

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Zpěv

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**BASOVÉ ROLE V OPERÁCH BEDŘICHA SMETANY**

**BcA. Josef Kovačič**

Vedoucí práce: MgA. Martin Bárta

Oponent práce: Pavel Horáček

Datum obhajoby: září 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Voice

**MASTER'S THESIS**

**BASS ROLES IN OPERAS OF BEDŘICH SMETANA**

**BcA. Josef Kovačič**

Thesis Supervisor: MgA. Martin Bárta

Thesis Opponent: Pavel Horáček

Date of thesis defense: September 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

<b>BASOVÉ ROLE V OPERÁCH BEDŘICHA SMETANY</b>
-----------------------------------------------

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Diplomová práce se detailněji zaměřuje na basové role v operním díle významného českého skladatele Bedřicha Smetany. Cílem práce je seznámit čtenáře s těmito rolemi, nastítnit jejich pěvecká i herecká interpretační úskalí a vytvořit tak jakýsi kompilát informací pro jejich zdařilé studium. První část práce se pro lepší pochopení kontextu kompoziční práce Bedřicha Smetany zabývá životem, dílem a dobou tohoto skladatele. Hlavní část práce pak již pojednává o konkrétních postavách scénických děl Bedřicha Smetany, přičemž k tvorbě této části autor využívá zejména notové podklady jednotlivých oper a částečně také zmiňuje vlastní dosud nabyté interpretační zkušenosti.

Klíčová slova: Smetana, opera, role, divadlo, bas, zpěv

## **Abstract**

The diploma thesis focuses in more detail on the bass roles in the opera work written by an important Czech composer, Bedřich Smetana. The aim of the paper is to familiarise the reader with the roles in question, to outline their singing and acting difficulties within their interpretation, and to create a kind of information compilation for their successful study. The first part of the thesis concentrates on the life, work and era of Bedřich Smetana in order to provide better understanding of the composer's compositional work. The principal part of the paper then discusses the specific characters of Bedřich Smetana's scenic works, where the author uses mainly notation examples of individual operas, and partly mentions his own interpretative experience.

Keywords: Smetana, opera, role, theatre, bass, singing

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>8</b>
<b>1 Bedřich Smetana</b> .....	<b>9</b>
<b>1.1 Život a dílo</b> .....	<b>9</b>
<b>1.2 Bedřich Smetana a jeho doba</b> .....	<b>16</b>
<b>1.3 Počátky české operní tvorby</b> .....	<b>20</b>
<b>2 Libretisté smetanových oper</b> .....	<b>24</b>
<b>2.1 Karel Sabina</b> .....	<b>24</b>
<b>2.2 Josef Wenzig a Ervín Špindler</b> .....	<b>25</b>
<b>2.3 Emanuel František Züngerl</b> .....	<b>26</b>
<b>2.4 Eliška Krásnohorská</b> .....	<b>27</b>
<b>3 Basové role v operách Bedřicha Smetany</b> .....	<b>29</b>
<b>3.1 Braniboři v Čechách</b> .....	<b>29</b>
3.1.1 Děj opery Braniboři v Čechách .....	31
3.1.2 Wolfram Olbramovič .....	32
3.1.3 Kmet.....	33
3.1.4 Jeden z davu v hospodě; Biřic .....	34
<b>3.2 Prodaná nevěsta</b> .....	<b>34</b>
3.2.1 Děj opery Prodaná nevěsta .....	36
3.2.2 Kecal, vesnický dohazovač.....	37
3.2.3 Mícha, gruntovník .....	40
3.2.4 Indián .....	40
<b>3.3 Dalibor</b> .....	<b>41</b>
3.3.1 Děj opery Dalibor .....	42
3.3.2 Žalářník Beneš .....	43
3.3.3 Soudce.....	45
<b>3.4 Libuše</b> .....	<b>45</b>

3.4.1 Děj opery Libuše .....	47
3.4.2 Chrudoš od Otavy .....	47
3.4.3 Lutobor z Dobroslavského Chlumce.....	49
<b>3.5 Dvě vdovy.....</b>	<b>50</b>
3.5.1 Děj opery Dvě vdovy.....	52
3.5.2 Hajný Mumlal .....	52
<b>3.6 Hubička .....</b>	<b>54</b>
3.6.1 Děj opery Hubička .....	56
3.6.2 Otec Paloucký .....	57
3.6.3 Matouš.....	59
<b>3.7 Tajemství .....</b>	<b>59</b>
3.7.1 Děj opery Tajemství.....	61
3.7.2 Malina .....	62
3.7.3 Bonifác.....	63
3.7.4 Duch frátera Barnabáše.....	65
<b>3.8 Čertova stěna .....</b>	<b>66</b>
3.8.1 Děj opery Čertova stěna.....	67
3.8.2 Poustevník Beneš .....	69
3.8.3 Rarach .....	70
<b>Závěr .....</b>	<b>74</b>
<b>Soupis použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>75</b>

## Úvod

Smetanovy opery zaujímají v dramaturgických plánech tuzemských divadelních souborů významné místo, prakticky každou sezónu se můžeme na českých operních scénách těšit alespoň na jednu premiéru z děl tohoto předního českého skladatele. U interpretů proto existuje vysoká pravděpodobnost, že se s některou ze smetanovských rolí během své umělecké kariéry setkají, a ta se pak neznámo stane důležitou součástí jejich operního repertoáru. Toto tvrzení platí dvojnásob pro basové role. Ty mají opravdu velký potenciál umělce provázet po celou dobu jeho profesní kariéry, v jeho podání pak mohou v průběhu let konkrétní postavy technicky i herecky vyzrávat. Basistům se tak naskytuje jedinečná příležitost s rolemi umělecky růst, dokonale je ovládnout po pěvecké stránce i poznat jejich nehlubší psychologii, a předávat tak divákům po mnoho sezon stále intenzivnější zážitky z návštěv operních inscenací.

Ve své práci bych se nejprve rád zaměřil na Bedřicha Smetanu jakožto předního českého operního skladatele. Pro pochopení jeho díla pokládám za důležité seznámit se s bližšími souvislostmi jeho života a přiblížit dobu, ve které komponoval. Kratší kapitolu bych také rád věnoval Smetanovým libretistům, kteří se nemalou měrou podíleli na tvorbě oper a jejichž vklad do díla právě leckdy výrazně rozhodoval o úspěchu, či neúspěchu premiér. Zvyšující se nároky na kvalitu předlohy pak významnou měrou přispěly k povýšení libreta na ceněný literární žánr, kterému se postupně začali věnovat také další přední čeští literáti.

Hlavní část práce již bude věnována Smetanovým operám a jednotlivým basovým rolím. Ke každé z oper bych rád předložil jakýsi soubor podrobnějších informací o jejich vzniku, historii a naznačil jejich děj. Z těchto poznámek budu dále vycházet při detailním rozboru všech basových postav. U nich se pokusím nastínit charaktery rolí, upozorním na pěvecky obtížná místa a podrobněji se zaměřím na jejich stěžejní hudební čísla. Místy bych také rád zužitkoval své dosud nabyté interpretační zkušenosti, které by mohly přinést zajímavý vhled do studia konkrétních postav. Věřím, že práce může nemalou měrou přispět mým nynějším i budoucím kolegům k lepšímu pochopení operního díla Bedřicha Smetany, a alespoň částečně tak pomoci při studování některé z rolí.



## 1 Bedřich Smetana

Bedřich Smetana byl český hudební skladatel, dirigent, klavírista a pedagog. Již v 70. letech 19. století, ještě za svého života, proslul, coby reprezentant české národní hudby a právem je takto, nejen díky svému opernímu dílu, označován dodnes.<sup>1</sup> Je autorem celkem 8 dokončených oper, několika symfonických básní, komorních skladeb či písňových cyklů a také nespočtu klavírních kompozic a sborů, přičemž svou tvorbou oslovil nejen širokou veřejnost, ale výrazným způsobem také ovlivnil následující generace českých skladatelů a udal ráz dalšího směřování národní hudby. Jeho dílo se u českého publika těší všeobecně vysoké oblibě a je pravidelně uváděno na předních domácích hudebních, divadelních i festivalových scénách.

### 1.1 Život a dílo

Bedřich Fridrich Smetana se narodil 2. března 1824 v Litomyšli do poměrně dobře zaopatřené rodiny jako jedenácté z dětí. Otec byl povoláním sládek a najímal si vlastní pivovar, ve kterém rodina žila. Ve svém volném čase se pak věnoval také komorní hře na housle. Tento nástroj se tudíž stal také prvním hudebním nástrojem, na který se učil hrát čtyřletý Bedřich Smetana. Ke hře na housle záhy přibylo též studium hry na klavír, výuku ale rodiče již předali do rukou učitele, obchodníka a rodinného přítele Jana Chmelíka.<sup>2</sup> Ten zároveň v Litomyšli organizoval amatérské koncerty a přátelská setkání, díky kterým se Bedřich Smetana již od útlého dětství zapojil do tamního hudebního života.

Roku 1831 se rodina přestěhovala kvůli výhodnějším pracovním podmínkám otce do Jindřichova Hradce. Zde se Bedřich Smetana začal kromě houslí a klavíru věnovat též hře na violu a sólovému zpěvu, a to u regenschoriho Františka Ikavce při Proboštském kostele Nanebevzetí Panny Marie. V tomto kostele v následujících letech Bedřich Smetana pravidelně zpíval, z čehož můžeme odvozovat jeho kladný vztah ke komponování vokálních (zejména sborových) skladeb. Z této doby se také dochovaly první klavírní hudební skici.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 496.

<sup>2</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 11.

<sup>3</sup> tamtéž, s. 19.

O několik let později se celá rodina opět kvůli otcově práci přestěhovala. Bedřich Smetana nicméně zůstal v Jindřichově Hradci kvůli ne příliš úspěšnému gymnaziálnímu studiu. Z dostupných pramenů není jasné, zda Smetana v té době trpěl na některou z nemocí, nebo se místo školy raději věnoval jiným činnostem, nicméně v polovině druhého ročníku byl Smetana kvůli vysoké míře absencí z gymnázia vyloučen. Následovala série neúspěšných pokusů o zdárné dokončení vyššího vzdělání, a to nejprve v Jihlavě, Německém Brodě a naposledy pak v Praze. Tam Smetanovi doslova učaroval nepřetržitý kulturní život a školu velmi záhy dobrovolně opustil. Z této doby bývají nejčastěji zmiňovány zejména Smetanovy návštěvy série koncertů mladého skladatele a pianisty Franze Liszta, který pro něj i v dalších letech představoval vrchol klavírní virtuozity i nástrojové kompozice.<sup>4</sup> Liszt také Smetanu motivoval k další skladatelské práci, ale hlavně k lásce ke klavíru, o čemž svědčí mimo jiné poznámka z deníku z roku 1842: „Jsem nástrojem vyšší moci. S pomocí Boží budu jednou v technice Lisztem a v komponování Mozartem.“<sup>5</sup> Po dalších zhruba 20 letech se Smetana s Lisztem dokonce několikrát setkal a dá se říci, že se z nich stali dobří přátelé a rakousko-uherský skladatel měl na Smetanovu budoucí tvorbu mimořádný vliv. S Mozartovou hudbou se Smetana jistě též hojně setkával, opery tohoto vídeňského skladatele se nepřetržitě provozovaly ve Stavovském divadle, a co se týče klavírních a instrumentálních děl, Smetana je coby klavírista a později i dirigent rád zařazoval na svůj repertoár. Roku 1840 se Smetana ještě naposledy z popudu svého otce přihlásil na gymnázium, tentokrát v Plzni. Tam o 3 roky později studia úspěšně dokončil a natrvalo se přestěhoval zpátky do Prahy, kde se již definitivně rozhodl upřednostnit svůj zájem o hudbu.<sup>6</sup>

V Praze Smetana zpočátku nebyl ve zrovna nejlepší finanční situaci. Díky rychle nabytým kontaktům v pražském „hudebním světě“ ale tuto záležitost poměrně elegantně vyřešil, když začal soukromě vyučovat hře na klavír u hraběte Leopolda Thuna. V jeho pražské rezidenci sám přebýval a celá Thunova rodina se stala Smetanovým významným podporovatelem. Z plzeňských studií zůstaly Smetanovi již vypracované drobnější klavírní kompozice („*Louisina polka*“, „*Jiřínková polka*“,

---

<sup>4</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 39.

<sup>5</sup> TEICHMAN, Josef. *Z českých luhů do světa: Průkopníci české hudby*. Praha: Orbis, 1948, s. 64

<sup>6</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 62.

„Ze studentského života“ atd.)<sup>7</sup>, avšak v Praze se konečně mohl začít naplno věnovat systematictější skladatelské přípravě. Soukromým učitelem kompozice se mu, díky dobrým stykům s aristokracií, stal někdejší renomovaný pedagog Josef Proksch. Díky němu Smetana více pronikl do děl slavných skladatelů, jako byli Hector Berlioz, Fryderyk Chopin nebo Ludwig van Beethoven, a z jejichž stylů psaní se snažil vycházet (z tohoto období pochází např. „*Lístky do památníku*“).<sup>8</sup>

V následujících letech se Smetana rozhodl nejprve věnovat, coby klavírista, koncertní činnosti, a to mimo Prahu (přičemž turné kvůli nízké návštěvnosti nedopadlo vůbec dobře a část koncertů se musela zrušit), posléze však zpátky v Praze, 28. 1. 1848, zažádal o možnost založit vlastní hudební ústav, resp. klavírní školu. Této žádosti bylo po skončení Pražského červnového povstání, kterého se společensky angažovaný Smetana sám účastnil, a po ustálení politické situace vyhověno.<sup>9</sup> V rámci hudebního ústavu Smetanovo jméno poměrně záhy získalo tížený respekt a sám Bedřich Smetana se mohl v rámci pořádání žákovských koncertů plně realizovat coby virtuóz. Následné období u něj můžeme jistě označit jako životně úspěšné, neboť mimo zdařilý chod klavírní školy se Smetana též dočkal prvního vydání svých klavírních kompozic v zahraničí. Nadále rozvíjel své nadstandardní vztahy se šlechtickými rodinami, u nichž soukromě vyučoval, a postupně začal být uznávaný také jako klavírista. Oblíbenými se pro posluchače staly zejména jeho polky, které díky své lásce k tanci komponoval od počátku své skladatelské činnosti. Smetana navíc pilně pracoval i na dalších skladbách. Roku 1855 dokončil svou jedinou symfonii, „*Triumfální*“, při jejíž premiéře debutoval také jako dirigent. V tomto období se Smetana oženil a narodily se mu čtyři děti.<sup>10</sup>

Mezi lety 1856 až 1861 Smetana pobýval ve švédském Göteborgu. K této životní změně ho dovedla v první řadě finančně zajímavá nabídka pracovního místa ředitele Filharmonické společnosti, kterou mu zprostředkoval pražský klavírní virtuóz Alexander Dreyschock.<sup>11</sup> Dalšími aspekty jeho odchodu z Prahy však mohl být taktéž všeobecně menší zájem o jeho hudební ústav a ztráta tří ze čtyř dosud narozených dcer. V Göteborgu mohl Smetana koncertovat a čerpat náměty pro

---

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 55.

<sup>8</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 72.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 86.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 95.

svou tvorbu, navíc se mu zamlouvala představa získání větší dirigentské praxe a společensky významnějšího postu. Těchto několik let pro Smetanu znamenalo také významný posun ve skladatelské činnosti, neboť se více sblížil se skladatelem Franzem Lisztem (ať už zprvu korespondencí nebo pak také osobními návštěvami), který jej okouznil novým hudebním žánrem: symfonickou básní. Během švédského pobytu Smetana zkomponoval a sám úspěšně uvedl svá první díla tohoto typu – „Richard III.“ na téma W. Shakespeara, Schillerem inspirovaný „Valdštýnův tábor“ a „Hakon Jarl“ podle eposu dánského spisovatele Oehlenschlägera.<sup>12</sup> Co se týče Smetanova osobního života, ve Švédsku víceméně pobýval sám. Roku 1859 mu po cestě z návštěvy Göteborgu zemřela manželka Kateřina, o rok později se poměrně nešťastně a ukvapeně znovu během letního pobytu v Čechách oženil. Göteborg mu začal být nejen z kulturního hlediska nedostačující a dle zápisů v deníku bylo jisté, že se brzy vypraví zpátky do Prahy<sup>13</sup>, čemuž mimo jiné napovídala také kompozice vůbec první sborové skladby s názvem „Píseň česká“.

Po návratu do Prahy v květnu 1861 se Smetana poměrně rychle a aktivně snažil zapojit do českého hudebního, ale i politického dění. Stal se členem Měšťanské besedy, spoluzakládal nový spolek Umělecká beseda, ve kterém byl dokonce roku 1863 zvolen předsedou hudebního odboru.<sup>14</sup> Přijal také pracovní místo sbormistra spolku Hlahol a začal systematicky pracovat na své znalosti češtiny: „Že ale jsem s tělem a duší Čechem a honosím se býti synem naší slávy, to nemusím opakovati. Proto taky se nestydím Vám odpověděti v mateřském jazyku, ačkoliv chybně, a těším se, že jest mně to dopřáno, Vám vyjeviti, jak vlast naše mně nade všecko jde.“<sup>15</sup> Kromě organizování hudebního života a umělecké činnosti se věnoval též psaní hudebních kritik do Národních listů. Na popud vypsání skladatelské soutěže hrabětem Harrachem se navíc ponořil do kompozice české opery na historický námět „Braniboři v Čechách“.<sup>16</sup> Tomuto divadelnímu žánru pak v budoucnu věnoval své hlavní skladatelské úsilí. Soutěž o nejlepší českou operní kompozici po mnoha průtazích (nepřihlásilo se mnoho uchazečů, porota se navíc nebyla schopna shodnout na verdiktu) vyhrál, jeho dílo se navíc již provozovalo v právě otevřeném Prozatímním divadle. Tehdejší kapelník divadla Jan Nepomuk Maýr se Harrachovy

---

<sup>12</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 111.

<sup>13</sup> HABÁNOVÁ, Radmila. *Bedřich Smetana (Život a dílo)*. In: MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Bedřich Smetana: Doba – Život – Dílo*. Praha: Národní muzeum, 1998.

<sup>14</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 145.

<sup>15</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 32.

<sup>16</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 157.

soutěže účastnil také, a proto, pravděpodobně z ješitnosti, odmítl „*Branibory v Čechách*“ se souborem nastudovat. Tato nepříjemná shoda náhod však pro Smetanu znamenala velký umělecký zlom, neboť tím získal jedinečnou šanci debutovat v roce 1866 na scéně Prozatímního divadla také coby operní dirigent.<sup>17</sup>

Premiéra „*Braniborů v Čechách*“ sklidila i díky někdejší náladě ve společnosti velmi pozitivní ohlasy a Smetana hned dostal nabídku k uvedení další české opery. Již bezprostředně po dokončení „*Braniborů v Čechách*“ se s osvědčeným libretistou, Karlem Sabinou, rozhodli tvorbu opery na komický námět, proto již v květnu roku 1866, krátce po Smetanově prvním operním úspěchu, mohla být uvedena premiéra bezesporu nejúspěšnější Smetanovy zpěvohry „*Prodaná nevěsta*“. Tuto operu Smetana navíc dle reakcí kritiky i široké veřejnosti v následujících letech hojně upravoval (z původních 2 aktů ji rozšířil na 3, přidal některé scény a místo mluvené prózy mezi hudebními čísly prokomponoval zpívané recitativy), aby ještě více vyhovovala divadelnímu provozu.<sup>18</sup> Po několika divadelních sezónách se tak dočkal zasloužené pocty, kdy jeho opera došla až do sté reprízy, což se doposud žádnému představení na české profesionální scéně nepodařilo. Prvenství obsadila tato opera též u právě vznikajícího významného nakladatelství Hudební matice Umělecké besedy, které vydáním klavírního výtahu „*Prodané nevěsty*“ zahájilo roku 1872 svou činnost.<sup>19</sup>

Vzhledem k narůstajícímu napětí na politické scéně mezi mladočechy a staročechy (viz kapitola 1.2 *Bedřich Smetana a jeho doba*) se začala měnit také situace v Prozatímním divadle. Vedení divadla hledalo pro soubor nový impulz, neboť stávající kapelník J. N. Maýr byl zastáncem staročeských postojů. Skladatelské a dirigentské úspěchy i politická orientace velmi záhy postavily Smetanu před novou výzvu, když mu bylo nabídnuto pracovní místo kapelníka Prozatímního divadla.<sup>20</sup> Tuto funkci zastával mezi lety 1866 a 1874 a mimo dirigentskou a dramaturgickou činnost měl na starosti také chod celého souboru i utváření dlouhodobější koncepce divadla. Za jeho éry se tak začaly např. pořádat abonentní filharmonické koncerty sloučených těles Prozatímního a Královského zemského německého divadla v Praze. Při divadle byla zřízena baletní škola a pro operní

---

<sup>17</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 174.

<sup>18</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 170.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 176.

<sup>20</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 180.

představení, jejichž inscenování v té době nebylo specializovaným oborem, najímal hostující režiséry. Kvůli nedostatečnému pokrytí pěveckých oborů a k výchově nových umělců zřídil při divadle pěveckou školu, všeobecně se pak pěvcům ze souboru divadla snažil vyhovět v repertoárových požadavcích i v požadavcích na interpretaci vlastních děl.<sup>21</sup> Zpočátku si Smetana ale musel také zvykat na kompromisy, které jeho povaze nebyly vlastní, a to zejména z hlediska financí celé instituce, a dlouho se smířoval s kapacitními limity budovy, ať už jevištními, tak i v prostorách orchestřiště.<sup>22</sup> Co se týče repertoáru, prosazoval Smetana široký záběr děl různých národních kultur a epoch. Vedle klasických autorů jako byli Mozart, Gluck, Spohr proto Prozatímní divadlo uvádělo také slovanské autory Glinku, Moniuszka, francouzské skladatele Halévyho, Gounoda, Meyerbeera nebo české současníky, jako byl např. Blodek, Bendl, Fibich či Rozkošný. Smetana za dobu svého působení na postu kapelníka Prozatímního divadla nastudoval 33 oper, což byla v jeho funkčním období zhruba třetina uvedených titulů.

Ještě před nástupem do Prozatímního divadla začal Smetana komponovat další operu, „*Dalibor*“. S vidinou uvádění tohoto díla také v zahraničí zvolil Smetana německé libreto J. Wenziga, které bylo překládáno mladým E. Špindlerem pro potřeby provozování na domácí scéně. „*Dalibor*“ měl premiéru 16. 5. 1868 u příležitosti položení základního kamene Národního divadla.<sup>23</sup> Oproti předešlým dvěma titulům se „*Dalibor*“ uvedl pouze pětkrát, což Smetana těžce nesl a operu postupně v dalších letech přepracovával.<sup>24</sup> K zahraničnímu úspěchu tohoto díla navíc paradoxně došlo až v 90. letech 19. století, po Smetanově smrti.

Neúspěch „*Dalibora*“ ještě o něco více umocnily nové společensko-kulturní spory. Estetik a hudební teoretik O. Hostinský rozdmýchal v denních i odborných tiscích vášnivé debaty o dalším směřování české národní hudby. Smetana byl díky své poslední opeře zaškatulkován coby skladatel prosazující Wagnerovy hudební reformy, čímž se stal terčem mnoha kritik významných osob někdejší české kultury. Z těchto roztržek plynoucích zejména z tisku nakonec vzešel také tlak

---

<sup>21</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 273.

<sup>22</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 28.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 60.

politický.<sup>25</sup> Ten byl stupňován až do té míry, že byl Smetana roku 1874 nucen Prozatímní divadlo opustit.

V tomto těžším období nicméně Smetana komponoval další ze svých oper. Jako první se rozhodl vypracovat ještě silněji laděné národní dílo, které by mohl dedikovat pouze k provozování za výjimečných národních situací. Premiéru opery „*Libuše*“, komponované opět na Wenzigovo německé libreto, směřoval k očekávané korunovaci císaře Františka Josefa I. českým králem. K této události nakonec bohužel kvůli změnám ve státoprávním uspořádání vůbec nedošlo, Smetana se proto rozhodl v souladu s původním záměrem svátečního uvádění přihlásit „*Libuši*“ do operní soutěže k otevření Národního divadla v Praze. Její premiéra se tak datuje až k 11. 6. 1881, mnoho let po dokončení díla.<sup>26</sup>

Další veřejnosti představenou operou se po „*Daliborovi*“ stala opera „*Dvě vdovy*“. K jejímu námětu se Smetana dostal skrze francouzskou situační komedii J. P. F. Mallefilla a v překladu a úpravách E. Züngela se chopil další komické předlohy. V kontextu kulturních a politických nálad se však první uvedení nedá objektivně považovat za úspěšné, neboť premiéru navštívili zejména Smetanovi zastánci v otázce kulturně politických sporů.<sup>27</sup> Úsměvným zůstává fakt, že operou „*Dvě vdovy*“ se Smetana naopak od rozporovaného wagnerismu spíše odklání, tudíž skladatelovou opozicí předem vybuzené vášně odborné i laické veřejnosti postrádaly smysl. Opera se nicméně ve svém původním zpracování dočkala pouze šesti repríz. „*Dvě vdovy*“ byly zároveň posledním zkomponovaným dílem, které Smetana sám provozoval a uslyšel. Během téhož roku, na podzim 1874, definitivně ohluchl. Jeho významným přítelem této nelehké doby a důležitým prostředníkem mezi nově komponovanou hudbou a jejím provozováním se mu stal Adolf Čech, další z dirigentů Prozatímního divadla.

Smetana se po těchto životních změnách stáhl se svou rodinou do ústraní. Po dohodě s Prozatímním divadlem na bezplatném provozování svých dosavadních oper získal roční penzi 1 200 zlatých, což byl od divadla velmi vstřícný a ne často vídaný krok (naopak Smetanovi kritici tento fakt viděli velmi neradi a propírali jej

---

<sup>25</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 281.

<sup>26</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 156.

<sup>27</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 286.

v tisku více než dříve, jejich extrémní výtky často hraničily s lidskostí). Smetanu nicméně Prozatímní divadlo finančně dostatečně nezabezpečilo a s rodinou se musel přestěhovat ke své dceři Žofii do obce Jabkenice poblíž Mladé Boleslavi. Kontakt s pražskou hudební scénou udržoval zejména díky hojné korespondenci a návštěvám tajemníka pražského Hlaholu a dobrého přítele Josefa Srb-Debrnova.<sup>28</sup>

Ztráta sluchu nicméně Smetanu od komponování nové hudby neodradila, spíše by se dalo říci, že předznamenala další z kompozičně velmi plodných a úspěšných období. Kromě klavírních miniatur a komorní hudby postupně skládal části cyklu symfonických básní „*Má vlast*“, v krátkém časovém odstupu navíc zkomponoval na libreta Elišky Krásnohorské další tři opery – „*Hubičku*“, „*Tajemství*“ a „*Čertovu stěnu*“. „*Hubička*“ a „*Tajemství*“ se u publika dočkaly nadšeného přijetí, obě navíc v poměrně krátké době po Smetanově smrti prorazily taktéž v zahraničí. „*Čertova stěna*“, ačkoli je v dnešním měřítku vnímána jako vrcholné Smetanovo dílo, u tehdejšího publika nenašla během prvního nastudování velké pochopení a v širším kontextu se hojně hovořilo spíše o komplexně špatně připravené inscenaci, která autorovu hudbu ve špatném slova smyslu zastínila. Kromě těchto děl také Smetana přepracoval operu „*Dvě vdovy*“ a střídavě pracoval na dalším scénickém díle, tentokrát poprvé na Shakespearův námět – „*Viola*“. Tuto operu však již i vinou prohlubujících se psychických potíží pramenících z hluchoty nedokončil. Zemřel 12. května 1884 v Ústavu pro choromyslné v pražských Vinohradech.<sup>29</sup>

## 1.2 Bedřich Smetana a jeho doba

Pro pochopení Bedřicha Smetany jako „národního skladatele“, jak bývá zejména díky svým operám označován, je, věřím, potřeba vnímat jeho osobu v širším kontextu kulturních, společenských i politických nálad.

Hudba v českých zemích je z hlediska vývoje forem i např. vkusu publika označována za opožděnou. Zatímco Praha žila z úspěchů uvádění Mozartových

---

<sup>28</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 337.

<sup>29</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 488-502.



oper ještě v první polovině 19. století, dalo by se říci, že úplně opomněla nástup dalšího z hudebních velikánů – Ludwiga van Beethovena. Ten je sice často zmiňován v kontextu dobrých vztahů s českými hudebníky, jednalo se však převážně o muzikanty, kteří emigrovali do okolních zemí (A. Rejcha, J. A. Benda, J. V. H. Voříšek a další) a nepodíleli se na provozování hudby v Čechách.<sup>30</sup> Carl Maria von Weber, který od roku 1813 zastával funkci ředitele a dirigenta Stavovského divadla v Praze, pak dokonce po krátkém působení u nás Prahu mile rád opustil s komentářem, že se z kulturního hlediska jedná o „duševní špitál“.<sup>31</sup>

Až v polovině 19. století se Praha, centrum z hlediska kultury vysoce převyšující ostatní města českých zemí, postupně začala přeorientoávat na nové hudební žánry. S velikou opatrností ji navštívili první, v té době světově uznávaní umělci jako Franz Liszt, Hector Berlioz nebo manželé Schumannovi. Berlioz se například po své první návštěvě Prahy roku 1845 vyznává v dopisu svému příteli do Paříže z původních obav, ze kterých si lze opět udělat obrázek, jak byly české země z kulturního hlediska vnímány: „Procestoval jsem již Německo křížem krážem, když mne napadlo podívat se také do Čech. Když jsem na ten nápad ve Vídni konečně přišel, radili mi někteří lidé, zdánlivě dobře znalí tamějších hudebních poměrů, abych se svého úmyslu raději vzdal. „Nejezděte do Prahy“, říkali mi, „je to město pedantů, tam chápou jen díla mrtvých. Češi jsou sice skvělí muzikanti, ale jsou to puntičkáři a rýpalové. Všechno nové je jim odporné a jistě byste tam nepochodil.“<sup>32</sup> Svými koncertními výkony však tito skladatelé publiku (Smetanu nevyjímaje) doslova učarovali. Rázem byli díky své virtuozitě i emočně nabitě hudbě obdivováni, ačkoli odborná obec je zpočátku kritizovala za příliš novátorský a neformální přístup ke kompozici. Po tomto „prolomení ledů“ se začali v Praze objevovat také další zahraniční umělci, velmi oblíbeným se u nás stalo též operní dílo Richarda Wagnera. Je však třeba dodat, že veškeré počáteční aktivity těchto umělců v Čechách iniciovali hudebníci patřící k německy mluvící části společnosti.

---

<sup>30</sup> SÝKORA, Pavel. *Beethoven, Ludwig van*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2015 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5661](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5661)

<sup>31</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Vyd. 2. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954, s. 18.

<sup>32</sup> REITTEREROVÁ, Vlasta. *Hector Berlioz: Epizoda ze života umělce*. Časopis Harmonie [online]. 2004 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hector-berlioz-epizoda-ze-zivota-umelce.html>

Jedním z prvních skutečně českých propagátorů Wagnera byl až počátkem druhé poloviny 19. století dirigent a skladatel František Škroup.<sup>33</sup>

Ke kultuře v Čechách se též váže problematika rozdělené společnosti, co se týče její národní příslušnosti. V první polovině 19. století ještě poměrně bohatá a privilegovaná šlechta patřila spíše k německy hovořící části obyvatelstva a situovala se ve větších městech, zejména pak v Praze. Česky hovořil zpravidla pracující lid na venkově. Od roku 1774 byla sice v habsburské monarchii zavedena povinná školní docházka, nicméně venkovské děti byly zpočátku často více zaneprázdněny pomocnou prací kolem rodinného hospodářství, jejich docházka tak nebyla vždy úplně valná. Český jazyk byl navíc oproti německému upozaděný, a to hlavně z důvodu vyřazení češtiny z gymnaziální výuky, resp. ponechání češtiny jako vyučovacího jazyka pouze na základních tzv. triviálních školách.<sup>34</sup> Vyšší stupeň vzdělání, tzv. hlavní školy, se situovaly ve větších městech, kde se děti neučily pouze číst, psát a počítat. Tyto školy nabízely výuku pouze v německém jazyce, přičemž němčina se logicky stala také jazykem úředním. Jak se dá předpokládat, to vše koncem 18. a začátkem 19. století ještě více prohlubovalo národní krizi a formování národního uvědomění českého obyvatelstva. Také česká hudba nedostávala před veřejností dostatek prostoru. Pražská česká divadelní scéna, díky které by se český jazyk mohl veřejnou oficiální cestou uplatňovat a rozvíjet, prakticky neexistovala. Ve Stavovském divadle (dříve nazývaném též jako Hraběcí Nosticovo divadlo) se počátkem století uváděla převážně díla německá a italská, až roku 1826 zde měla premiéru první česká opera *Dráteník* od Františka Škroupa, což však nevedlo k častějšímu uvádění českých operních děl (mimo jiné z důvodu, že počet českých oper, byť překladů z cizích originálů, nijak rapidně nenarůstal). Až roku 1850 se ustanovil Sbor pro postavení českého Národního divadla, který vyústil v roce 1862 v otevření nově vzniklého Prozatímního divadla.<sup>35</sup> To se již primárně zaměřovalo na uvádění českých autorů a jejich česky psaných děl.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 539.

<sup>34</sup> MĚŘIČKOVÁ, Daniela. *Analýza prostředí vesnické školy v 19. století na českomoravské vysočině* [online]. Praha, 2014 [cit. 2020-04-18]. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. RNDr. Jan Rezníček, Ph.D. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120165138/?lang=cs>.

<sup>35</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 426.

<sup>36</sup> MAREK, Peter. *Prozatímní divadlo*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2018 [cit. 2020-04-02]. Dostupné z:

Bedřich Smetana se z tohoto pohledu nenarodil do jednoduché doby a v jeho rozhodnutí v prosazování české národní hudby můžeme sledovat jistou míru štěstí i souhry náhod. Za zlomový impulz považuji Smetanův návrat z Göteborgu, po kterém byl vzápětí díky svému bývalému žákovi J. L. Procházkovi uveden do Měšťanské besedy a rozhodl se více věnovat formování české národní kultury i samostudiu českého jazyka.<sup>37</sup> „Při nově vzniklém rozvíjení se naší národnosti, mám také já snahu, abych se zdokonalil ve své mateřštině, abych se i v češtině dobře mohl vyjádřit jak ústně tak i písemně, neboť od svého dětství byl jsem nucen učit se všemu jazykem německým dle tehdejšího školského zařízení“<sup>38</sup>. Jeho šestileté odloučení od pražské kulturní společnosti, i přes nabytí mnoha zajímavých zkušeností v zahraničí, však nebudilo u ostatních umělců příliš mnoho důvěry a Smetana si dalších několik let musel pomalu budovat respekt i kýžené postavení mezi ostatními umělci. Mimo jiné se musel vyrovnávat s mnoha útočnými kritikami na jeho klavírní koncerty i první vystoupení v roli dirigenta (za tuto situaci si Smetana bohužel může také jistě z velké míry sám, neboť ještě před nástupem na místo kapelníka Prozatímního divadla se sám věnoval recenzování pražského kulturního dění a jeho vlastní kritiky se dají považovat za přehnané a netolerantní).<sup>39</sup>

Všeobecně velmi kritická doba, v kombinaci s rozmachem českého denního tisku a touhou estetiků i hudebních teoretiků podrobovat veškeré kulturní dění obsáhlému zkoumání, v sobě ukrývala ještě jeden podstatný háček. Politické pozadí. Kultura totiž byla jedním z prostředků, kterým se česká aristokracie a inteligence snažila vyvíjet tlak na vládu Františka Josefa I. v neutěšené situaci českého národa coby „zajatce“ Habsburské monarchie. V roce 1848 u nás vznikla první politická Národní strana, která si dala za úkol prosadit autonomii českých zemí.<sup>40</sup> Část jejích členů, zejména starší aristokratické kruhy, se snažili razit cestu pasivního odporu, tj. nebouřit se proti vládě a nutně neprosazovat žádné výrazné změny. Tato konzervativní větev označována „staročesi“ si nicméně velice záhy přestala rozumět s „mladočeskými“ liberálními členy, kteří prosazovali tvrdší

---

[https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5051](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5051)

<sup>37</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 125.

<sup>38</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 35.

<sup>39</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 167.

<sup>40</sup> BĚLINA, Pavel. *Dějiny země Koruny české*. 9. vyd. Praha: Paseka, 2003, s. 84-101.

vyjednávání i větší apel na nové směry v českém prostředí. Národní strana se tak velmi záhy rozštěpila na dvě části, které proti sobě rázem velmi ostře vystupovaly, ačkoli v podstatě usilovaly o stejnou věc. Tyto politické rozbroje pak měly samozřejmě recipročně vliv také na kulturní instituce.

Řada okolností, které nasměrovaly Smetanu k jeho kariéře „národního skladatele“, tak vycházela z těchto podstat společensko-kulturně-politického dění a naneštěstí velmi často také předjímal úspěch i nezdar premiér jeho oper či dávala všanc jeho stálé pracovní místo kapelníka Prozatímního divadla.

### 1.3 Počátky české operní tvorby

Vzhledem k absenci ryze českého divadla byla cesta k prvním národním operám poměrně náročná a oproti dalším evropským zemím zdlouhavá. V Hraběcím Nosticově divadle, na sklonku 18. století přejmenovaném na Královské stavovské divadlo, se z počátku 19. století uváděla primárně operní díla cizojazyčná, zejména pak německá. Což vzhledem k publiku z vyšších německých vrstev nebylo vnímáno nijak špatně. Postupně se na scénu alespoň začala dostávat česká činoherní představení, ačkoli by se dalo říct, že vedení divadla tento program spíše tolerovalo, než aby jej důsledně propagovalo a rozvíjelo. Velký zlom pak nastal mezi lety 1824 a 1834, kdy divadlo získalo trojčlenné vedení – operní, činoherní německé a české. Úloha řízení českého provozu byla svěřena herci Janu Nepomuku Štěpánkovi, díky čemuž se významně zvýšilo provádění českých děl na této scéně. Vůbec první česky zpívanou operou se pak na sklonku roku 1823 stala „*Švýcarská rodina*“ Josepha Weigla, která odstartovala další uvádění současných oper v českém překladu. Dějiny ryze české opery se datují od 2. února 1826, kdy měla premiéra opera Františka Škroupa „*Dráteník*“.<sup>41</sup>

Od roku 1837 se František Škroup stal na dalších 20 let kapelníkem Stavovského divadla. Stále platilo, že hlavní náplní jeho dirigentské práce bylo uvádění cizojazyčných oper, se souborem tedy připravoval převážně premiéry děl

---

<sup>41</sup> MAREK, Peter. *Stavovské divadlo*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2018 [cit. 2020-04-02]. Dostupné z: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1038](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1038)

soudobých světových velikánů. Z italských autorů mohlo pražské publikum zhlédnout opery Belliniho, Donizettiho, Rossiniho i raná díla Verdiho, z francouzských pak měl výsadní postavení především Meyerbeer, hojně se uváděl též Auber (jeho dílo „*Němá z Portici*“ předznamenalo další vývoj žánru velké francouzské opery). Z německých autorů se vysoké oblibě těšili Weber, Marschner, Niccolai nebo Lortzing. K Wagnerovu dílu, které Škroup mimochodem v rámci dramaturgie Stavovského divadla též prosazoval, si publikum i odborná veřejnost hledaly cestu poněkud opatrněji. Kromě dirigentské činnosti ale na post kapelníka připadaly také jiné povinnosti. Škroup se tudíž věnoval i kompozici další scénické hudby, upravoval ostatní díla pro potřeby a provozuschopnost divadla (např. pro Cherubiniho Medeu dokonponoval místo francouzské prózy recitativy, přepracoval instrumentaci Meyerbeerova „*Proroka*“ aj.). Zásahy do cizích operních děl též navazovaly na fakt, že pražská operní scéna se nemohla pyšnit nijak rozsáhlým souborem pěvců, jejichž kvalita byla také velice rozporuplná. Kromě „*Dráteníka*“ Škroup napsal v předkapelnickém období ještě několik dalších českých oper („*Oldřich a Božena*“, „*Drahomíra*“, „*Libušin sňatek*“), nebo hudbu k divadelním hrám („*Fidlovačka*“). Z hlediska kvalit se však jeho dílo víceméně označuje za rutinní skladatelskou práci.<sup>42</sup>

Další vlaštovkou na poli české národní opery, ale o mnoho let později, byl skladatel, dirigent a pedagog František Skuherský (umělecký pseudonym Opočenský). První operou se v jeho 24 letech stala na český text psaná zpěvohra „*Samo*“ z roku 1854. Tentýž rok ale skladatel Čechy opustil a dalších 12 let působil jako kapelník v Innsbrucku. Další opery proto komponoval na německá libreta. Svá díla později alespoň nechal překládat a dával je Prozatímnímu divadlu k dispozici. „*Vladimír, bohů zvolenec*“ (v orig. „*Der Apostat*“) byl po svém uvedení roku 1863 v dobových kritikách hodnocen jako první národní operní dílo, odborná veřejnost jej nicméně hanila za staromódnost a ve výsledku se dočkal pouze 3 repríz. Další opery „*Lora*“ (v orig. „*Die Liebesring*“) a „*Rektor a generál*“, ačkoli se dají řadit ke Skuherského zdařilejšímu dílu, u publika rovněž propadly.<sup>43</sup>

Pro českého diváka a českou kulturně smýšlející aristokracii tak měla klíčovou roli v podporování další tvorby národních oper velká díla nově nastupujících

---

<sup>42</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 541.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 485.

slovanských autorů. Vedle děl zmíněných italských, německých a francouzských světových skladatelů se tak ve druhé polovině 19. století začaly v Praze uvádět též slovanské opery. Ačkoli děl spadajících do této kategorie zpočátku nebylo mnoho, Glinka a jeho „Život za cara“, nebo „Ruslan a Ludmila“, Dargomyžského „Rusalka“, či Moniuszkova opera „Halka“ vzbudily u publika významný ohlas a jistě také zanechaly silnější stopu v nastupující generaci českých operních autorů (Šebor, Blodek, Fibich, Rozkošný aj.).<sup>44</sup> Tyto inscenace mimo jiné roku 1861 podnítily hraběte Harracha k vypsání skladatelské soutěže na novou národní operu s historickým námětem nebo komickým příběhem ze života československého lidu. „Není národa, jenž by v té míře byl zpěvu a hudby milovný a spolu mohl tak vzácným a hojným vykázati se pokladem písní samorostlých a nápěvů utěšených, jako národ slovanský vůbec a československý zvlášť... Ustanovují dvě ceny po 600 zl. rak. č. na dvě dvouaktové opery a 2 ceny po 200 zl. rak. č. na české k nim texty, z nichž jedna měj základ historický z dějin Koruny České, a druhá, obsahu veselého, vzata budiž z národního života československého v Čechách, na Moravě nebo ve Slezsku.“<sup>45</sup> Vypsání této soutěže se stalo rozhodujícím impulzem pro Smetanovo doživotní kompoziční směřování.

Sám Bedřich Smetana si mimo jiné uvědomoval velkou odpovědnost vůči české kultuře a komponování nového českého operního díla, které by v konkurenci výše zmíněných světových autorů nezapadlo, bral velmi vážně.<sup>46</sup> S literátem Karlem Sabinou se ponořili do hledání vhodného historického námětu, který by neoslovoval pouze je samotné, ale měl by potenciál promluvit do myslí českých posluchačů. Téma „Braniborů v Čechách“ se jim mělo stát prostředkem, jak skrze historický útlak Čechů vzbudit v divácích národní cítění a sounáležitost, vyjevit společenské obavy i nastolit důležité otázky k české budoucnosti. Působivé se v tomto ohledu staly zejména velké sborové scény odbojného lidu.<sup>47</sup>

Svojí druhou operou „Prodaná nevěsta“, dílem ze života venkovského lidu, pak Smetana se Sabinou zacílili především na obyčejného českého člověka. Podnětem pro tvorbu komické opery mu byly přímé kontakty s dalšími umělci Měšťanské besedy. Ti, v čele s literátem Janem Nerudou, začali v kontextu premiérováných

---

<sup>44</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 88.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 79-88.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 92.

„*Braniborů v Čechách*“ ve vtipu kárat Smetanovo dosavadní dílo pro jeho ponuřost a přílišnou vážnost. Nepomáhalo ani spojování Smetany s wagnerovským kompozičním směrem, čímž bylo dáno najevo, že jako autor ztrácí pod tíhou vnějších vlivů svůj osobitý styl uměleckého vyjádření.<sup>48</sup> Smetana si tak dal za úkol co možná nejvěrněji, v rámci komického námětu, hudebně vystavět podobu vesnického prostředí, a to bez nutnosti užití lidových písní a popěvků. Tím chtěl mimo jiné bořit zažitě zvyklosti českých operních předchůdců, kteří často ve svých dílech pouze prezentovali oblíbené venkovské písničky v umělecky vykonstruovaném aranžmá. „Napodobením melodického spádu a rytmu našich lidových písní nevytvoří se žádný národní sloh, nanejvýš slabé napodobení písní těch samotných, o dramatické pravdě ani nemluvě.“<sup>49</sup> Díky těmto výše zmíněným dvěma operám, od konce 60. let 19. století, pak můžeme hovořit o české národní opeře jakožto o nově zavedeném uměleckém směru.

---

<sup>48</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 145.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 147.

## 2 Libretisté Smetanových oper

Při pohledu na Smetanovo operní dílo je potřeba si uvědomit, že jeho srozumitelnost a zpěvnost nevychází pouze z dobře napsané a promyšlené hudby, ale jeho divácký dopad je neoddělitelně spjatý s literární předlohou. Bedřich Smetana měl v tomto ohledu, dá se říci, veliké štěstí v neštěstí. Psaní operních libret nebylo v době, kdy chtěl komponovat svou operní prvotinu, běžnou profesní praxí. Naopak básníci a spisovatelé vnímali libreta jako jakousi podřadnou formu jejich literárního řemesla, která jim navíc nemá šanci přinést tíženou uznání veřejnosti.

První Smetanovy pokusy o získání kvalitního libreta vedly k uznávanému herci, režisérovi a spisovateli Josefu Jiřímu Kolárovi. Ten sice po krátké době k sepsání libreta svolil, nikdy ale Smetanovi žádné texty nedodal. Další naděje tak Smetana upínal k Měšťanské besedě, kde se pokoušel „v rámci služeb českému umění“ oslovit tehdejší české literární velikány. Jan Neruda, ačkoli Smetanův dobrý přítel, jeho nabídku odmítl, Vítězslav Hálek pak alespoň místo sebe doporučil Karla Sabinu, který se v té době netěšil velkému věhlasu ani pracovnímu vytížení. Tato spolupráce se nicméně ukázala jako tou správnou, a to i z pohledu Sabinova zápalu pro úspěch národa, resp. národního umění na poli profesionální divadelní scény.<sup>50</sup>

S prvními uvedenými operními děly se pak Bedřich Smetana dostal do výhodnější pozice z hlediska navazování nové spolupráce s dalšími básníky a spisovateli. Tento aspekt byl velmi důležitý pro Smetanovu budoucí jevištní tvorbu.

### 2.1 Karel Sabina

Jak již bylo řečeno, Bedřich Smetana se s Karlem Sabinou poznal díky členství v Měšťanské besedě. Sabina byl v době jejich navázání profesní spolupráce roku 1861 pokročilejšího věku, resp. se dá říci, že byl již zběhlým spisovatelem. Od roku 1848 publikoval pro nejrůznější tisky (Pražské listy, Noviny Lípy slovanské aj.), již v roce 1837 pomáhal zakládat národně smýšlející časopis Ost und West. Patriotismus ho pak dovedl až do popředí protirakouských spolků, se kterými

---

<sup>50</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 89.



pořádal protirepublikové akce vrcholící Pražským červnovým povstáním. Roku 1849 byl za svou odbojnou činnost odsouzen k trestu smrti za velezradu, tento trest se však posléze zmínil na 18 let vězení. Roku 1857 se díky všeobecné amnestii dostal opět na svobodu a vrátil se, ačkoli pod dohledem, k publicistické činnosti.

Kromě Smetanových oper („*Braniboři v Čechách*“, „*Prodaná nevěsta*“) Sabina pracoval též na tvorbě libret pro zpěvohry Viléma Blodka („*V Studni*“), Zdeňka Fibicha („*Bukovín*“) nebo v té době velmi populárního Karla Šebora („*Templáři na Moravě*“), z čehož se dá usuzovat, že byl v této profesi vyhledávanou osobou. Jeho přístup k práci by se dal charakterizovat jako velice svižný, což skladatelům samozřejmě vyhovovalo, často se u něj ale projevují nedostatky v dramatické stavbě i přízvučnosti textů, někdy je v rámci literární práce vykreslován jako „věčný improvizátor“.<sup>51</sup> Sabina navíc dával texty málo prostoru pro kompozici uzavřených sólových čísel, pracoval více na bázi dialogů postav. Historické náměty využíval spíše jako divácky zajímavé prostředí pro tlumočení aktuálních společensko-politických otázek. V idylických obrazech z venkova pak vycházel ze své předchozí beletristické práce.

Sabinův osud by se i přes tyto úspěchy dal popsat jako nešťastný. Roku 1871 byl na anonymní obvinění ve vídeňském tisku usvědčen z kolaborace s policií a roku 1872 byl vyloučen ze všech národních společností, kterých byl členem nebo jim dokonce předsedal. Jeho jméno se rázem nesmělo uvádět v rámci propagace představení (na pozvánky se psaly přinejlepším jeho iniciály) a v tomto duchu, coby zapovězený autor, také zemřel.<sup>52</sup>

## 2.2 Josef Wenzig a Ervín Špindler

Josef Wenzig patřil k německy mluvícímu pražskému obyvatelstvu, profesně působil nejen jako publicista, ale též jako významný pedagog na poli zrovnoprávnění českého jazyka. Již v předrevolučních letech začal přispívat do německé i české verze Palackého Časopisu českého muzea, v roce 1848 se pak

---

<sup>51</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 13.

<sup>52</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 457.

stal členem Lípy slovanské a Národního výboru. Hojně přispíval též do národně laděného časopisu Ost und West.

Jeho literární práce i překlady měly značný ohlas nejen u nás, ale také v zahraničí. Do němčiny převáděl práce Kollára či Čelakovského, několik jeho původních básní pak např. zhudebnil J. Brahms. Z jeho operních libret, která psal bez konkrétního záměru, tzv. do šuplíku, byla zhudebněna právě dvě z nich, „*Dalibor*“ a „*Libuše*“. Obě libreta Wenzig osobně Smetanovi nabídl na základě jejich známosti z Umělecké besedy po roce 1863, kdy byl Wenzig zvolen prvním starostou tohoto spolku. Obě libreta byla původně psána v němčině a je zajímavé, že Wenzig, ačkoli slušně znalý češtiny, si netroufl na jejich překlad do českého jazyka. K tomuto úkolu přizval dalšího z členů Umělecké besedy, svého někdejšího žáka, 22 letého Ervína Špindlera, který se následně osobně scházel se Smetanou a po částech mu předkládal nové texty.<sup>53</sup>

Obě zmíněná libreta nicméně nebyla dobovou kritikou přijata příliš dobře. U „*Dalibora*“ se hodnotila zejména obsahová příbuznost s Beethovenovým „*Fideliem*“, nedokonalá dramatická výstavba děje a nepřilíh dobře konstruovaný vztah Dalibora s přítelem Jankem (později přejmenován na Zdeňka). Tyto kritiky samotného Smetanu a následně i další literáty vedly k několika přepracováním textů, Smetana celkový neúspěch díla dlouhou dobu těžce nesl. U „*Libuše*“ se v tisku skloňoval problém milostné zápletky Krasavy, která celkově shazovala monumentální vyznění opery. Živé obrazy ve scéně Prooctví pak byly pro tehdejší divadelní provoz proveditelné jen se znatelnými obtížemi. „*Libuši*“ již ale autor nijak nepřepočítával a dodnes se provádí v původní verzi.<sup>54</sup>

### 2.3 Emanuel František Züngerl

S Emanuelem F. Züngerlem se Bedřich Smetana opět seznámil v rámci spolku Umělecké besedy. Züngerl se kromě publikační činnosti pro časopisy Lumír, Květy nebo např. Humoristické listy též věnoval divadelní tvorbě. Se Smetanou se poprvé profesně potkal při realizaci velké shakespearovské slavnosti v Praze roku 1864,

---

<sup>53</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 11.

<sup>54</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 619.

pro kterou sepsal slavnostní prolog, a Smetana, coby předseda hudebního odboru Umělecké besedy, zodpovídal za celý kulturní program akce.

Roku 1868 Zünger pro scénu Prozatímního divadla, kde byl již Smetana zaměstnán jako první kapelník, přeložil jednoaktovou veselohru francouzského dramatika Mallefilla s názvem „*Dvě vdovy*“. Činoherní představení zaznamenalo veliký úspěch a s touto látkou byl Zünger vzápětí osloven ještě jednou. Měl ji rozvést do dvou aktů, více ji připodobnit společenským náladám i konvencím a předložit ji v této podobě jako libreto pro Smetanovu novou zpěvohru. Opera byla roku 1874 premiérována s velikým nadšením publika, Zünger nicméně další spolupráci se Smetanou nenavázal. Jeho služeb libretisty ale využili např. skladatelé Skuherský nebo Kovařovic. Jeho literární dílo se považovalo za vesměs povrchní, dobově tendenční a prvoplánově líbivé. Zünger psal nicméně velice pohotově a s osobitým humorem, byl proto schopen uspokojit potřeby někdejších čtenářů i divadelního publika.

V kontextu rozšiřování operního repertoáru pro uvádění na domácích scénách se Zünger mnohem více proslavil svou další činností, a to překlady operních libret do českého jazyka. Přeložil více jak 60 děl světového repertoáru a některá z nich se v této české podobě uváděla až do konce 2. světové války.<sup>55</sup>

## 2.4 Eliška Krásnohorská

Posledním z libretistů Smetanových oper se stala Alžběta Pechová, pod uměleckým pseudonymem spíše známa jako Eliška Krásnohorská. Oproti předešlým pocházela z chudých poměrů a nedostalo se jí nijak vysokého vzdělání. O to více se však na jejím díle cenila hlubší emotivní rovina i trefné vystižení lidské obyčejnosti. Se Smetanou se seznámila již v 16 letech díky svému bratrovi Jindřichu Pechovi, který vyučoval ve Smetanově hudebním ústavu. Skladatelovu větší pozornost si ale získala až o pět let později, kdy byla s úspěchem premiérována opera Karla Bendy „*Lejla*“ zkomponovaná právě na její libreto.

---

<sup>55</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 635.

Smetana Krásnohorskou požádal o textovou předlohu pro kompozici další opery, v první řadě jej oslovilo libreto k opeře „*Viola*“. Touto látkou na shakespearovský námět se ale přes narůstající pracovní vytížení v Prozatímním divadle, neustálé odražení nepřijímající kritiky i zhoršujícímu se zdravotnímu stavu končícímu hluchotou nebyl schopný dostatečně zabývat. Krásnohorská krátce nato Smetanovi nabídla další z libret, tentokrát k opeře „*Hubička*“, vytvořeného na základě stejnojmenné povídky Karolíny Světlé. Z tohoto díla již vzešla pro Smetanu doživotní spolupráce těchto dvou umělců. Krásnohorská Smetanu dle korespondence chovala ve velké úctě a spolupráce s ním jí dělala radost.<sup>56</sup>

Její literární předlohy k operám se často označovaly jako prosté až naivní. Z hudebního hlediska ale skladatelům vyhovovala díky důsledně promyšlenému metrickému propracování. Tvrdili také, že texty v sobě již mají zahrnutou určitou zpěvnost a melodiku. Dbala na způsob vyjadřování a slovní zásobu všech postav vzhledem k jejich společenské pozici nebo prostředí, ze kterého pocházeli. Její ohromnou devízou bylo oproti jiným literátům téže doby vnímání libret jakožto plnohodnotných literárních útvarů. Svou práci na nich brala se vší vážností a skladatele chápala při tvorbě díla jako rovnocenné partnery. Analyzovala také rozdíly v časovém vnímání mluveného a zpívaného slova a skicovala si typologie námětů. Z tohoto pohledu byla Krásnohorská průkopnicem nové hudebně-literární vědy.

Kromě Bedřicha Smetany, pro kterého vypracovala libreta pro opery „*Viola*“, „*Hubička*“, „*Tajemství*“ a „*Čertova stěna*“ spolupracovala také se skladateli Karlem Bendlem (např. „*Lejla*“, „*Břetislav*“) a Zdeňkem Fibichem („*Blaník*“).<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 131.

<sup>57</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006, s. 280.

### 3 Basové role v operách Bedřicha Smetany

V následujících podkapitolách se pokusím shrnout a popsat basové role jednotlivých oper Bedřicha Smetany, a to tak, jak je vnímám coby nezávislý pozorovatel a zároveň jako potenciální interpret. Ačkoli by se daly opery nebo snad konkrétní role třídit dle jejich závažnosti (od komických, romantických přes vážné historické až slavnostní) a celé pojednání by tak možná bylo v souvislosti s praktickým využitím práce srozumitelnější, vzhledem k nikterak početnému opernímu dílu autora se budu držet chronologického řazení děl.

Ke každé z oper bude sepsán krátký průvodní text vysvětlující kontext skladatelovy kompozice díla, několik slov k námětu či krátká sumarizace opery jako hudebně dramatického celku. Pro detailnější pochopení charakterů postav považuji za klíčové nastínit dějový obsah jednotlivých oper, který by již sám o sobě měl v mnohém napovědět, jakým způsobem má být, po pěvecké i herecké stránce, která role pojata. V následujících podkapitolách se již budu věnovat jednotlivým rolím, resp. tomu, co by dle mého názoru měly po interpretační stránce obsahovat a jaká s sebou přináší pěvecká a případně herecká úskalí.

Zároveň bych již předem rád upozornil, že tento jakýsi kompilát si neklade za cíl rozebrat každou z postav co možná nejpodrobněji a detailně se zabývat výstavbou každé pěvecké fráze. Problémů, které by se kolem operní role daly zkoumat a probídat, je opravdu veliké množství, takováto práce není schopna je obsáhnout. Přehled by měl pouze nastínit jejich interpretační úskalí a také před čtenáře/interpreta postavit jednu důležitou, avšak mnohdy opomíjenou otázku: „Co od postavy na jevišti očekává divák?“

#### 3.1 Braniboři v Čechách

„*Branibory v Čechách*“ začal Smetana komponovat ve svých 38 letech pro skladatelskou soutěž vypsanou na podporu tvorby ryze české opery. Soutěž byla vypsaná hrabětem Janem Nepomukem Františkem Harrachem, šlechticem, který

se kromě podnikání a politiky věnoval též mecenášství a jeho osoba je mimo jiné spojována např. s formováním plánů stavby Národního divadla v Praze.<sup>58</sup>

Historický námět, který si Smetana s Karlem Sabinou vybrali, vychází ze stejnojmenné povídky J. K. Tyla z roku 1847. Ta popisuje české země po skončení vlády Přemysla Otakara II. mezi lety 1278 a 1283, kdy jim byl německým císařem vnucen ochránce, braniborský markrabě Ota, zvaný Dlouhý. Markrabě během svého působení v Čechách ale spíše plenil a se svými vojsky utlačoval český lid.<sup>59</sup>

Roku 1866, konkrétně 5. ledna, se s velkým úspěchem uskutečnila v Prozatímním divadle v Praze premiéra této skladatelovy operní prvotiny. Díky „*Braniborům*“ se Smetana dostal také do vyšších českých společenských kruhů, což ho významně motivovalo k následnému zdokonalování se ve studiu českého jazyka i věnování se další kompozici českých národních oper.<sup>60</sup>

Co se týče opery samotné, ta diváka jistě na první poslech přinejmenším zaujme působivými velkými sbory. Ty jsou melodicky bohaté, autorovi se do nich podařilo vměstnat chytlavou rytmiku i citlivě užít a capella části. Sbor je do děje aktivně zapojený coby spravedlivý soudce i trpitel všech národních křivd. Povstání lidu a jeho důležitou úlohu v opeře již v prvním obraze předznamenává povzdech postavy Wolframa Olbramoviče: „Což pak můžeme my měšťané, pokud panstvo s námi nevstane?“ V tanečních číslech pak v opeře vyniká také orchestr s baletem.

Sólové party hlavních protagonistů jsou z mého pohledu pěvecky velice náročné, ačkoli je zajímavé, jak málo prostoru skladatel (společně s libretistou) věnoval sólovým áriím. Všichni pěvci mají nicméně v „*Braniborech*“ možnost předvést krásu i rozsahy svých hlasů. Z pohledu interpreta velmi oceňuji zpracování jednotlivých charakterů, resp. jejich účelnost v rámci díla. Žádná z postav není povrchní, má v ději své jasné místo a v rámci svých potřeb jedná bez velkých

---

<sup>58</sup> LUŠTINEC, Jan. *Jan Nepomuk hrabě Harrach - ze života českého kavalíra*. 1. vyd. Vrchlabí: Správa KRNAP, 2018.

<sup>59</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 95.

<sup>60</sup> MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Smetana, Bedřich*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2016 [cit. 2020-03-12]. Dostupné z: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=4189](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4189)

metafor a věcně. O basových rolích se dá všeobecně říci, že do díla vnášejí majestátnost a zralý, vřelý cit. Ačkoli jejich ztvárnění vybízí k sošnosti, zpěv i obsah sdělovaných slov má na diváka sám o sobě dostatečný dopad.

### *3.1.1 Děj opery Braniboři v Čechách*

Začátek opery se odehrává na statku Wolframa Olbramoviče, pražského starosty, v období po smrti Přemysla Otakara II. České země spravuje markrabě Ota, který drží Otakarova syna jako rukojmí. Po zprávě, že v Praze vypukly nepokoje, spěchá všechen lid do hlavního města na pomoc. Němec Tausendmark využívá situace, že na statku zůstaly pouze tři Wolframovy dcery, a snaží se získat Ludišinu lásku. Ta jej tvrdě odmítá, na což Tausendmark v rozhořčení reaguje unesením všech tří dcer ze statku. – Mezitím je Praha vypleněná Branibory. Prostý lid si volí za svého pomyslného krále žebráka Jíru. Vtom k davu přibíhá Ludiše a prosí o pomoc před cizími vojáky. Jíra její prosby vyslyší a pustí se s vojáky do šarvátky. Těm se ale podaří Ludiši i její sestry přeci jen zajmout. V tom okamžiku přichází také Wolfram se svými druhy Junošem a Oldřichem. Tausendmark jim ale namluví, že Jíra právě nechal unést Wolframovy dcery pryč z města. Na základě této lži nechává Wolfram uvrhnout Jíru do žaláře.

Český venkovský lid vedený Kmetem se modlí k Pánu, aby národ přečkal všechny nesnáze. Vtom k nim přichází braniborské vojsko vedené Tausendmarkovým spojencem Warnemanem a s ním i dcery Wolframa. Vojáci se chystají lid okrást, ale naštěstí mezi ně přispěchá Biřic. Přináší rozkaz od markraběte Oty, všichni cizinci se musí do tří dnů stáhnout pryč z českých zemí. – V Praze zatím probíhá soud s Jírou. I kvůli Tausendmarkově křivé výpovědi se mu nedaří obhájit se, a je proto Wolframem odsouzen k smrti. V tu chvíli na scénu přichází Junoš s informací, že dcery zajal Warneman a vyžaduje za ně výkupné. – Junošovi se následně podaří proplížit braniborskými vojsky až k Ludiši, kterou uklidňuje, že jim již český lid spěchá na pomoc.

Tausendmark se rozhodne sám Warnemanovi vyplatit výkupné za unesené dcery a chce s vojsky odejít zpátky do Německa. To mu ale Warneman nedovolí. Tausendmark tedy přemluví bezelstného Kmeta, aby mu pomohl dívky jednu po druhé odvést do bezpečí. Ty se tak, až na Ludiši, postupně vytrácejí z vojenského tábora. Za Ludiši pak přichází Tausendmark a naposledy se chce zmocnit její lásky.

Kmet se ale začne o Ludiši bát, protože se ještě nepřipojila ke svým sestřím, a prosí proto Junoše, aby mu ji pomohl najít. Ten Ludiši za pomoci Jíry a nebojácného lidu osvobozuje a konečně usvědčuje Tausendmarka ze zrady. Wolfram se usmiřuje s Jírou a nastává všeobecné veselí lidu oslavujícího pravdu a právo.<sup>61</sup>

### 3.1.2 Wolfram Olbramovič

Role Wolframa Olbramoviče není rolí nijak rozsáhlou a na scéně se objevuje pouze v ansámblech a finálových scénách. Absence árie nicméně této postavě neubírá na vážnosti. Tónový rozsah od velkého F po tón e1 navíc napovídá, že je potřeba roli poctivě uchopit i z pěveckého hlediska. Za nejzásadnější považuji ztvárnění Wolframa coby majestátní osoby, která je veřejně uznávanou autoritou. Jeho hlas nesmí postrádat kulatost, vřelost a měkkou zralou barvu. V porovnání s dalšími postavami nemusí být volumen pěvce, až na pár míst, nijak obrovský, instrumentace čísel, ve kterých se Wolfram objevuje, je vesměs velmi přívětivá.

Již od začátku opery by dle mého názoru měla být role zpívána pod co možná největším legatem (ne vždy je to u českého jazyka z hlediska častých shluků více konsonant a akcentu na srozumitelnost textu jednoduché). Legato vnese do hlasu větší samozřejmost a podpoří vážnost charakteru role. V nižších polohách pěvec nemusí vysloveně dbát na maximální znělost hlasu (quasi recitativní pasáže s řídkým doprovodem orchestru tomu napomáhají), Wolfram by se měl v úvodu opery především barevností hlasu lišit od postavy Oldřicha, který též často zpívá v nižší poloze, pro barytonový obor již méně znělé.

Ve finále 1. dějství v a capella části „Což má Praha být krvavým mořem?“ už se od Wolframa očekává plný zvuk, aby vyzněl jeho apel k široké veřejnosti. Následné *con dolore espressivo*, po zjištění, že jeho dcery byly uneseny, je dle mého názoru pěvecky nejnáročnější. Na malé ploše, která je navíc vysoko položená, je potřeba promyšleně pracovat s vypsanou rychle se měnící dynamikou, akcenty a hlas nesmí ve vysoké poloze ztratit na barevnosti. Během několika taktů musí interpret vystihnout silnou emoci otcovského strachu.

---

<sup>61</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 519.



Odsouzení Jíry se nese v podobném duchu jako předchozí části, ačkoli místy je tesiturou o něco vypjatější. Z pěveckého hlediska stojí za povšimnutí závěr scény, oktávový skok z f na F. Smetana zde sice nabízí ossia setrvání ve svrchní oktávě, ale pro basisty by velké F nemělo činit žádné obtíže a řekl bych, že v rámci hlasového oboru je tento spodní tón nepsanou povinností. Závěr opery se nese v duchu příjemné kantilény, jediné úskalí může nastat hned v úderném vstupu con gravitá začínajícím nasazeným e1 „Ano, již víme, kde vina byla“.

### 3.1.3 Kmet

Role Kmeta je ve srovnání s Wolframem překvapivě rolí rozsáhlejší. Na scénu vstupuje na začátku 2. jednání v rámci velké scény se sborem, v opeře se dokonce dočká sólové árie. Je velice zajímavé, že typologicky se jedná o velmi podobnou postavu k Wolframovi, divadlo tudíž musí disponovat dalším pěvcem s podobnými hlasovými i výrazovými schopnostmi. Oproti Wolframovi je ale Kmet pro interprety právě díky rozsáhlejšímu zpracování role mnohem náročnější.

Úvodní výstup, modlitba se sborem, je pro pěvce příjemně napsaný, dává prostor ve střední poloze usadit hlas a na prvních taktech se „rozezpívat“. Z praktického hlediska divadelního provozu je toto opravdu nedoceníitelné. Následně už ale přichází náročnější pasáže, kdy se sólista střídá se sborem, melodie i dynamika pozvolna stoupá a gradace se promítá také do instrumentace doprovodu. Toto vše probíhá v tempu Andante, pěvec proto musí mít svoji linku výborně nazpívanou, a to nejen tónově, ale také v rámci dechových frází, aby z výstupu čísel nadpozemský klid. Závěrečné „Naši krásnou českou zem ukrutenstvím pohubili, a ten slavný český národ zotročili“ je vrcholem scény, kde si může pěvec dovolit dramatictější výraz. Je již na každém interpretovi a jeho hlasových dispozicích, které tóny se rozhodne v této frázi krýt. Z mého pohledu se otevřené tóny lépe ponesou přes zahuštěnější instrumentaci orchestru, ale vrcholné e1 se již takto samozřejmě zpívat nedá.

Scéna rozmluvy Kmeta s dívkami se nese v duchu rozvernější hudby, která by ale neměla svádět k přílišné deklamaci textu. Kmet navíc nesmí postrádat na vážnosti. Zároveň je třeba dbát v rámci střední a středně vyšší polohy na příjemnou kantilénu, která by kontrastovala s přízvukováním tří dcer.

Stěžejním výstupem Kmeta je pak árie "Ó, ký to žal, jaký to žal pro otce ubohého". Ta je pravděpodobně pro každého basistu výzvou, ať už v dynamické výstavbě čísla, tak stavbě vnitřního dramatu postavy. Ačkoli se opět nese v pomalejším tempu, neměla by uvadat a ztrácet tah, rozsahem od F do es1 s nepříjemně vypjatým závěrem je tak pěvec postaven před opravdu náročný studijní úkol. Závěrečný sestup po tón F je takto na závěr opery prubířským kamenem, na kterém se ukáže, zda do té doby interpret zpíval technicky dobře.

#### 3.1.4 *Jeden z davu v hospodě; Biřic*

Tyto role jsou v kontextu těch ostatních co do rozsahu takřka zanedbatelné, nicméně nedají se úplně opomenout. Muž z davu se vyskytuje v části volby Jíry králem lidu. Těchto 14 taktů hudby je psáno v příjemné střední poloze, instrumentace je i přes užití žesťů velmi mírná. Biřic je co do rozsahu taktů i hlasu takřka totožný, pouze vystupuje a capella, a je zde tudíž větší nutnost dobře intonovat, k sólistovi se totiž v následném Lento připojuje orchestr. O výstavbě charakteru postav se zde nedá nijak hovořit. Hlasově by ale obě z rolí neměly zaniknout a jsem přesvědčený, že by měly být kvůli vážnosti sdělení, ačkoli dnešní běžný provoz divadel v ČR to možná nedovoluje, interpretovány sólisty.<sup>62</sup>

## 3.2 Prodaná nevěsta

Opera o Jeníku Horákovi, který sám sobě prodal nevěstu Mařenku, je bezesporu vůbec nejznámějším dílem Bedřicha Smetany. Autor ji začal skládat ještě před prvním uvedením „*Braniborů v Čechách*“ a nelze vyloučit, že původ myšlenky zkomponovat komickou národní operu rovněž pochází z Harrachovy soutěže. Smetana se tímto dílem chtěl ale hlavně vymezit vůči všeobecné kritice, která jeho hudbu označovala za příliš ponurou a těžkou a na základě kompozičního stylu jeho osobu zaškatulkovala mezi wagneriánské skladatele.<sup>63</sup> Smetana si v „*Prodané nevěstě*“ také zakládal na vlastním vyjádření národní hudby. Nechtěl se pouze snížit k využití motivů lidových písní a popěvek<sup>64</sup> a naopak se dá říci, že některá

---

<sup>62</sup> SMETANA, Bedřich. *Braniboři v Čechách: Zpěvohra o 3 jednáních [klavírní výtah]*. Upravil Jindřich KÁAN. Vyd. 6. Na slova Karla SABINY. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1946.

<sup>63</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 150.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 147.

čísla z této opery postupem času zlidověla. Taneční čísla pak konzultoval se skladatelem Ferdinandem Hellerem a spisovatelem Janem Nerudou, svými dobrými přáteli, kteří na jeho hudbu rádi tančili.<sup>65</sup>

Karel Sabina se opět ujal tvorby libreta. Při práci vycházel ze svého románu „Věčný ženich“, ze kterého převzal např. postavy Kecala a vypočítavé macechy Háty. Do příprav libreta se nicméně výrazným způsobem zapojil také sám skladatel, kterému nebylo téma nijak vzdálené. Ještě coby student gymnázia trávil prázdniny u příbuzných v Novém Městě nad Metují, kde měl v rámci poutě možnost sledovat oblíbená vystoupení kočovných komediantů a osobně se zde setkal také s profesí dohazovače.<sup>66</sup> Mezi tvůrci zpěvohry vznikaly mírné neshody kvůli pojetí díla. Sabina k němu zpočátku přistupoval více jako k lehčímu divadelnímu žánru, operetně, Smetana si naopak přál jít více do hloubky psychologie postav, a mnohokrát tak vracel Sabinovi libreto k přepracování.

S komponováním hudby Smetana začal v létě 1863, operu dokončil krátce po úspěšné premiéře „*Braniborů*“ 15. března 1866.<sup>67</sup> Úspěch Smetanovy operní prvotiny a dirigentský debut samotného autora na scéně Prozatímního divadla pak připravily „*Prodané nevěstě*“ výborné zázemí pro okamžité uvedení před diváky. Její premiéra nicméně kvůli přicházející prusko-rakouské válce takřka zapadla a samotný Smetana se rozhodl ze strachu utéct z Prahy.<sup>68</sup> Druhá repríza pak nebyla provedena vůbec.

Úprav do finální podoby, kterou známe dnes, se opera dočkala již v roce 1870, 30. repríza tak proběhla s recitativy místo prózy a přeskupenými čísly (např. „Jak pravím, hezká je...“ vloženo před duet „Nuže, milý chasníku“ a „Znám jednu dívku“). Je také zajímavé, že již v té době na Smetanovo dílo reagovala z literárního hlediska Eliška Krásnohorská, která kritizovala špatnou práci s deklamací češtiny a otevřeně na skladatele apelovala, aby dílo pozměnil.<sup>69</sup> „*Prodaná nevěsta*“ se též coby první česká opera dočkala roku 1882 svého 100. provedení. Také si můžeme velmi cenit jejího uvádění počátkem 20. století na

---

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 154.

<sup>66</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 41.

<sup>67</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 151.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 162.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 173.

zahraničních scénách (od Petrohradu až po Metropolitní operu v New Yorku). V roce 1933 se pak stala první českou zfilmovanou zpěvohrou, a ve stejném roce byla coby první česká opera celá nahrána na gramofonovou desku.

### 3.2.1 Děj opery *Prodaná nevěsta*

Děj opery se odehrává v jedné české vsi, kam právě přijíždí pouť. Jeník, kterého před lety vyhnala macecha z domu, si slibuje s Mařenkou, dcerou sedláka Krušiny, věčnou lásku, ačkoli se schyluje k provdání Mařenky za cizího chasníka. Doma u Krušiny zatím vesnický dohazovač Kecál líčí, jak je Míchův mladší syn Vašek skvělý a hlavně bohatý muž a že bude pro Mařenku dobrou partií. Svatba je navíc nevyhnutelná, protože na základě starého dluhu se Krušina Míchovi zavázal provdat svoji dceru za jeho syna. Právě přichází Mařenka a jejich dohodě se vysmívá. Ženicha si prý už našla a nehodlá na tom nic měnit. Kecál tedy alespoň Krušinovi slíbí, že Jeníka najde a promluví si s ním.

Vašek si naříká, že se musí oženit. V tom za ním přichází Mařenka a domlouvá mu, že jeho nastávající žena je zlá a že se ho chystá otrávit. Když Vašek slíbí, že si dotyčnou nevezme, řekne mu Mařenka, že prý na něj čeká jiná, která ho má ráda. Kecál mezitím přemlouvá Jeníka, aby si Mařenku nebral, a nabízí mu úplatek. Jeník nakonec souhlasí, ale jen pod podmínkou, že si Mařenka vezme syna sedláka Míchy. To spolu také smluvně potvrdí a rovnou veřejně, před celou vsí.

Do vsi dorazili komedianti a lákají lid na své vystoupení. Franta, který měl hrát medvěda, se ale opil a není schopný představení zahrát. Principál s tanečnicí Esmeraldou se proto rozhodnou využít naivního vesnického hochy Vaška a chtějí ho na představení navléct do kostýmu medvěda. Vaškovi z toho všeho dění už jde hlava kolem a při rozpravě s rodiči a Kecalem, kteří po něm chtějí, aby podepsal smlouvu, že si vezme Mařenku za ženu, je odmítá. Vtom přicházející Mařenka se dozvídá, že ji Jeník za peníze podstoupil jinému muži, a v návalu emocí svolí ke sňatku s Vaškem. Následně se sice potkává s Jeníkem, který jí chce vše opatrně vysvětlit, ale Mařenka se s ním jen více rozhádá. Jeník pak při setkání obou rodin s Kecalem, jakožto tvůrcem smlouvy, prozrazuje, že je Míchovým starším synem a ať si tedy Mařenka vybere, kterého ženicha si chce vzít. Kecál, zesměšněný před celou vsí, je na dně. Do toho zmatku navíc vbíhá mezi lidi Vašek převlečený za

medvěda, což kmotry Míchu i Krušinu utvrdí, že Vašek ještě na ženění není připravený. Nakonec tedy „věrná láska zvítězila.“<sup>70</sup>

### 3.2.2 Kecal, vesnický dohazovač

Hned úvodem je potřeba říci, že Kecal, jako hlavní hybatel děje této Smetanovy nejúspěšnější opery, je rolí notoricky známou a v tomto kontextu se k ní musí také přistupovat. Věřím, že „*Prodaná nevěsta*“, i díky bohatému sólistickému obsazení, je dílem, se kterým se snad každý český profesionální pěvec ve své kariéře setkal, a to leckdy nejen v rámci jediného nastudování. Osobně jsem měl možnost za svou krátkou jevištní praxi účinkovat již ve třech různých provedeních opery, jedno z nich se navíc hudebně přepracovávalo pod vedením nového dirigenta. Tyto zkušenosti jsou pro mne samozřejmě nedocenitelné, díky nim jsem si ale také uvědomil, jak každý z dirigentů může být zatížený jinou provozovací tradicí, a hudební nastudování díla se tak může výrazně měnit.

Role Kecala se dá herecky i pěvecky interpretovat více způsoby. Jako komická postava je v hudbě charakterizován mnoha výrazovými prostředky, ozdobami, rytmikou, dynamikou... Tyto záležitosti se pak leckdy ve své variabilitě provedení stávají nástrojem dirigenta pro uplatnění vlastního uměleckého rukopisu. Vzhledem k tomu, že se ale jedná o stěžejní roli basového oboru, roli, která se může stát interpretovi takřka celoživotní, měl by dle mého názoru ke studiu přistupovat stejným způsobem také sólista. Hledání vlastního hereckého, ale i pěveckého vyjádření (v intencích notového zápisu skladatele), vytvoření osobitého obrazu této komické postavy, to je dle mého názoru nejdůležitější součástí nastudování role.

Jistou výhodou může být, že jako u jiných Smetanových basových rolí není důležité, zda je Kecal ztvárněn mladým, či starším interpretem. Paleta hereckého vyjádření může být v rámci komiky role opravdu široká. Z pěveckého hlediska ale považuji part Kecala za opravdu náročný a kromě vycizelování všech technických nástrah a výstavby frází je nutné počítat také s tím, že role potřebuje díky své rozsáhlosti poměrně dlouhý čas, aby tzv. „uzrála“.

---

<sup>70</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 522.

Hned první výstup Kecala, „Jak vám pravím, pane kmotře“, považuji za vůbec nejtěžší číslo opery (současně se závěrečným Vivace „Aj prohnáný to člověk jest“). Nasazované tóny d1, často ostře akcentované, celkově vysoká tesitura, ostré dynamické skoky, náročnější rytmika i několik nepříjemných dechových frází a jako pomyslný vrchol čísla dvouoktávový skok e1 – E „když za něho ručím já“. To vše hned v začátku opery. Text je navíc místy psaný mimo přirozenou českou deklamací, což způsobuje další nepříjemnosti a odvádí pozornost od výše zmíněných úskalí, se kterými se pěvec musí primárně vypořádávat. Zároveň je potřeba číslo vnímat jako Kecalovo úvodní – o této postavě doposud v ději nebyla zmínka, a je proto důležité ji divákovi představit. Výstup by neměl postrádat nadhled (i pěvecký) a od Kecala se samozřejmě též očekává živý herecký výkon.

Z vlastních zkušeností musím říci, že mi velmi pomáhalo nasazovaná d1 zpívat více otevřeně než krytě. Nejen že výrazově tyto fráze pak působí svěžejším dojmem, pěvci je ale také lépe rozumět a sestupné tóny tvoří stále stejným způsobem, což je o něco snazší. „Všecko je hotovo“ má pak tendence přicházet pozdě, pěvec by měl tuto frázi mírně anticipovat a lehkou nástupnou dobu mírně akcentovat, což dopomůže srozumitelnosti textu. Od této fráze se navíc vyplatí ve zbytku výstupu, až na výjimky, důsledně vázat (podpoří to dechovou oporu), vrchní d1 a jemu předcházející tóny pak musí být kryté, aby nezněly vulgárně.

Během ansámbľů i recitativů, kde se jen trochu vyskytuje střední poloha, by se měl pěvec naučit odpočívat a usazovat dech. To platí v celém zbytku opery. Árie „Mladík slušný“ je již lyrického charakteru a sluší jí poctivě vypracované legatové fráze. Ty by nicméně neměly pěvce svádět k nedoslovování koncovek slov, vázání by nemělo upozadit srozumitelnost, jak bohužel bývá běžné. Kromě některých těžších dechových frází, které je třeba dobře rozmyslet, a závěrečného „kdož si přeje víc“ ve vysoké poloze, nevystavuje tato árie před pěvce žádné výraznější překážky. Tercet je pak při dobrém zvládnutí dechů odpočinkový.

Scéna s Mařenkou „Tu ji máme“ je výrazovou záležitostí a díky němu je možné více ukázat Kecalův charakter. Způsob ztvárnění je velice variabilní a pěvec si s ním může tzv. „vyhrát“. Hlavním pěveckým úskalím výstupu je fráze na text „ostrá mysl má, můj hled“, kterému i proti notovému zápisu sluší mírná portamenta, hlavně pak mezi tóny a–dis, která napomáhají lepší zpěvnosti skoků.

Následné „co nikdo nevyprávě, to můj rozum dovede“ končí až vysokým f1 je prubířským kamenem interpreta a musí se dobře nacvičit.

Zajímavá je první scéna druhého jednání se sborem a Jeníkem „To pivečko“, která, ačkoli na ploše pouze několika desítek taktů, staví oba sólisty před virtuózní party. Instrumentace je naštěstí umírněná, proto není třeba dodržovat veškeré vypsání akcenty nad notami, resp. akcenty nepřehánět. Ty bych spíše vnímal jako portamenta, která přináší podobný účinek, ale nerozbijí dechovou frází. Následný duet s Jeníkem „Nuže milý chasníku“ je v kontextu předchozí hudby, a pokud se vyvarujeme přílišné deklamaci textu, pěvecky příjemným. V árii „Každý jen tu svou“ si pěvec, alespoň to tak bylo v mém případě, musí zvyknout na tesituru, která je nepatrně vyšší a velmi často se drží na přechodových tónech. Text se zde také často opakuje a tím pádem se musí každá z frází výrazově odlišit. Zároveň si zde pěvec musí dobře rozvrhnout dynamiku, aby pomyslné vrcholy árie vycházely vždy až na závěr každé strofy. Duet „Znám jednu dívku“ je pak poměrně náročný, a to zejména při provedení současně s hereckou akcí. Od leggiero „Dvě krávy má“ je až do konce v Kecalově partu pouze jediná osminová pomlka, pěvec je tak odkázaný na rychlé přídechy v několika málo vhodných momentech. Závěrečný sbor druhého jednání „Pojďte lidičky“ je, co se herectví týče, vyloženě v režii Kecala, měl by působit velice uvolněně, radostně díky podepsané smlouvě. Povětšinou je ale part vysoko položený a je potřeba si jej dobře nazpívat. Jediným připraveným vysokým tónem je e1 ve frází „za tři sta on se nám podal a svou Mařenku prodal“, zbytek by si alespoň pěvec neměl ztěžovat přílišnou deklamací, která zde může být na škodu.

Ve třetím jednání se Kecala objevuje až se 4. výstupem s Vaškem, Míchou a Hátou. Kvartet a následný tercet jsou vyloženě záležitostí dobře vypracovaných dynamických změn a akcentů, na které je třeba důsledně dbát. Z praktického hlediska je pro Kecala výhodné alespoň v některých místech, kde má s Míchou totožnou pěveckou linku, šetřit své síly na pozdější sólové výstupy. Ani z hereckého hlediska zrovna v těchto číslech nevádí, když Kecala, i v rámci vzniklých dějových rozpaků, lehce ustoupí do pozadí okolního dění. Ve scéně s Mařenkou naopak přichází několik vypjatějších míst („Viz, zde se podepsal“; „He! Vašku, hej, Vašíčku“), kde musí Kecala působit opět svěže a odhodlaně řešit situaci. V této fázi je už role opravdu vyčerpávající, a je proto dobré využít všechny vložené krátké ansámby k mírnému oddechu i usazení dechu. V ansámblech (zejména

v sextetu „Rozmysli si, Mařenko, rozmysli“) je navíc úlohou Kecala pouze dotvářet měkkou barvu k okolním hlasům. Mnohem těžší pěvecká místa interpreta čekají o několik výstupů dále v tercetu s Jeníkem a Mařenkou „Já neslyšel jsem moudřejší“ a „Teď přivedu sem rodiče“, který považuji v této fázi opery za mimořádně náročný. Na vysokou polohu se nesmí ani seabeměně tlačit, vysoké tóny by měly být zpívány krytě (zejména vokály ‚a‘ více neutralizovat k vokálu ‚o‘) a v závěru je nutné zpívat co možná nejuvolněji, aby se připravil držený spodní tón F. Scéna je opravdu náročná i z toho hlediska, že by se v ní měl Kecal projevovat klidně, nonšalantně, či nadmíru spokojeně, neboť se mu podařilo naplnit smlouvu s Jeníkem. Chvíli poté již následuje Kecalův poslední výstup „Aj, prohnaný to člověk jest“. Kecal po celou dobu opery působí coby hlavní záporná postava a v této části již dochází k pomyslnému vítězství dobra nad zlem. Hanba a prohraný spor o smlouvu je Kecalova absolutní zkáza, a proto na danou situaci musí adekvátně herecky reagovat. Během tohoto „víření“ po scéně mezi oběma angažovanými rodinami i sborem je před pěvce zároveň postaven mimořádný interpretační úkol. Tesiturou, dynamikou, intonačně i rytmicky skladatel roli nešetřil. V opeře se jistě najdou i vokálně náročnější místa, nicméně zasazením této hudby až na samotný závěr opery je na každém z interpretů, aby si dovedl dobře rozvrhnout síly. V tomto finálním čísle by Kecal rozhodně neměl zapadnout do zbytku ansámblu a ani by ho neměl zvukově překrýt vše komentující sbor.

### *3.2.3 Mícha, gruntovník*

Role hospodáře Míchy se objevuje až ve 3. jednání opery, a to pouze v několika ansámblových vstupech. Jako jeden z vnitřních hlasů by neměla výrazně vynikat. Místy je nicméně part, jak v úvodním kvartetu s Vaškem, tak sextetu s Mařenkou, polohou nepříjemně vysoko položený. Z tohoto důvodu, i z hlediska dějového kontextu, by měla být role interpretována starším, zkušeným sólistou. Jediným sólovým výstupem je v úplném závěru publikem očekávaná věta „Staniž se tedy, dám vám své požehnání!“ Ta by měla zaznít s co možná nejupřímnější vřelou barvou hlasu a, i přes vysoký tón e1, bez zbytečného tlaku.

### *3.2.4 Indián*

Jedná se o epizodickou roli, objevuje se pouze na začátku 3. jednání ve scéně s Komedianty a nemá na děj žádný zásadní vliv. Pěvecký part je recitativní



a nepřináší s sebou žádné obtíže. Indián je role vhodná pro začínající pěvce jako jejich první jevištní zkušenost.<sup>71</sup>

### 3.3 Dalibor

Postava Dalibora, rytíře, který se v žaláři naučil překrásně hrát na housle, čímž fascinoval lidi z širého okolí, se stala v 19. století námětem pro mnoho literárních i několik hudebních zpracování. Bedřich Smetana s německým literátem Josefem Wenzigem se nicméně nepoddali tradici vyobrazení Dalibora jako symbolu české hudby. Rozhodli se akcentovat Dalibora z Kozojed jako historickou postavu (ačkoli v dnešní době již víme, že slovo čest mu nebylo úplně vlastní), a děj se tak více zaměřil na jeho spor s králem Vladislavem.<sup>72</sup> Celý příběh je tak více laděný do rozkolu hrdiny z lidu se svrchovanou mocí, která neuznává pravdu a čest. V kontextu nálad v českých zemích v 60. letech 19. století jsou důvody k tomuto pojetí příběhu jednoznačné. Motiv lásky mezi žalobkyní Miladou a hlavním hrdinou alespoň částečně odlehčuje tuto pozdně středověkou látku.

U opery „*Dalibor*“ pak můžeme díky bohatším pramenům lépe sledovat Smetanův přístup ke kompozici vokálních linek. Z pěveckého hlediska je velice zajímavé svědectví z rozhovoru s Ervínem Špindlerem ohledně překládání „*Dalibora*“ z němčiny do češtiny: „Občasné mé návštěvy u B. Smetany byly ovšem konány vždy teprve k výslovnému pozvání Mistrovu a mívaly zpravidla za účel nějaké změny textu, které po komponování toho kterého místa uznal Smetana nuznými, aby ve vysokých polohách podložena byla záměnou slova se širokými samohláskami a pod.“<sup>73</sup> Ačkoli Eliška Krásnohorská po zhlédnutí „*Prodané nevěsty*“ (1871) kritizovala českou dikci v této Smetanově opeře, je jisté, že skladatel se již při komponování „*Dalibora*“ (1865) problematikou textu a vokality pečlivě zabýval.

Opera nicméně, ačkoli se jedná o jednu z nejcennějších Smetanových kompozic, po celou svou historii uvádění doplácí na slabá místa v libretu. Přílišný důraz na Daliborova zabitého přítele Zdeňka a jejich vztah byl pro obecnost matoucí

---

<sup>71</sup> SMETANA, Bedřich. *Prodaná nevěsta: Komická zpěvohra o třech jednáních* [klavírní výtah]. Vyd. 18. Na slova Karla SABINY. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1943.

<sup>72</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 16.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 26.

(„Vždy odolal jsem čarozraku žen, po příteli můj duch toliko toužil ... přátelství sen jsem snil, u Zdeňka v řádkách se hroužil“).<sup>74</sup> Milostné zápletky se pak dá jen velmi těžko uvěřit. Z tohoto důvodu prošla opera řadou úprav a přepracování. Jedním z nich je přetextování díla Milošem Formanem na objednávku Národního divadla v Praze. Tato verze sice nebyla nikdy provedena, ale v roce 2019 se jí nechalo inspirovat další přepracování, kterého se ujal tandem libretisty a teatrologa Pavla Drábka a šéfa jihočeské opery Tomáše Studeného. Ti pak přepracované dílo ve zkrácené verzi, kde je postava Zdeňka úplně vynechána, provedli v rámci oslav výročí 100 let od založení Jihočeského divadla. Měl jsem možnost se inscenace účastnit v úlohách žalávníka Beneše a jednoho ze Soudců a musím přiznat, že úpravy díla, ačkoli jej připravily o nemálo taktů hudby a prakticky vynechaly vedlejší příběh milenců Jitky a Vítka, významně prospěly. Dalibor zde vystupuje jako prototyp čestného rytíře, který se nebojí za pravdu a spravedlnost pustit do křížku s královskou korunou a obětovat pro ni vlastní život.

### 3.3.1 Děj opery Dalibor

Na Pražském hradě se chystá zemský soud odsoudit Dalibora za vraždu ploskovického purkrabího. Král Vladislav nejprve nechává předvést Miladu, sestru zavražděného, aby proti Daliborovi svědčila. Následně přichází také Dalibor a svoji vinu potvrzuje. K vraždě ho vedla pomsta za zákeřné zabití jeho nejlepšího přítele Zdeňka. Prohlašuje, že by se za takový zločin klidně mstil i dále, načež ho zemský soud odsuzuje k doživotnímu žaláři. Když Milada vyslechne Daliborova slova, okamžitě se do něj zamiluje. Jakmile soud skončí, rozhodne se přidat k Jitce, Daliborově schovance, a dalším vzbouřencům, aby Dalibora z žaláře vysvobodili.

V krčmě v podhradí je bujaré veselí. Za Vítkem, Daliborovým poslem, přichází jeho družka Jitka. Sděluje všem přítomným, že se Milada přidala na jejich stranu a v převlečení za chlapce se vydala do hradu najít Dalibora. Všichni nyní netrpělivě očekávají její zprávu. – K žalávníku Benešovi zatím vstoupil do služby nový pomocník. Beneš je s ním spokojený a zavazuje se veliteli stráže, že je chlapec neškodný. Má sice bedlivě střežit nového vězně, Žalávníkovi je ale Dalibor sympatický, trochu se v něm poznává. Chce mu proto alespoň do žaláře donést své staré housle. K tomuto úkolu se nabídne přestrojená Milada coby Benešův

---

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 76.

pomocník, a střetává se tak s Daliborem tváří v tvář. Kromě houslí mu předává také pilník a lano. Dalibor se do ní také zamiluje a oba končí ve společném objetí.

Král v noci svolává své rádce, zemi hrozí vzpoura. Žalářník navíc přichází s doznáním, že jeho pomocník byl zrádce. Rádci pak krále přesvědčí, aby nechal Dalibora, dokud je ještě čas, popravít. – Dalibor se zatím v žaláři připravuje na útěk. Když má ale dát houslemi znamení svým druhům v podhradí, praskne na nich struna. Do žaláře vstupuje velitel stráže Budivoj a oznamuje mu rozsudek smrti. Dalibor jej s klidem přijímá a odchází s ním na popraviště. Milada venku s ostatními každou chvíli očekává Daliborův signál, místo něj se ale ozve z kostelní věže umíráček zvěstující blížící se popravu. Všichni se vrhají do boje, při kterém je Milada vážně poraněna a umírá Daliborovi v náručí. Ten tak nemá pro co žít a nechává se popravít.<sup>75</sup>

### 3.3.2 *Žalářník Beneš*

V porovnání rozsahu pěveckého partu s dalšími party protagonistů opery by se dalo říci, že u Žalářníka Beneše se jedná o středně velkou roli. V ději se vyskytuje pouze během první proměny 2. jednání a krátce také v začátku 3. jednání. Nicméně díky závažnosti i náročnosti obou árií a složitosti výstupů s Budivojem a Miladou považují Beneše za významnou prvooborovou roli českého basového operního repertoáru. V listopadu roku 2019 jsem dostal jedinečnou příležitost tuto postavu ztvárnit při oslavách 100 let od založení Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, i když ve zkrácené verzi a s nově opatřeným textem (jinak by obsazení tak mladého pěvce ani nebylo možné). Touto verzí se v práci zabývat nebudu, neboť věřím, že šlo o mimořádnou verzi, která se již nebude opakovat. Nicméně věřím, že jsem měl možnost se s rolí důkladně seznámit, byť u výstupů s Budivojem a Miladou jsem se prakticky setkal pouze s některými částmi.

Žalářník Beneš je typem basové role, pro kterou by měl pěvec mnoho let dozrávat, a to nejen z důvodu technické náročnosti partu, ale také kvůli věrohodnému ztvárnění postavy na jevišti. Samotný text druhé árie „Čtyřicet let již tomu bude, co věrně konám službu svou“ napovídá, že role není určena pro mladé pěvce (v mém případě se tento problém vyřešil právě novým otextováním árie i dalších

---

<sup>75</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 525.

vstupů). Role může na diváka působit sošně, avšak přesně takové ztvárnění jí sluší, stejně jako pomalá gesta a rozvážnější pohyb po jevišti. Tyto drobné vnější herecké prostředky je ale potřeba vyvážit dokonalým vystihnutím vnitřního pohnutí postavy. Místy může působit sentimentálně, její „bilanční“ monology i bezelstně upřímná radost z cizí přítomnosti a například zájmu Milady jsou pro tuto postavu charakteristické a diváka dovedou zasáhnout stejně silně jako Daliborovo hrdinství nebo majestátnost krále Vladislava.

Upřímnost a vřelost by se dle mého názoru měla promítnout také do pěveckého ztvárnění role. Zejména během druhého jednání, kde je to jen možné, by se měl interpret vyvarovat otevřenému zpívání vysokých tónů. Jejich krytím a zaštitěním hlubokou upřímnou emocí postava nabývá z pěveckého interpretačního hlediska na věrohodnosti. Nevýhodou je pak často vysoká poloha partu, a to i v místech, kde je z dramatického hlediska neopodstatněná. Pěvec se tak musí hned během úvodního výstupu s Budivojem, před svou první árií, vypořádávat s technicky nepříjemnými frázemi. Také u této Smetanovy opery pak platí, že by se měl umělec pokusit o co možná největší kantilénu (hudba k tomu místy vyloženě vybízí), zpívat pod legatem a nenechat se příliš strhnout dikcí českého textu.

Árie „Ach, jak těžký žaláříka život jest“ se nese v pomalém duchu. Psané Largo je nicméně pro pěvce i dramatický spád neúnosné, častěji se proto provádí Adagio. Náročnost árie spočívá v mírně nepřehledném rytmu a nutnosti dobře vystavět dechové fráze. Skladatel také pěveckou linku opatřil množstvím dynamických i výrazových značek, které by měly být dodrženy. Z interpretačního hlediska je potřeba dát árii potřebnou závažnost. Oba následující výstupy s Miladou se nesou ve veselejším duchu, důležitý je spád této konverzační scény. Quasi recitativní části by neměly být zatěžkány přílišným patosem, slouží spíš coby kontrast celé situace a pěvec během nich může také chvíli hlasově odpočívat.

Stěžejním výstupem role je bezpochyby druhá Benešova árie ze začátku 3. jednání. V ní se králi dobrovolně doznává z pochybení ve své službě, když přenechal své povinnosti novému příteli, ze kterého se vzápětí vyklubal zrádce. V árii se uplatňují všechny polohy hlasu basového oboru, je dynamicky velice členitá a skýtá v sobě snad všechny výrazové prostředky vážné operní role, od lyrického zpěvu, přes sotto voce, až po dramaticky vypjatý konec. Na něm se ostatně také vždy ukáže, zda má pěvec tuto těžkou árii vokálně dobře zvládnutou

a dovede během pouhých několika málo taktů podržet vysoké e1 a následně poctivě zazpívat hluboké E jakožto nejhlubší tón tohoto basového partu.

### 3.3.3 Soudce

V zásadě jde o představeného člena ze sboru soudců, který v 1. jednání odsuzuje Dalibora k doživotnímu vězení. Jedná se o několik taktů, které ale mají kupodivu pro celý děj opery zásadní význam. Nežřídka Soudce interpretují členové basové sekce divadelního sboru. To ale je z mého pohledu škoda, neboť rozsudek, ačkoli se nejedná o náročný part, by měl zaznít s neoblomnou hlasovou jistotou a plnou basovou barvou. V takovém případě stojí i tato malá role divákovi za povšimnutí.<sup>76</sup>

## 3.4 Libuše

„Za nedlouho uvítáme na českém jevišti opět dvě nové opery od našeho Bedřicha Smetany. Neboť až dokončí svou operu „Dalibor“,... začne pan Smetana komponovati slavnostní operu „Libuše“, k nížto mu opět školní rada p. Wenzig píše libreto. Opera se má dle Č. V. provozovati buď při korunovaci krále českého anebo k zahájení velkého národního divadla.“<sup>77</sup> Takto se v červnu 1866 psalo v Národních listech o Smetanově kompoziční práci hned poté, kdy Wenzig nabídl skladateli libreto. Téma Libuše nebylo pro českou kulturu 19. století zdaleka neznámé. Roku 1818 se o to zasloužil „nalezený“ rukopis Zelenohorský pokládáný za významný historický pramen českého národa. Oblíbenými náměty pro následně vznikající dramatické a literární práce se staly např. Libušin soud, korunovace Přemysla českým králem nebo Libušino proroctví. V opeře sahá historie zpracování Libuše dokonce až na samé počátky uvádění tohoto žánru v Čechách. Roku 1734 byla italským impresáriem A. Denzím na italský text zkomponována a ve Šporkově divadle představena opera „Praha založená Libuší a Přemyslem“. O více jak sto let později se pak ve Stavovském divadle hrála opera F. Škroupa „Libušin sňatek“.

Smetana se námětem začal zabývat, ačkoli již měl k dispozici hotové libreto, až o několik let později. Po silné kritice „Dalibora“ nastalo pro Smetanu těžké období.

---

<sup>76</sup> SMETANA, Bedřich. *Dalibor: Opera ve třech jednáních [klavírní výtah]*. Vyd. 13. Na slova Josefa WENZIGA. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.

<sup>77</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 118.

Musel často obhajovat svou pozici kapelníka a náročný provoz divadla mu tuto situaci zrovna neulehčoval. „*Libuši*“ komponoval v duchu korunovační opery, nicméně kvůli nedodržení slibu císaře Františka Josefa I. k očekávané korunovaci nikdy nedošlo. Opera se tak dočkala premiéry až roku 1881 při neoficiálním otevření ND v rámci návštěvy Prahy korunním princem Rudolfem I. Smetana byl v té době již hluchý, a své dílo tedy neslyšel. Opět se „*Libuše*“ uvedla až při znovuotevření Národního divadla roku 1883, ačkoli ani k této události málem nedošlo. Smetanova osoba byla totiž i nadále trnem v oku některým uměleckým osobnostem, které místo Smetanova díla preferovaly Dvořákovu čerstvě dokončenou operu „*Dimitrij*“.<sup>78</sup>

Ačkoli slavnostně laděné publikum vždy „*Libuši*“ při těchto uvedeních vřele přijalo, z odborných kruhů se na dílo snášela silná vlna kritiky. Ta se opět zaměřovala hlavně na libreto. Velké nepochopení bylo shledáno zejména v tom, co bylo motivem Krasavy, aby rozhádala bratry. Tato zápleтка působila až naivním dojmem. Dílo se také považovalo za chudé z pohledu charakterové výstavby a psychologie postav. Ději navíc chybí jakékoli překvapení, divákovi je prakticky od začátku jasné, jak vše dopadne.<sup>79</sup> Smetanově hudbě se toho sice vytýkalo velmi málo, nedostatky libreta ale velmi poškodily pověst díla. Výsledkem bylo, že také diváci operu dlouho pokládali za slabou, a provozování „*Libuše*“ se již od počátku omezilo výhradně pro zvláštní příležitosti (ostatně jak si to sám Smetana přál).<sup>80</sup>

Pro Smetanu byly kritiky opět tvrdou ranou, zejména proto, že se dílem detailně zabýval i několik let po jeho dokončení a snažil se jej před premiérou ladit k dokonalosti. Místo dramatické výstavby příběhu se ale více zaměřil na správnost české deklamace, a to podle přízvuků, jak o tom v tehdejší době odborně pojednávali teoretik O. Hostinský i spisovatelka E. Krásnohorská.<sup>81</sup> Z dnešního pohledu stále se vyvíjející češtiny je pro nás samozřejmě deklamace místy slabá, ale v rámci vývoje české národní opery se jednalo o významný krok kupředu.

---

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 189.

<sup>79</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 160.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 208.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 130.

### 3.4.1 Děj opery Libuše

Příběh začíná na Vyšehradě, kde se schyluje ke sněmu, který má urovnat spor bratrů Chrudoše a Šťáhlava o dědictví po zemřelém otci. Bratři spolu dříve nesoupeřili, ale Chrudoš žárlí na Šťáhlava kvůli Krasavě, Lutoborově dceři a dívce z Libušiny družiny. Chrudoš si před Libuší nárokuje celé dědictví, jakožto starší z bratrů, Šťáhlav se naopak rád podřídí nařízení kněžny. Ta i celý sněm pak rozhodnou, že se o dědictví mají bratři spravedlivě rozdělit. Chrudoš odmítá a uráží Libuši, že takový výrok od ženy pro něj nic neznamena. Zahanbená Libuše se proto rozhodne předat žezlo svému nastávajícímu muži. Tím se má stát Přemysl.

Lutobor se s dcerou Krasavou, synovcem Šťáhlavem a druhem Radovanem vypravuje k mohyle zemřelého otce obou bratrů, kde se má setkat s Chrudošem. Chce jej na tomto symbolickém místě přimět, aby se omluvil Libuši. Krasava se otci po cestě přiznává, že za spor může ona, protože cíleně v Chrudošovi vzbudila žárlivost, aby získala jeho lásku. Na přání otce se sama vypraví za Chrudošem, udobří se s ním a oba končí ve vzájemném láskyplném objetí. Jejich láskou se urovnává také svár Chrudoše se Šťáhlavem. – Ve Stadicích ve stínu lípy odpočívá Přemysl a vzpomíná na Libuši. Přijíždí k němu skupina jezdců v čele s Radovanem, který mu oznamuje, že si jej Libuše vybrala za manžela a ať se vydá na Vyšehrad.

Chrudoš se Šťáhlavem si podávají ruce také před samotnou Libuší, která se již nemůže dočkat příchodu svého nastávajícího. Chrudoš sice není spokojený, že by se měl podřizovat novému pánu, ale Krasava ho opět uklidní. Následně již za slavnostního průvodu a jáso tu lidu vystupuje Libuše s Přemyslem na knížecí stolec, Přemysl přebírá vládu a Chrudoš před Libuší pokleká, aby se jí omluvil za své pyšné chování. V tomto šťastném okamžiku se Libuši vyjevují obrazy z budoucnosti českého národa a Libuše s nadšením prorokuje, že „český národ neskoná.“<sup>82</sup>

### 3.4.2 Chrudoš od Otavy

Chrudoš je typickou rolí vysokého dramatického basového oboru a náročností partu je určený pouze pěvcům výjimečných hlasových kvalit. Vedle další basové postavy v příběhu, Lutobora, by měl interpret disponovat nosnějším, jadrnějším hlasem s dostatečně vybudovanou vysokou polohou, která je pro tuto roli

---

<sup>82</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 529.

charakteristická. Smetana Chrudoše v díle vykreslil jako vznětlivého žárlivého muže, který je podezřívavý ke svému okolí a nerad se podrobuje cizím rozkazům. Celý děj opery pak stojí právě na sporu Chrudoše s jeho bratrem Štáhlavem, který má nečekaný vliv na Libuši, coby vládkyni české země. A pokud bychom nutně chtěli v příběhu „*Libuše*“ hledat zápornou postavu, Chrudoš se svou zlobou a žárlivostí stojí proti všem ctnostným a čestným postavám jako osamocený voják v poli. Až láska Krasavy ho umírní a přiměje ke smíření s kněžnou.

Hned od prvního vstupu „*Ne, ne, těch řečí nechte*“ se interpret musí potýkat s nepříjemně vysokou polohou a dynamikou. Ve fortissimu držený tón f1 je pak jakousi předzvěstí, co pěvce v průběhu opery čeká, neboť se Chrudošovo zpívání, mimo krátké dynamicky nebo dramatickostí slabší plochy, příliš nemění. Jeden z odpočinkovějších vstupů je při příchodu Libuše „*Ten had tu schází*“, nicméně psané sotto voce je kvůli doprovodu v orchestru spíše neproveditelné. I vzhledem k nižší poloze pěvecké linky je vhodnější frázi zpívat v příjemném mezzoforte (avšak s dostatečnou jízlivostí v hlase). Následující obhajobu před Libuší a Chrudošovo nepřijetí rozsudku vnímám jako vrchol role, co se týče její náročnosti. Ve frázi „*Jako že stojí ten hrad, pevně budu stát*“ musí interpret sugestivně vyjevit svůj postoj k dělení dědictví a připravit dramatické vyústění v následné „*My v jedno? Ne!*“. Tato část je psána vysloveně v barytonové poloze, většina not je navíc opatřena akcenty. Tento výbuch zuřivosti musí pěvec ustát až do závěrečného con forza „*Váš soud je mi ničím, neboť on z ženy jest*“. Celé první jednání je tudíž opravdu mimořádně náročné.

Druhé jednání, resp. jeho první obraz u Mohyly, se nese v duchu kontrastů. Chrudoš ví, že pochybil, ale pýcha mu nedovolí se Libuši omluvit. Tyto změny dynamiky i vnitřního zaujetí postavy (např. con sentimento) by měly být dostatečně kontrastní, aby se akcentovala Chrudošova rozpolcenost. V duetu usmíření s Krasavou přecházejícím v kvintet s Lutoborem a jeho družinou dostává Chrudoš jedinečnou příležitost plně vyjevit své city. Tento moment je zásadní, protože mění charakter postavy, který již ve 3. jednání není tak výbušný a dokáže se se všemi udobřit. Počáteční projev lásky pouze opět trochu znepríjemňuje vysoká poloha pěvecké linky. Hlas by zde měl ale oproti prvnímu jednání, které je vyloženě dramatické, působit v rámci možností měkce a vřele.



Sextet ze 3. jednání po usmíření s bratrem je v kontextu role odpočinkové zpívání. Chrudoš v této lyrické části vyplňuje vnitřní hlasy ansámblu a jeho úloha je v rámci složitější intonace spíše harmonická. Ve scéně na Vyšehradu se Chrudoš opět rozčiluje, ale díky lásce ke Krasavě ho zloba rychle přechází. Tento výstup by již neměl být tak dramatický jako ten v prvním jednání, naopak se musí projevit změněna Chrudošovy povahy, a to až po „Ó zraku, čarovný zraku“. V této části pak vnímám jako nejtěžší nepodlehout opět vysoké poloze, fráze zpívat pod velkým legatem a umocnit tak láskyplnost výstupu. Před Přemyslem již nemusí Chrudoš oplývat takovou silou, ale jeho projev ve „Volá mě pán, a Chrudoš půjde!“ by měl být pevný. V pokořeném „Bud’ smír, mou pokorou!“ může pěvec zaslouženě využít nižší polohy i mezza voce k uvolnění hlasu i dechového aparátu.

### *3.4.3 Lutobor z Dobroslavského Chlumce*

Lutobor je rolí zastupující obor seriózního basu, což znamená, že není tolik vedená do vysoké polohy, ale měla by mít sytě barevnou a znělou střední i nižší polohu. Oproti Chrudošovi se nejedná o tak rozsáhlý part, což mu ale neubírá na vážnosti a důležitosti pro zápletku děje. Lutobora by měl ztvárňovat již starší a zkušenější pěvec, jeho výrazové herecké prostředky budou omezenější, ale právě ty musí interpret umět nahradit vnitřním zaujetím pro situaci.

Hned jeho počáteční vstup „Ted’ víte, smířit že jich nelze“ se pohybuje ve vyšší poloze, kde by ale interpret neměl ztrácet důležitou barevnost hlasu, stejně tak v následujícím ansámblu na totožný text. Pěvecký part zároveň nabízí mnoho dynamických změn i výrazových prostředků. Těch by měl pěvec v co největší možné míře využívat – role tím bude charakterově bohatší a v rámci ostatních postav získá na jedinečnosti. Důrazný akcent by měl interpret vložit na rozčilení Lutobora z Chrudošovy urážky kněžny „U Peruna, já pomstím hanu tvoji!“. Tento moment je Lutoborovou motivací pro cestu k mohyle ve 2. jednání.

Tato scéna se pak nese v celkově intimnějším duchu, což se projevuje i v instrumentaci doprovodu. Lutoborovy chmury z nezvladatelného synovce jsou umocňovány také hudbou, harmonickou bohatostí, a tudíž je Lutoborův part intonačně poměrně náročný. Za předpokladu, že se bude pěvec snažit důsledně vázat a zpívat dlouhé vokály, mu tyto nikterak rozsáhlé vstupy nabízejí také příjemnou a ušlechtilou kantilénu. Delší sólové plochy se dočkává ve výstupu „Jak

divý mrak uháněl Chrudoš z hradebních bran". V této části by se měl interpret vyvarovat zbytečného přetečkování rytmu, part může také svádět ke zpívání secco. Z mého pohledu by se ale Lutobor neměl nechat vyprovokovat k takové expresi a měl by si zachovat svoji vážnost. Kvintet po smíření Krasavy s Chrudošem je příjemné dolce vázané zpívání. Této pohodlné poloze neškodí také trocha sentimentu v hlase.

V prvním obraze 3. jednání Lutobor všechny přítomné motivuje k sextetu s Libuší „Ó díky tobě, vyvolence bohů“, jako jediný má u svého vstupu poznámku molto espressivo, z čehož je patrné jeho potěšení z ukončení sporu obou bratrů. Zpočátku může zpívat silněji, poté už jeho part vyloženě v příjemné poloze slouží víceméně k dobarvení ansámblu. Na Vyšehradu už jen rázně utne Chrudoše v jeho vzpurném výstupu „Ustaň ty lutý,“ což je, kromě závěrečných ansámbků se sborem, pomyslným koncem této role v opeře.<sup>83</sup>

### 3.5 Dvě vdovy

Před komponováním opery „Dvě vdovy“ se na Smetanu, kapelníka Prozatímního divadla, stále ještě snášela kritika za poslední publiku představenou operu „Dalibor“. Jeho odpůrci si navíc neodpouštěli narážky na dlouhé období, kdy „z pera národního skladatele“ nevzešlo žádné nové operní dílo. „Libuše“ nebyla relevantním argumentem, protože stále čekala na vhodnou příležitost k prvnímu uvedení. „Dvě vdovy“ jsou proto vůbec nejrychleji zkomponovanou Smetanovou operou. S prací na ní začal v létě 1873 a již v březnu 1874 proběhla v Prozatímním divadle jejich premiéra.<sup>84</sup> Zajímavostí může být, že divadlo současně se „Dvěma vdovami“ studovalo také další operu, a to prvotinu teprve 24letého Zdeňka Fibicha „Bukovín“.<sup>85</sup> Pomluvy, že by Smetana coby kapelník nepřál dalším národním skladatelům na poli české operní scény, nemají pravdivý základ.

Ačkoli bylo první provedení „Dvou vdov“ velice úspěšné, kritika ke Smetanovi opět nebyla úplně přívětivá. Skladatelovi odpůrci si neodpustili poukazovat na fakt, že

---

<sup>83</sup> SMETANA, Bedřich. *Libuše: Slavnostní zpěvohra ve 3 jednáních [klavírní výtah]*. Vyd. 8. Na slova Josefa WENZIGA. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1946.

<sup>84</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 14.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 20.

Smetana novým počinem jen sotva překoná „*Prodanou nevěstu*“ a i nadále (nutno dodat, že úplně nesmyslně) hovořili o Smetanovi jako o wagneriánovi. Z relevantních recenzí, které nebyly vyloženě protismetanovské, se dá vyčíst alespoň několik podnětů, které následně Smetana využil při přepracování tohoto díla do dnešní podoby. Zásadní rozdíl byl v použití mluvených dialogů místo recitativů, které operu snižovaly na úroveň lehčího hudebně-dramatického žánru, některá čísla se tak dala hanlivě označovat jako operetní kuplety. V opeře také vystupoval velký sbor, autor jej ale využil pouze na začátku a na konci díla, čímž operu tímto tělesem pouze samoúčelně „orámoval“.<sup>86</sup> Nicméně pravým neštěstím pro uvádění díla na scéně divadla bylo Smetanovo ohluchnutí. Kapelníkem Prozatímního divadla se stal opět dirigent Maýr a „*Dvě vdovy*“ tak byly po pouhých 7 uvedeních staženy z repertoáru divadla.<sup>87</sup>

Námět opery pochází z činohry od francouzského dramatika Mallefillea, které v dané době přesně vyhovovalo látce, se kterou chtěl Smetana pracovat. „*Dvě vdovy* jsem pro naše české divadlo schválně v takové podložce textové a takovým slohem hudebním napsal, aby elegance salonní s něžností a ušlechtilostí hudby spojeny byly. Byl to pokus v ušlechtilém salonním slohu napsati operu.“<sup>88</sup> Příběh Smetana pouze přenesl do českého prostředí a libretista Züngel dal větší důraz na někdejší společenské problémy, jako např. na ženskou emancipaci.

K přepracování se Smetana dostal až jako hluchý v létě roku 1877, kdy se potýkal s velkými finančními nedostatky a potřeboval s novým vedením divadla navázat další spolupráci. Původní podoba „*Dvou vdov*“ obsahovala pouze 4 postavy, Smetana do nové verze přidal Toníka a Lidku. Místo prózy přikomponoval recitativy a přidal několik hudebních čísel, jako např. píseň Ladislava „*Když zavítá máj*“ nebo velké finále 1. jednání.<sup>89</sup> I přes tyto úpravy, stejně jako u „*Dalibora*“, se dílo dočkalo mnoha neautorských zásahů (rozsáhlé škrtky, úpravy textů), a to zejména po skladatelově smrti. V současné době se nicméně uvádí právě Smetanova poslední verze.

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>88</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 11.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 46.

### 3.5.1 Děj opery *Dvě vdovy*

Na venkovském statku spolu pobývají dvě vdovy, Karolína a Anežka. Karolína zde bydlí a ke svému životu přistupuje pozitivně a energicky. Zato Anežka, její sestřenice, která ji přijela navštívit, od smrti svého chotě nepoznala jiné než smuteční roucho. Karolína ji proto zve na oslavy dožínek, kterých se má v plánu účastnit. Mezitím k nim přichází hajný Mumlal, starý mrzout, se stížností. Paní se prý chová až příliš benevolentně k pytlákům. Teď navíc lesem prochází jeden, co na všechno kolem střílí, ale nikdy nic netrefí. Karolína Mumlalovi nařídí, aby toho podivného muže chytil a přivedl. Chvíli na to s ním Mumlal opravdu přichází, zatčení se prý ten muž vůbec nebránil. Domnělý pytlák, Ladislav Podhajský, se přiznává, že v lese střílel, marně totiž chytal krásnou laň. Decentním způsobem tak naznačí, že přišel kvůli vdově Anežce, své někdejší lásce. Ta je z jeho přítomnosti mírně řečeno na rozpacích. Pobavená Karolína pak, jakožto paní domu, vyměří Ladislavovi trest. Na krátký čas se stává jejich zajatcem na statku.

Ladislav se v domě Karolíny velmi dobře zabydlí a je vidět, že si chvíle na venkově náramně užívá. Mezitím se vyhrocuje spor Karolíny s Anežkou, která si Ladislava v domě nepřeje. Karolína jí pak nasadí brouka do hlavy, když prohlásí, že jestliže s ním Anežka nechce nic mít, o Ladislava se bude ucházet sama. Anežka zůstává chvíli o samotě, když se k ní vplíží Ladislav. Vyznává jí lásku a přiznává, že ji miloval už za svobodna. Velmi ho ale zraňuje, že před ním Anežka neustále prchá. Ta k němu sice cítí náklonnost, ale ve výsledku mu nabízí jen své přátelství. To Ladislavovi nestačí. Jakoby na truc pak odchází s Karolínou tančit. Anežka si začne vyčítat své zbabělé chování. Vtom přichází Mumlal. Běduje nad velkým veselím a náklonností těch dvou při tanci, což Anežku donutí urychleně jednat. Odbíhá do svého pokoje. Do síně pak opět přichází Karolína s Ladislavem, který konečně upřímně doznává, kvůli komu na statek přišel. Ve dveřích se v tu chvíli objevuje Anežka oděná do plesových šatů. Po krátkých zmatcích a rozpacích se konečně vše urovnává a Anežka s Ladislavem se za všeobecného veselí zasňují.<sup>90</sup>

### 3.5.2 Hajný Mumlal

Komická postava Mumlala se dá svým charakterem i pěveckou polohou nejlépe připodobnit ke Kecalovi z „*Prodané nevěsty*“. Komika role je skryta zejména

---

<sup>90</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 531.

v libretu, které hravá hudba výborně podporuje, a v charakteru role. Mumlal je zde vyobrazen jako morous, zastánce starých zvyklostí, kterého vykolejí i sebemenší odchylka od zažitých řádů. Nerozumí ironii, jedná vždy s naivním přesvědčením o správnosti svých názorů, které často vnucuje pobavenému okolí. Coby služebník Karolíny je věrný a nebojácný, zejména v momentech, kdy mu z toho může něco „kápnout“. Interpret by se nicméně dle mého názoru neměl primárně snažit o hraní komického charakteru. Komika Mumlala mnohem lépe vyzní při vážném hereckém ztvárnění – upřímné stěžování a neustálé brblání vnáší do díla úsměvné momenty. Mumlal pak vytváří komický kontrast k postavám Karolíny a Ladislava, kteří naopak dějem improvizovaně proplouvají. Mumlal nemusí být nutně staršího věku, ale přeci jen této brblavé roli sluší obsazení vyzrálejším pěvcem.

Hned v prvním vstupu „Dobré jitro, milostivá paní“ Mumlal dokazuje, že s ním nejspíš nebude jednoduché pořízení. Po velmi krátkých zdvořilostních frázích, na které si sám odpovídá, přechází rovnou k jádru problému a není takřka k zastavení. Oproti údernější první části naopak v „Přes sto let jsem hajným“ vybízí hudba k velkému frázování. Tuto kantilénu sice vždy utne ironická vložka Karolíny, Mumlal nicméně s krátkou bručivou odpovědí monotónně pokračuje dál ve svém vysvětlování problému, vůbec se nenechá rozptylovat. Takovéto prostřihy, dynamické změny a komorní konverzační nálada jsou přesně specifikem „*Dvou vdov*“ a zásadně je odlišují od dalších českých komických oper z téže doby. Důležitým charakteristickým prvkem Mumlala, a to již od začátku role, by měla být neustupující sytá barva hlasu, která jej pomáhá dokreslit coby podivínského mrzouta. Part Mumlala se také často pohybuje ve vyšší poloze, kde by se měl pěvec vyvarovat otevřenému způsobu zpívání, které se pro tuto úlohu příliš nehodí.

Jako velmi specifická vnímám také všechna ansámblová čísla. Při nich je mimořádně důležité pečlivé sezpívání umělců a důsledné hlídání síly hlasů dirigentem. Hudba je důmyslně napsána tak, aby každá z postav měla dostatečný prostor pro vyniknutí svého sólového partu. Častá hbitá deklamace rozličných textů může pozornost umělců snadno odvádět od vědomého ansámblového zpívání a jednotlivé hlasy se mohou začít překrývat. Celý výstup v tom případě vyzní monotónně a hlavně se z něj vytratí kontrasty mezi charaktery postav.

Některá čísla, jako např. duet s Ladislavem „Dlouho-li zde budu bloudit“, nebo tercet s Lidkou a Toníkem „Co to, holka, co to“ z 2. jednání, mohou interpreta Mumlala svádět k přílišné deklamaci textu a sekaného zpívání. Je ale třeba si uvědomit, že Smetana, pokud by si takové vyznění přál, jistě by to do pěveckých partů připsal. I v těchto částech, ačkoli doprovod orchestru může být úsečnější, by měli interpreti dbát na zpěvnost fráze, která je jak pro funkci hlasu, tak i pro posluchače příjemnější. Vše předchozí zmíněné je shrnuto v pokračování duetu s Ladislavem z 1. jednání „Konečně dal se přec k tomu přivésti“, které je spojením zpěvu ve vysoké basové poloze, dynamické bohatosti partu a nepřetržité deklamace textu. Zejména v této části (ne že by tomu ve zbytku opery bylo jinak) je také u Smetany úžasně poznat ohromný pokrok v práci s dikcí českého jazyka a jeho zakomponováním do hudby.

Stěžejním výstupem Mumlala je pak beze sporu jeho píseň „Nechť cokoli mne zlobí v světě“ o dvou strofách ze 2. jednání. Ta to píseň nabízí opravdu širokou paletu výrazových prostředků, virtuózní koloratury i dramatičtější vypjatá místa, která by měla v rámci výstupu řádně „zaburácet“. Interpret má také mimo předvedení dispozic svého hlasu možnost se v rámci role více herecky „odvázat“. Pěvec musí navíc kromě technické jistoty hlasu docílit i dynamického a výrazového odstínění frází, jak autor požaduje v notovém zápisu. Během opakujícího se závěru písně „Ó, já vám mumlat znám“ to přináší mimořádný účinek, a to zejména ve chvíli, kdy interpret podpoří koloratury ve střední poloze také sytou barvou hlasu. Pro mne osobně je tato píseň vrcholným basovým buffo číslem české opery.<sup>91</sup>

### 3.6 Hubička

Hned po „*Prodané nevěstě*“ se o opeře „*Hubička*“ dá jednoznačně říci, že je to dílo, které za skladatelova života zaznamenalo největší divácký úspěch. Je to přitom Smetanovo první opera, kterou napsal v těžkém období po ztrátě sluchu. V té době již delší čas přebýval v Jabkenicích u dcery Žofie, kromě hluchoty ho totiž velmi tížila finanční situace. Penze 1 200 zl. mu nestačila na slušnější živobytí, v denících se navíc nešťastně vyjadřoval o chladných vztazích se svou manželkou, a tudíž

---

<sup>91</sup> SMETANA, Bedřich. *Dvě vdovy: Definitivní Smetanova úprava s recitativy z roku 1877 [klavírní výtah]*. Upravil Josef ZUBATÝ. Vyd. 2.. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.

hledal existenční oporu u své dcery a tchána. Psychicky ho pak velmi poznamenala několikaletá snaha o nalezení léku na jeho onemocnění sluchu.<sup>92</sup>

V kompozici se nejdříve věnoval instrumentální hudbě (začal např. komponovat cyklus symfonických básní „*Má vlast*“). Roku 1875 mu pak Eliška Krásnohorská předložila hotové libreto k opeře „*Hubička*“ podle stejnojmenné povídky K. Světlé. Smetanu také velmi zaujal další text Krásnohorské, tentokrát podle Shakespeara, „*Viola*“. Smetana záhy našel v textech Krásnohorské přirozenou zpěvnost a deklamaci, prý se mu na libreto dobře komponovalo.<sup>93</sup> Od autorky vyžadoval pouze několik úprav, které s ním Krásnohorská pohotově konzultovala, a snažila se tak najít společná řešení, která by neuškodila literární stránce díla. Na tu dobu tak vznikla velice výjimečná spolupráce skladatele s libretistou.<sup>94</sup> Krásnohorská navíc odmítla od Smetany přijmout jakýkoli honorář s tím, že je pro ni čest pracovat v zájmu české kultury.<sup>95</sup>

Uvedení „*Hubičky*“ již nicméně tolik poct a zájmu neprovázelo. Divadlo nabídlo Smetanovi jen podprůměrný honorář, navíc mu Jednota dramatických spisovatelů a skladatelů českých zastavila pravidelnou penzi, a donutila tak Smetanu přistoupit na nedůstojné smluvní podmínky. Po úspěchu „*Hubičky*“ mu sice byla měsíční gáže obnovena, ale pouze za podmínky, že se bude jeho nová opera hrát bez nároku na další honoráře.<sup>96</sup>

Premiéra se nesla ve velice svátečním duchu, stejně jako následující představení. Zajímavé také je, že poprvé vycházely na Smetanovo dílo jen pozitivní kritiky. Pouze jediná z časopisu Lumír, který se nikdy netajil nedůvěrou ve Smetanovy skladatelské kvality, a jehož recenzenti měli též osobní neshody s Krásnohorskou, by prý uvítala kvalitnější dekoraci, která by zakryla slabost 2. aktu. Kritiku ale nikdo nebral příliš vážně. V rámci dobré popremiérové nálady Smetana dokonce s klidem reagoval: „Kdyby se měl bráti ohled při komponování na to, co si kdo bude myslet, nepřišel by člověk nikam. Nejlepší je nechat je tlachat a všechno nechat

---

<sup>92</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 126.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 131.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 146.

<sup>96</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 151.

jak je, a nic měnit. Časem umlknou všichni ti páni, a – konečně se jim to přece líbí.“<sup>97</sup> Smetanovi odpůrci v tomto případě opravdu zcela umlkli.

### 3.6.1 Děj opery *Hubička*

Na statek ke starému Palouckému se sbíhá celá dědina. Čerstvý vdovec Lukáš, který se poprvé oženil z donucení rodičů, má nyní konečně volnou cestu ke své pravé lásce, Vendulce. Celá rodina se schová, aby si otec mohl v klidu promluvit s námluvčím, Lukášovým švagrem Tomšem, a s ženichem Lukášem. Vše proběhne bez obtíží a námluvy jsou úspěšně u konce. Pouze otec Paloucký přiznává, že se podle něj k sobě Lukáš s Vendulkou jako manželé nehodí. Jsou oba tvrdohlaví, a s tím budou jen potíže. První spor na sebe nenechá dlouho čekat. Do světnice vchází upravená nevěsta a padá Lukášovi v objetí. Ten ji chce okamžitě políbit, což ale Vendulku rozčílí. Lukáš navíc dalším dotíráním situaci nepomáhá. Ostatní jim rychle připíjejí na zdraví a raději světnici opouští, aby si snoubenci mohli hádku vyříkat. Vendulce vadí, že Lukáš, ačkoli má s předešlou ženou děťátko, o které se spolu chtějí dobře postarat, tolik spěchá na intimnosti. Lukáš si hubičku nechce nechat vymluvit a nakonec od Vendulky našťavaně odchází do hospody. Vendulce pak ještě teta Martinka vyčítá, že mu hubičku měla dát, a ptá se jí, zda neví o děvčeti, které by jí pomáhalo chodit v noci z vesnice do lesa za pašeráky. Vendulka uspává Lukášovo dítě, když vtom ji vzbudí muzika. Lukáš si na truc nechává hrát skočnou, prohání děvčata po dvoře a posmívá se Vendulce, že hubiček může mít od jiných, kolik bude chtít. Ani Tomeš mu v jeho zpěvu nezabrání a Vendulka nakonec s hanbou utíká pryč ze statku.

Je noc. Na pomezí lesa se opatrně pohybují pašeráci v čele s Matoušem. Zpovzdálí naslouchají naříkajícímu Lukášovi, který zde běduje, co Vendulce všechno způsobil. Chvíli na to k němu přibíhá Tomeš, který ho sem sledoval. Poradí Lukášovi, aby všechno odčinil tak, jak to způsobil. Má se Vendulce omluvit před lidmi, aby věděla, že to s ní myslí vážně. Odchází spolu do vsi, čímž se minou s Martinkou a Vendulkou, která se rozhodla začít pomáhat tetě s pašováním. Pašerák Matouš je při předávání zboží uklidňuje, že Lukáš už chystá něco na usmířenou a za svítání se rozcházejí. Po cestě je ještě zastavuje strážník, aby zkontroloval, co to nad ránem nesou, ale Martinka z toho snadno vyvázne. Schází tak spolu obě v bezpečí do údolí. – Barče, Palouckého služka, vítá písni nový den

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 164.



a venku se schází všichni lidé ze vsi. Lukáš nejprve odprošuje otce Palouckého za všechny těžkosti, které mu způsobil, a následně také Vendulku, která se zrovna vrací z lesa domů. Na usmířenou si dávají hubičku a spokojeně si padají do náruče.<sup>98</sup>

### 3.6.2 Otec Paloucký

Paloucký je již starším mužem, starostlivým otcem Vendulky, pro kterou by si vždy přál jenom to nejlepší. Zastává staré dobré rodinné mravy, Lukášovy námluvy jsou pro něj proto sváteční příležitostí, kterou by rád vykonal dle tradic a zvyklostí. Ačkoli má ze sňatku obavy, nehodlá své dceři stát v cestě za štěstím a dělat rodinné rozbroje. Své názory proto zpočátku, i s ohledem na přítomnost celé vesnice, vyjadřuje uvážlivě a s dobrým úmyslem. Jakmile ale vzápětí dojde ke sporu o hubičku, velmi se ho dotkne, že nikdo nebral jeho upozornění vážně, a považuje to za veřejnou ostudu. Před zbytkem vesnice, jak už to tak bývá, si ještě zachovává důstojnost, a Lukáši s Vendulkou proto vynadá až za zavřenými dveřmi. Z tohoto pohledu považuji za důležité, že Lukáš Palouckého na konci 2. jednání prosí o odpuštění opět před svědky. Paloucký už by měl rád ve svém věku trochu klidu a tíha okamžiku mu nedovolí, aby Lukáše odbyl. Věřím, že za soukromého rozhovoru by mu jeho povaha nedovolila se s Lukášem tak snadno usmířit.

Interpret otce Palouckého by měl disponovat sytým barevným hlasem s dobrou dispozicí vyšší polohy i hybností hlasu. Kromě koloratur v árii prvního jednání a výstupu ze závěru opery je tato postava typickým představitelem seriózního basového oboru. Od začátku opery by měl pěvec dbát na dostatečnou pádnost frází, neboť když už chce Paloucký něco sdělit, věří, že jeho slova padnou na úrodnou půdu. Hlas by ale neměl vyznít příliš dramaticky, jak k tomu můžou svádět fráze z prvního výstupu „Nuž vezmi si ho tedy!“, nebo „Jen spěchej na přípravu všecky, ať z domu mám ten povyk světský“. Ty se sice pohybují ve vyšší poloze, ale primárně by z nich měla být cítit vřelost otcovské lásky ke své dceři. Roli také svědčí, pokud se pěvec v rámci vázání frází zaměří ve vhodných místech též na dikci českého jazyka. Ta právě určuje pádnost Palouckého promluv. V tomto duchu se zpočátku nesou i námluvy Lukáše. Až vyzvídání, proč se k sobě Lukáš

---

<sup>98</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 534.

s Vendulkou nehodí, přináší gradaci i silnější emoce a Paloucký si může dovolit rozčilenější tón v hlase. Scéna vrcholí až po „Vy máte oba tvrdé hlavy“. Po této části, kdy Paloucký řekl již vše důležité, by se měl opět uklidnit a hovořit věcnějším tónem. V *Più allegro* je pak zásadní prostřih v hudbě, kdy se vše vrátí do dobré předsvatební nálady a Paloucký nechává s pýchou předvést svou dceru coby budoucí majetkově zajištěnou nevěstu. Scéna by měla vyznít s upřímnou radostí a od Palouckého, zastávce starých dobrých mravů, také trochu oficiálně.

Po odchodu všech hostů přichází stěžejní výstup role, árie „Jak jsem to řek, už je to tak“. V ní může Paloucký naplno ukázat své rozčilení z hádky, které přihlížela celá vesnice. Začátek árie není polohou nijak výjimečně náročný, nepříjemná mohou být nasazovaná d1 ve fortissimo. Mnohem větší úskalí ale přináší kolorатурní části, které by měly znít hybně, neměly by se slévat v jedno dlouhé glissando. Toho se nicméně nedá docílit vylehčením hlasu, neboť na koloratury hned navazují důrazné fráze ve vysoké poloze, fortissimo, je zde tudíž prakticky nemožné opět usadit dech. Z interpretačního hlediska tak v těchto místech prakticky vždy dochází ke kompromisům. Pěvec se může rozhodnout k mírně odlehčenějšímu pojetí celé árie, která ale pak ztrácí svůj silný dramatický účinek. Další možností je nedbat tolik na vyzpívání koloratur a více se dechově připravovat na následující expresivní fráze. Ty tak zůstanou více semknuté k sobě coby jednoduší kus hudby. Mně osobně je nejbližší pojetí, kdy pěvec po dozpívání koloratury vědomě (a proti notovému zápisu) od sebe fráze oddělí, a v tomto krátkém odsazení si tak vytvoří prostor pro pečlivou výměnu dechu. Se zatěžkáním nasazovaných d1 a zvolněním tempa (psané *ritardando*) se z počátku fráze stává vědomý zdvih a díky následnému pokračování a tempo neztrácí árie na plynulosti. Nepříjemný je pak kvůli vysoké poloze samotný závěr árie.

Paloucký se dále objevuje až v samotném závěru opery, kdy ho Lukáš prosí o odpuštění. Palouckému je zde věnována větší hudební plocha pro vyjádření pocitů z nastalé situace. Zprvu překvapené „Co tu sporů malicherných“ by nemělo svádět k přílišné deklamaci a pěvec by si měl dobře nacvičit krátké přídechy, aby fráze neztrácela na plynulosti. „Ano, odpouštím ti, hochu“ pak vnímám již jako výstup veselejšího ražení s úsměvným Palouckého postěžováním. Rozhodně by neměl působit jako utrápený muž, a měl by dát spíše najevo, že bere celou situaci s nadhledem. Naopak v místě, kdy Lukáš odmítá Vendulčinu hubičku, „Jak? Chceš

snad Vendulky se zbýt?“ náhle propadá v zoufalství a spokojeně si oddechne až v závěrečném krátkém ansámbly „Smířily se vzdory“, kterým končí celá opera.

### 3.6.3 Matouš

Pašerák Matouš se objevuje ve 2. jednání opery a jeho vstupy, zejména se sborem, jsou spíše hudebním ozvláštňením dosavadního průběhu opery (osobně je považuji za nejkrásnější hudební čísla díla). Pro děj nemá nijak zásadní vliv, kromě toho, že Lukášovi prozradí, že se Vendulka schovává u své tety. Matouš víceméně celou dobu zpovzdálí pozoruje Lukášovy a Vendulčiny strasti a upřímně se těší z jejich udobření. Již z jeho charakteru „dobráka od kosti“ vyplývá, že se v opeře nedočká žádného dramatického ani pěvecky exponovaného výstupu. Během výstupu pašeráků „Jen dál“ musí naopak interpret uplatnit znělé piano a s tajemností v hlase doplňovat stejně laděný sbor i kráčející doprovod orchestru. I v dalších výstupech v lese s Vendulkou a Martinkou Smetana vypsala slabou dynamiku. Matoušův zpěv by ale již neměl být tak tajemný, spíše konverzačního charakteru, a dle mého názoru nevádí, pokud bude pěvec více spontánní. V následném tercetu by si měl dávat pozor na vázání frází. Pokud pak budou všechny postavy dbát na dynamiku v notovém zápisu, může být toto číslo příjemným hudebním pohlažením. Závěrečné ansámby již nepřinášejí žádná zásadnější úskalí, interpret by se měl pouze vyvarovat přílišné deklamace textu. Obecně považuji roli Matouše za vhodnou pro začínající pěvce, protože umělci nedovoluje zpívat s forzí a naučí se při ní zpívat ve slabé znělé dynamice.<sup>99</sup>

## 3.7 Tajemství

Ačkoli úspěch opery „Hubička“ na nějaký čas opět Smetanu vyvedl z ponuré nálady i finančních nedostatků, v krátkém čase se tehdy 53letý „národní skladatel“ dostal do ještě horší životní situace. Takřka co měsíc musel Smetana bojovat o divadelní penzi, nesčetněkrát dokonce neúspěšně, což neovlivňovalo pouze kvalitu života, ale též jeho psychický stav. Ze zdravotního hlediska se Smetanovi dařilo velmi špatně, díky své nemoci trpěl čím dál častěji na závratě a některé dny nebyl schopný takřka vůbec normálně fungovat. Pocity zneuznání i horšící se vztah s manželkou vedly často k chmurným myšlenkám na smrt. Významnou skladbou

---

<sup>99</sup> SMETANA, Bedřich. *Hubička: Prostonárodní opera o dvou jednáních [klavírní výtah]*. Podle povídky Karolíny Světlé text napsala Eliška KRÁSNOHORSKÁ. Praha: SNKLHU, 1959.

tohoto období se stává Smetanův kvartet „Z mého života“ jakožto hořkosladká životní bilance.<sup>100</sup>

Námět k další Smetanově opeře vybrala sama E. Krásnohorská, a to hned 14 dní po premiéře „*Hubičky*“. Příběh přitom zasadila do okolí místa, kde Smetana pobýval. Do Máchova kraje. Smetanovi se námět okamžitě zalíbil, pouze si nebyl jistý pro něj sentimentálním názvem „*Tajemství*“, a ve hře tak byly také tituly jako např. „*Poklad*“ nebo „*Stará láska*“. Cílem bylo, aby opera působila na první pohled jako komický kus.<sup>101</sup> Smetanův vztah ke Krásnohorské dozrál v upřímné přátelství, často spolu byli v kontaktu a Smetana libretistku pravidelně navštěvoval v Praze.<sup>102</sup>

Krásnohorská se stala pro Smetanu pomyslným hnacím motorem, motivovala jej k další práci a již při dokončování „*Tajemství*“ mu nabízela další libreto.<sup>103</sup> Smetana byl s její prací mimořádně spokojený, pouze tu a tam reagoval coby divadelní praktik. Z jeho podnětu např. v díle přibyla Bonifácova árie z 2. jednání s odůvodněním, že by bez ní byla role pouze epizodická a pro interpreta nezajímavá.<sup>104</sup>

Co se týče Smetanova živobytí, dalo by se říci, že z nedůstojného jednání vůči němu před uvedením „*Hubičky*“ se v kontextu premiéry „*Tajemství*“ stala doslova fraška. Divadelní družstvo, za dozoru staronového kapelníka Maýra, Smetanova odpůrce, chtělo operu připojit do „balíčku“ k ostatním Smetanovým operám, a tudíž by autor neměl nárok na honorář. Smetanu to velice rozčílilo, ale Družstvo i nadále zkoušelo, co skladatel vydrží a opět mu pozastavilo vyplácení penze. V tuto chvíli Smetanova důstojnost konečně zvítězila nad nesnesitelnou finanční situací a Smetana z původních, ačkoli též směšných, nároků neslevil. Družstvo na podmínky přistoupilo a vyhovělo všem Smetanovým požadavkům.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 215.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 224.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 231.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 243.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 233.

<sup>105</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 251.

Premiéra „*Tajemství*“ se odehrála v Novém českém divadle, prostornější provizorní budově Národního divadla. Dílo opět slavilo, třebaže nikoliv před vyprodaným hledištěm, velký úspěch. Kritiky dílo konsensuálně hodnotily jako mimořádné propojení skvělé hudby s výborným českým literárním podkladem. Smetana byl pak označován coby vychovatel publika, který nepředkládá prvoplánově líbivou hudbu, ale povznáší diváka na svou úroveň.<sup>106</sup> Představení se nicméně až tak často nehrálo, a více ho tudíž v život uvedla až roku 1901 nová nastudování K. Kovařovice a následně O. Ostrčila v Národním divadle.<sup>107</sup>

### 3.7.1 Děj opery *Tajemství*

Děj opery se odehrává kdesi v městečku poblíž hradu Bezděz. Konšelé Kalina a Malina, resp. jejich rodiny, spolu vedou mnohaletý spor. Kalina se ucházel o ruku Rózy, dcery Malinových, ale kvůli nedostatku peněz a majetku byl odmítnut. Na truc si tehdy vzal nejchudší děvče z města. Před nějakým časem ale ovdověl a nedá se nevšimnout, že stále chová silné city k panně Róze. Nyní už je lépe zaopatřený, právě dostavěl nový dům, ale stále ho dohání staré dluhy. Nemůže navíc překousnout někdejší odmítnutí u rodiny Malinů.

Zrovna končí městská rada a lidé se schází na náměstí. Bonifác, vysloužilý voják, se dvoří panně Róze, která ho ale jako obvykle odmítá. Na scénu přichází také Kalina, kterému právě zedníci dokončili stavbu nového domu, a Malina, který se druží s mlatci, kteří zrovna končí v práci. Oba se před svými skupinkami začnou kasat, kdo má více peněz, což jen podnítl jejich další hádku v hospodě. Malina už by se byl s Kalinou usmířil a navrhl mu, aby si alespoň teď vzal Rózu za ženu, ale neodpustí si zmínku o dluhu, který zůstal na Kalinově novém domě. Celá hádka se tak zvrhne v bitku příznivců Kaliny a příznivců Maliny. Během ní dojde k vytržení okenního rámu od Kalinova starého domu, pod kterým najde Bonifác psaní, které Kalinovi předává. Je to vzkaz zesnulého frátera Barnabáše o ukrytém pokladu na hradě Bezděz. Toto tajemství se postupně roznese po celém městě. O chvíli později se ještě mladý Vítek, syn Kaliny, domlouvá na tajné schůzce s Blaženkou, Malinovou dcerou. Mají se setkat dalšího dne během průvodu na hradě Bezděz.

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 272.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 290.

Kalina se v podvečer vydává na hrad, aby zde hledal poklad. Vyčítá si, že je zadlužený, a ze špatné situace ho dostane jedině nalezené zlato. Při hledání ale usne. Ve snu se mu zjeví duch zemřelého frátera Barnabáše a radí mu, aby poklad hledal v podzemí hradu. Kalinu probouzí až ranní procesí. Během něj Bonifác nachytá mladé milence Vítku s Blaženkou a strhne na ně pozornost celého procesí, panny Rózy i jejich otců. Vítek se nezalekne a odhodlaně žádá Malinu o ruku jeho dcery. To všechny pobouří a v rozhořčení se rozchází. Jedinou Rózu jeho slova obměkčí. Lituje, že kdysi Kalina nebyl vytrvalejší. Ještě na ni chvíli dotírá Bonifác, ale následně jsou zděšenými svědky toho, jak Kalina sestupuje do útrob hradu. Děj se přesouvá do světnice domu Maliny. Blaženka nařiká, že se Vítek chce vydat do světa, aby zbohatl a po návratu mohl požádat o její ruku. Malina Blažence i přes slova své sestry Rózy odsekává, že pokud o jejich sňatek přijde poprosit sám zadlužený Kalina, nebude jim stát v cestě. Během jejich rozmlouvání se začnou ozývat z dvířek v rohu pece děsivé rány. Všichni, kromě Rózy, utečou z místnosti v domnění, že se na ně dobývá duch Barnabáše. Z kamen ale vyleze umouněný Kalina, kterého sem navedly tajné chodby. Při pohledu na Rózu poznává, že poklad se ukrýval v jeho srdci, a rozhodne se se všemi udobřit. Vítek si tak může vzít Blaženku a nakonec i sám Kalina žádá o ruku pannu Rózu.<sup>108</sup>

### 3.7.2 Malina

Dalo by se jednoduše říci, že Malina je v chování takřka rovnocenným protějškem Kaliny. Co udělá jeden, to udělá i druhý, když se jeden z nich začne vychloubat, ten druhý si ještě přisadí... V tomto duchu se nese celé první jednání, kdy se tito dva konšelé, členové městské rady, neustále trumfují a svým chováním rozdělují společnost obce na dva nesmiřitelné tábory. Oproti Kalinovi je ale Malina movitější, což mu dává v očích obou rivalů vyšší společenský status. Jakékoli pokusy o urovnání sporu pak ztroskotávají právě na této jejich majetkové rozdílnosti (v kombinaci s Kalinovým pokrytectvím). Jako otec nedbá Malina na prosby a city své dcery ani dalších blízkých, těžko se mu překonávají životní zásady a postoje.

Všechny tyto charakterové vlastnosti se promítají i do Malinova zpěvu. Jeho vstupy jsou rázné, nezřídka jsou také zatěžkány akcenty, což dopomáhá Malinu vykreslit jako nekompromisního člověka. Pěvecká linka se většinou pohybuje ve středně

---

<sup>108</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 537.

vyšší a vysoké poloze, kterou by měl mít interpret bezproblémově zvládnutou („Hoj, veselost je život náš“; „Ej chuchu! Ať nota zahřívá“). Právě díky těmto vstupům mám za to, že by hlas pěvce neměl znít příliš staře. Pokud umělec nevládne dostatečně průrazným hlasem, postava může ztratit správné napětí, které neustále graduje soupeřivost mezi Malinou a Kalinou. Tento kontrast je přitom zásadní pro celé 1. jednání. Malinovy výrazné vstupy by nicméně neměly interpreta svádět k přílišné deklamaci a zatěžkávání frází, je potřeba ji poctivě nazpívat. Ve 3. jednání pak může pěvec alespoň krátce uplatnit hlubokou basovou polohu a vřelejší tón při promluvě k Vítovi „Ty máš ji hochu rád, nu já to vím“. Myslím si ale, že ani v tomto případě by hlas neměl obsahovat příliš sentimentu. V následném forte risoluto je zjevné, že postava ani v závěru opery neprojde žádnou zásadní proměnou charakteru a stále jsou pro ni přednější její zásady a rozhodnutí než city ostatních.

### 3.7.3 *Bonifác*

V opeře „*Tajemství*“ se vyskytuje několik postav, které mají velice složitou psychologii. Vedle hlavních rolí Kaliny a panny Rózy je to právě postava Bonifáce. Smetana s Krásnohorskou mu vdechli zvláštní úlohu záporné postavy díla, ale Bonifác není postava vysloveně zlá. Jeho motivem k navádění ostatních lidí ke špatnostem je nenaplněná láska k panně Róze, o jejíž přízeň se neúnavně snaží. Rozhodně by ale nikoho neokradl, nikomu záměrně neublížil nebo se snad těšil z cizího neštěstí. Jestli je pak opera označována jako komická, postava Bonifáce na tom má zásadní podíl. Coby vysloužilý voják bez pořádného zaměstnání se potlouká po obci, z jeho projevu se dá tušit, že bude prostšího vzdělání a ne příliš dobrého vychování. Působí vesměs jako obyčejný člověk, který se rád vmísí do všeobecné debaty, nenechá si uniknout jediné slovíčko a vesele pak roznáší klepy. Zvláštní rozpor vnímám v jeho vztahu ke Kalinovi. Jakožto jeho příbuzný (Bonifácova sestra byla Kalinovou první ženou) a výměnkář žije u něj na statku. Kalina je ale také zamilovaný do panny Rózy, což Bonifác moc dobře ví a za jeho zády se snaží, seč může, aby ty dva od sebe rozehnal. Na veřejnosti se k němu nicméně nechová nijak špatně a naopak to místy působí, že ho má svým způsobem rád.

Pěvecký part Bonifáce je stejně jako jeho psychologická charakteristika velice specifický. Hned po zběžném prohlédnutí klavírního výtahu je zřejmé, že interpret

bude muset bezproblémově zvládat přechodovou vyšší polohu (mezi tóny a–c1), která se v partu vyskytuje opravdu hojně. Oproti Malinovi by měl pěvec disponovat barevnějším hlasem a do každého výstupu promítnout silné emoce. Bonifác se pouze tímto způsobem může pro diváka stát tou správnou prostou postavou, která je chvíli veselá, chvíli až plačtivá, rozhodná nebo bojácná. Tyto emoce se často střídají i v rámci jednotlivých výstupů a není jednoduché se s nimi vypořádat (např. hned v prvním výstupu přichází vesele „Ó panno Rózo, pomoh bych tak rád“, vzápětí už zaujatě vysvětluje „Má žárlivost má bystrý zrak“). Duet s Rózou „Když on vám lásku lhal“ pak nabízí příjemnou kantilénu, pěvec má možnost se příjemně rozezpívat a připravit se na vypjatý závěr duetu „Jen mějte lásku pro mě“, který by i přes vysokou polohu měl znít v rámci možností měkce. Bonifác tu také poprvé naplno vyjevuje divákovi svou zoufalou lásku.

I v následných masovějších scénách po příchodu Kaliny a Maliny může zpívat měkčeji, lépe se tak role odliší od oborově podobné postavy Maliny, která by si naopak měla udržovat svoji ráznost. Více rozšafnější a radostnější může být Bonifác po příchodu dudáka „Nač co kůl tu stát, když tak slyším hrát?“, kdy zve pannu Rózu k tanci. V závěru prvního jednání „Ha, co to zde? Hm, to byl z okna trám“ by měla vyznít Bonifácova bezelstnost, kdy okamžitě předává Kalinovi nalezené psaníčko. Následné rozpravy o zesnulém Barnabášovi a přísaha mlčenlivosti se nesou v tajemném duchu. V rámci instrumentace by interpreti měli zachovat co možná nejslabší dynamiku a fráze příliš nedeklamovat, aby scéna nevyzněla komicky. Úžasný situační vtip přichází až o chvíli později, kdy Bonifác, navzdory právě vyslovené přísaze, ve stejně tajemném duchu vykládá o obsahu nalezeného psaní hned prvnímu kolemjdoucímu.

Ve druhém jednání, po odhalení Víta a Blaženky a árii panny Rózy, přichází pro Bonifáce nejzásadnější sólový výstup. Čeká, až bude moci být s Rózou v lese pod Bezdězem o samotě a velice osobitým způsobem jí naplno vyjeví svou lásku s nabídkou společného žití. Virtuózní árie „Já, panno Rózo, Bonifác, já sám!“ se pohybuje ve vysoké poloze. Zejména její první část může být velmi energická, důraz by měl být kladen také na dobrou srozumitelnost textu (např. „stál jsem v bitvách proti Prusu“), který Smetana v důležitých případech zvýraznil připsanými akcenty. Za velmi náročné považují koloratury ve forte „ta cháska se třásla“ a následné změkčení *espressivo* „ale láska není žádný žert“, které zůstává stále ve vysoké poloze. Mezi těmito frázemi musí pěvec poctivě vyměnit dech, aby druhá



z frází vyzněla se silným emotivním zaujetím a připravila proměnu v rázu árie. V Andante l'istesso tempo pak může interpret trochu odpočívat, užít slabší dynamiky a pod velkým tahem pozvolna stoupajících frází usadit dech. Závěrečné Tempo primo by již mělo opět energicky i dynamicky gradovat od hravějšího „vybudte mojí žínkou“ až po konečné „Tím potrestáte zrádce Kalinu“. V árii je poměrně náročné vystihnout změny Bonifácova projevu, hudba má i přes klidnější střední díl velký spád. Smetana nicméně dává v árii pěvci dostatečný prostor pro dýchání, čehož by měl interpret dobře využít. Následná recitativní plocha s pannou Rózou se opět nese v duchu tajemného vyzrazení Kalinova tajemství.

V závěru opery již Bonifác mnoho prostoru nedostává. Poté, co sleze ze své pece, vyzrazuje naposledy před celou rodinou tajemství o pokladu a vykládá o tom, jak v noci viděl Kalinu jít na Bezděz hledat poklad. Tato část je vesměs recitativní a neměla by postrádat Bonifácův zaujatý výraz. Po příchodu Víta pak alespoň částečně ukazuje, že má také dobré srdce, když ze své pozice strýce prosí Malinu, aby požehnal Blaženčině lásce. Tento výstup by měl ukázat nejvyšší možnou míru Bonifácova odhodlání, následně totiž prosí také o ruku panny Rózy. V rozverném náladě a trochu přihlouple se pak přidává k písni o fráteru Barnabáši, kterou všem pro radost zpívá Skřivánek. Ta je pro Bonifáce opět ve středně vyšší poloze a interpret by měl dávat pozor, aby zvukově nekryl Skřivánkovu linku. Trochu zvláště, bez jakéhokoli rozuzlení, právě v tomto místě Bonifácův part končí a je pak samozřejmě již pouze otázkou režie, zda dá této postavě v příběhu pomyslnou tečku.

#### *3.7.4 Duch frátera Barnabáše*

Jedná se o malou roli vystupující ve druhém jednání po Kalinově árii. Tomu se zdá, že k němu promlouvá zesnulý fráter Barnabáš. Krátký výstup Barnabáše se pohybuje ve vyšší basové poloze, a rychlejším tempem i rytmem tak může svádět k úsečnému zpívání. Skladatel ale i v tomto výstupu pečlivě vypsál všechny výrazové požadavky (staccata, portamenta, akcenty), a pokud není uvedeno jinak, interpret by se měl snažit co možná nejvíce frázovat. Smetana také neustálými crescendy a decrescendy pomohl přirozenosti deklamace češtiny, která je ve

výstupu důležitá. Když toto všechno interpret zvládne, výstup má potenciál nemalým způsobem ozvláštnit již tak harmonicky i melodicky bohaté dílo.<sup>109</sup>

### 3.8 Čertova stěna

Smetanova poslední dokončená opera vznikala již ve velmi pokročilé fázi choroby sluchového ústrojí a je až s podivem, že autor dílo dokončil. Místo ticha Smetanu začalo obtěžovat silné hučení a šum v hlavě. Tyto ruchy jej často na celý den paralyzovaly a znemožňovaly mu jakoukoli činnost. Smetana je tím navíc úplně odštěpený od společnosti a k fyzickým strastem se tak přidávají i velké psychické potíže.<sup>110</sup> Smetana si přesto stále uchovává silnou oddanost národnímu umění, aneb jak v jednom z dopisů píše: „Chci ještě národu našemu darovati, co jsem mu ještě dlužen a co nosím v srdci svém – dílo velkého objemu – a k tomu musím při svém smutném stavu veškeré síly udržeti!“<sup>111</sup>

Světlými momenty v jeho životě se stává několik výjimečných událostí, jako je např. uvedení klavírního festivalu v Litomyšli na jeho počest, otevření Národního divadla nebo sté uvedení „*Prodané nevěsty*“. I tak se ale Smetana čím dál tím více uzavírá sám do sebe a radost mu přináší zejména práce na novém dílu.

Krásnohorská se o Smetanovu tvorbu zajímala ještě před uvedením „*Tajemství*“ a od té doby nabídla skladateli hned několik libret a námětů. Smetana měl u sebe již delší čas libreto k Shakespearovské „*Viole*“, dále mu předložila libreto k historické opeře „*Dítě Tábora*“ (později zhudebnil Karel Bendl) a soustavně si s ním dopisovala o dalších komických předlohách. O Smetanu se mimo jiné zajímali i další literáti jako J. Zeyer, J. Vrchlický nebo M. Riegrová.<sup>112</sup> Smetana se nakonec rozhodl pro komický námět spojený s pověstí o skalních útvarech kolem řeky Vltavy u Vyššího Brodu a hradu Rožmberku.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> SMETANA, Bedřich. *Tajemství: Komická zpěvohra o třech dějstvích [klavírní výtah]*. Upravil Karel STECKER. Vyd. 8. Na slova Elišky KRÁSNOHORSKÉ. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1946.

<sup>110</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek čtvrtý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 14.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 21.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>113</sup> Tamtéž, s. 45.

Krásnohorská původně Smetanovi předložila „co možná nejkomičtější text“, jak si skladatel přál. Během komponování ale začal Smetana silně zasahovat do veršů, podle sentimentálních i bilančních nálad měnil charaktery postav a vtiskával do nich své životní zkušenosti. Vok tudíž není bláznivým snílkem, ale marně a bolavě touží po ženské přízni. Poustevník Beneš pak není zbožným protipólem Raracha, ale oba si velmi často notují nebo nastavují zrcadla. Krásnohorskou tyto zásahy doslova rozčílily, a když Smetana na její výtky ani nezareagoval, rozhodla se s ním ukončit jakoukoli další profesní spolupráci.<sup>114</sup>

Premiéru tak doprovázely nejen obavy, zda publikum libreto pochopí. Větší nepříjemnosti Smetanovi přidělala současně uváděná opera mladšího z národních skladatelů, Antonína Dvořáka, „*Dimitrij*“. Smetana si alespoň velmi přál, aby premiéra proběhla v lépe vybaveném Novém českém divadle. Tam se však premiéra odehrát nestihla, a proto byla „*Čertova stěna*“ umístěna do zastaralého Prozatímního divadla. Protismetanovské vedení družstva navíc na inscenaci nevynaložilo mnoho peněz, kostýmy i dekorace sestávaly z velké části z možností fundusu divadla a celkově by se režie dala označit za odbytou. Tyto nedostatky, ačkoli hudba byla kritikou opěvována, odsoudily dílo pouze k několika uvedením a „*Čertova stěna*“ se dočkala touženého uznání až počátkem 20. století.<sup>115</sup>

### 3.8.1 Děj opery *Čertova stěna*

Příběh se odehrává v okolí hradu Rožmberk. Hradní Michálek a rytíř Jarek naříkají, jak jejich starý pan Vok z Vítkovic opět neuspěl při námluvách. Přitom je to tak skvělý muž! Jarek se zapřísahá, že dokud se jeho pan neožení, nevezme si svou milovanou Katušku. Tento rozhovor zaslechne Rarach v přestrojení za poustevníka Beneše a hodlá situaci využít ve svůj pekelný prospěch. Vzápětí přichází překvapený pravý Beneš, pohádají se a navzájem se odeženu. – Katuška má zlé tušení, že něco není v pořádku. Během milostného rozhovoru s Jarkem je pak zastihne Rarach v Benešově podobě a vyradí jí Jarkovu rytířskou přísahu. Na hrad přijíždí po neúspěšných námluvách pan Vok z Vítkovic. Má alespoň radost, že bude moci oddat Jarka s Katuškou. Když se dozví o Jarkově přísaze, hluboce ho to zasáhne a nechce svého nejmilejšího přítele zklamat. Opět přítomný Rarach v přestrojení za Beneše Vokovi poradí, že se může oddat církvi a Pánu, čímž Jarkovi

---

<sup>114</sup> PRAŽÁK, Přemysl. Smetanovy zpěvohry: Svazek čtvrtý. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948, s. 66.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 90.

uvolní cestu ke sňatku. Stačí, když Beneše, resp. Raracha učiní opatem nově zbudovaného kláštera na opačném břehu Vltavy. Vok souhlasí. Do toho však přijíždí posel se zprávou, že paní ze Šauenburka, kterou Vok v mládí velmi miloval, zemřela. Ta Vokovi před smrtí odkázala do ochrany svou krásnou dceru Hedviku. Vok pro ni, na radu Raracha, nechává poslat svého synovce Závíše. V závěru jednání se ještě jednou objevuje pravý Beneš, který chce Raracha vyhnat. Rarach se ale těší na jeho duši. Ví, že ani Beneš dosud nejednal s čistými úmysly a Vokovi záměrně kazil námluvy, aby nepřišel o slíbené opatské místo.

Jarek hledá mimo město klidné místo, kde by neměl tolik utrápenou Katušku na očích. Dojde do chatrče, kde se opět shledává s Rarachem, tentokrát převlečeným za pastevce. Ten ho ukolébá ke spánku a pekelnou mocí jej opět přemístí zpátky na hrad. Tam zatím Michálka napadne, že by si Vok mohl vzít jeho dceru Katušku, čímž by si Michálek velmi polepšil. Když spolu se svou dcerou a Rarachem opět přestrojeným za Beneše vidí v síni pospávat Jarka, rozčílí ho, že takový trhan ničí jeho plány. Rarach si nad jeho závistí mne ruce a zároveň přemlouvá Jarka, aby porušil svoji přísahu a oddal se lásce ke Katušce. Na hrad se v ten moment vrací Závíš s osiřelou Hedvikou. Vok se do ní na první pohled zamiluje, ačkoli jí slibuje, že jí bude novým otcem. Když zůstane na chvíli sám, zjeví se u něj Beneš zároveň s přestrojeným Rarachem a oba mu střídavě připomínají, že dal slib věnovat svůj majetek klášteru a učinit Beneše opatem. Vok je na rozpacích, jak se má správně zachovat. Před lidem pak veřejně slíbí, že pokud ho sama některá žena z lásky nenavštíví na večer v klášteře, stane se řeholníkem a oddá se církvi. Tím by umožnil Jarkovi spokojený život a splnil Benešovi slib.

Vok se loučí se synovcem Závíšem a Hedvikou a odchází do kláštera. V Hedvice to z ničeho nic vzbudí velkou bolest a cítí k Vokovi náhlou lásku. Závíš to chce Vokovi rychle sdělit, ale do kláštera ho nepustí Michálek coby čestná stráž. Do kláštera může vstoupit pouze žena. Za Michálkem ještě přichází poustevník Beneš a doznává mu, že kvůli jeho hamižnosti zapříčinil Vokovo rozhodnutí oddat se Bohu. Michálek se s ním mění na strážní a zavazuje se, že Vokovi rychle sežene dobrou ženu ke sňatku. Tím ovšem opět zjištěně myslí na svou dceru Katušku. Beneš pak Božími slovy zahání pryč Raracha, který mu slibuje velkou pomstu. Vrací se chvíli nato již v ďábelské podobě a svolává na pomoc pekelné bytosti. Ty přes Vltavu staví neprůchodnou zeď a zdvihají vysoké vlny, kterými chce Rarach zbořit celý klášter. Celý výjev pak od břehu sleduje Hedvika, která se za pomoci Boží

rozhodne Vltavu překročit a Voka zachránit. K ní se přidává také Jarek jakožto Vokův láskyplný přítel, na druhé straně řeky se v opatském rouchu modlí k Bohu Beneš. Společnými silami se jim podaří zed' zbořit a Raracha zahnat. Vok s Hedvikou si vzájemně vyznávají lásku a lid žehná jejich manželskému svazku.<sup>116</sup>

### 3.8.2 *Poustevník Beneš*

Beneš je jedinou postavou, která má již před začátkem opery na svém vrubu hřích. Přemlouval vdovy, které si Vok chtěl vzít za manželky, aby měl snazší cestu k získání nově budovaného opatství a velkému majetku z Vokova dědictví. Zpočátku proto při setkání s ďáblem trochu ztrácí půdu pod nohama a jeho postava až s koncem opery graduje do plného odhodlání s Boží silou zachránit pana Voka. Oproti Rarachovi by měl Beneš disponovat hutnějším a ne tak dramaticky zbarveným hlasem, aby byli ve společných ansámblech jasně k rozeznání.

V 1. jednání jeho postava působí (ostatně jako celý začátek opery) hudebním pojetím spíše komicky a mylně naznačuje, že by i celé dílo mohlo být komického rázu. To je ovšem pouze Smetanův záměr, který příběhu umožňuje silnou dramatickou gradaci. Vtip Benešova duetu s Rarachem tkví v úsečnosti frází a opakování Raracha po Benešovi. Na jevišti tak vzniká pomyslný ping-pong, který je legračním ztvárněním vážné hádky dobra se zlem. První velký vrchol díla pak nastává v závěru 1. jednání, kdy se Beneš setkává s Rarachem podruhé a snaží se ho vypudit z hradu. Jeho krátký vstup je záměrně markantní, ve fortissimo a vysoké poloze. Velice obtížná jsou hned v začátku nasazovaná e1 „Pryč! Pryč! Propadni se v pekla noci“, která musí zaznít s velikou jistotou a expresí v hlase. Hlavní slovo má nicméně Rarach, který nad poustevníkem opět vítězí.

Ve druhém jednání Beneš vyhledává pana Voka, aby mu připomněl jeho slib dát mu nové opatství. Během této promluvy se k němu pokradmu přidává také Rarach, který zpívá k Vokovi z druhé strany totožný part, čímž dochází k zajímavému přirovnání promluv církevních hodnostářů k našeptávání ďábla. Celý výstup Benešovi nabízí pěknou kantabilní pěveckou linku v příjemné poloze. Jediným úskalím snad může být delší fráze „a blaze se zas nub s církví svatou“, která by měla být provedena na jeden dech s postupným crescendem. Zde navíc stále zpívá společně s Rarachem, a je tudíž třeba dbát na perfektní rytmus. Následný tercet

---

<sup>116</sup> HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 541.

s Rarachem a Vokem je vyloženě příjemným zpíváním, ve kterém může interpret uplatnit svou sytou nízkou polohu. Nejiné je také závěrečné finále celého jednání.

Nejvýznamnější part Beneše pak přichází ve 3. jednání. Nejprve se rozhodne vyzpovídat se Michálkovi na stráži ze svých hříchů, že znemožňoval Vokovi jeho námluvy. V této části bych se důsledně nedržel notového zápisu, kde Smetana v mnoha případech vypsál staccato. Ačkoli *Più andante* není rychlé tempo, časté šestnáctiny budou samy o sobě pěvce svádět k úsečnějšímu zpívání. Beneš ale opravdu není buffo rolí a tento způsob interpretace mu nesluší. Dle Smetanovy poznámky v partituře by měl Beneš působit zpočátku zkroušeně, původní promluva k Michálkovi je spíše konverzačního charakteru bez výraznějšího doprovodu, a pěvec má tak volné plochy pro charakterističtější hlasové vyjádření. V následující části je opět zajímavé, jak se hudba začíná podobat hudbě Raracha, který jako by Beneše na dálku sváděl od zpovědi. Beneš je nicméně odhodlaný a vyjeví Michálkovi všechny svoje podlosti. *Moderato dolce espressivo* je opět kantabilní částí, interpret by měl frázi dobře dynamicky vystavět až k vrcholu „by s církví zasnoubil se místo s ženou“. Náročným je také konec rozpravy s Michálkem „Přiveď vzácnou pannu Hedviku, neb má pan Vok ji v srdci!“, která končí drženým *d1*. Tento vysoký tón se dá ale v rámci fráze pěvcem dobře připravit a neměl by mu činit výraznější potíže. Beneš pak na scéně zůstává sám a dává výstupu pomyslnou tečku zpěvem „Já na stráži tu věrně prodlím“, která v myšlence na Raracha dosazeného Vokem na opatství dává hudbě větší dramatickosti, a svým způsobem tak připravuje poustevníka k závěrečnému boji se zlem. Ten ve svém posledním výstupu stane na čertově stěně a s úderným dramatickým zpěvem „Znám, ďáble, dílo tvé! Pryč pekel kníže!“ Raracha zahání a boří jeho zeď. Part je vysoko položený, interpret by v něm měl uplatnit temnou barvu hlasu, která přidá zpěvu na vážnosti a odhodlání. Sestupující melodie „Pryč v temna říš!“ by měla ještě pomyslně dynamicky vygradovat, ačkoli je poslední tón již ve střední poloze a proti silnějšímu doprovodu v orchestru má tendenci zvukově zapadat. Je ale škoda, když tento poslední Benešův sólový výstup ztratí potřebnou údernost. Závěrečný krátký ansámbl je odpočinkovým zpíváním ve středně nižší poloze.

### 3.8.3 Rarach

Smetana Raracha, stoupence pekla, vypočetl jako postavu přebírající na sebe cizí podoby, obcházející pozemské bytosti a zlehka tahající za nitky jejich nejistých

myšlenek. V příběhu „*Čertovy stěny*“ mu přitom stačí velmi málo, aby člověka svedl na scestí, a mohl se tak těšit na jeho dušičku. Rarach se svým pekelným posláním umí také velice dobře bavit. Ačkoli by mohl lid svým vzezřením a různými kouzly a čáry okamžitě utrápit a děsit, raději s nimi rozpráví a plíživým způsobem je manipuluje, jak zrovna potřebuje. Každá novinka je pro něj také zajímavou výzvou, které by se dalo využít. V průběhu opery sice jeho postava neprochází žádným psychologickým vývojem, neznamená to ale, že by měla působit monotónně. Naopak tím, že na sebe Rarach přebírá mnoho podob, mění se také charakter jeho jednání. Může být milý, hodný, úderný nebo třeba ostýchavý. Jsou i momenty, kdy vystupuje ve své vlastní podobě, a v takové chvíli musí působit až ďábelsky děsivě. Všechny tyto varianty postavy by měl být interpret schopný vystihnout také témbrem a silou svého hlasu. Na Rarachovi je specifické, že i v přestrojení, kdy má jeho postava v cizí úloze působit důvěryhodně, mu Smetana do partu tu a tam připsal motivický smích. Ten přichází takřka kdykoli a vyjadřuje Rarachovu spokojenost s průběhem situace. S těmito posměšky si interpret může v partu nalézat i další vhodná místa, ve kterých by náhlou změnou témbrou decentně vybočil z Rarachem hraného charakteru. Některé dialogy tak mohou být jízlivější, posměšné, nebo až komicky dojemné.

První podobu, kterou na sebe Rarach bere, je překvapivě „nejsvatější“ muž inscenace, poustevník Beneš. Hned v začátku se spolu potkají a Rarach si ho dobírá za jeho pokrytectví. Po chvilce začne opakovat, co říká Beneš, a scéna vyústí v krátký duet komického charakteru. Ačkoli se v něm již vyskytuje vysoká poloha, interpret by se neměl nechat strhnout k příliš dramatickému zpívání, které bude mít své lepší opodstatnění až v pozdější fázi opery. Naopak není na škodu pojmout duet mírně buffo s tím, že ke konci už Rarachovi s Benešem dojde trpělivost a navzájem se odeženu. Ve zbytku 1. jednání Rarach v Benešově rouchu víceméně přizvukuje ostatním postavám a připravuje si půdu pro vytvoření chaosu. Kde to jen jde, měl by interpret využívat sytější témbro hlasu a klidného legatového zpívání, aby se charakterem více připodobnil Benešovu kázavému serióznímu basu. Některé fráze, jako např. „Dím amen k tomu. Díky, pane.“ snesou i přehnaný patos a nepřírozené zatěžkání. Až v závěru jednání, opět tváří v tvář Benešovi, Rarach odhazuje poustevníkovu rouchu a měla by se v celé míře projevit jeho dramatická povaha. Díky slabé dynamice v orchestru nemusí hned ve frázi „Hoj, odhánět mě nemáš moci!“ zpívat vysloveně forte, důležitější je

postupná gradace výstupu až po závěrečné „Tvá duše není čista a kořist má to jistá!“, kde musí pěvec ukázat svůj dramatický hlas i maximální volumen.

První čistě sólový výstup čeká Raracha z kraje 2. dějství. V árii „Jen hajej holátko“, během které coby pastýř uspává Jarka a čaruje nad ním. Interpret může v začátku opět uplatnit měkkou barvu hlasu. Nepříjemným může být pro pěvce v této části příznačný smích ve vysoké poloze, staccato, který by neměl dynamikou ani výrazem vybočovat z jinak snivé a klidné atmosféry. Vyšší polohu je proto potřeba dechově krýt. V Allegro moderato a následném Allegro již árie dramaticky roste až po Rarachův konečný triumf s přenesením Jarka zpět na Rožmberk. V této části árie pouze příliš nesouhlasím s častým staccatem v zápisu, které by mohlo interpreta svádět k rozbíjení frází. Výrazově bych staccato vnímal spíše jako akcenty a lehké zatěžkání některých slov. Kde to hudba umožňuje, pěvec by se měl naopak snažit o co možná nejdůslednější legato, některé části k tomu vysloveně vybízí. Kromě několika vypjatých míst („Jen usni zkroušen a dřimej zkoušet a vstaneš zatracen!“, „Teď živa pravda zjev se tam!“) se nemusí interpret fixovat pouze na silnou dynamiku, ale více si v rámci textu i výhodné instrumentace s hudbou hrát. Vrcholná fráze „Teď živa pravda zjev se tam“ je pro pěvce ne úplně vhodně rozdělena pomlčkami. Aby konečné e1 vyznělo v plné síle, interpret nesmí frázi dechově rozpojovat a vnímat ji naopak pod velkým obloukem.

Na Rožmberku se Rarach opět objevuje v přestrojení za Beneše. S ním se také později setkává u pana Voka a společně mu domlouvají, aby dodržel svůj slib věnovat opatství Benešovi. V kontextu celé role se pro interpreta Raracha jedná o odpočinkové zpívání. Smetana se v tomto ansámblu pokusil kompozici připodobnit k církevní hudbě, výstup se nese v klidném duchu a kromě vázání, frázování a přirozené deklamace jazyka zde nejsou pro pěvce žádná úskalí.

Ve třetím jednání přichází Rarach opět v přestrojení za pastýře a za zpěvu líbivé písně chce na návštěvu za panem Vokem do kláštera. „Jsem dobrý pastýř oveček“ je typicky lyrickou basovou záležitostí. I vyšší poloha by měla vyznívat měkce, nikdy by se během písně neměl interpret dostat do silné dynamiky. Oproti tomu následné rozčílení Raracha nad Benešem, který stráží vstup přes lávku, „Nevpustíš-li jehňata, tož vpustíš mne přec, opata!“ odstartuje pravý ďábelský rej, kdy se interpret musí opět přeorientovat na dramatické zpívání. Velká hudební plocha „Vzhůru teď, ovečky věrné, dušinky černé“, během které nechává Rarach



vystavit zeď odklánějící koryto Vltavy směrem do kláštera, je stěžejním výstupem Raracha. Po úvodním instrumentálním Pekelném tanci začne organizovat temné bytosti k práci, jeho tón musí být rozhodný, pěvecká linka vyžaduje pevné dramatické zpívání ve vysoké poloze. Interpret by měl prokázat také rytmickou i intonační přesnost, velmi důležitá je též dikce jazyka, která při akcentování správných slov přináší ještě větší dramatický efekt. Ačkoli v instrumentaci byl Smetana vůči pěvci přívětivý (dovedu si představit, že podobná scéna by mohla vyzývat např. k většímu zapojení žesťů do kompozice), i tak je scéna zejména svou vysokou polohou a neměním se dramatickým rázem pro interpreta vyčerpávající. Nejvyšší tón výstupu e1 a další podobné vysoké tóny nebudou v rámci rychlejších frází pravděpodobně vysloveně problematické. Jako náročná vnímám místa, kde je potřeba tyto vysoké tóny podržet nebo bez přípravy z předchozích frází je nasazovat, jako např. v závěru *Con moto* „a novým proudem klášter uchvátí“, nebo v samém závěru „Napněte sílu! K dílu, ha k pomsty a záhuby dílu!“ Na delší vysoké tóny se v rámci tahu celého výstupu pěvec přichystá jen obtížně, vyžadují zejména neomylnou jistotu dechové opory. Kde je to tudíž jen trochu možné, a těch míst bohužel během výstupu mnoho není, měl by interpret poctivě vyměňovat a vědomě prohlubovat dech. Pokud toto všechno interpret zvládne, celá scéna může mít na diváka z hudebního hlediska ohromný účinek.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> SMETANA, Bedřich. *Čertova stěna: Komicko-romantická opera ve třech dějstvích [klavírní výtah]*. Vyd. 3. Slova napsala Eliška KRÁSNOHORSKÁ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

## Závěr

Ve své práci jsem se snažil zužitkovat veškeré dosud nabyté zkušenosti z oblasti interpretace a studia operních rolí. Jejich nedílnou součástí je dle mého názoru nejen bezpečné zvládnutí pěveckých partů, ale také osobité ztvárnění charakterů vystupujících postav. Aby mohli interpreti dosáhnout maximálního jevištního účinku, je velice důležité, aby se také detailněji seznámili s celým dílem a získali alespoň částečný vhled do komplexní problematiky kompoziční práce skladatele. U Bedřicha Smetany, věřím, je k tomu třeba přihlížet dvojnásob. Jeho přístup ke skladbě byl v kontextu doby bezpochyby novátorský a dalo by se říci, že bychom tehdy na poli české národní hudby nenalezli výraznější osobnost, která by dala v hudební oblasti naší kultuře zásadnější impulz. První část jsem proto záměrně věnoval právě skladatelovu životu, tehdejší společenskopolitické situaci a kulturnímu zázemí, ze kterého vzešla, coby dosud nepoznaný žánr, česká národní opera.

Hlavní část práce se pak již zabývá jednotlivými operami Bedřicha Smetany, jejich předlohami, literárním zpracováním i kontexty skladatelovy tvorby. Ke každému dílu (vynechána zůstala pouze Smetanova nedokončená „*Viola*“) jsem se snažil „v kostce“ sepsat jeho děj, ale také další podstatné informace, které by pěvci mohly pomoci se s operou v krátkém čase důkladněji seznámit a připravit mu tak širší základ pro případné studium některé z rolí. Následující podkapitoly jsou věnovány basovým postavám daných děl, jejich detailnímu rozboru, pěveckým úskalím i subjektivním interpretačním poznámkám.

Díky diplomové práci jsem měl zvláštní příležitost uvědomit si, že Smetanovo operní dílo je nejen unikátním dědictvím české národní kultury, ale že za více jak sto let své existence dokáže neustále oslovovat tuzemské divadelní soubory, a znovu a znovu tak přesvědčovat operní diváky o svých mimořádných kvalitách. Věřím proto, že by tato diplomová práce mohla mít do budoucna zajímavý potenciál a třeba i v praxi pomoci dalším nastupujícím interpretům basových rolí Smetanových oper.

## Soupis použitých pramenů a literatury

### Knihy, časopisy, periodika:

BĚLINA, Pavel. *Dějiny zemí Koruny české*. 9. vyd. Praha: Paseka, 2003. ISBN 80-7185-607-X.

HABÁNOVÁ, Radmila. *Bedřich Smetana (Život a dílo)*. In: MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Bedřich Smetana: Doba – Život – Dílo*. Praha: Národní muzeum, 1998.

HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: Život a dílo*. Praha: Panton, 1984.

HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: Průvodce operní tvorbou*. Praha: SNKLHU, 1955.

LUDVOVÁ, Jitka. *Hudební divadlo v českých zemích: osobnosti 19. století*. Praha: Divadelní ústav: Academia, 2006.

LUŠTINEC, Jan. *Jan Nepomuk hrabě Harrach - ze života českého kavalíra*. Vyd. 1. Vrchlabí: Správa KRNAP, 2018.

MĚŘIČKOVÁ, Daniela. *Analýza prostředí vesnické školy v 19. století na českomoravské vysočině* [online]. Praha, 2014 [cit. 2020-04-18]. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta. RNDr. Jan Řezníček, Ph.D. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/download/120165138/?lang=cs>.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Vyd. 2. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1954.

PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek první*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948.

PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek druhý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948.

PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek třetí*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948.

PRAŽÁK, Přemysl. *Smetanovy zpěvohry: Svazek čtvrtý*. Praha: Vydavatelství za svobodu v Praze, 1948.

SMETANA, Bedřich. *Braniboři v Čechách: Zpěvohra o 3 jednáních* [klavírní výtah]. Upravil Jindřich KÀAN. Vyd. 6. Na slova Karla SABINY. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1946.

SMETANA, Bedřich. *Čertova stěna: Komicko-romantická opera ve třech dějstvích* [klavírní výtah]. Vyd. 3. Slova napsala Eliška KRÁSNOHORSKÁ. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

SMETANA, Bedřich. *Dalibor: Opera ve třech jednáních* [klavírní výtah]. Vyd. 13. Na slova Josefa WENZIGA. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.

SMETANA, Bedřich. *Dvě vdovy: Definitivní Smetanova úprava s recitativy z roku 1877* [klavírní výtah]. Upravil Josef ZUBATÝ. Vyd. 2.. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.

SMETANA, Bedřich. *Hubička: Prostonárodní opera o dvou jednáních* [klavírní výtah]. Podle povídky Karolíny Světlé text napsala Eliška KRÁSNOHORSKÁ. Praha: SNKLHU, 1959.

SMETANA, Bedřich. *Libuše: Slavnostní zpěvohra ve 3 jednáních* [klavírní výtah]. Vyd. 8. Na slova Josefa WENZIGA. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1946.

SMETANA, Bedřich. *Prodaná nevěsta: Komická zpěvohra o třech jednáních* [klavírní výtah]. Vyd. 18. Na slova Karla SABINY. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1943.

SMETANA, Bedřich. *Tajemství: Komická zpěvohra o třech dějstvích* [klavírní výtah]. Upravil Karel STECKER. Vyd. 8. Na slova Elišky KRÁSNOHORSKÉ. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1946.

TEICHMAN, Josef. *Z českých luhů do světa: Průkopníci české hudby*. Praha: Orbis, 1948.

### Elektronické zdroje:

MAREK, Peter. *Stavovské divadlo. Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2018 [cit. 2020-04-02]. Dostupné z:  
[https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1038](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1038)

MAREK, Peter. *Prozatímní divadlo. Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2018 [cit. 2020-04-02]. Dostupné z:  
[https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5051](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5051)

MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Smetana, Bedřich. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2016 [cit. 2020-03-12]. Dostupné z:  
[https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=4189](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4189)

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Hector Berlioz: Epizoda ze života umělce. Časopis Harmonie* [online]. 2004 [cit. 2020-03-17]. Dostupné z:  
<https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/hector-berlioz-epizoda-ze-zivota-umelce.html>

SÝKORA, Pavel. *Beethoven, Ludwig van. Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2015 [cit. 2020-04-05]. Dostupné z:  
[https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=5661](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5661)