčinu tomu, že Kittl neuposlechl Wagnerových rad ohledně pojetí opery *Giuseppe a Bianca*, ale nakonec se zjistilo, že k tomuto přerušení došlo vlivem politických událostí, protože Kittl je vzpomínán ve Wagnerově autobiografii velice pozitivně.

Wagner se neukázal v Praze od léta roku 1848 do 8. února 1863. Z tohoto období se našla Wagnerova korespondence se zpěváky nebo s finančními úředníky. Pro Wagnera totiž byli oni interpreti dobrým zdrojem informací o provádění jeho oper v zemích, kam Wagnerovi byl zapovězen přístup vzhledem k jeho revolučním aktivitám. Finančním úředníkům zase Wagner musel psát, aby mu posečkali s navrácením dluhů, když se mu nezadařilo podle jeho představ úspěšné provedení oper a tak přišel o očekávaný zisk (Tarantová 1938, 1162).⁵⁴

Mezi další významné umělce, kteří udržovali písemný styk s Kittlem, se řadil Louis Spohr (1786-1859). Sice z dnešního pohledu nepatřil mezi takové osobnosti, jakými byli Wagner či Berlioz, jejichž díla jsou dodnes stále živá, ale pro svou dobu znamenal velký přínos, když se snažil připravovat nové umělecké dráhy. Spohr byl významným dirigentem, všestranným skladatelem, houslovým umělcem a pedagogem (Šilhan 1909, 454). I když se může z dnešního pohledu zdát, že Spohr se nepovažoval za tak významnou osobnost pražského hudebního života, článek, který byl otištěn v Bohemii v roce 1837 dokazuje pravý opak: „*V našich hudebních soirées vedle jména Beethovenova, Mozartova a Haydnova září nové jméno německého učence a básníka hudebního (t.j. Spohra). Všichni hudbu milující a znající mladí mužové tohoto města, kteří mají volný čas k dalšímu pěstování umění hudebního, sdružili se mlčky k tomu cíli, aby uvedli Spohrova nejnovější díla do kruhů svých přátel.*“ (Šilhan 1909, 454).

Spohr se proslavil v Praze díky svým operám. První opera *Faust*, která měla v Praze premiéru 1. září 1816, byla pro Spohra dramatickým zadosťučiněním, ale kritika tuto operu

⁵⁴ Dopis z roku 1870 je důkazem toho, jak Wagner musel žádat bankéře Antonína Grunda o půjčku, po té co skončily oba Wagnerovy koncerty v Praze ztrátou (Tarantová 1938, 162).

nepřijala s velkým nadšením kvůli komplikovanému textu. Teprve až druhá Spohrova opera *Jessonda*, premiérována 18. března 1834, se udržela delší dobu na scéně v Praze a byla příznivě přijata kritikou (Šilhan 1909, 456).

Spohr byl pobyt v Praze velice okouzlen a jeho styky s Prahou se opět prodloužily, když se roku 1833 na cestě do Mariánských lázní setkal v Praze s J. B. Kittlem. O přátelství a vzájemné úctě mezi těmito hudebníky vypovídá jejich korespondence, která mimo jiné pojednává i o provozování Kittlových skladeb v Kasselu Spohrem (Šilhan 1909, 457).⁵⁵

Ve svém dopisu z roku 1838 psal Kittl Spohrovi, že se dozvěděl o jeho úmyslu provést jednu z Kittlových symfonií.⁵⁶ Kittl mu samozřejmě děkuje za jeho „*ruku, která mu ze skrytosti na světlo pomohla*“ a hned mu posílá svou Loveckou symfonii (Šilhan 1909, 457). K této symfonii také přidává cenný komentář ohledně provedení a vysvětluje nejasnosti v zápisu lesních rohů. Zároveň se omlouvá za zpoždění své korespondence kvůli nemoci a jako výraz díky mu zasílá druhý sešit idyll a šest německých písní zvaných *Wilde Rosen*.

V dalším dopise se Kittl chlubil Spohrovi, jak obeslal své známé se Spohrovým dopisem, kde se „mistr“ pochvalně vyjadřuje o Kittlových kvalitách, díky čemuž stoupl Kittl v pražských kruzích (Šilhan 1909, 458).⁵⁷ Dále Spohra upozorňuje na připravované provedení jeho symfonií ve Vídni a že v případě Spohrova zájmu pošle svou druhou symfonii do Kasselu k provedení. To s jakou úctou psal Kittl Spohrovi vyjadřuje rozloučení v tomto dopise: „*S nejhlubší úctou učně k vznešenému jeho mistru, s nejvřelejší vděčností obšťastněného k jeho příznivci zůstanu, pokud žítí budu, Vašemu Blahorodí, věrně oddaný J. B. Kittl.*“ (Šilhan 1909, 458).

V červenci téhož roku psal Kittl poprvé Spohrovi, aby se sám zasadil o provedení jeho „Lovecké symfonie“ v Lipsku.⁵⁸ Kittlovi šlo totiž o vydání jeho díla u některého z nakladatelů v Lipsku. Proto také žádal Spohra, aby napsal několik řádků svému příteli Mendelssohn-Bartholdymu, který by mu v této věci také mohl pomoci. Nakonec byla provedena jeho „Lovecká“ symfonie v Lipsku Mendelssohnem 9. ledna 1840 (Šilhan 1909, 458).

Další dopis už je z období, kdy se stal Kittl ředitelem konzervatoře v Praze.⁵⁹ Je nutno podotknout, že Kittl toto místo dostal díky tomu, že Spohr tento post odmítl z rodinných důvodů. I proto mu mohl být Kittl zavázán. Kittl posílá Spohrovi svou symfonii D-dur

⁵⁵ V roce 1833 pracoval Kittl ještě jako úředník a přehrával Spohrovi své „Idylly“ (Šilhan 1909, 457).

⁵⁶ Dopis napsán v Praze, dne 13. října 1838

⁵⁷ Dopis napsán v Praze, dne 3. dubna 1839

⁵⁸ Dopis napsán v Praze, dne 20. července 1839

⁵⁹ Dopis napsán v Praze, dne 6. ledna 1846

a na oplátku píše Spohrovi, že provede jeho symfonii C-moll, která má zaznít na koncertech pořádaných konzervatoří, protože tato symfonie v Praze ještě nezazněla (Šilhan 1909, 459).

O pět měsíců později psal Spohrovi o úspěšném provedení a kladném přijetí symfonie C-moll.⁶⁰ Také se zmiňoval o tom, že na koncertě zazněla ouvertura od dvacetiletého Spohrova jmenovce Karla Spohra. Proto požádal Spohra, jestli by se mohl vyjádřit k tomuto dílu, načež mu poslal notový materiál (Šilhan 1909, 460). Toto Kittlovo jednání je důkazem toho, že se snažil prosadit mladé nadané umělce v zahraničí, tak jak i jemu bylo dříve vypomoženo slavnějšími osobnostmi.

V roce 1853 se Kittl zmínil v dalším dopise o své opeře *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, která měla velký úspěch při premiéře v Praze (1848).⁶¹ Od té doby uběhlo několik úspěšných představení a proto Kittl požádal Spohra, aby navštívil toto představení ve Frankfurtu a tím podpořil kvalitu tohoto díla (Šilhan 1909, 460). Kittl připomněl Spohrovi, že mu byl vděčný za jeho podporu při svých předcházejících skladbách a že by tak ocenil i tuto pomoc, protože mu na této opeře velice záleželo.

V červnu roku 1858 došlo k výměně několika dopisů mezi Kittlem a Spohrem. Jednalo se o výroční koncert k padesátému výročí založení konzervatoře v Praze. Kittl pozval Spohra, aby přijel na tento koncert a přidal tak lesku celé slavnosti. Protože však byl v první plánovaný termín Spohr zaneprázdněn (červen), posunula se slavnost na 7. července, kdy už Spohrovi nic nebránilo v účasti (Šilhan 1909, 461). Spohr ve své odpovědi sdělil Kittlovi, že by byl vděčný, kdyby byla jedna z jeho symfonií zařazena do programu.⁶² Vzhledem k tomu, že instrumentální hudba byla vyhrazena studentům a zesnulým mistrům, rozhodla se komise konzervatoře pro zařazení Spohrovi opery *Jessonda*, přičemž požádali Spohra, aby ji sám dirigoval, čímž by ještě navýšil slavnostní atmosféru.

Šilhan se ve svém příspěvku vyjádřil k provedení Spohrovi opery *Jessonda* v tom smyslu, že představení se nezdařilo podle nejlepších představ (Šilhan 1909, 462). I když se po představení strhla bouře ovací a Pražané dávali najevo svůj obdiv ke starému mistru, přece jen bylo poznat, že představení předcházela jediná zkouška se Spohrem.⁶³ Navíc, i když Spohr poděkoval kapelníkovi Nesvadbovi za jeho spolupráci a za nacvičení míst, která se obvykle vynechávala, byl to dopis velice strohý vzhledem k tehdejšímu vřelému způsobu děkování (Šilhan 1909, 463).

⁶⁰ Dopis napsán v Praze, dne 18. června 1846

⁶¹ Dopis napsán ve Frankfurtě nad Mohanem, dne 3. dubna 1853

⁶² Pokud si komise konzervatoře přála programní hudbu, tak Spohr navrhoval svou sedmou symfonii *Die Weihe der Töne*, v případě instrumentální hudby dával k dispozici svou 2., 3. nebo 5. symfonii (Šilhan 1909, 461).

⁶³ Opera *Jessonda* se totiž nacvičovala do té doby s jiným dirigentem (Šilhan 1909, 462).

Na závěr je třeba zmínit dlouholetý přátelský vztah Kittla k Ferenzi Lisztovi, což dokazuje výměna četných dopisů mezi oběma skladateli. Například 27. října 1841 děkoval Liszt za zaslané písně a romance, které dostal věnováním od Kittla (Plevka 1986, 81). Dále 9. července 1858 se Liszt omlouval, že se bohužel nemohl uvolnit k oslavám jubilea pražské konzervatoře. Poté se Kittl vydal za Lisztem, aby v něm získal silného přímluvce při prosazování svých oper v německých zemích. Liszt však nesdílel příliš velké nadšení pro Kittlovu operu, protože nebyl přesvědčen o její kvalitě. Proto se Liszt takticky vymlouval, že podmínky pro uvádění novinek byly velmi nepříznivé, když ho Kittl požádal o uvedení své opery ve Výmaru.

6. *Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza*

Premiéra opery *Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza* se konala 19. února 1848 ve Stavovském divadle, kdy sklídila velkolepý úspěch. Popularitu této opery bychom mohli přičíst dvěma faktorům. K prvnímu se počítá fakt, že libretem přispěl Kittlovi Richard Wagner, a za druhé se opera se premiérovala v revolučním roce, který se dotýkal i samotného námětu opery (Tyrrell 1991-92, 74).⁶⁴ U příležitosti premiéry se vydalo libreto, jehož titulní strana obsahovala dedikaci *Dem Präsidenten des Prager Musik-Konservatoriums dem hochgeborenen Herrn Albert Grafen Nostitz-Rinek* (Petránek 2003, 13).⁶⁵

6.1 Obsah opery

Děj pojednává o bouřlivých událostech z roku 1793 v období Velké francouzské revoluce, které se odehrávají v Savojskem ovládané Nizze. Začátek opery je zasazen do prostředí zámku markýze Malviho, jehož dcera slaví zasnoubení s hrabětem Rivolim (Petránek 2003, 6). Avšak Bianca miluje správce syna, který chce během slavnosti požádat Biancu o tanec, který mu náleží podle práva. Poté přichází na scénu žebrák Cola, který je záhy vyháněn kaprálem Bonattim. Tomu nabízí svou ruku Clara, milenka Giuseppeho, který odmítá její nabídku k tanci. Když Bianca zůstane o samotě s Giuseppeem, vyzve ho, aby odešel, protože jejich láska nemá budoucnost vzhledem k jejich rozdílnému stavu, hodnosti a rodu. Giuseppe její výzvy neuposlechne, ale naopak si pro ni přijde, aby si nárokoval svůj tanec, zrovna když vrcholí slavnostní ceremonie zasnub. Před tím však na Colův popud zazpívá na slavnosti dívka Brigitta, ve které pozná hrabě Rivoli svoji sestru Giovannu, která pošpinila v jeho očích jeho rod tím, že se tajně oddala s mužem nedůstojného původu. V této vyostřené atmosféře Rivoli nařídí vojákům, aby spoutali Giuseppea, který ho urazil, avšak ten je zachráněn Sormanem, který mu dopomůže k útěku. První jednání ukazuje klasickou kolizní scénu na pozadí slavnosti, tak jak jsme tomu svědky například u Gaetána Donizettiho v jeho opeře *Lucretia Borgia*.

Ve druhém jednání se Giuseppe ocitá v Sormanově společnosti na vrcholcích Alp na rozhraní mezi Nizzou a Francií, kde mu Sormano objasňuje situaci. Sormano

⁶⁴ Tehdejší kritik časopisu *Bohemia* však napsal, že „libretista Richard Wagner má větší nadání ku skládání libret, než-li ku komponování“ (Arbes 1958, 88).

⁶⁵ Překlad: „Prezidentu pražské Konzervatoře hudby, vysoce urozenému panu hraběti Albertu Nostitz-Rieneck.“

se představuje jako úhlavní nepřítel hraběte Rivoliho, protože ho nechal hrabě mučit a vyhnat poté, co zjistil, že se tajně oženil s jeho sestrou. I když se Giovanně podařilo uniknout z kláštera a přejmenovat se na Brigittu, stále se jí nepodařilo najít svého milého Sormana. Ten se totiž zavázal, že se s ní nesetká, dokud jí nepomstí. Proto se Vincenzo Sormano stal spiklencem a spojil se s francouzským vojskem, aby tak mohl zaútočit na italského soka. Tímto se snažil přemluvit Giuseppa, aby zradil Itálii a dal se na jeho stranu, protože Giuseppe znal tajné cesty v horách a mohl mu tak pomoci zaskočit italské vojsko. I když Giuseppe nechtěl zradit Itálii, přesto ho Sormano prohlásil za svého spojence před svými druhy. Poté, co se Sormano v horách setkal s procesím poutníků, kteří nesli na nosítkách mrtvou Brigittu, ve které poznal svou ženu, neváhal a vydal se ji pomstít. Když slyšel Giuseppe zdáti hudbu z Bianciných zásnub, připojil se k Sormanovi, aby mu pomohl při přepadení Saorgia.

V dalším jednání Bianca přislíbí Claře pomoc, poté co jí prosí, aby se zasadila o propuštění Giuseppa, kterého zajali a odsoudili k smrti, když byl poražen se Sormanem u Saorgia. Bianca totiž přislíbila svému otci, že si vezme Rivoliho jen v případě, když bude Giuseppe omilostněn. Mezitím se však Clara s Colou vydají osvobodit Giuseppa, když opijí vojáky a Bonattiho, kteří připíjejí před vězením na vítěznou bitvu. Clara s Colou vnikají do pevnosti během pitky vojáků, kde předají Giuseppovi a Sormanovi pláště Eremitů, ve kterých mohli tajně uniknout.

V posledním jednání se dostává Giuseppe se Sormanem až do Nizy, aby zde naposledy Giuseppe spařil Biancu. Zároveň s nimi dorazí do města i zpráva o jejich omilostnění. Když však vychází svatební průvod z katedrály, Sormano zavraždí Rivoliho. Bianca, která padne Giuseppemu do náruče, se mu svěruje, že pozřela jed, než aby se stala ženou Rivoliho. Než vydechne naposledy, ještě stačí vyzvat Giuseppa, aby bojoval na italské straně proti francouzskému republikánskému vojsku, které se dobývalo do Nizy. Giuseppe uposlechně, avšak záhy v boji padne (Petránek 2003, 7).

Děj opery se necharakterizuje přímo jako historický, ale odehrává se na významném historickém pozadí, proto by se opera mohla stylově zařadit do historického typu.

6.2 Hudební analýza

Opera se rozděluje do čtyř jednání, přičemž každé jednání obsahuje různý počet samostatných uzavřených čísel. (Ludvová 1997, 465). Před tím, než se začnu analyticky dotýkat jednotlivých částí Kittlovy opery, musím zmínit několik důležitých faktorů souvisejících s hudebním materiálem, který nám po Kittlovi zůstal k dispozici. Z Kittlovy opery se totiž zachoval kompletní pouze klavírní výtah, který vyšel v roce 1848 v Lipsku.

Bohužel se nám nedochovala ani kompletní partitura, která byla použita při provedení v Národním divadle v roce 1961, či Kittlův autograf partitury nebo její dobový opis (Petránek 2003, 14). V archívu pražské konzervatoře se nám dochovala rukopisná partitura pouze z druhého, třetího a čtvrtého jednání.⁶⁶ To znamená, že ty materiály, které se nám nedochovaly byly dokonponovány, tak aby mohla být opera provedena a natočena v roce 2003. Dokomponování nástrojů v prvním jednání se ujal skladatel Zbyněk Matějů (1958) a předeheru instrumentoval skladatel a dirigent Zdeněk Folprecht (1900-1961).

Kdybychom vzali v potaz celkovou délku opery, musíme uznat, že došlo k celkovému zkrácení. Podle dobových kritik (Bohemia, 24. 2. 1848) totiž původní délka dosahovala bezmála čtyři a půl hodiny, což představovalo dvojnásobně větší rozsah než nám skýtá dnešní podoba.⁶⁷ Tento fakt mohl být způsoben škrty, které se udály ještě během repríz za Kittlova života, a také díky tomu, že se nám nedochovaly všechny notové materiály. Zmíněná původní délka zřejmě odpovídala dobové praxi vzhledem k námětu a zpracování.⁶⁸

Kittl dodržoval v hrubých obrysech stejné schéma ve všech dějstvích. Za prvé, dodržoval stejné řazení větších bloků, kdy první a druhé dějství se podobá strukturou částí třetímu a čtvrtému dějství. Každé dějství začíná scénou, po které Kittl řadí jednotlivá čísla (duet či tercet) a na závěr dějství řadí finální hromadnou část. Celkové uzavření a soudržnosti opery Kittl dosáhl, když na začátek prvního dějství vložil charakterově podobnou scénu (introdukce), která jako jediná sdílela řadu podobných prvků se závěrečným finale posledního dějství. Jinými slovy, úvodní a závěrečná část prvního a posledního dějství obsahují hromadné scény s užitím sborů a stejně tak větší počet postav, než se tomu tak děje v ostatních úvodních částech jednotlivých dějství opery. Kittl využíval ve své opeře modelu Grand opery, zvláště obrazů (tableau), které rušil šokovými událostmi a lokálního koloritu (couleur local), o čemž bude pojednáno později.

Kittlova ouvertura k opeře *Bianca und Giuseppe oder Die Francozen vor Nizza* začíná poměrně pomalým tajemným dojmem, kdy hudební plochu otevírá sólová melodie na lesní roh v durové tónině.⁶⁹ Poté dochází k přebírání melodie jednotlivými nástroji (klarinet, fagot, hoboj atd.).⁷⁰ Záhy však stejné téma hraje sólové violoncello v mollové tónině s doprovodem dřevěných nástrojů, čímž je navozen kontrast hned na začátku. Úvod ouvertury probíhá ve středním tempu, kdy se začínají postupně přidávat smyčcové nástroje, aby zahustily

⁶⁶ V archívu pražské konzervatoře se nacházejí ručně psané party smyčců k celé opeře (Petránek 2003, 14).

⁶⁷ Nahrávka z roku 2003 ukazuje minutáž 117:36 (viz prameny).

⁶⁸ Vložená tabulka v kapitole ukazuje počet taktů z původního autografu opery s tím, že data pro první jednání již byla převzata z novodobě tištěné klavírní úpravy (*Vollständiger Clavier Auszug*) z roku 1853.

⁶⁹ Viz přepis předeheru k opeře (sign. 2687)

⁷⁰ Analytické informace jsou založeny na poslechu hudebních nahrávek Kittlovy opery (CD viz prameny).

fakturu. Postupně ouvertura dozná řady změn, ať už z hlediska tempového (rychlejší energické tempo), artikulačního (tečkovaný, pochodový ráz „verdiiovského“ typu) či náladového (střídání jemné a dramatické melodie), díky tematickému zpracování hudebního materiálu, který takto anticipuje nadcházející hudební myšlenky opery. Závěr se podobá italskému kompozičnímu stylu, kdy ouvertura graduje s využitím všech nástrojů (užití i tympanů a činelů) a tempo se zrychluje do podoby „dábelské“ strettu. Délka ouvertury (8:47) se zdá být přiměřená k celkovému časovému rozpětí opery (74:26). Z analýzy by se mohlo usoudit, že se jedná o sonátovou formu přede hry, kdy po malém úvodu přichází větší část skladby ve formě: expozice, provedení, repríza a kóda. Kittl věnoval největší pozornost expozici a naopak provedení a reprízu poněkud zestručnil. I když se v první polovině 19. století používala ouvertura ve formě „směsi“ (potpourri), v tomto případě se Kittlova ouvertura přiklání k sonátové formě.⁷¹ Určitě však Kittlova ouvertura nevykazuje formu symfonické básně, která by obsahově vyjadřovala následující dění v opeře. Celkově ouvertura anticipuje fakt, že se Kittl snažil vyvarovat přehnané hudební dramatizace, protože se jeho hudba nese v italském lyrickém duchu s občasným problesknutím českého melosu vlasteneckých vokálních zpěvů (Petránek 2003, 71).

Přepis přede hry k opeře, klavírní úprava (sign. 2687)

⁷¹ Ouvertura k Adamově opeře *Kdybych byl králem* používá formu směsi. Stejně praxe se využívalo v přede hrách k operetám (Novák 1954, 62).



První dějství začíná obrazem *Freut euch, freut euch!*. První dějství se řadí k nejdelším ze všech dějství, čímž se narušila celková proporční vyváženost. Podle Guta za hlavní příčinu této délky mohla příliš obširná expozice, která by se dala snést v ansámblovém provedení, ale v duetu mezi Biancou a Giuseppem již působila příliš zdlouhavě kvůli jednoduchému obsahu duetu (Petránek 2003, 19). Kittl začíná obrazem (tableau) se sborovou scénou, kdy navodil slavnostní atmosféru zasnub hraběte Rivoliho, kde se všichni veselili.⁷² Skladatel použil podle vzoru velké opery lokální kolorit, aby byl co nejkonkrétnější při zasazení dějinných událostí.⁷³ Orchester doprovází přímo úměrně protagonisty na scéně, když Kittl zvolil pro doprovod sborového ansámblu daleko větší orchestrální obsazení než v případě jednotlivých zpěváků, kde se spíše využívalo decentního smyčcového doprovodu. V tomto ohledu Kittl více čerpal z italských vzorů, kde dominoval hlas nad doprovodem oproti Wagnerovi, který naopak prosazoval silný orchestr.⁷⁴ Kittl v tomto čísle ukázal dramatické podbarvování situace. Například použil mollovou tóninu, když na scéně zpíval starý

⁷² V prvním obrazu vystupuje sbor, Clara, Giuseppe, Cola a Bonatti, délka 9:16

⁷³ Podle libreta totiž přesně víme, že se děj odehrává v Nizze během Velké francouzské revoluce.

⁷⁴ Francie se v tomto ohledu držela „efektního“ modelu, který měl za úkol strhnout obecnostvo nečekanými efekty bez dramatické souvislosti.

a nemocný žebrák Cola, který by si rád zatančil, avšak zdraví mu to nedovolilo.⁷⁵ V prvním obraze se v libretu objevuje text zvolání „Hurá, hurá!“, avšak v tomto případě nemá nic společného s revolučním provoláním, jak jsme tomu byli zvyklí během Velké francouzské revoluce. Na druhou stranu se však hudební doprovod blíží typově hudbě, která se užívala pro revoluční písně. V tomto případě se však slovy „Hurá, hurá!“ provolávala sláva novému ženichovi kaprálu Bonattimu, kterému se nabídla Clara za ženu, aby vyprovokovala svého milence Giuseppa, který si s ní nechtěl zatančit. Pro uzavření tohoto čísla Kittl opět zvolil sborovou scénu, která opakuje vstupní scénu jen s minimálními textovými změnami, aby tak došlo zřejmě k dokonalému uzavření tohoto obrazu.

130

ERSTER AKT.
 (Ländlicher freier Platz vor dem Schloß des Marbessa.
 Rechts stehen sich die bedrückten Parthiden hin.)

N: 1. INTRODUCTION.

Allgemeiner Chor. *Allegretto.*

PIANOFORTE. *Allegretto.*

Soprani, Alt. *sempre f.*
 Tenor, Bass. *sempre f.*

Freut euch! freut euch! ward' re Lieb - te, früh - lich soll' ich
 Al - le sein! man ver - sprach ein Fest uns Lieb - te, zu - schuf

⁷⁵ Kittl se zřejmě držel tzv. estetiky charakteristična, když zasadil do své opery postavu Coly. Jeho pěvecký projev totiž odpovídá charakteru jeho postavy.

Obraz číslo 2, *Gelobt sei Gott!*, znázorňuje pouze Biancu a Giuseppa, kteří ve svém duetu řeší nelehkou situaci, kterou jim přichystal Biancin otec. Možná bychom mohli najít skrytou paralelu mezi revolucí a jejich problémem, který jim bránil ve sňatku. Giuseppe si nemohl vzít Biancu, protože se mezi nimi ukázal rozdíl ve stavu, rodu a hodnosti. Stejně tak během Francouzské revoluce se řešil stav, rod a hodnost, jinými slovy, kdo patřil do aristokracie a kdo stál mimo tuto společnost. Z hudebního hlediska Kittl použil decentní smyčcový orchestr, který jemně doprovází milostné dueto v $\frac{3}{4}$ metru. Občas se stane, že oba dva protagonisté zpívají *a cappella*. I když orchestr v dramatičtějších částech tohoto obrazu připomíná svým pojetím doprovod podobný *secco recitativu*, nejedná se o tento typ, ale autorovi šlo zřejmě o dramatický efekt, když používal krátké *secco* akordy v kombinaci s dramatickými pauzami, protože hlasy stále zpívaly plynulou melodii a nerecitovaly zpěvně text na jednom tónu. Orchestr přesně sleduje vyvíjející se náladu mezi oběma milenci a podporuje hudebně emocionálně vypjatou atmosféru. Dueto můžeme považovat za další důkaz italského vlivu na Kittla. Podobným způsobem Donizetti ztvárnil dueto Nemorina a Adiny ve své opeře *Nápoj lásky*. Donizetti použil stejně jako Kittl jednoduchou melodiku, bez přílišných dramatických zvrátů, se zredukovaným harmonickým doprovodem ve smyslu počtu nástrojů. Oproti Donizettimu však Kittl opustil v duetu coloraturní techniku zpěvu.⁷⁶

Třetí obraz *Finale-Ha, welch ein lustig wandern* Kittl pojal velmi velkolepě, protože je zde obsaženo několik „nej“ z celé opery. Především se jedná o nejdelší obraz, který postupně s dějem graduje do finále s použitím největší počtu postav, což však nemusel být záměr vzhledem k hromadné scéně v závěru prvního jednání.⁷⁷ Stejně jako v úvodu celého prvního dějství Kittl znovu začíná obraz sborem, který bychom proto mohli považovat za jednotící prvek celé opery, protože sborové scény jsou v tomto případě často užívány, v čemž bychom mohli nalézt další paralelu k revolučnímu pojetí této opery. Sbor vždy reprezentuje určitou skupinu lidí, která má společné ideje a bojuje za ně. V tomto případě se však stále nejedná o revoluční zpěv, protože se Kittl opět snažil jen hudebně znázornit zásrubní slavnost. Na druhou stranu už vidíme paralelu s Velkou francouzskou revolucí, když markýz Malvi žádá lid, aby zachoval věrnost králi a nenaslouchal revolučním našeptávačům: „*Für eure Treue bürgte ich dem König, Für euren guren Sinn stand ich ihm ein, So zeiget euch denn*

⁷⁶ Podobný důkaz o italském vlivu bychom mohli při srovnání s Rossiniho opeou *Lazebník sevilský*, kde se objevuje velké množství milostných árií, které jsou radostně-nešťastné kvůli překážkám, které stojí cestě v lásce. Stejný charakter bychom mohli spatřovat i u Kittlových árií vzhledem k nešťastnému vývoji děje.

⁷⁷ Ve třetím obraze vystupuje sbor, Malvi, Cola, Brigitta, Rivoli, Bianca, Clara a Giuseppe. Minutáž je 16:35.

würdig des Vertrauens, Fest im Gehorsam, stark in eurer Pflicht“ (Petránek 2003, 318).⁷⁸ Kittl do této části vložil izolované prvky, které působí z pohledu celku velice kontrastním dojmem. Když například na scéně dochází k venkovským obřadům, kdy dívky vkládají Biance věnec, po čemž následuje charakteristický tanec savojských chlapců, Kittl doprovází dění na scéně klasicistním typem hudby, která působí daleko jednodušší fakturou než hudební materiál, který předcházel této části.⁷⁹ Kittl vložil do tohoto obrazu sólový zpěv Brigitty, která se sama doprovází na scéně harfou.⁸⁰ Před tímto nástupem však Kittl ještě zvýšil napětí z očekávání tím, že tuto scénu uvedl houslovým sólem. Následně se Kittl uchýlil k užití *secco recitativu*, aby tak zdůraznil rozčilení Rivoliho, který pozná v harfenici svou sestru Giovannu, kterou zavrhl, protože zneuctila jeho rod. Opuštění čistých *recitativů* a jejich nahrazení tematicky zpracovanými uzavřenými čísly se Kittlovi vyčítalo soudobou kritikou (Petránek 2003, 21). Navíc při některých zpěvních frázích docházelo k únavnému opakování textu, kvůli čemuž docházelo k umělému protahování hudební fráze (Petránek 2003, 26). Dialog mezi Malvim a Rivolim doprovází smyčcové *tremolo*, které opět zvyšuje napětí při očekávání odpovědi na Malviho otázku, která se týká Brigittina původu: „*Wer ist die Unglücksel’ge?*“ (Petránek 2003, 319).⁸¹ Kittl výborně hudebně zpracoval dialogy mezi hlavními postavami, když použil tzv. nedokončené harmonické závěry. Posлуhač totiž očekává rozvedení hudební fráze do tóniky, ale místo toho s předstihem začíná nová dramatická plocha, která přehluší předchozí hudební záměr. Tímto Kittl dosahuje poutavosti a větší spádnosti děje, kdy je divák více vtažen do průběhu opery. Dalším neobvyklým počinem v tomto obrazu se zdá vložení pěveckého tria (Clara, Bonatti, Cola), které žalostně zpívá o Brigittině zavržení *a capella*. Až posléze se připojuje sbor a smyčcový doprovod. Od této chvíle dochází k soustavnému navyšování hudební faktury. Závěrečná gradace prvního dějství vzniká za pomoci zmatku, který probíhá na scéně, kdy dochází ke kombinaci několika složek současně – opět dochází ke změně živých obrazů na scéně.⁸² Hudba plyne v ¾ metru, což znázorňuje taneční hudbu, o kterou se neustále dožaduje Rivoli a Giuseppe, když se hlásí o první tanec s Biancou.

⁷⁸ Překlad Vlasty Reittererové: „Za vaši věrnost zaručil jsem se králi, za váš smysl pro dobrou věc, nuž ukažte, že hodni jste důvěry, pevní v poslušnosti, silní v povinnosti.“

⁷⁹ Vkládání jednotlivých tanečních čísel bychom mohli chápat jako navršování tzv. živých obrazů, které v rámci jedné scény posunují děj do jiného časového pásma či místa.

⁸⁰ Podobný případ bychom mohli spatřit v Mozartově opeře *Kouzelná flétna*, kde Mozart zařadil do opery hru na flétnu přímo na scéně. Stejný příklad vykazuje Rossiniho opera *Lazebník sevillský*, kdy Rosina hraje na scéně na spinet, v rámci recitativu s Figarem.

⁸¹ Překlad Reittererové: „Kdo je ta nešťastnice?“

⁸² Živé obrazy se objevovaly především v tzv. Grand opera typu u Meyerbeera v jeho opeře *Hugenotti*. Například třetí dějství začíná obrazem (tableau) zpívajících vojáků a pouhým přesunem účinkujících na scéně dochází k navyšování vrstev živého obrazu, kdy se rázem ocitáme v liturgické atmosféře kostela. Následně dochází k dalšímu vrstvení obrazu, kdy se opět prostřednictvím čísla tančících cikánek dostáváme na náměstí v Paříži.

K tomu se přidává sbor, který představuje vesničany a vojáky.⁸³ Orchester neustále zvyšuje dynamiku díky přidávání počtů aktérů na scénu a současně dramaticky podbarvuje atmosféru, když se Giuseppe snaží zachránit ve všeobecném zmatku, protože za svou opovážlivost měl být uvězněn.⁸⁴ Závěrečná scéna může být hodnocena pozitivně, jakým způsobem Kittl vygradoval *finale* díky vložení venkovského pochodu, romance či baletu, ale na druhou stranu musíme uznat, že už se zde přikročilo k pojetí, kdy vítězí především vizuální a hudební efekt nad textovým, protože při současném užití několika dialogů a sborových scén divákovi uniká srozumitelnost textové složky hlavních aktérů (Giuseppe, Bianca, Malvi a Rivoli).⁸⁵ Toto potvrzuje i dobová kritika (Politik, 9. května 1868), kdy se Kittlova opera dostala do repertoáru po dvanácti letech, se zdůrazněním požadavku na vytištění libreta, protože „*bez něj zůstávají slova i děj nesrozumitelnými a také hudba tím do jisté míry uniká bližšímu posouzení.*“ (Petráněk 2003, 45).

Druhé dějství začíná obrazem *In Sicherheit sind wir*. Znovu Kittl používá lokální kolorit, kdy přesně popisuje, kde se má nacházet začátek druhého dějství, v tomto případě se jedná o vrcholky Alp na hranicích mezi Nizzou a Francií. Druhé dějství začíná zdlouhavou expoziční scénou s připojeným duetem (Petráněk 2003, 19). První obraz zdůrazňuje jednotnost opery, kdy Kittl v této části ukazuje, že oba dva hrdinové (Giuseppe a Sormano) se nešťastně zamilovali do žen z vyšší společenské třídy. Navíc, tato část opery začíná doznávat skutečných souvislostí s revolučními prvky, když se Giuseppe a Sormano začnou domlouvat, že budou bojovat proti italské šlechtě pomocí spojení s francouzskou armádou. V tomto opět můžeme vidět paralelu mezi revolucí ve Francii a dějem Kittlovy opery. Giuseppe a Sormano bojují proti italské šlechtě a stejně tak se ve Francii bojovalo za svrhnutí aristokracie, která se vyvyšovala nad měšťanstvem svým stavem. I když v Kittlově opeře vznikl počáteční impuls revolučních pohnutek z nešťastné lásky, vyústil dočasně do stejných nepokojů jako ve Francii. Hudebně se Kittlovi podařilo vyjádřit kontrast mezi Sormanem a Giuseppem. Sormanův hudební doprovod obsahuje více dramatické artikulace, která vzbuzuje bojové revoluční nálady. Naopak hudební doprovod a deklamace Giuseppova partu vypovídá o jeho stále čistých myšlenkách ve vztahu k jeho vlasti,

⁸³ Sbor v Kittlově opeře nevyplňuje pouze vakuum, ale určuje děj. Přesně tak tomu bylo v Grand opeře, kde sbor ničil individuality a ztělesňoval masy, které působily nepokoje v ulicích, zvláště v revolučním období.

⁸⁴ Podobným způsobem zaplňoval scénu Meyerbeer v Hugenottech, aby dosáhl podobné gradace či efektu. Například ve třetím jednání, o které bylo zmíněno v souvislosti s živými obrazy, postupně přichází na scénu vojáci, lid, nevěsta se ženichem, biskup a nakonec tančící cigánky.

⁸⁵ Tento model definitivně Kittl převzal z velké opery, kde šlo především o vizuální a auditivní zážitek. Navíc Kittl zřejmě použil i další element z velké opery – kontemplativní zpěv, kdy současně zpívá několik zpěváků, kteří textově i charakterově zpívají odlišné party. Původ kontemplativního zpěvu bychom však mohli nalézt u Donizettiho.

kteřou nechce zradit, i když mu tak ublížila šlechta z Itálie.⁸⁶ Tento obraz znovu ukazuje hudební a myšlenkové kontrasty, které přispívají k vyváženosti a pestrosti čtvrtého obrazu.



Začátek 2. jednání z opery (autograf, sign. 1C181/2)

⁸⁶ Znovu můžeme poukázat na italský vliv v Kittlově opeře, protože Giuseppův part připomíná romanci, která je podepřena italskou melodikou. Na podobný model bychom mohli poukázat v Donizettově opeře *Nápoj lásky*, kdy Nemorino zpívá poměrně dlouhou romanci s jemným doprovodem.



Demonstrace obnaženosti hlasů při áriích. Začátek druhého jednání (Sormano), (autograf, sign. 1C181/2).

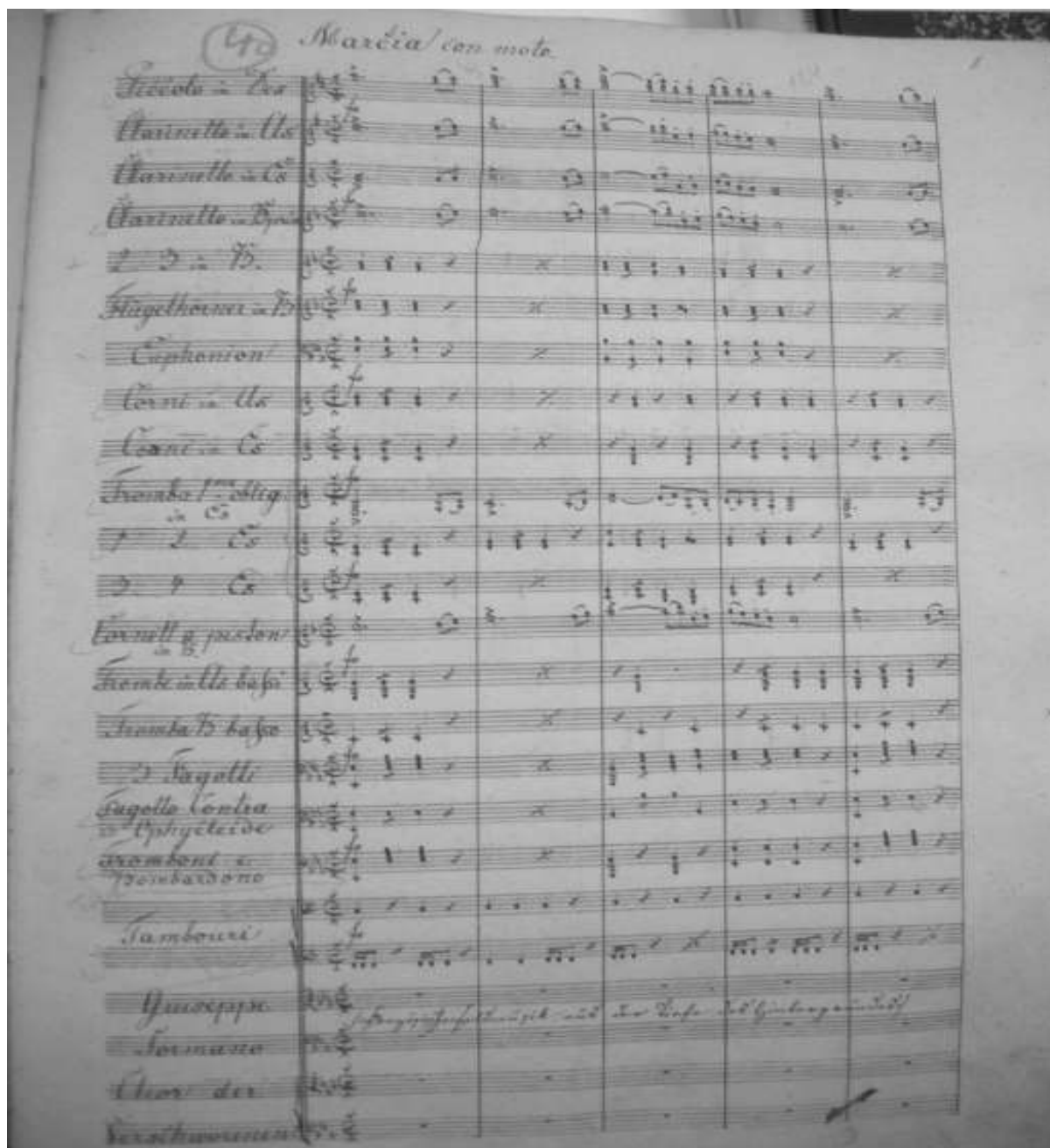
V závěrečné části druhého dějství *Willst du entfliehn?* Kittl více využívá nástrojů z žesťové, dechové kapely. Za tímto bychom mohli hledat vojenskou tematiku této části, kdy se plánují vojenská tažení na Itálii. Finále ukazuje příklad jedinečného dramatického začlenění vojenské hudby a vůbec hudby za scénou (Pospíšil 1986, 403). Dále žesťové nástroje znázorňují slavnostní bojovou náladu, která podtrhla fakt, že Giuseppe přeběhl na francouzskou stranu a stal se tak francouzským spolubojovníkem, který věděl, jak převést armádu tajně přes Alpy. Kvůli příchodu francouzské armády na scénu Kittl vřazuje do tohoto obrazu francouzský typ vojenské hudební kapely. Kapelu znázorňuje nástrojovým obsazením

především trubka s bubnem a mužský jednohlasý sborový zpěv reprezentující vojáky. Nejdříve se spojuje s tímto typem hudby francouzská armáda, která zaznívá zdálky ke spiklencům, vedeným Sormanem, ale později tento typ aplikoval na revoluční pochod, který se inspiroval francouzskou revoluční písní *Ca ira*.⁸⁷ Kittl také použil v této části zvukomalby, která korespondovala s textem libreta. Například když se zeptá Sormano: „*Hört ihr die Trommeln aus der Freunde Lager?*“ (*Slyšíte bubnování z tábora přátel?*), tak záhy zazní virbl na bubínek (Petránek 2003, 327). Podobný případ zvukomalby nastal, když se ozvaly tři dělové rány, které znamenaly signál k přepadení Saorgia, v podobě tří úderů do tympanů.⁸⁸ Kittl také dokázal znázornit čistotu krásného rána, kterou vyjádřil mužskou sborovou scénou *a capella*, kompozičně vytvořenou v konsonantní harmonii pomalého tempa. Možná bychom na tomto místě očekávali o něco delší hudební plochu tohoto charakteru, která by tak demonstrovala kontrastním způsobem čistotu přírody.⁸⁹ V druhém Kittlově finale došlo v kontextu celé opery k další gradaci z několika důvodů. Za prvé, Kittl užil v závěru pochod, který směřuje k dalšímu z hudebních vrcholů. Za druhé, textová stránka libreta podporuje jednotný pohyb děje vpřed, protože když Sormano zjistí, že jeho žena Brigitta se utopila a Giuseppe slyší hudbu, která se line ze svatby Biancy, oba se sjednotí v myšlence pomsty a vydají se s armádou překazit plány svých protivníků a dobýt Saorgio. Závěr finale vrcholí kontemplativním pojetím, protože současně zaznívá pohřební a válečný sbor, a na scéně se simultánně odehrává modlitba i povel k útoku (Pospíšil 1986, 403).

⁸⁷ O souvislostech toho pochodu s Francouzskou revolucí je pojednáno v kapitole „Revoluční prvky Velké francouzské revoluce související s Kittlovou operou“.

⁸⁸ Pomocí zvukových efektů, v tomto případě výstřelů z děla, chtěl pravděpodobně Kittl navodit šokovou situaci, tzv. *eclat*, aby tak rozpohyboval scénu a dosáhl kýžené gradace. Podobný případ se totiž znovu vyskytuje v Meyerbeerově opeře *Hugenotti*, kdy v pátém jednání dochází k nepokojům v ulicích Paříže, což doprovází střelba zbraní a následné zastřelení hlavních hrdinů.

⁸⁹ Kromě čistoty přírody možná Kittl chtěl vyjádřit tzv. klid před bouří, kdy se vojáci ztiší k tiché modlitbě před vypuknutím bitvy.

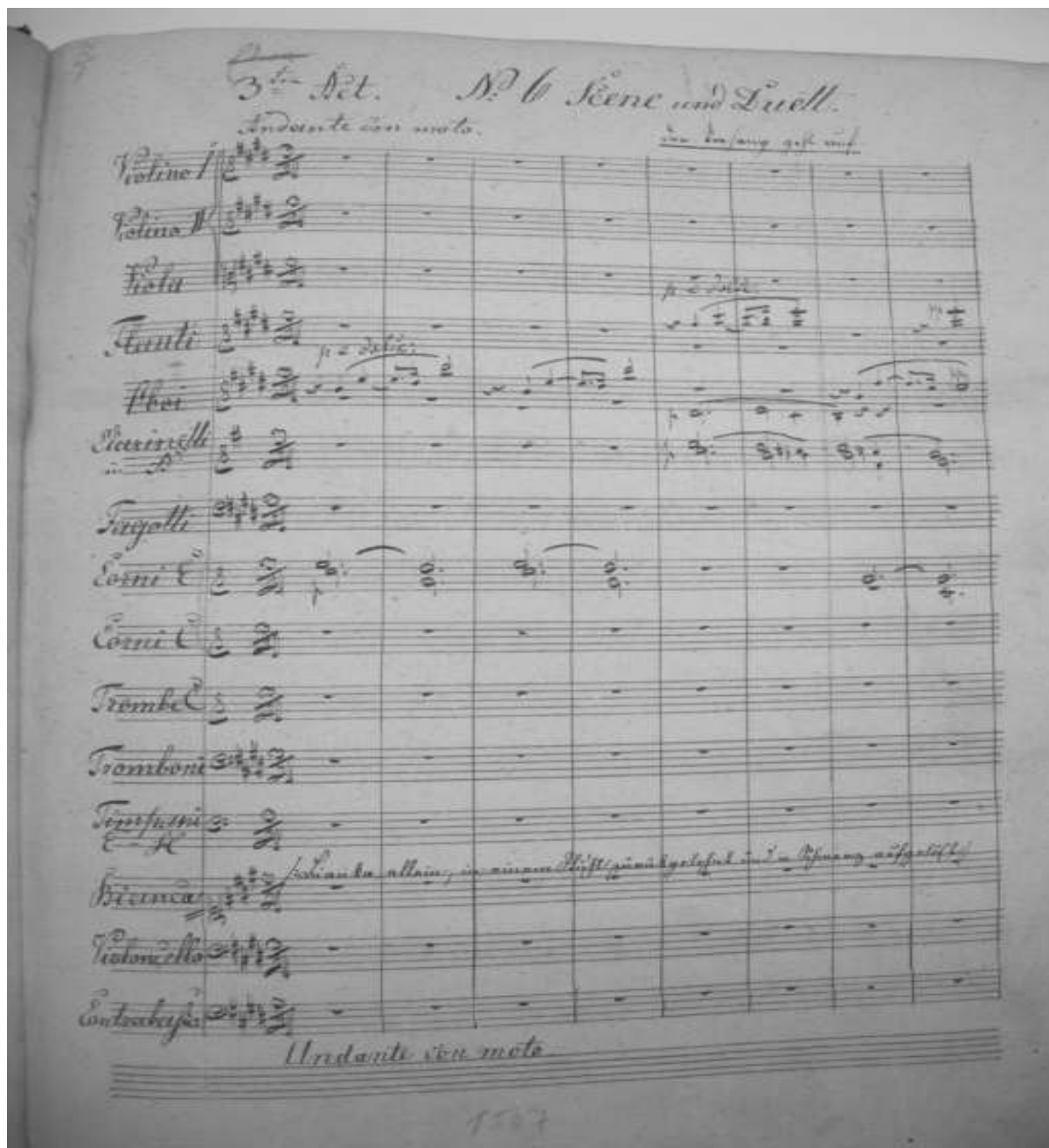


Revoluční pochod, závěr 2. dějství opery (autograf, sign. 1C181/2).

Třetí dějství, které začíná obrazem *So ist es wahr?*, působí opět kontrastním dojmem oproti hudebnímu i myšlenkovému materiálu, který předcházal této části. Celý obraz zanechává dojem velice rozjímavého charakteru. Tato část nevykazuje příliš velké dramatické zvraty. Veškerý obsah se zakládá na něžném duetu mezi Biancou a Clarou, která přišla Biancu poprosit o záchranu Giuseppe, který se dostal do vězení společně se Sormanem po jejich porážce u Saorgia.⁹⁰ V závěru obrazu se ozvalo téma, které zaznělo na úplném začátku v ouvertuře v podání lesního rohu. Téma bychom mohli považovat za určité

⁹⁰ V šestém obrazu uvedl na scénu Kittl pouze duet Biancy a Clary.

nadpozemské téma, protože zaznívá v souvislosti s Biancinou prosbou k andělovi, aby jí dal sílu k záchraně Giuseppa : „O stärke mich, du Engel rein! Laß deinen Schutz mir nahe sein! Denn Freund laß mich gerettet sehn Und dann dein Kind zur Ruhe gehn! (Petráněk 2003, 333).⁹¹



Začátek 3. jednání z opery (autograf, sign. 1C181/3)

Sedmý obraz, *Verweil, mein Kind!*, se může považovat za rozporuplný z několika především hudebních hledisek v souvislosti s vývojem děje. Kittlovo zhudebnění této části totiž neodpovídá zcela atmosféře, která se odehrává na scéně. Typ rozverně hudby, který

⁹¹ Překlad Reittererová: „Ó, sílu dej mi, anděli čistý! Tvá záštita kéž blízko mi! Přítelův život až bude jistý, nebude už tvé dítě na zemi!“

se zde prezentuje, totiž odpovídá svým charakterem spíše scherzu, které není zatíženo žádným mimo-hudebním programem. Hudba plyne izolovaně svým neutrálním způsobem bez jakékoliv reakce na dramatické zvraty v recitativním dialogu mezi Biancou a jejím otcem. Zdá se, jako by Kittl vyměnil důležitost dramatického dialogu, za prim hrajícího orchestru.⁹² Bianca přišla za Malvim s nabídkou, že pokud propustí Giuseppa z vězení, kterého miluje, tak si bez váhání vezme za muže Rivoliho, i když ho nemiluje. Už jen oznámení tohoto faktu by mělo vyvolat bouřlivou, hudebně dramatickou reakci v orchestru, ale nic takového se nestalo. Hudba se začíná vracet do dialogu s textem až v tom okamžiku, kdy přichází na scénu Rivoli, který žádá Biancu o ruku. V tomto případě už Kittl dodržuje hudebně metodologickou doktrínu, kterou používal doposud, kdy podporoval zpěv Rivoliho milostnou, zamilovanou, melancholickou hudbou. Jinými slovy, hudba opět podporuje to, co se děje na jevišti. Závěr obrazu však opět ukazuje jistý paradox ve vztahu hudby a libreta. V okamžiku, kdy Malvi odsouhlasí vdavky mezi Biancou a Rivolim, hudba zní až příliš jednoznačně slavnostně bez jakýchkoliv dramatických změn, bereme-li v potaz fakt, že Bianca si tímto podepsala nešťastnou budoucnost s mužem, kterého nemilovala.

Finale třetího dějství, *Stosset an, wackre Kamaraden!*, by se dalo chápat jako určitý typ „koláže“, kterou Kittl sestavil z různých „vaudevillských“ písní, přičemž zde opět využil nástrojových možností vojenské kapely, která opět navodila armádní náladu.⁹³ Celá tato část, která disponuje živostí a čilostí, zvláště v případě kupletu poustevníků, se zakládá na záměrném zdržování eremitů Clarou a Colou, kteří se chystali osvobodit v eremitských šatech Giuseppa se Sormanem. Ono zmíněné „zdržování“ se děje formou vkládání písní, které se zpívají na vyzvání Clary před pevností, kde si připíjejí vojáci na zdar vítězství u Saorgia. Z kontextu vyplývá, že se jednalo především o pijácké písně:⁹⁴

„Stoßet an, wack're Kamaraden!
Preist den Krieg!
Brav gekämpft! Tapfere Soldaten
Krönt der Sieg!
Immer wach auf dem Posten,
Säbel darf nimmer rosten!
Auf und daran!
Muth! Mann für Mann!
Vivat der Krieg!

⁹² V tomto případě se Kittl přiklonil k Wagnerovi. Nikoliv však v dramatičnosti, ale v důležitosti orchestru, který dostal podstatnější roli než pěvecké party.

⁹³ Kittl ve finale opět využil maximálního obsazení postav, aby tak podpořil gradaci závěru celého dějství. Ve finále účinkují sbor, Clara, Bonatti, Eremité, Cola, Giuseppe a Sormano).

⁹⁴ Znovu Kittl ukazuje ve své opeře na model Grand opery, která využívala žánrové písně, balady a pijácké písně, aby tak zdůraznila lokální kolorit.

Když mívá eremité skupinku holdujících vojáků, jsou zastaveni, aby si s nimi společně připili na vítězství. Ti se sice zdráhají, ale nakonec si s nimi připojí, zvláště když jim k tomu zazpívá Clara:

„Mein Schatz ist ein Soldat,
Er liebt mich früh und spät,
Kein'n andern wähl ich mir,
Und wären Tausend hier.
Trallala! Trallala!

Und giebt es wieder Krieg,
Ich zieh' ihm hintenderein,
Geb' in der Schlacht ihm Sieg,
Im Frieden guten Wein.
Trallala! Trallala!

Der Kriegermann ist bereit
Zu heißem Kampf und Streit,
Er giebt mit frohem Muth,
Vaterland, dir sein Blut.
Trallala! Trallala!

Dem Liebchen bleibt er treu
Und hält am König fest,
Drum bleibt es auch dabei,
Daß keines ihn verläßt.
Trallala! Trallala! (Petránek 2003, 339)⁹⁶

Poslední píseň, kterou v této části Kittl uvedl, byla zazpívána eremity. Ti ji provedli dvakrát na nátlak vojáků, kteří se ji chtěli naučit, čehož využila Clara s Colou, aby mohli v jejich kutnách osvobodit Giuseppa.⁹⁷ Eremité zazpívali píseň jim tematicky blízkou:

„Ein Armer Sünder ließ mich rufen - Armer Mann!
Schon stieg des Galgens letzte Stufen - Er hinan!
Unser Erbarmen ist nicht hohl – Doch was er wünscht, glaubt ihr's wohl?
'Benug nicht küßt' ich meinen Schatz, Drum bringe ihr noch diesen Schmatz!
Den letzten Willen zu vollzieh'n, Thu' ich aus Leib und Seel' mich mühn!
Daß ich die Rechte finden kann, Frag' ich jed' hübsches Mädel an.
Nun was sich thun ließ, muß' ich thun – Mein armer Sünder, mögst du ruhn! (Petránek 2003, 340)⁹⁸

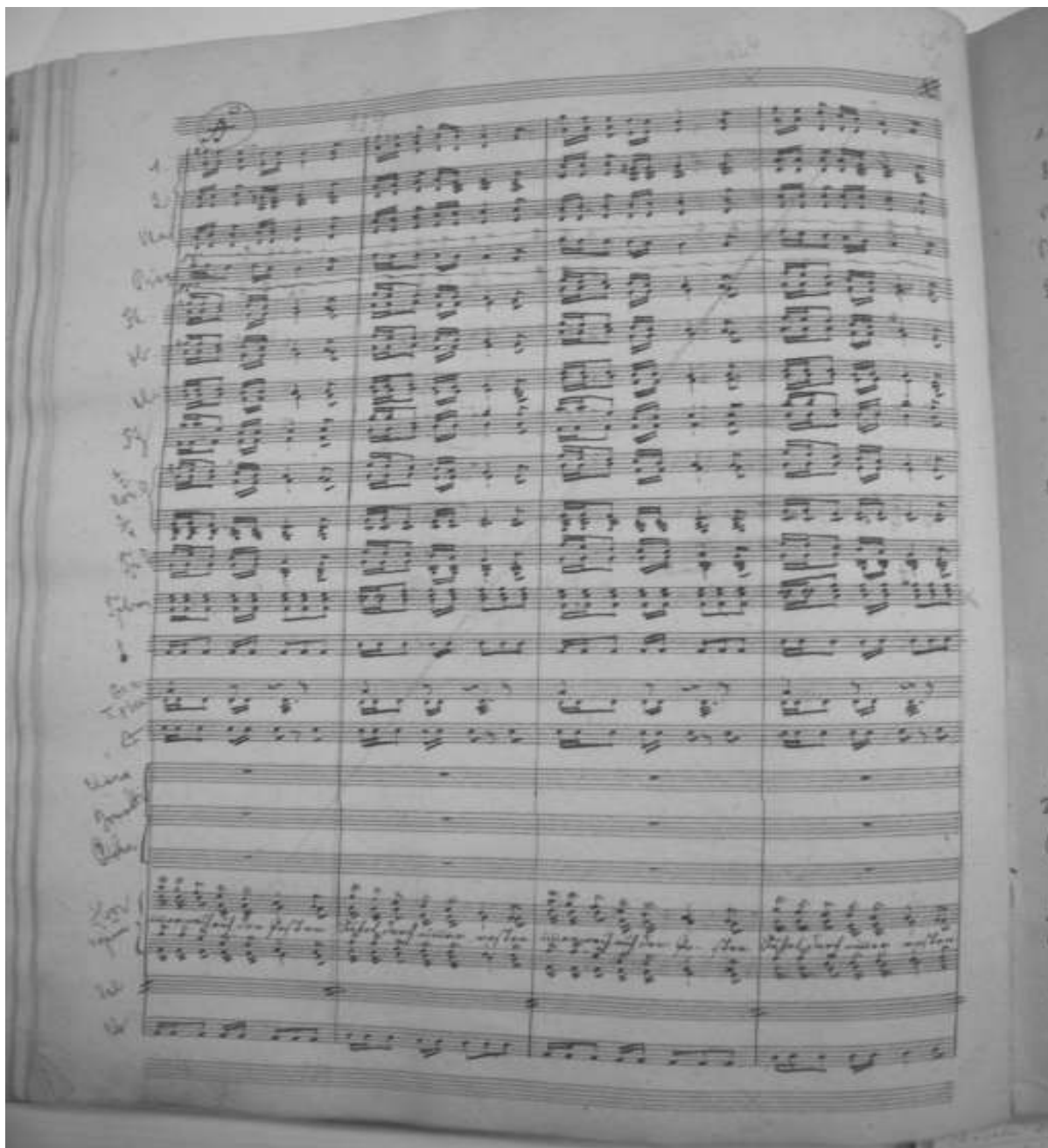
⁹⁵ Překlad Reitererové: „Připijme si, věrní kamarádi! Válce budiž chvála! Dobře bojovali! Vojákům zdatným věčná kyne sláva! Stále bděle jsme na stráž, šavle nikdy nezrezaví! Vpřed a na ně už! Odvahu! Muž jak muž! Ať žije boj! Náš přední voj!“

⁹⁶ Překlad: „Můj milý voják je, má mě rád tak, jak je. Jiného já nechci víc, kdyby jich bylo na tisíc. Tralala! Když válka šla nám v patách, já musela s ním jít. Ať vede ve všech bitvách a v míru může pít. Tralala. Válečník musí stále připraven k boji být, s radostí táhne dále za otčinu svou mřít. Tralala! Své lásce věčnost slíbí a králi oddanost, a proto se mi líbí, že zdobí jej jen ctnost. Tralala!“

⁹⁷ Na druhou stranu mohlo toto opakování působit únavným dojmem, kdy se pouze uměle prodlužovala hudební fráze.

⁹⁸ Překlad: „Když zavolal mne hříšník v tísni – ubohý muž! Poslední stupeň k šibenici – jej čekal už! Milost naše není marná přec – co ten si však přeje, je divná věc? ‘Že málo svou milou líbat jsem směl, polibek poslat bych jí teď chtěl!’ Poslední vůli vyplnit musím se snažit ze všech sil. Bych pravou našel mezi všemi, ptal jsem se každé v celé zemi. Co dělat se mělo, to musel jsem, aby mu byla lehká zem!“

I když se tato část může zdát prostá vzhledem k ne příliš husté faktuře a vkládáním obyčejných písní venkovského lidu, musí se upozornit na to, že Kittl bravurně využíval dramatického napětí, které dával hudebně najevo. To znamená, že zdánlivý klid písní se neustále narušoval v pauzách hudebním napětím, které vyjadřovalo stálou hrozbu Giuseppovy popravu. Samotná gradace *finale* nastává na minimální ploše v samotném závěru, v okamžiku, kdy se zjistí, že vězňové uprchli. Oproti *finale* v předcházejících dějstvích můžeme celkové zpracování závěrečného vyvrcholení dějství považovat za kratší, o to větší důraz však Kittl dal na intenzitu provedení a hustotu faktury. Podle dobových kritik (Bohemia, 24. února 1848) by Kittl udělal lépe, kdyby rozdělil třetí dějství na dvě části, a to z několika důvodů. Za prvé, pětiaktová forma by přispěla k symetrii celého díla, čímž by se podpořila i atmosféra v opeře. Za druhé, *finale* třetího dějství obsahuje několik komických scén, které by dosáhly většího účinku pokud by se uvedly v samostatném dějství.



Finale z třetího jednání: demonstrace zahuštění faktury v orchestru, kdy dochází ke gradaci v orchestru (autograf, sign. 1C181/3).

Čtvrté dějství, které začíná obrazem *Willkomm'ne Nacht*, se zdá být velice komorní částí, co se týká rozsahu, která zaujímá nejkratší časový úsek ze všech obrazů v operě.⁹⁹ Opět zde nacházíme tematickou souvislost s Francií, kdy se chce Sormano a Giuseppe dostat do Francie, aby se zde spojili s jejich vojskem poté, co se jim podařilo uniknout z vězení. Kittl vyřešil tuto část formou tajného dialogu, kdy se snažil hudebně navodit roušku tmy, pod kterou se oba aktéři schovávají, neustálým používáním *tremola* ve smyčcích. Devátý

⁹⁹ Délka tohoto obrazu měří pouze 5:49 na nahrávce z roku 2003 (viz prameny).

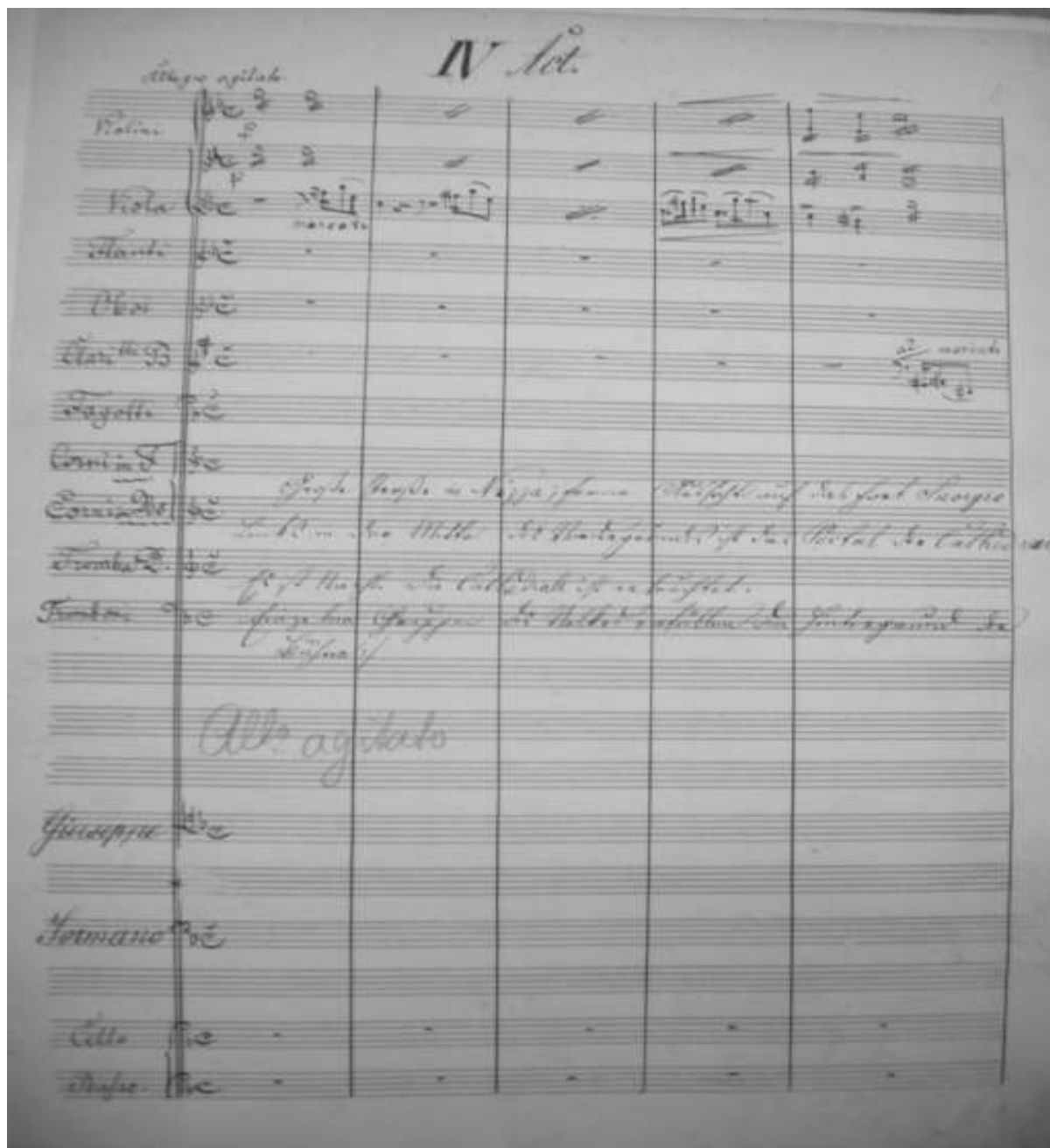
obraz může být chápán jako určitá paralela ke čtvrtému obrazu *In Sicherheit sind wir*, a to z několika důvodů. Za prvé, vystupují zde stejné postavy (Giuseppe a Sormano), za druhé, i když se obsahově jedná o zcela rozlišné části, charakterově a hudební deklamací sdílejí tyto obrazy hodně společného. Stejně jako ve čtvrtém obrazu i v devátém reprezentuje Sormano odhodlaného vůdce, zosobňujícího revoluci a pomstu, přičemž tuto deklamaci stejně dobarvuje hudební doprovod. Na druhé straně si Giuseppe pořád drží stejně melancholický charakter, který se odráží i v hudbě, i když není příliš šťasten, že se musí znovu vzdálit od Biancy, aby ho znovu nepolapili: „*Warum ein Leben mir erhalten, Dem jeder Hoffnung Schein entschwand? Wenn mir des Schicksals Schreckgewalten Entrissen Lieb' und Vaterland.*“ (Petránek 2003, 343).¹⁰⁰ Tento příklad znovu ukazuje, jakým způsobem volil Kittl kontrasty hudební, myšlenkové i co se týče výběru postav, aby každý jednotlivý díl opery působil zajímavě.

V závěrečné části celé opery *Seht, welcher Glanz!* Kittl opět dokazuje smysl pro kombinaci, aby dosáhl gradace díla. Tak jako v předchozích závěrečných částech jednotlivých dějství i v tomto případě využil maximálního počtu účinkujících, aby tak dosáhl kýženého efektu hromadných scén. Využil při tom zvukomalby a dramatických efektů. Například, když vchází svatební průvod do katedrály, tak zní slavnostní hudba, v jejíž instrumentaci nemůžou chybět žesťové nástroje s tympány. Dále, když probíhá svatební obřad v chrámu, tak Kittl zvolil charakteristický zpěv *scholy* za doprovodu varhan, jak se tomu dělo v obvyklé liturgické praxi. Reminiscenčním způsobem avizuje blížící se francouzskou armádu, když použije úryvky z revolučního pochodu, který zazněl ve *finale* druhého dějství. I když zazní revoluční pochod útržkovitě, pokaždé ho Kittl zpracoval jiným orchestrálním způsobem, čímž mohl znázorňovat pohyb vojska. Kittlova gradace se opět zakládá na prolínání několika událostí současně. Jinými slovy, hlavní zápletky, která vrcholí tím, že Sormano zabije Rivoliho a Bianca umírá po užití jedu, se odehrává při svatební slavnosti a současně zaznívá vojenská hudba blížící se francouzské armády. Kittlovi se podařilo započít postupnou gradaci již ve druhém dějství, od čehož neustoupil až do závěru celé opery, čímž dokazuje své dramatické schopnosti v hudebním oboru (Petránek 2003, 27).¹⁰¹ Hlavní rozdíl mezi myšlenkou francouzské revoluce a Kittlovou operou spočívá v závěrečném počínání hlavního hrdiny Giuseppea. Ten se totiž nakonec postavil na italskou stranu, jak ho o to požádala

¹⁰⁰ Překlad: „Proč vyrván byl jsem smrti z pasti, když nemám žádnou naději, vzdát mám se lásky, vzdát se vlasti, proč nezemřel jsem raději!“

¹⁰¹ Na Kittlovu operu můžeme z hlediska gradace nahlížet jako na mikro a makrostrukturu italského modelu *cantabile-cabaleta* (pomalé-rychlé tempo), charakteristickou pro rossiniovskou operu. Kittl totiž většinou koncipuje tímto způsobem jednotlivá čísla (mikrostruktura) a na druhé straně celé opera (makrostruktura) směřuje od poklidného začátku k bouřlivému konci.

Bianca, a bojoval za italskou šlechtu (krále) a nikoliv proti ní, jak se celou dobu dělo, podle vzoru Velké francouzské revoluce. Dobová kritika vytýkala Kittlovi ne příliš šťastné řešení závěru, kdy dochází k navození nepříjemné atmosféry, kvůli úmrtním scénám a nehudebnímu zakončení celé opery (Petránek 2003, 61). Na Kittlovu obhajobu by se mohlo argumentovat, že závěr opery korespondoval s libretem, za jehož autora se nepovažoval Kittl, nýbrž Wagner.¹⁰²



Začátek 4. jednání opery (autograf, sign. 1C181/4)

¹⁰² Avšak je nutno podotknout, že Wagner a Kittl se ne zcela shodli na řešení závěru, o čemž pojednává kapitola týkající se libreta.

Autograf čtvrtého dějství vypadá, jako by byl k předchozím částem připojen až později, protože jeho rozměry jsou menšího formátu a kvalita papíru působí mladším dojmem. Nejvíce zarážející jsou však texty ve čtvrtém dějství autografu, protože současně s německým zněním se objevují i paralelní české verze, jak dokazuje následující příklad:



Sólový part Giuseppe, sign. 4613, paralelně s německým textem je uveden i český.

Co se týká přiřazení výšky hlasů k jednotlivým postavám, i tady Kittl promýšlel operu tak, aby působila kontrastně a hlasy podporovaly charakter postav. Například negativním dramatickým postavám Kittl přiřkl basovou partii. Jedná se o markýze Malviho, který ztotožňoval svým hlubokým hlasem vážnost a respekt Biancina otce; hrabě Rivoli,

i když ho představoval barytonový rozsah hlasu, představoval negativní postavu; žebrák Cola svou basovou partií zdůrazňoval svoji bídnou situaci ve společnosti a nakonec eremité, kteří se spojovali s negativní situací, kdy šli splnit poslední přání odsouzců před popravou. Sormanovi Kittl sice také přiřadil basový part, ale v tomto případě chtěl Kittl zdůraznit partem dramatickost jeho postavy, která se spojovala s revolučními, buřičskými skutky. Na druhé straně představoval tenorový part, svěřený synu správce markýzova statku Giuseppovi, kladného hrdinu s čistými ideály. Tento hlasový kontrast vyznívá především na začátku druhého a čtvrtého dějství, kde probíhají pěvecké dialogy mezi Giuseppem a Sormanem. Výškovou rozdílnost v partu hlasů však Kittl neaplikoval na ženské charaktery, protože se v opeře objevovaly pouze sopránové party a nikoliv mezzosopránové či altové. Mohli bychom si to vysvětlit tak, že všechny tři ženské postavy zahrnovaly jednu společnou myšlenku, a to sice nešťastnou lásku. Bianca si musela vzít za muže hraběte Rivoliho, kterého nemilovala a nikoliv Giuseppeho; Brigitta, potulná harfenice, se stejně tak musela vzdát svého manžela, který jí nebyl hoden stavem; a nakonec Clara, měšťanské děvče z Nizzy, se trápila kvůli neopětované lásce, až se nabídla jinému, kterého nemilovala. Kittl chtěl pravděpodobně vyjádřit neštěstí těchto žen sopránovými party, které by zřejmě z dramatického hlediska lépe vylíčily danou situaci. Navíc velkou roli sehrál věk ženských postav, protože altové hlasy se běžně přiřazovaly stařenám, které v Kittlově opeře nebyly obsazeny.

Autor psal svoji operu pro určité umělce své doby, stejně jako Wagner, proto si vykládáme úspěch opery i v souvislosti s vynikajícími interprety, kteří se dokázali bravurně ztotožnit se svými rolmi a vtisknout jim tak pravou tvář. Proto také opera nemohla být prováděna po některá desetiletí kvůli nedostatku kvalitních sólistů (Petránek 2003, 50). Navíc, vynikající interpreti se považovali za nezbytně důležitou složku opery, protože dramatickost rolí vytvářeli oni sami svým projevem. Zpěvák se totiž nemohl opřít o dramatický prožitek, který by vycházel orchestru, protože vokální linka se zdála být až příliš obnažená (Petránek 2003, 72).

Kittl se projevil ve své opeře jako mistr instrumentace, kdy dobře pracuje s orchestrem a přitom nechává „nahý“ hlas.¹⁰³ Používal efektním způsobem jednotlivé nástroje, například cello, fagot a klarinet, které do takové míry melodicky podbarvovaly zpěvní hlasy, že by Kittl mohl dosáhnout kýženého efektu i bez zpěvního hlasu.¹⁰⁴ Kittl vycházel v instrumentaci

¹⁰³ Kittla pravděpodobně ovlivnil tímto způsobem Meyerbeer, který ve své opeře *Hugenoti* používal stejný model orchestrace.

¹⁰⁴ Kittl tento způsob instrumentace použil například na začátku třetího dějství v árii Biancy *So ist es wahr?* (Petránek 2003, 26).

především z francouzských vzorů, mezi které patřili G. Meyerbeer, J. Halévy, H. Berlioz a další. Ve své instrumentaci se nechal jistě ovlivnit i francouzskými skladateli z období Velké francouzské revoluce, protože používal podobné složení orchestru při ztvárňování francouzské vojenské kapely, která několikrát hrála vojenské pochody.¹⁰⁵

Kittlova opera přece jen vyzařuje řadu prvků, které připomínají hudební nápady z jiných oper. Tím nechci naznačit, že by Kittl kopíroval některou hudbu, ale že spíš nebyl imunní vůči svému okolí. Například Colova árie připomíná svým originálním doprovodem vzdáleně Marcellovu píseň z *Hugenotů* od G. Meyerbeera nebo závěrečný sbor „Za prapor krále“ lehce připomíná podle Lukowa sbor Sasů z Marschnerovy opery *Templář a Židovka* (Petránek 2003, 27). Avšak ostřejší kritika z roku 1875 (Dalibor) obviňuje Kittla z eklektismu: „*Stopy vlašské, francouzské i německé hudby všude najdeš, každou chvíli hlásí se starý známý obrat harmonický, fráze obvyklá a melodie s posuňkem přívětivým, jakoby říci chtěla 'já jsem to stará známá z Meyerbeera, Mendelssohna, Donizettiho, Auberu atd.'* Hned první sbor po ouvertuře jest opsaná Chopinova klavírní ballada i s původní tóninou F-dur.“ (Petránek 2003, 55).

Kittlovi se nedá upřít přínos opeře v několika oblastech. Za prvé přinesl na scénu pro tehdejší dobu pokrokový námět jak v třídním konfliktu, tak v myšlence osvobozenického boje proti okupantům, což dokonale podpořil svým hudebním a dramatickým nadáním (Holzknecht 1961). Dále používal svěží melodickou invenci a neotřelá hudební řešení pro různé situace. Kittlova opera by se také dala charakterizovat svou vyvážeností, kdy balancuje mezi akcenty hlubokého humoru a náramné vážnosti. Opera, která spadá časově do období mezi Škroupova *Dráteníka* a Smetanovy *Branibory v Čechách*, se chápe za operu méně vlastenecky českou, která však vykazuje mnohé pokročilejší znalosti staré romantické opery v souvislosti s formou (Petránek 2003, 77). Kittl ve své opeře mísí německý idealismus a citovou hloubku s francouzským uměním zvukové živosti (Petránek 2003, 20). Skladatel se tímto způsobem stylově profiloval ve své opeře, čemuž nasvědčují zvláště závěrečné scény, kde se prolínala francouzská a německá škola.

¹⁰⁵ Kittlova orchestrace obsahovala nástroje dechového vojenského orchestru (pikoly, klarinety, trumpety, francouzské rohy, vojenský buben), které se běžně používaly během venkovních festivalů ve Francii.

5.3 Tabulka stavby scén v opeře

| Výstup | Tónina | Postavy | Délka | Tempo |
|--------|------------|---|---------------|-------------------------|
| 1. | F dur | Giuseppe, Clara, Bonatti, Cola, sbor | 580 taktů | Allegretto |
| 2. | a moll | Bianca, Giuseppe | 272 taktů | Allegro agitato |
| 3. | E dur | Malvi, Cola, Brigitta, Rivoli, Bianca, Clara, Giuseppe, sbor | 940 taktů | Allegretto |
| 4. | B dur | Sormano, Giuseppe | 810 taktů | Allegro appassionato |
| 5. | Des dur | Sormano, Giuseppe, sbor | 1036 taktů | Allegro con fuoco |
| 6. | E dur | Bianca, Clara | 433 taktů | Andante con motto |
| 7. | H dur | Malvi, Bianca, Rivoli | 412 taktů | Allegro agitato |
| 8. | D dur | Clara, Bonatti, Eremité, Cola, Giuseppe, Sormano, sbor | 845 taktů | Allegretto |
| 9. | d moll | Sormano, Giuseppe | 124 taktů | Alegro agitato |
| 10. | C dur | Giuseppe, Sormano, Rivoli, Clara, Bianca, Bonatti, sbor | 330 taktů | Tempo di Marcia |

7. *Libreto*

V hlavním spektru diplomové práce leží opera, proto se tato kapitola zaměří na její nedílnou součást, libreto. Podle Alberta Giera se za správnou definici libreta považuje toto znění: „*Libreto je text určený ke kompozici, jehož obsah a forma jsou v rozhodující míře utvářeny s ohledem na toto určení.*“ (Gier 2004, 72). Za univerzálnější definici libreta však můžeme považovat Wagnerův výrok: „*Libreto je každý dramatický text, jenž se dá zhudebnit.*“ (tamtéž).¹⁰⁶

Od dob, kdy byl vynalezen knihtisk, se libreta tiskla k operám i dvojjazyčně, aby obecnost lépe rozuměla sledu událostí v opeře. V 19. století se totiž umožňovalo sledovat v sále průběh opery a zároveň číst text libreta, protože se po celou dobu představení v sále svítilo (Gier 2004, 69). Kolem libreta se vedly sporné dvojsečné úvahy. V 19. století docházelo záměrně k navyšování partů v orchestru a tím ke snižování srozumitelnosti zpívaného textu, aby se pozornost přenesla k vizuálnímu zážitku. Na jedné straně se shánělo kvalitní libreto, ale zároveň mohlo obstát jedině takové libreto, které vnímalo obecnost minimálně. Wagner chtěl zhudebnit scénicky srozumitelný text, proto se snažil odbourat nadbytečná slova. Na druhé straně musíme přiznat, že se Wagner během své hudební kariéry vyvíjel, až si někdy sám protiřekl. Například když pobýval Wagner v Paříži, tak se přikláněl k pantomimickému pojetí opery, kde se skutečně jednalo o minimální srozumitelnost textu, nad kterým vítězily velké scénické obrazy, dějové zvraty či odhalení nové skutečnosti. Naopak ve Wagnerově pozdějším období, kdy byl spojen s Bayreuthem, je jeho hudebně-dramatická produkce spojena především s německým jazykem, čímž dochází k eliminaci publika. Richard Wagner souhlasil s tím, že libreto by nemělo vyslovovat příliš mnoho myšlenek, protože skladatel má za úkol vyslovovat hudebním způsobem hlavní myšlenky (Ottlová 2005). Kittlova opera by se mohla řadit se svým libretem spíše do druhé skupiny, kde text pořád převažuje nad hudbou. Obzvláště v duetech, kde by jednotlivá čísla ztrácela význam bez srozumitelnosti textu, Kittl decentně podbarvuje zpívaný text smyčcovým doprovodem. Pouze v hromadných scénách, kdy zpívají vojáci vojenské písně či revoluční pochody dochází k zesílení hudebního doprovodu, s tím, že jsou použity žesťové nástroje. Avšak i toto Kittl vyřešil brilantně, protože ve většině případů zvolil sborový zpěv v unisonu, čímž podpořil srozumitelnost textu, i když orchestr zdánlivě překrýval zpěv.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Tento výrok se zdá být vhodný, protože v sobě zahrnuje literární opery i hudební dramata Wagnerovského typu (Gier 2004, 72).

¹⁰⁷ Stejným způsobem využíval Giuseppe Verdi unisonový sbor Židů ve své opeře *Nabucco*, která byla oblíbena u italského, revolučně naladěného lidu.

V závěru druhého dějství použil Kittl píseň *Ca ira* pro závěrečný pochod ve *finale*. Kittl použil v textu libreta stejnou dvojznačnost, s jakou se setkáváme u *Marseillaisy*, která měla původně zastávat tuto část místo revoluční *Ca iry*. Pokud se totiž podrobně zaměříme na text, jen těžko dokážeme nevyčíst skrytost revolučního významu:

„Zum Kampfe, auf! Genossen,
Zur Rache eilet hin!
Das Blut, das heut' vergossen,
Bringt Allen Hochgewinn!
Nicht Gnade sei gegeben,
Die Lösung heiße Tod!
Gern opfert euer Leben
Der Rache Hochgebot!“ (závěr druhého aktu).¹⁰⁸

Oficiální text směřoval pouze k ději opery, který zobrazoval emocionální rozčilení Sormana a Giuseppeho s následným bojem proti šlechtickému rodu, který způsobil obyčejným lidem mnoho utrpení. V revolučním období však tento relativně „neutrální“ text dostal, vzhledem ke kontextu doby, zcela jiných rozměrů, protože libreto zrcadlilo některé myšlenky nadcházející revoluce. Stejně jako u *Marseillaisy*, došlo k jiné recepci v publiku než se očekávalo. Veřejnost vztahovala tuto část libreta na současnou situaci v Praze, kde se schylovalo k buržoazní revoluci roku 1848. Kittlův záměr prezentovat tuto operu v revolučním roce se mohl zdát odvážným činem, ale ani on sám jistě netušil, že po premiéře dojde k revolučním změnám, které se odrážely v některých částech Kittlovy opery. I když Rouget složil *Marseillaisu* o několik desetiletí dříve než došlo k premiéře Kittlova díla a revoluci roku 1848, můžeme Kittlův revoluční pochod *Ca ira* dát na stejnou úroveň s *Marseillaisou*, co se týče kontextu. Obě dvě skladby mají totiž relativně neutrální text, který vyzývá k boji proti nepříteli, ale v žádném z obou případů nedocházíme k přesné identifikaci onoho nepřítele. Z tohoto důvodu můžeme usuzovat, že obě dvě skladby se mohou použít pro vyjádření skrytého významu, který se odehrával někde mimo hudbu současného dění.

Operní libreto nepotřebuje tolik slov jako činoherní libreto. V 19. století se operní libreta pohybovala v rozmezí asi jednoho tisíce slov. Recitativy se dosti blíží mluvenému slovu a tímto posunují děj dopředu, kdy dochází k větší spotřebě slov. V okamžiku, kdy jsou vystřídány ansámby a sbory, opera se z časového hlediska pozastavuje (Gier 2004, 73). U Wagnerových oper můžeme předpokládat, že jsou libreta delší, protože Wagner odmítá repetování textu, jak se tomu dělo v předchozích dekádách, což se blíží mluvenému dialogu v

¹⁰⁸ Překlad Vlasta Reittererová: „Do boje, vzhůru! Přátelé, k pomstě teď všichni spějte! Možná, že krev se proleje, z ní všichni zisk svůj mějte! My nejdem milost udílet, řešením smrt je, stůj co stůj! Zákon pomsty nás vede vpřed! Obětuj každý život svůj!“ (Petránek 2003, 158)

kontinuitě. Kittlovo libreto se zdá být co do počtu slov poměrně krátké, což může být způsobeno minimálním užitím recitativů, které používá jen ve skutečně vypjatých situacích. Avšak kdybychom ho srovnali s průměrem, který zde byl uveden, tak toto libreto, které se pohybuje na hranici 4000 slov, ho výrazně překračuje.

V původních libretech se nám zachovaly škrty ze zkoušek, kdy některá slova přesně neseděla do hudebního kontextu. Správné libreto se dostalo na veřejnost až po premiéře opery, kdy se objevil text v klavírním výtahu. Text se sice tiskl již před premiérou, ale divák v takovém libretu mohl najít jisté odchylky.¹⁰⁹ Pokud došlo k výrazné oblibě některých částí opery, docházelo k různým aranžmá nejen v hudbě, ale i v libretu. Tento případ potvrzuje klavírní úprava Kittlova pochodu z jeho opery, *Bianca und Giuseppe*, která se prováděla i samostatně.

Opera se skládá ze statických obrazů, které jsou pouze včleněny do časového horizontu. Tím dochází k časové souslednosti z minulosti do budoucnosti. Čas se dá zastavit pouze ve spojení textu s hudbou. V árii se totiž dá shrnout několik myšlenek v dlouhém časovém pásmu a tím pádem navodit pocit zastavení proudu času. Většina textů stojí na bázi centrální opozice. Například v opeře *seria* se kladní hrdinové rozhodují pro své protějšky rozumovým způsobem. Většinou to znamená, že se své lásky zřeknou, protože jim není rovna stavem atd. (Gier 2004, 77). Kittl ve své opeře využívá časového posunu, ale jen pomocí přechodu z jednoho čísla do druhého, kdy dochází ke změně scény. I Kittlova opera dokazuje, že jedna z hlavních zápletek se zakládá na nešťastných mileneckých svazcích, které jsou z rozumového hlediska zavrhovány hlavními hrdiny. Například Giuseppe, syn správce Malviho panství, si nemůže vzít za ženu Malviho Biancu, protože jí není roven stavem, hodností a rodem. Stejně tak Sormano, který zastával podobnou funkci na panství hraběte Rivoliho, se nemohl veřejně oženit se sestrou Rivoliho. I když svatbu nakonec tajně uskutečnil, Rivoli s oběma po prozrazení zle naložil. Kittlovo libreto vykazuje z dramatického hlediska výhodu pro svou jednotu děje a přítomnost všech myslitelných situací a citů (Petránek 2003, 25). Na druhou stranu obsahuje tolik složitých vztahů, které vyplývají na povrch již v prvním dějství, že se divák musí urputně koncentrovat, aby porozuměl tomu, co se děje na jevišti (Petránek 2003, 70).

Od hudby se v opeře očekává správné rozvíjení textového materiálu libreta a hudební podpora dramatickosti děje. To vyžaduje předpoklad kontrastů, tzn. samostatnost částí v kontextu celé opery. Kittlova opera do jisté míry podporuje textovou složku nebo dokonce připravuje dramatickou situaci, ke které se schyluje. Na druhé straně však v opeře můžeme

¹⁰⁹ Libreto se totiž četlo před a nebo během představení (premiéry) (Gier 2004, 86).

najít místa, kde hudba nevyjadřuje přesně to, co se odehrává v dialogu, ale dokonce by mohla být zasazena náladově do jiného kontextu. Dobová kritika se však zachovala nepřiměřeně krutě, když napsala, že hudební část za textem výrazně pokulhává: „*At' si teče krev, at' se svatba strojí či zlomené srdce umírá – vše tj. skladateli věci vedlejší; jemu šlo patrně o to, aby napsal ke všemu tomu hudbu 'lahodnou', 'melodickou', uším obecnstva širšího přístupnou; a to se mu v pravdě podařilo.*“ (Petránek 2003, 55). Toto však mohlo být způsobeno i libretem, které nevykazovalo takové kvality, jaké by se očekávaly od dramatického libreta (Bohemia, 28.3. 1852, viz prameny) Libreto údajně trpělo přílišnou stručností, kvůli čemuž nemohl divák rozumět ději pokud předtím nečetl předlohu, podle které se libreto zkomponovalo. Navíc se zde přespráší prezentují v zásadních vztazích vůči sobě postavené hlavní a vedlejší okolnosti, což dobré drama nepřipouští (Petránek 2003, 37). Pozitivní kritika z časopisu Dalibor (1875, viz prameny) poukazuje na libreto jako na jeden z aspektů, který dopomohl Kittlovi k jeho úspěchu s operou. Dalibor podporoval Wagnera ve svých kritikách na rozdíl od Hudebních listů (Petránek 2003, 55).

Ohledně jednoty času a místa v opeře, v 19. století se dodržovala jednota pouze v rámci jednotlivých obrazů (Gier 2004, 79). Můžeme konstatovat, že Kittl se řídil tímto modelem, protože i když dochází k časovému rozpětí několika dní v ději opery a k přemístování děje na různá místa, vždy se to děje v dílčích obrazech, čímž se zachovává konzistentnost opery. V libretu můžeme spatřovat epickou formu dramatu. Ideální typ libreta by totiž měl představovat děj, kterému by nepředcházely žádné události, což Kittlova opera splňuje, protože začíná slavnostními zásnubami hraběte Rivoliho. I když se některé události z časového hlediska odehrají ještě před začátkem oficiálního děje, divákovi se těchto informací dostane během provedení opery. Například když se až ve druhém dějství dozvídáme, že právě Sormano představoval člověka, který se tajně oženil se sestrou Rivoliho a zneuctil tak jeho rod. Akt tajné svatby totiž předcházela začátku libreta. Jinými slovy, cílovou formou libreta by se mělo stát otevřené epické drama a nikoliv drama uzavřené formy.¹¹⁰ Za nejdůležitější podstatu libreta či opery se považuje to, co můžeme vnímat, nikoliv to, co vidíme. Gier vyčlenil několik podstatných atributů libreta: „1. *stručnost*, 2.) *diskontinuální časovou strukturu*, 3.) *samostatnost jednotlivých částí*, 4.) *kontrastní strukturu*, 5.) *primát vnímatelného*“ (Gier 2004, 82). Všechny pět bodů *Bianca und Giuseppe* vykazuje v průměrné míře. Libreto Kittl záměrně neprodlužoval vzhledem ke

¹¹⁰ Uzavřená forma je například Aristotelova tragédie a otevřenou formu reprezentoval především Shakespeare (Gier 2004, 83). Kittlova opera se zřejmě drží obecné normy otevřeného dramatu a zachovává klasický průběh tragédie: expozice-kolize-križe-peripetie-katastrofa. Běžně se v Kittlově opeře setkáváme s epizodami, které „osvěžují“ průběh opery, například lidové tance na slavnosti hraběte Malviho.

komplikovanosti děje. Diskontinuální časová struktura se projevuje tím, že nás autor střídavě zavádí do rozlišných částí děje, kdy dokonce v reálné časové posloupnosti osvětluje situace, které probíhaly současně. Tím pádem se de facto v ději časově vrací. To mu umožňuje samostatnost jednotlivých číslovaných částí, které jsou od sebe oddělené a vytvářejí tak kontrast časový, dějový, dramatický a hudební.

I když se může libreto jevit jako literární útvar, nikdy se tak na něj nenahlíželo, protože sloužilo výhradně hudebně-dramatickým účelům. Od 19. století se sám skladatel začal vážným způsobem podílet na tvorbě libreta (Gier 2004, 86). J. B. Kittl však nepatří do této skupiny, protože si obstaral libreto pro svou operu *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* od Richarda Wagnera.¹¹¹ Wagner začal pracovat na návrhu libreta čtyřaktové opery podle románu Heinricha Königa *Die Hohe Braut* (Ušlechtilá nevěsta) zřejmě v roce 1836 v Královci. Wagner chtěl toto libreto použít pro „Velkou operu“ pro Paříž, proto ho poslal tehdejší autoritě mezi francouzskými libretisty Eugénu Scribeovi (1791-1861), aby mu zveršoval jeho návrh a dopomohl mu tak silou své osobnosti k provedení v Paříži (Petránek 2003, 12). Po negativní odezvě sám rezignoval na zhudebnění a poslal libreto drážďanskému kapelníkovi a skladateli Karlu Reissigerovi (1798-1859) a skladateli Ferdinandu Hillerovi (1811-1885). Avšak uplatnění našlo libreto až v rukou J. B. Kittla. Kittl snad neměl velkou práci s úpravami, protože Wagner disponoval prvotřídním literárním talentem a navíc libreto patřilo mezi vůbec první, které někomu daroval a sám nezhudebnil (Petránek 2003, 127). Na druhou stranu je však nutno podotknout, že Wagner v tomto období teprve sbíral zkušenosti, což mohlo souviset s neshodami v závěru libreta mezi Kittlem a Wagnerem, protože každý zastával jiné hledisko zakončení opery. Wagner prosazoval silný historický element ve svých operách, když vycházel z velké opery podle pařížského vzoru. Stejně tak si přál, aby Kittl žádným způsobem neprodlužoval jeho libreto, protože jinak by zanikla síla historického faktu. Kittl se však přikláněl spíše k síle charakteru individualit, které převažovaly nad historickými událostmi (Ottlová 2005). Z tohoto důvodu Kittl zřejmě odstranil i *Marseillaisu*, která reprezentovala silněji historické události než *Ca ira*, která by nezastínila nadnárodním způsobem celkové pojetí opery.

Kdybychom měli brát znovu v potaz onu rozepří v závěru opery, musíme brát v potaz dva fakty. Za prvé, Wagner (autor libreta) a Kittl žili v rozdílné době a proto pravděpodobně sdíleli i rozdílné politické názory. I když Wagner prosazoval v závěru opery strhující masovou scénu jako vyvrcholení celé opery, což mělo za úkol podpořit sílu mas lidí oproti

¹¹¹ Autograf Wagnerova libreta byl uložen v archívu pražské konzervatoře, ale v šedesátých letech bylo libreto přesunuto do Českého muzea hudby v Praze. Tam však jeho stopa končí a dnes není bohužel k nalezení.

jednotlivcům, na druhé straně se u něj objevovala skepse z revolucí. Sám se totiž řadil mezi revolucionáře, protože se účastnil mnoha revolucí, kvůli čemuž byl také pronásledován. Nakonec si však uvědomil, že i lid těžko něco zmůže proti takovým autoritám, jako byl král. Později dokonce rád využíval služeb krále Ludvíka Bavorského, který ho finančně podporoval při jeho uměleckém životě. Kittl možná chtěl vyjádřit ne tak slavnostním závěrem určitou skepsi z politického vývoje, kdy byly potlačeny revoluce nejen v Praze, ale i jinde v Evropě. Kittl naznačoval ztrátu iluzí ve vládu a sílu lidu. Kittl i Wagner se shodovali v tom, že chtěli oba dva revoluční změnu. Rozdíl však můžeme spatřovat v tom, že Kittl tuto změnu, zvláště v podání své opery, chtěl řešit pomocí individuálních heroických činů, ale Wagner naopak zastával stanovisko hromadných, masivních scén, kde chtěl zdůraznit sílu jednotného lidu, i když později rezignoval na tuto ideu, na což bylo již poukázáno. Kittl však celkovou gradaci opery směrem k závěru respektoval tak, jak byla předepsána Wagnerem v libretu. Na konci druhého jednání totiž autor *Biancy* nechal znít pochod Francouzů za scénou, což evokovalo symbol blížící se historické události, která pak v závěru dovršila dramatickou katastrofu.

8. Osvobozenecká opera

Kittlova opera *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* se mohla typově řadit pro své charakteristické prvky mezi tzv. skupinu osvobozeneckých oper. Kapitola bude mít za úkol osvětlit tuto problematiku z historického hlediska a navíc tak může poodhalit, v čem se Kittl držel svých předchůdců a v čem se naopak lišil. Současně bude poukazováno na revoluční aspekty odrážející se v různých operách.

Osvobozenecká opera se podle Davida Charltona vztahuje k francouzským operám z období Francouzské revoluce a před ní, ve kterých se za vrchol považovalo, pokud nějaká další osoba či skupina lidí zachránila hlavního hrdinu z morálního či fyzického nebezpečí. (Charlton 1980, 209) Tento typ populární opery se vyvinul z opery comique a můžeme jej definovat na základě děje. (Pestelli 1984, 187) *Pièce á sauvetage*, jak se nazývala ve Francii osvobozenecká opera, nebo také *Rescue opera*, se příliš neprosadila v Itálii. Podle Pestelliho bychom mohli hledat příčinu v tom, že v těchto operách zachránce většinou představoval nějaký vlivný muž či vládce, který přijel osvobodit hlavního hrdinu na poslední chvíli, což nebylo pro Itálii, která se nacházela na konci 18. století v období realismu, příliš přijatelné. Italové totiž upřednostňovali smysl pro věčnost a skutečnost, která by odrážela současné dění v Itálii, proto se příliš neztotožňovali s náměty založenými na historických legendách, kde docházelo k naivní záchraně hlavního hrdiny či hrdinky. Krom toho Italové postrádali entusiasmus, který se úspěšně šířil v revoluční Francii.¹¹²

Termín osvobozenecká opera (*Rescue opera*) vznikl na přelomu 19. a 20. století v německé kritice, pravděpodobně díky hledání spojitosti mezi Beethovenovou operou *Fidelio* (1805) a pařížskou operou *Léonore, ou L'amour conjugal* (1798), kterou složil Pierre Gaveaux. Obě opery totiž použily stejného libreta.¹¹³

Opera *Fidelio* se řadí mezi jednu z mnoha *rescue oper*, když se hlavní hrdina potácí na hranici smrtelného nebezpečí dvě a půl jednání a poté jej zachrání hrdinským činem jeho přítel (Grout, Claude 1996, 462). Opera o dvou dějstvích *Fidelio* by se mohla řadit mezi důležitá díla, která určitým způsobem zpracovávala revoluční tematiku a historismus ve svém jádru. Ludwig van Beethoven, autor opery, která byla premiérována v roce 1805 s finální úpravou v roce 1814, původně nazval tuto operu *Leonora*. Opera vykazuje heroické a revoluční prvky, když se v opeře objevuje svévolně tyranie mučící lidi, kteří se neprovinili ničím jiným, než že se domáhali svých práv a svobod. Beethoven pojímá revolučně myšlenku svobody jako jedině správné a morálně podložené životní stanovisko (Hostomská 1955, 83).

¹¹² Po roce 1793 se však popularita osvobozenecké opery rozšířila i za hranice Francie díky Francouzům, kteří byli nuceni odejít do exilu (Pestelli 1984, 187).

¹¹³ Gaveauxova opera inspirovala Beethovena námětem pro zkomponování *Fidelia* (Mongrédien 1996, 93).

Beethovenovo dílo obsahuje i tzv. osvobozenecské prvky, kdy se role osvoboditelky ujímá žena Leonora. Leonora je klasifikována jako osvoboditelka člověka-jednotlivce a zároveň symbolizuje porážku tyranie a celého jejího systému. Beethovenovy pokrokové a revoluční tendence vycházejí na povrch obzvlášť tehdy, když si uvědomíme, že se nacházíme v období tvrdého absolutismu, který bránil rozvoji lidových sil. V rámci sborových a scén lidu stojí za vyzvednutí především sbor vězňů v prvním finale a sbor osvobozeného lidu.

Motiv krutosti se stal v osvobozenecské opeře patrnější než kdy před tím. Gaveauxova opera *Léonore, ou L'amour conjugal* se stala velice populární, protože libreto k ní napsal Jean Nicolas Bouilly, který pracoval jako administrátor na francouzském úřadě v období „teroru“ (Pestelli 1984, 188).¹¹⁴ Proto se hlavní zápletka točí kolem vězení, kam jde vysvobodit svého neprávem odsouzeného manžela jeho žena. Podaří se jí vniknout do vězení v mužském převleku a nebojí se na cestě při záchraně svého manžela použít v rozhodující chvíli střelnou zbraň. Na obsahu opery se odráží patrné paralely s pohnutými událostmi tehdejší doby v revoluční Francii. Dále Bouilly vetkal do libreta Diderotovu myšlenku, kdy žena bere do svých rukou plány, jak osvobodit milovanou osobu. Žena takto nahrazuje muže (osvoboditele), kvůli jeho přílišné zaměstnanosti okolními událostmi, aby mohl splnit takový úkol (Pestelli 1984, 188).¹¹⁵

Při hledání definice pro osvobozenecskou operu šlo především o nalezení jemnějších rozdílů mezi druhy oper na přelomu 18. a 19. století a jejich pojmenování tak, aby se mohly zařadit do určitých skupin. Bohužel tento úkol obnášel mnohé těžkosti, než se mohlo původně zdát. Neexistují totiž dvě publikace v angličtině, které by se shodovaly na termínu „Rescue opera“. Odborníci se pouze dotýkají z jiných úhlů stejného tématu. Například D. J. Grout se o tomto termínu vyjadřuje ve své knize *A Short History of Opera* (1947) jako o zasvěcenosti pro ideály lidství; H. Rosenthal a J. Warrack pojem definují ve slovníku *The Concise Oxford Dictionary of Opera* (2, 1979) jako operu, která obsahuje více životně realistických situací; a nakonec C. Headington, R. Westbrook a T. Barfoot uvádějí v publikaci

¹¹⁴ Období „teroru“ probíhalo v letech 1793-1794. Po popravě Ludvíka XVI. v roce 1793 začal Výbor pro veřejné blaho napadat a popravovat všechny občany, kteří byli podezřelí, že se staví proti revoluci. Vznikl tribunál, který měl „nepřátele revoluce“ dohnat před soud. Procesy byly často unáhlené a nespravedlivé. Pod gilotinou skončili aristokraté, royalisté, kněží a všichni podezřelí lidé. Jakmile se Robespierre zbavil ve Výboru pro veřejné blaho svých odpůrců, ujal se na krátký čas vlády. V červenci 1794 byl popraven a vláda teroru skončila (Emmet 1996, 51-58).

¹¹⁵ Žena revolucionářka se stala neodmyslitelnou součástí života a umění v 19. století. Poukazuje na to především Vladimír Macura ve své knize *Znamení rodu. České obrození jako kulturní typ*, kde jsou k dispozici i obrazové přílohy s touto tematikou. Smetanův *Dalibor* je dalším příkladem ženy revolucionářky, kdy Milada podniká kroky k záchraně Dalibora z věže.

Opera: a History (1987), že v osvobozené operě vždy zvítězí svoboda nad tyranii (Charlton, 1980, 209).

Za jednoho z prvních libretistů, který se zasloužil o rozvinutí *opery comique* a začal zdůrazňovat v operě pojem „svoboda“, se považoval Michel-Jean Sedaine (1719-1797). V operě *Le roi et le fermier* (1762) Jeny unikla z místa, kam byla unesena, a v *Le déserteur* (1769), jež zhudebnil Pierre Alexandre Monsigny, je Alexis osvobozen z vězení díky naléhání jeho snoubenky. Opera od Monsignyho vykazuje četné prvky buržoazní mentality (Plantinga 1984, 146). Stejný titul dostala opera od Rodolpha Kreutzera *Le déserteur de la montagne de Hamm*, kde došlo k záchraně *Comte de Provence* pruskou armádou. V operě *Richard Coeur-de-lion* (1784), kterou složil Alexander Ernest Modeste Grétry, královská armáda zachránila z vězení rakouského hradu svého krále, poté co jej najde jeho minstrel (služebník) Blondel. Posledně zmíněná opera, která novým způsobem užívá mluvené dialogy mezi hudebními čísly, se adaptovala i pro Anglii (*Richard the Lion Heart*), což patřilo mezi ojedinělé události z pohledu francouzské opery. Avšak popularita opery ve Francii trvala pouze do té doby, než padla ve Francii monarchie (1792), protože hlavní zápletku v operě tvořila záchrana krále, tudíž aristokrata (Charlton 1994, 125).

Uvedené příklady ukazují, že ústředním tématem „osvobozeného“ typu opery se stává nespravedlivé uvěznění hlavního hrdiny, aby mohl být posléze osvobozen. Opery však postrádají jednotnost ve zvolení stejného typu uvěznění či osvobození. Za hlavní úkol osvobozujícího aktu se nepovažuje zakončení opery, ale zvýšení napětí a dramatického účinku opery (Charlton, 1980, 209). Osvobozený typ opery převzal od populárních divadel v devadesátých letech 18. století scénické efekty, například střelba na pódiu či oheň doprovázející bitvu; nebezpečí a akt fyzické záchrany. Osvobozená opera však neudělala ze samého počínu záchrany hlavní smysl opery.

Termín „Osvobozená opera“ se ukazuje být stejným jmenovatelem pro opery, které spojuje především dějová jednotnost související s osvobozením. Skladatelům tehdejší doby totiž ani tak nešlo o to, aby se zařadili kompozičně či s pomocí libreta do této skupiny. Snažili se především o osvobození od tradičních předsudků, týkajících se libreta či kompozičního stylu. Na druhé straně však nechtěli razantně odmítat tradici minulosti a tehdejší trendy. Z toho důvodu došlo k pozvolnému vývoji ve francouzské operě. Proto nenalzáme u zmiňovaných oper podtitul „Rescue opera“, ale velice pestré škálu názvů (Mongrédién 1996, 97). Například Cherubiniho *Lodoiska* se nazývala „comédie héroïque“ a Le Sueurova *La Caverne* „drame héroïque“. Opera *Paul et Virginie* od Le Sueura se uváděla jako opera bez žánrového zařazení, až později dostala přívlastek „drame lyrique“.

Osvobozenecký typ opery rozdělil Charlton do tří oddílů, které se lehce liší v námětu, nikoliv však ve stylu zhudebnění:

1. „Tyranská“ opera se řadí do první skupiny, kde nespravedlnost zosobňuje krutou postavou záporného hrdiny, například Méhulova opera *Euphrosine* (1790) a H. M. Bertonova opera *Les rigueurs du cloître* (1790), což je antiklerikální drama zaměřené proti církvi, kdy jsou sestry propuštěny z kláštera. Dále bychom mohli do této skupiny zařadit skutečné drama *Lodoiska* (1791), které napsal Luigi Cherubini (1760-1842), kde však dochází k záchraně ženy, což může být pojmuto jako paralela ke Grétryho opeře *Richard Coeur-de-lion*. Navíc opera obsahuje stejným způsobem užitě mluvené dialogy, jako se tomu děje v *Lodoisce* (Mongrédien 1996, 98). O sedm let později přichází na scénu *The Captive of Spilberg* od Jana Ladislava Dusska (1760–1812), který se pojetím velice podobá *Lodoisce* (1791).¹¹⁶ Cherubiniho revoluční opera *Lodoiska*, jejíž děj se odehrává v Polsku, byla zkomponována na libreto C. F. Fillettea (Plantinga 1984, 147). *Lodoiska*, snoubenka Lovinského, představuje mladou hrdinku, kterou vězní na hradě zlý baron Dourlinski a kterou nakonec zachrání její milý, který si vzal na pomoc tlupu padouchů, vedenou barbarem Titzikanem (Emmet 1996, 29).¹¹⁷ Opera obsahuje pijácké písně, které jsou užity v mluvených dialozích. Z hudebního hlediska se dá vyzorovat nápadné užití prosté harmonie, charakteristické pro hymnický styl. Cherubiniho melodrama si hová v násilných a tragických situacích, mezi které se může například počítat zničení hradu ohněm. Nakonec však opera vyústí ve šťastný závěr (Mongrédien 1996, 98). Mezi další osvobozenecké opery prvního typu patří *Camille* (1791) od Nicolase-Marie Dalayraca (1753-1809) a *La Caverne* (1793) od Françoise Le Sueura (1760-1837). *La Caverne* pojednává o oslavované bandě šlechtických romantických lupičů, kteří se ukrývají v podzemní jeskyni a drží zde násilně Seraphinu proti její vůli (Emmet 1996, 28). Záchrana Seraphiny skýtá nemalé překážky při vstupu do jeskyně kvůli nevidomosti, kterou trpí její manžel. Nakonec se mu podaří zachránit manželku s pomocí jejího bratra. Jedná se o realistickou operu plnou násilí, kde se boj odehrává přímo na jevišti s velkým lomozem střelných zbraní, ale se šťastným koncem (Mongrédien 1996, 97).

2. „Dobročinná“ opera patří do druhé skupiny osvobozeneckého typu, která neukazuje záporné hrdiny, i když existují, ale snaží se zdůraznit obětování jednotlivce pro napravení zla k dosažení svobody (Charlton, 1980, 209). Druhý typ osvobozenecké opery reprezentuje

¹¹⁶ Rodolph Kreutzer zkomponoval operu se stejným názvem, jejíž premiéra se uskutečnila ve Favartově divadle v srpnu roku 1791 (Mongrédien 1996, 98).

¹¹⁷ Někteří autoři vidí v *Lodoisce* a *Floreskim* model pro pozdější postavy Florestana a Leonory z Beethovenovy opery *Fidelio* (Plantinga, 147)

Raoul sire de Crégi (1789) od Dalayraca a Cherubiniho *Les deux journées* (1800).¹¹⁸ *Les deux journées* (Vodař) se opět odehrává v Polsku, kde se snaží nevinný vězeň uniknout v povozu na vodu. I když se děj odehrává během vlády kardinála Mazarina, libreto se ve skutečnosti inspirovalo revolučními tématy, která se objevovala v literatuře a umění, například „bratrství lidstva“ (Mongrédien 1996, 99). Mezi další Cherubiniho tzv. osvobozeneckou revoluční operu můžeme počítat i *Fanisku* (1806), která se v mnohém podobá *Lodoisce*.

V posledním podtypu osvobozenecké opery nenalzáme žádné vězení, z kterého by se osvobodil kladný hrdina, ale objevuje se zde přírodní katastrofa, dávaná na stejnou úroveň s Božím soudem, která poukazuje na existenci morálních prohřešků (Charlton, 1980, 209). Mezi tyto opery bychom mohli zařadit *Paul et Virginie* (1794) od Le Sueura a operu *Méliodore et Phrosine* (1794) od Étienne-Nicolase Méhula (1763-1817). Méhul se ve své opeře uchyluje k podobnému současnému tématu jaké se zpracovávalo v *Paul et Virginie*, když svoji operu dějově zasadil do přímořské oblasti, kde se bere v úvahu jako jedna z nejdůležitějších scén Mélidorova modlitba. Mélidor totiž očekává svou milovanou, která však musí přeplavat notný kus, aby se k němu dostala. *Méliodore et Phrosine* se řadí mezi nejstarší opery, kde byla použita křesťanská modlitba, což ukazuje na zálibu opery *comique* pro realismus (Pestelli 1984, 195). Cherubiniho opera *Elisa* (1794) demonstruje třetí typ osvobozenecké opery, kdy hrozící nebezpečí nereprezentuje žádný zlý člověk, ale nehostinná příroda Alp (Pestelli 1984, 190). Mnichové prosí v klášteře nebesa o milost pro lidi, kteří riskují svůj život v oblasti ledu a propastí.

Italský skladatel, Gasparo Spontini (1774-1851), který se stal dvorním skladatelem císařovny Joséphine de Beauharnais (1763–1814) ve Francii v roce 1805, napsal variaci na osvobozenecký typ opery, *La Vestale* (1807). Hlavní postavu představuje římská panna Julia, která poruší slib, který dala svému milému (voják Licinius) a nechala vyhasnout posvátný plamen na oltáři (Plantinga 1984, 148). Za to ji potká trest v podobě pohřbení zaživa. Na poslední chvíli ji však zachrání nadpřirozený záblesk plamene, který znovu zapálí oheň. Opera představuje velkolepou podívanou, na které se podílí nesmírné množství účinkujících. Spontini dokonce přidává do nástrojové sekce, k již tak početnému orchestru, basový buben, triangl a činel, aby tak navodil atmosféru římských legií. *La Vestale* zpracovává znovu historické téma z období antiky z nového úhlu pohledu v novém originálním hudebním zpracování, i když tentokrát na úkor dramatičnosti (Mongrédien 1996, 101). Jinými slovy, u Spontiniho začal převládat vizuální efekt nad dramatičností opery, ale

¹¹⁸ *Les deux Journées* byla poslední opera provedena v divadle Feydau, které se snažilo uvádět na scénu široký repertoár italské a francouzské opery

na druhou stranu tento typ divadla zajišťoval úspěch u publika. Spontinimu se především podařilo prorazit na scénu díky citu pro zpracování materiálu s důstojnou vážností (Pestelli 1984, 197). Spontini napsal ještě jednu osvobozeneckou operu *Milton* (1804) o básníkovi, který po pádu Cromwellova režimu přijal útočiště v domě svého přítele, ale zde už se nachází pouze jemné nuance související s osvobozeneckou operou.

Většina zmíněných oper osvobozeneckého typu obsahuje společný jmenovatel. Každá z oper se totiž jistým způsobem dotýká historického tématu. Například opera *Camille* od Nicolase Dalayraca a *Léonore* od Pierra Gaveauxe vycházejí z historických událostí. V operách se objevují prvky kuráže a záchrany ve fyzickém a duševním procesu nátlaku. Z důvodu faktičnosti těchto oper docházelo v publiku ke vztahování děje k tehdy probíhajícím událostem. Jinými slovy, fyzický a psychologický nátlak, který se děl na jevišti, vnímalo obecnstvo jako paralelu, která probíhala v tehdejší době v realitě, proto docházelo po uvedení těchto oper k bezprostředním reakcím na danou tematiku. Žádná historická opera totiž nemohla být politicky neutrální. Na druhou stranu, typ osvobozenecké opery dal divákovi aspoň na chvíli zapomenout na revoluci, která probíhala v ulicích města a nabízel takto jiný náhled na osvobození v případě, že například došlo ke šťastnému shledání dvou sobě blízkých osob (Emmet 1996, 29). Zmíněné typy osvobozenecké opery položily základ pro další vývoj francouzské opery, která vyústila do tzv. Grand opery (Plantinga 1984, 149).

Kittlova opera *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* obsahuje několik dějových pásem, které by mohly dopomoci k jejímu zařazení do tzv. Rescue opery. První nepřímá součást opery související s něčí záchranou se odehrává v prvním obrazu druhého dějství *In Sicherheit sind wir*, kdy Sormano líčí nešťastný osud své ženy, ale přesto s pozitivním prvkem záchrany: „Byla vyděděna, zavržena a vyhnána, na věky zavřena do kláštera. Vzali jí statky, čest, stav i jméno, nazvali ji Brigitta. [...] Však brzy uprchla ze svého vězení [...]” (Petránek 2003, 153). Tento případ však není klasickým příkladem záchrany, jak bylo uvedeno v předchozím textu, protože nevíme, zda se Brigitta zachránila sama či ji v tom někdo pomáhal. Navíc by se jednalo jen o částečnou záchranu z její neutěšené životní situace, kdy světem bloudila se žebrákem Colou jako harfenice, doufajíc, že najde svého ztraceného manžela Sormana.

Daleko typičtější příklad záchrany v Kittlově opeře se odehrává v průběhu celého třetího dějství, kdy se v prvním obraze (*So ist es wahr?*) uskutečňují plány na záchranu Giuseppa a Sormana, kteří byli odsouzeni k smrti za zradu. Clara prosí Biancu o pomoc: „Vzhůru, Bianco, krásná slečno! Zachraňte jej! Giuseppe, ach! Propadl životem, přispějte k pomoci! Pomozte, než bude pozdě! [...] Ve vaší moci jediná možná je jejich záchrana,

*ztracený život zachránit, hanby a smrti je uchránit! [...] Ó myslíte jen na záchranu!*¹¹⁹ (Petránek 2003, 159-160). Záchrana Giuseppeho a Sormana se však uskuteční až ve finale třetího dějství *Stosset an, wackre Kamaraden!*, když se vězňům nakonec podaří uniknout v eremitských pláštích, v kterých pro ně přišli Clara a Cola. Samotný akt záchrany komentuje textová složka pouhým opakovaným zvoláním stráží: „*Vězňové utekli.*” (Petránek 2003, 169).

Pokud bychom chtěli Kittlovu operu typově zařadit do tzv. osvobozeneckého opery, měli bychom brát na zřetel několik faktorů. I když Kittlova opera prokazatelně poukazuje na prvky související s osvobozeneckou operou, o čemž bylo pojednáno, přes všechnu snahu o záchranu však dochází k tragickému konci. Brigitta se sice zachránila z kláštera, ale nakonec se utopila kvůli ponížení, které jí způsobil její bratr Rivoli, a Giuseppe, i když jej zachránili před popravou, nakonec padl při obraně Nizzy.¹¹⁹ Krom toho jsme v samotném závěru svědky zavraždění hraběte Rivoliho a smrti Biancy, která se otrávila, než aby se provdala za Rivoliho. Z těchto důvodů bych se přiklonil ke klasifikaci díla jako opery, která využívá zvyklostí velké opery, a zpracovávající tragickou milostnou tematiku se zařazením revolučních a tzv. osvobozeneckých prvků.¹²⁰

¹¹⁹ Na druhou stranu se však hrdinská smrt může brát jako pozitivní počín.

¹²⁰ Revolučním prvkům objevujícím se v opeře se věnuje kapitola *Revoluční aspekty v Kittlově opeře ve spojení s Francouzskou revolucí*.

9. *Revoluční prvky Velké francouzské revoluce související s Kittlovou operou*

Tato kapitola bude mít za úkol osvětlit některé souvislosti, které se objevily mezi Velkou francouzskou revolucí a Kittlovou operou, jak už z hudebního hlediska, tak i z textového. Kittlova opera se totiž úzce dotýká francouzských revolučních myšlenek, protože se nese v duchu hlavní myšlenky boje za svobodu (Petránek 2003, 70). Navíc děj opery se odehrává v době francouzských revolučních válek, v souvislosti s ideou lidového vzdoru proti utlačovatelům, a řeší neblahé důsledky rodových přehrad, které ve Francii vedly ke vzpouře. V tomto směru Kittl anticipoval svou tematikou opery italského skladatele Giuseppe Verdiho, ale narozdíl od Verdiho Kittl netíhl k záměrné účasti na národně-osvobozeneckém hnutí, proto také upravil Wagnerovo libreto podle svých představ (Petránek 2003, 76).

Díky Velké francouzské revoluci se hudební představení přesunula z divadel a koncertních sálů i na veřejná prostranství. Proto se začalo rychle šířit velké množství nově komponované hudby pro venkovní představení, která se konala na francouzských ulicích a náměstích (Pestelli 1984, 177). Tisíce písní vznikly v letech 1789-1794, což se inspirativně projevilo i v Kittlově opeře *Bianca und Giuseppe oder Die Francosen vor Nizza*, kde Kittl použil revoluční píseň *Ca ira*.

Původně tento typ revoluční písně vznikl na konci 18. století pro potřeby lidu. Píseň totiž překrývala hranice mezi politikou a zábavou (Mason 1996, 2). Revoluční píseň se komponovala pro potřeby lidu, tzn. že melodie a rytmus nevykazovaly žádné komplikovanosti, aby se mohly zpívat bez větších potíží z paměti. Proto se většinou vymýšlely texty na již známé melodie (Hemmings 1987, 50). Písně nebo také šansony se vyvinuly z dlouhé tradice parodie a „*vaudeville*“ (hlas lidu) a nevyžadovaly hudební doprovod (Charlton 1980, 240). Tyto písně demonstrovaly především odpor proti teroru, který vládl ve Francii v období Velké francouzské revoluce. Avšak text velice často vykazoval dvojznačnosti. Proto jsme svědky toho, kdy jedna a tatáž píseň je zpívána dvěma nepřátelými stranami, které pouze změnily text.¹²¹ Z toho důvodu pravý význam těchto písní tkvěl v kontextu, při kterém vynikl skrytý význam, nikoliv v melodii či hudebním

¹²¹ Existovaly i výjimky, kdy každá strana měla svou píseň, která podporovala jejich myšlenkové názory. Například revolucionáři se prezentovali písní od Pierra Gaveauxe *Reveil du peuple*, na kterou reagovali royalisté písní *Richard, o Mon Roi* (Mason 1996, 76).

doprovodu.¹²² V písních se používaly skryté symboly a ikony, které dávaly významu ten pravý rozměr a symboliku. Můžeme konstatovat, že tato „městská“ píseň se stala hlavním bojovým prostředkem na politické scéně. Tohoto faktu si byly vědomy obě dvě strany: jak ta, co podporovala revoluci, tak i druhá strana tábora, která revoluci odsuzovala (Mason 1996, 7).

Revoluční píseň: Ah! Ca ira (1790)

106

AHI ÇA IRA

Marche populaire

sur un air de contredanse du Séjour national - LE CASTILLO NATIONAL. (1790)

Arrangé par ANDRÉ, de l'Institut Royal

CLAVICEM

AH! ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA.

ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA.

ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA.

ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA, ÇA I - RA.

¹²² Píseň *Ah! Ça ira* byla zpívána jak royalisty, kteří představovali zastánce monarchie, tak revolucionáři, kteří propagovali republiku. Rozdíl v jejich pojetí se děl pouze v textu.



Ça Ira!

Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
 Le peuple en ce jour sans cesse repète:
 Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
 Malgré les mutins tout réussira!

Nos ennemis confus en restent là,
 et nous allons chanter Alléluya!
 Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Quand Boileau jadis du clergé parla
 Comme un prophète, il a prédit cela,
 En chantant ma chansonnette,
 Avec plaisir on dira:

We Will Win!

"We will win, we will win, we will win",
 The people of this day neverendingly sing
 "We will win, we will win, we will win,
 In spite of the traitors, all will succeed"

Our confused enemies are staying low
 But we are going to sing "Alleluia!"
 "We will win, we will win, we will win",

When Boileau once spoke about the clergy
 "Like a prophet he predicted as much.,
 By singing my ditty,
 With pleasure I will say:

Ah! ça ira, ça ira, ça ira, ça ira,

Malgré les mutins tout réussira.
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Pierrot et Margot chantent à la guinguette,
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Réjouissons-nous, le bon temps viendra.
Le peuple français jadis "a quia"
L'aristocratie dit: "Mea culpa."
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Le clergé regrette le bien qu'il a.
Par justice la nation l'aura,
Par le prudent LaFayette
Tout trouble s'apaisera,
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Malgré les mutins tout réussira.
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Petits comme grands sont soldats
dans l'âme,
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Pendant la guerre aucun ne trahira.
Avec coeur tout bon Français combattrà,
S'il voit du louche, hardiment
il parlera.
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Lafayette dit: "Vienne qui voudra."
Le patriotisme leur répondra
Sans craindre ni feu ni flamme,
Les Français toujours vaincront,
Ah! ça ira, ça ira, ça ira, ça ira,

Malgré les mutins tout réussira.
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Les aristocrates à la lanterne!
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Les aristocrates, on les pendra!
Le despotisme expirera,
La liberté triomphera,
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Nous n'avions plus ni nobles, ni prêtres,
Ah! ça ira, ça ira, ça ira,
L'égalité partout régnera.
L'esclave autrichien le suivra,

"We will win, we will win, we will win,

In spite of the traitors, all will succeed"
"We will win, we will win, we will win,"

Punch and Judy sing at the show
"We will win, we will win, we will win,"

Let us rejoice, for the good times are coming
The French people were once nobodies
But now the aristocrats say "we are guilty"
"We will win, we will win, we will win,"

The clergy now regrets all its wealth .
Through justice the nation will have it all,
Through the wise LaFayette
All trouble will be quieted,
"We will win, we will win, we will win,

In spite of the traitors, all will succeed"
"We will win, we will win, we will win,"

The weak as well as the strong are soldiers
in their souls
"We will win, we will win, we will win,"

During the war, not one will be a traitor.
With their hearts, all good Frenchmen will fight,
And when he sees a slacker,
he will boldly speak up
"We will win, we will win, we will win,"

Lafayette says, "Let he who will follow me!"
And patriotism will respond,
Without fear of fire or flame.
The French will always conquer
"We will win, we will win, we will win,

In spite of the traitors, all will succeed"
"We will win, we will win, we will win,"

Let's string up the aristocrats on the lampposts!
"We will win, we will win, we will win,"

We'll string up the aristocrats!
Despotism will die,
Liberty will triumph
"We will win, we will win, we will win,"

And we will no longer have nobles or priests
"We will win, we will win, we will win,"
Equality will reign throughout the land/world
And the Austrian slave will follow it.

Ah! ça ira, ça ira, ça ira,

Et leur infernale clique
Au diable s'envolera.

"We will win, we will win, we will win,"

And their hellish clique
will be sent to the devil.¹²³

Revoluce způsobila převrat významu písně. Původně se píseň zrodila „z okamžiku potěšení“ a vyjadřovala konzervativní vyjádření pracujících lidí. Revoluce však transformovala tento konzervatismus do radikálního vyjadřovacího postoje (Mason 1996, 10). Revoluční píseň se stala produktem společnosti, která zastávala jiné společenské a politické cíle. I když zde bylo několikrát zmiňováno radikální stanovisko nepřátelených stran, musíme si uvědomit, že píseň *Ca ira* byla prezentována spíše skupinou lidí, kteří revoluci pojímali jako ne příliš vážnou záležitost, než těmi, kteří v ní fyzicky bojovali (Mason 1996, 90).

Písně se zařadily po bok katechismu, jako vzdělávací prostředek pro nižší třídy. Ale narozdíl od katechismu se písně klasifikovaly společně s hymny jako nejvíce zpolitizované žánry Velké francouzské revoluce (Boyd 1992, 237). Písně představovaly míchání politických a veřejných emocí, protože reprezentovaly jediný demokratický způsob, jak vyjádřit svobodně různorodé názory. Během revoluce docházelo k odrážení royalistických myšlenek, které prosazovaly monarchii, a republikánských idejí ve válečných písních, které takto vedly otevřený boj na veřejnosti. Dokonce vycházely kroniky či pamflety, na které jedna či druhá strana reagovala. Hlavním zastáncem royalistů se stal Francois Marchant, kterému samozřejmě oponovali republikáni. Marchant ve svých písních vyslovoval nesouhlas s odebráním privilegií, které náležely aristokratům. Dále chtěl poukázat na rozpory v novém republikánském systému, který diskriminoval katolíky, a nakonec používal dvojsmyslně „násilí“ podle kontextu (Boyd 1992, 246). I když se řadil Marchant ke skupině royalistů, šlo mu především o to, aby informoval veřejnost o politických událostech. Dokonce Marchant varoval, že royalisté jsou připraveni svrhnout republikánský režim a navrátit tak zemi k dřívějšímu systému, což znělo velice odvážně, vezmeme-li v potaz, že se jednalo o rok 1792.

Příklad proti-royalistické anonymní písně s politickým podtextem představuje *Chantez, chantez*: „*Sing and amuse yourselves, kind French people, since in your gentlest pastimes you are still formidable; you do more with your songs than others do with their cannons.*“ (Boyd 1992, 241). Za cyklus politických písní se označuje *Constitutions Chantées*, který obsahuje politické písně obou stran usilujících o vládu. Především šlo o hudební shrnutí

¹²³ <http://www.fordham.edu/halsall/mod/caira.html> (6. dubna 2008)

devadesáti pěti politických článků, které se tímto dostaly do podvědomí lidí, kteří neuměli číst a psát, a byly rozděleny do dvou skupin podle politického přesvědčení. Obě strany pouze spojovala nenávisť k společnému nepříteli, Anglii, i když Marchant zdůrazňoval, že nepřítel uvnitř Francie znamenal větší zlo než za jejími hranicemi (Boyd 1992, 249).

Za hlavní důvod, proč se skládaly nové texty na staré melodie (*timbre*), se považovalo rychlejší naučení nových politických textů. Většina starých melodií pocházela z opery *comique* nebo z *vaudeville*. Tato souvislost poukazuje na *opéru comique* jako na pojítka mezi vzdělanou vrstvou aristokracie a negramotnou částí obyčejných lidí. Podobnou paralelu bychom mohli spatřovat v Kittlově opeře, kdy se Kittlova revoluční píseň *Ca ira* stala populární po premiéře jeho opery a zněla v ulicích Prahy. Ve Francii však byly určité melodie vybírány záměrně, jak se tomu dělo v případě pijácké melodie *Aussitot que la lumière*, která tímto chtěla vyjádřit opileckou souvislost mezi touto melodií a volenými hodnostáři vlády. Určitým písním se ponechávaly některé části z původního textu (refrén), aby se tak dala najevo ironie, která se vynořila v patřičném kontextu. Například Marchant tímto způsobem dává v parodovaném textu najevo svůj nesouhlas s novou konstitucí:

Původní text

“It is said that the English wished to retake Granada from the valiant Admiral Biron, who seemed to be ill. Each had the appearance of a dragoon, *La fari dondaine, la fari dondon*, and courage as well, Biribi, *in the Barbary style, my friend*.” (Boyd 1992, 251).

Parodovaný text

“Our constitution is the model for others; it is admired by the Huronians, so fine is it. It looks good, it has style! *La fari dondaine, la fari dondon*, I will be faithful to it also, thank God, *in the Barbary style, my friend*.” (tamtéž).

Písně, které se staly součástí tzv. zpívané konstituce, se později používaly i k pedagogickým účelům. Bohužel se nám dochovaly jen písně, které propagoval Marchant, ale písně z „druhé strany barikády“ známe jen z reakcí na Marchantovy písně. Zpívaná konstituce (*the sung constitution*) zastávala didaktický pohyb vpřed během Velké francouzské revoluce.

Píseň *Ca ira*, kterou Kittl použil ve své opeře *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, napsal jistý Ladré, který sám sebe nazýval „mistrem balla“ (Hemmings 1987, 39). Její text se pojil s melodií *Le Carillon national*, které se dostávalo vysoké popularity v tanečních domech. Píseň zpívali původně dělníci při přípravě festivalu *Fête de la Fédération* na Champ de Mars.¹²⁴ Fráze *Ca ira* (Bude to uděláno, budeme spokojeni.)

¹²⁴ Champ de Mars se ukázalo jako nejvhodnější místo pro konání francouzských republikánských festivalů, protože se nenašlo jiné prostorné místo pro seskupení mnohatisícových zástupů lidí (Hemmings 1987, 53).

se považovala za obranu rétoriku proti skeptikům, kteří nevěřili, že se amfiteátr na zmíněný festival podaří dokončit v čas:

„Ah! ca ira, ca ira, ca ira,
Le peuûle en ce jour sans cesse répete.
Ah! ca ira, ca ira, ca ira,
Malgré les mutins tout réussira.“ (Hemmings 1987, 50).

Ca ira se stala velice rychle populární a hrála se ve vojenských regimentech, v divadlech a při setkávání patriotů.

Za další z důležitých písňových typů, který se přímo objevuje v Kittlově opeře, považujeme revoluční hymnus. Tento termín označoval hudební díla pro sbor s doprovodem nástrojů, která byla zkomponována pro veřejné festivaly Francouzské revoluce (Charlton 1980, 240). Hymny by se daly vykládat jako kombinace básně s hudbou pro zvláštní příležitost, pro každoroční provedení.¹²⁵ Objevily se i triumfální a pohřební hymny, které byly provedeny pouze jednou.¹²⁶

Marie-Joseph Chénier, nejvýznamnější básník, a skladatel Francois Joseph Gossec patřili mezi nejznámější umělce, kteří spolupracovali na vytváření hymnů. Monopolní postavení těchto umělců však vedlo i k protestům. Gossecovy hymny však vykazovaly negativní složku protože byly zkomponovány až příliš komplikovaně, než aby se mohla pěvecky připojit i veřejnost, čemuž neprospěl ani fakt, že text se zpíval latinsky.¹²⁷ V revolučním období, když se dostaly na scénu republikánské festivaly, Gossec už neměl tolik síly, kvůli svému věku, aby dostatečně rychle reagoval na poptávku a změny v politické situaci. Zvláště když skládal *Hymne á l'Être Supreme*, musel shánět několik tisíc zpěváků, kteří nebyly hudebně vzděláni a žádalo se po nich, aby bez zkoušky účinkovali na slavnostním festivalu (Hemmings 1987, 49).¹²⁸ Nakonec však Jacques-Louis David, který zastával organizační funkci festivalu, dosáhl vynikajícího výsledku, který by se dal označit jako *Gesamtkunstwerk*, ke kterému přispěly malby, sochy, hudba, architektura a poezie (Hemmings 1987, 55). Za hlavní smysl těchto hymnů se považovalo zapojení co největšího počtu lidí do události, která obsahovala revoluční podtext. Nejenže se tyto festivaly

¹²⁵ Festivaly, které se konaly každoročně v období 1790-1800 byly sepsány Pierrem, například Den Bastilly (14. července), povstání 10. srpna 1792, založení Republiky (22. září 1792), poprava Ludvíka XVI (21. ledna) a další (Charlton 1980, 240).

¹²⁶ Mezi tento typ bychom mohli zařadit například Hymnus pro převezení ostatků Voltaira na Panthéon (4. dubna 1797) nebo Hymnus na Robespierovu počest (Charlton 1980, 240).

¹²⁷ Gossecovo *Te deum*, které poukazuje na špatné skutky králů a tyranů, ale nezmiňuje žádné problémy novodobého tehdejšího režimu, se spíše blíží koncertnímu motetu než hudebnímu kusu směřovanému pro široké masu lidí. Tuto skladbu složil Gossec pro uzavření festivalu *Fete de la Fédération* (Boyd 1992, 228).

¹²⁸ Zpěváci pro *Suprême* festival se sháněli v celé Francii. V prázdných školách, kostelech a kavárnách aspoň zběžně nacvičovali hymnus (Hemmings 1987, 49).

uskutečňovaly za účasti početných hudebních a pěveckých ansámbľů, ale byly pořádány na veřejných prostranstvích, kde se shromáždilo obrovské množství lidí, kteří naslouchali (Boyd 1992, 225). To znamenalo, že revoluční ideje se předávaly i lidem, kteří neuměli číst a psát ani se nijak hudebně neangažovali (Hemmings 1987, 38). Na druhé straně se musí zdůraznit, že nevzdělaná vrstva lidí jen těžko mohla chápat veškerou symboliku, která doprovázela slavnosti.

Festival *Fete de l'Supreme* se odlišoval od ostatních tím, že se pořádal k určitému výročí nebo k určité události. Hlavní rozdíl však spočíval ve vytvoření novodobého typu náboženství. Poté, co se zrušilo římsko-katolické náboženství, rozhodovalo se, zda Francie bude směřovat vpřed čistě světským způsobem či nikoliv. Nakonec se pod tlakem Robespiera prosadil deismus jako oficiální náboženství Francie.¹²⁹ Samotný festival byl zahájen těmito slovy: „*The people of France recognize the Supreme Being and the immortality of the soul.*“ (Hemmings 1987, 58). Republikánské festivaly používaly při komentářích i neoklasické inspirace z antiky:

“Man is the greatest object in nature, and the most magnificent of all spectacles is that of a great nation brought together in an assembly. No one can recall without emotion the national festivals of Greece; yet practically their only purpose was to hold contests involving physical prowess and dexterity, or at the most the talents of poets and orators. But all Greece was there; there was something greater to be seen than the games - the spectators themselves, the nation that had conquered Asia, the people whom republican virtues had sometimes raised to superhuman heights [...] How easy it would be for the people of France to give its assemblies a broader object and a nobler character! A system of national festivals, properly directed, would forge at the same time the gentlest of fraternal bonds and the most potent means of regeneration.” (Hemmings 1987, 58).

Gossecův hymnus *Supreme Being* vykazoval mnohé prvky slavnostního charakteru. Například každé sloce předcházela trumpetová fanfára a výstřel z kanónu. Podobnou zvukomalbu používal i Kittl ve své opeře, zvláště při bojových scénách. *Supreme Being* festival zakončil éru venkovních slavností po té, co došlo k odstranění Robespiera, který těmito festivaly chtěl nahradit slavnostmi svatých, které se slavily pod záštitou církve v předchozích letech.

Festivaly se konaly na náměstí u Bastilly nebo na *Champ de Mars*, aby tak uctily historické události nebo oslavu osobnosti padlé pro revoluční myšlenky (Pestelli 1984, 178). Festivaly neznamenal pouze zpěv lidí, ale zvláště dlouhá procesí, která putovala tiše nebo v burleskní atmosféře. Festivaly se nekonaly pouze v Paříži, ale v celé Francii v časovém období 1790-1794 (Hemmings 1987, 52). Jacques-Louis David představoval hlavního uměleckého vedoucího těchto festivalů, protože se mu důvěřovalo v revolučních otázkách,

¹²⁹ Deismus uznával Boha jako prapočátek všeho, ale nikoliv jako vládce současných přírodních zákonů (Klimeš 1981, 94).

dokonce i v období po revoluci. Nemáme přímé důkazy o tom, kolik zpěváků či instrumentalistů bylo zapojeno do těchto masových venkovních slavností, ale z dochovaných historických materiálů můžeme usuzovat, že doprovodné ansámby se pohybovaly od 30 do 70 členů a počet zpěváků mohl dosahovat i jednoho tisíce (Charlton 1980, 241). Pro hudební doprovod hymnů byla vytvořena dechová kapela, která nepostrádala mobilitu při procesích a hlavně obsahovala nástroje, které disponovaly hlasitým zvukem.¹³⁰ Dechová kapela byla rozšířena o žesťové nástroje, které se řadily k nejhlasitějším tehdejší doby a navozovaly slavnostní antickou atmosféru: *tuba curva* a *buccina*. U prvního nástroje došlo k rekonstrukci podle dobových obrazů. Kittl ve své opeře používal podobnou sekci dechových nástrojů s výjimkou antických nástrojů. Faktura se neustále střídala. Především šlo o expresivitu projevu, který se nevyhýbal fugatovému skládání. Z hlediska harmonických postupů se využívalo prvního, třetího a pátého stupně, přičemž melodická linka se svěřovala vysokým dechovým dřevěným nástrojům, například flétně či klarinetu. Vojenská kapela se vyžadovala především, jako doprovod vojska, které mířilo do války s okolními zeměmi (Hemmings 1987, 49).

Mezi typy revolučních hymnů můžeme řadit *Marseillaisu*. Tato původně vojenská píseň zpopulárněla a dočkala se různých úprav pro ceremoniální či divadelní příležitosti. *Marseillaise* původně následovala model *Ca ira* ve stavbě textové složky, ale došlo zde k jednomu výraznému rozdílu. *Ca ira* totiž vykazovala proměnlivý text, který se aplikoval na známé melodie v závislosti na měnící se politické situaci. Myšlenkově vyzařovala větší lehkovážnost, s tím, že vývoj revoluce se odehrával v dobrém směru, a prohlašovala, že jediné revoluce mohla završit politickou situaci. Dále tato skladba využívala prosté a opakující se melodie a samozřejmě ústní podání písně. Na druhou stranu *Marseillaise* neměnila text ve svých slokách, které byly zkomponované ve fixované formě a propagovala hrozbu války. Daleko více představovala realistické smýšlení o revoluci, využívala více šokujícího dopadu na lidské smysly a při tom použila pomalejší tempo, které zdůrazňovalo pochodovou formu (Mason 1996, 99). *Marseillaise* ukazuje jasnější myšlenku než *Ca ira*, ve které se musí hledat hlavní pointa, na druhou stranu se *Marseillaise* nebere jako příliš fixovaná forma, pokud se bere v úvahu její kontext a přivlastňování k určitým událostem během Velké francouzské

¹³⁰ Doprovodná kapela při procesích vznikla díky Bernardu Sarrettovi, který transformoval hudebníky z francouzské Národní gardy, což byla skupina asi 45 hudebníků, kteří se adaptovali na nové venkovní prostředí a doprovázeli venkovní republikánské festivaly. I když Sarrett neoplýval hudebním talentem, dokázal předvídat, díky svým organizačním schopnostem, potřebnost vojenské hudby během revolučního období. Toto uskupení v roce 1793 povýšilo na Národní hudební ústav a v roce 1795 se z něj stala Pařížská konzervatoř (Pestelli 1984, 178).

revoluce. Rouget de Lisle, autor revoluční písně (25. dubna 1792), použil klasické formy pro hymnus, když použil základní model sloka – refrén, což mohlo být různorodým způsobem variováno, přičemž sloky se zpívaly za účasti jedno či více sólistů, ale refrénu se vždy ujal mužský sbor (Charlton 1980, 241).

V závěru druhého dějství Kittlovy opery můžeme vidět silnou souvislost mezi *Marseillaisou* a Kittlovou písní *Ca ira*. Podle textové stránky se totiž Kittlova *Ca ira* více přibližuje svou agresivností *Marseillaise* než konzervativnějšímu originálu *Ca ira*:

Ca ira v Kittlově opeře:

„Do boje, vzhůru! Přátelé,
k pomstě teď všichni spějte!
Možná, že krev se proleje,
z ní všichni zisk svůj mějte!
My nejdeme milost udílet,
řešením smrt je, stůj co stůj!
Zákon pomsty nás vede vpřed!
Obětuj každý život svůj!“ (Petránek 2003, 158).

První sloka a refrén Marseillaisy:

1. „Vzhůru, děti vlasti,
den slávy nadešel!
Proti nám tyranie
zvedá svůj krvavý prapor!
zvedá svůj krvavý prapor!
Slyšíte v našem kraji
řev divokých vojáků?
Přicházejí vraždit naše děti,
naše ženy v naší náruči!

Ref.: Do zbraně, občané!
Šikujte se pod prapory!
Vzhůru! Vzhůru!
Nechť krev nečistá napojí
brázdy našich polí!

4. Třeste se, tyrani! A vy, zrádci,
hanbo celé země!
Třeste se! Vaše otcovražedné plány
dojdou konečné odplaty!
Každý je vojákem připraveným
k boji proti vám.
Padnou-li naši mladí hrdinové,
země zrodí nové,
odhodlané k boji.“¹³¹

Dvojznačnost, o které již padla zmínka, se dotýká i *Marseillaisy*. Složil ji totiž francouzský voják royalista, na rozkaz svého majora, který prohlásil, že *Ca ira* není dostatečně vhodná pro pořádné vojáky. Původně se *Marseillaise* jmenovala *Chant de guerre*

¹³¹ http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1_hymna (25. ledna 2008)

pour L'armée du Rhin. Tato píseň byla přivezena do Marseille, kde na východě zdomácněla jako píseň armády royalistů, kteří bojovali proti cizím nepřátelům, ale na jihu se stala hymnou radikálních republikánů *fédérés*, kteří chtěli svrhnout monarchii známých. *Marseillaise* se stala populární, když 30. července 1792 došlo ke svržení monarchie. Tato píseň dokonce nahradila *Ca iru* a začala se používat v různých kontextech. Ironií však zůstává, že autor *Marseillaisy* podporoval monarchii a rozhodně nesdílel nadšení pro revoluční aktivity ve Francii, pro které se tato píseň stala hlavní ikonou.¹³² Na druhou stranu se musí zdůraznit, že *Marseillaise* textově přesně nevyjadřuje, zda podporuje royalisty či republikány. Proto pokud *Marseillaise* zdůrazňuje boj proti nepříteli, záleží pouze na postoji a interpretaci, kdo se v dané situaci za nepřítele považoval. Tento fakt dával *Marseillaise* široké uplatnění a proto i velikou oblibu. Přes všechny tyto dvojznačnosti si však *Marseillaise* vydobyla postavení hlavního symbolu Francouzské revoluce a zastřešovala tak všechny písně, které se objevovaly na scéně během revolučního období a které nevykazovaly takovou jednotnost, jak se mohlo na první pohled zdát.

Stejně tak jako Kittlův revoluční pochod, tak i *Marseillaise* došla nesmírné popularity. Odpověď na otázku, proč se tomu tak stalo, bychom mohli hledat v obou případech v politické situaci a ve způsobu zkomponování daného hudebního kusu. Výčet prvků, které nyní uvedu, se v leccem dotýká i Kittlovy opery. Úspěch *Marseillaisy* spočívá v naivní, avšak živelné síle uchopit srdce a mysl široké veřejnosti. Autorovi *Marseillaisy* se nedostalo vzdělání ani v hudbě ani v básnictví, přesto jsou jeho texty napsány v jednoduchém, ale výmluvném jazyce. Rouget vložil do své písně nový smysl a mínění, jakým způsobem mohla být revoluce úspěšná. Obsah textu totiž vypovídá o úsilí a boji, který nebude jednoduchý, protože se jedná o jinou situaci, kdy lidé musí bojovat proti nepříteli, aby si zachránili svou vlastní svobodu a nezávislost. Navíc popularita *Marseillaisy* zapříčinila všeobecnou spojitost písňové kultury s vyburcováním a probuzením lidí, kteří se spojili nejen proti cizím nepřátelům, ale i proti nepřátelům revoluce. Z tohoto důvodu se *Marseillaise* považovala, díky své hudebně-poetické geniálnosti, za hlavní impuls, který zapříčinil, že píseň jako taková, se stala hlavním prostředkem revoluce a revolučních událostí, které přispěly k popularitě písní. Oblíbenost *Marseillaisy* skončila s nástupem Napoleona, který ji považoval za čistě revoluční píseň a proto ji zakázal zpívat za své vlády (Hemmings 1987, 51). Avšak pokaždé, když došlo k politickým změnám a jedna vládnoucí strana

¹³² *Marseillaise* se stala národní písní 14. července 1795, kterou zinstrumentoval Berlioz v roce 1830, a prohlášena za národní hymnu Francie v roce 1879.

nahrazovala druhou, *Marseillaise* se neoficiálně zpívala v ulicích, i když už obsahovala značné hudební odchylky od původního originálu.

*Marseillaise*¹³³

FRANCE La Marseillaise

Words and music by
CLAUDE-JOSEPH ROUGET DE L'ISLE (1760 - 1836)

Alla marcia

1. *Al - lons en - fants de la Pa - tri - e, Le jour de*
gloire est ar - ri - vé. Con - tre nous, de la ty - ran -
ni - e, L'é - ten - dard sang - lant est le - vé, l'e - ten -

¹³³ <http://www.marseillaise.org/english/score.html> (6. dubna 2008)

10

dard — sang-lant est le - vé. En - ten - dez - vous, dans les cam-

p

13

pag - nes Mu - gir ces fa - rou - ches sol - dats. Ils

cresc.

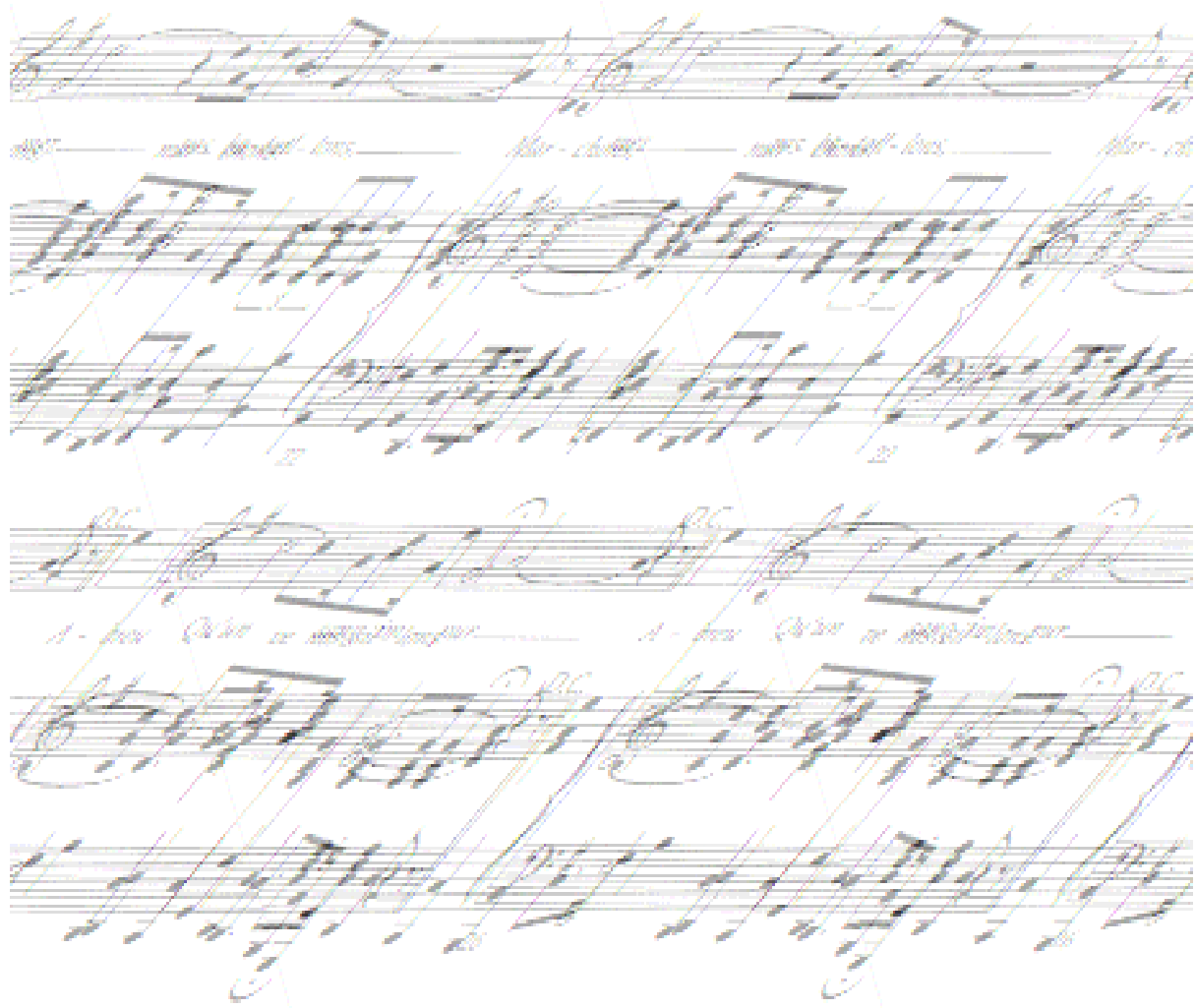
16

nien - nent jus - que dans nos bras é - ger - ger vos fils — vos com-

19

pag - nes. Aux ar - mes ci - toy - ens! For-

ff



V hymnech se velice často objevovaly prvky vlastenectví, patriotismu a vzpomínání na slavná vítězná tažení, o čemž svědčí válečná píseň *Ca ira La Carmagnole* (1792). Samotné slovo *Carmagnole* poukazuje na zvláštní druh úzkého kabátu, který nosili obyvatelé Marseille z nižších tříd (Hemmings 1987, 52). Tato píseň obsahuje variováný text plný válečného násilí a hudebně vychází z *Marseillaisy* (Mongrédién 1996, 42). Podobné prvky se vyskytují v Kittlově opeře, protože ta vykazuje několik obrazů týkajících se válečných tažení, vzpour a bojů. Proto pravděpodobně Kittl zvolil hudební tvar některých čísel své opery takový, který obsahuje tolik podobností s tehdejšími válečnými písněmi. Další paralela Kittlovy opery s těmito hymny by se dala vystopovat v tom, že většina hymnů byla napsána ve formě pochodů. Většina Kittlových hudebních doprovodů v souvislosti s revoluční či vojenskou tematikou byla totiž zkomponována pochodovým způsobem. Hymny se většinou staly součástí pochodů či procesí, kdy se směřovalo na určitá prostranství, kde se konal festival nebo se ukládaly ostatky významné osobnosti.

Po roce 1791, kdy bylo ve Francii krátkodobě oficiálně ukončeno katolictví, dostaly hymny novou funkci. Především se očekávalo, že hymny budou nositeli nové republikánské

ideologie, která bude takto rozšířena mezi masu lidu na veřejných prostranstvích (Charlton 1980, 241). Literární autoři těchto hymnů se snažili omezit básnické figury a naopak se snažili vyjádřit ve slokách hymnů podstatu revoluční myšlenky, jejíž textové zdůraznění se podporovalo přesnou akcentací v hudebním doprovodu. Politický kontext se považoval za hlavní hybnou sílu všech hymnů či revolučních písní. Dokonce i vláda si uvědomila, že hudba jim může pomoci na neoficiální politické scéně bojovat za jejich ideje. Proto se rozhodla založit *Nationale Institute of Music* a finančně podporovala kompozici revolučních hudebních děl. Můžeme se tak právem domnívat, že revoluce do jisté míry změnila hudební myšlení, které vyžadovalo používání jiných hudebních nástrojů kvůli venkovním představením. Dokonce vznikl nápad, aby se vydávala periodika *Magazin national de musique*, která by obsahovala, na způsob sborníků, vždy aspoň jeden hymnus, vlastenecký pěvecký sbor, vojenský pochod a vlasteneckou píseň, kromě symfonie, *rondeau* či *pas redoublé*, které se staly nedílnou součástí těchto sborníků v předchozím období (Pestelli 1984, 179).¹³⁴ Díky těmto faktorům došlo v období 1793–1794 k největšímu rozkvětu komponování písní ve Francii. Na druhou stranu můžeme konstatovat podle Jeana-Louise Jama, že hlavní a určující roli v období Francouzské revoluce zastávala Rougetova *Marseillaise*, *Chant du départ* od Méhula a Chéniera a konečně Gossecův *March lugubre* (Boyd 1992, 221).¹³⁵ Z historického pohledu tato hudba a poezie zastupovala přední místo v kontextu Velké francouzské revoluce. Ostatní vlastenecké písně spíše působily dekorativním dojmem a vyplňovaly tak vakuum kolem zmíněných „pilířů“.

Kittl nepatřil mezi ojedinělé hudební skladatele, kteří se nechali inspirovat hymnickou hudbou. Podle Charltona se totiž i Ludvig van Beethoven přiblížil velice blízko k tomuto hudebnímu stylu v poslední části své páté symfonie.¹³⁶ V této části jsou totiž patrné prvky, které mají mnoho společného s hymny, například charakteristický rytmus, melodii a harmonii. Dokonce snad Beethoven částečně citoval některé autory, kteří psali hymny.¹³⁷ Kittla bychom takto mohli zařadit do skupiny autorů, kteří použili tohoto stylu hudby v opeře, aby tak navodili revoluční atmosféru, která byla včleněna do děje opery.

¹³⁴ S tímto nápadem přišel Bernard Sarrette, který chtěl zmíněné periodikum tisknout a rozeslat do všech koutů země, aby se tak podpořila revoluce i v neoficiálních hudebních kruzích. Součástí tohoto periodika se stala i metodická příručka jak hrát na nástroje, které se používaly na festivalech: klarinet, lesní roh, fagot a trumpetu (Pestelli 1984, 180).

¹³⁵ Revoluční píseň *Le Chant du départ* oslavovala vítězství Francie nad Rakouskem (26. června 1794). Poprvé se zpívala na veřejnosti na festivalu k pátému výročí pádu Bastilly a dosáhla téměř stejné popularity jako *Marseillaise* (Hemmings 1987, 52).

¹³⁶ Nejen Beethoven, ale i skladatelé z Rakouska se seznámili s repertoárem hymnů (Charlton 1980, 241).

¹³⁷ Gossecovo *Aux mames de la Gironde* (1795) vykazuje četné podobnosti s Beethovenovou závěrečnou částí jeho páté symfonie.

Opery psané v období revoluce kladly velký důraz na libreto, avšak využívaly se hojně opery, které byly zkomponovány ještě před začátkem revoluce, například *Le nozze di Figaro* (1786) a *Don Giovanni* (1787) od Wolfganga Amadea Mozarta nebo Antonia Salieriho *Tarare* (1787). Tyto opery totiž vyzdvihovaly některé scény, které se nepřímo vyjadřovaly k revolučním myšlenkám, ač to nebyl jejich prvotní zájem. Stejně tak hudební myšlenky nevycházely z revolučního období, takže se nedá hovořit přímo o revolučních operách (Pestelli 1984, 176). V tomto směru bychom mohli nalézt i paralelu v Kittlově opeře. Kittl totiž podobně skládal svoji operu v předrevolučním období, které nastalo až po premiéře jeho opery (1848). Proto se můžeme domnívat, že jeho opera zpodobňuje pouze děj nastíněný libretem a nevykazuje svým prvotním záměrem podněcování ke vzpouře. K tomu došlo až díky spontánní reakci obecnstva, které vzhledem k tehdejší situaci vyčetlo z opery revoluční myšlenky aplikovatelné na tehdejší situaci. Za daleko příznačnější pro hudební tvorbu, odrážející současnou revoluční tematiku, se považovalo skládání hymnů, které se rodily přímo ze zkušeností revoluce.

Kittlova opera *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* může být chápána i jako politická opera, v jejímž podtextu se může najít ledacos skryto. Stejně tak se tomu dělo v průběhu revolučního období ve Francii. Skladatelé se totiž nacházeli pod silným tlakem politického dění (Mongrédién 1996, 52). Proto skládali opery pouze podle jednotného modelu, kdy docházelo někdy pouze k jedinému provedení díla. Například Méhul, Cherubini, Dalryac, Kreutzer a Berton spolupracovali na opeře *Le Congrès des rois* (Kongres králů), která končila zvoláním králů a královen v republikánských kostýmech: „*Vive la République*“, což po prvním provedení sklidilo kritiku kvůli cenzuře. Republikánské vládě se totiž nelíbilo, že aristokrati svým výstupem vyjadřovali spoujitost s vlastenectvím. Od roku 1789, kdy nastal velký „boom“ otevírání operních divadel, došlo v pozdějším období (1793) k výraznému posílení cenzury. Republikánská vláda si totiž uvědomila, že musí korigovat prováděné hry a opery, aby mohla kontrolovat vyvíjející se politickou situaci. Navíc se 2. srpna 1793 odsouhlasilo, že opery, které budou prezentovat republikány na scéně, budou dotovány vládou (Emmet 1996, 87). Na druhé straně, na vzdory republikánskému tlaku návštěvníci divadel dávali přednost operám, které vycházely z předrevolučního období nebo tematicky ze stejného základu, což se může chápat jako skrytý boj proti revolučnímu násilí, které se odehrávalo v ulicích Paříže (Emmet 1996, 90).¹³⁸ To znamená, že se republikánům ne zcela povedl výchovný akt, kdy chtěli prostřednictvím divadla a kontroly repertoáru vzdělávat

¹³⁸ Obecnstvo dokonce dávalo přednost v činohře komediím před hrami plných násilí, aby zapomněli na hrůzy, které se děly v pařížských ulicích (Hemmings 1987, 46).

obecenstvo podle svých politických záměrů (Hemmings 1987, 39).¹³⁹ U Kittlovy opery můžeme vidět stejný případ cenzury, kdy v roce 1848, kvůli politice Bachova absolutismu, docházelo k podobné cenzuře. Příznačný pro tuto operu je fakt, že jedenáct dní po premiéře opery vypukla revoluce v Praze, čímž si Pražané vykládali jisté paralely mezi jejich dobou a operou (Tyrrell 1991-92, 75). Pražská Národní garda dokonce převzala revoluční pochod z druhého dějství, který byl založen na francouzské revoluční písni *Ca ira*, v revolučním období. Původně svobodomyšlný text však musel být upraven před březnem 1848 vzhledem k rakouským cenzurním poměrům (Arbes 1958, 88).¹⁴⁰ Kittl chtěl původně použít ve své opeře na Wagnerův návrh *Marseillaisu* místo písně *Ca ira*, ale censura s tím nesouhlasila (Ludvová 1997, 465).

Jednorázový typ opery, který podporovala politická propaganda, však nezastínil ostatní typy oper, které se stále udržovaly na scéně. Revoluce totiž nevytvořila žádný nový typ umění, pouze instituce, které jistým způsobem korigovaly tematiku repertoáru, což se podobně dělo i v českých zemích. Navíc opery, které se komponovaly z politických důvodů neobstály dlouho na scéně kvůli rychlým změnám v politickém sektoru a také kvůli nízké hudební kvalitě, která byla zapříčiněna komponováním ve spěchu. Kittl svoji operu pravděpodobně neskládal ve spěchu, ale popularita jeho opery zřejmě odešla zároveň s revolučními událostmi a s nástupem moderní české hudby v čele s Bedřichem Smetanou.

Neopominutelnou součástí politického působení se stala censura, která zvláště v období konzulátu (1799) zasahovala do výběru a úpravy repertoáru, aby každá opera poukazovala na propagandu Napoleona.¹⁴¹ Revoluce tedy neměla přímý vliv na inspiraci autorů, kteří skládali operní díla, ale spíše se snažila hledat historické a hrdinské scény v operách, které by odrážely tehdejší revoluční tematiku (Emmet 1996, 88).

¹³⁹ Při každém představení v revolučním období byl účasten představení agent, který tajně kontroloval, jestli opera či hra nepřekračovala cenzurou dané parametry (Hemmings 1987, 40).

¹⁴⁰ Původně totiž měla být ústředním bodem celé opery svobodomyšlná píseň *Marseillaisa*, ale divadelní censura tomu zabránila (Arbes 1958, 88).

¹⁴¹ Před premiérou *Don Giovanniho* v Pařížské opeře dostal ředitel opery tento dopis od Prefekta císařského paláce tento dopis, který poukazoval na silnou cenzuru: „*It is the wish of his Majesty the Emperor that every play, new or revived, should be submitted for police examination before its performance. You will be kind enough to send a copy of the opera 'Don Giovanni' to the ministry of this department and scrupulously do the same for works to be performed in the future.*” (Mongrédien 1996, 55).

10. Revoluční opera po J. B. Kittlovi v českých zemích

Kittlova opera *Giuseppe und Bianca oder die Franzosen vor Nizza* nebyla jedinou operou, která zpracovávala či odrážela ve svém námětu revoluční tematiku. Za historickou operu s revolučními prvky bychom mohli považovat *Branibory v Čechách* (1866) od Bedřicha Smetany. Libretista Karel Sabina sáhl po historickém tématu z let 1278–1283, kdy po smrti Přemysla Otakara II. byl tehdejší německým císařem vnučen české zemi ochránce, braniborský markrabě Ota, zvaný Dlouhý (Hostomská 1955, 518). Ota pustošil české země a řídil se především německými zákony. Navíc mladého krále Václava uvěznil na hradě Bezdězu. Do tohoto historického času Sabina vložil revoluční myšlenky, které Smetana hudebně dokreslil. Postava Jíry zde zastupuje lid, který reprezentuje dobro proti zlým úkladům. „*Davové zpěvy v této opeře zachycují velké revoluční vlastenectví, z recitativních partií proniká energická údernost nové myšlenky; dramatická myšlenka mocně prostupuje každý detail skladby a spojuje jednotlivé hudební celky v souvislosti samého varu života.*“ (Hostomská 1955, 518).

Braniboři v Čechách se potýkaly s problémy při uvedení, když byly zapsány do soutěže o Harrachovu cenu.¹⁴² Problémy pramenily z umělecké i revoluční pravdivosti opery, která narážela na odpor opatrnických konzervativců. Smetanova opera odráží žhavě národní tón, odpor k cizímu násilnictví a zejména hnus nad „padouštvím odpadlíků“. Jan Neruda po provedení *Braniborů v Čechách* napsal krátký epigram, který vystihoval vnitřní smysl Smetanova díla: „*Ta hudba nemůže a nesmí za nic stát, za první: není tam nic do skoku, za druhé: je to hudba pokroku, za třetí: Smetana je demokrat a skoro z každé jeho árie se na nás šklebí demokracie!*“ (Hostomská 1955, 518).

Smetanova opera obsahuje množství zvrátů, které jsou založeny na únosech hlavních hrdinů a opětovném osvobození. Proto by se tato historická opera mohla klasifikovat jako tzv. osvobozenecký operní typ, stejně tak, jak tomu bylo u Kittlovy opery *Giuseppe und Bianca oder die Franzosen vor Nizza*.¹⁴³ Smetana s Karlem Sabinou rozdělili operu do tří dějství, která obsahují árie, pěvecká tria, balet či sborové scény.¹⁴⁴ Sbor, jako lid, se často prezentuje v ději. Nejpůsobivější scéna se odehrává ve finale celé opery, které mohutným,

¹⁴² Jan Harrach vypsál v roce 1861 soutěž o nejlepší českou operu (historickou a komickou). Smetana zadal svou operu do soutěže pod heslem „*Hudba – jazyk citu, slovo – myšlenky*“ (Mojžíšová 1998, 96).

¹⁴³ V opeře dochází především k častým únosům Wolframových dcer během nepokojů, které vznikly v Praze během vzbouření, když byl unesen mladý král do ciziny.

¹⁴⁴ Podle Hostinského Sabinovo libreto vykazuje málo společných prvků s ideálem hudebního dramatu. Otázkou však zůstává do jaké míry se na libreto podílel Sabina sám a zda nebyl ovlivněn Smetanou, jak to tvrdil Zdeněk Nejedlý ve svých přednáškách „*Zpěvohry Smetanovy*“ (1908), (Hostinský 1941, 390).

závěrečným sborem oslavuje pravdu a právo.¹⁴⁵ Smetana se snažil zapojit do opery masové scény, jak se tomu dělo ve francouzské velké opeře a s pomocí libreta, které využívalo pozadí braniborského vpádu do Čech v roce 1279 k odsouzení odrodilců schopných zaprodat vlast, dokázal úspěšně uvést svou operu na pražskou scénu v Prozatímním divadle (Mojžíšová 1998, 96).¹⁴⁶ Kromě Mozarta, Beethovena, Meyerbeera či Webera vycházel Smetana formálně z Wagnera, protože Smetanovy hudebně dramatické ideály a cíle silně souvisely s Wagnerovou koncepcí.¹⁴⁷ Na druhé straně však Smetana nechtěl svůj vzor „kopírovat“, protože by bylo pod jeho úroveň napodobování harmonických a melodických prvků (Hostinský 1941, 387). Smetana navázal také na Glucka, protože opera obsahuje dramaticky dobré recitativy a dramatické árie. Díky revolučnímu námětu si opera vyžádala dramaticky jednající sbory, jak se tomu dělo i u Kittla. Podobně jako Kittl Smetana kladl velký důraz na orchestr, což mohlo být způsobeno Wagnerovým vlivem, ale nedocházelo k překrývání zpěvu.

Třetí Smetanova opera *Dalibor*, na slova Josefa Wenziga, premiérována v roce 1868 v Novoměstském divadle v Praze, vykazuje opět paralely s revolučními ideály.¹⁴⁸ Děj čerpá z historických událostí konce 15. století. „*Střetnutí rytířské cti, beroucí do svých rukou právo, s královskou spravedlností, lidová podpora rytíře Dalibor, nenávisť ženy k vrahovi svého bratra prudce proměněná v oddanou lásku a víra v dosažitelnost štěstí až po smrti, to vše jsou romantické motivy, které Smetanu zaujaly.*“ (Mojžíšová 1998, 98). *Dalibora* můžeme považovat za dokonalejší provedení Smetanovy představy o vážné opeře s historickým námětem.¹⁴⁹ Tato historická opera s královskými prvky – například královny zpěvy, královský pochod – silně zdůrazňuje revoluční prvky.¹⁵⁰ Zpěv vykazuje deklamační ráz stejně jako v *Braniborech v Čechách*, i když melodický a místy zdobený (Novák 1954, 104). Celkově napsal Smetana operu v dramatickém až heroickém slohu, kdy hlasové obory odpovídají dramatickému sopránu, což byl part Milady. Na rozdíl od klasické revoluční tematiky, kde lid

¹⁴⁵ Finale: „*Budeš u nás. – Ať žije pravda, ať žijí práva, ať žijí vlasti ochráncové.*“ (Hostomská 1955, 521).

¹⁴⁶ Hostinský naopak tvrdil, že *Braniboři v Čechách* prezentují operu, která bojuje proti efektům velké opery Meyerbeerovského typu, kdy zpěvy končí zpravidla laciným efektem kadencí a fermat na vysokých tónech a kdy se výkonní umělci zaprodávají k hudebnímu trhání kulis (Hostinský 1941, 393).

¹⁴⁷ Smetana se setkal s typem velké opery, když dirigoval Meyerbeerova díla. Wagnerův vliv můžeme vidět především v *Daliborovi* a *Libuši*.

¹⁴⁸ Premiéra opery se konala u příležitosti velkolepé slavnosti položení základního kamene k českému Národnímu divadlu. Při poklepu pronesl Smetana památný výrok: „*V hudbě život Čechů.*“ (Mojžíšová 1998, 98).

¹⁴⁹ Vedle deklamatorního slohu některých scén nalézáme velké množství uzavřených scén, což by se podle Hostinského mohlo vysvětlovat jako Smetanův ústupek obecnstvu, které tíhlo ke starým formám (Hostinský 1941, 404).

¹⁵⁰ Za revoluční prvky můžeme považovat Daliborův vzdor a vyhrůžky králi před soudem nebo zpěv o svobodě na konci opery (Novák 1954, 112).

bojuje za svá práva proti utlačovatelům, v tomto případě sbor, tj. lid, národ, se účastní děje pozorováním a zpěvními poznámkami.

Opera trpěla kritikou konzervativců, kteří ji obviňovali z napodobování Wagnerových moderních postupů, avšak Smetana používal Wagnerovských leitmotivů zcela specifickým způsobem.¹⁵¹ V *Daliborovi* se objevují tři hlavní příznačné motivy: motiv Daliborův, Zdeňkův a motiv osvobození; jejichž častá přítomnost melodicky sceluje zpěvohru. Kritika zakrývala především hlavní znaky díla a to především symbolický význam námětu. V období romantismu si totiž české obrození vzalo postavu legendárního rytíře za symbol hudebnosti národa (Hostomská 1955, 525). Smetana hudebně podpořil myšlenku o ideálu svobody. Jinými slovy, Dalibor se považoval za píseň svobody.

Dalibor opět vykazuje několik paralel s revolučními prvky a nakonec i s Kittlovou operou *Bianca und Giuseppe*. Dalibor se totiž dostal do vězení, ze kterého se ho snažila osvobodit Milada. Stejným způsobem se snažila osvobodit Giuseppa Clara v Kittlově opeře. Avšak Cláře se Giuseppa podaří osvobodit, kdežto Miladě nikoliv. Obě opery vykazují četné tragické prvky v podobě úmrtí hlavních protagonistů, proto bychom je mohli klasifikovat i jako tragické opery.¹⁵² *Dalibor* vykazuje ve třech dějstvích uzavřené formy písně, dvojzpěvy a árie, přičemž jsou do opery vřazeny i sborové scény při výstupu zbrojnošů, kteří měli za úkol zachránit Dalibora z věže.

Pokud bychom brali v úvahu Wenzigovo libreto pro *Dalibora*, nemůžeme si nevšimnout nápadné souvislosti s operou *Fidelio* od Ludwiga van Beethovena, jejíž text zpracoval J. B. Treitzschke. Především hlavní myšlenka osvobození ženou se velice podobá u obou zpěvoher. V Beethovenově případě se jedná o manželku, která se chystá osvobodit svého manžela Florestana, a u Smetany dochází k pokusu o osvobození Dalibora jeho milenkou. Mezi oběma operami je však zásadní rozdíl v konečné fázi, kdy *Fidelio* končí skutečným osvobozením, kdy Leonora osvobodí Florestana, kdežto *Dalibor* vykazuje tragický konec, kdy Dalibor s Miladou umírají (Hostinský 1941, 239).

Dvořákova opera *Dimitrij* se blíží Kittlově opeře svojí historicitou a typem velké opery, která byla populární během Kittlovy éry i po ní. Dvořák však bral na vědomí i možnosti wagnerovské modernosti aplikovatelné na jeho operu.¹⁵³ Libreto napsala Marie Červinková-Riegrová a premiéra se konala v roce 1882 v Novém českém divadle v Praze.

¹⁵¹ Hlavním rozdílem mezi Wagnerovým a Smetanovým dramatem byla souvislost hudby a libreta. Wagner psal hudbu na míru svého libreta, kdežto Smetana komponoval pro operní libreto, které se svou básnickou koncepcí zásadně lišilo od Wagnerova modelu (Hostinský 1941, 238).

¹⁵² Ve Smetanově opeře umírá Milada a Dalibor je sťat, v Kittlově opeře umírá Bianca a Giuseppe je zastřelen.

¹⁵³ Díky kritice z wagnerovských řad se Dvořák snažil o přiblížení k wagnerovskému typu hudebního dramatu. Proto do opery později několikrát zasahoval.

Dvořák zkomponoval *Dimitrije* možná kvůli politické situaci, která zasahovala v českých zemích do produkce skladatelů. Jedním z angažovaných politiků byl František Ladislav Rieger, pro kterého, jako Staročecha, byla typická orientace na Rusko. Dvořákova opera, jako typ velké opery, pracuje s kontrasty. Například Dvořák stavěl polský mazur proti „ruským intonacím“.¹⁵⁴ Použil také velké masové scény, jak se tomu dělo v typu velké opery.¹⁵⁵ Krom toho se tato tematika zamlouvala slovansky orientované české společnosti, pro kterou byly scény z ruské historie zajímavé (Bellinger 1996, 91). Dvořák využil v opeře základní prvek velké opery a to sice, že chtěl, aby se vše odehrálo v několika velkých scénách. Jinými slovy, vše se odehrálo na „ulici“ zaplněné moskevským lidem, jako typické „tableau“ velké historické opery (Pospíšil 1992, 120). Dvořák se držel spíše jen patosu velké opery a snažil se o neobyčejně silné citové záběry, které přecházely až v realisticky pravdivou charakteristiku (Hostomská 1955, 574). Revoluční prvky v opeře znázorňují neustálé nepokoje kolem volby následníka carského trůnu. Tím totiž celá opera začíná a zároveň i končí. Dvořák následoval do značné míry Wagnera, Meyerbeera či Verdiho, protože se snažil zasahovat do spoluvytváření libreta kvůli správné dramaturgii opery (Pospíšil, 1992, 124).

Mezi další české opery, které čerpají z revolučních myšlenek ve svém námětu, považujeme operu o třech dějstvích od Antonína Dvořáka *Jakobín* (1889). Libreto, čerpající z části svým námětem z Velké francouzské revoluce, napsala Marie Červinková-Riegrová 1881–1894 (Kuna 1982, 247). Libreto zaujalo Dvořáka především svojí hudební náplní celého děje, protože hudba v příběhu vystupuje jako usměřovatel života. Dvořák se ve své opeře přichýlil k typu francouzské lyrické opery s realistickým zachycením postav (Hostomská 1955, 577). Opera se skládá z árií a uzavřených čísel, které jsou mistrovsky sevřené do celkového rámce a proudu díla.¹⁵⁶ Dvořákovi se podařilo vytvořit dramaturgii staré operní formy. Opera vykazuje však jen vzdálený dotyk s Velkou francouzskou revolucí. Vlastně se v opeře objevují pouze obavy z revolučních či buřičských nálad, ale nedochází k přímé konfrontaci revolučních myšlenek tak, jak tomu bylo například u Kittla, který svoji operu podporoval častými sborovými scénami. Dvořák použil sborové scény pouze v úvodu a závěru, což nebyl klasický případ revoluční opery.

Původní verze libreta se blížila svým charakterem komické opeře s mnoha úsměvnými situacemi, ale Červinková-Riegrová se ve své třetí verzi začala dotýkat silněji revolučních

¹⁵⁴ Dvořák však použil k naplnění ruského lokálního koloritu jiný slovanský tanec, furiant.

¹⁵⁵ Dvořák nepojímá sbor jako vypravěče, ale sbory zaujímají úlohu kolektivních dramatických osob, které jsou přívrženci Borise Godunova a Dimitrije (Pospíšil 1992, 119).

¹⁵⁶ Árie a čísla jsou vystavěny na stejném konceptu jako *Trubadůra* od G. Verdiho, což přiznal samotný Dvořák.

prvků. Například více vystupuje do popředí feudální šlechta, která nesouhlasí s propouštěním nevolníků na svobodu (Kuna 1982, 261). Pátý výstup prvního jednání dokazuje revoluční podtext opery:

„Kancelářský (o starém hraběti): „Měl syna, ale nezdárného.“ – Hrabě (živě): „Vy jste jej znal?“ Kancelářský: „Já neznal jej. On v pařížských byl školách v učení a tam, jak pravili, tak divně sobě smysly splet, že když se navrátil, svět celý na ruby chtěl obracet, úřední důstojnosti sobě nevážil – a dokonce prý – já věřit tomu nemohu – slyšte! (s důrazem a hrůzou!) robotný lid na svobodu chtěl propouštět!“ Jiřík: „ať mu Pán Bůh požehná, sláva mladému hraběti!“ Kancelářský: „Ty voláš sláva! Ty holobrádku! Ty bloude! – Poddané propouštět! Kam by přišel svět, kam stará privilegia, moc stavů, vážnost úřadů? Ten mladý svět rozum nemá...on volá sláva!...“ Hraběnka: „tak nechte jej – a rcete nám, zda starý hrabě na svého syna již nevzpomíná?...“ Kancelářský: „On jej zatratil jako buřiče, nezdárného syna zavrhl a jméno jeho před otcem vyslovit je přísně zakázáno. Však dlouho dost, tak praveno, choutkám svého syn shovíval ke prosbám matčiným, ale když syn jeho tak dalece se zapomněl, že sprostou měšťanskou dceru za ženu pojal a s tou ničemnicí do světa utekl...“ (Kuna 1982, 263).

Zmíněný úryvek dokazuje jednu z hlavních idejí díla: vliv osvícenské filozofie na mladou generaci šlechtického stavu, i vzdálený ohlas idejí Velké francouzské revoluce v českém prostředí. Jaroš, zatracený syn starého hraběte, měl totiž představovat domnělého přívržence Jakobínů (Kuna 1982, 266).

Jakobín je vystavěn na konfrontaci dobra a zla, kdy reprezentant dobra – hrabě, nemá ponětí, že jej oklamává kancelista, který ztvárňoval negativní postavu v opeře. Nakonec hrabě prohlédne, kde stojí dobro a padoucha usvědčuje z intrik za jáсотu lidu. Baron Adolf má na svědomí několikrát uvěznění svých protivníků, kteří jsou následně osvobozeni, proto můžeme říci, že Dvořákova opera obsahuje i prvky tzv. osvobozenécky opery. Interpretace opery vykazuje strach lidu z Jakobínů a nezištnou víru ve svého krále.

Tímto výčtem oper bylo naznačeno, jakým způsobem se ubírala opera v českých zemích po Kittlově opeře v souvislosti s revolučními náměty. Zmíněné opery však nevykazují zřetelnou souvislost s revolucí tak jako v případě Kittlovy opery. Hlavní důvod bychom mohli nalézt ve vývoji politických událostí. Během Bachova absolutismu nastala atmosféra strachu a udávání, kdy se silně projevovala cenzura. Nikdo si nechtěl způsobovat problémy, proto se museli držet zřejmě zpátky i skladatelé, aby revoluční myšlenky neprezentovali tak markantně v českých operách. Navíc zmíněné opery byly napsány s časovým odstupem od revolučního období, proto i jejich recepce byla hodnocena jiným způsobem než u Kittlovy opery, která byla premiérována téměř současně s pražskou revolucí v roce 1848.

11. Závěr

Magisterská práce měla ve svém zorném poli několik cílů. Jedním z prvních zorných polí byla samotná opera a její autor. Opera, která se řadí mezi velice zdařilá díla devatenáctého století pocházející z českých zemí, však dnešnímu recipientovi není příliš známá, proto bylo jedním z úkolů osvětlit samotnou operu z několika méně tradičních pohledů, než jak jsme zvyklí. Kromě všeobecné hudební analýzy byla opera včleněna do českého i evropského kontextu hudební produkce a byla tak srovnávána s ostatními operami. Především se zdůrazňovaly prvky, které se objevovaly v ostatních operních modelech v Evropě (Německo, Itálie, Francie).

Za jeden z nezvyklých způsobů analýzy, založené především na srovnávací metodě, považuji tzv. osvobozené měřítko, které bylo jedním z jednotících elementů při analýze Kittlovy opery. Tento způsob, jak se ukázalo, není příliš běžný, protože v literatuře se na tyto prvky poukazyvalo jen výjimečně. Proto kapitola, která se zaměřila na tuto problematiku, vyžadovala spíše porovnávání dějových prvků než vlastní hudební struktury.

Dospěl jsem k závěru, že se Kittlova opera přiklání k revoluční opeře, která je založena na koláži různých prvků. Tím docházíme k tomu, že si byl Kittl vědom svého hudebního okolí, vůči němuž nezůstával imunní. Tento fakt jistě podpořilo i časté cestování do ciziny, kde se setkával s jinými koncepcemi oper. Proto jeho opera v sobě spojuje italskou zpěvnost spojenou s decentní orchestrací, kde jsou podbarvovány hlasy. Dále se snažil ve své dramatické koncepci přiblížit Wagnerovi, který ovlivnil operu už samotným faktem, že k ní složil libreto. Ve francouzských vzorech se Kittl mohl inspirovat v tom smyslu, že převzal alespoň částečně výstavbu hromadných scén a princip lokálního koloritu tak, jak se tomu dělo například u Meyerbeera. O změnách tzv. živých obrazů, tzv. tableau, se však dnes můžeme přesvědčit jen stěží, protože se nám nezachovala žádná vizuální nahrávka, která by mohla tuto domněnku potvrdit či vyvrátit a navíc dobové zprávy se spíše zaměřují na výkony jednotlivých zpěváků a celkového působení představení na diváka, než abychom se dozvěděli informace o scénických detailech. Všechny střípky operní mozaiky sceluje historické téma opery a revoluční charakteristika, což je nakonec uzavřeno tragičností celé opery.

Hlavním úkolem magisterské práce však bylo zasazení opery do revolučních událostí. Z tohoto důvodu práce vykazuje několik přesahů jak do historické, tak i politické sféry. Všechny kapitoly práce spojuje revoluční prvek. J. B. Kittl svoji operu totiž premiéroval v revolučním roce 1848, což se určitým způsobem promítlo do celkové koncepce práce. Důkazem toho je použití lokálního koloritu, který znázorňoval revoluční atmosféru především

včleněním a využitím nástrojů z vojenské dechové kapely tak, jak se tomu dělo během Velké francouzské revoluce na venkovních festivalech. Proto se práce zabývá tím, jaké typy skladeb skladatel přejal z hudební praxe osmnáctého století (1789–1793). Po srovnání Kittlových částí opery, kde se zpívají revoluční písně (*Ca ira*), s revolučními písněmi, které se provozovaly během Velké francouzské revoluce, docházíme k závěru, že Kittl sice nepoužil v opeře doslovných citací revolučních písní či hymnů z osmnáctého století, ale charakterově a textově se velice přiblížil skladatelům, kteří se tomuto typu skladeb ve Francii v revolučním období věnovali.

Cílem práce nebylo pouze hledat revoluční prvky na hudební bázi, ale také se soustředit na textovou stránku libreta. Proto se přikročilo i k textové analýze, kde se porovnávají části revolučního textu Kittlovy opery, což je zároveň i Wagnerův text, s texty revolučních písní či hymnů, které se provozovaly během Velké francouzské revoluce. Pokud však chceme analyzovat libreto Kittlovy opery musíme brát v úvahu i fakt, že došlo k určitým úpravám textu, protože Kittl zcela nesouhlasil s Wagnerovým pojetím a revolučními prvky. Do jisté míry práce řeší i rozpory libreta mezi Wagnerem a Kittlem a snaží se jejich postoje vysvětlit i z politického hlediska, protože politická atmosféra silně souvisela s obsahem tehdejších prací. Jak se ukázalo, tak hlavní rozpor spočíval v rozdílném přístupu k řešení revolučních událostí, kdy Wagner podporoval dějinné události a jejich neodvratitelný konec, kdy většina vždy přemůže menšinu. Naopak Kittl se spíše přikláněl k dosažení revolučních ideálů prostřednictvím individuálních hrdinů. Rozdíly mezi jejich koncepcí pravděpodobně pramenily z odlišného způsobu hodnocení revoluční situace, kdy Wagner působil rozhodnějším dojmem, kdy chtěl obecnost šokovat závěrem, kdežto Kittl se zřejmě obával cenzury či možných následků po premiéře, tak se neuchýlil k tak viditelně zdrcujícímu závěru plného emocionálního vypětí, jaký původně zamýšlel Wagner. I když Wagner řešil s Kittlem jisté rozpory, jejich spolupráci bych hodnotil kladně, protože se navzájem povzbuzovali při komponování jejich oper a navzájem se zvali na jejich premiéry. Navíc „využívali“ vzájemné známosti k tomu, aby prosadily svá hudební díla v českých či německých zemích, jak ostatně dokazuje jejich korespondenční styk.

Samotná opera je spojena s politickým podtextem revolučních událostí, které se odehrávaly na jaře v roce 1848. V létě toho roku totiž Wagner navštívil Prahu, kde se setkal s Kittlem. Wagner dokonce tvrdil, že si Kittl přičítal osobně vzpouru české strany proti rakouské nadvládě kvůli zhudebnění Wagnerova operního textu „Francouzové před Nizzou“, z kterého tak zpopulárněl revoluční sbor (Tarantová 1938, 152). V tomto ohledu bychom mohli vidět jistou asociaci s *Němou z Porticci*, která byla také spouštěčem

revolučních událostí v Bruselu po své premiéře. Kittlova opera je tedy důkazem toho, jak funguje hudba či samotná opera ve vztahu ke společnosti. Opera v Kittlově případě fungovala jako útočiště pro skupinu lidí, kteří v ní vidí určitou naději, alespoň skrytou, kdy se mohla aspoň v kontextu vyjádřit nespokojenost z dosavadními podmínkami či systémem v zemi.

Po Kittlově opeře následovaly i další revoluční opery, ale už zde nebyl tak markantní revoluční element jako u Kittla. Smetanovy opery *Braniboři v Čechách* či *Dalibor* jsou příklady, kde se objevuje revoluční prvek, ale vždy v jiném kontextu. *Braniboři* spíše souvisí s národním cítěním a s osvobozením národa od cizího útlaku, kdežto *Dalibor* je pojat jako osvobozenecká opera, kde se revolučních prvků dotýkají individuální postavy. Stejně tak u Dvořákových oper *Dimitrij* nebo *Jakobín* se objevuje revoluční prvek v rozdílném kontextu. U *Dimitrije* se jedná o velkou operu, kde je kladen důraz především na sílu celku, kdy se revoluce ve smyslu změny režimu děje prostřednictvím velkého davu, kdežto u *Jakobína* se dovídáme o revolučním podtextu znovu od individuálních postav. Celkově bychom tedy mohli Kittlův vliv vystopovat ve zmíněných operách, ale zřejmě zde není přímá návaznost na Kittlovu operu, ale spíše se zmíněné opery dotýkají dílčích prvků Kittlova hudebně-dramatického díla.

O tom, že Kittlova opera byla nevšedním počinem svědčí především její úspěch při premiéře, na což poukazuje velký počet pozitivních kritik. I když s odezněním aktuálního revolučního roku 1848 došlo na čas k odmlčení, při každém znovunastudování si publikum i autoři kritik uvědomili, že Kittl svou operou zhmotnil zcela nevšední hudebně-dramatické dílo, jehož celkovou konzistenci propojoval revoluční prvek.

12. Resumé

Těžištěm magisterské diplomové práce je opera *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* od Jana Bedřicha Kittla. Práce se také zabývá pozadím Kittlovy opery, kdy staví operu do kontextu dějinného a hudebního vývoje v českých zemích. Především bylo uvedeno, které opery předcházely zmíněnou operu a které po ní následovaly. Operní typ Kittlovy opery se analyzoval na základě srovnávací metody s ostatními operami podobného typu v českých zemích i v zahraničí a to především v souvislosti s tzv. osvobozeneckým typem opery.

Za pojící element celé práce se považuje revoluční prvek. Kittlova opera pojednává o revolučních událostech devadesátých let osmnáctého století ve Francii a z tohoto důvodu srovnává diplomová práce revoluční elementy ve Francii a v Čechách. Práce zpracovává téma Velké francouzské revoluce kvůli silnému vztahu ke Kittlově opeře. Kittl totiž ve své opeře použil revoluční píseň *Ca ira*, která sahá svým původem do francouzských revolučních událostí.

Jedna z kapitol zpracovává význam skladatele Richarda Wagnera pro hudební a kulturní vývoj v Čechách. Také vydává svědectví o Wagnerově vztahu k Čechám, neboť Wagner s Kittlem udržovali úzké kontakty jak dokazuje bohatá korespondence mezi oběma skladateli. Wagner byl dokonce autorem libreta opery. Libreto bylo podrobena analýze, kde byly osvětleny sounáležitosti či odchylky od dobové praxe.

V časové periodě se práce zabývá především první polovinou devatenáctého století, ale občas dojde k vybočení z časového horizontu, v rámci vysvětlování paralel mezi Velkou francouzskou revolucí a Kittlovou operou.

13. Die Zusammenfassung

Den Schwerpunkt der Magisterarbeit bildet die Oper *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* von Jan Friedrich Kittl. Die Arbeit befasst sich auch mit den Hintergründen der Kittls Oper, indem sie die Oper in den Kontext der geschichtlichen und Musikentwicklung in den Böhmisches Ländern stellt. Vor allem wurde erklärt, welche Kompositionen der oben genannten Oper vorankamen und von welchen wurde sie gefolgt. Der Operntypus der Oper wurde analysiert, mit anderen Beispielen dieses Operntypus im Inn- und Ausland verglichen und dies vor allem im Zusammenhang mit dem Typus der so genannten Befreiungsoper.

Der rote Faden der ganzen Arbeit bildet das Thema der Revolution. Kittls Oper behandelt ja die Revolutionsbewegung der neunziger Jahre des 18. Jahrhundert in Frankreich und aus diesem Grund vergleicht diese Arbeit revolutionäre Elemente in Frankreich und Böhmen. Die Arbeit behandelt das Thema der Großen französischen Revolution wegen ihrer starken Beziehung zu Kittls Oper. Kittl hat nämlich in seiner Oper das revolutionäre Lied *Ca ira* benutzt, dessen Ursprung in der Revolutionsbewegung in Frankreich liegt.

Eines der Kapiteln behandelt die Bedeutung des Komponisten Richard Wagners für die Musik- und Kulturentwicklung in Böhmen, sowie seine Beziehung zu Böhmen, denn Richard Wagner und Kittl pflegten enge Kontakte, wie reiche Korrespondenz zwischen den beiden Komponisten belegt. Wagner war sogar der Autor des Librettos der oben genannten Oper. Das Libretto wurde untersucht und aufgrund seiner Zusammengehörigkeiten, sowie Abweichungen von der damaligen Praxis erklärt.

Im zeitlichen Kontext umfasst die Arbeit vorrangig die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Abweichungen von diesem Zeithorizont vor allem da, wo die wichtigen Parallelen zwischen der Großen französischen Revolution und Kittls Oper zu erörtern waren.

14. Summary

The main topic for this thesis is the opera *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*, written by Jan Bedřich Kittl. The work also focuses on the background to Kittl's opera which is kept in the context of historical and musical development in Bohemia. Above all, the author has highlighted those operas which preceded Kittl's and those which followed it. The kind of opera analysis of Kittl's work has been based on comparing it with similar operas both in Bohemia as well as abroad; above all, it has been compared with the so-called 'Rescue Opera' type.

The unifying item of the whole work is its revolutionary element. Kittl's opera deals with the revolution events of 1790s France; therefore, this thesis compares the revolutionary elements between opera in France and Bohemia. The work treats the theme of the French Revolution due to its strong relationship with Kittl's opera. Kittl used in his opera the revolution song *Ca ira*, which originates from French revolutionary events.

One of the chapters tells us about the significance of the composer Richard Wagner in terms of his influence on the musical and cultural development in Bohemia. It has also provided evidence about Wagner's attitude to Bohemia because he had good contacts with Kittl, as the rich correspondence between both composers, has shown. Wagner even composed the Libretto for Kittl's opera. The Libretto has been analysed along with the explanation for similar and different aspects from contemporary praxis.

The thesis is placed in terms of time in the first half of the nineteenth century; however, it diverts sometimes from the time period when the parallel between the French Revolution and Kittl's opera needs explanation.

15. Anotace magisterské diplomové práce

Příjmení a jméno autora: Švehla Jindřich

Název katedry a fakulty: katedra muzikologie, fakulta filosofická

Název diplomové práce: Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1847)

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Počet znaků: 184 000

Počet příloh: 13

Počet titulů použité literatury: 66

Klíčová slova: Jan Bedřich Kittl, Bianca und Giuseppe, opera (revoluční, osvobozenecká, historická, tragická), Francie, revoluce, rok 1848, korespondence, Richard Wagner, české země, libreto

Charakteristika:

Práce zpracovává operu *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza* od Jana Bedřicha Kittla. Jedná se o revoluční operu z roku 1848, proto byla práce založena na porovnávání revolučních prvků obsažených v opeře s tehdejšími operami, ale i hudebním materiálem pocházejícím z období Velké francouzské revoluce (1789). Práce obsahuje životopis J. B. Kittla, analýzu opery (hudební i dějovou – libreto), pojednání o vztahu Richarda Wagnera k českým zemím a Kittlově opeře a nakonec práce poukazuje na kontext Kittlovy opery v českých zemích, tzn. co jí předcházelo a co po ní následovalo.

16. Prameny

Prameny k opeře neskýtaly příliš širokou základnu pro studium této problematiky. Hlavním pramenem pro tuto práci byla partitura opery, která je uložena v archívu pražské konzervatoře. Naneštěstí se však autograf nezachoval kompletní, takže se nám dochovalo pouze druhé, třetí a čtvrté jednání opery. Kompletní partitura je zachována pouze formou klavírního výtahu, který však neobsahoval původní nezkrácenou verzi opery. Klavírní výtah je uložen i v Českém muzeu hudby v Praze. Kromě partitury jsou na pražské konzervatoři uloženy také jednotlivé party z orchestru a samozřejmě sólové pěvecké party, ze kterých se dalo vyvodit mnoho závěrů v souvislosti s původní podobou opery, vzhledem ke ztracenému prvnímu jednání. Například smyčcové party se dochovaly v kompletní podobě. Další pramen v podobě revolučního pochodu je uložen jak v archívu pražské konzervatoře, tak i v Českém muzeu hudby. Je s podivem, že Národní divadlo, které jako z posledních prezentovalo Kittlovu operu (2003) koncertním způsobem, nemá ve svém archívu žádné autografy či originály týkající se Kittlovy opery. Další nelichotivé zjištění, v souvislosti s Kittlovou korespondencí, nastalo po nenalezení Wagnerovy korespondence, která podle všeho měla být v archívu pražské konzervatoře, ale na druhé straně je zde korespondence s významnými osobnostmi uměleckého života, jejichž ukázky jsou uvedené v přílohách, například korespondence s Antonínem Aptom (1815–1887).

Vzhledem k nedostatku pramenů mohu považovat za pilíř pramenů audio nahrávku, která byla pořízena v roce 2003 při koncertním provedení opery. Bohužel tato nahrávka vykazuje četné úpravy, zvláště škrty, protože původní verze byla nepřiměřeně dlouhá pro dnešní a pravděpodobně i pro tehdejší posluchače. Jako důkaz rozdílnosti v původní a dnešní verzi slouží tabulka, která vykazuje počet původních taktů.

Holzknacht, Václav. *Jan Bedřich Kittl: Francouzové před Nizzou*, premiéra 15. května 1961
Program Národního divadla, opera, sezóna 1960-1961, 77. rok

CD nahrávka: Jan Bedřich Kittl: *Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza*
(Dirigent: Jan Chaloupecký, Režie: Martin Dostál, Vizuální koncepce: Martin Kollár,
Sbormistr: Pavel Vaněk, Dramaturgie Pavel Petráněk, nahráno: 20.3.2003 ve Stavovském
divadle, CD1 74:26, CD2 43:10, orchestr Národního divadla, Kühnův smíšený sbor

Dobové kritiky:

Bohemia, 24.2.1848

Österreichisches Theater und Musik-Album, 1848

Bohemia, 23.10.1849

Bohemia, 17.5.1850

Bohemia, 28.3.1852

Bohemia, 8.3.1857
Politik, 9.5.1868
Bohemia, 9.5.1868
Bohemia, 6.12.1870
Dalibor 3, 1875
Národní listy 22.9.1875
Politik, 23.9.1875
Hudební listy 23.9.1875, roč. 6
Politik, 23.9.1875
Světobzor 1875
Mladá fronta 18.5.1961
Lidová demokracie, 19.5.1961

Kompletní klavírní výtah opery: Vollständiger Clavier Auszug (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1853)

Autografy z opery:

partitura 2. jednání z opery (autograf, sign. 1C181/2)

partitura 3. jednání z opery (autograf, sign. 1C181/3)

partitura 4. jednání z opery (autograf, sign. 1C181/4)

Árie z opery: úprava pro piano a sólový hlas (sign. E244)

Dochovaný přepis předehry k opeře, klavírní úprava (sign. 2687)

Sólový part Giuseppa, sign. 4613, paralelně s německým textem je uveden i český.

Sólový part Bonattiho (autograf, sign. 4613)

Autograf revolučního pochodu z opery: Marsch aus der Oper: Bianca und Giuseppe oder Die Franzosen vor Nizza für das Pianoforte komponiert von Joh. Fried. Kittl, sign.59 a3953

Autografy korespondence:

Kittlova korespondence, kdy žádá Apta o zapůjčení árie ze svého sboru, 14.4. 1842 (autograf, sign. 2C198).

Dopis z 29 prosince 1867. Kittl líčí Aptovi svůj osud po penzionování. (autograf, sign. 2C207).

Kittlův dopis Jednotě pro zvelebení hudby v Čechách. Dovídáme se zde informace o violončelistovi Axmanovi. 19. listopadu, 1862 (autograf, sign. 2C206).

Sbírka francouzských písní a hymnů: Constant Pierre: *Le Magasin de musique á l'usage des fetes nationales* (Paris, 1895)

17. Literatura

- Arbes, Jakub. *Z divadelního světa* (Státní nakladatelství: Praha, 1958)
- Auber, Daniel Francois Esprit. *Němá z Portici* (Státní nakladatelství: Praha, 1960)
- Berlioz, Hector. *Paměti* (Praha, 1954)
- Bermach, Udo. 'Opera a politika', in: *Hudební divadlo jako výzva*, ed. Helena Spurná (Národní divadlo: Praha, 2004)
- Bohemia, oder Unterhaltungsblätter für gebilde Stände 28.3.1852, Periodical Volume Number: 25, Periodical Item Number: 51, s. 1-4
- Boyd, Malcom. (ed.) *Music and the French Revolution* (Cambridge: C.U.P., 1992)
- Branberger, Jan. *Konservatoř hudby v Praze* (Praha, 1911)
- Buchner, Alexander. *Opera v Praze* (Panton: Praha 1985)
- Černý, František. 'Vítězství maloburžoazního demokratického divadelního programu v českém souboru Stavovského divadla v Praze a nástup proti-Tylovské opozice', in: *Dějiny českého divadla II* (Nakladatelství Academia: Praha, 1969)
- Černý, K. Miroslav. 'Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice z let 1847–1883', in: *Hudební Věda* (Praha, 1985, XII, č. 3)
- Čubr, Antonín. *Malý průvodce dílem Antonína Dvořáka* (Edition Supraphon: Praha, 1986)
- Dalibor, Časopis věnovaný zájmům světské i církevní hudby a zpěváckých spolků československých, zároveň pak orgán "Matice hudební" s četnými přílohami hudebními, (Praha, Emanuel Starý), 1857
- Emmet, Kennedy. Netter, Marie-Laurence. McGregor, James. Olsen, Mark V. *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris: analysis and repertory* (Westport, Conn. and London: Greenwood, 1996)
- Gier, Albert. 'Libreto. Definice a perspektivy výzkumu', in: *Hudební divadlo jako výzva*, ed. Helena Spurná (Národní divadlo: Praha, 2004)
- Grout, J. Donald. Claude, V. Palisca. *A History of Western Music* (W. W. Norton & Company: New York, 1996)
- Hanslick, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*, překlad Jitka Ludvová (Editio Supraphon: Praha, 1992)
- Helfert, Vladimír. 'Richard Wagner und die Tschechische Musik', in: *Sonderabdruck Prager Rundschau* (Praha, 1933, s. 161-180)
- Helfert, Vladimír. 'Smetanismus a Wagnerianismus', in: *Hudební list* (Praha, 1911, s. 167-30)
- Helfert, Vladimír. *O české hudbě* (Státní nakladatelství krásné literatury: Praha, 1957)

Hemmings, H. W. J. 'Music and the Revolution', in: *Culture and Society in France 1789-1848* (Leicester U.P., 1987)

Hostinský, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* (Jan Leichter: Praha, 1941)

Hostinský, Otakar. 'Wagneriána', in: *Hudební listy* (č. 9, ročník II)

Hostinský, Otakar. *Hudba v Čechách* (Nakladatel Fr. A. Urbánek: Praha, 1900)

Hostomská, Anna. *Opera* (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění: Praha, 1955)

Charlton, David. 'The Nineteenth Century: France' in Roger Parker (ed.) *The Oxford Illustrated History of Opera* (Oxford: OUP, 1994)

Charlton, David. 'Rescue opera', in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, 1980 Macmillan Publishers Limited

Charlton, David. 'Revolutionary Hymn', in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, (Macmillan Publishers Limited: London, 1980)

Klimeš, Lumír. *Slovník cizích slov* (Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1981)

Kuna, Milan. 'Ke zrodu Dvořákova Jakobína'. In: *Hudební věda* 19, 1982, č. 3, s.245-268

Lissa, Zofia. *Nové studie z hudební estetiky* (Hudba a revoluce) (Supraphon: Praha 1982)

Ludvová, Jitka. 'Kittl, Jan Bedřich', in: *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2, E-Lom, (Oxford University Press, 1997)

Ludvová, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích* (Divadelní Ústav – Academia, Praha, 2006)

Macura, Vladimír. *Znamení rodu. České obrození jako kulturní typ* (Československý spisovatel: Praha, 1983)

Mason, Laura. *Singing the French revolution: Popular Culture and Politics, 1787–1799* (Ithaca: Cornwell U.P., 1996)

Mojžíšová, Olga (ed.) *Bedřich Smetana* (Národní muzeum: Praha, 1998)

Mongrédien, Jean, *French Music from the Enlightenment to Romanticism, 1789–1830* (Portland, OR: Amadeus Press, 1996)

Novák, Ludvík. *Opera a hudební drama* (Státní pedagogické nakladatelství: Praha, 1954)

Ottlová, Marta. 'Giacomo Meyerbeer v Praze 19. století', in: *Hudební divadlo jako výzva*, ed. Helena Spurná (Národní divadlo: Praha, 2004)

Ottlová, Marta. 'Libreto v proměnách staletí: znějící mlčení, Richard Wagner – libretista' in: *Harmonie* 2005/8

Ottlová, Marta. Pospíšil Milan, 'K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu', in: *OM* (Praha, 1984, č. 7, s. 200 – 206)

Ozoufiová, Mona. *Revoluční svátky 1789-1799* (CDK: Brno, 2006)

Pečman, Rudolf a Helfert, Vladimír. *Stavovské Divadlo* (Nakladatelství NAUMA: Brno, 2003)

Pestelli, Giorgio. 'Music and the French Revolution' in: *The Age of Mozart and Beethoven* (Cambridge: C.U.P., 1984)

Petránek, Pavel. *Jan Bedřich Kittl: Bianca und Giuseppe a dokumenty ke Kittlově operní tvorbě* (sborník k premiéře ND, 2003)

Pivoda, František. *O hudbě Wagnerově* (Praha, 1881)

Plantinga, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. (New York: W.W. Norton & Company, 1984)

Plavec, Josef. *Škroup František* (Orbis: Praha, 1946)

Plevka, Bohumil. 'Richard Wagner poprvé v pražské opeře', in: *Hudební Rozhledy* (Praha, 1978, č.9, roč. XXXI)

Plevka, Bohumil. *Liszt a Praha* (Editio Supraphon: Praha, 1986)

Pospíšil, Milan. 'Dramaturgie Dvořákovy velké opery (Dimitrij)'. In: *Hudební věda* 29, 1992, č 3, s. 118-124

Pospíšil, Milan. 'Vojenský kolorit v české opeře 19. století'. In: *Documenta Pragensia*, č.VI/2 (Archív hlavního města Prahy: Praha, 1986)

Quoika, Rudolf. 'Kittl, Johann Friedrich', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, vol. 7, (Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1958)

Reitterová, Vlasta. 'Richard Wagner – Nyní můžeme svobodně dýchat', in: *Harmonie* (Praha, 2005, č. 4, s. 28 – 31)

Rychnovsky, E. *Johann Friedrich Kittl* (Nakladatelství Orbis: Praha, 1904)

Scherl, Adolf. 'České divadlo v předvečer buržoazně demokratické revoluce a za revoluce (1834-1848)', in: *Dějiny českého divadla II* (Nakladatelství Academia: Praha, 1969)

Stapleton, Karl. Tyrell, John. 'Kittl, Jan Bedřich', in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, ed. by Stanley Sadie, (Macmilian Publishers Limited: London, 1980)

Stecker, Karel. 'K otázce smetanismu a wagnerianismu', in: *Hudební Revue* (Praha, ročník 4, číslo 5, 1911)

Šilhan, Antonín, 'Louis Spohr a jeho styky s Prahou', in: *Hudební revue 2* (Hudební Matice: Praha, 1909), s. 453-463

Štěpánek, Miloslav. *Richard Wagner a jeho dílo u nás* (Bratislava, 1935)

Tarantová, Marie. 'Dopisy Richarda Wagnera', in: *Tempo*, roč. 17 (Praha 1938)

Tarantová, Marie. *Jan Fridrich Kittl* (Praha, 1948)

Tyrrell, John. *Česká opera* (Opus Musicum: Brno, 1991-92)

Velká encyklopedie opery, spolupracovali Brigitte Regler-Bellinger, Wolfgang Schenck, Hans Wingking (Praha, 1996)

Veltruský, Jiří. 'Sémiotika opery', in: *Hudební divadlo jako výzva*, ed. Helena Spurná (Národní divadlo: Praha, 2004)

Vít, Petr. 'Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století', in: *Hudební věda 3*, roč. XXII (Academia: Praha, 1985)

Vysloužil, Jiří. 'On Prague's "Wagnerians" and Czech "Wagnerism"', in: *Tanhäuser, Programheft I* (Programheft der Bayereuther Festspiele, 1989), hrg. von Wolfgang Wagner, redigováni: Matthias Theodor Vogt, Peter Emmerich, BarbaraChrist

Wagner, Richard. *Mein Leben*, př. Vlasta Reittererová (Národní divadlo: Praha, 2007)

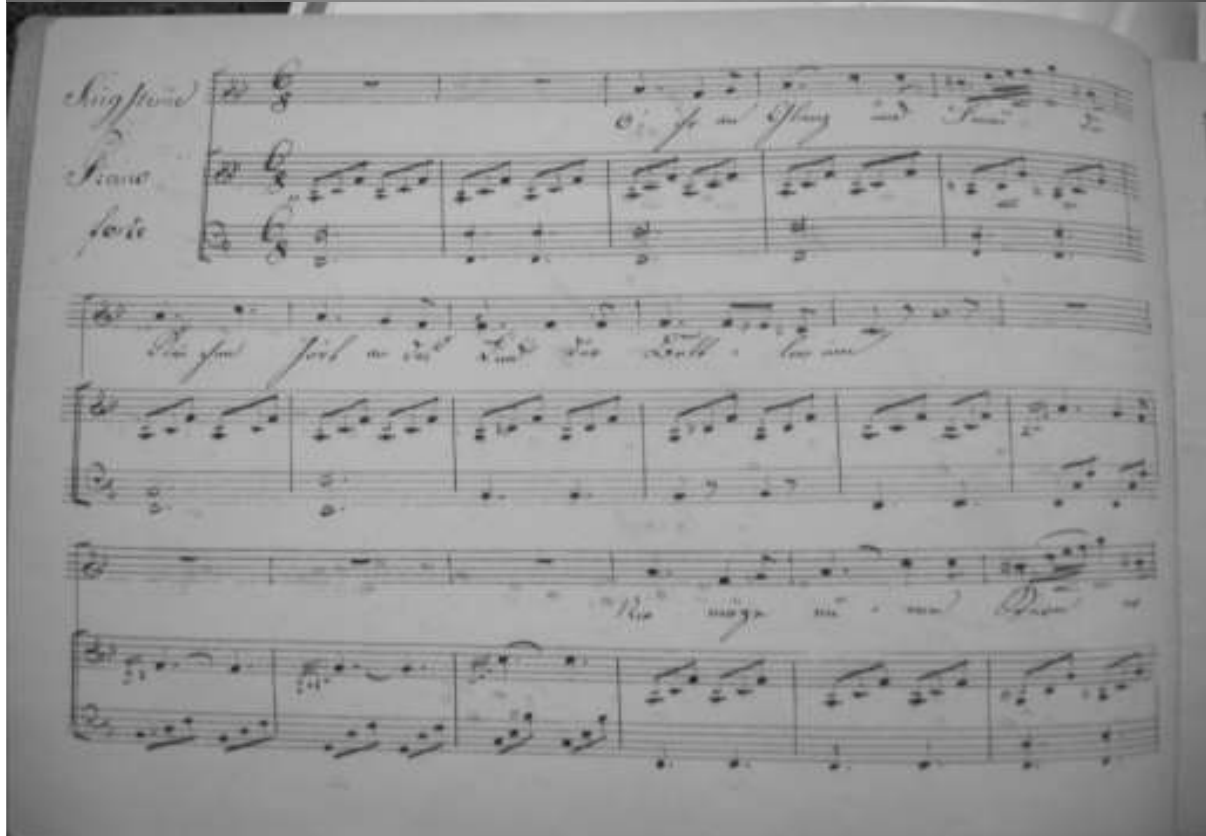
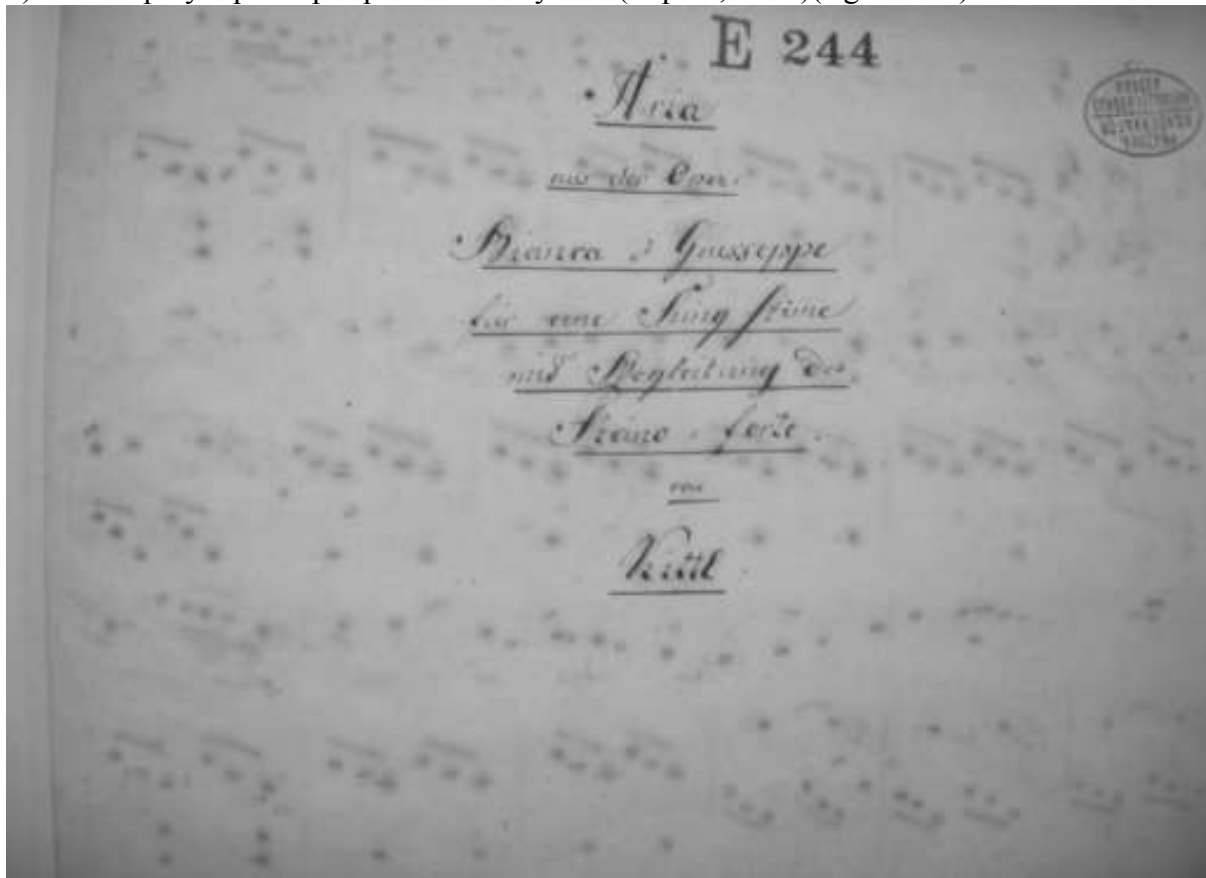
Internetové zdroje

http://cs.wikipedia.org/wiki/Francouzsk%C3%A1_hymna (6. dubna 2008)

<http://www.marseillaise.org/english/score.html> (25. ledna 2008)

18. Přílohy

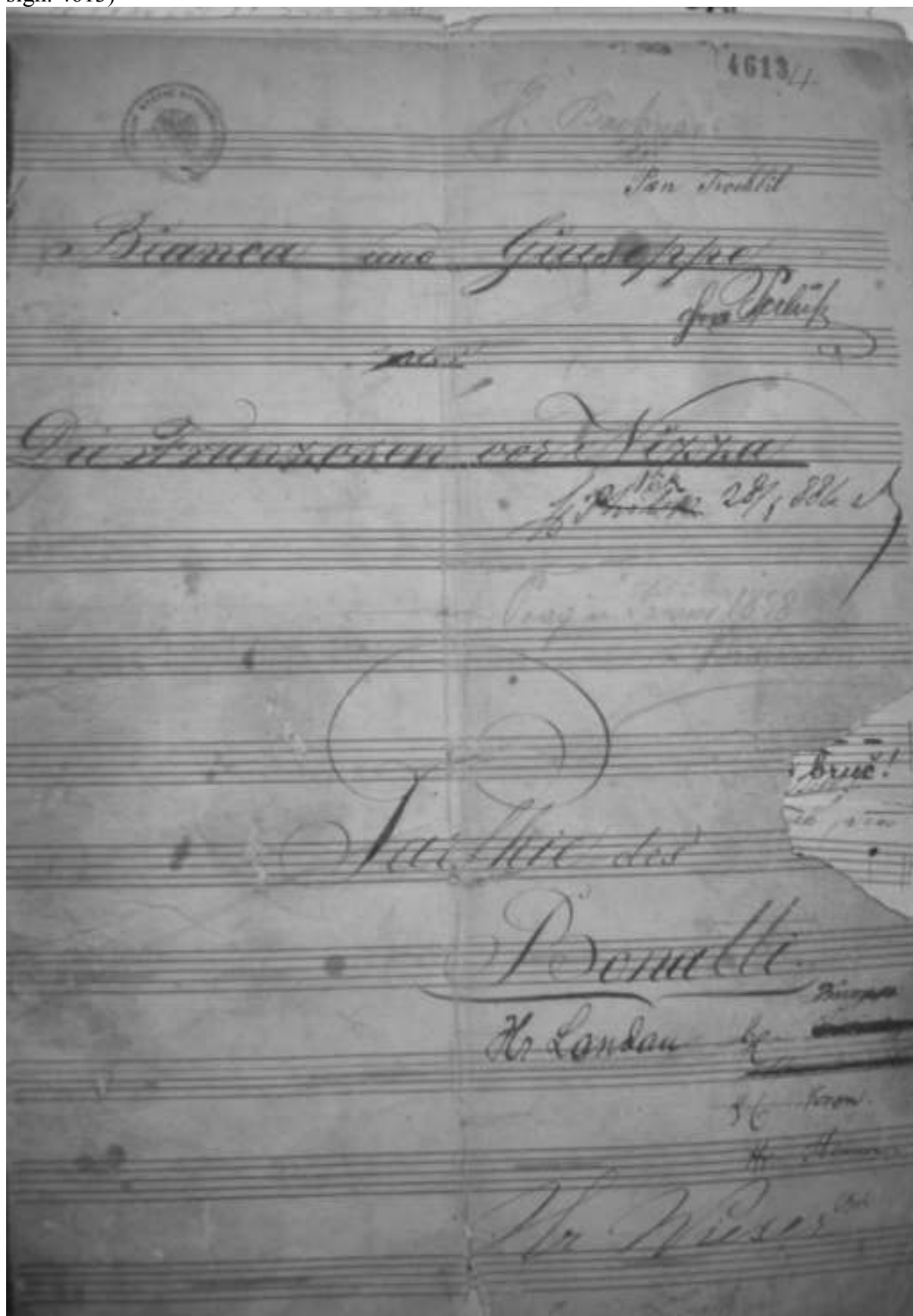
1) Árie z opery: úprava pro piano a sólový hlas (Soprán, tenor)(sign. E244)



2) Houslový originální part, dochovaný z 1. jednání

The image shows a handwritten musical score for Violino I, titled "Overture" and "Larghetto". The score is written on ten staves. The first staff is the title line, with "Overture" on the left and "Violino I^{mo}" on the right. The second staff is the beginning of the piece, marked "Larghetto" and "3/4". The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also some handwritten annotations in the upper right corner, including "115. 11. 11" and "in Hamburg in Saint Pauli". The score is written in a cursive hand and includes a section marked "Divisi" on the eighth staff.

3) Sólový part Bonattiho, kde můžeme vidět paralelně s německým textem i český (autograf, sign. 4613)



4) Sormanova árie s klavírním doprovodem

The image shows a handwritten musical score for Sormanova's aria. The score is written on a single page and consists of several systems of music. The first system is a piano introduction marked *Tempo*. The second system is the vocal line with lyrics: "In dem! Kommen und". The third system is the piano accompaniment for the vocal line, marked *Recit*. The fourth system is another vocal line with lyrics: "In' man feickel kon - - nen!". The fifth system is the piano accompaniment for the vocal line, marked *Tempo*. The sixth system is a new section of the piano accompaniment marked *Allige quasi Andante*. The score is written in a clear, legible hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

goss de, vent tel, ille é - tait d - goss de, vent tel.

goss de, vent tel, ille é - tait d - goss de, vent tel.

goss de, vent tel, ille é - tait d - goss de, vent tel.

CHŒUR

o Ba - ra, pais - sante in - mor - tel - le, Pour les ba - ptêmes tu fis le ba -

o Ba - ra, pais - sante in - mor - tel - le, Pour les ba - ptêmes tu fis le ba -

o Ba - ra, pais - sante in - mor - tel - le, Pour les ba - ptêmes tu fis le ba -

MARSHALL

é - vent d'être é - goss de, vent et - le, ille é - tait d -

é - vent d'être é - goss de, vent et - le, ille é - tait d -

é - vent d'être é - goss de, vent et - le, ille é - tait d -

goss de, vent tel, ille é - tait d - goss de, vent tel.

goss de, vent tel, ille é - tait d - goss de, vent tel.

goss de, vent tel, ille é - tait d - goss de, vent tel.

8) Hymnus svobody (Hymne a la liberté) od Dalayraca (1787)

107 478

HYMNE A LA LIBERTÉ

Veillons au salut de l'Empire

Paroles de Musique de DALAYRAC (1787)
IREY-DUPRE Orchestration de GOSSEC (1793)

Pesant et marque.

CHANTEUR
Veil - lions au sa - lut de l'em - pi - re, Veil - lions au sa - lut de nos lib - t 

Violon I & II

le des - po - tis - me nous - pi - re. C'est - la per - te des rois Li - ber -

Li - ber - t . Que tout mor - tel ter - rible hom -

me - ge! Ty - rans, trem - blez! vous al - l ez ex - pi - er vos fur -

Plu - tôt la mort que l'es - cla - va - ge, C'est la de - sti - nee des Fran -

SCENA QUARTA

Libre, 41

Libre, 41

Libre, 41

ma - gel Ty - rann, tann libe! Tann al - les sa - pi, et tua ter - tilla

ma - gel Ty - rann, tann libe! Tann al - les sa - pi, et tua ter - tilla

ma - gel Ty - rann, tann libe! Tann al - les sa - pi, et tua ter - tilla

Plu - ble in mort que l'ocula, in greg - ble in de - el, et in die - bus

Plu - ble in mort que l'ocula, in greg - ble in de - el, et in die - bus

Plu - ble in mort que l'ocula, in greg - ble in de - el, et in die - bus

Ma salut de notre patrie
 Inquand vial de l'antour
 Et jamais elle est asservie,
 Tous les peuples sont dans les bras
 Liberte, etc.

Exemple de la tyrannie,
 Plu - ble in mort que l'ocula,
 In tout de l'Europe entire,
 Marche avec nous inter - velle,
 Liberte, etc.

9) Autograf Kittlova revolučního pochodu z opera (klavírní výtah), sign. 59a3953

159 a 3953

MARSCHE

aus der Oper:

Bianca und Giuseppe

ODER

DIE FRANZOSEN VOR NIZZA

FÜR DAS

Pianosorte

compouirt von

JOH. FRIED. KITTL.

Bl. 940. 21. 202.

Eigenthum des Verlegers.

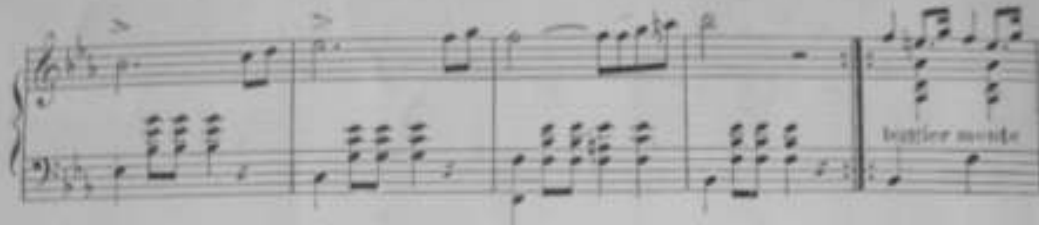
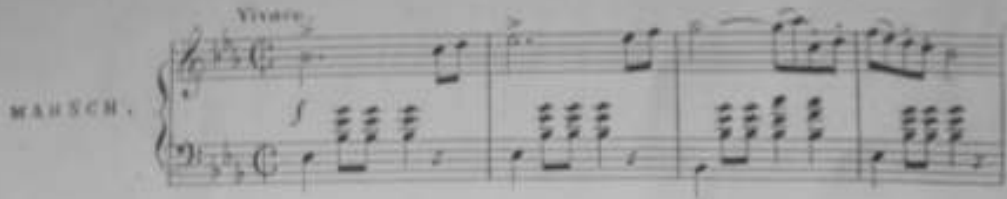
PRAG BEI JOH. HOFFMANN.

505 67.

Marsch aus der Oper Bianca und Gineryn.
oder die Franzosen vor Klagen. Von Joh. B. Kitzl.

MARSCH.

Vivace.



Eigenthum und Verlag von Joh. Hoffmann in Prag.

TRIO.

Andte.
Dort un - ten dort aus der lich - ten Tie - fe

lacht mir der Thun - ren Hei - math zu dort un - ten

dort aus der lich - ten Tie - fe lacht mir der Thun - ren

Hei - math zu

dass mir dei ne Stim - me rie - - - fe dass ich wünsch ab treu

ab treu mir du! dort un - ten dort aus der


lich - ten Tie - fe lacht mir der Theu - ren Hei - math

zu dort un - ten dort aus der lich - ten

Tie - fe lacht mir der Theu - ren Hei - math zu

March à la Capé

10) Dopis, kde Kittl žádá Apta o zapůjčení árie ze svého sboru, 14.4. 1842 (autograf, sign. 2C198).



Konfater Herr:

Ich bitte, die Prozedur mit zu haben, mir die
alsdann den Concordium (Solo) von meinem
Herrn Schläfer erwacht! auf einige Minuten nicht
spielen; ich würde den Tagl. Sonntagsspiel, weil
ich das Gedicht zum besseren Verständnis für die
publikum denken lassen will.

Das wäre es mir sehr angenehm, wenn Sie
mir die Zeit angeben wollten, wann eine
Probe stattfinden, weil ich es sehr gerne
hören möchte.

Mit sehrer Hochachtung
Konfater Herr

Jhr

17. April 1842

saget
Kittl

13) Scénické ukázky z koncertního provedení opery z 20.3.2003 ze Stavovského divadla.



