

The Promoting of Smetana's Operas in Hamburg from 1881 to 1897

Kateřina Viktorová

Abstract: It was through the opera *The Two Widows* that Smetana's operatic works were introduced to Germany's stages during the 1881/1882 theatrical season at the Hamburger Stadttheater. After 1882, none of Smetana's operas appeared on stage in Hamburg for a long time. That did not change until with the arrival of Gustav Mahler, who was engaged in 1891 by the managing director Pollini as the first Kapellmeister; Mahler remained in that position until 1897. From 1894 to 1896, Hamburg witnessed something like a little Smetana opera festival, when Mahler conducted four of the composer's works: *The Bartered Bride*, *The Two Widows*, *The Kiss*, and *Dalibor*. The study is based upon research of sources from Hamburg, examining playbills, statistics on operatic productions, the full texts of period reviews, and the correspondence of the parties involved, and it deals in detail with the circumstances of the performing of Smetana's operas on Hamburg's theatrical stage.

Key words: Bedřich Smetana, Hamburger Stadttheater, *Dv vdovy*, *The Two Widows*, *Prodan nevsta*, *The Bartered Bride*, *Hubika*, *The Kiss*, *Dalibor*, Gustav Mahler, Bernhard Pollini

In my study, I have set myself the goal of dealing in detail with the circumstances of the performances of Smetana's operas in Hamburg in the years 1881–1882 and 1894–1897. On the basis of the study of theatre playbills, which are preserved in compendia for each season in the theatre collection of the Carl von Ossietzky State and University Library in Hamburg, I have been able to record the exact numbers of repeat performances and their casts.¹ I devoted my

This work was financially supported by the Ministry of Culture of the Czech Republic (DKRVO 2024–2028/22.I.c, National Museum, 00023272). The author wishes to thank everyone who has assisted her with her work: the project supervisor Milan Pospšil; translators of reviews from the German period press Petra Kulovn and Lukáš Motyka; Lucie Votrubicov for transcribing German manuscripts; the following institutions for making sources and literature available: Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Universitätsbibliothek – Universität der Knste Berlin, Bibliothek und Archiv der Gustav Mahler Vereinigung (Hamburg), Internationale Gustav Mahler Gesellschaft (Wien), Nrodní archiv (NA, collection of the National Theatre Archive), the National Museum – Czech Museum of Music – Bedřich Smetana Museum (hereinafter NM-MBS); I also wish to thank Ivana Rentsch, Sabine Siemon, Claudia Zenck, and the Staatsoper Hamburg for valuable advice and information.

1) *Sammelbände (1881/1882, 1894–1897) der Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters*, in: *Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky* (hereinafter *Sammelbände der Theaterzettel*). Other sources on the Stadttheater in Hamburg include commemorative publications and

attention to comparing repertoire and opera production statistics at the Municipal Theatre in Hamburg (Hamburger Stadttheater) and to reviews in the German period press, which can be accessed partially online and partially on microfilm at the State Archives of the Free and Hanseatic City of Hamburg.² Other important sources of information include a two-volume publication on the history of the Hamburg opera³ and almanacs for the years 1891 through 1898 with members of the theatrical ensemble for individual years.⁴

Unfortunately, no documents have been preserved in the archives of the Hamburg State Opera from the period of Bernhard Pollini's tenure at the Municipal Theatre in Hamburg because the holdings there were destroyed during the Second World War. Pollini, who rented the Municipal Theatre, viewed it as his property, so he kept many documents at home. The list of Pollini's estate in the collection of the Hamburg theatre does not mention any relevant documents.⁵ We have been helped with learning about Gustav Mahler's Hamburg period by many editions of his correspondence and by the recollections of his contemporaries, such as the autobiography, series of diaries, and magazine articles by Mahler's friend, the composer Josef Bohuslav Foerster.⁶

The beginnings of the reception of Smetana in Germany

During Smetana's lifetime and after his death until 1892,⁷ his works were seldom played abroad. His works appearing on the concert stage were primarily the *First String Quartet* "Z mho ivota"

yearbooks written for the anniversary of the Hamburg theatre: CHEVALLEY, Heinrich: *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*, Hamburg 1927 (hereinafter CHEVALLEY); *275 Jahre Hamburgische Oper*, Festschrift herausgegeben von der Intendanz der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg o.J.; *300 Jahre Oper in Hamburg 1678–1978*, herausgegeben von Hamburger Staatsoper, Museum für Hamburgische Geschichte und Vereins- und Westbank, Hamburg 1977.

2) The period press has largely been digitised at the portal *Hamburger Zeitungen Digital* (www.zeitungen.sub.uni-hamburg.de), which belongs under the Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, and on the platform *Europeana* (www.europeana.eu). Periodicals on microfilm are available at the Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, where I also studied the collection of newspaper clippings *Hamburger Stadttheater*, shelf mark A 531; *Bernhard Pollini*, shelf mark A 765; and *Gustav Mahler*, shelf mark A 762. I also did searches in the online catalogue *Kalliope* (www.kalliope-verbund.info), which compiles and provides access to archival documents and manuscripts from estates and publishers' archives.

3) WENZEL, Joachim E.: *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978 / Ergänzungen zur Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978* [2 vols.], Waisenhaus, Braunschweig 1978–1980 (hereinafter WENZEL).

4) *Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch* (Bnde 1891–1898), herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1891–1898. Information about singers: EISENBERG, Ludwig: *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903.

5) Nachlasverzeichnis von Bernhard Pollini, in: *Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg*.

6) –ter [FOERSTER, Josef Bohuslav]: *Feuilleton. Smetanova "Prodan nevsta" v Hamburku*, *Nrodní listy*, vol. 34, 23 Jan. 1894, no. 22, p. 1 (hereinafter FOERSTER 1894); FOERSTER, Josef Bohuslav: *Z mch vztpomnek na Gustava Mahlera*, Smetana 1, 1911, pp. 264–266, 300–301. (Partial reprint: *Stl ivota*, B. M. Klika, Praha 1920, pp. 124–134); FOERSTER, Josef Bohuslav: *Gustav Mahler in Hamburg*, Prager Presse, 2 Apr. 1922 – 2 Jul. 1922; FOERSTER, Josef Bohuslav: *Smetana a Mahler*, in: *Zpisnk hudebnkv*, Státní nakladatelstv, Praha 1929, pp. 129–131, also in: *Poutník v Hamburku*, Sfinx Bohumil Janda, Praha 1939, pp. 46–49 (hereinafter FOERSTER 1939), also in: *Poutník v cizin*, Orbis, Praha 1947, pp. 42–44.

7) The year 1892 saw a breakthrough for the reception of Smetana abroad. Smetana's operas *Prodan nevsta* (The Bartered Bride) and *Dalibor* earned great international recognition thanks to the guest appearance of Prague's National Theatre at the International Exhibition of Music and Theatre in Vienna (performed in Czech). Those two operas then appeared on stages in Germany in relatively quick succession: *Dalibor* in late

(“From My Life”), which enjoyed success in Weimar and Hamburg in 1880⁸ and a year later in Magdeburg,⁹ then the *Piano Trio in G minor*,¹⁰ which was published in Hamburg in 1880,¹¹ certain symphonic poems from the cycle *Má vlast* (My Country, especially *Vltava* – The Moldau), and the overture to *Prodaná nevěsta* (The Bartered Bride).¹² Although Germany's Smetana literature dates back to 1895, when Bronislav Wellek's writings were published,¹³ various reports on Smetana's works were carried in German periodicals during his lifetime. At first, these concerned performances of his operas in Prague (in the latter half of the 1870s), then later on, reports were published in connection with performances of the works mentioned above in Germany.

In reaction to the premiere of *Hubička* (The Kiss) on 7 November 1876, a Leipzig reporter called Smetana both the most important and the most interesting figure among Czech composers. According to him, “[...] *he is characterised by a nobility and wealth of invention, dramatic verve, and above all an amiable graciousness. Of course, his chief importance rests in that he was the first to write truly national Czech music. While other Czech composers, besides pursuing their own national element, are going down the well-worn paths of Italian models, Meyerbeer, and Grand Opera, even following Wagner in some cases, Smetana has achieved absolute independence. With him, the national aspect is nothing foreign, fashionable, or artificial; instead, it is the basis and condition for his creative work. He has fully absorbed the national character of his people, the pure, sincere cheerfulness that differentiates the Czechs from their more sentimental Slavic brethren, and the current gushing forth in clarity and fullness from this spring contains a wealth of truly national and characteristic musical ideas.*”¹⁴ A Viennese newspaper list called the music of *The Kiss* charming and transparent,

1893 in Berlin and in 1894 in Munich, *The Bartered Bride* in 1893 in Berlin, Dresden, and Leipzig and then in 1894 in Hamburg and Munich.

8) PROCHÁZKA, Ludevít: *Z Hamburku*, Dalibor, vol. 2, 1 Dec. 1880, no. 34, pp. 269–270.

9) LÖWENBACH, Jan: *Bedřich Smetana a Dr. Ludevít Procházka. Vzájemná korespondence*, Umělecká beseda, Praha 1914, p. 117 (hereinafter LÖWENBACH).

10) Procházka performed the *Piano Trio in G minor* with the violinist Otakar Kopecký and the cellist Albert Gowa at his second household concert on 11 Apr. 1880 in the presence of important figures of Hamburg's musical and cultural life. See Dalibor, vol. 2, 20 Apr. 1880, no. 12, p. 94.

11) For details, see the mutual correspondence of Smetana and the publisher Hugo Pohle (February 1880 – February 1881); see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, pp. 106–114. After Smetana's death, Pohle began negotiations over the publication of Smetana's works with the composer's son-in-law Josef Schwarz as the representative of the heirs. See the correspondence in the Collection of Music-Related Manuscripts and Prints (NM-MBS, shelf mark W 9/2–9/6).

12) MACHAČ, Josef: *Bedřich Smetana a cizina*, published by Bohd. Melichar, Hradec Králové 1910. Because my research focused on the foreign reception of Smetana's operatic works, in this study I do not cover in more detail the performing and reception of his chamber music and symphonic works.

13) WELLEK, Bronislav: *Friedrich Smetana*, Sonderabdruck aus der Österreichisch-Ungarische Revue, XVII. Bd., Heft 1–6, 1894–1895, Verlag von H. Dominicus, Prag 1895 (hereinafter WELLEK). After that, it was not until 1924 that a German-language monograph about Smetana was published, which attempted with the use of many original source materials to introduce the Czech composer, who was still unknown to many people. See RYCHNOVSKY, Ernst: *Smetana*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart – Berlin, 1924.

14) “[...] zeichnet er sich durch Noblesse und Reichthum der Erfindung, dramatische Verve und liebenswürdige Grazie vor Allem aus. Seine Hauptbedeutung besteht aber darin, dass er der Erste eine eigentlich national-czechische Musik geschrieben hat. Während die anderen czechischen Componisten sich, neben dem eigentlich nationalen Element, auf den ausgefahrenen Geleisen der italienischen Vorbilder, Meyerbeer's und

thrilling listeners with its nation's rhythms and melodies. Smetana is said to treat solo voices with nonchalance. His music's centre of gravity is in the orchestra, which, however, does not have the same role as in Wagner. While always backing up the singing, the orchestral accompaniment remains highly varied.¹⁵ A Berlin newspaper referred to Smetana as a pupil of Liszt and a follower of Wagner, opining that his latest comic opera *Tajemství* (The Secret) exhibits the composer's genius in the most radiant light.¹⁶ The 100th performance of *The Bartered Bride* at Prague's National Theatre on 5 May 1882 received many mentions in the German press. It was only after the production of *Dv vdovy* (The Two Widows) in Hamburg (1881) that Smetana began receiving keener interest in Germany.

Circumstances of the first performance of *The Two Widows* on a German stage

Smetana's operatic works were introduced to the German stage during the 1881/1882 season at the Municipal Theatre in Hamburg¹⁷ through the opera *The Two Widows* and thanks to two men: Ludevít Prochzka¹⁸ and Bernhard Pollini.¹⁹ Procházka was a great proponent of Smetana's music. He was working in Hamburg from 1879, where he followed his wife, the soprano Marta Prochzkov, who had been engaged at the Municipal Theatre in 1878. At the turn of the 1870s and '80s, Smetana, with Procházka's support, resumed more concerted efforts to get his works

der Grossen Oper, zum Theil auch Wagner's bewegen, hat er sich eine volle Selbständigkeit errungen. Das nationale Moment ist bei ihm kein angepasstes, anempfundenes, gemachtes, sondern es ist die Basis und die Bedingung seines Schaffens. Er hat den nationalen Charakterzug seines Volkes, eine reine, offene Heiterkeit, die die Czechen vor ihnen mehr sentimentalen Stammesbrudern auszeichnet, voll in sich aufgenommen, und aus diesem Born sprudelt hell und voll ein reicher Quell echt nationaler Melodien und musikalischer Charakterzüge." E. W.: *Prag*, Musikalisches Wochenblatt, vol. 7, Leipzig, 15 Dec. 1876, no. 53, p. 726.

15) C. v. E.: *Prager Musik- und Theaterzustnde 1876. I*, Illustriertes Musik- und Theater Journal, vol. 2, Wien, 31 Jan. 1877, no. 17, pp. 412–415.

16) [?]: *Prag*, Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, vol. 5, Berlin, 4 Oct. 1878, no. 40, p. 337. The following year in the same periodical, a biographical sketch appeared: *Friedrich Smetana. Eine biografische Skizze. Von J. S. Debrnov*, Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, vol. 6, Berlin, 18 Apr. 1879, no. 16, pp. 125–127.

17) In Germany's musical life, the Municipal Theatre in Hamburg (established in 1811) held a position of extraordinary importance, and its artistic activities made it competitive with the Court Opera in Berlin and with the opera house in Leipzig. The theatre building, erected on Dammthorstrasse in 1827, experienced its heyday in the era of the composers Albert Lortzing, Carl Maria von Weber, and Heinrich Marschner. From 1871 to 1873, the theatre underwent major renovations, making it more spacious and imposing. The renovations served both the need to make the theatre more attractive to perspective renters and the desire to foster a wealth of cultural life in Hamburg. The theatre was turned over to the ownership of a municipal theatre company, beginning its period of greatest glory. In 1891, it underwent significant technical modernisation. It was the site, for example, of the German premieres of Verdi's *Otello* (1888) and of Tchaikovsky's *Eugene Onegin* (1892).

18) Ludevít Procházka (1837–1888) was a pianist (pupil of B. Smetana), composer, and journalist. He was working in Hamburg and from 1881 in Dresden. In Hamburg, he led the Tonknstlerverein, taught at the conservatoire, established his own music institute, and collaborated with the theatre.

19) Bernhard Pollini (real name Baruch Pohl, 1838–1897) was a German impresario. Trained as a merchant, he later turned his attention to the theatre, and in 1857 he became an opera singer. After successful activities in Italian opera in Moscow and Saint Petersburg, in 1874 he took over the management of the Municipal Theatre in Hamburg, where he served until his death. In 1889 he married the soprano Bianca Bianchi (1858–1947), who sang first at the court operas in Vienna and Munich, then in Hamburg after her marriage. In 1895, management of the theatre was taken over by Pollini's colleagues, stage director Franz Bittung and managing director Max Bachur.

performed abroad.²⁰ At that time, he entered into negotiations with German publishers²¹ as well as with the theatre in Hamburg. The opera he chose for the Hamburg stage was *The Two Widows* because of its “national and cosmopolitan character”.²² Procházka immediately approached the managing director Pollini, the conductor Josef Sucher, and the stage director Wilhelm Hock.²³ Meanwhile, Smetana entrusted the translating of the text into German and the copying of the score to his friend Josef Srb-Debrnov. At the end of September 1880, the score and piano-vocal score with the text in Czech and German were sent to Hamburg.²⁴

The negotiations over performing the opera dragged on for a very long time.²⁵ In the end, for the rights of performance and publication of the opera *The Two Widows*,²⁶ the managing director Pollini paid Smetana 1,290 florins (a one-off fee of 1,000 florins for *The Two Widows* and another 1,000 florins payable in case of a sixth performance).²⁷ That term of the contract was not fulfilled, however. The opera was performed only four times, so the extra fee of 1,000 florins was not paid. For those performances in Hamburg (3) and Altona (1), Smetana received just 45 florins (i.e., half of the 6% royalties, which were divided with Pollini).²⁸ The contract was signed on 26 January 1881.²⁹

During the negotiations, Smetana clashed with Pollini's strong, unyielding personality. Pollini, one of the most important opera executives of the day, was above all a businessman who emphasised the commercialisation of theatre. He arrived in Hamburg in 1874, when he leased the Municipal Theatre, which had been renovated, but which did not appear to be an artistically attractive undertaking at the time. He used his experience and his prior earnings from Saint Petersburg and Moscow and ended the theatre's deficits. This clearly proved his business acumen, so two years after having

20) Smetana to Procházka, letter dated 23 Dec. 1879, Jabkenice; see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, pp. 31–33. Also see MOJŽÍŠOVÁ, Olga – POSPÍŠIL, Milan – VOJTĚŠKOVÁ, Jana – KROUPA, Jiří K.: *Bedřich Smetana. Korespondence / Correspondence III 1875–1879*, Národní muzeum – KLP, Praha 2023, pp. 616–617.

21) The *Piano Trio in G minor* was published by Hugo Pohle in Hamburg (1880), and orchestral numbers and the overture from *The Two Widows* in an arrangement for piano four-hands and the Polka from the Finale to Act II in score, orchestral parts, and a piano two-hands arrangement were published by Bote & Bock in Berlin (1882). See Dalibor, vol. 4, 10 Apr. 1882, no. 11, p. 87. The piano-vocal score of the whole opera, the publication of which was under discussion from 1881 within the context of preparations for the opera's Hamburg premiere, was not issued until 1893.

22) Smetana to Procházka, letter dated 19 Apr. 1880, Praha, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, p. 37.

23) Procházka to Smetana, letter dated 2 May 1880, Hamburg, see *ibid.*, pp. 38–41; and Procházka to Smetana, letter dated 6 Nov. 1880, Hamburg, see *ibid.*, pp. 50–51.

24) Smetana to Procházka, letter dated 26 Sept. 1880, Jabkenice, see *ibid.*, pp. 48–49.

25) See the correspondence between Smetana and Bernhard Pollini (NM-MBS S 217/281, 530, 793–800). They also discussed the rights to *The Bartered Bride* and *The Kiss*.

26) Smetana was not satisfied with the condition of the outright sale of ownership. Cf. Smetana to Procházka, letter dated 20. Dec. 1880, Jabkenice, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, pp. 54–55.

27) See *ibid.*, pp. 114–116; WELLEK, op. cit. in footnote no. 13, p. 53, and MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Die finanzielle Lage Bedřich Smetanas im Lichte der Quellen*, *Musicologica Olomucensia* 27, 2018, p. 26 (hereinafter MOJŽÍŠOVÁ 2018).

28) See MOJŽÍŠOVÁ 2018, op. cit. in footnote no. 27, pp. 30–31 (footnote no. 61); also, for the correspondence between Smetana and Procházka, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, and drafts of two letters from Procházka to Pollini dated 19 and 25 Jan. 1881 (kept with the estate of L. Procházka at NM-MBS, not processed).

29) See LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, pp. 114–116.

assumed that position, he was also entrusted with the directorship of the Municipal Theatre in Altona (Altonaer Stadttheater; established as a competing theatre in 1873).³⁰ Pollini continued to expand his theatrical empire, with the successive additions of the Thalia theatre and the Volkstheater. Thus, Pollini’s nickname became “Mono-pollini.”³¹ He was at the helm of Hamburg’s municipal theatre for 23 years, nearly until his death in 1897. During that period, he transformed it into the most respected theatrical stage in Germany. He succeeded at greatly increasing the number of subscribers and at realising performances with the participation of important contemporary composers (including Puccini and Tchaikovsky), which became musical events for the whole city.³² He promoted the cult of vocal stars,³³ but on the other hand, he neglected action and the visual elements of stagecraft.

The opera *The Two Widows* was Smetana’s first to be performed on a German stage. The premiere took place during Smetana’s lifetime on 28 December 1881 at the Municipal Theatre in Hamburg.³⁴ The music of the opera was rehearsed by the Kapellmeister Josef Sucher with the following cast:³⁵

- Alfred, Vicomte von Chateaubleu (Ladislav Podhjsk) – Joseph Wolff
- Charlotte D’Alvardois, his sister, the widow (Karolína) – Minna Peschka-Leutner
- Blanche von Chateaubleu, his bride, the widow of his elder brother (Aneřka) – Rosa Sucher
- Grognard, gamekeeper to the Countess D’Alvardois (Mummlal) – Rudolf Freny
- Minette, chambermaid (Lidunka) – Adele Kolb
- François, Alfred’s stableman (Tonik) – Wilhelm Sedlmayer

Further performances took place on 6 and 9 January 1882 at the Municipal Theatre in Hamburg, then on 2 February 1882 at the second stage of the theatrical company, the



Playbill of the premiere of *The Two Widows*, 28 Dec. 1881 /

Cedule premiéry *Dvou vdov*, 28. 12. 1881
Sammelband (1881/1882) der Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters, in: Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky

30) Pollini also convinced the Hamburg senate to lower the rent, to pay a subsidy to the theatre, and to pay him a fee. See CHEVALLEY, op. cit. in footnote no. 1. Concerning B. Pollini, also see POHLE, Hugo: *B. Pollini, Eine Beleuchtungsprobe u. kulturhistorische Skizze*, Hamburg 1896 and FRNKEL, Ludvig: *Pollini, Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 53, Leipzig 1907.

31) See WENZEL, op. cit. in footnote no. 3, p. 73.

32) SCHABBING, Bernd: *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg*, Musicologica Berolinensia, Bd. 9, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2002 (hereinafter SCHABBING).

33) Amongst them were Max Alvary, Wilhelm Birrenkoven, Heinrich Btel, Franz Diener, Katharina Klafsky, Anna von Mildenburg, Ernestine Schumann-Heink, and Rosa Sucher.

34) Smetana did not attend the premiere despite having been invited by both Procházka and Pollini.

35) See the playbill for the premiere, *Sammelband der Theaterzettel 1881/1882*, op. cit. in footnote no. 1. Because the opera was performed in an arrangement with the names of all of the characters changed, I have given Smetana’s original names in parentheses.

Municipal Theatre in Altona. Two performances in Altona of *The Two Widows* scheduled for 7 and 17 January were cancelled. On 7 January 1882, it was replaced by the opera *L'Éclair* (The Lightning Flash) by Jacques Fromental Halévy (1835), and on 17 January 1882, the substitute was the opera *Das Nachtlager in Granada* (Night Camp in Granada) by Conradin Kreutzer (1834). The same information appears on the theatre playbills with substitute titles for both dates: “Because of the sudden illness of Mrs Peschka-Leutner, today's scheduled performance of ‘The Two Widows’ will not take place.”³⁶ In all, the opera was played four times.

The form taken by *The Two Widows* in Hamburg was drastically changed by Roderich Fels.³⁷ That version did not appear in print, and we are informed about the form that it took by the reviews of the critics, by Smetana's correspondence,³⁸ and also in part by a piano-vocal score on which Smetana had been collaborating, although ultimately it was not published in Berlin until nine years after Smetana's death. Fels made far-reaching changes to the work's action and structure without the composer's consent. He moved the action from the present to the latter third of the 18th century and from the milieu of Bohemia to the French castle Alvardois in Provence. From the two acts, he created three by splitting the second act into two parts. Act I ended with the quartet “Malá ty šelmičko”, the Act I finale (“Mumlal, aj, tu Vás máme”) had its text altered and was moved to Scene 6 of Act II (Mumlal with Anežka) as the end of Act II, then Act III began with the terzetto of Lidunka, Toník, and Mumlal (“Co to, holka...”).³⁹ The characters' names were also changed: Ladislav Podhájský – Alfred, Vicomt von Chateaubleu, Karolina – Charlotte D'Alvardois, Anežka – Blanche von Chateaubleu, Mumlal – Grogard, Lidunka – Minette, and Toník – François.

Smetana did not learn about the revision *The Two Widows* until after the premiere.⁴⁰ He also learned that Pollini had resold the publishing rights to the music publisher Bote & Bock. During negotiations over publication of the piano-vocal score, Smetana rejected Fels's changes and other requested revisions. He was displeased that *The Two Widows* had been turned into a farce, that the music was unimportant to them, and that “one is supposed to take the delicate, elegant subject matter and kick it into a shape where pranks, jokes, and humorous scenes are intended to entertain the public!”⁴¹ He protested against such a “rampage” in his work.⁴² He objected in particular to the change of location (France) and period (Rococo). His music is

36) “Wegen plötzlicher Erkrankung der Frau Peschka-Leutner kann die für heute angezeigte Vorstellung ‘Zwei Wittwen’ nicht gegeben werden.”

37) Roderich Fels (real name Siegfried Rosenfeld, 1844–1883), a native of Brno, was an Austrian actor, dramaturge, dramatist, and librettist. He wrote librettos for two operas by Heinrich Hofmann, *Aennchen von Tharau* (1878) and *Wilhelm von Oranien* (1882), and also for Carl Grammann's opera *Das Andreasfest* (1882).

38) Excerpts from German reviews after the premiere appeared in the journal *Dalibor*, vol. 4, 1882. For the correspondence and the full reviews of the critics, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, pp. 116–130.

39) *Ibid*, p. 73 (footnote no. 84).

40) Procházka to Smetana, letter dated 31 Dec. 1881, Dresden, see *ibid*, pp. 72–75.

41) Smetana to Procházka, letter dated 21 Feb. 1882, Jabkenice, see *ibid*, p. 81. Also see TEIGE, Karel: *Přispěvky k životopisu a umělecké činnosti mistra Bedřicha Smetany. II. Dopisy Smetanovy*, Nakl. Fr. A. Urbánek, Praha 1896, pp. 122–126 (hereinafter TEIGE).

42) Smetana to Srb, letter dated 22 Feb. 1882, Jabkenice, see BALTHASAR, Vladimír: *Bedřich Smetana. Část II. Dopisy B. Smetany na J. Srba-Debrnova*, Mojmír Urbánek, Praha 1924, p. 193.

“purely Czech”⁴³ and cannot be transferred to anywhere other than the milieu of Bohemia. He summed up his comments as follows: “Changes to the opera may be made if the character and sequence of numbers are not thereby disrupted; I forbid the composing of new music or different endings to numbers for effect. I am indifferent to the division into two or three acts.”⁴⁴ Procházka defended some of the changes, saying that “Aneřzka’s Act II aria lacks an ending that is lively and brilliant enough, and it is the same with Act III because the action is weak and drags a bit.”⁴⁵

Fels’s adaptation changed over time. The action was moved back to Bohemia, and the characters got new names: Ladislav Podhjsk – Heinrich, Karolína – Carla, Aneřzka – Vilma, Mumlal – Peter, Lidunka – Minka, and Tonk – Jean. In reaction to Smetana’s disenchantment and on the basis of his comments, Procházka invited Smetana to visit him in Dresden so they could attempt to reach agreement in person over the changes the publisher was requesting.⁴⁶ The outcome of their meeting was that Smetana composed two extra musical numbers: an Act I terzetto for Clara, Vilma, and Peter for the purpose of concluding the scene of the widows and the gamekeeper with a musical number, and a new second part of Vilma’s aria, which had originally been gloomy, but was now hopeful.⁴⁷ However, Smetana refused to comply with another request for him to compose extra music for a couplet for Jean (Tonk) because of the frivolity of the text.⁴⁸ Procházka then attempted to promote the performing of another Smetana opera, *The Bartered Bride*, at his new place of employment, Dresden. He approached the local Kapellmeister Ernst von Schuch about it and Otilie Malybrok-Stieler about translating the libretto into German,⁴⁹ but negotiations with the Dresden theatre stalled, and in the end, there was no performance.⁵⁰

Smetana’s *Two Widows* enjoyed a very successful premiere,⁵¹ which should have earned the opera a lasting place in the repertoire and opened the door to other theatrical stages in Germany.⁵² Reviews in the press pointed out “[...] so much grace, originality, such a quantity

43) Smetana to Procházka, letter dated 21 Feb. 1882, Jabkenice, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, p. 82; also see TEIGE, op. cit. in footnote no. 41, p. 124.

44) Smetana to Procházka, letter dated 21 Feb. 1882, Jabkenice, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, p. 83; also TEIGE, op. cit. in footnote no. 41, p. 126.

45) Procházka to Smetana, letter dated 31 Dec. 1881, Dresden, see LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, p. 73.

46) Procházka to Smetana, letter dated 21 Aug. 1882, Dresden, see *ibid.*, p. 86.

47) Procházka to Smetana, letter dated 29 Aug. 1882, Dresden, see *ibid.*, pp. 88–90.

48) J. Zubaty’s piano-vocal score (revised by Smetana) with this second adaptation was published without identification of the librettist or of the arranger by the publisher Bote & Bock in Berlin in 1893; the libretto was published separately, *ibid.* (s. a.).

49) Otilie Malybrok-Stieler (her real surname was Kleinschrod, 1836–1913) was a German poet and translator. For example, she translated folk songs and art poetry by K. H. Mcha, J. Neruda, and especially J. Zeyer. She also translated Procházka’s collections *Slovansk nrodn npvy* (*Slawische Volksweisen*, 1882) and *Nrod hlasy* (*Vlkerstimmen*, 1884).

50) Procházka to Malybrok, 2 Feb. 1883, Dresden (NM-MBS, shelf mark W 24/6).

51) Concerning the opera’s performance on 28 Dec. 1881, Smetana received a telegram with the news: “Witwen, bedeutender Erfolg, gratuliere Pollini, Hartman, Dresden.” / “Widows, significant success, congratulations Pollini, Hartman, Dresden.” This pleased him and encouraged his hopes that his works would make a breakthrough abroad after all. (NM-MBS S 217/797).

52) [?]: *Hamburg*, *Der Klavier-Lehrer*. Musik-paedagogische Zeitschrift, vol. 5, Berlin, 15 Jan. 1882, no. 2, p. 21. Unfortunately, this assumption was not fulfilled. *The Two Widows* returned to the Hamburg stage after 13 long years.

*of surprising and captivating beauty that the listeners follows it all with pleasure and must be amazed by the wealth of this comic talent, entirely free of empty phrases and trivialities.*⁵³ Smetana's music is said to "breathe the air of Auber".⁵⁴ The critic Ludwig Hartmann found *The Two Widows* to be comparable to Halévy's opera *L'Éclair*⁵⁵ and Auber's *Le Domino noir*,⁵⁶ and although he found in the work some apparent influences from Schumann and from Wagner's opera *Die Meistersinger von Nürnberg*, overall he viewed the opera as being entirely independent and at a high level of quality thanks to its outstanding orchestration.⁵⁷ "[...] *in the course of the three acts, there are plentiful occurrences of the lovely melodies and sharp, spicy rhythms that are, it would seem, typical of the Slavic nations. Not infrequently, mixed into the charming inventiveness is a Slavic folk element, which impresses with its originality and reaches its climax in the final polka.*"⁵⁸ For Ludwig Meinardus, however, the opera lacked "[...] *national character of musical expression. Although it seems Smetana has attempted it.*"⁵⁹ As far as the musical numbers are concerned, Carl Armbrust singled out the overture and describes Charlotte's first scene, in which the character "[...] *expresses her light-hearted outlook on life in an enchanting setting with incredibly lovely accompaniment. The following scene of the two ladies with Grognard climaxes with a magnificent terzetto, in which one must admire the subtle musical characterisation of the three characters. [...] The climax of the act and of the whole opera is the scene when Blanche reveals her own feelings.*"⁶⁰

53) "[...] so viel Grazie, so reichliche Originalität, eine solche Menge überraschender und hinreissender Schönheiten, dass der Hörer seine Beobachtungen mit Genuss und Behagen anstellt und erstaunt ist, eine komische Ader so ergibig und vollständig frei von Plattheiten und Trivialitäten fließen zu sehen." s-r.: *Hamburg, Musikalisches Wochenblatt*, vol. 13, Leipzig, 5 Jan. 1882, no. 2, p. 20.

54) "sie athmet Auber'schen Geist" [?]: [no title], *Signale für die musikalische Welt*, vol. 40, Leipzig, 1882, no. 1, p. 8. The French composer Daniel François Esprit Auber (1782–1871), having written grand operas like *La muette de Portici* (1828), *Gustave III, ou Le bal masqué* (1833), and *Lestocq, ou L'intrigue et l'amour* (1834), returned to comic operas with more lyrical subject matter, such as *Haydée, ou Le secret* (1847) and *Le premier jour de bonheur* (1868).

55) *L'Éclair*, a three-act comic opera by Jacques Fromental Halévy (1799–1862) with a libretto by Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges and François Antoine Eugène de Planard was premiered in 1835 at the Opéra-Comique in Paris.

56) *Le Domino noir*, a three-act comic opera by Daniel Esprit Auber with a libretto by Eugène Scribe, was premiered in 1837 at the Opéra-Comique in Paris.

57) L. H. [HARTMANN, Ludwig]: *Hamburg*, 29. Dezember, *Dresdner Nachrichten*, vol. 26, 31 Dec. 1881, no. 365, p. 3 (hereinafter HARTMANN).

58) "[...] im Lauf der drei Akte eine Fülle reizender Melodien und eine scharfe pikante Rhythmik, wie sie den slavischen Nationen eigen zu sein pflegt. Nicht selten mischt sich in die allerliebste Erfindung etwas slavisch-volksthümliches, das ganz originell berührt und seinen Höhepunkt in einem überaus fein kombinierten Polkafinaltanz erreicht." See HARTMANN, op. cit. in footnote no. 57, p. 3.

59) "[...] das ist zunächst die volksthümliche Charakteristik des musikalischen Ausdrucks. Es scheint, Smetana habe dieselbe gleichwohl angestrebt." MEINARDUS, Ludwig: *Stadt-Theater. Mittwoch, den 28. Dezember*, *Hamburgischer Correspondent*, Morgen-Ausgabe, vol. 151, 30 Dec. 1881, no. 361, p. 2 (hereinafter MEINARDUS).

60) "[...] sie Ihre leichte Lebensanschauung ausspricht, ist reizend von einer ungemein graziösen Begleitung umspielt. Die nächste Szene zwischen den Damen und Grognard gipfelt in einem prachtvollen Terzett, in welchem man die feine musikalische Charakterisierung der verschiedenen Personen bewundern muss. [...] Der Höhepunkt des Aktes wie der Oper ist dann wohl die Szene, in der Blanche allein ihre Empfindungen ausspricht." Because the relevant issue of the periodical (ARMBRUST, Carl F.: *Stadttheater*, *Hamburger Fremden-Blatt*,

According to the following harsher review, Smetana showed “[...] *that he is closely following the best masters and that he is refraining from the frivolous Czech fiddling of former times [...]. He is correctly aware that Czech national music cannot provide the basis for higher, more spiritual forms, he relies upon the foundations of German music everywhere, and also in this opera, in which it is only the choruses and a few jovial situations that are lent an air of local ethnic colour, and what we have in such cases are cheerful, skilfully written passages, and that would be something that one could only praise were the original Czech text to have been preserved, which set the action in Bohemian territory and in Czech society. [...] From this sketch, one can clearly judge that there is a discrepancy between the text and the music.*”⁶¹ The opinion about Fels’s adaptation justified Smetana’s concerns mentioned above: “*Roderich Fels, who has maintained only the basic outlines and main characters of the original story, but has tried to expand and enliven the action, and who has also largely achieved that goal, has created a story that is livelier and more entertaining, but that has assumed the character of an operetta and often departs too remotely from the sentimental character of the original, and from that it follows naturally that the new words, chosen arbitrarily and without any understanding of the music whatsoever, are entirely discordant with the notes Smetana has written.*”⁶² According to Emil Krause, changing the setting from Bohemia to French territory necessarily led to a discrepancy between the Czech ethnic flavour of the music and the French characters of the story, which one finds in the choruses where French villagers are singing Slavic melodies and rhythms.⁶³

The musical performance received favourable reviews. According to August Riccius, the conductor Sucher succeeded at elaborating the music’s comical points to match the dramatic ones.⁶⁴ It was the performers who had the lion’s share of responsibility for the performance having received such tempestuous applause. The music critic Meinardus wrote:

vol. 53, 30 Dec. 1881, no. 304) is available neither at the Carl von Ossietzky State and University Library in Hamburg nor elsewhere, my quote is based on LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, p. 119.

61) “[...] dass er den besten Meistern eifrig nachgestrebt und sich streng von der früheren leichtfertigen böhmischen Musikmacherei zurückgehalten hat [...]. In der richtigen Erkenntniss, dass die national-czechische Musik keine Grundlagen für höhere, durchgeistigte Formenbildungen geben könne, stellte er sich auf deutsche Basis, überall und auch in dieser Oper, wo er nur den Chören und einigen heiteren Situationen heimische Klänge unterlegte, und in solchen Fällen mit Glück und Geschick, das man freilich nur dann preisen darf, wenn die ursprüngliche Textunterlage bleibt, die in czechischer Sprache geschrieben ihre Handlung offenbar in czechisches Gebiet und in deren Gesellschaft versetzt. [...] Die Disharmonie zwischen Buch und Musik lässt sich aus dieser Skizze wohl erkennen.” AFRIS: *Hamburger Brief*, Musikwelt. Musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker, vol. 2, Berlin, 21 Jan. 1882, no. 4, p. 40 (hereinafter AFRIS).

62) “Roderich Fels beauftragt, welcher nur die Grundzüge und die Hauptgestalten des Buches beibehält, die Handlung aber zu erweitern und zu beleben versuchte und dieses Ziel auch leidlich erreichte; er schuf eine regere und amüsantere Handlung, die aber von dem Fehler des Übergreifens in das Operettenhafte nicht freizusprechen ist und sich oft sehr weit von dem sentimentalen Grundzuge des Originals entfernt, mit der natürlichen Folge, dass die willkürlich und ohne Musikverständnis erfundenen neuen Worte in vollständiger Disharmonie zu Smetana’s Noten stehen.” See AFRIS, op. cit. in footnote no. 61, p. 40.

63) KRAUSE, Emil: *Zwei Novitäten des Hamburger Stadt-Theater*, Musikalisches Centralblatt, vol. 2, Leipzig, 26 Jan. 1882, no. 4, p. 35.

64) [RICCIUS, August F.]: *Zwei Witwen, komische Oper in drei Akten nach dem Böhmischem von Roderich Fels, Musik von Friedrich Smetana*, *Hamburger Nachrichten*. Abend-Ausgabe, vol. 33, 29 Dec. 1881, no. 308, p. [1]. (In LÖWENBACH, op. cit. in footnote no. 9, the incorrect date of 30 Dec. 1881 is given.)

"Mrs Peschka-Leutner⁶⁵ showed a kind sense of humour that was very touching, among other things, in the trial scene. Mrs Sucher⁶⁶ portrayed Blanche's calm, suffering nature, her gentle mockery, and her occasional passionate outbursts with inimitable grace through both her singing and her acting. [...] Grognard's aria, which warns 'spouses blinded [by love]' (familiar from Figaro's aria) against women's caprices, could have been omitted along with some other passages, although it was very humorous, and Mr Freny⁶⁷ sang it very disarmingly."⁶⁸ Hartmann rated the stage direction by Hock and the orchestra under Sucher's leadership as ambitious and purposeful, worthy of the Hamburg stage.⁶⁹

Premieres of the Municipal Theatre in Hamburg in the season 1881/1882⁷⁰

1881/1882	Composer/Title	Number of performances
25 Oct.	Halévy / <i>Der Blitz</i>	11
1 Nov.	Röder / <i>Vera</i>	3
28 Dec.	Smetana / <i>Zwei Witwen</i>	4
5 Jan.	Reinthalder / <i>Das Käthchen von Heilbronn</i>	10
5 Feb. (first performance)	Hofmann / <i>Wilhelm von Oranien</i>	2
11 March	Saint-Saëns / <i>Simson und Delila</i>	4
1 May	Hagen / <i>Zwei Komponisten oder Ein Schäferspiel in Versailles</i>	1

Mahler – Pollini

After 1882, none of Smetana's operas appeared in the repertoire of the Hamburg opera for a long time. That did not change until the arrival of Gustav Mahler (1860–1911), who was hired as the theatre's first Kapellmeister in 1891 and remained in that position until 1897. Hamburg was his last stop on the way from his studies to Vienna, with engagements along the way in Bad Hall (1880), Laibach (now Ljubljana, 1880–1881), Olomouc (1883), Kassel (1883–1885), Prague (1885–1886), Leipzig (1886–1888), and Budapest (1888–1891) until he rose to the position of director of the Court Opera in Vienna (1897–1907).

⁶⁵ Minna Peschka-Leutner (1839–1890) was a coloratura soprano who sang in Hamburg from 1876 to 1883.

⁶⁶ Rosa Sucher (1849–1927) was one of the leading opera singers in Leipzig. She excelled in Wagnerian roles. In 1879, she and her husband Josef Sucher were engaged at the Municipal Theatre in Hamburg, and from 1888 she worked in Berlin.

⁶⁷ Rudolf Freny (1825–1893) was a basso-buffo who began his professional career in 1849 in the chorus at the Court Opera in Vienna. He also worked in Prague (1855–1858) and Dresden (until 1868), then he was engaged by Pollini in Hamburg, where he remained until 1891. His prominent roles included Leporello, Figaro, and Beckmesser.

⁶⁸ "Frau Peschka-Leutner entwickelte einen liebenswürdigen Humor, der u. A. in der Gerichtszene sehr anmuthend berührte. Das gehaltene, leidende Wesen der Blanche, ihr feiner Spott, ihre vereinzelt leidenschaftlicheren Aufwallungen brachte Frau Sucher unnachahmlich in Gesang und Spiel zum Ausdruck. [...] Die Arie des Grognard, welche die 'bethörten Ehemänner' (wie die bekannte Arie des Figaro) vor der weiblichen Laune warnt, könnte recht wohl – wie andere Sätze – fehlen, obwohl sie von trefflichem Humor getragen und von Herrn Freny sehr drollig gesungen ward." See MEINARDUS, op. cit. in footnote no. 59, p. 2.

⁶⁹ See HARTMANN, op. cit. in footnote no. 57, p. 3.

⁷⁰ See the playbill for the premiere in *Sammelband der Theaterzettel 1881/1882*, op. cit. in footnote no. 1.

Hamburg's wealth of concert and theatrical activity demanded a strong personality as the conductor for the municipal theatre, especially after the departure of Hans von Blow. That is what Pollini found in the 1890s in the person of Gustav Mahler.⁷¹ Per season, normally lasting from September until May, Pollini presented 14 premieres: seven new works and seven new productions. Accommodating the frantic pace at Pollini's theatre put an enormous workload on Mahler, encompassing countless rehearsals and more than 100 evening performances conducted per season.⁷² Mahler had an outstanding staff of professionals at his disposal, and he further developed his personnel. The stars of the vocal ensemble were the tenors Birrenkoven and Gruning, the baritone Demuth, the dramatic soprano Mildenburg, the alto Schumann-Heink, the soprano Foersterov-Lautererov, and the bass Vilm Heř. The orchestra was often being overworked, however, and Mahler protested against this.

The singers were at the centre of Pollini's attention, and everything else was merely incidental.⁷³ The stage direction for an opera prioritised the optimum positioning of the singers on stage.⁷⁴ Mahler, to the contrary, emphasised the interaction of all elements of an operatic performance. As the managing director, Pollini had greater decision-making authority, while Mahler's influence was mainly over the staffing of the orchestra and the rehearsing of operatic works. In the end, the tempestuous relationship between the restrained Pollini and the impulsive Mahler ended when they parted ways a few months before Pollini's death. The results of Pollini's 23 years at the helm of Hamburg's theatrical stage had been full houses and large profits. He had a knack for discovering vocal talents and the courage to present new or unknown works.⁷⁵ Some called him the saviour of the Municipal Theatre and a blessing for Hamburg's cultural life,⁷⁶ while others saw him as one of the great destroyers of the arts.⁷⁷ For Mahler, his years in Hamburg meant a period of artistic development upon which he built his later success in Vienna.

Whilst working in Hamburg, Mahler mainly conducted operas by Wagner, Mozart, and Beethoven. Also among the operas he frequently conducted were *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber and *Hänsel und Gretel* by Engelbert Humperdinck. In addition, he presented four operas by Smetana on the Hamburg stage: *The Bartered Bride*, *The Two Widows*, *The Kiss*, and *Dalibor*. Mahler had developed a relationship with Smetana's operas during his time in Prague in the mid-1880s while engaged at the Royal German Territorial

71) Pollini had already approached Mahler in 1886. See Mahler to Friedrich Lohr, letter dated 25 Dec. 1886, in BLAUKOPF, Herta: *Gustav Mahler Briefe*, Paul Zsolnay Verlag, Wien – Hamburg 1982, p. 59.

72) The busiest season was 1894/1895 with 277 performances, 142 of them conducted by Gustav Mahler. See WENZEL, op. cit. in footnote no. 3, p. 79.

73) Money was saved where possible; the same sets and costumes were often used for several different productions. For example, sets from the opera *The Magic Flute* were used for the opera *The Queen of Sheba*. See PFOHL, Ferdinand: *Aus Gustav Mahlers Hamburger Zeit*, *Die Musikwelt* 1, 1920/1921, pp. 11–14.

74) The chief stage director Franz Bittong was in charge of the production. Mahler often disagreed with him on artistic matters.

75) Contemporary works were especially popular in the 1890s.

76) KRAUSE, Emil: *Der Hamburger Staat und das Hamburger Stadttheater*, in: *Intendanz des Stadttheaters* (Hrsg.), *Hundertjahrfeiern Hamburger Stadttheater*, Hamburg – Leipzig – Stuttgart 1927, p. 117.

77) WEINGARTEN, Felix: *Lebenserinnerungen*, Wien – Leipzig 1923, p. 419.

Theatre (1885/1886).⁷⁸ This is documented in his own words written at the turn of June and July 1886 from Prague to the director of the theatre in Leipzig, Max Staegemann: *“Incidentally, I have been to the Czech National Theatre several times and heard some things by Smetana, Glinka, and Dvořák etc., and I must admit that especially the first of them seems very noteworthy to me. Although his operas will never be able to become part of the repertoire in Germany, it would at the least be worth the effort to present such an original and distinctive musician to an educated public like one finds in Leipzig.”*⁷⁹ Mahler's close ties to Czech opera continued during his tenure in Vienna.⁸⁰

Overview of operas most frequently conducted by Gustav Mahler at the municipal theatres in Hamburg and Altona (1891–1897)⁸¹

	Autor	Opera	Number of performances Stadttheater Hamburg	Number of performances Stadttheater Altona	Total
1	Wagner	<i>Tannhäuser</i>	66	-	66
2	Humperdinck	<i>Hänsel und Gretel</i>	37	15	52
3	Beethoven	<i>Fidelio</i>	31	10	41
4	Smetana	<i>Die verkaufte Braut</i>	27	10	37
5	Wagner	<i>Die Walküre</i>	33	-	33
6	Weber	<i>Der Freischütz</i>	24	10	34
7	Wagner	<i>Siegfried</i>	30	-	30
8	Wagner	<i>Die Meistersinger</i>	32	-	32
9	Mozart	<i>Die Zauberflöte</i>	22	7	29
10	Mozart	<i>Don Giovanni</i>	26	2	28

Smetana's operas during Mahler's Hamburg era and press reviews

The Bartered Bride

“This three-act work, a comic opera, is characterised by a graceful naturalness that we find only with Mozart, Boieldieu, Gerold⁸² [sic!], and other older masters. There is none of Wagner's

78) In the 1885/1886 season, *The Kiss*, *Libuše*, and *The Bartered Bride* were played on the stage of the National Theatre (see www.archiv.narodni-divadlo.cz).

79) “Übrigens war ich hier einige Male im böhmischen Nationaltheater und habe mir manches von Smetana, Glinka und Dworzak usw. angehört, und muß gestehen, daß mir besonders ersterer sehr bemerkenswert scheint. Wenn seine Opern in Deutschland auch nie Repertoire werden können, so wäre es doch immerhin der Mühe wert, einem gebildeten Publikum, wie das Leipziger ist, einen so durchaus originellen und ursprünglichen Musiker vorzuführen.” See WILLNAUER, Franz: *Gustav Mahler. Verehrter Herr College! Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten*, Zsolnay-Verlag, Wien 2010, p. 58.

80) Smetana's *Dalibor* was the first new opera that Mahler conducted as the new Kapellmeister of the Vienna Court Opera a few days before his official appointment as director. The premiere took place on 4 October 1897. See WILLNAUER, Franz: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien 1993, and BLAUKOPF, Kurt: *Gustav Mahler und die Tschechische Oper*, Österreichische Musikzeitung, vol. 34, 1979, no. 6, pp. 285–288.

81) See *Sammelbände der Theaterzettel 1891–1897*; see SCHABBING, op. cit. in footnote no. 32, p. 189; MARTNER, Knud: *Mahler im Opernhaus. Eine Bilanz seiner Bühnentätigkeit 1880–1910*, in: *Neue Mahleriana*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1997.

82) This refers to Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791–1833), a French composer, the author of 20 operas including *Zampa*, which was very popular in its day.

*tinkering with pedal points nor any of the wild, violent raging of the younger Italians; soulful, intimate melodies, as the soul of the people feels and perceives them, spring forth to us like the jingling of silver bells from a quiet forest clearing.*⁸³

Between 1894 and 1896, Hamburg witnessed something like a little Smetana opera festival, during which no less than four of the composer's works were performed. The first opera that Mahler decided to present to the Hamburg public was *The Bartered Bride*.⁸⁴ After Smetana's death, Pollini began negotiations over performances of the composer's operas with Smetana's son-in-law, Josef Schwarz, as the representative of the heirs.⁸⁵ During preparations for the premiere at the end of 1893, he also turned to the managing director of the National Theatre František A. Šubert with a question about the form of the ballet in the production of *The Bartered Bride* in Prague, and he asked Šubert whether he would provide him with records of the choreography created by Augustin Berger,⁸⁶ but Šubert did not have them at his disposal.⁸⁷ The premiere took place using a translation by Max Kalbeck on 17 January 1894 at the Municipal Theatre in Hamburg with the following cast:⁸⁸

Krušina, a peasant – Sigmund Szengery
Katinka, his wife (Ludmila) – Ernestine Schumann-Heink
Marie, their daughter (Mařenka) – Berta Foersterová-Lautererová
Mícha, a landowner – Josef Grohmann
Agnes, his wife (Háta) – Hedi Felden
Wenzel, their son – Fritz Weidmann
Hans, Mícha's son from his first marriage – Heinrich Bötzel
Kecal, marriage broker – Josef Arden
Springer, ringmaster of the travelling comedians – Ludwig Auspitz
Esmeralda, dancer – Josefine von Artner
Muff, comedian dressed as an Indian – Henry Meyer

The Bartered Bride was the only opera under Mahler's musical direction at the Municipal Theatre in Hamburg that was not staged by the chief stage director Franz Bittong.⁸⁹ The stage directing was done by the director of the Vienna Court Opera, Pollini's friend

83) "Das dreiaktige Werk – komische Oper – ist von einer so anmutigen Natürlichkeit, wie man sie nur bei einem Mozart, Boieldieu, Gerold und anderen älteren Meistern zu finden vermag. Da sind nicht jene orgelpunktischen Tüfteleien eines Wagner und nicht der wilde gewaltige Taumel der jüngeren Italiener; seelenvoll innige Melodien, wie sie die Volksseele fühlt und empfindet, quellen uns gleich klingenden Silberglöckchen aus stiller Waldheid' entgegen." –se.: *Hamburger Stadt-Theater*, Hamburger Echo, vol. 8, no. 17, vol. 8, 21 Jan. 1894, p. [2].

84) Mahler had known the opera since the days of his engagement in Prague in the mid-1880s.

85) See the correspondence in the Collection of Music-Related Manuscripts and Prints (NM-MBS, shelf mark W 10/21, W 11/28–29).

86) Pollini to Šubert, letter dated 26 Dec. 1893, Hamburg (NA, collection of the National Theatre Archive, shelf mark D 211/45).

87) Šubert to Pollini, letter dated 28 Dec. 1893, Praha (NA, collection of the National Theatre Archive, shelf mark D 190/162).

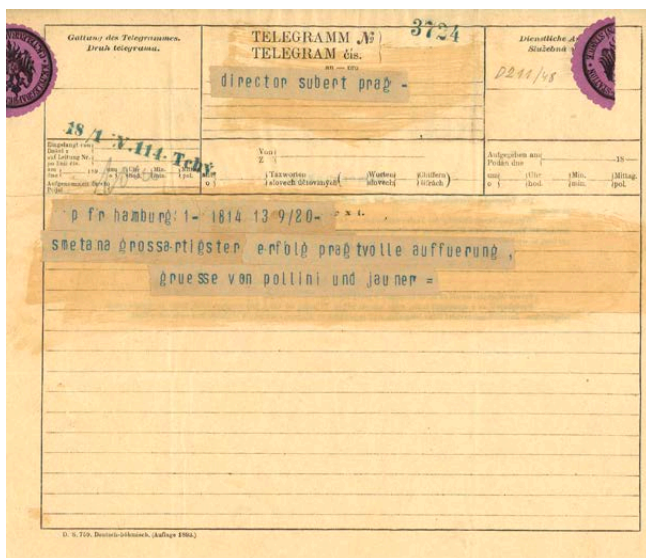
88) See the playbill for the premiere in *Sammelband der Theaterzettel* 1893/1894.

89) Franz Bittong (1842–1904), the chief stage director, came to Hamburg in 1876, initially to the theatre Thalia. Before that, he had been working in Mainz, Stettin, and Bremen. He strove for more realistic acting.

Franz von Jauner,⁹⁰ and the choreography was prepared by Alfred Oehlschläger. In the 1893/1894 season, there were 22 performances in total (15 at the Municipal Theatre in Hamburg and seven in Altona). At the Hamburg premiere, the role of Kecal was sung by Josef Arden, a guest artist from the Municipal Theatre in Bremen.⁹¹ The role of Mařenka was entrusted to the soprano Berta Foersterová-Lautererová.⁹²

The Bartered Bride was a success.⁹³ The critic Ferdinand Pfohl expressed wonderment over the fact that the opera was written

in 1866, when Meyerbeer's art of effects was at its zenith, and that at a time "of the most sensual operatic sophistication, flamboyance, empty pathos, and frivolous mockery of artistic ideals,"⁹⁴ a work had been created that was so naïve, simple, unpretentious, and natural. Of the musical numbers, he highlighted the Czech dances: the "thrilling" polka in the Act I finale and the "exuberant" furiant, which draw their inspiration directly from "Czech ethnic means of expression". He also singled out Kecal's aria "Znám jednu dívku, ta má dukáty" ("I know a girl who has ducats"), which he regarded as the opera's most distinctive musical



Telegram after the premiere of *The Bartered Bride*, 18 Jan. 1894 / Telegram po premiéře *Prodané nevěsty* 18. 1. 1894
Bernhard Pollini and Franz von Jauner to František A. Šubert / Bernhard Pollini a Franz von Jauner Františku A. Šubertovi
NA, collection of the Archive of the National Theatre, shelf mark D 211/48 / NA, fond Archiv Národního divadla, sign. D 211/48

90 Franz Jauner (1831–1900), and Austrian actor, made appearances in Hamburg and Dresden. From 1872 to 1878 he led the Carltheater in Vienna, and from 1875 he was the managing director of the Court Opera in Vienna.

91 Heinrich Wiegand appeared as Kecal at the first repeat performance, and Julius Grosser sang the part at later performances. Mathieu Lorent sang the part of Mícha at most of the repeat performances.

92 Berta Foersterová-Lautererová (1869–1936) was a Czech soprano, the first wife of the composer Josef Bohuslav Foerster. In 1893, Gustav Mahler engaged her at the Municipal Theatre in Hamburg, where she and her husband moved temporarily. After Mahler's departure for Vienna, in 1901 she became an ensemble member at the Court Opera in Vienna. In Hamburg, she sang the Smetana roles Mařenka, Anežka, and Vendulka, as well as Else (*Lohengrin*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), and Sieglinde (*Die Walküre*).

93 On 18 Jan. 1894 Pollini and Jauner sent F. A. Šubert a telegram: "smetana grossartigster erfolg prachtvolle auffuehrung, gruesse von pollini und jauner" / "Smetana greatest success, magnificent performance, greetings from Pollini and Jauner" (NA, collection of the National Theatre Archive, shelf mark D 211/48).

94 "[...] des sinnlichsten Opernraffinements, des Pompes, des hohlen Pathos und der frivolen Verhöhnung der Kunstideale einem Opernbuche [...]" PFOHL, Ferdinand: *Stadt-Theater. "Die verkaufte Braut"*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, vol. [46], 18 Jan. 1894, no. 14, p. [1] (hereinafter PFOHL 18 Jan. 1894).

number. According to Pfohl, the two chief attributes of the Czech musician are the clarinet and the violin. They give the instrumental sound of Smetana's orchestra its specifically Czech character, which is most apparent in livelier numbers.⁹⁵

To Josef Sittard, it is of psychological interest that Smetana, an advocate of the music of Berlioz, Liszt, and Wagner, wrote an opera with such "*fresh, touching melodies that penetrate to the heart, with the absence of any kind of exaggerated pathos*."⁹⁶ He compares the sound of the orchestra to Mozart's scores.⁹⁷ Concerning Kecal, a character who is "*compelling, clever, noisy, cunning, sometimes boisterously energetic, at other times as sweet as a flute*", the critic Pfohl noted that "*since the days of Lortzing*,⁹⁸ *such a perfect buffo type has not been seen in opera*."⁹⁹ Pfohl reviewed Heinrich Btel's vocal performance in the role of Jenik as not always sounding in tune, and he complained that his expression lacked liveliness. Berta Foersterov-Lautererovs Mařenka was very graceful and attractive, and her voice conveyed "*warmth and cordiality of tone*". In certain low passages, however, she was unable to restrain her vibrato. The sets were appropriate to the opera's character and were "*picturesque*".¹⁰⁰ Sittard devoted attention to Fritz Weidmann's performance in the role of Vašek, which demanded "*decent acting; any excess in the characterisation of that notorious stutterer would have ended up as a farcical caricature*."¹⁰¹ According to this review, Weidmann carried off his difficult task superbly and earned the repeated applause of the public especially because of his virtuosic handling of the difficult stuttering.¹⁰² Under Mahler's direction, the overture, which was compared with the overture to *The Magic Flute*, was performed according to Pfohl "*with electrifying rhythm and fiery elan*".¹⁰³ Carl Armbrust called *The Bartered Bride* the ideal comic opera with melodically, rhythmically, and harmonically interesting music, not lacking even scenes of "*deeply touching expression*."¹⁰⁴ Concerning Josef Arden's performance, Foerster

95) Ibid.

96) "[...] frischen, ruhrenden, zu Herzen bringenden Melodien denen jedes aufgebauschte Pathos fehlt [...]" SITTARD, Josef: *Feuilleton. Stadt-Theater*, Hamburgischer Correspondent, Mittags-Ausgabe, vol. 164, 18 Jan. 1894, no. 43, p. 5 (hereinafter SITTARD 18 Jan. 1894).

97) Ibid.

98) Albert Lortzing (1801–1851) was a German composer, conductor, actor, and singer who worked in Vienna, Leipzig, and Berlin. He wrote singspiels and comic operas. His operas are overflowing with couplets and lyrical arias with a wealth of heartfelt melodies and the composer's undisguised sympathy for characters from among the ordinary people. His operas that are still performed today are *Zar und Zimmerman* (1837), *Der Wildschutz* (1842), and *Undine* (1845). The burgomaster Van Bett in *Zar und Zimmerman* is one of the purest buffo characters and was the model for Smetana's Kecal.

99) "Seit Lortzing hatte man keinen ähnlich vollendeten Buffotypus mehr in der Oper gesehen." See PFOHL 18 Jan. 1894, op. cit. in footnote no. 94.

100) Ibid.

101) "[...] einen decenten Darsteller. Jedes Uebermaß in der Charakterisirung dieses senilen Stotterers führt zur Posse, zur Carricatur." See SITTARD 18 Jan. 1894, op. cit. in footnote no. 96.

102) Ibid.

103) "[...] mit elektrisirender Rhythmik und feurigem Schwung [...]" F. F. [PFOHL, Ferdinand]: *Stadt-Theater*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, vol. [46], 5 Sept. 1894, no. 209, p. [1] (hereinafter PFOHL 5 Sept. 1894).

104) ARMBRUST, Carl: *Feuilleton. Stadt-Theater*. ("*Die verkaufte Braut*"), Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung, vol. 66, 18 Jan. 1894, no. 15, p. [9].

said he had conveyed the striking Czech character Kecal "in the manner of Lortzing and Aubert" and had arbitrarily changed Smetana's music.¹⁰⁵

During Mahler's tenure in Hamburg, *The Bartered Bride* became a regular part of the repertoire. Upon having been engaged for the 1894/1895 season, the Czech bass Vilém Heš¹⁰⁶ took over the role of Kecal, having enchanted Vienna in that part two years earlier, when as still an ensemble member of Prague's National Theatre, he performed at the International Exhibition of Music and Drama, thereby opening himself the path to a worldwide career. He sang the part in Hamburg for the first time on 4 September 1894. "His Kecal was the most faithful portrait of that matchmaker, a true original, [...] and with his pleasant but sometimes slightly bitter sense of humour, he brought laughter to the hearts and souls of the public. The very strong Slavic accent with which this Kecal communicated with those around him corresponded well to the spirit of the role and lent a very characteristic feeling to his masterful acting."¹⁰⁷

In the critics' reviews, complaints appeared about the repeating of musical numbers during performances, a practice said to be appropriate at concerts, but not in the context of a staged performance. From 1896, *The Bartered Bride* was also played under the baton of other conductors: Karl Pohlig, William Eichel, and Carl Gille. From 1894 until Mahler's departure from Hamburg in 1897, 44 performances were given in total. Conductors and stage directors from all over Germany came to the premiere to familiarise themselves with the work, so the Hamburg production became the model for a quite a number of large German theatres that subsequently presented *The Bartered Bride* on their stages.

The Two Widows

The very next season, Mahler performed two Smetana operas: *The Two Widows* and *The Kiss*. Pollini again turned to Šubert in the autumn of 1894, this time asking to borrow a Czech piano-vocal score of *The Two Widows*.¹⁰⁸ As I mentioned above, since the first Hamburg



Vilém Heš (1860–1908)

Photograph, Jan Mulač, Prague, 1890s / Fotografie, Jan Mulač, Praha, 90. léta 19. století

NM-ČMH-MBS inv. no. / inv. č. 4449

105) See FOERSTER 1894, op. cit. in footnote no. 6.

106) Vilém Heš (1860–1908) was a Czech bass. He left the National Theatre in Prague for the Municipal Theatre in Hamburg, and in 1896 he became a soloist at the Court Theatre in Vienna.

107) "Sein Kezal war das getreueste Conterfei des Heirathsvermittlers, ein Original, [...] und mit seiner Fülle von köstlichem, gelegentlich etwas herben Humor, dem Zuschauer Herz und Seel zum Lachen zwang. Schon der eigentliche stark slavische Accent, mit dem dieser Kezal seiner Umgebung sich verständlich machte, stimmte unvergleichlich mit dem Geiste der Rolle überein und gab ihrer übrigens meisterhaften schauspielerischen Ausgestaltung ein sehr charakteristisches Colorit." See PFOHL 5 Sept. 1894, op. cit. in footnote no. 103.

108) Pollini to Šubert, letter dated 9 Oct. 1894 (NA, collection of the National Theatre Archive, shelf mark D 211/47).

performance in 1881, the German form of the opera had undergone development. The premiere “in a new arrangement”, in which the action was transferred to the first third of the 19th century at Rosenberg Castle in Bohemia and with the characters again given new names, took place on 15 November 1894 at the Municipal Theatre in Hamburg with the following cast (listed on the playbill without the names of the author of the arrangement or of the translator):¹⁰⁹

Heinrich, Baron von Budov (Ladislav Podhjsk) – Heinrich Btel

Carla, Countess von Rosenberg, his sister, a widow (Karolína) – Josefine von Artner

Vilma von Budov, his bride, widow of his older brother (Aneřka) – Berta Foersterov-Lautererov

Peter, gamekeeper in the service of the Countess von Rosenberg (Mumml) – Vilm Heř

Minka, chambermaid in the service of the Countess von Rosenberg (Lidka) – Sophie Traubmann

Jean, Heinrich’s stableman (Tonk) – Fritz Weidmann

In total, there were three performances, all in November 1894. In the reviews, the opinion was repeated that *The Two Widows* does not achieve the level of quality of *The Bartered Bride*. Sharp criticism was directed mainly at the libretto, which the critic Rudolf Philipp called “*musty salon poetry and less-than-genuine humour*”.¹¹⁰ He regarded the text as “*entirely conventional and obviously theatrical*”, and the stereotypical characters were familiar to him from many other dramatic works. The reviewer found the work to lack genuine comedy; according to him, it was all “*far-fetched*”, and he suggested cutting “*meaningless*” action to reduce the opera from three acts down to one. He perceived Smetana’s music as “*aristocratically gracious, clear, and melodic*”, but seldom original.¹¹¹

Carl Armbrust also weighed in on the need for cuts. According to him, Vilma’s solo scene was too long, and the “*heartbreaking outpouring of the widow’s wailing*” was tiring and weakened the effectiveness of the concluding Allegro. The opera struck him as rather “*old fashioned*”, and it reminded him of “*Halévy’s ‘Eclair,’ Mozart’s ‘Cosi fan tutte,’ or Lortzing’s ‘Wildschutz.*” That evaluation, however, did not apply at all to the music itself: “*bubbling, sparkling, it has a youthfulness of expression and retains its nobility, only once approaching the burlesque, namely in the servant scene at the beginning of Act III.*”¹¹² Here, Armbrust compared

109) For the playbill for the premiere, see *Sammelband der Theaterzettel 1894/1895*.

110) “[...] abgestandenen Salonlyrik und wenig echtem Humor [...]” R. Ph. [PHILIPP, Rudolf]: *Theater und Musik. Zwei Wittwen*, General-Anzeiger, I. Beilage, vol. [7], 17 Nov. 1894, no. 270, p. [5] (hereinafter PHILIPP 17 Nov. 1894).

111) Ibid.

112) “[...] stets sprudelnd, prickelnd, von tiefer Junnigkeit des Gefühls und vornehm bleibt und nur einmal das Burleske streift, nämlich in der Dienstbotenszene zu Beginn des dritten Actes.” ARMBRUST, Carl: *Stadt-Theater. (“Zwei Wittwen”)*, Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung, vol. 66, 16 Nov. 1894, no. 270, pp. [5–6] (hereinafter ARMBRUST 16 Nov. 1894).

Smetana with “*that master of folk humour Heinrich Marschner*,¹¹³ whose lively folk scenes in ‘*The Vampire*’ and ‘*Hans Heiling*’ might have served as a model for the Czech master [...]”¹¹⁴

According to Philipp, outstanding among the musical numbers was Carla’s aria (“*Samostatně vládnú já*” – “I shall rule independently”) from Act I. On the other hand, in the duet of Vilma and Heinrich and in Vilma’s aria, he said Smetana “*was unable to take flight creatively*”.¹¹⁵ For the reviewer Josef Sittard, the work’s melodic invention became weaker with each act. He criticised the composer for suddenly breaking up the melodic line by switching over to the spoken word. From a musical perspective, according to him, Smetana thrills when he is moving in the territory of folk music, but he fails wherever he tries to show himself to be a dramatist. Sittard regarded the wonderfully constructed finale of Act II to be one of the opera’s best musical numbers. To him, Act III was an “*arid stepp*”, where Smetana had no idea what to do even in the case of the humorous scene with Peter, Jean, and Minka.¹¹⁶

Ferdinand Pfohl regarded the overture “*as a weak piece*”, but found the atmosphere of the forest portrayed by the winds to be unique: “[...] while the basses float mystically on a low E, the graceful sound of a little fugato is heard: when the viola raises its muted voice, you really think you hear the bubbling of a forest spring losing itself in the moss.”¹¹⁷ Armbrust rated the performance of Josefina Artner¹¹⁸ guardedly: “*That was no countess, but rather a playful chambermaid who put the stamp of operetta on even the most delicate and most charming musical numbers*.”¹¹⁹ He also considered the idea of whether the production would have benefitted from exchanging roles between Artner and Traubmann, who sang Minka. He held Vilém Heš’s performance as Peter in very high regard.¹²⁰

The Kiss

“[Smetana’s] best operatic work ‘*The Kiss*’ is so unified, poetic – just its lullaby alone is worth a dozen modern scores – those are all undiscovered treasures for us. Floating on the surface is the

113) Heinrich Marschner (1795–1861) was a German composer of the early Romantic era. He is regarded as one of the most important German opera composers of the period between C. M. von Weber and R. Wagner.

114) “Hier ist Smetana direct dem Meister des Volkshumors, Heinrich Marschner, vergleichbar, dessen lebensvoll sprudelnde Volksscenen im ‘Vampyr’ und ‘Hans Heiling’ dem böhmischen Meister zum Vorbild gedient haben mögen [...]” See ARMBRUST 16 Nov. 1894, op. cit. in footnote no. 112.

115) See PHILIPP 17 Nov. 1894, op. cit. in footnote no. 110.

116) SITTARD, J: *Stadt-Theater*, Hamburgischer Correspondent, Mittags-Ausgabe, vol. 164, 16 Nov. 1894, no. 810, pp. 5–6.

117) “[...] während die Bässe auf ihrem tiefen E mystisch dahinsammen, wie reizvoll wirkt das kleine Fugato: wenn die Viola ihre gedämpfte Stimme erhebt, dann meint man wahrhaftig das Murmeln eines im Moos sucht dahinsickernden Waldquelle zu hören.” F. Pf. [PFOHL, Ferdinand]: *Stadt-Theater*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, vol. [46], 16 Nov. 1894, no. 271, p. [1].

118) Josefina von Artner (1869–1932) was an Austro-German soprano and a native of Prague. She made her debut in 1885 in Leipzig, then she worked at the Court Theatre in Vienna and at the Municipal Theatre in Hamburg.

119) “Das war keine Gräfin, das war ein Kammerkätzchen, das selbst die feinsten graciösesten musicalischen Nummern zum Operettengenre stempelte.” See ARMBRUST 16 Nov. 1894, op. cit. in footnote no. 112.

120) Ibid.

seaweed of so much that is inwardly untrue caught in the fishing nets of men of all nations, and resting on the bottom are the hidden pearls of Cornelius and corals of Smetana."¹²¹

According to Foerster, among all of Smetana's operas, *The Kiss* interested Mahler the most. He compared the masterfully constructed first act to Act I of Wagner's opera *Die Walküre*. He had a great appreciation for the smugglers' scene and for Barče's "Song of the Lark."¹²² *The Kiss* was given its premiere in Ludwig Hartmann's translation¹²³ on 20 February 1895 at the Municipal Theatre in Hamburg with the following cast:¹²⁴

Fedor Zarkow, a peasant (Paloucký) – Vilém Heš
Marinka, his daughter (Vendulka) – Berta Foersterová-Lautererová
Hanno, a young widower (Lukáš) – Wilhelm Grüning
Januš, Hanno's brother-in-law (Tomeš) – Wilhelm Dörwald
Brigita, Marinka's relative (Martinka) – Ernestine Schumann-Heink
Klára (Clara), servant of Zarkow (Barče) – Josefine von Artner
Steffan, leader of the smugglers (Matouš) – Mathieu Lorent

The Kiss was played only in the 1894/1895 season for a total of six performances. The reviewer Rudolf Philipp did not regard the opera's love theme "*brimming with naivety*" as something bad, but he found its unfolding to be "*clumsy*" and suitable for a one-act opera, and not for a work in two acts. According to him, the music contains interesting elements, but as a whole it lacks "*convincingness and a captivating allure*"; in *The Kiss*, "*Smetana's genius shines with only a dull lustre*".¹²⁵ From among the musical numbers, Carl Armbrust singled out Marinka's lullaby and Clara's "Song of the Lark" for praise, and he described the forest duet between Hanno and Januš as masterful. The music made "*a refreshing and highly stimulating impression, making up for the lack of action*".¹²⁶ For Ferdinand Pfohl, Smetana's music had a "*Slavic character*" that lent it a tenderness and a gentle mood, the merriment of which is tinged with melancholy that can "*grow to the point of sentimentality, but that nonetheless pervades the work like a perfume with a fragrance that is sometimes stronger,*

121) "[Smetanas] bestes Opernwerk, der so einheitliche, ganz in Poesie getauchte 'Kuß', dessen Wiegenlied allein ein Dutzend moderner Partituren aufwiegt – Alles das sind ungehobene Schätze für uns. An der Oberfläche schwimmen der Tang so vielen innerlich Unwahren, das Seegras der Netzler aller Nationen und auf dem Boden ruhen die Perlen eines Cornelius, die Korallen Smetana." H. Ch.: *Feuilleton. Stadt-Theater* ("Die verkaufte Braut"), Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung, vol. 72, 30 May 1900, no. 124, zweite Beilage, p. [9].

122) See FOERSTER 1939, op. cit. in footnote no. 6, p. 49.

123) Ludwig Hartmann (1836–1910) was a German composer and music critic and a pupil of Franz Liszt. An advocate of Richard Wagner's operas and a proponent of Smetana's works, he met Smetana in August 1882 in person. He translated the librettos of *The Kiss* and *Libuše* into German.

124) For the playbill for the premiere, see *Sammelband der Theaterzettel 1894/1895*.

125) "[...] der Genius Smetana's leuchtet nur in mattem Glanze [...]" PHILIPP, Rudolf: *Theater und Musik*. "Der Kuß", General-Anzeiger, vol. [8], 22 Feb. 1895, no. 45, p. [3].

126) "[...] erquickend und im hohen Grade anregend und entschädigt für die mangelnde Handlung [...]" ARMBRUST, Carl: *Feuilleton. Stadt-Theater*. ("Der Kuß"), Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Ausgabe, vol. 67, 22 Feb. 1895, no. 44, zweite Beilage, p. [9].

sometimes weaker.”¹²⁷ The smugglers' scene in Act II captivated listeners “with its colourfulness – bassoons and basses playing pizzicato – and the gripping, realistic power of its depiction.”¹²⁸ Pfohl compared it to the smugglers' scene from Bizet's *Carmen*.¹²⁹

According to Pfohl, Berta Foersterová-Lautererová had problems in the high register in the role of Marinka. He said he would have wished for her to sing the high notes “freely and with more stable intonation”. Vilém Heš gave a masterful portrayal of the father Zarkow. Also giving wonderful performances were Wilhelm Grüning as Hanno and Wilhelm Dörwald in the role of Januš. Ernestine Schumann-Heink¹³⁰ infused the part of the old woman, an herb-gathering smuggler, with powerful individuality. He called Josefina Artner's performance in the role of Clara as “brilliant”.¹³¹

Dalibor

Smetana's heirs granted the director Pollini the performance rights to *Dalibor* for a ten-year period. The contract applied to German theatres under the following conditions: for performance rights at theatres that were under his administration, the director Pollini paid 4% of gross revenue including a share of subscriptions; 66% (as royalties or fees) went to the heirs, with 33% remaining to the director Pollini.¹³² The opera in a translation by Max Kalbeck¹³³ was premiered on 11 February 1896 at the Municipal Theatre in Hamburg with the following cast:¹³⁴

Vladislav, King of Bohemia – Wilhelm Dörwald
Dalibor – Wilhelm Birrenkoven
Budivoj, commander of the guard – Wilhelm Vilmar
Chief judge – Mathieu Lorent
Beneš, jailor – Vilém Heš
Vítek, Dalibor's emissary – Georg Ungar
Milada, sister of the murdered burgrave – Anna von Mildenburg
Jitka, village maiden on Dalibor's estate – Josefine von Artner
Zdeněk's ghost – Laura Genée

In total, four performances were given, all in February 1896. According to Josef Sittard, Smetana's work is most distinctive where it draws from “the well of Czech folk melodies”.

127) “[...] bis zur Sentimentalität heranreift, aber dennoch sich wie ein bald stärker bald schwächer duftendes Parfum durch des Werk hinzieht.” PFOHL, Ferdinand: *Stadt-Theater. Zum ersten Male: “Der Kuß”*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, vol. [47], 21 Feb. 1895, no. 45, p. [1] (hereinafter PFOHL 21 Feb. 1895).

128) “[...] durch ihr Colorit – Fagotte und Pizzikati der Bässe – und durch die packende realistische Kraft ihrer Schilderung [...]” Ibid.

129) Ibid.

130) Ernestine Schumann-Heink (1861–1936) was an Austrian alto and a native of Prague. In 1883 she was engaged at the Municipal Theatre in Hamburg, where she worked until 1897. Her key roles included Carmen and Ortrud (*Lohengrin*).

131) See PFOHL 21 Feb. 1895, op. cit. in footnote no. 127.

132) Contract dated 27 January 1887, Praha (NM-MBS A 239).

133) Max Kalbeck (1850–1921) was a German writer, critic, and translator. He became one of the most influential critics in Austria. He translated Smetana's operas *The Bartered Bride* and *Dalibor* into German.

134) For the playbill for the premiere, see *Sammelband der Theaterzettel 1895/1896*, op. cit. in footnote no. 1.

In *Dalibor*, Smetana wanted to see whether he could also hold his own as a dramatist, but according to Stittard, he did not succeed, and it was the libretto that stood in his way. From a musical perspective, however, Stittard found scenes in the opera that “dazzle with their musical beauty, resounding with notes that must cause every heart to tremble, and the orchestra literally sings, so that we listen to it with delight.”¹³⁵ Rudolf Philipp was highly critical of Josef Wenzig’s libretto in the translation by Kalbeck, calling it “a far too weak, powerless and juiceless piece of hackwork – a mixture of sugar water – romance, and puppet tragedy.”¹³⁶ Everything struck him as being too theatrical, lacking a real foundation of healthy drama. “Even Act II, which strikingly resembles the prison scene in *Fidelio*, lacks anything dramatically gripping. [...] The protracted A flat major duet of the two lovers is strongly reminiscent of trite French lyrical numbers in *A flat major* and *D flat major*. The conclusion comes across as downright boring [...]”¹³⁷ Reviewers wrote that the work’s beauty was marred by the lack of big choral scenes (apart from Act I) that would have offered contrast between the musical numbers.

Sittard saw the sixth scene of Act II as the highpoint of the opera: “*Dalibor* lies in a dark dungeon, sleeping. In a dream, his friend Zdeněk appears playing the violin. The cello plays a simple, wistful melody, then the solo violin joins in along with harp arpeggios, a mysterious string tremolo, and rising and falling flute passages; it is a scene of touching beauty.”¹³⁸ However,



Wilhelm Birrenkoven (1865–1955)
Der Humorist, vol. / roč. 15, Wien 20. 2. 1895,
 no. / č. 6, p. / s. 1

135) “Dalibor enthält Scenen, die in ihrer musikalischen Schönheit uns blenden, er schlägt Töne an, die jedes Herz rhren müssen und das Orchester singt, daß wir mit Entzücken ihm lauschen.” J. S. [SITTARD, Josef]: *Feuilleton. Stadt-Theater. Zum 1. Male: Dalibor*, Hamburgischer Correspondent, Mittags-Ausgabe, vol. 166, 12 Feb. 1896, no. 107, p. 5 (hereinafter SITTARD 12 Feb. 1896).

136) “[...] ein gar zu schwächliches Kraft- und Saftloses Machwerk – eine Melange von Zuckerwasser – Romantik und Puppen-Tragik!” PHILIPP, Rudolf: *Theater und Musik. Hamburger Stadt-Theater. Zum ersten Male: Dalibor*, General-Anzeiger, vol. [8], 13 Feb. 1896, no. 37, p. [3].

137) “Selbst dem zweiten Akt bei seiner auffallenden Aehnlichkeit mit der Gefngnisszene in *Fidelio* fehlt das dramatisch Packende. [...] Das langgezogenen As-dur-Duett der beiden Liebenden erinnert stark an die abgestandenen französische As- und Des-Dur-Lyrik. Der Schluß wirkt geradezu langweilig [...]” Ibid.

138) “Dalibor liegt im finsternen Kerker. Er schläft. Im Traum erscheint ihm sein Freund Zdenko, auf der Geige spielend. Im Cello erklingt eine klagend-sehnschtige Melodie, die Solo-Violine stimmt mit ein, dazu die

the following duet between Dalibor and Milada lacked “*passionate climaxes*”. Likewise, in the dungeon scene he felt an absence of “*real dramatic power*”.¹³⁹ Carl Armbrust compared the march to which the king enters the stage to the brief procession of the Gibichungs from Wagner’s *Götterdämmerung*. In the flow of Smetana’s music, he recognised the practices of Wagner’s middle period.¹⁴⁰ Ferdinand Pfohl described the ceremonial march from the same passage as “*a combination of magnificence and grandiose seriousness*”. This number could easily have been penned by Richard Wagner and, according to him, would be appropriate for coronations and ceremonial events. In his review, Pfohl drew attention to the omission of the final scene showing the fall of Dalibor, who kills himself when the guards attempt to recapture him. In the performance, however, his end was only hinted at: “*in the midst of the gently lingering B major chords of the death scene, the leader of the guards appears, puts his hand on Dalibor’s shoulder, and points back towards the place of execution... Dalibor understands him and rises without resistance. The curtain falls. It would be interesting to find out whether Smetana’s original ending¹⁴¹ might make a greater dramatic effect.*”¹⁴² Pfohl doubted whether a German public would find a more intimate attachment to an opera, the main hero of which is a figure from Czech history.¹⁴³

In the reviews, the performance of Willi Birrenkoven¹⁴⁴ as Dalibor received special mention; for the role, his voice was “*made to order; his beautiful and tender voice and the soulfulness of his delivery often elicited enthusiastic applause from the public.*”¹⁴⁵ Anna von Mildenburg¹⁴⁶ was also impressive as Milada, showcasing the beauty of her voice in the role. Sittard, however, pointed out that the singer was only in control of her voice when singing forte, although the role of Milada also required “*the capturing of subtler turns of thought*”. According to him, her voice sometimes sounded too coarse, and it did not carry in the

Arpeggien der Harfe, das geheimnisvolle Tremolo der Streicher und die auf- und abgleitenden Gänge der Flöten: es ist eine Scene von berührender Schönheit.” See SITTARD 12 Feb. 1896, op. cit. in footnote no. 135.

139) Ibid.

140) ARMBRUST, Carl: *Feuilleton. Stadt-Theater* (“Dalibor”), *Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung*, vol. 68, 13 Feb. 1896, no. 37, p. [5] (hereinafter ARMBRUST 13. 2. 1896).

141) Milada is fatally shot and dies in Dalibor’s embrace, then Dalibor stabs himself. In the Hamburg production, that last scene was cut, and the opera ended with Milada’s death.

142) “[...] mitten in den zart verklingenden H-dur-Accorden der Sterbeszene erscheint der Anführer der Wache, der auf die Schulter Dalibors seine Hand legt und nach rückwärts deutet, auf den Richtplatz... Dalibor versteht ihn und erhebt sich willenlos. Der Vorhang fällt. Es wäre doch erst noch zu untersuchen, ob nicht der undeutliche, von Smetana gewünschte Schluß die größere dramatische Wirkung erzielt.” PFOHL, Ferdinand: *Stadt-Theater. Zum ersten Male: “Dalibor”*, *Hamburger Nachrichten*, Abend-Ausgabe, vol. [48], 12 Feb. 1896, no. 36, p. [1].

143) Ibid.

144) Wilhelm Birrenkoven (1865–1955) was an important German tenor and stage director. In 1893 he was engaged by Pollini at the Municipal Theatre in Hamburg, where he made his debut in 1893 as Walther von Stolzing in *Die Meistersinger von Nürnberg*. Birrenkoven remained at Hamburg’s Municipal Theatre until 1912.

145) “[...] wie geschaffen ist; die schöne und weiche Stimme und der beseelte Vortrag rissen des Öfteren das Publicum zu begeistertem Beifall hin [...]” SITTARD 12 Feb. 1896, op. cit. in footnote no. 135.

146) Anna von Mildenburg (1872–1947) was an important Austrian soprano. She was a protegee of Gustav Mahler when they were working together in Hamburg. In 1898, Mahler engaged her at the Court Opera in Vienna, where she made her reputation mainly in Wagnerian roles.

middle register.¹⁴⁷ Armbrust drew attention to the outstanding performance of Josefina von Artner in the technically rather demanding role of Jitka. The conductor Mahler was able to “*extract the most beautiful, clearest expression from the work’s wealth of beauty*”. The reviewer gave special recognition to the orchestra, which played “*with depth of expression and great tenderness*”, and he praised the concertmaster Mühlmann, who played the repeated violin solo “*with magnificent tone and intimate, beautiful expression*”.¹⁴⁸ Bittong’s stage direction also received the acknowledgement of both the public and the critics.

The present article is based on research of sources from Hamburg, and it adds some new information to earlier discoveries about performances of Smetana’s operas at the Municipal Theatre in Hamburg in 1881–1882 and 1894–1897. On the basis of the examination of period theatre playbills for all of the performances, of the full texts of reviews and their biographical information, and of the correspondence of the relevant persons, the productions in question began to assume more concrete outlines. The article also gives the basic outlines of Pollini’s and Mahler’s Hamburg era. The depth to which Smetana’s operas put down roots on Hamburg’s theatrical stage, which had been setting the tone for all of Germany since the 1880s, is shown by performance statistics (see the Table below). The quoted press reviews of individual performances show respect for Smetana’s operatic works, but except perhaps for *The Bartered Bride*, those operas cannot be shown to have had lasting success.

Statistics on performances of Smetana’s operas at the Municipal Theatre in Hamburg, 1881–1897¹⁴⁹

	1881/1882	1893/1894	1894/1895	1895/1896	1896/1897	Total
The Two Widows	4 (3/H+1/A)	-	3 (2/H+1/A)	-	-	7
The Bartered Bride	-	22 (15/H+7/A)	10 (7/H+3/A)	6 (6/H)	4 (2/H+2/A)	42
The Kiss	-	-	-	6 (5/H+1/A)	-	6
Dalibor	-	-	-	-	4 (4/H)	4

Address: Kateřina Viktorová, Muzeum Bedřicha Smetany, Novotného lávka 1, 110 00 Praha 1, Czech Republic

E-mail: katerina.viktorova@nm.cz

147) See SITTARD 12 Feb. 1896, op. cit. in footnote no. 135.

148) See ARMBRUST 13 Feb. 1896, op. cit. in footnote no. 140.

149) See *Sammelbände der Theaterzettel* 1881–1897. Abbreviations: H – Hamburg, A – Altona.

Prosazování Smetanových oper v Hamburku v letech 1881–1897

Kateřina Viktorová

Ve své studii jsem si stanovila za cíl podrobně pojednat o okolnostech uvedení Smetanových oper v Hamburku v letech 1881–1882 a 1894–1897. Na základě studia divadelních cedulí, které jsou dochovány ve sbornících pro každou sezónu v divadelní sbírce Státní a univerzitní knihovny Carla von Ossietzky v Hamburku, jsem měla možnost zaznamenat přesné počty repríz i jejich obsazení.¹ Pozornost jsem věnovala srovnání repertoáru i statistice operního provozu v Městském divadle v Hamburku (Hamburger Stadttheater) a recenzím v dobovém německém tisku, zpřístupněném částečně online, částečně na mikrofilmech ve Státním archivu svobodného a hanzovního města Hamburku.² Důležitým zdrojem informací jsou dvousvazková publikace k historii hamburské opery³ a také almanachy z let 1891 až 1898 se členy divadelního souboru jednotlivých let.⁴

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2024–2028/22.I.c, 00023272). Autorka děkuje: garantovi projektu Milanu Pospíšilovi; autorům překladů recenzí Petře Kulované a Lukáši Motyčkoví; Lucii Votrubcové za přepis německých rukopisů; za zpřístupnění pramenů a literatury všem institucím: Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Universitätsbibliothek – Universität der Künste Berlin, Bibliothek und Archiv der Gustav Mahler Vereinigung (Hamburg), Internationale Gustav Mahler Gesellschaft (Wien), Národnímu archivu (fond Archiv Národního divadla/AND), Národnímu muzeu – Českému muzeu hudby – Muzeu Bedřicha Smetany (dále jen NM-MBS) a za cenné rady a informace Ivaně Rentsch, Sabine Siemon, Claudii Zenck a Staatsoper Hamburg.

1) *Sammelbände (1881/1882, 1894–1897) der Theaterzettel des Hamburger Stadttheaters*, in: *Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky* (dále *Sammelbände der Theaterzettel*). K dalším zdrojům o Městském divadle v Hamburku patří pamětní publikace a ročenky napsané k výročí hamburského divadla: CHEVALLEY, Heinrich: *Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater*, Hamburg 1927 (dále CHEVALLEY); *275 Jahre Hamburgische Oper*, Festschrift herausgegeben von der Intendanz der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg o.J.; *300 Jahre Oper in Hamburg 1678–1978*, herausgegeben von Hamburger Staatsoper, Museum für Hamburgische Geschichte und Vereins- und Westbank, Hamburg 1977.

2) Dobový tisk je z části zdigitalizován na portálu Hamburger Zeitungen Digital (www.zeitungen.sub.uni-hamburg.de) patřícím pod Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky a na platformě Europeana (www.europeana.eu). Na mikrofilmech má periodika k dispozici Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, kde jsem studovala také sbírky novinových výstřižků *Hamburger Stadttheater*, signatura A 531; *Bernhard Pollini*, signatura A 765; a *Gustav Mahler*, signatura A 762. Vyhledávala jsem rovněž v online katalogu *Kalliope* (www.kalliope-verbund.info), který shromažďuje a zpřístupňuje archivní dokumenty i rukopisy z pozůstalostí a nakladatelských archivů.

3) WENZEL, Joachim E.: *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978 / Ergänzungen zur Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978* [2 sv.], Waisenhaus, Braunschweig 1978–1980 (dále WENZEL).

4) *Neuer Theater-Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch* (Bände 1891–1898), herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Berlin 1891–1898. Informace k pěvcům in:

Z doby působení Bernharda Polliniho v Městském divadle v Hamburku se bohužel v archivu Hamburské státní opery nedochovaly žádné dokumenty, fondy byly zničeny během druhé světové války. Pollini, který byl nájemcem Městského divadla, na ně pohlížel jako na svůj majetek, a tak si mnohé dokumenty uchovával doma. V seznamu Polliniho pozůstalosti ve sbírce hamburského divadla nejsou žádné relevantní dokumenty uvedeny.⁵ Hamburskou éru Gustava Mahlera pomáhaly přiblížit mnohá vydání jeho korespondence a vzpomínky jeho současníků, například autobiografie, série deníků a časopisecké články Mahlerova přítele, skladatele Josefa Bohuslava Foerstera.⁶

Počátky smetanovské recepce v Německu

Za Smetanova života a po jeho smrti až do roku 1892⁷ se jen málo jeho děl hrálo v cizině. Na koncertních pódiích se objevoval především smyčcový kvartet *Z mého života*, který v roce 1880 zaznamenal úspěch ve Výmaru i v Hamburku⁸ a o rok později v Magdeburgu,⁹ pak *Trio g moll*,¹⁰ které vyšlo v Hamburku v roce 1880 tiskem,¹¹ některé symfonické básně cyklu *Má vlast* (zejména *Vltava*) a předehra k *Prodané nevěstě*.¹² I když německou smetanovskou literaturu lze sledovat až od roku 1895, kdy byl vydán spis Bronislava Welleka,¹³ už za

EISENBERG, Ludwig: *Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert*, Leipzig 1903.

5) Nachlaßverzeichnis von Bernhard Pollini, in: *Theatersammlung der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg*.

6) –ter [FOERSTER, Josef Bohuslav]: *Feuilleton. Smetanova „Prodaná nevěsta“ v Hamburku*, *Národní listy*, roč. 34, 23. 1. 1894, č. 22, s. 1 (dále FOERSTER 1894); Týž: *Z mých vzpomínek na Gustava Mahlera*, *Smetana* 1, 1911, s. 264–266, 300–301. (Částečný přetisk: *Stůl života*, B. M. Klika, Praha 1920, s. 124–134); Týž: *Gustav Mahler in Hamburg*, *Prager Presse*, 2. 4. 1922 – 2. 7. 1922; FOERSTER, Josef Bohuslav: *Smetana a Mahler*, in: *Zápisník hudebníkův*, Státní nakladatelství, Praha 1929, s. 129–131, též in: *Poutník v Hamburku*, Sfinx Bohumil Janda, Praha 1939, s. 46–49 (dále FOERSTER 1939), též in: *Poutník v cizině*, Orbis, Praha 1947, s. 42–44.

7) Rok 1892 byl pro smetanovskou zahraniční recepci zlomový. Smetanovým operám *Prodaná nevěsta* a *Dalibor* přineslo velké mezinárodní uznání vystoupení hostujícího pražského Národního divadla na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni (provedeny v češtině). Tyto dvě opery se poté objevily na scénách v Německu poměrně rychle za sebou: *Dalibor* koncem roku 1893 v Berlíně a v roce 1894 v Mnichově, *Prodaná nevěsta* v roce 1893 v Berlíně, Drážďanech a Lipsku, v roce 1894 pak v Hamburku a Mnichově.

8) PROCHÁZKA, Ludevít: *Z Hamburku*, *Dalibor*, roč. 2, 1. 12. 1880, č. 34, s. 269–270.

9) LÖWENBACH, Jan: *Bedřich Smetana a Dr. Ludevít Procházka. Vzájemná korespondence*, *Umělecká beseda*, Praha 1914, s. 117 (dále LÖWENBACH).

10) *Trio g moll* uvedl Procházka spolu s houslistou Otakarem Kopeckým a violoncellistou Albertem Gowou na svém druhém domácím koncertu 11. 4. 1880 za přítomnosti významných osobností hamburského hudebního a společenského života. Viz *Dalibor*, roč. 2, 20. 4. 1880, č. 12, s. 94.

11) Blíže viz vzájemná korespondence Smetany a nakladatele Huga Pohleho (únor 1880 – únor 1881), viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 106–114. Po Smetanově smrti vstoupil Pohle do jednání o vydávání Smetanových děl se skladatelským zetěm Josefem Schwarzem jako zástupcem dědiců. Viz korespondence ve Fondu nenotových rukopisů a tisků (NM-MBS, sign. W 9/2–9/6).

12) MACHAČ, Josef: *Bedřich Smetana a cizina*, Nákladem Bohd. Melichara, Hradec Králové 1910. Protože jsem se ve svém bádání soustředila na zahraniční recepci Smetanovy operní tvorby, uvádění a recepci jeho komorních a symfonických děl na tomto místě blíže nepojednávám.

13) WELLEK, Bronislav: *Friedrich Smetana*, Sonderabdruck aus der Österreichisch-Ungarische Revue, XVII. Bd., Heft 1–6, 1894–1895, Verlag von H. Dominicus, Prag 1895 (dále WELLEK). Poté byla až v roce 1924 vydána německy psaná monografie o Smetanovi, která se pomocí četných původních pramenných materiálů pokusila přiblížit českého skladatele, který byl pro mnohé neznámý. Viz RYCHNOVSKÝ, Ernst: *Smetana*, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart – Berlin 1924.

Smetanova života přinášela německá periodika různé zprávy o jeho díle. Nejprve se týkaly uvedení jeho oper v Praze (v druhé polovině 70. let), později byly publikovány v souvislosti s uváděním jeho výše jmenovaných děl v Německu.

V reakci na premiéru *Hubičky* 7. listopadu 1876 lipský referent Smetanu označil za nejvýznamnější a současně nejzajímavější osobnost mezi českými hudebními skladateli. Podle něj se „[...] vyznačuje noblesou a bohatostí invence, dramatickou vervou, a především něžnou grácií. Jeho hlavní význam spočívá ovšem v tom, že jako první napsal skutečně národní českou hudbu. Zatímco se ostatní čeští skladatelé – vedle vlastního národního žvilu – pohybuji po vyšlapaných cestách italských vzorů, Meyerbeera a velké opery, v některých případech i Wagnera, on dosáhl naprosté nezávislosti. Národní moment u něj není ničím cizím, módním a umělým, nýbrž je podstatou a podmínkou jeho tvorby. Plně vstřebal národní povahu svého lidu, čistou, upřímnou veselost, která Čechy odlišuje od jejich sentimentálnějších slovanských bratrů, a z této studnice jasně a plně prýští bohatý proud skutečně národních melodií a charakteristických hudebních nápadů.“¹⁴ Vídeňský list hodnotil hudbu *Hubičky* jako roztomilou a průhlednou, jež svými národními rytmy a melodiemi posluchače uchvacuje. Se sólovými hlasy zachází Smetana s nonšalancí. Těžiště jeho hudby je v orchestru, který ale u Smetany nemá tutéž úlohu jako u Wagnera. Stále doprovází zpěv, ale orchestrální průvod je velmi rozmanitý.¹⁵ Berlínský list zase referoval o Smetanovi jako o Lisztově žákovi a následovateli Wagnera, o jeho nejnovější komické opeře *Tajemství* mínil, že ukazuje skladatelovu genialitu v nejzářivějším světle.¹⁶ Četné ohlasy v německém tisku vyvolalo sté představení *Prodané nevěsty* v pražském Národním divadle 5. května 1882. Intenzivnější zájem o Smetanu v Německu začal teprve provedením *Dvou vdov* v Hamburku (1881).

Okolnosti prvního uvedení *Dvou vdov* na německé jeviště

Smetanovo operní dílo vstoupilo na německé jeviště v divadelní sezóně 1881/1882 v Městském divadle v Hamburku¹⁷ prostřednictvím opery *Dvě vdovy* a zásluhou dvou

14) „[...] zeichnet er sich durch Noblesse und Reichthum der Erfindung, dramatische Verve und liebenswürdige Grazie vor Allem aus. Seine Hauptbedeutung besteht aber darin, dass er der Erste eine eigentlich national-czechische Musik geschrieben hat. Während die anderen czechischen Componisten sich, neben dem eigentlich nationalen Element, auf den ausgefahrenen Geleisen der italienischen Vorbilder, Meyerbeer's und der Grossen Oper, zum Theil auch Wagner's bewegen, hat er sich eine volle Selbständigkeit errungen. Das nationale Moment ist bei ihm kein angepasstes, anempfundenes, gemachtes, sondern es ist die Basis und die Bedingung seines Schaffens. Er hat den nationalen Charakterzug seines Volkes, eine reine, offene Heiterkeit, die die Czechen vor ihnen mehr sentimental Stammesbrüdern auszeichnet, voll in sich aufgenommen, und aus diesem Born sprudelt hell und voll ein reicher Quell echt nationaler Melodien und musikalischer Charakterzüge.“ E. W.: *Prag*, Musikalisches Wochenblatt, roč. 7, Leipzig 15. 12. 1876, č. 53, s. 726.

15) C. v. E.: *Prager Musik- und Theaterzustände* 1876. I, Illustriertes Musik- und Theater Journal, roč. 2, Wien 31. 1. 1877, č. 17, s. 412–415.

16) [?]: *Prag*, Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, roč. 5, Berlin 4. 10. 1878, č. 40, s. 337. V témže periodiku vyšla v následujícím roce biografická skica *Friedrich Smetana. Eine biografische Skizze*. Von J. S. Debrnov, Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung, roč. 6, Berlin 18. 4. 1879, č. 16, s. 125–127.

17) Městské divadlo v Hamburku (zal. 1811) zaujímalo v německém hudebním životě mimořádně důležité postavení a svou uměleckou činností soutěžilo s Dvorní operou v Berlíně i operním domem v Lipsku. Divadelní budova v Dammtorstrasse z roku 1827 zažila své významné období za dob skladatelů Alberta Lortzinga, Carla Marii von Webera a Heinricha Marschnera. V letech 1871–1873 prošlo divadlo zásadní rekonstrukcí, stalo se

mužů – Ludevíta Procházky¹⁸ a Bernharda Polliniho.¹⁹ Procházka byl velkým propagátorem Smetanovy hudby. V Hamburku působil od roku 1879, kam následoval svou ženu, sopranistku Martu Procházkovou, která tam v roce 1878 získala v Městském divadle angažmá. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 19. století začal Smetana, podporovaný Procházkou, znovu intenzivněji usilovat o uvedení svých děl v cizině.²⁰ V té době vstoupil do jednání s německými vydavateli²¹ a také s hamburským divadlem. Pro hamburskou scénu zvolil vzhledem k jejímu „národním a kosmopolitickému rázu“²² operu *Dvě vdovy*. Procházka okamžitě oslovil ředitele Polliniho, kapelníka Josefa Suchera a režiséra Wilhelma Hocka.²³ Smetana mezitím pověřil překladem textu do němčiny a opisem partitury svého přítele Josefa Srba-Debrnova. Koncem září 1880 byly partitura i klavírní výtah s českým a německým textem odeslány do Hamburku.²⁴

Vyjednávání o uvedení opery se velmi vleкло.²⁵ Smetana nakonec obdržel od ředitele Polliniho za postoupení díla i vydavatelská práva²⁶ k operě *Dvě vdovy* 1290 florinů (1000 fl. jednorázově za *Dvě vdovy*, dalších 1000 fl. bylo splatných v případě šestého představení).²⁷ Tato podmínka smlouvy však nebyla splněna. Celkem se odehrála jen čtyři představení a oněch dalších 1000 fl. nebylo vyplaceno. Za tato čtyři představení v Hamburku (3)

prostornějším a honosnějším. Přestavba odpovídala nejen potřebě učinit divadlo zajímavým pro případné návštěvníky, ale také touze pěstovat v Hamburku bohatý kulturní život. Divadlo přešlo do majetku městské divadelní společnosti a začalo se jeho nejslavnější období. V roce 1891 prošlo výraznou technickou modernizací. Uskutečnily se zde např. německé premiéry Verdiho *Otella* (1888) a Čajkovského *Evžena Oněgina* (1892).

18) Ludevít Procházka (1837–1888) – klavírista (žák B. Smetany), hudební skladatel a publicista. Působil v Hamburku a od roku 1881 v Drážďanech. V Hamburku vedl Tonkünstlerverein, vyučoval na konzervatoři, založil svůj vlastní hudební ústav a spolupracoval s divadlem.

19) Bernhard Pollini (vl. jm. Baruch Pohl, 1838–1897) – německý impresárió. Byl vyučeným obchodníkem, později svou pozornost obrátil k divadlu a v roce 1857 se stal operním pěvcem. Po úspěšném působení u italské opery v Moskvě a Petrohradu převzal v roce 1874 řízení Městského divadla v Hamburku. Působil v něm až do své smrti. V roce 1889 se oženil se sopranistkou Biankou Bianchi (1858–1947), která zpívala nejprve ve dvorních operách ve Vídni a Mnichově, po svatbě pak v Hamburku. V roce 1895 převzali vedení divadla Polliniho spolupracovníci, režisér Franz Bittong a jednatel Max Bachur.

20) Smetana Procházkovi, dopis z 23. 12. 1879, Jabkenice, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 31–33. Také viz MOJŽÍŠOVÁ, Olga – POSPÍŠIL, Milan – VOJTĚŠKOVÁ, Jana – KROUPA, Jiří K. (eds.): *Bedřich Smetana. Korespondence / Correspondence III*, Národní muzeum – KLP, Praha 2023, s. 616–617.

21) Vydáno tiskem bylo *Trio g moll* u Huga Pohleho v Hamburku (1880), dále ze *Dvou vdov* orchestrální čísla a předehra ve čtyřruční klavírní úpravě a také Polka z Finale 2. dějství v partituře, hlasech a dvouruční klavírní úpravě u vydavatelství Bote & Bock v Berlíně (1882). Viz Dalibor, roč. 4, 10. 4. 1882, č. 11, s. 87. Klavírní výtah celé opery, o jehož vydání se jednalo od roku 1881 v rámci příprav hamburské premiéry opery, vyšel až v roce 1893.

22) Smetana Procházkovi, dopis z 19. 4. 1880, Praha, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 37.

23) Procházka Smetanovi, dopis z 2. 5. 1880, Hamburk, viz tamtéž, s. 38–41; a Procházka Smetanovi, dopis z 6. 11. 1880, Hamburk, viz tamtéž, s. 50–51.

24) Smetana Procházkovi, dopis z 26. 9. 1880, Jabkenice, viz tamtéž, s. 48–49.

25) Viz korespondence Smetany a Bernharda Polliniho (NM-MBS S 217/281, 530, 793–800). Jednali spolu i o právech na *Prodanou nevěstu* a *Hubičku*.

26) S podmínkou odkoupení vlastnictví Smetana nebyl spokojen. Srovnej Smetana Procházkovi, dopis z 20. 12. 1880, Jabkenice, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 54–55.

27) Viz tamtéž, s. 114–116; WELLEK, op. cit. v pozn. 13, s. 53 a MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Die finanzielle Lage Bedřich Smetanas im Lichte der Quellen*, Musicologica Olomucensia, roč. 27, 2018, s. 26 (dále MOJŽÍŠOVÁ 2018).

a Altoně (1) dostal jen 45 fl. (tedy polovinu z 6 % tantiém, o které se podělil s Pollinim).²⁸ Smlouva byla podepsána dne 26. ledna 1881.²⁹

Při vyjednáváních Smetana narážel na Polliniho silnou a neústupnou osobnost. Pollini, jeden z nejvýznamnějších operních ředitelů své doby, byl především obchodníkem, který kladl důraz na komercializaci divadla. Do Hamburku přišel v roce 1874, kdy si pronajal sice zrekonstruované Městské divadlo, které se ale v té době nejevilo jako umělecky atraktivní podnik. Využil své zkušenosti, předchozí zisky z Petrohradu i Moskvy a vyvedl divadlo z deficitu. Tím jasně prokázal své komerční dovednosti, a tak dva roky po nástupu do funkce mu bylo svěřeno i vedení Městského divadla v Altoně (Altonaer Stadttheater, založeno jako konkurenční scéna v roce 1873).³⁰ Pollini pokračoval v rozšiřování svého divadelního impéria – postupně byla připojena i divadla Thalia a Volkstheater. Odtud pochází Polliniho přezdívka „Mono-pollini”.³¹ Městské divadlo v Hamburku vedl třiadvacet let, téměř až do své smrti v roce 1897. Během té doby ho proměnil v nejrespektovanější divadelní scénu v Německu. Podařilo se mu výrazně zvýšit počet předplatitelů a realizovat představení za účasti současných významných skladatelů (včetně Pucciniho a Čajkovského), která se stala hudebními událostmi pro celé město.³² Prosazoval kult pěveckých hvězd,³³ naopak jevištní akci a výpravu zanedbával.

Dvě vdovy byly první Smetanovou operou uvedenou na německé jeviště. Premiéra se uskutečnila ještě za Smetanova života 28. prosince 1881 v Městském divadle v Hamburku.³⁴ Hudebně operu nastudoval kapelník Josef Sucher v tomto obsazení:³⁵

Alfred, Vicomte von Chateaubleu (Ladislav Podhájský) – Joseph Wolff

Charlotte D’Alvardois, jeho sestra, vdova (Karolína) – Minna Peschka-Leutner

Blanche von Chateaubleu, jeho nevěsta, vdova po jeho starším bratrovi (Anežka) –

Rosa Sucher

Grognard, hajný hraběnky D’Alvardois (Mumlal) – Rudolf Freny

Minette, pokojská (Lidunka) – Adele Kolb

François, Alfredův podkoní (Toník) – Wilhelm Sedlmayer

28) Viz MOJŽÍŠOVÁ 2018, op. cit. v pozn. 27, s. 30–31 (pozn. 61), dále korespondence mezi Smetanou a Procházkou, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, a koncepty dvou dopisů Procházky Pollinimu z 19. a 25. 1. 1881 (uloženy v pozůstalosti L. Procházky v NM-MBS, nezpracovány).

29) Viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 114–116.

30) Pollini přesvědčil i hamburský senát, aby snížil nájem, zaplatil divadelnímu domu dotaci a jemu honorář. Viz CHEVALLEY, op. cit. v pozn. 1. K B. Pollinimu také POHLE, Hugo: B. Pollini, *Eine Beleuchtungsprobe u. kulturhistorische Skizze*, Hamburg 1896 a FRÄNKEL, Ludvig: *Pollini*, Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 53, Leipzig 1907.

31) Viz WENZEL 1878, op. cit. v pozn. 3, s. 73.

32) SCHABBING, Bernd: *Gustav Mahler als Konzert- und Operndirigent in Hamburg*, Musicologica Berolinensia, Bd. 9, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2002 (dále SCHABBING).

33) Patřili mezi ně Max Alvary, Willi Birrenkoven, Heinrich Bötel, Franz Diener, Katharina Klafsky, Anna von Mildenburg, Ernestine Schumann-Heink nebo Rosa Sucher.

34) Premiéry se Smetana nezúčastnil, i když byl na ni Procházkou i Pollinim pozván.

35) Viz cedule k premiéře, *Sammelband der Theaterzettel 1881/1882*, op. cit. v pozn. 1. Protože byla opera uvedena v úpravě, při níž byla změněna jména všech postav, v závorkách uvádím jejich původní Smetanova jména.

Další představení se konala 6. a 9. ledna 1882 v Městském divadle v Hamburku, 2. února 1882 pak na druhé divadelní scéně v Městském divadle v Altoně. Dvě představení *Dvou vdov* v Altoně 7. a 17. ledna byla zrušena. Dne 7. ledna 1882 je nahradila opera *Blesk (L'Éclair)* Jacquesa Fromental Halévyho (1835) a 17. ledna 1882 opera *Nocleh v Granadě (Das Nachtlager in Granada)* Conradina Kreutzera (1834). Na divadelních cedulích s náhradními tituly je u obou termínů uvedena informace: „Z důvodu náhlého onemocnění paní Peschka-Leutner se dnes plánované představení ‚Dvě vdovy‘ neuskuteční.“³⁶ Celkem se odehrála čtyři představení.

Do hamburské podoby *Dvou vdov* výrazně zasáhla úprava Rodericha Felse.³⁷ Nevyšla tiskem, její podobu nám odkrývají kritické ohlasy v tisku a smetanovská korespondence³⁸ a částečně také klavírní výtah, na němž Smetana spolupracoval, i když byl nakonec vydán v Berlíně až devět let po jeho smrti. Fels provedl rozsáhlé zásahy do děje i struktury díla bez skladatelova souhlasu. Děj přenesl ze současnosti do poslední třetiny 18. století a z českého prostředí na francouzský zámek Alvardeis v Provence. Ze dvou jednání vytvořil tři tak, že druhé dějství rozdělil na dvě. První jednání končilo kvartetem „Malá ty šelmíčko“, finále 1. dějství („Mumlale, aj, tu Vás máme“) bylo se změněným textem přesunuto za 6. výstup 2. dějství (Mumlal s Anežkou) jakožto konec 2. dějství, 3. dějství pak začínalo tercetem Lidunky, Tonika a Mumlala („Co to, holka...“).³⁹ Změněna byla i jména postav: Ladislav Podhájský – Alfred, Vicomt von Chateaubleu, Karolína – Charlotte D'Alvardeis, Anežka – Blanche von Chateaubleu, Mumlal – Grogard, Lidunka – Minette a Toník – François.

Smetana se o přepracování *Dvou vdov* dozvěděl až po premiéře.⁴⁰ Také zjistil, že Pollini přeprodal vydavatelská práva hudebnímu vydavatelství Bote & Bock. Když se pak jednalo o vydání klavírního výtahu, Smetana Felsem vytvořené změny i další požadovaná přepracování odmítal. Nelíbilo se mu, že ze *Dvou vdov* dělají frašku, že hudba je pro ně nedůležitá a „z něžného elegantního předmětu má se udělat a zkopat něco, kde šprýmy, vtipy a špásovitě scény obecenstvo baviti mají“⁴¹ Proti takovému „řádění“ ve svém díle protestoval.⁴² Zejména měl námitky ke změně místa (Francie) a času (rokoko). Jeho hudba je „ryze česká“⁴³ a nelze ji z českého prostředí kamkoliv přesazovat. Své připomínky shrnuje takto: „Změny v opeře mohou si zavést, když neporuší tím charakter a postup čísel za sebou; přikomponování, jiné

36) „Wegen plötzlicher Erkrankung der Frau Peschka-Leutner kann die für heute angezeigte Vorstellung ‚Zwei Wittwen‘ nicht gegeben werden.“

37) Roderich Fels (vl. jm. Siegfried Rosenfeld, 1844–1883) – brněnský rodák, rakouský herec, dramaturg, dramatik a libretista. Napsal libreta ke dvěma operám Heinricha Hofmanna *Aennchen von Tharau* (1878) a *Wilhelm von Oranien* (1882) a taktéž k opeře Carla Gramanna *Das Andreasfest* (1882).

38) Výňatky z německých kritik po premiéře přinášel časopis *Dalibor*, roč. 4, 1882. Korespondence i plné znění kritik viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 116–130.

39) Viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 73 (pozn. 84).

40) Procházka Smetanovi, dopis z 31. 12. 1881, Drážďany, viz tamtéž, s. 72–75.

41) Smetana Procházkovi, dopis z 21. 2. 1882, Jabkenice, viz tamtéž, s. 81. Také TEIGE, Karel: *Přispěvky k životopisu a umělecké činnosti mistra Bedřicha Smetany. II. Dopisy Smetanovy*, Nakl. Fr. A. Urbánek, Praha 1896, s. 122–126 (dále TEIGE).

42) Smetana Srbovi, dopis z 22. 2. 1882, Jabkenice, viz BALTHASAR, Vladimír: *Bedřich Smetana. Část II. Dopisy B. Smetany na J. Srba-Debrnovu*, Mojmír Urbánek, Praha 1924, s. 193.

43) Smetana Procházkovi, dopis z 21. 2. 1882, Jabkenice, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 82, též viz TEIGE, op. cit. v pozn. 41, s. 124.

závěrky čísel na efekt si zapovídám. Rozdělení na 2 neb 3 akty je mi lhostejné.“⁴⁴ Procházka některé změny obhajoval s tím, že „druhé jednání arií Anežky nemá dosti živého a efektního zakončení, jakož i že III. jednání, jelikož děj slabý jest, poněkud se vleče.“⁴⁵

Felsova úprava se vyvíjela. Děj byl přenesen zpět do českého prostředí a postavy dostaly nová jména: Ladislav Podhájský – Heinrich, Karolína – Carla, Anežka – Vilma, Mummlal – Peter, Lidunka – Minka a Toník – Jean. V reakci na Smetanovo rozčarování a na základě jeho připomínek Procházka Smetanu pozval k sobě do Drážďan, aby se na změnách, které požadoval nakladatel, pokusili dohodnout osobně.⁴⁶ Výsledkem setkání bylo, že Smetana dokonponoval dvě nová hudební čísla – tercet Clary, Vilmy a Petera do prvního jednání za účelem uzavření scény vdov a hajného hudebním číslem, a rovněž novou druhou část árie Vilmy, původně ponurou, nyní nadějeplnou.⁴⁷ Další požadavek na příkomponování kupletu Jeana však Smetana z důvodu frivolního textu odmítl.⁴⁸ Procházka se poté snažil prosadit ve svém novém působišti, Drážďanech, další Smetanovu operu, *Prodanou nevěstu*. Oslovil v této záležitosti tamního kapelníka Ernsta von Schuch a ve věci překladu libreta do němčiny Otilii Malybrok-Stielerovou.⁴⁹ Jednání na drážďanské scéně však vážla a k uvedení nakonec nedošlo.⁵⁰

Smetanovy *Dvě vdovy* sklidily při premiéře velký úspěch,⁵¹ který měl opere zajistit trvalé místo v repertoáru a otevřít dveře na další německá divadelní jeviště.⁵² Ohlasy v tisku poukazovaly na „[...] tolik ladnosti, originality, takové množství překvapivé a strhující krásy, že posluchač vše sleduje s potěšením a musí být ohromen tím, jak bohatý a zcela prost frází a trivialností je tento komický talent.“⁵³ Ze Smetanovy hudby prý „vane auberovský duch.“⁵⁴ Kritik

44) Smetana Procházkovi, dopis z 21. 2. 1882, Jabkenice, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 83, též TEIGE, op. cit. v pozn. 41, s. 126.

45) Procházka Smetanovi, dopis z 31. 12. 1881, Drážďany, viz LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 73.

46) Procházka Smetanovi, dopis z 21. 8. 1882, Drážďany, viz tamtéž, s. 86.

47) Procházka Smetanovi, dopis z 29. 8. 1882, Drážďany, viz tamtéž, s. 88–90.

48) Klavírní výtah J. Zubatého (revidovaný Smetanou) s touto druhou adaptací vyšel bez uvedení libretisty a upravovatele u vydavatelství Bote & Bock v Berlíně roku 1893, libreto samostatně tamtéž (s. a.).

49) Otilie Malybrok-Stielerová (tj. Kleinschrodová, 1836–1913) – německá básnířka a překladatelka. Překládala např. národní písně i umělou lyriku K. H. Máchy, J. Nerudy, nejvíce J. Zeyera. Také přeložila Procházkovy sbírky *Slovanské národní nápěvy* (*Slawische Volksweisen*, 1882) a *Národů hlasy* (*Völkerstimmen*, 1884).

50) Procházka Malybrokové, 2. 2. 1883, Dresden (NM-MBS, sign. W 24/6).

51) O provedení opery dostal 28. 12. 1881 Smetana telegram se zprávou: „Witwen, bedeutender Erfolg, gratuliere Pollini, Hartman, Dresden.“ / „Vdovy, významný úspěch, gratuluji Pollini, Hartman, Drážďany.“ Potěšila ho a vzbudila v něm naději, že přece jen jeho dílo prorazí za hranice. (NM-MBS S 217/797).

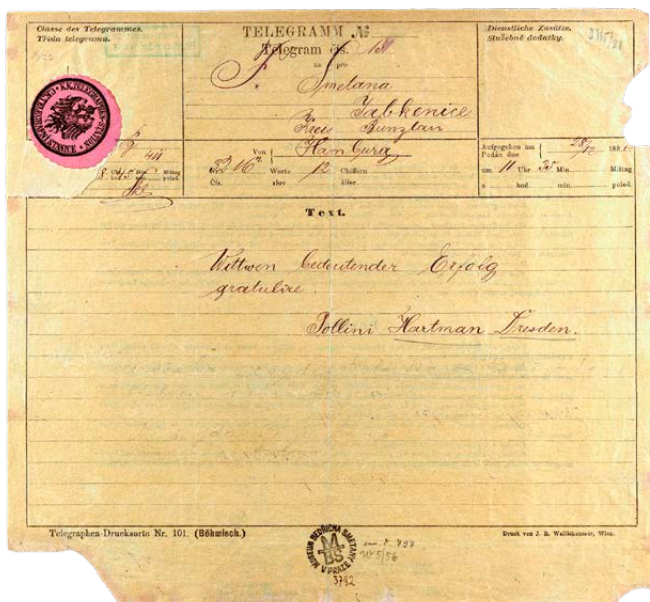
52) [?]: *Hamburg*, Der Klavier-Lehrer. Musik-paedagogische Zeitschrift, roč. 5, Berlin 15. 1. 1882, č. 2, s. 21. Tento předpoklad se bohužel nenaplnil. *Dvě vdovy* se na hamburské jeviště vrátily po dlouhých třinácti letech.

53) „[...] so viel Grazie, so reichliche Originalität, eine solche Menge überraschender und hinreissender Schönheiten, dass der Hörer seine Beobachtungen mit Genuss und Behagen anstellt und erstaut ist, eine komische Ader so ergibig und vollständig frei von Plattheiten und Trivialitäten fließen zu sehen.“ s–r.: *Hamburg*, Musikalisches Wochenblatt, roč. 13, Leipzig 5. 1. 1882, č. 2, s. 20.

54) „[...] sie athmet Auber’schen Geist [...]“ [?]: [bez názvu], Signale für die musikalische Welt, roč. 40, Leipzig 1882, č. 1, s. 8. Francouzský skladatel Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) se po velkých operách *Němá z Portici* (1828), *Gustav III. aneb Maškarní ples* (1833) či *Lestocq aneb Úklady a láska* (1834) vrátil ke komické opere a lyričtějším námětům, např. *Haydée aneb Tajemství* (1847) nebo *První den štěstí* (1868).

Ludwig Hartmann zařadil *Dvě vdovy* po bok Halévyho *Blesku*⁵⁵ a Auberova *ernho domina*,⁵⁶ a i kdyř shledal v dle patrn vlivy Schumanna a Wagnerovch *Mistrů pěvců norimberských*, jako celek jej vnímal jako zcela nezávisl a na vysok úrovni díky vynikající instrumentaci.⁵⁷ „[...] v průběhu tří jednání se hojně vyskytují rozkořn melodie i ostr, pikantn rytmika, kter je – jak se zdá – pro slovansk národy typick. Nezřídka se ms v roztomilou invenci slovansk řivel prostonárodní, jenř dojm svou originalitou a vrcholu dosahuje ve finln polce.“⁵⁸

Ludwig Meinardus ale v operě naopak postrádal „[...] nrodn charakteristiku hudebního výrazu. I kdyř se zdá, ře se o něj Smetana snařil.“⁵⁹ Co se hudebních řs týká, Carl Armbrust vyzdvihoval pdehru, dle první výstup Charlotty, v nmř postava „[...] vyjadřuje svůj lehk pohled na řivot a kter je okouzlujícím způsobem opředen neuvřiteln pvabnm doprovodem. Následující scéna obou dam s Grognardem vrchol velkolepm tercetem, v nmř je třeba obdivovat jemnou hudební charakteristiku těchto tří postav. [...] Vrcholem jednání i samotn opery vůbec je scéna, v něj Blanche sama odhaluje své city.“⁶⁰



Telegram after the premiere of *The Two Widows*, 28 Dec. 1881 / Telegram po premiére *Dvou vdov*, 28. 12. 1881

Bernhard Pollini to Bedřich Smetana / Bernhard Pollini Bedřichu Smetanovi
NM-MH-MBS S 217/797

55) *L'éclair*, třaktov komick opera Jacquese Fromental Halévyho (1799–1862), libreto Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges a Franois Antoine Eugne de Planard, měla premiéru v roce 1835 v pařzsk Opra-Comique.

56) *Le Domino noir*, třaktov komick opera Daniela Esprita Aubera, libreto Eugne Scribe, měla premiéru v roce 1837 v pařzsk Opéra-Comique.

57) L. H. [HARTMANN, Ludwig]: *Hamburg*, 29. Dezember, *Dresdner Nachrichten*, ro. 26, 31. 12. 1881, ř. 365, s. 3 (dle HARTMANN).

58) „[...] im Lauf der drei Akte eine Fülle reizender Melodien und eine scharfe pikante Rhythmik, wie sie den slavischen Nationen eigen zu sein pflegt. Nicht selten mischt sich in die allerliebste Erfindung etwas slavisch-volksthmliches, das ganz originell berührt und seinen Höhepunkt in einem überaus fein kombinierten Polkafinaltanz erreicht.“ Viz HARTMANN, op. cit. v pozn. 57, s. 3.

59) „[...] das ist zunächst die volksthümliche Charakteristik des musikalischen Ausdrucks. Es scheint, Smetana habe dieselbe gleichwohl angestrebt.“ MEINARDUS, Ludwig: *Stadt-Theater. Mittwoch, den 28. Dezember*, *Hamburgischer Correspondent*, Morgen-Ausgabe, ro. 151, 30. 12. 1881, ř. 361, s. 2 (dle MEINARDUS).

60) „[...] sie Ihre leichte Lebensanschauung ausspricht, ist reizend von einer ungemein graziösen Begleitung umspielt. Die nächste Szene zwischen den Damen und Grognard gipfelt in einem prachtvollen Terzett, in welchem man die feine musikalische Charakterisierung der verschiedenen Personen bewundern muss. [...] Der

Podle následujícího tvrdšího úsudku Smetana prokázal, „[...] že *bedlivě následuje nejlepší mistry a že se zdržuje dřívějšího lehkovážného českého hudlaření* [...]. *Správně si vědom toho, že národní česká hudba nemůže poskytnout základ vyšším, duchovnějším formám, opírá se o základy německé hudby, všude a také v této opeře, v níž mají národně-lokální nádech pouze sbory a některé veselé situace a v takových případech jde o šťastné a dovedně napsané pasáže, což lze ovšem jen chválit, zůstane-li zachován původní český text, který děj umísťuje na české území a do české společnosti.* [...] *Z tohoto náčrtu lze jasně usuzovat na nesoulad mezi textem a hudbou.*“⁶¹ Názor na Felsovu úpravu potvrdil výše zmíněné Smetanovy obavy: „*Roderich Fels, který zachoval jen základní rysy a hlavní postavy původního děje, ale snažil se děj rozšířit a oživit a tohoto cíle také ve velké míře dosáhl, vytvořil děj živější a zábavnější, který se však stává operetním a často se příliš vzdaluje od sentimentálního charakteru předlohy, z čehož přirozeně vyplývá, že nová slova, zvolená libovolně a bez jakéhokoli porozumění hudbě, úplně disharmonují se Smetanovými notami.*“⁶² Přesazení scén z české na francouzskou půdu podle Emila Krauseho nutně vedlo k nesouladu mezi českým národním rázem hudby a francouzským charakterem jednajících postav, což lze sledovat ve sborech, kde slovanské melodie a rytmy zpívá francouzský venkovský lid.⁶³

Hudební provedení bylo hodnoceno kladně. Podle Augusta Ricciuse se kapelníku Sucherovi podařilo vypracovat hudební komické pointy v souladu s těmi dramatickými.⁶⁴ Lví podíl na tom, že představení sklidilo tak bouřlivý potlesk, měli účinkující. Hudební kritik Meinardus napsal: „*Paní Peschka-Leutner*⁶⁵ *prokázala laskavý smysl pro humor, který byl vel-*

Höhepunkt des Aktes wie der Oper ist dann wohl die Szene, in der Blanche allein ihre Empfindungen ausspricht.“ Protože příslušné vydání periodika – ARMBRUST, Carl F.: *Stadttheater, Hamburger Fremden-Blatt*, roč. 53, 30. 12. 1881, č. 304 – není ve Státní a univerzitní knihovně Carla von Ossietzkého v Hamburku ani jinde dostupné, cituji podle LÖWENBACH, op. cit. v pozn. 9, s. 119.

61) „[...] dass er den besten Meistern eifrig nachgestrebt und sich streng von der früheren leichtfertigen böhmischen Musikmacherei zurückgehalten hat [...]. In der richtigen Erkenntniss, dass die national-czechische Musik keine Grundlagen für höhere, durchgeistigte Formenbildungen geben könne, stellte er sich auf deutsche Basis, überall und auch in dieser Oper, wo er nur den Chören und einigen heiteren Situationen heimische Klänge unterlegte, und in solchen Fällen mit Glück und Geschick, das man freilich nur dann preisen darf, wenn die ursprüngliche Textunterlage bleibt, die in czechischer Sprache geschrieben ihre Handlung offenbar in czechisches Gebiet und in deren Gesellschaft versetzt. [...] Die Disharmonie zwischen Buch und Musik lässt sich aus dieser Skizze wohl erkennen.“ AFRIS: *Hamburger Brief*, Musikwelt. Musikalische Wochenschrift für die Familie und den Musiker, roč. 2, Berlin 21. 1. 1882, č. 4, s. 40 (dále AFRIS).

62) „Roderich Fels beauftragt, welcher nur die Grundzüge und die Hauptgestalten des Buches beibehielt, die Handlung aber zu erweitern und zu beleben versuchte und dieses Ziel auch leidlich erreichte; er schuf eine regere und amüsantere Handlung, die aber von dem Fehler des Übergreifens in das Operettenhafte nicht freizusprechen ist und sich oft sehr weit von dem sentimentalen Grundzuge des Originals entfernt, mit der natürlichen Folge, dass die willkürlich und ohne Musikverständnis erfundenen neuen Worte in vollständiger Disharmonie zu Smetana's Noten stehen.“ Viz AFRIS, op. cit. v pozn. 61, s. 40.

63) KRAUSE, Emil: *Zwei Novitäten des Hamburger Stadt-Theater*, Musikalisches Centralblatt, roč. 2, Leipzig 26. 1. 1882, č. 4, s. 35.

64) [RICCIUS, August F.]: *Zwei Witwen, komische Oper in drei Akten nach dem Böhmischem von Roderich Fels*, Musik von Friedrich Smetana, Hamburger Nachrichten. Abend-Ausgabe, roč. 33, 29. 12. 1881, č. 308, s. [1]. (In LÖWENBACH je uvedeno chybné datum 30. 12. 1881.)

65) Minna Peschka-Leutner (1839–1890) – kolorатурní sopranistka, v Hamburku působila v letech 1876–1883.

mi dojemn mimo jiné ve scéně soudu. Paní Sucher⁶⁶ ztvárnila klidnou, trpící povahu Blanche, její jemn výsměch, její obcsn všnv vbuchy s nenapodobitelnou grácií jak ve zpěvu, tak i v projevu. [...] Grognardovu ri, kter varuje ‚[[lskou] zaslepen manzely‘ (jako znm Figarova rie) před ženskými rozmary, by bylo možné stejn jako jin pasáže vynechat, by byla velmi humorn a pan Freny⁶⁷ ji zpíval velmi roztomile.“⁶⁸ Scéna režiséra Hocka i orchestr pod Sucherovm vedenm byly Hartmannem hodnoceny jako ambicizn a clevdom, hodny hambursk scény.⁶⁹

Premiéry Městského divadla v Hamburku v sezóně 1881/1882⁷⁰

1881/1882	Autor/Titul	Počet uvedení
25. 10.	Halévy / <i>Der Blitz</i>	11
1. 11.	Roder / <i>Vera</i>	3
28. 12.	Smetana / <i>Zwei Witwen</i>	4
5. 1.	Reinthaler / <i>Das Kthchen von Heilbronn</i>	10
5. 2. (první uvedení)	Hofmann / <i>Wilhelm von Oranien</i>	2
11. 3.	Saint-Saens / <i>Simson und Delila</i>	4
1. 5.	Hagen / <i>Zwei Komponisten oder Ein Schferspiel in Versailles</i>	1

Mahler – Pollini

Po roce 1882 se žádna za Smetanových oper v repertoáru Městského divadla v Hamburku dlouho neobjevila. Zmnilo se to a s pchodem Gustava Mahlera (1860–1911), kter byl v roce 1891 angažován jako první kapelník divadla a na této pozici působil do roku 1897. Hamburk byl poslední zastávkou na jeho cestě ze studií ve Vídni přes angažmá v Bad Hallu (1880), Laibachu (dnes Lublaň, 1880–1881), Olomouci (1883), Kasselu (1883–1885), Praze (1885–1886), Lipsku (1886–1888) a Budapešti (1888–1891) až do jeho funkce ředitele vdensk Dvorní opery (1897–1907).

Bohat koncertní a divadelní život v Hamburku, zvlte po odchodu Hanse von Bülow, vyžadoval pro mstsk divadlo silnou dirigentskou osobnost. Pollini ji v devadesátých letech

66) Rosa Sucher (1849–1927) – jedna z předních pevkn opery v Lipsku. Vynikla výlohách Wagnerovch oper. V roce 1879 byla i se svým manželem Josefem Sucherem angažována Městském divadlem v Hamburku a od roku 1888 působila v Berlíně.

67) Rudolf Freny (1825–1893) – bass-buffo, svou profesn dráhu započal v roce 1849 jako sborista ve Dvorní opře ve Vídni, působil i v Praze (1855–1858) a Drdanech (do 1868), poté byl Pollinim angaovn do Hamburku, kde setrval do roku 1891. K jeho vraznm rolm patili Leporello, Figaro, Beckmesser.

68) „Frau Peschka-Leutner entwickelte einen liebenswürdigen Humor, der u. A. in der Gerichtszene sehr anmuthend berührte. Das gehaltene, leidende Wesen der Blanche, ihr feiner Spott, ihre vereinzelt leidenschaftlicheren Aufwallungen brachte Frau Sucher unnachahmlich in Gesang und Spiel zum Ausdruck. [...] Die Arie des Grognard, welche die ‚bethörten Ehemänner‘ (wie die bekannte Arie des Figaro) vor der weiblichen Laune warnt, könnte recht wohl – wie andere Sätze – fehlen, obwohl sie von trefflichem Humor getragen und von Herrn Freny sehr drollig gesungen ward.“ Viz MEINARDUS, op. cit. v pozn. 59, s. 2.

69) Viz HARTMANN, op. cit. v pozn. 57, s. 3.

70) Viz cedule k premie, *Sammelband der Theaterzettel 1881/1882*, op. cit. v pozn. 1.

našel v osobě Gustava Mahlera.⁷¹ Za sezónu, která obvykle trvala od září do května, uvedl Pollini čtrnáct premiér: sedm novinek a sedm nových inscenací. Vyhovět jeho zběsilému divadelnímu tempu znamenalo pro Mahlera obrovské pracovní vyčerpání, jež zahrnovalo nespočet zkoušek a přes sto oddírovaných večerů za sezónu.⁷² Mahler měl k dispozici vynikající profesionální zázemí, které dále rozvíjel. Hvězdami pěveckého souboru byli tenoristé Birrenkoven a Grüning, barytonista Demuth, dramatická sopranistka Mildenburg, altistka Schumann-Heink, sopranistka Foersterová-Lautererová a basista Vilém Heš. Orchester byl však často přetěžovaný, proti čemuž Mahler protestoval.

Středem Polliniho zájmu byl pěvec, vše ostatní bylo jen doplňkem.⁷³ Inscenování opery se řídilo optimálním postavením pěvců na jevišti.⁷⁴ Mahler naopak kladl důraz na interakci všech složek operního představení. Pollini měl jako ředitel větší rozhodovací pravomoc, Mahlerovi zůstal hlavní vliv na složení orchestru a hudební nastudování operních děl. Nakonec se společná, často bouřlivá cesta zdrženlivého Polliniho a impulzivního Mahlera několik měsíců před Polliniho smrtí rozdělila. Výsledkem tříadvacetiletého Polliniho působení v čele hamburské divadelní scény byly plné sály a velké zisky. Měl smysl pro objevování pěveckých talentů i odvahu uvádět nová či neznámá díla.⁷⁵ Jedni jej označovali za zachránce Městského divadla a přínos pro kulturní hamburský život,⁷⁶ pro druhé byl jedním z velkých ničitelů umění.⁷⁷ Hamburská léta znamenala pro Mahlera období uměleckého rozvoje, na kterém stavěl svůj pozdější úspěch ve Vídni.

Během působení v Hamburku Mahler řídil především opery Wagnerovy, Mozartovy a Beethovena. K operám, které často dirigoval, patřily také *Der Freischütz* (Čarostřelec) Carla Marii von Weber a *Hänsel und Gretel* (Perníková chaloupka) Engelberta Humperdincka. Kromě toho uvedl na hamburskou scénu čtyři Smetanovy opery – *Prodanou nevěstu*, *Dvě vdovy*, *Hubičku* a *Dalibora*. Vztah ke Smetanovým operám Mahler získal za svého pobytu v Praze, v polovině osmdesátých let, kdy působil v Královském zemském německém divadle (1885/1886).⁷⁸ Dokládají to jeho slova, která napsal na přelomu června a července 1886 z Prahy řediteli divadla v Lipsku Maxi Staegemannovi: „*Mimochodem, několikrát jsem tu byl v českém Národním divadle a slyšel některé věci od Smetany, Glinky a Dvořáka atd.*„

71) Pollini oslovil Mahlera již v roce 1886. Viz Mahler Friedrichu Löhrovi, dopis z 25. 12. 1886, viz BLAUKOPF, Herta: *Gustav Mahler Briefe*, Paul Zsolnay Verlag, Wien – Hamburg 1982, s. 59.

72) S počtem 277 představení, z nichž 142 dirigoval Gustav Mahler, vede sezóna 1894/1895. Viz WENZEL, op. cit. v pozn. 3, s. 79.

73) Šetřilo se, kde se dalo – stejné kulisy a kostýmy se často používaly v několika různých inscenacích. Například v opeře *Královna ze Sáby* byly použity dekorace z opery *Kouzelná flétna*. Viz PFOHL, Ferdinand: *Aus Gustav Mahlers Hamburger Zeit*, *Die Musikwelt* 1, 1920/1921, s. 11–14.

74) Za inscenace byl zodpovědný vrchní režisér Franz Bittong. Mahler se s ním v uměleckých záležitostech často rozcházel.

75) Obliba soudobých děl byla v 90. letech 19. století zvláště velká.

76) KRAUSE, Emil: *Der Hamburger Staat und das Hamburger Stadttheater*, in: *Intendanz des Stadttheaters* (Hrsg.), *Hundertjahrfeiern Hamburger Stadttheater*, Hamburg – Leipzig – Stuttgart 1927, s. 117.

77) WEINGARTEN, Felix: *Lebenserinnerungen*, Wien – Leipzig 1923, s. 419.

78) V sezóně 1885/1886 se na jevišti Národního divadla hrály *Hubička*, *Libuše* a *Prodaná nevěsta* (viz www.archiv.narodni-divadlo.cz).

a musím přiznat, že zvlst ten první mi pripad velmi pozoruhodn. I když se jeho opery nikdy nebudou moci stát součastí repertoáru v Německu, stálo by prnejmenm za námahu vzdělanému publiku, jako je to lipsk, predstavit tak zcela originálního a svbytnho hudebníka.“⁷⁹ Mahlervzky vztah k česke opere pokračoval i za jeho působení ve Vídni.⁸⁰

Přehled oper nejčastěji dirigovaných Gustavem Mahlerem v městských divadlech v Hamburku a Altoně (1891–1897)⁸¹

	Autor	Opera	Počet predstaven Stadttheater Hamburg	Počet predstaven Stadttheater Altona	Celkem
1	Wagner	<i>Tannhäuser</i>	66	-	66
2	Humperdinck	<i>Hänsel und Gretel</i>	37	15	52
3	Beethoven	<i>Fidelio</i>	31	10	41
4	Smetana	<i>Die verkaufte Braut</i>	27	10	37
5	Wagner	<i>Die Walkure</i>	33	-	33
6	Weber	<i>Der Freischtz</i>	24	10	34
7	Wagner	<i>Siegfried</i>	30	-	30
8	Wagner	<i>Die Meistersinger</i>	32	-	32
9	Mozart	<i>Die Zauberflte</i>	22	7	29
10	Mozart	<i>Don Giovanni</i>	26	2	28

Smetanovy opery za Mahlerovy hamburske řy a ohlasy v tisku

Prodn nevsta

„*Toto triaktove dlo – komick opera – se vyznauje ladnou prırozenost, jiz nalezneme jen u Mozarta, Boieldieua, Gerolda⁸² [sic!] a dalších starších mistr. Nen v nm žádn Wagnerova rafinovanost prodlev ani divoke, nsilnicke bsnn mladších Itali; oduevnle, intimn melodie, jak je lidové due côté a vnm, k nm proud jako cinkot střbrnch zvonk z tiche lesn mytiny.*“⁸³

79) „brigens war ich hier einige Male im böhmischen Nationaltheater und habe mir manches von Smetana, Glinka und Dworzak usw. angehört, und muß gestehen, daß mir besonders ersterer sehr bemerkenswert scheint. Wenn seine Opern in Deutschland auch nie Repertoire werden können, so wäre es doch immerhin der Mühe wert, einem gebildeten Publikum, wie das Leipziger ist, einen so durchaus originellen und ursprünglichen Musiker vorzuführen.“ Viz WILLNAUER, Franz: *Gustav Mahler. Verehrter Herr College! Briefe an Komponisten, Dirigenten, Intendanten*, Zsolnay-Verlag, Wien 2010, s. 58.

80) Smetanv *Dalibor* byl prvn opern novinkou, kterou Mahler dirigoval jako nov kapelnk vdensk Dvorn opery nkolik dn ped svm oficilnm jmenovnm ředitelm. Premiéra se konala 4. řjna 1897. Viz WILLNAUER, Franz: *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Wien 1993, a BLAUKOPF, Kurt: *Gustav Mahler und die Tschechische Oper*, *sterreichische Musikzeitung*, ro. 34, 1979, . 6, s. 285–288.

81) Viz *Sammelbände der Theaterzettel 1891–1897*; viz SCHABBING, op. cit. v pozn. 32, s. 189; MARTNER, Knud: *Mahler im Opernhaus. Eine Bilanz seiner Bhnenstatigkeit 1880–1910*, in: *Neue Mahleriana*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 1997.

82) Mnn Louis Joseph Ferdinand Hrold (1791–1833) – francouzsk skladatel, autor dvctky oper, svého asu byla velmi oblbena jeho opera *Zampa*.

83) „Das dreiaktige Werk – komische Oper – ist von einer so anmutigen Natürlichkeit, wie man sie nur bei einem Mozart, Boieldieu, Gerold und anderen älteren Meistern zu finden vermag. Da sind nicht jene orgelpunktischen Tufteleien eines Wagner und nicht der wilde gewaltige Tumel der jngerer Italiener; seelenvoll innige

Mezi lety 1894–1896 byl Hamburk svědkem jakéhosi malého smetanovského operního festivalu, při němž byla uvedena hned čtyři skladatelova díla. První operou, kterou se Mahler rozhodl hamburskému publiku představit, byla *Prodaná nevěsta*.⁸⁴ Po Smetanově smrti začal o uvádění skladatelových oper jednat Pollini se skladatelovým zetěm Josefem Schwarzem jako zástupcem dědiců.⁸⁵ Na konci roku 1893 během příprav premiéry se obrátil i na ředitele Národního divadla Františka A. Šuberta s dotazem na podobu baletu v inscenaci *Prodané nevěsty* v Praze a žádal ho, aby mu poskytl záznamy choreografie vytvořené Augustinem Bergerem.⁸⁶ Šubert však jimi nedisponoval.⁸⁷ Premiéra se uskutečnila v překladu Maxe Kalbecka 17. ledna 1894 v Městském divadle v Hamburku v tomto obsazení:⁸⁸

Krušina, sedlák – Sigmund Szengery

Katinka, jeho žena (Ludmila) – Ernestine Schumann-Heink

Marie, jejich dcera (Mařenka) – Berta Foersterová-Lautererová

Mícha, statkář – Josef Grohmann

Agnes, jeho žena (Háta) – Hedi Felden

Wenzel, jejich syn – Fritz Weidmann

Hans, Míchův syn z prvního manželství – Heinrich Bötzel

Kecal, snátkový dohazovač – Josef Arden

Springer, principál kočovných umělců – Ludwig Auspitz

Esmeralda, tanečnice – Josefine von Artner

Muff, komediant převlečený za indiána – Henry Meyer

Prodaná nevěsta byla jedinou operou pod Mahlerovým hudebním vedením, kterou v Městském divadle v Hamburku neinscenoval vrchní režisér Franz Bittong.⁸⁹ Režie se ujal ředitel vídeňské Dvorní opery a Polliniho přítel Franz von Jauner.⁹⁰ Choreografii připravil Alfred Oehlschläger. V sezóně 1893/1894 se uskutečnilo celkem dvaadvacet představení (patnáct v Městském divadle v Hamburku a sedm v Altoně). Roli Kecala v hamburské premiéře ztvárnil hostující Josef Arden z Městského divadla v Brémách.⁹¹ Úloha Mařenky byla svěřena sopranistce Bertě Foersterové-Lautererové.⁹²

Melodien, wie sie die Volksseele fühlt und empfindet, quellen uns gleich klingenden Silberglöckchen aus stiller Waldheid' entgegen." –se.: *Hamburger Stadt-Theater*, *Hamburger Echo*, roč. 8, č. 17, roč. 8, 21. 1. 1894, s. [2].

84) Mahler operu znal již ze svého působení v Praze v polovině osmdesátých let 19. století.

85) Viz korespondence ve Fondu nenotových rukopisů a tisků (NM-MBS, sign. W 10/21, W 11/28–29).

86) Pollini Šubertovi, dopis z 26. 12. 1893, Hamburg (NA, fond Archiv Národního divadla, sign. D 211/45).

87) Šubert Pollinimu, dopis z 28. 12. 1893, Praha (NA, fond Archiv Národního divadla, sign. D 190/162).

88) Viz cedule k premiéře, viz *Sammelband der Theaterzettel* 1893/1894.

89) Franz Bittong (1842–1904) – šéfrežisér, do Hamburku přišel v roce 1876 nejprve do divadla Thalia, předtím působil v Mohuči, Štětíně a Brémách. Usiloval o realističtější herectví.

90) Franz Jauner (1831–1900) – rakouský herec, vystupoval v Hamburku a Drážďanech. V letech 1872–1878 vedl Carltheater ve Vídni a od roku 1875 byl ředitelem vídeňské Dvorní opery.

91) V první repríze zpíval Kecala Heinrich Wiegand, v dalších reprízách potom Julius Grosser. Roli Míchy ve většině repríz ztvárnil Mathieu Lorent.

92) Berta Foersterová-Lautererová (1869–1936) – česká sopranistka, první manželka skladatele Josefa Bohuslava Foerstera. V roce 1893 ji Gustav Mahler angažoval do Městského divadla v Hamburku, kam se oba manželé Foersterovi dočasně přestěhovali. Po Mahlerově odchodu do Vídně se v roce 1901 stala členkou

Prodaná nevěsta zaznamenala úspěch.⁹³ Kritik Ferdinand Pfohl se pozastavoval nad tím, že opera vznikla v roce 1866, v době, která představovala vrchol Meyerbeerova umění efektů, a že v období této „*nejmyslnější operní rafinovanosti, okázalosti, prázdného patosu a frivolního výsměchu uměleckým ideálům*“⁹⁴ se zrodilo dílo tak naivní, jednoduché, neokázalé a přirozené. Z hudebních čísel vyzdvihoval národní tance: „*strhující*“ polku ve finále 1. dějství a „*bujarý*“ furiant, které čerpají inspiraci přímo z „*národních českých vyjadřovacích prostředků*“, a Kecalovu árii „*Znám jednu dívku, ta má dukáty*“ považoval za nejvýraznější hudební číslo opery. Dvěma hlavními atributy českého hudebníka jsou podle Pfohla klarinet a housle. Ty dodávají instrumentálnímu zvuku Smetanova orchestru jeho specificky český charakter, který je nejpatrnější v živějších větvích.⁹⁵

Pro Josefa Sittarda je psychologicky zajímavé, že Smetana jako příznivec hudby Berlioze, Liszta, Wagnera napsal operu s tak „*svěžími, dojemnými, do srdce pronikajícími melodiemi, které postrádají jakýkoliv přehnaný patos*“.⁹⁶ Zvuk orchestru přirovnává k Mozartovým partiturám.⁹⁷ K „*působivé, chytré, hlučné, rabulistické, jednou hartusivě energické, jindy flétnově sladké*“ postavě Kecala kritik Pfohl podotkl, že „*od dob Lortzingových*“⁹⁸



Berta Foersterová-Lautererová (1869–1936)

Photograph, E. Bieber, Hamburg, 1895 /

Fotografie, E. Bieber, Hamburg, 1895

NM-ČMH-MBS inv. no. / inv. č. 9672

vídeňské Dvorní opery. V Hamburku zpívala Mařenku, Anežku i Vendulku, dále Elsu (*Lohengrin*), Mařenku (*Perníková chaloupka*) nebo Sieglindu (*Valkýra*).

93) Pollini a Jauner zaslali 18. 1. 1894 F. A. Šubertovi telegram: „Smetana grossartigster erfolg prachtvolle auf-fuerung, gruesse von pollini und jauner“ / „Smetana největší úspěch, velkolepý výkon, pozdrav od Polliniho a Jaunera“ (NA, fond Archiv Národního divadla, sign. D 211/48).

94) „[...] des sinnlichsten Opernraffinements, des Pompes, des hohlen Pathos und der frivolen Verhöhnung der Kunstideale einem Opernbuche [...]“ PFOHL, Ferdinand: *Stadt-Theater. „Die verkaufte Braut“*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, roč. [46], 18. 1. 1894, č. 14, s. [1] (dále PFOHL 18. 1. 1894).

95) Tamtéž.

96) „[...] frischen, rührenden, zu Herzen bringenden Melodien denen jedes aufgebauschte Pathos fehlt [...]“ SITTARD, Josef: *Feuilleton. Stadt-Theater*, Hamburgischer Correspondent, Mittags-Ausgabe, roč. 164, 18. 1. 1894, č. 43, s. 5 (dále SITTARD 18. 1. 1894).

97) Tamtéž.

98) Albert Lortzing (1801–1851) – německý hudební skladatel, dirigent, herec a pěvec. Působil ve Vídni, Lipsku a Berlíně. Psal singspiely a komické opery. Jeho opery překypují v kupletech i lyrických áriích bohatstvím srdečných melodií a neskrývanou autorovou sympatií k postavám obyčejných lidí. Jeho dodnes uváděnými

nebyl v *opeře k vidění podobně dokonalý typ buffo*.⁹⁹ Pěvecký výkon Heinricha Bötela v roli Jenika Pfohl rozhodl jako ne vždy čistý a jeho výraz jako málo živý. Mařenka Berty Foersterové-Lautererové byla velmi půvabná a přitažlivá a v jejím hlase se ozývaly „teplé, srdečné tóny“. V některých níže položených místech se však nemohla zbavit vibrata. Výprava odpovídala charakteru opery a byla „malebná“. ¹⁰⁰ Sittard věnoval pozornost výkonu Fritze Weidmanna v úloze Vaška, který vyžadoval „decentní herectví. *Jakákoliv přemíra v charakteristice tohoto notorického koftavce by vedla k frašce, karikatuře*.“¹⁰¹ Weidmann se svého nelehkého úkolu zhostil podle tohoto recenzenta na výbornou a sklídl opakovaný potlesk publika zvláště proto, jak virtuózně předváděl obtížné koftání.¹⁰² Předehra pod Mahlerovým vedením, která byla srovnávána s ouverturou ke *Kouzelné flétně*, byla podle Pfohla provedena „s elektrizujícím rytmem a ohnivým elánem“.¹⁰³ Carl Armbrust označil *Prodanou nevěstu* za ideál komické opery s melodickou, rytmicky i harmonicky zajímavou hudbou, v níž nechybí ani scény „hluboce dojemného výrazu“.¹⁰⁴ K výkonu Josefa Ardena uvedl Foerster, že přenesl rázovitou českou postavu Kecala „v ovzduší lortzingovsko-auberovské“ a svévolně měnil Smetanovu notaci.¹⁰⁵

Za Mahlerova působení v Hamburku se *Prodaná nevěsta* stala pravidelnou součástí repertoáru. Při svém nástupu do angažmá v sezóně 1894/1895 převzal roli Kecala český basista Vilém Heš,¹⁰⁶ jenž právě touto rolí okouznil dva roky předtím Vídeň, když ještě jako člen pražského Národního divadla účinkoval na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě, a otevřel si tak cestu ke světové kariéře. Poprvé jej v Hamburku zpíval 4. září 1894. „*Jeho Kecal byl tím nejménějším portrétem dohazovače, skutečný originál, [...] a svým milým, občas trochu trpkým humorem přiměl srdce i duši publika k smíchu. Velmi silný slovanský přízvuk, s nímž se tento Kecal dorozumíval se svým okolím, dobře odpovídal duchu role a propůjčil velmi charakteristický ráz jeho mistrovskému hereckému ztvárnění*.“¹⁰⁷ V kritických ohlasech

operami jsou *Car a tesař* (1837), *Pytlák* (1842) a *Undine* (1845). Postava purkmistra van Betta z *Cara a tesaře* je jedním z nejčistších buffo charakterů. Byl vzorem pro Smetanova Kecala.

99) „Seit Lortzing hatte man keinen ähnlich vollendeten Buffotypus mehr in der Oper gesehen.“ Viz PFOHL 18. 1. 1894, op. cit. v pozn. 94.

100) Tamtéž.

101) „[...] einen decenten Darsteller. Jedes Uebermaß in der Charakterisirung dieses senilen Stotterers führt zur Posse, zur Caricatur.“ Viz SITTARD 18. 1. 1894, op. cit. v pozn. 96.

102) Tamtéž.

103) „[...] mit elektrisirender Rhythmik und feurigem Schwung [...]“ F. Pf. [PFOHL, Ferdinand]: *Stadt-Theater*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, roč. [46], 5. 9. 1894, č. 209, s. [1] (dále PFOHL 5. 9. 1894).

104) ARMBRUST, Carl: *Feuilleton. Stadt-Theater*. („Die verkaufte Braut“), Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung, roč. 66, 18. 1. 1894, č. 15, s. [9].

105) Viz FOERSTER 1894, op. cit. v pozn. 6.

106) Vilém Heš (1860–1908) – český basista. Z Národního divadla v Praze odešel do Městského divadla v Hamburku a roku 1896 se stal sólistou Dvorního divadla ve Vídni.

107) „Sein Kezal war das getreueste Conterfei des Heirathsvermittlers, ein Original, [...] und mit seiner Fülle von köstlichem, gelegentlich etwas herben Humor, dem Zuschauer Herz und Seel zum Lachen zwang. Schon der eigentliche stark slavische Accent, mit dem dieser Kezal seiner Umgebung sich verständlich machte, stimmte unvergleichlich mit dem Geiste der Rolle überein und gab ihrer übrigens meisterhaften schauspielerischen Ausgestaltung ein sehr charakteristisches Colorit.“ Viz PFOHL 5. 9. 1894, op. cit. v pozn. 103.

se objevovaly výtky na opakování hudebních čísel v rámci představení, která jsou vhodná tak na koncertech, ne však v rámci jevištního provedení. Od roku 1896 se *Prodaná nevěsta* hrála pod taktovkou i dalších dirigentů – Karla Pohliga, Williama Eichela a Carla Gilleho. Od roku 1894 do Mahlerova odchodu z Hamburku v roce 1897 se odehrálo celkem čtyřicet čtyři představení. Na premiéru přijeli kapelníci a režiséři z celého Německa, aby se s dílem seznámili, a tak se hamburské představení stalo vzorem pro celou řadu velkých německých divadel, která potom *Prodanou nevěstu* na svých scénách uvedla.

Dvě vdovy

V následující sezóně Mahler uvedl hned dvě Smetanovy opery – *Dvě vdovy* a *Hubičku*. Pollini se znovu obrátil na Šuberta na podzim 1894, tentokrát s prosbou o zapůjčení českého klavírního výtahu *Dvou vdov*.¹⁰⁸ Jak jsem uvedla výše, od jejího prvního hamburského uvedení v roce 1881 prošla německá podoba opery vývojem. Premiéra „v nové úpravě“, v níž děj byl přeložen do první třetiny 19. století na zámek Rosenberg v Čechách a postavy dostaly opět nová jména, se konala 15. listopadu 1894 v Městském divadle v Hamburku v tomto obsazení (bez uvedení autora úpravy i překladu):¹⁰⁹

Heinrich, svobodný pán z Budova (Ladislav Podhájský) – Heinrich Bötel

Carla, hraběnka Rosenbergová, jeho sestra, vdova (Karolína) – Josefine von Artner

Vilma z Budova, jeho nevěsta, vdova po jeho starším bratrovi (Anežka) – Berta Foersterová-Lautererová

Peter, hajný ve službách hraběnky Rosenbergové (Mumlal) – Vilém Heš

Minka, pokojská, ve službách hraběnky Rosenbergové (Lidka) – Sophie Traubmann

Jean, Heinrichův podkoní (Toník) – Fritz Weidmann

Celkem se uskutečnila tři představení, všechna byla odehrána v listopadu 1894. V kritických ohlasech se opakoval názor, že *Dvě vdovy* úrovně *Prodané nevěsty* nedosahují. Ostrá kritika mířila především na libreto vyznačující se podle kritika Rudolfa Philippa „zatuchlou salonní poezií a málo ryzím humorem“.¹¹⁰ Text považoval za „zcela konvenční a prvoplánově divadelní“ a šablonovité postavy mu byly povědomé z mnohých jiných divadelních kusů. Referentovi chyběla v díle opravdová komika – vše bylo podle něj „přitažené za vlasy“ a navrhoval „bezvýznamný“ děj sloučit ze tří do jediného dějství. Smetanovu hudbu vnímal jako „aristokraticky graciózní, jasnou a melodickou“, ale zřídka kdy originální.¹¹¹

Ke vhodnosti zkrácení se vyjádřil i Carl Armbrust. Dlouhá podle něj byla Vilmina sólová scéna a tento „srdcervoucí výlev nařikající vdovy“ působil únavně a oslaboval působivost závěrečného Allegra. Opera mu připadala poněkud „zastaralá“ a připomínala „Halévyho, Blesk, Mozartovu, *Così fan tutte* či Lortzingova, Pytláka.“¹¹² Toto hodnocení se ale vůbec nevztahovalo na hudbu samotnou, která „zůstává vždy živá, jiskřivá, s hlubokým mladistvým

108) Pollini Šubertovi, dopis z 9. 10. 1894 (NA, fond Archiv Národního divadla, sign. D 211/47).

109) Viz cedule k premiéře, viz *Sammelband der Theaterzettel 1894/1895*.

110) „[...] abgestandenen Salonlyrik und wenig echtem Humor [...]“ R. Ph. [PHILIPP, Rudolf]: *Theater und Musik. Zwei Wittwen*, General-Anzeiger, 1. Beilage, roč. [7], 17. 11. 1894, č. 270, s. [5] (dále PHILIPP 17. 11. 1894).

111) Tamtéž.

výrazem a ušlechtilostí a jen jednou se přiblíží burlesce, a sice ve scéně sluhy na začátku třetího dějství.¹¹² Smetanu zde Armbrust srovnával s „mistrem lidového humoru Heinrichem Marschnerem,¹¹³ jehož živé, temperamentní lidové scény ve ‚Vampýrovi‘ a ‚Hansi Heilingovi‘ mohly sloužit českému mistrovi jako vzor [...]“.¹¹⁴

Podle Philippa z hudebních čísel vynikala árie Carly („Samostatně vládnú já“) z prvního dějství. Naopak v duetu Vilmy a Heinricha i ve Vilmině árii Smetana „nebyl schopen tvůrčího vzletu“.¹¹⁵ Pro referenta Josefa Sittarda hudební invence díla s každým dalším aktem ochabovala. Skladateli vytykal náhlé přetřhávání melodické linky přecházením do mluveného slova. Z hudebního hlediska podle něj Smetana uchvacuje tam, kde se pohybuje na půdě lidové hudby, kde se ale chce projevit jako dramatik, tam selhává. Sittard za jedno z nejlepších hudebních čísel opery považoval skvěle vystavené finále druhého jednání. Třetí dějství bylo pro něj „vyprahlou stepí“, kde si ani v případě humorného výstupu Petera, Jeana a Minky Smetana nevěděl rady.¹¹⁶

Předehru považoval Ferdinand Pfohl „za slabý kus“, naopak jedinečná mu připadala lesní atmosféra, kterou vykreslily dechové nástroje: „[...] zatímco basy mysticky plují na hlubokém E, jak okouzující je malé fugato: když viola zvýší svůj tlumený hlas, pak si opravdu myslíte, že slyšíte šumění lesního pramene, jenž se ztrácí v mechu.“¹¹⁷ Výkon Josefíny Artner¹¹⁸ hodnotil Armbrust zdrženlivě: Nebyla to žádná hraběnka, byl to komorní kýč, který i ta nejmenší a nejpůsobivější hudební čísla poznamenal operetním žánrem. „To nebyla žádná hraběnka, ale dovádívá komorná, která i těm nejmenším a nejpůsobivějším hudebním číslům vtiskla punc operety.“¹¹⁹ Zabýval se i myšlenkou, zda by inscenaci neprospěla výměna rolí mezi Artner a Traubmann, která zpívala Minku. Velmi ocenil výkon Viléma Heše jako Petera.¹²⁰

112) „[...] stets sprudelnd, prickelnd, von tiefer Jünnigkeit des Gefühls und vornehm bleibt und nur einmal das Burleske streift, nämlich in der Dienstbotenscene zu Beginn des dritten Actes.“ ARMBRUST, Carl: *Stadt-Theater*. („Zwei Wittwen“), Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung, roč. 66, 16. 11. 1894, č. 270, s. [5–6] (dále ARMBRUST 16. 11. 1894).

113) Heinrich Marschner (1795–1861) – německý raně romantický hudební skladatel. Je považován za jednoho z nejvýznamnějších německých operních skladatelů období mezi C. M. von Weber a R. Wagnerem.

114) „Hier ist Smetana direct dem Meister des Volkshumors, Heinrich Marschner, vergleichbar, dessen lebensvoll sprudelnde Volksscenen im ‚Vampyr‘ und ‚Hans Heiling‘ dem böhmischen Meister zum Vorbild geeignet haben mögen [...]“ Viz ARMBRUST 16. 11. 1894, op. cit. v pozn. 112.

115) Viz PHILIPP 17. 11. 1894, op. cit. v pozn. 110.

116) SITTARD, J: *Stadt-Theater*, Hamburgischer Correspondent, Mittags-Ausgabe, roč. 164, 16. 11. 1894, č. 810, s. 5–6.

117) „[...] während die Bässe auf ihrem tiefen E mystisch dahinsammen, wie reizvoll wirkt das kleine Fugato: wenn die Viola ihre gedämpfte Stimme erhebt, dann meint man wahrhaftig das Murmeln eines im Moos sucht dahinsickernden Waldquelle zu hören.“ F. Pf. [PFOHL, Ferdinand]: *Stadt-Theater*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, roč. [46], 16. 11. 1894, č. 271, s. [1].

118) Josefína von Artner (1869–1932) – rakousko-německá sopránistka, rođačka z Prahy. Debutovala v roce 1885 v Lipsku. Poté působila ve vídeňské Dvorní opeře a v Městském divadle v Hamburku.

119) „Das war keine Gräfin, das war ein Kammerkätzchen, das selbst die feinsten graciösesten musicalischen Nummern zum Operettengenre stempelte.“ Viz ARMBRUST 16. 11. 1894, op. cit. v pozn. 112.

120) Tamtéž.

Hubiřka

„[Smetanovo] *nejlepší operní dílo*, *Hubiřka*, *tak jednotn, poetick, jehoř ukolébavka sama o sobě stojí za tucet moderních partitur – to vře jsou pro nás neobjeven poklady. Na hladině plavou mořské řasy prnšejc tak vnitřn nepravdiv věci a pod ní se skrvj perly Corneliovy, korály Smetanovy.*“¹²¹

Podle Foerstera nejvíce ze Smetanových oper zaujala Mahlera prav *Hubiřka*. Mistrovsky vystaven první jednání srovnával s prvním dějstvím Wagnerovy *Valkry*. Velmi oceňoval výstup pařerk a „Skřivnc píseň“ Barče.¹²² Premiéra *Hubiřky* se uskutečnila v překladu Ludwiga Hartmanna¹²³ 20. nora 1895 v Městském divadle v Hamburku v tomto obsazení:¹²⁴

Fedor Zarkow, sedlák (Palouck) – Vilém Heř

Marinka, jeho dcera (Vendulka) – Berta Foersterov-Lautererov

Hanno, mlad vdovec (Lukř) – Wilhelm Gruning

Januř, Hannv řvagr (Tomeř) – Wilhelm Dörwald

Brigita, Marincina přibuzn (Martinka) – Ernestine Schumann-Heink

Klára (Clara), sluřebn u Zarkowa (Barče) – Josefine von Artner

Steffan, vdce pařerk (Matouř) – Mathieu Lorent

Hubiřka se hrála pouze v sezoně 1894/1895 a celkem se uskutečnilo řest pedstavn. Recenzent Rudolf Philipp nepovařoval milostn námět opery „*překypujc naivitou*“ za řpatn, ale jeho rozvinut pokládal za „*neobratn*“ a vhodn pro jednoaktovku, nikoliv pro dvouaktov kus. Hudba podle něj obsahuje zajmav prvky, jako celku j ale chybí přesvdivost a podmanivost, zde „*Smetanova genialita září jen matnm leskem*“.¹²⁵ Z hudebních řsel Carl Armbrust vyzdvihoval Marincinu ukolébavku, „*Skřivnc píseň*“ Clary a za mistrovsk označil lesní duet mezi Hannem a Januřem. Hudba působila „*osvřujcm a vysoce stimulujícím dojmem a vynahrazuje nedostatek akce*“.¹²⁶ Pro Ferdinanda Pfohla měla Smetanova hudba „*slovansk ráz*“, kter j propůjčil měkkost, vldnou náladu, jejj veselost je podbarvena melancholií, jeř může „*přerst ař k sentimentálnosti, nicmn dilem prostupuje jako parfm vonc nkdy silnji, jindy slabji*“.¹²⁷ Pařerck scna z druhho jednn posluchae zaujala

121) „[Smetanas] bestes Opernwerk, der so einheitliche, ganz in Poesie getauchte ‚Kuř, dessen Wiegenlied allein ein Dutzend moderner Partituren aufwiegt – Alles das sind ungehobene Schtze fur uns. An der Oberfläche schwimmen der Tang so vielen innerlich Unwahren, das Seegras der Netzler aller Nationen und auf dem Boden ruhen die Perlen eines Cornelius, die Korallen Smetana.“ H. Ch.: *Feuilleton. Stadt-Theater* („Die verkaufte Braut“), *Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung*, ro. 72, 30. 5. 1900, ř. 124, zweite Beilage, s. [9].

122) Viz FOERSTER 1939, op. cit. v pozn. 6, s. 49.

123) Ludwig Hartmann (1836–1910) – nmeck skladatel a hudebn kritik, řk Franze Liszta. Zastnce oper Richarda Wagnera a propagtor Smetanovch del, s nmř se v srpnu 1882 i osobn seznmil. Do nmciny přeložil libreta *Hubiřky* a *Libuře*.

124) Viz cedule k première, viz *Sammelband der Theaterzettel 1894/1895*.

125) „[...] der Genius Smetana’s leuchtet nur in mattem Glanze [...]“ PHILIPP, Rudolf: *Theater und Musik*. „Der Kuř“, *General-Anzeiger*, ro. [8], 22. 2. 1895, ř. 45, s. [3].

126) „[...] erquickend und im hohen Grade anregend und entschädigt fur die mangelnde Handlung [...]“ ARMBRUST, Carl: *Feuilleton. Stadt-Theater*. („Der Kuř“), *Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Ausgabe*, ro. 67, 22. 2. 1895, ř. 44, zweite Beilage, s. [9].

127) „[...] bis zur Sentimentalit heranreift, aber dennoch sich wie ein bald stärker bald schwächer duftendes Parfum durch des Werk hinzieht.“ PFOHL, Ferdinand: *Stadt-Theater. Zum ersten Male: „Der Kuř“*, *Hamburger*

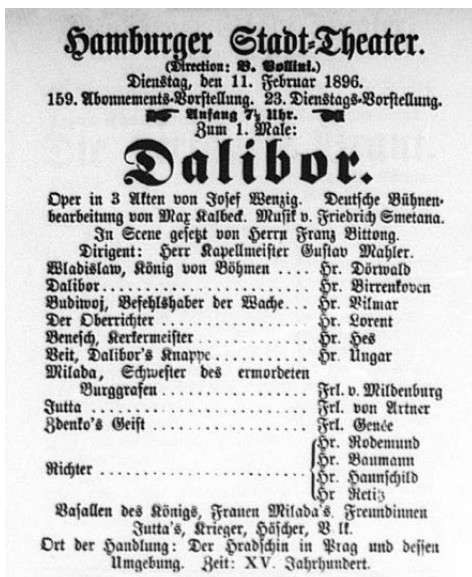
„svým koloritem – fagoty a pizzicata basů – a strhující, realistickou silou jejího popisu“.¹²⁸ Pfohl ji přirovnal k pašerácké scéně z Bizetovy *Carmen*.¹²⁹

Berta Foersterová-Lautererová měla podle Pfohla v úloze Marinky problémy ve vysoké poloze. Prál by si, aby vysoké tóny zpívala „volně a se stabilnější intonací“. Vilém Heš otce Zarkowa vykreslil mistrně. Skvělé výkony podali i Wilhelm Grüning jako Hanno a Wilhelm Dörwald v roli Januše. Ernestine Schumann-Heinková¹³⁰ vdechla do staré báby kořenářky a pašeráčky silnou individualitu. Za brilantní označil výkon Josefy Artnerové v úloze Clary.¹³¹

Dalibor

K uvedení *Dalibora* udělili Smetanovi dědicové řediteli Pollinimu právo na deset let. Smlouva platila pro německá divadla za následujících podmínek: za právo k uvedení opery v divadlech, která byla pod jeho správou, platil ředitel Pollini 4 % hrubých příjmů včetně podílu předplatitelů; dědicům 66 % (jako tantiémy nebo honoráře), 33 % zůstávalo řediteli Pollinimu.¹³² Premiéra v překladu Maxe Kalbecka¹³³ se konala 11. února 1896 v Městském divadle v Hamburku v tomto obsazení:¹³⁴

- Vladislav, český král – Wilhelm Dörwald
- Dalibor – Wilhelm Birrenkoven
- Budivoj, velitel stráže – Wilhelm Vilmar
- Vrchní soudce – Mathieu Lorent
- Beneš, žalárník – Vilém Heš
- Vítek, Daliborův posel – Georg Ungar
- Milada, sestra zavražděného purkrabího – Anna von Mildenburg
- Jitka, děvče na Daliborových statcích – Josefine von Artner
- Zdenkův duch – Laura Genée



Playbill of the premiere of *Dalibor*, 11 Feb. 1896 /
 Cedula premiéry *Dalibora*, 11. 2. 1896
 Sammelband (1895/1896) der Theaterzettel des
 Hamburger Stadttheaters, in: Theatersammlung
 der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg
 Carl von Ossietzky

Nachrichten, Abend-Ausgabe, roč. [47], 21. 2. 1895, č. 45, s. [1] (dále PFOHL 21. 2. 1895).

128) „[...] durch ihr Colorit – Fagotte und Pizzikati der Bässe – und durch die packende realistische Kraft ihrer Schilderung [...]“ Tamtéž.

129) Tamtéž.

130) Ernestine Schumann-Heink (1861–1936) – rakouská altistka, rodačka z Prahy. V roce 1883 byla angažována do Městského divadla v Hamburku, kde působila až do r. 1897. K jejím stěžejním rolím patřily *Carmen* a *Ortruda (Lohengrin)*.

131) Viz PFOHL 21. 2. 1895, op. cit. v pozn. 127.

132) Smlouva ze dne 27. ledna 1887, Praha (NM-MBS A 239).

133) Max Kalbeck (1850–1921) – německý spisovatel, kritik a překladatel. Stal se jedním z nejlivnějších kritiků v Rakousku. Do němčiny přeložil Smetanovu *Prodanou nevěstu* a *Dalibora*.

134) Viz cedule k premiéře, viz *Sammelband der Theaterzettel* 1895/1896.

Celkem byla odehrána čtyři představení, všechna v unoru 1896. Smetanova tvorba je podle Josefa Sittarda nejdraznj tam, kde čerpá z „*pramene národních lidových nápěvů*“. V *Daliborovi* si Smetana chtěl vyzkoušet, zda obtoi i jako dramatik. V této zkoušce podle pisatele vsak neuspěl – v cestě mu stálo libreto. Z hudebního hlediska: „*Dalibor obsahuje scény, kter nás oslnj svou hudební krsrou, rozeznv tóny, kter musí rozechvt kad srdce, a orchestr doslova zpv, že mu člověk musí naslouchat s velkou chut.*“¹³⁵ Velmi kriticky se k libretu Josefa Wenziga v Kalbeckov překladu vyjádřil Rudolf Philipp, kter ho označil za „*pils slab dílo, kterému chyb síla a ˇtva – směs cukrov vody – romantiky a loutkov tragédie.*“¹³⁶ Ve mu připadalo pils teatrn, postrádal pravou podstatu zdrav dramatickosti. „*Dokonce i druhému dějství, jež se npadn podob veensk scéně ve Fideliovi, chyb cokoli dramaticky poutavého. [...] Zdlouhav As dur duet obou milenců siln připomíná vypelou francouzskou As a Des dur lyriku. Závěr působí vyloen nudn [...].*“¹³⁷ Za vadu na kráse díla recenzenti označovali s výjimkou prvního jednání nedostatek velkých sborových scén, které byly prinely vei kontrast mezi hudebními čísly.

Sittard našel hudební vrchol opery v ˇest scéně druhého jednání: „*Dalibor lei v temn kobce. Sp. Ve snu se mu zjev jeho pitel Zdeněk hrajci na housle. Violoncello hraje prostou, tesknou melodii, slov housle se pidvj spolu s arpeggii harfy, tajemnm tremolem smyčců a vzestupnými a sestupnými pasážemi flten: je to scéna dojemn krs.*“¹³⁸ V následujícím duetu Dalibora a Milady postrádal vsak „*vnv vrcholy.*“ Stejn tak ve scéně v ali mu scházela „*skuten dramatick síla.*“¹³⁹ Carl Armbrust přirovnal pochod, jimž vstupuje na scénu král, ke krátkému pochodu Gibichung z Wagnerova *Soumraku bohů*. Ve Smetanov hudebním toku rozpoznal Wagnerovy postupy jeho strednho období.¹⁴⁰ Stejn msto slavnostního pochodu Ferdinand Pfohl popsl jako „*spojen velkoleposti a grandiozn vnosti.*“ Tento kousek by mohl být klidn z pera Richarda Wagnera a hodil by se podle něj pro korunovační ceremoniály a slavnostn události. Pfohl v recenzi upozornil na vyputn zvren scény, je ukazuje konec Dalibora, kter se zastřelí, když se str chystá jej znovu zajmout. V pedstaven byl vsak konec jen naznaen: „*uprosted jemn doznvjcch akord H dur*

135) „Dalibor enthält Scenen, die in ihrer musikalischen Schönheit uns blenden, er schlägt Tone an, die jedes Herz rhren müssen und das Orchester singt, daß wir mit Entzücken ihm lauschen.“ J. S. [SITTARD, Josef]: *Feuilleton. Stadt-Theater. Zum 1. Male: Dalibor*, Hamburgischer Correspondent, Mittags-Ausgabe, ro. 166, 12. 2. 1896, . 107, s. 5 (dle SITTARD 12. 2. 1896).

136) „[...] ein gar zu schwächliches kraft- und saftloses Machwerk – eine Melange von Zuckerwasser – Romantik und Puppen-Tragik!“ PHILIPP, Rudolf: *Theater und Musik. Hamburger Stadt-Theater. Zum ersten Male: Dalibor*, General-Anzeiger, ro. [8], 13. 2. 1896, . 37, s. [3].

137) „Selbst dem zweiten Akt bei seiner auffallenden Aehnlichkeit mit der Gefngniszene in Fidelio fehlt das dramatisch Packende. [...] Das langgezogenen As-dur-Duett der beiden Liebenden erinnert stark an die abgestandenen französische As- und Des-Dur-Lyrik. Der Schluß wirkt geradezu langweilig [...].“ Tamt.

138) „Dalibor liegt im finsternen Kerker. Er schläft. Im Traum erscheint ihm sein Freund Zdenko, auf der Geige spielend. Im Cello erklingt eine klagend-sehnschtige Melodie, die Solo-Violine stimmt mit ein, dazu die Arpeggien der Harfe, das geheimnisvolle Tremolo der Streicher und die auf- und abgleitenden Gänge der Flöten: es ist eine Scene von berührender Schönheit.“ Viz SITTARD 12. 2. 1896, op. cit. v pozn. 135.

139) Tamt.

140) ARMBRUST, Carl: *Feuilleton. Stadt-Theater („Dalibor“)*, Hamburger Fremden-Blatt, Abend-Zeitung, roč. 68, 13. 2. 1896, . 37, s. [5] (dále ARMBRUST 13. 2. 1896).

scény smrti se objeví vůdce stráže, položí Daliborovi ruku na rameno a ukazuje dozadu, k místu popravy... Dalibor mu rozumí a bez odporu se postaví. Opona padá. Bylo by zajímavé zjistit, zdali by původní Smetanův konec¹⁴¹ nevyvolal větší dramatický účinek.¹⁴² Pochybnosti Pfohl spatřoval v tom, zda si německé publikum najde k opeře, jejímž hlavním hrdinou je postava z českých dějin, důvěrnější vztah.¹⁴³

V hodnoceních byl zvláště zmiňován výkon Williho Birrenkovena¹⁴⁴ jako Dalibora, pro jehož hlas byla role „jako šitá na míru; krásný a jemný hlas i oduševnělý přednes často strhávaly publikum k nadšenému potlesku“.¹⁴⁵ Zaujala i Anna von Mildenburg¹⁴⁶ coby Milada, která v této úloze předvedla krásu svého hlasu. Sittard však poukázal na to, že zpěvačka ovládala svůj hlas jen ve forte, přestože role Milady potřebovala i „vystižení jemnějších hnutí myslí“. Občas se její hlas jevil podle něj jako příliš drsný a ve střední poloze neznělý.¹⁴⁷ Armbrust upozorňoval na vynikající výkon Josefíny Artner v technicky poměrně náročné roli Jitky. Dirigent Mahler dokázal „vytěžit z bohaté krásy díla ten nejkrásnější, nejjasnější výraz“. Zvláštní uznání referent věnoval orchestru, který hrál „s hlubokým výrazem a velkou jemností“, a pochvalu vyjádřil koncertnímu mistru Mühlmannovi, jenž provedl opakované houslové sólo „s velkolepým tónem a niterným, krásným výrazem“.¹⁴⁸ Uznání publika i odborné veřejnosti sklidilo i scénické nastudování režiséra Bittonga.

Předložený článek se opírá o výzkum hamburských pramenů a předchozí poznatky o provedení Smetanových oper v Městském divadle v Hamburku v letech 1881–1882 a 1894–1897 doplňuje o některé informace. Na základě prostudování dobových divadelních cedulí ke všem provedením, plných znění kritik i jejich bibliografických údajů a korespondence zainteresovaných osob dostaly pojednáváné inscenace konkrétnější obrysy. Článek v základních rysech nastiňuje také Polliniho a Mahlerovu hamburskou éru. Jak hluboko Smetanovy opery zapustily kořeny na hamburské divadelní scéně, která od 80. let udávala tón celému

141) Milada je smrtelně postřelena a zemře v Daliborově náručí, který následně také umírá. Poslední jmenovaná scéna byla v hamburské inscenaci vyškrtuta a opera skončila Miladinou smrtí.

142) „[...] mitten in den zart verklingenden H-dur-Accorden der Sterbescene erscheint der Anführer der Wache, der auf die Schulter Dalibors seine Hand legt und nach rückwärts deutet, auf den Richtplatz... Dalibor versteht ihn und erhebt sich willenlos. Der Vorhang fällt. Es wäre doch erst noch zu untersuchen, ob nicht der undeutliche, von Smetana gewünschte Schluß die größere dramatische Wirkung erzielt.“ PFOHL, Ferdinand: *Stadt-Theater. Zum ersten Male: „Dalibor“*, Hamburger Nachrichten, Abend-Ausgabe, roč. [48], 12. 2. 1896, č. 36, s. [1].

143) Tamtéž.

144) Wilhelm Birrenkoven (1865–1955) – významný německý tenorista a divadelní režisér. V roce 1893 ho angažoval Pollini do Městského divadla v Hamburku, kde debutoval v roce 1893 v roli Walthera von Stolzing v *Mistrech pěvcích norimberských*. Birrenkoven zůstal v hamburském městském divadle až do roku 1912.

145) „[...] wie geschaffen ist; die schöne und weiche Stimme und der beseelte Vortrag rissen des Öfteren das Publicum zu begeistertem Beifall hin [...]“ SITTARD 12. 2. 1896, op. cit. v pozn. 135.

146) Anna von Mildenburg (1872–1947) – významná rakouská sopranistka. Byla chráněnkou Gustava Mahlera během jejich společného působení v Hamburku. V roce 1898 ji Mahler angažoval do vídeňské Dvorní opery, kde se prosadila především ve wagnerovských úlohách.

147) Viz SITTARD 12. 2. 1896, op. cit. v pozn. 135.

148) Viz ARMBRUST 13. 2. 1896, op. cit. v pozn. 140.

Německu, ukazuje statistika provozování (viz tabulka). Citované ohlasy z tisku na jednotliv uvedení oper vykazují respekt ke Smetanovu opernímu dílu, přesto, snad ař na *Prodanou nevěstu*, jejich tehdejší prokazateln úspěch nebyl trval.

Statistika provozování Smetanových oper v Městském divadle v Hamburku 1881–1897¹⁴⁹

	1881/1882	1893/1894	1894/1895	1895/1896	1896/1897	Celkem
<i>Dvě vdovy</i>	4 (3/H+1/A)	-	3 (2/H+1/A)	-	-	7
<i>Prodan nevěsta</i>	-	22 (15/H+7/A)	10 (7/H+3/A)	6 (6/H)	4 (2/H+2/A)	42
<i>Hubiřka</i>	-	-	-	6 (5/H+1/A)	-	6
<i>Dalibor</i>	-	-	-	-	4 (4/H)	4

Adresa: Kateřina Viktorov, Muzeum Bedřicha Smetany, Novotného lávka 1, 110 00 Praha 1,
Česká republika

E-mail: katerina.viktorova@nm.cz

¹⁴⁹⁾ Viz *Sammelbände der Theaterzettel 1881–1897*. Zkratky H – Hamburg, A – Altona.