

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce



Markéta Janková

Analýza problematiky české hudební deklamace
v koncepcích Hostinského a Krásnohorské v rámci „boje o
Smetanu“ v 70. a 80. letech 19. století

An Analysis of the Issue of Czech Musical Declamation in the
Concepts of Hostinský and Krásnohorská in the “Struggle for
Smetana” in the 1870s and 1880s

Praha 2023

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za odborné vedení mé diplomové práce, trpělivost, podporu, a především cenné rady a připomínky.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne...

podpis

Abstrakt

Předmětem diplomové práce je výzkum utváření teorie české hudební deklamace v druhé polovině 19. století. Cílem je prezentovat tuto teorii jako součást dobového sporu ke koncepci české národní hudby. Práce se opírá o metodologii výzkumu dějin idejí, kterou kombinuje s metodologií výzkumu dějin institucí, protože teorie české hudební deklamace se vyvíjela na pozadí rozvoje českého operního divadla, české hudební kritiky a hudebních časopisů. Hlavními prameny pro výzkum předmětu práce jsou zejména příspěvky Hostinského a Krásnohorské, kteří se jako jediní formulováním zásad správné české hudební deklamace zabývali. Dalšími prameny jsou dobové texty, které souvisejí s kontextem dobových sporů, na jejichž pozadí se teorie české hudební deklamace utvářela. Úvodní kapitola charakterizuje vliv změny politické situace od počátku 60. let 19. století a s tím související proměnou českého kulturního života, ve kterém se dostala do popředí idea vytvoření české národní hudby zejména prostřednictvím českých operních děl. V druhé kapitole prezentuje spor o Wagnera jako základní podnět k vytvoření zájmu o problematiku české hudební deklamace a představuje Otakara Hostinského jako základního iniciátora této aktivity. Po analýze úvodních dvou Hostinského příspěvků k tomuto tématu se následující třetí kapitola již zaměřuje na analýzu textů Krásnohorské a Hostinského, v nichž dochází k postupnému formulování pravidel správné české hudební deklamace. Čtvrtá kapitola shrnuje výzkum hlavního předmětu práce a interpretuje genezi české hudební deklamace v rozmezí let 1869 až 1882.

Klíčová slova

česká hudební deklamace; Otakar Hostinský; Eliška Krásnohorská; Bedřich Smetana;
česká hudební kritika; opera

Abstract

The subject of the thesis is the research of the formation of the theory of Czech musical declamation in the second half of the 19th century. The aim is to present this theory as part of the contemporary dispute on the concept of Czech national music. The thesis relies on the research methodology of the history of ideas, which it combines with the research methodology of the history of institutions, because the theory of Czech musical declamation developed against the background of the development of Czech opera theatre, Czech music criticism and music magazines. The main sources for the research on the subject of this thesis are mainly the contributions of Hostinský and Krásnohorská, who were the only ones to formulate the principles of correct Czech musical declamation. Other sources are contemporary texts, which are related to the context of the contemporary disputes against which the theory of Czech musical declamation was formed. The introductory chapter characterises the impact of the change in the political situation from the early 1860s onwards and the related transformation of Czech cultural life, in which the idea of creating a Czech national music, particularly through Czech operatic works, came to the fore. The second chapter presents the Wagner controversy as the basic impetus for the creation of interest in the issue of Czech musical declamation and introduces Otakar Hostinský as the basic initiator of this activity. After an analysis of Hostinský's initial two contributions on the subject, the following third chapter focuses on the analysis of Krásnohorská and Hostinský's texts, in which the rules of correct Czech musical declamation are gradually formulated. The fourth chapter summarises the research on the main subject of the thesis and interprets the genesis of Czech musical declamation between 1869 and 1882.

Key words

Czech musical declamation; Otakar Hostinský; Eliška Krásnohorská; Bedřich Smetana; Czech music criticism; opera

OBSAH

Úvod	6
1. Společensko – kulturní kontext 60. let	9
1.1 Opera <i>Dalibor</i> Bedřicha Smetany – zlom v dobové kritice.....	11
2. Boj o Smetanu a českou operu	14
2.1 Pivoda versus Smetana	14
2.2 Zrod hudebních periodik.....	19
2.2.1 <i>Hudební listy</i>	19
2.2.2 <i>Dalibor</i>	21
2.3 Otakar Hostinský a jeho pojetí národní hudby	22
2.4 Hostinského příspěvek k problematice české prozódie	26
3. Formulování pravidel české hudební deklamace.....	35
3.1 Eliška Krásnohorská a její článek <i>O české deklamaci hudební</i>	35
3.2 Hostinského reakce na názory Maxe Konopáska	42
3.3 Spolupráce Krásnohorské se Smetanou	47
3.3.1 Libretistická tvorba	48
3.3.2 Spolupráce se Smetanou.....	49
3.4 Otakar Hostinský a jeho článek <i>O české deklamaci hudební</i>	55
4. Geneze teorie hudební deklamace	67
Závěr.....	71
Seznam použité literatury	72

ÚVOD

Předmětem diplomové práce je výzkum utváření teorie české hudební deklamace v druhé polovině 19. století. Cílem je prezentovat tuto teorii jako součást dobového sporu ke koncepci české národní hudby. Práce se opírá o metodologii výzkumu dějin idejí, kterou kombinuje s metodologií výzkumu dějin institucí, protože teorie české hudební deklamace se vyvíjela na pozadí rozvoje českého operního divadla, české hudební kritiky a hudebních časopisů.

Dosavadní sekundární literatura se tímto tématem zabývala spíše okrajově jako problematikou, která byla součástí širěji předmětově zacílených prací. Miloš Jůzl ve své monografii o Otakaru Hostinském¹ začleňuje otázku české hudební deklamace do pěti podkapitol kapitoly „Léta sedmdesátá“, ve kterých prokazuje, že toto téma patřilo k důležitým oblastem, v nichž Hostinský výrazně ve svém raném období na samotném počátku kariéry vstoupil se svými názory do aktuálních dobových sporů. Drahomíra Vlašínová se ve své monografii o Elišce Krásnohorské² pouze stručně zmiňuje, že se Krásnohorská zapojila do rozpravy k problematice české hudební deklamace, ale nezabývá se celkovým kontextem a zhodnocením významu, kterým k tomuto tématu přispěla. Marta Ottlová a Milan Pospíšil v závěru jejich článku *K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu*³ pouze připomínají, že Hostinského obhajoba Wagnerovy operní reformy byla dobově chápána především jako podnět k hledání správné české hudební deklamace na pozadí kritiky dobové operní praxe předkladů libret do českého jazyka, jejichž nedokonalost vytvářela nesoulad jazyka mechanicky podkládaného melodií, což způsobovalo, že se metroritmická struktura překladu tvrdě srážela s metroritmickou strukturou původní melodie, takže takto znějící české slovo by mohlo negativně ovlivnit představu českého jazyka vůbec.

Hlavními prameny pro výzkum předmětu práce jsou zejména příspěvky Hostinského a Krásnohorské, kteří se jako jediní formulováním zásad správné české hudební deklamace zabývali. Dalšími prameny jsou dobové texty, které souvisejí s kontextem dobových sporů, na jejichž pozadí se teorie české hudební deklamace utvářela. Pro výzkum předmětu naší práce nelze vytěžit nic podstatného z Hostinského

¹ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

² VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987.

³ OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu*. *Opus musicum* 16 (1984), č. 7, s. 200–206. Tento článek vyšel také jako součást knihy: OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: NLN, 1997, s. 96–110.

kritik dobové operní produkce, protože v těchto textech se problematikou hudební deklamace nezabývá. Struktura práce kombinuje metodu, s jejíž pomocí je nutné nejprve představit dobový kontext, který přispěl k tomu, že se téma české hudební deklamace stalo významnou součástí koncipování ideje české národní hudby. Teprve na tomto základě je hlavní předmět práce zkoumán a interpretován v časově chronologickém uspořádání, ve kterém jsou analyzovány klíčové texty, v nichž se postupně upřesňuje teorie české hudební deklamace.

V první kapitole je charakterizována změna politické situace v 60. letech 19. století, která umožnila, aby se zcela zásadně proměnily podmínky pro fungování českého kulturního života. Všimá si toho, že v této době se opera stává hlavním prostředkem, s nímž jsou spojovány snahy o vytvoření české národní hudby. Upozorňuje na vzrůstající vliv formující se české kritiky, rozebírá, jaké základní znaky začínají být chápány jako národní hudební kvalita prostřednictvím reflexe nových českých operních děl a představuje první rozpory, které se v této době začínají objevovat. Protože za hlavní názorový zlom lze pokládat premiéru opery *Dalibor* Bedřicha Smetany, je popsáno, jaké důsledky toto dílo přineslo do dobové rozpravy, zejména začínající spory o to, zda lze vycházet z Wagnerovy operní reformy jako určitého vzoru pro českou hudbu.

Druhá kapitola změnu situace na přelomu 60. a 70. let v souvislosti se Smetanovým *Daliborem* nejprve představuje na polemice mezi Františkem Pivodou a Smetanou a anticipuje, že ji lze považovat za jeden z hlavních impulsů k tomu, aby se do této názorové konfrontace vložil Hostinský. Protože se významnou součástí sporů stává utváření tiskového zázemí zúčastněných protichůdných stran, další část kapitoly se zaměřuje na vznik dvou hudebních odborných časopisů, *Hudební listy* a *Dalibor*. Popisem Hostinského článku „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera vstupuje práce do svého hlavního předmětu, který je následně rozveden analýzou Hostinského článku *Několik slov o české prosodii*. Práce se snaží prokázat, že oba články spolu časově úzce souvisejí, protože Hostinský jednak obhajuje Wagnerovu operní deklamatorní teorii jako inspiraci pro vytvoření české opery jako moderního hudebního dramatu, jednak se již konkrétně zabývá formulováním pravidel české prozodie.

Třetí kapitola se zaměřuje na samotné formulování pravidel správné české hudební deklamace v časové posloupnosti, jak vznikaly texty k této problematice v rozmezí let 1871 až 1882. Nejprve představuje základní přínos Elišky Krásnohorské v jejím článku *O české deklamaci hudební*. Následuje analýza a interpretace Hostinského příspěvku

Několik poznámek o českém slovu a zpěvu z poloviny 70. let jako jeho reakce na řadu článků Maxe Konopáska. Pro objasnění dobového kontextu je zařazena také podkapitola, ve které je ukázáno, jak Krásnohorská svoji teorii hudební deklamace průběžně v 70. letech zužitkovávala ve spolupráci se Smetanou. Závěr kapitoly tvoří analýza a interpretace Hostinského článku *O české deklamaci hudební*, který lze pokládat za dovršení formulování teorie české hudební deklamace.

Čtvrtá kapitola shrnuje výzkum hlavního předmětu práce a popisuje genezi teorie české hudební deklamace také z hlediska pravidel, jak se postupně utvářely a upřesňovaly v jednotlivých člancích Hostinského a Krásnohorské.

V citacích z pramenů je používána kurzíva na těch místech, kde je uvedena v samotném pramenu, nebo na místech, kde je použito proložení textu.

1. SPOLEČENSKO – KULTURNÍ KONTEXT 60. LET

Po vyhlášení Říjnového diplomu v roce 1860 se hudební dění dosud brzděné habsburskou monarchií postupně začínalo přesouvat ze sídel šlechty a církve do veřejného prostředí. František Josef I. (1830–1916) po vydání manifestu k národům říše a diplomu pro uspořádání vnitřních státoprávních poměrů určitě nepředpokládal, že si touto zákonnou úpravou podvrací samotné základy svého impéria. Čechové se chytli příležitosti a dožadovali se patriční váhy v řízení politiky říše, přestože oproti Uhersku zůstalo české království pod područím Rakouska. Skončila etapa národního obrození a začala „pod praporem“ národní ideologie etapa praktického uskutečňování české kulturní politiky. Vladimír Lébl⁴ a Jitka Ludvová⁵ charakterizují vznikající situaci jako období, kdy se „v českém prostředí postupně rozplývaly zbytky feudální hudební kultury, byl překonán mezityp hudebnosti měšťanské a také se utvářel historicky nový, novodobý hudebně kulturní typ, charakterizovaný především hustou sítí stálých veřejných institucí, schopných zabezpečit cyklické uvádění všech hudebních druhů na profesionální úrovni.“⁶ Nyní se teprve mohly prosadit tendence po samostatných českých kroužcích a spolcích. Již v roce 1861 byl např. založen zpěvácký spolek *Hlahol*. O rok později byl s pomocí Františka Palackého⁷ založen literární spolek *Svatobor* a ve stejném roce vznikla také tělocvičná jednota *Sokol*. Významnou kulturní událostí bylo otevření Prozatímního divadla (18. listopadu 1862) jako ryze českého divadla. 9. března 1863 započala svoji činnost také Umělecká beseda.

Hlavní ctižádostí nabývajících národního sebevědomí bylo vytvoření českého umění, které by se stalo rovnocenným s uměním velkých kulturních národů. Postupné uvolňování restrikcí umožňovalo vytvoření zcela nových institucionálních typů, na jejichž základě se teprve mohla začít realizovat také česká hudební kultura. Z hlediska hierarchie uměleckých druhů se na vrcholu společenského vnímání nacházela opera. Právě v 60. letech se začínají v divadelním provozu prosazovat zcela nové a původní české opery. K prvním operám tohoto typu patří např. opera Františka Zdeňka Skuherského *Vladimír, bohů zvolenec* (premiéra v roce 1863), nebo opera *Templáři na Moravě* Karla Šebory (1865). V krátkém časovém odstupu jsou v roce 1866 uvedeny

⁴ Vladimír Lébl (1928–1987), český muzikolog a hudební publicista.

⁵ Jitka Ludvová (*1943), česká muzikoložka.

⁶ ČERNÝ, Jaromír a kol.: *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Editio Supraphon, 1989, s. 341.

⁷ František Palacký (1798–1876), český historik, spisovatel a politik.

také první dvě opery Bedřicha Smetany (1824–1884) *Braniboři v Čechách* a *Prodaná nevěsta*.

Reakce na tato a pozdější díla lze vyčíst z dobové hudební kritiky, která se v českém prostředí v 60. letech 19. století začínala stávat významným nástrojem pro ovlivnění veřejného mínění, protože referáty o nových dílech v denním tisku byly čteny a diskutovány v široké veřejnosti. Tento zájem o informace k provedení nových operních děl se zasloužil o narůstající počet hudebních kritiků, jejichž reflexe nabývaly takové váhy a významu, který později už nebyl překonán. Z těchto dobových kritik a aktivního publikování vychází i naše povědomí o hudebních událostech, při kterých se vytvářely nové kulturní hodnoty a ideje. V oblasti hudební kritiky se v této době začíná formovat profesionální typ hudebního publicisty, který má v periodiku redakční úvazek, jenž mu umožňuje, aby se kritické činnosti věnoval pravidelně.

Marta Ottlová⁸ a Milan Pospíšil⁹ se domnívají, že je nutné sledovat, jakými proměnami v této době procházelo posuzování nových českých operních děl a zejména si všimnout, jaké znaky v nich byly hledány a vyzdvihovány jako nositelé národního charakteru.¹⁰ Pokud budeme sledovat samotný pojem česká národní hudba, zjistíme, že naplňování jeho obsahu je historicky značně proměnlivé. 60. léta 19. století lze charakterizovat jako období, ve kterém se teprve velmi složitě začínají utvářet pevnější obrysy toho, co má být chápáno jako české a národní v oblasti hudby. Základní podněty při hledání znaků národní české hudby dodaly kritické reflexe nových českých operních děl. V textech těchto kritik lze nalézt zachycování toho, co by mělo být chápáno jako národní hudební kvalita, která by umožňovala, aby se česká hudba vyrovnala s hudebními kulturami vyspělých národů. Obecně byl přínos spatřován ve všem, co vykazovalo znaky něčeho nového a originálního. Současně ale bylo stále zdůrazňováno, že česká národní hudba musí být srozumitelná a snadno přístupná široké veřejnosti. V těchto požadavcích se tak objevuje rozpor, kdy je na jedné straně vyžadováno, aby nová česká národní hudba byla umělecky kvalitní, ale současně se vyznačovala určitou jednoduchostí hudební struktury. Zcela zásadní mimohudební požadavek mířil k námětu opery. Nutnou podmínkou bylo, aby námět vycházel z národní historie a byl doplněn o národní kolorit. Nicméně kritiky právě dramatické části hodnotily jako nepůvodní a závislé na cizích vzorech, zatímco české znaky tvorby nacházely většinou pouze v

⁸ Marta Ottlová (*1946), česká muzikoložka a profesorka.

⁹ Milan Pospíšil (*1945), český muzikolog, odborný a vědecký pracovník, kurátor muzejních sbírek a překladatel.

¹⁰ OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: NLN, 1997, s. 30.

lyrických částech. Tento zvláštní rozpor lze vysvětlit snad jedině tím, že v české lidové písni převládají písně lyrické, což by ostatně potvrzoval rozšířený dobový názor, že národní ráz opery by měl být blízký lidovým písním. Ottlová a Pospíšil předpokládají, že novým impulsem pro vývoj kritických názorů se staly jednotlivé verze Smetanovy opery *Prodaná nevěsta*, kterou bylo možné interpretovat z různých úhlů pohledu: jako příklad modelového uplatnění lokálního národního koloritu či vzor pro jednoduchost a srozumitelnost hudební kompozice, která ovšem odpovídala požadavkům uměleckosti. Z tohoto důvodu *Prodaná nevěsta* vyhovovala dosud nejasným představám opery, která je beze zbytku prostoupena národním rázem. To byl také důvod, proč i přes různé estetické pozice byla zdánlivě jednomyslně přijata.¹¹ Všechny tyto problémy tak před kritiku stavěly nové otázky k řešení.

Vývoj české hudební publicistiky byl oproti Německu, Itálii či Francii opožděn. I přes soustavnou hudební kritiku se hudební časopisectví rodilo obtížně. Jako první byl založen časopis *Dalibor*, v roce 1858, poté několikrát zaniknul a byl znovu obnovován. Krátkodobě se udržely časopisy *Slavoj* (1862 – 1865) a *Hudební listy* (1870 – 1875).¹²

1.1 OPERA DALIBOR BEDŘICHA SMETANY – ZLOM V DOBOVÉ KRITICE

Po uvedení oper *Braniboři v Čechách* a *Prodaná nevěsta* Bedřich Smetana získal věhlas uznávaného hudebního dramatika a náklonost hudebních kritiků, kteří v jeho dílech spatřovali utvářející se obraz národní opery. Nelze se proto divit, že se na jeho novou operu čekalo se zvědavostí a velkým očekáváním. Po velkých ovacích by bylo pro Smetanu nejvýhodnější vytvořit operu stejného rázu. Avšak Smetana měl pevný umělecký plán, který chtěl ve svých operách uplatnit a dosáhnout tak národní a současně i moderní opery. Proto již nechtěl rozmnožovat hodnoty stávající, ale vytvořit hodnoty nové. Přesto si uvědomoval, že málo vyspělé české obecnost musí být připravována k hudebnímu pokroku postupně. Pro něj byly *Braniboři v Čechách* a *Prodaná nevěsta* jakýsi předstupeň k dílům, které budou již budované na těch nejmodernějších základech. Opera *Dalibor* měla být dalším spojovacím článkem k utvoření českého moderního hudebního dramatu. V tomto záměru se ovšem Smetana přepočítal, neboť uvedením opery *Dalibor* příliš předběhl svoji dobu a narazil na odpor. Tento odpor se stal podnětem k silnému „protismetanovskému“ boji.

¹¹ Tamtéž, s. 34.

¹² Časopisu *Hudební listy* a *Dalibor* se budeme detailněji zabývat ve druhé kapitole.

V době uvedení opery *Dalibor* byl Smetana již ve své kapelnické funkci v Prozatímním divadle považován za úctyhodnou osobu, která si získala náklonost celého divadelního souboru. Smetanovi tedy nic nepřekáželo v uvedení *Dalibora* v ten nejpříhodnější okamžik. Tím se stal den 16. května 1868, který byl pro premiéru obzvláště příhodný, jelikož došlo k položení základního kamene Národního divadla. V Praze se na tuto počest sešli k oslavám nadšení zástupci celého národa.¹³

Hlavním informátorem o slavnosti a položení základního kamene se stal deník *Národní listy*. Byl vydán slavností úvodník s názvem *Pán připravil nám den velký*, který napsal Karel Sladkovský.¹⁴ Kromě projevu k věcem národním zmínil se také (leč nejmenovaně) i o Smetanovi, kterého označil za představitele českého soudobého hudebního umění a zakladatele jeho příštího vývoje.

Na zakončení slavnostního dne byla v Novoměstském divadle uvedena premiéra opery *Dalibor*. Na premiéru bylo obecnstvo připraveno generální zkouškou, která se konala 14. května 1868, a také skrze rozsáhlý fejton Ludevíta Procházky,¹⁵ který byl uveden v *Národních listech* 12. května 1868.¹⁶

Po premiéře opery se kritiky nesly v duchu rozpaků, zda ji označit za nastoupení moderní cesty, nebo návrat ke konzervativní tradici. Kriticky se k opeře vyjádřil i Smetanův stoupenec Ludevít Procházka, který pro ni neměl ve své kritice pouze slova chvály.¹⁷ Vysloveně pozitivní kritiku si mohli čtenáři přečíst jen od Vítězslava Háalka,¹⁸ který byl redaktorem časopisu *Květy*: „Veškerou, nerozdělenou pozornost těchto dnů upjalo se na věčně památné položení základního kamene k divadlu národnímu, které se dalo dne 16. května při jásotu veškerého národa českého a světa slovanského, při slávě nevídané a s leskem a nadšením vše oslňujícím a vše uchvacujícím. – Nová opera ‚Dalibor‘ od výtečného Bedřicha Smetany vyniká neobyčejnou lahodou a poesíí, takže v těchto stránkách každý s radostí vidí v Smetanovi znamenitého poetu [...].“¹⁹

Řada kritik se shodovala v názoru, že Smetana *Daliborem* zcela vybočil z cesty národní hudby a vkročil do oblasti, která byla českému obecnstvu naprosto cizí. V

¹³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 117.

¹⁴ Karel Sladkovský (1823–1880), český politik a novinář.

¹⁵ Ludevít Procházka (1837–1888), hudební publicista, organizátor a skladatel. Žák Bedřicha Smetany ve hře na klavír.

¹⁶ PROCHÁZKA, Ludevít: *Slavná doba české hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 35. Přetisk článku: *Dalibor* otištěného v *Národních listech* 12. května 1868.

¹⁷ Tamtéž, s. 38–40. Publikován přetištěný článek uveřejněný v *Národních listech* 31. května 1868.

¹⁸ Vítězslav Hálek (1835–1874), český básník, dramatik, publicista a literární kritik.

¹⁹ HÁLEK, Vítězslav: *České divadlo*. *Květy* 3 (1868), č. 21, s. 167.

rámci tématu vývoje české národní opery se hudební kritici rozešli ve všech podstatných bodech. Důsledkem bylo také vytvoření tzv. „protismetanovského“ tábora, který preferoval způsob „dělání opery“, který se měl zakládat na požadavcích operních pěvců. Tito Smetanovi odpůrci prosazovali názor, že pro český repertoár i pro českou (případně „slovanskou“) národní tvorbu je optimální typ belcantové opery s jednoduchou strukturou uzavřených čísel a s doprovodnou funkcí orchestru. To znamená, že důraz byl kladen na bohatou zpěvnost pramenící z „ducha národního“, na národní ráz námětů a na scénickou „živost“ divadelní scény. Smetanovi vyčítali, že v *Daliborovi* přebírá řadu postupů z operní reformy Richarda Wagnera (1813–1883), kterého odmítali jednak z estetických důvodů pro údajné přepínání všech prostředků a přílišné rozumářství, jednak z důvodů kulturněpolitických.²⁰

Zajímavá situace se po premiéře opery *Dalibor* projevila v periodikách, které byly oblíbené ve staročeských kruzích, pro něž měly velkou váhu kritické příspěvky Františka Pivody (1824–1898), který byl přispěvatelem zejména v deníku *Pokrok*. Pivoda byl jednoznačným přívržencem názoru, že česká národní hudba má být vytvořena na základě české lidové písně. Z tohoto důvodu ještě nadšeně přijal Smetanovu *Prodanou nevěstu*, jelikož se domníval, že v tomto díle lze nalézt částečnou realizaci jeho názoru a doufal, že Smetana bude v tomto duchu pokračovat i při komponování dalších svých operních děl. Operou *Dalibor* byl ovšem naprosto konsternován.²¹ Nicméně jako kritik na tuto operu dlouho v tisku nereagoval, pouze svoje odmítavé stanovisko na toto dílo sděloval v soukromých rozhovorech. Otakar Hostinský (1847–1910) se domnívá, že příčiny Pivodovy umlčovací taktiky nemusely být pouze v šetrnosti k Smetanovi, ale motivem byl spíše přirozený ostych „přejít tak náhle z tábora nadšených ctitelů Smetanových do řad jeho rozhodných odpůrců.“²² Opožděné Pivodovo publikované kritické stanovisko k opeře *Dalibor* z února 1870 vyvolalo reakci Hostinského, již lze pokládat za začátek formulování nové koncepce české národní hudby, která je založena na správné české hudební deklamaci. Tímto konstatováním se dostáváme k další kapitole, která již bude pojednávat o hlavním předmětu naší práce.

²⁰ ČERNÝ, Jaromír a kol. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Editio Supraphon, 1989, s. 401.

²¹ JÚZL, Miloš. *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 41–42.

²² HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 193.

2. BOJ O SMETANU A ČESKOU OPERU

Boj o Smetanu a českou operu probíhal nejvíce v 70. letech 19. století: „Sedmdesátá léta v hudbě jsou především a zásadně léty boje o uznání Smetanova génia, nejdříve doma a pak i ve světě. Byl to boj urputný a nekompromisní. Záležela na něm v podstatě orientace celé české kultury právě proto, že hudba prostřednictvím Smetany signalizovala reálnou možnost uznání českého umění ve světě. Jeho uměleckou koncepci však bylo nutné probjovat i teoreticky.“²³

2.1 PIVODA VERSUS SMETANA

František Pivoda, který se k opeře *Dalibor* po jejím uvedení nijak nevyjadřoval, se nakonec projevil prostřednictvím deníku *Pokrok* 22. února 1870 přímým útokem na samotného Smetanu. Tímto textem byla zahájena velmi intenzivní výměna názorů mezi Smetanou a Pivodou, která probíhala mezi 26. únorem až 10. březnem 1870 v denících *Pokrok* a *Národní listy*. Tuto polemiku lze pokládat za samotné počátky boje o uznání Smetanova zásadního přínosu při realizaci ideje české národní hudby. Miloš Jůzl²⁴ se domnívá, že rozpor mezi Smetanou a Pivodou nebyl pouhou osobní rozepří, ale že celkovým podnětem k tomuto sporu byla především otázka umělecká, jejíž podstata spočívala v rozdílných názorech na to, jak má být vytvořena česká národní hudba.²⁵

Pivoda byl uznávaným pěveckým pedagogem, jehož metoda výuky spočívala v repertoáru italské opery. Z tohoto důvodu nepřijal Wagnerův deklamatorní zpěv, protože podle jeho názoru byl v rozporu s českou operní školou, která své studenty vychovávala na italském bel cantu. Na tomto základě je založen také útok na Smetanu z 22. února 1870, na kterém je zajímavé, že se přímo netýká opery *Dalibor* ani „wagnerianismu“ jako takového. Pivoda se soustřeďuje na kritiku dosavadního neuspokojivého stavu české hudby a Smetanu z této neblahé situace obviňuje nejenom jako skladatele, ale také jako kapelníka Prozatímního divadla, který si v této funkci vytvořil „umělecký monopol“ využívající pouze na provozování vlastních a cizích děl a nedávající prostor nejčelnějším domácím skladatelům. Podle Pivody české umění neproniká do světa, protože si dosud nevypěstovalo tvar české povahy, přestože česká národnost má pro hudební umění úrodnější půdu než kterákoliv jiná národnost.

²³ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 39.

²⁴ Miloš Jůzl (1928–1996), muzikolog, estetik a pedagog.

²⁵ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 41.

Kritizuje, že dosud nebyly učiněny žádné kroky, které by domácí hudební umění pozvedlo výš než k nějakým pokusným začátkům. Doporučuje, aby se úsilí v tomto směru soustředilo na mravní podporu příčinlivých talentů, ale hned podotýká, že to s touto podporou vyhlíží velmi bledě a za hlavního viníka označuje samotného Smetanu, který v Prozatímním divadle nedává talentům prostor. Pivoda v článku „jakoby“ nehovoří pouze za sebe, ale jménem celé veřejnosti. Pro představu jasného nepřátelství, které je v článku patrné, uvádíme citaci celého článku:

„Opera. Není bludnějšího mínění nad ono, které upírá umění národnost. Kdo ponejprv vyřknul, že ‚umění nezná žádné národnosti‘, sotva si asi pomyslí, jak lichý, ba hloupý výklad jeho slovům bude podkládati. My jsme se teď toho již dočkali, že v tupém papouškování hesla: ‚umění nezná vlasti a národnosti‘, octli jsme se v politování hodném postavení, že naše národnost a naše vlast skutečně nemají umění, leč kterého se jim dostane od jiných národností a z jiných vlastí, kde jest právě domovem, jejž zdobí a národ hrdým vědomím naplňuje. Toto umění, jak se vyvinulo v cizích vlastech, vypěstováno cizími národy, dochází k nám. My proti tomu nejsme. I my uznáváme výrok: ‚umění nezná žádné národnosti‘, avšak jen v tom smyslu, že vyvinutému umění jest a má býti otevřen celý svět a přístupna každá národnost, nikoliv ale v tom jiném, že vlastní národnost naše, nasycena uměním cizím, nepotřebuje přihlížeti k tomu, aby samostatným pěstováním, t. j. vlastní tvůrčí svou činností krásnému umění vtiskla známky své povahy, povahy své vlasti v nejrozsáhlejším slova smyslu. Tak jak my přijímáme ochotně umění, ať se nám již objevuje ve tvarech povahy francouzské, vlašské nebo německé, tak by se mu bezpochyby podobně otevřel celý svět a stala přístupnou každá národnost, když by se jim ve tvaru povahy české objevilo co možná nejvýš vypěstované. Majíce půdu pro hudební umění úrodnější nežli kterákoliv jiná národnost, stojíme s ním tam, kde Turci stojí s průmyslem. Jako oni necítí potřebu vyráběti sami, čeho se jim dostane za peníze z Anglie neb od jinud, třeba měli k nespočtení schopných k dílu sil, tak my v umění. Dosud neučinili jsme ničeho, což by vedlo ku šťastnému u nás zdomácnění umění. Od pravěkých časů vlídní hostitelé přijímáme a častujeme i v umění povahy cizí, a jsme jich návštěvami tak oblaženi, že ani nevidíme, jak neprominutelně těžce hřešíme, zameškávající pořád ještě vzdělání pole vlastního, na němž, vyjma hojnost nejrozmanitějších planě rostlých kvítek polních, svědčících právě o kyprosti a dobrotě půdy, nevidíme stopy, která by nasvědčovala, že ‚umělé zahradnictví‘ o krok postoupilo výše nežli k nějakým pokusným začátkům. Máme-li se dostatí dále, jest na nejvýš zapotřebí, aby tyto pokusné začátky překonány

byvše pracemi pokročilejšími, ustoupily pak v zapomenutí; to však nemůže v našich poměrech jinou jíti cestou, nežli mravní podporou příčinlivých talentů, kteří zase se své strany nesmějí neviděti slabosti a nedostatky vlastního díla a musejí je chtít korigovati, zvláště když na ně bývají upozorněni. Nuž s tou mravní podporou našich talentů vyhlíží to velmi bledě. Vyjma pana Smetanu, který si v cestě nestojí, předváděje co první kapelník zpěvohry mimo svou ‚Prodanou nevěstu‘, nejlepší to pokus jeho, za časté také své ‚Branibory v Čechách‘, odstrčení jsou nejčelnější komponisté domácí tak, že by se skorem o nich již ani nevědělo, kdyby se mnohostranným dotazům, co se s nimi a jejich skladbami vlastně děje, nebylo veřejného dalo výrazu. Co se týče bystrozrakosti starších i mladších operistických komponistů našich, ta se nedá upírati, pokud se jedná o zpozorování vad a nedostatků cizích. Mají-li však i pro své vlastní slabosti jakého poznání, schází jim zajisté dobrá vůle, aby je vylepšili. Tomu dalo by se však snadno odpomoci; všeobecné zdání najde vždycky výrazu, a tak spozdílym nebude i ten nejzarytější sebemilovník, aby tomu na dlouho odporoval. Jinak mají se věci s monopolem uměleckým; proti tomu musí se všeobecné mínění již rázněji vysloviti, jinak se nedopěstujeme dlouho vlastních tvarů, a naše opera nevykročí ze stadia pohostitelky cizoty, která pojednou převezme i zde úlohu domácího pána, jestli se tak již nestalo. – Tak a podobně rozjímá se v obecnstvu o stavu naší opery, a my považujeme za svou povinnost, sloužiti co tlumočí všem úvahám, jichžto povšimnutí na patřičném místě rozhodně k lepšímu vésti musí. Jak se v kompetentních kruzích o tom soudí, co vlastně v první řadě jest úlohou našeho divadla vůbec a opery zvlášť, vyslovíme snad někdy jindy, jestli do té doby na patřičném místě neobjeví se té věci jasné poznání samo od sebe.“²⁶

Hostinský se po třiceti letech vrací ke sporu mezi Pivodou a Smetanou v kapitole ‚Pivoda contra Smetana‘ ve své knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*.²⁷ Pivodův úvodní text komentuje v tom smyslu, že v podstatě obsahuje všechny výtky, které byly později Smetanovými odpůrci šíře rozváděny a dále jimi útočili na jeho osobu kapelníka i skladatele. Upozorňuje také na zvláštní shodu náhod: ve stejném čísle *Pokroku*²⁸ se objevila i zpráva o novém odborném časopise *Hudební listy*, jehož první číslo vyšlo až po týdnu.

²⁶ PIVODA, František: *Opera*. Pokrok 2 (1870), č. 52, s. 2.

²⁷ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 179–197.

²⁸ Sám Otakar Hostinský v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* píše o svých stycích v letech 1870 až 1871 s ostatními členy redakce časopisu *Pokrok*, a připisuje, jak mnohým členům

Smetana s odpovědí na tento článek dlouho neotálel, a jelikož *Hudební listy* ještě čekaly s vydáním prvního čísla, odpověděl na Pivodův útok ve „Veřejné hovorně“ *Národních listů* dne 26. února 1870.²⁹ Odpověď rozdělil na dvě části. V první části reaguje na Pivodovo obvinění, že brání rozvoji domácích talentů tím, že v Prozatímním divadle vytvořil „monopol“, který mu slouží pro prosazování vlastních děl. Smetana věcně argumentuje, že z jeho tří oper byla v posledních měsících uváděna pouze *Prodaná nevěsta*, jinak se dávali výhradně skladby jiných domácích skladatelů. A přímo Pivodu vyzývá: „Kdybyste na chvilku nahlédl na př. do almanachu divadelního, seznal byste brzo, jak ten *monopol* vypadá, který provádím.“³⁰

Jelikož bylo obecně známo, že v Pivodově pěvecké škole k charakteristickému zpěvu nebyli žáci vůbec vedeni, a i proto Pivoda proti Smetanovi urputně bojuje, Smetana se v druhé části své odpovědi vyjadřuje právě tímto směrem. Obviňuje Pivodu, že i přes jeho slova potřeby výhradně českého repertoáru vyučuje studenty operní školy zpěvohry z cizích děl. Poznává, že „dokud operní škola česká v Praze jediný základ buduje toliko na ‚Troubadouru‘, ‚Rigolettu‘ a podobných, nemá mnoha práva, aby tak horlila proti zanedbávání národního umění na operním ústavu našem, zvláště když to není pravda.“³¹

Pivoda odpověděl na tuto Smetanovu reakci hned druhého dne, tedy 2. března 1870, kdy v „Hovorně“ deníku *Pokrok* uveřejnil poměrně obsáhlou repliku. V úvodu byl Smetana označen jako „enthusiasta pro nejkrajnější konsekvence wagnerismu“, proti němuž byli naopak vyzdviženi upřímní národovci, „kteří cítí lépe a živěji s celým národem svým.“³² Tím ovšem Pivodův útok nekončil: „snaha; operní umění vypěstovati ve tvarech povahy české jest beznadějnou. [...] My teď alespoň víme, co v tomto směru dá se od Vás očekávati. Jedni Vás znají ‚blíže‘ z Vašich *slov*, druzí zase ze *skutkův* Vašich; tu si však musím vyprositi, abych se směl na Vás koukati brejlemi, kterými *nejlépe* vidím, a to jsou skutky, zřídka slova. [...] Biju se v prsa a volám: mea culpa; důkaz toho Vaše opera ‚Dalibor‘, o níž jsem raději nepsal, než abych byl rozkládal, co by Vám bylo muselo býti na újmu, aniž bych při Vaši až na dogma vyvinuté víře, že jste

časopisu byly Pivodovy útoky proti jejich přesvědčení. Avšak nebylo možné Pivodu z recenzentského křesla sesadit. Povedlo se to až roku 1871, kdy jej sám opustil. Způsob, jak k tomu došlo, Hostinský neuvádí, jelikož jej nezná. In: HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 269.

²⁹ SMETANA, Bedřich: *Panu hudebnímu referentu v Pokroku*. *Národní listy* 10 (1870), č. 56, s. 2.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² PIVODA, František: *Hovorna*. *Pokrok* 2 (1870), č. 60, s. 2.

neomylný, byl něco prospěl.“³³ Pivoda se dále v referátu obrací k minulosti a k Smetanovým dřívějším operám. Poprvé používá pro operu *Dalibor* výraz „Dalibor Wagner“, čímž odsuzuje slabý výsledek této opery, která se již i se svojí cizotou podle něj odebrala na věčnost.

Zarážející na Pivodově odpovědi je jeho přechod do značně nepřátelské charakteristiky Smetanovy osobnosti, kdy opakovaně uvádí, že od prvního setkání v něm poznal svého nepřítele, který na něho zapůsobil odporným dojmem. Nicméně že i přesto v něm vedle člověka nepřestal vidět umělce, o němž byl přesvědčen, že by operu mohl pozvednout do českého národního rázu, ale *Dalibor* způsobil, že toto jeho přesvědčení zmizelo a stal se příčinou jeho rozhorlení. V závěru odpovědi Pivoda Smetanu ujišťuje, že pokud by mu svou tvorbou zadal vážnou příčinu, opět by jako v minulosti potlačil svůj osobní odpor k němu a vychválil by ho, jak „nám všem předpisuje svatost společenského cíle národního!“³⁴

Smetana na nic nečekal a hned 3. března vyšla v *Národních listech* jeho odpověď s titulkem *Na rozloučenou*. V ní odsoudil Pivodovy útoky slovy: „Dočetli jsme se tedy příčiny, proč, věhlasný pane, proti mně tak vztekle zuříte. Je to *osobní zášť*. A tudíž tolik zlomyslnosti, tolik sprostoty a lži!“³⁵

Dále v odpovědi obhajoval svoji operu *Dalibor*, ke které se vyjádřil jako k opeře, která má víc národního rázu, než všechny české operní skladby dohromady. Nařkl také Pivodu ze změny názoru na jeho operu *Braniboři v Čechách*: „Co jste o výsledku mých oper napsal jest *sprostá lež*. Sám dobře víte, jakého ‚Braniboři‘ výsledku měli; vychvaloval jste je tenkrát až do nebe a teď je kamenujete.“³⁶

Pivoda se poté ozval opět v „Hovorně“ *Pokroku* 10. března 1870.³⁷ Byl přesvědčen, že nic z jeho tvrzení nebylo vyvráceno, a Smetana touto celkovou výměnou názorů nic nedokázal. Tím Pivoda naprosto vyhrotil svůj vztah se Smetanou a započal i osobní nepřátelství. Na tuto odpověď již Smetana nezareagoval.³⁸

Tento vyhrocený názorový střet měl nakonec pozitivní výsledek v tom, že na něj zareagoval Otakar Hostinský článkem „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*, ve kterém zformuloval nové základní zásady pro vytvoření české národní hudby. Tento

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ SMETANA, Bedřich: *Na rozloučenou*. Národní listy 10 (1870), č. 61, s. 2.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ PIVODA, František: *Hovorna*. Pokrok 2 (1870), č. 68, s. 3.

³⁸ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 43.

jeho nový návrh se stal základem nového estetického sporu, který ovšem již neprobíhal na stránkách denního tisku, ale prostřednictvím nově založených hudebních časopisů. Než se posuneme ke kapitole, která se bude zabývat vstupem Hostinského do předmětu naší práce, bude prospěšné, abychom nejprve představili ideové zázemí nových hudebních časopisů.

2.2 ZROD HUDEBNÍCH PERIODIK

V 70. letech došlo k naprostému rozdělení tzv. mladočeské strany, označované jako svobodomyšlné, a strany staročeské, známé jako strana národní. Zástupci strany mladočechů mohli uplatňovat své názory v časopise *Národní listy*, zatímco zástupci strany staročechů pro zveřejňování svých názorů využívali deníky *Politik* a *Pokrok*. Avšak naprosto výhradně hudebními časopisy, do kterých se v sedmdesátých letech přispívalo, byly *Hudební listy* (1870–1875) a obnovený *Dalibor* (1873–1875). V těchto časopisech se odehrávaly nejzásadnější polemiky, které skončily až zaniknutím obou periodik.³⁹ Kvůli lepšímu osvětlení situace považujeme za nutné tato dvě hudební periodika blíže představit.

2.2.1 HUDEBNÍ LISTY

Časopis *Hudební listy*, pro něhož byl původně navržen název *Hlahol*,⁴⁰ začal vycházet jako týdeník 2. března 1870 v Praze a byl vydáván Ústřední jednotou zpěvákých spolků českoslovanských. Do jeho čela byl postaven Ludevít Procházka, který byl jedním z předních Smetanových obhájců a ctitelů. List pokračoval v tradici zastaveného časopisu *Dalibor* (1858–1864), jehož redaktorem byl Emanuel Antonín Meliš.⁴¹ Pokusil se ho ještě v roce 1869 obnovit, avšak původní *Dalibor* vznikl za zcela jiné situace a na dění, které nastalo, nebyl koncepčně připraven. Ústřední jednota nově vzniklých zpěvákých spolků dojednala s Melišem zastavení jeho *Dalibora* a založila zcela nový časopis s vhodným programem pro danou situaci s názvem *Hudební listy*.⁴²

³⁹ HONS, Miloš: *Boj o českou moderní hudbu (1860 – 1900)*. Praha: TOGGA, 2012, s. 34.

⁴⁰ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 143.

⁴¹ Emanuel Antonín Meliš (1831–1916), autor textů o hudbě a publicista.

⁴² JÚZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 36.

Hudební listy pod vedením Procházky byly právem považovány za „první moderně orientovaný hudební časopis v Čechách.“⁴³ V periodiku byly otiskovány články, které zásadně ovlivňovaly hudební veřejnost i samotné umělce.

S redakční činností z počátku Procházkovi pomáhali Bohdan Jedlička⁴⁴ a Otakar Hostinský. Jedlička se spolupráce po krátkém čase nakonec vzdal, naopak Hostinský spolupracoval s listem po celou dobu Procházka vedení. Od druhého ročníku se nakladatelem listů stal Emanuel Jan Kittl.⁴⁵ Od února 1871 začal tisknout *Hudební listy* Jan Stanislav Skrejšovský⁴⁶ – list stále vlastnil Emanuel Kittl. Třetí ročník vycházel za společné redakce Ludevíta Procházky a Josefa Richarda Rozkošného,⁴⁷ avšak ve skutečnosti *Hudební listy* vedl až do listopadu 1872 pouze Procházka.

V prosinci roku 1872 došlo v *Hudebních listech* ke změně ve vedení. 5. 12. 1872 v čísle 49 chybí uvedení redaktora i nakladatele, vysvětlení přichází až 19. 12. v čísle 51. V úvodním textu (*Slovo k našemu velectěnému čtenářstvu*) je uveden nový majitel časopisu Skrejšovský, který jako příslušník „staročechů“ odebírá redaktorství Ludevítu Procházkovi z důvodu neslučujících se názorů na směr, kterým se časopis má udávat.

Od roku 1873 vycházely *Hudební listy* jako „Orgán světské i chrámové hudby, jakož i zájmů pěveckých jednot českoslovanských“. Novým redaktorem se stal Josef Richard Rozkošný, za ním se ovšem kryl František Pivoda, pravý „vládce“ *Hudebních listů*.⁴⁸ Po vzrůstajícím „protismetanovském“ zaměření týdeníku „pod taktovkou“ Pivody se Rozkošný na konci roku 1873 svého postu redaktora vzdal. Všeobecně oblíbený skladatel byl počítán ke Smetanovým přívržencům. Rok redigování *Hudebních listů* ovšem jeho pověsti neuškodil, neboť „nikdo nevěřil, že by si Rozkošný byl vzal práci opravdu někdy do redakce vkročit.“⁴⁹ *Hudební listy* zanikly 52. číslem v roce 1875. V roce 1889 došlo pod Pivodovou redakcí k jejich krátkému obnovení, které

⁴³ VOJTĚŠKOVÁ, Jana (ed.): *Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860–1888*. Praha: KLP et. Národní muzeum v Praze, 2013, s. ix.

⁴⁴ Bohdan Jedlička (1838–1923), filolog, hudební historik.

⁴⁵ Emanuel Jan Kittl (1844–1911), nakladatel a mecenáš umění. Otec světově proslulé sopranistky Emy Destinové.

⁴⁶ Jan Stanislav Skrejšovský (1831–1883), český novinář a politik, člen staročeské strany. 14. září 1862 založil německy psaný deník *Politik*.

⁴⁷ Josef Richard Rozkošný (1833–1913), český klavírista a hudební skladatel.

⁴⁸ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 280.

⁴⁹ DOLANSKÝ, Ladislav: *Hudební paměti*. 2. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949, s. 86–87.

skončilo 36. číslem 1890. Časopis byl vydáván pod orgánem „Prvního spolku skutečných i oprávněných učitelů a učitelek umění hudebního v Praze a okolí“.⁵⁰

Tyto redakční změny ovlivnily rozdílnost obsahu, který časopis naplňoval. Za Procházka vedení *Hudební listy* reprezentovaly moderní směr české národní hudby a zcela obhajovaly tvorbu Bedřicha Smetany. Naopak za Pivodova vedení se od této orientace na Smetanu časopis odklonil a začal ostře kritizovat jakoukoli náklonnost k Berliozovi, Lisztovi a Wagnerovi. Proto tři ročníky časopisu v rozmezí let 1873 až 1875 převážně ve svých článcích hledají argumentačně pevný opoziční směr. Po roce 1872, kdy časopis *Hudební listy* ovládl František Pivoda, nastala nutnost začít vydávat časopis nový. Tímto časopisem se stal časopis *Dalibor*.

2.2.2 DALIBOR

Název *Dalibor* byl smetanovými stoupenci zvolen podle nejkritizovanější Smetanovy opery, aby byl naprosto zřejmý směr, kterým se bude časopis ubírat. Příhodně navazoval na již zmíněný časopis *Dalibor – časopis pro hudbu, divadlo a umění vůbec* (1858–1864) Emanuela Antonína Meliše.

Nový *Dalibor – časopis věnovaný zájmům světské i církevní hudby a zpěváckých spolků československých, zároveň pak orgán Matice hudební* vycházel v letech 1873–1875 a publikovali v něm stoupenci tvorby Bedřicha Smetany, kteří jednoznačně polemizovali s autory publikujícími v *Hudebních listech*. První dva ročníky *Dalibora* vedl Ludevít Procházka,⁵¹ třetího ročníku se v roce 1875 ujal Václav Juda Novotný.⁵² S časopisem opět znovu spolupracoval Otakar Hostinský, který také do časopisu hojně přispíval, mimo jiné např. rozborem Smetanova *Dalibora*.

Hostinský v kapitole „Z hudebního bojiště let sedmdesátých“ knihy *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* uvádí, že hlavním cílem *Dalibora* bylo vyvrátit polemiky, které začali, pod vedením Pivody, být uveřejňovány v *Hudebních listech*. Hned na začátku čtvrtého ročníku *Hudebních listů* byl uveřejněn článek: *Kde jsme? Kam chceme se dostat?* V něm byla vyjádřena obava z ochromení české hudby

⁵⁰ KOPECKÝ, Jiří: Předmluva: *Hudební listy 1870–1875*. In: SPÁČILOVÁ, Jana (ed.): Répertoire International de la Presse Musicale. *Hudební listy 1870–1875*. Baltimore, Maryland: RIPM, 2016, s. 19.

⁵¹ I přes odchod z Prahy roku 1879, kdy Procházka následoval svoji ženu do Hamburku, kvůli jejich působení v operním souboru městského divadla, nepřestal Smetanova díla prosazovat. Díky tomu došlo např. v Hamburku roku 1881 k uvedení Smetanovy opery *Dvě vdovy*.

⁵² Václav Juda Novotný (1849–1922), český hudební spisovatel a skladatel.

z důvodu Smetanovu stylu, protože se značně přibližuje Wagnerovu stylu. Hostinský na tento text odpověděl v *Daliboru* svým článkem: *Kde jsme? Kam nechceme se dostat?*⁵³

Zášť *Hudebních listů* k časopisu *Dalibor* došla dokonce až do takového stádia, kdy příspěvatel a český houslista Vojtěch Hřímálý⁵⁴ označil Procházku, Hostinského a další Smetanovi přívržence za skupinu „několika fanatiků soustředěných kolem jedné osobnosti“. V roce 1875 Zdeněk Fibich⁵⁵ v *Daliboru* označil Karla Knittla,⁵⁶ vyučujícího na Pivodově ústavu „za neschopného skladatele, který sice haní Wagnerovu hudbu, avšak zároveň si musí ve vlastním díle vypomáhat.“⁵⁷ Pivoda poté v rozsáhlé reakci na tento výrok ve 24. čísle *Hudebních listů* označil časopis *Dalibor* za „skladiště lží“ a „rejdiště osobních zájmů“.⁵⁸

Tato rivalita mezi periodiky trvala až do jejich zániku v roce 1875. *Dalibor* vycházel jako český hudební časopis ještě v letech 1879–1913 a poté v letech 1919–1927, kdy definitivně zaniknul.

2.3 OTAKAR HOSTINSKÝ A JEHO POJETÍ NÁRODNÍ HUDBY

S článkem „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera* vstupuje Hostinský do vyhrocené situace osobního nepřátelství, která nastala mezi Smetanou a Pivodou po uvedení jejich příspěvků v denním tisku. Hostinský ovšem v textu poukazuje na hlubší problematiku tohoto sporu, který není pouze na rovině osobní, ale jeho kořeny spočívají v „pojetí národnosti hudby a smyslu umění vůbec“.⁵⁹ Článek byl vydaný v *Hudebních listech* a byl rozdělen do čtyř částí. První část Hostinského článku vyšla 30. 3. 1870 v pátém čísle,⁶⁰ těsně po posledním vydání Pivodova článku v *Pokroku*.⁶¹

⁵³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 283.

⁵⁴ Vojtěch Hřímálý (1842–1908), český houslista, skladatel a dirigent.

⁵⁵ Zdeněk Fibich (1850–1900), český hudební skladatel.

⁵⁶ Karel Knittl (1853–1907), český hudební skladatel, pedagog a dirigent.

⁵⁷ FIBICH, Zdeněk: *Akademie mladých hudebníků*. *Dalibor* 3 (1875), č. 23, s. 183–186.

⁵⁸ PIVODA, František: *Dalibor*. *Hudební listy* 5 (1875), č. 24, s. 98.

⁵⁹ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 43.

⁶⁰ Článek je rozdělen do čtyř částí, avšak druhá část byla rozdělena do dvou čísel. Všechny čtyři části Hostinského článku vyšly v prvním ročníku *Hudebních listů* následovně: první část: 30. 3. 1870, č. 5, s. 34–36; druhé pokračování: 13. 4. 1870, č. 7, s. 51–53; dokončení druhého pokračování: 20. 4. 1870, č. 8, s. 60–62; třetí pokračování: 11. 5. 1870, č. 11, s. 83–85; čtvrtá část, dokončení: 19. 5. 1870, č. 12, s. 89–91. Článek s dodatkem je také součástí Hostinského knihy: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 146–178.

⁶¹ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 190.

Smetana byl od uvedení opery *Dalibor* označován za „wagneriána“. Hostinský proto v úvodu článku považoval za nutné nejprve objasnit smysl Wagnerovy operní reformy. Obecný názor na Wagnera z hlediska české kritiky shrnuje v následujících větách: „Zvláštní jakási antipathie proti *Richardu Wagnerovi* a jeho směru zakořenila se v českém obecnstvu bohužel již tak hluboko, že – denní zkušenost nás o tom poučuje – obyčejně úplně postačuje, vytknouti tomu neb onomu skladateli, té neb oné skladbě jednoduše ‚*Wagnerianismus*,‘ mají-li se v očích nemalé části našeho obecnstva snížiti, nebo snad docela i nemožnými učiniti [...]“⁶² Protože obecnstvo, podle Hostinského, není seznámeno s Wagnerovými teoriemi a nemůže si tak na ně vytvořit vlastní úsudek, nelze ho obviňovat z této nevraživosti proti „wagnerianismu“, ani Wagnerovi samotnému. Naopak apeluje na hudební kritiky, aby nepracovali s pojmem „wagnerianismus“ zcela libovolně, ale zajímali se o hloubku celkového problému. Proto považuje za nutné nejprve širší veřejnosti objasnit Wagnerovy estetické zásady jeho pojetí hudebního dramatu. Jelikož Wagner ve svých statích věnuje největší pozornost vztahu jednotlivých složek hudebního dramatu, zejména hudbě a básnictví,⁶³ Hostinský pro objasnění tohoto pojetí předkládá Wagnerovu definici toho, čeho chce ve svých dílech dosáhnout: „úplně a důsledně provedené podřízení všech v něm organicky spojených umění v jedné, celek oživující myšlence, t. j. v dramatické intenci básníkův.“⁶⁴ Podle Hostinského totiž přesně v této tezi můžeme vidět pravý „wagnerianismus“.

Za mnohem důležitější ovšem Hostinský považuje to, že spor o „wagnerianismus“ v sobě zahrnuje mnohem důležitější téma, které prezentuje slovy: „Otázka a spor o ‚Wagnerianismus‘ má však u nás ještě jinou stránku, hlubokého významu a nemalé důležitosti pro naše umění národní; [...] též pěstování *theorie národní hudby české a vůbec slovanské*, tudíž především i *české národní opery*.“⁶⁵ Hostinský považuje Wagnerovy opery za naprosto ryze německé, avšak právě proto se prohlašuje za rozhodného „wagneriána“, a to i kvůli české opeře, ač to může na první pohled vypadat paradoxně. Samo sebou se rozumí, že každá národní opera má jiné specifické východisko, k němuž nás Wagner odkazuje – „naše národní řeč“.⁶⁶ Hostinský

⁶² HOSTINSKÝ, Otakar: „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera. Hudební listy 1 (1870), č. 5, s. 34.

⁶³ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 44.

⁶⁴ HOSTINSKÝ, Otakar: „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera. Hudební listy 1 (1870), č. 5, s. 35.

⁶⁵ Tamtéž, s. 36.

⁶⁶ Tamtéž.

zdůrazňuje, že Wagnerova hudební reforma dopomohla dopracovat ideu ryze české opery.

Hostinský si pokládá otázku, zda je nutné vycházet právě z Wagnerových oper, zdali není jiná možnost, kde by bylo možné nalézt podněty pro ryze národní a současně i moderní českou operu. Kromě Wagnera se ovšem nabízí jen Gluck a Mozart. Podle Hostinského ovšem již v mozartovském duchu psát nelze. A Gluck se ve své operní reformně vrátil až k helénské tragédii a jeho směřování tedy vede přímo k Wagnerovu hudebnímu dramatu. Podle Hostinského jsou sice Gluckovy recitativy nepřekonatelné, avšak pro moderní hudební drama je potřeba překonat dualismus recitativů a árií: „*Důležitý tento odvážný krok ku starším vzorům hudebního dramatu jest šťastně vykonán – Richardem Wagnerem; [...]*“⁶⁷ Ve své tvorbě se sice Wagner vrátil ke snahám Glucka a helénské opery, ale pouze proto, aby mohl vytvořit svůj ideál moderního hudebního dramatu.

Wagner podle Hostinského převzal od Glucka jeho největší operní reformu, kterou ve svých operách provedl – odstranil koncertujícího zpěváka a nahradil ho dramatickou postavou. Wagner se však posunul ještě dále, když překonal onen dualismus árií a recitativů, které v Gluckových operách zůstaly. Úplné splynutí dramatické scény bylo ještě pro Glucka nemožné, jeho obecnstvo by tento krok nepochopilo. I přesto se Gluck snažil své árie zjednodušit a recitativy po hudební stránce oživit. V áriích je totiž příliš mnoho hudby a v recitativech naopak příliš málo. Hudba každého jednání by měla tvořit „alespoň tak jednotný, zaokrouhlený celek, jako každá jednotlivá věta kterékoliv symfonie.“⁶⁸ Melodie nepřísluší jen lidským hlasům. Na straně druhé nemůžeme lidské řeči vnucovat instrumentální absolutní melodii, proto bylo potřeba vytvořit nový deklamatorní styl. Miloš Jůzl tento požadavek shrnuje do výstižné formulace: „Hudební deklamatorní sloh vyžaduje odstranit dualismus recitativů a árií, rozvinout prostředky moderní orchestrální hudby, polyfonii a barvitost orchestru, mimickou činnost představujícího umělce. Hudba je prostředkem, drama účelem.“⁶⁹ Od Glucka tedy vede přímá cesta k Wagnerovi.

Hostinský považuje Wagnerův směr za ryze moderní, míní, že i kdyby nebylo Wagnera, moderní opera by se musela dříve či později ubírat touto cestou. Z toho mu

⁶⁷ HOSTINSKÝ, Otakar: „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera. Hudební listy 1 (1870), č. 7, s. 52.

⁶⁸ HOSTINSKÝ, Otakar: „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera. Hudební listy 1 (1870), č. 8, s. 60.

⁶⁹ JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 45.

vyplývá, že pokud chceme, aby i naše národní opera byla operou moderní, nezbyvá nám nic jiného, nežli „wagnerianismus“.

Hostinský se ptá: „Vyhovuje wagnerianismus též požadavkům, které činíme vzhledem k národnosti?“ A pokračuje otázkou, zda také národní písně mohou skutečně sloužit za vzory uměleckého dramatického zpěvu. „Ti, kdo říkají ‚ano‘, zapomínají, že jsou to zpěvy prostonárodní, plody naivního, bezprostředního, všeho uměleckého sebevědomí prostého tvoření básnivě a zpěvně myslí našeho lidu, že tudíž nemohou býti dostatečnými vzory, jakých potřebujeme pro moderní drama hudební, i když má býti ryze národním.“⁷⁰

Hostinský podotýká, že je třeba nejprve důsledně rozlišit umění národní a umění prostonárodní, protože pojem národního umění nelze zaměňovat s uměním prostonárodním. „Pojem *národního* umění jest tudíž mnohem rozsáhlejšího objemu, než pojem umění *prostonárodního*, zahrnuje v sobě též mnoho plodů uměleckých, jichž ráz nikterak nemůžeme nazvati prostonárodním.“⁷¹ Argumentuje také tím, že národní písně můžeme označit za lyrické, a proto je nemůžeme použít jako základ dramatického dialogu. Národní písně mají prostonárodní ráz, který vychází z naší mateřské řeči. Mateřskou řeč je nutné chápat jako výhradní majetek, který je vlastní pouze jistému národu. Z toho vyplývá, že v řeči můžeme nalézt vše, co potřebujeme pro dramatický zpěv – tóny, rozdílné výšky, délku, krátkost nebo přízvuk – tedy vše co se melodie a rytmu jednohlasé hudby týče, jelikož zpěv je vlastně stylizovaná řeč. K tomu je dle Hostinského třeba pracovat s idealizací, kvůli které získáme na pravdivosti, a tím lze dosáhnout rozhodného rázu hudby.

Pro lepší pochopení základních dobových hudebních problémů Jůzl vypisuje základní protiklady, které Hostinského článek obsahuje:⁷²

Konzervatismus	– pokrok;
Kosmopolitismus	– národnost;
Opera	– hudební drama;
Hledisko čistě hudební	– hledisko dramatické;
Uzavřená hudební čísla	– dramatický proud;
Virtuozita, formálnost	– obsahovost;

⁷⁰ HOSTINSKÝ, Otakar: „Wagnerianismus“ a česká národní opera. Hudební listy 1 (1870), č. 11, s. 83.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 46.

Formalismus	– realismus;
Eklekticismus	– styl;
Naturalismus	– stylizace;
Nepřirozenost	– přirozenost.

Podle Jůzla je naprosto zřejmé, „že Hostinský se jednoznačně staví na stranu druhého pólu uvedených protikladů.“⁷³ Z toho vyplývá, že virtuosita italského bel canta (tak jak je pěstuje Pivoda) je něčím nepřirozeným, formálním, nepravdivým a čistě hudebním. A právě proto Hostinský největší pozornost věnuje Wagnerově deklamaci. „Nechť se objeví sebe více sporných a třeba neústupně hájených náhledů, nechť se prozatím jakési usjednocení nedocílí – přece takovouto cestou se mínění v mnohém ohledu vzájemně poopraví a vytříbí, přeci – o tom jsem nezvratně přesvědčen – mnohé liché předsudky proti ‚wagnerianismu‘ před světlem objektivní kritiky se v niveč rozřinou, jako ranní mlhy mizející před paprsky slunečními.“⁷⁴

Protichůdné názory se i po tomto článku objevovaly velmi hojně a polemika okolo národní hudby se ještě více prohloubila. V následujícím roce navázala na tuto stať v *Hudebních listech* Eliška Krásnohorská (1847–1926), která byla přesvědčená, že je třeba problematiku národní hudební deklamace ještě více konkretizovat.

Hostinský se ovšem problematikou hudební deklamace zabýval ještě před uveřejněním článku „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*. V dubnu 1869 na toto téma pronesl přednášku v literárním odboru Umělecké besedy.⁷⁵ Podklady z této přednášky využil pro sepsání článku *Několik slov o české prosodii*, který vyšel ke konci roku 1870 v časopise *Květy*.⁷⁶

2.4 HOSTINSKÉHO PŘÍSPĚVEK K PROBLEMATICE ČESKÉ PROZÓDIE

Otakar Hostinský se vrací k tématu „wagnerianismu“ v české hudbě ve své syntetizující knize o Bedřichu Smetanovi v kapitole „Wagnerianismus“ a *česká národní opera*.⁷⁷

⁷³ Tamtéž, s. 47.

⁷⁴ HOSTINSKÝ, Otakar: „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*. *Hudební listy* 1 (1870), č. 12, s. 90.

⁷⁵ Informace o této přednášce Hostinský sděluje v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* (s. 178, pozn. 1). Přednáška se uskutečnila 17. 4. 1869 s názvem *O české prozodii*.

⁷⁶ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. *Květy* 5 (1870), č. 47–51. Tento článek byl publikován v moderním přepisu v 70. letech 20. století ve výboru Hostinského prací: HOSTINSKÝ, Otakar: *Studie a kritiky*. Lantová, Ludmila – Holub, Dalibor – Hrzalová, Hana (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 229–261.

⁷⁷ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901,

Upozorňuje na to, že Smetana měl při komponování prvních oper ztíženou situaci v tom, že „na prosodickém poli hudebním“⁷⁸ panovala naprostá anarchie. Nicméně uvádí, že „silný, zdravý umělecký instinkt Smetanův i v prvních třech operách jeho alespoň místy vedl k deklamaci správné a tudíž i velmi účinné.“⁷⁹ Hostinský se neopomene pochválit, že právě díky jeho názoru ve stati o „wagnerianismu“ „byl mistr získán pro přízvuk.“⁸⁰ Wagnerovo stanovisko viděl Hostinský jako nutnost, kterou je třeba uvést, jelikož považoval za důležité v našem jazykovém rozvoji zjednat plné právo českému přízvuku, a to nejenom v básnictví, ale i ve zpěvu, a že stanovisko, které v této věci zaujal, „bylo sice podmíněno především snahou Wagnerův směr deklamatorní uvést v souhlas s žádanou českostí naší hudby; ale věcně, t. j. pokud naprostého šetření přízvuku se týká, dospěl jsem k němu studii prosodickými, jichž výsledek musil se přece osvědčiti nejen při slově mluveném, ale i při zpívaném.“⁸¹ Ze zmiňovaných prosodických studií zásadní roli sehrál článek *Několik slov o české prosodii*⁸², který vycházel z konceptu jeho přednášky v Umělecké besedě, jak bylo uvedeno na konci předcházející kapitoly. Tento článek vyšel v časopise *Květy* v pěti pokračováních.⁸³

Hostinský se k přednášce v Umělecké besedě a k článku vrací v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Zejména upozorňuje na to, že zde poprvé požadoval, aby zpívané verše zohledňovaly nejenom přirozený přízvuk a důraz, ale také přihlížely k délce slabik: „Tam žádal jsem ovšem, aby verše zpívané nejen přirozeného přízvuku a důrazu šetřily, nýbrž do jisté míry i k délce slabik přihlížely.“⁸⁴ Také samotný článek začíná konstatováním, že v problematice české prozodie probíhaly nesmiřitelné spory: „Každý, kdo zná poněkud dějiny české literatury, ví o tuhých sporech a půtkách, mezi přívrženci *časomíry* a obhájci *přízvuku* na poli české prosodie svedených.“⁸⁵ Tuto polemiku považuje Hostinský za velmi důležitou jako svědectví o

s. 146–178.

⁷⁸ Tamtéž, s. 170.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž, s. 171–172.

⁸² HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. *Květy* 5 (1870), č. 47–51. Dále vyšla tato stat' v publikaci: HOSTINSKÝ, Otakar: *Studie a kritiky*. Lantová, Ludmila – Holub, Dalibor – Hrzalová, Hana (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 229–261. V edičních poznámkách na s. 533–534, editoři publikace uvádí míru zásahu přepisu, který je přepsán podle současných pravidel v době vydání.

⁸³ Všech pět částí Hostinského článku vyšlo v pátém ročníku časopisu *Květy* v následujících číslech: první část: 24. 11. 1870, č. 47, s. 371–374; druhé pokračování: 1. 12. 1870, č. 48, s. 379–380; třetí pokračování: 3. 7. 1870, č. 49, s. 387–390; čtvrté pokračování: 15. 12. 1870, č. 50, s. 395–398; pátá část, dokončení: 22. 12. 1870, č. 51, s. 403–406.

⁸⁴ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 172, pozn. 1.

⁸⁵ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. *Květy* (1870), č. 47, s. 371; HOSTINSKÝ,

nadšení pro pěstování moderního českého básnictví, přestože snahy prvních reformátorů byly značně nepůvodní a nesamostatné. Nicméně bylo velmi prospěšné, že tyto spory byly postaveny hned od počátku na zásadní otázce: „*jakou as prosodii máme základem položití svému veršování?*“⁸⁶

Podle Hostinského problém spočíval v tom, že starší české literární památky nemohly posloužit jako původní vzor, z něhož by mohla vycházet hledaná moderní česká prozódie. Právě z tohoto důvodu byla pozornost obrácena k „cizím“ vzorům. Domnívá se, že v tom spočívala příčina toho, že se při tomto hledání jedni stali přívrženci časomíry, zatímco druzí našli vzor v moderním německém pojetí, a tím se stali přívrženci přízvuku.

Poznamenává, že se na časomíru brzy zapomnělo a hlavním tématem se stal v básnictví přízvuk. Avšak hádky o německý přízvuk a antickou časomíru způsobily, že se zapomnělo také na samotnou českou prozódii, nicméně podle Hostinského by to ovšem mělo být naše hlavní téma, „*chceme-li míti prosodii češtině přiměřenou a přirozenou, musíme, aniž bychom se po cizích soustavách prosodických ohlíželi, jíti svou cestou, že musíme skoumati rhythmické zvláštnosti svého jazyka a z těch sobě utvořiti nějaký princip specificky českého způsobu veršování.*“⁸⁷

Estetickému soudu podle Hostinského nepodléhá pouze všechn umělecký materiál, ale také zvuková neboli fonetická stránka básnické mluvy. Z tohoto důvodu detailně rozebírá zvuky, z nichž se skládá lidská mluva. Jeho analýza této problematiky je následující:

- Jazyk se skládá z hlásek, které ve skupinách tvoří slabiky.
- Rozdíly mezi samohláskami lze nahlížet ze dvou hledisek:
 - První je hledisko *kvalitativní*, kdy ovládáme zvuk pomocí různých výšek tónů, z kterých tvoříme melodii řeči. Zde vstupuje do hry barvitost artikulovaných samohlásek a na ní se zakládají aliterace, rým, asonance a umělecká modifikace řeči.
 - Druhé hledisko je *kvantitativní* a lze ho rozdělit do dvou skupin:
 - *Extenzivní* – zaměřujeme se na dobu trvání projevu, tedy časového úseku.

Otakar: *Studie a kritiky*. Lantová, Ludmila – Holub, Dalibor – Hrzalová, Hana (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 229.

⁸⁶ Tamtéž; tamtéž.

⁸⁷ Tamtéž, s. 372; tamtéž, s. 230.

- *Intenzivní* – všímáme si síly hlasu, kterým zvuk pronášíme, tedy jeho přízvuku. Na přízvuku se zakládá rytmus řeči, a tím i veršování. Tento rytmus vychází ze zavedených zákonitostí, mezi které patří pravidelné střídání přízvučných a nepřízvučných slabik, včetně střídání slabik krátkých a dlouhých. Tyto slabiky jsou charakteristické tím, že nejsou jednotné pouze v rámci jednoho verše, ale napříč celou básní. Na tomto základě vzniká tzv. rytmus metrický.

Hostinský podotýká, že v oblasti obecné mluvy není rytmus nějakou původní vlastností lidské řeči a že dokonce v řeči je rytmus mnohem méně důležitý než např. při chůzi, při tanci, kování atp. Ale současně upozorňuje na to, že člověk vnáší rytmus do řeči z toho důvodu, aby se stala krásnější a lahodnější, „aby živěji a silněji na smysly působila a tím i paměti naší lépe se vštípila.“⁸⁸ Současně je ovšem vždy obecná mluva základem pro tvoření uměleckých veršů a slok. „Pořádek, v jakém se jednotlivá slova skládají mají při tvoření uměleckých veršů a slok, závisí patrně na *objektivně ustálené kvantitě*, t. j. na trvání a na přízvuku slabik, jak je ve správné obecné mluvě slyšíme [...]. Jinými slovy: *Rhythmus veršů musí býti takový, aby ze správné, nehledané a přiměřené deklamace slov, o něž se jedná, nutně vyplynul.*“⁸⁹

Verše by se tedy měly přednášet tak, aby ani sám posluchač nepoznal, že jimi jsou. Pokud tomu nemůže báseň vyhovět, není správná deklamace možná, jelikož verš se neskládá pouze ze slov, ale také je pojímán ze stránky zvukové. Pouze recitací může přednesená báseň dosáhnout rytmickou dokonalost své formy. „*Rhythmus jest jediné pro sluch; řádná a přirozená deklamace slouží mu za základ a nejvyšší instanci v jeho záležitostech zůstává vždy ucho* [...]“⁹⁰ – tuto definici považuje Hostinský za první důležitou zásadu veškeré prozódie. Druhá definice zní takto: „*Rhythmická řada časová vyžaduje právě tak nutně jistou dobu trvání jednotlivých článků svých, jako silnější přízvuk na některých těchto článků spočívajících.*“⁹¹ V časové linii je každý přízvuk jakoby vystupující bod, který rozděluje časovou linii na části. Každá část pak musí mít určitou dobu trvání, která zajistí střídání dlouhých a krátkých slabik, jelikož bez tohoto rozdělení by delší pasáže splývaly v monotónní a nezajímavou časovou osu, a proto je

⁸⁸ Tamtéž, s. 373; tamtéž, s. 232.

⁸⁹ Tamtéž; tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž, s. 374; tamtéž, s. 233.

⁹¹ Tamtéž; tamtéž.

třeba pro správné deklamování na některé části veršů klást přízvuk, protože teprve na tomto základě může nastat správné metrické rozdělení celé časové linie.

Hostinský se dále zabývá tématem, ve kterém rozebírá rozdíly mezi časoměrnou prozodií, která je založená na přirozených délkách slabik, a mezi přízvučnou prozodií, která je založená na přirozeném přízvuku slabik:

Přízvučná prozodie:

- Nevýhoda přízvučné prozodie podle Hostinského spočívá v tom, že se tváří, jako by byly všechny slabiky zcela stejně dlouhé a že přízvuk může z krátké slabiky udělat dlouhou.
- Nedostatkem tedy je, že není možné rozlišit délky slabik.
- Ve skutečnosti existují slabiky krátké a dlouhé a přízvuky mohou slabikám přidat další délku.
- Náповědu nám může dát pouze zvyšování a snižování hlasu, avšak to nám nepomůže udělat z krátké slabiky dlouhou.

Časoměrná prozodie:

- Zcela opomíjí přízvuk.
- Podle Hostinského nakládá s přízvukem naprosto nepřirozeně.
- Zavedla tzv. „metrický iktus“⁹², který se od přirozeného přízvuku odlišuje tím, že klade přízvuk na libovolné slabiky naprosto jinak, než je v běžné mluvě zvykem.
- Toto libovolné kladení přízvuku lze nalézt ve starých řeckých a latinských textech.
- Čtení textů v časoměře se nám může zdát líbivé, avšak pro přirozený přízvuk je velmi nešetrné. Hostinský pro lepší názornost předkládá příklad hexametru:

„Často radosti památka donesla žalosti počátek.“⁹³

⁹² Za metrum považujeme rytmické schéma, které střídá stejný počet přízvučných a nepřízvučných slabik. Za jednotku metra je považována stopa, zvukový úsek, ve kterém se střídá doba těžká a doba lehká – doba těžká je označována jako iktus a lehká arsis.

⁹³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. Květy 5 (1870), č. 49, s. 387; HOSTINSKÝ, Otakar: *Studie a kritiky*. Lantová, Ludmila – Holub, Dalibor – Hrzalová, Hana (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 237.

Mimo první slovo nemá žádné další slovo přízvuk tam, kde by ho obecná mluva umístila. Hostinský tento problém dokumentuje také na následujícím příkladu: pokud bychom viděli divadelní drama a herce ve vášnivé scéně takto deklamovat, namísto diváckého dojmu by přišlo spíše pobavení.

- Hostinský podotýká, že se vyskytují i verše, ve kterých je přirozený přízvuk totožný s „metrickým iktem“, tedy s časomírou:

„Možno, že vínek a božská berla ti prospěje málo.“⁹⁴

Hostinský považuje tyto verše v oboru české prozodie za „kacířské“ a je toho názoru, že by se začátek stopy se začátkem slova, tedy „metrický iktus“, neměl shodovat s přirozeným přízvukem.

- Druhý verš z výše představených zní posluchači lahodněji, a protože to věděli i literární znalci, odkazovali na antické a latinské teorie, pro které pravidla časomíry platí. Hostinský však tyto, dle jeho názoru, chatrné a nedostatečné teorie nesdílí, je podle něho nutné najít ve veršování vlastní moderní cit.

Pro účely nalezení moderní české prozodie Hostinský pokládá starořecké deklamování za zastaralé a zcela nevhodné již z toho důvodu, že staří Řekové používali „metrický iktus“ i v běžné mluvě, a proto byli oprávněni používat ho i v prozodii. Zdůrazňuje, že v českém jazyce se nikdy nic jako „metrický iktus“ neobjevovalo a ani nyní se neobjevuje. Aby tedy byla naše deklamace národní, musí herec na jevišti mluvit tak, jak mluvíme my v obecné mluvě, jelikož jinak by jeho veršování postrádalo realističnost a špatně pronesený přízvuk by tak mohl změnit celý smysl verše. Proto nepovažuje za možné, aby český jazyk využíval pro své veršování metodu časomíry, jelikož nelze opomíjet přízvuk, který může změnit smysl věty.

Hostinský podotýká, že než začne rozebírat přízvučné teorie, je ještě nutné rozlišit přízvuk řečnický a přízvuk slovní, a že ač se příznivci časomíry snažili sebevíce, přízvuk v českém jazyce zůstal na první slabice. „*Všecko viklání nezvratnými základy českého přízvuku jest marné; nespočíváť nikdy na jiné než na první slabice.* Výminku

⁹⁴ Tamtéž, s. 388; tamtéž, s. 238.

směl bych si dovoliti jen tehdáž, kdybych měl *zvláštních, závažných příčin* obrátiti pozornost posluchačovu na jinou než první slabiku, např. na nějakou koncovku; vykládaje o mluvnicki musil bych tedy říci: ‚Sedmý pád množného počtu zní ‚rybami‘ a nikoliv ‚rybama‘, jak se někdy nepravdivě říkává.‘“⁹⁵ Dále upozorňuje na to, že ne každé slovo má přízvuk, a že ve víceslabičných slovech se mohou objevit i přízvuky vedlejší.

Hostinský zformuloval pravidlo: „Žádné slovo nemá více přízvuků než jeden; má-li vůbec přízvuk, jest jeho sídlem vždy první slabika.“⁹⁶ Další přízvuky mohou být pouze vedlejší, které lze naleznout ve slovech víceslabičných jako je např. „*zlatovlasá*“ nebo „*tmavomodrý*“. Co se týče slov, které mají před jménem předložku, platí pravidlo přízvuku na slabičné předložce, nikoliv na první slabice slova, tedy: „*na* horu“, „*do* dvora“, „*ze* zlata“ atd.⁹⁷ Avšak i zde existují výjimky, kde tomu tak není, a to jsou slova s předložkou, jako např. na *pýchu*, na *osud*. Tuto výjimku může učinit i básník, jelikož tato deklamace je správná. Dále může mít např. tázací fráze přízvuk na různých pozicích. Pokud se někdo táže: „*Smím* tam jíti?“ Odpovím: „*Jdi* tam!“, táže-li se někdo: „*Kam* mám jíti?“ Odpovím: „*Jdi tam!*“.⁹⁸ Všechny výše uvedené argumenty Hostinský shrnuje do konstatování, že dobrý básník musí být také dobrým deklamátorem a musí pečlivě promýšlet význam svých básní. A stejně jako skladatel hraje pro cvik svých skladeb na hudební nástroj, tak i básník by se měl cvičit ke správnému deklamování.

Hostinský dále rozebírá verše, které jsou totožné, tedy mají stejnou metrickou platnost a v mnoha případech se i rýmují. U takových veršů není zaručeno, že pokud dodržíme pravidla přízvuku, vytvoříme verše se stejným rytmem. Při skládání takového verše je třeba vzít v úvahu trvání slabik a doprovází to následujícími příklady: „Ostatně mohu na př. verše: ‚*S mračen sivých padá milá rosička*‘ a ‚*Vzhůru, máti Slávo, rdí se jitro již!*‘ přednášeti, jakkoliv chci, rhythmický chod obou zůstane vždy právě tak různým, jako jsou stopy, na nichž se zakládá [...].“⁹⁹ Jasný rytmický rozdíl v těchto příkladech Hostinský ukazuje na dvojici slov „milá x máti“, která se neliší v přízvuku, ale rytmický rozdíl je u nich zcela patrný. Jde o velmi podstatnou věc, jelikož veršování je v hojných případech používáno ve spojení s hudbou a zpěvem. Proto je nutné

⁹⁵ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. Květy 5 (1870), č. 49, s. 389; HOSTINSKÝ, Otakar: *Studie a kritiky*. Lantová, Ludmila – Holub, Dalibor – Hrzalová, Hana (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1974, s. 241.

⁹⁶ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. Květy 5 (1870), č. 50, s. 395; tamtéž, s. 243.

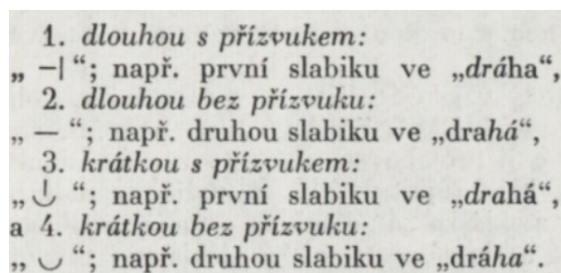
⁹⁷ Tamtéž; tamtéž, s. 244.

⁹⁸ Tamtéž; tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 396; tamtéž, s. 246.

naslouchat a mít na zřeteli přirozenou délku slabik. „Uvedení v hudbu jest jakoby zvětšovací sklem pro všechny rhythmické jemnosti a drobnosti kteréhokoli verše [...]“. ¹⁰⁰ Každé porušení přirozeného rytmu pokládá za velmi nápadné. K tomu ovšem dodává, že přirozenost a délka slabiky jsou v českém jazyce různé a na sobě zcela nezávislé živly, protože přízvuk sídlí hned na dlouhé, hned na krátké slabice. I když je tedy rytmus stejný, není zaručeno, že teorie přízvuku vytvoří báseň, která bude dokonale doplňovat hudbu. Z tohoto důvodu není podle Hostinského ani tato teorie přízvuku uspokojivá, takže ani časoměrná metoda, ani přízvučná teorie nejsou vhodné pro spojení s hudbou.

Z této analýzy Hostinskému vyplynulo, že nesmíme časomíru a přízvuk ztotožnit, ale že bude třeba tyto teorie kombinovat, protože již víme, že máme dlouhé a krátké slabiky, ale také přízvučné a nepřízvučné slabiky. Pokud na tomto základě budeme kombinovat časoměrnou teorii s přízvučnou, dokážeme určit čtyři druhy slabik, které Hostinský ukazuje na následujícím příkladu, viz obr. 1:



Obr. 1

Hostinský se po určení čtyř druhů slabik dostává také ke krátkým a dlouhým hláskám. To ho vede k položení otázky, jaké jsou mezi nimi vlastně rozdíly. Odpověď hledá v analýze hlásek. Hlázky jsou vyslovovány pomocí mluvidel (dutiny ústní, jazyka, rtů, zubů, atd.). Tato neustálá pohyblivost mluvidel reguluje proud vzduchu skrze hlasivkovou štěrbinu, a tím dodává hláskám barvivost i délku. Tomu odpovídá i určitá poloha mluvidel ke každé jednotlivé hlásce. Pokud mluvidla neustále kmitají, jedná se o hlázky krátké. Pokud ovšem naše mluvidla zastaví své hnutí, byť jen o sekundu, jedná se o hlázky dlouhé. Tento rozdíl můžeme dobře pozorovat na dvojici „dal x dál“, kdy v prvním slově z dvojice nesmíme na hlásce setrvat, naopak u druhého slova musíme. Hlázky jsou tedy buď dlouhé, nebo krátké, přičemž o tom rozhoduje nejčastěji konvence a zvyk. Délku hlásek také ovlivňuje poloha našich mluvidel podle toho, kolik času

¹⁰⁰ Tamtéž; tamtéž.

potřebujeme pro jejich vyslovení. Hostinský uvádí, že takzvané „slabší pozice“ (= polohy) mluvidel odpovídají kratším hláskám a obráceně. Z tohoto hlediska jsou skupiny hlásek jako např. *c* (= *ts*), *č* (= *tš*), *tc*, *dl*, *dr*, *bl*, *dv* založeny na slabší pozici, a proto jsou při vyslovení kratší než např. skupiny hlásek *tk*, *kp*, *bd*. Toto zjištění je podle něj důležité také z toho důvodu, aby např. krátké slabiky nebyly nahrazovány přespříliš silnými, zejména na důležitých místech verše.¹⁰¹

Máme-li tedy podle Hostinského v české prozódii čtyři druhy slabik a „pokračujeme-li v kombinování, obdržíme následující *dvouslabičné stopy o jednom přízvuku*.“¹⁰² (viz obr. 2)

1.	„	⏑	—	“;	na př. „krásný“,
2.	„	—	⏑	“;	„dřív nám!“
3.	„	⏑	⏑	“;	„s námi“,
4.	„	—	⏑	“;	„dřív ty!“
5.	„	⏑	—	“;	„jaký?“
6.	„	⏑	—	“;	„a tím“,
7.	„	⏑	⏑	“;	„nebe“,
8.	„	⏑	⏑	“;	„i ty?“

Obr. 2

Při tvorbě básní je tak třeba dodržovat počet slabik v rámci slovosledu, aby odpovídaly správnému přízvuku. Je třeba si dávat pozor na různé přestávky (pauzy), které musí být logické, tedy vycházet z přirozené deklamace. Také je potřeba pozorně sledovat rýmy typu „váhá – vraha“, jelikož tato dvě slova se rytmicky neshodují, a proto je nelze takto při správné deklamaci použít. Samozřejmě ne všechny básně jsou stvořeny pro spojení s hudbou, ale každá báseň by měla být z hudebního hlediska dokonalá.

Hostinský stať uzavírá slovy, že veršování je uměním, které vyžaduje nutné procvičování, úsilí a píli, a kterého se obyčejní lekají a jsou jím zastrašeni. K významu článku pro dobovou hudební deklamaci se vrací v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, kde uvádí, že jeho stať, která se staví na stranu přízvučné teorie, pomohla po jejím přečtení i Bedřichu Smetanovi, který podle pravidel, které v ní byly uvedeny, deklamoval operu *Libuše*, u které si lze všimnout deklamace, která je založená na přízvučném principu.¹⁰³

¹⁰¹ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. Květy 5 (1870), č. 51, s. 403; tamtéž, s. 251.

¹⁰² Tamtéž; tamtéž.

¹⁰³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 170.

3. FORMULOVÁNÍ PRAVIDEL ČESKÉ HUDEBNÍ DEKLAMACE

Protože Otakar Hostinský na začátku 70. let ve svých dvou článcích nezformuloval žádné podrobnější zásady pro samotnou českou hudební deklamaci, můžeme považovat za vůbec první krok k upřesnění pravidel hudební deklamace článek Elišky Krásnohorské *O české deklamaci hudební*.

3.1 ELIŠKA KRÁSNOHORSKÁ A JEJÍ ČLÁNEK *O ČESKÉ DEKLAMACI HUDEBNÍ*

Článek *O české deklamaci hudební* vyšel ve druhém ročníku *Hudebních listů*, v prvních třech číslech.¹⁰⁴ Krásnohorská v úvodu článku sděluje, že podnětem k jeho napsání byl článek Otakara Hostinského „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*: „Minulý ročník ‚Hudebních Listů‘ přinesl článek dra. Hostinského nadepsaný ‚Wagnerianismus a česká národní opera‘, jenž zasluhuje se strany našich skladatelů nejen bedlivého uvážení, ale též pilného následování; poukázáno v něm totiž k cestě, jakouž bylo by možno dopracovati se hudby ryze české, která měla by zvláštní svou barvitost a při všestrannosti, jakáž v hudbě moderní žádoucí, zachovala by přece individuální ráz český, nesplývající polovičitě s hudbou italskou i německou, nýbrž hlásíc se patrnými odznaky k původu i domovu svému: odůvodněn v něm pozoruhodný výrok, že zdrojem nové české hudby musí se státi *mluva česká*, což platí především o zpěvu českém – národní operě.“¹⁰⁵

K důvodům, které ji vedly k sepsání článku se vrací o mnoho desetiletí později ve svých pamětech *Co přinesla léta: druhá kniha vzpomínek*: „Poněvadž nejen v našich operách, ale i v jiných skladbách zpěvních se silně hřešovalo proti přízvuku, uznal čelný tehdejší spisovatel náš hudební, Dr. Otakar Hostinský za vhodné napsati a uveřejniti teoretickou stat' o pravidlech správného přízvuku, však nepřipojil k ní konkrétních příkladů z literatury zpěvní. Velice potěšena, ba nadšena záslužnou tou prací, umínila jsem si ihned, že po teoretické oné studii vypracuji praktické, populárně názorné pojednání o věci, jež mi upřímně na srdci ležela, i napsala jsem článek ‚O české

¹⁰⁴ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamaci hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 1–3. Všechny tři části článku Krásnohorské vyšly v druhém ročníku časopisu *Hudební listy* v následujících číslech: první část: 1. 3. 1871, č. 1, s. 1–4; druhé pokračování: 8. 3. 1871, č. 2, s. 9–13; třetí část, dokončení: 15. 3. 1871, č. 3, s. 17–19.

¹⁰⁵ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamaci hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 1, s. 1.

deklamaci hudební,‘ jež jsem vypravila četnými doklady notovými, vybranými z nejpoblárnějšího zpěvního díla našinského, z ‚Prodané nevěsty‘[...]. Článek ten způsobil v hudebním světě našem značný rozruch a sice zvláště proto, že jsem se odvážila kritickými připomínkami se dotknouti právě nejmilejšího arcidíla předního mistra. Učinila jsem to však s určitým vědomím, že právě do takové výše namířena, upozorní kritická střela nejjistěji hudební náš svět a podnítí snad nápravu.“¹⁰⁶

Krásnohorská explicitně v úvodu článku uvádí, že podnětem k jeho sepsání v roce 1871 byl Hostinského článek „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera, avšak její vzpomínka v pamětech by spíše svědčila o tom, že reagovala na Hostinského článek *Několik slov o české prosodii*. K této domněnce nás vede její komentář, který o Hostinského článku hovoří jako o teoretické stati o pravidlech správného přízvuku, která však bohužel nebyla doprovázena konkrétními hudebními příklady. Takový charakter ovšem nemá článek „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera, jak ho nakonec v úvodu ke svému článku Krásnohorská hodnotí.

Kvůli potřebě konkrétních příkladů, pro lepší názornost hudební deklamace, které Hostinský ve svém textu nedemonstroval, přichází Eliška Krásnohorská s nutností vytyčit konkrétní příklady a referovat o správném postupu, jež by mohla národní hudba následovat a vyvarovat se tak špatné deklamace hudby a slova. Článek měl tedy svým sdělením sloužit jako návod s konkrétními příklady a postupem, kterým se mohli čeští skladatelé inspirovat.

V úvodu článku se Krásnohorská zabývá mluvou a inspirací. Mluvu považuje při tvoření operních děl za velmi významnou, proto se rytmickou stránkou jazyka (přízvukem, délkou, metrem) zabývá velmi důkladně a přisuzuje jí velký význam. Domnívá se, že se skladatelé mohou nejlépe inspirovat správnou deklamací z různých rozhovorů, např. vesnických žen a mladých energických dívek: „[...] nejlépe poslechneli si venkovská děvčata, když zvučnými hlasy se smějí, žertují a se škádlí [...]. Přijdou-li však ženštiny do proudu, – zvláště na venkově, kde se mluví přirozeně a směle, – pak zřejmě vyniknou v horlivém jich hovoru všechny zvláštnosti jazyka. Ony poněkud zpívají, jak říkávame, ale tím patrněji vystoupí všechny zvuky mluvy samé.“¹⁰⁷ Tuto zpěvnost a živost v projevu považuje Krásnohorská za charakteristický rys každého jazyka. Češtinu považuje za obzvláště velmi melodický jazyk, ze kterého lze hudebnost

¹⁰⁶ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Co přinesla léta: druhá kniha vzpomínek*. Praha: Vaněk & Votava, 1928, s. 29.

¹⁰⁷ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamaci hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 1, s. 2.

čerpat. Avšak z důvodu, že každý jazyk má jiný ráz a je charakteristický určitými zvukovými tvary, je třeba tento určitý rytmus zpěvu vtisknout i do české hudby. Zdůrazňuje, že téměř každá mluva může být původním zdrojem zpěvu, z čehož vyplývá, že „má-li jazyk náš utvořit hudbu nejen všeobecnou nýbrž specificky českou, musí v ní zachovány být všechny zvláštní tvary zvukové, jež v hudbě vůbec možno vyjádřit, a z těchto nejpřednějšími jsou *přízvuk* a *délka*, jichž poměr češtinu co do zvuku mezi všemi řečmi charakterizuje.“¹⁰⁸ Právě z tohoto důvodu doporučuje, aby se každý skladatel řídil českou mluvou, a před komponováním své nové skladby si text nechal přečíst osobou, která má zvukný hlas a přirozený výraz a pro niž je čeština mateřským jazykem.

Podle Krásnohorské českou hudbu charakterizuje právě přízvuk a délka, které určují „ve zpěvu rytmus, a tento především musí vtisknouti nové české hudbě vlastní její ráz [...]“¹⁰⁹ Z tohoto důvodu se zabývá problematikou melodičnosti jazyka. Podle ní je česká mluva mnohem více nežli jiné jazyky známá právě svoji melodičností. Zobecňuje, že přirozený zpěv české mluvy v sobě má více dramatického zpěvu, nežli lyrického. Melodičnost básnického slova tak např. naznačuje jeho přirozené stoupání a klesání podle důležitosti významu slov. To jsou však jen všeobecná pravidla.¹¹⁰ Konkrétní pravidla lze ovšem stanovit pro kombinace přízvuku a délek slov. Charakteristické na nich je to, že nebývají často spojeny, jelikož je běžné, že po krátké přízvučné slabice následuje jedna nebo i více dlouhých slabik, které mohou být bezpřízvučné. Tato charakteristika dodává českému jazyku originalitu, které si skladatelé málo všímají. Krásnohorská považuje pravidla přízvuku za velmi jednoduchá a pro český jazyk velmi přirozená, avšak podotýká, že i přes tuto jednoduchost není žádný jiný národ, který by hřešil tolik proti přirozené mluvě v básnictví.

Přízvuk v češtině považuje za velmi charakteristický pro svoji ráznost a v češtině je vždy na první slabice. Výjimky mohou nastat pouze v případě, je-li před slovem předložka. Pokud tomu tak je, důraz je daný na předložce slabiky a již není na první slabice následujícího slova, např.: „**od** dobrodince; **do** dveří; **ku** vchodu; **bez** jedné.“¹¹¹ Na tomto základě poté Krásnohorská rozlišuje předložky na *přízvučné* a *nepřízvučné* – přízvučné na sebe důraz stáhnou, bezpřízvučné předložky naopak důraz vůbec nemají. Avšak následkem převzetí různých cizích pravidel, které čeští skladatelé přijali, se

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 3.

¹¹¹ Tamtéž.

podle Krásnohorské přesto stává, že „každý Čech mluví: **přilítlo jaro**,‘ každý hudebník zpívá: **přilítlo jaro**‘.“¹¹²

Po tomto úvodu předkládá Krásnohorská příklady přízvuku přízvučného a nepřízvučného s výjimkami, které se mohou při užívání objevovat.

- Předložky přízvučné: za zvláštních okolností mohou ztratit důraz, pokud je nutné, aby byl důraz kladen na slovo po příslovci. Např.: „přinutili jej násilím; po **takových** prostředcích sahá nespravedlnost.“ Nebo ve větě „ne na **cnostech**, nýbrž na **slabostech** svých si zakládal.“¹¹³
- Předložky bezpřízvučné: mohou mít přízvuk v případě, pokud je mezi příslovcem a nějakým slovem (k němuž se vztahuje), víc jednoslabičných slov. Např. „**krom** těch **případů**; **vzdor** zlým **jazykům**; **dle** těch dvou **ukázek**; **kol** všech ohrad; **skrz** mou **sít**‘ atd.“¹¹⁴

Upozorňuje také na často uplatňované špatné deklamování u víceslabičných slov, kterým předchází jednoslabičná slova nebo citoslovce. Nesmí se deklamovat např.: „**má** matička; **ach** Jeníčku; **jak** radostně; **hned** odcházel; **máš** dukáty [...] atd. [...] Nezní to špatně, toť pravda; dobře se tak zpívá i poslouchá, a přece tvrdím, že jest to nečeské, nepřirozené, a sice z jedné příčiny, že se tak nemluví.“¹¹⁵

Krásnohorská se poté věnuje analýze jednoslabičných slov až po slova víceslabičná. U jednoslabičných slov, stojí-li sama o sobě, nepovažuje správné deklamování za problém. Avšak v souvislosti se slovy víceslabičnými mohou být, v závislosti na různých okolnostech, přízvučná anebo nepřízvučná. Pro toto rozlišení neexistuje žádné pravidlo, „pomůže jen nezkažený český sluch a obecná výslovnost.“¹¹⁶ Pokud stojí více jednoslabičných slov za sebou, deklamují se v nejrůznějších metrech:

Iambická: „jen *dál!*“; „čím *víc*, tím *líp*“; „byl *sám* a *sám*.“¹¹⁷

Trochaická: „na *zdar!*“; *chraň* se *vzít* ho *do* ruky.“¹¹⁸

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž, s. 4. Ve slově „přinutili“ je v článku špatně uvedený důraz na slabice „nu“ (přinutili). Na konci třetího čísla na straně 19 je v poznámce s hvězdičkou připsána o této chybě poznámka se správným zněním: „Na stránce 4., v řádku 24 shora v čísle 1. má státi ‚přinutili‘ místo ‚přinutili‘.“

¹¹⁴ Tamtéž.

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamaci hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 2, s. 9.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž.

Správnou jednoslabičnou deklamací z hlediska přízvuku i délky lze podle Krásnohorské nalézt v těchto prostonárodních písních:

„*Čí jsou to koníčky, či jsou, či jsou? na tom našem atd.*“¹¹⁹

„*Já mám holubičku můj zlatej Honzíčku.*“¹²⁰

V případě dvojslabičných slov je potřeba podle Krásnohorské zachovat přízvuk i délku na první slabice a toto pravidlo zachovat i ve zpěvu:

„*Ráda, ráda, ráda můj Honzíčku.*“¹²¹

U trojslabičných slov, která mají dlouhou poslední slabiku, se musí deklamovat s citem podle potřeby, avšak i tak musí být důraz na první slabice:

„*bývalý* nebo *bývalý*; *poslední* nebo *poslední*; *postrádá* nebo *postrádá*“¹²²

Upozorňuje, že skladatelé často deklamují přízvukné příslovce „před dvojslabičným slovem a první slabiku trojslabičného slova slabou, kladouce ji na lehkou dobu i tam, kde ani délka druhé slabiky k chybě té jich nesvádí; jako v písni Slavíkově:“¹²³

„*Hvězdičko má, již se svítá, jdi má hvězdičko, jdi spát.*“¹²⁴

V mnoha případech nastává problém ve správné deklamací slov, u kterých spočívá délka na druhé slabice:

„*Páslo děvčátko bílé husičky, pasouc trhalo něžné slzičky.*“¹²⁵

Správnost deklamací tohoto případu ukazuje Krásnohorská na příkladu ukolébavky „Hajej můj andílku, hajej a spi“¹²⁶, nebo příkladu české písně, „Kde domov můj“¹²⁷, která je dnes naší státní hymnou: „[...] záleží na skladateli, aby chodem melodie i původu zmínil těžký ráz prostřední té slabiky, musí-li připadnouti na dobu nejtěžší;

¹¹⁹ Tamtéž.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž, s. 10.

¹²² Tamtéž.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž, s. 11.

¹²⁷ Tamtéž.

není-li ráz ten sluchu nápadným, pak přestává býti vadou. Tak nepovšimne si ho za jisté žádné v nejrozšířenější české písni, kteráž vůbec výtečnou deklamací vyniká: Voda hučí *po lučinách*, bory šumí *po skalínách* atd.“¹²⁸ Krásnohorská proto znovu opakuje, že je důležité, aby si skladatelé při komponování představili mluvený hlas, a tím předešli chybné deklamací.

V případě čtyřslabičných slov se s nimi musí podle Krásnohorské zacházet s velkou opatrností. Nejsnadnější deklamací čtyřslabičných slov je u slov s třetí dlouhou slabikou: např.: „**Po**žehnání; **ne**ustále; **ro**zehřálo [...]“.¹²⁹ Větším problémem jsou potom slova, která mají dlouhou druhou nebo čtvrtou slabiku či mají všechny slabiky krátké a mohou se deklamovat dvojím způsobem: např. buď „**p**omodlila, **z**anícení, **z**kázonosná anebo **p**omodlila, **z**anícení, **z**kázonosná.“¹³⁰

Pětislabičná slova se ve zpěvu vyskytují zřídka a musí být opět deklamována na základě korektní výslovnosti. Není u nich možné stanovit přízvuk, jelikož je řízen potřebami metra nebo rýmu. Ve složených slovech připadá přízvuk na kořen slova, např.: „**z**ákonodárce, **m**ístokrálovna, **s**paniloduchý.“¹³¹ Každý skladatel podle Krásnohorské rozezná správný přízvuk těchto slov. Šestislabičnými ani delšími slovy se již nezabývá. Dodává, že skladatel se nesmí řídit ve všech případech metrem básně, protože mnoho našich básní obsahuje zbytky časomíry, kterou lze považovat v rámci hudby k použití za zcela nevhodnou.

Krásnohorská důrazně upozorňuje na to, že neexistuje jediné víceslabičné české slovo, jehož první slabika by byla slabou a vyjmenovává řadu příkladů, u nichž často dochází k chybě při zhudebnění. Týká se to zejména předložek „ne-“, „nej-“, „pře-“, „o-“, „vy-“, „po-“ atd. Podle Krásnohorské bývají tyto předložky chybně deklamovány slabě, jako např. ve slovech „neš^ťastná, nejdražší, překrásná, okouzlen, vystupte, poznej mě atd.“¹³²

Toto špatné hudební deklamování demonstruje na příkladu ze Smetanovy *Prodané nevěsty* (dvojzpěv – nejkrasší krásenka) – ve slově „nejkrasší“ je předložka „nej“ umístěna na lehké době, viz obr. 3.

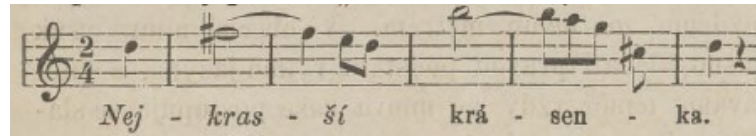
¹²⁸ Tamtéž, s. 12.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž.

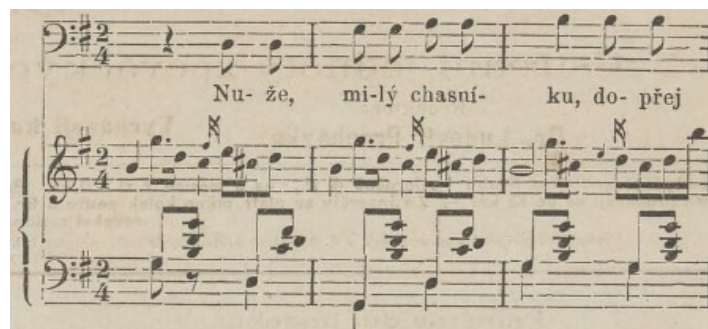
¹³¹ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamací hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 3, s. 17.

¹³² Tamtéž.



Obr. 3

A následně hned ukazuje na příkladu (viz obr. 4) ze stejného dvojzpěvu Smetanovy *Prodané nevěsty* chybnou hudební deklamaci fráze „**nuže milý chasníku**“¹³³, která nedodrží přirozenost toho, jak by byla správně vyslovena: „Největší důraz ve větě té spočívá zde na slově ‚milý‘ a na slabice ‚ku‘; nelze však zmírniti jej zpěvem, neboť průvod příliš nápadně provází jej silným rázem. Zdali pak ale důraz ten jest přirozený? zdali pak mluvil by tak skutečně Kecal k mladíkovi, s nímž snad ponejprv se schází a seznámiti se chce? Nemát příčiny, chtít chasníka přesvědčit, že jest mu ‚milý,‘ a praví mu to jen ze zvyku, jako říkáváme často i tomu, kdo nám nemilý, ku př. ‚milý člověče, přišel jste právě nevhod.‘ Slovo ‚milý‘ nemá ve větě tedy většího významu, než jakoby měšťáci mezi sebou si řekli: ‚ctěný‘ pane. Slovo tj. tedy zcela lhostejné pro smysl věty, a Kecal zajisté mluvil by takto: **nuže, milý chasníku**. Tak aspoň zní obyčejná výslovnost, již sluší tím pravdivěji zachovat, čím bližším jest předmět skladby obyčejnému životu.“¹³⁴



Obr. 4

Na konci článku Krásnohorská svůj text shrnuje slovy: „Pokusila jsem se naznačiti co nejstručněji směr, v jakémž měli by hudebníci čeští bohatou naši mluvu proskoumat a využítkovat, a objasnila jsem jej příklady co nejjednoduššími a nejkratšími, Nedostatečný tento pokus budiž jen pokynutím, a doufám, že co nejdříve skladatelé naši vliv ryzé české deklamace na zpěv i hudbu úplněji a šťastněji osvědčí praxí, než mně se

¹³³ Tamtéž, s. 18.

¹³⁴ Tamtéž.

theorií podařilo, a že rytmus české mluvy, tento neocenitelný zdroj nových melodií, nezůstane dlouho nepovšimnut a nepoužit.“¹³⁵

Krásnohorská v článku neopomněla ani deklamační nedokonalosti Bedřicha Smetany a jeho *Prodané nevěsty*. Za tuto „opovázlivost“ se mu poté omluvila v dopise z 11. května 1871, ve kterém napsala: „Co se týče deklamace, račte mi laskavě prominout, že jsem v Hud. Listech i na Vaši deklamaci útok učinila; byla to válečná lešť – smělá sice, ale dosáhla svého účele, jelikož Jste si jí povšimnout ráčil [...] ty malé vady, které jsem Vám vytknout si dovolila, jsou tak maličké, že bych se o nich nikdy nebyla zmínila, kdybych nebyla pevně přesvědčena, že s *právě uměleckou svědomitostí snažíte se po dokonalosti nejvyšší* v každém ohledu, i vzhledem k deklamaci, a že tudíž milerád i tu maličkou vadu odstraníte; takové aspoň bylo mé upřímné mínění a jest to nyní má omluva.“¹³⁶

Krásnohorská se tímto dopisem nejen chtěla Smetanovi omluvit, ale také na svůj článek upozornit, čehož dosáhla, jelikož po přečtení jejího článku a taktéž na základě porady s kolegy, včetně Hostinského, Smetana přijal kritiku, která proti němu byla v článku namířena, a rady Krásnohorské v pozdějších operách uplatnil. Krásnohorská později ve svých vzpomínkách napsala, že Smetana v její článek uvěřil „jako v evangelium“¹³⁷, což jí podle jejích slov i sám řekl.¹³⁸

3.2 HOSTINSKÉHO REAKCE NA NÁZORY MAXE KONOPÁSKA

Na přelomu let 1872/1873 dochází k výrazné změně ve vedení časopisu *Hudební listy*, který se dostává do rukou „protismetanovského“ tábora soustředěného kolem Františka Pivody. Stoupenci Bedřicha Smetany reagovali na tuto skutečnost založením obnoveného časopisu *Dalibor*. Otakar Hostinský, který do roku 1873 publikoval v *Hudebních listech*, přešel do tohoto nově založeného časopisu. V červnu a červenci 1875 zde publikoval na pokračování článek *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*¹³⁹. Podnětem k sepsání článku byla řada příspěvků, které vydaly *Hudební listy* v roce 1874 pod názvem *Rozbor otázky slovanské hudby*¹⁴⁰ od Maxe Konopáska.¹⁴¹

¹³⁵ Tamtéž, s. 19.

¹³⁶ OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 35–36.

¹³⁷ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *Co přinesla léta: druhá kniha vzpomínek*. Praha: Vaněk & Votava, 1928, s. 19.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. *Dalibor* 3 (1875), č. 24–31. Všechny osm částí Hostinského článku vyšlo ve třetím ročníku časopisu *Dalibor* v následujících číslech: první

Hostinský v úvodu článku takřka s údivem konstatuje, že Konopásek smíchává řadu již vyjasněných věcí, ale prezentuje je jako zcela něco nového. Komentuje to ironicky: „Smím-li použití starého, známého vtipu, tož řekl bych krátce, že ‚rozbor‘ p. Konopáska ,obsahuje sice mnoho nového a mnoho pravdivého: jen škoda, že to, co je nového, není pravda, a to, co je pravdivého, není nové.“¹⁴² Rozsáhlou poznámkou se k tomuto článku vrací v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*.¹⁴³ V této poznámce uvádí, že by této záležitosti v knize nedopřál nikdy takového místa, pokud by Max Konopásek nebyl v 70. letech „pasován na výtečníka a proroka české národní hudby vpravdě slovanské.“¹⁴⁴

Hostinský pokládá Konopáskovy názory za soubor velmi nebezpečných „bludů“, s jejichž pomocí se pokouší dobovým čtenářům vsugerovat myšlenku, že národní česká hudba může být pouze všeobecně slovanská: „[...] on žádá totiž, abychom se v národním umění svém nedrželi toho, co je specificky české, nýbrž jen toho, co je všeobecně slovanské. Je to bohužel blud dosti rozšířený a poskytuje bohatý zdroj nedorozumění a předsudků nejrůznějšího způsobu. Má-li zde býti národní ráz, musí zde býti národní individualita co jeho původce i nositel. Kde národní té individuality není, tam je holou frasí, mluvíti o národním rázu umění.“¹⁴⁵ Hostinský ve svém článku postupně kriticky rozebírá, jak se Konopásek dopracovává k tomuto svému závěru. Uvádí, že by bylo možno se ztotožnit s Konopáskovou výchozí tezí, že hudba má vycházet z národního jazyka. Problém ovšem vidí v tom, že tuto tezi Konopásek považuje za zcela novou myšlenku, ke které ho přivedl výrok paní Podlipské.¹⁴⁶ Upozorňuje na to, že Podlipská je známá ctitelka Wagnerova „deklamatorního slohu“ a „pak-li však pan Konopásek výrok uvedený považuje za docela nový – a z důrazu, který na něj klade, zdá se skutečně, že tomu tak – tož velice se mýlí a nejméně přisvědčila by mu v tom paní Podlipská sama, která zajisté předobře ví, že ani Richard Wagner

část: 12. 6. 1875, č. 24, s. 189–191; druhé pokračování: 19. 6. 1875, č. 25, s. 197–200; třetí pokračování: 26. 6. 1875, č. 26, s. 205–206; čtvrté pokračování: 3. 7. 1875, č. 27, s. 213–215; páté pokračování: 10. 7. 1875, č. 28, s. 221–222; šesté pokračování: 17. 7. 1875, č. 29, s. 229–231; sedmé pokračování: 24. 7. 1875, č. 30, s. 237–239; osmá část, dokončení: 31. 7. 1875, č. 31, s. 245–247.

¹⁴⁰ KONOPÁSEK, Max: *Rozbor otázky slovanské hudby*. Hudební listy 5 (1874), č. 33–45.

¹⁴¹ Max Konopásek (1820–1879), hudební pedagog, učil v Prokschově hudebním ústavu a v prestižních ruských rodinách.

¹⁴² HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 24, s. 189.

¹⁴³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, 327–329, pozn. 1.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 329, pozn. 1.

¹⁴⁵ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 27, s. 215.

¹⁴⁶ Sofie Podlipská (1833–1897), česká překladatelka, spisovatelka a sestra Karolíny Světlé.

nevyslovil první tuto pravdu, „kterou nelze vyvrátiti.“¹⁴⁷ Hostinský píše, že pokud bychom se chtěli dostat ke zdroji této ideje, museli bychom se vrátit až k výroku slavného filozofa Jean Jacques Rousseau¹⁴⁸: „Pravil jsem, že všechna národní hudba hlavní ráz svůj bere z vlastního jazyka svého, a musím doložit, že to především prosodie řeči, co onen ráz stanoví.“¹⁴⁹

Hostinský pokládá za paradoxní, že Konopásek svoji tezi o základu hudby v národním jazyce nakonec české řeči a českému jazyku nepřiznává: „Co jsme dávno hlásali, v zásadě tvrdil i Konopásek: ‚Prvních základů poskytuje každé národní hudbě mluva lidu.‘ Ale přidal hned: ‚Jedinou snad výjimkou bude čeština.“¹⁵⁰ Současně ovšem nepřijímá ani řešení tzv. „antiwagnerianovců“, že by se základem národní hudby měla stát prostonárodní píseň. Podle Hostinského „střízlivý pozorovatel nemohl v nich viděti nic jiného, než popření a odsouzení zásad, které odpůrci Smetanovi dosud proti němu uváděli.“¹⁵¹ A připomíná názor Pivody a jeho přívrženců: „Víme, jak odedávna Pivoda a jeho strana horovali pro tento jediný pravý zdroj národního umění, jak jim zpěv lidu českého byl tím drahým kovem, z jehož čistoty a ryzosti budoucí umělci naši vyráběti budou skvosty, jichž dosud nemáme [...]“¹⁵² To tvrdil i sám Pivoda ve dvou článcích, které uveřejnil v *Osvětě*. Konopásek se ve svém článku tomuto tvrzení vysmívá a považuje ho za naprosté maření času, neboť „z našich nynějších lidových písní ‚valná většina je znamenána znamením německého Kainství, velká část zase buď vlašského, buď francouzského původu‘, kdežto prý ‚počet těch, které patrně zrodily se z povahy slovanské‘, jest jenom ‚skrovničký‘.“¹⁵³ Konopásek tedy zastává názor, že to „co od doby Haydnovy v Čechách hudebního jest utvořeno, ‚jest a ostane na věky hudbou německou, rozumí se i s celou tou nepřehlédnutelnou řadou i samých národních písní s českým textem, které v té době povstaly.“¹⁵⁴

Konopásek požaduje vycházení národního rázu z prostonárodních písní, avšak na druhou stranu přichází s potřebou vycházet z hudby všeobecně slovanské, tedy abychom se nedrželi toho, co je specificky české. Toto tvrzení považuje Hostinský za naprostý blud, který je bohužel všeobecně velmi rozšířený, a podotýká k tomu, že

¹⁴⁷ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 24, s. 190.

¹⁴⁸ Jean Jacques Rousseau (1712–1778), francouzský filozof, pedagog a spisovatel.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, 328, pozn. 1

¹⁵¹ Tamtéž, 327, pozn. 1.

¹⁵² Tamtéž, 328, pozn. 1.

¹⁵³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 27, s. 214.

¹⁵⁴ Tamtéž.

pokud by bylo cílem uměleckého snažení vyloučit různé individuality jako „českost“, „polskost“ či „ruskost“, dalo by se to přirovnat k zahradníkovi, který má cíl vypěstovat „ovoce vůbec“.¹⁵⁵ Národní umění by nemělo být abstraktního rázu, musí být co možná nejvíce rázu nejindividuálnějšího.

Podle Hostinského si Konopásek celkově počíná ve svém rozboru velmi sebevědomě a ostatní z hudebního oboru vidí jako ubohé „Čecháčky“, které na konci svého textu ujišťuje o neprůlomnosti svého počínání. Hostinský nechápe, proč Konopásek bere svůj rozbor jako zcela něco nového, co je potřeba hájit, když osvětlení čtenáři *Dalibora* a prvních ročníků *Hudebních listů* vědí, že již vzniklo mnoho článků, ve kterých se problematika správné deklamace probírala.

Hostinský tedy dále ve svém článku podrobuje kritice Konopáskovy teorie, které se již vztahují přímo k problematice deklamace. Nejprve vyvrací Konopáskovo tvrzení o podobnosti českého jazyka s německým. Obrací se na „čtenářstvo“, které již jistě ví, že český jazyk má přízvuk vždy na první slabice, avšak v němčině vůbec nezáleží, na kolikáté slabice je důraz kladen, jelikož se s délkou slabiky ve většině případů shoduje, protože v němčině má vždy kmenová slabika přízvuk a je zároveň dlouhá. Avšak v češtině je tomu právě naopak: kmenová slabika přízvuk nemá, přízvuk a délka se neshodují, a existují zcela samostatně. Dále první slabika je vždy přízvučná, což jistě podle Hostinského všichni znají a zcela určitě to čeština nepřebírala z němčiny. I přes toto jednoduché vysvětlení zastává Konopásek názor, že český jazyk je snad jediným jazykem, který nemá charakteristický přízvuk a nemá žádné pravidlo, kterým by mohl svůj přízvuk řídit. Hostinský to v odstupu času nesmiřitelně hodnotí jako nepochopitelný projev někoho, kdo má české kořeny: „Proto tedy, poněvadž jemu, Čechovi, českému hudebníkovi a spisovateli, bylo neznámo, že jazyk jeho má takové pravidlo, že dává přízvuk vždy na první slabiku slova, zrovna tak jako polština na předposlední, upřel češtině schopnost mítí vliv na národní povahu hudby.“¹⁵⁶

Následně vyvrací i Konopáskův názor, že dříve měla čeština přízvuk jinak, neměla pravidlo přízvuku na první slabice, ale libovolně kladla přízvuk na slabiky, u kterých bylo třeba. Hostinský tedy připomíná něco, co by podle jeho slov měl vědět každý gymnazista, že „až do památného dne 6. července r. 1415 žil jakýsi – mistr *Jan Hus*, jenž se stal původcem nynějšího českého pravopisu, uživ poprvé různých *diakrytických*

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 215.

¹⁵⁶ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, 328, pozn. 1.

znamének, zejména k naznačení *délky samohlásek* jakož i měkkosti souhlásek.“¹⁵⁷ Z toho lze podle Hostinského vyvodit, že již před Husem byly v češtině privilegované souhlásky krátké a privilegované souhlásky dlouhé. Proto Hostinský opakuje naprosto jasné pravidlo, totiž že český jazyk má vždy přízvuk na první slabice. Toto pravidlo je stejně jisté jako např. u polštiny, která má přízvuk na předposlední slabice.

Konopásek se také domnívá, že „přízvuk češtiny nemá s přízvukem *ostatních slovanských řečí* skoro nic společného.“¹⁵⁸ Hostinský píše, že v Konopáskově textu marně pátral po rozvedení tohoto výroku, ale nenašel nic, co by mohlo tuto tezi podpořit. Pokud totiž podle Hostinského porovnáme polský přízvuk s českým a ruským, uvidíme, že i přes rozdíly mezi češtinou a polštinou je „co do přízvuku důležitá shoda principiální,“¹⁵⁹ kterou bychom marně hledali u jiných jazyků. Češi a Poláci se tedy formálně řídí stejným pravidlem: „*o přízvuku rozhoduje*, kolikátou je slabikou ve slově, tedy její místo a nikoliv její povaha.“¹⁶⁰

Hostinský se poté vrací k rozboru českého jazyka, kde opakuje svá předchozí stanoviska, která napsal v článku *Několik slov o české prosodii*, který byl publikován v *Květech*,¹⁶¹ a zmiňuje i své nejdůležitější východisko: nesmíme časomíru a přízvuk ztotožňovat, ale je zapotřebí je kombinovat. Dále se také krátce vrací k rozboru dlouhých a krátkých slabik a jejich přízvučnosti a nepřízvučnosti, přičemž čtenáře odkazuje k širšímu výkladu ve výše zmíněném článku v *Květech*.¹⁶²

V posledních částech článku Hostinský kritizuje Konopáska a jeho názor na tanec a lidové písně. Konopásek z řady českých lidových písní vybírá, podle něho, poslední slovanskou píseň, která se zrodila na české půdě „Horo, horo vysoká jsi“ z doby bitvy na Bílé hoře. Konopásek nenalézá jinou, která by byla specificky česká, a z které by si mohli čeští hudebníci vzít inspiraci pro moderní tvorbu: „Od té doby byla v Čechách všecka, všecka hudba i samému čertu špatná.“¹⁶³ Hostinský tento výrok komentuje poznámkou: „Tento neobyčejně ‚solidním mozkiem‘ obdařený náš ‚badatel‘ povídá, že píseň ‚Horo, horo vysoká jsi‘ ‚vynesla ústa loučícího se rytíře husitského snad u samé paty Bílé hory.‘ Nuž, jaká to trpká ironie osudu, čteme-li v známém spisku

¹⁵⁷ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 25, s. 198.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 199.

¹⁵⁹ Tamtéž.

¹⁶⁰ Tamtéž.

¹⁶¹ HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. Květy 5 (1870), č. 47–51.

¹⁶² HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 26, s. 206.

¹⁶³ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, 329, pozn. 1.

Waldanovč,¹⁶⁴ že píseň ‚Horo, horo vysoká jsi‘ složil, rozumí se v našem století – jenom obyčejný švec jmenem *Bechyna*, rodák z Nymburka!“¹⁶⁵

Tanec Konopásek nachází kromě polky pouze jeden specificky český a to „rejdvák“: „Druhou výjimkou je Polka v našem století vzniklá a skutečně česká, dle Konopáska kromě Rejdováku jediný lidový tanec český! [...] Pro tuto bezcennost našich lidových písní nám Čechům nezbyvá, než obrátiti se k prazdroji slovanské hudby, k rusínské Kolomejce a z ní, s pomíjením vši moderní.“¹⁶⁶ Avšak, jak poznamenává Hostinský, každý selský synek by ho mohl jistě i jiným tancům přiučiti. A i když jsme si u tance vzali něco od Němců, a oni něco zase od nás, většina národních tanců se obecně drží na domácí půdě.

3.3 SPOLUPRÁCE KRÁSNOHORSKÉ SE SMETANOU

Eliška Krásnohorská byla s Bedřichem Smetanou poprvé seznámena v roce 1864. Ten jí prostřednictvím jejího bratra Jindřicha Pecha,¹⁶⁷ který působil jako jeden z učitelů na hudební ústavu Bedřicha Smetany a Ferdinanda Hellera,¹⁶⁸ nabídl k překladu Schumannovy německé texty zpěvných skladeb.¹⁶⁹

Překlad Schumannových skladeb jí byl však dodán bez melodie. Přesto se snažila, aby při svém překladu odhalila správnou rytmickou a dynamickou výstavbu textu a vystihla tak jeho věrnost. Avšak při první zkoušce nebyla s překladem příliš spokojená a chtěla jej přepracovat, Smetana byl s překladem naopak velmi spokojen a mladá básnířka ho zaujala. V té době bylo Krásnohorské šestnáct let, byla pravidelnou návštěvnicí divadla a začala zpívat i jako altistka v ženském pěveckém tělesu plzeňského *Hlaholu*.

Nejranější práce Krásnohorské byly ve formě básní, které vycházely v roce 1863 v časopise *Lumír*. Poté v letech 1870 až 1873 přispěla dvěma básněmi do ruchovských almanachů: *Z máje žití* (1871) a *Ze Šumavy* (1873).¹⁷⁰

¹⁶⁴ Viz WALDAU, Alfred: *Böhmische Naturdichter. Literarhistorische*. Prag: Kath, Geržabek, 1860, s. 73. In: HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 30, s. 238, pozn. *.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 238.

¹⁶⁶ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 329, pozn. 1.

¹⁶⁷ Jindřich Pech (1837–1905), český hudební pedagog klavíru a zpěvu.

¹⁶⁸ Ferdinand Heller (1824–1912), český skladatel, hudební pedagog a sbormistr.

¹⁶⁹ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 25.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 53–54.

Jako literární kritička začala Krásnohorská prvně působit v časopise *Ženské listy* v roce 1874. Vedli ji k tomu výchovné důvody, nejenom ryze literární pohnutky. Krásnohorská si dala za cíl vést *Ženské listy* směrem, který považovala za správný, tedy „odvádět ženskou mysl od obvyklé povrchnosti, pěstované nerozumnou výchovou, k hlubší opravdovosti pojmů o povinnostech k rodině a k národu, o důležitosti vzdělání [...]”.¹⁷¹ Krásnohorská do *Ženských listů* zahrнула i téma literární kritiky, avšak, jak ve svých pamětech podotýká, ta vzbudila větší zájem u mužů, nežli u žen.

3.3.1 LIBRETISTICKÁ TVORBA

Krásnohorská, „jak vyplývá z pamětí a jiných pramenů“¹⁷² je možná autorka až šestnácti libret. Zcela jistě je potvrzené autorství u osmi zhudebněných libret: *Lejla*, *Břetislav*, *Karel Škréta* a *Dítě Tábora* (skladatel Karel Bendl¹⁷³), *Hubička*, *Tajemství* a *Čertova stěna* (skladatel Bedřich Smetana) a *Blaník* (skladatel Zdeněk Fibich). Do této skupiny bychom ještě mohli zařadit také libreto *Viola*, které bylo částečně zhudebněno Bedřichem Smetanou jako jeho nedokončená opera. Další její libreta se již nerealizovala, nebo se vůbec nedochovala.

První libreto *Lejla* napsala Krásnohorská pro Bendla v roce 1866. Premiéra byla stanovená na 4. ledna 1868, avšak Krásnohorská se jí kvůli svému špatnému zdravotnímu stavu nezúčastnila. Bydlela v té době v Plzni a její zhoršený zdravotní stav jí cestu do Prahy neumožňoval.¹⁷⁴ Spolupráce s Bendlem pokračovala zhudebněním libreta *Břetislav*. Opera měla premiéru 18. září 1870. Avšak setkala se s řadou negativních kritik. Autorem nejpřísnější kritiky byl hudební historik A. W. Ambros.¹⁷⁵ Kritika vyšla v časopise *Hudební listy* v 31. čísle, 28. září 1870. Ambros se o opeře vyjádřil velmi ironicky a posměšně: „Praví se, že mají dámy v poesii tytéž privileje, jako při hře v kuželky; totiž se jim žádná chyba k zlému nepočítá a co vskutku udělají, to že platí dvojnásobně. Bylo by to tudíž negalantní, chtít nový tento operní text mladé dámy na soud popraviti.“¹⁷⁶ Je ovšem známo, že v článku byla jistě zahrnuta proti

¹⁷¹ Tamtéž, s. 88.

¹⁷² Tamtéž, s. 126.

¹⁷³ Karel Bendl (1838–1897), český skladatel a sbornistr.

¹⁷⁴ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 126.

¹⁷⁵ August Wilhelm Ambros (1816–1876), český hudební historik, kritik a skladatel.

¹⁷⁶ OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 21.

Krásnohorské jistá zaujatost, jelikož sám Ambros v roce 1850 napsal operu *Břetislav a Jitka*, která nikdy nebyla uvedena.¹⁷⁷

Jako odezvu na tuto kritiku zaslala Krásnohorská do *Hudebních listů* článek *Český básník a hudební drama*,¹⁷⁸ ve kterém rozebírá práci libretisty, kterého považuje za umělce, a definuje jeho vztah se skladatelem. Zároveň připisuje rady, které by měl, jak libretista, tak skladatel dodržovat, aby byla jejich spolupráce úspěšná. Dále nastiňuje i celkový koncept libreta, tak aby co nejvíce vyhovoval skladatelovým potřebám, píše: „látka jeho [libreta] tedy jako v každém dramatu musí být závažná, přitom však zpěvná; děj zajímavý, ale jednoduchý; konflikty nové, poutavé, ale málo zapletené a snadno srozumitelné; scény pravdivé a živé, ale nikdy realistické; situace dojemné, lyrickými momenty uchvacující a předce dramatického proudu nerušící; charakterů skutečné, s důsledností psychologickou jednajících, ale nikdy reflexemi filosofickými neobjasněné; výraz vášní přirozený a ohněm života prodchnutý, ale i na vrcholu svém až k zpěvnosti zidealizovaný.“¹⁷⁹ V článku se neposledně také zabývá úlohou kritika, který nemá pouze zaznamenávat chyby, jelikož to rozvoji české hudby nijak nepomůže, ale má přijít i s jiným možným řešením. „Kritika má úlohu jinou: poučovat a vzdělávat!“¹⁸⁰

Bendl poté spolupracoval s Krásnohorskou ještě na operě *Karel Škréta*, která měla premiéru v roce 1883. Hudbu k libretu *Dítě Tábora* Bendl zkomponoval mnohem později (premiéru měla opera v Národním divadle až v roce 1892), protože libreto bylo původně zamýšleno pro Smetanu, který ho však z důvodu vytížení musel odmítnout.

3.3.2 SPOLUPRÁCE SE SMETANOU

Smetana poprvé požádal Krásnohorskou o libreto po úspěchu Bendlovy opery *Lejla*. První libreto, které Krásnohorská dodala Smetanovi jako námět na zhudebnění, bylo libreto *Lumír*.¹⁸¹ Smetana si dával se zhudebněním libreta načas a odpovídal s velkou

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 22.

¹⁷⁸ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Český básník a hudební drama*. Hudební listy 1 (1870), č. 38, s. 298–301; č. 39, s. 306–310.

¹⁷⁹ Tamtéž, č. 39, s. 307.

¹⁸⁰ Tamtéž, č. 38, s. 300.

¹⁸¹ Krásnohorská ve svých pamětech mylně uvádí, že to byla *Hubička*, není to však pravda, což dokazuje i korespondence se Smetanou a Karolínou Světlou. Libreto Smetana obdržel ještě před uvedením Bendlovy opery *Břetislav*. Tento fakt vyplývá z dopisu, který Krásnohorská napsala Smetanovi dne 10. října 1870. Krásnohorská v dopise žádá Smetanu, aby ji libreto *Lumíra* vrátil k přepracování, jelikož se jí velmi dotkla Ambrosova kritika v *Hudebních listech*, která podlomila její sebevědomí a z tohoto důvodu by chtěla látku přepracovat. In: VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 130.

prodlevou. Nakonec odpověděl v dopise, který se nezachoval. Avšak o tom, že byl poslán, víme z dopisu, který napsala Krásnohorská Karolíně Světlé¹⁸² 20. ledna 1871: „V tyto dny dostala jsem také dopis od Smetany, kterýž mně byl velmi nemilý, ač přetlékal zdvořilostí a pochlebenstvím. Sladké to ovoce mělo hořké jádro: chtělť totiž na mně pan Smetana neméně než dvě nová libreta a třetí mi zaslal žádaje, abych je celé přepracovala. Jest to Lumír, jejíž jsem mu již před rokem poslala, neobdrževši od něho ani slůvka odpovědi [...].“¹⁸³

Mnoho dopisů, které Smetana adresoval Krásnohorské, se nedochovalo, jelikož je v roce 1913¹⁸⁴ při stěhování z Resslerovy ulice do ulice Černé spálila. Důvodem k tomu nejspíš bylo zveřejnění soukromé korespondence Karolíny Světlé a Jana Nerudy.¹⁸⁵ Spálení dopisů ji bylo hudebními historiky velmi vytýkáno, ona sama k tomu v dopise napsala: „[...] nechala bych si raději od půl tuctu ‚hudebních historiků‘ do očí vyspílat, za barbarku a husu se považovat, než abych jim vydala jediný z dopisů Smetanových, již na mně žádali nejprve slušně, pak ale urputně vynutit chtěli. To zrovna! Raději jsem si je naposled přečetla a do posledního lístečku spálila.“¹⁸⁶

Naštěstí se dochovalo mnoho dopisů, které zasílala Krásnohorská Smetanovi, a proto lze vyvodit, která libreta si od Krásnohorské Smetana objednával. V dopise ze dne 19. ledna 1871 je zřejmé, že Smetana chtěl po Krásnohorské libreto *Vlasta*, avšak ta věnovala toto libreto svému švagrovi Hynku Pallovi¹⁸⁷ a se Smetanou odmítla spolupracovat. Mimo jiné napsala: „Jiného libreta pohotově nemám, ba nemohu po dlouhý čas na to pomýšlet, bych nějaké napsala; nevím kdy ukončím všechny ty práce, jež jsem již na určito jinam slíbila; promiňte mi laskavě, že dávám přednost tomu, k čemuž jsem se zavázala, před tím, oč mě ráčíte žádat.“¹⁸⁸

Místo psaní libret se ponořila do teoretického zkoumání nedostatků v libretistické tvorbě a vypracovala výše analyzovanou stať *O české deklamaci hudební*. V dubnu 1871 Krásnohorská definitivně píše Smetanovi, že již libreto *Lumíra* předělávat nebude

¹⁸² Karolína Světlá (1830–1899), česká spisovatelka.

¹⁸³ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 131.

¹⁸⁴ STREJČEK, Ferdinand: *Proč spálila Eliška Krásnohorská dopisy Smetanovy*. Zvon 40 (1939), č. 6, s. 81.

¹⁸⁵ Jan Neruda (1834–1891), český básník, dramatik, literární kritik, novinář a prozaik.

¹⁸⁶ STREJČEK, Ferdinand: *Z literárního soukromí Elišky Krásnohorské*. Mladá Boleslav: Hejda & Zbroj, 1941, s. 30. Strejček bohužel řadu přetištěných dopisů nedatuje a neuvádí jejich adresáta, což je případ i tohoto dopisu, u které ho je pouze napsáno: „Z dopisu ps. dne 24. listopadu 1911“.

¹⁸⁷ Hynek Palla (1837–1896), český hudební skladatel.

¹⁸⁸ OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 26.

a namísto toho mu posílá náčrt libreta *Violy*. Avšak ke zhudebnění opery se Smetana v roce 1871 nedostal, protože byl zaměstnán komponováním opery *Libuše*.

První realizovanou vzájemnou spoluprací bylo až Smetanovo zhudebnění libreta *Hubička* v roce 1876 podle povídky Karolíny Světlé (opera měla premiéru 7. listopadu 1876 v Prozatímním divadle). Na tuto operu vyšla celá řada negativních kritik, jejichž obsahem se zabývala Vlašínová v kapitole „Libretistická a dramatická tvorba“¹⁸⁹ své monografie o Elišce Krásnohorské. Jedním z nich je také kritika ve formě „feuilletonu“ Ludevíta Procházky *Smetanova prostonárodní zpěvohra „Hubička“*, která vyšla v *Národních listech*. Vlašínová píše, že Procházka došel k závěru, že libreto maří Smetanovu skladatelskou práci. Uvádí ovšem špatnou dataci vydání kritiky (8. 11. 1876).¹⁹⁰ Procházka kritika totiž vyšla již v den premiéry, tedy 7. 11. 1876.¹⁹¹ Jeho negativní hodnocení se Krásnohorské velice dotklo, na což vzpomíná v řadě článků *Z let mé bohémy*, které byly vydávány v letech 1910–1911 v časopise *Ženské listy*. Ve čtvrtém čísle z roku 1911 uvádí: „Co vše hanlivého o mém librettu napsal, netřeba opakovati; nejvíce mě však rozčílilo jeho tvrzení, že Hubičkou rozmnožena jest řada oněch textů, které podvracejí a maří mistrovskou práci Bedřicha Smetany, žeť již vrchovatě žádoucnou, aby se mu konečně dostalo libretta, které by vzletu jeho nepřekáželo, ale bylo hodno jeho genia.“¹⁹² Po přečtení řádků Ludevíta Procházky se Krásnohorská podle jejích slov „oblékla a chvátala do redakce Hudebních listů, žádající si rozmluvy s Drem Procházkou.“¹⁹³ Toho však Krásnohorská v redakci nenalezla, proto byla přijata Juliusem Grégrem¹⁹⁴ a Janem Nerudou. Krásnohorská sdělila svůj velký nesouhlas s kritikou, jak proti ní a Smetanovi, tak proti Karolíně Světlé, jejíž povídka byla pro libreto využita, jelikož byla opera haněna jako naivní a fádni. Zpráva o tom, že navštívila redakci, se podle ní ihned roznesla po celé Praze. Zřejmě i z tohoto důvodu byl další den vydán v *Národních listech* Procházkaův krátký článek, ve kterém pouze poukazoval na rozdíly mezi operou *Hubička* a její předlohou, povídkou Karolíny Světlé, a zmiňoval některá vynechaná místa, či nepatrné změny, které Krásnohorská ve svém libretu provedla. V závěru bylo dokonce připsáno: „Eliška Krásnohorská osvědčila již, že rozumí plně, čeho v libretu potřebí. Její ‚Lejla‘, k níž Bendl složil hudbu, je posud

¹⁸⁹ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 137–139.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 138.

¹⁹¹ PROCHÁZKA, Ludevít: *Smetanova prostonárodní zpěvohra „Hubička“*. *Národní listy* 16 (1887), č. 308, s. 1.

¹⁹² KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Z let mé bohémy*. *Ženské listy* 39 (1911), č. 4, s. 68.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ Julius Grégr (1831–1896), český novinář, politik a spoluvlastník deníku *Národní listy*.

nejlepším libretem českým. ‚Hubička‘ je novým dokladem obratnosti její. Epické vypravování převedla obratně v dialog a děj divadelní, skupila osoby, jak toho skladatel k vůli růsným tvarům skladby operní potřebuje, a verš její plyne hladce a rým je zvonivý. Sám Smetana s potěšením pravil, že neměl pod rukou posud libreta zpěvnějšího.“¹⁹⁵

Negativní soud nad libretem *Hubičky* byl vynesena také v časopise *Lumír*.¹⁹⁶ Text anonymního kritika (podle Mirko Očadlíka¹⁹⁷ Gustava Eima,¹⁹⁸ který odsuzoval *Hubičku* již před jejím uvedením v divadle)¹⁹⁹ nepůsobí po odborné stránce velmi profesionálně, protože autor např. píše, že „režie neuměla v ničem zakrýti citelné tu nedostatky libretta. Skladatel i libretistka měli by odhodlati se k scénické změně druhého aktu. Proměna by měla zcela odpadnout, první scéna druhého jednání hráti by měla v pozadí jeviště, konec pak v předu. Bylo by ovšem k tomu třeba nové dekorace. Rušící výstup strážníkův a naivní scéna s hruškami, [...] měly by se vynechati.“²⁰⁰

K negativním soudům nad operou *Hubička* se vyjadřuje ve své knize i Mirko Očadlík, který připisuje: „Musíme si uvědomiti, že v požadavcích Smetanových stoupenců tehdejší doby nebylo dobře jasno. Otázka wagnerianismu hýbala dobou a požadavek módy v tvorbě hudebně dramatické směřoval k výpravnosti, ať už scénické nebo dějové. Zdánlivý titanismus wagnerovský, který tanul na myslí těm, kdo u nás nesli na štítě jméno Smetanovo, byl vzorem a ideálem. Kothurn byl požadavkem, neboť vládla domněnka, že opera musí přinést jakousi duchovní mohutnost. [...] Bůh ví, co chtěli, vždyť doba nepřinesla mimo umění Smetanovo nic velkorysejšího. [...] Smetanovi nezáleželo na kosmopolitickém motivu, nýbrž na českém, objevném a při tom osobitěm tónu jak v motivu, tak i ve zpracování.“²⁰¹

Ihned po premiéře opery *Hubička* požádal Smetana Krásnohorskou o nové libreto. První zmínku o něm lze najít v dopisu ze dne 22. listopadu 1876. Krásnohorská Smetanovi navrhuje operu a k tomu mu naznačuje, že „za dějiště nového libreta obrala okolí blízké Vašeho letního sídla, a hrad [...] starožitný slavný Bezděz“.²⁰² Smetana byl

¹⁹⁵ PROCHÁZKA, Ludevít: „*Hubička*“ v českém divadle. *Národní listy* 16 (1987), č. 309, s. 3.

¹⁹⁶ *Divadlo*. *Lumír* 4 (1876), č. 32, s. 550–552. Autor je podepsán zkratkou „-vl-“.

¹⁹⁷ Mirko Očadlík (1904–1964), český hudební kritik, pedagog a teoretik.

¹⁹⁸ Gustav Eim (1849–1897), český politik, novinář a literární překladatel.

¹⁹⁹ OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 74–75.

²⁰⁰ *Divadlo*. *Lumír* 4 (1876), č. 32, s. 551.

²⁰¹ OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 68.

²⁰² Tamtéž, s. 71.

touto rychlou odezvou a nápadem na nové libreto velmi potěšen, přestože neznal ani jeho náčrt.²⁰³ Děj nového libreta s názvem *Tajemství* byl tak jako u *Hubičky* z prostého venkovského života. Premiéra opery *Tajemství* proběhla v Novém českém divadle 18. září 1878. Opera se dočkala v rámci kritiky mnoha pozitivních ohlasů, a to zejména v časopise *Národní listy*:

„Vylíčiti nadšení a bouřlivý jásot, kterým obecnstvo české uvítalo nový výtvar svého miláčka mistra Smetany, jest ve chvíli, kdy dojem právě slyšené opery ještě celou mocí svou na nás působí, velmi nesnadno. Jedině senzační úspěch ‚Hubičky‘, jakémuž snad v dějinách mladého divadla našeho není rovna, může se rovnati s přeskvělým úspěchem ‚Tajemství‘. A přece hudba této nové opery žádá od obecnstva hlubšího a bedlivějšího proniknutí, nežli přednosti její v celé kráse jsou zjevny a pochopeny. Jak utěšený to pokrok českého obecnstva ode dne prvního provozování ‚Prodané nevěsty‘.“²⁰⁴

Naopak časopis *Lumír* se opřel do českého obecnstva a jeho neúctě k operě: „ – Nová, krásná Smetanova opera ‚Tajemství‘ dávána dne 18. září ponejprv – v divadle více než z třetiny – prázdném. [...] Z českých výtečníků přišel jeden; z majitelů českých politických listů také jeden. Ostatní domnívali se, že učinili zadost své povinnosti, když dali napsat celou spoustu reklam pro ‚Tajemství‘ tímtež perem, které psalo a napíše reklamy pro každý šmejda, jímž se naše divadlo znečišťuje. Smetanovým, krví psaným dílům tohoto zneuctění všedním kramářským doporučováním není zapotřebí, a obecnstvo, snášejíc výčitky pro svou netečnost, má plné právo žádati těch, kteří k návštěvě českého divadla a k pěstování českého umění hmotnou podporou vůbec vyzývají [...].“²⁰⁵

Přestože byla opera kritiky chválena, dostával Smetana rady, aby si pro další svá díla vybral jiného libretistu. K těmto rádcům patřil i Otakar Hostinský, který se u Krásnohorské obával o dostatek dramatické síly.²⁰⁶ Sama Krásnohorská se o Otakaru Hostinském a jeho názoru na její hudební činnost zmiňuje ve svých dopisech: „Když mě kdysi v letech sedmdesátých navštívil Dr. Hostinský a já jsem se osmělila mu říci,

²⁰³ Tento rychlý souhlas s novým libretem bez náčrtu děje je přinejmenším zajímavý, jelikož ještě před *Hubičkou* Krásnohorská poslala Smetanovi jiná dvě libreta i s náčrtem děje, avšak obě byla Smetanou zamítnuta. Tuto informaci se dozvídáme z dopisu Krásnohorské Smetanovi ze dne 26. 5. 1876. Tamtéž, s. 58–63.

²⁰⁴ *První provozování Smetanovy nové opery „Tajemství“*. *Národní listy* 18 (1878), č. 228, s. 3. Autor této kritiky je podepsán zkratkou „–ý“.

²⁰⁵ *Nová, krásná Smetanova opera*. *Lumír* 6 (1878), č. 26, s. 416. Autor je podepsán zkratkou „J. V. S.“, což odkazuje na redaktora a vydavatele *Lumíru* Josefa Václava Sládka.

²⁰⁶ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 142.

s jakou radostí jsem četla novou jeho práci (nevím již kterou), škulbl sebou, pohlédl na mne téměř ustrašeně a uraženě a řekl ‚Vy jste to četla? To nebyla vhodná četba pro vás, to není psáno pro obecnostvo!‘ – Hrrr – brána vědeckého ráje zavřela se mi před nosem. Tak se se mnou zacházelo s určitých stran celkem: vždyť jsem byla jen ženská!“²⁰⁷

Nicméně Smetana nedbal rady kritiků a ihned začal s Krásnohorskou projednávat další libreto. Krásnohorská mu nabídla libreto *Dítě Tábora* (libreto později zhudebnil Bendl) a libreto *Vlasta*, které kdysi věnovala svému švagrovi, ale ten jej nikdy nezrealizoval. Smetana však po Krásnohorské požadoval pouze libreto komické. Nejprve předložila Smetanovi libreto s pracovním názvem *Sokové*, které mělo být o milostném trojúhelníku dvou nápadníků a půvabné dívce. Tento záměr lze vyčíst z dopisu, který Krásnohorská Smetanovi zaslala 15. 11. 1878.²⁰⁸ Avšak vzápětí se oba umělci dohodli na náčrtu opery s názvem *Čertova stěna*. Libreto dostával Smetana po částech, jako tomu bylo i u opery *Tajemství*. Závěrečnou část libreta dostal Smetana od Krásnohorské 9. září 1879.²⁰⁹ Opera měla premiéru 29. října 1882. Vlašínová uvádí, že „jak Krásnohorská předpokládala, proti libretu se vzedmula vlna výtek. Kritika je označovala za zcela zmatené – a Krásnohorská k těmto výhradám mlčí. Ona, která v literárněkritických šarvátkách se vyznačuje břitkým jazykem a nesmlouvavým odhodláním bránit pravdu, nepodává k historii vzniku libreta nejmenšího vysvětlení, dokonce nevyužívá ani příležitosti hájit své stanovisko při vydání operní partitury tiskem.“²¹⁰

Vybrané kritické reakce na libreta Krásnohorské ukazují, že dobová kritika se nezaměřovala na problém její správné deklamace, to znamená vhodnosti veršů pro samotné zhudebnění, ale jako problematické často hodnotila obsahové a dramatické stránky.

Paralelně s dokončením tohoto posledního společného díla Krásnohorské a Smetany ve stejném roce začal Hostinský v časopise *Dalibor* uveřejňovat svůj poslední příspěvek k problematice české hudební deklamace.

²⁰⁷ STREJČEK, Ferdinand: *Z literárního soukromí Elišky Krásnohorské*. Mladá Boleslav: Hejda & Zbroj, 1941, s. 57. Také u tohoto dopisu bohužel Strejček adresáta neuvádí, pouze připsuje datum 11. března 1910.

²⁰⁸ OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940, s. 125–127.

²⁰⁹ VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987, s. 146.

²¹⁰ Tamtéž, 149.

3.4 OTAKAR HOSTINSKÝ A JEHO ČLÁNEK *O ČESKÉ DEKLAMACI HUDEBNÍ*

Otakar Hostinský v knize *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu* píše, že otázka správné hudební deklamace byla stále natolik novou věcí, že se k ní neustále musel vracet, protože i po zásadním spisu Krásnohorské k tomuto tématu nebylo zcela teoreticky pochopeno a akceptováno ve skladatelské tvorbě.²¹¹ Z tohoto důvodu téma hudební deklamace zařadil do programu svých univerzitních přednášek,²¹² na jejichž základě v průběhu první poloviny roku 1882 publikoval na pokračování v časopise *Dalibor* články *O české deklamací hudební*.²¹³ Podotýká k tomu, že „účelem studie té bylo především přesvědčiti čtenáře o tom, že ,bezúhonná česká deklamace je možná ve všech útvarech zpěvných, od prostého recitativu až ke kantileně písňové, aniž by tím ohroženy byly pravé základy krásna hudebního.“²¹⁴

Hostinský v samotném úvodu konstatuje, že v oboru písně a zpěvohry došlo za posledních dvanáct až patnáct let k výraznému pokroku v používání správné hudební deklamace. Zejména oceňuje, že Bedřich Smetana poté co ve svých prvních třech operách nevěnoval českému přízvuku zvláštní pozornost, tak zejména v operách *Libuše* a *Tajemství* se mu podařilo dostat nově formulovaným zásadám hudební deklamace. Současně připomíná, že je ovšem nutné tento princip rozšířit na každou vokální kompozici, protože se stále ukazuje, že praxe zde stále za teorií pokulhává. Upozorňuje také na to, že jestliže v různých odvětvích nauky o kompozici lze vycházet ze zahraniční literatury, neplatí to o cizojazyčných spisech, které se zabývají problematikou hudební deklamace. V poznámce odkazuje na poměrně čerstvý přírůstek v této oblasti, kterou je brožura W. Kienzla²¹⁵ *Die musikalische Deklamation, dargestellt an der Hand der Entwicklungsgeschichte des deutschen Gesanges*, která

²¹¹ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 173.

²¹² Hostinský měl v roce 1878 cyklus univerzitních přednášek na téma *O zpěvu, se zvláštním zřetelem k deklamací české*.

²¹³ Všech dvanáct částí vyšlo ve čtvrtém ročníku časopisu *Dalibor* v následujících číslech: první část: 1. 1. 1882, č. 1, s. 3–4; druhé pokračování: 10. 1. 1882, č. 2, s. 9–10; třetí pokračování: 20. 1. 1882, č. 3, s. 17–19; čtvrté pokračování: 1. 2. 1882, č. 4, s. 25–26; páté pokračování: 10. 2. 1882, č. 5, s. 33–34; šesté pokračování: 20. 2. 1882, č. 6, s. 41–42; sedmé pokračování: 1. 3. 1882, č. 7, s. 49–50; osmé pokračování: 10. 3. 1882, č. 8, s. 59–60; deváté pokračování: 1. 4. 1882, č. 10, s. 73–74; desáté pokračování: 10. 4. 1882, č. 11, s. 81–82; jedenácté pokračování: 20. 4. 1882, č. 12, s. 89–90; dvanáctá část, dokončení: 20. 6. 1882, č. 18, s. 137–138.

V roce 1886 byl tento soubor článků vydán v knižní podobě: HOSTINSKÝ, Otakar: *O české deklamací hudební*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1886. Všechny citace budou odkazovat na toto knižní vydání, jehož text se zcela shoduje s původním publikováním v časopise *Dalibor*.

²¹⁴ HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901, s. 173. Hostinský zde částečně cituje pasáž z práce *O české deklamací hudební*, s. 55.

²¹⁵ Wilhelm Kienzl (1857–1941), rakouský skladatel.

byla vydána v Lipsku v roce 1880, již však nelze využít pro českou problematiku. Přestože k české problematice hudební deklamace vznikl v roce 1871 záslužný článek Elišky Krásnohorské *O české deklamaci hudební*, bylo nutné se k tématu vrátit a pojednat ho podrobněji s přiloženými praktickými ukázkami, které by sloužily jako nový impuls pro českou hudební praxi. Těmito důvody Hostinský vysvětluje, proč se po více než deseti letech znovu pustil do sepsání podrobnějšího spisu, „jenž se však nezakládá jednostranně na úvahách theoretických, nýbrž naopak ze snahy vzniknul, nalézti pro zkušenosti praktické bezpečný základ pravidlový.“²¹⁶

Hostinský ve svém spisu tematiku důsledně rozděluje do theoretické a praktické části. Theoretickou část člení do čtyř kapitol: 1. „Trvání slabik“, 2. „O přízvuku a důrazu“, 3. „O melodickém spádu mluvy“, 4. „O hudebním významu deklamace“. V navazující praktické části označené „Některé praktické příklady“ ukazuje metodu, jak lze na základě předložené teorie postupovat při zhudebňování textu. Nejlépe můžeme demonstrovat Hostinského teorii hudební deklamace právě na těchto praktických příkladech.

Nejpodrobnější komplexní aplikací představených theoretických zásad je hned první praktický příklad, ve kterém popisuje, jak přistupovat ke zhudebňování slov: „V těch pak dnech, po soužení tom, slunce se zatmí a měsíc nedá světla svého.“²¹⁷ Jeho instrukce začíná požadavkem k prvnímu kroku, kterým musí být zahájena naše analýza: „Představme si, že se slova [...] přednášejí vážně a klidně, ne sice s přílišným lehkým tonem světské konversace.“²¹⁸ Touto instrukcí Hostinský odkazuje na základní podmínku při zahájení zhudebňování textu, kterou podrobně rozebrala Krásnohorská, jež doporučuje, aby si skladatel před komponováním skladby nechal text přečíst osobou s přirozeným výrazem.²¹⁹ A Hostinský k tomu přidává, že hudební skladatel by si měl stejně jako zpěvák všimnout nejlepších řečnických a deklamátorských vzorů, přičemž nejlepší poučení by mělo vycházet zejména z úst dobrých herců.²²⁰ Pozorování pauz v jakémkoliv zhudebňovaném textu tedy musí vždy vycházet z jeho zvukové realizace formou promluvy. Pauzy jsou důležité z toho důvodu, že člení textovou frází. Hostinský na tomto základě ukazuje, že po rozpoznání pauz v textu by měl skladatel tato místa

²¹⁶ HOSTINSKÝ, Otakar: *O české deklamaci hudební*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1886, s. 6.

²¹⁷ Tamtéž, s. 40.

²¹⁸ Tamtéž.

²¹⁹ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamaci hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 1, s. 2.

²²⁰ HOSTINSKÝ, Otakar: *O české deklamaci hudební*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1886, s. 19.

(označuje je jako „přestávky“) vyznačit jejich rytmickou hodnotou a uvádí konkrétní příklad, jak to má být provedeno, viz obr. 5:²²¹

„V těch pak dnech 7 po soužení tom 7 slunce se zatmí 7
a měsíc nedá světla svého.“ Arci nejsou pausy ty docela

Obr. 5

Upozorňuje na to, že se takto nalezené pausy často shodují s interpunkčními znaménky, nicméně uvádí, že to není pravidlem, a proto se skladatel nemůže mechanicky spoléhat na tyto interpunkční značky, takže se pravopisnými pravidly pro interpunkci nelze řídit při hudební deklamaci. A opět zdůrazňuje, že je třeba vždy zásadně přihlížet pouze k živému a procítěnému skutečnému přednesu.

Dalším krokem v rytmické úpravě textu je výběr slov, která mají v textu nejsilnější přízvuk. V analyzované větě jsou těmito slovy „slunce“ a „měsíc“ (slova s nejsilnějším přízvukem), a po nich následují slova „zatmí“ a „světlo“, která mají přízvuk o něco slabší. Hostinský uvádí, že tato analýza nemůže být opřena o racionální zdůvodnění, ale výběr slov je zde dán hudební „pudem“. Na základě tohoto výběru klíčových slov z hlediska jejich důležitosti v textu již lze provést základní rozčlenění slov do hudebního taktu. Pro tento případ navrhuje čtyřčtvrteční takt, viz obr. 6:

C 7 V těch pak dnech 7 po soužení tom 7 | slunce se zatmí 7
a | měsíc nedá světla svého.

Obr. 6

Na obrázku 6 je patrné, že vybraná slova „slunce“ a „měsíc“ s nejsilnějším přízvukem jsou umístěna na hudebně nejsilnějších místech taktů, tzn. na jejich prvních dobách, a slova „zatmí“ a „světlo“, které hudební „pud“ identifikoval jako slova s trochu slabším přízvukem, jsou v taktech umístěna na třetí době, tzn. na druhém nejdůležitějším místě v taktu z hlediska hudebního přízvuku. Protože věta nezačíná důležitým slovním přízvukem, musí se to také odrazit v hudební deklamaci. Prakticky to znamená, že začátek věty nemůže začínat na první době taktu, ale tento úvodní takt musí začínat rytmickou pauzou. Na základě této analýzy je již možné podle Hostinského vytvořit v hrubých obrysech návrh hudebního rytmu, viz obr. 7:

²²¹ Tamtéž, s. 40.



Obr. 7

Až do tohoto místa s prvním návrhem hudebního rytmu pro daný text využívá Hostinský teorii přízvuku a důrazu, jak ji představil v samostatné kapitole. Samotný přízvuk Hostinský definuje jako „poměrné zesílení zvuku slabiky“.²²² Z hlediska hudby ovšem „přízvukem teprve rozkládá se řada tónů v určité skupiny rhythmické čili takty.“²²³ Hostinský upozorňuje, že běžná definice přízvuku jako „povýšení hlasu“ je zřejmě nepřesná a často vede k nedorozumění, které spočívá v tom, že je přízvuk ztotožňován s melodickým povznesením tónu. To je ovšem špatný výklad, protože vyšší tón bez zesílení zvuku nezakládá přízvuk. K tomu doplňuje pravidlo pro umístění přízvuku v češtině: „V jazyku našem vládne totiž zákon nad míru jednoduchý: *V každém jednotlivém slově má první slabika přízvuk*, t. j. pronáší se poměrně nejsilněji, všechny ostatní jsou nepřízvukné, t. j. pronášejí se hlasem poměrně slabším. [...] *Žádné slovo nemá více přízvuku než jeden; má-li vůbec přízvuk, jest jeho sídlem vždy první slabika.*“²²⁴

Přízvuk důsledně odlišuje od důrazu. Přízvuk patří k jednotlivému slovu, zatímco důraz (označuje ho také jako přízvuk řečnický) se vztahuje k celé větě. Na rozdíl od slovního přízvuku nerozhoduje pro jeho umístění místo (viz pravidlo o přízvuku na první slabice slova), ale vnitřní váha a významnost určité části věty. Podle Hostinského však nelze převést do všeobecných pravidel, které slovo má mít ve větě zmíněnou vnitřní váhu a významnost. Důraz ve větě se také projevuje zesílením hlasu a Hostinský ho charakterizuje jako „*stupňování přízvuku slovního*“,“²²⁵ což ovšem neznamená, že slova, na které se neklade tento důraz, by ztratila svůj přízvuk. Z hlediska analyzovaného konkrétního příkladu věty je třeba doplnit, že přízvuky ve větě mají různou sílu, podobně jako v hudebním taktu různé rytmické akcenty na těžkých dobách nejsou všude stejné. Právě toto odstiňování důrazu ve větě má velkou důležitost i pro hudební deklamaci. Upozorňuje také na to, že významnost slova ve větě může být např.

²²² Tamtéž, s. 16.

²²³ Tamtéž.

²²⁴ Tamtéž, s. 18.

²²⁵ Tamtéž, s. 19.

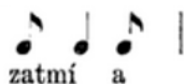
dána také náhlým zpomalením, „ritardandem“. Tímto opět dokládá, že nalézání důrazů ve větě musí vycházet z konkrétní promluvy.

V další analýze zvolené věty se Hostinský obrací k teorii trvání slabik, to znamená zejména jejich rozlišování na dlouhé a krátké slabiky. Ukazuje, že první návrh hudebního rytmu pro danou větu je pouhé schéma, jehož jednotlivé části mohou být dále korigovány na základě trvání slabik jednotlivých slov. Jako příklad volí slovo „zatmí“. Popisuje, že u tohoto slova lze předpokládat, že druhá slabika bude vyžadovat prodloužení hudebního rytmu. Oproti původnímu hrubému hudebnímu rytmickému návrhu je možné tuto změnu provést dokonce několika různými způsoby, které Hostinský demonstruje na následujícím příkladu, viz obr. 8:



Obr. 8

Není důležité, pro který z představených rytmů se při komponování rozhodneme, ovšem Hostinský podotýká, že je ještě možnost obejít se zcela jednoduše bez pauzy, viz obr. 9:



Obr. 9

Současně upozorňuje na to, že zpěvák při provedení kvůli oddechu po slově „zatmí“ učiní pauzu, a proto zcela postačuje, když se i následující slova rozdělí jako na obr. 10, aniž by se v notovém zápisu naznačily všechny rytmické odstíny:



Obr. 10

V teoretické části k této tematice Hostinský pro podrobné poznání hudební stránky mluvy doporučuje pokus: stejná slova by nejprve měla být pronesena zřetelně a jasně a následně zopakována se zavřenými ústy, aby zcela zmizela artikulace a ustoupila tak

pouhému brčení. Domnívá se, že na základě tohoto pokusu lze velmi dobře rozpoznat „přirozený spád mluvy se všemi zvláštními odstíny melodickými a rytmickými.“²²⁶

Z hlediska rytmické stránky mluvy upozorňuje na to, že správná podstata rozdílu mezi krátkými a dlouhými slabikami nespočívá v jejich absolutním trvání (tzn. nikoliv v časovém rozměření), ale ve způsobu, kterým se tento čas vyplňuje: „záleží jen na relativním, t. j. poměrném trvání slabik, nikoli na absolutním čili naprostém.“²²⁷ Nicméně k tomu podotýká, že skladatel musí ve vokální kompozici dbát i na absolutní trvání slabik, aby v některých případech při přednesu nebyla narušena srozumitelnost slov. Jako typický příklad uvádí situaci, při níž by se v rychlém tempu na šestnáctiny zpívaly příliš dlouhé slabiky.

Podstatu rozdílu mezi krátkými a dlouhými slabikami demonstruje na několika čtyřslabičných slovech, které mají tyto slabiky různě rozmístěné. Všechna tato slova jsou podložena stejnými rytmickými hodnotami ve čtyřčtvrtečním taktu. I když jsou krátké a dlouhé slabiky včleněny do stejnoměrného rytmu samých čtvrtových rytmických hodnot, odlišují se tím, že z hlediska správné deklamace dlouhá slabika vyplňuje celý čas rytmické hodnoty, zatímco krátká tuto hodnotu celou nevyplní.

Hostinský tento způsob pronášení různě rozmístěných dlouhých a krátkých slabik v čtyřslabičných slovech demonstruje na příkladu (viz obr. 11). Ukazuje zde, že krátké slabiky by mohly být v rytmickém zápisu vyznačeny značkou pro staccato (= tečka pod notou) a současně příklad doplňuje o rytmický zápis, ve kterém je krátká slabika rytmicky vyznačena jako osminová rytmická hodnota s osminovou pauzou. Dodává k tomu, že délka pauzy krátké slabiky se může měnit podle tempa: např. ve volnějším tempu promluvy se délka pauzy prodlužuje. Z hlediska hudebního se tato problematika podle Hostinského týká především výkonného hudebního umění, nicméně současně upozorňuje na to, že skladatel by měl své nápěvy zapisovat rytmicky zřetelně, ale na druhou stranu nemůže každou jednotlivou slabiku opatřovat přednesovým znaménkem. Proto má důležitou úlohu zpěvák, který by měl vždy nalézt správný způsob provedení hudebního rytmu. Na příkladu Smetanových oper ovšem ukazuje, že tomu tak často není: „[...] dosti často i na místech, kde skladatel napsal deklamaci docela bezúhonnou, chybným způsobem přednesu, a hlavně nešetřením naznačeného právě rozdílu mezi dlouhými a krátkými samohláskami, dojem její citelně se porušuje.“²²⁸

²²⁶ Tamtéž, s. 7.

²²⁷ Tamtéž.

²²⁸ Tamtéž, s. 13.



Obr. 11

Vraťme se zpět k praktickému příkladu, ve kterém Hostinský popisuje přístup ke zhudebnění slov. Svoji pozornost dále obrací k melodickému spádu mluvy. Upozorňuje na to, že z hlediska výšky tónů při přednášení slov nenajdeme ani dvě stejné osoby, které by se v tomto zcela shodovali, ale přesto existují určité obecné rysy, které jsou společné všem deklamátorům.

V přirozené mluvě se náš hlas pohybuje v širokém spektru, skoro stejném jako při zpěvu. Avšak melodický objem mluvené fráze není vždy stejný. V klidném hovoru se užívá pouze nevelké spektrum tónů, které pouze při větším projevu citů v několika málo slovech vzrůstá nejvíce k půldruhé oktávě. Pokud tedy chceme mít náš projev více hlasitý, vede nás to automaticky k větší melodičnosti hlasu.

Naše mluva podle Hostinského vždy obsahuje jistou skupinu tónů, na kterých nejraději spočívá. To znamená, že při běžné konverzaci využijeme jen asi třetinu našeho hlasového objemu. Upozorňuje na to, že teoretikové toto tónové rozpětí nazývají „střední tón“ mluvy. V případě praktického příkladu hlas mluvícího, který vychází ze „středního tónu“ klidného hovoru, stoupá přízvuknou předložkou „po“, kterou zasazuje výš a pak opět hlas klesá dolů, při slově „slunce“ hlas dosahuje nevyššího stoupání,

z něhož okamžitě klesá, a zase se mírně zvedá už jen ke konci při slově „měsíc“. Spád mluvených slov je vyznačen na obr. 12:

V těch pak dnech po sou-že-ní tom, slunce se zatmí a
měsíc nedá světla svého.

Obr. 12

Hostinský tento spád mluvy zapsaný do notového zápisu sice ještě nechápe jako zcela hudební tvar, ale konstatuje, že již v sobě ukrývá zárodky recitativu. Doplnuje, že převedení spádu mluvených slov do hudební soustavy se může provádět různými způsoby i při zachování charakteristických melodických rysů, jelikož melodie v mluvě nejde přesně kontrolovat, protože je velmi neurčitá a proměnlivá. Uvádí to jako důkaz toho, že přísnou deklamací je nutné vždy chápat jako mechanickou šablonu: „*Přísné šetření přirozené deklamace v hudbě vokální nevedlo by tedy ani tenkrát ku strnulé šabloně, kdyby u věci té dokonalá, třeba otrocká věrnost byla skutečně nejen možná, nýbrž i nevyhnutelná.*“²²⁹ Z tohoto důvodu je nutné šablonovitý zápis spádu mluvených slov dotvořit do hudebního tvaru: rozšířit tónový obsah, upravit melodické postupy, doplnit harmonii.

Pokud se tedy zaměříme na výše uvedený příklad, u kterého budeme vycházet z tóniny B-moll, bude mít verš tento tvar, viz obr. 13:

V těch pak dnech, po soužení tom, slunce se zatmí a
měsíc nedá světla svého

Obr. 13

Harmonizace je podle Hostinského v tomto případě snadná: „na třetí čtvrti prvního taktu nastupuje septimový akkord b-d-f-as, jenž začátkem následujícího taktu se

²²⁹ Tamtéž, s. 29.

rozšiřuje v malý akkord nonový a třetí čtvrtí do Es-moll nás uvádí; třetí takt patrně žádá si za harmonický podklad zmenšený čtverořek sedmého stupně z B-moll. Hluboké B mohlo by ostatně býti prodlevou pro všechny tři takty.“²³⁰ Hostinský dodává, že samozřejmě existují i jiné možnosti harmonizace tohoto verše, které se nabízejí, a je na skladateli, jaký umělecký záměr mu zrovna vyhovuje. A doplňuje, že skladatel se vždy rozhoduje pro takový harmonický podklad, který nejlépe vyhovuje jeho chápání slov a nálady nebo slohu celé skladby, případně jiným uměleckým záměrům. Tímto doplněním uzavírá demonstraci své metody přístupu ke zhudebnění slov na tomto příkladu.

V následujících třech praktických příkladech, pro které zvolil textové úryvky z dramatického dialogu a lyrických básní, demonstruje, že tato metoda přístupu ke zhudebnění slov funguje na jakýkoliv typ textu. Postupně ještě na těchto příkladech doplňuje některé specifické případy, na které je třeba brát ohled z hlediska správné hudební deklamace.

Na příkladu textu dramatického dialogu demonstruje příklad chybné hudební deklamace, která vzniká nesprávným použitím znaménka pro důraz, jejímž prostřednictvím skladatel posouvá důraz z těžké doby na lehkou. Podle Hostinského „mylné však jest domnění, že pomocí podobných znamének lze v každém případě napravit deklamaci o sobě chybnou.“²³¹ Argumentuje, že přirozený hudební přízvuk první doby taktu nelze tímto způsobem zničit nebo zeslabit, protože těžkou dobu taktu nelze připravit o veškerou její váhu, takže chyba zůstane chybou, kterou nelze omluvit tím, že je tato doba podložena nepřízvučnou slabikou. Jedinou přípustnou výjimkou jsou pouze takové případy, kdy je vlastní takt, podle kterého se deklamace řídí, jiný než ten, který naznačuje notový zápis. Hostinský takové případy konkrétně demonstruje na furiantovém rytmu písně „Sedlák, sedlák, sedlák, ještě jednou sedlák, sedlák, sedlák, sedlák je velkej pán.“²³² Na notovém příkladu (viz obr. 14) ukazuje, že nápěv písně je sice zapsán ve zdánlivě tříčtvrtečním taktu, ale protože nápěv má povahu střídajícího se taktu, měl by být v tomto smyslu správně zapsán jako kombinace dvoučtvrtečního a tříčtvrtečního taktu. Pokud ovšem není příčinou přenesení hudebního přízvuku změna taktu, nelze deklamační chybu řešit přenesením důrazu jeho vyznačením znaménkem.

²³⁰ Tamtéž, s. 44.

²³¹ Tamtéž, s. 46.

²³² Tamtéž, s. 47.

Se-dlák, se - dlák, se - dlák, je - ště je - dnou se - dlák,
 se-dlák, se - dlák, se - dlák je vel-kej pán.

Se - dlák, se - dlák, se - dlák, je - ště je - dnou se - dlák,
 se - dlák, se - dlák, se - dlák je vel-kej pán.

Obr. 14

Na příkladu lyrické básně Hostinský demonstruje časté chyby v hudební deklamaci, které souvisejí se zhudebněním závěrečných slov. Základní problém spočívá v tom, že pokud je závěrečné slovo víceslabičné, neměla by být jeho poslední nepřízvučná slabika položena na první dobu taktu. Konstatuje, že se takto často deklamuje, ale zdá se mu tento způsob být nejen nesprávným, ale také zbytečným. Jako řešení navrhuje, aby např. u dvouslabičného závěrečného slova, pokud bude jeho první slabika umístěna na nepřízvučnou dobu taktu, bylo využito ligaturového protažení, které demonstruje na následujícím příkladu, viz obr. 15:

o- či vkrá - dá

Obr. 15

K tomu připomíná všeobecné deklamační pravidlo: „Každá slabika, která se dluží, nabývá rhythmické váhy nejtěžší doby taktové, po kterou zaznívala, i když byla původně nastoupila na dobu lehčí.“²³³ Pokládá si otázku, zda je skutečně zcela nemožné zakončit zpěv na první době taktu. Domnívá se, že v mnoha případech je to nemožné nebo alespoň nesprávné, nicméně že v zásadě jde pouze o to, aby poslední slabika nevynikla nad první přízvučnou slabiku.

²³³ Tamtéž, s. 51.

Na analýze posledního textového příkladu Hostinský ukazuje, jak symetričnost nebo nesymetričnost textu ovlivňuje stavbu hudební periody. Pokud např. charakter veršů vyžaduje, aby rytmická hudební deklamace některého z těchto veršů byla zkrácena, může to znamenat, že takový verš bude mít rozměr pouze jednoho taktu oproti ostatním, které budou dvoutaktové. Jestliže by byl původní rozměr hudební periody bez tohoto zkrácení osm taktů, tak při zkrácení bude mít pouze sedm taktů.

Hostinský k provedeným rytmickým rozborům v praktických příkladech poznamenává, že nemusí sloužit zcela jako pravidlo při komponování, protože k rozumové analýze je vždy nutné připojit hudební cit a cvikem získanou obratnost, bez nichž se teoretický výklad nemůže obejít. Skladatel dělá v podstatě totéž jako teoretik, pouze zcela nevědomě, instinktivně. Současně podotýká, že v problematických případech je ovšem analýza vždy nejlepším prostředkem kontroly.²³⁴

V závěrečném „Doslovu“ Hostinský konstatuje, že jemu samotnému se stalo pravidlem, které vytěžil z praktických zkušeností a pokusů, že *„všeliká skutečná nesprávnost v deklamaci, ať již hrubšího nebo drobnějšího zrna, jest pouhou zbytečností, již nikterak nelze omluviti vážnými důvody věcnými.“*²³⁵ A vyslovuje naději, že za nedlouhou dobu všechny předsudky proti důslednému pěstování správné deklamace českého slova zmizí, s čímž souvisí i to, aby nadále v kompoziční praxi nedocházelo k dosud oblíbenému pohodlnému obětování jazykového rytmu jakémukoliv hudebnímu motivu. Upozorňuje, že také zpěváci musí přesně dodržovat skladatelovy předpisy a mít k jeho dílu dokonalou pietu. Věří, že na základě české hudební produkce se bude zdárně vyvíjet také škola skutečně českého zpěvu.

Zcela na závěr připomíná také důležitost správných operních překladů do češtiny, které také musí vycházet ze zásad správné hudební deklamace. Pokládá to za zcela nezbytný požadavek, protože staré operní překlady „příliš dlouho činily hrubé příkoří i co do dikce slovesné i co do deklamace hudební!“²³⁶

Zajímavé svědectví o dobové reakci na Hostinského spis přináší v jednom ze svých dopisů Krásnohorská: „Bylo to pravdivé, dobré, nepopíratelné, ale dr. Hostinský jako pravý Büchermensch opovrhoval rozhledem v životě praktickém a vložil do svého článku příklady, které si nešťastně vymyslel, jako kupříkladu tuto suchou větu: ‚Aritmetika čili počtářství jest nauka o poměru čísel‘ atd., a notami ukazoval, jaká prý

²³⁴ Tamtéž, s. 48.

²³⁵ Tamtéž, s. 55.

²³⁶ Tamtéž, s. 57.

v takových větách spočívá melodie. Bylo z toho smíchu po všech kavárnách mezi muzikanty. Tu jsem si pomyslela: ‚Škoda dobré myšlenky, že je tak zesměšněna;‘ naši skladatelé náramně hřešili proti přízvuku a vůbec proti rytmice jazyka a byli by měli pokyny dr. Hostinského vážně bráti.“²³⁷

²³⁷ STREJČEK, Ferdinand: *Z literárního soukromí Elišky Krásnohorské*. Mladá Boleslav: Hejda & Zbroj, 1941, s. 148.

4. GENEZE TEORIE HUDEBNÍ DEKLAMACE

Představené podrobné analýzy všech pěti klíčových článků, v nichž se postupně utvářela ucelená podoba zásad české hudební deklamace, prokázaly, že tato problematika byla přínosem pro koncipování moderní české hudby. Přestože se může zdát, že formulování nových pravidel pro správné zhudebňování českého textu vycházelo ze společenského konsenzu, je nutné zdůraznit, že bylo doprovázeno řadou názorových sporů. Časový odstup umožňuje, abychom mohli konstatovat, že vliv Hostinského a Krásnohorské měl pozitivní vliv na samotnou dobovou hudební tvorbu, která byla nevýrazněji zastoupena operní tvorbou Bedřicha Smetany.

Nyní se zaměříme na to, abychom zhodnotili celou genezi teorie české hudební deklamace. Výchozím podnětem byla situace, která vznikla po uvedení Smetanovy opery *Dalibor*, zejména kritické hlasy, které upozorňovaly na to, že v této opeře se projevil silný vliv Wagnera. Na toto obvinění zareagoval Hostinský v článku „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*, ve kterém se zaměřil na to, jestli je možné vycházet z Wagnerových teorií hudebního dramatu při hledání východiska pro koncipování ideje české národní hudby. Protože Hostinský vycházel z předpokladu, že nová česká hudba musí být současně moderní hudbou, argumentoval, že právě Wagner je jediným východiskem, ze kterého si lze vzít příklad. Zejména zdůraznil, že přínosná je Wagnerova idea národní hudby, jejíž základy se musí hledat v národní řeči. Z tohoto důvodu se Hostinský kriticky vyslovuje k dosavadním návrhům, které prosazovali lidovou píseň jako základ pro vytvoření české národní opery. Hostinský argumentuje, že lidová píseň má lyrický základ, a proto se nemůže stát základem dramatického dialogu, na kterém by měla být postavená idea opery jako moderního hudebního dramatu. Prostonárodnost lidové písně staví do opozice k řešení problematiky národnosti v hudbě a stejně jako Wagner tvrdí, že národní hudba musí být založena na národní řeči. Argumentaci opírá o exkurz do historie operních reforem a ukazuje, že již Gluck byl blízko řešení tím, že chtěl zrušit dualitu recitativu a árie. V tomto smyslu se mu Wagnerova reforma jeví jako navázání na Gluckovu reformu s tím rozdílem, že Wagner tuto dualitu již ve své tvorbě zcela překonal tím, že vytvořil jednotný deklamatorní styl. Hostinský se domnívá, že právě toto je cesta k moderní české opeře, v níž by tento deklamatorní styl zajistil princip moderní dramatickosti. Jestliže má být pramenem národního rázu v hudbě národní řeč, je třeba se zabývat tím, jaké charakteristické znaky pro národnost obsahuje a jaké jsou její hudební stránky. Jak ukazuje jeho přednáška

v Umělecké besedě v dubnu 1869 a také jeho intenzivní studium Gluckovy operní reformy v tomto období, důkladně se na toto řešení problematiky připravoval. Přestože jeho text *Několik slov o české prosodii* vyšel až po jeho článku „*Wagnerianismus*“ a *česká národní opera*, zabýval se tímto tématem současně inspirován operní reformou Wagnera. Přednášku o české prozodii a text, který vzešel z této přednášky lze zhodnotit jako zcela nový zásadní přínos k řešení problematiky časoměrné a přízvukné prozodie. K novému řešení se Hostinský dostal tím, že důsledně trval na tom, že moderní česká prozodie musí vycházet ze zvukové (fonetické) stránky básnické mluvy, která je součástí estetického soudu stejně jako jiné složky básně. Na tomto základě stanovil, že se musí vycházet z analýzy zvuků, z nichž se básnická mluva skládá. Proto bylo podle něj klíčové, aby se stanovily rozdíly mezi hláskami a rytmus verše se zkoumal pouze na základě zvukové zkušenosti. Vyšel z rytmické časové řady, která je složená z jednotlivých článků (slabik), kdy členění této časové linie zajišťují přízvuky na některých člancích. Stanovil pravidlo, že bez živé deklamace nelze určit rytmus, který nesouvisí pouze s přízvukem, ale také s délkou slabik. V této fázi navrhuje kombinaci přízvuku a časoměry, která zakládá určení čtyř druhů slabik. Zcela zásadní přínos spočíval v tom, že zde Hostinský jednoznačně formuluje pravidlo, že přízvuk v českém jazyce je vždy na první slabice a že žádné slovo nemá víc přízvuků než jeden. V tomto textu se ovšem Hostinský nedostává k tomu, aby ukázal, jak mají být předložená pravidla deklamace aplikována na problematiku hudební deklamace.

S prvním formulováním pravidel české hudební deklamace přišla až Krásnohorská v článku *O české deklamaci hudební*. Shoduje se s Hostinským v tom, že inspiraci pro správnou deklamaci je třeba hledat v konkrétní promluvě. Každý jazyk má podle ní jiný ráz a charakteristiku mu dávají zvukové tvary. Skladatel by při zhudebnění textu měl všechny tyto zvláštní zvukové tvary zachovat. Krásnohorská dává konkrétní návod, jak se to má dělat. Především se tyto zvláštní zvukové tvary promluvy musejí shodovat s tím, co hudba může vyjádřit. A hudba může vyjádřit přízvuk a délku, to znamená totéž co zvuk promluvy. A právě poměr mezi přízvukem a délkou charakterizuje češtinu ve zvukové podobě, a tím ji i odlišuje od jiných jazyků. Z tohoto důvodu je pro skladatele naprosto nezbytné, aby před komponováním slyšel zhudebněvaný text ve správné deklamaci. Krásnohorská se domnívá, že specifický rytmus české řeči jako kombinace přízvuku a délky musí také hudbě vtisknout český ráz. Zamýšlí se nad tím, co z těchto kombinací dodává českému jazyku originalitu. Odpovídá, že tato originalita spočívá v tom, že v českém jazyce nejsou přízvuk a délka spojeny a upozorňuje na to, že si

skladatelé bohužel této originality vůbec nevšímají. Stejně jako Hostinský stanovuje, že přízvuk v českém jazyce spočívá na první slabice, případně se přesouvá na slabičnou předložku. Píše, že v tomto smyslu jsou vlastně pravidla pro přízvuk velmi jednoduchá, ale přesto skladatelé při zhudebňování textu dělají celou řadu chyb, protože přízvučné slabiky umisťují na lehké doby taktu. Vyjmenovává postupně celou řadu chyb, kterých se skladatelé dopouštějí z hlediska tohoto konfliktu mezi přízvučnou slabikou a lehkou dobou taktu. Jednu z těchto chyb demonstruje konkrétně na příkladu Smetanovy *Prodané nevěsty*, kde je slovo „nejkrasší“ chybně hudebně deklamováno, protože první přízvučnou slabiku umisťuje na lehkou dobu taktu. Důležitým příspěvkem Krásnohorské v tomto článku je také to, že jako zkušená překladatelka operních libret do češtiny upozorňuje na to, že předložené zásady správné hudební deklamacce je třeba uplatnit i při těchto překladech.

Podnětem pro další formulování problematiky hudební deklamacce se staly články Maxe Konopáska v roce 1874 v časopisu *Hudební listy*. Konopásek v nich prezentoval názory, které byly v naprostém protikladu s tím, co k tématu dosud publikovali Hostinský s Krásnohorskou. Hostinský na tuto sérii článků reagoval v roce 1875 v časopise *Dalibor* článkem *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Koncepce tohoto článku tak byla výrazně ovlivněna tím, že v něm Hostinský musel argumentovat proti nepřijatelným názorům Konopáska. Z hlediska vývoje deklamační teorie nepřináší v podstatě nic nového. Hostinský zde shrnuje všechno podstatné a využívá všechny dosavadní poznatky, ke kterým dospěl ve svých zkoumáních a doplňuje je o pravidla, která zformulovala Krásnohorská.

Hostinský potom téma české hudební deklamacce zařadil do cyklu svých univerzitních přednášek v roce 1878, na jejichž základě sepsal řadu článků *O české deklamacce hudební*, které postupně vycházely v roce 1882 v časopise *Dalibor*. Tento příspěvek lze pokládat za dovršení teorie české hudební deklamacce. Dosavadní teorie byla koncipována pro operní tvorbu, avšak Hostinský ji nově rozšiřuje na veškerou vokální tvorbu. Tento záměr se ukazuje i na praktických příkladech, na kterých demonstruje metodu práce, kterou by měl skladatel uplatnit při zhudebňování českého textu, protože kromě textů vhodných pro recitativ a dramatický dialog používá také lyrické texty. Vliv Krásnohorské je patrný zejména v tom, že Hostinský opakovaně doporučuje, aby si skladatel před komponováním nechal zhudebňovaný text přečíst deklamátorem, který bude mít přirozený výraz, protože bez této zkušenosti nelze provést adekvátní analýzu textu. Při popisu metody, jak analyzovat text se objevuje

několik nových zásad, které je možné realizovat pouze na základě zvukové zkušenosti s textem. Výchozím bodem analýzy má být pozorování pauz, protože jejich funkcí je členění textové fráze. Zvuková zkušenost založená na přirozené deklamaci textu je dále nezbytná při výběru slov, na které je položen nejsilnější důraz. Hostinský podrobně popisuje rozdíl mezi slovním přízvukem a řečnickým důrazem. Zdůrazňuje, že pro řečnický důraz nelze stanovit racionální pravidla, a proto je nutné při hledání klíčových slov v celku textu vycházet ze zmíněné zvukové deklamační realizace. Pravidla lze stanovit pouze pro slovní přízvuk. Tato pravidla byla definována Hostinským i Krásnohorskou hned v prvních textech k problematice správné deklamace. To znamená, že přízvuk je v českém jazyce vždy na první slabice slova. Hostinského dotažení teorie spočívá v tom, že na praktických příkladech ukazuje, jakou roli hraje řečnický akcent v kombinaci se slovním přízvukem v samotné hudební deklamaci. Slova s nejsilnějším důrazem, to znamená slova, která mají v celku textu největší váhu, musí být při rozčlenění slov do hudebního textu vždy umístěna tak, aby jejich přízvučná slabika se shodovala s těžkou dobou taktu. V tomto smyslu by metodicky správná analýza textu měla vyústit do správného hudebního rytmu. Další část analýzy textu by se měla věnovat trvání slabik, protože na hudební rytmus může mít vliv např. to, že dlouhá slabika může vyžadovat prodloužení, které se v rámci hudebního taktu může realizovat různými způsoby. Hostinský upozorňuje, že skladatel je zde omezen možnostmi hudebního zápisu, takže nemůže řadu rytmických nuancí zapsat, a proto z hlediska správné deklamace takových rytmických míst má důležitou roli zpěvák jako hudební reprodukční umělec, který musí zvolit takový způsob přednesu, který nebude vnímán jako chybný. V praktických příkladech Hostinský dotahuje také téma melodičnosti řeči. Hlavní vliv na melodický spád mluvy mají podle něj slova, která jsou v textu zodpovědná za řečnický důraz. Na praktických příkladech demonstruje, jak se vytvořený hudební rytmus textu doplní o tónové výšky. Formuluje pravidlo, že slova, na které je ve větě položen důraz, jsou intonovány vyššími tóny. Domnívá se, že na tomto základě lze načrtnout základní intonační stoupání a klesání melodického spádu, které lze slyšet také při správné deklamaci textu. V závěru se stejně jako Krásnohorská vyjadřuje k problematice překladů operních libret. Také zdůrazňuje, že teorie správné hudební deklamace musí být uplatněna i v těchto překladech.

ZÁVĚR

V práci se podařilo prokázat, že téma hledání správné české hudební deklamace úzce souviselo s koncipováním ideje české národní hudby a s konstituováním základních pilířů české hudební kultury počínaje 60. lety 19. století. Důležitým podnětem byly také spory o vliv Wagnerovy operní reformy na českou operu. V této souvislosti se práce zaměřila na to, aby ukázala, že v případě Hostinského zejména Wagnerova teorie moderního hudebního dramatu výrazně přispěla k jeho názoru, že také moderní operní české hudba musí být vytvořena na deklamatorním principu vytěženém z charakteristických rysů národního jazyka. K důležitým výzkumným výsledkům práce patří také zjištění, že k podnětům patřilo také negativní posuzování překladů cizích libret do českého jazyka jako rozšířené praxe, která se rychle rozvíjela v průběhu 60. let pro potřeby vytvořeného stálého českého operního divadla.

Výzkum upřesnil počáteční Hostinského přínos k problematice hudební deklamace, protože se podařilo prokázat provázanost jeho dvou úvodních článků, v nichž v dobovém sporu o Wagnera formuluje požadavek k vytvoření národní hudby na základě správné deklamace a současně reviduje a upřesňuje základní principy české prozodie jako základní východisko, bez jehož vyřešení nelze postoupit dál k řešení samotné problematiky hudební deklamace. Bez tohoto úvodního Hostinského vkladu by nemohl vzniknout článek Krásnohorské, ve kterém jsou poprvé prezentována pravidla, která je nutná dodržovat, aby nedocházelo ke konfliktu mezi metroritmickými strukturami textu a jeho zhudebněním.

Analýza posledního Hostinského příspěvku k této problematice prokázala, že završení teorie české hudební deklamace vyžadovalo přístup zkušeného hudebníka, který na praktických příkladech podpořených upřesněnou teorií poskytl skladatelům konkrétní metodický popis způsobu, jaký mají používat při zhudebnění textu při správném dodržení pravidel hudební deklamace.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Prameny

Divadlo. Lumír 4 (1876), č. 32, s. 550–552.

FIBICH, Zdeněk: *Akademie mladých hudebníků*. Dalibor 3 (1875), č. 23, s. 183–186.

HÁLEK, Vítězslav: *České divadlo*. Květy 3 (1868), č. 21, s. 167.

HOSTINSKÝ, Otakar: „*Wagnerianismus*“ a česká národní opera. In: *Hudební listy* 1 (1870), č. 5, s. 34–36; č. 7, s. 51–53; č. 8, s. 60–62; č. 11, s. 83–85; č. 12, s. 89–91.

HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik slov o české prosodii*. Květy 5 (1870), č. 47, s. 371–374; č. 48, s. 379–380; č. 49, s. 387–390; č. 50, s. 395–398; č. 51, s. 403–406.

HOSTINSKÝ, Otakar: *Několik poznámek o českém slovu a zpěvu*. Dalibor 3 (1875), č. 24, s. 189–191; č. 25, s. 197–200; č. 26, s. 205–206; č. 27, s. 213–215; č. 28, s. 221–222; č. 29, s. 229–231; č. 30, s. 237–239; č. 31, s. 245–247.

HOSTINSKÝ, Otakar: *O české deklamaci hudební*. Dalibor 4 (1882), č. 1, s. 3–4; č. 2, s. 9–10; č. 3, s. 17–19; č. 4, s. 25–26; č. 5, s. 33–34; č. 6, s. 41–42; č. 7, s. 49–50; č. 8, s. 59–60; č. 10, s. 73–74; č. 11, s. 81–82; č. 12, s. 89–90; č. 18, s. 137–138.

HOSTINSKÝ, Otakar: *O české deklamaci hudební*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1886.

HOSTINSKÝ, Otakar: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha: Jan Laichter, 1901.

HOSTINSKÝ, Otakar: *Studie a kritiky*. Lantová, Ludmila – Holub, Dalibor – Hrzalová, Hana (eds.), Praha: Československý spisovatel, 1974.

KONOPÁSEK, Max: *Rozbor otázky slovanské hudby*. *Hudební listy* 5 (1874), č. 33–45.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Český básník a hudební drama*. *Hudební listy* 1 (1870), č. 38, s. 298–301; č. 39, s. 306–310.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *O české deklamaci hudební*. Hudební listy 2 (1871), č. 1, s. 1–4; č. 2, s. 9–13; č. 3, s. 17–19.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Z let mé bohémy*. Ženské listy 39 (1911), č. 4, s. 66–70.

KRÁSNOHORSKÁ, Eliška: *Co přinesla léta: druhá kniha vzpomínek*. Praha: Vaněk & Votava, 1928.

PIVODA, František: *Opera*. Pokrok 2 (1870), č. 52, s. 2.

PIVODA, František: *Hovorna*. Pokrok 2 (1870), č. 60, s. 2.

PIVODA, František: *Hovorna*. Pokrok 2 (1870), č. 68, s. 3.

PIVODA, František: *Dalibor*. Hudební listy 5 (1875), č. 24, s. 98.

PROCHÁZKA, Ludevít: *Smetanova prostonárodní zpěvohra „Hubička“*. Národní listy 16 (1987), č. 308, s. 1.

PROCHÁZKA, Ludevít: *„Hubička“ v českém divadle*. Národní listy 16 (1987), č. 309, s. 3.

PROCHÁZKA, Ludevít: *Slavná doba české hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

První provozování Smetanovy nové opery „Tajemství“. Národní listy 18 (1878), č. 228, s. 3.

Nová, krásná Smetanova opera. Lumír 6 (1878), č. 26, s. 416.

SMETANA, Bedřich: *Panu hudebnímu referentu v Pokroku*. Národní listy 10 (1870), č. 56, s. 2.

SMETANA, Bedřich: *Na rozloučenou*. Národní listy 10 (1870), č. 61, s. 2.

WALDAU, Alfred: *Böhmische Naturdichter. Literarhistorische*. Prag: Kath, Geržabek, 1860.

Sekundární literatura

ČERNÝ, Jaromír a kol. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Editio Supraphon, 1989.

DOLANSKÝ, Ladislav: *Hudební paměti*. 2. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.

HONS, Miloš: *Boj o českou moderní hudbu (1860 – 1900)*. Praha: TOGGA, 2012.

JŮZL, Miloš: *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

KOPECKÝ, Jiří: Předmluva: *Hudební listy 1870–1875*. In: SPÁČILOVÁ, Jana (ed.): *Répertoire International de la Presse Musicale. Hudební listy 1870-1875*. Baltimore, Maryland: RIPM, 2016.

OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana: Vzájemná korespondence*. Praha: Topičova edice, 1940.

OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *K motivům českého wagnerismu a antiwagnerismu*. Opus musicum 16 (1984), č. 7, s. 200–206.

OTTLOVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: NLN, s.r.o., 1997.

STREJČEK, Ferdinand: *Proč spálila Eliška Krásnohorská dopisy Smetanovy*. Zvon 40 (1939), č. 6., s. 81–82.

STREJČEK, Ferdinand: *Z literárního soukromí Elišky Krásnohorské*. Mladá Boleslav: Hejda & Zbroj, 1941.

VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra: *Eliška Krásnohorská*. Praha: Melantrich, 1987

VOJTĚŠKOVÁ, Jana (ed.): *Album Jana Ludevíta Procházky z let 1860–1888*. Praha: KLP et. Národní muzeum v Praze, 2013.