

Michael William Balfe na olomoucké operní scéně¹

Jiří Kopecký

Období slávy – krátké, zato intenzivní

Nejen ve středoevropském prostoru ovládala vkus operního publika kolem poloviny 19. století pařížská produkce se dvěma hlavními typy grand opéra a opéra comique. Giuseppe Verdi a Richard Wagner teprve nastupovali cestu k mezinárodnímu věhlasu (intenzivní pěstování Wagnerova kultu v Praze představuje pozoruhodnou výjimku). Požadavek žánrově i druhově pestrého repertoáru divadelní ředitelé naplňovali nejistými sázkami na nová díla i stereotypním opakováním známých titulů z pera V. Belliniho, G. Rossiniho, G. Donizettiho, W. A. Mozarta, C. M. von Webera nebo C. Kreutzerů. Do doby, jež problematicky hledala lákavé a inscenačně nenáročné premiéry a jež se stále mohla opřít o národnostní utrakvismus, vhodně zapadl Michael William Balfe (1808–1870). Dnes Balfeho díla rozhodně nestojí v centru pozornosti, ovšem kolem poloviny 19. století představovala mnohem víc než východisko z nouze a dokonce měla ambice předjímat budoucí vývoj. Skladatel, který pocházel z Irska, se sice nejevil jako mimořádně silný operní talent, přesto ukazoval na možnosti uplatnění v mezinárodně indiferentním prostoru (který však usiloval o národnostní charakteristiku) a na zatím nevyužité možnosti přechodů mezi fraškou a operou. Důraz na interpretační složku na úkor kompozičního umu a samotného výběru hudebně-dramatického typu může vysvětlit, proč například náročně založená kompozice *Les quatre fils d'Aymon* (na německých jevištích známá pod názvem *Die vier Haimonskinder*) nenašla takovou diváckou odezvu jako proslulá *Cikánka*.

Čas vyměřený úspěchu Balfeho oper byl zdánlivě krátký, zapadl však do období intenzivního budování „pobřeznové“ tváře divadla; revoluce 1848 vrátila do veřejné diskuse osvícenské myšlenky o divadle jako veřejné vzdělávací instituci otevřené celé společ-

¹ Studie vznikla v souvislosti s řešením grantového projektu č. 408/09/0491 Grantové agentury České republiky „Německá opera v Olomouci“ a je věnována mému vynikajícímu příteli Patricku F. Devynovi z National University of Ireland, Maynooth.

nosti, a proto vyžadující širokou žánrovou škálu. Skladba repertoáru tak, jak je dodnes platná v operním i koncertním provozu, vděčí za svůj vznik právě této době. A William Balfe do ní neodmyslitelně patří. Jak rychle a značně nekompromisně zmizela Balfeho díla z repertoáru, může dokumentovat kritika Bedřicha Smetany z roku 1864:

„Člověk sotva svým uším věří, pomyslí-li, že co zde slyší, prošlo téměř všechna divadla, arcíř svého času. [...] Jsou to melodie hodící se k čtverylkám a parádním pochodům a líbí se tedy náramně v tančírnách a na cvičištích. Osoby vystupující na jevišti bratrsky a upřímně dělají se o tyto melodie a zpívají je všickni stejně, třeba by byly rozličné povahy.“²

Ke konci 19. století uznal autor příslušného hesla v Ottově slovníku naučném někdejší oblibu Balfeho *Cikánky* (1843) na evropských a amerických jevištích díky „lehké, rozmanité, ale málo originální melodičnosti“ a „obratné i vkusné orchestraci“. Celkově se však již Balfeho hudba jevila jako „zastaralá“ a eklektická, neboť individuální autorské rysy přebíjel sloh „novoitalský s příměskem slohu francouzského“.³

Vrcholná éra olomoucké opery

Olomoucký divadelní život získal v roce 1830 novou budovu, jež zcela odpovídala soudobým nárokům na operní provoz. Během čtyřicátých a padesátých let pak operní večery přitahovaly pozornost Krakova, Opavy, Brna, Prahy i Vídně. Skladba repertoáru, jež před rokem 1848 podléhala cenzuře, se v padesátých letech ocitla v obdobné situaci. Pokud si politika Vídně nepřála národnostně vyhocené polemiky, pak Balfeho opery v mnohem přijatelnější podobě než jiné prostředky bachovského neoabsolutismu zosobňovaly onu jednotnou tvář, jež měla a mohla být přijímána ze všech stran. Nejenže v Olomouci došlo ke korunovací císaře Františka Josefa I. a život Olomouce v padesátých letech tihl k Vídni, samo publikum, ve kterém nechyběla kosmopolitní – především duchovní a vojenská – šlechta, se považovalo za vzdělané a náročné. Žádanému italskému a především francouzskému repertoáru odpovídalo jak pěvecké, tak kompoziční školení W. Balfeho. Příznivé podmínky, které stály za četným uváděním Balfeho děl v Olomouci, v neposlední řadě doplňuje soubor, jenž odpovídal Balfeho požadavkům a dokázal se na tomto repertoáru rozvíjet.

² Jarka, Václav Hanno (ed.): *Kritické dílo Bedřicha Smetany*, Praha, 1948, s. 104. Balfeho *Cikánka* – ve shodě se Smetanovými slovy – na českém jevišti vůbec nezakořenila. Z repertoáru Prozatímního divadla zmizela během jednoho roku: 15. 11. 1863, 17. 11. 1863, 26. 12. 1863, 18. 2. 1864, 21. 8. 1864, 25. 8. 1864, 28. 9. 1864. Sestaveno podle Smaczny, Jan: „Daily Repertoire of the Provisional Theatre Opera in Prague. Chronological List“, in: Ottlová, Marta (red.), *Miscellanea musicologica*, Praha, 1994, s. 9–139. Josef Bartoš v rejstříku své monografie W. Balfeho vůbec nezminil, viz Bartoš, Josef: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, Praha, 1938.

³ Ottův slovník naučný, Praha, 1890, s. 156.

Uvádění Balfeho děl v olomouckém divadle zachycuje následující přehled:⁴

- 10. 1. 1846, *Die vier Haimonskinder* (dvakrát v sezoně: 13. 1. 1846)
- 19. 10. 1847, *Die vier Haimonskinder* (třikrát v sezoně: 22. 1. a 8. 2. 1848)
- 5. 11. 1847, *Die Zigeunerin* (třikrát v sezoně: 9. 11., 27. 11. 1847)
- 29. 11. 1848, *Die Zigeunerin* (třikrát v sezoně: 1. 5. a 4. 5. 1849)
- 20. 3. 1849, *Die vier Haimonskinder* (třikrát v sezoně: 22. 3. a 18. 5. 1849)
- 29. 10. 1852, *Die Zigeunerin* (pětkrát v sezoně: 28. 12. a 30. 12. 1852, 15. 2. a 7. 4. 1853)
- 22. 1. 1853, *Die vier Haimonskinder* (jednou v sezoně)
- 11. 10. 1853, *Die Zigeunerin* (čtyřikrát v sezoně: 18. 10. a 22. 11. 1853, 13. 1. 1854)
- 21. 1. 1854, *Die Tochter von San Marco* (dvakrát v sezoně: 1. 2. 1854)
- 12. 1. 1855, *Die Zigeunerin* (jednou v sezoně)
- 14. 11. 1856, *Die Zigeunerin* (čtyřikrát v sezoně: 1. 12. 1856, 22. 1. a 21. 2. 1857)
- 29. 1. 1859, *Die Zigeunerin* (jednou v sezoně)
- 27. 1. 1860, *Die Zigeunerin* (jednou v sezoně)
- 2. 3. 1860, *Die vier Haimonskinder* (dvakrát v sezoně: 13. 3. 1860)
- 12. 3. 1861, *Die Zigeunerin* (jednou v sezoně, zaznamenána ještě ohláška na leden 1861)
- 3. 1. 1862, *Die Zigeunerin* (jednou v sezoně)
- 27. 12. 1864, *Die Zigeunerin* (jednou v sezoně)
- 3. 2. 1873, *Die Zigeunerin* (dvakrát v sezoně: 5. 3. 1873)
- 20. 11. 1879, *Die Zigeunerin* (dvakrát v sezoně: 25. 11. 1879)

Aby vyniklo výjimečné postavení Balfeho skladeb v repertoáru olomoucké opery, vyplatí se konfrontovat zdejší divadlo s konkurenční pražskou scénou. V letech 1847–1885 se ve Stavovském divadle (resp. v Novoměstském divadle) hrálo 39 představení *Cikánky* a pouze 3 představení *Die vier Haimonskinder* (první uvedení v daném období 22. 1. 1870). Detailnější pohled na konec čtyřicátých a do padesátých let pak odhaluje vázanost Balfeho *Cikánky* na provoz jednotlivých sezon a nikoli na dlouhodobější zakotvení v repertoáru: premiéra 19. 11. 1847 a reprízy 21. 11., 26. 11., 5. 12. 1847, dále až 9. 4. 1853, 10. 4. 1853, 26. 6. 1853, 24. 7. 1853 (v roli Arline vídeňská dvorní herečka a zpěvačka Wildauerová, dobře známá i olomouckému publiku), 19. 2. 1859, 3. 3. 1859, 2. 6. 1859 (Novoměstské divadlo), 25. 9. 1859 (Novoměstské divadlo), 3. 3. 1860.⁵

⁴ Srov. Balatková, Jitka, *Soupis repertoáru opery německého divadla v Olomouci od roku 1800 do roku 1920*, tištěný exemplář k nahlédnutí ve Státním okresním archivu v Olomouci, Olomouc 2003 a Štefanides, Jiří, *Německé divadlo v Olomouci 1770–1944. Repertoár a členstvo*. Elektronická databáze, Umělecké centrum UP v Olomouci, Dokumentační centrum dramatických umění, Olomouc 2006. Data z obou informačních zdrojů si v některých případech neodpovídají, což jsem korigoval vlastními rešeršemi dobového tisku i archivních materiálů ze Státního okresního archivu v Olomouci. Dokud však nebude sestaven spolehlivý seznam repertoáru Královského městského divadla v Olomouci, bude přetrvávat nejistota ve statistických vyhodnoceních.

⁵ Za výpisy z repertoáru Stavovského a Novoměstského divadla vděčím PhDr. Jitce Ludvové, CSc. (Institut umění – Divadelní ústav), již patří velký dík za vstřícnou a rychlou spolupráci. Doplňme

Olomoucké divadlo za ředitele Friedricha Bluma (1847–1859)

Z výše uvedených soupisů vyplývá, že doba nejfrekventovanějšího uvádění oper W. Balfeho v Olomouci spadá do let, kdy divadlo vedl Friedrich Blum. Agilní divadelní podnikatel získal pronájem divadla na dvě šestiletá smluvní období, což se po jeho odchodu z města již nikdy neopakovalo.⁶ Městští úředníci důvěřovali Blumeho profesionalitě, divákům – byť s občasnými kritickými výhradami – vyhovoval Blumeho styl v sestavování souboru i volbě repertoáru. I z čistě ekonomických a praktických důvodů (např. nedostatek tenoristů) Blumeho vedení upřednostňovalo členstvo, které bylo využitelné napříč divadelními typy, zároveň však požadoval, resp. kultivované olomoucké publikum vyžadovalo, poměrně vysokou kvalitu. Z této kombinace vzešlo mimořádné nasazení souboru – v Olomouci bylo možné shlédnout Meyerbeerova *Proroka* a méně náročné operní tituly poměrně úspěšně jistili zpěváci určení pro druhé role nebo členové frašky. Koneckonců, k frašce Blum tíhl nejen jako herec, ale také jako autor her. Syntetický jevištní projev byl Blumeho přirozeností a za neméně přirozený považoval i kontakt s návštěvníky divadla, včetně improvizovaných vstupů nebo výkřiků herců/pěvců do živě reagujícího hlediště.

Od samého začátku svého uvádění bylo zřejmé, že Balfeho *Cikánka* bude závislá na výkonu Leopoldine von Lukatschy. Oblíbená pěvkyně později vedla vlastní divadelní společnost a dobře věděla, čím uspokojit publikum. Snad se v tomto bodě poučila od svého ředitele, jehož – podle vzpomínek Carla Königa – měla být intimní přítelkyní.⁷ Z kritiky na představení z 5. 11. 1847 se dovídáme, že 1. dějství *Cikánky* překvapivě selhalo na většinou dobře secvičeném sboru, avšak 2. akt získal na živosti „durch den schönen Gesang und das zierliche Spiel der Frau von Lukatschi“. Teprve 2. jednání přesvědčilo o kvalitách irského skladatele, líbil se duet cikánské královny a cikánského náčelníka i kvartet. Ředitel byl chválen za režii, ale zároveň si kritik i jménem publika stěžoval na příliš dlouhou meziaktní vložku. Ze zevrubného rozboru divadelních představení vyplynula recenzentovi Dr. M. E. Sturmovi rada, aby se režie oper a „výpravných kusů“ ujal někdo, kdo vládne hudebními znalostmi: „Denn eine Regie, die blos auf die Aeufferlichkeiten der Oper Einfluß zu nehmen vermag, kann, selbst bei dem besten Willen,

ještě, že brněnská premiéra *Cikánky* se konala 15. 5. 1847. Ve Stavovském divadle je ještě registrováno jediné české představení *Cikánky*; Cecilie Soukupová-Botschonová vystoupila při své benefici 19. 11. 1848 při odpoledním představení, Balfeho opera se hrála ve zkráceném znění v překladu V. L. Svobody (Laiske, Miroslav: *Pražská dramaturgie, Česká divadelní představení v Praze do otevření Prozatímního divadla*, sv. 2, 1844–1862, Praha, 1974, s. 42; viz Smaczny, Jan: „Musical national traditions in Ireland and the Czech lands“, in: Murphy, Michael – Smaczny, Jan (eds.), *Irish Musical Studies. Music in Nineteenth-Century Ireland*, Dublin, 2008, s. 280.

⁶ Kopecký, Jiří: „Divadelní ředitel mezi společenskými ideály a vlastní kariérou“, in: Peisertová, Lucie – Petrbock, Václav – Randák, Jan (eds.), *Zločin a trest v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 30. ročníku symposia k problematice 19. století*, Praha, 2011, s. 119–130.

⁷ Štefanides, Jiří (ed.): *Carl König v Olomouci / in Olmütz (1856–1868)*, Olomouc, 2009. Srov. Ludvová, Jitka a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Praha, 2006.

dem Zwecke und dem Interesse eines Kunstinstitutes nicht genügen.“⁸ V době, kdy se pomalu prosazoval Verdiho *Hernani*, platil již Balfé za jasný „tahák“: „Balfé's ‚Zigeunerin‘ hat nun auch in Olmütz eine so beifällige Aufnahme gefunden, das sie in kurzer Zeit mehrere Male das Haus gefüllt hat.“ (Allgemeine Theaterzeitung, 13. 1. 1848). Následně obstálo i provedení *Haimonskinder* (22. 1. 1848), jež opět stálo na výkonu – i kostýmu – „liebesswürdige Frau von Lukatschi“ (Moravia, 8. 2. 1848).

Jaký obor potřebovala Balfého Arline, může osvětlit okruh úloh, jež ovládala Lukatschy.⁹ Umělkyně, kromě toho, že platila za „miláčka publika“ („ein Liebling des Publikums“), byla vedena jako „Lokalsängerin“ (lokální zpěvačka) ve zpěvohře pak výslovně jako „jugendliche Sängerin“.¹⁰ Mladodramatické charakteristice hlasu odpovídala „milá Anička“ z Weberova *Čarostřelce* nebo „přirozená“ a „naivní“ Zerlinka z Mozartova *Dona Giovanniho* (na německých jevištích byla opera oper hrána zpravidla v singspielové verzi pod titulem *Don Juan*; viz NZ, 6. a 28. 12. 1855). Lukatschy byla určena pro druhé role, mířila však výš, což nejednou vedlo k přehmatům. Musela příliš „bojovat“ s koloraturní rolí Markéty v Meyerbeerových *Hugenotech* (hráno v recenzované verzi *Die Welfen und Ghibellinen*; NZ, 21. 3. 1850), jen s „veškerou námahou“ odzpívala kalhotkovou úlohu mafiána Orsiniho v Donizettiho opeře *Lucrezia Borgia* (NZ, Blätter für Erheiterung und Belehrung, 29. 9. 1850). „Dobře“ měla zvládnout vedlejší, byť altovou, roli Nancy ve Flotowově *Martě* (NZ, Morgenstrahlen, 12. 11. 1851), v obdobné situaci se ocitla v *Rigolettovi* jako Maddalena (NZ, 3. 4. 1855). Představila se také jako Leonora ve Flotowově *Stradellovi* nebo Fenena v *Nabuccovi*.

Lukatschy suverénně ovládala frašku, ať už se jednalo o Nestroyovy hry nebo třeba o její benefici a zároveň výpravnou premiéru „kouzelné frašky se zpěvem, tancem a pantomimickými scénami“ *Der letzte Zwanziger* (NZ, 19. 4. 1851, ohláška na 22. 3.). Na vrcholu svých sil se ocitla počátkem padesátých let, kdy podnikla uměleckou cestu po Německu. Furore, který způsobila v Kasselu, dolehl i do Olomouce. Místní tisk pak psal o zjevení na poli lokální frašky a vaudevillu, Olomouc byla hrdá na subretu, výbornou herečku s talentem pro komické role a lokální zpěvačku v jedné osobě, jež si může dovolit vystupovat na velkých jevištích (NZ, Morgenstrahlen, 22. 2. 1852). Své kvality vzápětí dokázala tím, že vedle Mozartovy Zerliny a Papageny provedla v *Kouzelné flétně* ještě nelehký part První dámy (NZ, Morgenstrahlen, 21. 3. 1852). Ve frašce hrála s naprostou jistotou (viz NZ, 5. 3. 1853), v oblasti opery se Lukatschy dařilo v dílech z okruhu spieloper a opéra comique. V Auberově opeře *Maurer und Schlosser* (*Zedník a zámečník*) ztvárnila Mariannu (NZ, 31. 10. 1852), pro své benefice si volila Auberovo *Černé domino* nebo Lortzingovu kompozici *Der Waffenschmied zu Worms* (*Zbrojř z Wormsu*; NZ, 19. 11. 1852, viz také NZ, 15. 2. 1853). S nadsázkou a ve zkratce by mohl

⁸ Sturm, Dr. M. E. [Dr. M. E. St.]: „Berichte aus der Heimat. Olmütz“, in: *Moravia*, Nr. 140, 16. 11. 1847, s. 547–548, 23. 11. 1847, s. 559–560.

⁹ Mé poděkování patří Valerii Langfield, editorce několika Balfého oper, za zprostředkování bohaté poslechové zkušenosti s Balfého dílem.

¹⁰ Die neue Zeit, 26. 8. 1848 (olomoucké periodikum dále pod zkratkou NZ).

být vlastní obor Lukatschy popsán jako opereta před operetou.¹¹ Právě francouzská komická opera a později opereta – i v případě Lukatschy – odsunula *Cikánku* do pozadí.

Pokud předpokládáme a věříme tomu, že se skrze interpretaci mohou na povrch dostat základní rysy díla, pak je nutné zmínit další výkony, které daly Balfeho skladbám vyniknout nebo je naopak nedokázaly naplnit. Když se z Olomouce díky pobytu císařského dvora na krátko stalo „tepající srdce“ monarchie, projížděla městem řada cestujících virtuózů a v divadle se objevovali umělci z vídeňské Dvorní opery. Mezi nejúspěšnější hosty se jednoznačně zařadila Mathilda Wildauerová, v jejím případě nedokázala odborná kritika rozhodnout, zda je lepší jako zpěvačka nebo jako herečka. Dne 6. 3. 1849 si císař vyslechl norského klavíristu Rudolfa Willmerse, který také doprovodil „rakouského skřivana“ M. Wildauerovou v první romanci a závěrečném valčíku z Balfeho *Cikánky* a v árii z *Roberta d'ábla* (NZ, 1. a 4. 3. 1849). Když v Olomouci hostoval bas buffo Radl v Balfeho *Die vier Haimonskinder* (20. 3. a 22. 3. 1849) a Lortzingově opeře *Car a tesař* (21. 4. 1849), podpořila Wildauerová mladého kolegu v Balfeho opeře. Při opakování této opery byl indisponován, ale i tak ho doprovázel bohatý potlesk. Neméně uspokojil jako Lortzingův van Bett. Kritika o nadaném debutantovi psala, že tak hlasově vybavený a muzikální buffo je v dnešních dnech výjimkou a nesmí uniknout pozornosti.¹² Podle dochovaného plakátu proběhla dne 18. 5. 1849 v rámci posledního hostování M. Wildauerové benefice F. Radla v *Die vier Haimonskinder*, kdy Allarda zpíval Förchgott a na konci opery zazpívala Wildauerová závěrečnou árii z Balfeho *Cikánky*.¹³ Poněkud úsměvný jev, kdy méně známé dílo je prosazováno oblíbenou skladbou téhož autora, vyprovokoval repertoár ceněné umělkyně, neboť Wildauerová spoluúčinkovala při benefici herce, zpěváka a režiséra Rudolfa Hallera právě v *Cikánce* dne 1. 5. 1849 (a poté ještě 4. 5. 1849, viz NZ, 1. 5. 1849).

Sledování dalších cest Balfeho kompozic na olomoucké scéně je již popisem blednutí prvotních úspěchů, přestože divadelní podnikatelé stále věřili v sílu dobře známých a v repertoáru zavedených oper. Balfeho opera, jak vyplývá z dobových kritik, jednoznačně trpěla špatným obsazením hlavních rolí. Benefice H. Cäsara vrátila na scénu *Die vier Haimonskinder* (NZ, 20. 1. 1853), ale pro nemoc nápovědy Sachse střídala jedna pauza druhou. V první řadě mohl za propadnutí díla Cäsar (kastelán Ivo), protože nevěnoval pozornost hře a neuměl prozaický text. Hlas Marie Hollandové (Hermine) se zdál zase příliš slabý a Karl Karlschulz (Beaumanoir) svou komiku zvrhl do vlastní karikatury (NZ, 25. 1. 1853). Kritika si na jednu stranu neodpustila poznámku, že Belliniho *Norma* slouží jako nouzový repertoár („Nothnagel“), ale interpreti vcelku obstáli v belcanto-

¹¹ V případě *Černého domina* ani Lukatschy v roli Angely nic nezmohla vůči kritikovi, který postavil do protikladu „německý“ požadavek na kvalitní hudbu a nároky „Francouzů“ na propracovaný herecký výkon a „pikantnost“. Scribovo libreto bylo označeno za nejhorší, které zatím napsal, a Auberova skladba si vysloužila hanlivý opis „Operette“ (NZ, 1. 3. 1850).

¹² Oesterreichischer Courier mit einem Anhang: Wiener allgemeine Theaterzeitung, 28. 4. 1849, č. 101, s. 404, podpis R.

¹³ Archiv města Olomouce (AMO), *Sbírka divadelních plakátů*, C 1849/21.

vém repertoáru zejména díky výborné primadoně Carolině Dreßler-Pollertové. Balfeho *Cikánka* pak naprosto neuspokojila: Anna Chaloupková ve druhé roli (Adalgisa) dostatečně rozvinula svůj hlas, zato v titulní roli *Cikánky* se uvedla spíše jako herečka než zpěvačka (NZ, 9. 4. 1853). Měřítka, která nastavila italská opera, nešlo obejít, a vracela se jako hlavní kritéria pro veškerý repertoár. Ať už předvedla slečna Wilhelmiová při svém nezdařeném debutu v Balfeho *Cikánce* elegantní toaletu a dobré nasazení trylku, byl jí připomenut Rossiniho výrok, že ke zpívání je potřeba hlas, hlas a zase hlas, což nebyl její případ (NZ, 24. 11. 1853). *Cikánka* (18. 10.) podnítila tisk, aby zopakoval potřebu angažování basistů (NZ, 19. 10. 1853), a to již byla ohlašována novinka *Die Tochter v. St. Marco*, jež byla mylně připsána Flotowovi (NZ, 16. 10. 1853; Balfeho opera se v originálu jmenuje *The Daughter of St Mark*). Hlavní roli v *Cikánce* ještě provedla hostující slečna Jessy a nikoli stálá členka souboru (NZ, 15. 1. 1854), Blum totiž potřeboval své členstvo na nácvik slíbených titulů. Dne 21. 1. 1854 proběhlo poměrně brzy po premiéře Verdiho *Rigoletta* (21. 12. 1853) uvedení *Die Tochter von San Marco*. Blum se tak pokusil navázat na popularitu děl *Cikánka* a *Čtyři Haimonovi synové*. Kapelník Joseph David si nechal na své benefici záležet, nepadla obvyklá výtka přehnaných temp, líbila se i výprava a v hlavních rolích se představili spolehliví pěvci Adele Ederová, Karl Midaner, Jan Ludevít Lukes a Karl Schulz. Reklama lákala na svěží melodie, „velké hudební momenty“ a ansámblové scény v tragicko-romantickém stylu, ovšem kritika na představení nekompromisně psala o libretu jako konglomerátu již dříve známých scén, o dalším důkazu Balfeho nedramatického talentu, který umí složit dobré písně, ale nedosahuje „ohně a výrazu“ italských skladatelů (NZ, 29. 1. 1854; viz Olmützer Eilpost, 21. 1. 1854 a NZ, 20. 1. 1854). Ještě z jiné strany hrozilo dílům, které žurnalistika poměrně libovolně vřazovala pod singspiel, herecky vázanou operu (spieloper) nebo komickou operu, nebezpečí v podobě nastupující popularity Wagnerových romantických oper. Pražský wagnerovský kult padesátých let dolehl i do Olomouce a *Tannhäuser* platil za dílo, jež „dělá epochu“ (NZ, 16. 1. 1855). Nakrátko se mohlo zdát, že Balfe bude pro olomoucké jeviště zachráněn, neboť se úlohy Arliny opět ujala Lukatschy (12. 1. 1855); obšírný rozbor jejího výkonu jasně dokumentuje, jak správná role může dlouhodobě podporovat pěvcovu kariéru a jak pěvec může svými dispozicemi určovat skladbu repertoáru. Zasluky Lukatschy, již bylo děkováno za uvedení *Cikánky* před osmi lety, vynikly tím spíš, že divadelní podnikatel nemohl najít dobrou dramatickou zpěvačku. Ve městě v pevnosti dokonce začal kolovat vtíp: „Ist Olmütz der Primadonnensitz? – Olmütz? – Schlechter Witz!“ (NZ, 14. 1. 1855).

V této době se již Blumovy aktivity rozšiřovaly na sever, s posvěcením Vídně měl divadelní život Krakova zachovat rakouský, resp. německý ráz na úkor vzrůstajícího se dění v polštině. Krakovský provoz ředitele značně vyčerpával a na tento – jak se záhy ukázalo – marný boj doplácela i Olomouc. Nekorektní hra s důvěrou diváků se bohužel stávala běžnou praxí. Výborní pěvci Louise Lichtmay a Ludwig Iblherr byli již ohlášení v hlavních rolích Donizettiho *Lindy z Chamonix* (17. 10. 1856), ale protože zpívali v Krakově, převzali jejich úlohy Maria Schnaidtingerová a Heinrich Englisch (NZ, 19. 10. 1856). Lichtmay měla také vystoupit v Balfeho *Cikánce* (Olmützer allgemeiner Anzeiger, 14. 11.

1856), ale zpívala místo ní Amalie Bacherová (NZ, 21. 11. 1856). Schnaidtingerová se snažila splnit úkoly primadony a publikum dokázalo ocenit její píli, i tak se musela kritika ptát – zde v případě *Lucie z Lammermooru* (25. 10.) –, zda bude pravidlem, že budou odpadávat některá čísla, která jsou potřebná k porozumění jednání? (NZ, 28. 10. 1856). Personálně nestabilní provoz byl příčinou stereotypní programové skladby, ze které navíc ohlášená díla odpadávala. Zaznamenejme například, že se k pohostinským hrám nechala lákat olomouckému publiku již známá sopranistka Josefína Layová, jež přijela z Lince. Vystoupila ve prospěch vdovy po zemřelém nápořádovi Gustavu Sachsovi jako Gilda ve Verdiho *Rigolettovi* (Olmützer allgemeiner Anzeiger, 20. 2. 1857). Vedle toho byla hlášena i jako Cikánská královna po boku Lichtmay v hlavní roli Balfeho *Cikánky* (Olmützer allgemeiner Anzeiger, 21. 2. 1857) nebo v Donizettiho *Belisarovi* vedle basisty z Krakova Richarda Noldena (Olmützer allgemeiner Anzeiger, 6. 3. 1857).

Dohra

Po odchodu F. Bluma se olomouckého divadla ujal Carl Haag (1859–1862). Haag nejenže do Olomouce uvedl operetu, zejména však stál na přelomu dvou období, ve kterých vládla jiná společenská atmosféra. V opeře se tato proměna projevila zesíleným hledáním národních specifik. Přestože tento trend naplno propuknul v sedmdesátých letech (hlavně po prohrané válce s Pruskem u Hradce Králové 1866 a s pádem Druhého císařství ve Francii 1872), začala se česká pražská scéna odklánět od wagnerovského kultu padesátých let, zatímco německá jeviště prahla po reprezentativním německém repertoáru, tedy po Wagnerovi. Olomoucký operní repertoár v dokonalé shodě s dobou historiografickou literaturou ukazuje na odsunutí C. Kreutzera a A. Lortzinga do kategorie kleinmeistrů a uplatnění povýšeného postoje ze srovnání Spohra, Webera i kriticky pojímaného Meyerbeera s rossinisty. Pokud se pro Němce stala typickou „die allgemeine ästhetische Bildung“, tak díky zdařilé syntéze dílčích předností cizích škol: „Der Italiener fordert von Allem schönen Gesang, der Franzose ergreifende Handlung; der Deutsche will beide widerstreitende Aufgaben einträchtig verbinden und stellt dadurch sein Ideal am höchsten; [...]“¹⁴ Přes všechny ideální představy z Olomouce jen tak nezmizela ještě před pár lety tak populární *Cikánka*, i když již nemohla dostát novým nárokům. Při benefici Hermine Stegmannové v roli Arline (12. 3. 1861) kritika postrádala „poetické kouzlo a grácii“ (NZ, 15. 3. 1861). Když se na scénu dostala opera *Die vier Haimonskinder*, vzbudil zájem publika samotný fakt, že toto dílo nebylo dlouho na repertoáru. Po představení však muselo být konstatováno, že někdejší výkon Jenny Neyové jako Hermíny je již nedostižný, protože „dnes“ si už se spieloper nikdo neví rady. Konec konců tento stav se týkal i oper *Fra Diavolo* (D. F. E. Auber) a *Bílá paní* (F. A. Boieldieu), protože elegantní konverzační tón byl problémem pro Klaru Sollingovou (Klára) i později mezinárodně proslulou Pauline Luccu (Hermine): „Aber die Prosa unserer Sänger!“

¹⁴ Riehl, Wilhelm Heinrich: *Musikalische Charakterköpfe*, Stuttgart, 1861, s. 132–133.

(NZ, 15. 3. 1860, viz NZ, 26. 2. 1860, 13. 3. 1860). Dotčeně reagoval tisk na omluvu Luccy, že si kvůli své churavosti nestihla připravit správný kostým na představení *Die vier Haimonskinder* (13. 3. 1860). Jako Hermina se nadto nejevila na svém místě, líbila se vždy v tragických „skicách“ a ve vášnivých rolích, ale unikalo jí – slovy vzdělaného kritika – „tajemství detailního malířství graciózního zpěvu“ (NZ, 15. 3. 1860). Pouze jednou byla hrána *Cikánka* za ředitele Carla Königa (1862–1868), na Balfého operu si v této době troufli i divadelní diletanti ve spolupráci s Mužským zpěváckým spolkem. Představení dirigoval divadelní kapelník Josef Ružek, který si vypomohl dvěma operními/operetními pěvci. První provedení (NZ, 27. 8. 1863) kritika pokládala za úspěšné (NZ, 29. 8. 1863), na třetím večeru zazněl jen 1. akt, poté následovaly další vybrané scény a ještě výňatky z Flotowova *Stradelly* (NZ, 2. 9. 1863). Dalších sporadických provedení se *Cikánka* dočkala ještě v sedmdesátých letech, než definitivě zmizela ze scény.¹⁵ O jejím ústupu vypovídá i hudební akademie na rozloučenou, kterou zorganizoval oblíbený basista Johann Chlumecký při svém odchodu z města; vedle písní se na programu objevila i árie z *Cikánky* (viz NZ, 13. a 18. 4. 1876).

Můžeme-li závěrem ještě jednou přehlédnout osudy Balfého nejúspěšnější opery v Olomouci, pak ještě před vytlačáním tohoto typu „lehkého“ repertoáru operetou v průběhu šedesátých let nacházíme období, kdy *Cikánka* byla repertoárovou stálicí. V Olomouci totiž mohla sehrát roli i skutečnost, že melodický materiál předešlý vycházel z Krovovy písně *Těšme se blahou nadějí*. Spíše než zemské vlastenectví udrželo tuto operu v živém povědomí její obsazení, které za Blumeho vedení našlo skvělou interpretku hlavní role ve všestranně nadané sopranistce Lukatschy. Bez vkladu osobního charismatu by ani kritika nedokázala obhájit „dostatečně známé nedostatky této opery“ (NZ, 1. 1. 1853). Příchod *Cikánky* na jeviště zklamal velká očekávání již roku 1847. Publikum však bylo jiného názoru a jako dobrá volba se ukázala i Balfého opera *Die vier Haimonskinder*. Blum patrně vycítil příležitost a důkladně připravil premiéru třetí Balfého opery pro olomouckou scénu. Ředitel se nebál jít úspěchu naproti – vyhledával role „na tělo“ a navazoval na tituly, které plnily divadelní pokladnu. Z těchto podmínek vyrostla i Balfého popularita na jedné z četných rakouských provinčních divadelních scén.

¹⁵ Když divadelní ředitel Julius Fritsche oživil Balfého dílo, kritika jen stroze konstatovala: „Tato poněkud staromódní italská opera anglického skladatele však už nemůže nadchnout dnešní publikum, jehož se do divadla opět dostavilo jen poskrovnu.“ (NZ 21. 11. 1879). Citováno podle Křupková, Lenka, *Německá operní scéna v Olomouci II. 1878–1920*, Olomouc, 2012 (v tisku).

Michael William Balfe on the Olomouc Operatic Scene

Summary

If we survey the history of theatre life in 19th-century Olomouc, there is only a small number of directors who were able to lead their institution in a better way than was the case in other provincial scenes in the Austrian (Austro-Hungarian) monarchy. One of the most successful theatre entrepreneur in Olomouc was Friedrich Blum, who introduced into the repertoire new famous operas such as Verdi's *Rigoletto* or one of the most challenging performance of the age, Meyerbeer's *Le Prophète*. Among those compositions which were performed remarkably often, we encounter Balfe's *The Bohemian Girl*. Blum obviously had a very good sense for successful works, moreover he engaged singers-/actors, who were perfectly matched to Balfe's roles.

Michael William Balfe an der Olmützer Opernszene

Zusammenfassung

Wenn wir die Geschichte des Theaters zu Olomouc im 19. Jahrhundert betrachten, sehen wir nur eine begrenzte Anzahl von Direktoren, denen es gelang, das Theaterbetrieb über andere Provinzszenen in Österreich bzw. in der Österreich-Ungarischen Monarchie zu erheben. Zu einem der fähigsten Theaterintendanten wurde Friedrich Blum, unter seiner Leitung kam es zu Premieren mehrerer Opern, die dann für eine lange Zeit ihren Sitz im Repertoire fanden (Verdi: *Rigoletto*) oder die zu den anspruchsvollsten Produktionen ihrer Zeit gehörten (Meyerbeer: *Der Prophet*). Merkwürdig oft erschien an der Olomoucer Szene Balfes *Zigeunerin*, denn F. Blum schätzte gut die vom Publikum erfolgreich angenommenen Werke, dabei beschäftigte er auch Sänger/Schauspieler, die die Oper Balfes durchsetzen wussten.

Keywords

Michael William Balfe; opera *The Bohemian Girl*; Theatre in Olomouc.

Schlüsselworte

Michael William Balfe; die Oper *Die Zigeunerin*; Olmützer Theater.