

Mateusz Andrzejewski

Opera narodowa w orbicie wpływów Wagnera na przykładzie "Libuszy" Bedřicha Smetany

Aspekty Muzyki 1, 11-34

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



MATEUSZ ANDRZEJEWSKI

(Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa)

Opera narodowa w orbicie wpływów Wagnera na przykładzie *Libuszy* Bedřicha Smetany

Historycy opery narodowej tworzonej w II połowie XIX wieku często podejmowali zagadnienie ewolucji jej koncepcji dokonującej się pod wpływem Wagnera. Na ogół jednak koncentrowali się na zagadnieniach warsztatowych, konstatając obecność motywów przewodnich, nowy rodzaj ukształtowania formy bez podziału na arie i recytatywy, deklamacyjny charakter „niekończącej się melodii” czy też zwiększoną rolę orkiestry. Tego rodzaju wpływy były postrzegane u wielu kompozytorów — znane są np. próby poszukiwania ich przez polskich krytyków i muzykologów w utworach Moniuszki, Żeleńskiego czy Paderewskiego¹. Poszukiwania te nie doprowadziły do utrwalenia się u polskich autorów przekonania o znaczącej ewolucji koncepcji opery narodowej dokonanej przez wymienionych i innych jeszcze kompozytorów pod wpływem Wagnera. Zdecydował o tym sam badany materiał. Podstawowymi składnikami

¹ Dokumenty XIX-wiecznej krytyki muzycznej dotyczące zależności dzieł Moniuszki (*Parii, Widm* i in.) od Wagnera przedstawiła Magdalena Dziadek w książce *Polska krytyka muzyczna 1890–1914. Koncepcje i zagadnienia* (Katowice 2002). Koncepcję „wagneryzmu” Moniuszki odrzucił Zdzisław Jachimecki w monografii kompozytora z 1923 roku. Podtrzymał ją natomiast Witold Rudziński w obu wersjach swojej monografii moniuszkowskiej (dwutomowej z lat 1955–1961 i skróconej z roku 1978). Tenże Jachimecki przedstawił tezy o wpływie Wagnera na Żeleńskiego (idem, *Władysław Żeleński. Życie i twórczość. 1837–1921*, Kraków 1952). Absolwentka studiów muzykologicznych u Jachimeckiego, Lidia Kozubek, przejęła jego punkt widzenia na zakres i funkcje wpływów wagnerowskich w operze polskiej, przenosząc ją na grunt rozważań o *Manru* (eadem, *Opera „Manru” I. J. Paderewskiego*, Katowice 2001).

stylu opery narodowej tworzonej w Polsce w szczytowym okresie oddziaływania idei Wagnerowskiej (tj. w ostatnich dekadach XIX wieku i na początku XX stulecia) pozostały bowiem: historyczny bądź „rodzajowy” temat związany z danym krajem, koloryt lokalny, elementy folkloru i przewaga żywiołu lirycznego nad dramatycznym. Taka sytuacja nie zobowiązywała interpretatorów do wiązania z ideą Wagnerowską głębszych przemian stylu czy estetyki opery narodowej, a co więcej — wytworzyła trudny do zwalczenia nawyk myślowy, polegający na rygorystycznym oddzielaniu w jej opisie elementów narodowych oraz uniwersalnych², lokowanych w dwóch odrębnych sferach: treści (znaczeń symbolicznych, „przesłania”) i warsztatu (sposobu wykonania).

Odmierna była rola Wagnera jako inspiratora opery narodowej w Czechach, kraju, o którym mówi się często, że jego kultura narodowa wyrosła wewnątrz kultury języka niemieckiego³, będąc z tą kulturą ściślej zintegrowana. Odnosi się to również do czeskiej muzyki narodowej, której twórcy włączali elementy wywodzące się z „czeskiego ducha” do muzyki pisanej według wzorców niemieckich. Jak przypominają autorzy artykułu *Zur Frage des Tschechischen in der Musik der 19. Jahrhunderts* Marta Ottlova i Milan Pospíšil — do lat 60. XIX wieku w czeskiej krytyce muzycznej również powszechny był sposób spoglądania na operę narodową rosyjską, czeską czy polską poprzez pryzmat „dualizmu”, każącego wyróżniać w tych dziełach elementy narodowe (związane z kolorytem lokalnym, funkcjonujące głównie w ramach scen tanecznych i chóralnych) oraz warstwę „eklektyczną” — wykorzystującą konwencje („szablony”) muzyki niemieckiej, a także włoskiej i francuskiej⁴. Ottlova i Pospíšil przedstawiają ów dualizm jako czynnik hamujący rozmach inwencji i indywidualność kompozytorów muzyki narodowej. Pogląd ten ilustrują następującą wypowiedzią Bedřicha Smetany z 1879 roku:

² Tego rodzaju ujęcie ma również odniesienie do tradycji europejskiej historiografii muzycznej, która wyznaczyła podział na nurt uniwersalny twórczości i sferę „peryferii”, do których zaliczono tzw. szkoły narodowe.

³ Zdaniem Krystyny Kardyni-Pelikanovej, „odrodzeniowa kultura czeska [...] wytwarzana była wewnątrz kultury języka niemieckiego i w polemicznym z tą ostatnią związku, co obdarzało ją szczególnym syndromem »odwróconego odbicia zwierciadlanego«” — eadem, *Uwiedzeni przez polską literaturę. Czeska polonistyka literacka*. Warszawa 2003, s. 63. Wcześniej w tym samym duchu scharakteryzował zależność kultury czeskiej i niemieckiej rozwijającej się na terenach Czech Vladimír Macura w pracy *Znameni zrodu. České obrozeni jako kulturni typ*, Praha 1993.

⁴ Marta Ottlova, Milan Pospíšil, *Zur Frage des Tschechischen in der Musik des 19. Jahrhunderts*, w: *Hudba slovanských narodů a její vliv na evropskou hudební kulturu*, red. Rudolf Pecman, Brno 1981, s. 103.

Przekonałem się... jak mało muzykalna jest nasza publiczność. A ponieważ zależy mi, żeby każdy mój utwór utrzymał się w repertuarze, i co za tym idzie, utwierdzał styl czeski w muzyce, muszę sam sobie stawiać ograniczenia przy komponowaniu i pisać dualistycznie, co właściwie jest mi obce⁵.

Zetknięcie się Smetany z muzyką Wagnera stworzyło warunki do rezygnacji ze sztucznego oddzielania w muzyce elementów rodzimych i uniwersalnych i rozpoczęcia batalii o nowy model muzyki narodowej, uzgadniający dotychczasowe sprzeczności, czyli zakładający „użycie internacjonalizmu do budowy nacjonalizmu”, jak to określa współczesna interpretatorka twórczości Smetany Kelly St. Pierre⁶. Wdrożenie tego rodzaju projektu spowodowało znaczącą ewolucję koncepcji muzyki narodowej, zrywającą z jej wyłączną przynależnością do gatunku opery lirycznej bądź komicznej, przynoszącą przyzwolenie na poruszanie się w obszarze *grand opéra* i dramatu muzycznego (niwelujące dotychczasową dominację elementów lirycznych w operze narodowej) oraz zgodę na wybór tragicznego bądź heroicznego tematu — mitologicznego bądź umiejscowionego w odległej przeszłości. Z recepcją Wagnera łączy się też dążenie do ujmowania treści w konwencji dramatu postaci.

Czeski krytyk anonimowy scharakteryzował w 1868 roku twórczość operową Smetany jako kontynuację koncepcji Glinki, tyle że „podczas gdy Glinka trzyma się starego stylu muzyki niemieckiej, Smetana dzierży sztandar opery nowoniemieckiej”⁷. Pierwsze czeskie prezentacje oper Glinki i Dargomyżskiego, które przypadły na II połowę lat 60. XIX wieku, uzmysłowiły obserwatorom dystans, jaki dzielił ich autorów od wzorca Wagnerowskiego, traktowanego jako aktualna norma estetyczna. Aleksander Sierow, świadek premier oper Glinki i Dargomyżskiego w Pradze zasygnalizował związek między brakiem sukcesu tych dzieł u czeskiej publiczności a aktualnym wzięciem, jakim cieszyły się w Pradze opery Wagnera⁸.

Termin „szkoła nowoniemiecka” (*neudeutsche Schule*) został, jak wiadomo, ukuty w II połowie XIX wieku w odniesieniu do twórczości Liszta i Wagnera. Zdaniem niemieckich historyków, te dwa nazwiska symbolizowały ówczesne

⁵ Ibidem.

⁶ Kelly St. Pierre, *Internationalism and Nationalism in Smetana's Brandenburgers and Libuše*, Cleveland 2009, s. 7.

⁷ Cyt. za: Marta Ottlova, Milan Pospíšil, op. cit., s. 101.

⁸ Aleksander Sierow, *Wspominanie o Michale Iwanowicze Glinkie*. Cyt. za: idem, *Izbrannyje statii*, t. I, red. Georgij Chubow, Moskwa–Leningrad 1950, s. 250.

nowoczesne dążenia w twórczości muzycznej, stąd synonimem określenia *neu-deutsche Schule* stał się termin *Liszt-Wagner Epoche*. Mimo że termin ten odnosi się w pierwszym rzędzie do centralnego nurtu twórczości niemieckiej II połowy XIX wieku, można go użyć do charakterystyki peryferyjnych kultur muzycznych kręgu niemieckojęzycznego, także do kultury czeskiej. Z pewnością recepcja muzyki Wagnera i głoszonych przez niego idei nie mało wpłynęła na świadomość czeskich twórców, krytyków i odbiorców muzyki. Istnieje wiele źródeł wskazujących na to, że już w połowie lat 60. XIX wieku powszechnie łączono twórczość Smetany z wpływem Wagnera, a sam kompozytor deklarował zainteresowanie dziełami i pismami niemieckiego twórcy. Jak przypomina pierwszy niemiecki biograf kompozytora, Ernst Rychnowsky, w tym okresie w Czechach znano głównie dzieła Wagnera ze środkowego okresu twórczości; w 1854 roku odbyła się pod dykcją Františka Škroupa praska premiera *Tannhäusera*, zaś w roku 1856 Škroup wystawił w Pradze *Lohengrina* i *Holendra tułacza*. Smetana był oczywiście świadkiem tych premier. Wiadomo też, że w roku 1872 przestudował fragmenty *Tristana i Izoldy* nadesłane mu w odpisach przez Karla Klieberta, a rok później sam zadyrygował wstępem i sceną końcową tego dzieła⁹.

Już obserwatorzy premier *Brandenburczyków w Czechach* i *Dalibora* wykrywali „wagnerianizm” ich autora, przy czym konserwatyści określenia tego używali w znaczeniu pejoratywnym — jako synonimu nowinkarstwa, ekscentryzmu. Miało ono też konotację polityczną — oznaczało zbaczanie ze ścieżki muzyki narodowej w stronę kosmopolityzmu. Konserwatywny krytyk pisma „Politik”, František Pivoda, znany przeciwnik Smetany, zarzucił autorowi *Dalibora* „germanizowanie” opery czeskiej¹⁰. Jako wagnerianin miał jednak Smetana poważnych sprzymierzeńców. Należał do nich postępowy krytyk Otakar Hostinský (związany początkowo z czołowym pismem młodoczeskim *Narodni Listy*, twórca i wieloletni redaktor praskiego pisma muzycznego *Dalibor*). Obrona „wagnerianizmu” Smetany podjęta przez Hostinskiego szła w kierunku przekonania czeskiej publiczności o tym, że opera narodowa może zyskać znaczenie istotnego zjawiska kulturowego jedynie wówczas, gdy będzie powszechnie zrozumiała. Innymi słowy, kiedy jej styl, estetyka i środki wyrazu będą odpowiadać aktualnym normom twórczości „uniwersalnej”. Taki postulat odpowiadał ściśle żądaniom zachodnioeuropejskich krytyków, by twórcy środkowoeuropejskich oper narodowych dążyli do uzgodnienia elementów *couleur locale* ze sty-

⁹ Zob. *Smetana in Briefen und Erinnerungen*, hrsg. František Bartoš, Uebers. Alfred Schebek, Prag 1954, s. 154.

¹⁰ Por. Ernst Rychnowsky, op. cit., s. 196.

lem muzyki zachodnioeuropejskiej¹¹. Silny rezonans tego rodzaju żądań u autorów czeskich był z pewnością konsekwencją oddziaływania autorytetu Eduarda Hanslicka, który wielokrotnie omawiał, głównie na przykładzie twórczości Dvořáka, ideał muzyki narodowej jako sztuki zintegrowanej z twórczością europejską na poziomie stylu i estetyki. Jako negatyw tego ideału wskazywał Hanslick m.in. *Sprzedaną narzeczoną* Smetany. Określał ją jako „naiwną”, przyznając zresztą autorowi „prawdziwy talent melodyczny i charakterystyczny, szczęśliwie zapłodniony duchem pieśni ludowych”¹².

W 1865 roku sam Smetana scharakteryzował na kartach swego pamiętnika *Sprzedaną narzeczoną* jako rezultat desperackiej próby przekonania krytyków i publiczności, że czuje się dobrze w operach „łżejszego kalibru”¹³. W późniejszych latach precyzował coraz dobitniej jako cel swojej pracy stworzenie modelu opery dalece przekraczającej standard opery czeskiej w „lekkim stylu”, a właściwie stanowiącej jego przeciwieństwo, przy czym jego ideał „poważnego stylu” był zbieżny z ideałem Wagnera. W liście do Adolfa Čecha z 1882 roku nadmienił o projekcie stworzenia wielkiego dramatu opartego na konflikcie tragicznym, opowiadającego ogólnie o losach ludzkości ustami bohaterów „bardziej idealnych” (mitologicznych bądź historycznych)¹⁴. Dodawał: „Tam muzyka musi stać na wyższym poziomie czystości i jedności”¹⁵. Za pierwszy krok w realizacji tego rodzaju projektu uznał *Libuszę*¹⁶.

Konsekwentne dążenie Smetany do wypracowania własnego stylu operowego w oparciu o idee Wagnera, w pełni zrealizowane w *Libuszy*, należy rozważać jako indywidualny projekt artystyczny związany z ambicją trwałego zapisania się w historii muzyki. W listach do przyjaciół wypowiadał się Smetana o swojej operze jako „wybitnym dziele opartym na najwyższym założeniu drama-

¹¹ Por. Michał Bristiger, *Pielgrzym miłości w kraju Emira i Hafiza „Achmed” Władysława Tarnowskiego*, w: *Opera polska w XVIII i XIX wieku*, red. Maciej Jabłoński, Jan Stęszewski, Janina Tatarska, Poznań 2000, s. 112. Autor komentuje poglądy Antona Rejchy na istotę „kolorytu lokalnego” w operze, lokujące ją w sferze libretta, scenografii i kostiumu, a zarazem postulujące dostosowanie muzyki do uniwersalnego kanonu. Nie można oczywiście umniejszać znaczenia elementu kolorytu lokalnego w twórczości kompozytorów środkowoeuropejskich, istotnego chociażby tylko z punktu widzenia „rynkowego”. Zob. Richard Taruskin, „Nationalism”: *Colonialism in Disguise*, w: idem, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley 2009, s. 26.

¹² Eduard Hanslick, [*Friedrich Smetana, die Moldau*]. Cyt. za: *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, hrsg. Peter Wapnewski, Kassel–Basel 1989, s. 58.

¹³ Cyt. za: *Smetana in Briefen...*, s. 117.

¹⁴ List Smetany do Adolfa Čecha z 24 kwietnia 1882. Cyt. za: *Smetana in Briefen...*, s. 308.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, s. 309.

tycznym”, posiadającym „unikatową wagność w naszej historii”¹⁷. Uznawał je za swoje szczytowe osiągnięcie.

Gdy próbujemy rozważyć mechanizm recepcji idei Wagnera w muzyce Smetany, musimy pamiętać, że kompozytor nie był bezkrytyczny, jeśli chodzi o możliwości zbudowania na jej podstawie nowego modelu czeskiej muzyki narodowej. Uważał przede wszystkim, że ani Wagnerowski styl deklamacyjny, ani niekończąca się melodia obfitująca w trudne do intonowania interwały nie odpowiadają naturalnej muzykalności Czechów. „My, Czesi jesteśmy narodem śpiewającym i nie możemy tej metody zaakceptować” — mówił do przyjaciół¹⁸. Centralnym elementem własnej koncepcji modelu opery narodowej ufundowanego na ideach Wagnera uczynił kompozytor zagadnienie związków słowno-muzycznych. Według relacji Jana Nerudy, „starał się usilnie, aby dźwięk odpowiadał słowu”¹⁹. Miało to odbicie w samym procesie tworzenia; kompozytor godzinami deklamował teksty librett, wsłuchując się w rytm mowy, a następnie starał się do niego dobrać ściśle współgrającą z nim melodię oraz odpowiednio wyrazistą i najbardziej naturalną harmonię. „I to jest przyczyna, dlaczego jego muzyka, przy całym podobieństwie do Wagnera, posiada tak całkowicie czeski charakter” — komentował Neruda²⁰.

Ważny problem wymagający rozwiązania, jeśli idzie o rozpoznanie istoty fuzji elementów uniwersalnych (przejętych od Wagnera, a także Liszta) oraz czeskich (narodowych) w dojrzałych dziełach Smetany to potrzeba ich zdefiniowania. Dotychczasowi badacze twórczości Smetany (a także muzyki innych kompozytorów czeskich) wielokrotnie sygnalizowali trudności z uzyskaniem definicji „czeskości” w muzyce. Kelly St. Pierre przywołała na użytek zaprojektowanej analizy elementów czeskich i uniwersalnych w *Brandenburgczykach w Czechach* oraz *Libuszy* pojęcie stereotypu „czechizmów” i „germanizmów” muzycznych. „Czechizm” to model zakładający supremację liryzmu, prostotę konstrukcji z przewagą homofonii, a także stosowanie harmoniki funkcyjnej, „germanizm” jest konstrukcją dramatyczną, śmiałą, wyzyskującą polifonię i harmonikę

¹⁷ Z listu Smetany do Ludevíta Procházkzi, Praga, 36 września 1877 i Josefa Srba-Debmova, Praga, 20 grudnia 1880. Cyt za: Kelly St. Pierre, op. cit., s. 5.

¹⁸ Cyt. za: Ernst Rychnowsky, op. cit., s. 260.

¹⁹ Cyt. za: *Smetana in Briefen...*, s. 155.

²⁰ Ibidem. Za Jaroslavem Jirankiem wypada przypomnieć, że w epoce działalności Smetany dopiero tworzono w Czechach podstawy wiedzy o rytmiczności i metryczności języka czeskiego, a także teorię jego związków z muzyką. Pierwsza czeska praca na ten temat — Otakara Hostinskiego *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu* — została ogłoszona dopiero w 1875 roku (Jaroslav Jiraneček, *Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany*, Praha 1976, s. 183).

„niefunkcyjną” (tj. silnie modulującą i schromatyzowaną)²¹ (w ogromnym skrócie można by ująć to rozróżnienie jako opozycje dwóch generalnych kategorii: „naiwności” muzyki słowiańskiej” i „uczoności” germańskiej).

Na tego rodzaju ujęciu zaważyła silnie XIX-wieczna, wywodząca się z myśli Herdera tradycja postrzegania stylów narodowych jako przeciwieństw, ufundowanych na odmienności tzw. charakterów narodowych. W początkowej postaci stanowiła rozwinięcie tradycyjnej „teorii trzech stylów”, do której nawiązywano i w II połowie stulecia (w dominującej wówczas postaci „germanocentrycznej” powtórzył ją np. Ryszard Wagner, pisząc: „Ktoś powiedział kiedyś: Włoch potrzebuje muzyki do miłości, Francuz dla towarzystwa, Niemiec wszakże traktuje ją jako wiedzę. Ja ująłbym to lepiej: Włoch jest śpiewakiem, Francuz wirtuozem, Niemiec — muzykiem”²²).

W panoramie stylów narodowych II połowy XIX wieku muzyka słowiańska rozważana była częściowo jako mieszanka klasycznych trzech stylów (często zwłaszcza doszukiwano się w niej refleksyjnych elementów niemieckich), częściowo zaś jako odrębna jakość, przechowująca cechy kojarzone potocznie jako przynależne „rasie słowiańskiej” (marzycielstwo, liryzm, wybujałą uczuciowość). Polski pisarz Włodzimierz Wolski, znany dziś głównie jako librecista Stanisława Moniuszki, dokonał wzorcowej interpretacji muzyki słowiańskiej w myśl rozszerzonej teorii trzech stylów na kartach noweli *Czarna wstążka* z 1852 roku. Pisał tam o muzyce niemieckiej, że każe „myśleć, marzyć i tęsknić”, o francuskiej, że każe „unosić się i myśleć”, o włoskiej — że myśleć „nie każe”, zaś o słowiańskiej, że każe „czuć, i marzyć, i tęsknić”²³. Zdecydowane przesunięcie idiomu muzyki słowiańskiej w stronę idyllicznej uczuciowości, tradycyjnie przypisywanej Słowianom, widać jeszcze wyraźniej w następującym urywku tego samego tekstu: „Nas, Słowian, tęsknota drogo kosztuje. Niemcom wolno tęsknić wyobraźnią, tworzyć wielkie mistyczne lub fantastyczne widziadła; my tęsknimy sercem, a pewno więcej sercem, bo takie nasze usposobienie”²⁴.

XX-wieczne spojrzenie na istotę odrębności stylów narodowych wdraża w większym stopniu wiedzę etnomuzykologiczną i historyczną, proponuje

²¹ Kelly St. Pierre, op. cit., s. 20.

²² „Man hat einmal den Satz aufgestellt: der Italiener gebrauche die Musik zur Liebe, der Franzose zur Gesellschaft, der Deutsche aber triebe sie als Wissenschaft. Das würde etwas besser heißen: der Italiener ist Sänger, der Franzose virtuos, der Deutsche – Musiker”, Richard Wagner, *Ein Deutscher Musiker in Paris*, w: *Gesammelte Schriften*. Band I. Leipzig 1907, s. 151.

²³ Włodzimierz Wolski, *Czarna wstążka*, w: idem, *Utwory wybrane*, opr. Tadeusz Jodełka, Warszawa 1955, s. 346.

²⁴ Ibidem, s. 298–299.

też nowe podstawy metodologiczne dyskursu o cechach narodowych muzyki. Z inspiracji myślą Carla Dahlhausa, który w artykule *Die Idee der Nationalismus in der Musik* z 1974 roku zaproponował koncepcję stylu narodowego, jako jakości funkcjonalnej, możliwej do uchwycenia jedynie przy zastosowaniu procedury porównawczej²⁵, pochodzi pomysł Michaela Beckermanna zdefiniowania czeskiej muzyki narodowej nie jako „dialektu” rozwijającego się w ramach uniwersalnego języka muzyki (tła, czy wręcz negatywu sztuki uniwersalnej), lecz jako samodzielnego zjawiska domagającego się porównania z innymi stylami narodowymi²⁶. Beckermann spróbował wyróżnić elementy konstytutywne „stylu czeskiego” w muzyce, sytuując go w konkretnych granicach czasowych (od 1850, tj. od momentu, gdy kreowanie sztuki narodowej stało się świadomym elementem pracy kompozytorów), sygnalizując jednak zarazem trudności z jednoznacznym definiowaniem idiomu czeskiej muzyki, odrzucając zarówno perspektywę „metafizycznych” rozważań o jej „narodowym duchu”, jak też tradycyjną metodę odszukiwania w niej elementów substancjalnych i strukturalnych zaczerpniętych z rodzimej muzyki ludowej (jego zdaniem, tego rodzaju „pierwiastkowe” elementy można bowiem odnaleźć równocześnie w dowolnie wybranych dziełach spoza ścisłego kręgu danej muzyki narodowej)²⁷.

Można przypuszczać, że niechęć M. Beckermanna do posługiwania się metodą etnomuzykologiczną w celu dokonania delimitacji pojęcia „czeskości” muzyki wynikała także z często podnoszoną przez innych badaczy kwestią braku możliwości jednoznacznego rozróżnienia między muzyką ludową etnicznych Czechów (a także Morawian i Słowaków), a folklorem zamieszkującej te same tereny ludności niemieckojęzycznej. Najostrzejszym kryterium, jakie jest tu bowiem stosowane, jest właśnie kryterium językowe, natomiast sama warstwa muzyczna pieśni i tańców ludowych czeskich i niemieckich posiada wiele fundamentalnych podobieństw, wynikających np. z tego, że kształtowała się pod wpływem tych samych zjawisk historycznych (np. ekspansji chorału gregoriańskiego)²⁸.

Beckermann proponuje zatem odejście od tradycyjnej analizy szczegółów budowy melodii, rytmu i współbrzmień, która była podstawą uogólnień dotyczą-

²⁵ Carl Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, w: idem, *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974.

²⁶ Michael Beckermann, *In Search of Czechness in Music*, „19th Century Music”, vol. X (1986–7), s. 62.

²⁷ Ibidem, s. 64.

²⁸ Zob. np. Peter Brömse, *Musikgeschichte der Deutschen in den Bömischen Ländern*, Dülmen 1988, s. 27.

cych muzyki narodowej pojętej jako całość ufundowana na inspiracji folklorem i przeniesienie centrum zainteresowań w stronę konkretnych realizacji kompozytorskich. Na tej zasadzie zostają wyróżnione w konkretnych utworach elementy funkcjonalne muzyki narodowej o znaczeniu symbolicznym, np. dawne chorały, hymny narodowe, symbole zaczerpnięte z ludowego etosu.

Istotne znaczenie dla pracy nad rozpoznaniem podstaw wzajemnych relacji między elementami narodowymi i uniwersalnymi w muzyce Bedřicha Smetany mają prace Jaroslava Jiranka, metodologicznie osadzone w przejętej od Borysa Asafiewa odmianie teorii „głębokich warstw” muzyki, której główną kategorią poznawczą jest tzw. intonacja — „zespół najmniejszych konkretnych, tj. konkretnie brzmiących »kontekstów muzyczno-dźwiękowych«, które mają dla historycznie określonego podmiotu to samo znaczenie i ten sam wyraz, określony prawdopodobieństwem takiego a nie innego następstwa struktury muzycznej ze względu na normy stylistyczno-muzyczne”²⁹. Wyniki badań Jiranka na temat związków słowno-muzycznych w *Libuszy* Smetany, zaprezentowane w pracy *Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany* z 1976 roku, mają z punktu widzenia podjętych tu wywodów nieocenioną wartość — dokonując drobiazgowej rekonstrukcji procesu stopniowej precyzacji „intonacji” poprzez porównanie trzech wersji partytury opery (dwóch szkiców i wersji ostatecznej) autor ukazał wysiłek kompozytora w zakresie charakterystyki postaci, w którego perspektywie rysuje się jasno integralność stylu opery.

Spróbujmy dotrzeć do wniosku o owej integralności z innej jeszcze strony, pozwalającej postawić na nowo kwestię wpływu idei Wagnerowskiej na kształt literacki, sceniczny i muzyczny w *Libuszy*³⁰. Punktem wyjścia będzie przypomnienie genezy opery i jej libretta.

Podstawą tekstową *Libuszy* — „uroczystej śpiewogry w 3 odsłonach”, skomponowanej przez Smetanę w latach 1869–1872, jest libretto autorstwa Josefa Wenziga (1807–1876), dyrektora pierwszej czeskiej szkoły realnej w Pradze, wieloletniego kierownika Uměleckiej Besedy oraz autora książek poświęconych czeskiej kulturze ludowej³¹. Na potrzeby premiery, która miała uświetnić koronację cesarza Franciszka Józefa na króla Czech (stąd wybitnie uroczysty charakter

²⁹ Cyt. za: Maciej Jabłoński, *Sens i znaczenie. Elementy marksistowskiej semantyki muzyki Jaroslava Jiranka*, „Muzyka” 1992, nr 3, s. 58.

³⁰ W obrębie skonstruowanej przez Jiranka metody zagadnienie narodowości zostało utożsamione z kwestią zawartości elementów folkloru, a konkretnie sprowadzone do obecności elementów skal modalnych w „intonacjach”.

³¹ Np. *Weltslawische Märchenschatz*, Leipzig 1857, przynoszącej m.in. zapisy czeskich melodii ludowych i napisanej wspólnie z Johannem Krejcem *Der Böhmerwald*, Prag 1860.

kompozycji oraz specyficzny wydźwięk jej przesłania — zarazem patriotyczny i lojalistyczny, z akcentami pacyfizmu — dzieło miało wszak uświetnić narodziny Czech w ramach monarchii habsburskiej), powstało czeskie tłumaczenie tekstu. Dokonał go współpracownik Wenziga Erwin Spindler — polityk, redaktor i poeta (1843–1918). Koronacja Habsburga na władcę Czechów nie odbyła się. Smetana odłożył zatem premierę *Libuszy*, podkreślając, że dzieło przeznaczyl do wykonywania jedynie podczas uroczystych obchodów narodowych — czeskich „festiwali”³² (nasuwa się tu oczywiste porównanie z ideą festiwali bayreuckich; nb. *Libusza* posiada to samo określenie gatunkowe, co *Śpiewacy norymberscy*). Ostatecznie *Libusza* ujrzała światło dzienne 11 czerwca 1881 roku, w dniu otwarcia Narodowego Teatru w Pradze. Została powtórnie wystawiona 18 listopada 1883 roku, uświetniając ponowne otwarcie Teatru Narodowego po pożarze.

Osnową dzieła stał się, zgodnie z postulatem Wagnera, dawny słowiański mit³³. W *Pierścieniu Nibelunga* ukazany został początek świata, w *Libuszy* natomiast przedstawiona jest wizja legendarnej przeszłości narodu, zaczerpnięta z wczesnośredniowiecznej opowieści o legendarnej założycielce Pragi, małżonce Przemysła, rzekomego protoplasty pierwszej czeskiej dynastii — Przemysłidów. Pierwszym etapem powstawania mitu o *Libuszy* była legenda tzw. Krystiana, prawdopodobnie z końca X wieku, w której przedstawiona jest bezimienna wróżka, do której zwraca się lud w czas zarazy. Wieszczyca radzi założyć gród i wybrać księcia³⁴. W *Kronice Czechów (Chronica Boemorum)* Kosmasa (XI wiek) opowieść ta zostaje rozbudowana w znaczący sposób. Pojawia się imię Libusza i dochodzą nowe informacje na temat tej postaci. Jest ona jedną z trzech cór Kropa, który znany był w swoim pokoleniu z prawości i sprawiedliwości, wobec tego sprawował sądy. Był więc zarazem sędzią i władcą Czechów³⁵. Po Kroku rządy nad ludem czeskim przejęła Libusza. Kosmas przedstawia jej mądrość na kształt mądrości Salomonowej. Podkreślając jej przymioty moralne i fizyczne, piękno, czystość i prawość obyczajów, kronikarz czeski opowiada anegdo-

³² Z listu Smetany do Adolfa Čecha, Praga 17 sierpnia 1883. Cyt. za: *Smetana in Briefen...*, s. 5.

³³ Należy nadmienić, że Smetana zetknął się jako kompozytor z mitem o Libuszy już wcześniej — w 1868 roku powstała uwertura do dramatu *Libuschas Weissagung (Proroctwo Libuszy)* Franza Kollara; rok później muzyka ta posłużyła jako tło „żywego obrazu” Kollara — *Der neugewählte böhmische König Georg von Podebrad wird in der Theinkirche von Rokycana begrüsst (Rokiczana pozdrawia nowo wybranego króla czeskiego Georga von Podebrada w kościele w Thein)*.

³⁴ Jerzy Strzelczyk, „Lubosza”, hasło w: idem: *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań 1998, s. 121.

³⁵ Jan Długosz utożsamiał Kropa z Krakiem, założycielem Krakowa, zob. Jerzy Strzelczyk, „Krok”, hasło w: idem, op. cit., s. 101.

tę o sporze pomiędzy dwoma szlachebnymi „obywatelami” o ziemię. Libusza zdecydowała się oddać władzę i rękę mężowi, którego ujrzała w proroczym widzeniu. Jest nim Przemysł, w kronice określony jako zwykły oracz. Kierowana wieszczym natchnieniem, Libusza nakazała założyć nowy gród w miejscu, gdzie jej wysłańcy ujrzą człowieka ciosającego próg domostwa. Ponieważ „próg” to po czesku „prah”, miasto otrzymało nazwę Praha.

W pierwszej czeskojęzycznej kronice Dalimila (początek XIV wieku) legenda otrzymała zabarwienie wybitnie narodowe: w zakończeniu Libusza wzywa rodaków, by strzegli się Niemców i zawsze słuchali rozkazów panów czeskich. Autor przeciwstawił też demokrację plemienną Czechów niemieckiemu feudalizmowi.

Mit Libuszy powraca ze szczególną intensywnością w okresie romantyzmu. W dramacie Clemensa Brentano *Założenie Pragi* (1815) pojawiają się sceny z udziałem słowiańskich bóstw, a dzieło kończy się sceną prorocstwa³⁶. Następny etap rozrastania się legendy o Libuszy stanowi falsyfikat Vaclava Hanki *Sąd Libuszy z Rękopisu zielonogórskiego*. W tym dziele antagoniści zyskują imiona Chrudosza i Stahlawy. Przedmiotem sporu nie jest tu ziemia, ale pierwszeństwo w dziedziczeniu majątku, a zasadniczym problemem — odwołanie się do starodawnego prawa czeskiego, nie zaś oparcie sądu na prawie niemieckim. Przedostatnim etapem ewolucji mitu Libuszy jest opera Smetany. Później powstał jeszcze symbolistyczny dramat *Libušin hněv (Gniew Libuszy)* Juliusa Zeyera (ok. 1887).

Opera dzieli się na trzy akty. Każdy z nich nosi osobny tytuł: akt I — *Libušin soud* (Sąd Libuszy), akt II — *Libušin sňatek* (Zaślubiny Libuszy), akt III — *Proroctvi Libuši* (Prorocstwo Libuszy). Tytuł I aktu nawiązuje do poematu Vaclava Hanki (za czasów Smetany kwestia autentyczności tego tekstu nie była jeszcze ostatecznie rozstrzygnięta, uważano go za średniowieczny autentyk). Librecista wykorzystał z fabuły poematu Hanki, wplatając weń własne fragmenty, np. wypowiedź Libuszy, zwracającej się do wiecu ludowego. W pierwszym akcie wybucha konflikt między braćmi Chrudoszem i Stahlawem o dziedzictwo po ojcu, Klenie. Jednak prawdziwą przyczyną sporu braci jest miłość. Starszy z nich, Chrudosz, jest zazdrosny o piękną Krasawę, która zdawała się faworyzować młodszego z Klenowiców, a w rzeczywistości darzyła nieodwzajemnioną miłością dumnego, wyniosłego i obojętnego Chrudosza. Księżna Libusza, po odbyciu na Wyszehradzie narady ze starszyzną plemienia czeskiego ogłasza wyrok: bra-

³⁶ Petr Vít, „*Libuše*” — *proměny mýtu ve společnosti a v umění*, „Hudebni Věda” 1982, vol. XIX/3, s. 270.

cia mają sprawiedliwie podzielić się majątkiem. Chrudosz wpada wtedy w gniew i obraża księżną, wypominając jej słabość, fałsz i chwiejność, właściwą rzekomo płci żeńskiej. Wówczas Libusza decyduje, że odda władzę w ręce swojego wybranka. Ogłasza ludowi jego imię: Przemysł ze Stadic. Wybór Libuszy wywołuje wśród ludu powszechną radość. Konflikt, mający kulminację w finale I aktu, rozładowuje się powoli w II akcie. Następuje pogodzenie Krasawy z Chrudoszem, a następnie Chrudosza ze Stahlawem. W rezultacie przecięcia gordyjskiego wężła nieporozumień i wzajemnych złości również Lutobor, ojciec Krasawy, przebacza córce. Winił ją bowiem wcześniej o to, że zhańbiła jego ród, będąc przyczyną zamętu w ojczyźnie. Akcja przenosi się do Stadic. Wstępne sceny charakteryzują Przemysła jako dobrego gospodarza i odważnego wojownika. Przybywa orszak Radowana, niosący Przemysłowi miłosne poselstwo Libuszy. Pan Stadic przyjmuje je i wśród radosnych okrzyków ludu rusza na Wyszehrad. W akcie III następuje ostateczne rozładowanie wszystkich konfliktów. Libusza przebacza Chrudoszowi obrazę. Również Przemysł, uroczyście witany na Wyszehradzie jako nowy książę i oblubieniec Libuszy, puszcza w niepamięć obelgę wobec swojej małżonki, będącą przecież zarazem obrazą majestatu władzy sprawowanej w imieniu czeskiego ludu. W tej szczęśliwej dla narodu chwili Libusza doznaje wizji przyszłych losów swego narodu. Z mroków przyszłości wyłaniają się wielkie postacie historii Czech³⁷). Przed oczyma duszy wieszczki pojawiają się Brzetysław i Jitka, za których rządów do Korony Czeskiej przyłączą się Morawy. Za nimi podąża Jarosław ze Stemberka, który obroni Czechy od „burzy ze wschodu”, czyli od Tatarów. Dalej idą budowniczo wie przyszej potęgi Czech: Przemysł Otakar II, Eliška, dobra matka zarówno dla swego ludu, jak i swego syna, wielkiego króla Karola IV, który również pojawia się w widzeniu Libuszy. Ukazują się husyci, wraz z Janem Žižką i królem Jerzym z Podebradów. Mgła tajemnicy zakrywa przed Libuszą wydarzenia dalszej przyszłości. Jednak Libusza wie i czuje w głębi serca, że cokolwiek się stanie, to z pewnością jej „drogi naród czeski nie skona i grozę piekła sławnie pokona”. Na potwierdzenie tych słów jako ostatnia wizja pojawia się „czarodziejско oświelony” zamek na Hradczanach.

Jak widzimy, legenda Libuszy w drugiej połowie XIX wieku ulega znamienym przewartościowaniom. Traktowana początkowo jako bohaterka wszechsłowiańska, w dobie czeskiego przebudzenia narodowego staje się heroiną na wskroś czeską. Twórcy ówczesnych opowieści o Libuszy stylizują ją

³⁷ Sytuacyjnie wizja Libuszy przypomina scenę z IV aktu *Makbeta*, w której przed Szekspirowskim antybohaterem przesuwa się za sprawą czarownic orszak przyszłych królów Szkocji.

na władczyńnię doby konstytucyjnej, a naród czeski, którym rządzi, zostaje przez nich apoteozowany³⁸.

Warto zwrócić uwagę na pojawiające się w tekście libretta symbole: lipy, pszczoły i miodu. Zostały one przejęte z poematu Jana Kollára *Córa Sławy*. Lipa jest tam symbolem Słowiańszczyzny, przeciwstawionym germańskiemu dębowi, pszczoły są znakiem pracowitości Czechów, a miód — znakiem dobrobytu krainy³⁹. W operze Smetany sąd w akcie pierwszym jest sprawowany jakby w majestacie narodu czeskiego, symbolizowanego przez lipę rosnącą na Wyszehradzie. W akcie drugim lipa przywoływana jest w monologu Przemysła, założyciela pierwszej czeskiej dynastii. Centralną częścią tego monologu jest inwokacja do lip. „O, wy lipy, zasadziła was ręka praocjów. Jak pnie się do góry wasza korona, dysząc wonią, łagodnie dając pszczołom strawę, a człowiekowi cień! Zaprawdę święcieście dla mego narodu. O, bądźcie jego obrazem, sił, cnoty, krasy prawzorem⁴⁰. Przykładem uczynienia z podania o Libuszy narodotwórczego mitu jest także scena z ostatniego aktu dzieła, gdy bohaterka udaje się z družkami na powitanie oblubieńca. Jak czytamy w didaskaliach, Libuszy towarzyszy „dwanaście odświętnie odzianych dziew”, a każda „dzierży w ręce wieńiec, zdobny wstążką białą, czerwoną i modrą” (są to czeskie barwy narodowe).

Punktem wyjścia analizy związków libretta i muzyki *Libuszy* niech będzie krótka rekapitulacja sposobu, w jaki librecista dokonał charakterystyki głównych postaci opery, jako że jest on punktem wyjścia dokonanej przez Smetanę ich charakterystyki środkami muzycznymi.

Tytułowa bohaterka scharakteryzowana jest już w pierwszej scenie, gdzie jej mityczne rysy ujawniają się w konfrontacji ze zwykłymi białogłowami. Librecista umieszcza rodowód Libuszy w odległej przeszłości — jest córą Kroka. Zarazem jednak, będąc umiejscowiona w teraźniejszości, sięga czasów przyszłych, ponieważ obwieszcza prorocstwo, iż bracia Chrudosz i Stahlaw pogodzą się, co legnie u podstaw błogosławionego pokoju w krainie czeskiej. Jej wypowiedzi, sformułowane w 3 os. *singularis*, są pełne majestatyczności i zarazem charakteryzują się samoświadomością (np. w wypowiedzi z pierwszej sceny Libusza pojmuje swoją rolę jako quasi-kapłańską i pośredniczy między bogami a narodem czeskim; myśli o swoim umiłowanym narodzie, sprawując wobec nie-

³⁸ Por. Jerzy Strzelczyk, op. cit., s. 124.

³⁹ Por. Petr Vít, *Libuše...*, s. 270–273.

⁴⁰ Wg. Bedřich Smetana, *Libuše*, wyd. Společnost Bedřicha Smetany v Praze, Praha 1949, s. 389–401.

go posługę jako prorokini i władczyni⁴¹). Kulminacyjny punkt jej roli wieszczki stanowi scena prorocstwa, kiedy Libusza ma wizję dziejów czeskich i głosi, że jej ukochany naród nie zginie i przetrwa grozę piekła.

Mitologizacja postaci Libuszy przejawia się również w nawiązaniu do symboliki lunarnej i solarnej. W pierwszej scenie III aktu, gdy Libusza udaje się z orszakiem drухen na spotkanie oblubieńca, librecista włożył w usta tytułowej bohaterki następujące słowa: „On [Przemysł] słońcem jest, ja dlań księżycem, wy jako gwiazdy bądźcie, drużki moje!”. Być może metafora użyta przez librecistę jest przypadkowa, jeśli jednak nie, mogłaby dać szerokie pole do nieco innej interpretacji podania o Libuszy niż tylko interpretacja narodowa. Bóstwa lunarne, czyli bóstwa księżycowe, były zazwyczaj płodnościowymi bóstwami żeńskimi, których kult był rozpowszechniony w prehistorycznych społeczeństwach matriarchalnych. Podanie o Libuszy, a także stanowiąca jego kontynuację legenda o Szarce i wojnie kobiet z mężczyznami, mogłaby być z powodzeniem interpretowana jako modelowy przykład mitu przedstawiającego przejście od matriarchatu do patriarchatu⁴². Libusza dysponuje nadprzyrodzonymi zdolnościami, kontaktuje się z bogami, sprawuje rządy, wreszcie stanowi rodzaj Wielkiej Matki — będąc „matką królów”, zapoczątkowuje przecież nową dynastię. Librecista mógł we wspomnianym fragmencie nawiązać też do ludowych pieśni weselnych, w których obecna jest symbolika lunarno-solarna.

Przemysł, który w kronice Kosmasa przedstawiony jest jako zwykły oracz, w operze Smetany został pokazany wzorem kronik XVI-wiecznych jako pan Stadic. W osobie Przemysła librecista *Libuszy* prezentuje ideał rycerza i gospodarza. Jego odwaga i wielkoduszność predestynują go do tego, by być „ojcem narodu”. W monologu z II aktu mówi: „Wiarę we mnie chowa lud i rąk mych odwagę zna. Ni tura, ni burzy ryk nie lęka mnie”.

Druga para, kochankowie Krasawa i Chrudosz, scharakteryzowani zostali w taki sposób, by stanowić pod względem dramaturgicznym możliwie największy kontrast wobec Libuszy i Przemysła. Podczas, gdy Libusza obdarzona została takimi cechami charakteru, które możemy określić jako męskie, co wynika

⁴¹ Jaroslav Jiraneck, *Krystalizace významového pole Smetanovy Libuše*, „Hudebni Věda” 1976, vol. XIII /1, s. 29.

⁴² Alheydis Plassmann, *Origo gentis. Identitäts- und Legitimitätstiftung in früh und hochmittelalterlichen Herkunftserzählung*, Berlin 2006, s. 326. W kontekście „przejścia od stadium matriarchalnego (samowładztwo Libuszy), bez pozytywnego porządku prawnego do racjonalności męskiego pragmatyzmu” interpretuje sztukę Franza Grillparzera *Libussa* zarówno znany dramaturg i powieściopisarz Gerhart Hauptmann, jak i komentator jego dzieła, Peter Sprengel, w książce *Die Wirklichkeit der Mythen* (Berlin 1982, s. 310–311).

z jej roli jako władczyni, Krasawa posiada cechy przypisywane zazwyczaj kobietom. Już samo jej imię, należące do znaczących, określa jej rolę w dramacie. Imię „Krasawa” oznacza po czesku dziewczynę piękną, pełną krasy. W odróżnieniu od nieco posągowej postaci Libuszy jest to osobowość uczuciowa, targana namiętnościami i wątpliwościami. Z kolei Chrudosz, pod względem odwagi równy Przemysłowi, posiada też cechy negatywne, przede wszystkim podejrzliwość, wyniosłość i dumę, graniczącą wręcz z pychą. Woli, by odebrano mu dobra, czy nawet życie, niżby miał zostać poniżony. W scenie z III aktu, gdy ma oddać hołd Przemysłowi, mówi: „Chcesz żywota mego? Oto ma głowa! Wszak nie żądaj, bym ją poniżył w prochu. Mam w sercu dumę, która nie zna strachu!”.

Sposób opracowania przez Jozefa Wenziga mitu o Libuszy, trafnie podsumował w perspektywie porównań ze sztuką Wagnera Ernst Rychnowsky. Wskazał uogólniony, „nadrealny” sposób zarysowania postaci, ich koturnowość, patetyczność dialogów, w których „każde słowo jest niezwykle ważne”⁴³. Cele Smetany i cele Wagnera są jednak różne, stwierdza autor, podczas gdy Wagner dąży do stworzenia pogłębionego filozoficznie dramatu o nadludzkich herosach, Smetana pragnie ukazać losy narodu czeskiego — przedstawiciele realnie istniejących klas społecznych (za autorem omówienia *Libuszy* w radzieckim *Opernym Slovare* można dodać jeszcze jedną cechę odróżniającą dzieło Smetany od Wagnerowskiego pierwowzoru — jest to optymizm, wynikający z „wiary w przyszłe oswobodzenie ojczyzny”, ostro przeciwstawiający się pesymistycznemu wydzwiękowi tragedii Wagnera⁴⁴).

W muzyce *Libuszy* widoczne są wpływy zarówno dramatów muzycznych Wagnera, jak i *grand opéra*, przejawiające się w wystawności akcji scenicznej, pompatyczności stylu (choćby typowy atrybut wielkiej opery: uroczysty marsz w III akcie, ilustrujący wjazd księcia na Wyszehrad, oparty w dużej mierze na motywie Przemysła), koturnowości *dramatis personae*, patetyczności gestów. Sam przedmiot akcji — mit o charakterze narodowym — nasuwa skojarzenia, jak już wyżej powiedziano, z *Pierścieniem Nibelunga*. Na to podobieństwo wskazują również określenia gatunkowe obu dzieł. Dowodzą one, iż twórcy mieli na myśli dzieło o innym charakterze niż szeregowa opera. Wagnerowski *Pierścień* został określony jako *Bühnenfestspiel* (uroczyste widowisko sceniczne), natomiast *Libuszę* Smetana nazwał terminem *slavnostni zpěvohra*. Pod względem formalnym i dramaturgicznym *Libusza* przypomina najbardziej właśnie *Śpiewaków*

⁴³ Ibidem, s. 315.

⁴⁴ Zob. Abram Gozenpud, „Libusza”, hasło w: idem, *Opernyj slovar*, Moskwa–Leningrad 1965, s. 225.

norymberskich, a więc dzieło Wagnera w mniejszym stopniu realizujące teoretyczne postulaty z rozprawy *Oper und Drama* niż tetralogia o Nibelungach czy *Tristan i Izolda*. Zarówno *Libusza*, jak i *Śpiewacy norymberscy* mają charakter apoteozy; wątki miłosne, zazwyczaj przecież eksponowane w operach, tu grają rolę drugorzędną, a akcja sceniczna jest niezbyt urozmaicona i przebiega w znacznej części w statycznych obrazach (Smetana kilkakrotnie określił *Libuszę* jako *tableau*, czyli żywy obraz — dramat bez akcji). Finał *Libuszy* to scena proectwa, która pojawia się również w innych operach o szczególnie uroczystym charakterze, np. w finale *Trojan* Berliozy i III akcie *Walkirii*. Księżna Libusza wyraża wiarę w nieśmiertelność narodu czeskiego słowami: „Česky narod neskona, on pekla hrůzy slavně překona” („Naród czeski nie zginie, on z chwałą przetrwa grozę piekła”), zaś końcowa część oracji Hansa Sachsa w finale *Śpiewaków* brzmi: „zerging in Dunst das heil’ge röm’sche Reich, uns bleibe gleich die heil’ge deutsche Kunst!” („jeśli nawet Święte Cesarstwo Rzymskie rozwieje się we mgle, dla nas zostanie jeszcze święta niemiecka sztuka”). Wymowa końcowej apoteozy w obu operach jest zaakcentowana przez fakt, iż dokonuje się ona przy udziale całego ludu, w obecności wszystkich protagonistów akcji. Nie tylko wszystkie przeciwności zostają przewyciężone, ale i perspektywa wspaniałej przyszłości zostaje oparta o potężne podstawy — trwałość ducha narodowego w *Libuszy* i doskonałość narodowej sztuki w *Meistersängerach*. Warto tu przy okazji przypomnieć, że nie bez powodu *Śpiewacy norymberscy* byli dziełem szczególnie cenionym w okresach wzrostu niemieckich dążeń mocarstwowych (Niemcy Bismarckowskie i Wilhelmiańskie, a także — nazistowskie), przewyższając pod tym względem nawet Tetralogię.

Istnieją również inne elementy pokrewne między dziełami Smetany i Wagnera. Zarówno Wagner jak i Smetana cytują dosłownie historycznie znaczące melodie, będące jakby muzycznymi symbolami narodu⁴⁵). W *Libuszy* jest to XV-wieczny chorał husycki *Ktož jsi boži bojovnici*, użyty w wizji końcowej⁴⁶,

⁴⁵ Cytowanie czy stylizowanie muzyki dawnych epok jest zarazem jedną z cech *grand opéra*, na której wzorowali się obaj wspomniani kompozytorzy; np. Meyerbeer wykorzystał chorał *Ein feste Burg* w *Hugonotach*. Należy też zwrócić uwagę na związki *Libuszy* z innymi dziełami Smetany, szczególnie z cyklem poematów symfonicznych *Moja ojczyzna*. Te odniesienia znajdujemy w drugim akcie dzieła. Przy słowach Radowana, gdy wymieniony zostaje Wyszehrad, pojawia się motyw znany z poematu *Wyszehrad*. W akcie ostatnim, gdy w wizji Libuszy ukazują się husyci, w tym Jan Žižka i Prokop Wielki, odzywa się motyw hymnu husyckiego *Ktož jsi boži bojovnici*, który pojawił się w poematach *Tabor* i *Blanik*.

⁴⁶ Autor pierwotnej, niemieckiej wersji libretta przewidział wykonanie na scenie końcowej pieśni Františka Škroupa *Kde domov muj*, funkcjonującej za czasów Smetany jako czeski hymn

Wagner zaś już w pierwszej scenie swego dzieła stylizuje chorał protestancki; w finale opery zacytował słowa „Wacht auf, es nahet gen den Tag” z poematu rzeczywistego Hansa Sachsa *Die Wittembergisch Nachtigall*, będącego pochwałą Reformacji. Obaj twórcy chcieli w ten sposób wskazać na duchowe podstawy swych narodów, które Smetana chciał widzieć w husytyzmie⁴⁷), Wagner zaś w protestantyzmie. Kolejnym punktem styczonym między *Libuszą* a *Śpiewakami norymberskimi* jest struktura formalna obu dzieł. Porzucony został co prawda podział na numery, ale w nurt niekończącej się melodii wtopione są wyodrębnione formalnie fragmenty, np z monologu Przemysława wyodrębnia się „inwokacja do lip”. Podobnie w pierwszej scenie pierwszego aktu dostrzec można relikty tradycyjnej arii operowej z podziałem na część recytatywną i arię właściwą. Całością dramatyczno-muzyczną jest w *Libuszy* nie akt, jak u Wagnera, ale scena, po której następuje przerwanie muzycznej narracji.

Najbardziej rzucającym się w oczy przejawem wpływów mistrza z Bayreuth na muzykę *Libuszy* jest istnienie motywów przewodnich, przyporządkowanych poszczególnym postaciom, sytuacjom i ideom. Główną ideą muzyczną dzieła jest pojawiający się już we wstępie orkiestrowym majestatyczny, fanfarny temat, który można interpretować jako muzyczny symbol apoteozowanego w operze czeskiego narodu. Łączy on się z postacią Libuszy, gdy występuje ona jako władczyni. Rysunek tego tematu, przerastającego rozmiarami typowy Wagnerowski *leitmotiv*, jest zgodny z praktyką spotykaną u Wagnera, którego motywy przewodnie są zazwyczaj proste i wyraziste pod względem melodycznym, harmonicznym i rytmicznym. Jego załączek stanowi podana monodycznie krótka figura *c-g-e-g* w rytmie punktowanym (a więc rozłożony akord C-dur, podobnie jak motyw złota w *Złocie Renu*), rozwijana w technice kanonicznej do rozmiarów obszernego tematu o monumentalnym zakroju (*maestoso*). W temacie tym, opartym początkowo wyłącznie na akordzie C-dur, pojawia się później archaizacja, wyrażająca się w zastosowaniu typowego dla modalności połączenia moll dominanty — moll tonika. Majestatyczność tej idei muzycznej podkreśla powierzenie jej instrumentom dętym blaszanym. W ciągu opery wykorzystywana jest wielokrotnie, zarówno w wersji rozbudowanej (w kluczowych momentach akcji), jak i w postaci krótkiego sygnału, owego wspomnianego wyżej załączka.

Poszczególne postacie dramatu posiadają także swoje motywy przewodnie. Już wstęp do opery (co charakterystyczne Smetana nie nazwał go uwerturą, lecz

narodowy. Zamiana cytatu została być może wymuszona względami cenzuralnymi.

⁴⁷ Dvořák, widzący źródła narodowości czeskiej również w katolicyzmie, stworzył dzieło będące rodzajem polemiki ze Smetanowską *Libuszą* — mam tu na myśli oratorium *Święta Ludmiła*.

określił słowem „předehra”, a więc czeskim odpowiednikiem stosowanego przez Wagnera wyrazu „Vorspiel” — przygrywka; stanowi on niejako instrumentalne „streszczenie” głównej idei dramatu) prezentuje dwoje protagonistów dramatu — Libuszę i Przemysła. Ich motywy zbudowane są na zasadzie opozycji żeńskie-męskie. Motyw Libuszy jest „złagodzoną” wersją tematu „fanfarowego”, wskazując na utożsamienie Libuszy z ideą ojczyzny. Ma charakter liryczny i kantylenowy oraz charakterystyczny descendentalny kierunek melodii o przewadze kroków sekundowych. W toku dzieła Smetana przydaje mu często znamiona idylliczności poprzez powierzenie go instrumentom dętym drewnianym — fletowi, obojowi i klarnetowi. Podczas, gdy motyw „fanfarowy” towarzyszy Libuszy-władczyni, motyw idylliczny odpowiada kobiecej stronie jej natury. Pojawia się np. w monologu Przemysła w II akcie przy słowach „jej obraz trwa w dzień i w nocy w myśli mej, gdziekolwiek głowę ułożę”. Na przeobrażonym melodycznie motywie Libuszy zbudowane jest również wiolonczelowe solo w instrumentalnym preludium do tej sceny, co symbolizuje, iż myśli Przemysła krążą wokół umiłowanej Libuszy.

Motyw Przemysła stanowi kontrast wobec motywu Libuszy: zawiera kilka skoków interwałowych w górę (jeden o kwartę, drugi oparty o rozłożony II przewrót trójdźwięku majorowego), nadających mu silną wewnętrzną dynamikę. Bohaterski charakter tego motywu wynika również z niejednorodności jego budowy rytmicznej (kolejno: synkopa, triola, rytm punktowany), a także instrumentacji (blacha). Symboliczne staje się połączenie kontrapunktyczne motywów Libuszy i Przemysła pod koniec wstępu i zamknięcie go motywem fanfarowym, mającym symbolizować muzycznie naród czeski.

Inne postacie scharakteryzowane są przez motywy przewodnie w sposób równie trafny. Porywczego i dumnego Chrudosza przedstawia wyrazisty motyw, przypominający nieco pod względem rytmicznym poloneza, przeznaczony dla instrumentów dętych blaszanych. Stahlawa, ugodowego i cichego, obrazuje diatoniczny przebieg melodyczny, niezbyt zróżnicowany rytmicznie. Oba motywy są zróżnicowane pod względem ekspresyjnym, dynamicznym i agogicznym (Chrudosz — *energico* i *forte*, Stahlaw — *dolce* i *piano*). Na przykładzie motywu Stahlawa można ukazać wielką maestrię, a zarazem prostotę, z jaką Smetana posługiwał się motywami przewodnimi, jak umiał je przekształcać w celu osiągnięcia pożądanego efektu dramaturgicznego. Gdy Chrudosz oskarża przed księżną swego brata mówiąc, iż ten „choć miłe ma lica, lecz w myśli kłam i fałsz”, pojawia się motyw Stahlawa, jakby wykrzywiony poprzez dodanie dźwięków dysonujących.

Jedyną główną postacią w uroczystym utworze Smetany, której nie został przyporządkowany przewodni motyw (podobnie motywów nie mają postacie drugoplanowe: Radmila, Radowan i Lutobor), jest Krasawa. Jej pojawieniu się na scenie czy w wypowiedziach innych osób dramatu towarzyszy jednak specyficzna, rozpoznawalna „Lisztowsko-Wagnerowska” aura dźwiękowa (Jaroslav Jiranek nazwał z tego powodu Krasawę „czeską Izoldą”⁴⁸). Wagnerowski styl opracowania partii Krasawy dotyczy trzech zakresów charakterystyki muzycznej tej postaci: harmoniki (liczne alteracje, szczególnie czterodźwięków, modulacje), melodyki (zastosowanie chromatyki) i rytmiki (wprowadzenie nieregularności rytmicznych, przesunięcia akcentów, porzucenie regularności budowy okresowej). Te elementy mają obrazować chwiejność, niezdecydowanie i poczucie winy Krasawy.

Do najważniejszych motywów w operze należy również motyw sporu. Po raz pierwszy pojawia się przy słowach, które śpiewa chór w drugiej scenie I aktu („Biada, gdy między rodzonymi braćmi spór się rodzi”). Ma on nerwowy, niespokojny charakter, wyraża starcie jakichś dwóch wrogich sił poprzez zastosowanie polimetrii symultanicznej (3/4 i 9/8), podział na dwie warstwy fakturalno-brzmieniowe (jedna ruchliwa, schromatyzowana, *energico*; druga bardziej statyczna, diatoniczna, „ciężko” zinstrumentowana — kontrabasy i wiolonczele, artykulacja *marcatissimo*).

Elementy ludowo-narodowe znalazły się głównie w drugim obrazie II aktu. W tok monologu Przemysła wplecione zostały dwie sceny ludowe. Pierwsza przedstawia nawoływania żeńców na polach. Jak wskazują didaskalia, z oddali dochodzi dźwięk szałamai. Jest on w partyturze oddany przez dwa klarnety — instrumenty stroikowe (podobnie jak szałamaja), których prototypy występowały w muzycznej kulturze dawnej Słowiańszczyzny⁴⁹. Mamy tu do czynienia ze scenką rodzajową o idyllicznym charakterze, który kompozytor uwyraźnił poprzez zastosowanie „rustykalnej” tonacji G-dur oraz poprowadzenie melodii klarnetów w równoległych tercjach i sekstach. Śpiew żeńców stanowi stylizację jednego z najbardziej prymitywnych zjawisk muzycznych, czyli nawoływania się. Wykorzystuje on niewielki zasób interwałów (głównie kwartę), która jest wielokrotnie powtarzana⁵⁰. Diatoniczna harmonika tego fragmentu stanowi kontrast wobec silnie schromatyzowanego języka muzycznego obecnego na większości stron Smetanowskiej partytury.

⁴⁸ Por. Jaroslav Jiranek, *Krystalizace...*, s. 268.

⁴⁹ Por. Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. II, cz. II, s. 535, 538.

⁵⁰ Ibidem, s. 398–399.

W drugiej ze wspomnianych scen ludowych, przedstawiającej zabawę tańieczną (Przemysł wezwał rolników do przerywania pracy; zbliża się upalne południe), Smetana stylizuje polkę. Kontrabasy i wiolonczele naśladują ludowy burdon. Wykorzystany też został typowy rytm polki z akcentem na słabą część taktu. Ostatnia ze scen o charakterze rodzajowym znajduje się w III akcie. Jest to dość konwencjonalnie pod względem muzycznym potraktowany, aczkolwiek uroczy w wyrazie chór druchen.

Prasłowiańska tematyka dzieła znalazła odbicie w zastosowaniu archaizacji. Jest ona osiągana w *Libuszy* za pomocą prostych środków: pewne elementy modalności i częste stosowanie kadencji plagalnej.

Osobnego omówienia wymaga scena prorocstwa Libuszy, niewątpliwy punkt kulminacyjny w dramaturgii całego dzieła oraz pod względem wymowy ideowej. Pod względem siły ekspresji, bogactwa efektów instrumentalnych, a także sposobu wykorzystania możliwości głosu, można ten fragment porównać z końcowym monologiem Brunhildy w *Zmierzchu bogów*. Widzenie Libuszy otwiera inwokacja do bogów, muzycznie ujęta jako afektowany recytatyw na tle tremola smyczków. W ilustracji muzycznej kolejnych wizji zwraca uwagę interesujący efekt, dający wrażenie oddalania się, rozmywania poszczególnych obrazów. Smetana posługuje się tu z powodzeniem efektem ściszenia dynamiki, zwalniania tempa, jak również urywania motywów i zacierania konturów melodycznych. W wizji przedstawiającej nadejście „burzy ze wschodu”, rozpędzonej przez dzielnego Jarosława ze Sztemberka, kompozytor dosłownie potraktował tekst libretta, posługując się figurą opadającej gamy chromatycznej, częstą w muzycznych obrazach burz. Kolejny obraz, ukazujący „zastęp chrobrych wielmożów”, stanowi stylizację dostojnego dawnego tańca (pawany?). W następnej wizji powraca spotęgowana w ekspresji symbolika muzyczna burzy (opadająca gama chromatyczna, tremolo smyczków, *sforzata* blachy, nagłe *crescenda* i *decrescenda*). Libretto opisuje w tym miejscu następujący obraz: „Jak dziki smok ryczy i gromy burzy straszliwe! Na niebie błyskawice się krzyżują, drzewa spadają z szczytów skał! Ziemia cała wokół trzęsie się i drży, jeno oni pewni stoją!”. Tymi, „którzy pewnie stoją” są husyci, dlatego też w obrazie tym zza ilustracji muzycznej burzy wyłania się stopniowo początkowy motyw chorału *Ktoż jsi boży bojownicy*, by po chwili zabrzmieć *con tutta la forza*. Harmonizacja hymnu husyckiego (w d-moll) nie odbiega daleko od tej znanej z poematów *Tabor* i *Blanik*. Jest to harmonizacja dająca się rozpatrywać w ramach systemu dur-moll, choć kilka połączeń bardziej typowych dla modalności nadaje jej rys archaiczny. Przyczynia się do tego również polifonizująca faktura o dużej samodzielności poszczególnych głosów, przypominająca fakturę organową, z wyakcentowaną linią

ruchliwego basu. Linia ta ma duże znaczenie w rozwoju dalszej narracji muzycznej, bowiem w kolejnej wizji, ukazującej husyckiego króla Jerzego z Po-debradów, „który z narodu na tron był powołan”, brzmi majorowa wersja melodii chorałowej. Kompozytor przetwarza ją, ograniczając się w końcu do krótkich reminiscencji początkowego dobitnego rytmu. Smetana w mistrzowski sposób oddał ostatnie wersy tekstu prorocstwa Libuszy: „Co dalej? Mgła oczy powleka i mnogo jeszcze skrywa zmaconemu wzrokowi, groźne tajemnice!”. Owo „zmaconie” i nieokreśloność wizji dalszej przyszłości jest zobrazowana przez modulacyjność tego fragmentu, nagłe przechodzenie do odległych od siebie tonacji (es-moll, e-moll, f-moll, fis-moll). Środkiem modulacyjnym jest tu złowieszczo brzmiący trójdźwięk zwiększony. Efektowi temu służy również zmiana artykulacji z *marcato* na *legato*. Jednak ostateczna wymowa dzieła jest optymistyczna: wraca znów triumfalna tonacja D-dur. Klamrą zamykającą dzieło jest pojawiająca się w ostatnich taktach reminiscencja motywu fanfarowego, który rozpoczął operę.

Ernst Rychnowski, który jako pierwszy zajął się analizą funkcjonowania elementów wagnerowskich w *Libuszy* i innych operach Smetany, doszedł do słusznego wniosku, iż twórczym wkładem kompozytora do propozycji Wagnera było uproszczenie palety stosowanych przez niego środków muzycznych, będące konsekwencją „prostoty zamiaru twórczego” i wiodące go skutecznie do wykreowania własnego stylu kompozytorskiego⁵¹. Niezwykle inspirowującym momentem rozważań Rychnowskiego jest podkreślenie homogeniczności tego stylu. Nie waha się on nazwać go stylem czeskim. Rozważań o owej „czeskości” nie koncentruje jednak bynajmniej wokół wprowadzonych przez Smetanę scen ludowych, lecz rozciąga na całą substancję dzieła, likwidując w ten sposób z góry problem przełamania się w *Libuszy* elementów narodowych i wagnerowskich, tak często podnoszony przez późniejszych badaczy.

Mimo nowatorskiej koncepcji i wysokich walorów artystycznych, a także rangi, jaką sam kompozytor przypisał swojemu dziełu, *Libusza* nie stała się reprezentatywnym dziełem Smetany, ustępując miejsca zwłaszcza *Sprzedanej narzeczonej*, która stała się jego „znakiem firmowym”, doczekując się jeszcze przed 1939 rokiem premier w większości stolic europejskich oraz w Stanach Zjednoczonych. Wielokrotnie zastanawiano się nad fenomenem popularności *Sprzedanej narzeczonej*⁵². Przypisywano ją w pierwszym rzędzie zgodności koncepcji

⁵¹ Ernst Rychnowski, op. cit., s. 315.

⁵² Autorzy hasła biograficznego Smetany w *Česko-Slovenskim Hudebnim Slovníku* z 1965 roku rozważyli dzieje recepcji muzyki Smetany w kontekście kulturowym, nadmieniając o zapomnie-

artystycznej z rozpowszechnionymi gustami światowej publiczności operowej, oczekującej od oper narodowych powstałych w kręgu środkowoeuropejskim przede wszystkim atrakcyjności, kryjącej się w przystępnym podaniu elementów kolorytu lokalnego. W XX-leciu międzywojennym za najpoprawniejszą i najbardziej oczekiwaną postać opery narodowej uznano komedię muzyczną, wyposażoną w dużą liczbę scen rodzajowych i tańców. Równocześnie odrzucono kierunek, który zapoczątkował Smetana swoją *Libuszą*, ostentacyjnie odmienną od *Sprzedanej narzeczonej* w założeniu podążania za propozycjami Wagnera.

W 1933 roku wybitny polski krytyk specjalizujący się w problematyce operowej, Karol Stromenger, zapisał na temat Smetany jako autora *Sprzedanej narzeczonej* słowa, które ściśle ilustrują mechanizm tego odrzucenia: „Zamiast szukać Wagnera, odnalazł w sobie kompozytora czeskiego. Zamiast pisać wielkie maszyny operowe, poczuł pęczniejące soki i napisał chłopską komedię muzyczną. Wesołą, sangwiniczną, pełną sytego dźwięku i zdrową, rubaszną, a przy tym z żyłką prawdziwie teatralną. Krewką, ale ze wzlotami liryki idealnej”⁵³. W swoim pisaniu w czasie okupacji *Przewodnik operowym* Stromenger poświęcił jednak trochę miejsca *Libuszy*, przekazując przyszłym potencjalnym słuchaczom tej opery w Polsce trafnie wyselekcjonowane informacje na temat jej koncepcji „wagnerowsko-narodowej”, którą i on pojmował jako spójną całość⁵⁴.

niu, w jakie popadła większość utworów Smetany po śmierci kompozytora. Osobisty wysiłek podjęty przez przyjaciela kompozytora Otakara Hostinského doprowadził do powtórnego wystawienia i „rehabilitacji” *Dalibora* (1886). Kamieniem milowym na drodze popularyzacji muzyki Smetany był olbrzymi sukces inscenizacji *Sprzedanej narzeczonej* na Wystawie Teatralno-Muzycznej w Wiedniu (Wiener Musik- und Theaterausstellung), zorganizowanej z inicjatywy księżnej Pauliny Metternich-Sandor w 1892 roku, z myślą o konfrontacji dorobku kulturalnego krajów całej Europy ze szczególnym uzgodnieniem Europy Środkowej. Pokłosem tego sukcesu było wystawienie cyklu wszystkich oper Smetany w Narodnim Divadle w roku 1893 („Smetana Bedřich”, hasło w: *Česko-Slovensky Hudebni Slovník osob a institucí. Svazek druhy M–Z*, red. Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček, Praha 1965, s. 546). Wydarzenie to nie zmieniło jednak stosunku Czechów do Smetany jako kompozytora oper narodowych. Przez resztę XIX wieku i spory odcinek następnego stulecia pozostał on dla nich autorem jednego dzieła: *Sprzedanej narzeczonej*. Otakar Ostrčil wyliczył, że od chwili premiery do 1923 roku *Sprzedana narzeczonej* miała 878 wykonań, *Libusza* — jedynie 182 (podaje za: Ernst Rychnowsky, op. cit., s. 348). Jeśli chodzi o zagraniczne wykonania *Libuszy*, przed 1939 rokiem było ich zaledwie kilka. W 1924 roku wystawiono ją w Wiedniu, w 1933 w Zagrzebiu, w 1934 w Lublanie. Pierwsze wykonanie utworu w ZSRR miało miejsce dopiero w 1951 roku — zaprezentowano je wówczas w wersji radiowej (Por. Abram Gozenpud: „Libusza”, hasło w: idem, op. cit., s. 225). *Libusza* nie miała dotąd premiery w Polsce.

⁵³ Karol Stromenger, „*Sprzedana Narzeczonej*” z *Bratislavy*, „Gazeta Polska” 1933, nr 250 (z 10 września), s. 5.

⁵⁴ Karol Stromenger, *Iskier przewodnik operowy*, Warszawa 1964, s. 337–338.

Znaczenie *Libuszy* w historii muzyki czeskiej jest oczywiście większe niżby to mogło wynikać z przytoczonych faktów dotyczących recepcji tego utworu. Opera ta stała się dla czołowych czeskich kompozytorów swego rodzaju punktem odniesienia. Wspomniano już wyżej, iż oratorium Dvořáka *Święta Ludmiła* może być rozpatrywane jako polemika z wizją czeskich dziejów zaprezentowaną w *Libuszy*. Inny wybitny czeski twórca, Zdeněk Fibich, w swej najśłynniejszej operze *Šarka*, stanowiącej pod względem fabularnym kontynuację *Libuszy*, zacytował motyw *Libuszy* z dzieła swego wielkiego poprzednika w monologu księcia Przemysła wspominającego zmarłą małżonkę. Wykorzystany przez Smetanę w końcowej apoteozie chorał husycki stał się budulcem znacznej części groteskowej opery Janačka *Wyprawy pana Broučka do XV wieku*. Jak pisze współczesny badacz Derek Katz, Janaček „musiał zamierzyć *Wyprawy pana Broučka do XV wieku* jako wielki patriotyczny gest według tradycji *Libuszy*, poprzedzający powstanie nowego czeskiego państwa, tak jak *Libusza* poprzedzała otwarcie Narodnego Divadla”⁵⁵. Ponadto *Libusza*, której zarówno esencja muzyczna, jak i fabuła przeniknięte są narodowymi symbolami, sama stała się takim symbolem. Jest wystawiana w chwilach szczególnie ważnych dla Czechów, a fanfara otwierająca operę towarzyszy uroczystościom z udziałem prezydenta Republiki Czeskiej.

SUMMARY

National Opera under Wagner's Influence as Exemplified by *Libuše* by Bedřich Smetana

The article focuses on the influence of Wagnerian ideas on the concept of 19th-century Czech national opera. This can be partly explained by the fact that Czech culture was strongly connected with German culture. However, early Czech operas, and even some of Smetana's, were quite influenced by the German singspiel — a genre with predominantly lyrical and comic elements. Their national character was manifested mainly by folk elements within the action and the music (countryside scenery, national dances, adaptations of folk melodies). The ideal of this type of national opera is Smetana's *The Bartered Bride*. The same composer created a work that presents a completely different understanding of the national style and opera. In *Libuše*, he tried to use the Wagnerian idea of musical drama for transforming the concept of the Czech national opera. In the article, there are quotations of the composer's statements about *Libuše*

⁵⁵ Derek Katz, *Janáček beyond the borders*, Rochester-Suffolk 2009, s. 46.

as a work that has a “unique importance in our [Czech] history”. Wagner’s influences are apparent on a few levels in this operatic work. The libretto is based on the mythical story about Queen Libuše, the legendary founder of Prague, and in the opera she is a symbol of the Czech nation. Wagnerian influences are found in the formal structure (*unendliche Melodie*), as well as in the musical language of *Libuše*. Smetana used a system of leitmotifs consequently, connecting them with the characters (Libuše, Přemysl) and ideas (motifs of the nation, motif of authority). Perhaps it was under the influence of the idea of *Bühnenfestpiel* that Smetana designed *Libuše* as a *slavnostní zpěvohra* for special celebrations in the life of the Czech nation.

KEYWORDS: Smetana, Wagner, national opera, musical drama, national character in music, myth, Slavonic legends