

# Antonín Dvořák – operní skladatel

MILAN POSPÍŠIL

**A**ntonín Dvořák podle vlastního sdělení ve vůbec posledním interview považoval od počátku tvůrčí dráhy operu za svůj hlavní kompoziční obor. „Chtěl jsem se ze všech sil [...] věnovat opernímu tvoření. Ne snad z ješitné touhy po slávě, nýbrž z toho důvodu, že považuji operu za nejvhodnější výtvar také pro národ. [...] Považují mne za symfonika, a přece jsem už před mnoha lety dokázal svůj převažující sklon k dramatické tvorbě“.<sup>1</sup>

Dvořák sám tím naznačil rozpornost svého hodnocení jako operního skladatele v domácím, ale ještě více v mezinárodním měřítku. Bylo do značné míry podmíněno recepcí jeho operního díla, kterou v Čechách určovalo jediné česky hrající divadlo v Praze. Všechny premiéry Dvořákových oper v letech 1874–1904 provedl operní soubor Královského zemského českého divadla (od roku 1862 tzv. Prozatímního, od roku 1881 Národního divadla) v Praze. Další stálé české scény s operním provozem v Plzni (od roku 1868) a v Brně (od roku 1884) byly vyložené lokálního charakteru a nemohly svým významem Praze konkurovat. Pokud z jakéhokoli důvodu původní česká opera při prvním provedení neuspěla, mívalo to pro její další osud fatální následky. Cesta do ciziny s důležitou podmínkou vydání přinejmenším klavírních výtahů zase vedla přes úspěšné proniknutí v hlavním městě monarchie. Sebevětší úspěch původní opery v českém divadle v Praze, provinčním městě Rakouska-Uherska, byl v 19. století pro její renomé v zahraničí nepodstatný, jak potvrzuje Eduard Hanslick: „Takový úspěch v českém divadle znamená ovšem pro absolutní hodnocení uměleckého díla asi tolik, jako furore nějaké maďarské národní opery v Pešti“,<sup>2</sup> a jak se o tom přesvědčili přes ojedinělá zahraniční nastudování svých oper Smetana (*Prodaná*

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2014/40, 00023272).

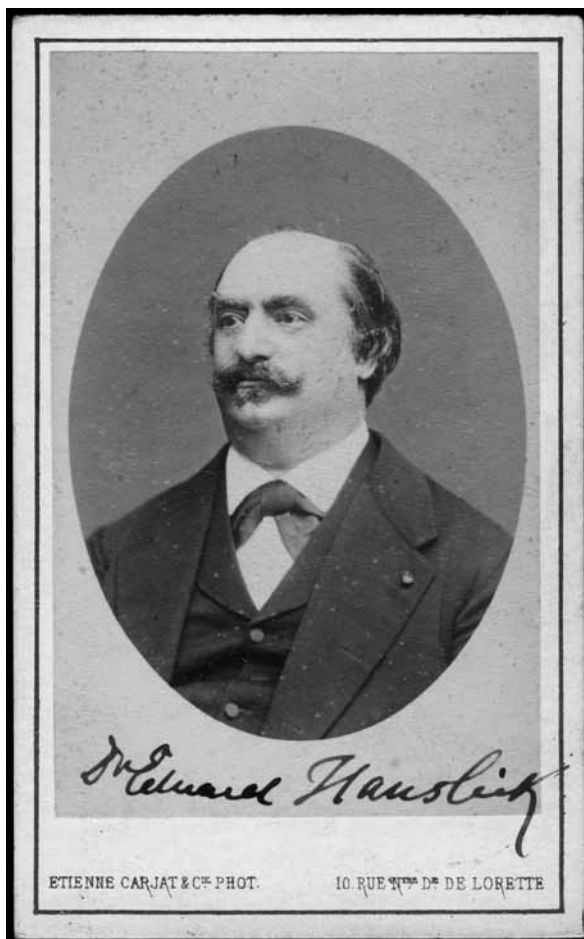
**1)** „Ich wollte mich mit allen Kräften, [...] dem Operschaffen widmen. Nicht etwa aus eitler Ruhmsucht, sondern aus dem Grunde, weil ich die Oper auch für die Nation für die vorteilhafteste Schöpfung halte. [...] Man erblickt in mir den Symphoniker, und doch habe ich schon vor langen Jahren meine überwiegende Neigung zum dramatischen Schaffen bewiesen.“ [-al.]: *Bei Meister Dvořák*, Politik, roč. 43, č. 59, 28. 2. 1904, s. 7–8. Ve zkrácené podobě vyšel v *Die Reichswehr*, č. 3612, 1. 3. 1904, s. 7. Tato verze byla publikována česky in: DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život – dílo – dokumenty*, Vyšehrad, Praha 2013, s. 251–253.

**2)** „Für den absoluten Werth des Kunstwerkes will solcher Erfolg im czechischen Theater ungefähr so viel bedeuten, wie das Furore einer national-ungarischen Oper in Pest.“ Ed. H.: *Dvorak's Oper „Dimitrij“*, Neue Freie Presse, 17. 10. 1882, Nr. 6517, s. 1–3, zde s. 3. Česky otištěno in: LUDVOVÁ, Jitka: *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick. Paměti / Fejetony / Kritiky / Výbor z díla*, Editio Supraphon, Praha 1992, s. 268–273, zde s. 273. Despekt k úspěchu Dvořákovy opery na českém divadle v Praze vyjádřil nakladatel Fritz Simrock skladateli přímo: „Nechávejte se příliš ovlivňovat radostí svých českých bratří, milý příteli: Ale uvažte, že to vše jsou jen vnější věci a že jenom Německo Vám pomohlo a také jen dále pomáhat může a bude.“ („Sie lassen sich zu sehr durch die Freude Ihrer böhmischen Brüder beeinflussen, lieber Freund! Aber bedenken Sie, daß das alles nur Äußerlichkeiten sind und daß nur Deutschland Ihnen geholfen hat und auch nur weiter helfen kann und wird.“) Fritz Simrock Antonínu Dvořákovi 18. 10. 1882, cit. die *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání. Svazek 5. Korespondence přijatá 1877/1884*, ed. Milan Kuna, Editio Supraphon, Praha 1996, s. 401, 400.

nevěsta v Petrohradě 1871 a Zá-  
hřebu 1873, *Dvě vdovy* v Hambur-  
ku 1881) i Dvořák (*Šelma sedlák*  
v Drážďanech 1882 a v Hambur-  
ku 1883). Teprve úspěch ve Vídni  
otevřel (posmrtně) cestu Smeta-  
novi (*Prodaná nevěsta* a *Dalibor*  
v provedení pražského Národního  
divadla na Mezinárodní hudební  
a divadelní výstavě 1892) nebo  
Janáčkově (provedení *Její pastorky-  
ně* v k.k. Hof-Operntheater 1918)  
na divadla německojazyčných  
zemí a odtud pak dále do ciziny.  
Naopak nezdar *Šelmy sedláka* ve  
Vídni 1885 a relativní neúspěch  
*Dimitrije* na dotyčné mezinárodní  
výstavě 1892 Dvořákovým ope-  
rám nejen toto mezinárodní uzná-  
ní podryl, ale navíc přispěl k rozší-  
ření názoru, že Dvořák neměl pro  
operu schopnosti.<sup>3</sup>

Za daných politických a ná-  
rodnostních poměrů v Rakousku-  
Uhersku s latentním i zjevným  
odporem privilegované vládnoucí  
německé vrstvy proti přezíraným  
kulturně politickým ambicím slo-  
vanských národů by mohl Dvo-  
řák jako operní skladatel prorazit  
s účinnou podporou vedení dvorní

opery ve Vídni nepochybně jen tehdy, kdyby se prezentoval jako rakouský německý, nikoli  
český autor oper přeložených do němčiny.<sup>4</sup> Rozpor mezi dobovým přijímáním Dvořáka –



**Eduard Hanslick**

Portrétní fotografie / Photographic portrait, Etienne Carjat & C<sup>ie</sup>,  
Paris, s.a.

NM-ČMH-MBS, inv. č. / inv. no. 8935

**3)** Kritiky na vystoupení pražského Národního divadla vydal jeho ředitel František Adolf Šubert bezprostředně po návratu z Vídně česky a německy: ŠUBERT, František Adolf: *České Národní divadlo na první mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni r. 1892*, Družstvo Národního divadla, Praha 1892; TYŽ: *Das böhmische Nationaltheater in der ersten internationalen Musik- und Theaterausstellung zu Wien 1892*, Nationaltheater-Consortium, Prag 1892.

**4)** Simrock a Hanslick se snažili Dvořáka získat pro zhudebnění německých textů. Intendant Dvorní opery ve Vídni Leopold Friedrich von Hofmann se Hanslickovým prostřednictvím Dvořáka dotazoval, zda by chtěl pro sezónu 1885 nebo 1886 zkomponovat operu na libreto Huga Wittmanna. (Viz Eduard Hanslick Antonínu Dvořákově 3. 5. 1884, in: Antonín Dvořák. *Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*. Svazek 5. *Korespondence přijatá 1877/1884*, ed. Milan Kuna, Editio Supraphon, Praha 1996, s. 443, 444.) O snahách, aby Dvořák psal opery na německé texty, svědčí i zápisky Marie Červinkové-Riegrové, např. 22. 2. 1883: „Otec [František Ladislav Rieger]

instrumentálního a Dvořáka – operního skladatele je bez přihlídnutí k této perspektivě nepochopitelný a jeho zdůvodňování nestejnou kvalitou obou tvůrčích sfér falešné. Stejně jako hudební kultura nově se formujících národních společností 19. století nebyla pokládána za úplnou, pokud postrádala tvorbu hudebního druhu považovaného za nejvyšší – národní operu,<sup>5</sup> tak teprve přijetí Dvořákova operního díla znamenalo jeho uznání za výslovně českého skladatele.<sup>6</sup>

Z tvůrčího zázemí symfonika ovšem vychází Dvořákův osobitý přístup k operním dramům, projevující se v jeho operách od počátku významným zacházením s orchestrem. Už v první verzi *Krále a uhlíře* Dvořák dosahuje orchestrem výstižnější charakteristiku, než v pojednání vokálních partů, k jejichž zpěvnosti a spojení básnického slova s hudbou se teprve propracovával.<sup>7</sup> Dokonce v jeho komických operách *Tvrde palice* a *Šelma sedlák* slyšela dobová kritika „těžký symfonický sloh“.<sup>8</sup> Symfonickým pojednáním operního orchestru Dvořák vytváří zvláště v komických operách s využitím tanečních prvků nosný podklad dialogických partí, prostředek sjednocování a propojování scén. Orchestru připadá důležité poslání ve vytváření atmosféry prostředí děje přesahující funkci lokálního koloritu.

vypravoval zejména o Hoffmanovi, intendantovi, že pravil o Dvořákovi: „Ich habe ihm (totiž Dvořákovi) selbst drei Texte geschickt,“ a že ze všeho viděti, jak by jej rádi dostali k tomu, aby na německý text komponoval.“ (ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie: *Zápisky I (1880–1884)*, ed. Milan Vojáček, Národní archiv – Scriptorium, Praha 2009, s. 356.) Viz též KUNA, Milan: *Vztahy Antonína Dvořáka k Vídni*, Hudební rozhledy, roč. 41, 1988, č. 5, s. 234–237. Ke Dvořákově národní identitě z hlediska jeho vlastních postojů a její recepcí viz GABRIELOVÁ, Jarmila: *Antonín Dvořák as a Czech National Composer? Notes on How His Work and Personality Were Received*, in: *National identity/ies in Czech music*, ed. Lenka Dohnalová, Arts and Theatre Institute, Prague 2012, s. 43–51.

**5)** Hostování pražského Národního divadla ve Vídni 1892, jímž se Češi předvedli jako moderní, vzdělaný a produktivní národ, proto nebylo jen kulturní, ale i politickou událostí, která se dostala i do debaty na říšské radě. K tomu více OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Zum Rezeptionsgeschichte der tschechischen Nationaloper*, *De musica disserenda*, roč. 3, 2007, č. 1, s. 23–34.

**6)** V úsilí české politické reprezentace o politické vyrovnání mezi většinově českým obyvatelstvem a německojazyčnou menšinou v zemích České koruny se stával zápas o úplné zrovnoprávnění češtiny s němčinou mimořádně výbušným problémem, který např. po Badenihovo jazykových nařízeních 1897 vedl až k agresivním demonstracím, k vyhlášení výjimečného stavu a k pádu vlády. Za takové situace nebyly otázky, k jaké národnosti se čeští operní skladatelé volbou zhudebňovaného jazyka hlásí, k jakému obecenstvu se primárně obracejí a jaké divadlo pro své operní premiéry volí, v žádném případě neutrální, naopak byly pro jejich recepci velice podstatné. Lze to doložit na kontroverzních provázejících operu Karla Weise *Der polnische Jude*, komponovanou na německý text a poprvé uvedenou v pražském Novém německém divadle (Neues deutsches Theater) 1901, nebo na nepřátelském poměru oficiálních míst první československé republiky k Oskaru Nedbalovi kvůli jeho působení ve Vídni a komponování operet na německé texty. K Weisovi viz PETRÁNEK, Pavel: *Karel Weis, Polský Žid. Opera o dvou dějstvích. Premiéra 3. 3. 2001 ve Státní opeře Praha*, Státní opera Praha, Praha 2001; k Nedbalovi viz BUCHNER, Alexander: *Oskar Nedbal*, Panton, Praha 1986.

**7)** Poprvé Dvořák zhudebnil libreto Bernarda J. Lobeského (=Bernard Guldener) roku 1871, podruhé 1874. Ke srovnání prvního a druhého zhudebnění viz SMACZNY, Jan: *Král a uhlíř I x II*, in: Antonín Dvořák – dramatik, ed. Jitka Brabcová – Jarmil Burghauser, Motýl, Pelhřimov – Divadelní ústav, Praha 1994, s. 63–123.

**8)** „[...] jest orchestr jeho nejvlastnějším panstvím, celé jeho hudební myšlení je polyfonní, symfonické. Těchto zvláštností nezapírá ani opera, o níž zde mluvíme [=Šelma sedlák]; [...]“ (HOSTINSKÝ, Otakar: *Původní novinky české zpěvohry*, Osvěta, roč. 8, 1878, s. 744–750, zde s. 747); „[...] skladatel [si] neodvykl způsob těžkého psaní, někdy zbytečně pathetického.“ ([PIVODA, František]: *Opera „Šelma sedlák“*, Hudební a divadelní věstník, roč. 1, 10. 2. 1878, č. 29, s. 227–229, zde s. 229); „Není baletní věta d moll v druhém jednání spíše symfonickým scherzem než taneční hudbou v opeře?“ („Ist nicht der D-moll-Satz des Balletts im zweiten Akte mehr ein Symphonie-Scherzo als eine Opern-Tanzmusik?“) (HANSGLICK, Eduard: *Am Ende des Jahrhunderts [Der Modernen Oper 8. Theil.]*, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, Berlin 1899, s. 132–140, zde s. 138. Česky citováno podle LUDVOVÁ, op. cit. v pozn. 2, s. 286.)

Virtuozita orchestrální koloristiky a výmluvnosti pak Dvořákovi umožnila sugestivní vylíčení a kontrastní odlišení různých prostředí především v operách na pohádkové a fantastické náměty (*Čert a Káča*, *Rusalka*, *Armida*).

Symfonické pojednání operního orchestru se téměř „samozřejmě“ otevírá přijetí systému Wagnerových leitmotivů. Dvořákovo zacházení s příznačnými motivy nelze vztahovat pouze k Wagnerovi, protože vychází také z motivické techniky překračující rozměr uzavřeného čísla, kterou vytvořila opera před Wagnerem, respektive zároveň s ním (zejména grand opéra). Charakteristické proměny hlavních motivů osob od *Vandy* až po *Armidu* souvisejí s Lisztovou motivickou transformací, již v opeře uplatnil před Dvořákem Smetana zejména v *Daliboru*.<sup>9</sup> Dvořák uplatňuje od počátku formotvornou techniku práce s navracujícími se motivy, postupně ji rozšiřuje a prohlubuje až k orchestrálnímu komentáři s vrcholem v *Rusalce*.<sup>10</sup>

Zvláštní problémy Dvořákových raných oper vyplývají ze slabosti tehdejší české literární dramatické produkce, která navíc tvorbu libret podceňovala a v níž mohl skladatel jeho formátu jen těžko najít přiměřeného partnera. Poprvé až v Marii Červinkové-Riegrové získal schopnou a vstřícnou, třebaže také ještě nezkušenou spolupracovnici. Zejména dokud čeští literáti ani netušili Dvořákovu velikost, odvažovali se mu psát nejen jazykově neobratná, ale hlavně dramaturgicky vadná libreta, která po zdařilé expozici s obtížemi rozvíjejí konflikt a dosahují rozuzlení a která ani nedovedou vytěžít z látky operně vděčné situace a povahy (*Král a uhlíř*, *Vanda*, *Šelma sedlák*).<sup>11</sup> Nedostatek pramenů nedovoluje usuzovat, jestli Dvořák libreta do *Šelmy sedláka* skutečně nekriticky přijímal, nebo jejich zhudebněná verze již zahrnuje skladatelovy pokusy o dramaturgické opravy.<sup>12</sup> Jednou z důležitých příčin, proč Dvořák přepracovával už dokončené a provedené opery, bylo právě odstraňovat jejich dramaturgické nedostatky podmíněné librety, což se upravovatelům původních

**9)** ZVARA, Vladimír: *Príznačné motívy v Smetanovom Daliborovi*, Hudební věda, roč. 29, 1992, č. 4, s. 316–325; OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Smetana und Liszt. Die Neudeutsche Schule und die tschechische Nationalmusik*, in: Liszt und Europa (=Weimarer Liszt-Studien, 5), ed. Detlef Altenburg a Harriet Oeler, Laaber-Verlag, Laaber 2008, s. 265–274.

**10)** Viz GABRIELOVÁ, Jarmila: *Leitmotivik und symphonische Struktur in Antonín Dvořáks Dimitrij*, in: Gedenkschrift für Walter Pass, ed. Martin Czernin, Hans Schneider, Tutzing 2002, s. 507–538. K práci s příznačnými motivy v *Rusalce* viz zejména WÖRNER, Karl Heinrich: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 18), Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1969, kapitola Modelvarianten in Dvořáks Oper Rusalka, s. 141–146; SCHLÄDER, Jürgen: *Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks „Rusalka“*, Die Musikforschung, roč. 34, 1981, č. 1, s. 25–39; OTTLOVÁ, Marta: *Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce*, Hudební věda, roč. 34, 2002, č. 4, s. 351–359; německy *Die Ballade in Kvapils und Dvořáks Rusalka*, in: Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag, ed. Thomas Betzwieser et al., G. Ricordi & Co., München 2005, s. 265–275.

**11)** K problematice dotyčných libret viz BURGHAEUSER, Jarmil: *Úvod*, in: Bedřich Guldener – Václav Juda Novotný: *Král a uhlíř*. Kritické vydání připravil [...], Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění, Praha 1957, s. 5–33; GABRIELOVÁ, Jarmila: *K možným předlohám libreta Dvořákovy opery Vanda a k jeho dramatické výstavbě*, Hudební věda, roč. 49, 2012, č. 3, s. 233–246; POSPÍŠIL, Milan: [Antonín Dvořák. *Šelma sedlák*, průvodní text ke gramofonové nahrávce], in: Antonín Dvořák. *Šelma sedlák*, Supraphon, Praha 1987, s. 4.

**12)** O Dvořákově úpravě již existujícího staršího a vydaného libreta *Alfred der Große* od Karla Theodora Körnera viz SMACZNY, Jan: *Dvořák and Alfred: A first operatic endeavour surveyed*, in: Antonín Dvořák – The Dramatist, ed. Jitka Brabcová – Jarmil Burghauser, Motýl, Pelhřimov – Divadelní ústav, Praha 1994, s. 23–48.

textů dařilo různě.<sup>13</sup> Z oper do *Jakobína* nezasáhl tento proces jen *Tvrde palice* a *Šelmu sedláka*, patrně především proto, že jejich podoba už byla fixována vydáním. Počínaje *Dimitrijem* je doloženo, že Dvořák zasahoval již od počátku kompozice různou měrou do libretní struktury, mj. též z hlediska možnosti uplatnit prostředky operní dramatickosti.<sup>14</sup> Dvořák žádal od libretistů podrobné popisy dění na jevišti, např. u *Dimitrije* přímo jakousi režijní knížku, livret de mise en scène,<sup>15</sup> ale svědčí o tom i podrobné režijní poznámky již v partituru *Krále a uhlíře*.<sup>16</sup> V tom se projevuje nejen Dvořákova znalost praxe nejrozvinutějších operních kultur jeho doby, ale hlavně jeho chápání opery ne jako zhudebněného slova, nýbrž jako předváděné scénické akce, situace, jevištního obrazu.

Žánrová rozmanitost Dvořákova operního díla bývá někdy pokládána za projev kolísání mezi různými směry.<sup>17</sup> Rozdíly úrovně hudebnědivadelních děl souvisejí především s Dvořákovým

**13)** Přepřacováním textu *Krále a uhlíře* pověřil skladatel při revizi jeho druhé verze (z roku 1874) Václava Judu Novotného (1887, autor původního textu Guldener byl tehdy již mrtev). K tomu viz ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část první 1841–1877*, SNKLHU, Praha 1954, s. 122–136, 201–209, a BURGHAEUSER, op. cit. v pozn. č. 11. U *Vandy* přes určité náběhy ve spolupráci s Josefem Srbem-Debrnovem (který také přeložil libreto do němčiny) kolem roku 1880 k dramaturgickým zásahům nedošlo, možná i proto, že se za Dvořákova života neuskutečnilo žádné další provedení a že sešlo i z vydání celé opery (viz HOUTCHENS, Alan: *Vanda*, in: Antonín Dvořák – Dramatik, op. cit. v pozn. č. 7, s. 127–142). O změnu děje 4. jednání *Dimitrije* první verze (z roku 1882) požádal Dvořák původně z podnětu Eduarda Hanslička autorku libreta Červinkovou-Riegrovou (1883). K tomu viz ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část druhá 1878–1890*, SNKLHU, Praha 1955, s. 127–152, a BURGHAEUSER, Jarmil: *Úvod*, in: Marie Červinková-Riegrová, Dimitrij. Kritické vydání připravil [...], Státní hudební vydavatelství, Praha 1961, s. 5–71. Druhá verze z roku 1894 vycházela z proměny Dvořákova pojetí *Dimitrije* od velké opery k hudebnímu dramatu. Do textu (v podobě z roku 1883) skladatel zasahoval sám, a to pouze určitými redukcemi. Viz POSPÍŠIL, Milan: *Wandlungen der Opernkonzepzion bei Dvořák: Zwei Fassungen von Dimitrij op. 64 (B 127 und B 186)* in: The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004, ed. Jarmila Gabrielová – Jan Kachlík, Institute of Ethnology, Academy of Sciences of the Czech Republic, Praha 2007, s. 96–101. V *Jakobínu* (1888) žádal Dvořák od Červinkové-Riegrové podstatné změny děje 2. a 3. jednání (1894). Poslední doplněk textu pro tuto druhou verzi *Jakobína* (1897) provedl po smrti libretistky její otec František Ladislav Rieger. Viz ŠOUREK, op. cit. v pozn. č. 13, s. 291–310. K odlišnostem první verze viz BARTOŠ, František: *Předmluva*, in: Antonín Dvořák: *Jakobín*, op. 84. [...]. Kritické vydání podle skladatelova rukopisu I, Společnost Antonína Dvořáka / Státní hudební vydavatelství, Praha 1966, s. V–VI a Supplementy a Vydavatelskou zprávu tamtéž, II, s. 705–1169.

**14)** POSPÍŠIL, Milan: *Dvořákova operní představitost*, Opus musicum, roč. 16, 1984, č. 6, s. 182–185; TÝŽ: *Dramaturgie Dvořákovy velké opery*, Hudební věda, roč. 29, 1992, č. 2, s. 118–127; anglicky *The Evaluation of the Libretto Suitable for Operatic Treatment in Dvořák's Grand Opera*, in: Antonín Dvořák 1841–1991. Report of the International Musicological Congress Dobříš 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> September 1991, ed. Milan Pospíšil – Marta Ottlová, Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, Praha 1994, s. 251–262; TÝŽ: *Dramaturgie Dvořákovy velké operní formy. Duet Mariny a Dimitrije z opery Dimitrij*, in: Antonín Dvořák – The Dramatist, ed. Jitka Brabcová – Jarmil Burghauser, Motýl, Pelhřimov – Divadelní ústav, Praha 1994, s. 145–165.

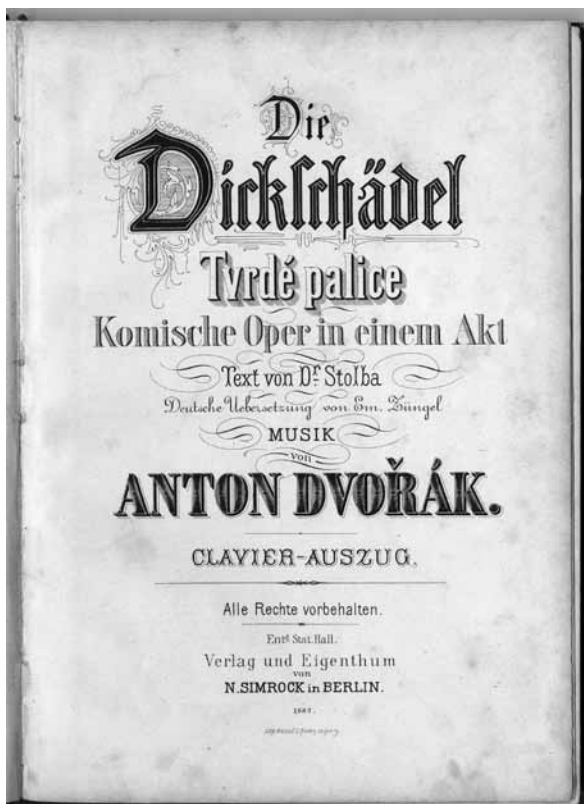
**15)** POSPÍŠIL, Milan: *Antonín Dvořák: Dimitrij – was bei der Edition übrig geblieben ist*, in: Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Doehring (Schriften zur Musikwissenschaft 12), ed. Helga Lühning – Reinhard Wiesend, ARE Musikverlag, Mainz 2005, s. 133–147.

**16)** Partitura nevydána, autograf I. a III. jednání v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze, fond Umělecká beseda.

**17)** Viz např.: „Přes své nevyčerpatelné bohatství inspirace (nebo snad právě proto) se Dvořák v opeře cítil dramaticky slabě a slohově kolísal mezi francouzskou velkou operou (*Dimitrij*, *Armida*), Wagnerem (*Alfred*, *Král a uhlíř*, *Vanda*) a Smetanou (*Tvrde palice*, *Šelma sedláka*, *Jakobín*, *Čert a Káča*).“ („Trotz seines unerschöpflichen Reichtums der Erfindung [oder vielleicht gerade deshalb] hat sich Dvořák in der Oper dramatisch schwach gefühlt uns im Stil zwischen der frz. großen Oper [*Dimitrij*, *Armida*], Wagner [*Alfred*, *König und Köhler*, *Wanda*] und Smetana [*Dickschädel*, *Bauer ein Schelm*, *Jakobiner*, *Teufelskätthe*] geschwankt.“) NETTL, Paul: *Dvořák, Antonín*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3, ed. Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel-Basel 1954, sloupec 1014–1023, zde 1022–1023.

tvůrčím vyprávěním, nikoli s jejich často povrchním přiřazováním k „pokrokovému“ hudebnímu dramatu či ke „konzervativní“ ariové opeře. Pestrost druhů v Dvořákově tvorbě svědčí o programovém budování české národní opery na pozadí celku evropského 19. století (ostatně ve shodě s univerzalistickou koncepcí české národní kultury navrženou generací tzv. filologického období českého národního obrození, kterou v oblasti opery cílevědomě sledoval Smetana).<sup>18</sup> Vypovídá to jistě též o Dvořákově smyslu i schopnostech pro odlišné operní druhy v rámci principu opery uzavřených čísel, který Dvořák nikdy neopustil, třebaže ho různě modifikoval podle struktury libret a operního druhu, k němuž se jeho individuální tvůrčí činy vztahovaly. Hlavní okruhy námětů a literární žánry libret – komedie z české vesnice, „historická“ komedie, historická resp. mytická tragédie, pohádka – Dvořák zhudebňuje se zřetelem k žánrovým východiskům německé romantické opery a Spieloper (*Král a uhlíř*), opéra-comique včetně komické a prostonárodní opery Smetanovy (*Tvrdé palice*, *Šelma sedlák*, *Jakobín*), historické velké opery (*Alfred*, *Vanda*, *Dimitrij*), pohádkové opery (*Čert a Káča*, *Rusalka*) a opery féerie (*Armida*).<sup>19</sup>

Sféra komické opery je u Dvořáka velice diferencovaná. První Dvořákova skladba pro divadlo určená k provedení byla komická opera *Král a uhlíř*. Dvořák sám označoval její první zhudebnění za ovlivněné Wagnerem a zejména jeho komickou operou *Die Meistersinger von Nürnberg*.<sup>20</sup> Dvořák se viditelně snažil odlišit od soudobé české operní produkce



**Antonín Dvořák: *Tvrde palice* / *The Stubborn Lovers*, op. 17**

Klavírní výtah / Vocal score, Simrock, Berlin, 1882  
NM-ČMH-MAD S 226/953

**18)** OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Zum rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper*, *De musica disserenda*, roč. 3, 2007, č. 1, s. 23–34.

**19)** K evropskému kontextu operních druhů ve druhé polovině 19. století aktuálních pro původní českou tvorbu viz DÖHRING, Sieghart – HENZE-DÖHRING, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), Laaber-Verlag, Laaber 1997.

**20)** PRY, Paul: *Enthusiasts Interviewed. No. XVII.* – „Pann“ Antonin Dvorak, *Sunday Times*, London 10. 5. 1885, s. 6. Přetištěno in: *Rethinking Dvořák*, ed. David R. Beveridge, Clarendon, Oxford 1996, s. 281–293. Česky in: DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život – dílo – dokumenty*, Vyšehrad, Praha 2013, s. 240–247.

a představit řečeno se Smetanou jako autor „vážné“, nikoli „lehkomyšlné práce“.<sup>21</sup> V této snaze zašel Dvořák příliš daleko, nejen pokud jde o hudbu nadměru zatěžkanou a složitou vzhledem k rázu operního příběhu, ale též vzhledem k možnostem jejího zvládnutí operním souborem Prozatímního divadla.<sup>22</sup> Všestranné hudební ukáznění, zjednodušení a projasnění, k němuž Dvořák dospěl kolem roku 1874 nejen ve sféře opery,<sup>23</sup> bylo nutným krokem jeho zrání, avšak skladatel zde plýtvat silami na text, který za nové zhudebnění nestál.<sup>24</sup>

V sedmdesátých letech 19. století začala jako spontánně přijaté ztělesnění české národní opery vystupovat Smetanova *Prodaná nevěsta*. K tomuto vzoru se Dvořák přihlásil v operách *Tvrde palice* a *Šelma sedlák*. Koncept prstonárodní opery z vesnického prostředí se pro něj ukázal jako příliš těsný, a proto se k němu po *Tvrдых palicích* už nevrátil. Žádná z jeho ostatních komických oper se neomezuje na prostředí a figury české vesnice. Už v *Králi a uhlíři* je pro ně příznačná polarita lidového a aristokratického světa. V *Šelmě sedlákově* ji Dvořák využil v situacích komických (záměna „paní“ za „služku“) i lyrických (osobitě rozlišení milostného projevu lidových postav a knížete) a dále ji rozpracoval v historicko-komické opeře *Jakobín* a v pohádkové opeře *Čert a Káča*. V *Jakobínu* je historický rozměr příběhu odehrávajícího se v době Francouzské revoluce vyjádřen jednak hudebně-divadelním lokálním koloritem evokujícím ancien régime (menuet, serenáda a v první verzi ještě alegorická hra a tanec écossaise), jednak historizujícím podáním dějových linií – vážná sféra je vyhrazena aristokracii, komická měšťanstvu. Obě vrstvy jsou charakterizovány svým vztahem k hudbě jako součástí jevištního předvádění a hudba umožňuje také jejich vzájemnou komunikaci. Postavy, které prostředkují mezi zámekem a podzámčím, obdobně jako v „hudbě“ i v ději působí buď dramatickou disonanci jako vrchnostenský úředník, nebo naopak usilují o harmonii jako učitel, a hudbou se nakonec přivodí smírné rozuzlení.

Skladba na tragickou historickou látku uplatňovala v tehdejší hierarchii hudebnědivadelních druhů nárok na vrcholnou podobu národní opery, jejíž závazný vzor představovala velká opera. Dvořák se s touto výzvou opakovaně vyrovnával již od své prvotiny *Alfred*. Svědectvím Dvořákových velkých tvůrčích ambicí a mimořádných dispozic pro tento druh je *Vanda*, ač jejich realizaci postavilo neobratné libreto mnoho překážek.<sup>25</sup> Příběh bájně

**21)** Smetana měl o Dvořákově opeře pronést „je to vážná práce, plná geniálních nápadů, [...]“ (ČECH, Adolf: *Z mých divadelních pamětí*, Družstvo Máje, Praha, s. 90). Naproti tomu o opeře *Nevěsta husitská* od Karla Šebora Smetana poznamenal, že to „je nad míru lehkomyšlná práce“; [...] (Smetanovy zápisky ze září 1868 in: *Kalendář koruny české na přestupný rok 1868*, Ed. Grégr, Praha s. a.; Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Bedřicha Smetany, inv. č. S 217/1108.)

**22)** Dvořák zhudebnil libreto Bernarda J. Lobeského (pseudonym Bernarda Guldenera) v roce 1871. Prozatímní divadlo začalo operu zkoušet, ale kvůli potížím se zvládnutím díla skladatel partituru vzal zpět, a provedení opery se s výjimkou předehry za Dvořákova života neuskutečnilo. O historii neuskutečeného uvedení prvního zhudebnění *Krále a uhlíře* pojednává BERKOVEC, Jiří: *Král a uhlíř. První znění opery z roku 1871* (1988, nepublikovaný referát, strojepis, kopie v držení autora článku).

**23)** K tomu viz GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka. Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl*, (=Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Monographia, 136) Univerzita Karlova, Praha 1991.

**24)** Dvořák zhudebnil stejný text znovu v roce 1874, aniž přitom použil cokoli z hudebního materiálu prvního zhudebnění. V této podobě byla opera v Prozatímním divadle přijata a poprvé provedena 24. 11. 1874.

**25)** Viz HOUTCHENS, Alan: *Vanda*, in: Antonín Dvořák – dramatik, op. cit. v pozn. č. 7, s. 127–142.

polské kněžny je rozložen podle vzoru francouzské velké opery na pět jednání bez dostatečného vnitřního zdůvodnění. Potenciálně vděčné operní motivy jako konflikt Vandy s výbojnou světskou mocí (cizí kníže) a s konzervativním náboženstvím (pohanský velekněz) nejsou dostatečně využity a rozpracovány.<sup>26</sup> Dvořák nicméně plně využil pestrosti a kontrastů libreta k vystižení rozmanitosti scén, pro jejichž lidově prosté, archaické, monumentální, patetické, démonické i zasmušilé ladění nalezl vždy přílehavý tón a spojil je do celku s jednotnou obecnou „slovanskou“ barvou,<sup>27</sup> přičemž páteř opery tvoří velká tableaux. Vyplnění snah o velkou historickou operu v dějinách české opery znamená *Dimitrij*. Zdařilou libretní adaptaci činoherní předlohy<sup>28</sup> Dvořák podstatně změnil směrem k posílení simultánnosti a kontemplativních momentů, k dramaturgické vyváženosti polarity mezi zjevnou jevištní akcí a dramatickým děním odehrávajícím se v nitru nejen individuálních, ale též kolektivních dramatických osob. Dvořák zužitkoval své zkušenosti z dosavadní operní, kantátové a symfonické hudby v masových scénách s osmihlasými dvojsbory, v nasazení ruského a polského lokálního koloritu, v organizaci následných a integraci simultánních kontrastů v tableaux, v orchestrálním zpřítomnění prostředí, v plynulých přechodech citových stavů a ve formotvorném a významovém využití navracejících se motivů ve škále od reminiscencí po leitmotivy. Dvořák zde překonal protiklad mezi historickou velkou operou a „pokrokovým“ hudebním dramatem. Vyrovnání s tradicí představovanou Meyerbeerem a Wagnerem se uskutečnilo s hlubokým pochopením pro oba druhy (*couleur locale*, tableau, leitmotiv, „znějící mlčení“).<sup>29</sup> Dvořák nadto poskytl v evropském měřítku důkaz neudržitelnosti teze o zásadní neslučitelnosti obou hudebnědivadelních druhů. *Armida* představuje směřování pozdní velké opery od historických látek k mýtům, pověstem a pohádkám a k jejímu druhovému splývání s drame lyrique. Svou fantastičností poukazuje k typu opéra féerie. Libreto *Armidy* v duchu dobových kosmopolitních tendencí nepochybně vyhovovalo Dvořákovu založení, protože umožnilo navázat na *Rusalku* proměnou

**26)** Otázky literární předlohy a autorství libreta *Vandy* dosud nebyly zodpovězeny. Viz GABRIELOVÁ, op. cit. v pozn. č. 12.

**27)** Míněna je aplikace estetiky „*couleur locale*“, podstatně pro druh grand opéra (*Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, [=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – Bd. 42], ed. Heinz Becker, G. Bosse, Regensburg 1976), a hudební sjednocení díla ve smyslu pojmu „*tinta musicale*“, který byl definován v souvislosti s Verdim, ale nemá platnost pouze pro něj. K tomu viz GERHARD, Anselm: *»Tinta musicale«*. *Flotows »Martha« und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Analyse in Opern des 19. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft, roč. 61, 2004, č. 1, s. 1–18; TÝŽ: *Techniken der Vereinheitlichung: die »tinta musicale«*, in: Verdi Handbuch, ed. Anselm Gerhard – Uwe Schweikert, J. B. Metzler, Stuttgart 2013, s. 234–239. Speciálně k otázce „slovanské“ barvy v české hudbě viz OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *K repertoáru exotismů v české hudbě 19. století*, in: Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. symposia k problematice 19. století Plzeň, 22.–24. února 2007, ed. Kateřina Bláhová a Václav Petrbok, Academia, KLP, Praha 2008, s. 339–352.

**28)** Marie Červinková-Riegrová se inspirovala dramatem Ferdinanda Břetislava Mikovce *Dimitr Ivanovič*, které zase vycházelo z dramatického zlomku Friedricha Schillera *Demetrius*. Viz ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie: *Dimitrij*. Kritické vydání připravil Jarmil Burghauser. (Operní libreta Antonína Dvořáka II.), Státní hudební vydavatelství, Praha 1961; STICH, Alexandr: *O libretu Dvořákova Dimitrije*, Hudební věda, roč. 21, 1984, č. 4, s. 339–354.

**29)** K Dvořákově tvůrčí recepci Giacoma Meyerbeera viz POSPÍŠIL, Milan: *Meyerbeer a česká opera 19. století*, Hudební věda, roč. 34, 1997, č. 4, s. 375–403; rozšířená verze *Meyerbeer und die tschechische Oper des 19. Jahrhunderts*, in: Meyerbeer und das europäische Musiktheater (=Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), ed. Sieghart Döhring – Arnold Jacobshagen, Laaber-Verlag, Laaber 1998, s. 407–441. K Dvořákovu vztahu k Richardu Wagnerovi viz GABRIELOVÁ, Jarmila: *Antonín Dvořák a Richard Wagner*, in: Richard Wagner a česká kultura, ed. Pavel Petránek, Národní divadlo, Praha 2005, s. 239–248.



Armidy z pohanské svůdkyně a kouzelnice na milující ženu a uplatnit rozvinutou techniku zvukových barev na evokaci rytiřského, středověkého, erotického i exotického ovzduší. Na pozadí archaizujícího hudebního postižení dvojediného vystupování duchovního i bojovného křesťanství a exotizujícího, barvitého obrazu Orientu jako jeho protipólu, jsou ztvárněna vnitřní hnutí a konflikty hlavních postav, a to významnou měrou prostřednictvím obvyklých operních útvarů. I ve své poslední skladbě pro jeviště pokračuje Dvořák osobitou cestou využívající opět jak možností hudebního dramatu, tak opery uzavřených čísel, zde s akcentováním starších formových tradic.<sup>30</sup>

Pro Dvořákovu pozdní tvorbu je určující úzký vztah mezi zálibou v pohádkových látkách a tendencí k hudební koloristice, který se projevil v evropské opeře koncem 19. století právě tak jako v symfonické básni. Dobová kritika cítila, že po symfonických básních podle Erbenovy *Kytice* je Dvořák „zván široce otevřenými dveřmi do operní tvorby“.<sup>31</sup> V *Čertovi a Káče* se v duchu české pohádky spojuje živá vzpomínka na sociální konflikty v době roboty s nadpřirozeným světem, trestajícím viníky a odměňujícím spravedlivě. Výstižné zobrazení světa vesničanů v prostředí posvícenské hospody a vrchnosti v opuštěném zámku vrcholí fantasticky groteskním obrazem pekla v jeho ambivalenci směšnosti a hrůzy. Podobně jako *Šelmu sedláka* Dvořák postavil na základě tanečních prvků, tak i v *Čertovi a Káče* jsou členicím a sjednocujícím elementem jevištního dění, postaveného do značné míry na pantomimě, plochy tanečních stylizací. Pro zhudebnění nerýmovaných veršů našel Dvořák pregnantní vyjádření zkratkovitými prvky hudební řeči<sup>32</sup> a využil i několika příležitostí k nasazení ariových zpěvů. Dvořákovu tvůrčímu naladění pro žánr balad a pohádek vyšla ideálně vstříc *Rusalka* svým příběhem nenaplněné lásky vodní víly k člověku, zmařené následkem neschopnosti komunikace mezi nepřátelsky rozdělenými světy přírody a lidí.<sup>33</sup> Impresionistická barevnost symfonických básní podle Erbenovy *Kytice*, groteskní

**30)** Viz DÖHRING, Sieghart: *Dvořáks Armida und die späte Grand opéra*, in: Antonín Dvořák 1841–1991, op. cit. v pozn. č. 14, s. 263–269; JUNG, Hermann: *Grand opéra versus Musikdrama: Zu Antonín Dvořáks letzter Oper Armida (1902–1903)*, in: *The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004*, ed. Jarmila Gabrielová – Jan Kachlík, Institute of Ethnology, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague 2007, s. 102–110.

**31)** „[...] ein weit offenes Thor einladend vor ihm [steht]: die Oper.“ HANSLICK, Eduard: *Aus neuer und neuester Zeit. (Der modernen Oper IX. Teil.)*, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, Berlin 21900, s. 80–87, zde s. 86. Citováno podle LUDVOVÁ, op. cit. v pozn. č. 2, s. 355.

**32)** Blízkost k Janáčkově zhudebňování řeči spatřují BURGHAUSER, Jarmil: *Čert a Káča*, in: Antonín Dvořák, *Čert a Káča*, op. 112. [...] Kritické vydání podle skladatelova rukopisu, Společnost Antonína Dvořáka/Éditio Supraphon, Praha 1972, s. V–VI, zde s. VI, a BERKOVEC, Jiří, in: Antonín Dvořák: *Čert a Káča. Opera o 3 dějstvích op. 112*. Libreto Adolf Wenig. Supraphon, Praha [1980], s. [2–3]. Odmítavě se k takovému názoru staví VYSLOUŽIL, Jiří: *Zwischen „Wagnerianismus“ und „Smetanianismus“? Reflexion über Genre und Stil von Dvořáks Oper „Der Teufel und Käthe“*, in: *Musical Dramatic Works by Antonín Dvořák*, ed. Markéta Hallová – Zuzana Petrášková – Jarmila Veverková-Tauerová, Česká hudební společnost, Praha 1989, s. 109–113.

**33)** K analýze *Rusalky* a k jejímu postavení v literárním a hudebním kontextu fin de siècle viz HAESLER, Ludwig: *Zur psychischen Entwicklung und Dynamik in Dvořáks Rusalka*, in: Antonín Dvořák 1841–1991, op. cit. v pozn. č. 14, s. 171–181; CLAUDON, Francis: *Rusalka et le drame symboliste européen*, tamtéž, s. 123–128; GABRIELOVÁ, Jarmila: *Poznámky k Dvořákově opeře Rusalka*, in: Táz: Antonín Dvořák a současníci. Referáty z hudebně historického semináře, Nadace Hudebního festivalu Antonína Dvořáka, Příbram 1998, s. 87–97; GALMICHE, Xavier et BANOUN, Bernard: *Le nihilisme de la passion*, in: Antonín Dvořák. *Rusalka. Conte lyrique en trois actes. Livret de Jaroslav Kvapil* [Program], Opéra National de Paris 2001–2002, s. 49–55; GALMICHE, Xavier: *«Comme des violons qui sanglotent» La langue de la nature comme modèle de communication infraverbale chez Jaroslav Kvapil, librettiste de la Rusalka d'Antonín Dvořák*, Hudební věda, roč. 42, 2005, č. 3–4, s. 283–290.

a lidově komické tóny *Čerta a Káča* se v *Rusálce* obohacují o plně rozeznělou lyrickou strunu. Dvořák odlišil přírodní svět lesa, vody a jejich bytostí neobvyklými harmonickými a instrumentačními barvami od světa lidí, charakterizovaného tradičními postupy a výstižně rozlišeného na postavy vážné a komické. Dvořákova tvůrčí osobitost se v *Rusálce* projevuje ve zralé syntéze. Dvořák dosáhl v orchestrální tkáni *Rusalky*, založené na důmyslné práci s velmi markantními příznačnými motivy, prohloubené a zjemnělé výmluvnosti v líčení jak atmosféry prostředí a viditelných dějů, tak v tlumočení vnitřních hnutí postav. Na symfonickém podkladě Dvořák pojednává libreto sice ve shodě s jeho stavbou zejména v dialogích značně uvolněně, avšak v celkovém půdoryse ve zřetelném členění do obvyklých operních útvarů. V sólových zpěvech utvářených od volné scény přes arioso k melodicky i formově zaokrouhleným útvarům jednověť (strofické a třídílné) a dvouvěť árie, dominuje citově intenzivní a charakterově výrazná vokální melodika.

Hlavní přínos Dvořáka jako operního skladatele v evropském měřítku spočívá v tom, že

- spolu se Smetanou vytvořil komickou operu spojující vážné momenty s veselými v duchu opéra-comique (aniž přejal její konstitutivní znak střídání hudebních čísel s mluvenou prózou) jako osobitý typ české národní opery 19. století (*Král a uhlíř*, *Tvrdé palice*, *Šelma sedlák*, *Jakobín*), který překonával krizi, v níž se ocitla komická opera ve druhé polovině 19. století mezi převládajícími směry opery vážné (Musikdrama, drame lyrique, melodramma) a opery burleskní (opéra bouffe, opereta);
- dokázal nejen adaptovat, ale svébytně rozvinout koncepci velké opery, především historické opery Meyerbeerovy (*Vanda*, *Dimitrij*), i jedné z jejich pozdějších variant – opéra féerie – pro vytvoření tragické opery (*Armida*);
- obohatil pohádkovou operu jako jeden z důležitých typů vývoje opery powagnerovské etapy o jedinečné momenty látkové a výrazové (*Čert a Káča*), prohloubil ji k závažnosti odpovídající symbolistickému dramatu (*Rusalka*) a učinil z ní další druh typický pro českou národní operu;
- z východiska symfonického pojednání operního orchestru slučoval operu uzavřených čísel s podstatným principem Wagnerova hudebního dramatu, spojoval výraz zpívaného tónu v zaokrouhlené melodii s orchestrálním komentářem příznačných motivů a přispěl tím do vývoje opery druhé poloviny 19. století, který se vyznačuje rozvolněním a internacionalizací operních druhů, svébytnou a slohově jednotnou syntézou, jež vycházela od náběhů v raných operách a pokračovala přes mezník v *Dimitriji* až k vrcholu v *Rusálce*.

# Antonín Dvořák: The Opera Composer

MILAN POSPÍŠIL

**A**ntonín Dvořák (1841–1904) has achieved international recognition as a composer of instrumental music but not of Czech national opera. Like Bedřich Smetana, he built up a Czech national opera with a diversity of operatic genres. He dealt with various stimuli including, in particular, German Romantic opera, *opéra-comique* including Smetana's comic and folk operas, historical grand operas, and fairytale operas. Dvořák approached opera from the departure point of a symphonic conception of the opera orchestra. His contribution on a Europe-wide scale consists of his own original merger of opera with self-contained numbers with the Wagnerian principle of orchestral commentary and his enriching of fairytale opera with instances of unique material and expression.

Antonín Dvořák – Bedřich Smetana – Marie Červinková-Riegrová – Prague – Vienna – 19<sup>th</sup> century opera – Czech national opera – *grand opéra* – *opéra-comique* – fairytale opera – music drama (Musikdrama) – number opera

In his very last interview, Antonín Dvořák himself said that from the beginning, he had regarded the creative path of opera as his main field of composition. “I wanted to dedicate myself with all my might [...] to composing opera. Not, perhaps, out of some vain desire for fame, but because I regard opera as the most suitable genre for the nation as well. [...] People regard me as a symphonist, but I have long ago proven my predominant tendency towards creating dramatic works.”<sup>1</sup>

Dvořák himself thus hints at the ambivalence of his reputation as an opera composer in his own country and even more so on an international scale. To a considerable extent, his reputation depended on the reception of his operatic works, and that reception was determined in Bohemia by the only theatre in Prague performing operas in Czech. All of the premieres of Dvořák operas between 1874 and 1904 were produced by the opera company of the Royal Czech Provincial Theatre (known as the Provisional Theatre from 1862 and as the National Theatre from 1881) in Prague. The other Czech opera stages

---

This work was financially supported by Ministry of Culture of the Czech Republic (DKRVO 2014/40, National Museum, 00023272).

**1)** „Ich wollte mich mit allen Kräften, [...] dem Operschaffen widmen. Nicht etwa aus eitler Ruhmsucht, sondern aus dem Grunde, weil ich die Oper auch für die Nation für die vortheilhafteste Schöpfung halte. [...] Man erblickt in mir den Symphoniker, und doch habe ich schon vor langen Jahren meine überwiegende Neigung zum dramatischen Schaffen bewiesen.“ [-al.]: *Bei Meister Dvořák*, Politik, Vol. 43, No. 59, 28 Feb. 1904, pp. 7–8. It appeared in a truncated form in *Die Reichswehr*, No. 3612, 1 March 1904, p. 7. That version has been published in Czech in: DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život – dílo – dokumenty* (Antonín Dvořák. Life – Works – Documents), Vyšehrad, Prague 2013, pp. 251–253.

in operation in Pilsen (beginning in 1868) and Brno (beginning in 1884) were of a strictly local character and could not compete with Prague in terms of their importance. If, for some reason, an originally Czech opera was not successful at its premiere, the consequences for its future tended to be fatal. Publication of at least a piano reduction was an important prerequisite for an opera to find its way abroad, and such publication in turn depended on achieving success in the capital city of the monarchy. In the 19<sup>th</sup> century, the success, regardless of its magnitude, of a new opera at the Czech theatre in Prague, a provincial city of Austria-Hungary, was of no significance for its renown abroad, as Eduard Hanslick attests: "For the absolute evaluation of a work of art, of course, such a success in a Czech theatre means about as much as the furor over some Hungarian national opera in Pest."<sup>2</sup> In spite of isolated productions of their operas abroad, both Smetana (*The Bartered Bride* in St Petersburg in 1871 and in Zagreb in 1873 and *The Two Widows* in Hamburg in 1881) and Dvořák (*The Cunning Peasant* in Dresden in 1882 and in Hamburg in 1883) experienced this first hand. Smetana's (posthumous)

2) „Für den absoluten Werth des Kunstwerkes will solcher Erfolg im czechischen Theater ungefähr so viel bedeuten, wie das Furore einer national-ungarischen Oper in Pest.“ Ed. H.: *Dvorak's Oper „Dimitrij“*, Neue Freie Presse, 17 Oct. 1882, No. 6517, pp. 1–3, quote on p. 3. Printed in Czech in: LUDVOVÁ, Jitka: *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick. Paměti / Fejetony / Kritiky / Výbor z díla* (The Perfect Antiwagnerian Eduard Hanslick. Memoirs / Essays / Reviews / Selected Works), Editio Supraphon, Prague 1992, pp. 268–273, quote on p. 273.) The publisher Fritz Simrock expressed directly to Dvořák his disregard for the success of the composer's opera in a Czech theatre: "You are letting yourself be influenced too much by the joy of your Bohemian friends, my dear friend, but consider, those are just superficial matters; only Germany has helped you, and only Germany can and will continue to help." („Sie lassen sich zu sehr durch die Freude Ihrer böhmischen Brüder beeinflussen, lieber Freund! Aber bedenken Sie, daß das alles nur Äußerlichkeiten sind und daß nur Deutschland Ihnen geholfen hat und auch nur weiter helfen kann und wird.“) Fritz Simrock to Antonín Dvořák, 18 Oct. 1882, cit. from Antonín Dvořák. *Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*. Svazek 5. *Korespondence přijatá 1877/1884* (Antonín Dvořák. Correspondence and Documents. Critical Edition. Volume 5. Received Correspondence 1877/1884), ed. Milan Kuna, Editio Supraphon, Prague 1996, pp. 401, 400.

**Hönigliches Hoftheater.**  
Dienstag, den 24. October 1882.  
**Zum ersten Male:**  
**Der Bauer ein Schelm.**  
Komische Oper in zwei Akten von F. D. Beffel, und Deutsche  
Übersetzt von G. Jüngel.  
**Musik von Anton Dvořák.**  
Regisseur: Herr Heberharsch.

**Personen:**

Der Bauer.	—	—	—	Herr Wink.
Die Baronia.	—	—	—	Herrl. Reuther.
Marin, ein runder Bauer.	—	—	—	Herrl. Desaut.
Regine, seine Tochter.	—	—	—	Herrl. Schuch.
Georg, Wittichaltler bei Marin.	—	—	—	Herrl. Wink.
Georg, ein weidmüthiger Bauersohn.	—	—	—	Herrl. Gerns.
Wittich, ein junger Hilt.	—	—	—	Herrl. Grl.
Vertha, Nannensche bei Marin.	—	—	—	Herrl. Köhler.
Jean, Kammerdiener des Barons.	—	—	—	Herrl. Jenken.
Schiffszwiler.	—	—	—	Herrl. Schmitt.

**Grand Ballabile.**  
arrangirt von Herrn Schlemmer Köhler, angeführt von Herrn Jost, Herrn Cafati, Herrn Köhler, Gellertli und den Corps de ballet.  
Nach dem 1. Akt 10 Minuten Pause.  
Zuschauer sind an der Kasse das Original für 50 Pfennige zu haben.  
Liquorist: Herrl. Glatzer.

**Mittel-Preise.**

in die Logen bei I. Rang	5	1	in die Orchesterloge, Seitenloge und	1
•••••	4	2	•••••	75
•••••	3	3	•••••	50
•••••	2	4	•••••	50
•••••	1	5	•••••	50
•••••	1	75	•••••	50
•••••	1	50	•••••	50

**Repertoire:**

<b>Altstadt.</b> Wittwoch, den 25. October: <i>Gemlet, Prinz u. Eisenhart</i> . Eröffnet in sechs Akten mit Zwischenspielen (Auffang 7 Uhr.) Donnerstag, den 26. October: <i>Der Bauer ein Schelm</i> . Komische Oper in zwei Akten von Dvořák.	<b>Neustadt.</b> Donnerstag, den 26. October: <i>Die Welt, in der man sich langweilt</i> . Lustspiel in drei Akten von G. Büllers. Deutsch von Schlemmer.
---	--

**Kasseneröffnung und Einlaß ¼ 7 Uhr. Anfang 7 Uhr.  
Gude nach 9 Uhr.**

**Antonín Dvořák: *Der Bauer ein Schelm (Šelma sedlák) / The Cunning Peasant*, op. 37**

Divadelní cedule, Drážďany, 24. 10. 1882 / Playbill for a performance, Dresden, 24 Oct. 1882  
NM-ČMH-MAD, inv. č. / inv. no. 8616

success in Vienna (*The Bartered Bride* and *Dalibor* performed by the National Theatre in Prague at the International Music and Theatre Exhibition in 1892) as well as Janáček's (the production of *Jenůfa* at the kaiserlich-königliche Hof-Operntheater in Vienna in 1918) opened up their path to the theatres of German-speaking countries and from there onwards to other countries. On the other hand, the failure of *The Cunning Peasant* in Vienna 1885 and the relative lack of success of *Dimitrij* at the aforementioned international exhibition in 1892 not only undermined international recognition of Dvořák's operas, but also contributed towards spreading the opinion that Dvořák lacked ability for opera.<sup>3</sup>

Given the political situation and the relationships between nationalities in Austria-Hungary with both latent and manifest aversion of the privileged German ruling class towards the dismissively viewed cultural and political ambitions of the Slavonic nationalities, Dvořák undoubtedly would only have been able to make a breakthrough as an opera composer with the effective support of the management of the Court Opera in Vienna if he were to have presented himself as an Austrian rather than as a Czech composer of operas translated into German.<sup>4</sup> The discrepancy between the period reception of Dvořák the instrumental composer and Dvořák the opera composer is incomprehensible even when taking this perspective into account, and its justification on the grounds of unequal quality between his two spheres of creative work is specious. Just as in the 19<sup>th</sup> century the musical culture of a nationality newly taking shape as a society was not regarded as complete if it lacked the creating of what was regarded as the supreme musical genre – national opera,<sup>5</sup> likewise only the acceptance of Dvořák's operatic works would mean his recognition as an explicitly Czech composer.<sup>6</sup>

**3)** František Adolf Šubert, the executive director of the Prague's National Theatre, published reviews in Czech and German of the theatre's performances immediately after returning from Vienna: ŠUBERT, František Adolf: *České Národní divadlo na první mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni r. 1892* (The Czech National Theatre at the First International Music and Theatre Exhibition in Vienna in 1892), Družstvo Národního divadla (National Theatre Consortium), Prague 1892; ŠUBERT, František Adolf: *Das böhmische Nationaltheater in der ersten internationalen Musik- und Theaterausstellung zu Wien 1892*, Nationaltheater-Consortium, Prag 1892.

**4)** Simrock and Hanslick tried to persuade Dvořák to set German texts to music. The general director of the Court Opera in Vienna Leopold Friedrich von Hofmann asked Dvořák through Hanslick whether he might wish to compose an opera based on a libretto by Hugo Wittmann for the 1885 or 1886 season. See Eduard Hanslick to Antonín Dvořák, 3 May 1884, in: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty* (Correspondence and Documents). *Critical Edition. Volume 5. Received Correspondence, 1877/1884*, ed. Milan Kuna, Editio Supraphon, Prague 1996, pp. 443, 444. Also indicative of efforts to get Dvořák to compose operas with German texts are notes written by Marie Červinková-Riegrová, e.g. 22 Feb. 1883: "Father [František Ladislav Rieger] was talking mostly about Hoffman, the general director, who had told Dvořák: 'I have sent him (i.e. Dvořák) three texts myself,' and you can see from it all how glad they would be to get him to compose music for a German text." See ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie: *Zápisky I (1880–1884)* (Notes I [1880–1884]), ed. Milan Vojáček, Národní archiv – Scriptorium (National Archives – Scriptorium publishing house), Prague 2009, p. 356. Also see KUNA, Milan: *Vztahy Antonína Dvořáka k Vídni* (Antonín Dvořák's Relationship with Vienna), *Hudební rozhledy* (Musical Perspectives), Vol. 41, 1988, No. 5, pp. 234–237. Concerning Dvořák's national identity with regard to his own attitudes and their reception, see GABRIELOVÁ, Jarmila: *Antonín Dvořák as a Czech National Composer? Notes on How His Work and Personality Were Received*, in: *National identity/ies in Czech music*, ed. Lenka Dohnalová, Arts and Theatre Institute, Prague 2012, pp. 43–51.

**5)** The guest appearance of Prague's National Theatre in Vienna in 1892, at which the Czechs presented themselves as a modern, educated, and productive people, and therefore it was not merely a cultural, but also a political event that became the subject of debate at the Imperial Council. For more information about this, see OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Zum rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper*, *De musica disserenda*, Vol. 3, 2007, No. 1, pp. 23–34.

**6)** In the efforts of Czech political representatives to achieve a political conciliation between the Czech majority and the German-speaking minority of the population of the lands of the Bohemian crown, the struggle to achieve

Dvořák's original approach to operatic genres is, of course, based on his creative background as a symphonist, which manifests itself in his operas from the beginning through his significant handling of the orchestra. Already in his first version of *King and Charcoal Burner*, Dvořák achieves more fitting characterization through the orchestra than through his handling of the vocal parts, as he is still working towards a more lyrical use of the voice and the union of the poetic word with music.<sup>7</sup> In fact, the critics of the day heard a "heavy symphonic style" in his comic operas *The Stubborn Lovers* and *The Cunning Peasant*.<sup>8</sup> With his symphonic conception of the opera orchestra, especially in comic operas Dvořák creates a structural foundation for dialogue passages with the use of dance elements as a means of unifying and joining scenes. The orchestra is assigned an important function for creating the atmosphere of the environment of the action beyond the role of providing local color. Dvořák's virtuosity at orchestral coloring and his expressiveness made possible his evocative portrayals and contrasted differentiation of various environments, especially in operas based on fairytales and fanciful subjects (*The Devil and Kate*, *Rusalka*, *Armida*).

The symphonic conception of the opera orchestra almost naturally invites the adoption of Wagner's system of leitmotifs, but Dvořák's handling of characteristic motifs cannot be correlated solely to Wagner, because it is also based on motivic techniques extending beyond the dimensions of a self-contained number as was found in operas before or at the same time as Wagner (especially *grand opéra*). The characteristic transformations of the main

---

full equality for the Czech language vis-à-vis German became an exceptionally explosive question that even led, after the Baden language ordinances of 1897 for example, to aggressive demonstrations, the declaration of a state of emergency, and the fall of the government. Given such a situation, there can be no question of neutrality in matters such as the nationality claimed by Czech opera composers through the choice of the language being set to music, what audience they were primarily addressing, and what theaters they chose for their premieres; quite to the contrary, these were very relevant questions for their reception. This can be documented on the basis of the controversy surrounding Karel Weis's opera *Der polnische Jude*, composed to a German text and premiered at Prague's New German Theatre (Neues deutsches Theater) in 1901, or on the basis of the unfriendly attitude of public officials of the First Czechoslovak Republic towards Oskar Nedbal because he had worked in Vienna and had composed operettas with German texts. Regarding Weis, see PETRÁNEK, Pavel: *Karel Weis, Polský Žid. Opera o dvou dějstvích. Premiéra 3. 3. 2001 ve Státní opeře Praha* (Karel Weis, The Polish Jew. An Opera in Two Acts. Premiere on 3 March 2001 at the Prague State Opera), Prague State Opera, Prague 2001; regarding Nedbal, see BUCHNER, Alexander: *Oskar Nedbal*, Panton, Prague 1986.

**7)** Dvořák first set a libretto by Bernard J. Lobeský (=Bernard Guldener) to music in 1871, then for a second time in 1874. For a comparison of the first and second musical setting, see SMACZNY, Jan: *Král a uhlíř I x II* (King and Charcoal Burner I versus II), in: Antonín Dvořák – dramatik (Antonín Dvořák – Dramatist), ed. Jitka Brabcová – Jarmil Burghauser, Motýl, Pelhřimov – Divadelní ústav (Theatre Institute), Prague 1994, pp. 63–123.

**8)** "[...] the orchestra is the domain dearest to him, and all of his musical thinking is polyphonic, symphonic. Nor are these characteristics absent in the opera we are now discussing [*The Cunning Peasant*]; [...]" See HOSTINSKÝ, Otakar: *Původní novinky české zpěvohry* (Original New Czech Operas), Osvěta (Enlightenment), Vol. 8, 1878, pp. 744–750, quote on p. 747); "[...] the composer has not shaken [his] habitual manner of heavy, sometimes excessively pathos-laden writing." See [PIVODA, František]: *Opera „Šelma sedlák“* (The Opera "The Cunning Peasant"), *Hudební a divadelní věstník* (Music and Theatre Bulletin), Vol. 1, 10 Feb. 1878, No. 29, pp. 227–229, quote on p. 229; "is not the ballet number in d minor in act II more of a symphonic scherzo than dance music in an opera?" („Ist nicht der D-moll-Satz des Balletts im zweiten Akte mehr ein Symphonie-Scherzo als eine Opern-Tanzmusik?“) See HANSLICK, Eduard: *Am Ende des Jahrhunderts* (*Der Modernen Oper 8. Theil.*), Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, Berlin 1899, pp. 132–140, quote on p. 138. Quoted in Czech from LUDVOVÁ, op. cit. in footnote no. 2, p. 286.

motifs for characters from *Vanda* through *Armida* is related to Lisztian motivic transformation, which had already been applied to opera before Dvořák by Smetana, especially in *Dalibor*.<sup>9</sup> From the beginning, Dvořák applied a formative technique of working with motifs, gradually expanding and deepening it into orchestral commentary climaxing with *Rusalka*.<sup>10</sup>

A particular problem with Dvořák's early operas arises from the weakness of the Czech dramatic literature being produced at the time by authors who, furthermore, undervalued the creating of librettos. Among such writers, a composer of Dvořák's stature could scarcely find an adequate partner. It was in Marie Červinková-Riegrová that he found for the first time a collaborator who was capable and cooperative, if perhaps also still inexperienced. Above all, Czech men of letters still had not realized Dvořák's greatness, and they dared to write librettos for him that were linguistically clumsy and, most importantly, dramatically defective; after a successful exposition of the material, they have difficulty developing conflict and achieving a resolution, and they do not succeed even at drawing grateful operatic situations and characters from the material (*King and Charcoal Burner*, *Vanda*, *The Cunning Peasant*).<sup>11</sup> The lack of sources prevents a determination of whether Dvořák actually received the libretto for *The Cunning Peasant* uncritically, or whether the version set to music already encompassed the composer's attempts at correcting dramatic defects.<sup>12</sup> One of the important reasons why Dvořák reworked already finished and produced operas was to correct their dramatic deficiencies caused by the librettos, and the persons adapting the original texts succeeded at this to varying degrees.<sup>13</sup> Among the

**9)** ZVARA, Vladimír: *Príznačné motívy v Smetanovom Daliborovi* (Characteristic Motifs in Smetana's Dalibor), *Hudební věda* (Musicology), Vol. 29, 1992, No. 4, pp. 316–325; OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Smetana und Liszt. Die Neudeutsche Schule und die tschechische Nationalmusik*, in: Liszt und Europa (=Weimarer Liszt-Studien, 5), ed. Detlef Altenburg and Harriet Oeler, Laaber-Verlag, Laaber 2008, pp. 265–274.

**10)** See GABRIELOVÁ, Jarmila: *Leitmotivik und symphonische Struktur in Antonín Dvořáks Dimitrij*, in: *Gedenkschrift für Walter Pass*, ed. Martin Czernin, Hans Schneider, Tutzing 2002, pp. 507–538. Regarding the handling of characteristic motifs in *Rusalka*, see in particular: WÖRNER, Karl Heinrich: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik* (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 18), Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1969, chapter: Modelvarianten in Dvořáks Oper *Rusalka*, pp. 141–146; SCHLÄDER, Jürgen: *Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks „Rusalka“*, *Die Musikforschung*, Vol. 34, No. 1, pp. 25–39; OTTLOVÁ, Marta: *Balada v Dvořákově a Kvapilově Rusalce* (The Ballad in Dvořák's and Kvapil's *Rusalka*), *Hudební věda* (Musicology), Vol. 34, 2002, No. 4, pp. 351–359; in German: *Die Ballade in Kvapils und Dvořáks Rusalka*, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, ed. Thomas Betzwieser et al., G. Ricordi & Co., München 2005, pp. 265–275.

**11)** Regarding the problems of the librettos in question, see BURGHAEUSER, Jarmil: *Úvod* (Introduction), in: Bedřich Guldener – Václav Juda Novotný: *Král a uhlíř. Kritické vydání připravil [...]* (*King and Charcoal Burner*. Critical Edition prepared by [...]), *Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění* (State Publishers of Literature, Music, and Art, hereinafter SNKLHU), Prague 1957, pp. 5–33; GABRIELOVÁ, Jarmila: *K možným předlohám libreta Dvořákovy opery Vanda a k jeho dramatické výstavbě* (Concerning Possible Sources for the Libretto of Dvořák's opera *Vanda* and its Dramatic Construction), *Hudební věda* (Musicology), Vol. 49, 2012, No. 3, pp. 233–246; POSPÍŠIL, Milan: (*Antonín Dvořák. The Cunning Peasant*, text accompanying a phonograph recording), in: Antonín Dvořák. *The Cunning Peasant*, Supraphon, Prague 1987, p. 4.

**12)** Concerning Dvořák's adaptation of an already existing and published libretto *Alfred der Große* by Carl Theodor Körner, see SMACZNY, Jan: *Dvořák and Alfred: A first operatic endeavor surveyed*, in: Antonín Dvořák – The Dramatist, ed. Jitka Brabcová – Jarmil Burghauser, Motyl, Pelhřimov – Divadelní ústav (Theatre Institute), Prague 1994, pp. 23–48.

**13)** The composer entrusted the reworking of the text for *King and Charcoal Burner* during the revisions of the second version (of 1874) to Václav Juda Novotný (1887; Guldener, the author of the original text, had died by then). Concerning this, see ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část první 1841–1877* (The Life and Work of Antonín Dvořák. Part One 1841–1877), SNKLHU, Prague 1954, pp. 122–136, 201–209, and BURGHAEUSER, op. cit. in footnote no. 11. In the case of *Vanda*, in spite of certain initial efforts in collaboration

operas up to *The Jacobin*, only *The Stubborn Lovers* and *The Cunning Peasant* did not undergo this process, apparently mostly because their form had already been fixed by publication. Beginning with *Dimitrij*, it has been documented that Dvořák intervened to varying degrees in the structure of librettos from the start of the compositional process, including from the perspective of the possible application of the dramatic resources of opera.<sup>14</sup> Dvořák asked librettists to provide detailed descriptions of the action on stage, for example in the form of a sort of director's guide, a *livret de mise en scène*, for *Dimitrij*,<sup>15</sup> but this is also shown by the detailed notes for the stage director in the score of *King and Charcoal Burner*.<sup>16</sup> This demonstrates not only Dvořák's knowledge of practice in the most advanced operatic cultures of his era, but also, above all, his understanding of opera as the setting to music not of words, but rather of the presented action on stage, the situation, and the stage design.

The diversity of genres among Dvořák's operatic works is sometimes interpreted as a manifestation of wavering between different paths.<sup>17</sup> The differences in quality among

---

with Josef Srb-Debrnov (who also translated the libretto into German) around 1880, no dramaturgical changes were made, possibly in part because no more performances took place during Dvořák's lifetime, and even the plans to publish of the whole opera fell through (see HOUTCHENS, Alan: *Vanda*, in: Antonín Dvořák – Dramatik, op. cit. in footnote no. 7, pp. 127–142). Dvořák asked the librettist Červinková-Riegrová to make changes to act IV of the first version of *Dimitrij* (from 1882) initially at the suggestion of Eduard Hanslick (1883). Regarding this, see ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část druhá 1878–1890* (The Life and Work of Antonín Dvořák. Part Two 1878–1890), SNKLHU, Prague 1955, pp. 127–152, and BURGHAEUSER, Jarmil: *Úvod* (Introduction), in: Marie Červinková-Riegrová, *Dimitrij*. Kritické vydání připravil [...] (Critical Edition prepared by [...]), Státní hudební vydavatelství (State Music Publishers), Prague 1961, pp. 5–71. The second version dated 1894 is based on Dvořák's changed conception of *Dimitrij* from a grand opera to a music drama. The composer himself made alterations to the text (in the version from 1883), but only to the extent of certain reductions. See POSPÍŠIL, Milan: *Wandlungen der Opernkonzepzion bei Dvořák: Zwei Fassungen von Dimitrij op. 64 (B 127 und B 186)* in: The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004, ed. Jarmila Gabrielová – Jan Kachlík, Institute of Ethnology, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague 2007, pp. 96–101. In *The Jacobin* (1888), Dvořák asked Červinková-Riegrová to make substantial changes to the action in acts II and III (1894). After the librettist's death, her father František Ladislav Rieger made the last addition to the text for this second version of *The Jacobin* (1897). See ŠOUREK, op. cit. in footnote no. 13, pp. 291–310. Regarding differences from the first version, see BARTOŠ, František: *Foreword*, in: Antonín Dvořák: *Jakobín*, op. 84. [...]. Critical edition based on the composer's manuscript, I, Antonín Dvořák Society / Státní hudební vydavatelství (State Music Publishers), Prague 1966, pp. V–VI and Supplements and Editor's Report, *ibid.*, II, pp. 705–1169.

**14)** POSPÍŠIL, Milan: *Dvořákova operní představivost* (Dvořák's Operatic Imagination), *Opus musicum*, Vol. 16, 1984, No. 6, pp. 182–185; POSPÍŠIL: *Dramaturgie Dvořákovy velké opery*, *Hudební věda* (Musicology), Vol. 29, 1992, No. 2, pp. 118–127; in English: *The Evaluation of the Libretto Suitable for Operatic Treatment in Dvořák's Grand Opera*, in: Antonín Dvořák 1841–1991. Report of the International Musicological Congress Dobruška 17<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> September 1991, ed. Milan Pospíšil – Marta Ottlová, Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky (Institute of Musicology of the Czech Academy of Sciences), Prague 1994, pp. 251–262; POSPÍŠIL: *Dramaturgie Dvořákovy velké operní formy. Duet Mariny a Dimitrije z opery Dimitrij* (The Dramaturgy of Dvořák's Grand Opera Forms. The Duet of Marina and Dmitrij from the Opera Dimitrij), in: Antonín Dvořák – The Dramatist, ed. Jitka Brabcová – Jarmil Burghauser, Motýl, Pelhřimov – Divadelní ústav (Theatrical Institute), Prague 1994, pp. 145–165.

**15)** POSPÍŠIL, Milan: *Antonín Dvořák: Dimitrij – was bei der Edition übrig geblieben ist*, in: *Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Doehring* (Schriften zur Musikwissenschaft 12), ed. Helga Lühning – Reinhard Wiesend, ARE Musikverlag, Mainz 2005, pp. 133–147.

**16)** The score has not been published; the autograph manuscript of acts I and III are in the Literature Archives of the Museum of Czech Literature in Prague, collection of the Umělecká beseda (Arts Forum).

**17)** E.g., see: “Despite his inexhaustible wealth of inspiration (or perhaps even because of it), in opera Dvořák felt himself to be weak dramatically, and he wavered stylistically between French Grand Opera (*Dimitrij*, *Armida*),



Dvořák's musical theatre works are related primarily to his creative maturing, and not to their often superficial classification as 'progressive' music dramas or 'conservative' number operas. The variety of genres in Dvořák's works is indicative of the systematic creation of Czech national opera against the background of 19<sup>th</sup>-century Europe as a whole (also corresponding to the universalistic conception of Czech national culture proposed by the generation of the so-called philological period of the Czech National Revival, which Smetana deliberately followed in the area of opera).<sup>18</sup> This also certainly demonstrates Dvořák's feeling and ability for various operatic genres within the framework of the principle of opera with self-contained numbers, which Dvořák never abandoned, even if he did modify it variously according to the structures of the librettos and operatic genres to which his individual creative acts applied. Dvořák sets the main areas of subject matter and literary genres of the librettos – comedies from the Czech village, 'historical' comedies, historical or mythical tragedies, fairytales – to music taking as departure points the genres of German romantic opera and *Spieloper* (*King and Charcoal Burner*), *opéra-comique* including Smetana's comic and folk operas (*The Stubborn Lovers*, *The Cunning Peasant*, *The Jacobin*), historical grand operas (*Alfred*, *Vanda*, *Dimitrij*), fairytale operas (*The Devil and Kate*, *Rusalka*), and *opéra féerie* (*Armida*).<sup>19</sup>

In Dvořák's works, the sphere of comic opera is highly differentiated. Dvořák's first stage work intended for performance was the comic opera *King and Charcoal Burner*. Dvořák himself described its first musical setting as having been influenced by Wagner and in particular by Wagner's comic opera *Die Meistersinger von Nürnberg*.<sup>20</sup> Dvořák was visibly trying to distance himself from the Czech operas being written in his day and to present himself, as Smetana would put it, as a composer of 'serious' rather than of 'frivolous works.'<sup>21</sup> In this effort, Dvořák went too far, not only in terms of the music, which was too heavy and complex given the nature of the opera's story, but also in terms of the

---

Wagner (*Alfred*, *King and Charcoal Burner*, *Vanda*), and Smetana (*The Stubborn Lovers*, *The Cunning Peasant*, *The Jacobin*, *The Devil and Kate*).“ („Trotz seines unerschöpflichen Reichtums der Erfindung [oder vielleicht gerade deshalb] hat sich Dvořák in der Oper dramatisch schwach gefühlt und im Stil zwischen der frz. großen Oper [*Dimitrij*, *Armida*], Wagner [*Alfred*, *König und Köhler*, *Wanda*] und Smetana [*Dickschädel*, *Bauer ein Schelm*, *Jakobiner*, *Teufelskäthe*] geschwankt.“) NETTL, Paul: *Dvořák, Antonín*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, ed. Friedrich Blume, Bärenreiter, Kassel-Basel 1954, columns 1014–1023, quote on 1022–1023.

**18)** OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Zum rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper*, *De musica disserenda*, Vol. 3, 2007, No. 1, pp. 23–34.

**19)** Regarding the European context of operatic genres in the latter half of the 19<sup>th</sup> century that was relevant for original Czech operas, see DÖHRING, Sieghart – HENZE-DÖHRING, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), Laaber-Verlag, Laaber 1997.

**20)** PRY, Paul: *Enthusiasts Interviewed. No. XVII. – “Pann” Antonín Dvorak*, *Sunday Times*, London 10 May 1885, p. 6. Reprinted in: *Rethinking Dvořák*, ed. David R. Beveridge, Clarendon, Oxford 1996, pp. 281–293. In Czech in: DÔGE, Klaus: *Antonín Dvořák. Život – dílo – dokumenty* (Antonín Dvořák. Life – Works – Documents), Vyšehrad, Prague 2013, pp. 240–247.

**21)** Concerning Dvořák's opera, Smetana is said to have declared: “This is a serious work, full of ingenious ideas, [...]” See ČECH, Adolf: *Z mých divadelních pamětí* (From My Theatrical Memoirs), Družstvo Máje, Prague, p. 90. By comparison, concerning the opera *The Hussite Bride* by Karel Šebor, Smetana commented that “it is an excessively frivolous work”; [...] See Smetana's entries for September 1868 in: *Kalendář koruny české na přestupný rok 1868* (Calendar of the Bohemian Crown for the Leap Year 1868), Ed. Grégr, Prague s.a.; National Museum – Czech Museum of Music – Bedřich Smetana Museum, inv. no. S 217/1108.

possibility of it being mastered by the opera ensemble of the Provisional Theatre.<sup>22</sup> The all-around increase of musical discipline, simplicity, and clarity that Dvořák achieved around the year 1874 not only in the sphere of opera<sup>23</sup> was a necessary step in his maturing, although in this case the composer was wasting his efforts on a text that was unworthy of a new musical setting.<sup>24</sup>

In the 1870s, Smetana's *Bartered Bride* began to serve as a spontaneously accepted embodiment of the Czech national opera. Dvořák followed this example in the operas *The Stubborn Lovers* and *The Cunning Peasant*. The concept of a folk opera from a village environment proved to be too narrow for him, so he never returned to it after *The Stubborn Lovers*. None of his other comic operas are limited to the environment and characters of the Czech village. Already in *King and Charcoal Burner*, one finds his characteristic polarization between the worlds of the common people and of the aristocracy. In *The Cunning Peasant*, Dvořák made use of this polarity in comic situations (mistaking a 'highborn lady' for a 'servant') as well as lyrical ones (the distinctive differentiation between the expressions of love of characters from among the common people and of the prince), and he developed it further in the historical comic opera *The Jacobin* and in the fairytale opera *The Devil and Kate*. In *The Jacobin*, the historical dimension of a story taking place at the time of the French Revolution is expressed in musical theatre terms both by local color evoking the *ancien régime* (the minuet, the serenade, and in the first version, even an allegorical play and a *danse écossaise*) and by the historicizing presentation of the narrative lines – serious affairs are reserved for the aristocracy, while comic matters are the domain of the bourgeoisie. Both classes are characterized by their relationship to music as part of the performance on stage, and music also facilitates their mutual communication. The characters acting as intermediaries between the castle and the village beneath it, both in the 'music' and in the action, either cause dramatic dissonance like the high government official or, to the contrary, they strive for harmony, like the teacher, and in the end, an amicable resolution is brought about through music.

In the hierarchy of the music theatre genres of the day, a work based on tragic historical material could stake a claim as belonging to the supreme form of national opera, and grand opera represented the mandatory model for such works. Dvořák faced up to that challenge repeatedly beginning with his first opera *Alfred*. *Vanda* is evidence of Dvořák's great creative ambitions and extraordinary disposition for the operatic genre, although its

**22)** Dvořák set the libretto by Bernard J. Lobeský (the pseudonym of Bernard Guldener) in 1871. The Provisional Theatre began rehearsing the opera, but because of difficulties with rehearsing work, the composer withdrew the score, and with the exception of the overture, no performance of the opera took place during Dvořák's lifetime. Regarding the history of the unperformed first musical setting of *King and Charcoal Burner*, see BERKOVEC, Jiří: *Král a uhlíř. První znění opery z roku 1871* (King and Charcoal Burner. The First Version of the Opera from the Year 1871) (1988, unpublished paper, typescript, copy in the possession of the author of the article).

**23)** Regarding this, see GABRIELOVÁ, Jarmila: *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka. Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl* (Antonín Dvořák's Early Creative Period. Studies on the Compositional Problems of Selected Instrumental Works), (=Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Monographia, 136), Charles University, Prague 1991.

**24)** Dvořák set the same text to music again in 1874 without using any musical material from the first version. In that form, the opera was accepted by the Provisional Theatre and was first performed there on 24 Nov. 1874.

clumsy libretto put many barriers in the way of its realization.<sup>25</sup> The story of the legendary Polish princess is divided into five acts following the model of the French grand opera but without sufficient internal justification. Potentially grateful operatic themes like Vanda's conflict with a belligerent secular power (the foreign prince) and with religious conservatism (the pagan high priest) are insufficiently used and developed.<sup>26</sup> Dvořák nonetheless took full advantage of the libretto's variety and contrasts to capture the diversity of the scenes, always finding the appropriate tone for their rustic, archaic, monumental, sorrowful, demonic, and somber moods, and he combined them into a whole with a uniform, general 'Slavonic' color,<sup>27</sup> with large tableaux forming the backbone of the opera. In the history of Czech opera, *Dimitrij* amounts to the fulfillment of efforts towards a great historical opera. By the successful adapting of a stage play into a libretto,<sup>28</sup> Dvořák fundamentally changed direction towards a strengthening of simultaneity and of contemplative moments, and towards a dramaturgical balancing of the polarity between the visible action on stage and the dramatic action taking place not only within individuals, but also within the dramatic characters collectively. Dvořák made use of his experience from his previous operas, cantatas, and symphonic music in mass scenes with eight-voice double choruses, in the use of Russian and Polish local coloring, in the organization of sequential and integration of simultaneous contrasts into tableaux, in the orchestral evocation of the environment, in smooth transitions of emotional states, and in the use of recurring motifs ranging from reminiscences to leitmotifs to build form and to carry meaning. Here, Dvořák overcame the antithesis of the historical grand opera and the 'progressive' music drama. His reconciliation with the tradition represented by Meyerbeer and Wagner was carried out with a deep understanding for both genres (*couleur locale*, tableau, leitmotiv,

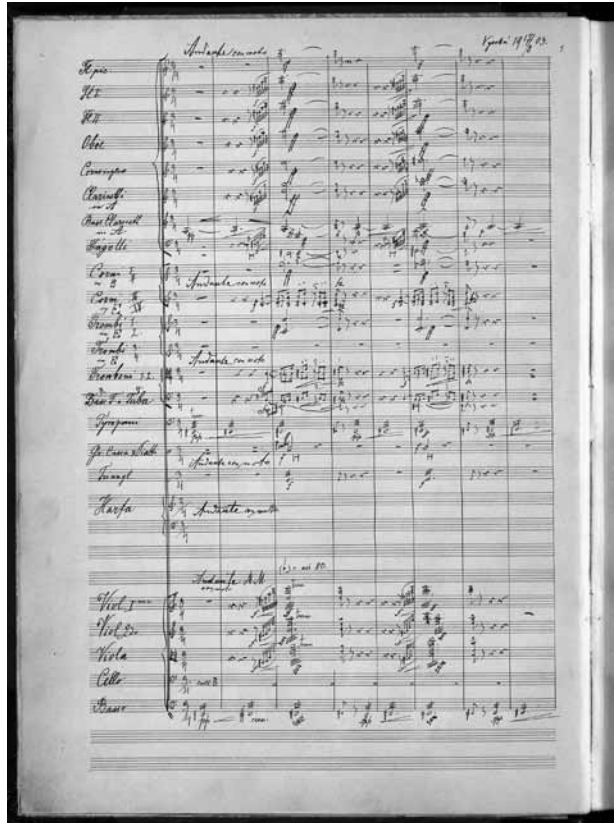
**25** See HOUTCHENS, Alan: *Vanda*, in: Antonín Dvořák – dramatik, op. cit. in footnote no. 7, pp. 127–142.

**26** The questions of the sources and authorship of the libretto of *Vanda* have yet to be answered. See GABRIELOVÁ, op. cit. in footnote no. 12.

**27** What is meant is the application of the 'couleur locale' aesthetic, which is fundamental to the grand opera genre (*Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, [=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – Bd. 42], ed. Heinz Becker, G. Bosse, Regensburg 1976), and the musical unification of a work in the sense of the term 'tinta musicale', which has been defined in connection with Verdi but is not applicable to him alone. Concerning this, see GERHARD, Anselm: »Tinta musicale«. *Flotows »Martha« und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Analyse in Opern des 19. Jahrhunderts*, in: Archiv für Musikwissenschaft, Vol. 61, 2004, No. 1, pp. 1–18; GERHARD, Anselm: *Techniken der Vereinheitlichung: die »tinta musicale«*, in: Verdi Handbuch, ed. Anselm Gerhard – Uwe Schweikert, J. B. Metzler, Stuttgart 2013, pp. 234–239. Especially regarding the question of 'Slavonic' colors in Czech music, see OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *K repertoáru exotismů v české hudbě 19. století* (On the Repertoire of Exoticism in Czech Music of the 19<sup>th</sup> Century), in: Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. symposia k problematice 19. století Plzeň, 22.–24. února 2007 (The Foreign, Different, and Exotic in Czech Culture of the 19<sup>th</sup> Century. Proceedings of the 27<sup>th</sup> Symposium on Problems of the Nineteenth Century, Pilsen, 22–24 February 2007), ed. Kateřina Bláhová and Václav Petrbok, Academia, KLP, Prague 2008, pp. 339–352.

**28** Marie Červinková-Riegrová took inspiration from a drama by Ferdinand Břetislav Mikovec titled *Dimitr Ivanovič*, which was in turn based on the incomplete drama *Demetrius* by Friedrich Schiller. See ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie: *Dimitrij*. Kritické vydání připravil Jarmil Burghauser. (Operní libreta Antonína Dvořáka II.) (*Dimitrij*. Critical Edition prepared by Jarmil Burghauser. [Opera Librettos of Antonín Dvořák II.]), Státní hudební vydavatelství (State Music Publishers), Prague 1961; STICH, Alexandr: *O libretu Dvořákova Dimitrije* (About the Libretto for Dvořák's Dimitrij), *Hudební věda* (Musicology), Vol. 21, 1984, No. 4, pp. 339–354.

'resounding silence').<sup>29</sup> Dvořák moreover proved on a Europe-wide scale that idea of the fundamental incompatibility of the two theatrical genres was untenable. *Armida* represents the movement of late grand opera away from historical material and towards myths, legends, and fairy tales and towards its merger with the *drame lyrique* genre. Its fancifulness points to the *opéra féerie* genre. In the spirit of the cosmopolitan tendencies of the period, the libretto for *Armida* undoubtedly suited Dvořák's temperament, because it allowed him to follow up on *Rusalka* by transforming *Armida* from a pagan temptress and sorceress into a loving woman and to employ advanced tone coloring technique for the evocation of a chivalric, medieval, erotic, and exotic atmosphere. Against the background of the archaizing



Antonín Dvořák: *Armida*, op. 115

Titulní list autografu / Title page of the manuscript  
NM-ČMH-MAD S 76/1428

musical portrayal of the Christian world, shown both in a spiritual and a militant form, and of the exoticized, colorfully depicted Orient as its antithesis, the inner feelings and conflicts of the main characters are given shape to a significant degree through the usual operatic means. Even in his last work for the stage, Dvořák again continues along the original path of employing both the possibilities of music drama and of opera with self-contained numbers, in this case with the accentuation of older formal traditions.<sup>30</sup>

**29)** Regarding Dvořák's creative reception of Giacomo Meyerbeer, see POSPÍŠIL, Milan: *Meyerbeer a česká opera 19. století* (Meyerbeer and Czech Opera of the 19<sup>th</sup> Century), *Hudební věda* (Musicology), Vol. 34, 1997, No. 4, pp. 375–403; extended version *Meyerbeer und die tschechische Oper des 19. Jahrhunderts*, in: Meyerbeer und das europäische Musiktheater (=Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), ed. Sieghart Döhring – Arnold Jacobshagen, Laaber-Verlag, Laaber 1998, pp. 407–441. Regarding Dvořák's relationship with Richard Wagner, see GABRIELOVÁ, Jarmila: *Antonín Dvořák a Richard Wagner* (Antonín Dvořák and Richard Wagner), in: *Richard Wagner a česká kultura* (Richard Wagner and Czech Culture), ed. Pavel Petráňek, National Theatre, Prague 2005, pp. 239–248.

**30)** See DÖHRING, Sieghart: *Dvořák's Armida und die späte Grand opéra*, in: Antonín Dvořák 1841–1991, op. cit. in footnote no. 14, pp. 263–269; JUNG, Hermann: *Grand opéra versus Musikdrama: Zu Antonín Dvořák's*

The determining factor for Dvořák's late works is the close relationship between the preference for fairytale material and the tendency towards coloristic music that appeared in European opera at the end of the nineteenth century, just as in the case of the symphonic poem. A period critic felt that after his symphonic poems based on Erben's *Bouquet of Folk Legends*, for Dvořák "the door is open wide for operatic creation."<sup>31</sup> In *The Devil and Kate*, in the spirit of a Czech fairytale, a vivid reminiscence of the social conflicts at a time when serfs were compelled to work the land of their masters is combined with a supernatural world that punishes the wicked and rewards the just. The fitting portrayal of the world of the village in the environment of a feast at an inn and of the nobility in an abandoned castle climaxes with a depiction of hell that is fantastically grotesque in its ambivalence of absurdity and horror. As with *The Clever Peasant*, which Dvořák structured on the basis of dance elements, again in *The Devil and Kate*, dance elements are an articulating and unifying element of the stage action, based to a considerable extent on pantomime with passages of stylized dances. For the setting of unrhymed verses to music, Dvořák found pregnant expression through the sparing use of the elements of musical language<sup>32</sup> while taking advantage of several opportunities to employ the singing of arias. Dvořák's creative disposition for the genres of ballads and fairy tales was ideally suited for *Rusalka* with its story of the unfulfilled love of a water sprite for a human, ruined as a consequence of the impossibility of communication between the hostile, divided worlds of nature and people.<sup>33</sup> In *Rusalka*, the impressionistic colorfulness of the symphonic poems based on Erben's *Bouquet* and the elements of the grotesque and of folk comedy in *The Devil and Kate* are

---

letzter Oper *Armida* (1902–1903), in: The Work of Antonín Dvořák (1841–1904). Aspects of Composition – Problems of Editing – Reception. Proceedings of the International Musicological Conference Prague, September 8–11, 2004, ed. Jarmila Gabrielová – Jan Kachlík, Institute of Ethnology, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague 2007, pp. 102–110.

**31** "[...] ein weit offenes Thor einladend vor ihm [steht]: die Oper." HANSLICK, Eduard: *Aus neuer und neuester Zeit. (Der modernen Oper IX. Teil.)*, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, Berlin 1900, p. 80–87, quote on p. 86. Quoted from LUDVOVÁ, op. cit. in footnote no. 2, p. 355.

**32** A similarity with Janáček's language for setting words to music is seen by BURGHAEUSER, Jarmil: *Čert a Káča* (The Devil and Kate), in: Antonín Dvořák: *Čert a Káča*, op. 112. [...] (The Devil and Kate, Op. 112) Critical edition based on the composer's manuscript, Antonín Dvořák Society / Editio Supraphon, Prague 1972, pp. V–VI, quote on p. VI, and by BERKOVEC, Jiří, in: Antonín Dvořák: *Čert a Káča. Opera o 3 dějstvích*, op. 112. Libreto Adolf Wenig. (The Devil and Kate. An Opera in Three Act, Op. 112. Libretto by Adolf Wenig.) Supraphon, Prague [1980], pp. [2–3]. Such an opinion is refuted by VYSLOUŽIL, Jiří: *Zwischen „Wagnerianismus“ und „Smetanianismus“? Reflexion über Genre und Stil von Dvořáks Oper „Der Teufel und Käthe“*, in: Musical Dramatic Works by Antonín Dvořák, ed. Markéta Hallová – Zuzana Petrášková – Jarmila Veverková-Tauerová, Česká hudební společnost (Czech Music Society), Prague 1989, pp. 109–113.

**33** For an analysis of *Rusalka* and of its standing in the literary and musical context of the *fin de siècle*, see HAESLER, Ludwig: *Zur psychischen Entwicklung und Dynamik in Dvořáks Rusalka*, in: Antonín Dvořák 1841–1991, op. cit. in footnote no. 14, pp. 171–181; CLAUDON, Francis: *Rusalka et le drame symboliste européen*, *ibid.*, pp. 123–128; GABRIELOVÁ, Jarmila: *Poznámky k Dvořákově opeře Rusalka* (Comments on Dvořák's Opera *Rusalka*), in: GABRIELOVÁ: Antonín Dvořák a současníci. Referáty z hudebně historického semináře, Nadace Hudebního festivalu Antonína Dvořáka (Antonín Dvořák and His Contemporaries. Papers from the Music History Seminar, Foundation of the Antonín Dvořák Music Festival), Příbram 1998, pp. 87–97; GALMICHE, Xavier et BANOUN, Bernard: *Le nihilisme de la passion*, in: Antonín Dvořák. *Rusalka. Conte lyrique en trois actes*. Livret de Jaroslav Kvapil (Programme), Opéra National de Paris 2001–2002, pp. 49–55; GALMICHE, Xavier: *«Comme des violons qui sanglotent» La langue de la nature comme modèle de communication infraverbale chez Jaroslav Kvapil*, *librettiste de la Rusalka d'Antonín Dvořák*, Hudební věda (Musicology), Vol. 42, 2005, Nos. 3–4, pp. 283–290.

enriched by a deeply struck chord of lyricism. Dvořák differentiated the natural world of the forest and water and its creatures with unusual harmonic and instrumental colors from the human world characterized by traditional procedures, with an apt distinction between serious and comic characters. In *Rusalka*, Dvořák's creative personality manifests itself in a mature synthesis. In the orchestral fabric of *Rusalka*, based on the resourceful handling of very prominent, characteristic motifs, Dvořák achieved a depth and refinement of eloquence not only in describing the atmosphere of the environment and of the visible action, but also in communicating the characters' innermost feelings. On a symphonic foundation, Dvořák's handling of the libretto, while conforming with its structure especially in the dialogues, is considerably relaxed, although the overall layout is clearly organized into the usual operatic numbers. In the solo numbers ranging in form from free scenes to arioso arias and melodically and formally truncated forms of one- (strophic and ternary) and two-part arias, vocal melody predominates with emotional intensity and pronounced characterization.

Dvořák's chief contributions on a Europe-wide scale as an opera composer consist of the following:

- together with Smetana, he created comic opera combining serious moments with gaiety in the spirit of *opéra-comique* (without carrying over the structural feature of alternating musical numbers with spoken prose) as an original genre of Czech national opera of the 19<sup>th</sup> century (*King and Charcoal Burner*, *The Stubborn Lovers*, *The Clever Peasant*, *The Jacobin*), which surmounted the crisis in which comic opera found itself in the latter half of the 19<sup>th</sup> century between the predominant tendencies of serious opera (*Musikdrama*, *drame lyrique*, melodrama) and burlesque opera (*opéra bouffe*, operetta);
- he succeeded not only in adapting, but also in developing in his own way the conception of grand opera, and especially the historical opera of Meyerbeer (*Vanda*, *Dimitrij*), including one of its later variants – *opéra féerie* (*Armida*) – for the creation of tragic opera;
- he enriched fairytale opera as one of the important genres of operatic development in the post-Wagner era, giving it unique moments of material and expression (*The Devil and Kate*) and greater depth with a degree of seriousness corresponding to symbolist drama (*Rusalka*) and turning it into yet another genre typical of Czech national opera;
- from the standpoint of the symphonic handling of the opera orchestra, he merged opera with self-contained numbers with the basic principle of Wagnerian music drama, combining the expression of the sound of the voice in abbreviated melody with orchestral commentary of characteristic motifs, and he contributed thereby to the development of opera of the latter half of the 19<sup>th</sup> century, characterized by a relaxation and internationalization of operatic genres through his own individual, unified synthesis, starting with his first attempts in his early operas, continuing past the milestone of *Dimitrij*, and climaxing with *Rusalka*.