

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA MUZIKOLOGIE**

**MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**REFLEXE DÍLA RICHARDA WAGNERA  
V OSMDESÁTÝCH LETECH 19. STOLETÍ  
V ČESKÝCH ZEMÍCH**

**Reflection of the Richard Wagner's Work in the 1880s in the  
Czech Lands**

Marek Pechač

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

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedené literatury a pramenů.

V Olomouci dne 30. dubna 2011

.....

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

## Obsah

1. Úvod.....	5
2. Pozadí operního provozu: Politicko-společenská situace v osmdesátých letech 19. století v českých zemích.....	8
3. K termínům wagnerianismus a wagnerismus.....	16
4. Reflexe díla Richarda Wagnerova do konce sedmdesátých let 19. století v českých zemích.....	22
5. Reflexe díla Richarda Wagnera v osmdesátých letech 19. století v českých zemích.....	28
5.1 <i>O hudbě Wagnerově</i> jako symbol ukončení bojů sedmdesátých let.....	29
5.2 Otevření Národního divadla Smetanovou <i>Libuší</i> .....	37
5.3 Zahraniční podněty: uvedení <i>Parsifala</i> v Bayreuthu, smrt Richarda Wagnera.....	49
5. 4 Další významní čeští skladatelé a Richard Wagner.....	60
5. 4. 1 Zdeněk Fibich. Premiéra <i>Nevěsty messinské</i> .....	60
5. 4. 2 Antonín Dvořák a Richard Wagner.....	67
5. 4. 3 Leoš Janáček a Richard Wagner.....	69
5.5 Premiéra <i>Lohengrina</i> v Národním divadle.....	74
5. 6 Pištěkova divadelní společnost.....	83
6. Závěr.....	91
7. Shrnutí.....	94
8. Summary.....	95
9. Zusammenfassung.....	96
10. Prameny a literatura.....	97
11. Přílohy.....	110
12. Anotace diplomové práce.....	116

## 1. Úvod

Česká literatura o Richardu Wagnerovi a jeho díle není příliš široká, zvláště ve srovnání s wagnerovskou zahraniční literaturou – o žádném jiném skladateli se ve světě nepsalo více. Žádný jiný skladatel také zřejmě nebyl veřejností přijímán rozporuplněji. V českém prostředí se s wagnerovskými podněty vyrovnávali skladatelé, kritici i obecnost již od padesátých let 19. století. V následujících dekádách Wagnerovo hudební i literární dílo výrazně ovlivnilo rodící se českou národní operu.

M. K. Černý rozdělil českou wagnerovskou recepci v 19. století do tří etap (viz Černý 1985, s. 234). Prvním dvěma etapám se věnovalo několik studií (např. Vít 1985, Černý 1985) i bakalářská práce (Voříšek 1997). Výlučně o třetí etapě wagnerovské recepce, jejíž počátek spadá do počátku osmdesátých let 19. století, však dosud žádný vědecký text nepojednával, zmíněné studie M. K. Černého či bakalářská práce M. Voříška pouze naznačily nejdůležitější události, související v tomto období s dílem R. Wagnera a jeho ohlasy v české hudební kritice.

Tato diplomová práce tedy do jisté míry navazuje na zmíněné texty. Sleduje wagnerovskou reflexi v českých zemích od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století, kdy byly ukončeny dlouholeté boje o Smetanu (resp. o Wagnera), až do konce dekády, tedy do doby, kdy se Wagnerova díla stala běžnou součástí českého divadelního i koncertního repertoáru. Vycházíme především z dobového tisku, který nejenže odrážel postoje obecnosti ke konkrétním dílům, ale měl podíl také na jejich utváření – dobové články tak pro nás mají pramennou hodnotu. Kromě obecnosti zaměříme pozornost také na samotnou kritiku a na názory některých (z dnešního pohledu) významných českých skladatelů, kteří se museli vypořádávat s wagnerovskými vlivy. Cílem této práce je zmapování wagnerovské reflexe a jejích podnětů v osmdesátých letech. Kromě toho se pokusíme posoudit závislost recepce díla R. Wagnera na tehdejší politicko-společenské situaci.

V úvodních kapitolách přiblížíme politicko-společenskou situaci v osmdesátých letech 19. století, budeme se zabývat také terminologickou problematikou. Abychom čtenáři umožnil pochopit některé souvislosti, vkládáme před hlavní část práce kapitolu převážně kompilačního charakteru, ve které shrnujeme problematiku wagnerovské reflexe do konce sedmdesátých let. O vlastní reflexi Wagnerova hudebního a teoretického díla v letech osmdesátých pojednáme převážně na pozadí několika významných událostí, které podnítily řadu debat nejen o dílu R. Wagnera, ale také o jeho vlivu na významné české skladatele.

S postupným pronikáním do problematiky jsme vzhledem k šířce tématu i k rozsahu diplomové práce dospěli k poznání, že je nutné omezit se na určité tematické okruhy i použité zdroje. V práci se proto zaměříme zejména na český hudební život s důrazem na Prahu jako kulturní a společenské centrum (jednu kapitolu však věnujeme také divadelní společnosti Jana Pištěka, která v druhé polovině osmdesátých let působila především v Plzni). Čerpali jsme zejména z článků a zpráv v hudebním časopisu *Dalibor* z let 1879–1890, dále potom z denního tisku, vybrané souborně vydané korespondence a z odborné literatury. Mezi základní literaturu, věnující se mimo jiné dílu R. Wagnera v kontextu tehdejšího operního a vůbec kulturního dění, patří knihy *Richard Wagner a česká kultura* (Petránek, ed. 2005) a soubor vybraných studií M. Ottlové a M. Pospíšila *Bedřich Smetana a jeho doba* (Ottlová, Pospíšil 2007). Významným zdrojem informací je kniha předního „propagátora“ wagnerianismu O. Hostinského *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Vzpomínky a úvahy* (Hostinský 1901). Dílčí kapitoly či úseky textu týkající se díla R. Wagnera nalezneme v hojné míře v řadě publikací věnujících se české opeře a jejím tvůrcům doby Wagnerovy či pozdější: s podněty wagnerianismu se určitým způsobem vypořádávali téměř všichni významnější skladatelé té doby.

Výslednou podobu práce rovněž ovlivnilo dlouhodobé zneprístupnění Divadelního oddělení Národního muzea. Nic podstatného k tématu práce jsme nenašli ve fondech O. Hostinského, E. Krásnohorské či V. J. Novotného v Památníku národního

písemnictví, ani v pozůstalosti F. A. Šuberta v Dobrušce. V archivu Národního divadla se nenachází žádné materiály (např. divadelní plakáty) z doby provádění *Lohengrina* v osmdesátých letech 19. století.

Citované texty uvádíme v přesném znění, tedy včetně dobových jazykových zvláštností, které bychom dnes považovali za chyby. Pokud je znám autor, uvádím z důvodů odlehčení poznámkovému aparátu zkrácený bibliografický údaj v závorce hned za citací. V případech, kdy se vyskytnou dva a více různých textů od jednoho autora ze stejného roku, doplním za údaj označující rok vydání podle chronologického sledu malé písmeno: jak ve zkráceném bibliografickém odkazu, tak v závěrečném soupisu pramenů a literatury (např. 1881a, 1881b...). V poznámkách pod čarou se objevují úplné bibliografické odkazy na neautorizované články a zprávy, především však doplňující informace k probírané problematice.

## **2. Pozadí operního provozu: Politicko-společenská situace v osmdesátých letech 19. století v českých zemích**

Národní obrození první poloviny 19. století v českých zemích položilo základy postupnému formování moderní české společnosti, k němuž došlo ve druhé polovině století. Jednalo se o složitý proces, komplikovaný politickou závislostí na Rakousku a zvláště bohatým národnostním složením obyvatelstva na našem území. Vedle sebe žili Češi, Němci, Židé, Slováci, Poláci a další národnostní menšiny. Nejkomplikovanější a nejvyhrocenější vztahy panovaly mezi Čechy a Němci – Češi tvořili v mnohých městech a regionech většinu, mocenská i kulturní převaha však dlouho spočívala v německých rukou. S postupem doby tak docházelo ke stále silnějším projevům dominující ideologie 19. století, nacionalismu, v některých případech přerůstajícího až k šovinistickým výstřelkům. Němečtí nacionalisté, především v pohraničí a mezi pražskými radikálními studenty, cítili od roku 1871 oporu v Bismarckově nově vytvořené Německé říši, ve které spatřovali přiblížení k naplnění velkoněmecké koncepce. Český nacionalismus, a s ním i napětí v česko-německých vztazích, vykulminoval v souvislosti s výrazným nárůstem českého politického vlivu v osmdesátých letech.<sup>1</sup>

Národnostní rozbroje se nevyhnuly ani oblasti umění. Obzvlášť zřetelně se projevovaly v oblasti hudby, kterou od ostatních druhů umění odlišovaly silnější vazby na německou oblast. Musíme si ale uvědomit, že v různých částech českých zemí se nacionalismus projevoval s odlišnou intenzitou a jiným způsobem. Pražské kulturní prostředí bylo dlouho charakteristické tolerantnějšími vztahy mezi národnostními kulturami. Specifickou situaci v Praze, výrazně se lišící od dění ve zbytku českých zemí, vysvětluje Jitka Ludvová následovně: „Na rozdíl od pohraničních území absorbovala německá hudební Praha dlouhodobě prvky rakouské, slovanské a židovské,

---

<sup>1</sup> Viz Příloha I. Rozložení obyvatelstva Čech, Moravy a Slezska podle obcovací řeči v roce 1880.



což v kulturní sféře oslabovalo vyhocené nacionální vědomí. I v osmdesátých letech, v době nejtvrďšího národního antagonismu, existovala mezi českým a německým hudebním světem v Praze spojnice.“ (Ludvová 1983, s. 54). Přesto ve městě docházelo k postupné změně těchto pořádků, a to vlivem demografických změn. Praha se ve druhé polovině 19. století dynamicky rozrůstala – v roce 1850 měla přibližně 157 000 obyvatel, do roku 1880 se jejich počet zvýšil na 314 000 a v roce 1900 v Praze žilo již 514 000 obyvatel. Zároveň docházelo k nacionální radikalizaci pražských Čechů, neboť většinou se jednalo o studenty a přistěhovalce z venkova. Význam relativně konstantní čtyřicetitisícové německé menšiny tak neustále klesal. Ani Praze se proto nevyhnul dlouhodobý trend rozdělování (nejen) kulturních utrakvistických institucí na organizace české a německé, který započal v šedesátých letech 19. století.<sup>2</sup> Zároveň vznikalo množství nových, již národnostně odlišených spolků – např. již v roce 1859 byl v Praze založen první tamní německý sbor *Zauberflöte*, načež v roce 1861 zahájil činnost první český pěvecký spolek, *Hlahol*. Naopak v roce 1865 ukončil svou činnost jeden z nejdůležitějších hudebních spolků své doby, Cecilská jednota. Tento utrakvistický pěvecký a hudební soubor založil v roce 1840 Anton Apt (1815–1887), který v rámci bohaté koncertní činnosti spolku seznámil pražské publikum například s ukázkami děl R. Wagnera.

Počátkem šedesátých let v českém kulturním prostředí začal narůstat význam opery, v čemž jistě sehrálo nemalou roli otevření Prozatímního divadla v roce 1862, které Praze poskytlo stálou českou operní scénu (ačkoliv provozní podmínky nebyly v žádném případě ideální). První stálá česká operní scéna mimo hlavní město vznikla v Plzni (1868), kterou následovalo Brno (1884).<sup>3</sup> Jiná situace však panovala v oblasti hudby instrumentální. Ještě na konci roku 1876 vznikl jako utrakvistická organizace Verein für Kammermusik (Jednota pro hudbu komorní), přičemž k rozdělení na český

---

<sup>2</sup> Zatímco osamostatnění českých institucí brzdily většinou problémy finančního charakteru, vznik institucí německých komplikoval nedostatek členů a především vůdčích osobností.

<sup>3</sup> Ve většině dalších měst, disponujících kamenným divadlem, vznikla stálá česká operní scéna až po roce 1918.

a německý spolek došlo až v sezóně 1894/95. K rozpadu utrakvistického orchestru Filharmonie došlo teprve po slavnostním wagnerovském koncertu, který se konal 18. 3. 1884 na Žofíně. Nesmíme také zapomenout zmínit dlouhodobé působení utrakvistického orchestru pražské konzervatoře. Jak je patrné, operní život se z původních utrakvistických institucí vymanil mnohem dříve, než tomu bylo v případě hudby instrumentální (nemluvě o samostatných českých a německých pěveckých spolcích). Společenská situace, úzce propojená s děním na politické scéně, se více než do jiných hudebních typů promítala do operní tvorby i její reflexe v tisku. Ve vokální hudbě (na rozdíl od hudby instrumentální), a zvláště v opeře, která se stala hlavním prostředkem manifestace národního umění, totiž vyplouvaly na povrch jazykové otázky, zásadní téma tehdejší společnosti.

Nárůst významu jazykových otázek můžeme sledovat již od počátků Národního obrození. Vladimír Macura v této souvislosti hovoří o tzv. lingvocentrismu: jazykovědné a pravopisné otázky překračovaly hranice jazykovědy a ortografie, vypovídaly nejen o jazyce, ale i o zcela jiných skutečnostech. Konkrétněji popisoval propojení kultury a jazyka následovně: „Česká kultura je [...] zcela zřetelně budována zpočátku jako kultura filologická [...], upínající se k ideálu slovanství, jehož protikladem je ‚neslovanství‘, v českém prostředí reprezentované němečtívím.“ (Macura 1983, s. 50). Také divadelní kritiky se primárně zaměřovaly na otázky kvality češtiny na jevišti, které se staly hlavním kritériem při posuzování kvality představení. Specifický problém potom podle Macury představoval „[...] zápas o českou operu, který byl od samého počátku veden výslovně ve znamení snahy o prokázání jevištních schopností češtiny a vyspělosti českého národa vůbec“ (Macura 1983, s. 65). Již od uvedení první opery v českém překladu se problematika opery stala jedním z hlavních témat vlasteneckých debat.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Jednalo se o oblíbený singspiel Josepha Weigla *Švejcarská rodina*, který byl na jevišti Stavovského divadla roku 1823 uveden v časoměrném překladu Karla Simeona Macháčka (1799–1846).

V širším společenském kontextu byly jazykové otázky spojovány s požadavky zrovnoprávnění českého a německého obyvatelstva, které od revolučního roku 1848 nabývaly na intenzitě. Mezníkem se ale staly teprve události přelomu padesátých a šedesátých let 19. století. Pád Bachova absolutismu v srpnu 1859 a nové naděje vzbuzující přísliby *Říjnového diplomu* z roku 1860 vedly k prudkému růstu českého národního života. Ačkoliv mnoho lidí hlásících se k češství používalo němčinu, stala se čeština znakem Čechů. Zmíněný politický vývoj byl ale doprovázen stále silnějšími projevy nacionalismu, začalo výrazněji stoupat česko-německé napětí, které se ještě vyostřilo s rakousko-uherským vyrovnáním o sedm let později, kdy nastalo politické vystřízlivění – Čechům začalo docházet, že vyhlídky na státní svébytnost se vzdalují, přičemž nástup dualismu znamenal konec všem nadějím. Požadavky českého národního hnutí, vycházející z těchto společenských nálad, měly za následek mimo jiné již zmiňovaný rozpad do té doby utrakvistických institucí.

Nové politické poměry vedly v roce 1861 k ustanovení *Národní strany*, která se ale již o dva roky později začala rozdělovat na dva tábory – konzervativně liberální staročechy a liberální mladočechy. Jedním z důvodů rozkolu byly mimo jiné rozdílné názory na politiku pasivní rezistence, která započala v červnu 1863 rozhodnutím jedenácti českých poslanců okolo Františka Ladislava Riegera nevstoupit do říšské rady. V roce 1868 přešli čeští poslanci k pasivní politice také na půdě zemských sněmů. Teprve v roce 1874 se mladočeši politicky osamostatnili, když v červencových volbách vystoupili jako samostatný politický subjekt, načež v prosinci na sjezdu mladočechů došlo k založení *Národní strany svobodomyšlné*, kladoucí si za cíl přechod od odporu pasivního k činnému.<sup>5</sup> Prvním krokem k naplnění tohoto záměru se stala dohoda F. L. Riegera s představitelem mladočechů Karlem Sladovským z 31. března 1878, vedoucí mimo jiné k vytvoření jednotného státoprávního klubu českých poslanců. V září téhož roku se většina státoprávního klubu rozhodla ke vstupu do českého zemského sněmu

---

<sup>5</sup> Nejmocnější zbraní mladočechů byl tisk – své názory prezentovali široké veřejnosti především prostřednictvím *Národních listů*, které dlouhodobě patřily k nejčtenějším periodikům na českém území.

a po nástupu hraběte Eduarda Taaffeho do funkce ministerského předsedy se 7. října 1879 všichni čeští poslanci zúčastnili zahájení říšské rady ve Vídni, čímž byla po šestnácti letech ukončena pasivní rezistence. Český klub se svými 54 poslanci se dokonce stal jednou z opor Taaffeho vlády, když spolu s Polským klubem a Klubem Hohenwartovy Strany práva utvořil většinový parlamentní blok, tzv. „železný kruh pravice“.

Právě návrat českých poslanců k aktivní politice se ukázal jako zásadní moment, od kterého se odvíjela většina událostí, díky kterým bývají osmdesátá léta 19. století označovaná jako období stabilizace české společnosti (viz např. Butvín, Havránek 1968, s. 340). V tomto desetiletí došlo k významnému rozkvětu české žurnalistiky a po období jisté společenské uzavřenosti, kterou patrně nejvýstižněji charakterizuje heslo na oponě Národního divadla *Národ sobě*, se česká kultura začala oprošťovat od nacionalistických tendencí a otevírala se Evropě, respektive Západu. České politické dění na druhou stranu formoval nacionalismus až do rozpadu Rakouska-Uherska. Vraťme se ale ještě k politické situaci na začátku osmdesátých let.

Čeští poslanci si své důležitosti pro Taaffeho vládu byli vědomi a snažili se své pozice náležitě využít. Ještě v listopadu 1879 předložili vládě čtyři memoranda, opírající se o zaručenou rovnoprávnost národů, ve kterých se dožadovali jazykové rovnoprávnosti v úřadech, u soudů, ve školách a na pražské univerzitě. Vláda odpověděla v následujícím roce vydáním společných jazykových nařízení (tzv. *Stremayrova nařízení*), která zrovnoprávnila češtinu s němčinou ve vnějším úředním styku.<sup>6</sup> Proti tomu se okamžitě postavili němečtí poslanci, a když se jim nepodařilo prosadit změnu v politické rovině, používali k vyjádření odporu jiné dostupné

---

<sup>6</sup> Rovnoprávnost češtiny ve vnitřním úřadování byla prosazena teprve v roce 1897 tzv. *Badeniho jazykovými nařízeními*. Požadavek na dvojjazyčností úředníků ale vyvolal ostrý odpor německých obyvatel, což mělo za důsledek pád Badeniho vlády a zrušení těchto nařízení v roce 1899, čímž došlo k dalšímu vyostření nacionálních sporů.

prostředky, což v druhé polovině roku 1880 vyvolalo silnou vlnu nacionálního zanícení v obou táborech.<sup>7</sup>

Olej do ohně přililo císařské nařízení ze dne 10. dubna 1881, které nařizovalo rozdělení pražské univerzity na dvě samostatné školy s českou a německou vyučovací řečí.<sup>8</sup> Vznik české a německé Karlo-Ferdinandovy univerzity představoval kromě založení samostatné české institucionalizované vědecké činnosti také dosavadní vrchol snažení českého národního hnutí. Následkem toho se vyostřilo napětí mezi studenty a původně umírněné formy řešení jazykových sporů začaly přerůstat do pouličních výtržností, které 29. června vyvrcholily tzv. chuchelskou bitvou – událostí, při které došlo k poranění několika německých studentů, a která se pro německý liberální tisk stala důkazem „českého barbarství“ (viz Urban 1982, s. 356).<sup>9</sup> Tyto vášně však brzy, alespoň na čas, potlačil požár Národního divadla (12. 8. 1881), který česká veřejnost vnímala jako národní katastrofu, jak dosvědčují emotivní reakce v tisku i velký ohlas nových sbírek.

Pražský divadelní život dostal dva životodárné impulsy o dva roky později. Dne 18. listopadu 1883 bylo Smetanovou operou *Libuše* slavnostně otevřeno znovuvybudované Národní divadlo, které mělo symbolizovat kulturní vyspělost českého národa. Již v únoru toho roku ale pražští Němci na chystané zprovoznění nového českého divadla zareagovali založením *Německého divadelního spolku (Deutscher Theaterverein)*, jehož posláním bylo postavení Nového německého divadla, protipólu divadla Národního. Dnešní budova Státní opery se veřejnosti poprvé otevřela 5. ledna 1888.

---

<sup>7</sup> Němečtí poslanci například svolávali sjezdy, které měly za následek založení německého školského spolku *Deutscher Schulverein* v Karlových Varech. Česká odpověď na sebe ale nedala dlouho čekat a 5. prosince 1880 byla založena *Ústřední matice školská*, jejímž účelem byla ochrana výuky v češtině pro české děti v národnostně smíšených oblastech.

<sup>8</sup> Od roku 1784, kdy bylo na pražské univerzitě ukončeno vyučování v latině, byla téměř sto let, do roku 1882, jediným vyučovacím jazykem němčina. Přednášky na české Filozofické a Právnické fakultě začaly v zimním semestru 1882, o rok později se tak stalo také na fakultě Lékařské. Česká Teologická fakulta zahájila svoji činnost až v roce 1891.

<sup>9</sup> Tento případ ilustruje jeden z mnoha projevů tehdejšího národního šovinismu – nebyla souzena konkrétní událost, ale vše české vůbec. Obdobné projevy se v jiných situacích samozřejmě objevovaly i v českém tisku.

Přibližně od poloviny osmdesátých let začaly opět sílit nacionalistické nálady na obou stranách pomyslné česko-německé barikády. Češi v té době získávali i významnější úřední pozice a čeští poslanci stále tvořili důležitou část vládní většiny. Podle M. Efmertové měla tato situace za následek nárůst německého nacionalismu: „Němci v českých zemích sledovali tuto změnu s neskryvanými obavami. [...] Pocit ohroženosti vyvolával v jejich řadách růst nacionalismu, který hledal východiska pošilháváním po sousedním sjednoceném Německu.“ (Efmertová 1998, s. 86). Na politické scéně došlo opět k uplatnění politiky pasivní rezistence, tentokrát však na německé straně – v prosinci 1886 odešli němečtí poslanci z českého zemského sněmu.

Začátkem roku 1886 do napjaté atmosféry zasáhly spory o pravost rukopisů *Královéhradeckého* a *Zelenohorského*. Ačkoliv pochyby o jejich autentičnosti zazněly již dříve, bouřlivé diskuse dvou znesvářených táborů rozpoutalo až uveřejnění studií profesora bohemistiky Jana Gebauera na stránkách časopisu *Atheneum* – časopisu brojícímu proti výstřelkům českého nacionalismu i proti zkosnatělým názorům, novým vědeckým poznatkům.<sup>10</sup> Gebauerovy argumenty podpořil redaktor časopisu, profesor filozofie Tomáš Garrigue Masaryk, ke kterému se přidali další mladší vědci, mezi které patřil např. Jaroslav Goll, Jaroslav Vlček a další, požadující z mravních i politických důvodů objasnění vědecké pravdy. Odvážili se vstoupit na tenký led, neboť zpochybnění rukopisů „[...] bylo vnímáno po celé 19. století jako bezprostřední zpochybnění samého českého národa. Obvinit *Rukopisy* z podvrhu ze strany německé potvrzovalo tradiční ‚německé nepřátelství‘ vůči všemu českému a slovanskému, pokud podobné pochyby zazněly z české strany – byly přijímány jako projev odsouzeníhodné zrady.“ (Macura 2001, s. 414). Na obranu rukopisů kromě některých starších profesorů vystoupila také část české politické elity v čele s F. L. Riegerem. Do boje vytáhly především mladočeské *Národní listy*, „[...] apelující spíše na nacionální city než na rozum“. (Butvín, Havránek 1968, s. 343). Systematicky uveřejňované studie v *Atheneu*,

---

<sup>10</sup> Časopis *Atheneum* vydávala od roku 1883 skupina mladších vědců, ideově spjatých s moderní evropskou vědou.

opírající se o výsledky zkoumání dosažené nejmodernějšími vědeckými metodami, však brzy dokázaly, že rukopisy nejsou ničím jiným, než falzifikáty.

Jak jsme si v tomto textu nastínili, vztahy mezi Čechy a Němci v této době byly značně složité. Jinak vypadalo česko-německé soužití v pohraničí či městech s německou většinou a jinak v Praze, jiná situace panovala v oblasti politiky a ve společenské oblasti a odlišná zas na poli kulturním. Přesto právě prolínání politiky a společenských nálad do kulturní oblasti, jmenovitě do oblasti hudebního divadla, je určující pro pochopení vztahu obou národností k dílu a osobnosti Richarda Wagnera jakožto symbolu nacionální otázky.

### 3. K termínům wagnerianismus a wagnerismus

Od přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. století se v českém hudebním tisku začínáme setkávat s výrazy wagnerianismus a wagnerismus.<sup>11</sup> Jedná se o často užívané, ale významově ne zcela ujasněné termíny, kterým se v práci o reflexi Wagnerova díla nemůžeme vyhnout. Autor proto považuje za nutné věnovat samostatnou kapitolu pojednání o této specificky české terminologické problematice.

Jiří Vysloužil vysvětloval původ výrazu wagnerianismus následovně: „[...] the word ‚Wagnerianism‘ [...] results from incorrect word formation, being derived not directly from Wagner’s name but secondarily from the Czech *wagnerián* (Wagnerian or Wagnerite)“ (Vysloužil 1992, s. 59).<sup>12</sup> Přestože se tento pojem, respektive jeho cizojazyčná varianta, vyskytuje ojediněle také v zahraniční literatuře a tisku, bývá zde vždy chápán jako synonymum všeobecně rozšířeného německého výrazu Wagnerismus, anglického Wagnerism či francouzského wagnérisme.

Samotný význam termínu, jak je obecně v zahraničí chápán, přibližuje například text v předmluvě knihy *Wagnerism in European Culture and Politics*. Zde je wagnerismus popsán jako jeden z významných intelektuálních a kulturních směrů 19. století: „The music, texts, the ideas of Richard Wagner stimulated a cultural movement that attracted dedicated adherents throughout the world, especially in Europe and the United States. This movement was by no means confined to music lovers [...] The ideas and values that Wagner expressed—his attitudes about society, religion, romantic love and sexuality, politics, and art—proved to be a potent mixture that evoked a deep

---

<sup>11</sup> Například ve *Stručném hudebním slovníku* se můžeme setkat také s výrazem wagneriánství, který je uveden jako synonymum .

<sup>12</sup> V českém překladu autora této práce: „[...] slovo wagnerianismus [...] vyplývá z nesprávné slovo tvorby, neboť je odvozeno nikoliv přímo z Wagnerova jména, ale sekundárně z českého výrazu wagnerián [...]“.

Zmiňme však, že výraz wagnerián, označující přívržence „wagnerismu“, se v zahraničí užívá zcela běžně – viz německý Wagnerianer, anglický Wagnerian, francouzský wagnérien. Českým specifikem je však derivace označení celého směru podle pojmenování příslušníka tohoto hnutí.



response from people with strikingly varied interests [...] Wagnerism influenced not only the world of music but other arts as well—painting , poetry, theater, dance, literature—and also left its mark on philosophy, religion, and social and political thoughts.” (Large, Weber, ed. 1984, s. 7).<sup>13</sup> S obdobným pojetím se setkáme také u Roberta L. Marshalla, který v encyklopedii *Grove* v paragrafu *Wagnerism* popisuje dopad Wagnerových teorií, estetických idejí, ale i hudby samotné na další skladatele, na politiku a na další druhy umění (Marshall, Robert L. 2001, s. 955–956).

V českých zemích se představa wagnerismu jako směru vytvářela od konce šedesátých let 19. století (viz Ottlová, Pospíšil 1997, s. 101). Do obecného povědomí domácí veřejnosti se wagnerismus dostal na začátku let sedmdesátých, kdy naplno propukly boje o Smetanu (potažmo o Wagnera), jejichž spouštěcím impulsem se stalo uvedení Smetanovy opery *Dalibor* v roce 1868.<sup>14</sup>

V debatách o Wagnerově vlivu na českou operní tvorbu záhy začal hrát zásadní roli výraz wagnerianismus. Z terminologického hlediska jej však blíže přiblížil až Otakar Hostinský článkem „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*, který vycházel na pokračování v Hudebních listech od 30. března do 19. května 1870. Na rozdíl od Františka Pivody, vůdčí osobnosti „nepřátelského tábora“, brojícího proti jakýmkoliv náznakům wagnerovského směru, vnímal Hostinský wagnerianismus jako „hlavní vývoje schopný princip současné opery,“ který zároveň nijak neomezuje uplatnění národní povahy díla (Holubová 1997, s. 1014). Hostinského názor na význam termínu nejlépe ilustrují tato slova: „Richard Wagner [má] jako každý jiný hudební skladatel jisté osobní umělecké zvláštnosti [...] Tyto zvláštnosti však nesmíme ještě ztotožňovati

---

<sup>13</sup> V českém překladu autora této práce: „Hudba, texty a myšlenky Richarda Wagnera stimulovaly kulturní hnutí, které přitáhlo oddané stoupence po celém světě, hlavně v Evropě a ve Spojených státech. Tento směr se rozhodně nedotýkal pouze milovníků hudby [...] Ideje a hodnoty, které Wagner vyjadřoval – jeho postoje ke společnosti, k náboženství, k romantické lásce a k sexualitě, k politice a k umění – se ukázaly jako silná názorová směsice, která vyvolávala hlubokou odezvu od lidí s neobyčejně rozmanitými zájmy [...] Wagnerismus ovlivnil nejen svět hudby, ale i další umění – malířství, básnictví, divadlo, tanec, literaturu – a také poznamenal sociální a politické myšlení, filosofii a náboženství.“

<sup>14</sup> K premiéře *Dalibora* došlo 16. května 1868 v pražském Novoměstském divadle. Hned v první recenzi v Národních listech o dva dny později vytýkal Jan Ludevít Procházka Smetanovu dílu některé pro Wagnera typické skladebné prvky, např. „dlouhé, často symfonické rozpřádání motivů, jichž [...] několik základních ku charakterisování jednotlivých osobností použil.“ (Procházka 1868, s. 3).

s jeho *směrem*, s jeho *principem* estetickým; [...] mohly by býti i jiné, a Wagner zůstal by přece Wagnerem, t. j. reformátorem opery. Vůbec jest to důkazem velmi primitivních náhledů o ‚wagnerianismu‘, hledá-li jej někdo v hudbě samé.“ (Hostinský 1901, s. 156). Záměrem studie samozřejmě nebylo terminologické vymezení wagnerianismu či dokonce jeho odlišení od výrazu wagnerismus – o tom nepadla jediná zmínka.<sup>15</sup>

Ve stejném roce, kdy Hostinského stať vyšla, chápal B. Smetana, zřejmě i vzhledem k dobovému jazykovému utrakvismu, slovo wagnerismus ve stejném významu, jaký mu byl přikládán v německé publicistice, tedy jako „wagnerovský směr“. F. Pivoda i v dalším vývoji oba výrazy nezdědka zaměňoval. Přesto začal být rozdíl mezi těmito výrazy v následujících letech pocíťován, minimálně v okruhu O. Hostinského a jeho přívrženců. K důslednému odlišení obou termínů ale došlo až s odstupem jedné generace – u Hostinského žáků. V polemice Vladimíra Helferta s Karlem Steckerem, která proběhla roku 1911 na stránkách periodik Smetana a Hudební revue, vytýkal V. Helfert K. Steckerovi mimo jiné to, že ve své přednášce *Otakar Hostinský a jeho význam pro tvorbu Bedřicha Smetany* „nečiní rozdílu mezi zásadami Wagnerovými (wagnerianismus) a mezi hudbou Wagnerovou (wagnerismus).“ (Helfert 1911, s. 168). Mladý V. Helfert se zde snažil určit jasné hranice těchto termínů s mladickou horlivostí, projevující se potřebou vše přesně pojmenovat a terminologicky vyjasnit. Že se takové přísné vymezení zdálo historicky překonané již některým jeho vrstevníkům, můžeme nepřímo vyčíst ze slov Otakara Zicha, který se ke zmíněné polemice připojil krátkým příspěvkem v květnu téhož roku: „Název této ideje, ‚Wagnerianismus‘, byl za časů Smetanových bojovným heslem, pro nás je spíše už názvem pietním.“ (Helfert, Zich 1911, s. 255). Přesto nebyla „citlivost české hudební vědy na terminologické odlišování wagnerismu jako užívání obratů

---

<sup>15</sup> Eliška Krásnohorská a do jisté míry i B. Smetana chápali Hostinského stať především jako studii o deklamaci.

Wagnerovy hudební řeči a wagnerianismu jako snahy o aplikaci jeho teorií“ ještě dlouho poté plně překonána (Ottlová, Pospíšil 1997, s. 105).<sup>16</sup>

Vývoj chápání těchto termínů můžeme přibližně pozorovat na změnách jejich výkladu v českých hudebních slovnících. V *Pazdírkově hudebním slovníku naučném* z roku 1929 nalezneme zcela jasné odlišení výše zmíněných termínů (autorem hesla je pravděpodobně redaktor slovníku V. Helfert), výraz wagnerismus je zde navíc degradován na pouhé epigonství: „*Wagnerianismus*, uplatňování uměleckých zásad Rich. Wagnera ve skladbě hudebně-dram. Naproti tomu *wagnerismus* může být označením umělecky nesamostatného přejímání Wagnerových prostředků výrazových.“ (Černušák, Helfert, red. 1929, s. 428). V dalším průběhu 20. století se termín wagnerismus zdánlivě vytrácí. Ve *Stručném hudebním slovníku* (1960) se objevuje jen heslo *Wagnerianismus, wagneriánství*, vyložené jako „[...] uplatňování uměleckých zásad něm. skladatele Rich. Wagnera (1813–83); též nesamostatné a bezduché přejímání wagnerovských výrazových prostředků v operní tvorbě.“ (Barvík, Malát, Tauš 1960, s. 383). Je zřejmé, že autor hesla téměř doslovně převzal text z *Pazdírkova hudebního slovníku*, nicméně shrnul oba výklady pod stejný termín. Také Jiří Vysloužil v *Hudebním slovníku pro každého* uvádí jen heslo *wagnerianismus*, ačkoliv jen ve významu „[...] označení zásad hudebního dramatu Richarda Wagnera.“ (Vysloužil 1995, s. 319). Tendence vnímat wagnerianismus jako českou variantu německého slova Wagnerismus se poté uchytila i mimo muzikologii – není bez zajímavosti, že také v pravopisném slovníku *Akademických pravidel českého pravopisu* najdeme jen slovo wagnerianizmus (i wagnerianismus). Eliška Holubová se ve *Slovníku české hudební kultury* zaobírá detailněji oběma termíny, ale jedná se spíše o opatrnou snahu popsat jejich vývoj a používání v minulosti: „*wagnerianismus*, výraz, jímž se označovaly hudebně vývojové tendence vycházející z operní reformy i teoretických názorů

---

<sup>16</sup> Česká hudební věda je na odlišení obou termínů a jejich významových nuancí značně citlivá už proto, že se jedná o specificky českou problematikou. Udržení si podobných specifík je důležité také z důvodu profilování české muzikologie v zahraničí: i proto by bylo vhodné prosazovat tento koncept také v zahraničních a cizojazyčných textech.

R. Wagnera. Výraz byl používán v pozitivně konstatujícím, ale i pejorativním významu. Významově méně ujasněnou variantou tohoto výrazu bylo označení *wagnerismus*.“ (Holubová 1997, s. 1014).

Z uvedených příkladů je patrné, že se termín wagnerianismus postupem času oprostil od Hostinského a především Helfertova výkladu a začal být chápán jako synonymum výrazu wagnerismus a jeho zahraničních podob. Jeho častější výskyt souvisí s popsaným historicko-terminologickým vývojem a protežováním termínu v českých hudebních slovnících. Při konfrontaci s oběma termíny je vždy důležité si uvědomit (a to nejen pro další průběh práce), zda autoři konkrétních českých historiografických studií a publikací či dobových článků znali a reflektovali odlišný význam termínů, nebo je považovali za synonyma.

Je třeba rovněž upozornit na další výraz, se kterým se můžeme setkat, na tzv. wagnerovství. V určitém kontextu může představovat synonymum pojednávaných termínů, může ale také označovat pouhý „zájem o R. Wagnera a jeho dílo“, jak se s tímto výrazem setkáváme např. ve studii Petra Víta z roku 1985, který v souvislosti s popularitou Wagnerových děl hovořil o tzv. pražském wagnerovství padesátých let 19. století (viz Vít 1985). Aplikace výrazu wagnerovství byla od P. Víta vhodná rovněž proto, že jej použil v pojednání o době, která termíny wagnerismus/wagnerianismus ještě nepotřebovala: představa o významu těchto termínů se v českém kontextu utvářela teprve po premiéře Smetanova *Dalibora*, tedy od konce šedesátých let 19. století.

V podobném duchu budeme užívat zmíněných termínů také v dalším průběhu práce. Je třeba věnovat pozornost době a osobnostem, ke kterým se použití termínů v konkrétní situaci vztahuje. Budeme-li chtít popsat vliv Wagnerova díla a jeho názorů na rozmanité myšlenkové proudy a (nejen hudební) tvorbu jednotlivých umělců či dokonce uměleckých směrů (v zúžené interpretaci tedy jakýsi „wagnerovský směr“), použijeme označení wagnerianismus. Tento výraz byl v osmdesátých letech 19. století spojen s osobností a teoriemi O. Hostinského, který již v této dekádě platil za respektovanou autoritu. Pokud někteří autoři a další zmiňované osobnosti používali

termín wagnerismus, uvedeme jej v nezměněném tvaru: ať již jej vnímali jako synonymum wagnerianismu, či diferenciací těchto pojmů odlišovali různé druhy působení Wagnerova vlivu (jak tomu bylo například s časovým posunem u Hostinského žáků).

## 4. Reflexe Wagnerova díla do konce sedmdesátých let 19. století v českých zemích

Dříve než se začneme zabývat ohlasy Wagnerova díla v osmdesátých letech, uvedeme z důvodu návaznosti a zařazení do kontextu krátké shrnutí problematiky wagnerovské recepcce v Praze od padesátých do konce sedmdesátých let 19. století.<sup>17</sup> V této souvislosti M. K. Černý naznačil možné rozdělení české wagnerovské recepcce v Praze v druhé polovině 19. století na tři etapy (viz Černý 1985, s. 234).

Začátek první z nich vymezuje rokem 1853, kdy se v českém tisku objevily první ohlasy na stále hojnější koncertní provádění úryvků Wagnerových oper. Do té doby proběhla českým tiskem pouze zpráva o Wagnerovi-libretistovi, a to roku 1847 v Květech ve spojitosti s textem, který R. Wagner poskytl Janu Bedřichu Kittlovi.<sup>18</sup> Již o šest let později však můžeme sledovat v tehdy ještě silně utrakvistické Praze počátky utváření jakéhosi wagnerovského kultu. Wagnerova obliba mezi českými posluchači spočívala rovněž v sympatiích, které vyvolávala jeho účast na drážďanském květnovém povstání v roce 1849. Neobyčejný zájem o Richarda Wagnera a jeho dílo se od roku 1853 projevoval zmiňovaným a na tehdejší poměry intenzivním koncertním uváděním úryvků jeho oper, které připravovaly půdu pro čtyři wagnerovské premiéry na scéně

---

<sup>17</sup> Na tomto místě uvedeme pouze velice stručný přehled této problematiky nejen proto, že nespadá přímo do oblasti našeho zájmu, ale také proto, že se jí v minulosti detailněji zabývali jiní autoři. Pro hlubší proniknutí do wagnerovství a wagnerovské reflexi v padesátých až sedmdesátých letech odkazujeme např. na bakalářskou práci Martina Voříška (Voříšek 1997) či na studie Petra Víta (Vít 1985), M. K. Černého (Černý 1985) a Marty Ottlové a Milana Pospíšila (*K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu*: Ottlová, Pospíšil 1997, s. 96–110).

<sup>18</sup> Viz Květy 1847, č. 152, 21. 12., s. 608 (R. Wagner se s J. B. Kittlem podle vlastních slov seznámil při své pražské návštěvě v roce 1832. Později Wagner poskytl Kittlovi libreto *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou*. Premiéra Kittlovy opery se uskutečnila 19. února 1848 ve Stavovském divadle. Český tisk však ve stejném roce nezachytil informaci o prvním veřejném provedení Wagnerova díla u nás (předehra k *Rienzi*, 11. prosince 1847; viz Švehla, s. 24). První Wagnerovou skladbou, která v Praze zazněla, však s největší pravděpodobností byla *Symfonie C dur*, a sice na pražské konzervatoři v roce 1832. Jednalo se ovšem o soukromé provedení, což dosvědčuje i Wagnerův popis události: „Dionys [Weber] přistoupil s mladistvým elánem k nastudování mých orchestrálních kusů [...] a před pozvanými přáteli [...] jsme poprvé toto mé dosud největší dílo skutečně provedli.“ (Wagner 2007, s. 64).

Stavovského divadla v rozmezí let 1854–1859.<sup>19</sup> Všechna čtyři první provedení se nesla ve velice slavnostním duchu: nejen, že byly pořízeny nové kostýmy a dekorace, ale návštěvníci si mohli na premiérách i při reprízách zakoupit také tištěná libreta a klavírní výtahy.

Bohatá koncertní a divadelní praxe šla ruku v ruce s četnými kritickými ohlasy v tisku, především v německé Bohemii a v Prager Nachrichten. Kritici pojednávali nejen o Wagnerových hudebních dílech, ale zprostředkovávali širší veřejnosti rovněž skladatelova teoretická stanoviska. V Praze byla totiž známá nejen jeho díla operní, přinejmenším odborníci byli obeznámeni také s teoretickými pracemi, především se dvěma zásadními, kterými jsou *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) a *Oper und Drama* (1852). Tribunou české hudební kritiky byly Pražské noviny, tehdy jediný český deník v Praze, a Wagnerovi o něco příznivěji nakloněný časopis Lumír. První český specializovaný hudební časopis, Dalibor redaktora Meliše, vznikl teprve v roce 1858.<sup>20</sup>

Mimořádná přízeň obecnstva i kritiky, díky které se Praha v padesátých letech stala v celoevropském kontextu jedním z nejvýznamnějších center wagnerovského kultu, je spojena s předními osobnostmi pražského hudebního života, které přispěly k prosazení Wagnera v Praze. Mezi tyto osobnosti, které patřily k Wagnerovým ctitelům, či se skladatelem udržovaly přátelské kontakty, patřili ředitel pražské konzervatoře Jan Bedřich Kittl, představitel hudebního spolku Cecilská jednota Anton Apt, ředitel Stavovského divadla Jan August Stöger (v letech 1834–46 a 1852–56), první kapelník Stavovského divadla František Škroup (v letech 1837–1857), Wilhelm Jahn či kritik Bohemie Franz Ulm.

---

<sup>19</sup> *Tannhäuser* (25. 11. 1854), *Lohengrin* (23. 2. 1856), *Bludný Holanďan* (7. 9. 1856) a *Rienzi* (24. 10. 1859). O nevšedním zájmu vypovídá také fakt, že *Tannhäuser* se v roce 1855 s 15 reprízami stal nejhranějším operním dílem ve Stavovském divadle. Nejinak tomu bylo v letech následujících, v roce 1856 se na prvním místě umístil *Lohengrin* (11 repríz) a o rok později *Tannhäuser* (9 repríz), stejně jako v roce 1858 (7 repríz). V letech 1859 a 1860 patřil mezi nejúspěšnější opery *Rienzi* se šesti reprízami (viz Vít 1985, s. 210).

<sup>20</sup> Emanuel Antonín Meliš (1831–1916) byl redaktorem Dalibora v letech 1858–1864 a 1869, kdy byl zrušený časopis na rok obnoven. Pod redakcí Jana Ludevíta Procházky (1836–1888) a Václava Judy Novotného (1849–1922) fungoval časopis v letech 1873–1875, obnoven byl roku 1879 (redaktor V. J. Novotný) a vycházel kontinuálně až do roku 1913.

Petr Vít v této etapě vyzdvihl dva vrcholy zájmu o Wagnera. Jako první ve své studii zmiňuje tzv. *Wagner-Woche*,<sup>21</sup> druhým vrcholem se stalo triumfální přijetí Richarda Wagnera v roce 1863, kdy skladatel během svých dvou návštěv dirigoval 8. února a 5. a 9. listopadu koncerty, jejichž program se skládal z jeho děl. Rokem 1863 rovněž skončila první etapa české recepce Wagnerova díla. Je ovšem třeba dodat, že adorace Wagnera a jeho díla v tomto období nebyla všeobecná. Například August Wilhelm Ambros se netajil s výhradami k *Tannhäuserovi* a k *Rienziimu*, o *Faustovské předehře* dokonce v *Prager Zeitung* napsal: „Musik ist das nicht!“<sup>22</sup> Také z dalších stran museli Wagnerovi příznivci čelit řadě výtek podněcujících vášnivé diskuse, které se však v té době ještě nesly v tolerantním, nacionalisticky nevyhroceném duchu.

Teprve v období po rakousko-uherském vyrovnání (1867) tyto polemiky přerostly v prudké boje, jež jsou charakteristické pro druhou etapu české wagnerovské recepce, kterou lze časově vymezit přibližně od konce šedesátých let do poloviny let sedmdesátých, doznívající však ještě na přelomu desetiletí. Časový odstup první a druhé etapy můžeme vysvětlit sníženým počtem podnětů a zánikem českých hudebních časopisů.<sup>23</sup> Koncem šedesátých let ovšem v celé Evropě došlo k nárůstu skloňování Wagnerova jména v souvislosti s novými díly a s podporou bavorského krále Ludvíka II., díky které skladatel získal možnost realizovat své reformní záměry. V českých zemích však nové společenské a politické podmínky měly za následek výraznější diferenciaci českých a německých obyvatel a rozpad většiny zbylých utrakvistických institucí. Pohled na dílo Richarda Wagnera optikou nové doby tak rozdělil českou hudební kritiku na dva nesmiřitelné tábory a v kontextu tvorby Bedřicha Smetany se stal klíčovým elementem v zápasu o koncepci české národní opery. Do wagnerovských reflexí se rovněž začaly mísit nacionalistické motivy zainteresovaných kritiků. Výstižně

---

<sup>21</sup> Jakýsi Wagnerův „minifestival“ se uskutečnil v září 1856. Otevřela jej premiéra *Bludného Holanďana* dne 7. září, následovala provedení *Tannhäusera* a *Lohengrina* a „Wagnerův týden“ uzavřela první repríza *Bludného Holanďana*.

<sup>22</sup> V českém překladu autora této práce: „Toto není hudba!“ (*Prager Zeitung*, 6. 12. 1855, č. 288, [s. 3]; citace podle Vít 1985, s. 214).

<sup>23</sup> Kromě Dalibora (1858–1864) svou činnost ukončil také Slavoj (1862–1865).



se k této situaci vyjádřil M. K. Černý: „Kdo chtěl útočit na Smetanu, zaútočil [...] na Wagnera. Obrana proti ‚cizím vlivům‘ ho chránila a dovolila mu, co by si na příslušníka vlastního národa nemohl dovolit. A naopak propagace a obrana wagnerovských principů a jeho reformy opery probíjávala zároveň dílo Smetanovo [...]“ (Černý 1985, s. 225–226).

Jednu z prvotních událostí, které odstartovaly období bojů o Smetanu (a Wagnera), představuje již zmíněná premiéra Smetanovy opery *Dalibor* dne 16. května 1868. Zlomovým se však stal druhý filharmonický koncert, jenž se uskutečnil 12. prosince 1869. Na koncertu zazněla pod taktovkou B. Smetany přehra k Wagnerovým *Mistrům pěvcům norimberským*, jejíž provedení se setkalo v Daliboru s negativním ohlasem, naopak kladné reakce se jí dostalo v Národních listech.<sup>24</sup> Další kritiku, jejímž autorem byl František Pivoda (1824–1898), pozdější hlavní představitel antiwagnerovského směru, otiskl 16. prosince 1869 časopis *Pokrok*. Tento literární počín, ve kterém Pivoda uvedl mnohé výtky a argumenty, které opakoval i v pozdějších letech, již představuje skutečný počátek polemik následujících let. Pivoda vycházel především z vlastní sluchové zkušenosti, která zklamala očekávání, jež po přečtení spisu *Das Kunstwerk der Zukunft* do Wagnerovy reformy vkládal. Wagnerově hudbě nerozuměl, neorientoval se v ní, a došel proto k závěru, že Wagnerovy teorie jsou mylné, když jim posluchač nedovede porozumět. Na problematiku Wagnerových děl i „wagnerismu“ nahlížel převážně z pohledu učitele zpěvu a reprezentanta toho segmentu hudební veřejnosti, který vytyčoval dobový vkus. Pivodovy mimořádně tvrdé kritiky a výtky mířily především proti tzv. deklamatornímu zpěvu, neperiodické struktuře či proti závažnější, nad doprovod povýšené roli orchestru (nepřekvapí proto jeho protežování italských operních skladatelů, především rossinistů). Podstatou české hudby byla pro Pivodu jednoduchost (především formální, tektonická) a melodičnost, základní kámen české národní opery nacházel v českých a slovanských národních

---

<sup>24</sup> Viz Národní listy 1869, r. 9, 15. 12., č. 346, [s. 2]. Literatura a umění.

písních. Podobně jako Jan Ludevít Procházka proto ideál české národní opery viděl ve Smetanově první verzi *Prodané nevěsty*. Mezi motivy, které Pivodu popoháněly, patřil také nacionalismus, ať již český, nebo německý. Názorový proud, jehož se stal Pivoda hlavním mluvčím, spatřoval svůj protipól v cizorodém německém vlivu v čele s jeho hlavním představitelem – Wagnerem.

Druhý „tábor“ tvořili představitelé českého hudebního života stojící za B. Smetanou. V období nejostřejších bojů se jejich platformou staly časopisy *Hudební listy* (v letech 1870–1872) a *Dalibor* (1873–1875), jako ústřední postava a hlavní Pivodův oponent vystupoval především Otakar Hostinský. Z celé řady jeho kritik a statí z té doby (zmiňme např. článek v *Hudebních listech* ze dne 26. dubna 1871 nazvaný *Wagneriana*, který vznikl jako odpověď na Pivodovy útoky v *Pokroku*, nebo obsáhlou biografickou skicu *Richard Wagner*, která vyšla v roce 1871 nejen na pokračování v *Hudebních listech*, ale rovněž jako brožura tiskem J. S. Skrejšovského), vystoupil do popředí především článek *Wagnerianismus a česká národní opera*.<sup>25</sup> Ten se stal zásadním textem skupiny sdružené okolo O. Hostinského, který však Wagnerovy názory částečně dezinterpretoval, což vyplývalo patrně z jeho nepochopení opery (a prvku dramatickosti v ní obsaženém), kterou sám chtěl přiblížit k mluvenému dramatu.<sup>26</sup> Wagnera vnímal O. Hostinský jako dosavadní vrchol evoluce opery navazující operní tvorby pokračující ve stopách Glucka, Mozarta a Webera, tedy jako představitele nejmodernějšího směru, který by měla sledovat i česká národní opera, chce-li s Evropou držet krok. Wagnerovi (a Smetanovi) příznivci chápali wagnerianismus rovněž jako směr, díky kterému se česká hudba stane nejen moderní, ale také skutečně českou.

---

<sup>25</sup> Článek vyšel v roce 1870 v několika číslech *Hudebních listů*, později v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* (1901, 1941, 1951).

<sup>26</sup> Pojednání o Hostinského interpretaci Wagnerova teoretického díla by se bylo možné věnovat v obsáhlém, samostatném textu, bližší rozebírání této problematiky rovněž není zásadní pro tuto diplomovou práci. Zájemce alespoň odkazujeme na studii *K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu* (Ottlová, Pospíšil 1997, s. 96–110), která dle autorova názoru poskytuje více než dostatečný vhled do této problematiky.

Nicméně z polemik O. Hostinského s F. Pivodou vyplývá zajímavý paradox – oba názorům svého oponenta někdy nerozuměli zcela přesně, jejich soudy a argumenty se občas míjely. V některých úsudcích se výrazně neodlišovali, každý však na problematiku nahlížel z jiného pohledu: O. Hostinský vycházel ze své představy hudebního dramatu a z Wagnerových teorií (které neodděloval od jeho hudebních děl), naopak pro F. Pivodu byla klíčová především Wagnerova skladatelská činnost, kterou často konfrontoval se vzorem, který pro něj představovala opera bel canta.

Závěrem se ještě vraťme k otázce nacionalistického podtextu v časopiseckých kritikách, který se v nich mnohdy vyskytoval, nikoli však jako hlavní argument pro odmítání Wagnera a jeho díla. M. Voříšek se o nacionalismu ve wagnerovských kritikách vyjádřil následovně: „Wagnerovo němectví (byť někdy demonstrativně projevované) není principem, na jehož základě by česká kritika Wagnerovo dílo odsoudila – naprostá většina protiwagnerovských argumentů je vyvoditelná ze setrvávání recenzentů na Mozartově, Beethovenově či Schubertově kultu nebo z jejich lpění na zásadách předwagnerovské opery.“ (Voříšek 1997, s. 35–36). Jak je zřejmé, záviselo spíše na postoji kritika, zda se přikláněl k pokrokovému směru, či zda setrval na konzervativních hodnotách.

Boje o Smetanu, respektive boje o Wagnera, které se rozvíjely na jejich pozadí, probíhaly s největší intenzitou v první polovině sedmdesátých let 19. století. Ve druhé polovině dekády spory výrazně opadly, především v souvislosti s ohluchnutím Bedřicha Smetany a s rostoucím všeobecným uznáním významu jeho díla. Vladimír Horák k tehdejšímu postoji představitel protiwagnerovské opozice napsal: „Pivoda [v průběhu druhé poloviny sedmdesátých let] dospívá k názoru, že jakákoli forma boje proti Smetanovi nemá naději na úspěch. V boji proti Wagnerovi a moderním tendencím hudbě však neustává.“ (Horák 1970, s. 45). Zmíněný boj proti Wagnerovi se v tomto období nicméně omezil na několik výstřelků, například v článku *Nebe, peklo a... hudba budoucnosti*, který vyšel v prvním ročníku časopisu *Hudební a divadelní věstník*, jehož byl F. Pivoda redaktorem (viz Pivoda 1877, s. 206–208, 214–216).

## 5. Reflexe díla Richarda Wagnera v osmdesátých letech 19. století v českých zemích

Existují dvě hlavní cesty, kterými se můžeme vydat, pokud chceme hodnotit vliv a recepci díla Richarda Wagnera na český hudební život ve výše vymezeném časovém období. První z nich je analytické zkoumání tvorby českých skladatelů se snahou identifikovat v ní stopy pro Wagnera typických hudebních a teoretických postupů. My se však vydáme druhou cestou, reprezentovanou sledováním kritické reflexe v dobové publicistice. Tento způsob nahlížení na vliv Wagnerova díla umožňuje nejen zachytit hlavní názorové a estetické proudy hudební kritiky, ale také získat zběžnou představu o dojmech českého publika, které v něm zanechaly ať již opery českých skladatelů vycházejících z Wagnerových teoretických principů, nebo samotná hudební díla „bayreuthského mistra“. Zaměříme se především na českou hudební kritiku v Praze, centru kulturního a společenského dění v českých zemích. Vzhledem k pražskému národnostnímu uspořádání a společensko-politické situaci však nemůžeme zcela vynechat ani ohlasy v kritice německé. Okrajově se budeme věnovat také hudebnímu životu a kritice „na venkově“ (tedy v dalších městech českých zemí), které však byly rovněž významně ovlivněny pražskou kritikou a hudebními referáty v českém tisku.

V osmdesátých letech 19. století můžeme vyzdvihnout několik milníků, které podněcovaly rozličné debaty o díle Richarda Wagnera a o jeho vlivu na českou národní hudbu. Mezi tyto milníky patří vydání Pivodovy brožury *O hudbě Wagnerově*, otevření Národního divadla, uvedení *Parsifala* v Bayreuthu, smrt Richarda Wagnera, premiéra Fibichovy *Nevěsty messinské*, premiéra *Lohengrina* v Národním divadle a uvedení *Lohengrina* a *Tannhäusera* v plzeňském městském divadle. V několika následujících podkapitolách se zaměříme jednotlivě na vyjmenované události a tímto způsobem se

pokusíme zmapovat dobovou wagnerovskou recepci, včetně nejdůležitějšího dění s ní spojeným.

### 5.1 O hudbě Wagnerově jako symbol ukončení bojů sedmdesátých let

Počátek třetí etapy wagnerovské recepce spadá do období konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let. V této době došlo ke krátkodobé aktualizaci wagnerovských sporů, utlumených přibližně od poloviny sedmdesátých let, které však po uveřejnění několika statí vyprchaly do ztracena. V této době již byla pozice B. Smetany v českých publicistických kruzích otevřeným způsobem nenapadnutelná, ačkoliv všeobecné obliby českého obecnstva se skladatel dosud nedočkal. Pozornost antiwagnerovců se však upnula k narůstajícímu zájmu české hudební veřejnosti o Wagnera, zájmu, který pomalu překonával předsudky vůči Wagnerovu dílu v celé Evropě.

V českém tisku se začalo stále živěji diskutovat o možném provedení Wagnerových děl na české scéně v souvislosti s blížícím se dokončením Národního divadla. Nejprve se přímluvy za uvedení Wagnera objevily v renomovaném denním tisku (Václav Juda Novotný v článku *Richard Wagner na českém jevišti* jmenoval *Národní listy*, *Politik* a *České Noviny*), rozbuškou posledního výraznějšího výboje Wagnerových oponentů se patrně stala teprve drobná zpráva uvedená 20. dubna 1880 v Daliboru pod názvem *Wagner na českém jevišti*. Nepodepsaný text reagoval na zprávu z tisku, kterou ředitelství pražského divadla oznamovalo záměr konečně inscenovat Wagnerovu operu, pravděpodobně *Lohengrina*: „Jest věru nejvyšší již čas; jsme beztoho posledními ze všech divadel [...]“<sup>27</sup>

Odpověď z opačného názorového tábora na sebe nechala čekat tři měsíce, o to zákeřnější formu však její autor zvolil. V deníku *Pokrok*, který poskytoval od počátku

---

<sup>27</sup> *Dalibor*. 20. 4. 1880, r. 2, č. 12, s. 94. Wagner na českém jevišti.

bojů o Smetanu prostor skupině okolo F. Pivody, vyšel 22. a 23. července 1880 fejeton *Richard Wagner na českém jevišti*. Článek začíná větou: „S radostí dávno nepocítěnou uvítali jsme božskou myšlenku výtečného našeho ‚Dalibora‘, aby hudbodrama Wagnerovo konečně uvedeno bylo na jeviště české.“ ([Durdík] 1880, č. 175, [s. 1]). Vzhledem k vychvalování Wagnera ad absurdum může text na první pohled působit prowagnerovsky (a proněmecky!), opak je však pravdou – nese se celý v silně ironizujícím duchu. Fejeton pokračoval doporučením, že má být uveden hned „zralý a dokonalý“ Wagner, tedy jeho *Tristan a Isolda*, nebo pokud možno cyklus *Prsten Nibelungův*. O Wagnerově hudbě se autor zmínil jen zběžně, když „vyzdvihoval“ skladatelovy přednosti: „Wagner jakožto skladatel uvedl svobodu do hudby. Na formě přece nic nezáleží, ta jest jen poutem volného ducha [...] Wagner jest nejen největší hudebník, nýbrž i největší básník [...] zrovna tak velik jest jakožto mudrc, spisovatel, zkrátka všemělec.“ ([Durdík] 1880, č. 176, [s. 2]). Většinu prostoru věnoval úryvkům libreta tetralogie, citovaným v němčině. Již výběr scén, které se mnohdy stávaly terčem kritiky rovněž v německém tisku vystupujícím proti Wagnerovi (např. scéna Albericha s dcerami Rýna ze *Zlata Rýna* či milostná sourozenecká scéna a začátek třetího dějství z *Valkýry*), dokumentuje snahu autora tetralogii v očích čtenáře očernit. Ovšem i vzhledem k tomu, že ve zmiňované zprávě v Daliboru o *Prstenu Nibelungově* nepadla jediná zmínka a obsah fejetonu tedy se zprávou souvisí zcela minimálně, je zřejmé, že nešlo o útok na tetralogii, ale obecně na Wagnera a na jeho dílo jako celek.

O nemalé vzrušení se postaral podpis pod fejetonem.<sup>28</sup> Šifra O. II. (řecké Pí) vedla k snadné záměně s O. H., tedy šifrou Otakara Hostinského.<sup>29</sup> Patrně se jednalo o záměr v mystifikačním duchu celého textu, a jak se ukázalo, mnozí čtenáři skutečně nabyli přesvědčení, že autorem je právě O. Hostinský – například V. J. Novotný

---

<sup>28</sup> Mystifikující fejeton také zmátl mnohé čtenáře svým obsahem a formou, což dokumentuje nejen několik ostrých dopisů zaslaných do Pokroku, ale také zpráva, kterou Pokrok otiskl dne 25. července, vyjadřující podivení nad tím, že referent Neue Freie Presse nepochopil ironii. V článku z předchozího dne napsal, že „[...] ani Němci tak vysoce Wagnera neoceňují, jako spisovatel našeho feuilletonu.“ (Pokrok, 25. 7. 1880, r. 12, č. 178, [s. 2]. Denní zprávy).

<sup>29</sup> O. II. znamená „Orfeus Pivoda“. Toto označení v minulosti F. Pivodovy přisoudil Jan Neruda, příznivce Smetanův.

v článku *Richard Wagner na českém jevišti* zmiňuje v poznámce pod čarou četné dotazy na toto téma došlé do Dalibora (Novotný 1880, s. 169). Definitivní rozřešení této hádanky přinesl až Antonín Papírník v roce 1907, když v České myslí dokázal, že autorem byl estetik Josef Durdík (1837–1902), v jehož pozůstalosti našel rukopis fejetonu včetně oprav a škrtnů, podepsaný zmiňovanou šifrou (viz Papírník 1907, s. 109). Domněnky o Durdíkově autorství nicméně panovaly již dříve. Jako odpůrce Wagnerovy ideje *Gesamtkunstwerku* vznesl řadu výhrad rovněž proti *Prstenu Nibelungově* již v prvním dílu spisu *Poetika jakožto aesthetika umění básnického* (1879). Několik dní poté, co jeho pamflet rozvířil vody české hudební kritiky, navíc vystoupil proti „uměleckému všedílu“ také fejetonem *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, který vyšel na pokračování od 4. do 7. srpna 1880 v deníku *Politik*.

Zřejmě první reakce na Durdíkův pamflet v Pokroku se v českém tisku objevila o čtyři dny později. Autor fejetonu *Venkovské listy o divadle III.* na stránkách Českých novin se podepsal jako „Velmi Vzdálený Zelota“, s největší pravděpodobností šlo o Václava Vladimíra Zeleného (1858–1892). Z jeho reakce vysvítá názor sdílený velkou částí Wagnerovi příznivě nakloněné hudební veřejnosti, která odlišovala jeho starší opery (jež české obecenstvo v hojné míře navštěvovalo v německém divadle) od *Prstenu Nibelungova*. Ten považovala za neproveditelný na naší malé operní scéně a nahlížela na něj spíše odměřeně. Zelený napsal: „Niebelungy nevrostly nám ještě tak do srdce, abychom nesnesli ‚nového‘ toho útoku na ně. [...] kompromitováním Niebelugů nemohou býti kompromitovány opery Wagnerovy [...] Ani nám nenapadne, brániti pragermánský způsob poesie v Niebelunzích; ale míní-li někdo zostouzeti libretta ‚Holand’ana‘, ‚Tannhäusera‘, ‚Lohengrina‘ a ‚Meistersingrů‘, ať si je napřed přečte a přesvědčí se, jestli tam nedostatek čisté poesie a dramatického efektu.“ ([ZELENÝ] 1880, s. 1).

V podobném duchu se nesla také odpověď ze dne 1. srpna 1880 v Daliboru, který otiskl zmiňovaný článek V. J. Novotného, nesoucí stejný název jako Durdíkův fejeton. V. J. Novotný vytušil zřejmě hlavní záměr Durdíkova pamfletu: „[...]

p. anonymovi z ‚Pokroku‘ nešlo o nic jiného, než aby naše operní obecnost pobouřil proti jménu Wagnerovu, a tím aby odstrašil ředitelstvo od uvedení některé z Wagnerových prací na jeviště naše.“ (Novotný 1880, s. 169). Aby vyvrátil domněnky o literární obludnosti Wagnerových děl, postavil proti zkreslenému výběru úryvků v Pokroku ucelené libreto Wagnerova díla a ve třech po sobě jdoucích číslech zveřejnil celý svůj překlad *Tannhäusera* (viz Novotný 1880).<sup>30</sup>

Slova V. J. Novotného rovněž v podstatě potvrzují převládající dobový náhled českých Wagnerových zastánců na tetralogii: „Upozorňujeme p. anonyma, že o cyklu ‚Der Ring des Nibelungen‘ nikdo u nás nemluvil, jelikož dílo to, jehož cena [...] je až na některé bizarní nepatrnosti znamenita, již svou látkou jest duchu našemu cizí a bude navždy cizí.“ Z dobových kritických postojů k *Prstenu Nibelungově* nabude mnohý čtenář dojem, že hlavním důvodem odmítání tetralogie byla její přílišná „německost“. Tomuto náhledu však odporuje srovnání s *Lohengrinem* a jeho velkoněmeckou tematikou. Proti *Lohengrinovi* rovněž vyvstávaly občasné výhrady (k čemuž se vrátíme v kapitole o české premiéře této opery), ale obecně byl řazen mezi Wagnerova díla, která jsou pro české jeviště vhodná. Pozice tetralogie zřejmě do značné míry souvisí především s faktem, že *Prsten Nibelungův* nebyl ani většině hudebních odborníků známý: v Praze se až do premiéry *Zlata Rýna* v pražském německém divadle (19. prosince 1885) hrály jen koncertní úryvky z jednotlivých hudebních dramát. Jen několik málo jedinců do té době navštívilo Bayreuth, Mnichov, Vídeň či jiné město mimo území českých zemí,<sup>31</sup> aby se s některou částí tetralogie seznámilo.

Do pojednávané polemiky o uvedení Wagnerova díla na české jeviště sice nepřímo, ovšem výrazně vstoupil také O. Hostinský studií *O nynějším stavu a směru české hudby*, která vyšla na pokračování v druhé polovině roku 1880 v časopisu *Květy*. Hlavní myšlenkou stati bylo potvrzení neoddiskutovatelného postavení B. Smetany jako

---

<sup>30</sup> Překlad *Tannhäusera* do češtiny vznikl již v roce 1877, samostatně tištěné libreto vydal v roce 1880 František Augustin Urbánek v rámci edice *Bibliotéka operních a operetních textů* jako 89. svazek.

<sup>31</sup> Kromě tří zmíněných měst byla do konce sedmdesátých let z tetralogie uvedena ještě *Valkýra* v New Yorku (1877), ve Schwerinu (1878), v Hamburku (1878) a v Rotterdamu (1878).



zakladatele moderní české hudby. Požadavek národní hudby nebyl v té době ničím neobvyklým v celé Evropě, v našem kontextu se však názory na její podobu odvíjely především právě od pojetí O. Hostinského a jeho idey pokroku. Tyto své názory zopakoval a zdůraznil ve výše uvedené studii, kde spatřoval (v souladu s německým pohledem) představitele dosavadního vrcholu hudebního vývoje v osobnostech Ference Liszta a Richarda Wagnera. Ve studii zmínil rovněž předsudky, které v souvislosti se zmíněnými dvěma velikány vyvstávaly v českém obecnstvu. Z textu vyplývá, že každého, kdo neuznal Wagnerův a Lisztův směr za jediná možná východiska moderní české hudby, považoval za „zpátečníka“. Narážel také na útlum útoků vůči B. Smetanovi, který podle něho vstřebal vlivy obou skladatelů: „Kdo dnes ještě prohlašuje Wagnerianismus a programní hudbu za zhoubu národního umění našeho, ten je nedůsledným, pakli zároveň Smetanu netroufá si vyobcovati z českého Parnassu hudebního.“ (Hostinský 1885, s. 169). Závěrečné myšlenky směřoval k úvahám o rovnoprávném postavení národního a moderního směru v tvorbě českých skladatelů: „Oba tyto proudy se pronikají na vzájem, podporují se a doplňují v činnosti každého jednotlivého skladatele, jeden bez druhého ztratil by všechnu svou životní sílu. Nesmíme je považovati za mocnosti nepřátelské, které si uvírají půdy, nýbrž musíme naopak tomu býti povděční, že oba tyto živly zároveň vstoupily do našeho života uměleckého; jinak byl by rozvoj naší hudby povážlivě prodloužen. Jsou to dva pevné sloupy, na nichž spočívá budoucnost našeho umění hudebního. Chraňme oba stejně: podaří-li se někomu, podkopati kterýkoliv z nich, sřítí se celá stavba a nedokončená ještě budova povalí se v trosky!“ (Hostinský 1885, s. 169–170). Svou pozornost O. Hostinský nicméně zaměřil především na problematiku opery, nejdiskutovanějšího a nejsledovanějšího hudebního druhu, reprezentujícího (nejen) v českých poměrech především měšťanskou společnost. Ve studii se tak vyjádřil rovněž k diskutovanému uvedení či neuvedení díla R. Wagnera v českých divadlech: „Vlivu reformy té [dramatické hudby] naše hudba neujde a vylučováním na př. zpěvoher Wagnerových z českého jeviště nepředělá nikdo umělecké názory našich skladatelů, nýbrž stíží jen

porozumění novějším jejím dílům se strany obecnstva [...] Šíp nerozumně namířený proti umění ‚cizímu‘, raní nejlepší síly domácí a ochromuje jejich činnost!“ (Hostinský 1885, s. 134).

Poslední výraznější výboj „antiwagnerismu“, který udělal symbolickou tečku za zmiňovanou „polemickou minisérií“ vyvolanou protiwagnerovským táborem, datujeme k roku 1881, kdy František Pivoda publikoval brožuru *O hudbě Wagnerově*. Je zřejmé, že reagoval také na Hostinského studii: „I to dává se na pováženou, že naše obecnstvo nevníkne do ducha některých plodů domácích (jak se tvrdí, přímo nejlepších), pakli nepřivykne dříve hudbě Wagnerově [...]“ (Pivoda 1885, s. 44).<sup>32</sup> Jak název Pivodova díla napovídá, zaměřil autor oproti Durdíkovi svou pozornost na hudební složku Wagnerových děl. Ve skutečnosti se však jedná o shrnutí dlouhodobých Pivodových názorů na Wagnera a jeho hudbu, které se od první poloviny sedmdesátých let v podstatě neměnily. Oporu tentokrát hledal u Eduarda Hanslicka a Josefa Durdíka, jejichž citacemi se snažil své argumenty podepřít a o jejichž výtky rozšířil své vlastní. Příkladem může být kritika *Prstenu Nibelungova*, ve které F. Pivoda vychází z Hanslickových kritik bayreuthského provedení z roku 1876. Z Pivodových komentářů je přitom zcela zřejmé, že *Prsten Nibelungův* sám nikdy neslyšel, což vyplývá na povrch například v rámci rozboru leitmotivů v tetralogii: „Co do hudebního půvabu těchto motivů vypadá to asi až hrůza chudince. Hanslick praví, že [atd.]“ (Pivoda 1881, s. 10). Odkazy na zmíněné autority skutečně protkávají celý text. Již z kraje brožury vyzdvihl Pivoda v souladu s Durdíkovým názorem prezentovaným v jeho *Všeobecné estetice* (1875) důležitost melodie v hudbě, čemuž do kontrastu postavil citaci E. Hanslicka: „Čtyry večery za sebou zpívalo se na jevišti bez melodie [...]“ (Pivoda 1881, s. 6). Na Durdíkovy spisy F. Pivoda rovněž odkazoval, kritizoval-li ideu „Gesamtkunstverku“. Výrazně se projevila také Pivodova tendence nazírat wagnerovskou problematiku z pohledu zpěváka, respektive učitele zpěvu: „Pěvecká

---

<sup>32</sup> Srovnej s Hostinský 1885, s. 134.

melodie omezuje se na pouhé recitování textu, přičemž užívá se hlasu zněním ovšem hudebním, ale bez význačné melodie.“ (Pivoda 1881, s. 20). Melodii chápal rovněž jako základní znak československé hudby, proti které stavěl Wagnera a jeho nemelodičnost ve spojení se skladatelovými „německými snahami“, čímž do diskusí zapojoval nacionalistický prvek. Na několika místech se F. Pivoda snažil navodit dojem objektivity, když Wagnerovi přiznal drobné zásluhy, které během několika řádků sklouzly k zesměšňování principu aliterace, používání leitmotivů či „nekonečné melodie“. R. Wagner byl v Pivodových očích básník, hudebník a především „reklamista“, který nedovedl realizovat své teorie v praxi: „[...] to, co Wagner dověsti slibuje, a to, co skutečně dovede, různí se od sebe jako nebe od země, jako den od noci.“ (Pivoda 1881, s. 35). F. Pivoda se nemohl nevyjádřit rovněž k aktuální otázce uvedení děl R. Wagnera na české jeviště. Zřejmou převahu zastánců této myšlenky vysvětloval tím, že názor obecnostva se stal závislým na veřejné kritice, odlišné od kritiky vycházející z vědecké estetiky (O. Hostinského jako estetickou autoritu F. Pivoda nerespektoval, což je patrné z řady dalších výroků uvedených v brožuře). *Lohengrina* a *Tannhäusera* sice ve srovnání s *Prstenem Nibelungovým* označil za lepší Wagnerovy opery, přesto vstup Wagnerových oper na prkna českého divadla či uznání skladatelova významu pro něj bylo nepřijatelné. Je zřejmé, že více než Wagnerovo německví nemohl překonat averzi vůči Wagnerově hudbě, kterou považoval za špatnou a nesrozumitelnou: „Přátelé této myšlenky [uvedení Wagnera na české jeviště] poukazují k tomu, že uznání geniálních Němců Schillera, Goethe, Kanta a jiných [...] nám v národnosti neškodila. [...] Wagner však by aspoň stínem bytí musil jednoho z těchto velikánů [...]“ (Pivoda 1881, s. 43).

Jak vyplývá v textu, vznikla brožura *O hudbě Wagnerově* již v roce 1880. Její vydání o rok později však již nevyprovokovalo žádnou význačnější reakci, například v Daliboru je vydání publikace reflektováno jen dvěma drobnými poznámkami. První zmínka se objevila již v prosinci 1880, tedy ještě před vydáním Pivodovy brožury. V sekci Listy z venkova autor dopisu z Jindřichova Hradce pod šifrou A. podával

recenzi koncertu tamního dívčího pěveckého spolku, u posledního většího literárního počinu F. Pivody se zastavil v souvislosti s uvedením jeho skladby: „Posledním číslem programu byl Fr. Pivody chorální výjev z národních písní ‚Lásky spor a smír‘. Skladba ta jest u Vás v Praze s dostatek známa, a pan skladatel podobnými skladbami více se obecenstvu zavděčí, nežli brošurou z citátů Hanzlíka a Durdíka sestavenou ‚O Wagnerovi‘.“ (A. 1880, s. 277). Druhou poznámku, tentokrát nepřímou, otiskl Dalibor v článku *Šíření vědomostí o hudbě*, jehož autorem byl Hynek Palla (1837–1896), který při připomenutí starší snahy vylíčit wagnerianismus v české hudbě za nevlastenecké cizáctví zmínil, že „[...] nedávno ještě vznikla patrná, však malomocná stopa její u veřejnost’.“ (Palla 1881, s. 156). Publikace v podstatě „zapadla“, v čemž sehrála úlohu také Pivodova izolace, do které upadal od druhé poloviny sedmdesátých let, kdy byl obviňován (hlavně mladočeským tiskem) za podíl na Smetanově ohluchnutí (viz Ludvová 2006, s. 404). S rostoucím uznáváním Smetanova díla ztrácel půdu pod nohama a Smetanovi příznivci mu nic ze starších útoků nezapomněli: když se ucházel v roce 1880 o místo lektora zpěvu na Českém vysokém učení technickém a o tři roky později o místo profesora zpěvu na pražské konzervatoři, byl v obou případech odmítnut, pedagogicky se tedy realizoval pouze na své škole, kterou založil v roce 1869.

Z dnešního hlediska představuje spisek *O hudbě Wagnerově* souhrnný přehled argumentů Wagnerových odpůrců proti Wagnerovi a jeho hudbě a symbolizuje ukončení druhé etapy české wagnerovské recepce, tedy ukončení bojů o Wagnera, které měly svůj počátek již na konci šedesátých let. S tímto náhledem koresponduje rovněž vyjádření O. Hostinského, který v červnu 1881 v článku *Smetanova Libuše*, který vyšel přibližně měsíc před premiérou Smetanovy opery, prohlásil spory o Wagnera za vyřízené. Durdíkovy texty ani Pivodova brožura v době svého vydání patrně mínění české hudební veřejnosti skutečně výrazněji neovlivnily. Nadále se tak postupně schylovalo k premiérové realizaci Wagnerova díla na českém jevišti.

## 5.2 Otevření Národního divadla Smetanovou *Libuší*

Dlouho očekávaná a hojně diskutovaná premiéra opery *Libuše* se uskutečnila 11. června 1881 – následovala tedy téměř okamžitě po skončení bojů o Wagnera, které jsme přiblížili v předchozí kapitole. Změnu naznačil rovněž fejeton v *Pokroku*, dlouholeté „tribuně“ skupiny okolo F. Pivody, věnovaný právě Smetanově *Libuši*. Autor, schovaný pod šifrou -f-, nastínil čtenářům zásady Wagnerova hudebního dramatu, jež podle něj přijal i B. Smetana, který chtěl na těchto principech vytvořit hudební drama české: „Co v ‚Braniborech‘ spatřujeme jaksi jen v zárodku, co v ‚Daliboru‘ již větší domáhá se platnosti, provedeno v ‚Libuši‘ úplně a co nejdůsledněji.“ (-f- 1881, [s. 1]). V další části fejetonu se věnoval ději *Libuše* a upozornil na „některé krásy partitury Smetanovy“.

Smetanovi a Wagnerovi příznivě nakloněný článek vyšel v *Pokroku* několik dní před premiérou *Libuše* v roce 1881, dílo však vzniklo již přibližně o deset let dříve: Bedřich Smetana komponoval *Libuši* v letech 1871–1872, přičemž na skice začal pracovat již v roce 1869. Textový podklad Smetanovi věnoval pročesky smýšlející pražský Němec Josef Wenzig (1807–1876), jehož libreto do češtiny přeložil Ervín Špindler (1843–1918). J. Wenzig vycházel především z Kosmovy kroniky z počátku 12. století a z Rukopisu Zelenohorského, který měl být objeven roku 1817 a v době vzniku libreta byl stále považován za historický pramen. Opera se skládá ze tří jednání, kterými jsou *Libušin soud*, *Libušin sňatek* a *Libušino proroctví*. Celé dílo se nese v duchu oslavy českého národa, která vygraduje ve třetím dějství se silným nacionálním podtextem („český národ neskoná“). Právě v závěru posledního, „nedějového“ jednání jsou v šesti obrazech vykresleny významné kapitoly z české historie. V rámci *Libušina proroctví* je podtržen především význam husitů (nikoli však Jana Husa) a Jiřího z Poděbrad, jeden z obrazů dokonce připomíná fiktivní postavu Jaroslava ze Šternberka (v šedesátých letech 19. století však stále považovanou za historicky doloženou i Františkem Palackým), který měl chránit Čechy proti Mongolům.

B. Smetana *Libuši* přikládal velký význam. Již před započítím kompozice ji koncipoval jako slavnostní operu, navazující na tradici korunovačních oper. Měla zaznít u příležitosti očekávané korunovace rakouského císaře Františka Josefa I. českým králem.<sup>33</sup> V roce 1880 vyhrála *Libuše* konkurz výboru pro zbudování Národního divadla a spolu s Fibichovým *Blaníkem* a Bendlovými *Černohorci* byla uznána jako vhodná opera k provozování v Národním divadle. K naplnění zamýšleného slavnostního účelu opery došlo teprve 11. června 1881, neboť byla vybrána k otevření Národního divadla, stejně jako později k jeho znovuotevření dne 18. listopadu 1883. Premiéry obou nastudování režirovaných Františkem Kolářem řídil dirigent Adolf Čech. V roce 1881 došlo celkem k pěti představením, kromě dne otevření Národního divadla byla *Libuše* uvedena ve dnech 13., 15., 17. a 23. června. Veskrze nadšené přijetí díla kritikou i obecněstvem ovlivnilo také vydání klavírního výtahu v době premiéry (Hostinský 1901, s. 436).

Před blížící se premiérou opery *Libuše* a krátce po ní se v českém tisku zvedla vlna ohlasů a článků věnujících se Smetanovu dílu. Takřka všichni autoři o díle psali v souladu s náhledy O. Hostinského jako o dalším stupni vývoje české národní opery a v tomto kontextu se málokdy mohli vyhnout zmínce o vlivu Richarda Wagnera a jeho díla či o Smetanově wagnerianismu.

Česká kritika vkládala do *Libuše* velké naděje dlouho před jejím prvním uvedením, zmínky o díle se v tisku objevovaly v různých souvislostech. Například v roce 1879 otiskl časopis *Dalibor* u příležitosti znovuuvedení Smetanova *Dalibora* v Prozatímním divadle vybranou část rozsáhlé studie o *Daliborovi*, kterou v roce 1873 napsal O. Hostinský (což svědčí o relativní neměnnosti těchto názorů).<sup>34</sup> *Dalibor* podle

---

<sup>33</sup> Korunovace Františka Josefa I. českým králem byla především českým měšťanstvem očekávána poté, co se v roce 1867 nechal korunovat králem uherským. Nikdy se však neuskutečnila. Poté se naděje přenesly na korunního prince Rudolfa, který byl v roce 1881 s nadšením vítán nejen na premiéře *Libuše*.

<sup>34</sup> O. Hostinský své náhledy a názory v průběhu života průběžně rozpracovával a prohluboval (velice často je rovněž jinými slovy v různých kontextech opakoval), až na několik výjimek je však v drtivé většině případů výrazněji nepozměňoval. Svědčí o tom i jeho slova v předmluvě knihy Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, založené převážně na textech, které vznikaly od roku 1870 do poloviny devadesátých let 19. století: „I podrobil jsem tuto celou svou pětadvacetiletou literární práci

Hostinského připomínal wagnerovské dílo jen důslednějším využitím leitmotivů, především kvůli ústupkům obecnstvu, které B. Smetana učinil: „Jednalo se mu totiž o to, aby nepředstoupil před velké obecnstvo s dílem rázu příliš nového a nezvyklého, nýbrž aby spíše utvořil jakýsi zprostředkující přechod k onomu ideálu vážné české národní zpěvohry, jaký si byl on – Smetana – sám utvořil, a jaký později ve své ‚Libuši‘ uskutečnití hleděl.“<sup>35</sup> Podobné názory týkající se vzdělanosti publika, nutnosti jeho výchovy či problematiky ústupků obecnstvu se nepřestaly objevovat v textech Hostinského a dalších hudebních kritiků ani v osmdesátých letech. Nechybí ani ve studii *O nynějším stavu a směru české hudby*,<sup>36</sup> mnohé úsudky Hostinský zopakoval rovněž o rok později v článku *Smetanova „Libuše“*: V *Libuši* se Smetana podle Hostinského inspiroval Wagnerem mnohem výrazněji, než tomu bylo v případě *Dalibora*, ale považoval tehdejší publikum za lépe připravené, mimo jiné i protože již pochopilo, že „[...] býti Wagnerianem, netoliko v theorii, nýbrž i v praxi, neodcizuje žádného skladatele umění národnímu [...].“ (Hostinský 1881a, s. 133).

Pro O. Hostinského či V. V. Zeleného právě ústupky obecnstvu (tedy vše, co považovali za vyjadřovací prostředky starších, překonaných operních typů), mající za následek tzv. „slohový dualismus“ Smetanovy tvorby, představovaly vysvětlení odklonu Smetanových oper od ideálu hudebního dramatu, respektive v souladu se svou ideou pokroku je chápali jako prostředek skladatelova postupného vychovávání operního publika, které by bez přípravy náhlý nástup ideálního českého hudebního dramatu nepřijalo.<sup>37</sup> Tento názor Hostinskému a skupině okolo něj sdružené utvrdil Smetanův dopis ze dne 9. ledna 1879, ve kterém O. Hostinskému napsal: „Poznal jsem jak málo vzdělané – hudebně vzdělané – naše obecnstvo jest [...] A jelikož mně na tom záleží, aby každé moje dílo se udrželo na repertoiru, a tak sloh český i pro naše

---

důkladné revisi a shledal při tom, že ne sice za formu, ale ovšem za věcný obsah její skoro veskrz mohu s nejlepším svědomím zodpovídati i dnes ještě.“ (Hostinský 1901, s. III).

<sup>35</sup> *Dalibor*. 10. 10. 1879, r. 1, č. 29, s. 229 – 231. „Dalibor.“ Celá studie přetištěna v Hostinský 1901, s. 225–261.

<sup>36</sup> Květy 1880, viz Hostinský 1885, s. 137.

<sup>37</sup> Viz studie Smetanovy ústupky obecnstvu, in: Ottlová, Pospíšil 1997, s. 111–117.

ostatní skladatele [...] se upevnil, musím své choutky při komponování zapřít, taktořka sama sebe zapřít a psát v dualismu, který mně vlastně se protiví.“ (Teige 1896, s. 77). Ludvík Lošťák však chápal Smetanovo vyjádření v dopise jako v podstatě vynucený souhlas s Hostinského tvrzeními způsobený jeho dlouholetou sugescí. Onu rezignaci vysvětloval těmito slovy: „A kdyby bylo Smetanovi napadlo říci dru. Hostinskému, že naprosto jeho slohu nerozumí, byl by si poštvál proti sobě i tento tábor a bylo by mu zbylo pouze jedno: býti učiněnu naprosto nemožným a pověsiti se na některém stromě v Jabkenicích!“ (Lošťák 1903, s. 40). S tvrzením, že Smetana podlehl Hostinského tlaku, však zřejmě bezvýhradně souhlasit nelze. V roce 1879, kdy psal Hostinskému citovaný dopis, již byla pozice B. Smetany mezi jeho zastánci poměrně silná, navíc výrazně vymizely otevřené výpady proti němu.<sup>38</sup> Není proto důvod domnívat se, že by se B. Smetana obával naprosté ztráty podpory, kdyby se vůči názorům O. Hostinského vymezil, což ostatně v menší míře občas činil, například když upozorňoval, že se snaží prosazovat především vlastní styl, smetanismus.

O. Hostinský často vycházel ze svých představ, do kterých zasazoval dílo B. Smetany či „Wagnerianismus“, ačkoliv skutečnost byla leckdy jiná. Přesto je třeba si uvědomit, že Smetanovi zastánci v řadách významných osobností pražského hudebního života i v řadách kritiky (v čele s O. Hostinským, který si, stejně jako jeho pokračovatelé, dobře uvědomoval sílu slova, kterou hudební kritika disponovala) pomalu přispívali k formování názoru většinového českého publika a umožnili tak pozvolné přijetí nejen díla Smetanova, ale i Wagnerova. Kritika zřejmě skutečně cítila nutnost převtěliti se do role jakýchsi mentorů, jejichž úkolem je vzdělávat v tisku obecnost a pomoci tak mimo jiné k prosazení moderní národní opery, spojující národní směr se směrem moderním, který představovala německá novoromantická škola zastoupená F. Lisztem a R. Wagnerem.

---

<sup>38</sup> Přesto ještě ani v osmdesátých letech nebylo jeho postavení zcela pevné, Smetanovo dílo u nás definitivně prorazilo teprve s úspěchem v zahraničí v roce 1892. Viz následující kapitola.



Emanuel Chvála (1851–1924) krátce po premiéře *Libuše* v Daliboru a v německy psaném deníku *Politik* napsal, že ačkoliv bylo její přijetí úspěšné, obecnost ještě dílo zcela nepochopilo a na úspěchu měla svůj podíl také slavnostní atmosféra a úcta ke skladateli. Dokládá to často se objevujícím názorem, že *Libuše* je operou „pro znalce“, nicméně úplné docenění díla je prý jen otázkou času. V „*Politice*“ dokonce přistoupil k porovnání významu *Libuše* s Wagnerovým *Lohengrinem*: „Freilich ist sie daß, sie will gekannt sein, um erkannt zu werden: so war seiner Zeit auch ‚Fidelio‘ oder ‚Don Juan‘, so vor wenigen Jahren noch ‚Lohengrin‘ eine Oper ‚für Kenner‘. Und was ‚Lohengrin‘ der deutschen, daß ist ‚Libuše‘ der böhmischen Oper. Es lebt schnell, was leicht lebt, das Große hat zumeist mit der Gegenwart um die Zukunft zu ringen.“ (Chvála 1881b, [s. 1]).<sup>39</sup>

Nemalé zásluhy na vzdělávání obecnosti a na přípravě půdy pro premiéru *Libuše* kritika přikládala rovněž B. Smetanovi: „Svémi komickými operami nenáhle povznášel vkus obecnosti našeho: ‚Dvě vdovy‘, ‚Hubička‘ a ‚Tajemství‘ staly se třemi stupni, po nichž obecnost blížiti se mohlo k porozumění snah Smetanových. Snadně lze arci pochopiti, že žádná z těchto pro běžný repertoire psaných zpěvoher nemohla státi na tomtéž stanovisku ideálním, na kterém spatřujeme ‚Libuši‘ [...]“ (Hostinský 1881b, č. 143, [s. 2]).<sup>40</sup> Kromě této trojice komických oper se o příznivé přijetí *Libuše* podle Hostinského zasadil také cyklem symfonických básní *Má Vlast*, kterým publiku dokázal mimo jiné to, že hudební typ moderní symfonické básně nijak nevyklučuje český charakter skladby, čímž dostal příležitost dokázat totéž na půdě hudebního dramatu: „[...] předně naučil obecnost naše, ponořiti se do mocného proudu moderního orchestru [...] vyznati se v nejbohatší osnově zvukové, a tím ovšem spůsobil, že nyní i zpěvohernímu orchestru věnuje se větší pozornost se strany posluchačů [...] Za druhé

---

<sup>39</sup> V českém překladu autora této práce: „Chce být ovšem známá, aby byla uznávána: obdobně svého času také *Fidelio* nebo *Don Juan*, před několika lety i *Lohengrin* byly operami ‚pro znalce‘. A co znamená *Lohengrin* pro německou, to znamená *Libuše* pro českou operu. Žije rychle, co žije snadno, to velké většinou musí s přítomností zápasit o budoucnost.“

<sup>40</sup> Jedná se o starší, v podstatě zakonzervovaný a často opakovaný názor. Obdobně např. Zelený 1881, č. 125, [s. 1].

pak svou ‚Vlastí‘ dokázal, že neodvrací se ani od národního umění, ani od vlastní podstaty krásna hudebního, řídí li kroky své přímo k ideálům moderním [...]“ (Hostinský 1881b, č. 143, [s. 3]). Jak je patrné, problematika přístupu k obecnstvu a jeho „vzdělanosti“ či poslechové zkušenosti je jednou z důležitých otázek, na které je třeba v souvislosti s (nejen) wagnerovskými reflexemi upnout pozornost. V dalším průběhu práce se k ní ještě vrátíme v kapitolách o pražských premiérách Fibichovy *Nevěsty messinské* a Wagnerova *Lohengrina*.

Obraťme nyní svou pozornost na vlastní kritické reflexe, které se dotýkají *Libuše* a její spojitosti s dílem R. Wagnera. S blížícím se slavnostním otevřením Národního divadla se příprava půdy pro úspěšné přijetí Smetanovy opery stávala stále intenzivnější.<sup>41</sup> Co se týká obsahu nebo intenzity těchto článků, svou roli jistě sehrála i výše nastíněná „nutnost“ vzdělávat české obecnstvo.

Na začátku roku 1880 V. V. Zelený popsal *Libuši* jako dílo, které částečně vychází ze zásad hudebního dramatu: „V ‚Libuši‘ tedy upevnil Smetana směr a způsob, jímž se vzdělávati má vážná opera česká, aby vším právem slouti mohla operou národní, a sice spojil tento ideál svůj s ideálem pravého hudebního dramatu.“ (Zelený 1880, s. 5). Později téhož roku podobnou myšlenku konkrétněji prezentoval i O. Hostinský, když v Květech přibližoval cíl Smetanova snažení, ke kterému se s každým dalším dílem přibližoval (v případě komických oper však pomaleji), a jehož dosavadním vrcholem byla *Libuše*, spojující národní směr se směrem moderním: „A cílem tím je těžení z nejnovější fáse dramatické hudby, representované především Richardem Wagnerem, ve prospěch našeho umění národního. Že zde neběží o pouhé zevnější napodobení skladatelských zvláštností, nýbrž o základní zásady estetické, samo sebou se rozumí.“ (Hostinský 1885, s. 133).

Na rozlišování vlivu Wagnerových teorií od napodobování jeho hudebních zvláštností, které v prvních desetiletích 20. století u V. Helferta vyústilo ve striktní

---

<sup>41</sup> Viz -f- 1881, Hostinský 1885, Hostinský 1881a, Zelený 1881.

odlišení termínů wagnerianismus a wagnerismus, kladla důraz většina autorů pojednávajících o *Libuši*. Několik dní po slavnostním uvedení například referoval E. Chvála o „zdravém Wagnerismu“, který Smetana ve své *Libuši* zastává a který nijak nepotlačuje „národní ton“. E. Chvála v tomto ohledu Smetanovu inspiraci Wagnerem vztahoval především ke způsobu zhudebnění textu a jeho poměru k hudbě: „[...] veškeré důslednosti zásady reformované opery, že totiž hudba slovo, nikoliv slovo hudbu sledovati má, přijal Smetana v ‚Libuši‘ za své [...] aby text i hudba pevným sloučením byly svazkem: k tomu směřují snahy R. Wagnerem hlášené a závažnými skutky podporované reformy hudby dramatické, za kterými Smetana ve své ‚Libuši‘ pevným krokem kráčí.“ (Chvála 1881a, s. 139). Je zřejmé, že E. Chvála a řada dalších kritiků vyzdvihovali v *Libuši* využití poznatků Wagnerovy operní reformy podle Hostinského pojetí.

Na druhou stranu kladli hlavní důraz na utvrzení českosti opery, do reflexí se tak promítalo i jisté nacionalistické hledisko. Českost podle dobových názorů vycházela především z deklamace a z látky opery. Vzhledem k tomu, že látka *Libuše* vycházela z českých bájí a pověstí (podobně jako většina hudebně-dramatických děl Wagnerových čerpala z bájí a pověstí germánských i jiných) a podle reakcí v tisku pro slavnostní operu snad nemohla být zvolena tematika vhodnější, splňovala tak jedno z Hostinského kritérií českého hudebního dramatu (viz Hostinský 1901, s. 234). Způsob deklamace rovněž odpovídal Wagnerovým teoriím, které však B. Smetana přetvořil v ryze českém duchu (deklamace *Libuše* byla podle Hostinského překonána pouze prvním dějstvím *Tajemství* – viz Hostinský 1881b, 15. 6. [s. 2]). V. V. Zelený v pojednání o Smetanově slavnostní opeře zdůrazňoval skladatelův moderní, smetanovský styl, jako přednosti hudby v *Libuši* vyzdvihoval využití příznačných („karakteristických“) motivů, deklamatorní sloh a dramatickosti opery: „[...] *Libuše* neobsahuje ničeho, co by tam bylo bez důvodů dramatických, jen pro efekt [...] každá nota, položená do zpěvu i do orchestru, má pouze za účel, líčiti dramatickou situaci a duševní rozpoložení osob jednajících.“ (Zelený 1881, č. 128, [s. 1]).

Kritika vyzdvihovala vlivy Wagnerovy reformy, díky kterým *Libuše* představovala dosud nejmodernější českou vážnou operu, na druhou stranu je možné se domnívat, že nechtěla utvrzovat určitou část veřejnosti v jejich zřejmě stále živém přesvědčení, že B. Smetana jako wagnerián u nás zavádí německý směr. Recenze a články proto kladly na českost opery a důsledně odlišovaly českost Smetanovy hudby od Wagnerových moderních teorií, které s německostí nemají nic společného (německá je Wagnerova hudba, kterou se prý B. Smetana nijak neinspiroval). Například Hynek Palla vynášel *Libuši* jako „skvělý čin“ snahy uplatňovat zásady Wagnerovy operní reformy a zároveň zdůrazňoval, že „[...] tentýž účinek, který z [reformy] váží Wagner pro operu německou, vyvážíme na základě zásad čistě uměleckých a nikoliv německých pro svou operu českou.“ (Palla 1881, s. 157). Obdobně shrnul pojednání o „wagnerismu“ Smetanovy opery E. Chvála v již výše citovaném článku: „Jen tedy, pokud se způsobu komponování na slovo týče, byl Wagner Smetanovi vzorem; avšak i v tomto ohledě nesledoval Smetana vzor, jež si byl vytkl, slepě a bez samostatnosti [...]“ (Chvála 1881a, s. 140). V podobném duchu se nesl ohlas premiéry v Českých novinách. Můžeme se domnívat, že jeho autorem byl jeden ze Smetanových nejvěrnějších zastánců V. V. Zelený, který v periodiku před premiérou *Libuše* uveřejnil na pokračování rozsáhlý článek o díle. Autor rovněž uznal Wagnerův vliv, ovšem z jeho komentáře lze vyčíst chatrnou znalost a podceňování Wagnerovy hudby. Je ovšem také možné, že takový názor nesdílel a využil jej záměrně ke zvětšení kontrastu mezi Smetanou a Wagnerem, aby srovnání vyznělo o to příznivěji pro českého skladatele a jeho ryze český hudební směr: „A který jest to směr? Smetanovský. Žádný pozorovatel bedlivý neřekne, co tak mnohé lidi ustraší, že wagnerovský. Smetana přijal od Wagnera jen dobré stránky: snahu o dramatickou pravdivost a podrobné vyjadřování. Ale co Wagner míní a provádí hlavně v příčině melodických útvarů, – a to jest, co nejspíše odstrašovati může od jeho posledních prací – to jest Smetanovi úplně cizí. Smetana jest a vždy zůstává hudebníkem bohaté invence právě tak melodické jako

modulační, harmonické a instrumentační [...], čímž podstatně liší se od Wagnera, jenž dává absolutní přednost výhradnímu recitování.“ ([Zelený] 1881, [s. 2]).

Recenze, kterých po prvním uvedení vyšlo v řadě periodik velké množství, se také odvážily výrazněji hodnotit i nedostatky opery, které se v dřívějších textech objevovaly jen okrajově nebo v náznacích (výtky se opakovaly i v dalších letech, především v souvislosti se znovuotevřením Národního divadla v roce 1883). Před premiérou *Libuše* V. V. Zelený uvedl několik výtek k Wenzigovu libretu, celkový dojem však byl více než příznivý: „Básník ‚Libuše‘ nenapsal operního libreta, ale napsal výbornou slavnostní hru [...] libreto *Libuše* jest uprostřed mezi moderní dramatickou básní a starším způsobem her slavnostních. Jest dobrým vzorem moderní hry slavnostní.“ (Zelený 1881, č. 123, [s. 1]). Po premiéře v Českých novinách vyšlo libreto z hodnocení hůře: kritika se týkala šablonovitých postav a nevalných dialogů, především však nedokonalý text místy sváděl ke špatné hudební deklamaci. Celkový pisatelův dojem z opery však zůstal více než příznivý (i proto se můžeme domnívat, že autorem byl rovněž Zelený): „Jsou-li povahy libretistovy mlhavé, jsou skladatelovy tak určité a pevné, že jasnějších nelze si mysliti [...] a proto pravíme, třeba mohlo mnoho opraveno býti, že libreto *Libuše* není s to, podstatně uškoditi velikolepému dojmu celé opery [...]“ ([Zelený] 1881, č. 141, [s. 2]). Lehce rozdílný náhled můžeme pozorovat u O. Hostinského, který se den po premiéře zmínil o vítězství Smetanovy hudby i přes slabé stránky libreta (viz Hostinský 1881b), o několik dní později ale tuto výtku rozebral podrobněji. Wenzigův básnický podklad považoval za chatrný, dikci za prosaickou, suchopárnou a naivní, největší slabinou však pro něj byla nedramatičnost hry, respektive nehospodárné rozdělení dramatičnosti, která se v podstatě vyčerpá v první polovině opery *Libušiným soudem* (viz Hostinský 1881b, č. 144). Rozdíl v obou náhledech spočíval v tom, že O. Hostinský hodnotil operu přísněji podle svého pojetí Wagnerových zásad – libreto nesplňovalo požadavky moderního hudebního dramatu a snižovalo tím rovněž účinek hudby: „Posluchač stále očekává nějaké oživení dojmů dramatických nějakými zcela novými, netušenými motivy [...] a stále v tomto

očekávání svém bývá klamán. Okolnost, že se to právě v druhé polovici zpěvohry nejvíce děje, a že celé představení nezkrácené trvá málem čtyry hodiny, dostatečně nám vysvětluje, proč některá místa v ‚Libuši‘ přímo unavují.“ (Hostinský 1881b, č. 144, [s. 3]). Opět se projevila Hostinského potřeba ovlivňovat vývoj směrem k prosazení moderního směru hudby, neboť chtěl oproti Smetanově intenci prosadit *Libuši* jako repertoárovou operu, aby byla hrána i mimo slavnostní příležitosti.<sup>42</sup> Ještě v témže článku proto navrhl vynechat, ač hudebně bohatá, přesto dramaticky neúčinná místa, přičemž Smetana prý již k některým škrtům svolil.

Sám B. Smetana se k wagnerianismu nehlásil, kvůli útočným poznámkám o zavádění wagnerovského směru atp. byl donucen od druhé poloviny šedesátých let až do své smrti obhajovat a dokazovat svoji českost. Na rozdíl od většiny svých kritiků však znal i pozdější Wagnerova díla, v roce 1868 navštívil v Mnichově *Mistry pěvce norimberské* (o tři roky později se mu naskytla příležitost zhlédnout *Mistry pěvce norimberské* také v Praze, když je uvedlo pražské německé divadlo), v roce 1872 byl rovněž v bavorské metropoli přítomen provedení *Rýnského zlata* a *Valkýry*, nejvíce si však B. Smetana podle O. Hostinského cenil *Tristana a Isoldy*, kterého v Mnichově slyšel v roce 1872 dvakrát.<sup>43</sup>

Co se týká uvedení Wagnerova díla na českém jevišti, odvíjel se zřejmě Smetanův názor od vývoje provozovacích možností, alespoň dle vzpomínek dvou předních kritiků. O. Hostinský v článku *Osobní styky a další vzpomínky* z roku 1892 uvedl: „O Smetanovi víme, že r. 1864 napsal: ‚mohl by se provozovati i Wagner, ovšem

---

<sup>42</sup> B. Smetana svůj požadavek vyslovil například 12. července v dopisu Josefu Srbovi: „Žádám, aby Libuše nebyla v řadu repertoárových oper vložena, nýbrž ponechána co slavnostní dílo na zvláštní památné dni, kdy se v komparserii, ve sboru a orchestru alespoň poměrně vyrovnati může oněm památným dnům prvního otevření divadla.“ (Teige 1893, s. 68–69). Zopakoval jej rovněž ve dvou dopisech A. Čechovi ze 14. června a 17. srpna 1883 v souvislosti s obnovením smlouvy o uvedení díla v Národním divadle: „Také pro budoucnost nepodepíšu žádné platné pro mě závazky stran Libuše, kterou bych tím obyčejným denním provozováním takofka pohřbil. – Libuše není žádná opera dle starých zvyků, nýbrž je slavné tableau, hudebně-dramatické uživatelné. – Repertoárová denní zpěvohrou ale není Libuše, proto nepodléhá těmto požadavkům, nýbrž požaduje své vlastní. Jsem tvůrcem tohoto gendru v hudbě, zvláště v české. K vůli mizerným pár zlatým nenechám svoji práci, jedinou významnou v naší literatuře, pohrbat v společnosti vyhvízdáných písniček.“ (Teige 1896, s. 153).

<sup>43</sup> Představení, která se v Mnichově po sedmileté přestávce uskutečnila ve dnech 28. a 30. června s B. Smetanou navštívil také mladý O. Hostinský (viz Hostinský 1901, s. 314–315).

kdyby patřičná místnost k tomu byla!‘ Tato podmínka ani na začátku let sedmdesátých nebyla ještě splněna [...] Považoval tudíž pokusy o uvedení německého mistra toho na české jeviště za předčasné.“ (Hostinský 1901, s. 307). Poněkud jiný pohled nabídl E. Chvála, když popisoval jeden z rozhovorů se skladatelem v Hudební revue v roce 1916: „Jindy vyslovil se proti tomu, aby Wagnerovy opery dávaly se v Národním divadle, a když jsem se ptal přímo na důvod, vykládal, že ve svém vysloveném germánství jsou nám cizí, a že nutno v jich náhradu vytvořiti na základě reformy Wagnerových české hudební drama, jež bylo by ohlasem duše české.“ (Bartoš 1948, s. 100–101). Ačkoliv oba výroky mohou na první pohled působit protikladně, nijak se nevyklučují. B. Smetana v rozhovoru s E. Chválou uvedení Wagnerova díla na českém jevišti zcela nezamítl, pouze se vyjádřil o nevhodnosti takového počínu v Národním divadle.<sup>44</sup>

B. Smetanu nazývali wagneriánem v negativním kontextu jeho odpůrci již od premiéry opery *Braniboři v Čechách*.<sup>45</sup> S ohledem na zavádění prvků moderního hudebního divadla jej však stejným termínem označovali také zástupci opačného tábora. Jako o Wagneriánovi o něm mluvil O. Hostinský (např. Hostinský 1901, s. 307), stejně se o skladateli brzy po dokončení *Libuše* vyjádřil také jeho blízký přítel Jan Neruda: „Říkají, že Smetana je Wagnerián. Co do principiálního mají pravdu, Smetana dbá přísně toho, aby tón odpovídal slovu.“ (Neruda 1872, [s. 1]). Ovšem B. Smetana se podobnému označování a spojování s wagnerovským směrem vyhýbal, což dokládá mimo jiné i jeho proslavený výrok z dopisu A. Čechovi ze dne 4. prosince 1882: „Já

---

<sup>44</sup> Jak již napovídá název, ještě na začátku osmdesátých let symbolizovalo Národní divadlo kulturní vyspělost českého národa a nezávislost české kultury na kultuře německé, což se podle mnohých hlasů neslučovalo s Wagnerovým němečtvím a „germánským duchem“ jeho děl.

<sup>45</sup> V roce 1882 u příležitosti oslav stého provedení *Prodané nevěsty* zaznamenal Ladislav Dolanský Smetanův proslov: „Pr.[odaná] N.[evěsta]‘, pánové, jest vlastně jen hračka. Já jsem ji skládal ne ze ctižádosti, nýbrž ze vzdoru, poněvadž se mi po Braniborech vyčítalo, že jsem Wagnerian, a že bych ani v národním lehčím slohu nic nedovedl. Tu jsem hned běžel k Sabinovi, aby mi udělal libretto, a napsal jsem ‚Pr.[odanou] N.[evěstu] dle tehdejšího mého zdání tak, že se jí ani Offenbach nevyrovnal [...]“ (Dolanský 1882, s. 113). Že tato slova nebyla pouhou vtípnou vložkou ukazuje záznam ve skladatelově deníku: „Umínil jsem sobě, pokusit se, jestli-že se mi podaří lehčí sloh, o kterém jsem dosud nikdy nepracoval [...] všem svým odpůrcům dokázat, že umím se velmi dobře pohybovat v menších formách, co mně oni upírají, jelikož prý jsem tuze zarytý Wagnerián, abych to trefil.“ (Bartoš 1948, s. 77).

nepadělám skladatele slovutného žádného, já se jen obdivuji velikosti jejich a vše přijímám pro sebe co uznávám za dobré a krásné v umění a především pravdivé. Vy to už dávno u mne znáte, ale jiní to nevědí a myslí, že zavádím Wagnerismus!!! Mám dost co dělat se Smetanismem, jen když ten sloh je poctivý!“ (Teige 1896, s. 146). Svou představu onoho slohu vyložil témuž o půl roku dříve, v dopisu s datací 4. července 1882: „Ad vocem: sloh hudby v opeře té [Čertovy stěny] je zkrátka Smetanovský, t. j. sloučení melodií i jednodušších se vždy svědomitě volenou harmonií a promyšleným plánem ve stavbě, v souvislosti a jednotě celé opery, jako jedna velká symfonie arcíť zde – co je nejdůležitější – s textem spojena! [...] Pro velké drama ale ten sloh nevystačí, protože je vzat a spojen s textem, který buď žádné tragické jádro nemá aneb ukazuje příliš na osudy obecného lidského života.“ (Teige 1896, s. 138). B. Smetana chtěl „smetanismem“ zřejmě vyjádřit svébytnost své tvorby, kterou s „wagnerismem“ spojuje snaha o moderní přístup, vycházející z Wagnerových zásad, ale která je zároveň originální a zcela česká. Touto optikou nahlížel i na *Libuši*: „Libuši‘ [...] pokládám za nejdokonalejší práci v oboru vyššího dramatu, a mohu říci, za úplně samostatné dílo (weder Wagner noch Offenbach).“<sup>46</sup> Stejně jako další díla však ani *Libuše* nesplňovala požadavky dramatického textu, Smetana tak podle svých názorů nemohl svůj směr patřičně rozvinout: „[...] v ‚Libuši‘ je pokus a počátek; s novým patřičným textem tragickým bych se teď nejradyji zaměstnával, protože bych to, [...] co jsem v *Libuši* nemohl provést k vůli textu, teď pokusil se uvést k veřejnému životu.“<sup>47</sup> Představu o vhodném textu, ale i o představě ideálních zpěváků, Čechovi přiblížil později: „Libreto by muselo všechno staré harampádí vyhodit, jako jsou: velký ensemble k vůli sboru, krkolonné pasáže v ariích a pod. Pro mě neexistují žádná primadonna, kollarturní a pod. titule, já žádám dram. umělce a nic jiného.“<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> V českém překladu autora této práce: „[...] ani Wagner, ani Offenbach“. Dopis L. Procházkovi, 26. září 1877 (Teige 1896, s. 58).

<sup>47</sup> Dopis A. Čechovi, 4. 7. 1882 (Teige 1896, s. 138–139).

<sup>48</sup> Dopis A. Čechovi, 4. 12. 1882 (Teige 1896, s. 146).



Můžeme konstatovat, že B. Smetana prosazoval především svůj český, moderní styl, který ovšem v mnohém vycházel z teoretických ideálů R. Wagnera, řadu „wagnerovských znaků“ mu však také často ne zcela dle skutečnosti přisuzovala česká kritika (viz Hostinského pojetí Wagnera, teorie deklamace atp.). Premiéra Smetanovy *Libuše* potom představovala jeden z milníků, který měl v českém kontextu vliv na pozvolné proměňování recepce nejen Smetanova díla, ale také díla R. Wagnera. Definitivním otevřením Národního divadla v roce 1883 začalo podle O. Hostinského „nové období českého umění dramatického“ (viz Hostinský 1901, s. 334). Češi konečně disponovali reprezentativním divadlem evropského formátu, což umožnilo v následujících letech uvedení díla R. Wagnera na českém jevišti, čemuž kromě kritiky napomohl směřováním své tvorby také B. Smetana.

### **5.3 Zahraniční podněty: uvedení *Parsifala* v Bayreuthu, smrt Richarda Wagnera**

Od samého počátku osmdesátých let se v českých periodikách objevovaly zmínky o uvádění Wagnerových hudebně-dramatických děl z různých koutů Evropy. Především v Daliboru bývaly velice často otiskovány drobné zprávy o připravovaných premiérách, případně krátké komentáře popisující recepci konkrétních Wagnerových děl, která podle redakce Dalibora publikum mnohdy přijímalo s nadšením.

Jedním ze záměrů těchto zpráv (vedle průběžného informování o aktuálním zahraničním hudebním dění) zřejmě bylo čtenářům, resp. českému obecnstvu dokázat, že uvádění Wagnerova díla je v Evropě zcela běžné nejen v německých divadlech, ale rovněž na neněmeckých jevištích, čímž se snažili dláždít cestu ke stejnému počínu rovněž v Praze. Již jsme zmiňovali postoje F. Pivody k této problematice, který snahy českých „Wagneriánů“ prosadit uvedení Wagnerova díla v Národním divadle nevybíravě kritizoval. V roce 1880 ve spisku *O hudbě Wagnerově* reagoval na argumenty zastánců této myšlenky, poukazujících na to, že Češi by byli v celém vzdělaném světě jedinými, kteří by se bránili poznání dosavadního vrcholu moderní

dramatické tvorby, následovně: „Tomu ‚celému vzdělanému světu‘, který se Wagnerovi obdivuje a jej ctí, schází ještě nějaká maličkost; jest to Francie, Itálie a Španělsko. Pokud s námi tyto veličiny budou sdílet břemeno ‚hanby neuznávání Wagnerovy velikosti‘, ponese je lehce.“ (Pivoda 1881, s. 43).

Brzy se však v Daliboru začaly objevovat zprávy o postupném prosazování Wagnerových děl i v těchto zemích. Již v roce 1880 přinesl Dalibor první zprávu, která vyvracela Pivodovo mínění o Itálii jako o Wagnerovi nepřátelsky nakloněné zemi: „V Janově byl proveden Wagnerův ‚Lohengrin‘ na divadle ‚Politeama‘ s úspěchem zrovna senačním. Vlaské listy konstatují s uspokojením, že ‚Lohengrin‘ stal se již repertoární operou všech čelnějších divadel celé Itálie.“<sup>49</sup> Na počátku roku 1882 dokonce vyšla zpráva o otevření benátského divadla, při kterém zazněla stejná Wagnerova opera: „Divadlo ‚Alla Fenice‘ v Benátkách bylo otevřeno Wagnerovým ‚Lohengrinem‘ s dobrým prý úspěchem.“<sup>50</sup> Později toho roku byly otištěny rovněž informace o premiéře *Lohengrina* ve Španělsku: „Wagnerův ‚Lohengrin‘, provedený v Madridě řízením kapelníka Gouly, potkal se se skvělým úspěchem.“<sup>51</sup> V červnu Dalibor v krátkosti referoval také o nedávném uvedení *Lohengrina* v Barceloně.<sup>52</sup>

Kromě několika drobných zpráv se však Dalibor wagnerovskou recepcí v Itálii a ve Španělsku příliš nezabýval – na rozdíl od Francie, která od vypískané pařížské premiéry *Tannhäusera* v roce 1861 platila za „baštu“ evropského antiwagnerianismu. V osmdesátých letech se ve francouzské hudební publicistice na nacionalistické hledisko kladl mnohem větší důraz než v českých zemích, některé francouzské články připomínaly výpady českých antiwagnerovců ze začátku předcházející dekády. Nacionalisticky vyhocenější postoje ilustrují také názory Camillea Saint-Saënsa, kterého zástupci českého hudebního života uznávali a oceňovali, a který v osmdesátých

---

<sup>49</sup> *Dalibor*. 10. 7. 1880, r. 2, č. 20, s. 159. Drobné zprávy.

<sup>50</sup> *Dalibor*. 1. 2. 1882, r. 3, č. 4, s. 32. Drobné zprávy. Divadlo „Alla Fenice“.

<sup>51</sup> *Dalibor*. 1. 5. 1882, r. 3, č. 13, s. 103. Nové a nově nastudované opery. Viz také *Dalibor*. 20. 4. 1882, r. 3, č. 12, s. 95. Nové a nově nastudované opery.

<sup>52</sup> *Dalibor*. 20. 6. 1882, č. 21, 20. 6., s. 144. Nové a nově nastudované opery.

letech rovněž několikrát zavítal do českých zemí.<sup>53</sup> C. Saint-Saëns patřil k prvním zastáncům R. Wagnera ve Francii, když v šedesátých letech bránil *Tannhäusera* a *Lohengrina* před ataky, které se na díla snášely ze všech stran. Na druhou stranu respekt k Wagnerovým romantickým operám (znal však i *Prsten Nibelungův*, v roce 1876 si nenechal ujít premiéru tetralogie v Bayreuthu) nepřerostl nad skladatelovo národní cítění. Neohroženě proto bránil tradici francouzské hudby, když začala být obecně pocíťována hrozba, že bude pohlcena wagnerovskými vlivy. Názornou ukázkou jeho názorů české hudební veřejnosti poskytl například dopis do redakce časopisu *La Renaissance Musicale*, otištěný v českém překladu v roce 1881 v Daliboru, ve kterém vytýkal listu jeho program, který vyzdvihl R. Wagnera na úkor Charlese Gounoda. C. Saint-Saëns mimo jiné napsal: „Richard Wagner tedy svět si dobyl, však dosud nedobyl Francie [...] Budu v každém ohledu pro Wagnera proti Brahmovi, pro Wagnera proti Verdimu, avšak nebudu nikdy pro Německo proti Francii! [...] nezapomenu, že umění nemá sice žádné vlasti, že však umělci vlast' mají, a že se francouzské škole nesluší, aby se ve Francii utíkala k protekci cizince.“<sup>54</sup> Ke konci roku v Daliboru vyšel článek *Shakespeare a Wagner*, převzatý právě z *La Renaissance Musicale*, ve kterém Georges Noufflard uznal význam R. Wagnera, jeho dílům však předpověděl stejný osud, s jakým se ve Francii setkal William Shakespeare. Oba umělce prý spojuje rovné postavení v dramatu – v prvním případě hudebním, ve druhém mluveném – a národní zaujatost Francouzů (dříve proti Angličanům, od sedmdesátých let především vůči Němcům). Vzhledem k této paralele uvedl G. Noufflard očekávání nejbližšího vývoje okolo uvedení děl R. Wagnera ve Francii, kde R. Wagner po velkém zápase jistě brzy zvítězí: „O málo později díla francouzská, v nichž výsledkův autora

---

<sup>53</sup> C. Saint Sains v této dekadě kromě Prahy navštívil také dvakrát Chrudim. Při první návštěvě Prahy v osmdesátých letech dne 20. ledna 1882 při setkání se zástupci českého hudebního života v Malostranské besedě mimo jiné pronesl: „[...] že je přítelem Wagnerovým mezi nepřáteli a nepřítelem mezi přáteli jeho.“ (*Dalibor*. 1. 2. 1882, r. 3, č. 4, s. 30. Drobné zprávy). Tento výrok v lednu 1889 podle zápisků O. Hostinského v podstatě parafrázoval (snad nevědomky) Antonín Dvořák v rozhovoru s A. Čechem a Z. Fibichem: „[...] Když mluvím s nějakým wagnerianem, jsem antiwagnerian; ale když mluvím s nějakým takovým hloupým, víš, pak se ujímám Wagnera, pak jsem wagnerian. ... Wagner – tady stát přede mnou – já bych před ním klek!“ (Kopecký, ed. 2009, s. 85).

<sup>54</sup> *Dalibor*. 10. 3. 1881, r. 3, č. 8, s. 63. Drobné zprávy.

„Tristana“ po našem vkusu pravou měrou bude užito, zajmou v Opeře místo [...] Co se tkne děl samých Wagnerových, čas od času to či ono bude se ještě provozovati, ale pochybuji velice, že v repertoiru některého našeho divadla se zakotví.“ (M. 1881, s. 277).<sup>55</sup> Lze sledovat jistou podobnost také s ohlasy v české kritice, jejíž reprezentativní proud (ve velké míře sdružený okolo časopisu Dalibor) v osmdesátých letech nadále prosazoval koncept české moderní opery. Ten v ideálním případě měl v určitých ohledech nacházet východisko mimo jiné v díle Richarda Wagnera, proto bylo důležité setkat se rovněž s Wagnerovými díly na jevišti. Ve většině případů se však neobjevovaly tak ostré národnostní výtky a neuvažovalo se o tom, že by Wagnerova díla měla z repertoáru brzy opět zmizet. S názory francouzských kritiků se proto česká kritika málokdy ztotožňovala a komentovala je s nadsázkou. Například, když Dalibor přinesl překlad zničující francouzské kritiky *Parsifala*, uvedl zprávu těmito slovy: „Rozumí se, že Francouzům výstředním Wagnerův ‚Parsifal‘ jen málo se líbí. Jako kuriosum uvádíme tu jeden úsudek [...]“<sup>56</sup>

Právě bayreuthská premiéra *Parsifala* patřila mezi události spojené s reflexí díla R. Wagnera, kterým česká hudební kritika věnovala značnou pozornost. Vůbec ruch okolo Bayreuthu přitahoval pozornost celé Evropy již od samých začátků.<sup>57</sup> Připomeňme, že premiéra díla, které R. Wagner neoznačoval jako operu, nýbrž jako „Bühnenweihfestspiel“ (posvátná slavnostní jevištní hra), se uskutečnila 26. července 1882 pro členy patronátních spolků, premiéra pro veřejnost se konala o čtyři dny později, 30. července 1882. Taktovky se ujal dirigent Mnichovské opery Hermann Levi.<sup>58</sup> Kompozice díla trvala od září 1877 do 13. ledna 1882, první skica ale pochází

---

<sup>55</sup> V komentáři Dalibora se vyskytla poznámka o blížícím se uvedení Wagnerových děl společností A. Neumanna v Paříži (viz tamtéž, s. 278). S nejvyšší pravděpodobností však k tomuto počínu nedošlo. Dostupná literatura tuto zastávku nezmiňuje (např. heslo Neumann, Angelo, in: Ludvová a kol. 2006, s. 365–370).

<sup>56</sup> *Dalibor*. 10. 9. 1882, r. 3, č. 26, s. 207. Drobné zprávy.

<sup>57</sup> Základní kámen Wagnerova divadla byl položen 22. května 1872, v srpnu 1876 byl slavnostně zahájen jeho provoz souborným uvedením celé tetralogie *Prsten Nibelungův*. Jediným dílem, které vzniklo speciálně pro „Festspielhaus“, byl právě *Parsifal*, což se odrazilo také v orchestraci díla.

<sup>58</sup> První dvě představení byla zadána pro členy patronátních spolků, pro veřejnost bylo určeno následujících čtrnáct představení.

již z dubna 1857. R. Wagner *Parsifala* určil pouze pro Bayreuth, nesměl se proto hrát jinde až do uvolnění autorských práv, jejichž platnost trvala třicet let po smrti autora.<sup>59</sup> Od předchozích děl se odlišuje nejen námětem, kombinujícím mýty s náboženskou tematikou, ale i hudebním zpracováním, které se vyznačuje střídmostí hudebních prostředků, jemnější a průzračnější instrumentací, komplexní tektonickou prací s kontrastem a s motivy (*Parsifal* je vzhledem k rozsahu díla vystaven na překvapivě malém počtu motivů, kterých v díle zazní asi 27). Pro Nietzscheho představoval nejtypičtější dílo dekadence, dílo, které rozstalo celou hudbu. V českém kontextu byl *Parsifal* obecně vnímán jako přístupné hudebně-dramatické dílo, především kvůli obsahu díla: „Obsah Parsifala není již tak specificky německý jako v ‚Niebelungách‘ [sic!] [...] je rázu více náboženského [...]“<sup>60</sup> Hudba *Parsifala* (kterou patrně znal spíše z koncertů) zřejmě zanechala hluboký dojem i v Jaroslavu Vrchlickém, který se ve fejetonu nazvaném *Charles Baudelaire a Richard Wagner* pustil do úvah, jak by Ch. Baudelaire oslovil *Parsifal*, kdyby měl příležitost jej slyšet: „Baudelaire znal jen první díla Wagnerova [...] Co by však byl řekl Baudelaire pozdějších denníků svých ‚Mé srdce celé nahé‘, Baudelaire kající a zdrcený, kdyby mu bylo přáno bývalo slyšeti jen na př. úvod k Parsifalu? Zde byl by jistě našel ta slova vykoupení a posvěcení, která hledal poslední boluplná léta svého života [...] v hudbě této byla by našla mystická duše jeho svou pravou dialektiku, která kdyby byla přišla v čas, mohla mu ještě býti cestou spásy a záchránění [...] rozrušený organismus Baudelairův [...] byl by našel balšámu a léku v hudbě Wagnerově periody poslední, jako nalezl v prvních operách velkého reformátora tlumočení svých kvasících snah citů a ideí.“ (Vrchlický 1887, s. 202–203).

Zvědavost české kritiky dráždil *Parsifal* dlouho před premiérou. Například O. Hostinský se zřejmě již v roce 1880 nebo dříve seznámil s textem *Parsifala*: „A text

---

<sup>59</sup> Na 1. ledna 1914 připravila premiéru *Parsifala* téměř všechna velká evropská operní divadla, výjimkou nebyla ani Praha. V Novém německém divadle začalo představení pod taktovkou Alexandra Zemlinského podle bayreuthského vzoru v 16 hodin, v Národním divadle začalo představení (v českém překladu Josefa Vymětala) o hodinu později, dirigoval Karel Kovařovic.

<sup>60</sup> *Dalibor*. 6. 10. 1888, r. 10, č. 36, s. 287. Dopisy původní. Z Bayreuthu, v září 1888.

nejnovějšího díla jeho, Parsifala, vykazuje v každém jednání tolik sborů, že by u věci té mohl uspokojiti každého ‚operního‘ skladatele.“ (Hostinský 1885, s. 162). Od roku 1881 do premiéry navíc časopis Dalibor přinášel aktuální novinky týkající se díla: již z kraje roku 1881 převzal zprávu listu Bayreuther Blätter, který oznamoval premiéru díla chystanou na příští rok.<sup>61</sup> Čtenáři se postupně dozvídali např. o slibu Ludvíka II. zapůjčit orchestr a sbor dvorní mnichovské opery,<sup>62</sup> o probíhajících zkouškách na nadcházejících šestnáct představení,<sup>63</sup> o přesných datech představení pro veřejnost, přičemž vstupné bylo stanoveno na „80 marků“,<sup>64</sup> o dokončení instrumentace 3. dějství *Parsifala*<sup>65</sup> nebo o potvrzeném obsazení hlavních rolí.<sup>66</sup>

V létě roku 1882 byli čtenáři Dalibora třemi obsáhlými články Eduarda Moučky (1865–1937), který v letech 1881–1886 působil jako dopisovatel Dalibora z Vídně, detailně informováni o bayreuthské premiéře *Parsifala*. První pojednání o Parsifalovi, v němž vyčerpávajícím způsobem vyložil obsah díla, napsal autor ještě před uvedením díla, které však dle vlastních slov již několikrát slyšel s klavírním doprovodem, ovšem v úplném obsazení ve sborech i sólových partech. Následující dva články napsal Moučka poté, co navštívil pravděpodobně první tři představení *Parsifala* určená pro veřejnost. Poté, co popsal zvláštnosti bayreuthského divadla, věnoval se převážně hudební stránce díla, přičemž vycházel rovněž z klavírního výtahu od Josepha Rubinsteina. Hovořil o zcela novém druhu uměleckého díla a vybízel čtenáře k cestě do Bayreuthu, aby si při příští příležitosti nenechali ujít „vznešené krásy této hry slavnostní.“ (Moučka 1882, č. 26, s. 204). V závěrečném shrnutí poznatků se E. Moučka vyslovil následovně: „Nepochybuji, že Parsifal bude mít značný vliv na rozvoj domácího umění toho kterého národa, jenž pro to ovšem zvláštního rázu národního pozbýti nemusí.“ (Moučka 1882, č. 26, s. 204). Jedná se o názor, který se tehdy (nejen

---

<sup>61</sup> *Dalibor*. 20. 1. 1881, r. 3, č. 3, s. 22. Drobné zprávy.

<sup>62</sup> Viz *Dalibor*. 1. 3. 1881, r. 3, č. 7, s. 54. Drobné zprávy.

<sup>63</sup> Viz *Dalibor*. 20. 9. 1881, r. 3, č. 27, s. 217. Drobné zprávy.

<sup>64</sup> Viz *Dalibor*. 10. 2. 1882, r. 4, č. 5, s. 38. Drobné zprávy.

<sup>65</sup> Viz *Dalibor*. 10. 3. 1882, r. 4, č. 8, s. 63. Zprávy osobní.

<sup>66</sup> Viz *Dalibor*. 10. 6. 1882, r. 4, č. 17, s. 135. Různé zprávy.

v Daliboru) v souvislosti s posuzováním významu R. Wagnera pro českou národní hudbu objevoval v různých obměnách stále častěji. Vycházel ze zmiňovaného rozlišení Wagnera – teoretika a reformátora a Wagnera – hudebníka a básníka, které v roce 1871 ve studii *Wagnerianismus a česká národní opera* naznačil O. Hostinský. Relativně intenzivní sledování dění před premiérou *Parsifala*, rozsáhlé Moučkovy pojednání o díle a další zprávy či dopisy týkající se nejen bayreuthské premiéry díla, ale i dalšího dění spojeného s osobností a dílem R. Wagnera, značí oproti minulým letům značnou proměnu Wagnerovské reflexe: v sedmdesátých letech by bylo obdobné množství pozornosti věnované Wagnerovu dílu se záměrem podat čtenářům objektivní, věcné informace v českém tisku nemyslitelné, aniž by vyvolalo vlnu negativních reakcí.

Do Bayreuthu však čtenáře Dalibora nelákal jen E. Moučka, ale také „přítel listu“, který v dopisu do Dalibora popsal své dojmy z představení ze dne 26. března mimo jiné těmito slovy: „Co do stránky hudební, má trilogie [sic!] dle mého úsudku cenu větší než Parsifal, ač tento je kruhům širším přístupnější [...] Radím každému, kdo má příležitost, aby přijel do Beureuthu [sic!] a dílo to si poslechl: nikdo toho litovati nebude. Správa divadla našeho mohla by zde konati velmi pěkná a užitečná studia.“ (O. B. 1882, s. 180). Zprávy o uvádění *Parsifala* (i dalších Wagnerových děl) v Bayreuthu a texty v podobném duchu se v Daliboru objevovaly i v dalších letech. Například František Karel Hejda (1865–1919), hudební spisovatel z Dvořákova okruhu, na konci osmdesátých let napsal: „Kdo pravým je přítelem vznešeného umění hudebního, s nadšením provází událost tuto a přeje Bayreuthu a jeho divadlu vzkvětu trvalého – byť už i jen pro krásný jeho příklad: jak má se nesmrtelným výtvorům hudebním zjednatí provedení nejdokonalejšího.“ (Hejda 1889d, s. 306).

Cesta do Bayreuthu na *Parsifala* (případně i na starší Wagnerova díla) patřila mezi obrovská „lákadla“ nejen pro „wagneriány“ a hudební odborníky z celého světa, ale přitahovala i zástupy senzacechtivých zvědavců. Bayreuth se sice postupně stával zásadním německým kulturně-politickým centrem, účel divadla se ale zároveň stále více vzdaloval původní Wagnerově intenci, což v roce 1898 zachytil i George Bernard Shaw:

„[...] bayreuthský pokus selhal, pokud se [R. Wagner] snažil vyhnouti se běžným společenským a komerčním předpokladům divadelního podnikání. [...] Opatření, učiněná k tomu, aby se lístky nedostaly do rukou sensacemilovného obecnstva a zůstaly zachovány pro vážné stoupence, kteří se po celé Evropě slučovali ve wagnerovské společnosti, měla jen ten následek, že lístky byly napřed skoupeny spekulanty a rozprodány právě tomu druhu turistů-zeměšlapů, jimž měl být chrám umění přísně uzavřen.“ (Shaw 1933, s. 113).

Pozornost české hudební veřejnosti se k Bayreuthu upínala nemenší měrou, zvláště *Parsifal* byl v očích kritiků i obecnstva „zahalen mystickým závojem“. Z českých hudebníků a hudebních odborníků se zřejmě jako první (již v roce 1875) do Bayreuthu zřejmě vypravili Karel Bendl, Josef Jiránek a snad i jakýsi skladatel Holý, aby se s Wagnerovým souhlasem zúčastnili zkoušek.<sup>67</sup> V osmdesátých letech se kromě zmíněného referenta Dalibora, E. Moučky, bayreuthských slavnostních her zúčastnil také Ladislav Dolanský, který v dopisu z Bayreuthu v roce 1886 vyvracel „pomluvy“, které o festivalu uveřejnil list *Neue Freie Presse* (Dolanský 1886, s. 308).<sup>68</sup> Na *Parsifala* se podle zprávy otištěné v Daliboru v roce 1884 do Bayreuthu zřejmě chystal Zdeněk Fibich: „Zd. Fibich vrátil se z cesty do Alp 12. t. m., dne 17. pak se odebral k letnímu pobytu do Doksan, odkudž podnikne výlet do Bayreuthu k představení ‚Parsifala‘ a do Mnichova.“<sup>69</sup> Zda Fibich tyto plány skutečně zrealizoval, není jasné: fibichovské monografie J. Jiráka a V. Hudce o Fibichově cestě do Bayreuthu mlčí (viz Jiránek 2000, Hudec 1971). Naopak A. Dvořák se bayreuthského festivalu nikdy nezúčastnil – i přes přátelství s Hansem Richterem, který v roce 1876 dirigoval první souborné uvedení *Prstenu Nibelungova* a do roku 1912 působil jako stálý dirigent slavností v Bayreuthu.<sup>70</sup> Účast Čechů na Bayreuthských slavnostních hrách však rozhodně nebyla

---

<sup>67</sup> Viz dopis B. Smetany K. Bendlovi z 24. července 1875 (Bartoš 1948, s. 125–126). Viz také Bartoš 1948, s. 244.

<sup>68</sup> V roce 1886 se na repertoáru bayreuthských slavnostních her nacházel *Parsifal a Tristan a Isolda*.

<sup>69</sup> *Dalibor*. 21. 7. 1884, r. 6, č. 27, s. 267. Drobné zprávy. Osobní.

<sup>70</sup> Přestože se A. Dvořák v letech 1898 a 1902 v dopisech adresovaných H. Richterovi vyslovil o záměru Bayreuth navštívit, s největší pravděpodobností se tak nikdy nestalo. Viz Gabrielová 2005, s. 245.



omezena na několik vybraných skladatelů či kritiků, což dokládá i pisatel dopisu z Bayreuthu, který v roce 1888 zhodnotil českou návštěvu toho roku jako „poměrně dosti četnou“.<sup>71</sup> Her se s největší pravděpodobností zúčastnila i řada dalších významných osobností pražského hudebního života, bohužel v té době nebylo zvykem o takových návštěvách příliš referovat: obdobně se hojná přítomnost českých skladatelů i obecnstva na představeních v pražském německém divadle – až na několik výjimek – spíše přecházela mlčením.

Většina české hudební veřejnosti si však na možnost zhlédnout *Parsifala* musela počkat až do roku 1914, kdy vypršela autorská práva. První posluchačskou zkušenost s dílem tak získala především z koncertních úryvků, které bylo dovoleno provádět. První příležitost slyšet ukázkou Wagnerova posledního díla mělo pražské publikum na obou koncertech obnovené Filharmonie v sezoně 1882/1883.<sup>72</sup> První z koncertů se uskutečnil v Žofínském sálu pod taktovkou Adolfa Čecha 20. února 1883. Jedním z bodů programu byla přehra k *Parsifalovi*, kterou Dalibor označil za velkolepou.<sup>73</sup> Nedlouho poté, 11. března téhož roku, uspořádala Filharmonie na památku úmrtí R. Wagnera tzv. „Wagnerův koncert“, na kterém rovněž v pražské premiéře uvedl Ludwig Slansky *Kouzlo velkého pátku z Parsifala*, jež Dalibor spolu se *Siegfriedovou idylou* označil za vrchol programu: „[...] mimo náladu rovněž poetickou poutá stále zajímavým vedením hlasů a modulacemi překvapujícími, ač nikde násilnými.“ (-ba-1883, s. 97). O rok později L. Slansky dirigoval další *Wagnerův koncert*, který definitivně uzavřel činnost Filharmonie: mimo jiné byl k slyšení úryvek z *Parsifala*, který ale pro Prahu již nebyl novinkou.<sup>74</sup> Do konce osmdesátých let se mohlo obecnstvo s částmi díla setkat ještě několikrát: 31. října 1885 zazněl úryvek z *Parsifala* v Kladně (viz Dalibor 7. 11. 1885, s. 408), 13. února 1886 u příležitosti výročí tří let od Wagnerovy smrti uvedl v pražském německém divadle (mimo jiné) dvě části

---

<sup>71</sup> *Dalibor*. 15. 9. 1888, r. 10, č. 33, s. 262. Dopisy původní. Z Bayreuthu, v září 1888.

<sup>72</sup> Před těmito koncerty Filharmonie vystoupila naposledy 14. dubna 1878.

<sup>73</sup> Viz *Dalibor*. 28. 2. 1883, r. 5, č. 8, s. 77. Z koncertní síně.

<sup>74</sup> Viz *Dalibor*. 21. 3. 1884, r. 6, č. 11, s. 109. Z koncertní síně.

z *Parsifala* Gustav Mahler a 26. dubna 1886 provedl Josef Förster na svém varhanním koncertu v Rudolfinu spolu s Antonínem Bennewitzem „[...] Heintzovu úpravu Wagnerovy epizody z *Parsifala* ‚Kouzlo velikého pátku‘, kterou před nehrubě dávnou dobou v koncertě ‚Wagnerově‘ měli jsme příležitost slyšeti ve formě původní.“<sup>75</sup>

Je zřejmé, že příležitost seznámit se alespoň s úryvkem *Parsifala* v první polovině osmdesátých let vzrostla díky wagnerovským koncertům a zvýšené frekvenci uvádění děl R. Wagnera související se skladatelovým nečekaným úmrtím dne 13. února 1883. Zpráva o jeho smrti dorazila z Benátek do Prahy o den později a v průběhu několika následujících týdnů výrazným způsobem ovlivnila pražský kulturní život.<sup>76</sup> Jako bezprostřední reakce na Wagnerův skon mohlo působit uvedení Wagnerovy kantáty *Letnice* pražským Hlaholem dne 18. února 1883.<sup>77</sup> Jednalo se však o shodu náhod, což dosvědčil i O. Hostinský: „Zvláštní pak hra osudu chtěla tomu, že minulou neděli [...] důstojně provedl náš ‚Hlahol‘ ve svém druhém koncertu jednu z jeho starších skladeb, biblickou to scénu ‚Letnice‘; nebyl to hold připravený [...], ale právě tím spíše snad mohl obecenstvu zavdati podnět k vážným úvahám.“ (Hostinský 1883, s. 62). O. Hostinský se kromě psaní nekrologů a dalších textů spjatých s Wagnerovou smrtí angažoval i jinak: například dne 28. února 1883 na půdě hudebního odboru Umělecké besedy uskutečnil přednášku o R. Wagnerovi (Dolanský 1883, s. 432). Obzvláště významnými událostmi z pohledu rozvoje poslechové zkušenosti s Wagnerovými díly se pro pražské publikum staly oba zmiňované filharmonické koncerty, především „Wagnerův koncert“ ze dne 11. března 1883. Kromě *Kouzla velikého pátku* zazněly úryvky ze všech částí tetralogie *Prsten Nibelungův*, *Faustovská ouvertura* a koncert byl zakončen předehrou k opeře *Tannhäuser*. Recenzent vytýkal programu jakousi unavující jednotvárnost, nicméně obecenstvo prý „[...] vytrvalo [...] věrně až do konce [...] s piétou, dlužnou památce muže, jenž má tak velký význam v dějinách umění

<sup>75</sup> *Dalibor*. 7. 5. 1886, r. 8, č. 17, s. 164. Z koncertní síně.

<sup>76</sup> O smrti R. Wagnera mezi prvními informovaly Národní listy dne 14. února 1883. V odpoledním vydání doprovázel oznámení krátký Wagnerův životopis.

<sup>77</sup> Jedná se o vlastně o skladbu *Das Liebesmahl der Apostel* z roku 1843, biblickou scénu pro mužský sbor a orchestr, která byla provedena česky pod názvem *Letnice*.

hudebního.“ (-ba- 1883, s. 98). Když však Filharmonie připravila wagnerovský koncert také pro následující sezonu, setkal se tento záměr s odporem: především proto, že wagnerovský, německý koncert nebyl vyvážen koncertem věnovaným českému skladateli: „I Wagnera nehrálo se v Praze za posledních let jeho života aspoň mnoho a nyní po jeho smrti jest větší, ostatně vůbec povinný zřetel k jeho skladbám zcela případný; ale loňského roku hrálo se ho tolik, že mu Filharmonie letos nemusila věnovati celou třetinu své celoroční činnosti, nemajíc vedle toho pak místa na skladby české a na novinky.“ (Zelený 1883, s. 404).<sup>78</sup>

Z pohledu dnešního badatele představuje smrt R. Wagnera především další ze zlomových okamžiků, které vytyčily počátek třetí etapy české wagnerovské recepce. Význam této události patrně nejvýstižněji postihl již týden po Wagnerově skonu O. Hostinský, když napsal: „Chladný, střízlivý soud historický stane se nyní [...] snadnějším, než býval dosud.“ (Hostinský 1883, s. 62). Stejná slova je možné vztáhnout také na B. Smetanu. Po roce 1884 se některá jeho dříve odmítaná díla dočkala dílčích úspěchů, O. Hostinský například hovořil o vítězství *Dalibora* v roce 1886.<sup>79</sup> Přesto se v českých zemích dostalo B. Smetanovi plného uznání teprve po zahraničním úspěchu, který se dostavil v letech 1892 a 1893 ve Vídni.<sup>80</sup> O definitivním prosazení Smetanova díla může vypovídat také skutečnost, že během sezony 1893/1894 se v repertoáru Národního divadla poprvé objevily všechny Smetanovy opery. V průběhu oné třetí etapy wagnerovské recepce tedy drtivá většina české kritiky i českého obecnstva již uznala nejen Wagnerovo hudební a teoretické dílo, ale i dílo B. Smetany, ve kterém

---

<sup>78</sup> Viz také *Dalibor*. 21. 10. 1883, r. 5, č. 39, s. 384–385. Drobné zprávy.

<sup>79</sup> Dne 5. prosince 1886 byl v Národním divadle poprvé s úspěchem uveden Smetanův *Dalibor*. Rehabilitaci díla osmnáct let po premiéře zřejmě podpořilo (ne-li umožnilo) také publikování klavírního výtahu v roce 1884, které širší veřejnosti poskytlo příležitost se s dílem blíže seznámit. Za účelem vydání klavírního výtahu na začátku roku 1884 okolo V. V. Zeleného vzniklo *Družstvo citelů Smetanových*, po splnění vytyčeného cíle se opět rozešlo.

<sup>80</sup> Tehdy F. A. Šubert prosadil účast souborů Národního divadla na Mezinárodní výstavě hudební a divadelní ve Vídni. Ze Smetanových oper byla čtyřikrát provedena *Prodaná Nevěsta* a dvakrát *Dalibor* (viz Hostinský 1901, s. 438). Představení dosáhla úspěchu nejen u obecnstva, ale zároveň v řadách vídeňské kritiky. V následujícím roce byla *Prodaná nevěsta* uvedena ve Vídni rovněž v německém znění.

„zakladatel moderní české hudby“ poznatky Wagnerových „reformních snah“ ve větší či menší míře aplikoval.

## 5. 4 Další významní čeští skladatelé a Richard Wagner

### 5. 4. 1 Zdeněk Fibich. Premiéra *Nevěsty messinské*

B. Smetana nebyl v osmdesátých letech jediným skladatelem, o kterém se hovořilo ve spojení s wagnerianismem. Česká kritika viděla Smetanova pokračovatele především v osobnosti Zdeňka Fibicha, alespoň co se týká snah o vytvoření novodobé české opery, respektive o její další přiblížení k ideálu, ke kterému směřovala tvorba B. Smetany.

Jak jsme již zmínili v kapitole o premiéře *Libuše*, nejslabší stránkou Smetanových oper, ať již z pohledu kritiky nebo samotného skladatele, byla libreta. Do konce života proto chtěl B. Smetana na „dokonalé“ texty složit ještě poslední komickou operu (měla jí být *Viola*, nedokončené dílo komponované na libreto E. Krásnohorské podle Shakespearova námětu) a jednu operu tragickou, k čemuž jej intenzivně vybízel O. Hostinský. Na konci roku 1878 skladatel navrhoval, že by mohl hledat vhodné libreto nebo libretistu (připomeňme, že B. Smetana v té době úzce spolupracoval s E. Krásnohorskou), což Smetana přešel mlčením, během několika dalších rozhovorů mu bez úspěchu navrhoval polský námět (*Konráda Wallenroda*) nebo Svatopluka Čecha jako vhodného libretistu (viz Hostinský 1901, s. 330–333.). Po těchto neúspěšných pokusech se O. Hostinský odhodlal k tomu, aby napsal libreto tragické opery sám: ovšem nikoliv pro B. Smetanu, ale pro svého přítele Z. Fibicha.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Ani potom ale Hostinského snahy o intervenci u Smetany neustaly. Poté, co mu dal v květnu 1882 přečíst text prvního aktu *Nevěsty messinské*, nabídl Smetanovi (opět neúspěšně) zpracování jakékoliv tragédie na libreto. (Viz Hostinský 1901, s. 330–333.)

Jednalo se o libreto k *Nevěště messinské*, které O. Hostinský přepracoval podle Schillerovy stejnojmenné hry.<sup>82</sup> Roli libretisty Hostinskému dle jeho vzpomínek navrhl sám Z. Fibich, který od dokončení opery *Blaník* (kterou již v době premiéry považoval za překonanou) v roce 1877 marně hledal vhodný textový podklad, což souviselo mimo jiné s tehdejší českou „libretistickou krizí“. Práci na opeře Z. Fibich přikládal velkou vážnost, o čemž svědčí i opuštění funkce sbormistra pravoslavného chrámu v roce 1881. S kompozicí začal prvního dne roku 1882, partituru dokončil 11. února 1883, čímž předešel tvůrčí záměr B. Smetany, kterému již pokračující nemoc zkomponování tragické, resp. poslední vážné opery nedovolila. Fibich stihl operu dokončit včas na to, aby se mohl přihlásit do soutěže, kterou vypsal Sbor pro zřízení Národního divadla, a v oboru vážné opery získal první cenu a odměnu 1000 zlatých.

Libreto vznikalo na základě diskusí obou tvůrců.<sup>83</sup> Po *Libuši* se Z. Fibichovi mohlo zdát téměř nemožné ideově toto dílo překonat, snad i proto s O. Hostinským obrátili pozornost k světové tematice. Po domluvě padla volba na Schillerovu *Nevěštu messinskou* – zřejmě i proto, že Z. Fibich chtěl zhudebnit tragickou látku, která byla pro O. Hostinského logickým vyústěním moderního hudebního dramatu. Ačkoliv se O. Hostinský dříve přikláněl spíše k látkám ryze českým (zřejmě s ohledem na společensko-politickou situaci), nevyloučil ani zahraniční náměty. Když v roce 1880 rozebíral problematiku původu operních námětů, upozornil na to, že z celé Wagnerovy hudebně-dramatické tvorby „[...] jen Tannhäuser a Meistersinger mají látky naskrze německé [...]“, což ve vztahu k německému charakteru jeho hudby vysvětlil těmito slovy: „Ne tedy látka, nýbrž způsob pojmутí a provedení její rozhoduje o národním rázu uměleckého díla, třeba při látce docela cizí.“ (Hostinský 1885, s. 146 a 147). Poněkud zarážejícím dojmem však může působit jeho údiv nad faktem, že tohoto Schillerova dramatu „[...] nebylo ještě nikdy ku zpěvohře užito“ (Hostinský 1884, s. 22.),

---

<sup>82</sup> O zhudebnění *Nevěsty messinské* Z. Fibich uvažoval již dříve, v roce 1873 ale prosil o zpracování Schillerovy předlohy marně E. Krásnohorskou (viz Ottlová, Pospíšil 2007, s. 113).

<sup>83</sup> *Nevěsta messinská* byla Hostinského prvním dokončeným libretem. Později napsal ještě libreto k Rozkošného *Popelce* (1886). Josef Richard Rozkošný (1833–1913) začal komponovat také Hostinského *Rusalku*, toto dílo však zůstalo nedokončeno.

uvědomíme-li si, že se jednalo o jednoho z předních českých zastánců Wagnerových teoretických zásad, ačkoliv v Hostinského zúžené interpretaci poněkud pozměněných. Připomeňme, že Fibichovu *Nevěstu messinskou* vnímal O. Hostinský i s časovým odstupem jako dílo, které je zhudebněno v souladu s Wagnerovými teoretickými záměry, jak dokládají jeho slova ještě čtvrt století po premiéře: „[...] pokud se totiž týká zásadního poměru mezi slovem a hudbou, šla [Nevěsta messinská] směrem reformy Wagnerovy.“ (Hostinský 1909, s. 117). R. Wagner přitom právě *Nevěstu messinskou* uvedl jako jeden z příkladů dramatu, který pro spojení s hudbou nepřipadá v úvahu (viz Wagner 2002, s. 96–103). Wagnerovy spisy byly mezi pražskými hudebními odborníky známé, není proto příliš pravděpodobné, že by právě O. Hostinský Wagnerův názor neznal.<sup>84</sup> S ohledem na Hostinského mínění, že Wagner spatřoval ideální látku hudebního dramatu v bájích a pověstech, můžeme soudit, že si tento rozpor obhájil svým chápáním děje Schillerovy *Nevěsty messinské*: „Zároveň děj posunut je do takové idealisující dálky časové a prostorové, že přibližuje se téměř bájí nebo pohádce [...]“ (Hostinský 1909, s. 81).

Kromě zpracování Schillerovy hry na libreto se O. Hostinský také výrazně publicisticky podílel na přípravě půdy pro premiéru Fibichova díla. Hlavním prostředkem se stal opět časopis *Dalibor*, reprezentující názorový proud blízký Hostinského estetickému smýšlení. Již začátkem roku 1884 na jeho stránkách O. Hostinský podal v sérii pěti článků zevrubný rozbor díla, obsahující vedle obsahu libreta také přehled nejdůležitějších příznačných motivů. Jak se ukázalo, nejednalo se o záměr neúčelný – během tří měsíců náročných zkoušek se totiž začaly šířit zprávy o „nesnadnosti“ Fibichovy hudby, která byla okamžitě stavěna do souvislosti s posluchačskou nepřístupností.

---

<sup>84</sup> Viz poznámka pod čarou v Hostinského článku *Wagneriana* z roku 1871: „Až bude p. referent potřebovat nějaký citát co doklad ‚sebezvožňování‘ Wagnerova, může použít poznámky, která stojí na 330. str. II. vydání Wagnerova ‚Oper und Drama‘. Odporúčujeme mu tuto poznámku, již pro nedostatek místa nemůžeme otisknouti. Pozn. red.“ ([Hostinský] 1871, s. 72). Je možné, že poznámku doplnil redaktor listu L. Procházka, přesto je zřejmé, že pokud s Wagnerovým spisem *Opera a drama* na začátku sedmdesátých let nebyl seznámen O. Hostinský, byl s ním již v té době obeznámen alespoň okruh jeho blízkých spolupracovníků.

Právě kvůli charakteru hudby byla *Nevěsta messinská* podle dobových názorů považována za domácí operu, která se nejvíce přiblížila Wagnerovu hudebnímu dramatu.<sup>85</sup> Připomeňme například satirickou karikaturu *Esthetické salto mortale*, ve které „Herr von Hostinský [...], věren Wagnerovu kultu, šije ‚Malér Messinský‘“ a Fibich píše partituru vedle Wagnerovy busty.<sup>86</sup> Jednalo se sice o nadsázku, k dobovému mínění však neměla daleko. Důvod k tomuto přesvědčení patrně zadržovala především Fibichova příkladná hudební deklamace, která vycházela z poznatků O. Hostinského, jenž v době kompozice pracoval na studii *O české deklamaci hudební*.<sup>87</sup> Z toho důvodu je libreto psáno ve volném verši, využití rýmu omezil O. Hostinský jen na lyrické pasáže. I přes snahy o oproštění od postupů tradiční opery ale v některých výstupech přetrvávala dramaturgická konvence (viz Ottlová, Pospíšil 2007, s. 115). V hudebním zpracování se dílo od tradičních operních druhů odlišovalo především důrazem kladeným na vyzdvižení čistoty hudební deklamace slova a dramatického spádu děje, chybí tedy například uzavřená čísla. Fibichovo harmonické vyjadřování v *Nevěstě messinské*, pro které byly charakteristické zmenšené či dvojnásobně zmenšené septakordy, alterace a hojně využívání chromatických postupů, vytváří kadenčně neuzavíraný hudební proud (někdy označovaný jako „nekonečná melodie“). Dalším „wagnerovským znakem“ bylo Fibichovo používání příznačných motivů jako prvků podporujících dramatický účinek díla.

Premiéra *Nevěsty messinské* v režii Františka Karla Kolára a pod taktovkou A. Čecha se uskutečnila v Národním divadle dne 28. března 1884. V Daliboru byla označena za neobyčejný úspěch a trvalý triumf i přesto, že české obecnost dosud neznalo Wagnerův moderní sloh. Za vzor Fibichovy práce označil totiž recenzent „[...]“

---

<sup>85</sup> Míra Wagnerova vlivu v *Nevěstě messinské* (a Fibichově operní tvorbě vůbec) je dodnes tématem mnoha diskusí. Např. Nors S. Josephson ve studii o *Nevěstě messinské* napsal: „Clearly Fibich’s total approach to opera and dramatic music in general is closer to Berlioz and Smetana than to Wagner.“ V českém překladu autora této práce: „Fibichův celkový přístup k opeře a dramatické hudbě vůbec má zcela jasně blíže k Berliozovi a Smetanovi než k Wagnerovi.“ (Josephson 2000, s. 41).

<sup>86</sup> Viz Příloha II. Původně vyšlo v periodiku *Šotek*, politicko-satirické příloze k *Palečku* 1884, r. 12, č. 15, s. 60. Přetištěno např. v *Strejc* 1972, s. 42.

<sup>87</sup> Studie vycházela na pokračování v Daliboru od 1. ledna do 20. června 1882, rozdělena do dvanácti čísel časopisu. V roce 1886 ji vydal F. A. Urbánek jako deváté číslo *Hudebních rozprav*.

melodramatický sloh z poslední Wagnerovy periody,“ kam řadil *Prsten Nibelungův* a *Parsifala* (-gy- 1884, s. 125). Břetislav Lvovský (1857–1910; vlastním jménem Emil Pick) na stránkách Daliboru v následujících letech označil *Nevěstu messinkou* jako „naše první vlastní [...] hudební drama“, srovnatelné snad jen s *Tristanem*.<sup>88</sup> Názorové zaměření Dalibora však zdaleka nepředstavovalo jediný, reprezentativní pohled české hudební kritiky či obecného veřejného mínění.<sup>89</sup> Operu nepřijala ani značná část dalších recenzentů, ani obecnost. Hlavní příčinou byly podle O. Hostinského předsudky dvojího druhu: vedle domnělého Fibichova „wagnerianismu“ – probíral se především deklamatorní sloh opery, neboť po *Libuši* „[...] nemohlo již stačiti pouhé Wagnerovo jméno na postrašné heslo [...]“ (Hostinský 1909, s. 101) – byla všeobecně odsuzována také přílišná tragičnost *Nevěsty messinské*.

Své pochybnosti o přístupnosti tragické opery se čtenáři Národních listů sdílel již dva dny před premiérou někdejší spolupracovník F. Pivody v Hudebních listech Karel Knittl (1853–1907): „Nemůžeme zatajiti obavy, že nepřetržitá chmurná [sic!] nálada celé [...] básně sotva bude zálibě posluchače podporou. Jest to kresba šedá, na černé půdě, jeden nepřetržitý smutek, jeden tok vzdechů, jeden proud slzí [...] i sám Wagner nadšený obdivovatel Gluckův, neštítí se zaplésti v děj svých librett scény veselé, slavnostní.“ (Knittl 1884, č. 86, [s. 3]). Proti těmto slovům se v pochvalném fejetonu o premiéře *Nevěsty messinské* v deníku Politik (jednalo se o jeden z mála příznivě laděných článků, které vyšly mimo časopis Dalibor) postavil Emanuel Chvála: „Ich habe diese Befürchtungen weder getheilt, noch begründet gefunden. Dass die tragische Oper heiterer Episoden bedürfte, weill nur dann die Musik ihre ganze Macht, die Wirkung durch Kontraste entfalten könne, muss ich bestreiten. Die Musik an sich wirkt durch eigene, rein musikalische Mittel, welche sich, sofern sie ein Talent regiert, immer als Großmacht geben werden] ohne daß es hiezu des berührten Kontrastes

---

<sup>88</sup> Lvovský 1885, s. 267. Viz také Lvovský 1886, s. 200.

<sup>89</sup> Je třeba uvést, že ačkoliv vyšly níže uvedené recenze a články (viz dále) K. Knittla, E. Chvály a V. J. Novotného v Národních listech, Politik a Pokroku, patřili všichni tři pisatelé ke stálým spolupracovníkům Dalibora.



bedürfte: es wird Niemandem einfallen behufs voller Wirkung für die komische Oper unabweislich ernste Episoden zu fordern, und umgekehrt müste es sein?“<sup>90</sup> Na Chválova slova Knittl reagoval (opět v Národních listech) argumentem, že do opery komické sice není nutné řadit vážné scény, ale bývá to prospěšné. Kromě toho Knittl potvrdil své obavy týkající se „temného“ charakteru opery z prvního článku ze dne 26. března 1884 (viz Knittl, č. 95, [s. 5]). Některé Knittlovy výtky překvapivě v Pokroku opakoval také Fibichův zastánce V. J. Novotný, kterému vadila jednotvárná temná nálada díla, vyvolávající dojem, že jsou „[...] orkestr i scéna po celý večer smutečným závojem zastřeny“ (Novotný 1884, [s. 1]).

V recenzi, která vyšla v Národních listech den po premiéře, se však K. Knittl tragičností Fibichova díla nezabýval, zaměřil se především na dva kontrastující typy úsudků obecnstva. O příčině, způsobující nadšení jedné skupiny posluchačů a (v lepším případě) zklamání skupiny druhé, měl K. Knittl jasno: „Heslo to jest: ‚Wagner‘ a sloh ‚Nibelungů.‘“ (Knittl 1884, č. 89, [s. 5]). Kritika by se podle K. Knittla neměla nestranně přiklonit ani k jednomu stanovisku, už proto, že „[...] výsledky reformy na poli dramatické hudby, jakou zahájil zesnulý pěstitel hudbodramatu, nepodávají až dosud dostatečné záruky, že povedou jen k zvelebení, k povznesení celého hudebního umění.“ Celkově však recenze vyznívala velmi opatrně, autor nabídl dialektický náhled na operu tím, že uvedl pochvaly a výhrady (vycházející z charakteru hudby, který jsme popsali výše), které k *Nevěště messinské* mohly zaznívat z tábora příznivců „Wagnerismu“ na jedné straně a od „Antiwagneristů“ na straně druhé. V navazujícím článku o *Nevěště messinské* již Knittl své výhrady k dílu netajil. Hudba podle něj vycházela z Wagnerova *Prstenu Nibelungova*, u Fibicha postrádal vlastní styl, jaký si vybudovali Dvořák, Smetana a Bendl. Někderé úryvky daly dokonce

---

<sup>90</sup> V českém překladu autora této práce: „Tyto obavy jsem ani nesdílel, ani jsem je neshledal jako odůvodněné. Nemohu souhlasit s tím, že by tragická opera potřebovala veselé epizody, protože jen tehdy by hudba mohla celou svou silou působit skrze kontrasty. Hudba sama o sobě působí vlastními, čistě hudebními prostředky, které se, ovládané talentovaným skladatelem, vždy projevují velice silně, aniž by k tomu zmíněné kontrasty byly potřeba: nikoho nenapadne, aby za účelem plné působivosti požadoval nezbytně vážné epizody – a naopak by tomu tak muselo být?“ ([Chvála] 1884, [s. 1]).

vzpomenout na starší Pivodovy útoky: „[...] pro samu deklamaci zapomenuto na zpěv [...] každá kantilena umře již v zárodku, což vypadá, jakoby se skladatel obával, že napíše něco, co by si obecenstvo dokonce zapamatovati mohlo.“ (Knittl 1884, č. 95, [s. 5]).

Ať již však názory hudební kritiky byly jakékoliv, o osudu *Nevěsty messinské* nerozhodl nikdo jiný, než obecenstvo. Opět se vynořila otázka „vzdělanosti“ publika, které Fibichovu operu považovalo za wagnerovské hudební drama postavené na deklamatorním slohu, z čehož vyplynulo její nepochopení, abonenty prý zaujala pouze melodická místa díla. Porozumění a přijetí díla v době premiéry zřejmě ztížila také nedostupnost tištěného klavírního výtahu, k dispozici bylo pouze libreto, které vydal Fr. A. Urbánek (1884). Když se v říjnu 1885 po delší přestávce *Nevěsta messinská* opět objevila v repertoáru Národního divadla, zdůvodňoval její neúspěch Dalibor těmito slovy: „Fibich věděl dobře, že geniální jeho práce dožítí se může na jevišti jen dvou alternativ: buď nalezne se v obecenstvu tolik inteligence a smyslu pro nejvážnější krásu a vnímavosti pro ušlechtilou tragiku a ono půjde za Fibichem aneb publikum dílu tomu nebude moci rozumět a ono je zcela opustí [...] To ale nadevše bylo jistější, že Fibich za obecenstvem nepůjde!“ (-gy- 1885, s. 376).

Vzhledem k nezájmu diváků se *Nevěsta messinská* během Fibichova života dočkala pouhých osmi uvedení.<sup>91</sup> Na koncertních programech se sice občas objevovaly úryvky z díla (nejčastěji *Smuteční pochod*), to však skladateli nemohlo být útěchou. Do *Nevěsty messinské* totiž Fibich vkládal nemalé naděje, o to větší zklamání proto vyvolal její neúspěch. I proto se několik dalších let kompozici opery vyhýbal a na samotnou *Nevěstu messinskou* na nějaký čas zanevřel.<sup>92</sup> Wagnerovo dílo však nikdy nepřestal obdivovat, stejně jako se zcela neoprostil od wagnerianismu (především co se týká

---

<sup>91</sup> V roce 1884 se uskutečnily 4 reprízy (1., 3. a 8. dubna, 2. května), v následující sezoně se *Nevěsta messinská* vůbec neobjevila. Na jeviště se vrátila teprve 7. a 10. října 1885, kdy se uskutečnila derniéra. Do konce 19. století se Národní divadlo k dílu vrátilo už jen jednou, 30. ledna 1888 ([www.archiv.narodni-divadlo.cz](http://www.archiv.narodni-divadlo.cz)).

<sup>92</sup> V osudech *Nevěsty messinské* můžeme najít paralelu se Smetanovým *Daliborem*. Obě díla stihl podobný osud, rehabilitována byla až po smrti autorů.

práce s orchestrem a příznačnými motivy). K osobité představě spojení hudby a slova došel ale teprve na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století na půdě melodramu: v trilogii *Hippodamie* na slova J. Vrchlického.

Alespoň v krátkosti se nyní zastavme také u dalších dvou (alespoň z dnešního pohledu) významných českých skladatelů, jejichž hudební či literární dílo v osmdesátých letech zasáhlo do problematiky sledované wagnerovské reflexe, případně bylo děním s wagnerovskou recepcí spojeným ovlivněno.

#### **5. 4. 2 Antonín Dvořák a Richard Wagner**

Wagnerovskou (případně novoromantickou) etapu tvorby A. Dvořáka klade většina badatelů do šedesátých let 19. století. V těchto raných tvůrčích letech se Wagnerův vliv projevoval především wagnerovskými reminiscencemi a uvolňováním formy v prvních dvou symfoniích nebo v operách *Alfred* a v první verzi *Krále a uhlíře*, která vznikala mimo jiné pod vlivem *Mistrů pěvců norimberských*, jež A. Dvořák zhlédl v pražském německém divadle.<sup>93</sup> J. Vysloužil dokonce R. Wagnera označil za jednoho z Dvořákových „imaginárních učitelů“ (viz Vysloužil 1989, s. 48–49). Toto období skončilo na začátku sedmdesátých let, wagnerovské podněty se však v Dvořákově tvorbě výrazněji promítly opět na konci života v posledních třech operách (*Čert a Káča*, *Rusalka* a *Armida*).

V osmdesátých letech byl A. Dvořák vnímán jako skladatel, který se na poli operní tvorby ubíral jiným směrem než např. Z. Fibich, tedy směrem „reformovaným“. Podle tohoto náhledu jej vnímal také E. Chvála, podle kterého se Dvořák od Wagnerova vlivu oprostil po dokončení *Vandy*: „[...] u nás [...] žijící skladatelé operní ponejvíce dosti věrně lnou ku traditionelním formám zpěvoherním (zejména Dvořák upustil od stanoviska Lohengrinovského, ku kterému ještě jeho ‚Vanda‘ směřovala, a přihlásil se

---

<sup>93</sup> O svém vztahu k Wagnerovi se Dvořák s nadšením rozhovořil během svého pobytu v Anglii během rozhovoru pro londýnské *Sunday Times* (10. května 1885). Srovnej např. Gabrielová 2005, s. 240.

ku starší formě operní [...]“ (Chvála 1887, s. 321). Pokud již byl A. Dvořák spojován s některým ze zahraničních skladatelů, hovořilo se o Brahmovi (který představoval jakýsi Wagnerův protipól) nebo o Čajkovském, o Wagnerově vlivu na Dvořákovu tvorbu se (ač většinou ne zcela relevantně) zmiňovaly spíše zahraniční listy – například londýnský časopis *Atheneum* (u příležitosti premiéry *Sedmé symfonie d moll* v Londýně upozorňoval dne 2. května 1885 na drobnou podobnost jedné fráze z Andante s místem „lausch geliebter“ z *Tristana a Isoldy*)<sup>94</sup> nebo montrealský deník *The Gazette* (16. prosince 1887 tamní filharmonická společnost provedla *Svatební košile*, ve které referent kanadských novin shledal patrný Wagnerův vliv, k čemuž byla v Daliboru vznesena výhrada).<sup>95</sup>

O tom, že A. Dvořák byl s dílem R. Wagnera obeznámen, nemůže být pochyb, již vzhledem k přátelství či blízkým stykům s wagnerovskými dirigenty: kromě již zmiňovaného Hanse Richtera to byli např. Hans von Büllow a v devadesátých letech Anton Seidl. Příležitost získat poslechovou zkušenost nabízely od sedmdesátých a především od osmdesátých let početné koncerty, na kterých byly hrány úryvky z Wagnerových oper. Řada takových programů obsahovala zároveň i díla Dvořáková. A to nejen u nás, ale i v zahraničí – příkladem mohou být některé anglické koncerty: dne 22. dubna 1885 zazněla po světové premiéře Dvořákovy *Sedmé symfonie Waltherova píseň z Mistrů pěvců norimberských*, na hudebním festivalu v Birminghamu byly po prvním anglickém provedení Dvořákovy kantáty *Svatební košile* (27. srpna 1885) do druhé části programu zařazeny úryvky z *Tristana a Isoldy* a z *Valkýry*. Od poloviny osmdesátých let se díky A. Neumannovi vyskytla příležitost navštívit představení „novějších“ Wagnerových děl v pražském německém divadle (ještě v devadesátých letech však A. Dvořák za nejlepší Wagnerovo dílo považoval *Tannhäusera*).<sup>96</sup> Dvořákovu přítomnost na některých z těchto představení nemůžeme potvrdit, můžeme se o ní jen dohadovat, vycházejí z několika zprostředkovaných

---

<sup>94</sup> Zubatý 1885, s. 195.

<sup>95</sup> Dalibor 8. 1. 1887, s. 12.

<sup>96</sup> Šourek 1951, s. 144.

svědectví: podle vzpomínek J. Kovaříka se A. Dvořák v USA zmínil, že jednou slyšel *Siegfrieda*<sup>97</sup> a J. Vysloužil odkazoval na Hostinského poznámku, že potkal Dvořáka v pražském německém divadle na wagnerovských představeních, neuvedl ale bibliografický odkaz ani bližší časové určení (Vysloužil 1989, s. 52).

Většinu Wagnerových hudebně-dramatických děl poznal A. Dvořák studiem tištěných partitur a klavírních výtahů. Například v roce 1885 spolu se Z. Fibichem debatovali nad notami o *Parsifalovi* (viz Kopecký 2009, s. 84), 16. ledna 1889 témuž sděloval své dojmy ze *Siegfrieda*: „Já si tuhle vypůjčil Siegfrieda a hrál jsem si ho: to je ti krása, to je velkolepé! To je hudba! [...]“ – a když Fibich se tomu divil, že teprve teď nahlíží, jak krásná je hudba Wagnerova, pravil Dvořák: „Víš, já jsem si toho dřív nevšímal!“ (Kopecký 2009, s. 85–86). Je zřejmé, že jeho zájem poutaly především Wagnerovy kompoziční manýry, harmonie či instrumentace. Wagner Dvořáka mnohdy zaujal po hudební stránce, ale o jeho teorie, ideologii, estetické koncepce nebo dokonce o děj jeho děl se příliš nezajímal, o čemž svědčí rozhovor několik měsíců poté, co chválil hudbu *Siegfrieda*: tehdy se divil, když mu Fibich řekl, že Siegfried zabije Mimeho, nevyznal se ani ve vztazích mezi postavami v *Prstenu Nibelungově* (tamtéž, s. 86–87).

#### **5. 4. 3 Leoš Janáček a Richard Wagner**

Zatímco u A. Dvořáka jsme v souvislosti s wagnerovskou recepcí v osmdesátých letech mohli sledovat v podstatě jen možný vliv Wagnerova díla na jeho vlastní tvorbu, tehdy ještě nepříliš známý Leoš Janáček se v polovině osmdesátých let aktivně zapojil také do wagnerovských diskusí skrze reflexe jeho díla v tisku.

S dílem R. Wagnera se L. Janáček setkal zřejmě nejpozději v roce 1880 ve Vídni skrze svého učitele kompozice a zarytého wagneriána Franze Krenna. Pozdější manželce Zdeňce Schulzové však téhož roku psal, že se nechce „těmito wagnerovskými

---

<sup>97</sup> Viz tamtéž.

nabubřelostmi“ nechat ovlivnit.<sup>98</sup> Po odchodu z Vídně zamířil začátkem června 1880 do Brna, kde se věnoval mimo jiné studiu Durdíkova abstraktního formalismu: můžeme se proto domnívat, že znal i výhrady k Wagnerovým idejím či k *Prstenu Nibelungově*, které J. Durdík prezentoval např. v již zmíněném spisu *Poetika jakožto aesthetika umění básnického* (1879).

Od prosince 1884 do června 1888 vydával a redigoval časopis *Hudební listy*. Jak již název napovídá, navázal částečně na tradici stejnojmenného časopisu, který v sedmdesátých letech v Praze několik let redigoval další moravský rodák F. Pivoda, jenž s brněnskými *Hudebními listy* rovněž spolupracoval.<sup>99</sup> Osobně se L. Janáček s F. Pivodou poprvé setkal v červenci 1882, ačkoliv již od roku 1879 udržovali vzájemnou korespondenci (viz Horák 1970, s. 47). Později se však od jakékoliv bližší spřízněnosti s F. Pivodou distancoval (viz Horák 1970, s. 48).

I přes dřívější odmítání se L. Janáček okolo poloviny osmdesátých let patrně ponořil do studia Wagnerovy hudby.<sup>100</sup> Svědčí o tom studie *Tristan a Isolda od R. Wagnera*, publikovaná začátkem roku 1885 v *Hudebních listech*, kterou reagoval na doporučení jistých pražských hudebních kruhů, aby byl před *Lohengrinem* na českém jevišti uveden *Tristan a Isolda*, neboť „[...] v Tristanu jest směr Wagnerův jasný, může se definovati.“ (Janáček 1885, s. 14). Svůj rozbor uvedl mimo jiné slovy: „My jsme toho přesvědčení, že každý český hudebník Wagnerova díla znáti má: jsou ony v nejhlubší podstatě protivou skladeb Dvořákových.“ (Janáček 1885, s. 14). Tento názor neunikl redakci *Dalibora*, která brzy otiskla ostrou reakci: „[...] Tvrzení, že jsou díla Wagnerova protivou skladeb Dvořákových, a proto že má každý český hudebník poznati Wagnera, jest licoměrným bombastem, který ani nás ani ostatní ctitele našeho Dvořáka nechytí. Každý hudebník vůbec musí poznati díla Wagnerova, neboť to, co Wagner stvořil, náleží k tomu nejlepšimu, co na poli dramatické hudby bylo vůbec

<sup>98</sup> Dopis ze dne 6. dubna 1880. Citováno podle Pečman 2005, s. 36.

<sup>99</sup> V *Hudebních listech* F. Pivoda publikoval několik svých textů, např. článek *Pěvectvo a veřejnost*, jehož první část vyšla 15. listopadu 1885.

<sup>100</sup> Podle J. Zahrádky v souvislosti s otevřením českého divadla v Brně v roce 1884 výrazně vzrostl Janáčekův zájem o operu vůbec (viz Zahrádka 2010, s. 46).

vykonáno.“ (Dalibor 14. 1. 1885, s. 20). L. Janáček v rozboru upozorňoval především na harmonické hrubosti, nesprávnosti a poklesky (viz Janáček 1885, s. 14 a 19), hlouběji se zabýval i hudebními formami, kterým v díle dominovaly tzv. „chody“: „[...] ustavičné modulování, pravý živel chodův, unavuje: i přepíná tudíž skladba, výhradně chody pěstující, našeho ducha. Z více než 3000 taktů [...] připadá toliko něco přes 80 taktů na útvary uzavřených vět a period! [...] „Jelikož i chody jsou útvary (formy), popíráme, že by byl Wagner zrušil všechny tradicionelní formy.“ (Janáček 1885, s. 29) Jednotvárností forem v *Tristanovi a Isoldě* obhajoval rovněž výhradu Dalibora o licoměrném bombastu, neboť „[...] skladby Ant. Dvořáka obsahují všechny útvary hudební a o jednostrannosti v tomto ohledu nemůže býti ani řeči.“ (Janáček 1885, s. 29). Závěrečnými slovy rozboru vyvracel, že by kdy popírali skutečnost, „[...] že to, co Wagner stvořil na poli dramatické hudby náleží k tomu nejlepšímu [...]“ (Janáček 1885, s. 30). Tato slova mohou svědčit o respektu, který k dílům R. Wagnera Janáček choval. Téměř s určitostí však můžeme říci, že přinejmenším „Tristan“ mu k srdci nikdy nepřirostl, o čemž svědčí například poslední věta jeho článku *Pohodlí v invenci*: „Neznám chudší práce nad úvod R. Wagnera ku Tristanu a Isoldě.“ (Janáček 1888, s. 82).

Ačkoliv v hudebních kruzích o L. Janáčkově v 80. letech 19. století panovalo mínění, že je odhodlaným antiwagneriánem, v původní verzi jeho první opery *Šárka* byly spatřovány wagnerovské ohlasy – a to již v druhé polovině osmdesátých let. Ke kompozici opery se L. Janáček odhodlal v roce 1887. Jako textový podklad si zvolil libreto Julia Zeyera, které vyšlo na pokračování v České Thalii počátkem toho roku. J. Zeyer psal libreto pro A. Dvořáka, který mu jej nakonec vrátil. O dovolení libreto použít požádal Janáček teprve dodatečně, poté, co již část opery dal k posouzení A. Dvořákovi, jehož hodnocení prý dopadlo „dosti dobře“, od Zeyera ale souhlas se zhudebněním nezískal.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Přesto L. Janáček v roce 1888 dokončil druhé znění *Šárky*, k dílu se ale vrátil až po třiceti letech, když našel v truhle partituru 1. a 2. dějství. Premiéra třetí verze opery se uskutečnila 11. listopadu 1925.

J. Zeyer nejprve nevěděl, jak má na Janáčkovu žádost o svolení reagovat, o skladateli dříve nikdy neslyšel, v dopisu ze dne 7. listopadu 1887 se na něj proto ptal V. V. Zeleného, který patřil mezi Janáčkovy ideové „protivníky“.<sup>102</sup> V. V. Zelený Zeyerovi odepsal hned následujícího dne, přičemž mu sdělil své názory na Janáčka a udělení souhlasu nedoporučil. Zmínil také reakci Karla Bendla: „Operu jeho viděl krom Dvořáka také Bendl a se smíchem mi vypravoval asi před 3 nedělemi, že Janáček, nebetyčný antiwagnerián, napsal operu v některých ohledech hyperwagnerovskou, jejíž party se z této příčiny namnoze vůbec nedají zpívat.“ (Němec 2009, s. 18). O několik řádků níže dokonce sám naznačil, že Zeyer napsal v podstatě wagnerovský dramatický text: „Stručnost děje není chybou pro velkého skladatele, který rozumí dobré šířce logiky a má silné, obrovské akcenty ve svém vzletu jako Wagner, pro nějž se zdá Šárka psána, ač by Smetana asi též byl vystihl úplně její hudební potřeby.“ (Němec 2009, s. 19). Také v obsahu libreta lze nalézt wagnerovské reminiscence, například milostná scéna Šárky a Ctirada připomíná „tristanovské“ pojetí lásky, která dosáhne naplnění ve smrti.

Z Bendlova výroku je zřejmé, že za „hyperwagnerovskou“ mohla být považována i hudba, která postrádala jednodušeji klenutou melodii. Jednalo se o jednu z řady „hudebních zvláštností“, mezi něž dále patřila například neobvyklá harmonie, hojnější využití polyfonie nebo příznačných motivů, které – v rozporu s Hostinského představou o „Wagnerianismu“ – shledávaly wagnerovský směr v těchto „vnějších“ hudebních projevech, respektive Wagnerových uměleckých zvláštnostech (viz pozdější významová polarizace termínů wagnerismus a wagnerianismus).

K označení opery za wagnerovskou tedy mnohdy stačilo jen málo. Abychom mohli tuto problematiku lépe ilustrovat, podnikneme na tomto místě drobnou odbočku od L. Janáčka a obrátíme pozornost k recepci Verdiho *Othella*, jehož údajný wagnerismus se v druhé polovině osmdesátých let stal nejen u nás zdrojem řady

---

<sup>102</sup> V. V. Zelený v odpovědi na Zeyerův dopis vzpomínal na ostré polemiky, které s Janáčkem vedl v roce 1886 (viz Němec 2009, s. 18).



diskusí.<sup>103</sup> V. J. Novotný Wagnerův vliv zcela odmítal, kromě „obyčejnosti“ libreta především na základě toho, že podobnost s Wagnerovými díly spočívala především na odvážnější harmonii: „Jsem jist, že této výtce bezhlavých pisálků neušel žádný moderní skladatel, jemuž usouzeno bylo přijít na svět po Wagnerovi; třeba napsati jen nějaké méně obvyklé spojení harmonické a ‚znalec‘ již křičí: Wagner! [...] Máme i u nás směšného zjevu toho známé doklady a nejnověji na příklad dokonce i po Dvořákově velkolepé druhé symfonii *d*mol [sic!] kdosi plačtivě zaskuhral: ‚škoda jenom, že je tak Wagnerovská!...‘“ (Novotný 1887, s. 65). Na začátku následujícího roku se však v Daliboru v souvislosti s českou premiérou díla objevily texty, které wagnerismus ve smyslu východiska z Wagnerových teoretických hledisek v *Othellovi* potvrzovaly, ačkoliv hudba odpovídala Verdiho osobitému stylu: „[...] v ‚Othellu‘ Verdi se k principům Wagnerovým se přihlásil [...] stejně veliký jeho [jako] souhlas teoretických náhledů obou těchto velikánů o hudbě dramatické jest i rozdíl jak každý z nich náhledy své v skutek uvedl. V této praktické stránce nemá Verdi s Wagnerem [...] pranic společného. Hlavní rozdíl hudby spočívá tu v homofonii ‚Otella‘ oproti bohaté polyfonii ‚Lohengrina‘, jakož i v úplném nedostatku ‚příznačných motivů‘ v ‚Otellu‘.“ (*Dalibor*. 21. 1. 1888, s. 19).<sup>104</sup> V podobném duchu se vyjádřil také H. Palla, který chválil správnou deklamaci (viz Palla 1888c, s. 81.).

Není možné v této práci zabývat se detailním rozbořem Janáčkovy první verze opery *Šárka* (případně jiných děl dalších skladatelů), abychom mohli určit, do jaké míry byl či nebyl L. Janáček ovlivněn Wagnerem – s wagnerovskými vlivy se v době kompozice dozajista vypořádával. Od Wagnera se zřejmě definitivně odklonil po dokončení *Její pastorkyně*. Z roku 1909 jsou dochovány zápisky Janáčkových žáků

---

<sup>103</sup> Světová premiéra se uskutečnila 5. února 1887 v milánském divadle Teatro alla Scala. V Národním divadle byl *Othello* proveden poprvé mimo Itálii relativně brzy po premiéře (7. ledna 1888) díky zpěvačce Tereze Stolzové (1834–1902), která F. A. Schubertovi pomohla získat Verdiho souhlas uvedení opery, navíc za výhodných podmínek (Ludvová 2006, s.521–522).

<sup>104</sup> V podstatě se jedná o stále stejnou problematiku, kterou jsme se zabývali již v předchozích kapitolách, především v souvislosti s dílem B. Smetany.

(Václava Kaprála a Mirko Hanáka), které svědčí o vyhocení jeho názorů na Wagnera.<sup>105</sup>

## 5.5 Premiéra *Lohengrina* v Národním divadle

Z pohledu sledování wagnerovské recepce v osmdesátých letech 19. století v českých zemích se jednou z nejvýznamnějších událostí, ke které směřovaly snahy zastánců „pokroku v hudbě“ v čele s O. Hostinským, stala premiéra *Lohengrina* v Národním divadle dne 12. ledna 1885.<sup>106</sup> První uvedení Wagnerova díla na českém jevišti bylo s nadšením přijato českou kritikou i obecně, přesto se brzy stalo téma *Lohengrina* na jevišti Národního divadla jednou z příčin série ostrých polemik – tentokrát však ze zcela jiných důvodů, než tomu bylo v předchozích letech.

Již jsme se zabývali prvními zprávami v tisku, ve kterých byly vysloveny plány a požadavky na uvedení děl R. Wagnera na české jeviště, i následnou polemikou zastánců této myšlenky s J. Durdíkem a F. Pivodou na začátku osmdesátých let. Avšak ani mezi příznivci nepanovala názorová shoda o tom, které z Wagnerových děl by mělo být v Národním divadle uvedeno jako první. Nejčastěji skloňována, respektive uváděna jako připadající v úvahu, byla trojice tzv. „romantických oper“, tedy *Bludný Holanďan*, *Tannhäuser* a *Lohengrin*. Již po oznámení záměru představitelů divadla zakoupit některou z Wagnerových oper (nejpravděpodobněji třetí jmenovanou), však začaly v tisku proti *Lohengrinovi* vyvstávat občasné výhrady. Kromě toho, že byl někdy nesprávně považován za dílo, ve kterém již R. Wagner plně uplatnil své teoretické zásady, se výtky týkaly příliš německého charakteru díla: „[...] jest to pozdější dílo

---

<sup>105</sup> V. Kaprál například zaznamenal Janáčkovy přísné názory o Wagnerově hudbě pronesené během přednášky: „Orkestr povídá tolik, že to až dusí [...] Wagner nemá lahodných melodií, ale bezvadnou deklaraci slova [...] Zachovají-li se pravidla správné deklarace, mají všechny melodie podobný ráz [...] Wagner má všední rytmiku.“ (Kaprál, V. Janáčkův poměr k opeře. *Hudební rozhledy*. 1924–1925, r. 1, č. 3–4, s. 63–66. Citováno podle Pečman 2005, s. 37).

<sup>106</sup> Viz Příloha III.

Wagnerovo, v němž s železnou konsekvencí jest proveden styl posledního, nám Němcům méně přístupného tvoření mistrova [...] Již ‚Tannhäuser‘ tou bájí o Venuši jest kosmopoličtější, obecenstvu našemu přístupnější, než ona čistě německá ‚sága‘ o Lohengrinovi.“<sup>107</sup> V podobném duchu se o této operě začátkem roku 1885 podle O. Hostinského vyjádřil také Antonín Dvořák: „[...] že [Wagner] psal jen s textem, že postavil se na velkoněmecké stanovisko, neměl se dávat *Lohengrin* – já tam nepůjdu, když se *Lohengrin* bude dávat, nikdy.“ (Kopecký, ed. 2009, s. 84).

I přes podobné výtky bylo o uvedení *Lohengrina* rozhodnuto pravděpodobně ještě před otevřením Národního divadla v roce 1881, snad i s přihlédnutím ke skutečnosti, že *Lohengrin* patřil mezi nejhranější a zdánlivě širšímu obecenstvu přístupnější Wagnerova díla v řadě dalších evropských zemí (viz např. zprávy o provedení opery v Itálii a ve Španělsku). Můžeme se proto domnívat, že kdyby nedošlo k požáru divadla, dočkalo by se české obecenstvo Wagnerova díla o několik let dříve. Rovněž překlady Václava Judy Novotného vznikly dlouho před uskutečněnými premiérami – libreto *Lohengrina* bylo vydáno v roce 1882, překlad *Tannhäusera* ještě dva roky předtím, ačkoliv pochází již z roku 1877.

V Daliboru postupně sílily hlasy volající po neodložení premiéry *Lohengrina*, v září 1881 dokonce jeden z redaktorů vybízel k uvedení díla v prostorách Prozatímního divadla: „Hlavně k tomu poukazujeme, aby neodkládalo se opět ad calendas graecas provedení některého díla Wagnerova; že by na př. ‚Lohengrin‘, jehož provedení již bylo ustanoveno pro Národní divadlo, vyžadoval většího aparátu než u nás již repertoární velké opery jiných mistrů, jest pouhou výmluvou.“<sup>108</sup> Začátkem roku 1883 se začaly objevovat další dohady o chystaném uvedení Wagnerova díla v Národním divadle. Nejprve Dalibor 21. ledna informoval čtenáře, že o zakoupení Wagnerových oper či dalších moderních novinek není „[...] posud ani zmínky“ (Dalibor, 21. 1. 1883, s. 27), již o týden později ale časopis otiskl zcela opačnou zprávu: „První cizí novinka bude as

---

<sup>107</sup> *Dalibor*. 20. 4. 1880, r. 2, č. 12, s. 94. Drobné zprávy.

<sup>108</sup> *Dalibor*. 20. 9. 1881, r. 3, č. 27, s. 215. Česká zpěvohra.

Aida v prosinci. – Z Wagnerových oper první se dávatí bude Lohengrin, jenž již koupen [...]“ (Dalibor 28. 1. 1883, s. 37). Jak se však ukázalo, nezakládala se tato informace na skutečnosti. František Adolf Šubert (1849–1915), který se v březnu 1883 stal ředitelem Národního divadla, zmiňoval v *Dějínách Národního divadla v Praze* schůzi ze dne 14. dubna 1883, na které byla oznámena nově zakoupená díla: „Již tehdy obrácena byla snaha k tomu, získati některou operu Richarda Wagnera [...] Dosíci toho podařilo se však teprve později.“ (Šubert 1908, s. 37). Přesto i nadále během roku vycházely zprávy o tom, že *Lohengrin* obohatí repertoár divadla již v prvním roce jeho znovuobnovené činnosti, býval rovněž dáván do souvislosti s plánovanými pohostinskými hrami Františka Broulíka, který studoval role Dimitrije (A. Dvořák) a Lohengrina.<sup>109</sup> S narůstajícím počtem zpráv o zahraničním provozování Wagnerových děl projevovala česká kritika stále výrazněji nespokojenost s neustálým odkládáním premiéry, což bylo zřejmě pocíťováno jako zaostávání za světovým děním: „V Buenos Aires provozován byl 17. července poprvé Wagnerův ‚Lohengrin‘ řízením kapelníka Bassi-ho. Šťastní La Platané! geniální toto dílo dříve dostalo se až do jižní Ameriky než-li na naše jeviště.“ (Dalibor, 7. 10. 1883, s. 368). Obdobně vyzněl také komentář v Daliboru, když ve třetím lednovém čísle z roku 1884 časopis přinesl zprávu o získání *Lohengrina*: „Wagnerův ‚Lohengrin‘ zakoupen konečně r. 1884. pro operu naši. Hanbíme se za to, že se to nestalo již před dvaceti lety.“ (Dalibor, 21. 1. 1884, s. 28).

Skepse, která mezi kritiky i nadále vůči slibům o uvedení díla nadále přetrvávala, ještě narostla s koncem první sezony (v srpnu 1884), ve které nejenže nezazněla Wagnerova opera, ale dokonce ani žádné dílo německé.<sup>110</sup> Ze zahraničních oper se na repertoáru prosadila díla italská a francouzská. F. A. Šubert v prvních letech

---

<sup>109</sup> *Dalibor*. 7. 6. 1883, r. 5, č. 21 a 22, s. 209. Česká zpěvohra. Viz také *Dalibor*. 14. 9. 1883, r. 5, č. 34, s. 338. Drobné zprávy.

F. Broulík (1853–1931) působil od roku 1878 v Prozatímním divadle, během druhé sezony však angažmá opustil. V letech 1883 a 1885 s ním Družstvo Národního divadla jednalo o angažmá, k dohodě však nedošlo. Roku 1882 získal angažmá ve vídeňské dvorní opeře, v letech 1884–1896 a 1900–1903 působil v Budapešti.

<sup>110</sup> Prvním německým operním dílem na jevišti Národního divadla se stal Mozartův *Don Giovanni* (*Don Juan*), premiéra se uskutečnila 27. září 1884.

20. století vyjmenoval důvody, proč se uvedení Wagnerova díla na české jeviště zpozdlilo, nicméně měl na mysli především příčiny, které tento počin neumožnily v šedesátých a sedmdesátých letech 19. století: „Opoždění na českém jevišti způsobily odpor proti Wagnerovi [...], ostych před skrovností jeviště divadla Prozatímného, bázeň před nákladem na výpravu, domněnka, že by ten neb onen pěvec slohu Wagnerovskému snad nevyhověl, vychování ve starých tradicích opery francouzské a italské [...] konečně také s jedné strany osudná vlastenecká horlivost v chránění ‚českého národního směru v hudbě a v opeře zvláště‘.“ (Šubert 1908, s. 112). Při bilancování prvního roku Národního divadla popisoval dočasné úmyslné vyřazení činoherních představení od německých autorů, aby se prokázalo, že česká kultura je nezávislá na německém duchovním životě, což se však nevztahovalo na operu (viz Šubert 1884, s. 25–26). Oddálené uvedení *Lohengrina* vysvětlil následovně: „[...] Wagnerův ‚Lohengrin‘ roku 1883 zakoupený opozdil se částečně opět [jako *Don Juan*] pro nedostatek dekorací, i bude dáván teprve v nejbližší době příští.“ (Šubert 1884, s. 24).<sup>111</sup> Můžeme se domnívat, že „bojkot“ německých autorů a případně také oddálení premiéry *Lohengrina* (i tím, že byla pozornost soustředěna na uvedení jiných oper) nemuselo být intencí F. A. Šuberta, který měl navíc na počátku svého působení v ředitelské funkci omezené pravomoci, ale spíše záměrem staročesky orientovaného Družstva Národního divadla. Této domněnce by nasvědčovala rovněž poměrně ostrá výhrada, jež se v srpnu 1884 objevila na stránkách časopisu *Dalibor*, který kritizoval uvedení čtvrté Verdiho opery od začátku kalendářního roku, zatímco na repertoáru chyběla díla Gluckova, Beethovenova, Weberova či Wagnerova:<sup>112</sup> „A co ‚Don Juan‘ a ‚Lohengrin‘? Prvnější opera ‚se připravuje‘, (v naší divadelní řeči to znamená, že je do vypravení ještě ukrutně daleko), o druhé však posud ani slechu, – nedivíme se, vždyť jméno Wagnerovo jest postrachem jistých úzkoprsých ‚velikášů‘, kteří za svého panování v zlatém domě k naší

---

<sup>111</sup> Podle odporujících si informací z Šubertovy brožury a řady drobných zpráv v *Daliboru* není možné s určitostí stanovit datum, kdy byl *Lohengrin* pro Národní divadlo skutečně zakoupen. Můžeme pouze konstatovat, že se tak stalo nejpozději na začátku roku 1884.

<sup>112</sup> Viz také -gy- 1884, s. 306.

hanbě celé hejno uměleckých kobylek vlaských a hluchých Meyerbeeriad vypravili, vskutku cenné však opery klassické a moderní nemají v ‚zlaté kapliče‘ místa. [...] O Wagnerovi ani nemluvíme, celý svět uznává velikost jeho děl – ale pánové z lože družstva neuznávají jednu Wagnera, mají o něm mínění, že ‚ani neví, co hudba jest‘ [...]“ (Dalibor, 7. 8. 1884, s. 284).<sup>113</sup> Oněmi „velikáši“ mohl autor mít na mysli J. Durdíka, který v družstvu působil ve funkci místopředsedy správního výboru, ale především F. Pivodu, který byl rovněž členem Družstva a 12. března 1883 byl na Durdíkovo doporučení zvolen náhradníkem výboru (viz Horák 1970, s. 46).<sup>114</sup> Správu divadla Dalibor nešetřil ani několik týdnů před premiérou *Lohengrina*, kdy již začaly zkoušky. Blížící se provedení komentoval následovně: „Lakmé‘, jediná skutečná novinka této saisony, neměla toho úspěchu, jaký se očekával, kasa divadelní to cítí a proto ten spěch s ‚Lohengrinem‘ – co nehodlalo tolik věků, má zrobit doba – kasovní miserie. Jsme té miserii povděčni; kdyby se divadlu líp vedlo, sotva bychom se ještě Wagnera dočkali.“<sup>115</sup>

Wagnerova opera vzbuzovala velká očekávání, což se odrazilo rovněž v prodeji vstupenek – v den premiéry, která se konala v pondělí 12. ledna 1885, bylo vyprodáno již v deset hodin ráno.<sup>116</sup> Reakce obecnstva i české kritiky na premiéru této výpravné inscenace v režii Františka Hynka byla nadšená.<sup>117</sup> Dalibor vyzdvihl uvedení díla jako neobyčejný úspěch, kterým došlo k naplnění dávného přání B. Smetany: „Vedle vypravení Mozartova ‚Juana‘ a Fibichovy ‚Nevěsty Messinské‘ jest první provedení Wagnerova ‚Lohengrina‘ největším triumfem našeho operního ensemblu v Národním divadle [...] Výkony orchestru a sboru předstihly i to nejsmělejší očekávání.“ (-gy- 1885, s. 26). Hudební referent Národních listů zdůraznil především celkový dojem

<sup>113</sup> Schopenhauerův výrok po prvním poslechu Bludného Holanďana, že „Wagner ani neví, co hudba jest“, citoval v závěru své brožury *O hudbě Wagnerově* F. Pivoda (viz Pivoda 1881, s. 46).

<sup>114</sup> Proti Pivodově funkci v divadle se o dva týdny později Dalibor vyslovil znovu: „[...] rozhodující hlas o zpěvohře obdržel v Národním divadle odpůrce moderní hudby, jehožto jméno v biografii našeho milovaného Smetany a dějinách české hudby vůbec velmi smutnou bude hrátí úlohu.“ (-gy- 1884, s. 307).

<sup>115</sup> *Dalibor*, 14. 12. 1884, r. 6, č. 46, s. 457. Drobné zprávy.

<sup>116</sup> Viz *Národní listy*. 13. 1. 1885, r. 25, č. 13, [s. 3]. Dramatické umění.

<sup>117</sup> Dirigoval A. Čech, autorem kostýmů byl F. K. Kolár, scéna byla objednána (podobně jako dekorace pro *Libuši*) od vídeňské firmy *Brioschi-Burghardt-Kautsky*.

z představení: „Zkrátka celkové provedení, příprava i výprava díla jevíly pietu a obětavou snahu u všech působících sil a zůstane nám dojem tohoto večera nezapomenutelným“ (-ter 1885, [s. 3]). Některé recenze kladly značný důraz na reakce obecnosti, Pražský denník například napsal: [...] obecnost přijalo jeho operu ‚Lohengrin‘ s otevřenou náručí [...] obecnost české, odchováno jest skladbami mistrů svých v duchu a v zásadách Wagnerových [...] a proto přijalo Wagnera vlastně jako starého známého [...]“ (Pražský denník, 14. 1. 1885, [s. 2]). Obdobně se vyjádřil také Karel Teige, jenž přikládal zásluhy za vítězství Wagnerovo především Bedřichu Smetanovi, který ukázal, že Wagnerův směr je vyšší teoretický princip, použitelný v opeře jakéhokoliv národa. Díky Smetanovi tak podle Teigeho „[...] nikdo z nás, kdo věci [...] jen poněkud jest znalý, žádné v tom nevidí chyby politické nebo národní, že i veledílům Wagnerovým vstup do umělecké své svatyně jsme povolili.“ (Teige 1885, s. 21). Premiéru *Lohengrina* nevnímal jako český triumf Wagnerova díla, neboť k němu prý došlo již dříve: „To právě bylo největší vítězství Wagnerovo na české půdě, když slavili jsme premiéry dvou Smetanových děl, ‚Libuše‘ a ‚Tajemství‘ [...]“ (Teige 1885, s. 22).

Wagnerova opera si v řadách obecnosti udržela popularitu dlouhodoběji, o čemž svědčí i osmnáct repríz jen do konce sezony. Nadšení hudebních kritiků však brzy opadlo a provádění *Lohengrina* se stalo jedním z bodů, na kterých stála dlouhodobá kritika vedení Národního divadla, týkající se především povrchního repertoáru, založeného na vnějších dojmech. Již ohlasy na premiéru díla doprovázely občasné výhrady, týkaly se ale převážně výkonu tenoristy Carla Raverty, který zpíval titulní úlohu.<sup>118</sup> Na konci ledna 1885 v Daliboru sice byly zmíněny některé Ravertovy

---

<sup>118</sup> C. Raverta pocházel z Dalmácie, roku 1883 byl přijat jako první tenorista Národního divadla. Ještě před angažováním se stal terčem kritiky (především na stránkách Dalibora a Národních listů), která provázela celé jeho pražské působení – především z důvodu neznalosti češtiny (viz kapitola o politicko-společenské situaci v českých zemích). Některé role se naučil česky, včetně *Lohengrina*, řadě kritiků ale vadila špatná výslovnost. Na přelomu let 1886/1887 porušil pětiletou smlouvu s divadlem a Prahu opustil kvůli nevyslyšenému požadavku na zvýšení honoráře. Jedním z důvodů jeho odchodu mohla být také jeho oslabená pozice: od roku 1886 jej v *Lohengrinu* zastoupil Antonín Vávra, což C. Raverta nesl velice těžce: „Poněvadž ředitelstvo nechalo p. Vávru vystoupiti jako Lohengrina, vrátil p. Raverta proti všemu

přednosti, celkové hodnocení jeho interpretace ale vyznělo jednoznačně negativně: „Leč to všechno, co p. Raverta dosud dovede a umí, pro Wagnera nikterak nestačí [...] jest to jen pravá karrikatura ‚Lohengrina‘.“ (-gy- 1885, s. 36). Hlavní vinu však podle autora neslo vedení divadla, které se tak i přes varování „nejpřednějších našich znalců moderní hudby“, že C. Raverta se pro roli jako bel cantový pěvec nehodí, postavilo Wagnerovým principům (viz -gy- 1885, s. 37). Tato poznámka rovněž utvrzuje dnešní náhled na kritiku C. Raverty, že se „[...] stával obětí polemických kampaní vedených částí tisku proti divadlu.“<sup>119</sup> Polemiky F. A. Šuberta a jeho zastánců s touto částí tisku v čele s V. V. Zeleným předznamenal již závěr výše zmíněného článku: „Kéž by s podobným nadšením a takou také nezlomnou energií jako ‚Lohengrin‘ studovány a se stejnou piétou i výpravou prováděny byly také naše znamenité zpěvohry domácí!“ (-gy- 1885, s. 37).

Abychom porozuměli podstatě kritiky Národního divadla, která se naplno rozvinula v polovině osmdesátých let, je třeba nejprve přiblížit snahy a pozici F. A. Šuberta jako ředitele divadla. Již 12. března 1883 deklaroval na valné hromadě Družstva intenci „spojovat snahu po uměleckém rozkvětu divadla se stálým zřetelem k jeho potřebám praktickým“ (Ludvová a kol. 2006, s. 551), která provázela celou jeho ředitelskou praxi. Mnohdy proto dal přednost hrám, které i přes nižší uměleckou hodnotu zaručovaly finanční úspěch, před „národně-vzdělávacím“ repertoárem. V rámci osvětového poslání Národního divadla chtěl uvádět moderní české opery, ze zahraničních děl zavedený světový repertoár (především Mozarta), ale také publikum seznamovat s novinkami, které byly v cizině s úspěchem uvedeny v posledních letech. Obecenstvo, které z největší části tvořilo pražské měšťanstvo, si však žádalo především novinky a operní žánr *grand opera*. I proto byla ze zahraničního repertoáru nejprve 3. ledna 1884 uvedena Bizetova *Carmen*, brzy doplněna Gounodovým *Faustem* a Verdiho *Aidou*, kterou následovaly další dvě Verdiho a dvě Meyerbeerovy opery, přičemž

---

právu i vši slušnosti všechny úlohy své a nechce více u opery setrvat. Do této chvíle není konflikt ten ještě urovnán.“ (*Dalibor*. 7. 2. 1886, r. 8, č. 5, s. 46. Drobné zprávy).

<sup>119</sup> Petráněk, Pavel, Ludvová Jitka. Heslo *Carlo Raverta*, in: Ludvová a kol. 2006, s. 437.



k těmto dílům nechalo divadlo pořídit oslnivé kulisy či kostýmy. Rovněž následně uvedený *Lohengrin* se mohl pyšnit velkolepou výpravou.

Nejhlasitějším kritikem F. A. Šuberta se stal tehdejší redaktor Daliboru V. V. Zelený, který řediteli divadla vyčítal především zanedbávání domácí operní tvorby, pohostinské hry zahraničních hvězd jako finanční kalkul, povrchnost repertoáru a vnější efekty, které prý odváděly pozornost diváků od samotného díla (od „funkce dramatu“). Přepychová výprava podle Zeleného zároveň nastavovala příliš vysoko laťku očekávání, se kterou se výprava českých oper nemohla srovnávat. Žádal osvětový repertoár, založený na častějším provozování českých (zvláště Smetanových) oper, které někdy dokonce bývaly nedostatečně nazkoušeny.

Častější uvádění určitých moderních českých oper ale z pohledu F. A. Šuberta nebylo realistické kvůli nízkému zájmu obecnstva: do repertoáru musel pragmaticky zařazovat především taková díla, která divadlu přinesou zisk a umožní tak jeho další fungování: „Častější opakování jednotlivých her jako ‚Aidy‘, ‚Fausta‘ a ‚Snu noci svatojanské‘ vysvětluje se oblíbeností těchto kusů a důvodem kasovním, který pro Národní divadlo – nepožívající dostatečné subvence – má ovšem také velikou důležitost.“ (Šubert 1884, s. 24). Kromě dříve zmiňované *Nevěsty messinské* se v repertoáru neprosadily např. Smetanovy opery *Braniboři v Čechách*, *Dvě vdovy* a *Tajemství* či Bendlův *Karel Škréta*.<sup>120</sup> Šubert by však zřejmě sám býval hojnější uvádění českých oper uvítal, jak lze vyčíst z jeho vzpomínek na neúspěšné uvedení oper *Braniboři v Čechách* a *Tajemství* v sezoně 1884/1885: „Ale oběma operám bylo tehdy zápasiti s nepříznivou zaujatostí obecnstva – jež i později jen zvolna se menšila [...] Neprospěšným pro obě díla bylo také nedávné vypravení Wagnerova ‚Lohengrina‘, všemi vzhledy veškeru pozornost obecnstva na sebe soustřeďujícího. Mimo to však trpěla i scenická stránka provedení, jíž režie nevěnovala dostačující péči. Proto také

---

<sup>120</sup> Naopak v roce 1886 byl s úspěchem uveden Smetanův *Dalibor*. Jeho „vítězství“ bývá připisováno vhodnému výběru interpretů, vydání klavírního výtahu a změně recepce Smetanova díla po jeho smrti, svůj podíl ale mohlo nést také uvedení *Lohengrina*, ve kterém lze najít jisté paralely s *Daliborem* (např. v námětu).

odloženy reprisy ‚Tajemství‘, až by se pořídila výprava zcela nová [...] Ale ani potom nedosáhlo bohužel u obecnstva obliby jiných děl Smetanových.“ (Šubert 1908, s. 111).<sup>121</sup>

Spor s V. V. Zeleným a dalšími kritiky nijak neoslabil Šubertovu pozici v čele Národního divadla, spíše naopak. Postavilo se za něj družstvo, své zastánce našel také v tisku. Hovořily pro něj úspěchy divadla, v očích řady kritiků také vyřazení operety z repertoáru hned na začátku jeho ředitelské kariéry.<sup>122</sup>

Nebudeme v této práci dále rozebírat průběh celé polemiky,<sup>123</sup> kterou doprovázela rovněž bouřlivá časopisecká a novinová diskuse, bylo však nutné alespoň naznačit její pozadí, neboť výrazně ovlivnila také recepci *Lohengrina* v osmdesátých letech 19. století. Zmiňme v tomto ohledu alespoň studii V. V. Zeleného *Česká zpěvohra*, která vyšla v zářijovém čísle *Osvěty*, a jejíž část v září 1885 přetiskl Dalibor. O Wagnerově opeře se zmínil následovně: „Ohromný rozdíl *Lohengrina* [od *Carmen* a *Aidy*] nikterak nezpůsobil rozdílu ve vnějším přijetí novinky obecnstvem českým. [...] Vlastní provedení *Lohengrina* bylo velmi nestejně a obecnstvo, Wagnera již opravdu znající, takového provedení asi by nebylo sneslo: u nás však přijato vše přímo s jásotem [...]“ (Dalibor 28. 9. 1885, s. 326). Zelený nakonec došel k závěru, že za úspěchem *Lohengrina* se neskrývalo umělecké vítězství (či duševní pokrok), ale ukojení

---

<sup>121</sup> Viz příloha IV, která nabízí přehled představení *Lohengrina* a výnosy z nich plynoucí v první polovině roku 1885. Pro srovnání jsou uvedena rovněž provedení českých oper (spolu s finančním přínosem) za stejné období.

<sup>122</sup> Opereta se k nelibosti velké části kritiky v omezené míře do Národního divadla vrátila v roce 1888. V jedné z výtek, které v této souvislosti pronesl F. K. Hejda, ilustrovala výsadní postavení, kterého se i v roce 1889 dostávalo *Lohengrinovi* v očích kritiky: „[...] je-li na programu ustanovena opera té ceny, jako Bizetova ‚Carmen‘, nesrovnává se s coulanterií slavné správy, nahradit ji Offenbachovým ‚Orfeem‘, jenž by už vskutku měl čas odebrat se trvale do svého podsvětí. Jinak se může stát, že nám jednoho krásného dne nahradí i ‚Libuši‘ či ‚Lohengrina‘.“ (Hejda 1889c, s. 218).

<sup>123</sup> Osu polemiky tvoří brožury F. A. Šuberta a V. V. Zeleného. F. A. Šubert vydával každoročně spisek bilancující uplynulý divadelní rok, po vydání *Druhého roku Národního divadla* (1885) V. V. Zelený reagoval vydáním brožury *Nestranné slovo o národním divadle* pod pseudonymem E. Pursimuove („A přece se točí“). Odpověď přišla v podobě článku F. Schulze ve *Zlaté Praze*, načež V. V. Zelený již pod svým jménem vystoupil se spiskem *Ještě slovo o Národním divadle* (6. prosince 1885). Na tu odpověděl F. A. Šubert v *Třetím roce Národního divadla*, pomyslnou tečku za polemikou udělala Zeleného brožura *O správě Národního divadla*. Zeleného kritická činnost podnítila také K. Bendla, aby s dalšími skladateli poslali do Národního divadla výzvu, ve které si stěžovali na nedostatečné provozování původních českých oper.

potřeby senzace. Je zřejmé, že ve srovnání se sedmdesátými lety došlo ke změně recepce R. Wagnera – alespoň v tom smyslu, že již nepředstavoval „strašáka“ a české obecnstvo do velké míry překonalo nacionalistické předsudky vůči skladateli. Podle K. Teigeho napomohla příznivé recepci také volba Wagnerova díla, která padla právě na *Lohengrina*: „*Lohengrin*‘ jest tedy práce období středního, která mnoho sice již má nového, avšak dosti také lpí ještě na starších formách. Proto jest *Lohengrin*‘ nejpopulárnější prací Wagnerovou v celém světě, která čítá nadšených příznivců i v řadách těch, kdož pro celou Wagnerovu theorii a pozdější jeho díla nikterak již nadchnouti se nemohou.“ (Teige 1885, s. 23). Také tento výrok utvrzuje velmi pravděpodobnou skutečnost, že pravý význam uvedení díla dokázalo ocenit jen několik jedinců mezi kritiky a smetanovskou částí obecnstva, zatímco pro relevantní část publika *Lohengrin* představoval pouze další nevšední podívanou, postavenou na oslnivé výpravě.

## 5. 6 Pištěkova divadelní společnost

V druhé polovině osmdesátých let 19. století získalo české obecnstvo příležitost seznámit se s díly R. Wagnera na českých jevištích také mimo Prahu – do té doby se Wagner kromě české metropole hrál pouze v německých divadlech v Brně, Liberci, Olomouci a v Opavě. O uvedení Wagnerových oper v menších městech na území českých zemí se zasloužil především Jan Pištěk (1847–1907), který od roku 1877, kdy získal divadelní koncesi, provozoval se svou společností operní, operetní a činoherní repertoár. Přes léto se společnost usazovala v Praze, po zbytek roku získával do nájmu městská divadla v menších městech. Ve spojitosti s uvedením děl R. Wagnera hrála

klíčovou roli jeho činnost v Plzni: v tamním městském divadle působil v sezónách 1877/1878, 1886–1889 a 1891/92 (Ludvová a kol. 2006, s. 401).<sup>124</sup>

V době Pištěkova druhého plzeňského působení došlo v Plzni k mimořádnému rozkvětu opery. V roce 1887 se zde uskutečnilo nejen první mimopražské uvedení *Lohengrina* v češtině, o rok později dokonce v plzeňském Městském divadle zazněl poprvé česky *Tannhäuser*. Kromě J. Pištěka lze značnou část zásluh na prosazení Wagnerova díla v Plzni přisuzovat také Hynku Pallovi (1837–1896), který ve městě působil od roku 1864 až do své smrti.<sup>125</sup> Zasazoval se o vzdělávání tamního obecnstva přednáškami či uváděním koncertů s osvětovým programem. Nejpozději od počátku osmdesátých let prosazoval mimo jiné i dílo R. Wagnera.

Například v roce 1881 otiskl Dalibor informaci o přednášce Josefa Severy, na které se měl rovněž podílet H. Palla (Plzeňské listy však tuto informaci nepotvrdily): „Přednášku o Rich. Wagnerovi, jeho hudbě a její vlivě na nár. operu, měl c. k. cejchovní mistr Jos. Severa, výtečný znalec hudby, v liter. spolku v Plzni dne 23. t. m. Při tom mluvil skladatel náš p. H. Palla o vlivě, jaký měl směr Wagnerův na naši českou hudbu, což přijato s nadšením.“<sup>126</sup> Výňatek z přednášky J. Severy v plzeňském literárním spolku vyšel v pěti číslech Plzeňských listů (viz Severa 1881): autor v ní přiblížil život a dílo R. Wagnera, aplikaci jeho principů v díle B. Smetany a mimo jiné také přirovnal F. Pivodu k postavě Beckmessa z Wagnerových *Mistrů pěvců norimberských* (Severa 1881, č. 45, [s. 2]).

Pallův podíl na obsahu či organizaci výše zmíněné přednášky nemůžeme potvrdit ani vyvrátit. Jeho přínos jako propagátora díla R. Wagnera v tisku, a především

---

<sup>124</sup> Plzeňské městské divadlo dostala v roce 1865 do správy česká divadelní společnost, o tři roky později zavedl Pavel Švanda stálá operní představení. Plzeň se tak v roce 1868 stala první českou mimopražskou operní scénou.

<sup>125</sup> Skladatel, dirigent a kritik H. Palla se v roce 1866 oženil s Julianou Pechovou (zemřela r. 1882), sestrou E. Krásnohorské. Mezi lety 1881–1894 psal recenze i rozsáhlejší studie do časopisu Dalibor, byl zapáleným propagátorem díla B. Smetany. Ačkoliv více než polovinu života působil v Plzni, neztratil kontakt s pražským hudebním životem.

<sup>126</sup> *Dalibor*. 1. 6. 1881, r. 3, č. 16, s. 127. Drobné zprávy. Srovnej: *Plzeňské listy*. 29. 5. 1881, č. 43, [s. 2]. Domácí zprávy; *Plzeňské listy*. 22. 5. 1881, č. 41, [s. 3]. Domácí zprávy.

role organizátora a dirigenta orchestrálních koncertů, na kterých byly uváděny rovněž úryvky z Wagnerových děl, je ovšem nepopíratelná. V roce 1882 H. Palla spoluzaložil Plzeňský filharmonický spolek, jehož se následně stal ředitelem, dne 27. září 1883 například dirigoval druhý koncert filharmonického spolku, na kterém zazněl také *Vjezd bohů do Valhaly z Rýnského zlata*.<sup>127</sup> O několik let později předznamenal premiéru Wagnerova díla na plzeňském jevišti koncert plzeňského Hlaholu za spoluúčasti kapely Filipovičova pluku ze dne 5. prosince 1886, který zahájila přehra k *Lohengrinovi*.<sup>128</sup>

V lednu 1887 překvapila pražské kulturní referenty zpráva o úspěšném plzeňském provedení *Lohengrina*.<sup>129</sup> Dílo nastudoval mladý dirigent Karel Kovařovic (1862–1920), který v sezoně 1886/1887 působil v Pištěkově společnosti.<sup>130</sup> O blížící se premiéře informovaly Plzeňské listy dne 22. ledna 1887, poukazyvaly na výjimečnost chystané opery, pro kterou ředitel Pištěk nechal pořídit novou, nákladnou výpravu a zesílil orchestr na 33 hudebníků.<sup>131</sup> Představení bylo v Plzni přijato jako mimořádná kulturní událost, o čemž může svědčit rovněž novinová reklama plzeňského knihkupce Jaroslava Schiebla, která v těch dnech upozorňovala na možnost zakoupit různé klavírní výtahy a libreto *Lohengrina*. Uvedení díla přilákalo do divadla početné obecnstvo, premiéra, která se uskutečnila v úterý 25. ledna 1887, byla podle zprávy ze stejného dne vyprodána.<sup>132</sup> Rovněž recenze v Plzeňských listech líčila provedení *Lohengrina* s nadšením, vyzdvihovala především oslnivou výpravu a vynikající hudební nastudování (zaujal především orchestr 34 [sic!] hudebníků), zvláštní důraz kladla také na oproštění plzeňského obecnstva od národnostních předsudků: „Nejsmeť my jako Němci, kteří Dvořákova ‚Šelmu sedláka‘ jen proto ve Vídni vypískali, že je původu českého – jsmeť nad tuto předpojatost povznešení. V ‚Lohengrinu‘ vidíme jen dílo

<sup>127</sup> *Dalibor*. 7. 10. 1883, r. 5, č. 37, s. 367. Drobné zprávy. Také -at- 1883, s. 387.

<sup>128</sup> *Dalibor*. 7. 12. 1886, r. 8, č. 45, s. 447. Z koncertní síně.

<sup>129</sup> Např. V. V. Zelený napsal: „Zejmena v minulém měsíci pronikla o čilé zpěvohře plzenské do Prahy zpráva velice překvapující, že se tam podniká provedení jedné ze zpěvoher největších a nejnesnadnějších, Wagnerova *Lohengrina*.“ ([Zelený] 1887, s. 54).

<sup>130</sup> Divadelní společnost J. Pištěka v Plzni *Lohengrina* nastudovala v budoucnosti ještě jednou – v sezoně 1891/1892.

<sup>131</sup> *Plzeňské listy*. 22. 1. 1887, č. 10, [s. 2]. Domácí a povšechné zprávy.

<sup>132</sup> *Plzeňské listy*. 25. 1. 1887, č. 11, [s. 2]. Domácí a povšechné zprávy.

výborného skladatele a z té stránky také jsme je přijali.“<sup>133</sup> H. Palla přinesl veskrze pozitivní, přesto poněkud opatrné hodnocení inscenace také v Daliboru. Nejkritičtěji se vyjadřoval k pěveckým výkonům,<sup>134</sup> hodnocení provedení a recepce plzeňského *Lohengrina* potom uzavřel podobným výrokem, jaký zazněl koncem ledna v Plzeňských listech. Uvedení díla podle Pally dokázalo, že „[...] tam, kde není napřed vzbuzena předpojatost, musí velkolepá díla mocného ducha Wagnerova dojítí nejživějšího ohlasu.“ ([Palla] 1887, s. 84). Přesto lze předpokládat, že hlavní důvod pro návštěvu *Lohengrina*, který se v první sezoně v Plzni dočkal nejméně šesti repríz (viz [Palla] 1887, s. 69), představovala pro větší část publika efektní podívaná (podobně jako tomu bylo v Praze), čemuž by nasvědčovala rovněž poznámka v Plzeňských listech, které v březnu hodnotily právě skončenou divadelní sezonu: „Společnost výborná, repertoire vybraný a bohatý, novinky veskrz v skvostné, nádherné úpravě a proto i interes obecnstva k divadlu neochabující.“<sup>135</sup>

V následující divadelní sezoně K. Kovařovice na pozici kapelníka Pištěkovy společnosti vystřídal dirigent a skladatel Jindřich Hartl (1856–1900), který mimo jiné v roce 1887 v Plzni poprvé nastudoval Smetanova *Dalibora*. Dne 16. ledna 1888 dirigoval českou premiéru *Tannhäusera*, díky čemuž v tomto ohledu Plzeň předčila pražské Národní divadlo.

O plzeňský primát se velkou měrou zasloužil rovněž ředitel pražského německého divadla A. Neumann, který v roce 1885 odmítl *Tannhäusera* Národnímu divadlu uvolnit. Připomeňme, že A. Neumann německému divadlu po svém nástupu do funkce ředitele v roce 1885 zajistil výhradní provozovací právo k Wagnerovým dílům na území Prahy. Česká kritika tuto zprávu přijala s nelibostí: „Zpráva ‚Fremdenblattu‘ jest bohužel pravdiva. Řed. něm. divadla p. A. Neumann předstihl ředitelstvo divadla našeho a získal pro sebe výhradní právo k provozování všech oper Wagnerových

<sup>133</sup> *Plzeňské listy*. 27. 1. 1887, č. 12, [s. 3]. Domácí a povšechné zprávy.

<sup>134</sup> Roli *Lohengrina* nastudoval Josef Jelínek, v dalších rolích se představili sl. Součková (Elsa), p. Budilová (Ortruda), p. Kroupa (Friedrich von Terlamund), Robert Polák (král Jindřich) a Alois Pivoňka (královský hlasatel). Viz [Palla] 1887, s. 84.

<sup>135</sup> *Plzeňské listy*. 10. 3. 1887, č. 30, [s. 3]. Domácí a povšechné zprávy.

(vyjma ‚Lohengrina‘) pro Prahu. Nyní jedná se jen o schválení zemského výboru.“<sup>136</sup> Již v době pražské premiéry *Lohengrina* se totiž v Daliboru začaly objevovat drobné zprávy, požadující brzké uvedení dalších Wagnerových děl: „Doufáme, že následek vypravení *Lohengrina* bude mít utěšený vliv na otázku vypravení ‚*Tannhäusera*‘ a ‚*Meistersingerův*‘.“<sup>137</sup> V dubnu téhož roku dokonce Dalibor otiskl informaci o záměru divadla uvést další Wagnerovu operu: „Pro počátek příští sezony přijat byl do projektovaných novinek také Wagnerův ‚*Zakletý Holanďan*‘.“<sup>138</sup> Změnu přinesla teprve umělecko-obchodní smlouva mezi F. A. Šubertem a A. Neumannem z 30. července 1888 týkající se provozování novinek, platebních podmínek a tantiém.<sup>139</sup> Oba ředitelé se mimo jiné dohodli, že nové německé opery budou nejprve uváděny v Novém německém divadle, přednostní právo na francouzské a italské operní novinky naopak získalo Národní divadlo (přičemž při zakoupení nového díla byla divadla zavázána k zajištění práv i pro druhou stranu). Tato smlouva rovněž uvolnila cestu k uvedení dalšího Wagnerova díla v Národním divadle. Zprávu o zakoupení práv k *Tannhäuserovi* přinesl Dalibor v květnu 1889: „Od zástupce dědiců Wagnerových, komerčního rady pana Grossa v Bayreuthě, získalo národní divadlo Wagnerovu operu ‚*Tannhäuser*‘.“<sup>140</sup> Přestože vedení Národního divadla zřejmě plánovalo provedení díla v sezoně 1889/1890,<sup>141</sup> uskutečnila se pražská premiéra teprve 28. ledna 1891.

Pištěkova společnost tak předstihla Národní divadlo o tři roky. Místní tisk nicméně dílo nepřijal s takovým zájmem, jako o rok dříve *Lohengrina*.<sup>142</sup> Plzeňské listy dílu věnovaly několik informativních zpráv oznamujících přípravy premiéry nebo data několika představení, pouze den po premiéře se v novinách objevila drobná zmínka o předchozím večeru, vyzdvihující výpravu i hudební provedení inscenace, která prý

<sup>136</sup> *Dalibor*. 14. 8. 1885, r. 7, č. 30, s. 302. Listárna redakce a administrace.

<sup>137</sup> *Dalibor*. 7. 1. 1885, r. 7, č. 1, s. 5. Drobné zprávy.

<sup>138</sup> *Dalibor*. 14. 4. 1885, r. 7, č. 14 a 15, s. 143. Drobné zprávy.

<sup>139</sup> Smlouva však vstoupila v platnost teprve v září 1888. Je uložena v divadelním oddělení Národního muzea. V pražském Divadelním ústavu je však uložen strojopisný přepis smlouvy s vynechaným odstavcem o činohrách, viz Němeček, s. 49–51.

<sup>140</sup> *Dalibor*. 4. 5. 1889, r. 11, č. 21 a 22, s. 170. Činnost našich spolků a ruch náš hudební.

<sup>141</sup> Viz *Dalibor*. 28. 9. 1889, r. 11, č. 36, s. 286. Činnost našich spolků a ruch náš hudební.

<sup>142</sup> Od premiéry do 8. února nicméně dosáhl *Tannhäuser* pěti opakování. (Palla 1888b, s. 79).

byla provedena před zaplněným divadlem.<sup>143</sup> Mnohem kritičtěji se však o provedení díla vyjádřil H. Palla. Vyzdvihl sice skvělou výpravu, stejně jako o rok dříve v případě recenze *Lohengrina* však vyjádřil svou nespokojenost s výkony některých sólistů.<sup>144</sup> Především pak kritizoval nedostatečné nástrojové a sborové obsazení: „Vadu malého prostoru orchestrového a nemožnost, aby se v něm umístil dostatečný počet hráčů nástrojů smyčcových [...] – té nelze tak snadno odčinit. S tím tedy a s jinými místními nesnáze – jako jest nedostatek harfy a chudá náhrada jí pianinem chudého zvuku [...], nedostatek lesnic [...] – s tím tedy sluší usmířiti se. Ale naprosto nedostatečný shledávám sbor mužský a výkony jeho [...]“ (Palla 1888a, s. 18). Tyto nedostatky Pallu nakonec přivedly k úvaze nad zásadní otázkou vhodnosti Wagnerových děl pro repertoár malých divadel. Největší problém ale nespatořoval v nepostačujícím obsazení, nýbrž v negativních následcích, jaké uvedení podobně náročných oper zanechávalo v podobě nedostatečné přípravy dalších, především českých oper: „[...] sporadické uvádění tak velikých děl na jevištích divadel malých není ku prospěchu vývoje těch divadel [...] Řekl bych všeobecně, že třeba-li v pravidelném průběhu činnosti divadla některému dílu věnovati píli a náklad, obyčejnou míru daleko převyšující, musí to býti na ujmu tomu, co předchází provedení díla toho i co po něm následuje. Účinky takové objevily se u nás částečně už v loni uvedením ‚Lohengrina‘, letos působením ‚Tannhäusera‘ ještě povážlivější měrou už se jevíly, a bojím se, že se teprv objeví.“ (Palla 1888a, s. 27).<sup>145</sup>

Problematika uvádění Wagnerových děl v malých provinčních divadlech a „venkovských“ stagionách se stalo také ústředním bodem polemiky F. K. Hejdy s J. Pištěkem, která proběhla v květnu 1889 v Daliboru. Výměnu názorů rozpoutalo Hejdovo nevybíravé vyjádření o provozování Wagnerových oper mimo Prahu: „Každý

<sup>143</sup> *Plzeňské listy*. 17. 1. 1888, č. 7, [s. 2]. Denní zprávy.

<sup>144</sup> Podobně jako v *Lohengrinovi* o rok dříve, také v nastudování *Tannhäusera* byla titulní role přidělena Josefu Jelínkovi. Další role byly obsazeny následovně: Marie Chlostíková (Alžběta), František Šír (Wolfram), Alois Pivoňka (Landhrabě), sl. Součková (Venuše), p. Kochman (Walter), sl. Hešova (pastýř) a Robert Polák (Biterolf). Viz Palla 1888a, s. 17–18.

<sup>145</sup> Podobné obavy naznačil H. Palla již o rok dříve v souvislosti s vypravením *Lohengrina*, viz [Palla] 1887, s. 93.



u nás pamatuje se na experiment – myslím, že nevolím slovo nepravé – asi před dvěma lety poprvé vyskytlý a snad dodnes provozovaný: české produkce Wagnerova ‚Tannhäusera‘ a ‚Lohengrina‘ divadelní společností, tuším Pištěkovou [...] Byl to přenáhlený extrém; jako při operetě mrhá se vzácná životní síla k nedůstojné, bezcenné kratochvíli [...] Facit je ne popularizování, ale profanování Wagnera.“ (Hejda 1889a, s. 166). Do jisté míry akceptoval uvedení zmíněných oper v Plzni (plzeňskou premiéru *Tannhäusera* nicméně datoval nesprávně rokem 1887), trnem v oku mu byla především „skutečnost“, že „[...] krátce na to provozovala divadelní společnost sama se svým nepatrným orchestrem a sborem, se svými solisty druhého řádu ‚Tannhäusera‘ i ‚Lohengrina‘ v jiných venkovských městech, s výsledkem ovšem velice pochybným.“ (Hejda 1889a, s. 166). V reakci na tento článek zaslal J. Pištěk do redakce Dalibora dopis, jehož obsah můžeme částečně odvodit z reakce F. K. Hejdy, kterou Dalibor otiskl tři týdny po zveřejnění původního článku. Jedním z bodů, které chtěl uražený J. Pištěk zřejmě uvést na pravou míru, bylo uvádění Wagnerových oper v dalších městech českých zemí, které prý nedával jinde než v Plzni a v Českých Budějovicích, načež F. K. Hejda připomněl provedení *Lohengrina* také v Mladé Boleslavi (viz Hejda 1889b, s. 199).

Do Českých Budějovic se Pištěkova divadelní společnost přesunula po skončení plzeňské sezony 1886/1887 dne 9. března 1887, *Lohengrina* provedla dvakrát o měsíc později. Představení, která se konala ve dnech 12. a 14. dubna 1887 vzbudila v místním tisku nadšené reakce: „Napřed sice věděli jsme, že provedení této opery bude provázeno čestným výsledkem, takový zdar jsme ale neočekávali [...] Něco podobnému obecnstvu českobudějovickému ještě nikdy nebylo předvedeno.“<sup>146</sup> V Mladé Boleslavi sehrála v květnu 1887 Pištěkova společnost tři představení, jedním z nich měl být dne 23. května 1887 *Lohengrin* (místní tisk v této souvislosti zdůrazňoval nákladnou výpravu).<sup>147</sup> Po premiéře však Jizeran otiskl zprávu o divácky neúspěšných

<sup>146</sup> *Budivoj.* 14. 4. 1887, r. 23, č. 30, [s. 2]. Denní zprávy. Viz také L. B. 1887, [s. 1–2].

<sup>147</sup> *Jizeran.* 21. 5. 1887, r. 8, č. 41, [s. 2]. Různé zprávy.

pohostinských hrách, ve které není žádné z představení jmenováno. List však chválil výkony orchestru i výpravu „všech tří představení“, můžeme proto předpokládat, že ke změně programu nedošlo a *Lohengrin* tedy skutečně v Mladé Boleslavi proveden byl (ačkoliv před nenaplněným sálem).<sup>148</sup> V následujícím roce provedl J. Pištěk mezi 18. únorem a 4. dubnem 1888 jednou *Lohengrina* a dvakrát *Tannhäusera* v Táboře (-e- 1888, s. 198), *Lohengrin* s největší pravděpodobností zazněl ve dnech 19. a 21. února také v Hradci Králové.<sup>149</sup>

Díky J. Pištěkovi se části mimopražského obecnstva naskytla poprvé příležitost seznámit se s operami R. Wagnera. V několika městech byla Wagnerova díla uváděna v německých divadlech, pro řadu posluchačů však jedinou možností, jak získat poslechovou zkušenost s Wagnerovou hudbou (pomineme-li domácí muzicírování), představovaly četné koncerty na území českých zemí, na kterých byly prováděny úryvky Wagnerových hudebně-dramatických děl.

---

<sup>148</sup> *Jizeran*. 25. 5. 1887, r. 8, č. 42, [s. 2]. Různé zprávy.

<sup>149</sup> *Dalibor*. 23. 2. 1889, r. 11, č. 8, s. 62. Činnost našich spolkův a ruch náš hudební.

## 6. Závěr

V úvodu práce jsme si vytkli za cíl „zmapovat“ reflexi díla Richarda Wagnera v osmdesátých letech 19. století v českých zemích, především v Praze. Tohoto úkolu bylo možné dosáhnout dvěma způsoby: první z nich vychází z analýzy děl českých operních skladatelů ve snaze identifikovat v jejich tvorbě stopy po uplatnění Wagnerových zásad či kompozičních zvláštností. Druhý způsob, který jsme zvolili my, spočívá především, ve sledování kritických reflexí v dobové publicistice. Tímto způsobem jsme mohli nejen pozorovat hlavní názorové a estetické proudy hudební kritiky, ale také získat alespoň základní představu o reakcích, názorech a poslechové zkušenosti českého obecnstva, které se (nejen) v divadlech setkávalo s Wagnerovými díly nebo s operami českých skladatelů ovlivněných wagnerianismem.

Nejprve jsme nastínili politicko-společenskou situaci, vyjádřili se k terminologické otázce rozlišení pojmů wagnerismus a wagnerianismus a připomněli historii wagnerovské recepcce do konce sedmdesátých let. Poté jsme obrátili pozornost k vlastnímu tématu práce: určili jsme v osmdesátých letech 19. století několik událostí, které jsme považovali za milníky české wagnerovské recepcce.

Vydání Pivodovy brožury *O hudbě Wagnerově* v roce 1881 jsme označili jako symbol ukončení bojů o Smetanu (respektive o Wagnera), které začaly slábnout v souvislosti se Smetanovým ohluchnutím a s postupným prosazováním jeho díla. Brzy poté bylo dlouho očekávanou premiérou Smetanovy slavnostní opery *Libuše*, otevřeno Národní divadlo. Úspěšné přijetí *Libuše* se pozitivně promítlo také do vnímání díla R. Wagnera. Ačkoliv se ozývaly hlasy, kterým vadil germánský duch Wagnerovy hudby, začalo se schylovat k jedné a z nejvýznamnějších událostí divadelního života v námi sledovaném období, premiérovému uvedení Wagnerovy opery v češtině na českém jevišti. O „neškodnosti“ Wagnerových děl měly obecnstvo přesvědčit také hojné zprávy o jejich uvádění ve většině významných evropských zemí, Dalibor

dokonce v roce 1882 přinesl obsáhlou reportáž o premiéře *Parsifala* v Bayreuthu. Nejen tato „taktika věcného informování“, ale především smrt R. Wagnera v roce 1883 zapříčinila zásadní změnu v recepci Wagnerova díla, která se projevila také nadšenými reakcemi na českou premiéru *Lohengrina* v Národním divadle (1885). V druhé polovině osmdesátých let uvedla Wagnerovy opery v několika menších městech Pištěkova divadelní společnost. Divácky oblíbená wagnerovská představení, v Národním divadle i v podání Pištěkovy společnosti, se sice stala terčem ostré kritiky, nikoli však kvůli německému charakteru děl či německé národnosti skladatele. S nepřízní publika se naopak setkala Fibichova *Nevěsta messinská*, při jejíž kompozici skladatel částečně vycházel z Hostinského představ o wagnerianismu. Vlivu Wagnerových teorií a hudby se však do jisté míry neubránili ani další skladatelé, kteří s wagnerianismem příliš spojování nebývají – A. Dvořák a L. Janáček.

Kromě popisu wagnerovské reflexe jsme v úvodu vyslovili záměr, že se pokusíme posoudit závislost recepce díla R. Wagnera na tehdejší politicko-sociální situaci. Vzhledem k tomu, že Wagner představoval jakýsi symbol nacionální otázky, jedná se především v konfrontaci recepce jeho díla s nacionalismem jakožto dominující ideologií 19. století.

Došli jsme k zjištění, že velká část vzdělaných českých hudebních kritiků i umělců vnímala Wagnera jako skladatelského velikána a reformátora opery, jehož teoretické zásady byly díky postupnému prosazování díla Bedřicha Smetany chápány jako východisko moderní české opery. Národnostní předsudky a výhrady proti německým Wagnerovým děl se v tisku objevovaly jen velmi sporadicky, častěji se v pojednáních o jeho osobnosti či hudbě setkáme s množstvím superlativů. V uvádění Wagnerových i dalších moderních zahraničních děl na českém jevišti viděla publicistika v souladu s názory O. Hostinského cestu, kterou se musí Národní divadlo ubírat, aby se stalo divadlem světovým. Nesmělo se tomu však dít za cenu opomíjení domácí vrcholné operní tvorby.

Výše zmíněné názory na Wagnerovo dílo sdílela také nevelká část českého obecnstva, o které víme, že nezřídka navštěvovala také pražské německé divadlo, kde se mohla seznámit s *Tristanem a Isoldou* i tetralogií *Prsten Nibelungův*. Wagnerovo němectví však nehrálo velkou roli ani u většiny zbylého publika, jak dokazuje divácký úspěch *Lohengrina*. Tento názor potvrdil také pisatel z Bayreuthu, který zaslal do časopisu Dalibor zprávu o tamních slavnostních hrách: „Konečně nadešla i u nás doba, kdy se Čech směle smí hlásit k ‚Wagnerovcům‘. Dnes u velké většiny českého obecnstva ztratil se dávno náhled, jakoby Čech z ohledů národních nesměl býti přívržencem německého skladatele a, dnes bohudík ztratil se též náhled, jakoby Wagnerova hudba byla beze vší melodie [...]“<sup>150</sup> Recepce díla Richarda Wagnera nám tak výmluvně ilustruje relativní nezávislost hudebního života, především v Praze, na obecných společenských náladách osmdesátých let, charakteristických postupným nárůstem nacionalistických tendencí, které vygradovaly v devadesátých letech 19. století.

---

<sup>150</sup> Dalibor. 15. 9. 1888, r. 10, č. 33, s. 262. Dopisy původní. Z Bayreuthu, v září 1888.

## Shrnutí

V osmdesátých letech 19. století lze v kontextu českých zemí vyzdvihnout několik událostí, které podněcovaly rozličné debaty o díle Richarda Wagnera a o jeho vlivu na českou národní hudbu. Mezi tyto milníky patřilo především otevření Národního divadla, uvedení *Parsifala* v Bayreuthu, úmrtí Richarda Wagnera, premiéra Fibichovy *Nevěsty messinské*, premiéra *Lohengrina* v Národním divadle a uvedení *Lohengrina* a *Tannhäusera* v plzeňském městském divadle. Roku 1881 byly definitivně ukončeny tzv. „boje o Wagnera“. V tomto roce došlo k poslednímu výraznějšímu výboji antiwagnerianismu, když František Pivoda vydal knihu *O hudbě Wagnerově*. Velká část české hudební kritiky i umělců vnímala v osmdesátých letech Wagnera jako skladatelského velikána a reformátora opery, jehož teoretické zásady byly díky postupnému prosazování díla Bedřicha Smetany chápány jako východisko moderní české opery. Národnostní předsudky a výhrady proti německým Wagnerovým děl se v tisku objevovaly jen velmi sporadicky. V uvádění Wagnerových i dalších moderních zahraničních děl na českém jevišti viděla publicistika cestu, kterou se musí Národní divadlo ubírat, aby se stalo divadlem světovým. Podobné názory sdílela také nevelká, hudebně vzdělaná část českého obecnstva, o které víme, že nezřídka navštěvovala také pražské německé divadlo. Wagnerovo německví však nehrálo velkou roli ani u většiny zbylého publika, jak dokazuje divácký úspěch *Lohengrina*. Recepce díla Richarda Wagnera tak výmluvně ilustruje relativní nezávislost hudebního života, především v Praze, na obecných společenských náladách osmdesátých let, charakteristických postupným nárůstem nacionalistických tendencí.

## Summary

In the 1880s it was possible to emphasize several milestones which incited multifarious disputations about Richard Wagner's work and about his influence on Czech national music. Among these events belonged the opening of Prague's National Theatre, the premiere of *Parsifal* in Bayreuth, the first nights of Zdeněk Fibich's *Nevěsta messinská* [The Bride of Messina] and Wagner's *Lohengrin* in the National Theatre and the putting on of *Lohengrin* and *Tannhäuser* in the Municipal Theatre in Pilsen. In 1881 the „Battles of Wagner“ were definitively finished. From that year the last sharper diatribe of “Antiwagnerianism” is dated, when František Pivoda published a book *O hudbě Wagnerově* (*About Wagners Music*). The majority of Czech music critics and artists perceived Wagner as an outstanding composer and opera reformer whose theoretical principles—thanks to the gradual promotion of Smetana's work—were comprehended as the fundamentals of Czech modern opera. National prejudices and reservations against the Teutonism of Wagner's works appeared in the press only sporadically. According to the publicists, the performing of Wagner's and other foreign composer's modern works on Czech stage was the way which National Theatre must follow to become world-class theatre. Similar opinions on Wagner's work were shared also by the slight, musically educated segment of Czech audience about which we know that they often attended as well Prague German theatre. Wagner's Teutonism nevertheless did not bother even the rest of the audience as proves spectatorial success of *Lohengrin*. The reception of Richard Wagner's work thus tellingly illustrates the relative independence of musical life—above all in Prague—from general social moods of 1880s which were characteristic of a gradual increase of nationalistic tendencies.

## Zusammenfassung

In den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts können wir einige Ereignisse in den tschechischen Ländern hervorheben, die verschiedene Debatten um Richard Wagners Werk und seinen Einfluss auf die tschechische nationale Musik anregten. Zwischen diese Marksteine gehörten vor allem die Eröffnung des Nationaltheaters, die Aufführung von *Parsifal* in Bayreuth, Richard Wagners Tod, die Erstaufführung von Zdeněk Fibichs *Braut von Messina*, *Lohengrins* Premiere in dem Nationaltheater und die Aufführung von *Lohengrin* und *Tannhäuser* in Pilsner Stadttheater. Im Jahre 1881 wurden die „Kämpfe um Wagner“ endgültig beendet. In diesem Jahr kam es zur letzten Entladung des „Antiwagnerianismus“, als František Pivoda das Buch *O hudbě Wagnerově (Über Wagners Musik)* herausgab. Großer Teil der tschechischen Kritik und des Künstlerstandes nahm Richard Wagner in den achtziger Jahren als großen Komponisten und Opernreformer wahr, dessen theoretische Prinzipien dank der schrittweisen Durchsetzung von Bedřich Smetanas Werk als Ausgangspunkt der modernen tschechischen Oper verstanden waren. Nationale Vorurteile und Vorbehalte gegen das Deutschtum von Wagners Werken erschienen in der Presse nur sehr sporadisch. In der Aufführungen von Wagners Werken und von anderen modernen ausländischen Werken auf tschechischen Bühnen sah die Publizistik den Weg, den das Nationaltheater gehen muss, um ein Welttheater werden zu können. Ähnliche Ansichten hatte auch ein kleiner, musikalisch ausgebildeter Teil des tschechischen Publikums, von dem wir wissen, dass es nicht selten auch das Prager Deutsche Theater besuchte. Aber Wagners Deutschtum spielte nicht eine große Rolle auch bei der Mehrheit des übrigen Publikums, wie *Lohengrins* Zuschauererfolg erweist. Die Reflexion der Richard Wagners Werke illustriert also beredt die relative Unabhängigkeit des Musiklebens, vor allem in Prag, von allgemeinen gesellschaftlichen Stimmungen der achtziger Jahre, für die eine fortschreitende Zunahme der nationalistischen Tendenzen charakteristisch war.



## **Prameny a literatura**

- A. (šifra). Listy z venkova. Z Jindř. Hradce. *Dalibor*. 10. 12. 1880, č. 35, s. 276–277.
- ať- (šifra). Dopisy: Z Plzně. *Dalibor*. 21. 10. 1883, r. 5, č. 39, s. 387.
- ba- (šifra). Z koncertní síně. *Dalibor*. 14. března 1883, r. 5, č. 10, s. 97–98.
- BARTOŠ, František. *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. 8. rozšířené vydání. Praha: Topičova edice, 1948.
- BUTVÍN, Jozef, HAVRÁNEK, Jan. *Dějiny Československa. Od roku 1781 do roku 1918*. Praha: SPN, 1968.
- CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla: II. 1862–1945*. Praha: AMU, 2004.
- ČAPKA, František. *Dějiny zemí Koruny české v datech*. Praha: Libri, 1998.
- ČECH, Adolf. *Z mých divadelních pamětí*, Praha: Máj, [1903].
- ČERNÝ, Jaromír. *Hudba v českých dějinách: Od středověku do nové doby*. 2. dopln. vyd. Praha: Supraphon, 1989.
- ČERNÝ, Miroslav Karel. Ohlas díla Richarda Wagnera v české hudební kritice let 1847–1883. *Hudební věda*. 1985, r. 22, č. 3, s. 216–235.
- DOLANSKÝ, Ladislav. Přátelský večer: Dokončení. *Dalibor*. 20. 5. 1882, r. 4, č. 15, s. 113–114.
- DOLANSKÝ, Ladislav. Zpráva o činnosti odboru hudebního „Umělecké Besedy“ za správní rok 1882–1883. *Dalibor*. 28. 11. 1883, r. 5, č. 44, s. 432–433; 7. 12. 1883, r. 5, č. 45, s. 443–444.
- DOLANSKÝ, Ladislav. Drobné zprávy. Z Bayreuthu. *Dalibor*. 21. 8. 1886, r. 8, č. 31, s. 308.
- [DURDÍK, Josef]. Feuilleton. Richard Wagner na českém jevišti. *Pokrok*. 22. 7. 1880, r. 12, č. 175, [s. 1–2]; 23. 7. 1880, č. 176, [s. 1–2].
- e- (šifra). Dopisy původní. *Dalibor*. 2. 6. 1888, r. 10, č. 25, s. 198–199.
- EFMERTOVIÁ, Marcela C. *České země v letech 1848–1918*. Praha: Libri, 1998.

-f- (šifra). Feuilleton. „Libuše“. *Pokrok*. 8. 6. 1881, r. 13, č. 136, [s.1].

GABRIELOVÁ, Jarmila. *Dvořák a Wagner*, in: *Richard Wagner a česká kultura* (Petránek, Pavel, ed.). ND, Praha 2005, s. 239–248.

-gy- (šifra). Národní opera. *Dalibor*. 7. 4. 1884, r. 6, č. 13, s. 125; 14. 4. 1884, r. 6, č. 14, s. 136; 21. 8. 1884, r. 6, č. 31, s. 306–307.

-gy- (šifra). Národní opera. *Dalibor*.

-gy- (šifra). Národní opera. *Dalibor*. 21. 1. 1885, r. 7, č. 3, s. 26; *Dalibor*. 28. 1. 1885, r. 7, č. 4, s. 36–37; 14. 10. 1885, r. 7, č. 38, s. 375–376.

HEJDA, František Karel. Hudební epištoly II.: Opera a koncert na českém venkově. *Dalibor*. 4. 5. 1889a, r. 11, č. 21 a 22, s. 165–166.

HEJDA, František Karel. Hovorna. *Dalibor*. 25. 5. 1889b, r. 11, č. 25, s. 199.

HEJDA, František Karel. Národní divadlo v Praze. *Dalibor*. 22. 6. 1889c, r. 11, č. 28, s. 217–218.

HEJDA, František Karel. Bayreuth a dnešní jeho význam ve světě hudebním. *Dalibor*. 19. 10. 1889d, r. 11, č. 39, s. 305–306.

HEJDA, František Karel. Hynek Palla: Ku 25-letému jubileu mistrova hudebního působení v Plzni. *Dalibor*. 7. 12. 1889e, r. 11, č. 46, s. 361–362.

HELFERT, Vladimír. Smetanismus a Wagnerismus. *Smetana*. 17. 3. 1911, r. 1, č. 11, s. 167–173; 7. 4. 1911, r. 1, č. 12–13, s. 188–197.

HELFERT, Vladimír; ZICH, Otakar. Ke článku o Wagnerianismu a Smetanismu. *Smetana*. 19. 5. 1911, r. 1, č. 16, s. 253–255.

HEPNER, Václav. Scénická výprava na jevišti ND v letech 1883–1900. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

HORÁK, Vladimír. *František Pivoda: pěvecký pedagog*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1970.

[HOSTINSKÝ, Otakar]. Wagneriana. *Hudební listy*. 26. 4. 1871, r. 2, č. 9, s. 69–73.

HOSTINSKÝ, Otakar. Smetanova „Libuše“. *Dalibor*. 10. 6. 1881a, r. 3, č. 17, s. 131–134.

- HOSTINSKÝ, Otakar. Národní divadlo. *Národní listy*. 12. 6. 1881b, r. 21, č. 141, [s. 3].  
15. 6. 1881b, r. 21, č. 143, [s. 2–3]; 16. 6. 1881b, r. 21, č. 144, [s. 2–3].
- HOSTINSKÝ, Otakar. O české deklamaci hudební: Doslov. *Dalibor*. 20. 6. 1882, r. 4, č. 18, s. 137–138.
- HOSTINSKÝ, Otakar. Richard Wagner †. *Dalibor*. 21. 2. 1883, r. 5, č. 7, s. 61–62.
- HOSTINSKÝ, Otakar. Fibichova Nevěsta Messinská. *Dalibor*. 14. 1. 1884, r. 6, č. 2, s. 13–14; 21. 1. 1884, r. 6, č. 3, s. 22–23; 28. 1. 1884, r. 6, č. 4, s. 35–36; 7. 2. 1884, r. 6, č. 5, s. 42–44; 14. 2. 1884, r. 6, č. 6, s. 54–56.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *O nynějším stavu a směru české hudby*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1885.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Nakladatelství Mojžíra Urbánka, 1909.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Vzpomínky a úvahy*. Praha: Jan Laichter, 1901.
- HUDEEC, Vladimír. *Zdeněk Fibich*. Praha: SPN, 1971.
- CHVÁLA, Emanuel. Otevření Národního divadla. *Dalibor*. 20. 6. 1881a, r. 3, č. 18, s. 139–141.
- [CHVÁLA, Emanuel] (šifra -la). Feuilleton. „Libuše“. *Politik*. 16. 6. 1881b, r. 20, č. 165, [s. 1–2].
- [CHVÁLA, Emanuel] (šifra -la). Feuilleton. Nevěsta Messinská. *Politik*. 30. 3. 1884, r. 23, č. 84, [s. 1–2].
- CHVÁLA, Emanuel. Čtvrt století české hudby. *Dalibor*. 5. 11. 1887, r. 9, č. 41, s. 321–322.
- JANÁČEK, Leoš. Tristan a Isolda od R. Wagnera. *Hudební listy*. 3. 1. 1885, r. 1, č. 4, s. 14–15; 12. 1. 1885, r. I, č. 5, s. 18–19; 19. 1. 1885, r. I, č. 6, s. 22; 2. 2. 1885, r. I, č. 8, s. 29–30.
- JANÁČEK, Leoš. Pohodlí v invenci. *Hudební listy*. 1. 4. 1888, r. 4, č. 6, s. 81–82.

- JANOTA, Dalibor; KUČERA, Jan P. *Malá encyklopedie české opery*. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka, 1999.
- JIRÁNEK, Jaroslav. *Zdeněk Fibich*. 2. upravené vydání. Praha: AMU, 2000.
- JOSEPHSON, Nors S. *Innovative Features in Fibich's Tragic Opera Nevěsta Messinská*, in: *Fibich: Melodram – Secese* (Fojtíková, Jana; Šustíková, Věra, ed.). Praha: SZF a ČMH, 2000, s. 36–41.
- KOPECKÝ, Jiří. *Přehled dějin hudby 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.
- KOPECKÝ, Jiří. *Opery Zdeňka Fibicha z devadesátých let 19. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.
- KOPECKÝ, Jiří, ed. *Zdeněk Fibich: Stopy života a díla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.
- KOSCHMAL, Walter, NEKULA, Marek, ROGALL, Joachim (ed.). *Češi a Němci: Dějiny – kultura – politika*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2001.
- KNITTL, Karel. Nevěsta Messinská. *Národní listy*. 26. 3. 1884, r. 24, č. 86, [s. 2–3]; 29. 3. 1884, r. 24, č. 89, [s. 5]; 4. 4. 1884, r. 24, č. 95, [s. 5].
- KUČERA, Jan P. *Drama zrozené hudbou: Richard Wagner*. Praha a Litomyšl: Paseka, 1995.
- L. B. (šifra). Feuilletton. Lohengrin. *Budivoj*. 17. 4. 1887, r. 23, č. 31, [s. 1–2].
- LARGE, David C., WEBER, William, ed. *Wagnerism in European Culture and Politics*. London: Cornell University Press, 1984.
- LÉBL, Vladimír. LUDVOVÁ, Jitka. Pražské orchestrální koncerty v letech 1860–1895. *Hudební věda*. 1980, r. XVII, č. 2, s. s. 99–138.
- LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití I: Dr. Otakar Hostinský*. Praha: B. Kočí, 1903.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Německý hudební život v Praze 1880–1939*. In: *Uměnovědné studie IV*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1983.
- LUDVOVÁ, Jitka a kol. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.

- LUDVOVÁ, Jitka. *Peníze, nebo divadlo? Finanční osudy pražských divadelních ředitelů v 19. století*. In: PETRASOVÁ, Taťána, LORENZOVÁ, Helena (ed.). *Opomíjená a neoblíbená v české kultuře 19. století: Úředník a podnikatel*. Praha: KLP, 2007.
- LVOVSKÝ, Břetislav. Dopisy ze Lvova. *Dalibor*. 21. 7. 1885, r. 7, č. 27, s. 266–267.
- LVOVSKÝ, Břetislav. Dopisy z ciziny. *Dalibor*. 28. 5. 1886, r. 8, č. 20, s. 199–200; 7. 6. 1886, r. 8, č. 21, s. 208–209.
- M. (šifra). Shakespeare a Wagner. *Dalibor*. 10. 12. 1881, r. 2, č. 35, s. 277–279.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: České obrození jako kulturní typ*. Praha: Československý spisovatel, 1983.
- MACURA, Vladimír. *Rukopisy aneb o mystifikování českém*. In: Koschmal, Nekula, Rogall 2001, s. 414.
- MOUČKA, Eduard. R. Wagnera „Parsifal“. *Dalibor*. 1. 8. 1882, r. 4, č. 22 a 23, s. 169–172; 1. 9. 1882, r. 4, s. 186–189; 10. 9. 1882, r. 4, č. 26, s. 202–204.
- NERUDA, Jan. Feuilleton. Naši lidé. I. Bedřich Smetana. *Národní listy*. 8. 9. 1872, r. 12, č. 248, [s. 1].
- NĚMEC, Václav. Osud Janáčkovy opery Šárka ve světle dosud neznámé korespondence Julia Zeyera. *Opus Musicum*. 2010, r. 41, č. 6, s. 17–22.
- NĚMEČEK, Jan. Dějiny opery, operety a baletu bývalého Nového německého divadla v Praze 1888–1944. Strojopis uložen v Divadelním ústavu v Praze.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. Richard Wagner na českém jevišti. *Dalibor*. 1. 8. 1880, r. 2, č. 22, s. 169–172; 10. 8. 1880, r. 2, č. 23, s. 177–180; 20. 8. 1880, r. 2, č. 22, s. 185–187.
- NOVOTNÝ, Václav Juda. Feuilleton. Nevěsta Messinská. *Pokrok*. 30. 3. 1884, r. 16, [s. 1].
- NOVOTNÝ, Václav Juda. Verdiho Otello. *Dalibor*. 26. 2. 1887, r. 9, č. 9, s. 65–66.
- O. B. (šifra). Drobné zprávy. Z divadla Beureuthského. *Dalibor*. 1. 8. 1882, r. 4, č. 22 a 23, s. 179–180.

- OČADLÍK, Mirko. *Libuše, vznik Smetanovy zpěvohry*. Praha: Melantrich, 1939.
- OTTLOVÁ, Marie; POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*. Praha: Lidové noviny, 1997.
- OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠIL, Milan. Hostinskýs und Fibichs *Braut von Messina*: Tschechischer Wagnerianismus. In: *Schiller und die Musik* (hrsg. von Helen Geyer, Wolfgang Osthoff, Astrid Stäber). Köln: Böhlau Verlag, 2007, s. 113–122.
- PADRTA, Karel. *Hudební události v datech: Pomocné tabulky k dějinám hudby*. Praha: Encyklopedický dům, 2002.
- PALLA, Hynek. Šíření vědomostí o hudbě. *Dalibor*. 20. 6. 1881, r. 3, č. 18, s. 141–142; 10. 7. 1881, r. 3, č. 20, s. 155–157.
- [PALLA, Hynek] (šifra H. P.). O zpěvohře plzenské / O plzenské zpěvohře. *Dalibor*. 19. 2. 1887, r. 9, č. 8, s. 60; 26. 2. 1887, r. 9, č. 9, s. 69–70; 12. 3. 1887, r. 9, č. 11, s. 84; 19. 3. 1887, r. 9, č. 12, s. 93.
- PALLA, Hynek. R. Wagnera „Tannhäuser“ v Plzni. *Dalibor*. 21. 1. 1888a, r. 10, č. 3, s. 17–18; 28. 1. 1888, r. 10, č. 4, s. 26–27.
- PALLA, Hynek. Dopisy původní. *Dalibor*. 3. 3. 1888b, r. 10, č. 10, s. 79.
- PALLA, Hynek. Verdi-ův Otello. *Dalibor*. 10. 3. 1888c, r. 10, č. 11 a 12, s. 81–82.
- PAPÍRNÍK, Antonín. „O. II.“ Příspěvek k bojům o Wagnera u nás. *Česká mysl*. 1. 1. 1907, r. VIII, č. 1, s. 103–110.
- PEČMAN, Rudolf. Causa „Janáček versus Wagner“. *Hudební rozhledy*. 2005, r. 58, č. 12, s. 36–37.
- PETRÁNEK, Pavel, ed. *Richard Wagner a česká kultura*. Praha: Národní divadlo, 2005.
- PIVODA, František. Feuilleton: Nebe, peklo a... hudba budoucnosti. *Hudební a divadelní věstník*. 1877, r. 1, č. 26, s. 206–208; 1877, r. 1, č. 27, s. 214–216.
- PIVODA, František. *O hudbě Wagnerově*. Praha: J. Otto, 1881.
- PROCHÁZKA, Jan Ludevít. *Dalibor*. *Národní listy*. 18. 5. 1868, č. 137, s. 3.

- SEVERA, Josef. Vilém Richard Wagner, jeho hudební díla a spisy. *Plzeňské listy*. 5. 6. 1881, č. 45, [s. 2, 4]; 9. 6. 1881, č. 46, [s. 2]; 12. 6. 1881, č. 47, [s. 2]; 16. 6. 1881, č. 48, [s. 2]; 19. 6. 1881, č. 49, [s. 1–2].
- SHAW, George Bernard. *Dokonalý wagnerián*. Praha: Družstevní práce, 1933.
- SMOLKA, Jaroslav. *Bedřich Smetana a Zdeněk Fibich*, in: *Fibich: Melodram – Secese* (Fojtíková, Jana; Šustíková, Věra, ed.). Praha: SZF a ČMH, 2000, s. 46–56.
- SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. Praha: Togga, 2001.
- Statistická příručka republiky československé II*. Praha: Státní úřad statistický, 1925.
- ŠPELDA, Antonín. *Podíl Plzně na progresivním vývoji českého hudebního divadla*, s. 31–35. In: *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985.
- STREJC, Zdeněk. Není vítězství bez boje. *Hudební rozhledy*. 1972, r. 25, č. 1, s. 36–43.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. 9. vydání. Praha: Orbis, 1951.
- ŠUBERT, František Adolf. *První rok v Národním divadle*. Praha: Vlastním nákladem, 1884.
- ŠUBERT, František Adolf. *Dějiny Národního divadla v Praze 1883–1900*. Praha: Unie, 1908.
- TEIGE, Karel. Wagnerův „Lohengrin“. *Dalibor*. 21. 1. 1885, r. 7, č. 3, s. 21–23; 28. 1. 1885, r. 7, č. 4, s. 33–35; 14. 2. 1885, r. 7, č. 6, s. 51–52.
- TEIGE, Karel. *Skladby Smetanovy*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1893.
- TEIGE, Karel. *Dopisy Smetanovy*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1896.
- ter (šifra). *Dramatické umění*. *Národní listy*. 14. 1. 1885, r. 25, č. 14, [s. 3].
- THER, Philipp. *Národní divadlo v kontextu evropských operních dějin: Od založení do první světové války*. Praha: Dokořán, 2008.
- TYRRELL, John. *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1991–1992.
- URBAN, Otto. *Česká společnost 1848–1918*. Praha: Svoboda, 1982.
- VELEK, Viktor. Czech Vienna. The music culture of the Czech minority in Vienna 1840–1914. *Czech Music Quarterly*. 2009, č. 2, s. 31–50.

- VÍT, Petr. Pozadí pražského wagnerovství v padesátých letech 19. století. *Hudební věda*. 1985, r. XXII, č. 3, s. 209–215.
- VOPRAVIL, Jaroslav. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha: SPN, 1973.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. Feuilleton. Charles Baudelaire a Richard Wagner. *Dalibor*. 25. 6. 1887, r. 9, č. 26, s. 202–204.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Dvořák and Wagner*. In: Programmheft II, Bayreuther Festspiele 1989, s. 48–61.
- VYSLOUŽIL, Jiří. On Prague's „Wagnerians“ and Czech „Wagnerism“. In: *Tannhäuser, Programmheft I* (Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1992, hrsg. von Wolfgang Wagner, Peter Emmerich, Barbara Christ), s. 59–71.
- WAGNER, Richard. *Opera a drama*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2002.
- WAGNER, Richard. *Můj Život*. Praha: Národní divadlo, 2007.
- ý- (šifra). Česká zpěvohra. 7. 6. 1883, r. 5, č. 21 a 22, s. 208–209.
- ZAHRÁDKA, Jiří: Zrod a osud Janáčkovy operní prvotiny. *Opus musicum*. 2000, r. 32, č. 4, s. 37–52.
- ZAHRÁDKA, Jiří. Šárka, vysmívaná i obdivovaná Janáčková prvotina. *Hudební rozhledy*. 2010, r. 63, č. 10, s. 46–48.
- ZAMRZLA, Rudolf. *Parsifal: Rozbor díla*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1914.
- ZELENÝ, Václav Vladimír. K svátku Smetanovu, *Dalibor*. 1. 1. 1880, r. 2, č. 1, s. 2–5.
- [ZELENÝ, Václav Vladimír]. Venkovské listy o divadle III. *České noviny*. 27. 7. 1880, č. 117, s. 1
- ZELENÝ, Václav Vladimír. Smetanova „Libuše“. *České noviny*. 24. 5. 1881, č. 123, [s. 1]; 26. 5. 1881, č. 125, [s. 1]; 29. 5. 1881, č. 128, [s. 1]; 3. 6. 1881, č. 132, [s. 1]; 4. 6. 1881, č. 133, [s. 1]; 5. 6. 1881, č. 134, [s. 1].
- [ZELENÝ, Václav Vladimír]. Smetanova Libuše. *České noviny*. 14. 6. 1881, č. 141, [s. 2].



ZELENÝ, Václav Vladimír. Zpěvohra a síň koncertní. *Dalibor*. 7. 11. 1883, r. 5, č. 41, s. 403–406.

ZELENÝ, Václav Vladimír. První rok v Národním divadle. *Dalibor*. 28. 11. 1884, r. 6, č. 44, s. 433–434.

ZUBATÝ, Josef. Třetí Dvořákův pobyt v Anglii. *Dalibor*. 28. 5. 1885, r. 7, č. 20 a 21, s. 194–196.

[ZELENÝ, Václav Vladimír] (šifra Z.). O zpěvohře plzenské. *Dalibor*. 12. 2. 1887, r. 9, č. 7, s. 53–54.

#### Diplomové práce:

ŠVEHLA, Jindřich. *Jan Bedřich Kittl: Bianca a Giuseppe, aneb Francouzové před Nizzou (1848)*. Olomouc, 2008. Magisterská práce. Univerzita Palackého, FF, Katedra muzikologie.

VORÍŠEK, Martin. *Nacionalismus a šovinismus v reflexích díla Richarda Wagnera českou hudební kritikou do roku 1885*. Olomouc, 1997. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, FF, Katedra muzikologie.

#### Slovníková hesla:

BABCOVÁ-BAJGAROVÁ, Jitka. *Pivodova škola*. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, red. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

HOLUBOVÁ, Eliška. *Wagnerianismus*. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, red. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

MARSHALL, Robert L. *Wagner: (1) Richard Wagner*. In: SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. Macmillan Publishers, 2001.

ŠPELDA, Antonín. *Plzeň*. In: FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, red. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.

*Wagnerianismus*. In: ČERNUŠÁK, Gracian, HELFERT, Vladimír, red. *Pazdírkvův hudební slovník naučný. Část věcná*. Brno: Ol. Pazdírek, 1929.

*Wagnerianismus, wagneriánství*. In: BARVÍK, Miroslav, MALÁT, Jan, TAUŠ, Karel. *Stručný hudební slovník*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

*Wagnerianismus*. In: VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl první, věcná část*. Vizovice: A. J. Rychlík, 1995

Neautorizované zprávy a články:

*Budivoj*. 14. 4. 1887, r. 23, č. 30, [s. 2]. *Denní zprávy*.

*Dalibor*. 10. 10. 1879, r. 1, č. 29, s. 229 – 231. „*Dalibor*.“

*Dalibor*. 20. 4. 1880, r. 2, č. 12, s. 94. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 10. 7. 1880, r. 2, č. 20, s. 159. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 20. 1. 1881, r. 3, č. 3, s. 22. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 1. 3. 1881, r. 3, č. 7, s. 54. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 10. 3. 1881, r. 3, č. 8, s. 63. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 1. 6. 1881, r. 3, č. 16, s. 127. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 20. 9. 1881, r. 3, č. 27, s. 215. *Česká zpěvohra*.

*Dalibor*. 20. 9. 1881, r. 3, č. 27, s. 217. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 1. 2. 1882, r. 3, č. 4, s. 29-30. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 1. 2. 1882, r. 3, č. 4, s. 32. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 10. 2. 1882, r. 4, č. 5, s. 38. *Drobné zprávy*.

*Dalibor*. 10. 3. 1882, r. 4, č. 8, s. 63. *Zprávy osobní*.

*Dalibor*. 20. 4. 1882, r. 3, č. 12, s. 95. *Nové a nově nastudované opery*.

*Dalibor*. 1. 5. 1882, r. 3, č. 13, s. 103. *Nové a nově nastudované opery*.

*Dalibor*. 10. 6. 1882, r. 4, č. 17, s. 135. Různé zprávy.

*Dalibor*. 20. 6. 1882, č. 21, 20. 6., s. 144. Nové a nově nastudované opery.

*Dalibor*. 10. 9. 1882, r. 3, č. 26, s. 207. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 21. 1. 1883, r. 5, č. 3, s. 27. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 28. 1. 1883, r. 5, č. 4, s. 37. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 28. 2. 1883, r. 5, č. 8, s. 77. Z koncertní síně.

*Dalibor*. 7. 6. 1883, r. 5, č. 21 a 22, s. 208–209. Česká zpěvohra.

*Dalibor*. 14. 9. 1883, r. 5, č. 34, s. 337–338. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 7. 10. 1883, r. 5, č. 37, s. 367. Drobné zprávy.

*Dalibor*, 7. 10. 1883, r. 5, č. 37, s. 368. Zprávy operní.

*Dalibor*. 21. 10. 1883, r. 5, č. 39, s. 384–385. Drobné zprávy.

*Dalibor*, 21. 1. 1884, r. 6, č. 3, s. 28. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 21. 3. 1884, r. 6, č. 11, s. 109. Z koncertní síně.

*Dalibor*, 14. 7. 1884, r. 6, č. 26, s. 257. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 21. 7. 1884, r. 6, č. 27, s. 267. Drobné zprávy. Osobní.

*Dalibor*, 7. 8. 1884, r. 6, č. 28 a 29, s. 283–284. Drobné zprávy.

*Dalibor*, 14. 12. 1884, r. 6, č. 46, s. 457. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 7. 1. 1885, r. 7, č. 1, s. 5. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 14. 1. 1885, r. 7, č. 2, s. 20. Hlídka časopisů.

*Dalibor*. 14. 4. 1885, r. 7, č. 14 a 15, s. 143. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 14. 8. 1885, r. 7, č. 30, s. 302. Listárna redakce a administrace.

*Dalibor*. 28. 9. 1885, r. 7, č. 33, s. 326–329. Česká zpěvohra.

*Dalibor*. 7. 11. 1885, r. 7, č. 41, s. 408. Hudební ruch našeho venkova.

*Dalibor*. 7. 2. 1886, r. 8, č. 5, s. 46. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 7. 5. 1886, r. 8, č. 17, s. 164–166. Z koncertní síně.

*Dalibor*. 7. 12. 1886, r. 8, č. 45, s. 446–447. Z koncertní síně.

*Dalibor*. 19. 2. 1887, r. 9, č. 8, s. 63. Drobné zprávy.

*Dalibor*. 8. 1. 1887, r. 9, č. 2, s. 12. Drobné zprávy. Hlas kanadský o Dvořákovi.

*Dalibor*. 21. 1. 1888, r. 10, č. 3, s. 18–19. Národní divadlo v Praze.

*Dalibor*. 15. 9. 1888, r. 10, č. 33, s. 262; 6. 10. 1888, r. 10, č. 36, s. 287. Dopisy původní. Z Bayreuthu, v září 1888.

*Dalibor*. 23. 2. 1889, r. 11, č. 8, s. 62. Činnost' našich spolkův [...]

*Dalibor*. 4. 5. 1889, r. 11, č. 21 a 22, s. 170. Činnost' našich spolkův [...]

*Dalibor*. 28. 9. 1889, r. 11, č. 36, s. 286. Činnost' našich spolkův [...]

*Jizeran*. 21. 5. 1887, r. 8, č. 41, [s. 2]. Různé zprávy.

*Jizeran*. 25. 5. 1887, r. 8, č. 42, [s. 2]. Různé zprávy.

*Květy*. 21. 12. 1847, č. 152, s. 608.

*Národní listy*. 15. 12. 1869, r. 9, č. 346, [s. 2]. Literatura a umění.

*Národní listy*. 14. 2. 1883, r. 23, č. 38, [s. 5]. Zvláštní telegramy „N. L.“

*Národní listy*. 14. 2. 1883, r. 23, č. 38, odp. vyd., [s. 3]. Různé zprávy.

*Národní listy*. 13. 1. 1885, r. 25, č. 13, [s. 3]. Dramatické umění.

*Pokrok*. 25. 7. 1880, r. 12, č. 178, [s. 2]. Denní zprávy.

*Plzeňské listy*. 22. 5. 1881, č. 41, [s. 3]. Domácí zprávy.

*Plzeňské listy*. 29. 5. 1881, č. 43, [s. 2]. Domácí zprávy.

*Plzeňské listy*. 22. 1. 1887, č. 10, [s. 2]. Domácí a povšechné zprávy.

*Plzeňské listy*. 25. 1. 1887, č. 11, [s. 2]. Domácí a povšechné zprávy.

*Plzeňské listy*. 27. 1. 1887, č. 12, [s. 3]. Domácí a povšechné zprávy.

*Plzeňské listy*. 10. 3. 1887, č. 30, [s. 3]. Domácí a povšechné zprávy.

*Plzeňské listy*. 17. 1. 1888, č. 7, [s. 2]. Denní zprávy.

*Pražský denník*. 14. 1. 1885, r. 20, č. 10, [s. 2–3]. Z národního divadla.

Internetové zdroje:

[www.archiv.narodni-divadlo.cz](http://www.archiv.narodni-divadlo.cz) (15. 4. 2011)

<http://www.antonin-dvorak.cz/> (18. 4. 2011)

<http://www.oxfordmusiconline.com/public/> (4. 4. 2011):

FALLON, Daniel M., RATNER, Sabina Teller. *Saint-Saëns, (Charles) Camille.*

SKELTON, Geoffrey. *Bayreuth.*

[www.musicologica.cz/slovník](http://www.musicologica.cz/slovník) (6. 4. 2011):

MACEK, Petr. Hejda, František Karel

POLEDŇÁK, Ivan. Helfert, Vladimír.

REITTEROVÁ, Vlasta. *Procházka, Jan Ludevít.*

VELEK, Viktor. Eduard Moučka

## Přílohy

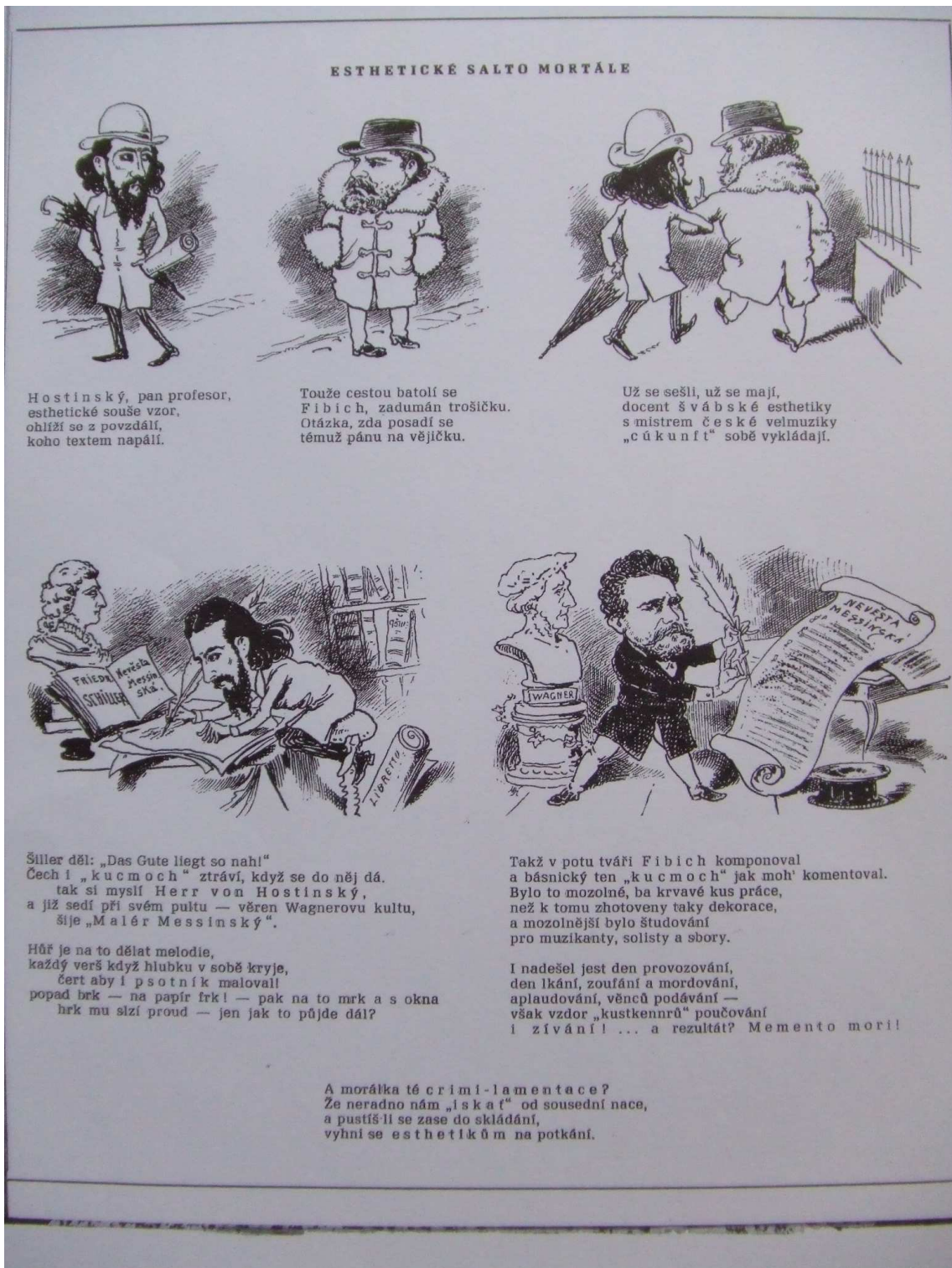
### Příloha I:

V roce 1880 proběhl statistický průzkum obyvatelstva, který se zaměřil také na rozložení obyvatelstva Čech, Moravy a Slezska podle obcovací řeči. Národnostní rozložení obyvatelstva nám může zhruba přiblížit následující tabulka:

	Počet domáciho obyvatelstva	Čeština jako obcovací jazyk v %	Němčina jako obcovací jazyk v %	Polština jako obcovací jazyk v %
Čechy	5 527 263	62,79	37,17	0,2
Morava	2 140 820	70,41	29,38	1,4
Slezsko	550 662	22,95	48,91	28,13
Celkem	8 218 745	62,1	34,92	19,4

Zdroj: *Statistická příručka republiky československé II*. Státní úřad statistický, Praha 1925. Upravil autor.

## Příloha II



**ESTETICKÉ SALTO MORTALE.** Původně vyšlo v periodiku Šotek, politicko-satirické příloze k Palečku 1884, r. 12, č. 15, s. 60. Nafoceno ze Strejc 1972, s. 42.

**Král. české zem. divadlo v Praze.**  
**Národní divadlo.**

---

Dnes v pondělí dne 12. ledna 1885. — Mimo předplacení.

☞ **Začátek o půl sedmé hodině večer.** ☞

☞ **Po prvé:** ☞

# Lohengrin.

Romantická zpěvohra o 3 jednáních od *Richarda Wagnera*.  
 Přeložil V. J. Novotný. Ve scénu uvedl regisseur pan *Frant. Hynek*. Zpěvohru  
 řídí první kapelník pan *Adolf Cech*.

*Nové dekorace: „Poříčí Skaldy u Antverp“ v I. jednání a „Svatbní komnata“ třetího jednání maloval pan K. Gruner, malíř dekorací v Hamburku. „Nádvorní hra du v Antverpách“ v II. jednání malovali pp. *Brtosch, Burghart a Kautský*, malíři c. k. dvorního divadla ve Vídni. — *Vesmés nové kostumy* jsou zhotoveny dle nákrešů vrchního regisseura pana *F. Kolára* pod dozorem vrchního garderobiera pana *J. Pešty*. — *Nové zbroje a brnění* zhotoveny v dílně pana *K. Kouříka*. — *Labut a loď* od bratří *Billnerů*.*

Jindřich Ptáčník, německý král . . . p. Hynek. Lohengrin . . . . . p. Raverta. Elsa z Brabant . . . . . sl. Sittova. Gottfried, vévoda, její bratr . . . m. Fialova. Telramund, brabanický hrabě . . p. Benoni. Ortruda, jeho chot . . . . . sl. Srbova.	Hlasatel královský . . . . . p. Lev. . . . . . p. Soukup. Čtyři šlechtici . . . . . p. Mikoláš. . . . . . p. Koubek. . . . . . p. Doubravský.
---	---

Saské a durynské panstvo. Brabancké panstvo. Paní, pážata, manové, lid.  
 Děj se koná v Antverpách v první polovici desátého století.

---

Churava slečna Laušmanova.

---

☞ Po prvním jednání delší přestávka. ☞

---

**Začátek o půl 7. hodině. Konec o půl 11. hodině.**

---

R. Wagner: *Lohengrin*, cedule prvního českého provedení v Národním divadle 1885



## Příloha IV

### *Lohengrin* v Národním divadle v osmdesátých letech 19. století

V následujícím soupisu uvádíme nejprve přehled představení *Lohengrina* od ledna 1885, kdy se uskutečnila premiéra, do poloviny července, kdy skončila divadelní sezona v Národním divadle. Následuje přehled českých oper hraných ve stejném období. Vedle data uvádíme výnos daného představení ve zlatých a krejcarech rakouské měny. Představení psaná kurzivou byla hrána v předplacení. Závěrem informativně uvádíme další reprízy *Lohengrina* do konce osmdesátých let, již bez údajů o výnosech.

Výši příjmů z jednotlivých představení ovlivňovala řada faktorů, které není možno soupisem postihnout (např. počasí, den v týdnu, zda je představení hráno v předplacení či nikoliv atd.), přesto je možné do jisté míry ilustrovat oblíbenost a zájem publika o jednotlivá díla.

#### **1) *Lohengrin* (leden – červenec 1885)**

12. 01. 1885: 1542,70 (premiéra)

15. 01. 1885: 1465,70

18. 01. 1885: 1535,60

*03. 02. 1885: 842,70*

08. 02. 1885: 1383,70

*11. 02. 1885: 807,10*

22. 02. 1885: 1274,60

*26. 02. 1885: 775,-*

01. 03. 1885: 995,10

*09. 03. 1885: 654,50*

*16. 03. 1885: 536,50*

*19. 03. 1885: 455,60*

*23. 04. 1885: 525,90*

*26. 04. 1885: 456,90*

19. 05. 1885: 1481,60

21. 05. 1885: 1058,50

18. 06. 1885: 868,30

13. 07. 1885: 1349,20

15. 07. 1885: 1256,70

Příjmů přesahujících 1000 Zl. kromě *Lohengrina* ve zvoleném období ze zahraničních oper dosáhla ještě *Aida* (5. 4. 1885, 23. 5. 1885), *Carmen* (6. 4. 1885, 17. 5. 1885), *La Traviata* (5. 5. 1885), *Lucie z Lammermooru* (8. 5. 1885, 14. 5. 1885), *Faust a Markéta (Faust)* (11. 5. 1885) a *Židovka* (6. 7. 1885). Z českých oper tuto hranici překonala pouze velice populární Rozkošného *Popelka* (31. 5. 1885, 15. 6. 1885), v rámci slavnostních představení na počest amerických Čechů potom *Prodaná nevěsta* (16. 6. 1885) a *Dimitrij* (22. 6. 1885) – viz níže.

## 2) České opery v Národním divadle (leden – červenec 1885)

### *Libuše*

25. 01. 1885: 619,40

17. 02. 1885: 630,10

15. 05. 1885: 877,20

### *Svatojanské proudy*

06. 02. 1885: 537,60 (premiéra inscenace)

09. 02. 1885: 485,-

02. 03. 1885: 404,50

04. 03. 1885: 399,10

15. 03. 1885: 488, 60

03. 05. 1885: 461, 65 (derniéra)

### *Dimitrij*

15. 02. 1885: 842,90

20. 02. 1885: 567,50

13. 03. 1885: 363,80

13. 04. 1885: 370,30

24. 05. 1885: 785,90

22. 06. 1885: 1393,60 (první slavnostní představení na počest amerických Čechů)

### *Prodaná nevěsta*

01. 01. 1885: 488,70

15. 04. 1885: 313,90

16. 06. 1885: 1277, 40 (třetí slavnostní představení na počest amerických Čechů)

### *Dvě vdovy*

11. 03. 1885: 355,90 (1. repríza inscenace)

26. 03. 1885: 189,30 (derniéra)

### *Šelma sedlák*

17. 01. 1885: 228,40

21. 03. 1885: 245,40

### *Tajemství*

12. 05. 1885: 406,80 (jediné provedení této inscenace)

***Braniboři v Čechách***

09. 04. 1885: 318,50 (premiéra inscenace)

11. 04. 1885: 309,40 (derniéra)

***Popelka***

31. 05. 1885: 1203,80 (premiéra)

01. 06. 1885: 604,20

02. 06. 1885: 764,-

03. 06. 1885: 773,20

06. 06. 1885: 415,60

07. 06. 1885: 516,70

11. 06. 1885: 641,80

15. 06. 1885: 1535,70

21. 06. 1885: 703,70

28. 06. 1885: 682,90

03. 07. 1885: 473,30

05. 07. 1885: 563,60

12. 07. 1885: 693,-

**3) *Lohengrin*, reprízy do konce osmdesátých let**

31. 01. 1886

05. 02. 1886

12. 02. 1886

04. 05. 1886

29. 06. 1886

22. 10. 1886

08. 03. 1887

13. 03. 1887

08. 05. 1887

07. 07. 1887

19. 07. 1887

28. 08. 1887

04. 06. 1888

24. 06. 1888

25. 12. 1888

13. 02. 1889

26. 08. 1889

14. 09. 1889

Zdroje:

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/> (25. 4. 2011)

*Pořad her v Národním divadle*, s. XXI–CXXIV, in: Šubert 1908.

## **Anotace magisterské diplomové práce**

**Příjmení a jméno:** Pechač Marek

**Katedra a fakulta:** Katedra muzikologie, FF UP

**Název práce:** Reflexe díla Richarda Wagnera v osmdesátých letech 19. století v českých zemích

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

**Počet stran:** 105 + 4

**Počet znaků:** 220077

**Počet příloh:** 4

**Počet titulů použité literatury:** 138

**Klíčová slova:** Richard Wagner, wagnerianismus, Otakar Hostinský, František Pivoda, Bedřich Smetana, Libuše, Parsifal, Zdeněk Fibich, Nevěsta messinská, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Národní divadlo, Lohengrin, Tannhäuser, Jan Pištěk

### **Charakteristika práce:**

Magisterská diplomová práce nejprve přibližuje politicko-společenskou situaci v českých zemích, zabývá se terminologickým odlišením slov wagnerismus a wagnerianismus, shrnuje problematiku wagnerovské recepce do konce sedmdesátých let 19. století. V hlavním oddílu se zaměřuje na několik událostí, které v osmdesátých letech souvisely s wagnerovskou recepcí: mezi tyto milníky patřilo vydání Pivodovy brožury *O hudbě Wagnerově*, otevření Národního divadla, uvedení *Parsifala* v Bayreuthu, úmrtí Richarda Wagnera, premiéra Fibichovy *Nevěsty messinské*, premiéra *Lohengrina* v Národním divadle a uvedení *Lohengrina* a *Tannhäusera* v plzeňském městském divadle.