

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

Bakalářská diplomová práce

**DVA ČESKÉ POKUSY O VERISMUS:
OPERA *STOJA* JOSEFA R. ROZKOŠNÉHO
A OPERA *MÁTI MÍLA* KARLA BENDLA**

Two Czech Attempts on Verismo:
Josef R. Rozkošný's Opera *Stoja* and Karel Bendl's
Opera *Máti Míla*

Kristýna Pilařová

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

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením pana doc. PhDr. Jiřího Kopeckého, Ph.D. Všechny zdroje, ze kterých jsem čerpala, jsem řádně citovala a jsou uvedeny v závěrečném seznamu literatury.

V Olomouci

Podpis

Ráda bych poděkovala zejména svému vedoucímu bakalářské práce panu docentu Jiřímu Kopeckému za cenné rady a komentáře. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům, kteří mě po celou dobu podporovali a měli se mnou trpělivost.

OBSAH

ÚVOD	5
1. STAV BĀDÁNĪ.....	7
2. VERISMUS	10
3. LIBRETISTĚ	17
3. 1 VĀCLAV JUDA NOVOTNÝ	17
3. 2 OTAKAR KUČERA.....	18
4. KOMPARACE LIBRETA <i>STOJA</i> S PŘEDLOHOU	19
4. 1 ČASOPROSTOR	19
4. 2 POSTAVY	20
4. 3 JAZYK	24
5. KOMPARACE ČESKÉ <i>STOJI</i> a <i>MĀTI MĪLY</i> S ITALSKÝM <i>SEDLÁKEM KAVALĪREM A KOMEDIANTY</i>	30
6. DOBOVÉ RECENZE V ČESKÉM PROSTŘEDĪ	33
6. 1 <i>STOJA</i>	33
6. 2 <i>MĀTI MĪLA</i>	35
6. 3 <i>SEDLÁK KAVALĪR</i>	38
6. 4 <i>KOMEDIANTI</i>	40
ZĀVĚR	43
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	45
SEZNAM TABULEK.....	49
SHRNUTĪ	50
SUMMARY	51
RESUMĚ	52
SOUPIS PŘĪLOH	53
ANOTACE.....	68

ÚVOD

Má bakalářská práce se zabývá dvěma českými pokusy o veristické libreto, a to konkrétně zpracováním *Máti Míly* Václavem Judou Novotným a *Stoji* Otakarem Kučerou. I když původní česká veristická tvorba není příliš obsáhlá, na rozdíl od té italské, verismus našel velký ohlas na všech evropských a amerických scénách, přičemž české prostředí nebylo výjimkou. Zmíněná libreta vznikla pod jeho vlivem v 90. letech 19. století, tedy ve stejné době jako dodnes uvádění Leoncavallovi *Komedianti* (v italském originále *I Pagliacci*, 1892) nebo Mascagniho *Sedlák kavalír* (v italském originále *Cavalleria rusticana*, 1890). Ve svém bádání identifikuji prvky určující veristické hudebně-dramatické dílo a prověřuji, zda čeští tvůrci správně pochopili ony veristické novinky, ať už se jedná o tematickou stránku libreta, o emoční změny postav nebo o krácení árií za účelem vytvoření veristického ariosa.

V úvodní kapitole ovšem zmiňuji obecnou charakteristiku verismu nejen ve světě, ale i u nás. Připomínám tři veristické tendence – rustico, borghese a exotico – a uvádím jejich odlišnosti. Neopomínám ani stručný přehled nejvýznamnějších představitelů světového verismu. Z velké části v této kapitole vycházím ze slovníkových hesel.

Následně uvádím medailonky libretistů Otakara Kučery a Václava Judy Novotného. Zmíněné osobnosti nepatří mezi příliš proslulé literáty a nedosáhly se svým dílem stejně vysoké popularity jako například Eliška Krásnohorská nebo Karel Sabina, a proto chci v této kapitole přiblížit alespoň nástinem jejich život a dílo.

Hlavní kapitola bakalářské práce je budována na komparační metodě, na níž je ostatně vystavěna převážná část bakalářské práce. Jelikož libreto *Stoji* vychází z literární předlohy, srovnávám ho se stejnojmennou povídkou Josefa Deograta Konráda. Německou libretistickou předlohu Axela Delmara pro operu *Máti Míla* se mi nepodařilo získat, i když jsem kontaktovala meziknihovní výpůjční službu, která jednala i s německými knihovnami. Při komparaci *Stoji* s předlohou sleduji, jakým způsobem byla původní předloha proměněna ve veristické libreto. Pozornost upínám obzvláště k prozodickým, respektive versologickým prostředkům, jako je délka verše, druh a míra shody rýmu. Zaměřuji se i na konstelaci postav, přičemž očekávám, že budou vybudovány na stejném principu jako v italských veristických librettech. Tato hypotéza bude následně potvrzena, či vyvrácena v kapitole zabývající se stručným

srovnáním *Máti Mily* a *Stoji* s výše zmíněnými italskými *Komedianty* a *Sedlákem kavalírem*.

Bakalářská práce zahrnuje i vybrané dobové recenze, tedy kritiku a tehdejší přijetí libret nejen *Máti Mily* a *Stoji*, ale i *Sedláka kavalíra* a *Komediantů* v českém prostředí.

Samotný závěr bakalářské práce je věnován výsledkům celého bádání, tedy všem mým analytickým postřehům.

1. STAV BĀDÁNĪ

Ve stavu bĀdĀnĪ komentuji pramennou zĀkladnu a pĚedklĀdĀm ucelenĪ vĪbĚr literatury souvisejĪcĪ s tĚmatem bakalĀrskĚ prĀce, kterĀ se, jak jĪž bylo uvedeno vĪše, zabĪvĀ dvĚma ěeskĪmi pokusy o veristickĚ libreto, a to konkrĚtnĚ libretem Otakara Kućery k opeĚe *Stoja* a libretem VĀclava Judy NovotnĚho k opeĚe *MĀti MĪla*. V prvnĪm pĚĪpadĚ se jednĀ o adaptaci stejnojmennĚ povĪdky Josefa Deograta KonrĀda, ve druhĚm o pĚeklĀd nĚmeckĚho libreta Axela Delmara. K proniknutĪ do hlubšĪ problematiky pouŹívĀm nejen slovnĪky, monografie, historiografickĚ publikace, novinovĚ recenze, to vše muzikologickĚho charakteru, ale zařazuji i knihy z oblasti literĀrnĪ teorie, jelikoŹ dosud nebyly publikovĀny ŹĀdnĚ ucelenĚ vĪzkumy tohoto zamĚření.

V ŹvodnĪ kapitole je nejprve potĚeba definovat pojem verismus. K tomuto Źěelu mi slouŹĪ slovnĪky ěeskĚ i zahranićnĪ. VychĀzĪm z velkĪch lexikonŹ, jako je *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,¹ *The New Grove Dictionary of Opera*,² z tĚch ěeskĪch pak ze *SlovnĪku ěeskĚ hudebnĪ kultury*³ od JiřĪho Fukaće a JiřĪho VyslouŹila a z *MalĚ encyklopedie hudby*,⁴ ve kterĚ je heslo sice kratšĪho rozsahu, ale pĚesto je vĪstĪŹnĚ. Pojem verismus probĀdĀvĀm i z literĀrnĚhistorickĚ strĀnky, a to pĚstĚednictvĪm *SlovnĪku literĀrnĪ teorie*.⁵ Z neencyklopedickĪch publikacĪ pojednĀvajĪcĪch obecnĚ o verismu jsem vybrala stať Egon Vosse *Verismo in der oper*.⁶ Nejen verismem se zabĪvĀ kniha *Naturalisme, vĚrisme et rĚalisme dans l'opĚra de 1880 Ā 1930*,⁷ pronikĀnĪm verismu z literatury do opery pak disertaćnĪ prĀce Mattea Sansona *Verismo: from Literature to Opera*.⁸ PoslednĚ jmenovanĀ prĀce se zamĚřuje na srovnĀvacĪ analŹzu libret z let 1890–1900, tedy z poslednĪ dekadŹy 19. stoletĪ, a

¹ Matteo Sansone, „Verismo,“ in *Die Musik In Geschichte Und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie Der Musik*, eds. Friedrich Blume a Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1998), 477–478.

² Matteo Sansone, „Verismo,“ in *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, eds. Stanley Sadie a George Grove (New York: Grove, 1991), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006265>.

³ Miloš ŠtĚdroň, „Verismus,“ in *Slovník ěeskĚ hudebnĪ kultury*, eds. JiřĪ VyslouŹil, JiřĪ Fukać a Petr Macek (Praha: Supraphon, 1997), 990–991.

⁴ Jaroslav Smolka, „Verismus,“ in *MalĀ encyklopedie hudby*, ed. Jaroslav Smolka (Praha: Supraphon, 1983), 686.

⁵ Zdena KovĀřovĀ, „Verismus,“ in *Slovník literĀrnĪ teorie*, ed. ŠtĚpĀn VlařĪn (Praha: ćeskoslovenskĪ spisovatel, 1984), 400.

⁶ Egon Voss, „Verismo in Der Oper,“ *Die Musikforschung* 31, ě. 3 (ćervenec 1978), 303–313.

⁷ Manfred Kelkel, *Naturalisme, vĚrisme et rĚalisme dans l'opĚra de 1880 Ā 1930* (Paris: Librairie J. VRIN, 1984).

⁸ Matteo Sansone, „Verismo: From Literature to Opera” (disertaćnĪ prĀce, University of Edinburgh, 1987).

zahrnuje Mascagniho *Sedláka kavalíra* i Leoncavallovy *Komedianty*. Do kontrastu se světovým verismem staví Jan Smaczny český ve své stati *Czech verismo in the 1890s*,⁹ která vychází z janáčkovské konference z roku 1988 v St. Louis.

Co se týče medailonků autorů libret Václava Judy Novotného a Otakara Kučery, vycházím opět ze slovníků, a to konkrétně z *Československého hudebního slovníku osob a institucí*¹⁰ a z *Malé encyklopedie hudby*.¹¹ V případě Václava Judy Novotného, který je v literatuře zmiňován častěji než Otakar Kučera, čerpám i z publikace Leoše Karla Žižky *Mistři a mistříčkové: vzpomínky z let 1881-1891 na české muzikanty a lidi kolem nich*.¹²

Pro komparaci libret jsou vhodné versologické příručky. Mezi takové se řadí *Menší poetický slovník*,¹³ *Větší poetický slovník*¹⁴ a také *Úvod do teorie verše*.¹⁵ Nejen monografie o Pietru Mascagnim, ku příkladu na tomto místě uvádím článek *Pietro Mascagni and Giovanni Verga*¹⁶ od Johna W. Kleina nebo Mattea Sansona *Verga and Mascagni: the Critics' Response to Cavalleria rusticana*,¹⁷ poskytuje prostor pro srovnání českých libret s italskými. Mezi českou literaturu, která se zabývá italskými *Komedianty* či *Sedlákem kavalírem*, patří kolektivní práce pod vedením Anny Hostomské *Opera – Průvodce operní tvorbou*¹⁸ nebo taktéž kniha obecnějšího charakteru Jana Branbergera *Svět v opěře*.¹⁹ K zahraničním kolektivním pracím náleží *Opera: velká encyklopedie*,²⁰ kterou z německého originálu z velké části přeložila Jitka Ludvová. Výhradně českou scénou se zabývá monografie Johna Tyrrella *Česká opera*.²¹

⁹ Jan Smaczny, „Czech verismo in the 1890's,“ in *Janáček and Czech Music*, eds. Michael Beckerman a Glen Bauer (New York: Pendragon Press, 1995), 33–43.

¹⁰ Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček a Gracian Černušák, *Československý hudební slovník osob a institucí* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963).

¹¹ Stanislav Jareš a Jaroslav Smolka, *Malá encyklopedie hudby* (Praha: Supraphon, 1983).

¹² Leoš Karel Žižka, *Mistři a mistříčkové: vzpomínky z let 1881-1891 na české muzikanty a lidi kolem nich* (Praha: Toužimský a Moravec, 1939).

¹³ Přemysl Rut, *Menší poetický slovník v příkladech: 1974-1981* (Praha: Mladá fronta, 1985).

¹⁴ Josef Brukner a Jiří Filip, *Větší poetický slovník* (Praha: Československý spisovatel, 1968).

¹⁵ Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978).

¹⁶ John W. Klein, „Pietro Mascagni and Giovanni Verga,“ *Music & Letters* 44, č. 4 (říjen, 1963), 350–357.

¹⁷ Matteo Sansone, „Verga and Mascagni: The Critics' Response to Cavalleria Rusticana,“ *Music & Letters* 71, č. 2 (květen 1990), 198–214.

¹⁸ Anna Hostomská, *Opera – Průvodce operní tvorbou* (Praha: NS Svoboda, 2018).

¹⁹ Jan Branberger, *Svět v opěře* (Praha: Orbis, 1948).

²⁰ Brigitte Regler-Bellinger, Hans Winking a Wolfgang Schenck, *Opera: velká encyklopedie*, překl. Jitka Ludvová (Praha: Mladá fronta, 1996).

²¹ John Tyrrell, *Česká opera*, překl. Mirek Čejka (Brno: Opus musicum, 1992).

V závěrečné části zkoumám recepci nejen českých oper *Máti Míla* a *Stoja*, ale i *Komediantů* a *Sedláka kavalíra* v českém prostředí. Vycházím z dobových periodik, jakými tehdy byly například *Národní listy*, *Národní politika*, *Dalibor*, *Moravské listy*, *Lidové noviny*, *Smetana*, *Budivoj*, *Zlatá Praha*, avšak zastoupeny byly i v té době německé tiskoviny *Prager Tagblatt* a *Politik*. Dalším cenným zdrojem poznání mi je kritické vydání paměti Emanuela Chvály, českého hudebního kritika a skladatele, v knize *Emanuel Chvála: Z mých paměti hudebních*.²²

Exempláře libret *Stoji* a *Máti Míly* jsou uloženy v Hudebním archivu Národního divadla, který disponuje vícery kusy obou libret. Z pěti exemplářů *Stoji* jsou dvě popsané (tzn. jsou opatřeny originální pečeti s povolením ku provozování, objevují se vpisky s rozpisem zkoušek) a tři zůstaly čisté. Kromě dvou libret *Máti Míly*, z nichž jedno je popsané a jedno čisté, vlastní Archiv Národního divadla i nápovědní a režijní knihu zmiňované zpěvohry. V režijní knize je uveden náčrt scény, v nápovědě je zase udán počet pomlk mezi jednotlivými promluvami a výstupy. Předkládaná bakalářská práce se však primárně nezabývá hudební stránkou opery, nicméně jsem pro případné další bádání zjistila, že se v Archivu Národního divadla nacházejí dvě partitury *Máti Míly*, jeden její klavírní výtah, sada orchestrálních hlasů a sborové hlasy, vše psáno rukopisně. V případě *Stoji* je k dispozici sada orchestrálních hlasů a sborové hlasy. Již od roku 1951 je potvrzeno, že partitura ani klavírní výtah nefiguruje v evidenci. Dřívější výskyt není potvrzen ani vyvrácen.

²² Emanuel Chvála, *Z mých paměti hudebních*, eds. Filip Karlík a Jiří Kopecký (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020).

2. VERISMUS

Termín verismus, italsky verismo, francouzsky vérisme, označuje umělecký směr konce 19. století, který se nejdříve prosadil v italské literatuře, nicméně brzy pronikl i do dalších sfér umění, hudbu nevyjímaje. Z etymologického hlediska je název odvozen od italského slova vero, což v překladu znamená pravdivý, skutečný. Svými znaky se verismus přibližuje francouzskému naturalismu, stejně jako on se snaží zachytit pravdivý odraz skutečnosti. Oba umělecké směry se soustředí z velké části na periferii lidské společnosti, čemuž odpovídá i prostředí, ve kterém se děj odehrává, liší se ovšem v chápání lidského osudu. Zatímco naturalismus přikládá význam dědičnosti a pudovosti, a právě tato skutečnost v důsledku zapříčiní tragický osud hrdiny, veristický hrdina podléhá fatalismu, tedy přesvědčení, že je vše na světě předurčeno osudem a nelze již nic změnit.²³

Podle Mattea Sansona v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*²⁴ se verismus rozvinul v sedmdesátých letech 19. století v Itálii, *Slovník české hudební kultury*²⁵ však spatřuje jeho nástup až po roce 1880. Vzhledem k tomu, že Giovanni Verga, hlavní představitel literárního verismu,²⁶ tvořil svá díla s veristickými prvky již před dekádou osmdesátých let 19. století, se přikláním ke tvrzení Mattea Sansona v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

Za průkopníka literárního verismu je považován již zmíněný Giovanni Verga (1840–1922), italský prozaik a dramatik. Nejdříve psal společenské romány o lásce a vášni – *Příběh černohlávky* (v italském originále *Storia di una capinera*, 1871), *Eva* (v italském originále *Eva*, 1873), *Tygrice* (v italském originále *Tigre reale*, 1875), ve své novele *Nedda* (v italském originále *Nedda*, 1874) však začal tematizovat život sicilských venkovanů,²⁷ čímž veristicky navázal na italský romantismus. Od osmdesátých let 19. století se do jeho tvorby promítly ještě výrazněji veristické prvky, to bylo pravděpodobně způsobeno tím, že četl francouzské naturalisty, kteří jej svým dílem ovlivnili. Mezi veristické prvky patří snaha o co nejrealističtější zachycení skutečnosti a popsání lidských charakterů bez úmyslného ovlivňování a zasahování

²³ Kovářová, „Verismus,“ 400.

²⁴ Sansone, „Verismo,“ 477.

²⁵ Štědroň, „Verismus,“ 990.

²⁶ Kovářová, „Verismus,“ 400.

²⁷ Alice Flemrová, „VERGA Giovanni,“ in *Slovník italských spisovatelů*, ed. Jiří Pelán (Praha: Libri, 2004), 716–717.

autora do jejich utváření. Dalším charakteristickým prvkem nejen Vergovy veristické tvorby je vysoká dialogičnost textu.

Prvním skutečně veristickým dílem Giovanniho Vergy jsou *Sicilské povídky* (v italském originále *Vita dei campi*, 1880). Následně spisovatel zamýšlel vytvořit románovou pentalogii inspirovanou Zolovými *Rougon-Macquarty* (ve francouzském originále *Les Rougon-Macquart*). Cyklus *Porážení* (v italském originále *I vinti*) sice nedokončil, ale první kniha s názvem *Rodina Malavogliova* (v italském originále *I Malavoglia*, 1881) se stala vrcholným dílem italského literárního verismu 19. století. Román tematizuje život chudé sicilské rybářské rodiny, její boj o rodný dům, a dokonce i o holý život nejen s přírodou ale i s lidmi. V roce 1889 byl vydán druhý román cyklu pod názvem *Mistr Don Gesualdo* (v italském originále *Mastro Don Gesualdo*), třetí díl již autor nedokončil. Povídková tvorba Vergy taktéž podléhá vlivu verismu. Nejznámější povídka *Sedlák kavalír* (v italském originále *Cavalleria rusticana*, 1883) byla úspěšně zdramatizována²⁸ a stala se taktéž předlohou pro Mascagniho stejnojmennou veristickou operu, a to bez souhlasu spisovatele, který posléze podal žalobu pro porušení autorských práv, a dosáhl tak finančního odškodnění.²⁹

Mezi zmiňované veristické spisovatele ve slovnících patří vedle Giovanniho Vergy i Sicilan Luigi Capuana (1859–1915), teoretik veristického proudu v literatuře, jenž se ve druhé polovině sedmdesátých let 19. století v Miláně dostal do okruhu veristů prostřednictvím spolku La Scapigliatura.³⁰ Podle autorů *Slovníku italských spisovatelů* Jiřího Pelána a Alice Flemrové se jednalo o „[...] volné seskupení milánských básníků a prozaiků (a rovněž malířů a hudebních tvůrců), působících zejména v 60.–80. letech 19. století.“³¹ Zlomovým dílem se stal Capuanův román *Giacinta* (v italském originále *Giacinta*, 1879), který je dodnes považován za manifest italského verismu.³² Další Capuanova tvorba tíhne k naturalismu, přesto napsal i libreto k veristické opeře *Malìa*³³ Francesca Paola Frontiniho.

²⁸ Premiérově byla provedena v Turíně v roce 1884.

²⁹ Flemrová, „VERGA Giovanni,“ 716–717.

³⁰ Alice Flemrová, „CAPUANA Luigi,“ in *Slovník italských spisovatelů*, ed. Jiří Pelán (Praha: Libri, 2004), 229.

³¹ Jiří Pelán, „SCAPIGLIATURA (LA),“ in *Slovník italských spisovatelů*, ed. Jiří Pelán (Praha: Libri, 2004), 647.

³² Flemrová, „CAPUANA Luigi,“ 229.

³³ Premiérově byla uvedena 30. května 1893 v Bologni.

Posledním spisovatelem, kterého slovník *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*³⁴ v kontextu s verismem zmiňuje, je Federico De Roberto (1861–1927). Od svých studentských let pobýval v Catanii, kde se seznámil s Giovannim Vergou a Luigim Capuanou, tedy s předními představiteli italského verismu. V tomto období De Roberto napsal povídkovou sbírku *Úděl* (v italském originále *La sorte*, 1887) a *Strom vědy* (v italském originále *L'albero della scienza*, 1890).³⁵ Tyto texty jsou sice silně inspirovány Vergovým verismem, přesto se od něj liší. Venkovské prostředí, tolik typické pro Vergovu tvorbu, je zde nahrazeno světem chátrající šlechty a světem měšťanů snažících se splynout s prostředím šlechticů. Zde je tedy vidět posun v lokaci odehrávaného děje, kterou se budu podrobněji zabývat v kapitole níže.

Veristický proud se zdramatizováním původně nedivadelní tvorby veristických spisovatelů dostal i do dramatického umění. Inscenace vzniknuvší takovýmto způsobem se označovaly jako „scene popolari“. Příkladem uvádím *Sedláka kavalíra*, kterého jsem v této souvislosti zmínila již výše, nebo *Vlčici* (v italském originále *La lupa*, 1896), další z Vergových děl. Hry si zachovaly veristické prvky ze svých předloh, a proto opět kladly důraz na regionální prostředí a místní kulturu. Hlavními hrdiny se stali opět lidé, často ženy, z nižších sociálních vrstev.³⁶

Z dramatické tvorby se verismus rozšířil do oblasti hudby. V heslech muzikologických slovníků je chápán výhradně v souvislosti s operní tvorbou. *Malá encyklopedie hudby* o něm hovoří jako o „[...] operním slohu, který vznikl v 90. letech 19. století v Itálii [...],“³⁷ *Slovník české hudební kultury* ho definuje jako „[...] v hudebním kontextu výraz pro naturalistický směr operní tvorby z přelomu 19. a 20. století.“³⁸ Velikou zásluhu na rozvoji veristické opery měly soutěže, které vypisoval Edoardo Sonzogno (1836–1920), italský hudební vydavatel. Jedna taková byla vyhlášena i v roce 1888 a byla určena jednoaktovým operám mladých skladatelů. Pro Pietra Mascagniho (1863–1945) se stala podnětem pro zkomponování úspěšné opery *Sedlák kavalír*. Skladatelské soutěže oživily zájem o veristická díla, a proto lze označit devadesátá léta 19. století za období rozkvětu veristických oper.³⁹ Vedle Pietra

³⁴ Sansone, „Verismo,“ 477.

³⁵ Alice Flemrová, „DE ROBERTO Federico,“ in *Slovník italských spisovatelů*, ed. Jiří Pelán (Praha: Libri, 2004), 298.

³⁶ Jaroslav Pimek, „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou,“ (magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012).

³⁷ Jaroslav Smolka, „Verismus,“ in *Malá encyklopedie hudby*, ed. Jaroslav Smolka (Praha: Supraphon, 1983), 686.

³⁸ Miloš Štědroň, „Verismus,“ 990.

³⁹ Sansone, „Verismo,“ 477.

Mascagniho patří mezi čelní představitele italského operního verismu Ruggero⁴⁰ Leoncavallo (1857–1919), Umberto Giordano (1867–1948), Francesco Cilea (1866–1950), Antonio Smareglia (1854–1929) a Alberto Franchetti (1860–1942). Opomenout nemohu ani Giacoma Pucciniho (1858–1924), který se stal skutečným mistrem svého oboru.⁴¹

Hudebně verismus navazuje na tvorbu Giuseppe Verdiho (1813–1901). Z árií se postupně stávaly arióza, jejichž soudržnost zaručovaly charakteristické motivy. Belcantový zpěv nahradily přerušované výkřiky a vyhocené situace. Důraz byl kladen na nepravidelnou rytmiku a frázování. Prioritou se stala vokální složka, a proto skladatelé veristickou operu instrumentovali jednoduše, avšak přesto efektivně, tak, aby vynikl zpěv.⁴² Do hudební složky opery se dostávaly i nové prvky, ku příkladu exotismy nebo celotónová stupnice.⁴³

Veristické opery nereagují bezprostředně na dobu, ve které vznikly. Příběh se odehrává naopak spíše v minulosti, ať už se jedná o dobu Velké francouzské revoluce, jako třeba v případě díla Umberta Giordana *André Chénier*⁴⁴ (v italském originále *Andrea Chénier*, 1896), nebo o první polovinu 19. století, pro kterou uvádím příkladem Pucciniho *Bohému* (v italském originále *La bohème*, 1896) zasazenou do třicátých let 19. století.⁴⁵

Podstatnou proměnu, kterou spatřuji mezi literárním a operním verismem, je prostor odehrávajícího se příběhu. Zatímco v italské literární tvorbě dominovalo převážně regionální prostředí, přičemž výjimku tvoří například Vergův *Sedlák kavalír*, operní verismus si oblíbil vzdálené exotické kraje, a tak se Pucciniho *Madama Butterfly* (v italském originále *Madama Butterfly*, 1904) dějem odehrává v Japonsku. Pro takto situované veristické opery se vžilo označení *verismo exotico*. V případě, že se děj odehrává v prostředí města, jako je tomu třeba u *Bohémy* Giacoma Pucciniho, se ustálilo označení *verismo borghese*. Poslední termín *verismo rustico* definuje opery z venkovského prostředí. Nejznámějšími jsou Leoncavallovi *Komedianti* a *Sedlák kavalír* Pietra Mascagniho. Egon Voss však ve své studii *Verismo in der Oper*

⁴⁰ Lze se setkat i s variantou křestního jména Ruggerio.

⁴¹ Štědroň, „Verismus,“ 990.

⁴² Ibid.

⁴³ Smolka, „Verismus,“ 686.

⁴⁴ Uváděno v českém znění také pod názvem *Andrea Chénier*.

⁴⁵ Voss, „Verismo in Der Oper,“ 305.

zpochybnil přiřazení *Sedláka kavalíra* k typu rustico. Podle něj se obsah opery neshodoval s venkovským způsobem života.⁴⁶

Z Itálie se verismus rozšířil i do tvorby německých a francouzských autorů. Za první francouzskou operu s prvky verismu, která se tedy může vzhledem ke svému datu vzniku označit za protoveristickou, považuje *Malá encyklopedie hudby*⁴⁷ operu *Carmen* (1875) Georgese Bizeta (1838–1875). V díle se objevuje tzv. femme fatale,⁴⁸ tedy osudová žena, která se pokouší dosáhnout vytyčených cílů pomocí svých ženských předností, lži a manipulace. V některých případech se však stane obětí a skončí svůj život tragickým způsobem, jako Carmen, která je probodnuta nožem rukou své bývalé lásky. Ještě dříve než *Carmen* vznikla taktéž protoveristická opera Giuseppe Verdiho *Traviata* (v italském originále *La traviata*, 1853).

Verismus byl ve Francii značně ovlivněn naturalismem. Libretisté často zpracovávali Zolovu⁴⁹ knižní předlohu. Byla pro ně atraktivní a dávala skladatelům prostor pro ztvárnění konfliktu osobních hodnot a zájmů vlasti. Jules Massenet (1842–1912) tento rozpor uchopil ve své opeře *Navářanka* (ve francouzském originále *La Navarraise*, 1894). Zolův naturalismus byl blízký i Gustavu Charpentierovi (1860–1956), který složil a napsal operu⁵⁰ *Louisa* (ve francouzském originále *Louise*, 1900). Dalším skladatelem ovlivněným tvorbou Émila Zoly (1840–1902) byl Alfred Bruneau (1857–1934).⁵¹ I přes to, že sám sebe i Charpentiera chápal jako realistické autory, tematicky inklinoval k sociálně-kritickému naturalismu.⁵² Důkazem je jeho drama lyrique *Messidor* (ve francouzském originále *Le Messidor*, 1897) zkomponované na Zolovo libreto⁵³ nebo *Útok na mlýn* (ve francouzském originále *L'Attaque du moulin*, 1893) vycházející opět z předlohy Émila Zoly, ve které je tentokrát vyobrazen „[...] naturalistický příběh lásky mladého páru a zrady na lotrinském mlýně během války v letech 1870 až 1871.“⁵⁴

V Německu byl italský verismus ovlivněn wagnerianismem, přesto se stal oblíbeným. V roce 1893 vypsala vévoda Ernst II. von Sachsen-Koburg soutěž na

⁴⁶ Voss, „Verismo in Der Oper,“ 305.

⁴⁷ Smolka, „Verismus,“ 686.

⁴⁸ Pimek, „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou,“ 12–13.

⁴⁹ Émile Zola (1840–1902), francouzský naturalistický spisovatel.

⁵⁰ Taktéž označována jako hudební román.

⁵¹ Alfred Bruneau: celý jménem Louis Charles Bonaventure Alfred Bruneau.

Pimek, „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou,“ 13.

⁵² Miloš Štědroň, „Verismus,“ 991.

⁵³ Pimek, „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou,“ 13.

⁵⁴ David Chaloupka, „Émile Zola a opera (1): Zola jako libretista,“ *Opera Plus*, 20. prosinec, 2020, <https://operaplus.cz/emile-zola-a-opera-cast-prvni-zola-jako-liberatista/>.

zkomponování jednoaktové tragické opery. Vzorem měla být italská veristická díla. Soutěž podnítila ke psaní skladatele Lea Blecha (1871–1958), vyhrál ale Joseph Forster (1838–1917) s *Růží z Pontevedry* (v německém originále *Die Rose von Pontevedra*, 1893).⁵⁵ Cenu získal i Paul Umlauf (1853–1934) za taktovku *Evanthia* (v německém originále *Evanthia: Oper in einem Aufzug*, 1893).⁵⁶ Mezi další skladatele, kteří tvořili v duchu verismu, se na německém území řadí Richard Bruno Heydrich (1865–1938) s operou *Amen* (v německém originále *Amen: Opern-Drama in einem Akte und einem musikalisch pantomimischen Vorspiel Reinhardts Verbrechen*, 1895) a Max Joseph Beer (1851–1908) se *Stávkou kování* (v německém originále *Der Streik der Schmiede*, 1897). Nejúspěšnější se však stala *Nížina* (v německém originále *Tiefland*, 1903), hudební drama o předešlé a dvou obrazech, Eugena d'Alberta⁵⁷ (1864–1932).⁵⁸ Spojuje v sobě wagnerovské leitmotivy, v díle se jich objeví asi dvacet pět, s lokálním koloritem zastoupeným pastýřskými zpěvy a zvuky šalmají. Opera je situována totiž do prostředí španělské nížiny v Katalánsku. Část děje se odehrává na vysokohorské pastvině v Pyrenejích.⁵⁹

Operní verismus se dostal do českého prostředí poměrně rychle. Česká premiéra Mascagniho *Sedláka kavalíra* byla provedena v Národním divadle v Praze dne 4. ledna 1891, tedy necelý rok po italské premiéře.⁶⁰ Jak uvádí Jan Smaczny ve své studii *Czech verismo in the 1890s*,⁶¹ během dvou let byla opera uvedena celkem 43krát, z toho 28krát v roce 1891 a 15krát v roce 1892. *Komedianti* Ruggera Leoncavalla byli premiérově uvedeni na pražskou scénu následující rok a dočkali se nemenšího úspěchu s devatenácti představeními v první sezóně.⁶¹ Pozitivní reakce na veristická díla přičítám faktu, že česká literatura byla již částečně orientována kosmopolitně, hlavně zásluhou tzv. lumírovců⁶², literárního okruhu, do kterého patřil mimo jiné Jaroslav Vrchlický⁶³ (1853–1912) nebo Julius Zeyer (1841–1901). Překlady zahraničních děl,

⁵⁵ Pimek, „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou,“ 13.

⁵⁶ Vlasta Reittererová, „O životaschopnosti jednoho nemanželského dítěte. Radostné pozorování života,“ *Opera Plus*, 7. srpen, 2016, <https://operaplus.cz/o-zivotaschopnosti-jednoho-nemanzelskeho-ditete-radostne-pozorovani-zivota/?pa=1>.

⁵⁷ Celým jménem Eugene Francis Charles d'Albert.

⁵⁸ Pimek, „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou,“ 13.

⁵⁹ Hostomská, *Opera – Průvodce operní tvorbou*, 11.

⁶⁰ Premiéra dne 17. 5. 1890 v římském divadle Teatro Constanza.

⁶¹ Smaczny, „Czech verismo in the 1890's,“ 43.

⁶² Toto uskupení kolem časopisu *Lumír* se snažilo povznést českou literaturu na evropskou úroveň. Zahraniční literaturu, a tedy i nové trendy v umění, dostávali do českého prostředí pomocí četných překladů. Jednalo se hlavně o díla psána v románských jazycích.

⁶³ Vlastním jménem Emil Jakub Frida.

kteřé lumírovci předkládali českým čtenářům, se často odehrávaly v exotickém prostředí, ať už ve Francii, ve Španělsku nebo v Norsku, a tak na české recipienty nepůsobilo nijak nepatřičně.

Ačkoliv jsem zmínila, že české prostředí reagovalo na veristický proud poměrně pozitivně, našly se i negativní ohlasy. Za všechny cituji výňatek z kritiky Zdeňka Nejedlého (1878–1962): „[...] verismus, jenž chtěl dobro [...], ale provedl je tak, že se stalo nejhorším zlem. Nepravdivá brutalita nahradila tu jen nepravdivou sentimentalitu a pathos, ač i to jen zdánlivě. Móda verismu šla celým světem a získala si přívržence. Pro nemodernost verismu jest přímo příznačné, že v české opeře vzdali mu svůj hold jen dva skladatelé, zajisté ne směřů nejmodernějších: J. R. Rozkošný ve ‚Stoji‘ [...] a K. Bendl v ‚Máti Míle‘ [...]. V pravé naší moderní opeře nebylo pro verismus místa.“⁶⁴

Hudební skladatel Karel Bendl (1838–1897) v devadesátých letech 19. století reagoval jako jeden z prvních v českém prostředí na operní verismus.⁶⁵

⁶⁴ Zdeněk Nejedlý, *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi: kurs šestipřednáškový* (Praha: J. Otto, 1911), 324.

⁶⁵ Štědroň, „Verismus,“ 991.

3. LIBRETISTÉ

3.1 VÁCLAV JUDA NOVOTNÝ

Václav Juda Novotný (1849–1922) se proslavil jako hudební skladatel, překladatel a publicista. Při studiích filozofie a historie na pražské univerzitě si prohluboval hudební znalosti u hudebního kritika, teoretika, historika a skladatele Augusta Wilhelma Ambrose (1816–1876). Ve hře na housle, které se začal věnovat již v Jindřichově Hradci, se zdokonaloval pod vedením hudebního pedagoga, dirigenta, houslisty a spoluzakladatele Českého kvarteta Antonína Bennewitze (1833–1926). Mimo to se učil i zpěvu a harmonii. Stal se houslistou Prozatímního divadla, nicméně brzy post opustil a začal se věnovat literární a skladatelské činnosti. Přispíval do časopisu *Dalibor*, *Osvěta*, psal i do *Národních listů*, *Hudební revue* a do mnoha dalších. Při bojích o českou moderní hudbu stál na straně Bedřicha Smetany.⁶⁶

Důležitou složkou Novotného odkazu jsou překlady libret. Více než sto jich přetlumočil z italštiny (*Sedlák kavalír*, *Komedianti*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*), němčiny (*Máti Mila*, *Mistři pěvci norimberští*, *Bludný Holanďan*, *Tristan a Isolda*), ruštiny (*Panna Orleánská*, *Piková dáma*), polštiny (*Verbum nobile*) či francouzštiny (*Džamilé*, *Hoffmannovy povídky*, *Manon*).⁶⁷ Při svých překladech dbal na srozumitelnost českého jazyka. Libreta ale i značně předělával, tak jako tomu bylo například u Smetanových *Dvou vdov* (1874, přepracováno Václavem Judou Novotným 1892).⁶⁸ Nejenže nahradil recitativy mluvenými dialogy a přesunul konec prvního jednání, ale do již vzniklého libreta připsal nové dějství, k němuž použil hudbu z vyškrtaných částí, a tak vznikla z původně dvouaktové zpěvohry opera tříaktová.⁶⁹

Jako skladatel se Václav Juda Novotný prosadil hlavně ve vokální tvorbě. Z písňových cyklů zmiňuje *Československý hudební slovník osob a institucí*⁷⁰ například *Rozmarné romance* (1879), *Pisně lásky* (1900) a *Dumy z poroby a svobody* (1921). Václav Juda Novotný také sbíral lidové písně a upravoval je pro klavír a zpěv.

⁶⁶ Bohumír Štědroň, „Novotný Václav Juda,“ in *Československý hudební slovník osob a institucí*, eds. Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček a Gracian Čermušák (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963), 208–209.

⁶⁷ Pavel Petránek, „Čeští libretisté 19. století,“ *Harmonie*, 25. leden, 2006, <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/cesti-libretiste-19-stoleti.html>.

⁶⁸ Štědroň, „Novotný Václav Juda,“ 209.

⁶⁹ Petránek, „Čeští libretisté 19. století.“

⁷⁰ Štědroň, „Novotný Václav Juda,“ 209.

Skládal i díla pro mužské, ženské a smíšené sbory. Komorní hudbu tvořil převážně pro housle a klavír.⁷¹

3. 2 OTAKAR KUČERA

Otakar Kučera (1863–1907) byl překladatel písní, libret, autor humoresek, kupletů, kabaretních scén a v neposlední řadě zpěvák. Proslavil se nejvíce pijáckými písněmi, mezi které patří například *Hej, pivo sem!* nebo *Znáš ten kraj*. Stal se také jedním z prvních autorů kabaretních textů. Složil i dvouaktovou operu *Adelaida a Daman* (s. d.). Zřejmě k nejpovedenějším Kučerovým dílům patří libreto k opeře *Stoja* (1894), které vychází ze stejnojmenné povídky Josefa Deograta Konráda (1859–1921).⁷²

⁷¹ Štědroň, „Novotný Václav Juda,“ 209.

⁷² Bohumír Štědroň, „Kučera Otakar,“ in *Československý hudební slovník osob a institucí*, eds. Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček a Gracian Černušák (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963), 781.

4. KOMPARACE LIBRETA *STOJA* S PŘEDLOHOU

Jak už jsem zmínila výše, k jednoaktové opeře *Stoja* Josefa Richarda Rozkošného napsal libreto Otakar Kučera. Zpěvohra byla uvedena poprvé 6. června 1894 v Národním divadle za režie Františka Adolfa Šuberta (1849–1915) a pod taktovkou Adolfa Čecha (1841–1903),⁷³ přičemž povolení ku provozování získala prvního června téhož roku za podmínky, že vojáci nevystoupí v přesných rakouských uniformách (viz příloha). Pro operní zpracování *Stoji* se stala předlohou stejnojmenná povídka Josefa Deograta Konráda uveřejněná v květnovém sešitu ilustrovaného měsíčníku *Květy* v roce 1892.⁷⁴

Exemplář libreta, se kterým ve své komparační analýze níže pracuji, se nachází v Hudebním archivu Národního divadla v Praze a byl vydán v roce 1894 nákladem Aloise Hynka (1842–1909), pražského nakladatele a knihkupce. Vzhledem k tomu, že se v tomto konkrétním exempláři nachází značné množství vpisků a poznámek, se jedná nejspíše o režijní knihu.

4.1 ČASOPROSTOR

Děj povídky se odehrává brzy po posledním hercegovském povstání⁷⁵ ve Fojnici, v malém, nepatrném místě, ležícím v údolí, obklíčeném ze všech stran příkrými kopci a horami, na cestě mezi Gackem a Nevesinjí.⁷⁶ V libretu není oproti předloze žádný časový posun, jelikož je na první straně uvedeno, že se děj odehrává za posledního povstání v Bosně a Hercegovině, tedy v roce 1882. Místo pak zůstává stejné s tím rozdílem, že není nikde uveden název obce.

V Konrádově povídce se dějištěm stává převážně Stojina kuča,⁷⁷ ve které se odehrává značná část příběhu. V závěru povídky se dějiště přesouvá do jiného stavení, ve kterém leží Štěpán. Zatímco se úvod povídky zaměřuje na fyzický popis hlavní hrdinky *Stoji*, libreto pomocí scénických poznámek určuje prostředí a atmosféru scény, jejíž vzhled je na první straně libreta uveden. Na jevišti tak stojí vpravo pod zelení stromů chata Pankarovičova s loubím, vlevo jiná opuštěná chata, v pozadí

⁷³ „*Stoja*“, Archiv Národního divadla, přístup 15. srpna 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/3035>.

⁷⁴ Josef Deograt Konrád, „*Stoja*“, in *Květy* 14, č. 5 (květen 1892): 521–529.

⁷⁵ Myšleno povstání v Bosně a Hercegovině roku 1882. Jednalo se o vzpouru srbského a muslimského obyvatelstva vůči rakousko-uherské okupační správě.

⁷⁶ Konrád, „*Stoja*“, 521.

⁷⁷ „*Kučou*“ je myšleno v srbochorvatském prostředí jakékoliv stavení.

skalina, po níž se mezi keři vine vzhůru stezka. Ze skály prýští pramen. Samotný začátek opery se odehrává v době, kdy se chýlí k večeru.⁷⁸ Konkrétnější představu o atmosféře opery poskytují i režijní poznámky, z nichž je možné se dozvědět například fakt, že se v průběhu třetí scény objevují červánky, které pak mizí na konci scény páte. V sedmé scéně je zase uveřejněn pokyn, aby se nebe s mraky stmívalo. Pro zvýšení dramatickosti jsou v předposlední scéně použity i blesky a hromobití, které přechází po dvou zahřměních v silnou bouři. Režisér František Adolf Šubert v textu přímo podtrhl pasáže, při kterých se má tak dít. První blesk a slabé zahřmění přichází při vyslovení Štěpánových slov adresovaných ke Stoji: „[...] pověz mi a – můžem šťastni býti.“ Druhý blesk a silnější zahřmění zazní při následné odpovědi Stoji: „Já miluji tě, chci být tvá!“, tedy v momentě, kdy Stoja plně přiznává, že miluje Štěpána, přestože je vdaná za Aleksandra Pankareviče. Posléze se rozpoutá silná bouře. V následující scéně číslo devět se začíná dle režijních poznámek upokojuvat počasí a jasnít se. I když se zdá atmosféra klidná, přichází tragická smrt Stoji rukou Aleksandra Pankaroviče.⁷⁹

4. 2 POSTAVY

V opeře vystupuje oproti předloze větší množství postav. Zatímco v povídce Josefa Deograta Konráda promlouvá Stoja, Štěpán, Aleksandr a bezejmenní vojáci, libreto je obohaceno o postavu Stojiny matky, které se dostalo v podstatě velikého prostoru, přítele Štěpána, desátníka a hercegovské ženy a dívky. V následující části se zaměřuji na libretistické hrdiny a kompromituji je s jejich předlohou. Sleduji také jejich psychologickou motivaci vývoj a případné odchyly v jednání.

Stoja je v povídce po fyzické stránce vykreslena jako mladá sličná devatenáctiletá či dvacetiletá žena s dlouhými spletenými černými vlasy. Ve zpěvohře ji ztvárnila tehdy pětadvacetiletá Růžena Maturová (1869–1938), která předloze vzhledově odpovídala. V libretu ovšem bližší vnější charakteristika protagonistky není uvedena.

Jestliže se shodovaly vnější rysy hrdinky Stoji v novele i v libretu, nelze totéž říci o její vnitřní charakteristice, respektive o její bližší psychologické motivaci. V obou případech, tedy v libretu i v povídce, je Stoja vykreslena jako milá, všemi oblíbená a pečující žena snažící se zachovat věrnost svému muži. Ve zpěvohře dle své

⁷⁸ *Národní divadlo Hudební archiv*, fond Národního divadla (Pnd), sign. H 222/L5, Stoja.

⁷⁹ *Ibid.*

matky trpí steskem po svém manželovi Aleksandru Pankarevičovi, který pobývá mimo domov, avšak jedná se o pouhou matčinu domněnku. Samotná protagonistka odloučením od svého muže žádným způsobem nestrádá ani v libretu, ani v jeho předloze. Největší rozkol mezi operou a její předlohou spatřuji ve způsobu, jakým Stoja ve svém nitru pocítuje náklonnost přerůstající postupně v lásku ke Štěpánovi. Zatímco v povídce je prokreslen niterný boj mezi klíící láskou a zachováním věrnosti k manželovi, Otakar Kučera se procesem vznikající lásky milenců příliš nezabývá, a tak pozbývá operní Stoja psychologické prokreslenosti a recipient si stěží může utvořit úsudek o morální ceně obou postav. Na tuto skutečnost upozornila ostatně i recenze uveřejněná v *Národních listech* dne 8. června 1894, kterou se v jedné z následujících kapitol podrobněji zabývám.

Sympatie ke Štěpánovi projevuje povídková Stoja již od začátku vyprávění. Při Štěpánových důvěrnějších osloveních se červená, ale po sblížení se s četařem pocítuje první větší rozkol ve svém nitru: „Ozvala se v ní pojednou tužba po něčem lepším, co jí hned opřádalo luznými sny, ale to bylo již vzdáleno, nepřístupno, pomyslí si, že to bylo ztraceno od toho okamžiku, co se stala Pankaričovou ženou.“⁸⁰ Po ukradeném polibku není Stoja na Štěpána příkrá, jak původně zamýšlela, ale je jí ho líto. Když se se Štěpánem rozloučí, uvědomí si city, které k němu chová: „[...] četař Štěpán přišel, usmál se několikrát na ni, zalichotil jí sladkými slovy, a v nitru jejím pojednou vyklíčil neznámý sladký cit, vroucí náklonnost, láska...“⁸¹ Od tohoto momentu se Stoja již nebrání svým citům, nepotlačuje je, těší se na shledání s nemocným Štěpánem a důvěrně ho oslovuje. I přes zákaz navráťivšího se manžela se vydává varovat četaře před plánovaným útokem a jde za Štěpánem. Podává mu pušku a zamýšlí se vrátit zpět do své kuči, ale nakonec se rozhodne s ním zůstat, když uvidí, v jak bídém stavu je. Opět se potýká s niterným svárem lásky a manželskou oddaností. Na okamžik se zdá, že zvítězila oddanost k manželovi, to když Stoja prosí, aby Štěpán po jejím druhovi nestřílel. Nakonec je Stoja probodnuta Aleksandrem a z posledních sil vztahuje za sebe proti Štěpánovi ruce. Spisovatel má tak prostor nechat čtenářům otevřenou otázku: „Chránila [Stoja] Štěpána před svým mužem anebo muže svého před puškou četařovou?“⁸²

⁸⁰ Konrád, „Stoja“, 523.

⁸¹ *Ibid.*, 525.

⁸² *Ibid.*, 529.

V libretistické úpravě se postupuje přímočařeji. Stoja si všímá zprvu ostatních hostů více než Štěpána, když se s ním sblíží, odmítá jeho milá slova s tím, že je počestná žena. Zaujme ji sice nabídka od četaře na společně strávený šťastný život, ale přesto ho po vynuceném polibku bodne dýkou. Svůj přehnaný čin si začne pak o samotě vyčítat, a když se dozví, že ji Štěpán neudal, přiznává si v árii ve scéně pět, že k němu cítí silnou náklonnost. Po následující patetické žádosti o odpuštění mu vyznává svou lásku: „Chci ráda s tebou jít do domova. / Já miluji tě, chci být tvá!“⁸³ I při závěrečném střetu Aleksandra a Štěpána není pochyb o tom, ke komu a jaké city Stoja chová, a to i přes to, že uchrání svého muže od milencovy střely.

Z výše uvedeného je tedy zřejmé, že zatímco nitro povídkové Stoji se fluidně pohybuje ve sféře plně přiznávané lásky a potlačované lásky ke Štěpánovi, v libretu by se daly vnitřní pocity Stoji shrnout osou předstíraná lhostejnost – zalíbení – láska ke zmiňovanému četařovi.

Štěpán, oslovovaný Stojou Jovan, je v povídce popisován jako mladý, malý, útlý člověk nemající příliš velkou fyzickou sílu a neoplývající ani přílišnou krásou. Často si pokrucuje se svými krátkými hnědými knírky, stále se usmívá, chová se ke Stoje, kterou frekventovaně jakožto četař nosící uniformu rakousko-uherské okupační správy navštěvuje, mile, něžně a pozorně, má ji upřímně rád. Vypravěčem je dále zmíněno, že v blízkosti Stoji je Štěpán „[...] měkký jako máslo a sladký jako med.“⁸⁴ Stydlivým zůstává pouze do té doby, než podlehne silným emocím a pod jejich návalem svou milou políbí, nicméně se za své chování ihned kaje. V libretistické úpravě se rakousko-uherský uniformovaný četař domůže polibku, aniž by dbal na Stojiny výhrůžky. Tímto aktem se tedy významně odlišuje od své předlohy, pozbývá něžnosti a jakéhosi delikátního chování. Svou upřímnou lásku ke Stoje prokazuje, když na dotazy svých kamarádů odpovídá, že se zranil sám, přičemž ve skutečnosti ho nožem bodla Stoja. Fyzickým vzhledem se představitel Štěpána Vladislav Florjanský (1854–1911) své povídkové předloze pouze částečně přibližoval, ovšem ve své době byl velmi oblíbený, a proto byl i přes vzhledové nesrovnalosti obsazen do role. Sice disponoval štíhlou postavou, nebyl však malého vzrůstu. V době premiéry *Stoji* bylo Florjanskému již čtyřicet let, a i když není v povídce nikde zmíněn přesný věk Štěpána, čtenář pouze ví, že je četař mladý, nelze jeho představitele, alespoň s ohledem k jeho pětadvacetileté kolegyni ztvárnující Stoju, považovat za mladého. Florjanský tedy, jak už bylo

⁸³ Pnd H 222/L5, 19.

⁸⁴ Konrád, „Stoja,“ 522.

uvedeno výše, neodpovídal povídkové předloze, ale naplňoval představu lyrického tenoru, který se vyznačuje vyrovnaností hlasu, klenutím melodie a důrazem na tvoření tónu. Psychologicky hlubší vztahy povídky v libretu odpadly, a proto byl tento typ tenoru adekvátní.

O padesátiletém manželovi Stoji Alexandru Pankarevičovi se čtenář dozvídá již na začátku povídky. I přes svůj pokročilý věk, který potvrzují našedivělé svislé kníry, se zúčastnil hercegovinského povstání, ale posléze byl nucen utéct před vítězíci protistranou. Když se objeví ke konci povídky ve Fojnici, touží po pomstě, kterou hodlá vykonat se svými kumpány na místních četařích. Se Stojou mluví příkře, drsně, stále se kaboní. Při závěrečném střetu se Štěpánem a Stojou podléhá horkokrevnosti i žárlivosti a svou ženu probodne nožem. Svůj čin si zřejmě následně uvědomuje, neboť se nesnaží už ani zabít Štěpána, kvůli kterému původně přišel, ale pouze strnule hledí na svou umírající ženu. Ve zpěvohře se divák s postavou Aleksandra setkává až v šesté scéně, do té doby jsou o něm uváděny pouze zmínky jakožto o manželovi Stoji. Pankarevičův charakter je ve zpěvohře totožný s předlohou. Jelikož není v povídce podrobně popsán Aleksandrův fyzický zjev, lze říci, že jeho ztvárnitel František Hynek (1837–1905) plně odpovídal předloze už jen svým, v době premiéry opery, pokročilejším věkem.

Postava Stojiny matky vznikla pouze pro potřeby libreta, jelikož tradiční obsazení opery vyžaduje vytvoření kontrapozic. Tenor je obsazován do rolí milovníka. Nižší hlas, baryton nebo bas, náleží většinou jeho konkurentovi či autoritativní postavě. Ženské hlasy fungují na podobném principu. Sopranové party patří primadoně či milovnici a nižší hlas, alt nebo mezzosoprán, starší osobě, rádce či konkurentce primadony. Ve veristických dílech je však často obsazován do první ženské role mezzosoprán, aby zdůraznil charakter *femme fatale*, jako například v opeře *Carmen*, nicméně zpěvohra *Stoja* zachovává tradiční rozvržení hlasů, a proto, jak už bylo zmíněno výše, bylo nutné vytvořit postavu matky.

V úvodní scéně Stojina matka supluje roli vypravěče a seznamuje diváky se situací ve vesnici, přičemž podává zprávu i o Štěpánových citech ke Stojce: „A postřehla jsem, dítě, kolikrát, / že jeden z nich vždy vroucně k tobě zírá.“⁸⁵ V povídce pak těmito dvěma veršům zhruba významově odpovídá věta: „[...] Stoja vábila ho [Štěpána] mnohem více nežli sebe chutnější káva a nežli pohovnění pod jejím nízkým,

⁸⁵ Pnd H 222/L5, 4.

zakouřeným krovem.“⁸⁶ Důležitý výstup má taktéž ve scéně IV, kdy své dceři podává informaci o zraněném Štěpánovi. Z chování pobožné stařenky vyzařují obavy o Stoju, pro kterou chce jen dobro. Pojímá podezření, že její dcera chová city k mladému četařovi, ovšem své domněnky si nechává pouze pro sebe. Během celé opery se matka objeví jen ve čtyřech scénách, často vystupuje se sborem žen a nebo vojínů.

Zmíněný sbor žen plní podobnou funkci jako stařenka. Avšak zatímco Stojina matka seznamuje diváky s místními poměry – „Váš veselý zpěv již tu nezaznívá, / však jiný bujný rej zde denně bývá. / Zde bavívá se vojínů těch četa.“,⁸⁷ sbor přibližuje atmosféru místa s lokálním koloritem: „Černé mraky nebe zahalily [...]“.⁸⁸ Díky ženskému sboru se recipient dozvídá přímo z textu momentální stav počasí i denní dobu, ve které se odehrává děj a které ho zároveň podkresluje, aby nenastala iluze bezčasí. Je pravděpodobné, že sbor nesl lokální kolorit i pomocí kostýmu, avšak tuto domněnku se mi nepovedlo pro absenci obrazových materiálů potvrdit. Tanec, další výrazový prostředek posilující lokální kolorit, je ve zpěvohře potlačen.

Mužský sbor ve scéně III svým zpěvem ukotvuje pozici předestřených vojenských kulis opery, to když zpívá píseň s odvodovou tematikou *S bohem, moje děvče zlaté*. Píseň je rozdělena do dvou slok po osmi verších, přičemž každý lichý má osm slabik a každý sudý sedm. Verše se vyznačují výrazovou lehkostí a libozvučností. Mají otevřené závěry, a proto jsou vhodné ke zpěvu. V dalších nemnohých výstupech se již tak výrazně mužský sbor neprojeví.

Postavy Štěpánova přítele a desátníka se ve zpěvohře příliš často neobjevují, a proto je nepodrobují bližšímu rozboru.

4.3 JAZYK

V jazykovém rozboru sleduji mimo jiné počet a délku veršů, druhy rýmů a míru jejich shody. Zaměřuji se na případné využití básnických prostředků v libretu, pozici slovesa ve verši a otevřenost slabik. S posledním jmenovaným částečně souvisí i libozvučnost či kakofonie výsledného celku. Opomenuta není ani očekávaná příznakovost jazyka vzhledem k tomu, že se jedná o vojenský žánr s milostnou zápletkou. Poznatky kompromitují s povídkovou předlohou.

⁸⁶ Konrád, „Stoja,“ 522.

⁸⁷ Pnd H 222/L5, 3.

⁸⁸ Ibid.

Jednotlivé promluvy postav se od sebe liší a obsahují nepravidelný počet veršů. Nejčastěji jsou využívána čtyřverší, trojverší, dvojverší, v dialozích dokonce samostatné jednoveršové úseky snažící se co nejdříve zachytit běžnou mluvenou řeč, naopak v lyrických pasážích se uplatňují víceveršové strofy. Celkem dvacet devět veršů pojímá Stojina árie *Jest živ, jest živ, zda věřit mám?* ze scény V, a stává se tak nejdelší v celé zpěvohře.

Podle funkce, kterou zastupují jednotlivé verše v textu, se mění počet jejich slabik. V dialozích se často uplatňují jednoslovné či dvouslovné výkřiky s malým (dva, tři, čtyři, pět) počtem slabik. Ve sborovém partu a v lyrických pasážích, jako například ve Stojině árii ve scéně V, v úvodním partu ženského sboru *Černé mraky nebe zahalily* či při Štěpánově vyznání, se počet slabik oproti dynamickým úsekům až zdvojnásobí. Následná tabulka uvádí počet slabik veršů ve vybraných replikách, přičemž zohledňuje i jejich funkci v textu.

Tabulka 1: Počet slabik

Postava	Funkce repliky	Verš	Počet slabik
sbor žen	popis atmosféry	<i>Černé mraky nebe zahalily,</i>	10
Stojina matka	popis místních poměrů	<i>Zde bavívá se vojínů těch četa.</i>	11
Štěpán	vyznání	<i>Já zavedl bych tebe do domova;</i>	11
Stoja	část dialogu	<i>S vojíny.</i>	3
Aleksandr	část dialogu	<i>Co pravíš?</i>	3
Stoja	část dialogu	<i>O vrať se zpátky.</i>	5

Rýmy se nejčastěji vyskytují v lyrických pasážích libreta, v celém díle nejsou někdy přítomny z důvodu citových pohnutek v krátkých dialozích, i když i je se snažil libretista zapracovat do vzniknuvších rýmů. Mnohdy je využito sdruženého, střídavého či přerývaného rýmu, obkročný rým se prakticky v libretu nevyskytuje. Co se týče míry shody jednotlivých rýmů, libreto pracuje nejčastěji s přesným rýmem (např. sám – mám, žena – změna) díky častému využívání dvouslabičných slov na konci verše. Bohatý, absolutní a gramatický rým je již méně často zastoupen, i když

právě s posledním zmíněným souvisí pozice slovesa ve verši, které je často umístěno na konci verše tak, aby mohl jednoduše vzniknout rým už jen použitím stejné slovesné osoby v rýmu následujícím. Objevuje se i rýmové echo (vkrádá – ráda).

V následující tabulce je názorně uvedena část Štěpánova výstupu *Já zavedl bych tebe do domova* ve scéně II a část Stojiny árie *Jest živ, jest živ, zda věřit mám?* zastupující lyrické pasáže opery. Uvádím též část dialogu mezi Stojou a Štěpánem, který touží po polibku, a Stojou a Aleksandrem, když ho žena žádá, aby ušetřil vojíny. Zmíněné dialogy obsahují vysokou dynamičnost, a proto se vždy nerýmují.

Tabulka 2: Rýmy

Postava	Replika	Rým
Štěpán	<i>Já zavedl bych tebe do domova;</i>	-
	<i>Tam v dáli v krásné zemi víska leží</i>	a
	<i>a domek můj se bělá na pokraji,</i>	b
	<i>kol něho potok lučinou si běží,</i>	a
	<i>v němž drobné rybky vesele si hrají.</i>	b
	<i>Až v okno se mi vinná réva vkrádá</i>	c
	<i>a slyšíš vůkol ptačí písně všude.</i>	d
	<i>O Stojó moje, měj mě trochu ráda,</i> <i>v tom bílém domku naše štěstí bude.</i>	c d
Stoja	<i>Jest živ, jest živ, zda věřit mám?</i>	a
	<i>A pravil, že se ranil sám;</i>	a
	<i>proč těžce tak jsem hřešila?</i>	b
	<i>Já při smyslech jsem nebyla –</i>	b
	<i>a přece cítím na ústech</i> <i>ten polibek a žhavý dech.</i>	c c
Štěpán	<i>Ó dej se zlíbat, Stojó předrahá!</i>	a
Stoja	<i>Je velká, pane, tvoje odvaha.</i>	a
Štěpán	<i>Já zmirám touhou po tvých sladkých rtech.</i>	b
Stoja	<i>Ó prosím tebe, samotnou mě nech!</i>	b
Štěpán	<i>Pak polibek si mocí musím vzít!</i>	-
Stoja	<i>Jsem proti moci dobře chráněna,</i>	c
	<i>a všeho schopna, jsem-li znectěna!</i>	c

Stoja	<i>Teď není času, nemůže tak býti, já zmirám hrůzou, co se bude dít. Což nemáš žádné s nimi smilování?</i>	a a b
Aleksandr	<i>S kým?</i>	-
Stoja	<i>S vojíny.</i>	-
Aleksandr	<i>Mně nenapadne ani.</i>	b

Již z předložené tabulky je zřejmé, že se v libretu objevují zavřené i otevřené závěry veršů. Otevřené, končící na nízkou samohlásku, tedy na „a“, jsou vhodnější pro zvuknost zpěvu oproti zavřeným, končícím na vysoký vokál, tedy nejčastěji na „í“. Díky četným vokálům nezní lyrické části kakofonicky, ale libozvučně. S přibývajícím konsonantností klesá i míra eufonie. Tento jev lze spatřit převážně ve výkřicích během promluv. Jejich závěry pozbývají zpěvnosti: „Ta rána její měla stihnout hrud!“⁸⁹

Tropy jsou využívány v celém libretu pouze příležitostně, přičemž je použito nejčastěji anafor (kdy v nivách teplým dechem květy budí / kdy po paprsků jeho zlatém jase), inverze (Stojo předrahá), přesahů (Nuž dobrou noc, mír snes se svatý / sem s výše nebes v obě chaty) a epizeuxí (Já? – Já dřímala). V libretu lze z dalších tropů nalézt řečnickou otázku (Jest živ, jest živ, zda věřit mám?) a enumeraci. Apoziopese, tedy neukončená výpověď, se v textu nevyskytuje.

Druhou složkou básnického jazyka jsou figury, které mají za účel ozvláštnit dílo. I když se v případě *Stoji* jedná o jednu z veristických zpěvoher, pro něž je charakteristické úsilí o co největší přiblížení se skutečnosti ve všech aspektech, a tedy i v jazykové rovině, jsou v libretu použity básnické figury, i když ne v tak vysokém množství jako u jiných druhů oper. Mezi básnická ozvláštnění aplikovaná v Kučerově libretu patří relativně hojně využívaný epiteton (němý pramen, sladké rty), metafora (pramen spásy), metonymie (ústa povídají) a personifikace (potok běží). Dále libretista použil četné perifráze, za jejichž příklad uvádím tu v partu vojínů ve scéně III: „[...] a spánek sladký, plný krásy, / jenž divem ducha, tělo léčí, / jim usídlí se tiše v řasy.“⁹⁰ Hyperbolu (zmirám touhou) vyslovil Štěpán ve scéně II při dychtivosti po Stojině políbení. Eufemismu si recipient může povšimnout v Aleksandrově verších, když mluví o zabití vojáků: „[...] uspíme je / [...] / zas všechny na věčnost.“⁹¹

⁸⁹ Pnd H 222/L5, 20.

⁹⁰ Ibid., 12.

⁹¹ Ibid., 16.

V libretu se uplatňuje i smyslové vnímání. Nejvýraznější je ve Štěpánově lyrické promluvě *Já zavedl bych tebe do domova* ve II. scéně. Sedmnáctiveršový part cílí primárně na zrak za pomoci barev. Dvakrát je zmíněna bílá barva symbolizující čistotu a klid domova, zlatá představuje úrodné lány pole a rudá dozrávající ovoce. Níže připojuji celý zmiňovaný výstup.

Já zavedl bych tebe do domova;
Tam v dáli v krásné zemi víska leží
a domek můj se bělá na pokraji,
kol něho potok lučinou si běží,
v němž drobné rybky vesele si hrají.
Až v okno se mi vinná réva vkrádá
a slyšíš vůkol ptačí písně všude.
O Stojó moje, měj mě trochu ráda,
v tom bílém domku naše štěstí bude.
Dál vidíš, jak se vlní zlaté klasy,
jež pro kosu již rychle dozrávají,
a blízké stádo věští zvonců hlasy,
jež z stínu stráně sem až dolétají,
A vidíš, jak se táhne stromů řada,
jim na větvích se pyšní plody rudé.
O Stojó moje, měj mě trochu ráda,
a toto všechno ihned tvoje bude.⁹²

Odpovídající výstup v povídkové předloze postrádá na první pohled smyslové vnímání a je shrnut v jedné větě: „Prosil bych tě při tom, abys byla mojí žínkou a vedl bych si tě šťasten do lepšího domova, do krásných, tichých Čech –“⁹³ Ovšem jak již bylo uvedeno výše, slovo „tichý“ je jedním z významů bílé barvy v libretu. Slovo „Čechy“ může zase evokovat úrodnost české půdy obsažené v libretistickém spojení „zlaté klasy“ a „plody rudé“. Libreto tedy v této části důmyslně vychází ze své předlohy a slovně ji rozvíjí a obohacuje.

V převážně nepříznavém spisovném dobovém jazyce libreta se objevují mnohdy deminutiva (andělíček, matička), zdobněliny, často zásluhou Štěpána, který sladce promlouvá ke Stojě, ale i Stojiny matky. Vojenský slang není používán, a to i

⁹² Pnd H 222/L5, 8.

⁹³ Konrád, „Stoja,“ 523.

přes to, že vojenská tematika tvoří důležitou složku opery. Povídka je rovněž napsána nepříznačným spisovným dobovým jazykem. Štěpán nepoužívá, na rozdíl od svého libretistického protějšku, ve své promluvě téměř žádné zdobné výzdoby. Stojiny promluvy v povídce jsou občasné zatíženy hercegovinským dialektem (devojka, gospodin). Vytvoření exotismu v opeře je ponecháno pouze na hudbě, scénografii a kostýmu. Ani sborové výstupy tradičně disponující vysokou mírou lokálního koloritu nevykazují známky dialektu.

5. KOMPARACE ČESKÉ *STOJI* a *MÁTI MÍLY* S ITALSKÝM *SEDLÁKEM KAVALÍREM* A *KOMEDIANTY*

Jak je již patrné z názvu kapitoly, níže uvedený text se zabývá krátkou komparací čtyř oper, dvěma českými veristickými pokusy a dvěma zpěvohrami představující vrcholný italský verismus. Analyzuji časoprostor, děj, konstelaci postav a jazyk, přičemž sleduji, zda jsou naplněny veristické ideály.

Děj jednoaktové opery *Sedlák kavalír* je zasazen do prostředí nejmenované vesnice na Sicílii v době Velikonoc. Rok, ve kterém se příběh odehrává, není nikde přímo uveden, ale lze předpokládat, že se jedná o rok 1880, tedy dobu, ve které vznikla předloha opery *Sicilské povídky* Giovanniho Vergy. Jinak tomu je u *Stoji a Matky Mily*. Jak už jsem zmínila výše, dějištěm *Stoji* se stala hercegovinská vesnice za posledního tamějšího povstání v roce 1882, v *Máti Mile* je uvedeno, že se děj zpěvohry odehrává v roce 1895 v malém přístavním městě na ostrově Kypr. Zcela jinak tomu je u Leoncavallových *Komediantů*, v jejichž textu není uvedeno ani místo, ani doba. Z mimouměleckých zdrojů se lze však dozvědět, že námětem pro nejúspěšnější Leoncavallovu operu byl zločin ze dne 15. srpna 1865 spáchaný v obci Montalto v provincii Kalábrie vyšetřovaný skladatelovým otcem.⁹⁴ Skladatel a libretista v jedné osobě tak vycházel při výběru námětu v souladu s veristickým proudem, který kladl důraz na co nejrealističtější zachycení skutečnosti.

Všechny čtyři komparované zpěvohry odpovídají verismu rychlým dějovým spádem, který je podpořen vysokou dialogičností a krátkým rozsahem libreta. *Sedlák kavalír* obsahuje dvanáct výjevů, *Máti Mily* deset stejně jako *Stoja*. Leoncavallovi *Komedianti* disponují šesti delšími scénami a prologem, který se stal prohlášením verismu. Poslední zmiňovaná opera byla původně komponována na rozdíl od ostatních jako dvouaktová, nikoliv o jediném dějství, i když se ve mnoha pozdějších nastudováních proměnila na jednoaktovou.

Ústředním motivem veristických oper se stala láska, násilí a smrt. Ve všech sledovaných zpěvohrách se tyto složky dramatického dění objevují. *Stoja* se zamiluje do četaře Štěpána, a zemře rukou svého manžela; v *Sedláku kavalírovi* svádí Lola svého bývalého snoubence Turidda, který jí podlehne, je vyzván na souboj a probodnut

⁹⁴ Brigitte Regler-Bellinger, Hans Winking a Wolfgang Schenck, *Opera: velká encyklopedie*, 209.

svým sokem; v *Komediantech* umírají kvůli své lásce vinou žárlivého muže postavy hned dvě – milenci Nedda a Silvio; odlišná situace je v případě *Máti Mily*. Titulní postava zastřelí manžela své dcery Vidry, aby jí dopřála štěstí s vrátivším se domněle zemřelým milencem Nuniem. Matka Míla tedy nebere do ruky zbraň z důvodu žárlivosti či afektu, jako je tomu u zbývajících zpěvoher, ale uvědomuje si důsledky svého konání.

S rychlým dějovým spádem veristických oper také souvisí nízký počet vystupujících sólistů. Ve sledovaných operách jich bylo obsazeno pět či šest. Každá z oper pracuje s již výše zmíněnými tradičními kontrapozicemi v obsazení, i když Leoncavallovi *Komedianti* jen částečně, jelikož je přítomen pouze jeden ženský hlas. Ve veristických dílech se může objevit i postava femme fatale, pro níž je psán mezzosopranový part. Za osudovou ženu lze označit Lolu ze *Sedláka kavalíra*, která se chová svůdně ke svému bývalému snoubenci, i když je sama již vdanou ženou. A právě ona je příčinou souboje, ze kterého Turiddu, její mileneček nevyvázne živý. Ve zbylých třech operách se femme fatale nevyskytuje. Svá tvrzení dokládám níže uvedenou tabulkou.

Tabulka 3: Hlasové obsazení

Opera	Role	Hlas
Sedlák kavalír	Santuzza, mladá selka	soprán
	Turiddu, její snoubenec	tenor
	Lucia, jeho matka	alt
	Alfio, povozník	baryton
	Lola, jeho žena	mezzosoprán
Komedianti	Canio, principál komediantů	tenor
	Nedda, jeho žena	soprán
	Tonio, komediant	baryton
	Peppe, komediant	tenor
	Silvio, mladý sedlák	baryton
Stoja	Aleksand Pankarovič	bas
	Stoja, jeho žena	soprán
	Štěpán, četař	tenor

	Stojina matka	mezzosoprán
Máti Míla	Padrone Thoma Minon	baryton
	Gaeon, krčmář	bas
	Nunio, námořník	tenor
	Máti Míla	mezzosoprán
	Vidra, její dcera	soprán

Do popředí staví verismus často postavy z nižších sociálních vrstev (název *Komedianti* je sám o sobě vypovídající, stejně jako *Sedlák kavalír*, Stoja bydlí na vesnici v hercegovinské kuče a Vidra se svou matkou Mílou pochází z chudých poměrů). Zcela zásadní role náleží ženám (v *Komediantech* Nedda, v *Sedláku kavalírovi* Lola a Santuzza, titulní role Stoja, Máti Míla).

Lokální kolorit je hudebně proveden v *Sedláku kavalírovi* prostřednictvím sicilských lidových názvuků, ku příkladu v úvodní orchestrální sicilianě. Důležitou roli má sbor, který popisuje atmosféru děje, na příklad v prvním výjevu: „Šíří se oranžů / vůně kol opojná, / skřivánčí zpěv jásá / tam v myrtoví [...]“⁹⁵ Dále je lokální kolorit výrazný v Turiddově pijácké písni *Hle, jak vínko perly metá* ve scéně devět a formanské písni Alfiově *Koník skáče vesele* ve výjevu tři.

⁹⁵ Giovanni Targioni-Tozzetti a Guido Menasci, *Sedlák kavalír*, překl. Václav Juda Novotný (Praha: Alois Hynek, 1890–1897).

6. DOBOVÉ RECENZE V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

6.1 STOJA

O začátku jevištního nacvičování jednoaktové opery *Stoja* informovaly *Národní listy* 28. května 1894. Během týdne proběhly dvě zkoušky s orchestrem a hlavní zkouška před premiérovým uvedením plánovaným původně na pondělí 4. června 1894, avšak pro nemoc protagonistky musela být premiéra odložena. Nakonec byla provedena o dva dny později spolu se *Symfonií c moll* Karla Weisse (1862–1944).⁹⁶ Večerní program doplnila taktéž opera Viléma Blodka (1834–1874) *V studni*.⁹⁷

Režisér František Adolf Šubert, druhý ředitel Národního divadla, obsadil do role Alexandra Pankaroviče Františka Hynka, který byl v té době již zkušeným zpěvákem a prošel si řadou německých jevišť. Působil v Kolíně nad Rýnem (1860) či ve Stuttgartu (1862–1863). Od roku 1883 se stal basistou se zvučným a jadrným hlasem v ansámblu Národního divadla.⁹⁸ Sopranistka Růžena Maturová zpodobnila postavu Stoji. První roli získala v Národním divadle v roce 1892 jako Santuzza v opeře *Sedlák kavalír*, což znamená, že při ztvárnění protagonistky Stoji měla již zkušenosti s veristickou operou.⁹⁹ Do role Štěpána byl obsazen Vladislav Florjanský, vlastním jménem Florian Kohmann. Angažmá v Národním divadle získal v roce 1887. V 90. letech 19. století pro svůj lyrický tenor s rozsahem d–b¹ patřil k nejlépe placeným sólistům ansámblu. Stejně jako zmiňovaná Růžena Maturová měl zkušenost s nastudováním veristické opery *Sedlák kavalír* (Turiddu), navíc pak i s Leoncavallovými *Komedianty* (Canio).¹⁰⁰ Postavu matky, která vznikla pouze pro účely operního provedení, ztvárnila Marie Klánová-Panznerová (1865–1956). Roli dostala nejen díky svému silnému a zvučnému mezzosopránovému hlasu, ale i díky korpulentní postavě. Těmto dvěma složkám, totiž hlasu postupně přecházejícím do altového rejstříku a otlému vzezření, vděčila předčasně v Národním divadle za role

⁹⁶ Je možné se setkat i s variantou příjmení Weis. *Symfonie c moll* obsahuje čtyři věty: 1) *Moderato*. *Allegro con fuoco*. 2) *Marcia funebre*. 3) *Allegro vivo*. 4) *Allegro vivo*. Premiérově byla uvedena spolu se *Stojou* 6. června 1894.

⁹⁷ Vlastním jménem Vilém František Plodek. Jedná se o komickou zpěvohru o jednom jednání složenou na libreto Karla Sabiny.

⁹⁸ Vlasta Reittererová, „Hynek, František,“ in *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, ed. Jitka Ludvová (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006), 220–222.

⁹⁹ „Růžena Maturová,“ Archiv Národního divadla, přístup 22. června 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3089>.

¹⁰⁰ Vlasta Reittererová, „Florjanský, Vladislav,“ in *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, ed. Jitka Ludvová (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006), 157–159.

stárnoucích žen, královen či matek. S veristickou operou se seznámila již v *Sedláku kavalírovi* (Lucia), účinkovala i v Bendlově opeře *Máti Mila*, ve které ztvárnila titulní postavu.¹⁰¹ Role Štěpánova přítele se ujal Hynek Švejda (s. d.), desátníka Karel Pulc (1855–1932).

Dne 8. června 1894 se v *Národních listech* objevila první recenze operního představení *Stoja*. Autor Jaromír Borecký nejdříve parafrázoval obsah povídky Josefa Deograta Konráda, poté kriticky zhodnotil libreto, hudbu i výkony umělců. Podle Boreckého je předloha k libretu „[...] poutavý obrázek z okupačního území, zachycený plasticky úsečným slohem, má mnohý pěkný detail, a jen ještě tu a tam hlouběji zaříznouti, postavil by se po bok produkci italské školy veristické.“¹⁰² Co se týče zpěvnosti veršů a rozprostřenosti děje, vytvořené libreto bylo autorem článku hodnoceno kladně. Naopak nedostatky byly shledány v neuspokojivé prokreslenosti psychologické motivace postav a v přílišné teatrálnosti, a to hlavně během polibkové scény Stoji a Štěpána. Herecké výkony Jaromíru Boreckému vyhovovaly, pochválil herecké i pěvecké nadání Růženy Maturové (Stoja) a Vladislava Florjanského (Štěpán). Kritický byl k hereckému výkonu Františka Hynka představujícího Alexandra Pankaroviče. Diváckého ohlasu se dostalo dle Boreckého scéně číslo dva (polibková scéna Stoji a Štěpána), tři (vojáci nalézají zraněného Štěpána), Stojina monologu ve scéně pět (Stoja se rozhodne odprosit Štěpána) a závěrečné scéně (tragické vyvrcholení díla). Recenzent správně poznamenal, že hudba v opeře je ovlivněna Mascagniho verismem. Podobnosti spatřuje v sazbě hlasů, orchestru, motivických náznacích, v divadelním efektu a v patetičnosti. I když recenze vyznívá ve všech svých složkách spíše pozitivně, k závěru se Jaromír Borecký vymezuje proti verismu slovy: „Ten vítr, který teď z Itálie vane, není umělecky zdravý.“¹⁰³

Opera *Stoja* se v kritice uveřejněné v týdeníku *Dalibor* dočkala výrazně pozitivního hodnocení: „[...] schváliti lze úplně volbu látky i zpracování její.“¹⁰⁴ Opět je připomenut Pietro Mascagni, podle jehož vzoru byla vystavěna melodická stránka zpěvohry a instrumentace. Nicméně i přes silný vliv italského verismu dle autora článku Františka Karla Hejdy (1865–1919) vyvinul skladatel Josef Rozkošný ve stěžejních momentech zpěvohry vlastní invenci. Lokální kolorit, stěžejní znak

¹⁰¹ Jaromír Paclt a Pavel Petránek, „Panznerová, Marie,“ in *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, ed. Jitka Ludvová (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006), 382–383.

¹⁰² Jaromír Borecký, „Hudba,“ *Národní listy* 24, č. 158 (8. červen 1894), 4.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ František Karel Hejda, „Národní divadlo v Praze,“ *Dalibor* 16, č. 32–34 (30. červen 1894), 250.

veristické tvorby, recenzent přisoudil úvodu *Stoji* v partu ženského sboru *Černé mraky nebe zahalily*. Na libretu ocenil především stručnost dialogů, poutavé líčení dějů a jejich obratné střídání. „Provedení opery bylo pečlivé a vyhovovalo intencím skladatelovým i v nejmenších podrobnostech.“¹⁰⁵ V samotném závěru článku autor chválí herecké výkony, výpravu a kostýmy.¹⁰⁶

Na premiéru *Stoji* reagovalo periodikum *Zlatá Praha* 15. června 1894. Na začátku recenze připomíná autor pod šifrou O. K. děj opery. Zároveň však varuje, že zájem o *Sedláka kavalíra*, který se stal podnětem nejen pro zmiňovanou jednoaktovku, klesá, a nejspíše bude dříve či později klesat i zájem o epigonská díla. Libreto je hodnoceno recenzentem jako velmi zdařilé. Verše jsou nenucené a zpěvné. Na práci Josefa Rozkošného oceňuje recenzent bohatost melodických myšlenek, avšak vytýká práci orchestru: „Orchestr [...] často jest až příliš hlučný, hlavně vadí příliš nesmírné užití hlubokých nástrojů dechových. Toto příliš silné nanášení barev orchestrálních má za následek, že tam, kde tony ostřejší byly by oprávněny, jako při bouřce, účinek jejich selhává.“¹⁰⁷ V závěru recenze jsou opět, stejně jako v *Daliboru* a v *Národních listech*, vyzdvihnuty výkony účinkujících a režie. Dle recenzenta bylo dílo přijato obecně velmi příznivě.¹⁰⁸

Zcela odlišný charakter od již uvedených recenzí měla kritika Josefa Boleška (1868–1914) v *Lidových novinách* uveřejněná 16. června 1894. Kladně zhodnoceny byly pouze verše libreta a děj opery situovaný do jihoslovanské lokality. K hudební složce se Josef Boleška vyjádřil velmi kriticky: „Litujeme srdečně, že souzeno bylo nám setkati se s imitací Mascagniho stylu v díle skladatele českého, věkem nejpokročilejšího. Není v celé partitūře samostatné myšlenky [...]“¹⁰⁹

6.2 MÁTI MÍLA

Opera *Máti Míla* skladatele Karla Bendla a libretisty Václava Judy Novotného měla premiéru 25. června 1895 v Národním divadle. Režie se chopil Edmund Chvalovský (1839–1934) a stejně jako v případě *Stoji* se stal dirigentem Adolf Čech. I když představení bylo uvedeno v Národním divadle pouze čtyřikrát, v titulní roli se vystřídal dvě umělkyně, a to Marie Klánová-Panznerová a Anna Kettnerová (1869–

¹⁰⁵ František Karel Hejda, „Národní divadlo v Praze,“ *Dalibor* 16, č. 32–34 (30. červen 1894), 251.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Šifra O. K., „Hudba,“ *Zlatá Praha* 11, č. 31 (15. červen 1894), 371.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 371–372.

¹⁰⁹ Josef Boleška, „Česká zpěvohra,“ *Lidové noviny* 2, č. 135 (16. červen 1894), 1–2.

1960). O prvně jmenované bylo pojednáno již výše, a proto se budu na tomto místě zabývat kvalitami pouze druhé zpěvačky. Mezzosopranistka Anna Kettnerová získala angažmá v Národním divadle v roce 1894. Stejně jako Marie Klánová-Panznerová disponovala silným hlasem s podobným rejstříkem, a proto byla adekvátní náhradou za absentující umělkyni, i přesto, že nebyla tak slavná jako její kolegyně. Do role Padrona Thoma Mínona obsadil režisér Edmund Chvalovský barytonistu Františka Šíra (1863–1931), který si získal oblibu diváků po účinkování v *Komediantech* a *Sedláku kavalírovi*.¹¹⁰ Nunia, bývalého milence Vidry, ženy Thoma, již ztvárnila dle kritiky velmi solidně Růžena Maturová,¹¹¹ zpodobnil tenorista Hanuš Lašek (1860–1937). S veristickou operou měl stejně jako jeho kolega František Šír tou dobou již bohatou zkušenost.¹¹² Roli krčmáře Gaeona získal Robert Polák (1866–1926), basista, Národního divadla studující v počátcích své kariéry obor buffo basu.¹¹³ Kromě výše uvedených umělců vystupuje ve zpěvohře *Máti Míla* houf dětí a žen.

Mnoho kritik premiéry *Máti Míly* nevyšlo. Dne 28. června 1895 byla uvedena v *Národních listech* recenze zmiňované opery. Autor článku Jaromír Borecký se vůči zpěvohře vymezil již v prvních řádcích: „Nové dílo Bendlovo jest umělecký přehmat. Dvojím směrem. Že na cizí jazyk, a v jakém duchu složeno.“¹¹⁴ Uvedený výňatek dokládá recenzentovo vlastenecké cítění. Borecký v další části kritiky poukazyval na dostatek českých libretistů, s tím, že by tedy nebylo nutné přejímat libreto z ciziny. Delmarovo libreto, které přeložil Václav Juda Novotný, shledal recenzent jako produkt vzniknuvší díky módní vlně zapříčiněné operou *Sedlák kavalír*. Dle Boreckého se takovéto jednoaktovky nemohou nazývat realistickými ani naturalistickými. Své tvrzení opodstatňuje slovy: „Neboť kde přirozenost, pravda, psychologie zaměněny theatrálností, honbou po efektech, pathosem, povahopisnými šablonami a schémata, tam nelze mluvit o realismu neb naturalismu. Z toho zbývá tu nanejvýš veliká vášeň, jež neumělecky podána zvrhá se v brutálnost.“¹¹⁵ V následující části kritiky je patrná ironie autora, ať už se týká předlohy pro německé libreto, nebo shrnutí děje. I k hudební složce se Borecký vyjádřil velmi kriticky a odmítl tzv. mascagnismus:

¹¹⁰ „František Šír,“ Archiv Národního divadla, přístup 21. července 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3740>.

¹¹¹ Jaromír Borecký, „Hudba,“ *Národní listy* 35, č. 176 (28. červen 1895), 10.

¹¹² „Hanuš Lašek,“ Archiv Národního divadla, přístup 25. července 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2612>.

¹¹³ „Robert Polák,“ Archiv Národního divadla, přístup 25. července 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3255>.

¹¹⁴ Jaromír Borecký, „Hudba,“ 10.

¹¹⁵ Ibid.

„Kojíme se jen nadějí, že mistr Bendl, [...] vyprostí se záhy z této chvilkové, skoro lze říci všeevropské nákazy a bude opět naším výborným Bendlem.“¹¹⁶ V dalším odstavci však recenzent ocenil, že skladatel v celém díle pouze otrocky nenapodobuje práci Pietra Mascagniho, i když náznaky italských názvuků jsou na příklad v ouvertuře, na vysoce afektovaných místech či ve formě zpěvohry, ale vkládá do díla i vlastní invence. Autor vyzdvihl jmenovitě Nuniovu kantilénu *Ta nebes báň* a Mílin zpěv *Bůh ženě zde na světě dal*. Ke konci recenze se ještě Borecký kriticky vyjádřil k prostoru zpěvohry, respektive k obyvatelstvu, které je „[...] v podstatě podivnou smíšeninou národů, pravý to přechod mezi Evropou, Asií a Afrikou, a ještě divnější smíšeninou nejrůznorodějších vlivů kulturních, nemá žádného osobitého rázu [...]“.¹¹⁷ Ani téměř o měsíc později nezmínil Jaromír Borecký svůj názor na operu *Máti Míla* v recenzi uveřejněné 19. července 1895 ve *Zlaté Praze*.

Do časopisu *Dalibor* napsal 29. června 1895 recenzi Karel Knittl. Stejně jako Jaromír Borecký stručně shrnul nejprve děj zpěvohry, avšak na rozdíl od něj se vyvaroval ironických poznámek. Axela Delmara považuje za zdatného libretistu i přes častou dějovou nelogičnost, jakou je na příklad zasílání Nuniových dopisů pro Vidru Thomovi, a ne přímo jí. Zároveň však Knittl poukázal na drsnost a surovost libreta a označil libreta tohoto rázu za „[...] trapné epizody v dějinách vývoje hudebního dramatu.“¹¹⁸ I přes zmiňovanou brutálnost libreta recenzent dospěl k názoru, že Bendlova hudba tento trend nekopíruje, je naopak něžná a odpovídá skladatelově individualitě, a to především v předehře při partu klarinetů, v osmém výjevu při kantiléně Míly v partu anglického rohu, v devátém obrazu při zpěvu Nunia za doprovodu houslí, jež hrají pizzicato a trylky, a v árii Vidry, kterou doprovází flétna. Karel Knittl přirovnal veristický směr k převlečenému pobudovi. „Surový děj – toť onen pobuda – a hudba Bendlova, toť jeho salonní kroj.“¹¹⁹ Z recenze tedy vyplývá, že kritik na opeře *Máti Míla* oceňuje Bendlovu hudbu, přičemž skladatelské invence jsou natolik zřejmé, že převyšují kvality, dle Karla Knittla ne příliš zdařilého, libreta. V samotném závěru recenze kritik pochválil výkony všech umělců, dirigenta i orchestru.

¹¹⁶ Jaromír Borecký, „Hudba,“ 10.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Karel Knittl, „Máti Míla,“ *Dalibor* 17, č. 30 (29. červen 1895), 231.

¹¹⁹ Ibid.

6. 3 SEDLÁK KAVALÍR

Premiéra zpěvohry *Sedlák kavalír* se uskutečnila 4. ledna 1891 v Národním divadle, o osm měsíců později než italská v římském Teatro Costanzi. Představení bylo natolik divácky oblíbené, že zůstalo nepřetržitě v repertoáru Národního divadla i během první světové války až do roku 1916 a odehráno se celkem 128krát. O popularitě italského představení *Sedláka kavalíra* referuje neautorizovaný článek v *Národní politice* v předvečer premiérového uvedení zpěvohry v Národním divadle. Bakalářská práce se však pro četnost reakcí zabývá, pouze výběrem recenzí reagujících bezprostředně na premiérové představení v roce 1891. V něm účinkovala Hana Cavallarová¹²⁰ (1863–1946), sopranistka koloraturního a subretního oboru zastávající převážně komické role ve francouzských a italských dílech, jako představitelka Loly.¹²¹ Jejího milence Turiddu ztvárnil Vladislav Florjanský, o kterém bylo pojednáno výše. Turiddovu snoubenku zpodobnila Olga Paršová (1853–1941). Nadaná dramatická sopranistka disponovala zvuchým hlasem a bravurně ovládala techniku mezza voce. Její kolega Bohumil Benoni (1862–1942), barytonista italského původu představující v *Sedláku kavalírovi* Alfia, ji označil za „zpívající tragédku“. Toto pojmenování souviselo s jejím hereckým projevem vystavěným na dramatických pózách. V roce 1894 Olga Paršová odešla z Národního divadla do penze a její místo v souboru zaujala Růžena Maturová.¹²² Poslední z pěti hlavních hrdinů v *Sedláku kavalírovi* obsadila Marie Klánová jakožto Lucia. O ní bylo taktéž pojednáno výše.

Šestáho ledna publikoval v *Národních listech* svůj článek Josef Bohuslav Foerster (1859–1951). Ve své umělecké kritice připomněl postavení moderní zpěvohry, zmínil *Mefistofela* (v italském originále *Mefistofele*, 1868) Arrigo Boita (1842–1918), osobu Alberta Franchettiho (1860–1942) a konečně Pietra Mascagniho, kterému dle autora článku postačilo k proslavení několik dobrých přátel a přízeň hudebního kritika. Úspěch Mascagniho zpěvohry byl v Itálii dle Foerstera zapříčiněn dobrou reklamou a přátelskou kritikou. Vergovo dílo považuje recenzent za nevhodné k hudebnímu zpracování a dále zmiňuje, že Mascagni ve své opeře použil uzavřená čísla, pijáckou píseň, sbory a ansámby za účelem ztraktivnění díla. Hudební složka

¹²⁰ Psána též Johanna Kavallarová či Kavalárová.

¹²¹ Vlasta Reittererová, „Cavallarová, Hana,“ in *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, ed. Jitka Ludvová (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006), 93–94.

¹²² Pavel Petráněk, „Paršová, Olga,“ in *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, ed. Jitka Ludvová (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006), 383–385.

není podle Josefa Foersterů nikterak svérázná, skladatel se inspiroval národními písněmi a Giuseppem Verdim. Za velmi zdařilou scénu považuje recenzent loučení Turidda se svou matkou. Výkony všech pěti hlavních herců byly ohodnoceny taktéž kladně.¹²³

Na premiéru *Sedláka kavalíra* v Národním divadle reagoval i časopis *Dalibor*. Svou recenzi uveřejnil František Karel Hejda až 17. ledna, jelikož periodikum vycházelo pouze třikrát měsíčně. Na samotném začátku recenze vyslovil kritik zklamání. Na základě zmínek o *Sedláku kavalírovi* očekával více originální, technicky modernější dílo. Posléze zmínil tehdejší italskou produkci, která se odklání od tradice melodie a přiklání se k prvkům Wagnerovy operní tvorby. Recenzent těžce připomněl vysoké nároky publika na české skladatele oproti těm zahraničním. Druhá polovina recenze je věnována již samotnému provedení *Sedláka kavalíra*. Z původního tvrzení o neoriginalitě autor recenze upustil. Porovnal klavírní výtah Mascagniho opery s jejím jevištním provedením a dospěl k závěru, že na scéně mizí občasná nesourodost a dětinskost díla a že hudba ilustruje prudké city, jakými jsou žárlivost, vášeň nebo touha po pomstě. V následujícím odstavci Hejda uvedl řadu výtek: „Prázdnota instrumentace, která nezná skorem než primitivní kontury basu a kantileny pro každou frasi, každý výraz, neurvalost výrazu a citu a vyplývající z ní příkré, mnohdy až vyzývavě kontrastující nepoměry dojmu, posléze laciná manýra častého opakování těchže míst [...]“¹²⁴ Naopak za podařenou označil recenzent trefnou charakteristiku hlavních momentů a skladatelovu melodickou invenci. Hejda sice uznal, že skladatel zpracoval Vergovo dílo obratně, avšak libreto dle kritika stále předčilo hudební složku. V závěru podobně jako Josef Bohuslav Foerster v *Národních listech* vyzdvihl výkony sólistů i dirigenta orchestru Mořice Angera (1844–1905).¹²⁵

Velice pozitivně laděná kritika Mascagniho *Sedláka kavalíra* se objevila v týdeníku *Zlatá Praha*. Recenzent přispívající do periodika pod šifrou -ý nejprve připomněl úspěch zpěvohry v Itálii, kterého dosáhla i přes to, že dílo náleží k modernímu realistickému směru a jeho děj se neodehrává kdysi v dávné době, která je v oblibě u diváků, ale naopak v nedaleké minulosti. V kritice byly vyzdvíženy krátké, úsečné scény, které udržují pozornost diváka až do samotného konce. Mascagniho hudbu sice shledal recenzent eklektickou, což bylo přičítáno nezkušenosti mladého skladatele, nicméně ho ocenil po stránce invenční i technické. Autor recenze

¹²³ Josef Bohuslav Foerster, „Hudba,“ *Národní listy* 31, č. 6 (6. leden 1891), 3.

¹²⁴ Karel František Hejda, „Sedlák kavalír,“ *Dalibor* 13, č. 4–5 (17. leden 1891), 31.

¹²⁵ *Ibid.*

také vyslovil naději na Mascagniho další skladatelské úspěchy: „V těch směle stoupajících melodiích, v živé modulaci, v energických akcentech dramatických i v případné často instrumentaci jest přirozeně šťastný instinkt bohatě nadaného dramatika, jenž opravňuje pro budoucnost k nejskvělejším nadějím.“¹²⁶ České provedení považoval recenzent za velmi zdařilé, přičemž stejně jako ve výše uvedených kritikách pochválil účinkující sólisty Národního divadla.¹²⁷

6. 4 KOMEDIANTI

Opera *Komedianti* s hudbou i libretem Ruggera Leoncavalla byla poprvé provedena 21. května 1892 v Teatro del Verme v Miláně. Česká premiéra s překladem Václava Judy Novotného se konala 10. února 1893 v Národním divadle. Do role Neddy byla před svým odchodem do Hamburku obsazena Berta Foersterová (1869–1936), mladodramatická sopranistka. Role principála Cania se ujal Vladislav Florjanský, o kterém bylo pojednáno již výše, stejně tak jako o Bohumilu Benonim, zosobňujícím Tonia, a Františku Šírovi představujícího milence Neddy Silvia. Peppe byl ztvárněn tenoristou Karlem Veselým (1861–1904), jehož zvučný hlas disponoval značnou výdrží a velkou průrazností.¹²⁸ Do rolí venkovanů byli angažováni Karel Pulc a Hynek Švejda.

Na českou premiéru *Komediantů* reagovala o dva dny později recenze uveřejněná v *Národních listech*. Autorem byl, stejně jako v případě recenze premiéry *Sedláka kavalíra* v témže periodiku, Josef Bohuslav Foerster. Recenzent na úvod zmínil podobnost se *Sedlákem kavalírem*: „Kdo by chtěl přijít rychle k cíli, mohl by nazvat ‘Komedianty’ na ruby obráceným Sedlákem kavalírem. Tam zápas dvou žen o muže, zde dvou mužů o ženu, a konec v obou případech stejný – vražda ze žárlivosti.“¹²⁹ Dle Foerstera však Leoncavallo disponoval kvalitnějším hudebním vzděláním, nicméně ve významných rysech si jsou *Komedianti* i *Sedlák kavalír* podobní. Opera Ruggera Leoncavalla dosáhla natolik velkého úspěchu, že její autor předčil Pietra Mascagniho a sám byl považován za otce verismu. Recenzent však připomněl, že dle německého kritika Paula Marsopa (1856–1925) byli veristé odvozeni od libreta Bizetovy *Carmen*. Hybnými motivy veristické opery jsou

¹²⁶ Šifra -ý, „Hudba,“ *Zlatá Praha* 8, č. 9 (16. leden 1891), 108.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Jitka Bajgarová, „Veselý, Karel,“ in *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, ed. Jitka Ludvová (Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006), 598–599.

¹²⁹ Josef Bohuslav Foerster, „Hudba,“ *Národní listy* 33, č. 12 (12. leden 1893), 5.

manželská nevěrnost a žárlivost. Josef Bohuslav Foerster dále poukázal na způsob komponování tehdejších oper, na tak zvaný „efekt za každou cenu“. Zmínil také změnu přístupu k operní produkci v průběhu let. Názorným příkladem byla tvorba Carla Maria von Webera (1786–1826), Alberta Lortzinga (1801–1851), Pietra Mascagniho a Ruggera Leoncavalla. Recenzent věnoval velkou část své kritiky popisu děje zpěvohry, přičemž zároveň upozorňoval na její hudební složku. Zmínil například sbor podobný Verdimu *Othellovi* (v italském originále *Otello*, 1887). Závěr opery zhodnotil Foerster slovy: „[...] má rychlý spád, vadí tu pouze nejasnost textu i hudby, nerozlišující zřetelně, kde Canio hraje komedii a kde místo hry nastoupila skutečnost.“¹³⁰ Co se týče partitury, upozornil recenzent na fakt, že se Leoncavallo inspiroval italskými a německými skladateli, na příklad prací Roberta Schumanna (1810–1856). Mnoho Leoncavallových hudebních motivů zároveň připomínalo svým charakterem tvorbu Pietra Mascagniho, Úplným závěrem kritik srovnal orchestrální práci obou skladatelů: „Orkestr zní [...] velmi ušlechtilé, v tom hlavně předčí Leoncavallo Mascagniho.“¹³¹

Periodikum *Dalibor* uveřejnilo recenzi opery *Komedianti* dne 18. února 1893. Autor nejprve připomněl vzmach italské opery. Populárními se stali Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Francesco Cilea nebo Pierantonio Tascia (1858–1934). Představovali mladou italskou školu. Společným prvkem jejich operní tvorby se stal dle Hejdy motiv vraždy: „V ‘Cavallerii’ splatí zálety své životem jen Turiddu; v ‘Komediantech’ hynou vražednou dýkou bytosti dvě: Nedda a milenec její Silvio.“¹³² Hejda spatřoval v mladé italské škole návrat k tradicím a přežitým šablonám, a proto vzniknuvší školu nepovažoval za moderní. Recenzent dále podotknul, že veristické náměty měly svou předlohu často v líbivých literárních dílech a kriticky dodal: „Raffinovanost a hrubozrný efekt až do nejkrajnější míry vítězí nyní nad uměním opravdovým, nad charakteristikou hlubšího dojmu, výrazem nálady a propracovaností detailů zvláště při látkách komických a konverzačních.“¹³³ Posléze recenzent konfrontoval Mascagniho a Leoncavallovu operu, přičemž autora *Komedianti* považoval za umělecky vyspělejšího. Pietro Mascagni dle Hejdy na sebe obvykle vrstvil kontrasty nálady a barevnosti zvuku a

¹³⁰ Foerster, „Hudba“, 5.

¹³¹ Ibid.

¹³² František Karel Hejda, „Komedianti“, *Dalibor* 15, č. 13–14 (18. únor 1893), 100.

¹³³ Ibid., 101.

snažil se o překvapivé efekty, zatímco Ruggero Leoncavallo vynikl po stránce formální. Recenzent podrobil *Komedianty* textovému i hudebnímu rozboru. Vyzdvihl místa zpěvohry, která považoval za zdařilá. Jednalo se například o árii Neddy *Mám strach, že by uhodnouti mohl mé myšlenky nejtajnější*. Nejslavnější číslo opery, závěrečnou scénu prvního dějství, *Směj se, paňáco, za to budou aplaudovat* považoval kritik za doposud nejdramatičtější bod zpěvohry. Hejda poukázal na rozdílné řešení intermezza. Zatímco v Itálii se zpěvohra hrála o jediném dějství, tudíž intermezzo se provádělo s otevřenou scénou, v tuzemsku i v Německu se opera rozdělovala intermezem na dva akty. Mezihru recenzent charakterizoval vymezením od Mascagniovy obdobné orchestrální věty jednodušší melodií a opravdivější náladou. Recenze vyzněla v podstatě kladně. Autor vyzdvihl užití drobných hudebních útvarů, jako je například gavota nebo serenáda. V závěru své kritiky zmínil provedení *Komediantů* ve Vídni a v Berlíně. Recenzent neopomenul ani výkony sólistů: „Jak z premiéry a prvních repris patrně, konvenují našim umělcům úlohy jich znamenitě [...]“¹³⁴ Pozitivní kritiky se dostalo i sborům, režisérovi Edmundu Chvalovskému, kapelníkovi Mořici Angerovi a kulisáři Robertu Holzerovi (1859–1938).¹³⁵

S téměř měsíčním odstupem reagovalo na uvedení *Komediantů* periodikum *Zlatá Praha*. Recenze s rozsahem dvou odstavců nejdříve připomněla děj opery a posléze zhodnotila její hudební provedení. Dle kritika uveřejnivšího svůj text pod šifrou -ý byla Leoncavallova hudba melodická s charakteristickým zvukem orchestru. Za nejzajímavější považoval autor textu Caniův monolog *Hráti mám!* a Toniovu partii od začátku do konce. Důvod však neuvedl, stejně jako při vyzdvižení úlohy Berty Foersterové, Vladislava Florjanského a Bohumila Benoniho.¹³⁶

Krátká zmínka se o premiéře *Komediantů* objevila i v měsíčníku *Vlast'*, který byl nejen ke zmiňované opeře, ale i k *Sedláku kavalírovi* velmi kritický: „Leoncavallovi ‘Komedianti’ způsobili větší sensaci, než zasluhují [...]. Prvý dojem je silné přeceňování, pak schladnutí. [...] zcela paralelní ‘Sedláku kavalíru’, jenž rovněž tolik hluku nadělal.“¹³⁷

¹³⁴ Hejda, „Komedianti“, 102.

¹³⁵ Ibid., 103.

¹³⁶ Šifra -ý, „Hudba“, *Zlatá Praha* 10, č. 16 (3. březen 1893), 191.

¹³⁷ Josef Flekáček, „Z národního divadla“, *Vlast'* 9, č. 7 (duben 1893), 578.

ZÁVĚR

Verismus se rozšířil z italské literatury do hudebního dění. Populárními se staly italské opery *Komedianti* a *Sedlák kavalír*. Po jejich vzoru začali další italští, němečtí, francouzští i čeští skladatelé tvořit jednoaktové zpěvohry v duchu verismu. Mezi české pokusy patří opera *Stoja a Máti Míla*.

Bakalářská práce si kladla za cíl ukázat na libretech dvou výše zmíněných oper *Stoji* Otakara Kučery a *Máti Míly* Václava Judy Novotného, jak se v českém prostředí projevil nový italský operní směr verismus. K dosažení cíle byla používána historicko-srovnávací metoda (komparace libreta s předlohou, komparace české *Stoji* a *Máti Míly* s italskými *Komedianty* a *Sedlákem kavalírem*, recepce oper *Stoja* a *Máti Míla* i *Sedláka kavalíra* a *Komediantů* v českém prostředí).

V kapitole zabývající se srovnáním povídkové předlohy *Stoji* a samotným libretem bylo prokázáno, že se libreto se svou předlohou shoduje v časoprostorové orientaci. Děj zpěvohry je pevně časově ukotven a zasazen v souladu s *verismo rustico* do mírně exotického Středomoří, neodehrává se tedy v bezčasi jako v mýtech a dávné historii. Pro operní provedení byla vytvořena postava Stojiny matky tak, aby mohla být vybudována hlasová kontrapozice podle tradičního obsazení opery. Odlišnosti lze nalézt i v chování postav souvisícím s jejich psychologickou prokresleností. Zatímco v povídce je vykreslen postupně rozvíjející se cit Stoji a Štěpána, v libretu psychologické prvky odpadly. Postava Stoji v předloze se zmítá ve sféře plně přiznávané a potlačované lásky ke Štěpánovi, v libretu postupuje přímočařeji od předstírané lhostejnosti přes zalíbení až k lásce ke zmiňovanému muži.

V jazykovém rozboru libreta *Stoji* bylo poukázáno na rozdílnou délku veršů zastupujících jednotlivé funkce v textu. Nejdelší z nich, často sborové a nesoucí lokální kolorit, mají popisný charakter a jsou lyrické. Krátké verše vykazují dynamický náboj. Podrobně byla zanalyzována také míra zvukové shody jednotlivých veršů. Lyrické pasáže se obvykle rýmují, epické často ne.

V kapitole porovnávající dvě české veristické opery s vrcholnými italskými zpěvohrami bylo na díla nahlíženo skrze znaky veristické tvorby. Bylo zjištěno, že všechny čtyři opery jsou časoprostorově pevně ukotveny, i když se zpočátku mohlo zdát, že u Leoncavallových *Komediantů* tomu tak není. Údaj totiž není nikde v textu uveden, ale příběh vychází z mimoumělecké skutečnosti a autor se tímto počinem chtěl přiblížit co nejvíce skutečnosti. Další zjištění potvrdilo jiný z veristických znaků:

všechny čtyři komparované zpěvohry odpovídají verismu rychlým dějovým spádem, který je vybudován pomocí vysoké dialogičnosti a krátkého rozsahu libreta, jelikož se jedná o jednoaktové opery, které byly v době verismu oblíbené. Odlišnost tvoří opět *Komedianti*, jež Ruggero Leoncavallo zkomponoval původně jako dvouaktové, nicméně se v zahraničí i v tuzemsku začaly provozovat o jediném dějství.

Časté motivy veristických oper, láska, násilí a smrt, se objevují ve všech čtyřech zpěvohrách. Drobnou diferencí vytváří *Máti Mila*, ve které titulní postava nebere do ruky zbraň ze žárlivosti či afektu, jako je tomu u zbývajících zpěvoher, ale uvědomuje si důsledky svého konání a činí tak z mateřské lásky.

Ve sledovaných operách bylo zjištěno, že se nízké časové náročnosti představení podřídil počet účinkujících postav čítajících pět či šest sólistů. Stejně jako v opeře *Stoja* byly dodrženy hlasové kontrapozice dle tradičního obsazení hlasů, i když v Leoncavallových *Komediantech* pouze částečně, jelikož sólově vystupovala pouze jedna žena, mužská část již tradičnímu obsazení odpovídala. *Sedlák kavalír* se zase odlišoval postavou femme fatale.

Požadavkům verismu odpovídají opery i co se týče zájmu o nižší sociální vrstvy a ústřední postavení žen. Lokální kolorit, další znak verismu, je ve všech dílech ve větší či menší míře zastoupen. Vyjádřen je pomocí sborových pasáží, scénografie, hudby, kostýmu či případných tanečních čísel.

Všechna libreta se vyznačují výraznou dialogičností, přerývanou mluvou a patosem, a tím narušují tradiční belcantový zpěv a dlouhé melodické árie krátí na ariosa. Hudební rozbor však nebyl předmětem bakalářské práce a skýtá prostor pro další bádání.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny

Konrád, Josef Deokrat. „Stoja.“ *Květy* 14, č. 5 (květen 1892): 521–529.

Leoncavallo, Ruggero. *Komedianti*. Překlad Václav Juda Novotný. Praha: Družstvo Národního divadla, 1893.

Národní divadlo Hudební archiv, fond Národního divadla (Pnd), sign. H 222/L4, *Stoja*, autor: Otakar Kučera.

Národní divadlo Hudební archiv, fond Národního divadla (Pnd), sign. H 222/L5, *Stoja*, autor: Otakar Kučera.

Národní divadlo Hudební archiv, fond Národního divadla (Pnd), sign. H 204/L1, *Máti Míla*, autor: Václav Juda Novotný.

Národní divadlo Hudební archiv, fond Národního divadla (Pnd), sign. H 204/L2, *Máti Míla*, autor: Václav Juda Novotný.

Národní divadlo Hudební archiv, fond Národního divadla (Pnd), sign. H 204/L4, *Máti Míla*, autor: Václav Juda Novotný.

Targioni-Tozzetti, Giovanni a Guido Menasci. *Sedlák kavalír*. Překlad Václav Juda Novotný. Praha: Alois Hynek, 1890–1897.

Literatura

Encyklopedie, slovníky

Bajgarová, Jitka. „Veselý, Karel.“ In *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, editor Jitka Ludvová, 598–599. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.

Brukner, Josef a Jiří Filip. *Větší poetický slovník*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

Flemrová, Alice. „CAPUANA Luigi.“ In *Slovník italských spisovatelů*, editor Jiří Pelán, 229. Praha: Libri, 2004.

Flemrová, Alice. „DE ROBERTO Federico.“ In *Slovník italských spisovatelů*, editor Jiří Pelán, 298. Praha: Libri, 2004.

Flemrová, Alice. „VERGA Giovanni.“ In *Slovník italských spisovatelů*, editor Jiří Pelán, 716–717. Praha: Libri, 2004.

Hostomská, Anna. *Opera – Průvodce operní tvorbou*. Praha: NS Svoboda, 2018.

Jareš, Stanislav a Jaroslav Smolka. *Malá encyklopedie hudby*. Editor Stanislav Jareš, Praha: Supraphon, 1983.

Kovářová, Zdena. „Verismus.“ In *Slovník literární teorie*, editor Štěpán Vlašín, 400. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Paclt, Jaromír a Pavel Petránek. „Panznerová, Marie.“ In *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, editor Jitka Ludvová, 382–383. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.

- Pelán, Jiří „SCAPIGLIATURA (LA).“ In *Slovník italských spisovatelů*, editor Jiří Pelán, 647. Praha: Libri, 2004.
- Petránek, Pavel. „Paršová, Olga.“ In *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, editor Jitka Ludvová, 383–385. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.
- Regler-Bellinger, Brigitte, Hans Winking a Wolfgang Schenck. *Opera: velká encyklopedie*. Překlad Jitka Ludvová. Praha: Mladá fronta, 1996.
- Reittererová, Vlasta. „Cavallarová, Hana.“ In *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, editor Jitka Ludvová, 93–94. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.
- Reittererová, Vlasta. „Florjanský, Vladislav.“ In *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, editor Jitka Ludvová, 157–159. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.
- Reittererová, Vlasta. „Hynek, František.“ In *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, editor Jitka Ludvová, 220–222. Praha: Divadelní ústav – Academia, 2006.
- Rut, Přemysl. *Menší poetický slovník v příkladech: 1974-1981*. Praha: Mladá fronta, 1985.
- Sansone, Matteo. „Verismo.“ In *Die Musik In Geschichte Und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie Der Musik*, editor Friedrich Blume a Ludwig Finscher, 477–478. Kassel: Bärenreiter, 1998.
- Sansone, Matteo. „Verismo.“ In *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*, editor Stanley Sadie a George Grove. New York: Grove, 1991. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O006265>.
- Smolka, Jaroslav. „Verismus.“ In *Malá encyklopedie hudby*, editor Jaroslav Smolka, 686. Praha: Supraphon, 1983.
- Štědroň, Bohumír. „Novotný Václav Juda.“ In *Československý hudební slovník osob a institucí*, editor Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček a Gracian Černušák, 208–209. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Štědroň, Miloš. „Verismus.“ In *Slovník české hudební kultury*, editor Jiří Vysloužil, Jiří Fukač a Petr Macek, 990–991. Praha: Supraphon, 1997.
- Štědroň, Štědroň. „Kučera Otakar.“ In *Československý hudební slovník osob a institucí*, editor Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček a Gracian Černušák, 781. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

Odborné monografie

- Branberger, Jan. *Svět v opeře*. Praha: Orbis, 1948.
- Hrabák, Josef. *Úvod do teorie verše*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- Chvála, Emanuel. *Z mých pamětí hudebních*, editor Filip Karlík a Jiří Kopecký. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2020.
- Kelkel, Manfred. *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1880 à 1930*. Paris: Librairie J. VRIN, 1984.
- Nejedlý, Zdeněk. *Česká moderní zpěvohra po Smetanovi: kurs šestipřednáškový*. Praha: J. Otto, 1911.
- Tyrrell, John. *Česká opera*. Překlad Mirek Čejka. Brno: Opus musicum, 1992.

Žižka, Leoš Karel. *Mistři a mistříčkové: vzpomínky z let 1881-1891 na české muzikanty a lidi kolem nich*. Praha: Toužimský a Moravec, 1939.

Vědecké sborníky

Smaczny, Jan. „Czech verismo in the 1890's.“ In *Janáček and Czech Music*, editor Michael Beckerman a Glen Bauer, 33–43. New York: Pendragon Press, 1995.

Odborné studie

Klein, John W. „Pietro Mascagni and Giovanni Verga,” *Music & Letters* 44, č. 4 (říjen, 1963): 350–357.

Sansone, Matteo. „Verga and Mascagni: The Critics' Response to Cavalleria Rusticana.” *Music & Letters* 71, č. 2 (květen 1990): 198–214.

Voss, Egon. „Verismo in Der Oper.“ *Die Musikforschung* 31, č. 3 (červenec 1978): 303–313.

Kvalifikační práce

Pimek, Jaroslav. „Verismus, jeho přijetí českými skladateli a kritikou.“ Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, 2012.

Sansone, Matteo. „Verismo: From Literature to Opera.” Disertační práce, University of Edinburgh, 1987.

Periodika

Boleška, Josef. „Česká zpěvohra,” *Lidové noviny* 2, č. 135 (16. červen 1894): 1–2.

Borecký, Jaromír. „Hudba.“ *Národní listy* 24, č. 158 (8. červen 1894): 4.

Borecký, Jaromír. „Hudba.“ *Národní listy* 35, č. 176 (28. červen 1895): 10.

Flekáček, Josef. „Z národního divadla.“ *Vlast* 9, č. 7 (duben 1893): 578.

Foerster, Josef Bohuslav. „Hudba.“ *Národní listy* 31, č. 6 (6. leden 1891): 3.

Foerster, Josef Bohuslav. „Hudba.“ *Národní listy* 33, č. 12 (12. leden 1893): 5.

Hejda, František Karel. „Komedianti.“ *Dalibor* 15, č. 13–14 (18. únor 1893): 100.

Hejda, František Karel. „Národní divadlo v Praze.“ *Dalibor* 16, č. 32–34 (30. červen 1894): 250.

Hejda, Karel František. „Sedlák kavalír.“ *Dalibor* 13, č. 4–5 (17. leden 1891): 31.

Chaloupka, David. „Émile Zola a opera (1): Zola jako libretista.“ *Opera Plus*, 20. prosinec, 2020. <https://operaplus.cz/emile-zola-a-opera-cast-prvni-zola-jako-liberatista/>.

Knittl, Karel. „Máti Míla.“ *Dalibor* 17, č. 30 (29. červen 1895): 231

O. K. „Hudba.“ *Zlatá Praha* 11, č. 31 (15. červen 1894): 371.

Petránek, Pavel. „Čeští libretisté 19. století.“ *Harmonie*, 25. leden, 2006.
<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/cesti-libretiste-19-stoleti.html>.

Reittererová, Vlasta. „O životaschopnosti jednoho nemanželského dítěte. Radostné pozorování života.“ *Opera Plus*, 7. srpen, 2016. <https://operaplus.cz/o-zivotaschopnosti-jednoho-nemanzelskeho-ditete-radostne-pozorovani-zivota/?pa=1>.

-ý. „Hudba.“ *Zlatá Praha* 10, č. 16 (3. březen 1893): 191.

-ý. „Hudba.“ *Zlatá Praha* 8, č. 9 (16. leden 1891): 108.

Internetové servery

Archiv Národního divadla. „Hanuš Lašek.“ Přístup 25. července 2021.
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/2612>.

Archiv Národního divadla. „Růžena Maturová.“ Přístup 22. června 2021.
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3089>.

Archiv Národního divadla. „František Šír.“ Přístup 21. července 2021.
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3740>.

Archiv Národního divadla. „Robert Polák.“ Přístup 25. července 2021.
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3255>.

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1: Počet slabik	25
Tabulka 2: Rýmy	26
Tabulka 3: Hlasové obsazení	31

SHRNUTÍ

Bakalářská práce se zabývá dvěma českými pokusy o veristické libreto, a to konkrétně *Stojou* Otakara Kučery a *Máti Milou* Václava Judy Novotného. V případě první jmenované opery ji konfrontuje s její povídkovou předlohou. Práce zároveň sleduje, jakými způsoby se čeští libretisté snažili vyrovnat vrcholným veristickým dílům, jakými jsou *Komedianti* Ruggera Leoncavalla a *Sedlák kavalír* Pietra Mascagniho.

V kapitole zabývající se srovnáním povídkové předlohy *Stoji* a samotným libretem je prokázáno, že libreto z velké části odpovídá své předloze. Shoduje se s ním například v časoprostorové orientaci tak, aby byly naplněny ideály verismo rustico. Odlišnost lze pak spatřit v konstelaci postav. Pro operní provedení byla vytvořena postava Stojiny matky za účelem vybudování hlasových kontrapozic podle tradičního obsazení opery. Rozdílnost je možné spatřit i v chování postav související s jejich nedostatečnou psychologickou prokresleností ve zpěvohře.

Jazykový rozbor identifikoval rozdílnou délku veršů zastupující jednotlivé funkce v libretu. Nejdelší z nich jsou často součástí sborových partů, nesou lokální kolorit, mají popisný charakter a určitou míru zvukové shody. Naopak krátké verše vykazují dynamický náboj a nerýmují se.

Ve druhé z komparatistických kapitol je nahlíženo na opery *Stoja*, *Máti Mila*, *Sedlák kavalír* a *Komedianti* skrze znaky veristické tvorby. Všechna libreta se vyznačují výraznou dialogičností, přerývanou mluvou a patosem, čímž odpovídají veristickým ideálům. Zároveň jsou časoprostorově pevně ukotveny a ve všech se rovněž objevují typické motivy veristických oper: láska, násilí a smrt. Vzájemná komparace libret dokazuje, že všechny zpěvohry podrobené analýze, naplňují požadavky verismu. Pro kompletnější zhodnocení by však bylo nutné provést i hudební rozbor jednotlivých oper, avšak ten nebyl předmětem bakalářské práce a skýtá prostor pro další bádání.

SUMMARY

The bachelor's thesis deals with two Czech attempts at a veristic libretto, namely *Stoja* by Otakar Kučera and *Máti Mila* by Václav Juda Novotný. In the case of the first named opera, the thesis confronts it with a short story on which it is based. The work also studies the ways in which the Czech librettists tried to match veristic masterpieces, such as *Pagliacci* by Ruggero Leoncavallo and *Cavalleria rusticana* by Pietro Mascagni.

In the chapter comparing the short story template of *Stoja* and the libretto itself, it has proved that the libretto largely corresponds to the template. They correlate, for example, in the spatiotemporal orientation so that the ideals of verismo rustico are fulfilled. In contrary, the difference might be seen in the constellation of characters. For the opera performance, the character of *Stoja*'s mother was created in order to build vocal counterpart in agreement to the traditional cast of the opera. Differences are also visible in the behaviour of the characters, which are mainly related to their insufficient psychological depth in the song.

The linguistic analysis identified different lengths of verses representing the various functions in the libretto. The longest of them are often part of choral parts, bear local atmosphere, have a descriptive character and a certain degree of concordance in sound. On the contrary, short verses show a dynamic charge and do not rhyme.

In the second of the comparative chapters, the operas *Stoja*, *Máti Mila*, *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* are viewed through the signs of veristic work. All librettos are characterized by strong dialogue, interrupted speech and pathos, thus corresponding to veristic ideas. At the same time, they are firmly anchored in space and time, and in all of them, the typical motives of veristic operas also appear: love, violence and death. The mutual comparison of the librettos proves that all the pieces subjected to the analysis meet the requirements of verismo. For a more complete comparison, however, it would be necessary to perform a musical analysis of individual operas. Such analysis was not the subject of the bachelor's thesis, thus provides room for further research.

RESUMÉ

La thèse traite de deux tentatives tchèques au livret veriste, à savoir le livret de *Stoja* de Otakar Kučera et le livret de *Máti Mila* de Václav Juda Novotný. Dans le cas du premier opéra nommé, elle le confronte à sa nouvelle. En même temps, l'œuvre souit la façon dont les librettistes tchèques ont essayé de s'apparier aux œuvres veristes les plus importantes comme les *Pagliacci* de Rugger Leoncavallo et le *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni.

Dans le chapitre traitant de la comparaison de l'histoire de *Stoji* et du livret lui-même, on montre que le livret correspond en grande partie à son projet. Par exemple, il correspond à l'orientation spatio-temporelle pour que les idéaux du verismo rustico soient respectés. La différence est alors visible dans la constellation des caractères. Pour la performance opératique, le personnage de la mère de *Stoja* a été créé pour construire des contre-positions vocales selon la distribution traditionnelle de l'opéra. On observe aussi des différences dans le comportement des personnages en raison de leur absence de procréation psychologique dans l'opéra.

Une analyse linguistique a identifié une longueur de vers différente représentant les différentes fonctions du livret. Les plus longs d'entre eux font souvent partie de groupes choraux, portent une coloration locale, ont un caractère descriptif et un certain degré de conformité auditive. Par contre, les vers courts montrent une charge dynamique et ne font pas de ryme.

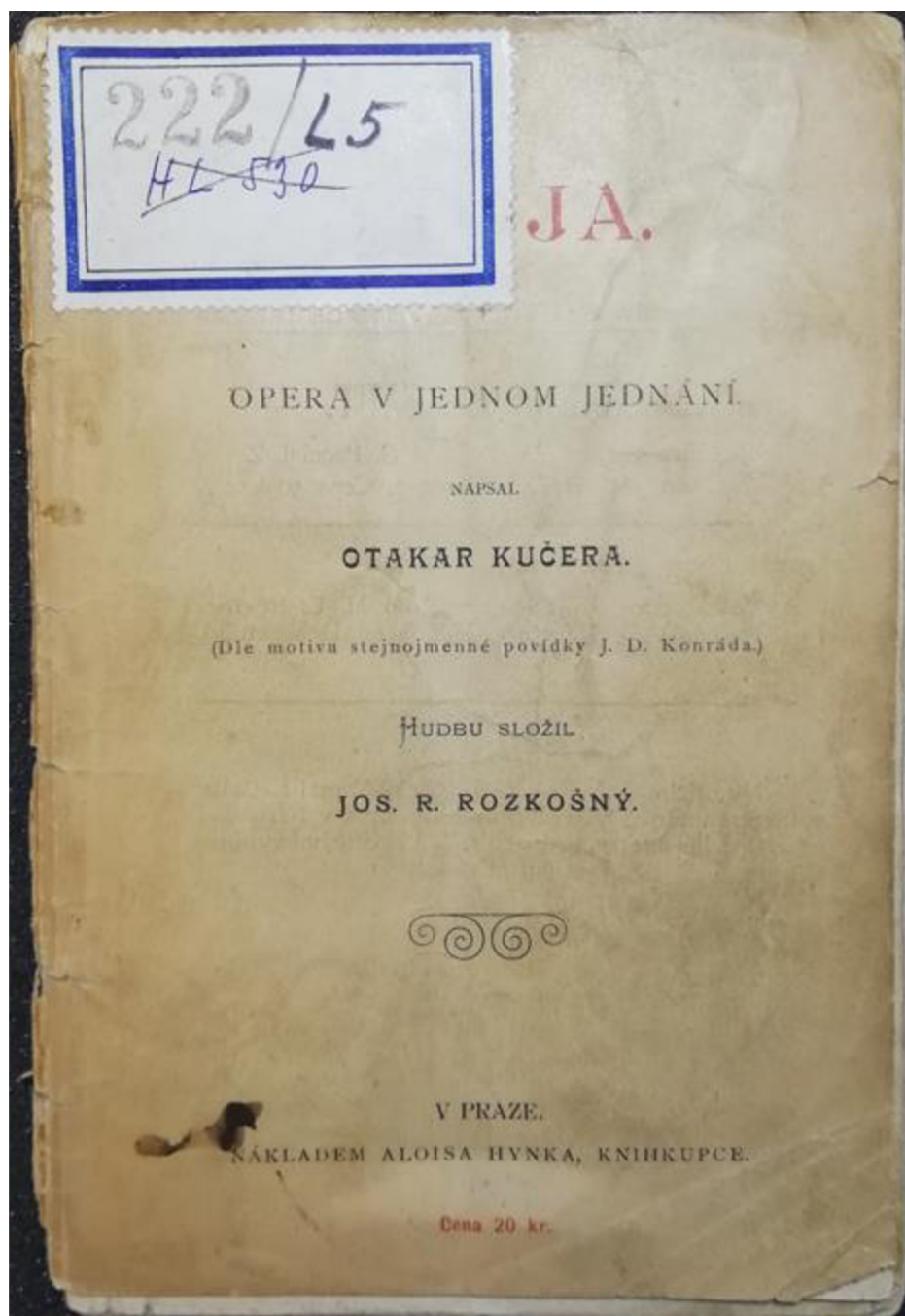
Dans le deuxième chapitre comparatif, l'opéras *Stoja*, *Mère Mila Fermier Cavalier* et *Comédiens* par des signes de création veriste. Tous les librettos sont caractérisés par un dialogue fort, des discours brisés et des pathogènes, se conformant ainsi à des idéaux veristes. En même temps, ils sont solidement ancrés dans l'espace-temps et, dans tous les cas, ils présentent également les motifs typiques des opéras veristes: L'amour, la violence et la mort. La comparabilité mutuelle des librettos prouve que tous les chanteurs soumis à l'analyse satisfont aux exigences du vérisme. Toutefois, une analyse musicale des opéras individuels devrait être effectuée pour une évaluation plus complète, mais cette analyse n'a pas fait l'objet d'une thèse de baccalauréat et offre des possibilités de recherches plus poussées.

SOUPIS PŘÍLOH

1. Libreto opery *Stoja* Otakara Kučery. Uloženo v Hudebním archivu Národního divadla pod signaturou H 222/L5 (viz Seznam použitých pramenů a literatury).
2. Povolení ku provozování opery *Stoji* Otakara Kučery. Uloženo v Hudebním archivu Národního divadla pod signaturou H 222/L4 (viz Seznam použitých pramenů a literatury).

Příloha č. 1

Libreto opery *Stoja*



1894 - 3 - 5/4. Sol. sbor klavír z osmy
 28/4 - 10/4 - 11/4. Sol. sbor klavír osmá
 29/4 - 10/4 - 11/4. Sol. sbor klavír osmá
 31/4 - 10/4 - 11/4. Sol. sbor klavír osmá
 1894 - 10 - 12. Klavír sbor celá opera v obilí
 (obilí).

OSOBY:

Alexandr Pankarović, p. Stojin.
 Stoja, jeho žena, br. Stojin.
 Stojinova matka, b. Klavír.
 Stojinův četar, p. Stojin.
 Stojinův Sotaj, p. Stojin.
 Sbor: Hercegovské ženy i dívky a naši vojáci.

Děj za posledního povstání v Bosně a Hercegovině.

Ještě: V pravo pod zelením stromů chata Pankarovičova s lou-
 bím, v levo opuštěná chata jiná. V pozadí skalina, po níž mezi
 keři vine se stezka vzhůru. Ze skály prýší pramen. Chýlí se
 k večeru.

kap. do Cech
 Po I. dnu 6. června 1894
 Úspěch - 8 x kapelník 2 x
 2 ženy rockový

Tiskem Rudolfa Weisses v Praze.

Předhra 7 m.
 Den

Scena I. *Koch, guslar, Stojin, Bz*

Ženy nabírají vodu, některé ještě za zpěvu přicházejí, jiné již od-
 cházejí a zastavují se u Stojiny matky, jež sedí před chatou, vte-
 nčkaně.

Sbor.

Černé mraky nebe zahály,
 cizí voje zemi zaplavily,
 všechny ženy ve vsi zaplakaly,
 že jim muži draží, milí syni
 přivalem tím zaplášení v skály,
 kde dřív sami — vojsko pánem nyní.
 Zmizel smích a žert a pobavení,
 kde jsme dřív po své práci denní
 zptivaly si, vodu čerpající;
 i ten pramen zdá se býtí němý,
 nezvoni nám vesele již více,
 tryskají to slzy matce zemi.
 Černé mraky atd.

[Stojina matka] *Koch, guslar, Bz*

Váš veselý zpěv již tu nezaznívá,
 však jiný bujný rej zde denně bývá.
 Zde bavivá se vojínů těch četa.

Sbor pševědaje.

Zpěv jejich k nám až do vsi večer letá.
 V tom přicházejí *Stojin, Bz*

Stojina matka k ženám, jež ji obklopují.
 Hle, moje Stojin!

Mladší část sboru vítá Stojinu.
 Budiž vítána!

Stojina matka.
 Zal stejný s vašim dceru moji trápi,
 že místo spánku často do rána,
 ji horká slza mladé lice skrání.

Mezi tím nabraly si vody i ženy, jež přišly poslední, a mají se
 zase k odchodu.

Sbor.

Však raděj domů spějme! V krátké chvíli,
 zde rozpoutá se zase hlučný vir.
 Dej Bůh, by muži se nám navrátili
 a zemi vzešel zase klid a mir.

Ženy odcházejí, Stojin je vyprovází, matka hledí za nimi. Stojin
 po chvíli se vrací a počne pod loubím aronávat různé věci.

Stojina matka bedlivě pozorující Stojinu.

Mně zabývá ty denní protiví se,
 ten bujný jejich rej mi duši svírá. —
 A postřehla jsem, dítě, kolikrát,
 že jeden z nich vždy vroucně k tobě zírá.

Stojin přetvářaje se.

Kdo? Nevím o tom.

Stojina matka.

Četar Štěpán! Stojin,
 já vim, že o tě nemusím se báti,
 že ty jsi vzorná, nejvěrnější žena,
 však chraň se přec, neradno s ohněm hrátí.
 Ba ve vsi prý již byly o tom řeči —

5

Stojin.

Však sama znáš, jak řeči ty se rodí,
 a stichnou zase, neb i četar Štěpán
 zde vzácný host, čím dál tím méně sem chodí.

Stojina matka vstávající.

Tys dobré dítě, jež mě nezarmoutí. —
 Však zavčna jsem — musm ulehnouti.

Odejde. *Koch, guslar, Bz*

Scena II.

Stojin, Bz

Na skalní písčité zvějí se Štěpán a sestupuje rychle dolů.

Stojin.

Aj, vzácný host tu přichází k nám již!
 Kde ostatní jsou tvoji milení?

Štěpán.

Však přijdou brzy také; dobře víš,
 že v místa ta jsou kouzlem vábeni.

Přicházejí v louhí.

To rmoutí mě, že jiných více dbáš,
 mne jako naschvál vždy si nevšímáš,
 jich po jménu se, po domově ptáš,
 mně přeješ slůvko pouze z milosti,
 a pohled tvůj-li na mne s něžnosti
 snad dvakrát, třikrát za čas celý kles.

Stojin jeví nepokoj.

pak bezděčnou to bylo oči hrou...
 Já schválně proto přišel dříve dnes,
 bych s tebou mohl mluvit samotnou,
 bych požaloval na tu mysl svou,
 jež zanáš se s tebou všechen den
 a zahání mi klid a v noci sen.

Stoja.

Jdi, blahový, co praviš, vše je lež!
Sem jako jini vino popit jdeš.

Dá se pojednou do smíchu a nalévá mu vína.

S čím ke mně přišel, zanech sobě zas,
zde víno máš, s ním krať si dlouhý čas,
však tvoji druží, jak děl's, přijdou v krátku,
uževš, že Štěpán nevesel chce odejti, s úsměvem:

a nebo k řeči najdi jinou látku.

Štěpán si usedne a napije se vína. Po chvíli v zanečiv hledě na
Stoja.

Štěpán.

Kdy tady klidně víno pije sedim
a na tvou líc a žárné oči hledim,
jest nevýslovně, Stoj, blaze mi,
kež vždy tak bylo by mi na zemi.

Stoja.

Zas také řeči, neúprosný pane!
Vím, že ti jistě jiná v myslí tane
a toužíš po ní, jež v tvém rodném kraji.

Štěpán.

Ba netoužim, děv tisíc kdybych měl,
rád pro tebe bych na ně zapoměl.

Stoja.

Vždyť nevíš, co tvá ústa povídají.
Chceš myslit na mne? Já jsem vdaná žena!

Štěpán.

Však muž tvůj v dále!

Stoja.

Kdož ví? Možná změna,
že odpusti mu neposlušnost páni

a on se vrátí domů z nenadání,
pak nesmíš takto hovořiti se mnou!

Štěpán.

Pak nesmím, vím, tak muži tvému sluší —
však budu myslet, jak máš tváři jemnou,
jak krásné oko a jak dobrou duši.

Stoja.

Na okamžik se zamyslí, potom s úsměvem:
A jak se zoveš?

Štěpán.

Štěpán.

Stoja.

Tvoji brati
i děd i otec tak se zovou též,
já jiným jménem chtěla bych tě zvatí.

Štěpán.

Nuž Jovan!

Stoja radostně.

Jovan! Zni to lépe, chceš,
bych Jovanem tě jmenovala dále?

Štěpán.

Rád, tak mi bude lahodit to stále,
jak kdyby se mnou sestra mluvila,
což sestra? jak by mlka rozmíla.
Tys neslyšela rovněž moje slova,
jež zvala by tě Pankarovičová,
však vždycky jenom: Stoj, vračně Stoj
moje!

Stoja.

Ne, Jovane, ne, nemohu být tvoje.

Štěpán usedaje k ní blíže a se záplem na ni hledě, něžně:

Já mám tě rád jak slunko, v jarním čase
kdy v nivách teplým dechem květy budi,
kdy po paprsků jeho zlatém jase
se snáší láska s nebe v lidské hrudi.
Jak mám tě rád, ty nevěšiš mi ani,
jak matička své dítě andělíčka,
když nad kolébkou v modlitbě se sklání
a líbá jeho uzardělá líčka.

Ó Stoj, moje, moje drahé robě,
i tvé-li srdce ke mně lásku citi,
jen jiskerka-li plane v nadru tobě,
rci, pověz mi — a můžem šťastni býti.

Stoja.

Ach, Jovane, jsou divná tvoje slova.
Jsem vdaná žena, opakují znova!
Po chvíli. A děl's, že šťastni mohli bychom
žiti?

Štěpán.

Já zavedl bych tebe do domova:
Tam v dále v krásné zemi viska leží
a domek můj se bělá na pokraji,
kol něho potok lučinou sí běží,
v němž drobné rybky veselé si hrají.
Až v okno se mi vinná réva vkrádá
a slyšíš vůkol ptačí písne všude.
Ó Stoj, moje, měj mě trochu ráda,
v tom bílém domku naše štěstí bude.
Dál vidíš, jak se vlní zlaté klasy,
jež pro kosu již rychle dozrávají,
a blízké stádo věsti zvonců hlasy,
jež z stínu stráně sem až dolétají.
A vidíš, jak se táhne stromů řada,
jim na větvích se pyšní plody rudé.

Ó Stoj, moje, měj mě trochu ráda,
a toto všechno ihned tvoje bude.

Stoja zamyšlena.

Žel, vše to krásně vzdáleno
a pro mne navždy ztraceno,
to tajný hlas mi věsti.

Štěpán nemoha se děle překonati.

Ó dej se zlíbat, Stoj, předhráh!

Stoja.

Je velká, pane, tvoje odvaha.

Štěpán.

Já zmirám touhou po tvých sladkých rtech.

Stoja.

Ó prosím tebe, samotnu mě nech!

Štěpán.

Pak polibek si moci musím vzít!

Stoja.

Jsem proti moci dobře chráněna,

Vytáhne se zašedlý dyku.

a všeho schopna, jsem-li znectěna!

Štěpán zaražen.

Ty mohla bys mně, Stoj, ublížit,
ty, dobrá Stoj, prolit mojí krev?

Stoja.

Ó prosím znova, nezbuzuj můj hněv!

Štěpán.

Tvůj hněv mi k smíchu, jako tvoje zbraň.

Stoja.

Jen směj se, ale přiblížit se chraň!

Štěpán, až Stoja se brání, schvátí ji do svého náručí a vtiskne jí na rty políbení.

Stoja bodne ho, Štěpán padne.

Stoja klesne ku Štěpánovi. — Červánky. — Za scénou zazní veselý zpěv vojínů. Stoja podčíslena povstane, pobíhá zmatčeně na všechny strany, až konečně přechne. *Ah*

Scena III.

*3. kousek
1. ctoven
přítelství* Vojini Štěpán, postějí Stojina matka. *D. chýžo*

Vojini za scénou.

S bohem, moje děvče zlaté,
hezounké a veselé,
já jsem voják, už mi dali
jinou družku z ocele.
Stisknu-li ji, rozohmí se,
v náručí mém ožije,
a kdo chěl by na mě jíti,
toho razem pobije.

Na scéně.

Nebojím se, ncekám se,
zpěv je povždy druhem mým,
když jde na mne smutná chvíle,
ve vině ji utopím.
Pro vlast svou a svého krále,
heslo to v mé duši tkví,
statečného sám Bůh chrání
a rád vede k vítězství.

Bibi se rychle k chatě.

Aj, Stoj, kde jsi? Žert to nebo hněv,
že skrýváš se nám. Zjev se, Stoj, zjev!

Někteří spatří Štěpána.

Zde Štěpán!

Jiná část sboru.

Štěpán!

První část sboru.

V krvi leží milý druh.

Všichni zaraženi.

Co zde se dělo asi, ví jen Bůh.

Vojini, kteří byli mezi tím vnikli do chaty, vyvedou z ní třesoucí se strachem stařena, jenž obžaluje Štěpána a činí pokary, přivěsí ho k sobě.

2. kousek v 1. 1. Pader - Boha - Anubik
Vojini k stařeně.

Zde sední si a vypravuj nám krátce,

co před chvíli se tady právě dělo.

*Kdo chýžo
1. Konec*
[Stojina matka] *Be chýžo*Já nevím nic a nic jsem neslyšela;
já na lož jsem odebrat se chtěla
a modlitbičky svaté šeptala si,
by Všemohoucí, pramen každé spásky,
nám odpustil již naše těžké hříchy
a vrátil v kraj nám míru život tichý,
by mužové se k práci navrátili,
a mezi nimi dcery mužů též milý.
Jeť Stojina dobrá, věrná jeho žena,
Před vámi čila, v srdci utrpená.
I děla jsem k ní věru mnohokrát:
jdi k matce Boží, dítě moje zlaté, —
k ní pomodli se, svěť jí bolest svoji,
a uvidíš, že tvoje žaly zhojí.
Tam nalaznete jistě nešťastnici.
To všechno jest, co mohu v pravdě říci.12 *1. kousek
2. ctoven* Část vojínů u Štěpána.

Přichází k sobě. Duch se vrací v tělo.

Část vojínů u stařenky.

Ty tedy nevíš, co se tady dělo,
kdo milého druhu zranil nám?Štěpán zvedaje se za pomoci vojínů.
Já, přátelé. — To já byl, — já byl sám.

Vojini.

Jak, Štěpáne?

Štěpán.

Jak ústa moje řekla.
Zde noha moje náhodou se smekla.
Já upad jsem a nůž, ježž měl jsem v ruce,
mně v rameno tu zabodl se prudce.

Vojini.

A ještě šťastně. Srdce blízko dosti.

Štěpán.

Jen oddejte se zase veselosti,
mě zanechte již klidně mému trudu,
však zítra již zas s vámi vesel budu. *o chýžo*
Někteří vojini mezi tím hledali, kde by Štěpána uložili. Naleznuše opuštěnou chatu odvádějí do ní Štěpána. Potom odcházejí zanechavše u něho přítele jeho jako stráž. *kaas P.*

Vojini.

Nuž dobrou noc, mir snes se svatý
sem s výše nebes v obě chaty,
prýč přehní každé nebezpečí
a spánek sladký, plný krásy,
jenž divem ducha, tělo léčí,
jim usídli se tise v řasy.
Dobrou noc, dobrou noc!
Odejdou.

Scena IV.

Stoja, Stojina matka.

Stoja vrací se opatrně k chatě Pankrazosilově.

Stojina matka spatřivši ji.
Jak vypadáš? Tvůj zrak je zardělý.

Stoja.

Kde vojáci?

Stojina matka.

Odešli před chvíli.
Dnes věru k vnu chuti neměli,
když druhá svého v krvi spatřili.

Stoja.

Byl mrtev?

Stojina matka.
Nebyl. Zotavil se zas,
neb pomoc druhů přišla v pravý čas.

Stoja.

Děl, kdo ho zranil?

Stojina matka.

Ano . . . Pravil: „Sám.“

Stoja.

Kde jest?

Stojina matka.

Dlí s jedním z přátel v chatě tam.

Odehází a ve dveřích divá se ještě děle na Stoju. Ta jme se jakoby lhostejně urovnávatí různé věci. Jakmile však matka její zajde, upustí vše.

Scena V.

Stoja sama. — (Tmí se.)

Jest živ, jest živ, zda věřit mám?
 A pravil, že se ranil sám;
 proč těžce tak jsem hřešila?
 Já při smyslech jsem nebyla —
 a přece cítim na ústech
 ten polibek a žhavý dech.
 Jsem žena, on mne potupil
 a právem za to ztrestán byl.
 A pravil, že se ranil sám.
 On miluje mě! Není klam,
 co o lásce mi šepotal
 chtít odvésti mě v krásnou dál,
 v svou rodnou zem, v ten světa ráj.
 Teď vidim, drsný můj je kraj,
 i řeč že drsná, cítim už,
 v níž ke mně hovoří můj muž,
 jenž na čele má stále mrak.
 A Jovanův tak jasný zrak,
 kdykoliv jen se podívá,
 a jeho řeč tak zvonivá,
 tak krásná, sladce mámivá.
 Ba Jovan dobré srdce má,
 ba Jovan lepší nežli já.
 A proto musim k němu jít,
 jej na kolenou odprosit,
 a možná to, co vzdáleno,
 přec ještě není ztraceno,
 a život blahý nastane,
 o Jovane, můj Jovane!

Scena VI.

Pankarovič. — (Přichází.)
 Pankarovič připlul se při posledních slovech těle za Stoju.
 Aj, koho voláš?

Stoja podštena.

Já? — Já dřímala,
 snad někoho jsem ze sna volala
 Tvůj hlas mě vzbudil, velmi polekal.

Pankarovič.

Toť podívno. Dřív jsi se nelekala
 a Alexandře vždy jsi volávala.

Stoja.

A kde jsi se tu náhle u nás vzal?
 Dnes na tebe jsem právě vzpomínala,
 jak vede se ti ve úkrytu skal.

Pankarovič.

Hm! Ty jsi na mne vzpomínala taky.
 A proč jsem jdu? Přicházim na vojáky.
 Dnes příhodný čas vzešel ku dílu.

Stoja.

Chceš odvážit se na jich přesilu?

Pankarovič.

Jsou se mnou mnozi ještě uprchlíci,
 a sama znáš, to dobří bojovníci,
 co proti nám je vojáků dav spící?
 Až usnou tvrdě, pak je přepadneme
 a pochyťáme, do hor odvedeme,
 však postavili na odpor se v zmatku,
 pak pobijem je do jednoho v kratku,
 a úkryt bidný v skalách ozdobi
 nám ještě dnes jich tučné zásoby.

Stoja.

To nesmíteť vždyť vojáci ti klidni
 jsou bez viny a lidé dobří, vladni.
 O nechte jich a buďte moudří jen.
 Pak smír se může čekat každý den.

Pankarovič.

Nám protivni jsou z duše celé,
 my vidime jen nepřátele,
 dnes přišel pomsty čas,
 a co jsme dosud násili
 my od vojáků zkusili,
 jim odplatime zas.
 To bude pro ně překvapení,
 kdy přeruší jim blahé snění
 tak netušený host.
 Však uspime je za chvíli,
 že spánek jsme jim zrušili,
 zas všechny na věčnost.

Stoja.

O Alexandře!

Pankarovič.

Ano, rozníla,
 to tvého hlasu měkké, známé znění,
 když přicházivat jsi mě spatřila.
 O blažené to byly okamžiky,
 když v náručí mém jsi se tulila
 a já jsem líbal sladké tvoje rtíky, —
 věř, toužim po tvém jednom polibení.

Stoja.

Teď není času, nemůže tak býti,
 já zmirám hrůzou, co se bude dít.
 Což nemáš žádné s nimi smilování?

Pankarovič.

S kým?

Stoja.

S vojiny.

Pankarovič.

Mně nenapadne ani.

Stoja.

O jak jsi krutý! — Ušetř aspoň jeho!

Pankarovič.

A koho?

Stoja.

Ubožáka nemocného,
 jenž tam v chatě leží bez vlády.

Pankarovič.

Tak nemluv mi, to dětské nápady,
 teď chci tvou lásku, toužim po tvých rtech,
 žil bez tebe jsem dlouhou v roklich těch.

Stoja s pozvedchem více pro sebe.

Kěž byste ještě ostati tam chtěli.

Pankarovič.

Co praviš?

Stoja.

Pouze, co mi srdce velí.

Ty tvrdý jsi, já mluvím tvrdě k tobě.

Chce se vzhopiti a usknouti.

Pankarovič.

Tu zůstaň, Stoj!

Stoja se zastaví.

Pankarovič.

Jest ticho vůkol. Půjdu pro své braty,
 ty nevykročíš přes práh této chaty.

Odechází.

Stoja.

O vrať se zpátky. Pankarovič jí odpoví.
 O já neblaha!

Pankarovič.

Nás všechny k činu váže přísaha!

Hleď za Stojou, až zašla do chaty; pak rychle odejde.

Scena VII.

Stoja [Stoja] *Štěpánův přítel, později Štěpánův přítel*
 Stoja vyjde opatrně z chaty, drží v ruce bartošitku, tiše za-
 bou dveře zavírá, rozhlíží se na vše strany, pak přibíží se na dr-
 hou stranu k chatě a klepá na dveře.

Hoj, Jovane!

Hlas ze vnitř.

Kdo jest v tak pozdní chvíli?

Stoja.

Kdo s vámi dobře smýšlí.

Přítel Štěpánův vyjde.

Bože milý,

toť Stoja jest, co přináší tě k nám?

Stoja.

Jdi, pospěš, oznam druhům ve vsi tam,
 že povstalců tu blízko skryto mnoho.
 Ti v dnešní noc se na vás chystají,
 vás přepadnouti chtějí potají
 a pobiti pak všechny do jednoho.
 Já u chorého zatím budu bdít.

Přítel Štěpánův.

Tys strážný duch!

Stoja.

Spěj druhy probudi!

Přítel Štěpánův odkvapí pěšinou vzhůru.

Štěpán vyjde na práh chaty.

Ach, Stoj!

Stoja padne k zemi.

Odpusť, co jsem učinila!



5
 Spojili se
 Ja opustil jsem
 povex mi a mirem
 bouřka staba
 šťastný bys - ti
 Slova 4
 Ach Jovane sed
 byli Chci ráda sebou slyšeti
 jiti do domova bouřka
 ja miluji te pí
 chci byt tvojí
 O Slovo 95
 má má láska
 jde má
 přestával
 Kamy
 Máre D. r. s.
 Kozáček

Štěpán.

Vstaň, Stojó!

Stoja.

Dřív mi možno vstáti není,
až dosáhnu tvé celé odpuštění,
bez něho nechci v světě žiti déle
a raděj zab mě jako nepřítele,
jak vraha, který o život ti stál.

Podávajíc mu bambitku.

Zde přijmi zbraň, v ní stará, dobrá rána,
jež pro mě byla mužem uchována,
já kdybych věrnost jemu porušila.
Tak stalo se, vím, nemohu žit dál,
o znič mě raděj sám, smrt ze tvé ruky
mne skonejší a bude prosta muky.

Štěpán s úsměvem.

Já odpustil jsem. Moje drahé robě,
i tvé-li srdce ke mně lásku cítí,
jen jiskérka-li plane v nadru tobě,
rci, pověz mi a — můžem šťastni býti.

*Blesk
I zahanením
slabou*

Stoja.

Ach, Jovane, teď chápu tvoje slova,
my spolu šťastni mohli bychom žiti.

Chci ráda s tebou jíti do domov
Já miluji tě, chci být tvá!

*ty blesk
silnější zahanením*

Štěpán.

Ó Stojó má, ó Stojó má! Padnou si do objetí.

Za scénou zazní první výstřely. ~~boura nocina~~

Stojá vyvinouc se z jeho náručí.

Již přišel onen hrůzy čas,
chraň, Jovane, se, skryj se, spas!

Téměř moc vleče Štěpána do chaty.

*výstřele
v domě
jednoho*

Scena VIII.

Stojina matka, ženský sbor

Výstřely se množí, až splynou s bouří. Ženy vyběhnou, lomí rukama a poděšeny vykřikují. Stojina matka vyjde z chaty, klesá však brzo k zemi k modlitbě, kolem ní klesají ostatní ženy. Když bitva se ztiší, odcházejí ženy k bojišti.

*na chatu
Cervínny*

Byje x A e B. hr

Průběh druhé přestávky - jasně

20

handžar

Scena IX. chytě o B.

Ok Pankarovič. Později Štěpán a Stojá a vojini. Později Stojina matka, ženy ze všech stran

Pankarovič ozbrojen handžárem rozlícený zjeví se za vlastní chatou.

Hrom v zradce bij! My byli prozrazení
a na vše strany ihned rozprášeni,
jak z vosiho se vyřítili hnizda,
a na sta kulí ve vzduchu již hvízdá,
chtíc poslední zpěv všechněm zpívat nám.
My na útěku! — však si vzpomínám,
že v této chatě — jak mi Stojá dělá —
má nemocného ona cháska smělá.
Ten uzdraví se ostrím této zbraně,
ten odpykej vše zlo a hanu za ně.

handžar
Hlíží se k protější chatě. V tom otevrou se dveře. Z nich vykročí Štěpán podporován jsa Stojou, v pravici drží bambitku. Všichni ostanou státi jako přimrazení.

Pankarovič po chvíli.

Ha, zmije! Chee se vrhnout na Stoju. 1

Štěpán vztáhne proti němu zbraň.

Stojá srazí Štěpánovi ruku, takže rána vyjde do země.

f. Morda
zavazba pravice. To můj je muž, milostiv buď.

Pankarovič.

Vojini z B. Ta rána její měla stihnout hrud!
Handžar
Stojá
Ta rána jí se se země. Okamžik dívá se na Stoju a na Štěpána, který se mu škubou sebou, otevírá ústa, z nichž nemůže vydrátit hlas. Pojednou skočí a bodne Stoju, která padá, rukama svou svým brániti chce Štěpána před Pankarovičem. On však stojí strnulý, upíraje oči na skonávající Stoju, a dává se bez odporu spoutati vojny, kteří hned po výstřelu Štěpánově se všech stran přichvátali ve zbroji zároveň se ženami.

Stojá umírá.

Můj Jovane!

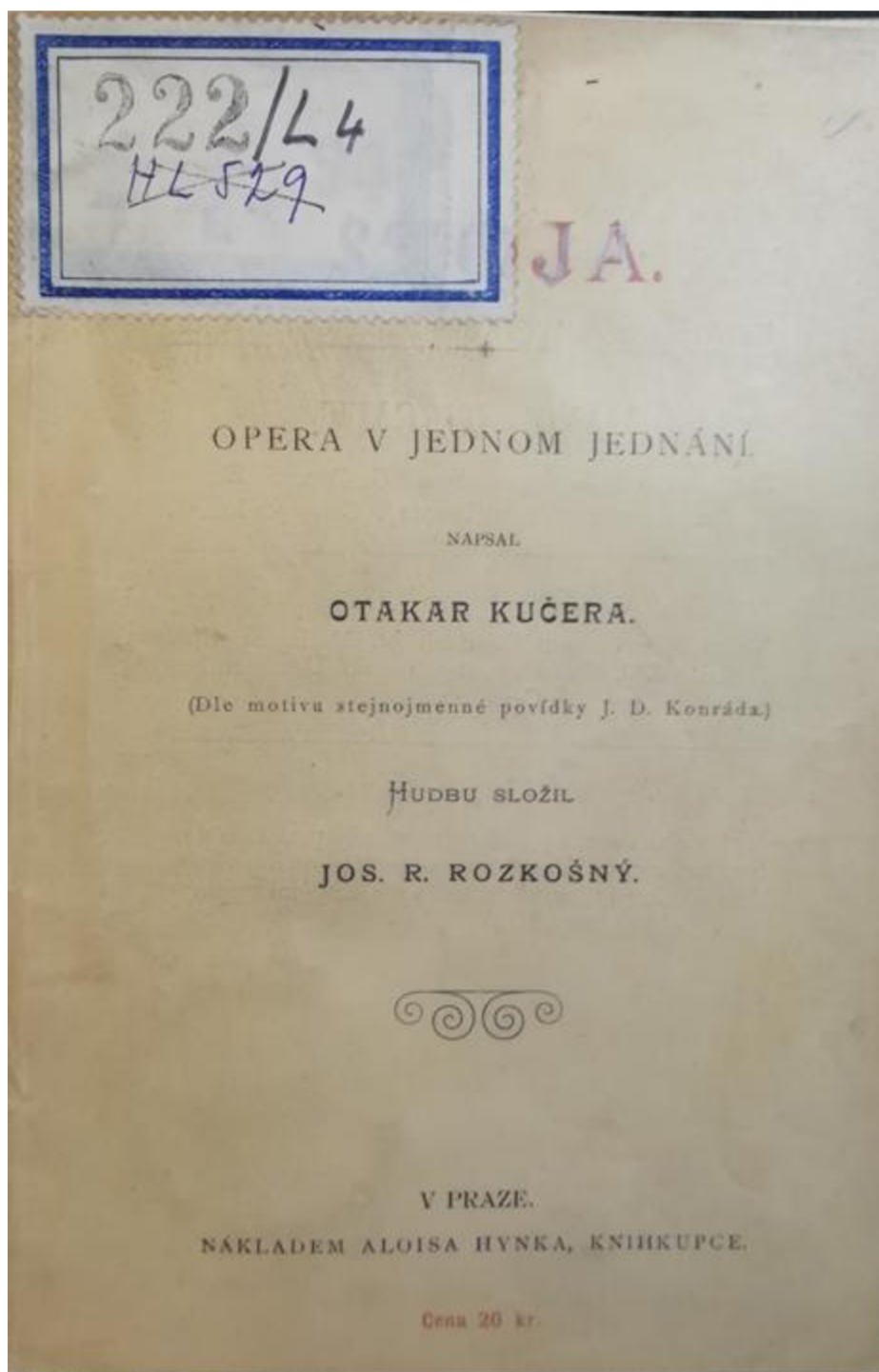
Štěpán klesá k mrtvé Stoji.

O Stojó má!

(Opona padá.)

Stojina matka

Příloha č. 1
Povolení ku provozování opery *Stoji*.



*Přijato k provedení v Národním divadle.
V Praze 11. března 1874. J. A. Jiránek*

STOJA.

Vedl. Správní



OPERA V JEDNOM JEDNÁNÍ *includant*

NAPSAL

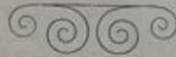
OTAKAR KUČERA.

*C. 242
74*

(Dle motivu stejnojmenné povídky J. D. Konráda.)

HUDBU SLOŽIL

JOS. R. ROZKOŠNÝ.



V PRAZE.

NÁKLADEM ALOISA HYNKA, KNIHKUPCE.

*č. př. 6532/54
2348/55*

C. 342 d.

"Hoja"

Povolují ku provozování na
jevišti král. zemského českého
divadla v Praze s podmínkou,
že vojáci nevystoupí v přesných
rakouských vojenských uni-
formách.

V Praze, 1. června 1894.

Imenem F. Ess. poma c. k. místodržitele.

Za c. k. dvorního radu a policejního ředitele

Marschan

c. k. vládní rada



ANOTACE

Příjmení a jméno autora	Pilařová Kristýna
Název katedry	Katedra Muzikologie
Název fakulty	Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Název diplomové práce	Dva české pokusy o verismus: opera <i>Stoja</i> Josefa R. Rozkošného a opera <i>Máti Míla</i> Karla Bendla
Jméno vedoucího diplomové práce	doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.
Počet znaků	86 604
Počet příloh	2
Počet titulů použité literatury	63
Klíčová slova	Verismus, opera, libreto, recenze, <i>Stoja</i> , <i>Máti Míla</i> , <i>Sedlák kavalír</i> , <i>Komedianti</i> , Otakar Kučera, Václav Juda Novotný
Anotace	Bakalářská práce se zabývá operou <i>Stoja</i> a <i>Máti Míla</i> jakožto dvěma českými pokusy o verismus. Zaměřuje se na identifikaci prvků určující veristické hudebně-dramatické dílo a prověřuje, zda čeští tvůrci správně pochopili nový operní směr. Práce využívá historicko-srovnávacích metod. Libreto opery <i>Stoji</i> je komparováno se svou povídkovou předlohou, přičemž se pozornost zaměřuje na časoprostor, jazyk a konstelaci postav. Rovněž v práci probíhá komparace zmíněné zpěvohry s dalšími veristickými operami – českou <i>Máti Mílou</i> a italskými <i>Komedianty</i> a <i>Sedlákem kavalírem</i> . Závěr práce je věnován dobovým recenzím, které reflektují tehdejší přijetí všech čtyř oper v českém prostředí.