

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Hudební katedra

Vliv Richarda Wagnera na vybrané české skladatele 2. poloviny 19. století

Bakalářská práce

Autor: Šárka Valníčková
Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání
Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce: doc. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.



Zadání bakalářské práce

Autor: Šárka Valníčková

Studium: P121448

Studijní program: B7507 Specializace v pedagogice

Studijní obor: Hra na nástroj a sólový zpěv se zaměřením na vzdělávání, Hudební kultura se zaměřením na vzdělávání

Název bakalářské práce: **a) Závěrečný bakalářský koncert - housle b) Vliv Richarda Wagnera na vybrané české skladatele 2. poloviny 19. století**

Název bakalářské práce AJ: a) Bachelor's Final Concert ? Violin b) Richard Wagner's influence on selected Czech composers of the 2nd half of the 19th century

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Závěrečná bakalářská práce je složena ze dvou částí. První část je tvořena sólovým koncertním výkonem (minimálně půlrecitálem), jehož předpokladem je vysoká úroveň technických dovedností studenta. Koncertní vystoupení má na základě vhodně zvolené dramaturgie prezentovat interpretační kvality diplomanta, jeho schopnost adekvátního stylového přístupu k interpretaci jednotlivých skladeb. Ke koncertnímu výkonu se váže druhá, teoretická písemná část v rozsahu cca 20 - 30 stran. Písemná část bakalářské práce se bude zabývat Wagnerovým vlivem na vybrané české skladatele. Zaměří se na znaky Wagnerova hudebního dramatu, které bude hledat v operní tvorbě významných či méně známých českých skladatelů.

HANSLICK, Eduard. Dokonalý antiwagnerián. Praha: Supraphon, 1992, 421 s. ISBN 80-7058-280-4
HOSTINSKÝ, Otakar. O umění. Praha: Československý spisovatel, 1956, 686 s.
NOVÁK, Ladislav. Dva čeští muzikanti: S jednadvaceti dokumentárními vyobrazeními. Praha: Družstvo Máje, 1940, 121 s.
OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1988. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. In: KOTALÍK, Jiří. Povědomí tradice v novodobé české kultuře: Doba Bedřicha Smetany. Praha: Národní galerie, s. 137-154.
ŠAFARÍK, Jiří. Dějiny hudby: 19. století. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, 357 s. ISBN 80-86768-16-3

Garantující pracoviště: Hudební katedra,
Pedagogická fakulta

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

Oponent: doc. PhDr. MgA. František Vaníček, Ph.D.
Mgr. Dalibor Hlava

Datum zadání závěrečné práce: 3.1.2014

Prohlášení

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

V Hradci Králové dne

Poděkování

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

V Hradci Králové dne

Anotace

VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Vliv Richarda Wagnera na vybrané české skladatele 2. poloviny 19. století*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2015, 26 s.

Bakalářská práce obsahuje tři kapitoly, které se zabývají vlivem Richarda Wagnera na vybrané české skladatele a jejich díla 2. poloviny 19. století. V úvodu pojednává o Richardu Wagnerovi a jeho novém operním směru. Práce dále seznamuje s významnými či méně známými českými skladateli, ve kterých poukazuje na wagnerovské prvky a hledá Wagnerův vliv v jejich operních kompozicích.

Klíčová slova: Wagner, prokomponovanost, motiv, hudební drama

Annotation

VALNÍČKOVÁ, Šárka. *Richard Wagner's influence on selected Czech composers of the 2nd half of the 19th century*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2015, 26 s.

The bachelor thesis consists of three chapters focused on the influence of Richard Wagner on selected Czech composers of the 2nd half of the 19th century and their works. The introduction discusses Richard Wagner and his new opera concept. In the main body, the thesis introduces both significant and less known Czech composers and explains the Wagnerian features in their works and searches for Wagner's influence in their opera compositions.

Key words: Wagner, elaborate composition, motif, music drama

Obsah

Úvod	7
1. Wagnerianismus	8
2. Kittlova škola.....	16
3. Karel Kovařovic a Karel Bendl	20
Závěr	23
Bibliografie	25

Úvod

V bakalářské práci se zabýváme vlivem Richarda Wagnera na vybrané české skladatele a jejich tvorbu 2. poloviny 19. století.

První kapitola přibližuje dílo Richarda Wagnera a znaky, jimiž se mají skladatelé řídit. Dále je popsán Wagnerův příchod na českou scénu, kde byl zprvu odmítán. Nejdříve ukazujeme Wagnerův vliv na předním českém skladateli Bedřichu Smetanovi, stoupenci Wagnera. Jelikož tato problematika byla již mnohokrát zmiňována, jsou zde popsány především wagnerovské znaky, které jsou typickým příkladem jeho vlivu. Přes operu *Dalibor* se dostáváme k velkolepé *Libuši* a objevujeme hledané rysy za pomoci Hostinského a Hanslicka. Poté postupujeme k dalším skladatelům, u kterých vliv není tolik propagován.

V další kapitole jsou sjednoceni žáci Jana Bedřicha Kittla do jedné skupiny a je poukázáno na to, že u všech můžeme hledat působení wagnerovských metod. Zpočátku přibližujeme samotného Kittla a uvádíme jeho spojení s Wagnerem přes operu *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou*, dále přecházíme k jeho žákům, u kterých v operní tvorbě hledáme důkazy wagnerovského směru.

Poslední kapitola se zabývá vybranými skladateli, mezi kterými není hledána další spojitost, až na poukazovaný Wagnerův vliv.

Vzhledem k rozsahu práce není daná problematika probrána do větší hloubky, již by si zajisté zasloužila, ale věci jsou spíše nastíněny za pomoci prostudované odborné literatury.

1. Wagnerianismus

Richard Wagner patří mezi nejvýznamnější skladatele 19. století, který ovlivnil velkou řadu lidí. Vrcholným projevem romantické hudby je bezesporu opera, která se postupně rozvíjela na zcela odlišných základech než dříve. V době vrcholícího romantismu Wagner dospěl k vzájemnému propojení všech druhů umění v jediné všeumělecké dílo, tzv. Gesamtkunstwerk, který vyšel ze vzoru staré řecké tragédie a nejdokonalejším způsobem naplnil ideál hudebně-dramatického umění.¹

Když se podíváme do celé Evropy, nestačíme se podívat, jak široký společenský význam mělo uskupení kolem tohoto skladatele. „*Poprvé v dějinách evropské společnosti byla účast veřejnosti na hudební kultuře natolik hromadná, že mohla vzniknout skupina s tak závažným společenským vlivem.*“² Wagner má zvláštní dar rozčlenit lidi na ty, kteří ho bezmezně milují, a na ty, kteří ho bezvýhradně nenávidí. V řadě případů vyvolává silný odpor tím, že netoleruje nejen italskou operu, které zazlívá přílišnou nadvládu pěvecké virtuosity a šablonovitost libret, ale také výpravou historickou či svébytnou francouzskou komickou operu. Hudbou budoucnosti prohlašuje jen hudební drama. To se musí zcela lišit od dosavadních typů oper a má za úkol vzkřísit majestátnou atmosféru antického divadla.³ Díla Wagnerova jsou, navzdory svému velkému rozsahu, umělecké výtvoř plné poezie i lidskosti. Legendy a mýty převypravuje jako pověsti a pohádky s jemnou spletností symboliky.⁴ Mýty mu byly ideální látkou, ze které byla vytvořena poezie.

Nebyl to jen Wagner, ale i další novoromantikoví, kteří hlásali neomezené možnosti hudby a požadovali, aby byla volná programní kompozice hlavním prostředkem a aby se vymanila ze všech formálních zvyklostí, které odpovídají staršímu ideálu klasické krásy.⁵ V této době již nemůžeme brát Mozartovy opery jako ty jediné správné, podle kterých by měl každý skladatel dále komponovat.

¹ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 10.

² LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián*. In: HANSLICK, Eduard. Praha: Supraphon, 1992, s. 28.

³ Tamtéž, s. 28.

⁴ ZVARA, Vladimír. 2011. Uctívání a zavrňování Richard Wagner. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 186.

⁵ LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián*. In: HANSLICK, Eduard. Praha: Supraphon, 1992, s. 33.

Podívejme se na Beethovena a jeho mohutné symfonie. Není již to předzvěsti nástupu velikanů? Sám Wagner následoval devátou symfonií, která pak zůstala jeho ideálem celý život. Jak napsal: „*Poslední Beethovenova symfonie je vykoupením hudby, kdy ze svého individuálního bytí vstupuje do univerzální říše umění. Je to lidské evangelium umění budoucnosti. Za ni žádný další krok není možný, následovat může již jen dokonalé umění budoucnosti; univerzální drama, ke kterému Beethoven ukoval klíč.*“⁶

V době Wagnerova příchodu na uměleckou scénu můžeme vidět, jak opera zaostává za dalšími druhy umění. Básníci se považují za věrné kronikáře života, malíři mnohdy závodí s fotografy, avšak opera je stále plna zastaralé nepřirozenosti. Nemůžeme zakrývat, že Richard Wagner byl jen dalším rozvíjejícím se stupněm v pokroku operního umění. Svého originálního slohu se Wagner dopracoval v opeře *Bludný Holanďan* (1841), ve které se zcela přiklonil k typu německého singspielu. Novým prvkem je odstranění protikladu recitativu a árie a nahrazení deklamačně prováděným zpěvem, tzv. Sprechgesangem. Poprvé se zde objevují leitmotivy⁷, jakožto krátká proměňující se motta, která popisují charaktery nebo stavy duše, jenž se neustále rozvíjejí. Jelikož zde není žádné zastavení pro árie a nikde nevzniká dojem přechodu, začalo se hovořit o Wagnerově nekonečné melodii. Hudba musí vycházet z libreta. Nesmí být žádné posluhování publiku, žádné árie ani ansámby, při nichž se akce zastaví. Nepřerušené drama vyjádřené tokem hudby bylo jeho cílem. Můžeme slyšet novou práci s orchestrem, ze kterého učinil rovnocennou součást dramatu. V mohutně znějícím orchestru je vysvětlována většina probíhající akce. Harmonické nápady se stávají čím dál tím více chromatickými a tonální vztahy se stále více uvolňují. Rytmus je rozvíjen z fráze samotné.⁸

Zaměříme-li se na Richarda Wagnera a jeho nelehké dobytí hudebního českého území, nesmíme opomenout Otakara Hostinského, estetika, kritika

⁶ SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. Praha: BB/art, 2006, s. 292.

⁷ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 99.

⁸ Až do té doby měla Wagnerova hudba tendenci se vyjadřovat v sudém 4/4 metru. SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. Praha: BB/art, 2006, s. 297.

a vědce, který poprvé vyslovil termín wagnerianismus. Wagneriánství, pojem, kterým označujeme přívržence Wagnera, a jenž v sobě skrývá náklonnost k jeho operám, se nejvíce rozmohl po založení Bayreuther Blätter roku 1878.⁹

Nahlédnutím do doby pražských Wagnerových začátků objevujeme, že obecenstvem nebyl příliš horlivě přijímán. Pražské premiéry *Tannhäusera* (1854) a *Lohengrina* (1855), byly velmi kritizovány. František Pivoda se ve své knize *O hudbě Wagnerově* po letech zmiňuje, že po vyslechnutí *Tannhäusera* klesla jeho napjatá struna očekávání až dolů. Hostinský píše: „Zvláštní jakási antipatie proti Richardu Wagnerovi a jeho směru zakořenila se v českém obecenstvu bohužel již tak hluboko, že – denní zkušenost nás o tom poučuje – obyčejně úplně postačuje vytknouti tomu nebo onomu skladateli, té neb oné skladbě jednoduše „wagnerianismus“, mají-li se v očích nemalé části našeho obecenstva snížit nebo snad docela i nemožným učiniti, že každý, kdo se přímo a bez obalu hlásí k zásadám Wagnerovým, jest v očích téhož obecenstva již na věky věkův znamenáný a kompromitováný.“¹⁰ Wagnerovi odpůrci odmítali každého, kdož by se vyslovil kladně o novátorském přístupu tohoto skladatele.

Klademe si otázku, zda příčinou nepřátelství vůči Wagnerovu hudebnímu dramatu byla těžká obrozenecká doba, zvýšený zájem o českou národní operu a obraz ryze německé opery nebyl českému obecenstvu příjemný. Hudba se v Česku stala nejvýraznější manifestací národního sebeuvědomění i sebeprosazení. Jak se zmiňuje Otakar Hostinský ve své stati *O umění*, brát Wagnerovu operu jako ryze německé dílo jen dokazuje, nakolik povrchně a mělce posuzovatel pohlíží na tuto otázku.¹¹

Hostinský vidí základ dramatičnosti opery v melodičnosti recitativu. „Hudba v opeře stojí na chybném základě, protože se stala absolutní hudbou, a to také proto, že se odpoutala od svých kořenů v řeči.“¹² Wagnerův Sprechgesang mu připadá jako východisko, při němž se slovo dostane z područí hudební formy, jejíž metroritmické sazbě se řeč podrobuje a pro jejíž uzavření je typické časté

⁹ HRČKOVÁ, Naďa. 2011. Doba-romantické-"romantismy". Ideje, předsudky, spory. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 64.

¹⁰ HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 343.

¹¹ Tamtéž, s. 353.

¹² OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1988. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. In: KOTALÍK, Jiří. *Povědomí tradice v novodobé české kultuře: Doba Bedřicha Smetany*. Praha: Národní galerie, s. 147.

opakování slov. Deklamace slova může přejít v deklamaci hudební a spád mluvené řeči se stupňovat ve svém národním charakteru.¹³ „*Pro Wagnerovu estetiku v celém proměnlivém komplexu myšlenek je určující spjatost dvou základních kategorií: zpřítomnění a motivace. Jestliže v hudebním dramatu teprve hudební výraz je prostředkem k uskutečnění, k zpřítomnění básnického záměru, kdy myšlenka přejde v cit a to, co je nepřítomné nebo existuje v představě, že zpřítomní, tak na druhé straně básnický záměr je nezbytným motivem a estetickým oprávněním hudby.*“¹⁴ Hostinský vidí v novém semknutí hudby s řečí nejspolehlivější záruku národního rázu v opeře, neboť řeč je podle něho jedinou bezvýhradnou charakteristikou národa.

Na konci šedesátých let sledujeme u kritiky nabývající citlivost při určování vzorů v původní české tvorbě a diferenciaci směrů, které nemíní za vhodné následovat. Tímto také začíná jasné vytyčení postojů k Wagnerovi, projevující se prvotním odmítáním.¹⁵

Podle Františka Pivody je nepřijímání Wagnerových oper u nás založeno na nesrozumitelnosti jeho děl. Hudba by měla být přehledná a jednoduchá za pomoci písňové formy by se měla vyhnout harmonické složitosti. „*Jeho hudbu není možno poslouchat jinak než racionálně, s pomocí tabulek motivů, což přesahuje kapacitu vnímání.*“¹⁶ Posluchač tímto ztrácí orientaci v opeře a jejím jasném harmonickém členění, tím nevyvolává zdání známého a jednoduchého, tak jak tomu bylo u italských oper.

I přesto je Wagnerův vliv na vývoj evropské hudby nesmírný. V hudebním divadle působí jako nepřekonatelný vzor. Mínil-li Pivoda, že je Wagner pro naši přirozenou národní povahu vrchol nepřijatelné cizoty, Hostinský namítá, že je to přirozený chod dějin, v jejichž důsledku by česká, tak jako evropská opera, musela i bez Wagnera dospět k wagnerianismu jako dalšímu stadiu hudebního pokroku. Myšlenka, že bychom zbytečně opakovali cestu k modernímu stanovisku, jakou již šel Wagner, a mohli tak zaostat za ostatními národy, vede

¹³ OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1988. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. In: KOTALÍK, Jiří. *Povědomí tradice v novodobé české kultuře: Doba Bedřicha Smetany*. Praha: Národní galerie, s. 147.

¹⁴ Tamtéž, s. 144.

¹⁵ Tamtéž, s. 140.

¹⁶ Tamtéž, s. 142–143.

Hostinského k tomu, že je to jedině Wagner, který je nejjistějším, nejspolehlivějším základem a východiskem pro rozvoj národní zpěvohry.¹⁷

„Musíme si přisvojiti každý pokrok v oboru krásného umění, musíme stejně čerpati z celého světa – musíme přede vším ostatní národy dohoniti, chceme-li s nimi stejným krokem pospíchat kupředu, neřku-li je předháněti, jinými slovy: musíme se – a to ne jenom jednou nohou, nýbrž oběma – postavit na stanovisko moderní.“ Takto se vyjádřil Hostinský v Hudebních listech roku 1872/36 o svém strachu ze zaostání české hudby.¹⁸

Inspiraci Wagnerem objevujeme u Bedřicha Smetany v jeho operách *Dalibor* a *Libuše*.¹⁹ Přestože byl Smetana zaujat Wagnerovým hudebním dramatem, přesvědčivě naplňoval představu o české národní hudbě. Smetana je příkladem českého vlasteneckého skladatele, který chce v hudbě postupovat dál, a tak používá moderní hudební prvky své doby.

Po uvedení *Dalibora* si, do té doby opěvovaný Smetana, musel projít přívalem kritiky, která ho obviňovala z nečeskosti. Hostinský ve své programové stati²⁰ vyvrací tento omyl a dokazuje, že více žvlů prstonárodních do *Dalibora* vnáší wagnerovská technika příznačných motivů. Ty procházejí celou partiturou opery v hudebních tvarech v rámci české lidové písně. V opěře můžeme najít tři nejdůležitější příznačné motivy. Z hudebně-formového hlediska ale motiv neobjevíme, jelikož je použita periodická věta.²¹ Smetanovo neoblomné opakování krátkého motivu po dlouhou řadu taktů se v *Daliborovi* prosazuje více než jednou. Skladatel se často nemůže odpoutat od určitého rytmu a jedné použité figury. Dramatické působení řady scén je bohatě prokládáno orchestrálními melodiemi.

Stejně jako v souladu hudby s řečí pomocí „správné“ hudební deklamace textu zpěvu, ve které Hostinský viděl možnost, jak vytvořit českou operu prodchnutou národním rázem, tak též pohlížel na Wagnerův orchestr pracující

¹⁷ OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1988. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. In: KOTALÍK, Jiří. *Povědomí tradice v novodobé české kultuře: Doba Bedřicha Smetany*. Praha: Národní galerie, s. 146.

¹⁸ LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití V*. Praha: Královské Vinohrady, 1900, s. 36.

¹⁹ ZVARA, Vladimír. 2011. Uctívání a zavrňování Richard Wagner. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 197.

²⁰ Stať vyšla roku 1870 pod názvem: *Wagnerianismus a česká národní opera*. LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián*. In: HANSLICK, Eduard. Praha: Supraphon, 1992, s. 40.

²¹ ZVARA, Vladimír, *Příznačné Motívy v Smetanovom Daliborovi*, Hudební věda, 29/4, 1992, s. 317.

s příznačnými motivy. Obhajoval Smetanova *Dalibora*, že následkem wagnerizujícího směru se více dotýká širokých vrstev lidu, než kterákoliv jiná vážná česká zpěvohra, a to díky častějšímu výskytu příznačných motivů, které jsou prostonárodního rázu.²² Hostinský porovnává Smetanova *Dalibora* s Wagnerovým *Lohengrinem* a Beethovenovým *Fideliem*. „*Co Wagnera nejvíce připomíná, je výstavba prvního aktu, který už od libreta tvoří stejně nezakrytý protějšek k Lohengrinovi jako druhé jednání k Fideliovi.*“²³ Když se podíváme zblízka na operu *Dalibor*, vidíme soudržně se odvíjející expozici, podobně jako v prvním jednání *Lohengrina*, na způsob souvislého finále. Proti dřívějším komickým operám²⁴ si Smetana vážil svého *Dalibora* podstatně více, jako uměleckého díla vyššího stylu a vyzrálejší techniky. Není žádný div, že v *Daliborovi* nacházíme tolik prvků Wagnerových, jelikož v době vzniku, mezi lety 1866–1868 ovládal *Tannhäuser a Lohengrin*²⁵ všechna jeviště.²⁶ Není zvláštností, že Smetana, skutečný ctitel Wagnerův, něco převzal z omamného ducha těchto oper.

V Hanslickových kritikách se dočítáme, že Smetana usiluje v operní kompozici o nápodobu Richarda Wagnera, a ta se mu zcela povede v jeho velké tragické opeře *Libuše*, v níž Hanslick postrádá dřívější prostotu a přirozenost. Smetana se mu zdá být stoupencem pozdně wagnerovského stylu. *Libuše*, která zahajuje novou dobu našeho divadla, je vzorem české vážné národní opery, jak si ji Smetana od počátku představoval, při níž se již nemusí zdržovat od svého

²² OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. *K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu*. Praha: Národní galerie, 1988, s. 148.

²³ HANSLICK, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*. Praha: Supraphon, 1992, s. 341.

²⁴ *Prodaná nevěsta* podle Zeleného obsahovala výhradně typy z lidu a z přítomnosti. Hudba naskrze napodobuje zpěv a tanec národní. Smetana zde schválně učinil mnoho ústupků, proti svému vkusu, aby získal obecnost na svoji stranu. Vytvořil tak oddělená, efektní čísla a zpěvní partie. Nemínul se cílem, obecnost mělo *Nevěstu* za svou nejoblíbenější operu. *Prodaná nevěsta* je tedy pouhou vějíčkou mistrovskou, na niž nachytil Smetana české obecnost. Učinil vkusu doby schválně mnohé ústupky, neboť v *Prodané* jsou oddělená efektní čísla a brilantní partie zpěvní. Dalšími komickými operami

(*Dvě vdovy, Hubička, Tajemství*) chce vést obecnost k pochopení svého ideálu, a tak zůstává věrný svým zásadám, ale přece jen stanovisko přizpůsobuje potřebám obecnosti a čeká, až nadejde chvíle, kdy mu porozumí úplně. LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobiti V*. Praha: Královské Vinohrady, 1900, s. 11–18.

²⁵ Obě tyto opery vykazují značný nárůst Wagnerova umění. Melodika je originálnější, podobně jako harmonie. Zvláštní pozornost vzbuzovaly Wagnerovy nové efekty v instrumentaci. ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 99.

²⁶ HANSLICK, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*. Praha: Supraphon, 1992, s. 343.

ideálu žádnými ohledy k obecenstvu a ke vnějším okolnostem jako ještě při *Daliborovi*. Smetana dobře znal své obecenstvo a věděl, že nesmí být zaráženo jevy příliš novými a překvapujícími. Ve svých prvních operách nutil svou individualitu k různým ústupkům obecenstvu, držel se v nich obvyklých forem a jen občas se z nich vymykal. Při *Libuši* se Smetana již všech těchto pout zbavuje, přičemž doufá, že obecenstvo pochopí jeho snahu, porozumí jeho ideálu a bude schopno pojímat útvary dosud nevídané. V *Libuši* Smetana upevnil směr a způsob, jimž se má vzdělávat vážná česká opera, aby mohla být právem označena za operu národní. Spojil ideál svůj s ideálem pravého hudebního dramatu.²⁷ Předehra k *Libuši* je založena na třech základních příznačných motivech z opery – na motivu soudu, na příznačných motivech Libuše a Přemysla. Četnost příznačných motivů během celého hudebního dramatu, stejně jako neobvyklá délka opery dokazují rozhodný vliv Wagnerův a s ním i Smetanův odklon od dřívějšího operního stylu.²⁸ Smetana sám považoval *Libuši* za své nejlepší dílo. Hudba se váže ke slovu a hlavní hudební dění je v orchestru. *Libuše* je plodem Smetanova postupně silícího příklonu k novoněmecké škole. „*Odhlédneme-li od národního námětu, je Libuše po hudební stránce tak wagnerovská, jak je to jen možné.*“²⁹ Smetana od Wagnera přijal nejdůležitější zásadu a totiž to, že opera má být dramatem. V české operní tvorbě se začaly za wagnerovské znaky považovat rozvinutější orchestrální mezihry, sytější instrumentace, bohatší harmonie a vypracované gradace.³⁰

Téměř žádný z významných hudebníků 2. poloviny 19. století nemohl brát Wagnerův odkaz lhostejně, bez ohledu na to, zda se cítil být wagneriánem a navazoval vědomě na wagnerovské dědictví, anebo se naopak od jeho hodnot distancoval. Když se podíváme do světového měřítko, cítíme vliv Wagnerův i u tak samostatného skladatele, jakým byl Verdi a to zejména v pozdním stadiu

²⁷ LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití* V. Praha: Královské Vinohrady, 1900, s. 18–19.

²⁸ HANSLICK, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*. Praha: Supraphon, 1992, s. 352.

²⁹ Tamtéž, s. 356.

³⁰ OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1988. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. In: KOTALÍK, Jiří. *Povědomí tradice v novodobé české kultuře: Doba Bedřicha Smetany*. Praha: Národní galerie, s. 143.

jeho tvorby. Za příklad byl dáván *Falstaff*, ve kterém Verdi neměl číselné árie a orchestr byl zcela integrován se slovem.³¹

Výtky wagnerianismu v Česku nebyly adresovány jen Bedřichu Smetanovi, ale připisovaly se i Antonínu Dvořákovi.³² Hudební publicisté se shodují, že wagnerovské období u Dvořáka můžeme objevit v jeho tvůrčích začátcích. Poukazují na tendenci k narůstání a uvolňování formy, která je slyšitelná v orchestrálních dílech této doby, a dokonce si všímají wagnerovských úvah v operách *Alfred*³³ a *Král uhlíř*.³⁴ Dosavadní životopisci souhlasí, že wagnerovské vlivy se z Dvořákovy tvorby na počátku 70. let vytrácejí.³⁵

Sílu Wagnerova vlivu na evropskou hudbu 19. století nelze srovnávat s nikým jiným. Ovlivnil téměř všechny významné operní tvůrce bez rozdílu národností.

³¹ SCHONBERG, Harold C. *Životy velkých skladatelů: Od Monteverdiho ke klasikům 20. století*. Praha: BB/art, 2006, s. 312.

³² Jeho jméno bylo často spojováno s Wagnerovými odpůrci. HANSLICK, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*. Praha: Supraphon, 1992, s. 336.

³³ Ve svém dopise kritikovi Eusebiu Mandyczewskému ze 7. ledna 1989 uvádí, že se ve své Dramatické ouvertuře k opeře Alfred, se hlásí ke slovu Wagner. GABRIELOVÁ, Jarmila. 2005. Antonín Dvořák a Richard Wagner. In: PETRÁNEK, Pavel. *Richard Wagner a česká kultura*. Praha: Národní divadlo, s. 240.

³⁴ Sám skladatel se zmiňuje v interview pro Sunday Times, že Wagnerův vliv se značně projevil v jeho 1. verzi opery Král a uhlíř z roku 1871, v harmonii a orchestraci, kterou však, jak tvrdí, zničil. GABRIELOVÁ, Jarmila. 2005. Antonín Dvořák a Richard Wagner. In: PETRÁNEK, Pavel. *Richard Wagner a česká kultura*. Praha: Národní divadlo, s. 240.

³⁵ Tamtéž, s. 239.

2. Kittlova škola

Výraznou českou osobností v sledovaném proudu wagnerovského vlivu byl český skladatel a druhý ředitel Pražské konzervatoře Jan Bedřich Kittl. V centru pražského koncertního života stál uprostřed čtyřicátých let horlivý a talentovaný mladý muž, Tomáškův žák, avšak po těžkém osobním konfliktu by Tomášek nebyl ochoten navštívit jediný koncert, na němž hrála Kittlova skladba. Kittl byl velmi nadaným skladatelem a dirigentem. Jeho oblíbenost mezi aristokracií mu dopomohla k tomu, aby se již jako velmi mladý stal ředitelem konzervatoře v letech 1843–1865. Brzy dokázal svůj rozhodný talent. Koncerty konzervatoře, na nichž vystupoval orchestr složený ze studentů a profesorů školy, měly nebývalé ohlasy. Pod Kittlovým vedením se dočkaly velkého rozmachu a vyrovnaly se i s nejobtížnějšími úkoly. Zasloužil se o to, aby byl obohacen, rozšířen a osvěžen koncertní repertoár o nejlepší z nových skladeb. Na vysoké úrovni se v Praze hrály Wagnerovy opery a to ještě dříve, než by na ně kdokoliv pomyslel.³⁶

Období ředitelské funkce Jana Bedřicha Kittla je často v historii konzervatoře označováno jako jedno z nejdůležitějších a nejslavnějších. „*Koncerty pražské konzervatoře tehdy patřily k největším událostem pražského hudebního života jednak díky kvalitě interpretačních výkonů a jednak kvůli dramaturgickému výběru skladeb. Výkon orchestru konzervatoře vysoce hodnotili například i Hector Berlioz a Franz Liszt. V roce 1854 se Kittl zasadil o spoluúčinkování orchestru při představeních Wagnerova Tannhäusera, čímž významně přispěl k prvnímu uvedení opery v Praze, neboť orchestr Stavovského divadla tehdy na představení kapacitně nestačil.*“³⁷ Wagner za tuto pomoc pocítoval ke Kittlovi veliké sympatie.

Tomáškův student se poprvé setkal s Wagnerem roku 1832 při cestě z Vídně do Drážďan. Největší sevření s Wagnerem měl díky své opeře *Bianca a Giuseppe aneb Francouzové před Nizzou* stvořené na Wagnerovo libreto, která měla premiéru v roce 1848. Wagner neposkytl jen libreto, ale v čtené

³⁶ HANSLICK, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*. Praha: Supraphon, 1992, s. 72.

³⁷ LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 253.

korespondenci korigoval i Kittlův kompoziční proces.³⁸ V opeře můžeme cítit mnoho vlivů, především nejspíš velké francouzské opery, avšak Wagnerův vliv je odražen v tom, že zde nenajdeme oddělené recitativy, árie či ansámby. Árie a dueta ustupují širším sborům. V padesátých letech se orchestr konzervatoře podílel na wagnerovských produkcích Stavovského divadla (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Bludný Holanďan*, *Rienzi*). Wagner dokonce uvažoval o pražské premiéře *Tristana a Isoldy*.³⁹

Jan Bedřich Kittl je pro nás velmi důležitou osobností, co se jeho pedagogické činnosti týče. Ve velkém měřítku můžeme nalézt souvislost s Kittlovými žáky a wagnerovským vlivem v jejich operní tvorbě.

Za nejvýraznější osobnost Kittlovy školy považujeme Viléma Blodka (1824–1874). Již na nejznámější Blodkově opeře sledujeme rostoucí vliv wagnerianismu. Jednoaktová opera *V studni* je u nás první prokomponovanou komickou operou. Opera je klenuta originální melodikou se smyslem pro instrumentální kolorit, doplněna mohutnými sbory. Charakteristiky hlavních postav jsou výstižné a jasné. Mnoho kritiků se rozchází při hledání hudebních vlivů v této opeře, jedni přičítají ovlivnění Mozartem druzí Wagnerem.⁴⁰ Jedno víme zcela určitě, prokomponovanost díla tak, aby znělo v jednom proudu, důraz na instrumentaci a mohutnost sborů, tím vším se nám prezentuje Wagner. Pokud budeme jednoaktovou operu *V studni* považovat za příliš krátké dílo, na němž bychom mohli hledat Wagnerův vliv, můžeme pohlédnout na hudební drama *Zítek*. Nedokončené hudební drama odhaluje, že svým rozsahem se chce blížit větším operním kusům. Opera *Zítek*, ve které Blodek opouští číslovanou operu, nám dosvědčuje, jak byl tento skladatel Wagnerem ovlivněn. V hudebně-dramatickém díle na sebe plochy navazují s cílem nepřerušit hudební tok myšlenek.⁴¹ I když kvůli nemoci nedokončená, opera zřetelně vykazuje odkaz Wagnerův.

³⁸ POLEDŇÁK, Ivan. 2011. Hudba v českých zemích/česká hudba. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 420.

³⁹ Tamtéž, s. 416.

⁴⁰ TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha: Paseka, 2001, s. 210.

⁴¹ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 261.

V druhé polovině 19. století si značnou popularitu získal také Karel Richard Šebor (1843–1903), další z Kittlových žáků.⁴² I zde můžeme sledovat hledaný Wagnerův vliv. „Byl to zprvu zejména mladičkový Karel Šebor, který se vynořil jako Smetanův souputník a vlastně soupeř zejména na operním poli.“⁴³ Šeborovi *Templáři na Moravě* se u nás považovali za skutečně první českou operu.⁴⁴ V *Templářích* naplňuje tehdejší představu vážné národní zpěvohry s historickou látkou z českých dějin. Chce se pokusit vytvořit českou obdobu velké opery. V opeře *Nevěsta husitská* se projevuje zjednodušení řeči častým vedením orchestrálního partu a vokálních hlasů unisono. Na druhé straně kritika oceňovala následující prvky: "*Kompozice jest mnohem kompaktnější, není již tak rozkouskovaná a pestrá, tvoří v mnohých scénách větší, harmoničtější celky a nabývá tím větší klidnosti a důstojnosti. Tím získal zajisté povšechný, architektonický ráz skladby. Věrné a dojímavé líčení citů a dramatických situací vůbec, zejména ve výstupech 4. jednání, jichž dojem zajisté hlubokým a mocným nazvati lze.*"⁴⁵ Takto se vyjádřil Hostinský k představení *Nevěsty husitské*. Z výroku můžeme usuzovat, že se Šebor pokouší o prokomponovanost, stejně jako jeho předchůdce Blodek. Veřejnost přijala *Nevěstu husitskou* za dosud nejlepší Šeborovu operu. Avšak obecnstvo začalo volat po národních písních v opeře. Chtěli pro ně srozumitelnější a přehlednější formu, v protikladu ke složitosti a nesrozumitelnosti hudby Wagnerovy. A tak se Šebor odklání od svých začátků, kde sledujeme Wagnerův vliv, a začíná komponovat komické opery, kde se střídá sice mluvená próza, avšak díla jsou uzavřena a doplněna koloraturními áriemi. Skladatel dobře odhadl vkus obecnstva, které ho za to milovalo. Jedině kritika v čele s Hostinským, vycházející z myšlenky pokroku v hudbě, odmítla uznat za národní operu dílo založené na principu *opéra comique*.⁴⁶

Do Kittlovy školy spadá také František Zdeněk Skuherský (1830–1892), v opeře *Vladimír bohů zvolenec* cítíme mnoho vlivů, mimo jiné i Wagnerův,

⁴² ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 262.

⁴³ POLEDŇÁK, Ivan. 2011. *Hudba v českých zemích/česká hudba*. In: HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 426.

⁴⁴ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 260.

⁴⁵ POSPÍŠIL, Milan. *Karel Šebor*. Harmonie, 8, 2003, č. 8, s. 10.

⁴⁶ Tamtéž

jelikož se Skuherský snaží o prokomponovanost, využívání příznačných motivů, charakteristickou deklamací a bohatou instrumentací.⁴⁷

Do díla Josefa Richarda Rozkošného (1833–1913), posledního z vybraných skladatelů Kittlovy školy, patří také hudebně cenná opera na text Otakara Hostinského, *Popelka*.⁴⁸ Skladatel zde mění svůj směr k zásadám hudebního dramatu, a tak můžeme slyšet, že je velká část opery prokomponovaná a obsahuje jen málo uzavřených čísel. *Popelka* sklídila veliký úspěch, kritika obdivovala kostýmy, dekorace, choreografii, jelikož vše bylo spjaté v celek. Vyzdvihena byla i krátká předehra uvádějící příznačný motiv pocestného.⁴⁹ Otakar Ostrčil se ve svém dopise Zdeňku Nejedlému vyjádřil následovně: „*Rozkošného Popelka mne překvapila velmi příjemně. Zase jsem se v divadle jednou skutečně bavil na české opeře. Nejpřednější sympatickou stránkou je text. Hudba je velmi svěží, rozumná, mnohé scény vyvolávají hluboký dojem. Úspěch byl bouřlivý.*“⁵⁰ Ostrčil vyjadřuje velkou chválu k celému postavení opery. V další své opeře *Krakonoš* je kritikou pochvalován, že zcela opouští svůj dřívější skladatelský směr a stále více proniká do problematiky hudebního dramatu, jak v deklamací, tak v práci s orchestrem. V *Krakonošovi* tímto zcela zřetelně objevujeme vliv Wagnerův a Smetanův.⁵¹

Kittlova postava je v námi probírané problematice velice důležitá. Jak jsme výše dokázali, sjednocuje skupinu skladatelů do jedné společné vrstvy. Sám Kittl, který obdivoval Wagnera a měl přátelský vztah s tímto skladatelem, předával své zkušenosti žákům, na jejichž dílech můžeme slyšet vliv Wagnerův, ať záměrný či nikoli.

⁴⁷ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 262.

⁴⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk a Otakar OSTRČIL. *Korespondence*. Praha: Československá akademie věd, 1982, s. 22.

⁴⁹ LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 452.

⁵⁰ NEJEDLÝ, Zdeněk a Otakar OSTRČIL. *Korespondence*. Praha: Československá akademie věd, 1982, s. 26.

⁵¹ LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav, 2006, s. 453.

3. Karel Kovařovic a Karel Bendl

Karel Kovařovic, narozen 9. prosince 1862 v Praze, rozvíjel své skladatelské schopnosti až do roku 1900, než byly přetrženy Kovařovicovým vstupem do Národního divadla coby dirigenta. Jako stoupenec Smetanova wagnerovského stylu tak zasadil velkou ránu české operní tvorbě. „*To byla ovšem rozhodná újma pro českou hudbu, která s Kovařovicem ztratila skladatele vynikajících kvalit, věrného stoupence směru Smetanova a učenlivého žáka Fibicha.*“⁵² Kovařovic vplul do dramatické hudby nenáročně. Zprvu se uvedl kratšími komickými operami, které mu nepřivedly velký úspěch.

Největší uznání přichází až po uvědomění si, že nejkrásnější verše jsou takové, které se tématizují národní život. Tak jako Wagner pracoval s německými mýty, chce Kovařovic vycházet z českých dějin. Na libreto Karla Šípa skládá vážnou operu *Psohlavci*, která vychází z poprav yůdců chodovského povstání.⁵³ Svou hudbou a českostí nového díla uchvátil široké vrstvy. Získal si uznání u hudebních kritiků. Byl chválen za národní ráz ve Smetanovském duchu, za plastickou charakteristiku jednajících postav, výraznou deklamaci i ohnivou instrumentaci, která zejména vypjatým dramatickým scénám dodávala nevšedního vzruchu a zvukového účinku.⁵⁴ Je pro nás s podivem, že co kritikové odsuzovali v dřívější tvorbě jako wagnerismus a nečeskost, nyní přijali s velkou slávou a odkazem na Smetanu, jako by chtěli zapomenout, že sám Smetana byl stoupencem Wagnerovým. V opeře můžeme objevit výrazný, majestátní příznačný motiv chodských pergamenů a to ve větší hudební ploše, než tomu bylo o Wagnera.⁵⁵

Pojednáváme-li o Karlu Kovařovicovi a zkoumáme-li, jaký vliv na něho měl odkaz Wagnerův, nesmíme opomenout jeho dirigentská léta, na kterých vidíme, jak výrazně byl tímto skladatelem zaujat. Jako talentovaný dirigent se roku 1894 staví do čela orchestru při zkouškách Verdiho *Falstaffa*. Co by dirigent v národním divadle uvedl Smetanova *Dalibora* v úplně nové, přepychové

⁵² NOVÁK, Ladislav. *Dva čeští muzikanti: S jednadvaceti dokumentárními vyobrazeními*. Praha: Družstvo Máje, 1940, s. 37.

⁵³ Tamtéž, s. 46.

⁵⁴ Tamtéž, s. 47.

⁵⁵ CHALABALA, Zdeněk. *České umění dramatické II*. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, s. 180.

výpravě. Představení *Dalibora* (31. července 1900) mělo pod jeho taktovkou obrovský úspěch. Orchester, propracovaný až do nejjemnějších odstínů oslňoval svěžestí. Příjemně překvapila vzorná deklamace a srozumitelnost zpívaného slova. Sbory zněly sytě a ukázněně. Na začátku své dirigentské kariéry uchvátil provedením *Tannhäusera* a zejména *Lohengrina*, který se nikdy před tím neobjevil na české scéně v ideálnějším provedení. Ze světové opery se snažil získat vše, co způsobilo pozornost. Za svého života se projevil jako rozený dramatik.

Wagner v Kovařovicově životě tvoří jednu rozsáhlou kapitolu. Jakožto velký Wagnerův obdivovatel pěstoval v Národním divadle soustavně jeho díla. Kromě *Tannhäusera*, *Lohengrina*, *Bludného Holanďana* a *Mistrů pěvců norimberských*, uvádí Kovařovic na českou scénu poprvé *Tristana a Isoldu*, *Zlato Rýna*, *Valkýru*, *Siegrieda* a *Parsifala*, jehož provedení obdivuje i cizina. Za dvacet let horečného úsilí přivedl Kovařovic českou operu k nejvyššímu rozkvětu. Není pochyb, že za vlády Kovařovicovy dospěla česká opera k novým metám a přiřadila se k nejlepším operám střední Evropy.⁵⁶

Kovařovic byl věrný smetanovské tradici. I když nebyl objevitelem nových oblastí hudebního světa, nespokojoval se s pouhým napodobováním. V jeho hudbě slyšíme pohrávání s bohatstvím melodického a harmonického fondu. Na počátku své skladatelské činnosti lnul k lehčímu žánru, avšak později nabývá jeho hudba vážnějšího rázu, o čemž svědčí jeho poslední opery *Psohlavci* a *Na starém bělidle*.⁵⁷

Karel Bendl, narozen 16. dubna 1838 v Praze, se mimo skladatelskou činnost vyznačuje sbormistrovstvím. V 19. století patřil mezi nejoblíbenější skladatele, dnes je ovšem skoro zapomenut.⁵⁸ V Bendlově první opeře *Lejla* bychom stěží hledali ovlivnění Wagnerem. Přestože okouzlen velkou německou operou nedaří se Bendlovi v *Lejle* odpoutat od uzavřených čísel, harmonická struktura je velice jednoduchá a tak dílo ztrácí na celkové sjednocenosti.⁵⁹ Již v opeře *Břetislav* pozorujeme Wagnerův proud. Kritika shledává operu

⁵⁶ NOVÁK, Ladislav. *Dva čeští muzikanti: S jednadvaceti dokumentárními vyobrazeními*. Praha: Družstvo Máje, 1940, s. 16–31.

⁵⁷ Tamtéž, s. 50.

⁵⁸ ŠAFARÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovaný: Jan Piszkiwicz, 2006, s. 261–262.

⁵⁹ TYRRELL, John. *Czech Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 332.

na hraně hudebního dramatu a Bendla ihned označuje za wagneriána. V *Břetislavovi* najdeme snahu o prokomponované dílo, uzavřená čísla nacházíme až v závěru díla, kdy už je děj dramaticky uzavřen.⁶⁰ Bendlovo hledání, k jakým operním proudům se má přiřadit, pokračuje. V opeře *Černohorci* znatelně pociťujeme, kterým směrem se chce skladatel vydat. Snaží se o ucelený hudební tok, který by byl co nejméně přerušován. Podle Hostinského má ale ještě daleko k Wagnerově hudebnímu dramatu. Stále, i přes všechny snahy, nacházíme oddělená čísla a opakované melodie, které nikterak nejsou propracovány ve smyslu příznačných motivů.⁶¹ S každou přibývajícím operou v Bendlovi pociťujeme rostoucí snahu o hudební drama. V *Karlu Škrétovi* se snaží použít zásady wagnerovského hudebního dramatu a využívá příznačných motivů.⁶² Bendl pokračuje v nastoleném stylu a v jeho další opeře *Dítě Tábora* věnuje pozornost hudebně-dramatickému propojení a hudební deklamaci. U Bendla můžeme sledovat silící touhu po dosažení vzoru hudebního dramatu, kterého v opeře *Dítě Tábora* docílí.

Karel Kovařovic a Karel Bendl jsou dalším důkazem vlivu Richard Wagner na českou operní tvorbu. Jakožto skladatelé wagnerovské doby se nemohli vyhnout moderním postupům a kompozičnímu směru nové doby. U obou skladatelů pociťujeme rozšiřování forem. Richard Wagner byl významným milníkem operní tvorby. Jeho vliv sledujeme na mnoha českých i zahraničních skladatelích.

⁶⁰ TYRRELL, John. *Czech Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 332.

⁶¹ HOSTINSKÝ, Otakar. *Dramatické umění a hudba – České divadlo*. Národní listy, 21, 1881, č. 221, s. 2.

⁶² TYRRELL, John. *Czech Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, s. 327.

Závěr

Tato bakalářská práce zkoumá Wagnerův vliv na vybrané české skladatele a jejich tvorbu 2. poloviny 19. století. V první části práce se zabýváme Richardem Wagnerem a přibližujeme jeho tvorbu s charakteristickými znaky, které dále hledáme u vybraných skladatelů. Představujeme Wagnera jako skladatele nového směru, jakožto milník, který musel nastat, aby umožnil další pokroky v operní tvorbě. Ukazujeme, že se chce vymanit ze všech formálních zvyklostí té doby a nastolit nový směr. Při Wagnerově dobývání české operní scény se z velké většiny opíráme o Otakara Hostinského, kritika a stoupence Wagnerova hudebního dramatu. Wagner v českých zemích nebyl lehce přijímán, jelikož byl považován za představitele německé opery. V době, v jaké se naše země zmítala, bylo hlavní představou mít zástupce české národní opery. Posuzujeme názory Františka Pivody a Otakara Hostinského, kteří se k Wagnerově problematice stavějí odlišným pohledem na věc. Pivoda vnímá Wagnera jako vzor cizoty, kdežto Hostinský se opírá o názor, že vyústění k Wagnerovi je přirozený chod dějin.

Wagnerovy stopy popisujeme v díle Bedřicha Smetany a jeho operách *Dalibor* a *Libuše*. V obou operách nacházíme příznačné motivy a rozšiřující se bohaté orchestrální mezihry. Ač Smetana zprvu skládá pro lidi, kteří vyžadují prostou lidovou operu, později se odklání od tohoto ideálu a tvoří dle stylu Wagnerova.

Dále upozorňujeme na to, že se žádný ze skladatelů 19. století nemohl vymanit z pout Wagnerova hudebního dramatu bez ohledu na to, zda na jeho odkaz navazuje vědomě či nikoli. Dalším příkladem českého skladatele, který ovšem v literatuře nebývá mnohokrát spojován s termínem Wagnerův přívrženec, uvádíme Antonína Dvořáka. I u něho můžeme dohledat wagnerovské období.

Z literatury k danému tématu jsme vyvodili, že žáci Jana Bedřicha Kittla, který byl Wagnerovým přítelem, ve své tvorbě často používali Wagnerův odkaz. Nalézáme v jejich operách prokomponovanost, propracovanou harmonii, příznačné motivy a mnohé další prvky. Skladatele jsme souhrnně označili

termínem *Kittlova škola*, do té spadá Karel Richard Šebor, František Zdeněk Skuherský a Josef Richard Rozkošný.

Práci uzavíráme osobnostmi dvou skladatelů, které nespojujeme žádným vedlejším prvkem, Karlem Kovařovicem a Karlem Bendlem. Kovařovic a Bendl patří mezi další skladatele ovlivněné odkazem Richarda Wagnera. V jejich operách najdeme výrazné prvky hudebního dramatu. Karel Kovařovic se Wagnerovi věnoval i ve své dirigentské činnosti, kdy často a na dobré úrovni prováděl jeho opery. Wagnerův vliv je vidět v Kovařovicově působení jako takovém, ať už se jedná o jeho skladatelskou či dirigentskou činnost.

V bakalářské práci ukazujeme, jaký vliv měl Richard Wagner na české skladatele, přestože kolikrát nevědomě. I když byl řadu let českým publikem a kritiky odmítán, nevymanili se z jeho područí, a v tvorbě mnohých skladatelů tak nalézáme odkaz Wagnerův. Kvůli rozsahu práce se tímto tématem nezabýváme do větší hloubky, jež by si zajisté zasloužilo, ale snažíme se na vybraných skladatelích nastínit Wagnerův vliv.

Bibliografie

- GABRIELOVÁ, Jarmila. 2005. Antonín Dvořák a Richard Wagner. In: PETRÁNEK, Pavel. *Richard Wagner a česká kultura*. Praha: Národní divadlo, s. 239–248. ISBN 80-7258-190-2.
- HANSLICK, Eduard. *Dokonalý antiwagnerián*. Praha: Supraphon, 1992, 421 s. ISBN 80-7058-280-4.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *Dramatické umění a hudba – České divadlo*. Národní listy, 21, 1881, č. 221.
- HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, 686 s.
- HRČKOVÁ, Naďa. 2011. Doba-romantikové-"romantismy". Ideje, předsudky, spory. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 55–82. ISBN 978-80-249-1700-9.
- CHALABALA, Zdeněk. *České umění dramatické II*. Praha: Šolc a Šimáček, 1941, 384 s.
- LOŠŤÁK, Ludvík. *Chromatické hromobití V*. Praha: Královské Vinohrady, 1900, 73 s.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián*. In: HANSLICK, Eduard. Praha: Supraphon, 1992, 421 s.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav, 2006, 698 s. ISBN 80-7008-188-0.
- NEJEDLÝ, Zdeněk a Otakar OSTRČIL. *Korespondence*. Praha: Československá akademie věd, 1982, 239 s.
- NOVÁK, Ladislav. *Dva čeští muzikanti: S jednadvaceti dokumentárními vyobrazeními*. Praha: Družstvo Máje, 1940, 121 s.
- OTTLOVÁ, Marta a Milan POSPÍŠIL. 1988. K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu. In: KOTALÍK, Jiří. *Povědomí tradice v novodobé české kultuře: Doba Bedřicha Smetany*. Praha: Národní galerie, s. 137–154.
- POLEDŇÁK, Ivan. 2011. Hudba v českých zemích / česká hudba. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 415–439.

ISBN 978-80-249-1700-9.

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

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

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby: 19. století*. Věrovany: Jan Piszkiwicz, 2006, 357 s. ISBN 80-86768-16-3.

TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha: Paseka, 2001, 482 s. ISBN 80-7185-348-8.

TYRRELL, John. *Czech Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 352 s. ISBN 978-0-521-34713-6.

ZVARA, Vladimír, *Príznačné Motívy v Smetanovom Daliborovi*, Hudební věda, 29/4, 1992.

ZVARA, Vladimír. 2011. Uctíváný a zavrhovaný Richard Wagner. In: HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V.: Hudba 19. století*. Praha: IKAR, s. 186–200.

ISBN 978-80-249-1700-9.