

# Libuše

Edice libret ♠ Edition of Libretti



# Libuše

Edice libret ♠ Edition of Libretti

Recenzovali / *Reviewers:*

Mgr. Michal Charypar, Ph.D.

prof. PhDr. Jana Perutková, Ph.D.

Tato publikace byla připravena a vydána za finanční podpory Grantové agentury ČR (projekt reg. č. 20-14534S, *Libuše zpívá. Hudebnědramatická zpracování mytologického námětu ve středoevropské kultuře 17.–20. století*), projektu řešeného na Katedře muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a v Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

*Preparation and publication of this volume were made possible through the financial support of the Czech Science Foundation (Project No. 20-14534S, Libuše sings. Musico-Dramatic Adaptations of the Mythological Subject in Central European Culture between the 17th and 20th Centuries). Project was investigated at the Department of Musicology, Faculty of Arts, Palacký University Olomouc, and at the Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences.*

Vydání publikace bylo podpořeno FF UP v Olomouci, č. projektu FPVC2024/19.

*The funding for the present publication was provided by the Faculty of Arts, Palacký University Olomouc (FPVC2024/19).*

Při vzniku knihy byly využity zdroje výzkumné infrastruktury Česká literární bibliografie – <https://clb.ucl.cas.cz/> (kód ORJ: 90243).

*During the work on this book, use was made of Czech Literary Bibliography resources/services (ORJ identifier: 90243).*

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

*Unauthorized use of this work is a violation of copyright and may constitute civil, administrative, or criminal liability.*

1. vydání / *1st edition*

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2024

© Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, v. v. i., 2024

ISBN 978-80-244-6504-3 (print)

ISBN 978-80-244-6505-0 (online: iPDF)

VUP 2023/0256 (print)

VUP 2024/0011 (online: iPDF)

# Libuše

Edice libret ♠ Edition of Libretti

Michal Fránek, Ladislav Futtera, Jiří Kopecký, Jana Spáčilová (eds.)



# Obsah

Předmluva	VII
Proměny pověsti o Libuši v hudebně-dramatických zpracováních tří staletí	IX
Foreword	XXI
The Transformation of the Libuše Myth in Musical-Dramatic Adaptations over the Course of Three Centuries	XXIII
La Libussa / Libuše Flaminio Parisetti (1692 / c. 1702)	1
Primislao, primo re di Boemia / Přemysl, první král český Giulio Cesare Corradi (1697)	47
Praga nascente da Libussa, e Primislao / Praha založená Libuší a Přemyslem / Prag wachsend von Libussa und Primislao Antonio Denzio (1734)	101
Libussa, Böhmens erste Königin / Libuše, první královna Čech Eduard von Lannoy (1818)	199
Libussa / Libuše Joseph Carl Bernard (1823)	273
Libussa, Herzogin von Böhmen / Libuše, vévodkyně česká Johann Ludwig Choulant (1823)	335
Libušin sňatek Josef Krasoslav Chmelenský (1832)	365
Libuša's Prophezeihung / Libušino proroctví Josef Bayer (1849)	395
Libušina věštba František Patočka (1865)	399
Věštba Libušina Josef Jiří Kolár (1868)	403

Libuše	407
Josef Wenzig, Ervín Špindler (1872)	
Libussa / Libuše	485
Josef Wenzig, Ervín Špindler, Ludwig Hartmann (1897)	
Kněžna Libuše	531
Ema Destiniová (1913)	
Nastolení Libušino	543
Ema Destiniová (1923)	
Obrazy z dějin národa českého	551
Josef Berg (1969)	
Ediční poznámka	557
Editorial Note	569

# Předmluva

Příběh o bájně kněžně Libuši patří již více než tisíc let k základním kamenům „starých pověstí českých“. Během staletí inspiroval k převyprávěním i k obohacování o další dějové zápletky nejen české i zahraniční kronikáře, ale motivoval též řadu uměleckých zpracování. Libuše se stala nejen hrdinkou v beletristických textech různé úrovně v několika jazycích, ale pronikla již na konci 17. století na operní jeviště. Po několika operních realizacích v italštině v době baroka se znovu vynořila v první čtvrtině 19. století v německé romantické opeře. Poté se tématu chopili čeští autoři a postavě Libuše vtiskli – alespoň v českém prostředí – do dnes petrifikovanou podobu. Doznívání zájmu o libušovský mýtus v hudebně-dramatických produkcích však můžeme sledovat ještě ve dvacátém století.

Náš autorský tým se pokusil o nový, komplexní výzkum postavy Libuše v opeře 17. až 20. století v nadnárodních souvislostech. Jeho výsledkem je jednak kolektivní monografie *The Singing Libuše: An Ancient Bohemian Myth on the Opera Stage* (Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2025), jednak antologie libret o Libuši (doplněná o další texty většinou určené ke zhudebnění), kterou čtenář právě drží v ruce. Jejím smyslem je shromáždit všechny dostupné texty v originálech a paralelních moderních českých

filologických překladech, a ukázat tak mnohdy fascinující proměny Libuše v různých historických obdobích i různých jazycích. Přestože je libreto tradičně považováno za méně hodnotné literární dílo, v nejednom případě dokázalo esteticky působivě tlumočit palčivé dobové otázky, týkající se zvláště ideální vlády a ideálního vladaře. Podrobný výklad libušovské tematiky v opeře, zahrnující kulturně-historický kontext, analýzy libret, hudby i dobovou recepci, najde čtenář ve výše uvedené monografii. V následující kapitole proto podáváme pouze stručný komentář k textům zahrnutým do naší antologie; měl by usnadnit orientaci v historickém kontextu a nabídnout interpretační podněty pro čtení.

Edice libret by nevznikla bez obětavé pomoci mnoha našich kolegů a přátel. Na tomto místě bychom rádi poděkovali především překladatelům libret Ondřeji Mackovi a Vlastě Reittererové (posledně jmenované též za množství cenných rad a postřehů). Peteru Markovi děkujeme za laskavé svolení využít jeho edici Bergových *Obrazů z dějin národa českého*. Za pečlivou korekturu rukopisu děkujeme oběma odborným recenzentům, Michalu Charyparovi a Janě Perutkové.

Editoři



# Proměny pověsti o Libuši v hudebně-dramatických zpracováních tří staletí

Michal Fránek, Ladislav Futtera, Jiří Kopecký, Jana Spáčilová

Pověst o Libuši provází českou kulturu již více než tisíc let. V nejstarší písemně zaznamenané verzi (*Kristiánova legenda*, pravděpodobně konec 10. století) vystupuje Libuše ještě jako bezejmenná hadačka, u které hledají Čechové radu proti morové nákaze. Poradí jim založit hrad Prahu a ustanovit knížetem oráče Přemysla, jemuž pak Čechové onu hadačku dají za manželku.<sup>1</sup> V Kosmově práci *Chronica Boemorum* (Kronika Čechů, kolem roku 1120) se již ona hadačka nazývá Libuše, po smrti svého otce Kroka vykonává funkci soudkyně, je moudrá a má věštecké schopnosti. Poté, co jednou rozsoudí spor dvou mužů o hranice jejich pozemků, muž, jenž při prohrál, s opovržením odmítne její soudcovskou legitimitu. Uražená Libuše shromážděnému sněmu označuje, kde najde budoucího knížete, jehož si vezme za muže. Poselstvo, vedené Libušiným koněm, nachází muže jménem Přemysl, který právě oře. Po magicko-prorockých úkonech (zasazení otky do země, jež vypučí, atd.) Přemysl s poselstvem přichází za Libuší. Ta pak po svatbě prorokuje založení hradu Praha.<sup>2</sup>

Příběh, jehož motivy mají řadu analogií v indoevropské mytologii, lze chápat jako mýtus o počátcích vlády a státu, obsahoval tak již od počátku silný politický aspekt.<sup>3</sup> Kosmas vylíčil pověst na základě dosud živého ústního tradování, zároveň ji upravoval podle antických a biblických literárních vzorů. O Libuši vyprávěl se sympatiemi, jako křesťan však nemohl brát vážně pohanská

specifika dějové zápletky, zvláště Libušiny věštby. Příběh o Libuši se stal jakožto přemyslovská dynastická pověst součástí všech českých kronik. V průběhu následujících staletí v nich lze sledovat množství dobových politických aktualizací a postupnou proměnu pojetí Libuše od kouzelnice a věštkyne po kněžnu.<sup>4</sup> Libuše zároveň pronikla i mimo českou slovesnou kulturu. Zahraniční kronikáři nebyli tolik vázáni českými vnitropolitickými aspekty pověsti, a tak ji obohacovali o mnohé dějové detaily, jež v českých kronikách nenacházíme. Tyto prvky pak pronikly do různých zahraničních, především německojazyčných beletristických zpracování příběhu o Libuši, a výrazně se také promítly do operních libret.



## Italská libreta o Libuši

Cesta Libuše na operní scénu se počíná v devadesátých letech 17. století, kdy vznikly dvě opery s tímto námětem.<sup>5</sup> První z nich s příznačným názvem *La Libussa* zazněla v prosinci 1692 ve Wolfenbüttelu pod patronátem korunního prince Augusta Viléma von Braunschweig-Wolfenbüttel. Autorem libreta byl dvorní básník Flaminio Parisetti, hudbu napsal vévodský „maestro di cappella“ Clemente Monari (c. 1660–po 1728). Druhou operou byl *Primislaw, primo re di Boemia* s textem Giulia Cesare Corradicho (c. 1645–1702) a hudbou Tomasa Albinoniho (1671–1751), premiéra se odehrála na podzim 1697 v benátském divadle San Cassiano. V rozmezí několika let se tak námět objevuje jak ve sféře

<sup>1</sup> LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav (ed.). *Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily = Legenda Christiani. Vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmille ave eius*. Praha: Vyšehrad, 1978, s. 16, 18.

<sup>2</sup> KOSMAS. *Kronika Čechů*. Přeložili Karel Hrdina, Marie Bláhová, Magdalena Moravová. Praha: Argo, 2011, s. 34–42.

<sup>3</sup> TŘEŠTÍK, Dušan. *Mýty kmene Čechů (7.–10. století). Tři studie ke „Starým pověstem českým“*. Praha: Lidové noviny, 2003, s. 99–167.

<sup>4</sup> GRAUS, František. Kněžna Libuše. Od postavy báje k národnímu symbolu, *Československý časopis historický* 17 [67] (1969), č. 6, s. 817–844.

<sup>5</sup> Podrobněji viz SPÁČILOVÁ, Jana. Zpracování pověsti o Libuši v italské barokní opeře, *Musicologica Brunensia* 57 (2022), č. 1, s. 89–113.

dvorské opery, tak v prostředí komerčního divadla – v obou případech ovšem v lokalitě vzdálené jak místně, tak kulturně od země původu přemyslovské pověsti.

V českém prostředí se Libuše objevuje krátce po roce 1700. Někdy mezi léty 1702–1705 připravil impresáριο Giovanni Federico Sartorio druhé zhudebnění Parisettiho libreta *La Libussa* pro své nově otevřené operní divadlo v Praze, autorem hudby byl boloňský skladatel Bartolomeo Bernardi (c. 1660–1732). Postava Libuše tak symbolicky zahajuje dlouhou řadu veřejně přístupných představení italské opery v Praze. Zřejmě z reklamních důvodů přidal impresáριο k opeře prolog, který opěvuje Libušinu slávu a oslavuje Čechy jako její potomky a dědice.

Posledním barokním zpracováním libušovské pověsti je *Praga nascente da Libussa, e Primislao* z roku 1734. Tato opera je zároveň jedinou, která vznikla přímo pro pražské publikum. Impresáριο Antonio Denzio (1689–po 1763), který byl zároveň autorem libreta, se s její pomocí pokoušel zachránit své operní podnikání, které po deseti letech špelo ke svému definitivnímu závěru. Z toho důvodu připojil k libretu velmi rozsáhlou dedikaci všem důležitým představitelům českého království, stejně jako závěrečnou licenci, ve které servilně vyjadřuje místní šlechtě díky za dosavadní podporu. Ani postava mytické kněžny jej však nezachránila před vězením pro dlužníky, ve kterém se ocitl jen několik dní po derniéře. Většinu jeho věřitelů tvořili členové jeho pěveckého ansámblu, a tak byla příprava opery zjednodušena i po hudební stránce – z větší části byla vytvořena jako pasticcio z árií, které měli sólisté již ve svém repertoáru.

Z okolností vzniku pojednávaných libret vyplývá rozličné zpracování příběhu, dané také odlišnými zdroji, s nimiž jednotliví libretisté pracovali. Autor nejstaršího libreta pro dvorní divadlo ve Wolfenbüttelu Flaminio Parisetti volbu námětu nijak nezduvodňuje, Libuši vzývá pouze jako svou přímluvkyni, která mu má vyprosit přízeň dedikanta. Pouze na základě několika vět citovaných v latinském originálu v *argomentu* lze určit za prapůvodní zdroj spis Alberta Krantze *Wandalia*, který byl poprvé vydán v Kolíně nad Rýnem roku 1519. Předlohou však bylo určitě nějaké mladší vydání (případně jeho citace či parafráze), neboť v tom prvním se Přemysl jmenuje „Prislaus“, zatímco později „Pribislaus“. Z toho vychází forma jména „Pribislao“ použitá v libretu *La Libussa*, přičemž je zajímavé, že v dodatečně přidaném prologu

pro provedení v Praze se již objevuje správná italská varianta „Primislao“.

Některé motivy libreta naznačují, že za volbou tohoto poměrně vzdáleného tématu stály politické a dynastické důvody. Opery na středověké náměty (ať již reálně doložené nebo parahistorické) představovaly pro rod Velfů svého druhu manifestaci legitimacy jejich nároků na podíl moci v tehdejší Evropě. Větev rodu Braunschweig-Wolfenbüttel se navíc tou dobou nacházela ve velmi složité situaci, kdy reálně hrozilo vymření po meči. Prosbu o zachování potomstva je proto nejsilnějším argumentem, jímž je Libuše opakovaně nucena k volbě manžela. Navzdory těmto seriózním pohnutkám je ovšem libreto *La Libussa* typickou hříčkou o lásce plnou převleků, nedorozumění a dvorských intrik.

Mnohem více znaků „politické“ opery tak nese libreto *Primislao, primo re di Boemia*, ačkoliv bychom vzhledem k jeho určení pro veřejnou operní scénu očekávali odlehčenější zpracování. Jeho autor Giulio Cesare Corradi byl zkušeným benátským libretistou s mimořádným respektem k předlohám, jimiž byly dle odkazů v *argomentu* spisy Enea Silvia Piccolominiho a Raffaella Maffeiho zvaného Volaterranus. Zvláště první z nich – slavná *Historia Boemica* – se stal důležitým zdrojem pro traktování příběhu, přičemž některé pasáže naznačují, že Corradi pracoval s jeho italským překladem poprvé vydaným roku 1545. Je to zejména Libušina slavná promluva k lidu, která je nejen doslovně uvedena v *argomentu*, ale také zveršována v úvodní scéně hned po vytažení opony. Dalšími prvky posilujícími politické vyznění kusu je zapojení baletu s tematikou světovlády, stejně jako utváření charakterů hlavních postav, o němž bude ještě řeč. Důraz na manifestaci moci snad mohl souviset s dedikantem libreta, jímž byl britský vojenský inženýr Jacob Richards, aktuálně spolupracující s Benátčany v boji proti Turkům. Samotný námět je ovšem v kontextu dobové benátské produkce čirou exotikou, odkazující spíše než na českou mytologii na příběhy o bájných Amazonkách.

Nejvíce prvků přemyslovské pověsti nalezneme v libretu *Praga nascente*, z něhož je patrné, že jeho autor Antonio Denzio byl dobře informován z bohemikálních pramenů. Za všechny jmenujme zázračnou scénu ve Stadicích s divácky vděčnými momenty vyrašení Přemyslovy otky a volků odlétajících vzduchem. Jednotlivé motivy příběhu se ovšem mísí, některé jsou pouze naznačeny (zárodek dívčí války), některé výrazně pozměněny (závěrečné

proroctví o budoucí slávě Prahy přednášené Ctiradem). Snaha zalíbit se místnímu publiku vedla libretistu až na hranici dobrého vkusu (upozorňujeme zejména na scénu v ložnici s trepkami, ohřívadlem a nočníkem; II/10). Denzioua douška ze závěru *argomenta* tak působí mnohem uvěřitelněji než jako pouhý konvenční libretistův výrok o nedostatečnosti vlastního konání.

Všechna tři pojednávaná libreta náleží do žánru *dramma per musica*, který byl v období baroka utvářen podle poměrně schematických pravidel. Základním hybatelem příběhu byla milostná zápletká, respektive láska protagonistů (*prima donna* a *prim'uomo*), jejímuž naplnění brání nejrůznější nepříznivé okolnosti – nejčastěji je to přítomnost soka v lásce, ale také rozpory vyplývající z povinnosti k rodičům, vlasti, dávnému slibu, sudbě bohů a podobně. V pověsti o Libuši se nic takového nevyskytuje, a proto bylo potřeba dodat další motivy, které by učinily příběh přitažlivějším. Autor prvního libreta Flaminio Parisetti v *argomentu* ostatně sám přiznává, že zápletká je zcela vymyšlena. Hlavní „povinnou“ součástí se tak stává osoba Přemyslova protivníka v lásce, ať je to velitel Libušina vojska (Rosalbo), její první rádce (Roberto) nebo cizí kníže (Clodomiro). Důležitou úlohu ve schématu *dramma per musica* má také mladší milenecká dvojice (*seconda donna*, *second'uomo*), jejíž milostné peripetie tvoří protiváhu serióznímu boji o lásku a moc mezi protagonisty (Flerida – Fernando, Valasca – Ergildo, v jistém smyslu též Vlasta – Gustavo).

Dobové konvence se projevují i v posunu společenského statusu hlavních postav. Zatímco Libuše je povýšena na královnu, Přemyslův nízký původ se stává problematickým. Společensky nemyslitelnou mesalianci řeší každý ze tří libretistů po svém. Pro Parisettiho i Denzia je Přemysl šlechticem skrytým v šatu sedláka, pouze Corradi mu přiznává prostý původ, zesílený připomínkou jeho lýčených stěvivců v *argomentu*. Na druhou stranu, oč méně je benátský Přemysl šlechtic rodem, o to pevnější charakter projevuje.

Navzdory naznačeným společným rysům jsou pojednávaná barokní libreta vnitřně kontrastní, zejména co se týče utváření příběhu i postav protagonistů. Nejbližze popsanému modelu milostného trojúhelníku je Parisettiho libreto, kde Přemysl vystupuje jako dávný Libušin mileneček, vyhnáný ode dvora Rosalbovými intrikami. Během opery se postupně promění v pastýře, zahradníka, vězně, vojáka, zběha, opět pastýře a nakonec v bohy vyvoleného krále. Právě

Přemyslova několikanásobně změněná identita je charakteristickým rysem Parisettiho libreta. Ústřední motiv pověsti je zde ovšem značně deformován. Původcem věštby není Libuše, nýbrž orákulum vyvolané knězem Sagramistem; Přemysl nepřichází ke svému pluhu jako oráč, ale náhodou k němu zabloudí v lese. Libuše je mu po celou dobu nablízku, avšak pozná jej až v závěru opery v návaznosti na jeho zázračné povolání. Svým charakterem se vymyká obrazu moudré vládkyně, je silně femininní, zmítaná emocemi, zmatená rozparem mezi intuicí a rozumem. Rosalbo jako velitel královských vojsk je k podmanění Libuše odhodlán použít dokonce i vojenské síly; jeho ujišťování o lásce v závěru opery vyznívá naprázdno.

U Corradiho je milostný trojúhelník Libuše, jejího rádce Roberta a bohy povolaneého Přemysla obohacen o postavu uherské šlechtičny, která vystupuje v převleku jako Přemyslova schovanka Ersilla. Libuše je zde statická, opravdová ikona vládkyně nadané nadpřirozenou mocí. Přemysl je ve shodě s pověstí pouhým venkovcem, jenž teprve v průběhu opery nalézá svou vlastní panovníckou důstojnost. Roberto je čistokrevný padouch, který se ve své touze po vládě neštítí ani atentátu. Ersilla se oproti Libuši jeví velmi životně, plasticky, její vztah k někdejšímu svůdci Robertovi prodělá pozoruhodnou transformaci od nenávisti přes váhání mezi láskou a touhou po pomstě až k vykupitelskému závěru. Navzdory těmto milostným motivům zůstává ovšem hlavním motivem libreta vladařská moc, ať již zjevná v případě Libuše, či skrytá u Přemysla, který k ní teprve musí dospět skrze řadu zkoušek a vlastních pochybností.

Denzio při utváření svého libreta zřetelně vychází z Corradiho, což je patrné z hlavní osy příběhu i několika dílčích detailů (např. Přemyslovo uvedení na scénu se zpěvem slavíka či jeho pochybovačná reakce na povolání k vládě). Snaha o začlenění co nejvíce prvků přemyslovské pověsti ovšem vede k některým nečekaným dějovým zvrátům. Logice děje nepřispívá ani nutnost připůsobit se přáním zpěváků – nejmarkantněji se to projeví ve třetím aktu, kdy se Přemysl po svém prvním opravdovém státnickém aktu překvapivě obrací k Libuši s vyznáním lásky, což působí jako násilná spojka k árii vyžadované sólistkou (připomeňme, že je to slavná Vivaldiho *La cervetta timidetta*).

Oproti své benátské předloze Denzio zavádí nové postavy: čestného rytíře Ctirada (tuto roli ztvárnil impresáριο osobně), dvorní dámu Šárku a Přemyslovu služku Děvíru. Ta plní namísto Ersilly

úlohu Přemyslovy konverzační partnerky při jeho uvedení na scénu, během něhož zazní dokonce i několik vět v češtině. Postava bojovné Vlasty získává na důležitosti, neboť se jako stínová vládkyně stává hlavní osobou protistátního spiknutí. To je ovšem díky osobám cizích knížat Clodomira a Gustava vedeno ze zahraničí, neboť, jak správně podotkl již Vladimír Helfert, předvádět v Praze vzpouru proti právoplatnému vladaři by bylo nevkusné.<sup>6</sup>

Výraznou proměnu prodělá i hlavní panovnická dvojice. Denziova Libuše ani v nejmenším nepřipomíná Corradiho sebejistou vládkyni, naopak se zdá být vládnutím unavena, když se nechává v důležitých státnických záležitostech zastupovat Vlastou. Pochybné jsou i Libušiny věštecké schopnosti, její prorocství připomíná spíše barokní scénu šílenství. Také Přemysl se příliš nepodobá onomu Corradiho prostému venkovanovi nadaném skrytými vladařskými schopnostmi. Důraz je spíše kladen na jeho charakter něžného pastorálního milovníka, i když dvorský stylizovaného. Jeho pasivní stěžování na krutý osud jde ruku v ruce s jeho charakteristikou učeného pána, která se také v dřívějších libretech neobjevuje, a tedy byla ohlasem domácích kronik (Přemysl coby „přemýšlivý“).

Závěrem je třeba upozornit na komické prvky, objevující se zejména v Denziově libretu. Předobrazem sluhy Lesbina je Corradiho Breno, jehož charakter ziskuchtivého šejdíře vychází z tradice benátských komických postav. V pražském libretu ovšem úloha této role značně narůstá, očividně pod vlivem místní hanswurstovské tradice. Lesbino se stává jakýmsi průvodcem celým dějem, karikujícím zejména vrcholné panovnické akty (Libušina promluva k lidu, Přemyslovo rozvažování nad nastávající korunovaci). Nad tím, že jako hudebník má představovat hluchého a němého, se nikdo nepozastavuje; nakonec je on sám tím jediným, kdo vyvázne po prozrazení spiknutí bez trestu.

Barokní libreta o Libuši představují přemyslovský mýtus pouze okrajově, tvoří v nich jen jakýsi cizorodý rámec dobově oblíbené milostné zápletky. Jednotlivé elementy jsou sice přítomny, avšak v rozličné míře a v rozmanitých transformacích. Podobné proměny prodělává i sama postava Libuše, od vášnivě milující ženy přes chladnou, statickou panovnici až k pragmatické vládkyni dobře si vědomé své ženské slabosti i výhod manželského stavu. Nicméně, navzdory své časové i kulturní vzdálenosti od následných

zpracování pověsti v německé romantické libretistice mohou být pojednávána barokní libreta vnímána v širším kontextu jako jakási líheň motivů, které byly naplno rozvinuty v době po napoleonských válkách.



## Německá libreta o Libuši

Po roce 1734, kdy byla v Praze uvedena Denziova *Praga nascente da Libussa e Primislao*, postava Libuše z operních produkcí na přibližně osmdesát let mizí. Znovu se objevuje až ve druhém desetiletí 19. století v německojazyčné opeře. V rozmezí pouhých několika let vznikla tři libreta, z nichž dvě byla zhudebněna. Jak dále uvidíme, doba jejich zveřejnění se od doby vzniku poněkud liší.<sup>7</sup>

Autorem první opery *Libussa, Böhmens erste Königin* (Libuše, první královna Čech) byl Heinrich Eduard Josef, svobodný pán von Lannoy (1787–1853). Dnes již zapomenutý hudební skladatel, autor a překladatel libret působil ve Vídni jako organizátor zdejšího hudebního života. V pracovní verzi partitury i v divadelní ceduli k premiéře v brněnské Redutě, která se konala 8. února 1819, je jako libretista uveden jinak neznámý Cesarini. V čistopisu partitury však jméno chybí, je tedy pravděpodobné, že šlo o malou mystifikaci, kterou motivovala záliba obecenstva v italské opeře. Premiéra, pořádaná jako benefice zpěváka Josepha Augusta Röckela, neměla žádný větší ohlas a opera zřejmě již nikdy nebyla znovu provedena. O několik let později, 4. prosince 1822, došlo ve vídeňském Kärnthnertheater (Divadle U Korutanské brány) k premiéře další opery s libušovským námětem. Autor textu *Libussa* Joseph Karl Bernard (1781–1850) pocházel jako jediný z libretistů z Čech. Ukázky ze svého díla anonymně otiskl již roku 1812 v časopise *Thalia*, po delší době a určitých peripetiích (mezi možnými zájemci figuroval Ludwig van Beethoven) text nakonec zhudebnil Conradin Kreutzer (1780–1849). Pro skladatele šlo o první velký úspěch – jeho opera se hrála na mnoha německých scénách (mj. roku 1823 v Praze), dokonce i v Dánsku. Poslední libreto představuje *Libussa, Herzogin von Böhmen* (Libuše, vévodkyně česká) drážďanského lékaře Johanna Ludwiga Choulanta (1791–1861). Autor svůj rukopis zaslal roku 1818 Carlu Marii von Weberovi, skladatele však neoslovil a po čase mu jej vrátil. Libreto proto Choulant vydal anonymně roku 1823, zhudebnění

<sup>6</sup> HELFERT, Vladimír. Barokní zpracování pověsti o Libuši a Přemyslovi. In: ŠESTÁK, Antonín – DOKOUPIL, Antonín (eds.). *Sborník prací věnovaný památce profesora dra P. M. Haškovce*. Brno: Kroužek brněnských romanistů při Jednotě českých filologů, 1936, s. 155–180, zde s. 167.

<sup>7</sup> Podrobněji viz FRÁNEK, Michal – FUTTERA, Ladislav. Postava kněžny Libuše v německých a českých operních libretech 19. století. *Hudební věda* 58 (2021), č. 4. Online: HV\_04\_21\_web.indd (hudebniveda.cz).

se však ani poté nedočkal a jeho autor se nadále věnoval pouze lékařské kariéře.

Příběhy o Libuši patřily v této době v německojazyčném prostředí k oblíbeným a hojně variovaným námětům v próze, na divadle i v poezii. Velmi silně působil zejména prozaický text *Libussa* od výmarského osvícenského spisovatele Johanna Karla Augusta Musäa, jenž byl zařazen do třetího svazku jeho souboru *Volksmärchen der Deutschen* (Lidové pohádky Němců, 1784). Autor ve svém zpracování vycházel především z *Chronicon Bohemorum* (Kronika česká) Giovannio di Marignolli, kronikáře Karla IV. (1. polovina 14. století). Na jedné straně respektoval žánrová pravidla pohádky (včetně kouzelných předmětů jako granátové jablko), na druhé příběh vyprávěl s množstvím hravě ironických narážek, prozrazujících jeho osvícenské smýšlení. Musäův vliv se v různé míře projevil ve všech třech sledovaných libretech.

Libuše v pojetí Eduarda von Lannoye ztělesňuje ideál nestranné vládkyně, jež ctí rovnost lidí před bohy a před zákonem bez ohledu na jejich původ. Velmože Svatopluka proto – k pohoršení přítomných pánů – za úmyslné zničení úrody jeho nevolníků odsoudí k peněžité škodě, Ladislava za loupežnou vraždu dokonce k trestu smrti. Libreto zde reflektuje napětí mezi tradiční společností založenou na poddanství a moderní společností občanů s rovnými právy, k níž směřoval Všeobecný občanský zákoník z roku 1811. V osobní rovině Libuše prožívá rozpor mezi vladařskými povinnostmi a láskou k Přemyslovi. Dramaticky vyhocený konflikt mezi Libuší a vzpurnými velmoži-nápadníky je v poslední chvíli vyřešen nadpřirozeným zásahem bohů na přímluvu její matky víly ukryté v dubu (tento motiv převzal Lannoy z Musäovy pohádky).

Od Musäova pojetí se Lannoy nejvíce odchýlil u postavy Přemysla. U Lannoye přichází Přemysl jako rytíř ze Saska, čeští velmoži jej proto jakožto cizince odmítají. Již Jan Trojan poukázal na podobnost s dramatem Zachariase Wenera *Wanda, Königin der Sarmaten* (Vanda, Královna Sarmatů) z roku 1808, jež se odehrává v Polsku a v roli Vandina nápadníka zde vystupuje – rovněž coby cizinec – rytíř Rüdiger Rujánský.<sup>8</sup> Přemysl jako z ciziny přicházející outsider mohl přirozeně vzbuzovat sympatie publika, jeho národnost se však neslučovala s funkcí zakladatele přemyslovské dynastie, a dostala se tak do kolize s klíčovým prvkem libušovského mýtu.

Vedle Přemysla hraje důležitou roli dvojice nápadníků, které Libuše odmítá – tvoří zde tradiční protipól Istivosti (Sventibald) a síly (Vladomír). Přemyslův sluha Ulfo je postavou podobného ražení jako Lesbino v Denziově opeře, jeho výstupy parodují předváděný děj: zatímco o Libuši se ucházejí dva nápadníci, kteří na Přemysla nevraží coby cizince, o Ulfa se naoko přetahuje dvojice nápadnic, Libušiných družek. Snad na Lannoye působil vzor Schickanederova a Mozartova Papagena, Ulfo však zabíhá k hrubosti. Pokud vezmeme v potaz, že cenzura mnohem citlivěji reagovala na moralistní prohršky než na politické narážky, pochopíme některé Lannoyovy – autocenzurní – škrty v rukopise libreta.

Zatímco Eduard von Lannoy zacházel s klíčovými prvky české pověsti o Libuši velmi volně (zvláště pokud jde o postavu Přemysla), Joseph Karl Bernard je respektoval v mnohem větší míře, snad i proto, že sám pocházel z Čech. Také on se výrazně inspiroval Musäovou pohádkou – motiv kouzelného granátového jablka je zde transformován ve šperk, „říšský klenot“, který Libuše svěří svým dvěma nápadníkům, Domoslavovi a Turskovi. Rovněž Přemysl je stejně jako u Musäa syn otce vyhnaného zlým sousedem.

S barokními operami o Libuši spojuje Bernardův text (patrně neuvědoměle) motiv záchrany Libuše Přemyslem během úvodní lovecké scény, zvláště však motiv „kuklení“: Přemysl nezná svou skutečnou identitu – vystupuje pod jménem Vladislav jako syn Botáka, teprve v závěrečném rozuzlení se dozví, že jeho pravé jméno je Přemysl a jeho otcem vladyka Šíma. Libuše se před ním vydává za Dobru, členku své družiny a Šímovu dceru, aby prověřila opravdovost jeho lásky, a Dobru mu naopak předstává jako panovnici Libuši. K dovršení zmatku se Dobra, jež se vydává za Libuši, do Vladislava/Přemysla zamiluje, aniž by tušila, že je jeho sestrou. V první, časopisecké verzi otištěné v *Thalii* se Dobra jmenovala Vlasta a motiv dívčí války zde měl hrát evidentně větší úlohu. Ve finální verzi jej však libretista výrazně potlačil.

Ve srovnání s Lannoyem, uvádějícím na scénu vílu v kouzelném dubu, jejímž zásahem je Přemysl vysvobozen ze zajetí, zaujme v Bernardově libretu výrazná redukce nadpřirozena. V opeře se sice předvádí scéna oběti bohům, která je má pohnout k tomu, aby určili budoucího knížete. Výsledek jejich úradku, který Libuše tlumočí, že vévodou se má stát ten, v jehož ruce se nachází jablko, je ale prostým zopakováním úkolu, který Domoslav a Tursko dostali již dříve, dokonce ještě před začátkem předváděného děje. Šíma pak

<sup>8</sup> TROJAN, Jan. Libuše poprvé na operní scéně 19. století. *Hudební věda* 45 (2007), č. 1, s. 35–50, zde s. 47.

toto jednání označuje za spoléhání na „náhodu“. Neznamená to, že by Bernard přímo přitakával osvícenským racionalistům, kteří sdíleli skepsi vůči Libušině věšteckému nadání, formulovanou již v Kosmově *Kronice Čechů*, a předváděli ji jako podvodnici, předstírající věstecké vytržení. Bernardova Libuše pevně věří tomu, že jablko se dostalo do Vladislavových/Přemyslových rukou dílem bohů, stejně tak však nechává otevřenou i racionalistickou interpretaci tohoto dějového vývoje jako náhody. Bernard vypráví příběh romantický, ne však romanticky fantastický, ale pravdě-podobný.

Johann Ludwig Choulant je ve svém libretu nejvíce ze všech tří libret závislý na Musäově pohádce. Z ní převzal nejen jména Libušiných nápadníků Vladomíra a Mizislava, ale i postavu Libušiny zlé sestry Therby, o níž je řeč na začátku, i další dějové motivy (vojenské tažení proti Lužickým Srbům a darované jablko). Autor jako začátečník na poli operních libret nedokázal udržet jednotlivé dějové prvky pohromadě, jako se to podařilo Bernardovi. Therba se tak v ději vůbec neobjeví, motiv vzpoury Libušiných nápadníků nakonec vyzní do ztracena. Libreto naproti tomu obsahuje některé zdařilé poetické pasáže, např. v Mizislavově árii (1/4).

Ve srovnání s Bernardovým libretem Choulant více respektuje mytické, resp. nadpřirozené prvky pověsti. Důležitou roli zde hraje věštby a věstecké sny – právě sen přivádí Přemysla na začátku za Libuši. Zásadním prvkem je pak Přemyslova věštba, při níž prorokuje budoucnost české vlasti – poté, co jeho rod vymře, země se spojí až do konce věků s habsburským trůnem. Politický rozměr Přemyslovy věštby je zde podtržen motivem lidové vzpoury vůči právoplatné panovnici (kterou ovšem podněcuje z osobních důvodů Vladomír a Mizislav). Obě strany projeví ochotu ke kompromisu – Libuše projeví ochotu vdát se, lid zase přijme panovníka, i když nepochází z kruhu velmožů. Hrozba revoluce je tak zažehnána. Libreto tak odráží naladění měšťanstva po Vídeňském kongresu roku 1815, jenž měl po napoleonských válkách konečně přinést mír a stabilitu.

Autor libreta v textu zjevně zúročil své zkušenosti diváka kouzelných her a oper. Ve scénických poznámkách počítal s bohatou divadelní mašinérií a zanechal v nich také podrobné pokyny budoucímu skladateli, jak má vypadat hudba. Dobovým čtenářům tyto poznámky mohly umocnit dojem z textu a povzbudit jejich fantazii, na potenciálního skladatele by však podrobný návod patrně působil poněkud nadbytečně.

Všechna tři německojazyčná libreta dobře odrážejí atmosféru během napoleonských válek a po jejich skončení. Jejich motivika ještě často připomíná tradiční zápletky italských libret se záměny identit protagonistů. Všichni autoři tematizují Libušin konflikt mezi láskou a povinností, vládnutím a soukromým životem. Zároveň sem však již výrazně vstupují aktuální otázky politického uspořádání společnosti a role panovníka, resp. panovnice v něm. Ideálu panovnice, která ctí zákony a jedná podle nich spravedlivě bez ohledu na sociální původ svých poddaných, se nejvíce přiblížil Eduard von Lannoy. Naproti tomu Bernard více zdůraznil tradici osvícenského paternalismu s důrazem na hodnotové vzorce biedermeieru. Choulant pak explicitně vyzdvihl klíčovou roli Habsburků v českých zemích, a potažmo i ve střední Evropě.



### Česká libreta o Libuši

Zatímco všechna tři německojazyčná libreta o Libuši vznikla v rozmezí jedné dekády (1812–1822), vznik tří, resp. čtyř českých libušovských libret se pohybuje v rozpětí téměř sta let. Chronologicky první je libreto Josefa Krasoslava Chmelenského (1800–1839) *Libušin sňatek*; hotovo bylo dle autorova svědectví roku 1828, knižně je autor vydal roku 1832. Zhudebnění se chopil František Škroup, v rámci svého benefičního představení ve Stavovském divadle 6. listopadu 1835 z opery provedl třetí dějství, premiéru celého díla však odložil na pozdější dobu. *Libušin sňatek* Škroup přepracoval až na konci čtyřicátých let, premiéru měla opera 11. dubna 1850 (v obou případech koreluje Škroupova práce na opeře s očekávanou korunovací nového panovníka, nelze proto vyloučit skladatelovu motivaci napsat korunovační operu). Také v případě dalšího libreta uplynula poměrně dlouhá doba od vzniku po realizaci. Josef Wenzig (1807–1876) vytvořil své německy psané libreto *Libuša's Urtheilsspruch und Vermählung* (Libušin soud a sňatek) roku 1866, Bedřich Smetana je v českém překladu Ervína Špindlera dokončil roku 1872; na svou premiéru muselo dílo pod názvem *Libuše* čekat až do otevření Národního divadla roku 1881, po jeho vyhoření pak další dva roky. Do třetice vytvořila Ema Destiniová (1878–1930) rukopis svého nepublikovaného a nezhudebněného libreta *Kněžna Libuše* v letech 1910–1913, její

libreto dramatické scény *Nastolení Libušino* ve zhudebnění Rudolfa Zamrly (1869–1930) pak mělo premiéru v Praze pod Vyšehradskou skálou v rámci mezinárodních sokolských slavností roku 1923. Vidíme zde tedy poměrně dlouhou dobu mezi napsáním libreta a jevištním uvedením opery – v případě Chmelenského *Libušina sňatku* je to více než dvacet let (cca 1828–1850), u Wenzigovy *Libuše* patnáct let (1866–1881) a v případě *Kněžny Libuše*, resp. jeho přepracování do scény *Nastolení Libušino* Emy Destinnové třináct let (1910–1923).

Pro autory německého jazyka představovala postava Libuše a její osudy lákavé téma, nabízející různé možnosti přístupu od osvícensky ironického až po romanticky exaltovaný. Zároveň jim nabízelo příležitost nově uchopit prostřednictvím libušovského mýtu otázku mužské a ženské vlády či konec mytického „zlatého věku“. Vztah rodící se novodobé české společnosti k Libuši však byl podstatně odlišný – chápala ho především jako vyprávění o počátcích české státnosti. Čeští autoři proto nemohli zacházet s libušovskými motivy libovolně tak jako literáti mimo české země (dodejme, že i Němci z Čech a Moravy vůči Libuši zachovávali větší úctu, jak o tom svědčí např. almanach *Libussa*, vydávaný v letech 1842–1860). Vedle středověkých pramenů ovlivnil české pojetí Libuše nově „nalezený“ *Libušin soud* (teprve od roku 1859 začal být nazýván podle místa nálezu *Rukopis zelenohorský*), přestože jej Josef Dobrovský okamžitě prohlásil za padělek. Na rozdíl od českých kronik, jež si mnohdy neodpustily lascivní narážky na Libušinu údajnou necudnost, zde kněžna vystupuje jako důstojná reprezentantka svého kmene. Majetkový spor dvou sousedů se zde proměnil ve při o dědictví po otci mezi dvěma bratry, jež mělo dokázat nezávislost starého českého práva na právu německém. *Rukopis zelenohorský* – jeho dějová zápletka i pojetí Libuše – v různé míře ovlivnil všechna česká libreta o Libuši.

Čeští libretisté stáli před problémem, jak zachovat věrnost kronikářským podáním příběhu, kde Přemysl vystoupí až poté, co jej Libuše povolá na trůn, a zároveň respektovat zákonitosti výstavby dramatu, kde by se protagonisté měli objevit již v prvním jednání. Italští a němečtí libretisté, kteří se necítili kronikářskými předlohami vázání, problém většinou vyřešili tak, že Přemysl nezná (případně skrývá) svou pravou identitu, jež je odhalena teprve v závěru. To zde však nepřicházelo v úvahu, Chmelenský proto Přemysla umístil až do třetího aktu. Dějová zápletka je v prvních dvou jednáních

nesena sporem dvou rolníků, Rozhoně a Milovce, o meze jejich polí, a zároveň soupeřením mezi vladyky (zvláště žárlivým Domaslavem) o Libušinu ruku. Tyto motivy přejal autor z Hájkovy kroniky, doplnil je dalšími postavami a důmyslně skloubil do jednoho celku. V libretu tak nechybí zápletky typické pro starší operní zpracování (lovecká scéna, spiknutí proti Libuši), jež jsou však nově uchopeny: Libuši zachrání před vražedným útokem vladyka Bojorád, který se jí předtím dvořil. Bojorád však kdysi miloval Mládu, členku Libušiny družiny, již po letech znovu poznává a k níž se zase kajícně vrací. Libušinu sňatku s Přemyslem tak nestojí nic v cestě.

Kněžnu Libuši Chmelenský pojal jako moudrou soudkyni a vládkyni, pečující s mateřskou láskou o svůj lid. Jistá míra sakralizace vyplývá jak z jejího vladařského úřadu, tak z panenské cudnosti, s níž odmítá nabídky k sňatku. Vedle mateřské laskavosti, s jakou se chová k Mládě, však dokáže projevit také odvalu a rozhodnost (na dorážejícího Rozhoně se neohroženě vrhá jako sebevědomá Amazonka). Ve třetím dějství však u ní dochází k překvapivé proměně – z vládkyně se postupně stává nevěsta, s radostným rozechvěním očekávající svého ženicha Přemysla. Její láska k němu sice s vladařskými povinnostmi poněkud koliduje, je však na hony vzdálená dramaticky nosnému sváru mezi láskou a povinnostmi. Libuše se ráda smiřuje se svým novým stavem a těší se na něj, neboť pochopila, že láska je víc než moc.

Přemysl po svém pozdním vstupu do děje svými činy, zvláště divácky atraktivními magickými úkony (zasazení otky do země, zmižení volů ve skále), dominuje celé poslední třetině opery. V závěru však dochází k jistému paradoxu. Přestože je ve finální scéně (III/8) divák připraven sledovat předání moci z rukou ženy do rukou muže, Přemyslův první čin v roli vladaře nesvědčí o tom, že by holubičí vystřídal jestřáb, jak Libuše Čechům na konci druhého jednání prorokuje (II/7). Poté, co se na Přemysla obrátí kajícný Domaslav (odsouzený předtím Libuši do vyhnanství), totiž překvapený Přemysl o jeho osudu nerozhodne sám, ale odvede jej k Libuši, aby jej omilostnila.

Ostatní mužské postavy jsou spíše ploché. Bojorád jako by přímo přešel z barokních libret, ve kterých často nesměl chybět bývalý milenec zhrzené ženy (k našemu tématu se v tomto ohledu přímo váže ke dvojici Bojorád – Mláda pár Roberto – Ersilla z Corradioho *Primislaa*).

### Exkurs: Libuše mimo operní scénu

Dříve než přejdeme k Wenzigovu libretu, je třeba se alespoň stručně zmínit o třech dílech, jež dokumentují posuny ve vnímání postavy Libuše v padesátých a šedesátých letech 19. století. Prvním z nich je text Josefa Bayera (1827–1910) *Libuša's Prophezeiung* (Libušino proroctví), zhudebněný jako kantáta Augustem Wilhelmem Ambrosem (1816–1876). Oba autoři patřili do okruhu mladých pražských hudebních nadšenců, tzv. Davidovců. Kantáta měla premiéru 7. dubna 1850 na dobročinném koncertu v Praze na Žofíně, tedy jen čtyři dny před premiérou Chmelenského a Škroupova *Libušina sňatku*. Zatímco opera odráží poklidnou atmosféru biedermeieru dvacátých a třicátých let, kantáta již reflektuje revoluční rok 1848. Text je národnostně neutrální, Čechy ani Němce nezmiňuje – v duchu osvícenských ideálů humanity klade důraz na liberální občanskou svobodu, jež je v protikladu k negativně vnímané revoluci. Toto vyznění je v plném souladu s politickým přesvědčením Ambrose, který patřil k liberálnímu křídlu obhájců národní tolerance v rámci konstituční monarchie. Kantáta je zároveň příznačně posledním zhudebněním libušovské tematiky na německý text – Wenzigovo německy psané libreto již muselo být komponováno na český překlad.

Posun k přivlastnění Libuše českým vlasteneckým diskurzem se naplno projevil v šedesátých letech. Svědčí o tom jedna z uměleckého hlediska okrajová událost, jež však výmluvně ilustruje dobovou atmosféru. V neděli dne 28. května 1865 měla v jihočeském Táboře v rámci dobročinné akademie studentů místního gymnázia premiéru *Libušina věštba*. Její text napsal profesor tábořského gymnázia František Patočka, hudbu složil místní varhaník a skladatel Alberto (Vojtěch) Rastrelli (1830–1884). Tiskem skladba vydána nebyla; partitura je pravděpodobně ztracena. Patočkův text neprozrazuje velký básnický talent, zato však školeného filologa. Báseň volbou metra i motivicky navazuje na *Rukopis zelenohorský*. V první strofě svého proroctví věští slávu Prahy, ve druhé vyzdvihuje Karla IV., spojeného se založením univerzity, ve třetí pak oslavuje samotný Tábor a jeho školství. Spojení *Libušiny věštby* s Karlem IV. a zvláště s Táborem, symbolem husitství (město bylo založeno roku 1420 husity), zjevně vychází z Patočkovy snahy o zdůraznění vzdělání i oslavy města, kde pedagogicky působil, zároveň však text přibližuje do těsné ideové i motivické blízkosti Wenzigova libreta, které vzniklo pouhý rok poté.

Do třetice se postava Libuše uplatnila též při velkolepé slavnosti položení základního kamene k Národnímu divadlu 16. května 1868. Večer se v pražském Novoměstském divadle konalo slavnostní představení Smetanovy opery *Dalibor*. Před vlastním provedením na úvod zazněla Smetanova nově složená Slavnostní předehra C dur, jež uvedla dramatickou scénu zakončenou živým obrazem, kterou složil zasloužilý dramatik a spisovatel Josef Jiří Kolár (1812–1896). V úvodu vystoupí z Vyšehradské skály Múza dramatického umění, jež s radostí vítá stavbu Národního divadla a poté ze skály vyvolá Libuši. Ta nejprve opěvuje zlatý věk Řeků, k němuž přirovnává Čechy za doby, v níž žila. Pak prorokuje budoucí slávu Národnímu divadlu a českému národu. Nakonec Libuše vyvolá zjevení praotce Čecha, ten pak požehná divadlu, Praze i českému národu. Kolárova „slavnostní předehra“, jak ji autor sám nazval, představuje koncentrát české vlastenecké ideologie 19. století. Čechové jsou zde vylíčení jako mírumilovní a múzičtí obyvatelé, kteří se zcela vyrovnali starým Řekům. Důraz je kladen také na právo, jímž se upevňuje sláva vlasti.

Na rozdíl od všech ostatních textů zařazených do této antologie představuje Wenzigova *Libuše* v překladu Ervína Špindlera obecně známé dílo. Jeho specifika vyniknou ve srovnání s dřívějšími zpracováními Libuše na operní scéně. Také Wenzig musel vyřešit dilema mezi věrností kronikářským podáním a požadavky moderního dramatu. Stejně jako Chmelenský umístil postavu Přemysla až do druhé poloviny opery (proměna ve druhém jednání) a vlastní dramatickou zápletku přesunul na vedlejší postavy. Na rozdíl od Chmelenského, který vycházel především z Hájkovy kroniky a *Rukopisem zelenohorským* se inspiroval spíše v jednotlivých detailech, zvolil Wenzig za svůj hlavní pramen právě tento domněle nejstarší písemný záznam o Libuši, jehož prestiž v českých vlasteneckých kruzích od doby „nálezu“ mezitím výrazně vzrostla. Zápletku spočívající ve sporu dvou bratrů Chrudoše a Štáhlava o dědictví však nebyla dostatečně dramaticky nosná, především ale neodpovídala představám o slovanské mírnosti a štedrosti (ziskuchtivost byla připisována spíše Germánům). Wenzig proto použil osvědčený motiv milostného trojúhelníku. Milostná zápletky mezi Krasavou, předstírající lásku k Štáhlavovi, aby vzbudila žárlivost Chrudoše, mohla soudobým divákům připomínat zápletky francouzských mravoličných komedií (*comédie de mœurs*), jež byly u českého obecnstva

divácky velmi oblíbené, vzbuzovaly však svou „nemravností“ často kontroverze mezi literárními kritiky. Tím, že Wenzig milostnou vášeň přesunul na Krasavu, Chrudoše a Šťáhlava (podobně jako Chmelenský u dvojice Bojorád – Mláda), však zároveň umožnil oprostít od ní ústřední dvojici, Libuši a Přemysla, a zdůraznil tak čistotu jejich „státnického sňatku“.

Potlačení milostné zápletky u Libuše skutečně napomohlo její sakralizaci. Ve Wenzigově pojetí vystupuje jako důstojná reprezentantka národa a dává jen velmi omezeně průchod svým citům. Libuše nespádá vnitřní boj mezi láskou a povinností; poté, co předá moc Přemyslovi, se u něho pokorně přimlouvá za Chrudoše (v libretu Chmelenského je tomu naopak, Přemysl se přimlouvá u Libuše za zrádného Domaslava). Svě zanícení si Libuše šetří až na vrcholnou scénu prococtví, a zdůrazňuje tak nepřímo povznesečnost nad „obyčejnými“ lidskými city. Veškerá její snaha je upřena k národu, jehož blaho klade na první místo.

Dramaticky problematickou postavu představuje Přemysl. Ve druhém dějství pasivně sní o Libuši a pouze jeho deklarované odhodlání bránit Libuši i vlast před imaginárními nepřáteli a posléze před reálným Chrudošem jej zachraňuje před směřností. Ve třetím jednání se důstojně ujímá moci, avšak pozornost všech se záhy upíná na Libušino prococtví a Přemysl se stává součástí napjatě poslouchající stafáže.

Tyto dramatické nedostatky se však jeví pouze v případě, že nevnímáme *Libuši* prizmatem slavnostního tableau, o které Wenzigovi a Smetanovi šlo především. Pokud Wenzig usiloval o nastolení vize ideálního národního společenství, ve kterém není místa pro vyloženě zlý element, ve srovnání s librety o Libuši z 19. století našel výborné řešení. Kolem Libuše se u předchozích libret vždy pohybují dva nápadníci, jednoho charakterizují válečnické sklony, druhého lhostivost. V případě Wenzigovy Libuše motiv soupeřících nápadníků chybí, protože by tím potlačil její nedotknutelnost. Wenzig ponechal u Chrudoše drsnou slupku a rozváznější pól transformoval do Chrudošova bratra Šťáhlava, takže jeden z dvojice stojí od začátku na straně Libuše. Taková konstelace postav podporuje vyznění příběhu jako holdu národní jednotě; resp. navzdory dočasnému rozkolu uvnitř jedné společnosti je znovu nastoleno rodinné štěstí a stabilní vláda.

Ve srovnání s předchozími librety je nápadné výrazné potlačení mytických prvků. Přemysl není zastížen při orání (jeho pluh

pouze leží vedle) ani nezasazuje do země otku apod. Oč méně byl v libretu zastoupen původní mýtus, zachycený ve středověkých kronikách, o to více se projevil moderní mýtus národa 19. století. Je přítomen jednak prostřednictvím národní symboliky, jednak skrze historická témata v *Libušině prococtví*. Velmi důležitou roli zde hraje lípa, symbolicky přivlastněná již na počátku 19. století českými vlastenci jako národní strom. Pod lípou se odehrává soudní scéna prvního jednání a je též explicitně jmenována v Libušině soudní řeči, v Přemyslově árii ve druhém jednání.

Do značné míry originální Wenzigův vklad do zpracování libušovských témat představuje Libušino prococtví. Sled živých obrazů reprezentuje pečlivý výběr slavných postav českých dějin s důrazem na roli státoprávní a národně obrannou. Wenzigovo pojetí vyjadřuje chápání českých dějin z pohledu měšťanského liberalismu spojeného s nacionální ideologií, je plně v souladu s koncepcí dějin historika a politika Františka Palackého. Jakožto libreto pro operu k zamýšlené, ale nakonec nikdy neuskutečněné korunovací Františka Josefa I. českým králem představuje Wenzigův text pozoruhodný doklad toho, jak si české vlastenecké elity představovaly společenskou smlouvu mezi panovníkem a lidem. Libuše je na trůn zvolena kmety, lechy a vладыky, soudní scéna se sněmem představuje divákům kýženou konstituční parlamentní monarchii.

Libuše jako slavnostní tableau je dílo určené pro české publikum, Smetana se zahraničním uvedením z pochopitelných důvodů nepočítal. Přesto se ve druhé polovině devadesátých let objevil překlad do němčiny. Roku 1897 vyšlo v nakladatelství Josefa Weinbergra v Lipsku Wenzigovo libreto v přepracování Ludwiga Hartmanna (1836–1910), německého skladatele a hudebního publicisty. Publikace libreta zřejmě souvisela se zamýšleným provedením Libuše ve Vídni pod taktovkou Gustava Mahlera, k němuž však nakonec nedošlo. Hartmannův převod Špindlerova překladu zpět do němčiny tak zůstal zajímavým dokumentem své doby – v souladu s manýrou konce století Hartmann vyplňoval opakující se verše novým textem, který je tak o něco delší než originál. Z ideového hlediska zaujme především finální živý obraz, kde je namísto českého národa Libuši oslavována česká země.

Na Wenzigovo pojetí navázala i Ema Destinnová. Z jejího nepublikovaného rukopisu *Kněžna Libuše se* zachovalo pouze první a třetí jednání, ve druhém měl (podle soupisu postav) vystupovat také Chrudoš a Šťáhlav. Oproti předchozím operám o Libuši se

však autorka soustředila jednak na okolnosti Libušina nastolení na trůn, jednak na její umírání, smrt a věštbu tři roky po svatbě s Přemyslem. Její přístup je tedy značně inovativní, alespoň co se týče operních zpracování (Libuše umírá např. v Grillparzerově dramatu *Libussa* z roku 1848 či v Zeyerově cyklu epických básní *Vyšehrad* z roku 1879).

Destinnová do popředí jednoznačně staví postavu Libuše, která ovládá podstatnou část dění. Je řízena tajemným Hlasem, jako pouhá poslušná prostřednice mezi bohy a svým lidem; přináší lidu naději ve svém sebeobětování, resp. osobní štěstí spojuje s blahem národa. Na konci prvního jednání je naznačen dramatický konflikt, který byl zřejmě rozvinut ve druhém dějství – zatímco většina lidu je nadšena poté, co se prohlásí za vládkyni, muži její vládu přijímají s rozpaky. Ve třetím dějství vnímá Libuše svou přicházející smrt jako trest za porušení slibu panství. Libuše v pojetí Destinnové je tak jednoznačně nejtragičtější postavou ze všech operních zpracování. Zatímco u Chmelenského a Wenziga je její volba Přemysla vnímána jednoznačně kladně, u Destinnové sledujeme v jejím osudu tradiční střet mezi láskou a povinností, jenž také přispívá k větší psychologizaci hlavní hrdinky. Ostatní postavy mají vůči Libuši podřízenou roli, ať už jde o její sestry Kazi a Tetku, barda Slavojce či sbor.

Libreto je prosyceno tradiční vlasteneckou symbolikou, zformovanou v období romantického nacionalismu: Libuše je označována za holubici, Češi za holubičí plémě. Také zde se jako u Wenziga objevuje lípa. Nehraje zde však jen roli národního symbolu, v závěrečném Libušině proroctví je „Svaté Lípy kmen“ s národem přímo ztotožněn. Na rozdíl od Wenzigova pojetí zde nejsou uvedeny konkrétní historické osobnosti, autorka si vystačí se symbolikou stromu. Národní katastrofa je symbolizována bouřkou a bleskem, který roztříští „Svatou Lípu“, po třech staletích však lípa-národ znovu vzkvetne; Libuše své proroctví končí ahistorickou citací svatováclavského chorálu. Stejně jako u Wenziga jsou zde výrazně zastoupeny motivy z *Rukopisu královédvorského* a *Rukopisu zelenohorského*.

Několik let po vzniku Československa se Destinnové naskytlá příležitost realizovat svůj původní záměr sice v redukované, avšak o to velkolepější podobě. V roce 1923 se v Praze konaly mezisletové sokolské slavnosti a Destinnové se podařilo s podporou Československé obce sokolské a pražského magistrátu provést své libreto scénicky na Vyšehradské skále pod širým nebem. Hudbu k libretu zkomponoval zkušený skladatel a dirigent Rudolf Zamrzla

(1869–1930). Namísto celovečerní tříaktové opery libretistka přepracovala 1. dějství, jež označila jako scénu s názvem *Nastolení Libušino*. Dějová osnova v hrubých rysech odpovídá původní verzi libreta, zároveň však došlo k významným změnám. Vyškrtnutí sólových partů Kazi a Tetky je odůvodnitelné z hlediska rovnoměrného rozložení hlasů – v původním 1. dějství totiž dominují Krokovy dcery a z mužů se sólově uplatní pouze Slavoj. V *Nastolení Libušině* naopak sólově vystoupí pouze Libuše, doprovázena mužskou trojicí Radvan, Vitoraz a Slavoj, čímž vynikne její jedinečnost.

K podstatně významnějším posunům došlo v rovině ideové. Zatímco v původní verzi Libuše pouze plní vůli tajemného Hlasu, který jí vnuknul myšlenku vlády, a překvapenému lidu ji prostě oznámí, v nové verzi tento návrh (pod dojmem jejího proroctví) vyřkne Radvan, po něm nadšený lid zvolí Libuši jednohlasnou aklamací (vzdáleně připomínající první volbu Tomáše Garrigue Masaryka za prezidenta 14. listopadu 1918 poslanci Revolučního národního shromáždění) a bohové jeho vůli pouze potvrdí. Toto demokratické pojetí lépe odpovídá zásadám sokolského hnutí i ideám československého státu, ale též Smetanově *Libuši*.

Destinnová se zřejmě nechtěla vzdát dramaticky účinné scény Libušina proroctví, jímž logicky vrcholí její původní tříaktové libreto, proto jej zařadila do scény věšteckého vytržení. Z původního textu převzala a upravila pouze několik veršů, neboť věštba o konci třistaleté poroby se mezitím naplnila. Naproti tomu přidala sloku věštící slávu Prahy, jež dobře odpovídala zamýšlenému provedení pod Vyšehradskou skálou. Věštba o slávě Prahy, vycházející ze staročeských kronik, je spojena s varováním před Němci, jež je přítomno i v bezprostředně předcházejících verších. Národně povzbuzující charakter libreta byl ostatně hlavním důvodem, proč celé provedení podpořila Československá obec sokolská, jak je patrné i z předmluvy k tištěné verzi libreta. Národní ideologie *Nastolení Libušina* tak pokračovala ve stopách Smetanovy *Libuše*, odkazy na *Rukopis královédvorský* a *Rukopis zelenohorský* zůstaly nedotčeny či jen mírně upraveny.

Přes monumentální provedení a divácký úspěch se většina kritiky postavila k dílu Emy Destinnové a Rudolfa Zamrzly odmítavě. Nechyběly hlasy vyčítající autorce profanaci Smetanovy Libuše, ale též ironické poznámky vůči snaze znovuoživit staré české báje a pověsti. Ukázalo se, že pro nová romanticky patetická ztvárnění Libuše již v české kultuře dvacátého století není místo.

Nikdo další se proto o vážné hudebně-dramatické zpracování látky o Libuši nepokusil.

Teprve na sklonku šedesátých let 20. století se rozhodl brněnský skladatel Josef Berg (1927–1971) znovu vtáhnout Libuši do hry. Autor byl od počátku šedesátých let ve své tvorbě silně ovlivněn epickým divadlem Bertolta Brechta, jež se v té době výrazně uplatňovalo v brněnském Mahenově divadle. Bergův deziluzivní pohled na dějiny a jeho snaha o demytizaci postav, vnímaných jako hrdinských, souzněl s dobovou atmosférou šedesátých let. Bergovou reakcí na sovětskou okupaci v roce 1968 byla mj. snaha o vytvoření skladby *Obrazy z dějin národa českého*. Název si vypůjčil ze stejnojmenné knihy spisovatele Vladislava Vančury, který jí chtěl během nacistické okupace povzbudit český národ. Na rozdíl od Vančury se však za názvem skrývala sžíravá satira, pojatá v intencích Bergova tzv. Nového humoru a dovádějící ad absurdum motivy české národní mytologie a zvláště panslavistického mýtu. Dílo však zůstalo pouhým torzem. Již rozvržení jednotlivých obrazů naznačuje satirický záměr: 1. Libuše na soutoku Vltavy a Labe, 2. Hlavní věštba (5 minut), 3. Vedlejší věštba (3 vteřiny), 4. Bivoj a tur, 5. Sv. Václav věští příchod Vykupitele (Mesiáše), 6. Osudný rozkol Slovanstva. Rozstěhování, 7. Ranní pobožnost na Děvině, 8. U Přemyslovy tabule, 9. Vltava.

Dochovaný strojepis libreta ukazuje velmi neobvyklé obsazení, které představuje Hlasatel – činoherec (H), Varyto – canto basso (V) a „etnografický“ orchestr (O). Varyto zde tedy nefiguruje jako fiktivní nástroj z *Rukopisu královédvorského*, nýbrž jako postava pěvce-barda (ten je ovšem striktně doprovázen harfou). Vše graduje ve zřetelných narážkách Hlasatele na sovětskou okupaci. Dochované torzo partitury se od strojopisu libreta značně liší, oproti němu obsahuje mj. komicky dlouhý výčet (pra)slovanských kmenů, mezi nimiž na konci figuruje kmen „Rusáků“, což v češtině nápadně připomíná tvar „Rusáků“, hanlivé označení pro Rusy. Postava Libuše zde – ještě více než ve strojopisném libretu – figuruje spíše jako fíkový list, zakrývající politický rozměr díla.

Josef Berg kvůli nemoci a předčasné smrti nemohl své *Obrazy z dějin národa českého* dokončit. Vzhledem k protisovětskému zaměření skladby by ji v Československu stejně nebylo možné premiérovat. V roce 2009 partituru rekonstruoval Peter Marek,<sup>9</sup> ani

poté však dílo až dosud nebylo provedeno, ačkoli ani v 21. století bohužel neztratilo nic ze své politické aktuálnosti.

Ve srovnání s německými operami o Libuši je na první pohled rozdílná funkce českých libušovských oper. Přestože i v německých libretech lze najít určité náběhy přesahující běžnou dobovou produkci (Libušino proroctví v Choulantově libretu, prokomponovaná finále v Kreutzerově opeře), v českých jednoznačně převažuje tendence k reprezentativnosti. Česká libreta nepodávají primárně napínavý romantický děj plný intrik, směřují k oratornímu patosu či přímo ke korunovační opeře. Politické poselství se obrací jak k vládcům, tak především k národu, jenž jejich prostřednictvím sleduje sebe sama, svou minulost, přítomnost i budoucnost. Právě tendencí k reprezentativnosti se od Bernardova libreta zřetelně odlišuje již Chmelenského text, tato tendence pak vrcholí ve Wenzigově libretu a doznívá u Emy Destinové v době, když již byla většinou kritiky (nikoli však diváky) vnímána jako anachronismus.

Reprezentativnost umocňuje politické poselství děl – Chmelenského Libuše se ráda vzdává vlády ve prospěch milovaného manžela, harmonie panovnického páru je zárukou rozkvětu vlasti. Wenzig záměrně potlačuje mytické prvky příběhu, jeho pojetí akcentuje ideály konstituční monarchie viděné prizmatem měšťanského liberalismu šedesátých let 19. století. Ema Destinová v první, předválečné verzi svého libreta (*Kněžna Libuše*) klade důraz na osudové vyvolení hlavní hrdinky, ve druhé, poválečné verzi (*Nastolení Libušino*) posiluje demokratičnost volby Libuše za kněžnu, zároveň varuje Čechy před německou rozpínavostí. Její chápání Libuše je v protikladu k národnostně tolerantnímu pojetí Josefa Bayera a Augusta Wilhelma Ambrose v kantátě *Libuša's Prophezeiung* (1849), kde je Libuše hlasatelkou svobody lidu bez ohledu na národnost. Nepřímo tak dokumentuje obtížnost dosažení míru, svobody a národnostního souladu v politicky nestabilním českém, potažmo středoevropském prostoru. Tuto obtížnost v podstatně jiném politickém kontextu ilustrují i Bergovy *Obrazy z dějin národa českého* představující ironickou (a zatím poslední) tečku za Libuší.

<sup>9</sup> MAREK, Peter. *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého – rekonstrukce partitury, libreto a interpretační poznámky*. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno, 2009; IDEM. *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého*. *Opus musicum* 41 (2009), č. 5, s. 4–9.



# Foreword

For more than a thousand years, the story of the mythical princess Libuše has been one of the fundamentals of “the old Bohemian tales”. Throughout the centuries, it has not only inspired both Bohemian and foreign chroniclers to adapt it and enrich it with complementary plots, but also motivated a number of artistic adaptations. Libuše has become the heroine of various genres of literary texts in multiple languages, and in the late 17th century, the character also entered the opera stage. Following several operatic adaptations in Italian from the Baroque period, the character of Libuše reappeared in the first decades of the 19th century in German romantic opera. Subsequently, the topic was taken up by Czech authors, who gave the character of Libuše the form that has been petrified – at least in the Czech environment – until the present. The remnants of interest in the Libuše myth still lingered in musical-dramatic production until the 20th century.

Our team of authors has attempted to accomplish a new, comprehensive research study of the character of Libuše in opera in the 17th–20th centuries in the international context. The outcomes of the research are the collective monograph *The Singing Libuše: An Ancient Bohemian Myth on the Opera Stage* (Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2025), and an anthology of librettos about Libuše (complemented with other texts that were mostly designed to be set to music), which the reader is now holding in their hand. Its aim is to gather all the available texts in their original form and provide their parallel modern Czech philological translations, which enables us to show the many fascinating

transformations of Libuše in various historical periods and different languages. Although librettos have traditionally been considered less valuable literary works, in many cases they succeeded in providing an aesthetically impressive rendering of pressing issues of the time, particularly ones related to ideal governance and the ideal sovereign. An in-depth analysis of the Libuše myth in opera, including the cultural and historical context, and analysis of individual librettos, music, and their reception at the time is provided in the above-mentioned monograph. This foreword therefore presents only a brief commentary regarding the texts included in our anthology, which is designed to facilitate the reader’s orientation in the historical context and provide them with cues for the interpretation of these works.

The elaboration of the present edition of the librettos was only made possible thanks to the invaluable help of many of our colleagues and friends. At this point, we would like to thank particularly the translators of the librettos, Ondřej Macek and Vlasta Reittererová (the latter also deserves our thanks for a number of valuable pieces of advice and observations). We would like to thank Peter Marek for kindly permitting us to make use of his edition of Berg’s *Obrazy z dějin národa českého* [Tableaux from the History of the Czech Nation]. We also owe our thanks for the proofreading of the manuscript to both of our expert reviewers, Michal Charypar and Jana Perutková.

The editorial team



# The Transformation of the Libuše Myth in Musical-Dramatic Adaptations over the Course of Three Centuries

Michal Fránek, Ladislav Futtera, Jiří Kopecký, Jana Spáčilová

The Libuše myth has been part of Bohemian culture for more than a thousand years. In the earliest documented version (*Kristiánova legenda* [Christian's Legend], probably from the late 10th century),<sup>1</sup> Libuše appears as a nameless soothsayer whom the Bohemians ask for advice about the prevention of the plague. She advises them to build a castle to be called Praha [Prague] and to make a ploughman called Přemysl their prince; eventually, the soothsayer is married to him. In Cosmas's *Chronica Boemorum* [Chronicle of the Bohemians] (approximately 1120), the name "Libuše" is already attributed to the soothsayer. Following the death of her father Krok, she holds the office of a judge. She is wise and has prophetic powers. At one point, she makes a ruling in a dispute of two men concerning the border between their properties. The man who lost the case contemptuously rejects her legitimacy as a judge. The offended Libuše tells the assembly gathered for the court hearing where to find the future prince whom she shall marry. The envoys, led by Libuše's horse, find a man called Přemysl ploughing a field. Following magical and prophetic acts (the planting of his staff into the ground, where it starts growing leaves, etc.), Přemysl and the envoys come to Libuše. Following the marriage, Libuše prophesies the founding of Prague Castle.<sup>2</sup>

The story, which has a number of analogies in Indo-European mythology, may be understood as a myth describing the beginning of governance and the state; as a result, the story had a strong political aspect from the very beginning.<sup>3</sup> Cosmas developed the story that was based on the traditional oral narration that was still alive at the time; at the same time, he adjusted it according to ancient and biblical literary works. He told the story of Libuše with affection, but being a Christian, he could not take the pagan aspects of the plot seriously – this applies particularly to Libuše's prophesies. The story of Libuše became part of all Bohemian chronicles as a Přemyslid dynastic myth. In the course of the centuries, the story underwent many political updates reflecting the particular period, and the conception of Libuše was transformed from a sorceress and prophetess into a princess.<sup>4</sup> The character of Libuše also spread beyond Czech folk literature. Foreign chroniclers were not bound to such an extent by the Bohemian domestic political affairs that are present in the myth; therefore, they embellished the storyline with many details that are not included in the Bohemian chronicles. These subsequently spread into various foreign literary adaptations of the Libuše myth, particularly German-language ones, and were also significantly reflected in opera librettos.

<sup>1</sup> LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav (ed.). *Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily = Legenda Christiani. Vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmille ave eius*. Praha: Vyšehrad, 1978, p. 16, 18.

<sup>2</sup> BAK, János M. – RYCHTEROVÁ, Pavlína (eds.). *Cosmae Pragensis Chronica Bohemorum = Cosmas of Prague the chronicle of the Czechs*. Budapest – New York: Central European University Press, 2020, p. 18–43.

<sup>3</sup> TŘEŠTÍK, Dušan. *Mýty kmene Čechů (7.–10. století). Tři studie ke "Starým pověstem českým"*. Praha: Lidové noviny, 2003, p. 99–167.

<sup>4</sup> GRAUS, František. *Kněžna Libuše. Od postavy báje k národnímu symbolu. Československý časopis historický 17 [67] (1969), 6, p. 817–844.*



### Libuše in Italian Librettos

The journey of Libuše within the opera world begins in the 1690s, when two operas used the motif of the Libuše myth.<sup>5</sup> The first of them, bearing the indicative name *La Libussa*, was staged in December 1692 in Wolfenbüttel under the patronage of the Crown Prince, Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel. The libretto was authored by the court poet Flaminio Parisetti and set to music by the ducal “maestro di cappella” Clemente Monari (c 1660–after 1728). The second opera was *Primislaio, primo re di Boemia*, with a libretto by Giulio Cesare Corradi (c 1645–1702) and music by Tomaso Albinoni (1671–1751), premiered in the autumn of 1697 in the Venetian San Cassiano theatre. Within several years, the motif therefore appears in both court opera and the commercial theatre – both cases are, nevertheless, distant from the place of the origin of the Přemyslid myth, both territorially and culturally.

In the Bohemian environment, Libuše appeared soon after the year 1700. Somewhere between 1702 and 1705, the impresario Giovanni Federico Sartorio prepared the second staging of Parisetti’s libretto *La Libussa* for his newly-opened opera theatre in Prague. The music was authored by the Bolognese composer Bartolomeo Bernardi (c 1660–1732). The character of Libuše thus symbolically starts the long succession of public performances of Italian opera in Prague. The impresario complemented the opera, apparently to promote its publicity, with a prologue rhapsodising Libuše’s glory and celebrating the Bohemians as her offspring and heirs.

The last Baroque adaptation of the Libuše myth is *Praga nascente da Libussa, e Primislaio*, created in the year 1734. This opera is also the only one created directly for the Prague audience. The impresario Antonio Denzio (1689–after 1763), who also authored the libretto, attempted to use it to save his own opera business, which was approaching its definitive end after ten years of operation. For this reason, he complemented his libretto with a very extensive dedication to all the prominent representatives of the Kingdom of Bohemia, as well as the final licenza in which in servile manner he thanked the local nobility for their support. However, not even the character of the mythical princess could save him from a debtors’ prison, where he ended up just several days after the last performance. The majority of his creditors were members

of his vocal ensemble; for this reason, the preparation of the opera was simplified even with regard to the musical element – it was arranged mostly as a pasticcio from arias that the individual soloists already had in their repertoire.

The circumstances of the creation of the individual librettos resulted in various approaches to the story; this was also conditioned by the different resources available to the individual librettists. Flaminio Parisetti, the author of the oldest libretto for the court theatre in Wolfenbüttel, did not explain his choice of topic in any way. Libuše is used only as his intercessor that should ensure the favour of the dedicatee. On the evidence of several sentences cited in the Latin original in the opera’s *argomento*, the original source may be determined as the treatise *Wandalia*, authored by Albert Krantz and first published in Cologne in 1519. However, Parisetti was certainly inspired by a later edition (or perhaps its citation or paraphrase), since its first edition uses the form of the name “Prislaus”, while the later version is “Pribislaus”. This later version inspired the form of the name “Pribislaio” used in the libretto of *La Libussa*. An interesting fact is that the prologue that was later added to the libretto for the Prague staging already uses the correct Italian version of the name, “Primislaio”.

Some motifs used in the libretto imply that the choice of this rather distant topic was motivated by political and dynastic reasons. For the House of Welf, operas using medieval motifs (whether from actual history or from parahistory) represented a kind of manifestation of their legitimate claim to a certain amount of power in Europe at the time. What is more, the Braunschweig-Wolfenbüttel branch of the House found itself in a very difficult situation, facing the threat of there being no male heir. The request that Libuše should produce offspring is therefore the strongest argument that is repetitively used to make her choose a husband for herself. However, despite these serious motives, the libretto of *La Libussa* was a typical amorous opera full of disguises, misunderstandings, and court schemes.

In contrast, many more features of a “political” opera can be found in the libretto *Primislaio, primo re di Boemia*, despite the fact that it was intended for a public opera theatre, so a more lightweight approach would be expectable. The libretto was authored by Giulio Cesare Corradi, an experienced Venetian librettist, who showed extraordinary respect for the works that

<sup>5</sup> For detailed information, see SPÁČILOVÁ, Jana. Zpracování pověsti o Libuši v italské barokní opeře, *Musicologica Brunensia* 57 (2022), 1, p. 89–113.

inspired him: according to references in the *argomento*, these sources of inspiration were the works authored by Eneas Silvio Piccolomini and Raffaele Maffei, also known as Volaterranus. Especially the former one, the famous *Historia Bohemica*, became an important source for the narration of the story. Some passages suggest that Corradi worked with its Italian translation, first published in 1545: in particular, Libuše's famous speech to the people is not only presented verbatim in the *argomento*, but also arranged in verses in the initial scene of the opera. Other elements strengthening the political aspect of the work are the ballet depicting world domination, as well as the manner in which the character traits of the main characters are shaped, as mentioned below. The emphasis on the manifestation of power could possibly also be related to the dedicatee of the libretto, the British military engineer Jacob Richards, who was at the time cooperating with the Venetians against the Turks. However, in the context of the Venetian production of the time, the motif itself is purely exotic, referring to stories of the mythical Amazons rather than Bohemian mythology.

The greatest number of elements from the Přemyslid myth can be found in the libretto for *Praga nascente*. It is obvious that its author, Antonio Denzio, had good information from Bohemian sources. An illustrative example is the miracle scene in Stádce with the attractive moments where leaves start growing on Primislao's staff and his oxen fly through the air. However, the individual motifs of the story are blended together and some of them are merely hinted at (the onset of the Maidens' War), while others are significantly changed (the final prophecy concerning the future glory of Prague that is delivered by Stirado). The effort to gain the favour of the local audience drove the librettist to the very boundaries of good taste (let us point out especially the bedroom scene with the slippers, the bed warmer, and the chamber pot; II/10). Denzio's note at the end of the *argomento* therefore seems much more believable than a mere conventional librettist's statement of the insufficient qualities of his own work.

All three librettos belong to the *dramma per musica* genre, which developed in the Baroque period in accordance with rather schematic principles. The main factor driving the plot is a love affair or love between the main characters (*prima donna* and *prim'uomo*);

its accomplishment is hindered by various unfavourable circumstances – mostly the presence of a love rival, or a conflict of the duty towards parents, the nation, an old promise, the will of the gods, etc. In the Libuše myth, there is no such aspect, which is why it was necessary to supply other motifs to make the story more attractive. After all, the author of the first libretto, Flaminio Parisetti, reveals in the *argomento* that the plot is a completely fictional one. For this reason, the main "obligatory" part is the character of Přemysl's love rival, whether depicted as Libuše's military commander (Rosalbo), her first advisor (Roberto), or a foreign prince (Clodomiro). Another important aspect of *dramma per musica* is a younger couple of lovers (*seconda donna, second'uomo*), whose love drama constitutes a counterpoise to the main characters' serious struggle in love (Florida – Fernando, Valasca – Ergildo, in a certain sense also Vlasta – Gustavo).

The conventions of the time are also manifested in the shift in the social status of the main characters. While Libuše is promoted to become the queen, Přemysl's low status becomes a problematic aspect. Each of the librettists found his own solution to the socially unacceptable *mésalliance*. For Parisetti and Denzio, Přemysl became a nobleman disguised in the clothes of a peasant; Corradi maintained his low status strengthened by the reference to his bast shoes in the *argomento*. However, the lower the status of the Venetian version of Přemysl, the stronger his character traits.

In spite of the outlined common features, the three Baroque librettos stand in contrast to each other, particularly concerning the shaping of the storyline and the main characters. The love triangle is best manifested in Parisetti's libretto, where Pribislao is presented as Libussa's former lover who was cast out from the court by Rosalbo's scheming. In the course of the opera, he successively turns into a shepherd, a gardener, a prisoner, a soldier, a deserter, a shepherd once again, and finally into the king chosen by the gods. Particularly this multiple change of identity is a distinctive feature of Parisetti's libretto. The main motif of the myth is, however, considerably distorted. The prophecy is not delivered by Libussa; instead, its source is the oracle invoked by the priest Sagramisto; Pribislao is not a ploughman – he coincidentally comes across the plough in the forest. While Libussa is near him all the time, she only recognises him at the end of the

opera as a consequence of his miraculous summons. Her character traits deviate from the image of a wise sovereign: she is strongly feminine, driven by her emotions, and confused by the conflict between intuition and sense. Rosalbo, the commander of the queen's army, is determined to use even military power to gain Libussa's hand in marriage; his affirmation of love for Libussa at the end of the opera rings hollow.

With Corradi, the love triangle involving Libussa, her advisor Roberto, and Primislao, who was summoned by the gods, is complemented with the character of a Hungarian princess disguised as Primislao's protégé Ersilla. Here, Libuše is a stable character, a true icon of a sovereign gifted with supernatural powers. Primislao is, in line with the myth, a commoner who gradually achieves his own dignity as a sovereign throughout the entire opera. Roberto is a full-fledged villain: in his desire for the throne he is willing to resort to an assassination attempt. Ersilla is, compared to Libussa, a lively and plastic character; her relationship to Roberto, who had once seduced her, undergoes a remarkable transformation from hatred through confusion concerning her love and desire for revenge to eventual redemption. Despite these amorous motifs, the main topic of the libretto is sovereign power, whether explicit in the case of Libussa or hidden in the case of Primislao, who needs to overcome a number of trials and his own doubts to achieve it.

Denzio's version is apparently based on Corradi's adaptation, which is especially obvious in the main storyline and several details (for instance, Primislao entering the stage accompanied by the song of a nightingale, as well as his doubts when he is summoned in order to reign). The effort to incorporate as many elements from the Přemyslid myth as possible nevertheless resulted in some unexpected turns. The logical development of the plot is also hindered by the necessity to satisfy the wishes of the solo singers – this is most obvious in Act 3, where Primislao, following his first actual act of statesmanship, surprisingly turns to Libussa with a confession of his love for her, which appears to be a rather unnatural bridge leading to the aria required by the female soloist (let us note that the aria is Vivaldi's famous *La cervetta timidetta*).

Contrary to his Venetian inspiration, Denzio introduced new characters: the honourable knight Stirado (performed by the impresario himself), the maid of honour Sarca, and Primislao's

maid Dievira, who replaces Ersilla in the role of Primislao's partner in the dialogue where he is first introduced on the stage – this scene also contains several sentences in Czech. The character of the belligerent Vlasta gains greater importance because she is the power behind the throne who becomes the main actor in the treasonous scheme. Thanks to the foreign nobles Clodomiro and Gustavo, there is a foreign power realising the scheme – as correctly mentioned by Vladimír Helfert, it would be indecent for a rebellion against the sovereign ruler to be performed onstage in Prague.<sup>6</sup>

The ruling couple also undergoes a significant change. Denzio's Libussa does not resemble Corradi's self-confident ruler in the slightest. In contrast, she seems exhausted by governance, as she lets Vlasta act in her name in important affairs of state. Libussa's prophetic powers are also dubious: her prophecy rather resembles the mad scenes typical of Baroque-period opera. Primislao is also far from Corradi's commoner gifted with hidden qualities of a sovereign. The emphasis is put on his nature of a gentle pastoral lover, although transformed to fit the court environment. His passive lamentation over the cruelty of fate goes hand in hand with his characteristics of an educated man, which is another feature that is missing from the previous librettos and as such is a reflection of the domestic chronicles (Přemysl as a thinker, i.e. "přemýšlivý" in Czech).

Finally, it is necessary to point out the comical elements that appearing particular in Denzio's libretto. The source of inspiration for the servant Lesbino is Corradi's Breno, whose character of a profiteer and a cheat is based on the tradition of Venetian comic characters. In the Prague libretto, the importance of this role increases, clearly under the influence of the local tradition of Hanswurst comedies. Lesbino becomes a certain guide navigating the audience throughout the entire storyline and mocking particularly the serious acts of statesmanship (Libussa's speech to the people, Primislao's pondering of the upcoming coronation). Nobody seems to be puzzled by the fact that he is a musician who is supposed to be deaf and mute; in the end, he is the only one who escapes punishment once the scheming has been revealed.

The Baroque librettos about Libuše represent the Přemyslid myth only marginally; it constitutes a mere exotic framework for the

<sup>6</sup> HELFERT, Vladimír. Barokní zpracování pověsti o Libuši a Přemyslovi. In: ŠESTÁK, Antonín – DOKOUPIL, Antonín (eds.). *Sborník prací věnovaný památce profesora dra P. M. Haškovce*. Brno: Kroužek brněnských romanistů při Jednotě českých filologů, 1936, p. 155–180, here 167.

drama of love that was popular at the time. While its individual elements are present in the librettos, they are transformed in various ways and to varying extents. The character of Libuše also undergoes similar transformations: from a passionately loving woman to a reserved and stable sovereign or a pragmatic ruler who is well aware of her female weakness and the advantages of a married life. Nevertheless, despite their temporal and cultural distance from the subsequent adaptations of the myth in German romantic librettos, the Baroque librettos presented above may be understood in a wider context as a certain cradle of motifs that were fully developed in the period after the Napoleonic Wars.



### Libuše in German Librettos

After the year 1734, when Prague saw Denzio's *Praga nascente da Libussa e Primislao*, the character of Libuše disappeared from opera productions for about eight decades. It reappeared in the 1820s in German-language opera. In the course of just a few years, the operatic world gave rise to three librettos, two of which were set to music. As documented below, there is a gap between the time of their creation and their staging.<sup>7</sup>

The first opera was *Libussa, Böhmens erste Königin* [Libussa, the first Queen of Bohemia], authored by Heinrich Eduard Josef Freyherr von Lannoy (1787–1853). This forgotten composer, author, and translator of librettos worked in Vienna as an organiser of local musical life. The draft of the score and the theatre banner announcing the premiere in the Reduta in Brno, which took place on 8th February 1819, state that the author of the music was the otherwise unknown Cesarini. In the clean copy of the score, however, there is no mention of the name, so it was probably a slight mystification motivated by the audience's fondness for Italian opera. The premiere, which was a benefit performance of the singer Joseph August Röckel, did not raise any greater interest, and the opera was apparently never reprised. Several years later, on 4th December 1822, the Viennese Kärnthnertheater [The Carinthian Gate Theatre] hosted a premiere of another opera that used the Libuše myth. The author of the libretto of *Libussa*, Joseph Karl Bernard (1781–1850), was the only one of the

German-speaking librettists who came from Bohemia. Excerpts from his work were already printed anonymously in the magazine *Thalia* in 1812. Following a considerable time gap and a number of peripeties (one of the composers considered for setting the libretto to music was Ludwig van Beethoven), the libretto was eventually set to music by Conradin Kreutzer (1780–1849). This composition was the author's first major success – his opera was staged in many German opera houses (for instance, there was a Prague staging in 1823) and even in Denmark. The last libretto is *Libussa, Herzogin von Böhmen* [Libussa, the Bohemian Duchess], authored by the Dresden doctor Johann Ludwig Choulant (1791–1861). In 1818, the author sent his manuscript to Carl Maria von Weber, but the composer was not interested in it and returned the manuscript to its author after some time. Choulant therefore published his libretto anonymously in 1823; however, even then the opera was not set to music and the author subsequently focused on his medical career.

The stories incorporating the Libuše myth were popular in the German-language environment of the time and the myth became a frequently employed motif in prose, poetry, and theatrical works. An exceptionally influential work was the prose story *Libussa* written by a Weimar writer of the Enlightenment period, Johann Karl August Musäus; the story was a part of the third volume of his collection called *Volksmärchen der Deutschen* [German Folk Tales], published in 1784. Musäus's adaptation was based primarily on the *Chronicon Bohemorum* [Chronicle of Bohemia] by Giovanni di Marignolli, the chronicler of Charles IV (the first half of the 14th century). While following the genre principles of fairy tales (including magical objects such as the "granate apple", i.e. pomegranate), he narrated the story using a number of playfully ironic allusions that documented his enlightened thinking. To a various extent, Musäus influenced all three of the librettos that are analysed.

In the adaptation authored by Eduard von Lannoy, *Libussa* represents the ideal of an impartial ruler who believes in the equality of all people before the gods and the law, regardless of their background. The nobleman Swatopluk is therefore – much to the offence of the nobles who are present – sentenced to provide financial compensation for intentionally destroying the crops of his serfs; Ladislav is sentenced to death for committing

<sup>7</sup> For more information, see FRÁNEK, Michal – FUTTERA, Ladislav. Postava kněžny Libuše v německých a českých operních librettech 19. století. *Hudební věda* 58 (2021), 4. Online: HV\_04\_21\_web.indd (hudebniveda.cz).

a robbery-homicide. Here, the libretto reflects the tension between a traditional society based on serfdom and a modern society of citizens with equal rights, which was sought by the General Civil Code of 1811. On the personal plane, Libussa encounters a conflict between her duties as a sovereign and her love for Primislas. A dramatic conflict between Libussa and the rebellious nobles – her – suitors is resolved in the nick of time by a supernatural act of the gods on the basis of a request from her fairy mother hidden in an oak tree (Lannoy adopted this motif from Musäus's fairy tale).

Lannoy's greatest deviation from Musäus's work was his conception of the character of Primislas. In Lannoy's text, Primislas is a knight who comes from Saxony, which is why the Czech nobles reject him as a foreigner. The resemblance between Lannoy's opera and the drama *Wanda, Königin der Sarmaten* [Wanda, the Queen of the Sarmatians] from 1808, authored by Zacharias Werner, was first pointed out by Jan Trojan. Werner's drama takes place in Poland and Wanda's suitor is another foreigner, the knight Rüdiger of Rügen.<sup>8</sup> Primislas, being a foreign outsider, could naturally arouse the sympathy of the audience, but his nationality prevented him from being the founder of the Přemyslid dynasty and therefore was in conflict with the key element of the Libuše myth.

Characters of the same importance as Primislas are the two suitors whom Libussa rejects – they create a traditional counterpoise of the cunning (Swentibald) and the forceful (Wladimir). Primislas's servant Ulfo is a character similar in nature to Lesbino in Denzio's opera. His numbers present a parody of the main plot: while Libussa has two suitors with a grudge against Primislas, a foreigner, Ulfo is seemingly being fought over by two female admirers, Libussa's companions. Lannoy was perhaps influenced by Papageno, created by Schikaneder and Mozart, but Ulfo's actions are crude. Taking into account the fact that censorship was much more sensitive to transgressions against morality compared to political allusions, we can understand Lannoy's self-censorship – i.e. omissions in the manuscript of his libretto.

While Eduard von Lannoy used the key elements of the Bohemian Libuše myth very loosely (especially concerning the character of Přemysl), Joseph Karl Bernard respected them to a much greater extent, perhaps because he actually came from Bohemia. He was also significantly inspired by Musäus's fairy tale. In

his adaptation, the motif of the magical "granate apple" is transformed into a jewel, the "jewel of the realm", which Libussa entrusts to her two suitors, Domoslaw and Tursko. Also, Przemislaw is the son of a man who had been cast out by his evil neighbour, as in Musäus's adaptation.

The link between the Baroque operas about Libuše and Bernard's text lies (apparently unintentionally) in the motif of Libuše being saved by Přemysl in the opening hunting scene, particularly in the motif of the "pupation": Przemislaw does not know his true identity – he uses the name Wladislaw and presents himself as the son of Botak; eventually, in the final denouement, he finds out that his true name is Przemislaw and his father is Schima, a nobleman. In the presence of Przemislaw, Libussa pretends to be Dobra, her companion and Schima's daughter, in order to verify if his love is true; in contrast, Dobra is introduced by her as Libussa, the ruler. On top of all the confusion, Dobra, who pretends to be Libussa, falls in love with Wladislaw/Przemislaw without knowing that she is his sister. In the first version, which was printed in *Thalia*, the character of Dobra was called Wlasta and the motif of the Maidens' War was supposed to play a much greater role in the plot. However, in the final version, the librettist decided to suppress it significantly.

Compared to Lannoy, who introduced a fairy in a magical oak tree whose actions save Primislas, an interesting element in Bernard's libretto is the significant reduction of the supernatural. The opera does present a sacrifice to the gods that is supposed to make them choose the future prince. The gods' will, presented by Libussa, that the man in possession of the apple is to become the duke is a mere repetition of the task Domoslaw and Tursko had been given earlier on, before the plot's beginning. Schima calls this a reliance on "coincidence". This does not mean that Bernard directly agreed with the Enlightenment-period rationalists who shared the scepticism regarding Libuše's prophetic power, already established in Cosmas's *Chronica Boemorum*, and presented her as a fraud who pretends to fall into a prophetic trance. Bernard's Libussa strongly believes that the apple ended up in the hands of Wladislaw/Przemislaw by the will of the gods, but she still does not reject the rationalist explanation of this plot twist as a coincidence. Bernard narrates a romantic story, but not a romantic-fantastic one, but rather one that is plausible.

Johann Ludwig Choulant's libretto is the one of the three that is most inspired by Musäus's fairy tale. Choulant took from it not only the names of Libussa's suitors Wladimir and Mizisla, but also the character of Libussa's evil sister Therba, who is mentioned at the beginning of the story, and other motifs (a military campaign against the Sorbs and the apple given as a gift). Unlike Bernard, the author, being a beginner in the field of opera librettos, did not manage to keep the individual elements of the plot in a coherent shape. As a result, Therba does not appear in the plot at all, and the motif of the rebellion of Libussa's suitors is not developed either. On the other hand, the libretto contains several well-conceived poetic passages, such as Mizisla's aria (1/4).

Compared to Bernard's libretto, Choulant manifested greater respect for the mythical or supernatural elements of the myth. Prophecies and prophetic dreams form important aspects of his text – it is a dream that leads Premislas to Libussa at the beginning of the story. Another crucial element is Premislas's prophecy foretelling the future of Bohemia – once his kin has died out, the country will be joined to the Habsburg throne until the end of time. The political dimension of Premislas's prophecy is underlined by the motif of a people's rebellion against the rightful ruler (which is, however, incited by Wladimir and Mizisla because of their personal interests). Both parties show willingness to make a compromise – Libussa is willing to marry, and the people are willing to accept their future ruler although he is not a nobleman. The threat of a revolution is eliminated. In this way, the libretto reflects the mood of the bourgeoisie following the Congress of Vienna in 1815, which was supposed to bring peace and stability after the Napoleonic Wars.

The author of the libretto clearly made use of his experience as a spectator of magic plays and magic operas. In his scenic notes, he supposed that extensive theatrical machinery would be available and left detailed instructions for the future composer as to how the music should be composed. While for the readers of the time, these notes would have been able to enhance their impression and stimulate their imagination, a potential composer would possibly feel that such detailed instructions were superfluous.

All three German-language librettos are good reflections of the atmosphere in the period of the Napoleonic Wars and after them.

Their motifs still frequently resemble the traditional plots of the Italian librettos, including the confusion of identities of the individual protagonists. All the authors use Libuše's conflict between love and duty, governance and private life. At the same time, however, the librettos already significantly reflect the matters of the political setup of the society and the role of the sovereign in it. Eduard von Lannoy got closest to the ideal of a female ruler who abides by the law and follows it justly and regardless of the social background of her subjects. In contrast, Bernard emphasised the tradition of enlightened paternalism underlining the values of the Biedermeier style. Choulant explicitly stressed the key role of the Habsburgs for the Czech lands and Central Europe.



### Libuše in Czech Librettos

While all three German-language librettos about Libuše were created within one decade (1812–1822), the time span between the individual Czech librettos about Libuše stretches over almost a hundred years. Chronologically, the first libretto was *Libušín sňatek* [Libuše's Marriage], authored by Josef Krasoslav Chmelenský (1800–1839); according to the author's account, it was finished in 1828, and the author subsequently published it in print in 1832. The libretto was set to music by František Škroup. At his benefit performance in the Estates Theatre, which took place on 6th November 1835, he staged its third act, but the premiere of the entire work was postponed. Škroup reworked *Libušín sňatek* in the late 1840s, and the opera was finally premiered on 11th April 1850 (in both cases, Škroup's work on the opera correlates with the awaited coronation of a new ruler, so we cannot rule out the possibility that the composer intended to compose a coronation opera). With the next libretto, there was also a rather long gap between its creation and its staging. Josef Wenzig (1807–1876) created his German-language libretto *Libuša's Urtheilsspruch und Vermählung* [Libuše's Judgement and Marriage] in 1866. Bedřich Smetana finished his composition using the Czech translation of the libretto by Ervín Špindler in 1872, and the work had to wait for its premiere as *Libuše* until the opening of the National Theatre in 1881; following the fire there, it had to wait for two more years.

The third adaptation, by Ema Destininnová (1878–1930), was a manuscript of the unpublished libretto *Kněžna Libuše* [Princess Libuše], which was not set to music; the libretto was created in 1910–1913. Subsequently, Destininnová's libretto of a dramatic scene called *Nastolení Libušino* [The Enthronement of Libuše], which was set to music by Rudolf Zamrzla (1869–1930), was premiered in Vyšehrad in Prague on the occasion of a Sokol event held between two Sokol "Slet" festivals in 1923. We can observe a rather long time span between the completion of the librettos and their stagings – with Chmelenský's *Libušin sňatek* it was more than twenty years (approximately 1828–1850), with Wenzig's *Libuše* it was fifteen years (1866–1881), and with *Kněžna Libuše* and its reworked version *Nastolení Libušino* by Ema Destininnová it was thirteen years (1910–1923).

For German-language authors, the character of Libuše and her story posed an attractive topic offering various approaches, from an ironic Enlightenment period view to a romantically exalted one. At the same time, the topic enabled them to make use of the Libuše myth and address the matter of male and female rule, as well as the end of the mythical "golden era". However, the relationship of the emerging modern Czech society towards Libuše was significantly different – the Libuše myth was understood primarily as a story describing the beginning of Czech statehood. The Czech authors therefore could not use the motifs from the Libuše myth as freely as authors outside the Czech lands could (at this point, it is worth noting that even Germans coming from Bohemia and Moravia showed greater respect for Libuše, as documented, for instance, by the almanac *Libussa*, published in 1842–1860). Apart from the medieval sources, the Czech view of Libuše was also influenced by the newly "found" *Libušin soud* [Libuše's Judgement] (after 1859 called the *Rukopis zelenohorský* [the Green Mountain Manuscript] on the basis of the place of its origin), although it was immediately determined to be a forgery by Josef Dobrovský. Unlike the Bohemian chronicles, which frequently included lascivious references to Libuše's alleged lack of chastity, this work presents the princess as a dignified representative of her people. A dispute between two neighbours over property was transformed into a conflict between two brothers concerning their father's inheritance; it was intended to prove the independence of the old Bohemian law of German law. The

*Rukopis zelenohorský*, its plot, and its conception of Libuše influenced all the Czech librettos about Libuše to varying extents.

The Czech librettists had to face the challenge of maintaining fidelity to the chroniclers' versions of the story, where Přemysl only emerges after Libuše has summoned him to the throne, and at the same time respecting the principles of dramatic development, where the protagonists are supposed to emerge in the first act. The solution employed by the Italian and German librettists, who did not feel bound by the chronicles, was commonly that Přemysl does not know (or hides) his true identity, which is only revealed at the end of the story. However, this was not an option for the Czech librettists. Chmelenský therefore introduced Přemysl as late as the third act. The plot of the first two acts revolves around the dispute between two farmers, Rozhoň and Milovec, regarding the boundary between their fields, and the competition between two lords (especially the jealous Domaslav) for Libuše's hand in marriage. These motifs were taken from Hájek's chronicle, complemented with other characters, and merged inventively into a single whole. The libretto therefore includes plots that are typical of the older operatic adaptations (the hunting scene, the scheming against Libuše), but these are approached from a new perspective: Libuše is saved from assassination by the lord Bojorád, her suitor. However, Bojorád used to love Mláda, a member of Libuše's company; after years, he meets her again and penitently returns to her, so there are no obstacles to the marriage of Libuše and Přemysl.

In Chmelenský's adaptation, Princess Libuše is presented as a wise judge and sovereign who cares for her people with maternal love. A certain degree of sacralisation results from both her position as the ruler and the virginal modesty with which she rejects her suitors. However, apart from maternal kindness, which she shows towards Mláda, she also manifests bravery and decisiveness (she bravely faces the attacking Rozhoň like a confident Amazon). Nevertheless, in Act 3 she undergoes a surprising transformation – from the ruler, she becomes a thrilled bride awaiting her groom, Přemysl. While her love for him slightly clashes with her duties as the sovereign, it is far removed from the dramatically fundamental conflict between love and duty. Libuše happily accepts her new position and enjoys it because she has understood that love is greater than power.

Following his late appearance onstage, Přemysl dominates the last third of the opera with his actions, particularly the attractive magical acts (planting the staff into the ground, the oxen disappearing into the rock). However, a certain paradox occurs towards the end: although in the final scene (III/8), the audience is ready to witness the transfer of power from a woman into the hands of a man, Přemysl's first act in the role of the ruler does not document that a dove would be replaced by a falcon, as prophesied to the Bohemians by Libuše at the end of Act 2 (II/7). When the repentant Domaslav (who had been sentenced to exile by Libuše) turns to Přemysl, the surprised Přemysl does not decide about his fate himself; instead, he leads him to Libuše so that she may grant him clemency.

The remaining male characters are rather flat. Bojorád seems to have come directly from the Baroque librettos in which a former lover of a lovelorn woman could not be missing (in this regard, the couple Bojorád – Mláda is directly linked to the couple Roberto – Ersilla from Corradi's *Primislao*).

### Excursion: Libuše outside Opera Stages

Before we proceed to Wenzig's libretto, it is necessary to make a brief mention of three works that document the shifts in the perception of the character of Libuše in the 1850s and 1860s. The first one is the text *Libuša's Prophezeihung* [Libuše's Prophecy], authored by Josef Bayer (1827–1910) and set to music as a cantata by August Wilhelm Ambros (1816–1876). Both authors were among the group of young musical enthusiasts from Prague known as the *Davidsbündelei* [David's Conspiracy]. The cantata was premiered on 7th April 1850 at a charitable concert in Žofín in Prague, i.e. only four days before the premiere of *Libušin sňatek* by Chmelenský and Škroup. While the opera reflects the peaceful Biedermeier-style atmosphere of the 1820s and 1830s, the cantata already reflects the revolutionary year 1848. The text is neutral with regard to the matter of nationality: it mentions neither Czechs nor Germans. In line with the Enlightenment ideals of humanity, it emphasises liberal civic freedom in contrast to the negatively perceived revolution. This attitude fully corresponds to Ambros's political beliefs: he belonged to the liberal wing of the proponents of national tolerance within the constitutional monarchy. Furthermore, the cantata is symptomatically also the last

musical adaptation of the Libuše myth with a German-language text: Wenzig's libretto, written in German, already had to receive a Czech translation before it was set to music.

The shift in which the Czech patriotic discourse started to perceive Libuše as its own symbol was fully manifested in the 1860s. This is documented by an event which, although a marginal one from the artistic perspective, illustrates the atmosphere of the time. On Sunday, 28th May 1865, there was a charitable performance organised by secondary school students in Tábor, a town in southern Bohemia, featuring a premiere of *Libušina věštba* [Libuše's Prophecy], with a libretto created by a teacher of the Tábor secondary school, František Patočka, and music composed by the local organist and composer Alberto (Vojtěch) Rastrelli (1830–1884). The work was not published in print and the score is probably lost. Patočka's text does not reveal any great poetic talent; rather, it is a work of an educated philologist. The chosen metre and motifs are inspired by the *Rukopis zelenohorský*. In the first strophe, Libuše prophesies the glory of Prague; in the second, she praises Charles IV in relation to the establishment of the university; in the third, she celebrates Tábor and its educational facility. The link of *Libušina věštba* with Charles IV and particularly with the town of Tábor, a symbol of the Hussite movement (the town was established in 1420 by the Hussites), apparently reflects Patočka's effort to emphasise the importance of education and to celebrate the town where he worked as a teacher. At the same time, concerning both the ideological aspect and the motif, this connection brings the poem close to Wenzig's libretto, which was created one year later.

The third case where the Libuše myth was employed was the grand ceremony of the laying of the foundation stone of the National Theatre on 16th May 1868. In the evening, the Prague New Town Theatre hosted a festive performance of Smetana's opera *Dalibor*. The opera itself was preceded by Smetana's newly composed *Festive Overture in C major*, which introduced a dramatic scene ending with a tableau vivant composed by the renowned playwright and writer Josef Jiří Kolár (1812–1896). At the beginning, the Muse of dramatic art comes out of the Vyšehrad rock, joyfully welcoming the construction of the National Theatre and invoking Libuše out of the rock. Libuše first celebrates the golden era of the Greeks, comparing it to Bohemia during her lifetime.

Subsequently, she prophesies the future glory of the National Theatre and the entire nation. At the end, Libuše invokes the apparition of our forefather Čech, who blesses the theatre, Prague, and the Czech nation. Kolár's "festive overture", as the author himself called it, represents the essence of Czech nationalist ideology of the 19th century. It presents the Bohemians as peaceful and art-loving people who could stand comparison with the ancient Greeks. Emphasis is also placed on the law, which strengthens the nation's glory.

Unlike the rest of the texts included in this anthology, Wenzig's *Libuše* in the translation created by Ervín Špindler is a widely-known work. Its specifics stand out in comparison with the previous operatic adaptations of the Libuše myth. Wenzig also had to tackle the dilemma concerning respect for the chroniclers' narration and the requirements of modern drama. Like Chmelenský, Wenzig also placed the character of Přemysl in the second half of the opera (the set shift in Act 2) and the dramatic plot was transferred to secondary characters. But unlike Chmelenský, whose primary source of inspiration was Hájek's Chronicle and who used the *Rukopis zelenohorský* mostly as a source of individual details, Wenzig's main source was particularly this allegedly oldest written source narrating the Libuše myth, whose prestige in the Czech patriotic community had increased significantly since the time of its "discovery". However, the plot capturing the dispute between two brothers, Chrudoš and Štáhlav, over the inheritance was not sufficiently dramatically robust and it also did not correspond to the expectations of Slavonic placidity and generosity (profiteering was mostly attributed to Germans). Wenzig therefore used the well-established motif of the love triangle. The love story involving Krasava, who pretends to be in love with Štáhlav in order to make Chrudoš jealous, may have reminded the audience of the time of the plots of the French comedy of manners (*comédie de mœurs*): these were very popular with the Czech audience but raised controversy in the circles of literary critics because of their "immorality". The fact that Wenzig set the love affair aside for Krasava, Chrudoš, and Štáhlav (as with Bojorád and Mláda in Chmelenský's adaptation) enabled him to avoid it with the main couple, Libuše and Přemysl, and emphasise the purity of their "statecraft marriage". The inhibition of the amorous storyline with respect to Libuše actually facilitated her

sacralisation. In Wenzig's conception, she is presented as a dignified representative of the nation, showing her emotions to a very limited extent. Libuše does not encounter the internal conflict between love and duty; having handed over her power to Přemysl, she humbly puts in a good word for Chrudoš (in Chmelenský's libretto, this happens vice versa – Přemysl intercedes for the treacherous Domaslav with Libuše). Libuše saves her passion for the final scene of the prophecy, emphasising indirectly that she is above "ordinary" human emotions. All her efforts are targeted at the nation, whose good comes first for her.

From the dramaturgical point of view, Přemysl is a problematic character. In Act 2, he dreams passively about Libuše, and only his declared determination to defend Libuše and the nation from imaginary enemies and subsequently from the real danger represented by Chrudoš saves him from being perceived as ridiculous. In Act 3, he assumes power with dignity, but everyone's attention is soon turned to Libuše's prophecy and Přemysl becomes a part of the intently listening crowd.

However, these dramaturgical deficiencies only emerge if we do not perceive Libuše from the viewpoint of a ceremonial tableau, which is the conception Wenzig and Smetana both intended to achieve. If Wenzig attempted to present the vision of an ideal national community with no room for pure evil, he found an excellent solution, compared to the librettos about Libuše from the 19th century. In the previous librettos, Libuše always had two suitors: a warrior and a cunning one. In Wenzig's *Libuše*, the motif of rival suitors is missing because it would suppress her unattainability. With Chrudoš, Wenzig kept the tough personality, and the more prudent counterpart was transformed into his brother Štáhlav, so that one of the two supports Libuše from the beginning. Such a constellation of characters supports the interpretation of the story as a tribute to unity; despite a temporary conflict within one community, family happiness and stable governance are restored.

Compared to the earlier librettos, Wenzig's adaptation is distinctive in its suppression of mythical elements. Přemysl is not met by the envoys while ploughing (the plough is merely present on set), he does not plant the staff, etc. The less the original myth from the medieval chronicles is represented in the libretto, the more the modern 19th-century myth of the nation is manifested. It is

represented in the national symbols as well as in the historical topics in *Libušíno proroctví* [Libuše's Prophecy]. A very important symbol is the lime tree, already symbolically adopted by Czech patriots as a national tree in the early 19th century. The court scene in Act 1 takes place under a lime tree, and the tree is also explicitly mentioned in Libuše's speech at the court and in Přemysl's aria in Act 2.

Libuše's final prophecy represents Wenzig's highly original input concerning adaptations of the Libuše myth. A series of tableaux vivants represents a carefully chosen selection of famous personalities from Bohemian history, particularly emphasising the constitutional and national-defence role.

Wenzig's conception captures the perception of Bohemian history from the viewpoint of burgher liberalism connected to national ideology. It fully corresponds to the conception of history presented by the historian and politician František Palacký.

Wenzig's text, a libretto intended for an opera performed on the occasion of the intended coronation of Franz Joseph I as the King of Bohemia, which eventually never took place, provides remarkable evidence of the idea of the Czech patriotic elites concerning the social contract between the sovereign and the people. Libuše is elected to the throne by elders, chiefs, and lords; the court scene involving the assembly presents the audience with the desired constitutional parliamentary monarchy.

Libuše, a ceremonial tableau, is a work intended for the Czech audience. For obvious reasons, Smetana did not consider foreign stagings. Despite this fact, a translation into German was created in the second half of the 1890s. In 1897, the publishing house of Josef Weinberger in Leipzig published Wenzig's libretto adapted by Ludwig Hartmann (1836–1910), a German composer and musical journalist. The publication of the libretto was apparently related to the intended staging of *Libuše* in Vienna, to be conducted by Gustav Mahler; the staging eventually never took place. Hartmann's adaptation of Špindler's translation back into German therefore remained an interesting piece of evidence of the particular time – in line with the trends of the end of the 19th century, Hartmann filled the repeated verses with new text, so his version is longer than the original. From the ideological perspective, an especially intriguing part is the final tableau vivant, where Libuše celebrates Bohemia instead of the Czech nation.

Wenzig's adaptation served as inspiration for Ema Destinová. Concerning her unpublished manuscript of *Kněžna Libuše* [Princess Libuše], only Acts 1 and 3 have been preserved. Act 2 also included (according to the list of characters) Chrudoš and Štáhlav. Compared to the older operas about Libuše, the author focused on the circumstances of Libuše's enthronement, as well as her approaching death and the prophecy made three years after her marriage to Přemysl. Her approach is therefore significantly innovative, at least compared to the other operatic adaptations (Libuše dies, for instance, in the drama *Libussa* by Franz Grillparzer from 1848, or the cycle of epic poems *Vyšehrad* authored by the Czech poet Julius Zeyer from 1879).

Destinová obviously foregrounds the character of Libuše, who controls a substantial part of the events. She is governed by the mysterious Voice, thus being a mere obedient intermediary between the gods and her people. She brings hope to the people through her self-sacrifice; her personal happiness is linked to the prosperity of the nation.

The end of Act 1 outlines a dramatic conflict that was apparently developed in Act 2: while the majority of the people are happy to have Libuše proclaim herself the ruler, the men are hesitant. In Act 3, Libuše perceives her approaching death as a punishment for her breaking her vow of virginity. The Libuše in Destinová's adaptation is therefore clearly the most tragic version of the character from all the operatic adaptations. While Chmelenský and Wenzig designed the perception of her choice of Přemysl as an unambiguously positive one, with Destinová, the fate of Libuše involves the traditional conflict between love and duty, which also contributes to the more pronounced psychological aspect of the main character. The remaining characters – Libuše's sisters Kazi and Tetka, as well as the bard Slavoj and the choir – are subordinate to Libuše.

The libretto is full of traditional patriotic symbolism shaped in the period of Romantic nationalism: Libuše is labelled as a dove and the Czechs as the kin of doves. As with Wenzig, Destinová also makes use of the lime tree. Here, its role is more than a mere national symbol: in the final prophecy, the "Sacred Lime tree" directly represents the nation. Unlike Wenzig, Destinová does not list any particular historical personalities; instead, she uses the tree as a symbol. A storm and the lightning that splits the "Sacred

Lime tree" represent a national tragedy. However, three centuries later, the lime tree, i.e. the nation, shall flourish again. Libuše finishes her prophecy with a non-historical quotation from the Saint Wenceslas Chorale. As with Wenzig, Destinnová also frequently uses the motifs from the *Rukopis královédvorský* [The Queen's Court Manuscript] and the *Rukopis zelenohorský*.

Several years after the establishment of Czechoslovakia, Destinnová had the opportunity to realise her original intention in a reduced, but even more magnificent shape. In 1923, Prague hosted a Sokol event held between two Sokol "Slet" festivals. Destinnová, with support from the Czechoslovak Sokol Community and the Prague city hall, managed to have her libretto performed in the open air in Vyšehrad. The music was composed by Rudolf Zamrzla (1869–1930), an experienced composer and conductor. Instead of a full-length three-act opera, Destinnová adapted Act 1 and labelled it as a "scene" called *Nastolení Libuše*.

The storyline generally corresponds to the original version of the libretto, but some important changes were also made. The omission of the solo parts of Kazi and Tetka is justifiable with respect to the balance in the representation of voices – in the original Act 1, Krok's daughters prevailed, and the only solo male part was Slavoj. In contrast, the only solo part in *Nastolení Libuše* is Libuše, who is accompanied by three male characters: Radvan, Vitoraz, and Slavoj. This arrangement underlines her special importance.

Shifts of much greater importance occurred with regard to the ideological aspect. While in the original version Libuše only fulfils the will of the mysterious Voice which gave her the idea of becoming the ruler and Libuše simply announces it to the surprised people, in the new version the proposal is put forward by Radvan (impressed by her prophecy) and the thrilled people unanimously elect Libuše through acclamation (which slightly resembles the first election of Tomáš Garrigue Masaryk as the President by the members of the Revolutionary National Assembly on 14th November 1918); the gods merely confirm the people's will. This democratic conception corresponds in a better way to the principles of the Sokol Movement and the idea of the Czechoslovak state, as well as Smetana's *Libuše*.

Destinnová obviously did not want to omit the dramatically spectacular scene of Libuše's prophecy, which is the logical climax of her original three-act libretto. For this reason, she included it

in the scene of her prophetic trance. She took and adjusted only a few verses from the original text because the prophecy concerning the end of three hundred years of oppression had come true in the meantime. In contrast, she added a strophe prophesying the glory of Prague, which matched the intended performance in Vyšehrad very well. The prophecy addressing the glory of Prague, based on old Bohemian chronicles, is complemented by a warning against the Germans mentioned in the immediately preceding verses.

In fact, the nationally uplifting nature of the libretto was the primary reason why the performance was supported by the Czechoslovak Sokol Community, as is obvious from the foreword of the printed libretto. The nationalist ideology of *Nastolení Libuše* therefore followed in the footsteps of Smetana's *Libuše*; the references to the *Rukopis královédvorský* and the *Rukopis zelenohorský* remained untouched or were only slightly changed.

Despite the monumental staging and the positive reception from the audience, the adaptation authored by Ema Destinnová and Rudolf Zamrzla received dismissive reviews from most critics. There were also those who reproached the author for desecrating Smetana's *Libuše*, as well as ironic comments regarding the effort to bring old myths and legends back to life. It became apparent that in the Czech culture of the 20th century, there was no longer any room for romantically pathetic adaptations of *Libuše*. Therefore, no-one else has attempted to create any other serious musical-dramatic adaptation of the *Libuše* myth.

Eventually, in the late 1960s, the Brno composer Josef Berg (1927–1971) tried to bring the *Libuše* myth back. Since the early 1960s, the author had been strongly influenced by Bertolt Brecht's epic theatre, which was significantly employed in the Mahen Theatre in Brno. Berg's disillusioned view of history and his attempt at de-mythologising the characters that are perceived as heroic ones was in line with the atmosphere of the 1960s. Berg's reaction to the Soviet occupation of 1968 included, among other things, the effort to create a composition called *Obrázky z dějin národa českého* [Tableaux from the History of the Czech Nation]. The name was borrowed from a book authored by Vladislav Vančura; the book was intended to boost the morale of the Czech nation in the period of the Nazi occupation. However, unlike Vančura, Berg's composition used it as a poignant satire along the lines of Berg's so-called New Humour and developed the motifs from

Czech national mythology and particularly the Pan-Slavic myth ad absurdum. However, the work remained unfinished. The critical intentions are documented by the outlines of the individual tableaux: 1. Libuše at the confluence of the Vltava and the Labe; 2. the main prophecy (5 minutes); 3. the additional prophecy (3 seconds), 4. Bivoj and the bovine; 5. Saint Wenceslas prophesying the arrival of the Redeemer (Messiah); 6. the fatal schism of the Slavs. The moving-out; 7. the morning service in Děvín; 8. at Přemysl's banquet; 9. the Vltava.

The preserved typescript of the libretto shows a very unusual cast consisting of the Announcer – a dramatic artist (H), Varyto – canto basso (V), and an “ethnographic” orchestra (O). Obviously, “Varyto” does not refer to the fictional musical instrument mentioned in the *Rukopis královédvorský*; it is the character of a singer – the bard (who is accompanied strictly by a harp). The increasingly clear allusions made by the Announcer are targeted against the Soviet occupation. The preserved torso of the score significantly differs from the libretto typescript; among other things, the score contains a comically long list of (Proto-) Slavonic tribes with the “Rusak” tribe at the end: in Czech, this form conspicuously resembles the word form “Rusák”, which is a pejorative label for the Russians. In fact, the presence of the character of Libuše serves here merely as a fig leaf hiding the political aspect of the work – even more so in the score than the typescript of the libretto.

Because of his illness and subsequent untimely death, Josef Berg could not complete his *Obrazy z dějin národa českého*. Because of its anti-Soviet tone, the composition could not be premiered in Czechoslovakia in any case. In 2009, the score was reconstructed by Peter Marek,<sup>9</sup> but the composition has not been performed until the present, although it remains politically topical even in the 21st century.

Compared to the German operas about Libuše, the function of the Czech Libuše adaptations is obviously different. Although even the German librettos show certain features deviating from the common operatic production of the time (Libuše's prophecy in Choulant's libretto, the through-composed finales in Kreutzer's opera), the tendency in the Czech operas is clearly a

prevalent representative function. The primary objective of the Czech librettos is not to present a romantic story full of intrigues; they are designed with oratorio-like pathos or directly as coronation operas. Their political message turns not only towards the rulers, but primarily to the nation: through these compositions, the nation can reflect upon itself and observe its past, present, and future. It is particularly this tendency towards the representative function that makes the Czech adaptations different from Bernard's libretto. This tendency, already apparent in Chmelenský's text, peaks with Wenzig's libretto, and it still echoes in Destinová's adaptation, which was created at a time when this tendency was already prevalently perceived as an anachronism and consequently became the target of criticism (from reviewers, not the audience).

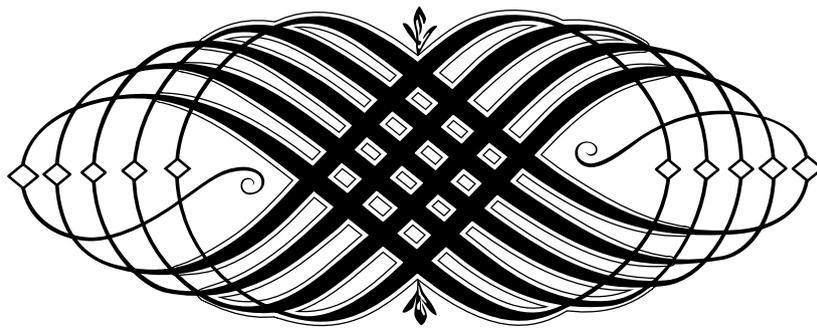
The representative function emphasises the political message in the works: Chmelenský's Libuše gladly hands over the governance to her beloved husband and the harmony of the governing couple guarantees the nation's prosperity. Wenzig deliberately suppresses the mythical aspects of the story; his conception emphasises the ideals of a constitutional monarchy seen from the perspective of the burgher liberalism of the 1860s. Concerning Ema Destinová, in the first, pre-war version (*Kněžna Libuše*) of her libretto, she emphasises the heroine's predestination to rule; in the second, post-war version (*Nastolení Libušino*), she accentuates the democratic choice of Libuše as the ruler and warns the Czechs about German expansionism. Her understanding of Libuše stands in contrast to the nationally tolerant conception that Josef Bayer and August Wilhelm Ambros presented in their cantata *Libuša's Prophezeiung* (1849), where Libuše becomes the proponent of people's freedom, regardless of their nationality. Destinová therefore indirectly documents the difficulty of achieving peace, freedom, and harmony among nations in the politically unstable Czech and Central European region. In a substantially different political context, this difficulty is illustrated even by Berg's *Obrazy z dějin národa českého*, which represents an ironic (and so far the last) word on the Libuše myth.

<sup>9</sup> MAREK, Peter. *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého – rekonstrukce partitury, libreto a interpretační poznámky*. Bachelor's diploma thesis. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno, 2009; IDEM. *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého*. *Opus musicum* 41 (2009), 5, p. 4–9.



# La Libussa Libuše

Flaminio Parisetti (1692 / c. 1702)



## Wolffenbüttel 1692

Là

### LIBUSSA.

Drama per Musica

Dà

rappresentarsi nel

TEATRO DUCALE

di

WOLFFENBÜTTEL

Consacrato

All' Altezza Serenissima

del Sig.<sup>re</sup> Principe

AUGUSTO

GUGLIELMO

Duca di Bronsuich Luneburgo, &c.

dà

FLAMINIO PARISETTI G. d. C.

del Serenissimo Sig.<sup>re</sup> Duca

ANTONIO ULERICO

di Brons. Luneb. Wolffenb. &c.

---

In WVOLFFENBUTTEL,

Per GASPARO GIOVANNI BISMARCK,

L'ANNO 1692.

### LIBUŠE

Hudební drama

provedené

ve

VÉVODSKÉM DIVADLE

ve

WOLFFENBÜTTELU

věnované

Jeho Nejjasnější Vysosti

panu vévodovi

AUGUSTU

VILÉMOVI,

vévodovi z Brunšviku, Lüneburgu atd.

od

FLAMINIA PARISETTIHO, komorníka

nejjasnějšího pana vévody

ANTONÍNA OLDŘICHA

z Brunšviku, Lüneburgu, Wolfenbüttelu atd.

---

Ve WOLFENBÜTTELU

u KAŠPARA JANA BISMARCKA

ROKU 1692

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázkou z knihy Libuše. Edice libret / Edition of Libretti.  
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.