

Musicalia

Časopis Českého muzea hudby
Journal of the Czech Museum of Music
1-2 / 2012



NÁRODNÍ
MUZEUM

Obsah

- 6 – – – *Marek Nekula – Lucie Rychnovská: Jakou češtinu užíval Bedřich Smetana?*
- 43 – – – *Milan Pospíšil: Kadence Eleonory z Ehrenbergů*
- 71 – – – *Věra Velemanová: Česká krajina a architektura
v dílech malířů Prozatímního divadla*
- 89 – – – *Eva Paulová: Fotografie ateliérů Jana Mulače a Josefa Mulače
ve sbírkách Českého muzea hudby*
- 114 – – – *Tatána Součková: František Kysela a jeho smetanovská scénografie*
- 131 – – – *Dagmar Štefancová: Tricinia z fragmentů Knihovny Národního muzea*
- 142 – – – *Eva Velická: Antonín Dvořák nově, barevně a zábavně
(Výstava *Antonín Dvořák* v Českém muzeu hudby,
7. června 2011 – 3. června 2012)*
- 149 – – – *Darina Svobodová: Přehled publikací vydaných Českým muzeem hudby*

Content

- 21 – – – *Marek Nekula – Lucie Rychnovská: Bedřich Smetana's Use of the Czech Language*
- 56 – – – *Milan Pospíšil: The Cadenzas of Eleonora z Ehrenbergů*
- 78 – – – *Věra Velemanová: Czech Landscapes and Architecture as Portrayed by Painters of the Provisional Czech Theatre*
- 100 – – – *Eva Paulová: Photographs from the Studios of Jan and Josef Mulač in the Collections of the Czech Museum of Music*
- 120 – – – *Tatána Součková: František Kysela and his Designs for Stagings of Operas by Smetana*
- 136 – – – *Dagmar Štefancová: Tricinia in Fragments Held by the National Museum Library*
- 145 – – – *Eva Velická: Dvořák from a New, Colourful, and Entertaining Perspective: The Exhibition Antonín Dvořák in the Czech Museum of Music, 7 June 2011 - 3 June 2012*
- 150 – – – *Darina Svobodová: Publications of the Czech Museum of Music*

Vážení čtenáři,

dvojčíslo čtvrtého ročníku časopisu *Musicalia* vychází v roce 2012, kdy si připomínáme 150 let od otevření Prozatímního divadla v Praze, první stálé divadelní scény v Českých zemích, kde se hrálo a zpívalo česky. Dlouholeté snahy o vybudování divadla jako instituce, která by dovršila proces kulturní emancipace českého národa, tu dosáhly sice provizorního, ale přesto významného naplnění. Prozatímní divadlo kolem sebe soustřeďovalo více než dvě desetiletí autory, interprety, kritiky a také obecnost, a vytvářelo tím nezbytné předpoklady úspěšné existence velkého Národního divadla.

S Prozatímním divadlem se pojí především jméno Bedřicha Smetany. Smetana jako všechny osobnosti české kultury jeho doby prošel německým vzděláním a teprve jako zralý umělec se postavil do čela hnutí za českou národní hudbu i jazykově. Smetanova čeština se kupodivu ocitla v zájmu jazykovědy až v posledních letech v souvislosti s přípravou souborného kritického vydání jeho korespondence a její výzkum, který provádějí Marek Nekula a Lucie Rychnovská, přináší pozoruhodné výsledky.

S provozovací praxí opery Prozatímního divadla souvisí můj vlastní článek věnovaný zápisům kadencí, které do svých rolí vkládala Eleonora z Ehrenbergů, prominentní koloraturní pěvkyně, od jejíhož úmrtí letos uplynulo sto let. Výtvarnou složkou inscenací Prozatímního divadla se zabývá studie Věry Velemanové, speciálně zaměřená na zpodobení české krajiny. Proměnu názoru na operní dekoraci v Národním divadle v Praze dvacátých let 20. století ukazuje Taťána Součková na příkladu Františka Kysely a jeho smetanovské scénografie. Víceoborový pohled na několik dílčích témat dějin hudby doplňuje umělecko-historické pojednání Evy Paulové o portrétech českých i cizích hudebníků vzniklých ve fotografických ateliérech Jana a Josefa Mulače v Praze.

Všechny studie vycházejí z výzkumu pramenů nacházejících se hlavně v Národním muzeu včetně takových, které kurátoři a restaurátoři právě zpřístupnili vědeckému využití, jak předvádí Dagmar Štefancová na triciniích obsažených ve fragmentech z Knihovny Národního muzea. Na důležitou činnost, jíž České muzeum hudby bezprostředně oslovuje širokou veřejnost, upozorňuje zamyšlení Evy Velické nad skončenou výstavou o Antonínu Dvořákovi. Četnou a rozmanitou publikační aktivitu Českého muzea hudby od jeho založení v rámci Národního muzea (1976) do současnosti dokládá bibliografický přehled, který sestavila Darina Svobodová.

Autoři a redakce doufají, že Vám tento ročník *Musicalií* poskytne pestrou nabídkou textů a obrazových příloh opět dostatek nových poznatků i podnětů ke kritickému uvažování a že časopisu zachováte i nadále svou přízeň.

MILAN POSPÍŠIL,
člen redakční rady

Dear readers,

This double issue comprising the fourth volume of *Musicalia* is being published in the year 2012, when we commemorate the 150th anniversary of the opening of the Provisional Czech Theatre in Prague – the first permanent theatrical venue in the Czech lands where plays and musical-dramatic works were given regularly in the Czech language. Efforts over the course of many years to establish a theatre as an institution that would culminate the process of cultural emancipation of the Czech nation achieved their goal here in a form that was provisional but nevertheless important. For more than two decades the Provisional Theatre gathered around itself writers, composers, performers, critics, and also audiences, thus creating the indispensable prerequisites for the successful functioning of its successor, the grand National Theatre.

Associated with the Provisional Theatre is above all the name of Bedřich Smetana. Like all leading figures in Czech culture of the time, Smetana received his education in the German language. Only as a mature artist did he take up leadership of the movement for Czech national music not only in purely musical terms but in language as well. Surprisingly, his knowledge of Czech has become a focus of linguistic studies only in recent years, in association with preparations for a collected critical edition of his correspondence. Research in this area conducted by Marek Nekula and Lucie Rychnovská has yielded remarkable results.

Related to the operational practices of the Provisional Theatre is an article of my own authorship devoted to written cadenzas that Eleonora z Ehrenbergů, a prominent coloratura singer who died an even century ago, inserted into her roles. The visual aspect of stagings by the Provisional Theatre is the topic of a study by Věra Velemanová focused especially on depiction of Czech landscapes. Taťána Součková illustrates the change in opinions on operatic sets and costumes at the National Theatre in Prague during the 1920s using the example of František Kysela and his sets for operas by Smetana. Meanwhile Eva Paulová contributes an interdisciplinary view of several specialized topics in music history in a discussion of portraits of both domestic and foreign musicians made in the Prague photographic studios of Jan and Josef Mulač.

All these studies are based on examination and analysis of sources found mainly in the National Museum and its various components, including some sources that curators and restorers have just now made accessible for scholarly use – as shown by Dagmar Štefancová in the case of *tricina* contained in fragments from the National Museum Library. Eva Velická's report on the recently-concluded exhibition devoted to Antonín Dvořák draws attention to important work through which the Czech Museum of Music appeals directly to the broad public. And the extensive and diverse publishing activities of the Czech Museum of Music, from the time of its establishment as a part of the National Museum in 1976 up to the present, are documented by a bibliographical overview prepared by Darina Svobodová.

The authors and the editors hope that this year's volume of *Musicalia*, with its varied offering of texts and pictorial illustrations, will once more provide you with plenty of new information and stimuli for critical thought, and that our journal will continue to enjoy your favour.

MILAN POSPÍŠIL,
member of the editorial board

Jakou češtinu užíval Bedřich Smetana?¹

MAREK NEKULA – LUCIE RYCHNOVSKÁ

Lidé pozoruhodní svým dílem zpravidla budí zájem odborné i laické veřejnosti, rovněž pokud jde o jejich soukromý život. I ten bývá mnohdy pozoruhodný, což může být z dnešního pohledu zčásti dáno také časovým odstupem a proměnou politického kontextu, stylu života a podobně, zatímco ve své době mohlo jít o věci samozřejmé a nepozoruhodné. Díky výjimečnosti těchto osobností byly nicméně zadokumentovány jejich osudy, a materiály k nim se vážící nám tak dávají nahlédnout do každodennosti dané doby. V tomto smyslu přistupujeme v naší studii k osudům Bedřicha Smetany (1824–1884). Nezajímá nás přitom stopa, kterou po sobě tento skladatel zanechal v historii české, evropské či světové hudby, ani neusilujeme o rekonstrukci „autentického“ zvuku jeho skladeb na základě notových zápisů či poznámek k provedení jeho děl, nýbrž nám jde o Smetanův osobní příběh. Smetanovu životu přirozeně byla a je věnována značná pozornost, podobně jako jeho skladatelskému odkazu. Náš přístup je nový v tom, že rekonstruujeme nikoli jeho biografii jako celek, ale pouze jeho biografii jazykovou a že na tomto pozadí analyzujeme podobu jeho jazyka s vědomím, že se Smetana pohyboval na rozhraní češtiny a němčiny. Rekonstrukce Smetanovy jazykové biografie však není přínosná pouze z hlediska lingvistického, nýbrž má jistý význam také pro lepší pochopení dobového i osobního kontextu vzniku a recepce Smetanových děl. U představitelů národního hnutí 19. století, mezi něž Smetana od 60. let patří, lze registrovat symbolické přihlášení se k jazyku a národní ideologii, které ale nemusí nutně znamenat bezchybné zvládnutí psané češtiny.² V 60. a 70. letech 19. století už ovšem tato forma obrozenectví očividně nestačí. Výtku „cizího akcentu“ ve frázování (srov. Eliška Krásnohorská Bedřichu

1) Článek vznikl v rámci projektu GAP406/10/0823 *Soukromá korespondence 20. století. Rozšíření korpusových zdrojů, nové možnosti lingvistického využití* realizovaného na Ústavu českého jazyka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity a výzkumného záměru Národního muzea *Osobnosti české vědy a kultury* (č. MK00002327202) s dílčím tématem *Kritická edice korespondence Bedřicha Smetany a nový vědecký katalog pramenného fondu jako její nezbytné východisko*.

2) V první polovině 19. století je to postoj příznačný pro německé autory bohemistické orientace (srov. např. HÖHNE, Steffen: *Die literarische Instrumentalisierung der böhmischen Geschichte im Vormärz. Hus und die Hussiten*, in: Klaas-Hinrich Ehlers et al. (eds.): *Brücken nach Prag: Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei*, Lang, Berlin 2000, s. 43–80; HÖHNE, Steffen: *Böhmische Utopien: Der Bohemismus-Diskurs in der Zeit der Restauration*, in: W. Koschmal – M. Nekula – J. Rogall (eds.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2005, s. 623–637; KOŘÁLKA, Jiří: *Welche Nationsvorstellungen gab es 1848 in Mitteleuropa*, in: R. Jaworski – R. Luft (eds.): *1848/49 – Revolutionen in Ostmitteleuropa*, Oldenbourg, München 1996, s. 29–46). Pro novou dobu o přihlášení se k němečtině bez znalosti němčiny srov. např. NEKVAPIL, Jiří: *On non-self-evident relationship between language and ethnicity: How Germans do not speak German, and Czechs do not speak Czech*, *Multilingua* 19, 2000, s. 37–53.

Smetanovi z 11. května 1871)³ proto v kontextu české národní ideologie 19. století esencionalizující jazyk není jen zraňující, ale představuje pro skladatele i jisté ohrožení. Tlak dobové jazykové ideologie se tak reflektuje nejen ve Smetanově jazykovém chování, ale i v Nejedlého z dnešního pohledu až hysterické snaze dokázat „češství“ Smetanovy hudby také „počeštěním“ jeho rodinného zázemí a jeho češtiny, jež zmíněného autora Smetanovy biografie vede až k falzifikaci (zavádějící transkripci) pramenného materiálu.⁴

Pro účely našeho bádání představují pramenné východisko jednak různé materiály administrativního rázu, jednak Smetanovy vlastní zápisy, tj. jeho deníky a zejména pak jeho korespondence. Mnohovrstevnatost dopisů jako zdroje informací o aktérech daného korespondenčního styku a době, v níž žijí, se na úvod pokusme ilustrovat alespoň jednou ukázkou:

Vážený pane kapelníku!

Moje zprávy o složení Vám k dispozici, a přivítalo-li je tu shromáždění z meloby, se šlaci až posud koňůžel. Lži, budu Vám poděkovat. Rádo by mne zolást, Džhy mezi jinými sesonan by se opomněl na Dalibora, jest-li toby můj poměr k divadlu ku konečnému vyřízení do té doby dále.

Samt Vám nřai s tím osvětlováním mých záležitostí, aby bylo roznoseno a ke všem neschopným. Nani to jeová malířství, byli již od bočna by gáže by vesměs ho vyžila!

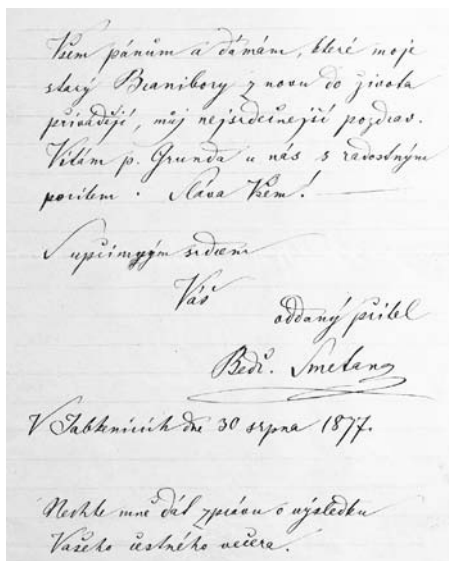
Snad to přejímá k tomu dále, je budu muset chodit po světě s fláši nedlouh.

Radybych byl v normálním duševním stavu, přijel bych k Vámu přijmu do Raby, ale v tom nynějším rozervaném stavu sbařil jsem všechnu chut' všickn interest pro umění, třeba i pro moje vlastní výrobky.

Rozatím přiju Vám as 1000 fl. příjmu! Riležistně vyřídě budete Bonetoi moji upřímnou gratulaci k úspěchu jeho nejnovější operetty. Pěťl jsem se vždy jeho krásného talentu.

3) Srov. OČADLÍK, Mírko: Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana. Vzájemná korespondence, Topič, Praha 1940, s. 35 n.

4) K revizi Nejedlého biografie B. Smetany (NEJEDLÝ, Zdeněk: Bedřich Smetana, sv. 1, SVU Mánes, Praha 1924; NEJEDLÝ, Zdeněk: Bedřich Smetana, sv. 1: Doma, Nákladem Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1924; NEJEDLÝ, Zdeněk: Bedřich Smetana, sv. 2: Na studiích, Nákladem Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1925; NEJEDLÝ, Zdeněk: Bedřich Smetana, sv. 3: Praha a venkov, Nákladem Hudební Matice Umělecké Besedy a Sboru pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi v Praze, Praha 1929; NEJEDLÝ, Zdeněk: Bedřich Smetana, sv. 4: Ve společnosti, Melantrich, Praha 1933) z hlediska jazykového srov. detailněji NEKULA, Marek – RYCHNOVSKÁ, Lucie: Smetanova čeština v dobovém kontextu, Hudební věda 47, č. 1, 2010, s. 43–76.



Dopis Bedřicha Smetany tehdejšímu kapelníkovi Prozatímního divadla Adolfo Čechovi

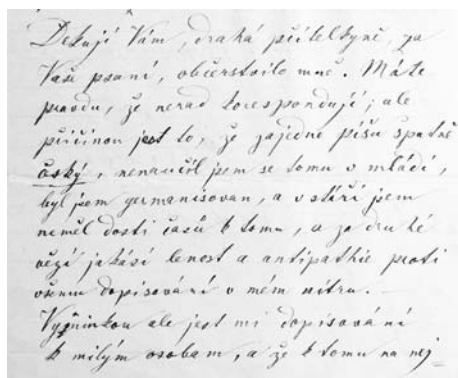
Ač se jedná jen o několik řádků, není pochyb, že „své“ pasáže by si v listu našli hudební vědci, životopisci snažící se zachytit Smetanovy osudy v celé jejich šíři a snad i laici, před nimiž velikán české národní hudby ožívá jako člověk mající starosti, radosti, projevující emoce. Není to ovšem pouze stránka obsahová, díky níž je korespondenční materiál jedinečným pramenem poznání. Pozornost si zasluhuje i jeho forma – jazyková matérie. Zaujmout nás v tomto ohledu mohou zvláštnosti pravopisné (*skříšení, spomělo, stratil jsem, zpěvohry [...] léželi*), gramatické (*s tím odstrkováním mých záležitostech, moje starý Branibory z novu do života přivádějí*), jevy lexikální či syntakticko-lexikální prozrazující vliv němčiny (*interest, operetta, zpěvohry stojí Vám k dispozici*) nebo třeba obraznost, barvitost Smetanova vyjadřování (*...přivedete-li je [zpěvohry] ku skříšení z mdloby, ve které až posud bohužel léželi...; ...budu muset chodit po světě s flašinetlem...*). Zkoumáním tohoto typu informací se zabývají jazykovědci a je to také úkol, který jsme si vytyčili v našem příspěvku.

Proč bychom měli věnovat pozornost i tomuto aspektu Smetanovy osobnosti? Jak bylo naznačeno výše, žil Smetana v době, kdy byla dominantním komunikačním prostředkem ve veřejné sféře němčina, kdy se ale na druhé straně rozmáhá české národní hnutí usilující mimo jiné o rozvoj a kultivaci českého jazyka i jeho návrat do všech komunikačních oblastí. Vystává však před námi otázka, jak čeština v uvedeném období skutečně vypadala, tj. jakou češtinou spolu lidé 19. století komunikovali. K jejímu zodpovězení můžeme přispět díky specifčnosti korespondenčního materiálu, jenž je předmětem naší analýzy. Jeho zajímavost spočívá v tom, že ač je někdy vymezován samostatný, tzv. epistolární, korespondenční nebo listovní styl,⁵ upozorňuje se na jeho blízkost k jiným funkčním stylům, v případě

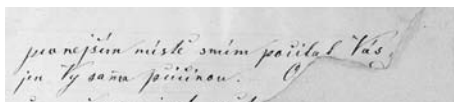
5) Srov. KARLÍK, Petr – NEKULA, Marek – PLESKALOVÁ, Jana (eds.): *Encyklopedický slovník češtiny*, NLN, Praha 2002, s. 449.

dopisů soukromých je shledávána jejich úzká provázanost se stylem běžně dorozumivacím. Přestože jsou tedy dopisy komunikáty psanými a nedochází u nich k bezprostřednímu kontaktu mezi mluvčím a adresátem, mají velice blízko k dialogu (byť jde o rozhovor vedený na dálku) a nesou řadu rysů každodenní, všední, převážně mluvené komunikace.⁶ Nespornou výhodou zkoumaného materiálu je také fakt, že Smetana nebyl literátem či novinářem, zkrátka někým, kdo s jazykem nakládá profesionálně, nýbrž byl coby mluvčí češtiny 19. století zcela synem své doby. Jazyk pro něj představoval pouze prostředek dorozumění, nikoli nástroj a cíl tvorby, a v tomto ohledu se Smetana stává lepším reprezentantem své generace než např. Božena Němcová nebo Karel Havlíček Borovský. Od ostatních jazykově „průměrných“ obyvatel českých zemí své doby a společenské vrstvy se Smetana odlišuje hlavně tím, že vzhledem k unikátnosti jeho díla byly dokumenty k jeho biografii muzealizovány a zčásti také již popsány, i když nikoli primárně s ohledem na jeho jazyk. Díky tomu dnes můžeme rekonstruovat Smetanovy osudy i jeho jazykovou biografii a přispět k poznání jazykové situace v českých zemích v 19. století. Jazyková biografie Friedricha a později Bedřicha Smetany (dvojazyčné dětství a mládí, vzdělání v němčině, profesní i soukromé přebývání na rozhraní němčiny a češtiny a v kontextu přerodu české společnosti konečně přechod z němčiny na češtinu také ve veřejné sféře) totiž byla ve středních vrstvách typická, u Smetany snad jen trochu zbrzděná jeho pobytem ve Švédsku.

Podívejme se nyní na uvedené údaje podrobněji. V dopise Elišce Krásnohorské z 25. listopadu 1876 Smetana píše:



Děkuji Vám, ora há přitelství, za
tahu psaní, občasné mi. Máte
pravdu, že nerad koresponduji, ale
přeci jen jest to, že jazyce píšu špatně
česky, nenaučil jsem se tomu v mládí,
byl jsem germanizován, a v době jsem
neměl dosti času k tomu, a je tomu
také, že jsem tenest a antipathie proti
všemu dopisování v mém věku.
Vypínám ale jest mi dopisování
k milým osobám, a je k tomu na něj



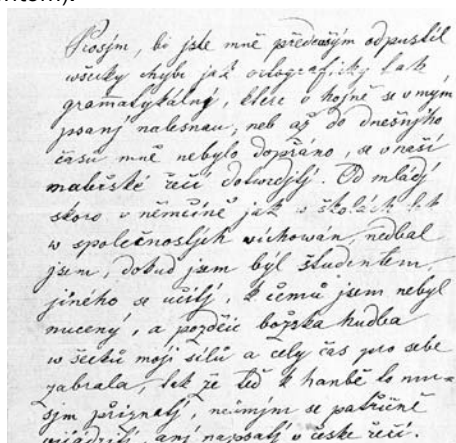
je nejistě místo smím psát, že
je ty sama přeci jen.

Máme-li analyzovat jazyková data objevující se ve Smetanově korespondenci a především máme-li je adekvátně interpretovat, je znalost Smetanova života a dobové jazykové situace, k níž Smetana odkazuje svou poznámkou, že se v mládí nemohl naučit česky, neboť byl germanizován, naprosto nezbytná. K tomuto zkoumání využijeme metod

⁶ Srov. JELÍNEK, Milan: *Styl epistolární*, in: P. Karlík – J. Pleskalová – Z. Rusínová (eds.): *Pocta Dušanu Šlosarovi*. Sborník k 65. narozeninám, Nakladatelství Albert, Boskovice 1995, s. 126–137. Ke specifickým epistolárním textům na materiálu korespondence B. Smetany srov. také RYCHNOVSKÁ, Lucie: *Korespondence jako pramen jazykového zkoumání (na materiálu korespondence Bedřicha Smetany)*, in: V. Gvoždíak (ed.): *Bohemia Olomucensia 2 – Linguistica*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011, s. 295–299.

sociolingvistických, konkrétně zmiňovanou metodu jazykové biografie⁷ jako prostředku poznání dobové jazykové situace. Naopak zase platí, že poznatky o dané jazykové situaci, které nám zprostředkovává historie, tj. např. znalost dobových jazykových zákonů a nařízení, nám usnadňuje adekvátně rekonstruovat konkrétní jazykovou biografii.⁸ V případě živých respondentů se pracuje s tzv. narativními interview, v případě rekonstrukce jazykových biografií staršího data se lze opřít o zlomky narácí o vlastním jazyce, jeho osvojení a užívání, jež jsou rozesety v denících, korespondenci nebo vzpomínkách. Přihlížet je přitom možno a nutno i k jiným zdrojům dat, jako je samotná volba jazyka v té které době s ohledem na téma a adresáta, nebo jakými jsou vysvědčení, matriční a jiné údaje apod.⁹

Východiskem jsou pro nás tudíž Smetanovy výroky, v nichž Smetana komentuje a hodnotí vlastní úroveň znalostí češtiny. Podobně skepticky jako ve zmiňovaném dopisu Elišce Krásnohorské mluví Smetana o své češtině i v dopisu Janu Ludevítu Procházkovi z roku 1860, který píše ještě nereformovaným pravopisem z Göteborgu a který je po dopisu rodičům z 50. let Smetanovým druhým česky psaným listem (ovšem prvním v latince, dopis rodičům je zapsán kurentem):



7) K jazykovým biografiím (včetně problematiky jejich začlenění do kvalitativního výzkumu) srov. NEKVAPIL, Jiří: *Language biographies and the analysis of language situations: on the life of German community in the Czech Republic*, International Journal of the Sociology of Language, 2003, s. 63–83; FRANCESCHINI, Rita: *Sprachbiographien: das Basel-Prag-Projekt (BPP) und einige mögliche Generalisierungen bezüglich Emotion und Spracherwerb*, in: R. Franceschini – J. Miecznikowski (eds.): *Leben mit mehreren Sprachen. Sprachbiographien / Vivre avec plusieurs langues, Biographies langagières*, Peter Lang Verlag, Bern 2004, s. 121–145.

8) K rekonstrukci dobové jazykové situace z hlediska historického srov. stručné shrnutí s odkazy na literaturu in MALÝ, Karel: *Sprache – Recht und Staat in der tschechischen Vergangenheit*, in: J. Eckert – H. Hattenhauer (eds.): *Sprache – Recht – Geschichte*, C. F. Müller Juristischer Verlag, Heidelberg 1991, s. 57–281. Z hlediska sociolingvistického in NEWERKLA, Stefan Michael: *Intendierte und tatsächliche Sprachwirklichkeit in Böhmen. Diglossie im Schulwesen der böhmischen Kronländer 1740–1918*, WUV Universitätsverlag, Wien 1999; BERGER, Tilman: *Nation und Sprache: das Tschechische und das Slovakische*, in: A. Gardt (ed.): *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses in Geschichte und Gegenwart*, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2000, s. 825–864. Nově včetně shrnutí historické literatury zvl. STÖHR, Ingrid: *Zweisprachigkeit in Böhmen*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2010.

9) Metoda jazykových biografií, jejichž východiskem nejsou interview, ale psané texty, je naznačena v NEKULA, Marek – RYCHNOVSKÁ, Lucie: *Smetanova čeština v dobovém kontextu*, Hudební věda 47, č. 1, 2010, s. 43–76. Detailně s ohledem na její validitu a analytický postup viz NEKULA, Marek – RYCHNOVSKÁ, Lucie: *Korespondence jako zdroj dat a metody historické sociolingvistiky* (v přípravě). V uvedených textech je i příslušná odborná literatura.

Nejen toto opakování, ale i historická fakta ukazují, že Smetanovu výpověď je třeba brát vážně. V jeho dětství a mládí k německému vzdělání neexistovala alternativa. Čeština se sice před rokem 1848 zčásti uplatnila jako pomocný jazyk i při výuce na gymnáziu,¹⁰ první české gymnázium ale bylo zřízeno až v roce 1862 v Táboře.¹¹ Němčina se tak na školách nejen učila, ale byla také jazykem, jímž byla výuka vedena. Platí to i pro školy, kterými prošel Bedřich Smetana.

Školní docházku Smetana zahájil v roce 1829 v Litomyšli na piaristické národní škole (Volksschule) s německým vyučovacím jazykem. V prvním ročníku školy byl v německém čtení a výslovnosti hodnocen velmi dobře.¹² Roku 1831 nastoupil do národní školy s německým vyučovacím jazykem v Jindřichově Hradci, kde nebyla čeština zastoupena ani jako vyučovaný předmět, a později tamtéž přešel na německé gymnázium. Od roku 1835, tedy v jedenácti letech, bydlel na privátu a navštěvoval německé gymnázium v Jihlavě, aby si tu podle Nejedlého prohloubil znalosti němčiny.¹³ V letech 1836–1839 přestoupil na německé gymnázium v Německém Brodě. Ač tu měl mladý Smetana i české spolužáky, v té době zde studoval například také mladý Karel Havlíček Borovský, a třebaže Nejedlý Německý Brod charakterizuje jako ryze české město,¹⁴ jazyková výuka se odehrávala v němčině. V roce 1839, tedy v patnácti letech, byl Bedřich Smetana poslán do Prahy na Akademické gymnázium, jehož prefektem byl tehdy Josef Jungmann a kde byla vyučovacím jazykem rovněž němčina. Smetana si zde v šestnácti letech – přesněji v dubnu 1840 – začal psát německý deník.¹⁵ Z gymnázia Smetana bez konzultace s rodinou vystoupil 13. května 1840. Po prázdninách byl téhož roku poslán do Plzně, kde měl dokončit gymnázium a kde na něho měl dohlédnout jeho bratranec František Josef Smetana, profesor fyziky a učitel na tamním filozofickém ústavu. I v Plzni byla vyučovacím jazykem němčina. Po dokončení gymnázia v Plzni se Smetana v roce 1843 (tj. ve svých devatenácti letech) vydal do Prahy, kde až do roku 1847 (tedy do svých dvaceti tří let) studoval kompozici na Hudebně vzdělávacím ústavu Josepha Proksche. Vyučovacím jazykem zde byla opět němčina. Zhruba osmnáct let tedy Smetana byl ve výukovém kontextu dennodenně konfrontován s mluvenou i psanou němčinou, kterou užíval i aktivně.

10) Obecněji k situaci ve školství srov. též BURGER, Hannelore: *Sprachenrecht und Sprachengerechtigkeit im österreichischen Unterrichtswesen 1867–1918*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1995; NEWERKLA, Stefan Michael: *Intendierte und tatsächliche Sprachwirklichkeit in Böhmen. Diglossie im Schulwesen der böhmischen Kronländer 1740–1918*, WUV Universitätsverlag, Wien 1999; HROCH, Miroslav: *V národním zájmu*, NLN, Praha 1999.

11) Srov. KOŘÁLKA, Jiří: *Češi v Habsburské říši a v Evropě 1815–1914*, Argo, Praha 1996, s. 104.

12) Srov. NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana. Sv. 2: Na studiích*, Nákladem Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1925, s. 299.

13) NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana, sv. 2: Na studiích*, Nákladem Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1925, s. 17.

14) NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana. Sv. 2: Na studiích*, Nákladem Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1925, s. 143 a 149.

15) Jeho rukopis i opis je uložen ve sbírkách Národního muzea – Českého muzea hudby – Muzea Bedřicha Smetany (MBS). Z fondů MBS vycházíme i v případě dalších zdrojů k Smetanově jazykové biografii shrnutých v inventáři fondu S 217 v oddělech *Osobní doklady Bedřicha Smetany a jeho rodiny* a *Odeslaná a přijatá korespondence Bedřicha Smetany*, konkrétně např. v případě fotokopie matričního záznamu o narození Bedřicha Smetany (NM-ČMH-MBS S 217/2036), biřmovacího lístku (NM-ČMH-MBS S 217/2), ohlášek otevření hudební školy (NM-ČMH-MBS S 217/1811), deníků Kateřiny Smetanové, rozené Kolářové (NM-ČMH-MBS S 217/1903–4) a deníků Bedřicha Smetany (NM-ČMH-MBS S 217/1080–6).

Na druhou stranu je ovšem třeba říci, že retrospektivní hodnocení té doby, při němž se Smetana stylizuje do pasivní oběti germanizace, je poplatné dobovému národnímu diskurzu.¹⁶ V deníku, který si vedl na gymnáziu v Plzni, Smetana 2. března 1841 na adresu dívky, jež se do něho zamilovala, poznamenává:

Ach Gott! was ich nicht lachen muss. Eine hat sich in mich verliebt, Eine, die sehr wenig Bildung besitzt, ja nicht einmal recht gut deutsch kann!! – Davon abgesehen, ist sie älter als ich.

(deník Bedřicha Smetany, 2. března 1841)

Mladý Smetana tak němčinu v kontextu své doby chápe jako přirozenou „Bildungssprache“, němčina pro něho má v daném období vysokou prestiž, vnímá ji jako jazyk vzdělání, nikoli poněmčení nebo odnárodnění. Být pravým vlastencem či pravou vlastenkou neznámá, že je třeba redukovat se na češtinu:

Der Herr Brosch ist die Gefälligkeit selbst, und seine Frau!! die ist noch besser. Eine enorme Patriotinn, **eine wahre Czechinn**. Aber nicht daß sie vielleicht kein deutsch könnte! Nein, vielmehr nur zu gut versteht sie's.

(deník Bedřicha Smetany, 14. dubna 1841; ztučnění M. N. a L. R.)

Smetanova školní docházka navíc velmi pravděpodobně neprobíhala jen ve znamení němčiny. Jak ukazují Smetanovy deníkové záznamy, jistou roli ve školním kontextu sehrávala také čeština:

Predigt auf böhmisch.

(deník Bedřicha Smetany, 26. července 1841)

Wir hatten Klassenlesung. Die deutsche Rede des Sýkora war sehr gut vorbereitet.

(deník Bedřicha Smetany, 5. srpna 1841)

Jan Nepomuk Sýkora byl učitelem v premonstrátském klášteře s německým gymnáziem, u něhož Smetana první rok v Plzni bydlel. Zde – i v pozdějších podnájmech u lesmistrové Wildmannové a v rodině Kolářů – se tedy v soukromí nepochybně mluvilo česky. Také mezi spolužáky a známými sloužila čeština jako dorozumívací prostředek mluvené komunikace. Napovídají to nejen jména vynořující se v denících (*Ludmilla, Wlček, Woditzka, Piwonka, Schindelař/Schindelarž, Bržehowsky, Křepinský, Vendelín Ržiha, Kolař/Kolařž/Kolař...*), ale i další jazyková data, neboť Smetana při zmínce

16) Proměny jazykové identity at v průběhu života (srov. TREICHEL, Bärbel: *Identitätsarbeit, Sprachbiographie und Mehrsprachigkeit. Autobiographisch-narrative Interviews mit Wallisern zur sprachlichen Figuration von Identität und Gesellschaft*, Lang, Frankfurt/Main 2004), nebo dle diskurzivního kontextu (srov. de FINA, Anna – SCHIFFRIN, Deborah – BAMBERG, Michael (eds.): *Discourse and Identity*, Cambridge UP, Cambridge 2006) jsou u bilingvních mluvčích zcela běžné a přirozené.

o jednom z kantorů v deníku přechází u jeho přezdívky *punčoška Beer* z němčiny do češtiny (deník Bedřicha Smetany, 27. března 1843). Je zřejmé, že tuto přezdívku museli učitelé dát jeho čeští studenti a že ji také užívali v české komunikaci.

Česky se nejspíše mluvilo rovněž v domácnosti Smetanových rodičů. Usuzujeme tak na základě manželských smluv, zápisů o narození dětí i podle soukromých dopisů (dopis otce matce z 27. června 1828 nebo dopis Bedřicha Smetany rodičům z 23. prosince 1856). V zaměstnání a společnosti či při četbě (předplatné *Bohemie*) však u Smetanů převládala němčina, která v diglosní situaci v Čechách té doby plní funkci psané vyšší variety, zatímco čeština pro české a česko-německé dvojjazyčné mluvčí plní funkci nižší variety mluvené.¹⁷ Sociální elevace otce Františka Smetany (1777–1857) nebo podle dopisů a jiných dokumentů *France/Franze Smettany*, tehdy sládka na valdštejnském zámku v Litomyšli, se odráží i v křestním jménu jeho syna *Fri(e)dricha* (německá varianta se objevuje jak v matrice, tak v rodinné korespondenci i v úvodu ke Smetanovu deníku). Jak naznačuje jazyk matričních předloh a zápisů o narození, proběhl nicméně křest malého Friedricha v češtině a s českými kmotry. Česky je psán i biřmovací lístek Friedricha Smetany z 15. června 1836.

Také ve vlastní rodině Bedřicha Smetany, kterou skladatel založil 27. srpna 1849, se před rokem 1860 uplatňovala nejen němčina, ale i čeština. Německy si oba manželé vedli deníky – Bedřich Smetana od roku 1840, Kateřina Smetanová, rozená Kolářová (1827–1859), doložitelně v letech 1849–1853 a 1854–1855. V němčině si také korespondovali (dokonce i ve vypjatém okamžiku umírání dcery *Fritzi* se Kateřina Smetanová 31. srpna 1855 na *Friedricha* obracela německým dopisem).¹⁸ Na druhou stranu je čeština v mluvené interakci v rodině doložena např. citáty řeči dětí v deníku Kateřiny Smetanové:

Sie [Fritzchen] sprach schon fast Alles u oft mit viel Überlegung – – so zum Beispiel sah sie mich einmal traurig am Fe[n]ster sitzen, den Kopf auf die Hand gestützt – so gleich unterbrach sie ihr Spiel, kam zu mir, und sagte mit theilnamsvoller Miene: **ti si smutna maminko stejska se ti po tatinkowi, jid? – – mně se taky stejska – –**

(Kateřina Smetanová, opis deníku z let 1849–1853 ve fondu MBS: 116–117; ztůčnění M. N. a L. R.)

V hudebním ústavu, který Smetana na počátku své kariéry před odchodem do Švédska vedl v Praze a který byl zčásti orientován na vlasteneckou klientelu (Bedřich Smetana učil například dceru Františka Palackého, syna Kateřiny Podborské, dceru Josefa Jiřího Kolára apod.), se snad i v mluvené podobě uplatňovaly oba jazyky. Přinejmenším ohlášky založení

17) K pojmu diglosie srov. FERGUSON, Charles: *Diglossia*, Word 15, 1959, s. 325–340. K vnější diglosii srov. FISHMAN, Joshua: *Bilingualism with and without diglossia; diglossia with and without bilingualism*, Journal of Social Issues 23, 1967, s. 29–38; NEWERKLA, Stefan Michael: *Intendierte und tatsächliche Sprachwirklichkeit in Böhmen. Diglossie im Schulwesen der böhmischen Kronländer 1740–1918*, WUV Universitätsverlag, Wien 1999; van LEEUWEN-TURNOVCOVÁ, Jiřina: *Ještě jednou o diglosii v Čechách, tentokrát i z genderového zorného úhlu*, Slovo a slovesnost 63, 2002, s. 178–199; STÖHR, Ingrid: *Zweisprachigkeit in Böhmen*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2010.

18) Srov. faksimile in NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana*, sv. 1, SVU Mánes, Praha 1924, s. 152–153.

ústavu jsou tištěny dvojjazyčně. Jinak byl ale Smetanův profesní život spjat především s němčinou. To platí o styku se skladateli Franzem Lisztem a jinými hudebníky i o obchodní korespondenci. Němčina fungovala jako dorozumívací prostředek i během pobytu v Göteborgu (1856–1862), neboť Smetana si na rozdíl od své dcery Žofie švédštinu neosvojil. Smetanovi měli ve Švédsku abonovanou *Bohemii*¹⁹ a němčina zde fungovala nejen jako dorozumívací prostředek s žáky a přáteli (např. s Frjódou Benecke si Smetana později německy i psal), ale rovněž ve sboru a na veřejnosti. To bylo dáno jistě i tím, že němčina ve sféře vlivu někdejší Hansy hrála speciálně v přístavních městech podél Baltského moře a v jihovýchodní části Severního moře daleko významnější roli, než by se zdálo dnes.

Podobnou dorozumívací funkci měla němčina v pracovním kontextu dokonce i po návratu do Prahy, speciálně v počátcích Smetanova působení ve funkci kapelníka Prozatímního divadla (od roku 1866). Komplexnější texty jako hudební kritiky pro *Národní listy* z první poloviny 60. let 19. století psal Smetana také nejprve německy, teprve pak se překládaly do češtiny a upravovaly.²⁰ I to mohl být důvod, proč je přestal psát.

Ideologické přehodnocení němčiny u Smetany nastává ke konci pobytu v Göteborgu a po návratu do Prahy, nepochybně v reakci na posílení národního hnutí a rozšíření českého veřejného prostoru po Říjnovém diplomu (1860) a po vítězství české strany v komunálních volbách v roce 1861. Spolu se silící nacionalizací jazyka od 60. let 19. století stoupá v národně orientovaných kruzích prestiž češtiny a klesá prestiž němčiny, a „pravý Čech“ tak preferuje češtinu a odmítá němčinu, a to jak v komunikaci veřejné (v komunikaci s českými kulturními a jinými organizacemi a úřady v obcích s českou většinou), tak soukromé, jak v projevech mluvených, tak psaných. Smetana ve veřejné komunikaci skutečně dává přednost češtině.²¹ Také v soukromí se snaží prosadit češtinu jako jediný komunikační prostředek a svou druhou ženu Bettinu, již ještě počátkem 60. let sám psal německy, napomíná, když sáhne po němčině: *Dívna věc, že si mně zase z německým psaníčkem oblažila, snad pro ten tamnější vzduch, který okolo Lamberku vladne?* (Bedřich Smetana Bettině Smetanové, 15. září 1864) Musíme si však uvědomit, že Smetanův posun od němčiny k češtině se odehrává v době, kdy je Smetanovi už 36 let. Není proto překvapivé, že má Smetana potíže s českým pravopisem, morfologií i stylizací způsobené nedostatkem formálního vzdělání v češtině a nedostatkem zkušeností s užíváním psané formy češtiny. Smetana se tento deficit snaží kompenzovat vytvořením komunikačních předpokladů pro osvojení psané češtiny (viz zmiňovaný přechod k češtině v soukromé a polooficiální korespondenci) a také cíleným úsilím o osvojení českého standardu (např. pomocí výpisků a opakování deklinačních a konjugacních paradigmat²²).

Jistým signálem, že Smetana s výsledkem svého snažení nebyl zcela spokojen, jsou

19) Srov. dopis Bedřicha Smetany Anně Kolářové z ledna 1859. Srov. též WAGNEROVÁ, Alena – ŠRÁMKOVÁ, Barbora (eds.): *Smetana – Dvořák – Janáček*, Deutsch Verlags-Anstalt, München 2003, s. 39.

20) Srov. SMETANA, Bedřich: *Články a referáty 1862–1865*, Česká grafická unie, Praha 1920; JARKA, Václav Hanno (ed.): *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865*, Nakladatelství Pražské akciové tiskárny, Praha 1948.

21) Lze např. doložit několik dopisů, které Smetana píše z pozice kapelníka vedení české opery (JUDr. Antonínu Čížkovi), česky píše také třeba nakladateli Františku Augustinu Urbánkovi či redaktorovi Františku Pivodovi.

22) Srov. reprodukci in MAHLER, Zdeněk: *Nekamenujte proroky. Kapitoly ze života Bedřicha Smetany*, Albatros, Praha 1989, s. 137.

dvě různé strategie, které při psaní dopisů užíval. Jednou z nich je vyhledání pomoci druhých osob: *Smutná okolnost pro mně je tá, že stran české koncepce se musím vždy na výpomoc někoho jiného obrátit.* (Bedřich Smetana Josefu Srbovi, 4. srpna 1881) Jak vidíme z citátu, dával si Smetana při formální korespondenci i na konci svého života dopisy stylizovat, resp. opravovat. Jinou možnou strategií by bylo vyhýbání se komunikaci, což sociolinguistika označuje jako tzv. „avoiding strategy“.²³ Určitý její náznak bychom snad mohli spatřovat ve výše citovaném listu Elišce Krásnohorské z 25. listopadu 1876. Je ovšem nutno říci, že Smetanova poznámka o tom, že *nerad koresponduje*, je v jeho dopisech ojedinělá, a je tudíž otázkou, do jaké míry byla způsobena Smetanovým momentálním rozpoložením či dočasným zahlcením korespondencí.

Nakolik uvedená Smetanova hodnocení odpovídají realitě, tj. nakolik byl Smetana v úsilí o zvládnutí psané formy češtiny úspěšný, nám s oporou o uvedenou Smetanovu jazykovou biografii poodhalí jazyková analýza jeho korespondence, jíž se budeme věnovat v další části naší studie.

Materiálově jazykový rozbor vychází z elektronického *Korpusu odeslané a přijaté česky psané korespondence Bedřicha Smetany*²⁴, který byl roku 2009 ve spolupráci s Fakultou informatiky Masarykovy univerzity pro vědecké účely vytvořen na Ústavu českého jazyka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.²⁵ Základ korpusu tvoří věrný elektronický přepis originálů dopisů (celkem jde o více než 400 listů odeslaných a více než 300 listů přijatých), které byly ve dvou subkorpusech (jako korespondence odeslaná a přijatá) uloženy pod korpusový manažer Bonito. Díky němu je možné v korpusu vyhledávat různé sekvence znaků (slov, slovních tvarů, delších úseků), a získat tak cenné statistické údaje o frekvenci jejich výskytu.

Vzhledem k tomu, že všechny dopisy byly opatřeny také doprovodnými charakteristikami (údaji o pisateli/adresátovi dopisu, jeho vztahu ke Smetanovi a době napsání listu), je možné sledovat rozložení zkoumaných jevů z hlediska sociálního (tj. výskyt v dopisech soukromých, polooficiálních či oficiálních²⁶) i časového. Zjištěné výsledky lze krom toho

23) „Avoiding strategy“ spočívá v tom, že mluvčí cizího jazyka dávají přednost psané komunikaci před komunikací mluvenou, při níž se nemohou opřít o podpůrné prostředky jako slovník, jazykový korektor, radu jazykově zkušenějších kolegů a pro niž nebyli při výuce jazyka dostatečně vycvičeni. Takto jsme ji zaznamenali v česko-německé firemní komunikaci (srov. NEKVAPIL, Jiří – NEKULA, Marek: *On language management in multinational companies in the Czech Republic*, *Current Issues in Language Planning* 7, 2006, s. 307–327). U Smetany by tomu s ohledem na jeho rodinnou a školní jazykovou socializaci bylo zrovna naopak, tj. vyhýbání by se týkalo psaného jazyka.

24) *Korpus odeslané a přijaté česky psané korespondence Bedřicha Smetany* [CD-ROM], ÚČJ FF MU, Brno 2009.

25) Za pomoc při jeho vzniku děkujeme Muzeu Bedřicha Smetany v Praze, jež zapůjčilo zdigitalizované dopisy, a dále Mgr. Pavlovi Rychlému, Ph.D., a doc. PhDr. Zdeňce Hladké, Dr. Pro účely vědeckého bádání je tento elektronický korpus uložen jednak na Ústavu českého jazyka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, jednak v Muzeu Bedřicha Smetany v Praze. Při jeho tvorbě byly dopisy opatřeny novými evidenčními čísly, k nimž jsou v korpusu dohledatelné původní signatury užívané Muzeem Bedřicha Smetany. Veškeré příklady ze Smetanovy korespondence, které zde uvádíme, citujeme podle tohoto korpusu, proto k nim není připojen odkaz na konkrétní dopis.

26) K dopisům oficiálním je ovšem nutné přistupovat obezřetně. Jak už bylo řečeno, z řady poznámek ve Smetanově korespondenci (viz třeba výše citovaný dopis Josefu Srbovi z 4. srpna 1881) totiž vysvítá, že při jejich stylizaci Smetana využíval pomoc jiných osob – nechal si je kontrolovat nebo i celé sestavit někým jiným. Z tohoto důvodu je nutné jazykovou analýzu opřít především o listy soukromé a polooficiální, u nichž se dá předpokládat, že je psal Smetana sám.

porovnávat také s dopisy přijatými, z čehož je dále možné usuzovat na případnou obecnou dobovou rozšířenost konkrétního jevu.

Dalším materiálem, který je třeba při posuzování jazykových jevů vyskytujících se ve Smetanově korespondenci zohlednit, jsou dobové jazykové příručky. Poskytují nám nezbytný rámec, na jehož pozadí lze teprve hodnotit Smetanovy české projevy. Je však nezbytné mít na paměti, že tyto publikace nemají normativní charakter, jak jsme zvyklí dnes, nýbrž dobový stav jazyka spíše popisují. I tak se v nich ale občas objevují hodnocení či komentáře, na jejichž základě lze dovodit, co bylo považováno za žádoucí a zda se to kryje s tím, co bylo v běžném úzu opravdu živé.

Vzhledem k omezenému prostoru tohoto příspěvku nemůžeme detailně analyzovat všechny jevy, jež se u Smetany objevují. Na podkladě jazykových příruček 19. století se proto zaměříme na momenty, které se od stavu v těchto publikacích zachyceného odchyľují, a z nich pak navíc jen na ty, které jsou u Smetany výrazné a opakovaně se vyskytující. Jelikož se pro nás odrazovým můstkem stává výše uvedená Smetanova jazyková biografie, rozdělíme je do několika skupin s ohledem na údaje, které jsme při její rekonstrukci zjistili. Budeme se tak věnovat:

1. jevům, které Smetanovi činí potíže pravděpodobně proto, že si psanou formu češtiny začal osvojovat až v dospělém věku, a tudíž si je nemohl dostatečně zafixovat a zautomatizovat;
2. jevům, které jsou zapříčiněny Smetanovým česko-německým bilingvismem a jež se do Smetanova českého vyjadřování dostávají pod vlivem němčiny;
3. jevům, které do Smetanou psaných dopisů pronikají pod vlivem jazyka mluveného.

Do prvního okruhu můžeme začlenit řadu jevů pravopisných.²⁷ Není překvapivé, že Smetanovi činí potíže zápis českých slov tam, kde z výslovnosti nelze odvodit způsob zápisu. Smetana se tudíž potýká např. s psaním *i/y*, a to po pravopisně obojetných souhláskách v základech slov (*ubituje, dle [...] zviku, dobýrkou, pospýchat*), v koncovkách (*pro kusi klavírní, za předešlí rok*), ve shodě podmětu s přísudkem (*zpěvohry [...] až posud bohužel leželi; básně [...] mě přiměli*), a dokonce i po souhláskách pravopisně měkkých či tvrdých (*příč, tríznění, záhi, Vašych bojovníků*).

Podobně je pro Smetanu problematický zápis skupiny vyslovované jako [mňe], ale psané jako *mě* nebo *mně* (*pisemě, spomělo, v domně*), velice často se to týká tvarů zájmena *já* (*ode mně, teď mně [...] souží; potom mě musíte napsat, velký honorár mě dáti chce*).

S neadekvátním způsobem zápisu se setkáváme také u *s/z/vz* na počátku slova (*scela, vshledem*). Mnohdy jde o výrazy, u nichž vstupuje do hry vyslovovaná podoba (výslovnostní spodoba hlásek) a které by tudíž patřily spíše do třetí vymezené skupiny jevů (*skoušky, způsobem, stráta sluchu* a také třeba *skříšení* či *spomněl*, kde navíc dochází k zjednodušení skupiny hlásek *vz-*). K těmto případům je ovšem nutno přistupovat s opatrností, neboť Smetanova korespondence může pouze ilustrovat obecnou dobovou

27) Podrobněji k pravopisné stránce Smetanovy korespondence srov. RYCHNOVSKÁ, Lucie: *Korespondence Bedřicha Smetany z hlediska pravopisného*, in: M. Čornejová – L. Rychnovská – J. Zemanová (eds.): *Dějiny českého pravopisu* (do r. 1902), Host, Brno 2010, s. 402–412.

rozkolísanost zápisu – např. slovník Františka Štěpána Kotta z let 1878–1887 uvádí podobu *skouška* i *zkouška*, *spůsob* i *způsob*, *stratiti* i *ztratiti*, *spomenouti*, *zpomenouti* i *vzpomenouti*, *skřísiti*, *zkřísiti*, *vskřísiti* i *vzkřísiti*, podobně u Smetany čteme také *zkoušky*, *zpomněl*, *způsobem*, *ztratit*.

Deficit školního vzdělání v češtině, resp. o češtině, se projevuje rovněž v rovině tvaroslovné nebo, přesněji řečeno, u jevů stojících na pomezí morfologie a syntaxe. Smetana někdy volí nesprávné koncovky, a to u substantiv (*s upokoženou mysl, všimat našich pracích, hejno [...] skákavých sínfoniích, v mém plnomocenstvém*), ale také u adjektiv (*určit jemu v scéně nejbližšímu pána zpěvaka, s vrtkávem applausem*). Jak je z uvedených příkladů patrné, roli zde přitom mnohdy hraje tzv. skladební spodobu spočívající v tom, že Smetana připojí k základu slova nesprávnou koncovku pod vlivem tvaru stejně zakončeného, blízko stojícího.

V rámci skloňování přídavných jmen a zájmen zjišťujeme dominanci koncovek tvrdé adjektivní deklinace. Smetana je připíná k adjektivním tvarům měkkým²⁸ (*k finančním orgánům, S úctou nevšednou, cizé city*)²⁹, ale také k adjektivům přivlastňovacím (o *pobytu Bendlovém v Praze, na slova Hálková, v Prokšové škole*), k zájmenům (*právo na všechné moje skladby, na všechné časy*) či k číslovkám (*zastřeli jsem jednoho záice, jednoho krásného rána*). U zájmen přivlastňovacích *náš* a *váš* se pak opakovaně vyskytují koncovky adjektivní deklinace měkké (*v našem smyslu, ve Vaším elaborátu*).

Nesprávné tvary tu a tam najdeme také u skloňování zájmen osobních (o *vyrovnání mezi maminkou, Tebou, a mně; Co základ běže on naší correspondenci [...] a dává jim důležitost*) nebo číslovek, zvl. číslovek *dva* a *oba* s pozůstatky duálové deklinace (*ku „Dvém vdovám“, ke „Dvoum vdovám“, s textu obouch osob*). Druhé dva uvedené tvary jsou přitom dobovými gramatikami hodnoceny jako vlastní obecné mluvě.³⁰ To už bychom se ale dostali k jiné skupině jevů, totiž k těm, které odráží vliv mluvenosti. Jim se budeme věnovat až v závěru naší studie.

Přesuňme se nyní k případům, u nichž můžeme pozorovat interference mezi češtinou a němčinou.³¹ Opět se s nimi setkáváme v pravopisu, a to při psaní obecných jmen s vel-

28) Podobně jako u některých případů výše se ovšem ani zde nesmíme nechat ovlivnit naším současným jazykovým povědomím. Dobová jazyková situace totiž mohla být jiná než dnešní a některá adjektiva, jež dnes skloňujeme jako tvrdá, byla měkká a naopak. Příklady, které uvádíme, jsou však chybné i podle dobového úzu (srov. KOTT, František Štěpán: *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-frazeologický*, Tiskem a nákladem knihtiskárny Josefa Koláře / Tiskem a nákladem knihtiskárny Františka Šimáčka, Praha 1878–1887).

29) Jen ojediněle se naopak koncovky měkké objeví u přídavných jmen tvrdých (např. *k svobodní spotřebě*).

30) Srov. HANKA, Václav: *Mluvnice českého jazyka na základě soustavy Dobrovského*, V knihkupectví Václava Hessa, Praha 1849, s. 141–142; HATTALA, Martin: *Srovnávací mluvnice jazyka českého a slovenského*, Nákladem Calveova kněhkupectví, Praha 1857, s. 245–246; ZIKMUND, Václav: *Grammatika jazyka českého pro nižší gymnasia. I. oddělení*, Nákladem kněhkupectví I. L. Kober, Praha 1865, s. 79. Tvar *dvoum* připouští až Tomíček (srov. TOMÍČEK, Jan Slavomír: *Mluvnice česká*, Nákladem Bedřicha Tempského, Praha 1867, s. 99–100).

31) K vlivu němčiny na Smetanovo české vyjadřování srov. také RYCHNOVSKÁ, Lucie: *...zapovídám, by se kontrolovalo, jest-li já pracuji... Aneb o vlivu němčiny na český jazyk Bedřicha Smetany*, in: J. Hladký – L. Rendár (eds.): *Varia XIX. Zborník plných příspěvků z XIX. kolokvia mladých jazykovedců*, Trnava – Modra-Harmónia 18.–20. 11. 2009 [CD-ROM]; Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave / Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, Trnava 2010, s. 322–324.

kým počátečním písmenem (*do Hotelu, několik nových Motivů, ...bych vydal Partituru*), značení zdvojení písmene čárkou nad příslušnou literou (*o změnu programu, svým komandem, pro sl. Lauschmaňovou, vílou*, odraz němčiny prozrazuje grafická podoba slov i v jiných případech (*do hudební interpretace, to jsou cigarra, dostal jste roilly*). Je ovšem třeba podotknout, že němčinou ovlivněný zápis mohl být u některých výrazů všeobecně rozšířen – viz třeba v citovaném dopisu se objevující *interess, k úspěchu jeho nejnovější operetty*, podobně třeba *u kassy, moje korrespondence* atd. (dokládá to pohled do dobových jazykových příruček – srov. slovník F. Š. Kotta – i do přijaté korespondence).

Z němčiny také pochází řada výrazů, jež Smetana začleňuje do svých projevů. Ponechává je přitom v původní podobě (někdy je dokonce píše kurentem, ačkoli je okolní český text zapsán latinkou): *myslet na: Abgänge, Koronen, Applaus po větě; aby konec arii byl „applausfähig“; výlohy zpravím, jak do Prahy přibudu, taky úřadům co „Einkehr-geld“*. Jindy jsou adaptovány (pravopisně, morfologicky) – krom výše zmíněných případů uvedme třeba: *...se mně offeriruje, méně passuje, vkusnými rantlemi*.

Ve Smetanových dopisech se dále setkáváme s obraty, jež vznikají doslovným přeložením německých konstrukcí: *stojí Vám k dispozici* (zur Disposition stehen), *držel by tu roli za epizodní* (etwas für etwas halten), *Dávám ještě jednou moje vřelé díky* (zřejmě podle něm. jemandem seinen Dank abstatten), *použít příležitosti této* (die Gelegenheit nutzen). Podobně je tomu u výskytu některých slovesných předložkových vazeb tam, kde má čeština vazby bezpředložkové: *S tou divokou pomstou skončí celá skladba* (mit etwas enden), *přijedu do Prahy [...] s poledním vlakem* (mit etwas kommen).

Tím, že si Smetana začíná český jazyk v psané formě soustavně osvojovat až v dospělém věku, lze pravděpodobně vysvětlit také záměny v užití přídavných jmen a příslovčí: *zná český psát; na [...] svěření od Tebe též německé psané; aby naše přátelství zůstalo trvanlivé; Diplomatically by to psaní muselo být*. Roli v tomto případě ovšem nepochybně sehrává i situace v německém jazyce, kde u základní formy (deutsch, diplomatisch atd.) nelze rozlišit mezi adjektivem a adverbiem.

Obdobného rázu jsou také Smetanovy problémy s adekvátním užitím zvrtného přivlastňovacího zájmena *svůj*, neboť ani v tomto případě nemůže Smetanovi poskytnout oporu němčina, jež nedisponuje ekvivalentním tvarem zvrtného zájmena přivlastňovacího. Smetana píše např.: *bych tím [...] a priori devastoval moje vlastní dílo; zapomenu na můj neblahý stav nynější; Piš brzo / Tvému Bedřichovi*. Neklade tedy *svůj* do vět, kde přivlastňuje podmětu a kde by podle dobových příruček zvrtné přivlastňovací zájmeno stát mělo (užití přivlastňovacího zájmena nezvrtného je v češtině té doby stejně jako dnes považováno za chybné).³² Naopak ho Smetana zase užívá tam, kde podmětu nepřivlastňuje: *nevěděl svému umělci neměl by se tak rozšiřovat; Vždyt Vám pro svoje zdokonalení [...] nezbývá tolik času*.

Není překvapivé, že vliv němčiny lze vystopovat také v rovině syntaktické. Větné struktury po vzoru němčiny byly obecně rozšířené, a tak se i u Smetany objevují tzv. rámcové konstrukce spočívající v postavení plnovýznamového slovesa na konci větného celku,

32) Srov. např. HANKA, Václav: *Mluvnice českého jazyka na základě soustavy Dobrovského*, V knihupectví Václava Hessa, Praha 1849, s. 51–52; HATTALA, Martin: *Srovnávací mluvnice jazyka českého a slovenského*, Nákladem Calveova kněhupectví, Praha 1857, s. 230–231.

vyskytuje-li se ve spojení se slovesem modálním: *nechcí nikterak ani dost málo na ujmu výkonů slečny Sítové něco zkrátit; musím pozorně a pomalu psat*. Stejně tak je až na konec větného celku kladen určitý slovesný tvar ve vedlejších větách: *jest-li totiž můj poměr k divadlu³³ ku konečnému vyřízení do té doby dojde; které moje starý Branibory z novu do života přivádějí; když ona tu rolly takofka v novým rouchu provedla*.

Poslední okruh jevů, na něž se upře naše pozornost, jsou ty, které prozrazují vliv mluvené podoby jazyka. Tak jako u obou výše zmiňovaných skupin setkáváme se s nimi i zde na úrovni pravopisné. Patřily by sem případy odrazu výslovnostní spodoby (tzn. toho, že skupinu souhlásek vyslovujeme zněle nebo nezněle podle poslední z nich) v grafické podobě slov (*lechký, těšká, heské*), ztráty znělosti na konci slova před pauzou (*aš, uš, sloch*) či zjednodušení skupin hlásek, k němuž při výslovnosti dochází (*dycky, kulí, s kerou*, jmenovat můžeme také např. frekventovanou staženou formu *ňáký*).

Z mluveného úzu pochází v rovině hláskoslovné diftongizace *ý > ej* (*ňákej, poctivej, žádnej*) či mnohem častější úženi *é > í* (v *novým rouchu*, ve *velký míře*, *Je to smutný, druhý sešity, rakouský mince, ty věčný výčitky*).

Co se týče uvedených forem množného čísla (*druhý sešity* apod.), souvisí jejich průnik i s tendencí sjednotit podobu adjektivních (popř. zájmenných) plurálových koncovek všech rodů. Svůj odraz tento sklon nachází ve Smetanou psaných dopisech ojediněle také u maskulin životných (*mladý Polákové; všeliký ty křiklouní a mudrlantí*) či neuter (*děvčata [...] nejsou dosud zvany*).

Jiný projev zmíněné snahy lze vypořádat ve tvarech 7. pádu množného čísla, kde se u podstatných a přídavných jmen všech rodů, popř. i u zájmen, hojně objevuje jednoznačná (daný pád jasně vyjadřující) koncovka femininní – vokál + *-mi*, event. duálová – vokál + *-ma*: *rantlemi, s špektaklemi, místami, s peněžma, mezi polkama, několika zlatýma, s nima*.

Z mluvených projevů se do Smetanových dopisů dostávají také formy 1. pádu množného čísla životných maskulin tam, kde by měl být pád 4.: *pro moje dědící, jsem [...] některé solisté cvičil, opije zbrojnoši*. Na rozdíl od jevů výše zmiňovaných, které můžeme považovat za všeobecně rozšířené, se však v tomto případě setkáváme s prvkem, jenž je vázán pouze na určité území, a to na oblast severovýchodočeských dialektů.³⁴ Stejného charakteru jsou pak slovesné tvary typu *mluvějí, nosejí, plazejí, utvořejí, volejí, zkazejí*. Při pohledu do mluvnice 19. století zjišťujeme, že se v těchto případech, tj. ve tvarech 3. os. pl. indikativu prézenta aktiva sloves 4. třídy typu *prosít*, připouští pouze *-í*, nikoli *-ejí*, popř. *-ějí*.³⁵ V tomto případě uvedené formy zasahují areál středočeských a severovýchodní část dialektů jihozápadočeských.³⁶ Srovnáme-li teritoriální rozšíření dvou posledně zmíněných

33) Znakem **I** zaznamenáváme případy, kdy kvůli nedbalosti psaní nelze rozhodnout, zda se jedná o *i* nebo *í*.

34) Srov. BALHAR, Jan a kol.: *Český jazykový atlas 4*, Academia, Praha 2002, s. 248–252.

35) Srov. HANKA, Václav: *Mluvnice českého jazyka na základě soustavy Dobrovského*, V knihupectví Václava Hessa, Praha 1849, s. 162; HATTALA, Martin: *Srovnávací mluvnice jazyka českého a slovenského*, Nákladem Calveova kněhupectví, Praha 1857, s. 290; ZIKMUND, Václav: *Grammatika jazyka českého pro nižší gymnasia. I. oddělení*, Nákladem kněhupectví I. L. Kober, Praha 1865, s. 110; TOMÍČEK, Jan Slavomír: *Mluvnice česká*, Nákladem Bedřicha Tempského, Praha 1867, s. 168.

36) Srov. BALHAR, Jan a kol.: *Český jazykový atlas 4*, Academia, Praha 2002, s. 448–449.

jevů s údaji ze Smetanova života, zjistíme, že jejich nářeční příslušnost přesně odpovídá místům, kde se Smetana v době svého dětství a mládí pohyboval. Mohl je tudíž slyšet z úst zdejších mluvčích, osvojit si je a následně začlenit do svých vlastních projevů.

Hovoříme-li v této části o vlivu mluvenosti na Smetanovy psané projevy, je třeba na závěr naší studie připojit zmínku o momentech plynoucích ze samotného charakteru korespondence, jak jsme o něm mluvili v úvodu. Výše již bylo řečeno, že korespondence je svého druhu dialogem, a tak v ní nalezneme strategie, které mluvčí volí v běžné ústní komunikaci – máme na mysli užití různých kontaktních prostředků, jako jsou oslovení (*Velectěný pane kapelníku!*), otázky (*Co pak dělají moje Polky?; Kdypak mně je pošleš?; Zpráteli-li se pání a dámy se svými partiemi?*), formy pro vyjádření žádosti (*Příležitostně vyříd'te laskavě Bendlovi mojí upřímnou gratulaci; jen bych žádal aby se do knížky připsali, pošli je mě sem*), pobídky k reakci (*píš mně o tom; tak mě hned odepíšte; prosil bych o zprávu o tom*), užití zájmen, jejichž prostřednictvím se mluvčí obrací na adresáta (*k Vašemu příjmu do Prahy; Chtěl jsem se Vám poděkovat*), občas se setkáváme i s tzv. dativem kontaktním (*Jsemť Vám nyní s tím odstrkováním [...] celý rozmrzen*).

Dalším typickým znakem mluvených projevů je jejich časté citové zabarvení a podobně je emocionalita přítomna rovněž v řadě Smetanových listů. Projevuje se například v užití vět zvolacích (*Prozatím přeju Vám as 1000 zl. příjem!*; *Sláva Všem!*) či expresivních výrazů (*zatrolené korrektury; všeliký ty křiklouní a mudrlanti; abych [...] dával národu hudební taitrlíctví*), expresivita je také nedílnou součástí obrazných vyjádření, jimiž jsou Smetanovy projevy zhusta protkány (*přivedete-li je [zpěvohry] ku skříšení z mdloby, ve které až posud bohužel léželi; budu muset chodit po světě s flašinetlem; kdy začnou skoušky na prknech; musí jí [skladbu Hakon Jarl] nad obyčejné hejno ouvertur a skákavých sínfoniích postavit; není zapotřeby, aby se osoby buď zbláznily, aneb smrtí pošli, aby byly dramaticky*), a představuje tak dosti podstatný rys jím tvořených komunikátů.

Předložená analýza Smetanovy korespondence ukázala na limity vyjadřování Bedřicha Smetany v češtině. Velmi dobře tak ilustruje, že mentální proměna společnosti od identity lokálně-zemské k identitě jazykově národní a příklon k češtině se i u aktivních protagonistů národního umění – podobně je tomu mj. i u Josefa Mánesa či Antonína Viktora Barvitiuse a jiných českých výtvarných umělců a architektů – odehrává primárně v symbolické rovině a předbíhá schopnost a vlastně i možnost plně ovládnout její psanou podobu a uplatnit ji bezvýhradně v nejrůznějších oblastech běžného života, včetně sféry veřejné. Na druhou stranu, ačkoli může Smetanova korespondence vykazovat nedostatky pravopisné či gramatické, je to snad hlavně právě naposled zmiňovaná schopnost neotřelého a metaforického vyjadřování, díky níž nás do sebe Smetanovy dopisy dokáží – stejně jako jeho hudba – vtáhnout a upoutat nás. Proto si korespondence zaslouží naši pozornost nejen jako zdroj informací o osudech určitého člověka, o fungování dobové společnosti a hudební kultury, ale také jako neocenitelný pramen pro poznání jazyka konkrétního mluvčího a skrze něj částečně i šířeji pro poznání jazyka dané doby.

Bedřich Smetana's Use of the Czech Language¹

MAREK NEKULA AND LUCIE RYCHNOVSKÁ

The authors of this study create a 'language biography' of Bedřich Smetana (1824-84), determined mainly by Czech and German, based on his correspondence and other sources. They then discuss his written Czech, influenced directly and indirectly by the Czech-German language contacts typical of the Czech lands during the nineteenth century. The 'language biography' takes into consideration the form and usage of Czech and German in various environments (family, school, church, work, office, culture, and free time) in view of both the locations where Smetana lived and the status and prestige of the two languages in the Czech lands as they changed over the course of time. The analysis of Smetana's Czech addresses all linguistic levels: spelling, phonetics, morphology, vocabulary, and syntax. The article demonstrates that Smetana can be considered a bilingual user of Czech and German, who was capable of communicating in both languages in a whole spectrum of language situations, even though his written Czech shows certain limitations which he consciously endeavoured to overcome during the second half of his life.

Bedřich Smetana – nineteenth century – correspondence – sociolinguistics – language biography – bilingualism – linguistic analysis

Persons notable for outstanding accomplishments usually attract the interest of both scholars and the general public, including interest in their private lives, which often fascinate us today in themselves thanks in part to the time elapsed and the concomitant changes in political context, way of life, etc. This may involve aspects of life that were commonplace and unremarkable at the time, but which have nevertheless been documented as part of the life stories of these exceptional figures, affording a look at everyday life at the time when they lived. It is in this sense that our study approaches the life of Bedřich Smetana (1824-84). We are not interested here in his impact on the history of music in the Czech lands or elsewhere, nor are we trying to reconstruct the 'authentic' sound of his compositions based on musical notation

1) This article came into being as part of the project *Soukromá korespondence 20. století. Rozšíření korpusových zdrojů, nové možnosti lingvistického využití* (Private Correspondence of the Twentieth Century: Expansion of Sources Consisting in Bodies of Correspondence, and New Possibilities for Linguistic Utilization, GAP406/10/0823) undertaken at the Institute of the Czech Language of the Masaryk University Faculty of Arts, and of the National Museum's research project *Osobnosti české vědy a kultury* (Important Figures in Czech Science and Culture, MK0002327202) with the subtopic *Kritická edice korespondence Bedřicha Smetany a nový vědecký katalog pramenného fondu jako její nezbytné východisko* (A Critical Edition of the Correspondence of Bedřich Smetana, and a New Scholarly Catalogue of the Sources as Its Indispensable Starting Point).

or comments concerning performance of his works; rather, we are interested in his personal life story.

Naturally the life of Smetana has been and still is the focus of great attention, just as is his compositional bequest. Our approach is new in that we are not reconstructing his life as a whole but creating his 'language biography', and on that background analyzing the nature of his language in the awareness that he lived and worked on the linguistic boundary between Czech and German. But creating Smetana's 'language biography' is useful not only from the standpoint of linguistics: it has significant value also for a better understanding of the period, and of the biographical context of the origin and reception of his works. Among leaders of the nationalist movement during the nineteenth century, who starting in the 1860s included Smetana, one can note a symbolic 'declaration of allegiance' to the language and the nationalist ideology. This did not necessarily mean perfect mastery of written Czech.¹ In the 1860s and 1870s, however, this form of national revival was obviously no longer sufficient. Therefore when Eliška Krásnohorská chastised Smetana for a 'foreign accent' in phrasing (see her letter to him of 11 May 1871)² this was not only insulting but posed a certain threat to him in the context of Czech nationalist ideology of the nineteenth century, which viewed language as an essential, inherent trait of the nation. The pressure of the language ideology of the time is reflected not only in Smetana's own attitudes and behaviour as concerns language, but in the efforts by his biographer Zdeněk Nejedlý, almost hysterical from today's point of view and leading him even to falsification (misleading transcription) of source material, to demonstrate the 'Czechness' of Smetana's music by methods that included 'Czechification' of his family background and exaggeration of his knowledge of the Czech language.³

For the purposes of our research the sources consist of various governmental records and Smetana's own writings, i.e. his diaries and especially his correspondence. To

1) In the first half of the nineteenth century this was a position typical of German writers interested in Bohemia. See e.g. HÖHNE, Steffen: 'Die literarische Instrumentalisierung der böhmischen Geschichte im Vormärz. Hus und die Hussiten', in Klaas-Hinrich Ehlers et al., eds.: *Brücken nach Prag: Deutschsprachige Literatur im kulturellen Kontext der Donaumonarchie und der Tschechoslowakei*, Lang, Berlin 2000, pp. 43-80; HÖHNE, Steffen: 'Böhmische Utopien: Der Bohemismus-Diskurs in der Zeit der Restauration,' in W. Koschmal, M. Nekula, and J. Rogall, eds.: *Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2005, pp. 623-37; and KOŘÁLKA, Jiří: 'Welche Nationsvorstellungen gab es 1848 in Mitteleuropa', in R. Jaworski and R. Luft, eds.: *1848/49 – Revolutionen in Ostmitteleuropa*, Oldenbourg, Munich 1996, pp. 29-46. For the new era, concerning 'declaration of allegiance' to 'Germanness' without knowledge of the German language see e.g. NEKVAPIL, Jiří: 'On Non-Self-Evident Relationship between Language and Ethnicity: How Germans Do Not Speak German, and Czechs Do Not Speak Czech', *Multilingua* 19, 2000, pp. 37-53.

2) OČADLÍK, Mirko: *Eliška Krásnohorská – Bedřich Smetana. Vzájemná korespondence* (The Mutual Correspondence of Eliška Krásnohorská and Bedřich Smetana), Topič, Prague 1940, pp. 35ff.

3) NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana*, Vol. 1, SVU Mánes, Prague 1924; *Bedřich Smetana*, Vol. 1, *Doma* (At Home), Hudební Matice Umělecké Besedy, Prague 1924; *Bedřich Smetana*, Vol. 2, *Na studiích* (Studies), Hudební Matice Umělecké Besedy, Prague 1925; *Bedřich Smetana*, Vol. 3, *Praha a venkov* (Prague and the Countryside), Hudební Matice Umělecké Besedy and Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi v Praze, Prague 1929; *Bedřich Smetana*, Vol. 4, *Ve společnosti* (In Society), Melantrich, Prague 1933. Concerning Nejedlý's distorted portrayal of Smetana from the standpoint of language see NEKULA, Marek and RYCHNOVSKÁ, Lucie: 'Smetanova čeština v dobovém kontextu (Smetana's Czech in the Context of His Time)', *Hudební věda* (Musicology) 47 (2010), No. 1, pp. 43-76.

begin with we shall attempt to illustrate the many-layered nature of his letters as a source of information about the participants in the given correspondence and about the time in which they lived via one example: a letter from Smetana to Adolf Čech, conductor for the Provisional Czech Theatre (here translated from the original Czech, which is shown in facsimile in the Czech version of this article):

Most honoured conductor,

My operas are at your disposal, and I shall be grateful if you awake them from the slumber in which they have unfortunately lain so far.

I would be especially pleased if *Dalibor* could be remembered during the winter season, provided my relationship with the theatre is definitively clarified by then.

At the moment I am quite annoyed by the shoving aside of my affairs, and on top of that I am incapable [of doing anything]. It is no trifling matter, to be without any pay or income since May!

In the end I may have to walk the world with a barrel organ.

If I were in a normal state of mind I would come to Prague for the performance for your benefit; but in this present condition of stress I have lost all appetite, all interest, in art, even in my own works.

For the time being, I wish you income of about 1,000 florins!

If you have a chance please convey my sincere congratulations to Bendl on the success of his latest operetta. I have always been pleased by his lovely talent.

My most cordial greetings to all the gentlemen and ladies who are bringing my old *Brandenburgers* back to life. I welcome Mr. Grund with a feeling of joy. Glory to all!

With a sincere heart, your devoted friend Bedř. Smetana

In Jabkenice, 30 August 1877

Please have news sent to me about the outcome of the evening in your honour.

There is no doubt that everybody can find passages of interest even in this short letter – musicologists, biographers trying to capture Smetana's life story in its full breadth, and perhaps even the general public for whom this giant of Czech national music comes alive as a human being having cares and joys, expressing emotions. But correspondence is



Eliška Krásnohorská

Fotografie / Photograph, Hynek Fiedler,
Praha / Prague, [1870]
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 429

a unique source of knowledge not only because of its content. Also worthy of attention is its use of the language. We can take note of peculiarities in spelling, e.g. 'stratil' (standard correct spelling 'ztratil') meaning 'lost', as well as in grammar, e.g. 'odstrkováním mých záležitostech' (correct form 'záležitostí') meaning 'by the shoving aside of my affairs'. Some words and expressions betray the lexical or syntactic-lexical influence of German, such as 'interest' (Czech spelling 'interes', English 'interest'), or 'zpěvohry stojí Vám k dispozici' (operas stand at your disposal, this being a literal translation of a German idiom). Noteworthy as well are the imagery and colour of Smetana's manner of expression: 'if you awake them from the slumber in which they have unfortunately lain so far' and 'I may have to walk the world with a barrel organ.' Linguists study this type of information, and this is also the task we have set for ourselves in this article. (In the case of this letter to Procházka and also various traits of Smetana's Czech we analyze later, many additional examples may be found in the Czech version of this article.)

Why should we take notice of this aspect of Smetana's life? As hinted above, he lived at a time when the dominant means of communication in the public sphere was German, but on the other hand the Czech nationalist movement was on the rise, striving among other things to develop and cultivate the Czech language and to return it to all types of communication. The question arises of what the Czech language was actually like during this period, i.e. what kind of Czech did people in the nineteenth century use in communication. We can help answer this question thanks to the specific nature of correspondence, which is the subject of our analysis. Linguists sometimes define a separate 'epistolic' style used in letter-writing.⁴ However, they also draw attention to its close relationship to other functional styles, and in the case of private letters a close interconnection is often seen with the common mode of communication. Although letters are a written form of communication without direct contact between the speaker and the addressee, they are very similar to dialogue (albeit dialogue conducted at a distance) and share many features with everyday speech.⁵ Thus correspondence offers especially interesting material for study.

Another undeniable advantage in studying Smetana's correspondence in particular is that he was not a man of letters or a journalist, not a person who dealt with the language professionally; rather, as a speaker of the Czech language in the nineteenth century he was entirely a child of his time. To him language was merely a means of communication, not the instrument and object of his artistic work. In this respect Smetana is a better representative of his generation than e.g. Božena Němcová or Karel Havlíček Borovský. He differs from

4) KARLÍK, Petr, NEKULA, Marek, and PLESKALOVÁ, Jana, eds.: *Encyklopedický slovník češtiny* (Encyclopaedic Dictionary of the Czech Language), NLN, Prague 2002, p. 449.

5) JELÍNEK, Milan: 'Styl epistolární' (The Epistolic Style), in P. Karlík, J. Pleskalová, and Z. Rusínová, eds.: *Pocta Dušanovi Šlosarovi. Sborník k 65. narozeninám* (In Tribute to Dušan Šlosar: A Compendium His Sixty-Fifth Birthday), Nakladatelství Albert, Boskovice 1995, pp. 126-37. Concerning specific traits of epistolic texts found in Smetana's correspondence see also RYCHNOVSKÁ, Lucie: 'Korespondence jako pramen jazykového zkoumání (na materiálu korespondence Bedřicha Smetany)' (Correspondence as a Subject of Language Research, Using the Example of Correspondence of Bedřich Smetana), in V. Gvoždíak, ed.: *Bohemica Olomucensia 2 – Linguistica*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011, pp. 295-99.

other residents of the Czech lands during his time and of his social class who were 'average' in terms of language mainly in that, because of the unique value of his music, documents related to his life have been preserved in museums, and in part already described though not primarily with respect to his language. Thanks to these circumstances we can now reconstruct Smetana's life story and his 'language biography'. And in so doing we can contribute to knowledge of the language situation in the Czech lands during the nineteenth century, because the language biography of Friedrich (later called Bedřich) Smetana was typical of the middle class: bilingual childhood and youth, education conducted in German, hovering on the boundary between German and Czech both professionally and privately, with a final shift from German to Czech in both the private and the public sphere in the context of the transformation of Czech society, perhaps delayed a bit by his sojourn in Sweden.

Let us now take a closer look at these facts. In a letter to Eliška Krásnohorská of 25 November 1876 Smetana wrote:

Thank you, dear friend, for your letter; it refreshed me. You are right that I don't like writing letters, but the reason is that for one thing I write poorly in Czech – I did not learn it when I was young, I was Germanized, and in my old age I have not had enough time for that, and for another thing I have in my inner self some laziness and antipathy towards all letter-writing.

However, writing letters to dear people is an exception, and only you yourself are the reason why I may count you in first place among them.

If we are to analyze the nature of the language in Smetana's correspondence and especially if we are to interpret it appropriately, knowledge of his life and of the language situation at that time (to which he refers in his remark that he could not learn Czech in his youth because he was Germanized) is absolutely indispensable. For our investigation we shall use socio-linguistic methods, in particular the above-mentioned method of a language biography,⁶ as a means of learning about the language situation during the period in question. Knowledge of a given language situation mediated to us by general history, i.e. for example knowledge of language laws and regulations of the time, makes it easier for us to construct a particular language biography in an appropriate way.⁷ In the case of living respondents one works with

6) Concerning language biographies (including the issue of their integration into qualitative research), see NEKVAPIL, Jiří: 'Language Biographies and the Analysis of Language Situations: On the Life of the German Community in the Czech Republic', *International Journal of the Sociology of Language*, 2003, pp. 63-83 and FRANCESCHINI, Rita: 'Sprachbiographien: das Basel-Prag-Projekt (BPP) und einige mögliche Generalisierungen bezüglich Emotion und Spracherwerb', in R. Franceschini and J. Miecznikowski, eds.: *Leben mit mehreren Sprachen. Sprachbiographien / Vivre avec plusieurs langues*, Biographies langagières, Peter Lang Verlag, Bern 2004, pp. 121-45.

7) Concerning reconstruction of the language situation during Smetana's time from the historical point of view, see the brief summary with references to literature in MALÝ, Karel: 'Sprache – Recht und Staat in der tschechischen Vergangenheit', in J. Eckert and H. Hattenhauer, eds.: *Sprache – Recht – Geschichte*, C. F. Müller Juristischer Verlag, Heidelberg 1991, pp. 57-281. From the socio-linguistic point of view see NEWERKLA, Stefan Michael: *Intendierte und tatsächliche Sprachwirklichkeit in Böhmen. Diglossie im Schulwesen der böhmischen Kronländer 1740–1918*, WUV Universitätsverlag, Wien 1999 and BERGER, Tilman: 'Nation und Sprache: das Tschechische und das Slowakische', in A. Gardt, ed.: *Nation und Sprache. Die Diskussion ihres Verhältnisses*

'narrative interviews'; in constructing language biographies of persons from earlier times we can rely on fragments of testimony from the person in question scattered in diaries, correspondence, and memoirs concerning her or his language and how it was mastered and used. One can and must also take into account other sources of information, such as the very choice of language at various times in consideration of the topic and the addressee, or such items as certificates and records of births, deaths, and marriages.⁸

Our starting point lies in Smetana's statements commenting on and evaluating his own level of ability in Czech. A pessimistic view of this matter, similar to that expressed in the above-cited letter to Krásnohorská, is found in a letter to Jan Ludevít Procházka he wrote in 1860 in Göteborg (Gothenburg), still using the old, unreformed Czech spelling. It is the second of his known letters written in Czech (after a letter to his parents from 1856), and the first using modern script (the letter to his parents having been written in old *Kurrentschrift*):

I ask you above all to forgive all my mistakes in both spelling and grammar, of which there are plenty in my writing, because I have never had the opportunity to consolidate my command of our mother tongue. Having been educated in German going back almost to my early childhood, both in schools and in social interchange, when I was a student I did not bother to learn any more than I was forced to learn, and later the divine art of music took up all my strength and all my time, so now I have to confess to my disgrace that I cannot express myself or write properly in the Czech language.

Smetana's testimony concerning the reason for his deficiencies in Czech must be taken seriously, not only because he repeated it on a number of occasions but because the historical facts support it. During the time of his childhood and youth there was no alternative to education in German. Although Czech was used as an auxiliary language in some gymnasia already before the revolution of 1848,⁹ the first Czech-language gymnasium was not established until 1862 in Tábor.¹⁰ Thus German was not only taught at schools as a subject but was also the language in which instruction in various subjects was conducted. And this was true of the schools attended by Smetana.

in Geschichte und Gegenwart, Walter de Gruyter, Berlin / New York 2000, pp. 825-64. For a recent study that includes a summary of historical literature see e.g. STÖHR, Ingrid: *Zweisprachigkeit in Böhmen*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2010.

8) The method of language biographies whose starting point lies not in interviews but in written texts is outlined in NEKULA, Marek and RYCHNOVSKÁ, Lucie, 'Smetanova čeština [...] (op. cit., note 4), pp. 43-76. For a detailed consideration of the validity and analytic procedure of this method see NEKULA, Marek and RYCHNOVSKÁ, Lucie: *Korespondence jako zdroj dat a metody historické sociolingvistiky* (Correspondence as a Source of Information, and Methods of Historical Socio-Linguistics), in preparation. These studies include lists of relevant scholarly literature.

9) For a more general discussion of the situation in education, see BURGER, Hannelore: *Sprachenrecht und Sprachengerechtigkeit im österreichischen Unterrichtswesen 1867–1918*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1995; NEWERKLA, Stefan Michael: *Intendierte und tatsächliche Sprachwirklichkeit in Böhmen. Diglossie im Schulwesen der böhmischen Kronländer 1740–1918*, WUV Universitätsverlag, Wien 1999; and HROCH, Miroslav: *V národním zájmu* (In the National Interest), NLN, Praha 1999.

10) KOŘÁLKA, Jiří: *Češi v Habsburské říši a v Evropě 1815–1914* (Czechs in the Habsburg Empire and Elsewhere in Europe, 1815-1914), Argo, Prague 1996, p. 104.

Smetana began his school attendance in Litomyšl in 1829 at the Piarist 'folk school' (Volkschule), i.e. primary school, with German as the language of instruction. During his first year there he was rated very highly in German reading and pronunciation.¹¹ In 1831 he enrolled in a primary school in Jindřichův Hradec where German was again the language of instruction and Czech was not even taught as a subject; later he moved on to the German gymnasium in the same town. Starting in 1835 when he was eleven he attended the German gymnasium in Jihlava, according to Nejedlý for the purpose of deepening his knowledge of German, and lived in the home of one of the professors.¹² From 1836 to 1839 he studied at the German gymnasium in Německý Brod (today's Havlíčkův Brod). Although some of his schoolmates there were Czech (e.g. the young Karel Havlíček Borovský was studying there at that time), and Nejedlý characterized Německý Brod as a purely Czech town,¹³ instruction was conducted in German. In 1839 at the age of fifteen he was sent to Prague, to the Academic Gymnasium whose director was Josef Jungmann, where the language of education was again German. There, in April 1840 when he was sixteen, he began to keep his diary; he wrote it in German.¹⁴ On 13 May 1840 he left the gymnasium in Prague without having consulted his family. After the summer holidays that same year he was sent to Plzeň, to complete his gymnasium studies under the supervision of his cousin, František Josef Smetana, a professor of physics at the local college. In Plzeň, too, the language of instruction was German. After graduating from the gymnasium there in 1843 at the age of nineteen the budding composer returned to Prague, where until 1847 (when he was twenty-three) he studied composition at the Musical Educational Institute of Joseph Proksch. Yet again, the language of instruction was German. Thus for about eighteen years of education Smetana was confronted daily with both spoken and written German, which he also actively used.

On the other hand it must be said that Smetana's retrospective evaluation of this period, whereby he saw himself as a passive victim of Germanization, is a reflection of the nationalist discourse of the period.¹⁵ On 2 March 1841 he wrote into the diary he kept while at the gymnasium in Plzeň:

11) NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana*, Vol. 2 (op. cit., note 4), p. 299.

12) Ibid., p. 17.

13) Ibid., pp. 143, 149.

14) Both its original manuscript and a manuscript copy thereof are deposited in the Bedřich Smetana Museum (Muzeum Bedřicha Smetany, or MBS) in Prague. This museum's collections have provided us with numerous sources concerning Smetana's use of the Czech language and his language biography: besides *Odeslaná a přijatá korespondence Bedřicha Smetany* (Sent and Received Correspondence of Bedřich Smetana) e.g. also items from *Osobní dokumenty Bedřicha Smetany a jeho rodiny* (Personal Documents of Bedřich Smetana and his Family), namely a photocopy of the birth registry of 'Friedrich Smetana' (NM-ČMH-MBS S 217/2036) and the originals of his church confirmation certificate (NM-ČMH-MBS S 217/2) and announcements of the opening of his music school (NM-ČMH-MBS S 217/1811), as well as his diary – Smetana, Bedřich: *Tagebuch* (NM-ČMH-MBS S 217/1080–6) – and the diaries of his first wife Kateřina Smetanová neé Kolářová – Smetana (Kolář), Kateřina: *Tagebücher* (NM-ČMH-MBS S 217/1903–4).

15) Changes in language identity, whether during the course of a life (see TREICHEL, Bärbel: *Identitätsarbeit, Sprachbiographie und Mehrsprachigkeit. Autobiographisch-narrative Interviews mit Walisern zur sprachlichen Figuration von Identität und Gesellschaft*, Lang, Frankfurt/Main 2004) or according to the context of the discourse of the time (see DE FINA, Anna, SCHIFFRIN, Deborah, and BAMBERG, Michael, eds.: *Discourse and Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2006), are completely normal and natural for bilingual speakers.

Oh God! Isn't it laughable? A Girl has fallen in love with me, a Girl who has very little education, who doesn't even know German properly!! And besides that she's older than I. (German original in the Czech version of this article.)

Thus the young Smetana perceived German as the natural 'Bildungssprache'. At this point in his life German carried high prestige for him; he saw it as the language of education, not of 'Germanization' or de-nationalization. Being a true Czech patriot did not mean one had to limit oneself to the Czech language. Another diary entry, from 14 April 1841, reads as follows (emphasis added):

Mr. Brosch is kindness itself. And his wife!! She is even better. A tremendous patriot, *a true Czech*. But this is not to say she doesn't know German! On the contrary, she understands it only too well.

Moreover, it is very likely that Smetana's schooling was not conducted *only* in German. As his diary entries show, a certain role was played by Czech as well:

26 July 1841:

Sermon [or lecture] in Czech.

5 August 1841:

We had class reading. The German speech by Sýkora was very well prepared.

Jan Nepomuk Sýkora was a teacher at the Premonstratensian monastery that had the German gymnasium. Smetana lived with him during his first year in Plzeň, and Czech was apparently spoken in Sýkora's household, as also in the case of his later lodgings with the forest keeper's wife Wildmann and the Kolář family. Among Smetana's schoolmates and acquaintances, too, Czech served as a means of spoken communication. This is indicated not only by Czech names that appear in the diaries such as Ludmilla, Wlček, Woditžka, Piwonka, Schindelař/Schindelarž, Bržehowsky, Křepinský, Vendelin Ržiha, and Kolař/Kolařž/Kolařz, but also by other language indicators: in his diary entry of 26 March 1841 Smetana switches from German to Czech when referring to one of the teachers by his nickname 'punčoška Beer' ('punčoška' being a Czech word meaning 'little stocking'). It is clear that this nickname must have been given to the teacher by his Czech students, and that they also used it in their communication in Czech.

Czech was probably also spoken in the household of Smetana's parents. This can be inferred from marriage contracts, records of births of their children, and private letters (e.g. the father's letter to the mother of 27 June 1828 and the composer's letter to his parents of 23 December 1856). However, German predominated with the Smetanas at work and in society, as well as in their reading; they had a subscription to the Prague German-language newspaper *Bohemia*. In the bilingual culture of the Czech lands at that time German played the role of the written, higher language, whereas for Czech

speakers, or more precisely Czech-German bilingual speakers, Czech played the role of the lower, spoken language.¹⁶ The relatively high social position of the father, František Smetana (1777-1857, according to various letters and other documents also Franc-/Franz Smettana), who at that time was the brewer at the Wallenstein castle in Litomyšl, is reflected in the given name of his son, found in the German form Fridrich or Friedrich in registries of births, deaths, and marriages, in family correspondence, and in the introduction to his own diary. However, the language of documents pertaining to his birth indicates that the baptism of little 'Friedrich' was conducted in Czech and with Czech godparents. Also written in Czech is the church confirmation certificate of 'Friedrich Smetana' dated 15 June 1836.

In Bedřich Smetana's own family, starting with his marriage on 27 August 1849 to Kateřina Kolářová (1827-59), both German and Czech were used until 1860. Smetana's own diary (begun 1840) and that of his wife (known for the periods 1849-53 and 1854-55) were both kept in German. They also corresponded with each other in German: even at the dramatic moment when their daughter 'Fritzi' was dying, on 31 August 1855, Kateřina wrote a letter to 'Friedrich' in German.¹⁷ On the other hand, use of Czech in spoken communication within the family is documented e.g. by quotations in Kateřina's diary of what the children had said (emphasis added):

[In German:] Now she [Fritschen] spoke almost everything and often with much reflection. For example she once saw me sitting at the window sadly, my head on my hand. Immediately she stopped playing, came to me, and said with a sympathetic expression: [in Czech:] You're sad, mommy; you miss daddy, don't you? I miss him, too.

(Kateřina Smetanová, manuscript copy of her diary from 1849-53 deposited in the Smetana Museum, pp. 116-17.)

The music institute that Smetana led in Prague during the first phase of his career, before leaving for Sweden, was partly oriented toward Czech patriotic clients; for example Smetana taught a daughter of František Palacký, a son of Kateřina Podborská, and a daughter of Josef Jiří Kolár. Here both languages were used in writing and perhaps in speaking as well; at least the announcements of the institute's foundation were printed bilingually. Otherwise, however, Smetana's professional life at this time was connected primarily with German. This applies to his communications with Franz Liszt and other musicians as well as to his business correspondence.

16) Concerning the concept of diglossia see FERGUSON, Charles: 'Diglossia', *Word* 15, 1959, pp. 325-40. Concerning outward diglossia see FISHMAN, Joshua: 'Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism', *Journal of Social Issues* 23, 1967, pp. 29-38; NEWERKLA, Stefan Michael: *Intendierte und tatsächliche Sprachwirklichkeit in Böhmen. Diglossie im Schulwesen der böhmischen Kronländer 1740-1918*, WUV Universitätsverlag, Wien 1999; VAN LEEUWEN-TURNOVCOVÁ, Jiřina: 'Ještě jednou o diglosii v Čechách, tentokrát i z genderového zorného úhlu (Yet Another Look at Diglossia in the Czech Lands, This Time from the Viewpoint of Gender)', *Slovo a slovesnost* 63, 2002, pp. 178-99; and STÖHR, Ingrid: *Zweisprachigkeit in Böhmen*, Böhlau, Köln/Weimar/Wien 2010.

17) Facsimile in NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana*, Vol. 1, SVU Mánes, Prague 1924, pp. 152-53.

German served as Smetana's means of communication also during his sojourn in Göteborg (1856-62) because, unlike his daughter Žofie, he did not learn Swedish. While in Sweden the Smetana family subscribed to *Bohemia*,¹⁸ and German functioned there not only as the mode of communication with students and friends (e.g. Smetana later communicated in German with Fröjda Benecke even in writing), but also in the choir and in public. This was certainly due in part to the role played by German – a much important role that it would seem today – in the sphere of influence of the Hanseatic League, especially in port cities on the Baltic Sea and the southeastern portion of the North Sea.

German served a similar communicative function in Smetana's work even after his return to Prague, especially in the early days of his service as conductor for the Provisional Czech Theatre (starting in 1866). The more complex of his music reviews for the Czech-language *Národní listy* (National News) during the first half of the 1860s were written first in German, then translated into Czech and edited.¹⁹ This may have been part of the reason why he stopped writing them.

Towards the end of his stay in Göteborg and after his return to Prague, Smetana reassessed his use of German ideologically, undoubtedly in response to the strengthening of the Czech nationalist movement and expansion of public space for use of the Czech language following the October Diploma of 1860 and the victory of Czechs in local elections in 1861. The growing pressure towards linguistic homogeneity in the Czech nationalist movement starting in the 1860s brought a rise in the prestige of Czech and a decline in the prestige of German in Czech nationalist circles; the 'true Czech' thus preferred Czech and rejected German both in public (in communication with Czech cultural and non-cultural organizations, and with governmental authorities in communities where Czechs held a majority) and in private communication, in both speaking and writing. In public communication Smetana really did give preference to Czech.²⁰ And in his private life as well he tried to establish Czech as the only means of communication. On 15 September 1864 he reprimanded his second wife Bettina for using German (which he himself had used in letters to her in the early 1860s):

It's strange that you've blessed me again with a letter in German – perhaps because of the air that prevails there around Lamberk?

We must keep in mind, however, that Smetana's shift from German to Czech did not take place until he was thirty-six years old. Thus we need not be surprised that he had difficulties with Czech spelling, morphology, and style, due to his lack of formal education

18) See Smetana's letter to Anna Kolářová of January 1859. Also WAGNEROVÁ, Alena and ŠRÁMKOVÁ, Barbora, eds.: *Smetana – Dvořák – Janáček*, Deutsch Verlags-Anstalt, München 2003, p. 39.

19) See SMETANA, Bedřich: *Články a referáty 1862–1865* (Articles and Reviews, 1862–65), Česká grafická unie, Prague 1920; and JARKA, Václav Hanno, ed.: *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865* (The Critical Writings of Bedřich Smetana, 1858–65), Nakladatelství Pražské akciové tiskárny, Prague 1948.

20) For instance we have several letters he wrote in Czech as conductor of the Czech opera to the management of the theatre (e.g. to Antonín Čížek); he also wrote in Czech for example to the publisher František Augustin Urbánek and the editor František Pivoda.

in Czech and insufficient experience with use of Czech in writing. He tried to compensate for this deficiency by creating opportunities to use the Czech language (e.g. the above-mentioned shift to Czech in his private and semi-business correspondence) and also by conscious efforts to master the standard form of the written Czech language, e.g. through writing out and repeating paradigms of declination and conjugation.²¹

A sign that Smetana was not fully satisfied with the results of his efforts may be seen in two different strategies he used when writing letters. One of them was seeking assistance from other people:

A sad fact for me is that when writing in Czech I always have to ask somebody else for help.

(Bedřich Smetana to Josef Srb, 4 August 1881)

As we see from this quotation, in formal correspondence even near the end of his life Smetana had his letters formulated and/or corrected by somebody else. He also sometimes resorted to what socio-linguists call the 'avoiding strategy'.²² We might see a certain indication of this in the above-cited letter to Krásnohorská of 25 November 1876. However, it must be said that Smetana's remark there that he disliked letter-writing is unique in his letters, and thus may to some extent have been evoked by his momentary mood or and an especially heavy burden of correspondence at the time.

To what extent Smetana's cited assessments reflect reality, i.e. how successful he was in his effort to master the written form of Czech, is partly revealed by language analysis of his correspondence, supported by his language biography as outlined above. Such an analysis is the subject of the next part of our study.

Our language analysis is based on the electronic *Korpus odeslané a přijaté česky psané korespondence Bedřicha Smetany* (Corpus of the Sent and Received Correspondence of Bedřich Smetana Written in Czech),²³ created in 2009 for scholarly purposes at the Czech Language Institute of the Masaryk University Faculty of Arts in collaboration with the Masaryk University Faculty of Informatics.²⁴ The foundation of the corpus consists

21) See facsimile in MAHLER, Zdeněk: *Nekamenujte proroky. Kapitoly ze života Bedřicha Smetany* (Do Not Stone the Prophets: Chapters from the Life of Bedřich Smetana), Albatros, Prague 1989, p. 137.

22) The 'avoiding strategy' is used by speakers of a foreign language who prefer written communication to spoken communication, in which they cannot rely on aids like dictionaries, computer 'spell checks', and advice from colleagues more experienced in the language, and for which they have not acquired sufficient practice during language instruction. We observed this phenomenon in Czech-German business communication (see NEKVAPIL, Jiří and NEKULA, Marek: 'On Language Management in Multinational Companies in the Czech Republic', *Current Issues in Language Planning* 7, 2006, pp. 307-27). In Smetana's case, however, in view of his family and school language background, the avoidance would apply not to speaking but to writing.

23) *Korpus odeslané a přijaté česky psané korespondence Bedřicha Smetany* (CD-ROM), Ústav českého jazyka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 2009.

24) For help in its creation we thank the Bedřich Smetana Museum in Prague, which lent us digital scans of the letters, and also Pavel Rychlý and Zdeňka Hladká. This electronic corpus is deposited for purposes of scholarly research at the Institute of the Czech Language of the Masaryk University Faculty of Arts and at the Smetana Museum. During its creation the letters were given new inventory numbers, with cross references to

of a precise electronic transcription of the originals of the letters (more than 400 letters sent and more than 300 received). They are stored in two sub-corpus (correspondence sent and received) under the Bonito corpus manager, which allows one to search the corpus for various sequences of characters, words, word forms, and passages, and thus gain valuable statistical data concerning the frequency of their occurrence.

Because all the letters have also been provided with accompanying commentary (information about the writers or addressees, their relationship to Smetana, and the time period when the letters were written), one can trace the distribution of the phenomena studied from the point of view of social context (i.e. occurrence in private, semi-business, and business correspondence)²⁵ as well as chronology. Results obtained from letters written by Smetana can also be compared with letters he received, from which one can judge to what extent a particular phenomenon reflects widespread usage during the given time period.

Another source that must be taken into account in evaluating linguistic phenomena in Smetana's correspondence consists of language manuals of the time. They provide us with an indispensable framework and background for evaluation of Smetana's expression in Czech. One must bear in mind that these manuals were not normative, as is the custom today, but rather tended only to describe the state of the language at the time. Even so, they sometimes contain evaluations and/or commentary on the basis of which we can infer what was considered desirable and to what extent it corresponded to actual usage.

The space limitations of this article do not allow a detailed analysis of all phenomena occurring in Smetana's use of Czech. Therefore we shall focus on features that deviate from the state of the language as described in language manuals of the nineteenth century, and mostly on those that are striking and occur repeatedly. Because our starting point is Smetana's language biography as presented above, we shall divide them into several groups according to information we obtained in constructing it. Thus we shall address:

1. aspects of the language that presented difficulties for Smetana probably for the reason that he did not begin learning the written form of Czech until his adulthood, and therefore could not sufficiently consolidate them and use them automatically;
2. phenomena caused by Smetana's bilingual Czech-German background, whereby his use of the Czech language was influenced by German;
3. phenomena that penetrated into Smetana's letters under the influence of the spoken language.

the original shelf marks used by the Smetana Museum. All examples from Smetana's correspondence given in the present study are quoted according to this database; therefore references to particular letters are not usually provided.

25) The business letters, however, must be treated with caution. As mentioned above, a number of remarks in Smetana's correspondence (e.g. in his above-cited letter of 4 August 1881 to Josef Srb) indicate that in formulating them he relied on help from other people: he had them checked or even drafted in their entirety by somebody else. For this reason the language analysis must be based primarily on private and semi-business letters which can be assumed to have been written by Smetana himself.

In the first group we may place many instances of non-standard spelling.²⁶ Not surprisingly, Smetana had trouble writing Czech words whose spelling cannot be inferred unequivocally from the pronunciation. And so he struggled e.g. with whether to write 'i' or 'y' (in Bohemia pronounced identically) in the roots of words following consonants that do not determine the choice (thus e.g. writing 'ubituje' instead of the correct form 'ubytuje'). He also had trouble with word endings, writing for example 'kusi' instead of 'kusy' (pieces). In some cases this was a matter of agreement between the ending of a verb and its subject, whereby he erroneously wrote for example 'básně [...] mě přiměli' instead of 'přiměly' (the poems induced me). He even sometimes made the wrong choice after consonants that in themselves dictate whether they can be followed by 'i' or 'y', writing e.g. 'přič' instead of the correct form 'pryč' and 'Vašych' instead of 'Vašich'.

A frequent problem for Smetana was the writing of words and syllables whose pronunciation might be indicated in English by the spelling 'mnyeh', which in certain situations are to be written in Czech 'mě' and in other situations 'mně'. Thus for example Smetana wrote 'v domně' instead of the correct form 'v domě'. Very often this problem pertains to declensions of the first person singular pronoun 'já' meaning 'I', where in Czech there is no difference in pronunciation but a difference in spelling according to whether the speaker has in mind the genitive, dative, accusative, or locative case. Thus Smetana writes 'ode mně' instead of 'ode mě' (from me), 'potom mě [correct form 'mně'] musíte napsat' (then you must write to me), and 'ted' mně [...] souží' instead of 'ted mě [...] souží' ([something] is now troubling me). Another problem pertains to words that begin with the letter 'z' in standard spelling, but are pronounced as though beginning with 's': Smetana sometimes simply spelled these words as he heard them. Thus 'scela' (correct form 'zcela') and 'vshledem' (correct form 'vzhledem'). Such cases could also be considered as belonging to the third group of phenomena, resulting from the influence of the spoken form of words on their written form. In addition, Smetana sometimes simplified the beginnings of words by omitting the letter 'v', whereby his spelling does not quite correspond even to the correct pronunciation. Thus e.g. 'skříšení' and 'spomněl' (correct forms 'vzkříšení' and 'vzpomněl'). These features of Smetana's spelling, however, must be treated with caution: it may be that his correspondence only illustrates the general instability of spelling at the time. E.g. the dictionary by František Štěpán Kott published from 1878 to 1887 acknowledges all the following variants: skouška/zkouška, způsob/způsob, stratiti/tratiti, spomenout/zpomenouti/vzpomenouti, and skřísiti/zkřísiti/vskřísiti/vzkřísiti. Moreover we do find in Smetana's letters, besides forms that by modern standards are incorrect, also the 'correct' forms of the same words: 'zkoušky', 'způsobem', 'ztratit'.

The lack of the Czech language as a subject of instruction in school, and very limited use of Czech even as the language in which classes were conducted, is reflected also in

26) For a more detailed discussion of spelling in Smetana's correspondence see RYCHNOVSKÁ, Lucie: 'Korespondence Bedřicha Smetany z hlediska pravopisného' (The Correspondence of Bedřich Smetana from the Point of View of Spelling), in M. Čornejová, L. Rychnovská, and J. Zemanová, eds.: *Dějiny českého pravopisu (do r. 1902)* (The History of Czech Spelling to 1902), Host, Brno 2010, pp. 402-12.

the morphology of words in Smetana's correspondence or, more precisely, in phenomena on the boundary between morphology and syntax. He sometimes chose incorrect endings both for nouns – e.g. 's upokojenou mysl [correct form 'myslí'] (with a calm mind) or 'všimat našich pracích [correct form 'prací']' (take notice of our works) – and for adjectives – e.g. 's vrtkávem [should be 'vrtkavým'] applausem' (with fickle applause). As is clear from the above examples, a role is often played by 'composite assimilation', whereby Smetana attaches an incorrect ending to the root of a word under the influence of a nearby word having that same ending.

Often we find use of the 'hard' category of adjectival declensions (involving 'á', 'é', 'ou', or 'ý') for adjectives that actually require 'soft' endings (involving 'í').²⁷ Thus 'k finančním [correct form finančním] orgánům' (to financial authorities or offices), etc.²⁸ Smetana also uses 'hard' adjectival endings for other types of words that should not have adjectival endings at all. Thus in the case of possessive forms of names: 'o pobytu Bendlovém [correct form Bendlově] v Praze' (concerning Bendl's stay in Prague), etc. Or pronouns: 'právo na všechně [všechny] moje skladby' (the right to all my works), etc. And numbers, e.g. jedného [jednoho] krásného rána' (one fine morning). But 'soft' adjectival endings are also sometimes used inappropriately, in the case of the possessive pronouns 'nás' (our) and 'váš' (your). Thus 'v našich [correct form našem] smyslu' or 've Vaším [Vašem] elaborátu' (in your report).

Here and there we find incorrect forms in declension of personal pronouns, as in 'o vyrovnání mezi maminkou, Tebou, a mně [correct form 'mnou']' (concerning settlement among mother, you, and me). Also e.g. in remnants of the old 'dual' declension system for the numbers 'dva' (two) and 'oba' (both): thus 'ku „Dvěm [correct form 'dvěma'] vdovám“' (for *The Two Widows*), 'ke „Dvoum [correct form again 'dvěma'] vdovám“', 's textu obouch [obou] osob' (with the text of both roles). The second and third of these forms were evaluated by grammars of the time as typical in common parlance.²⁹ But this would again bring us to another group of phenomena, namely those reflecting the influence of the spoken language. We shall discuss them at the close of our study.

27) However, as in some of the cases cited above, we must not allow ourselves to be influenced by modern standards. The language situation at the time may have been different; some adjectives now inflected as 'hard' were 'soft' and vice versa. But the examples we give are incorrect even according to normal usage at that time – see KOTT, František Štěpán: *Česko-německý slovník zvláště grammaticko-frazeologický* (Czech-German Dictionary with Information on Grammar and Phraseology), knihtiskárna Josefa Koláře / knihtiskárna Františka Šimáčka, Prague 1878-87.

28) By contrast only in rare cases do 'soft' endings appear with 'hard' adjectives, e.g. 'k svobodní [standard form 'svobodné'] spotřebě' (for free consumption).

29) HANKA, Václav: *Mluvnice českého jazyka na základě soustavy Dobrovského*, (Grammar of the Czech Language Based on the System of Dobrovský), V knihkupectví Václava Hessa, Prague 1849, pp. 141-42; HATTALA, Martin: *Srovnávací mluvnice jazyka českého a slovenského* (Comparative Grammar of the Czech and Slovak Languages), Nákladem Calveova kněhkupectví, Prague 1857, pp. 245-46; and ZIKMUND, Václav: *Grammatika jazyka českého pro nižší gymnasia. I. oddělení* (Grammar of the Czech Language for Lower Gymnasia, First Division), Nákladem kněhkupectví I. L. Kober, Prague 1865, p. 79. The form 'dvoum' (for the number 'two' in the dative case) was not accepted until the grammar book by Tomíček; see TOMÍČEK, Jan Slavomír: *Mluvnice česká* (Czech Grammar), Nákladem Bedřicha Tempského, Prague 1867, pp. 99-100.

Now let us proceed to cases that betray the influence of German.³⁰ Again we encounter them in orthography, e.g. in the writing of common nouns with a capital letter at the beginning – ‘do Hotelu’ (to the hotel), etc. – and in indication of the doubling of a letter by a line above it – ‘pro sl. Lauschmaňovou’ (for Miss Lauschmannová). (In most of these cases the standard Czech spelling in any case calls for a single letter, not a doubled one as in German.) Another example, where however Smetana actually wrote the letter twice, is ‘dostal jste roľly’ (you got the role, in normal Czech ‘roľi’). We may also encounter umlauts, even though in Czech they do not exist: ‘do hudební interprátace’ (concerning musical performance). It must be noted, however, that some instances of spelling influenced by German may have been widely used in practice, as for instance in the above-cited letter to Adolf Čech ‘interest’ and ‘operetty’ (see facsimile on p. 7-8), or elsewhere ‘u kassy’ (at the box office), or ‘moje korrespondence’ (my correspondence), where in each case the doubled letter would normally be single in Czech. This is evidenced by language manuals of the time such as F. Š. Kott’s dictionary as well as by letters that Smetana received.

Many expressions that Smetana used in his writing also came from German. Often he left them in their original form, sometimes even writing them in old German *Kurrentschrift*, as in the following use of the German word ‘applausfähig’, although the surrounding text in Czech is written in modern script: ‘aby konec arii byl „applausfähig“ (so that the end of the aria is ‘capable of being applauded’). Elsewhere they are adapted in spelling and/or morphology to Czech patterns, e.g. ‘se mně offeriruje [German form ‘offeriert’]’ (makes me an offer) or ‘méně passuje [passiert]’ ([something] is less suitable).

We also encounter expressions engendered by literal translation of German constructions, such as ‘stojí Vám k dísposici’ (in German ‘zur Disposition stehen’, i.e. ‘are at your disposal’), ‘držel by tu roľi za epizodní’ (‘etwas für etwas halten’, i.e. in this case ‘he would consider this role to be episodic’), ‘Dávám ještě jednu moje vřelé díky’ (apparently from the German ‘jemandem seinen Dank abstaten’ – ‘give somebody one’s thanks’), and ‘použit příležitostí této’ (‘die Gelegenheit nutzen’, i.e. ‘use this opportunity’). Similarly we find use of prepositions in association with verbs as in German in expressions where Czech normally has none. Thus ‘S [the letter ‘s’ being a preposition meaning ‘with’] tou divokou pomstou skončí celá skladba’ (‘The whole piece ends with that wild revenge’ – in German ‘mit etwas enden’, i.e. ‘end with something’). Or ‘přijedu do Prahy [...] s poledním vlakem’ (‘I’ll take the noon train to Prague’ – in German ‘mit etwas kommen’, i.e. ‘come with something’).

The fact that Smetana began systematically learning Czech in its written form only as an adult is probably also the reason for his confusion of adjectives with adverbs, as in ‘zná český psát’ (knows how to write in Czech), where the correct form is the adverb ‘česky’.

30) Concerning the influence of German on Smetana’s manner of expression in Czech cf. also RYCHNOVSKÁ, Lucie: ...zapovídám, by se kontroľovalo, jest-li já pracuji... Aneb o vlivu němčiny na český jazyk Bedřicha Smetany, ([quote from Smetana including a word in a Czech-German hybrid form], or The Influence of German on Smetana’s Czech), in J. Hladký and L. Rendár, eds.: *Varia XIX. Zborník plných príspevkov z XIX. kolokvia mladých jazykovedcov, Trnava – Modra-Harmónia 18.–20. 11. 2009* (Varia XIX. Proceedings of the Nineteenth Colloquium of Young Linguists, Trnava and Modra-Harmónia [Slovakia], 18-20 Nov. 2009) (CD-ROM), Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave / Slovenská jazykovedná spoločnosť pri SAV, Trnava 2010, pp. 322-24.

not 'český' which is an adjective), or 'aby naše přátelství zůstalo trvanlivě' ('so that our friendship remains permanent', whereby Smetana mistakenly uses an adverbial form for the last word, which should be the adjective 'trvanlivé'. Undoubtedly this problem, too, is related to the German language, where in the undeclined form (e.g. 'böhmisch' meaning 'Czech') it is impossible to distinguish between adjective and adverb.

Of a similar nature are Smetana's problems with proper use of the Czech reflexive possessive pronoun 'svůj' (my own, your own, etc.), because here too German provides no model: it has no such word. Thus he failed to use this word or the appropriate declension thereof as prescribed by language manuals of the time (as well our own time) when referring to something that belongs to the subject of the sentence,³¹ writing e.g. 'zapomenu na můj neblahý stav nyní' (I'll forget my present state of woe.) Here the normal word meaning 'my', in this case 'můj', should be replaced by the reflexive form 'svůj'. On the other hand he sometimes used the reflexive form where it is inappropriate, e.g. 'Vždyt Vám pro svoje zdokonalení [...] nezbývá tolik času.' (After all, there's not so much time left for improvement of your skills.) Here Smetana's reflexive pronoun 'svoje' should be replaced by one of the normal forms for 'you', i.e. 'Tvoje' or 'Vaše'.

Not surprisingly, the influence of German can be traced in syntax as well. Sentence structures modelled after German were used commonly in Czech at the time, and thus we find with Smetana, too, 'framework constructions' whereby the principal verb is placed at the end of the sentence if used in connection with a modal verb. e.g. 'musím pozorně a pomalu psat.' (Translation preserving Smetana's word order: 'I must carefully and slowly write.') Likewise he sometimes, as in German, placed the verb at the end of subordinate clauses, e.g.: 'jest-li totiž můj poměr k divadlu³² ku konečnému vyřízení do té doby dojde' (if my relation to the theatre to final settlement by that time comes).

The last group of phenomena to which we shall turn our attention consists of those betraying the influence of the spoken form of the language. As in the first two groups, we find them at the level of spelling. They include cases where Smetana reflects phonetic assimilation (whereby we pronounce a cluster of consonants as voiced or unvoiced according to the last of them) in the written forms of words, e.g. writing 'lechký' instead of the correct form 'lehký', 'těšká' instead of 'těžká', and 'heské' instead of 'hezké'. The same applies to pronunciation of a voiced consonant as unvoiced when it occurs at the end of a word before a pause – whereby Smetana writes 'aš' instead of the correct form 'až', 'uš' instead of 'už', 'sloch' instead of 'sloh' – and to clusters of consonants that are sometimes simplified in pronunciation, whereby we find 'dycky' instead of 'vždycky' and 's kerou' instead of 's kterou'; we might also mention e.g. the frequently-used contracted form 'ňáký' (some kind of) instead of the correct form 'nějaký'.

On the level of phonetics, spoken usage often creates diphthongs from single vowels:

31) See. e.g. HANKA, Václav, *op. cit.* (note 30), pp. 51-52 and HATTALA, Martin, *op. cit.* (note 30), pp. 230-31.

32) We use a boldface 'I' for instances where, due to carelessness in writing, it cannot be decided whether 'i' and 'í' was intended.

'ý' becomes 'ej' (pronounced respectively like the English letters in the alphabet 'E' and 'A'), as in 'poctivej' (honest) instead of the correct written form 'poctivý'. Even more frequent is the narrowing of 'é' (pronounced like the English letter in the alphabet 'A' but without the slip towards 'E' at the end) to 'ý' (pronounced like the English letter in the alphabet 'E'), as in 'v novým rouchu' (in new garb) instead of 'v novém rouchu'.

This last-mentioned phenomenon is related to use of 'ý' as a universal ending. In Smetana's letters this tendency is reflected sporadically also in animate masculine forms – 'mladý [correct form 'mladí'] Polákové' (young Poles), etc – as well as neuter forms – 'děvčata [...] nejsou dosud zvaný [correct form zvaná]' (girls have not yet been invited).

Another instance of influence by colloquial spoken Czech occurs in plural forms of the seventh ('instrumental') case in nouns, adjectives, and pronouns where we find the case expressed unequivocally but not in the correct manner, applying the feminine endings '-emi' and '-ami' to words that are masculine or neuter – thus 'rantlemi [correct form rantly]' or 'místami [místy]' – or the special 'dual declension' ending '-ma' where this is not appropriate – 's penězma [correct form 'penězi]', 'mezi polkama [polkami]', 'několika zlatýma [zlatými]', or 's nima [nimi]'.

Yet another practice found in the spoken language that makes its way into Smetana's letters is use of masculine animate nouns in the first case plural where the fourth case would be correct: 'jsem [...] některé solisté [correct form 'solisty'] cvičil' (I trained some soloists) or 'opije zbrojnoši [zbrojnoše]' (inebriates the weapons-bearers). In contrast to the phenomena described above, however, which can be considered widespread, here we find an element that occurs only in the dialects of a certain geographical region, namely Smetana's native region of northeastern Bohemia.³³ Additional features of local dialect are verb forms such as 'mluvějí' (standard form 'mluví') and 'nosejí' (nosí). In grammar books of the nineteenth century we find that in these cases, i.e. in conjugations of verbs of the fourth class (such as 'mluvit' meaning 'speak') in third person plural indicative, present tense active, the only ending accepted is '-í' (thus 'mluví'); neither '-ejí' nor '-ějí' is admitted.³⁴ But these last two forms occur in dialects of central Bohemia (including Prague) and in the northeastern part (including Plzeň) of southwest Bohemia,³⁵ i.e. two more of the areas where Smetana spent his childhood and youth. He may have heard them spoken by residents of those areas and adopted them in his own manner of expression.

In speaking of the influence of spoken language on Smetana's writing, at the close of our study we should mention traits arising from the very nature of correspondence, to which we referred already in the introduction. Correspondence is in its way a dialogue, and so we find strategies in it that speakers choose in their everyday oral communication, namely the use of various means of contact such as salutations, questions, forms for expressing a request, calls for a reaction, and use of pronouns in the second person

33) BALHAR, Jan et al.: *Český jazykový atlas 4* (Czech Language Atlas 4), Prague 2002, pp. 248-52.

34) HANKA, Václav: *op. cit.* (note 30), p. 162; HATTALA, Martin: *op. cit.* (note 30), p. 290; ZIKMUND, Václav: *op. cit.* (note 30), p. 110; and TOMÍČEK, Jan Slavomír: *op. cit.* (note 30), p. 168.

35) BALHAR, Jan et al., *op. cit.* (note 34), pp. 448-49.

by which the writer refers to the addressee. In Smetana's correspondence we also occasionally encounter the so-called 'contact dative' (a particular feature of the Czech language).

Another typical feature of spoken discourse lies in its frequent emotional colouring, and the same may be said of Smetana's letters, for example in their use of exclamatory sentences and expressive phrases. Expressivity is also an integral part of the figurative expressions that permeate Smetana's writing, and thus represents a quite substantial trait of his communications.

This analysis of Smetana's correspondence has shown the limits of his ability to express himself in Czech. It thus illustrates very well that the mental transformation of society from a territorial identity to an identity of language and nation, and the shift in preference toward the Czech language, took place mainly at the symbolic level even among active proponents of nationalistic art (including also e.g. Josef Mánes, Antonín Viktor Barvitiš, and other Czech painters and architects), and outpaced the capability and even the possibility of fully mastering the written form of the language and applying it unconditionally in various aspects of everyday life including the public sphere. On the other hand, while Smetana's correspondence shows shortcomings in spelling and grammar, his above-mentioned capability of fresh and metaphorical expression contributed greatly to the fact that his letters engage us and capture our attention, just as does his music. Therefore his correspondence deserves study not only as a source of information about the life of a particular person, about the functioning of society during his time, and about musical culture, but also as an invaluable source for understanding the language of a particular speaker and through it more broadly the language of his time.



Bettina Smetanová

Fotografie / Photograph, A. L. Otto,
Praha / Prague, [60. léta 19. století / 1860s]
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 4080

Bedřich Smetana

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague [1878?]
NM-ČMH-MBS S 217/1753a





Eleonora z Ehrenbergů

Fotografie, autor neurčen, bez datace / Photograph, photographer not determined, undated
NM-ČMH fond Urbánek / Urbánek collection

Eleonora z Ehrenbergů

Fotografie / Photograph, Jan Mulač, Praha / Prague, 1880 (?)
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 466



Slavík uherský vyhlášen jest svým zpěvem.
Ale co přece je po něm, když kлокotá jen na jaře, kdežto
slavík český, slečna z Ehrenbergů,
zpívá ve dne v noci po celý rok!

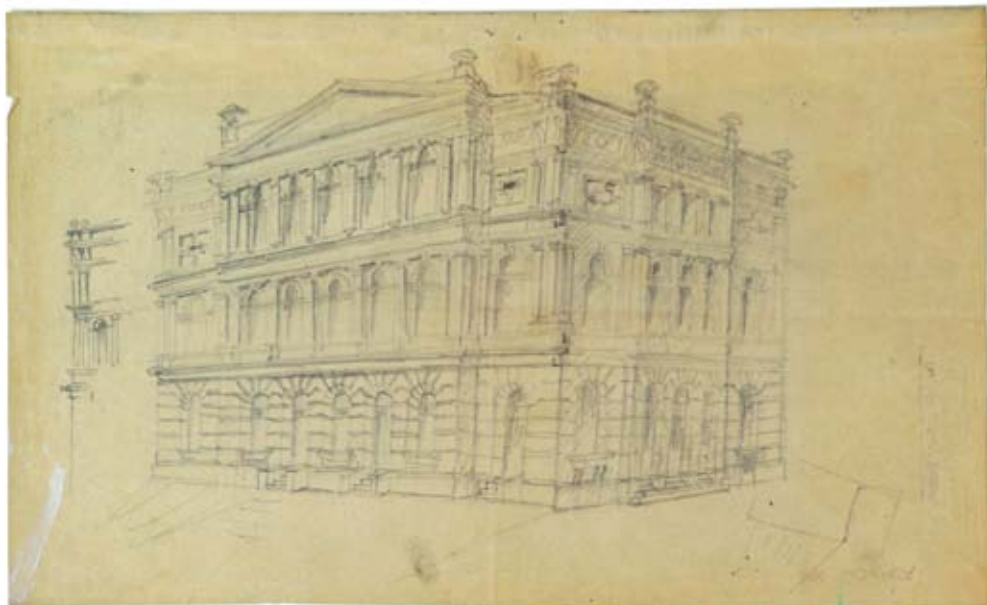


Slavík uherský vyhlášen jest ... / The Hungarian nightingale is acclaimed...

... svým zpěvem. Ale co přece je na něm, když kлокotá jen na jaře, kdežto slavík český, slečna z Ehrenbergů, zpívá ve dne v noci po celý rok! / ...for its singing. But what good is it when it warbles only in the spring, whereas the Czech nightingale, Miss z Ehrenbergů, sings day and night all year long!

Kresba, Bedřich Anděl, *Humoristické listy*, roč. 17, 13. 2. 1875, č. 7, titulní strana / Drawing, Bedřich Anděl, *Humorous Revue*, Vol. 17, No. 7 (13 Feb. 1875), front page

NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. M 399



**Eduard Herold: průčelí Prozatímního divadla /
facade of the Provisional Theatre**

Kresba tužkou, nedatováno / Pencil drawing,
undated

Divadelní oddělení Historického muzea NM /
Theatrical Division of the Historical Museum of the
National Museum, sign. / shelf mark H6D24083



František Pivoda

Fotografie / Photograph, Hynek Fiedler,
Praha / Prague, ante 20. 7. 1878

(datum věnování na rubové straně / on or before
date of inscription on reverse side:

20 July 1878)

NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 4160

Kadence Eleonory z Ehrenbergů¹

MILAN POSPÍŠIL

Pěvecký pedagog a skladatel František Pivoda (1824–1898) se v závěru *Nové nauky zpěvu* zabývá operními kadencemi. Rozlišuje jejich různé druhy a vysvětluje své pojetí vzorových kadencí, jež v notované podobě měly sloužit k praktickému použití.² Kadencím pak věnoval ještě obsáhlejší pojednání, které vydal samostatně česky a německy.³

Pedagogické využití nejen vlastních instruktivních kompozic, ale také úryvků z oper a jejich zpěvních variant pocházejících z živé interpretační tradice zařazuje Pivodovu koncepci k pěveckým školám, obsahujícím jak návody k provádění ozdobného zpěvu a kadencí, tak varianty kadencí, představovaným hlavně autory jako Manuel García, Mathilde Marchesi a Luigi Ricci.⁴ Recepty Pivodových prací se ovšem nemůže srovnávat se školařmi Garcíi a Marchesiové, rozšířenými v překladech po celém světě, ani s dodnes užívanou a stále vydávanou antologií Ricciho. *Nová nauka zpěvu* vycházela na pokračování od roku 1879, poslední sešit obsahující kapitolu o kadencích je z roku 1883. Označení Eleonory z Ehrenbergů v separátním pojednání jako „bývalá výtečná virtuosní pěvkyně české opery“⁵ zřejmě reflektuje její odchod z Národního divadla, takže tento nedatovaný spis vyšel

1) Studie vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO). Autor děkuje všem, kdo mu v práci pomohli: Emilio Sala zpřístupnil důležitou disertaci (Lanfossi, Carlo Giorgio: *Il problema delle varianti di tradizione nell'opera italiana ottocentesca: il caso di Luigi Ricci*, Università degli studi di Milano. Facoltà di lettere e filosofia. 2004–2005) a v Česku nedostupný spis Mathilde Marchesi (viz poznámku 4); Dagmar Štefancová poskytla k prozkoumání celý fond Františka Pivody v Národním muzeu (NM) – Českém muzeu hudby (ČMH); Lenka Šaldová upozornila v obtížně dostupných fondech Divadelního oddělení Národního muzea (DONM) v Terezíně na podstatné prameny; Matěj Dočekal dohlédával hlasové knižky Eleonory z Ehrenbergů v knihovně notových materiálů Národního divadla v Praze; Jitka Ludvová poskytla informace k pěvkyni Zelií Trebelli ve Stavovském divadle; Dagmar Kalousová zdigitalizovala relevantní prameny z fondu František Pivoda v ČMH; Jana Plecítá počítačově upravila digitální fotografie pramenů z fondu Eleonory z Ehrenbergů v DONM a připravila ze sbírek Národního muzea – Českého muzea hudby – Muzea Bedřicha Smetany (MBS) obrazovou přílohu a Eduard Spáčil přepsal notové příklady.

2) PIVODA, František: *Nová nauka zpěvu pro školy obecné, měšťanské a střední jakož i pro ústavy pěvecké a hudební vůbec od prvních počátků až k dokonalému vyučení. Sepsal [...]*, Ed. Grégr & Ed. Valečka, Praha [s.a.], s. 290.

3) PIVODA, František: *Některé pokyny o kadencích a jich provedení. Ku potřebě svých chovanců sepsal [...], majitel a správce pěvecké školy v Praze, vl. nákl., Praha [s.a.]* – Týž: *Einige Winke über Kadenzen und ihre Behandlung. Zum Gebrauche für seine Schüler verfasst von [...], Inhaber und Leiter einer Gesangsschule in Prag*, Eigener Verlag, Prag [s.a.].

4) GARCÍA, Manuel: *Ecole de García: traité complet de l'art du chant par Manuel García fils*, Schott, Mayence – Paris 1840 (Vol. 1), 1847 (Vol. 2). – MARCHESI, Mathilde: *Variantes et points d'orgue composés pour les principaux airs du répertoire par [...] pour les élèves de ses classes de chant*, Heugel & Cie, Paris c1900. – RICCI, Luigi: *Variazioni – Cadenze – Tradizioni (Vol. I – Voci femminili)*, Ricordi, Milano 1937; (Vol. II – Voci maschili), Ricordi, Milano 1937; (*Appendice I – Voci miste*), Ricordi, Milano 1939; (*Appendice II – Variazioni e cadenze di G. Rossini*), Ricordi, Milano 1941.

5) *Některé pokyny o kadencích [...]*, op. cit. v poznámce 3, s. 9.

asi po roce 1885. Závěrečné pokračování teoretické části *Nové nauky zpěvu* oznamuje také poslední sešit praktické části: *Fermáty. Sbírka nejpůvabnějších a nejúčinnějších fermát, jak se nalézají v skladbách proslulých mistrů, aneb jak se objevují v provedení slavných pěvců. Průvod piana*.⁶ Hledání tohoto Pivodova opusu 106 v pražských hudebních knihovnách však dosud zůstalo bezvýsledné, přestože ho dokonce inseruje obsah ruské mutace *Nové nauky zpěvu*⁷ i upravené vydání Pivodovy *Školy zpěvu elementárního* z roku 1927.⁸ Tisk nelze najít ani v Pivodově pozůstalosti v Českém muzeu hudby. Je nepravděpodobné, že by se zrovna toto dílo nezachovalo v žádné z dotázaných knihoven, takže se můžeme domnívat, že se vydání opusu 106 z neznámých příčin neuskutečnilo. Neuvádí ho ani soupis Pivodových skladeb v monografii Vladimíra Horáka.⁹ Přitom se Pivodovy *Některé pokyny o kadencích* odvolávají na tuto praktickou část a na jednotlivé příklady číslované od 1 do 90. Bez nich jsou všechny charakteristiky a návody nesrozumitelné a neupotřebitelné, protože z textu valnou většinou neplyne ani to, o kterou operu se jedná. Jestliže notová část kadencí nevyšla, pak je zřejmé, proč nelze Pivodovu práci považovat za srovnatelný český příspěvek do výše zmíněného evropského kontextu, neboť autorův záměr zůstal vzhledem k možnosti působení na veřejnosti jen torzem.

V Pivodově pozůstalosti se nicméně nacházejí desky se štítkem *Rukopis „Fermaty“*¹⁰ obsahující rukopisné poznámky, notované rukopisy podkladů a ryteckou předlohu opusu 106, která je pozoruhodná tím, že jedna verbální poznámka modrou tužkou určená rytci je česky. Rytí not tedy neměl obstarat obvykle využívaný závod Engelmann a Mühlberg v Lipsku, ale česká firma. Rytecká předloha a ještě více listy s přípravnými notovými záznamy kadencí jeví silné opotřebení, které svědčí o vydatném používání, což by vysvětlovalo i to, že při výuce ve vlastním ústavu se Pivoda bez tištěné podoby mohl obejít. Ze zachovaného materiálu si ale přece můžeme udělat alespoň přibližnou představu o tom, jak asi antologie operních kadencí měla vypadat. Pojednání o celém opusu 106 není předmětem tohoto příspěvku. Přesto je třeba stručně se zmínit o jeho obsahu a pramenech. Pivoda rozděluje příklady kadencí do dvou částí. V *Nové nauce zpěvu* píše: „Pod A sestavil jsem kadence obligatní, výňatky to z různých oper čelnější hodnoty. V oddělení B jsou pohromadě kadence libovolné s připojenými k nim variantami.“¹¹ Pivoda zvolil kadence z francouzských, italských a německých oper: Bellini (*Norma*), Boïeldieu (*La Dame blanche*), Donizetti (*La Fille du régiment*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*), Flotow (*Alessandro Stradella*, *Martha*), Gounod (*Faust*, *Roméo et Juliette*), Halévy (*La Juive*), Kreutzer (*Das Nachtlager in Granada*), Meyerbeer (*L'Africaine*, *Dinorah*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *Robert le Diable*), Nicolai (*Die lustigen Weiber von Windsor*), Rossini (*Guillaume Tell*, *Tancredi*), Thomas (*Mignon*), Verdi

6) Op. cit. v poznámce 2. Sešit V., Ed. Grégr a Ed. Valečka, Praha 1883.

7) PIVODA, František: *Nov'jšaja metoda prepodavanija p'nija s samago načala do polnoj obrabotki golosa sostavlena Francom' Pivoda. Sobstvennikom pevčeskago instituta ve č. Prage, sobstvennoe izdanie, Praga [s.a.]*

8) PIVODA, František – HERMAN, Antonín: *Škola zpěvu elementárního: pro školy občanské, střední a pro ústavy učitelské; dle metody tonální a intervalové [...]*, Pivodova pěvecká škola, Praha 1927.

9) HORÁK, Vladimír: *František Pivoda pěvecký pedagog*, Universita J. E. Purkyně, Brno 1970 (Spisy pedagogické fakulty v Brně). Srv. Soupis skladeb F. Pivody na s. 123–132.

10) NM-ČMH, fond František Pivoda, inv. č. 8692 a,b; karton 1627; sign. H VI/5.

11) Op. cit. v poznámce 2, s. 290.

(*Un ballo in maschera, La traviata, Il trovatore*) a Weber (*Der Freischütz*). My se zaměříme na varianty jejich kadencí vzniklé v provozovací praxi, jež měly být uvedeny v oddíle B. V *Nové nauce* o nich Pivoda píše: „Mezi těmito nás zajímají některé zvláště také svým původem co vlastní plody na slovo vzatých uměleckých sil buď domácích, jako jsou slečny z Ehrenbergů, Sittova, Reichova, p. Josef Lev, [...]“¹² Jsou to bez výjimky představitelé prvních oborů české opery: Marie Sittová (1852–1907) a Irma Reichová (1859–1930) byly první dramatické zpěvačky (mimořádně obě Pivodovy žačky) a Josef Lev (1832–1898) první baryton. O respektu skladatelů k jejich pěveckému umění dostatečně svědčí některé okolnosti: např. Smetana pro Lva napsal do svých oper dvě áriové vložky¹³ a Sittové dovolil, aby si kvůli většímu efektu pozměnila závěr árie Anežky ze *Dvou vdov*.¹⁴ Dvořák zase Irmě Reichové z podobných motivů sám upravil několik závěrečných frází zpěvů Xenie v *Dimitriji* a v těže opěře pro Sittovou přikomponoval do přípitku Mariny kódu s kadencí, kterou pěvkyně podle svědectví kritiky dále obměňovala.¹⁵ Jejich varianty kadencí mohl Pivoda jistě plným právem považovat za vzorové.



Eleonora z Ehrenbergů

Fotografie / Photograph, Moritz Ludwig Winter, Praha / Prague, 1862

NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 327

12) Tamtéž.

13) V *Braniborech* v Čechách složil Smetana do již dříve ukončené kompozice, ale ještě před premiérou, árii Tausendmarka (III. jednání, 1. výjev) „Ó, kéž bych nikdy z cesty pravé [...] Tvůj obraz, dívko“. V *Tajemství* přikomponoval árii Kalíny (II. jednání, 1. výstup) „Nač o tom dále bádát? [...] Med radosti plnými doušky chci pít“) dodatečně po premiéře a Lev ji zpíval poprvé až při jedenáctém představení. Viz předmluva a vydavatelské zprávy Františka Bartoše in: SMETANA, Bedřich: *Braniboři v Čechách. Zpěvohra ve třech jednáních* [...]. *Partitura*, Museum Bedřicha Smetany – Národní hudební vydavatelství Orbis, Praha 1952 (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany 9), s. XIII a 638; a též: *Tajemství. Komická zpěvohra ve třech dějstvích* [...]. *Partitura*, Museum Bedřicha Smetany – Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1953 (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany 10), s. X a 531.

14) Sittová se vyjádřila k dirigentu Čechovi, že árie Anežky [II. jednání, 5. výstup, „Odcházejí spolu k radosti [...] Aj, jaký to krásný den [...] Já, ach, jediná tu mezi všemi šťastnými a blaženými“] „je příliš dlouhá a v Allegru že jí není slyšet – a abych prý udělal škrt a její hlas v Allegru punktoval nahoru“. (Dopis Adolfa Čecha Smetanovi 30. 3. 1881, autograf NM-MBS S 217/573). Smetana svěřil žádanou úpravu do Čechovy kompetence, ale s výhradou, „že změny v této árii povolují ze svlátní úcty jenom slečně Sittové ad personam; [...] Ostatně ale má sl. Sittova celé plnomocenství, dělat s árií, a měnit, jak se jí líbí!“ (Smetanův dopis Adolfu Čechovi z 1. 4. 1881. Autograf NM-MBS S 217/213).

15) POSPÍŠIL, Milan: *Vliv pěveckého obsazení na koncepci první verze Dvořákova Dimitrije*, in: Z Českého ráje a Podkrkonoší, Státní okresní archiv Semily, Semily 2001 (Vlastivědný sborník 14), s. 138–145.

Jako druhý zdroj uvádí Pivoda, že varianty kadencí vznikly: „[...] buď uměním vynikajících hostí, jako byly u nás sestry Marchisio, Giuseppina Vitali, Aglaja Orgeny, Ilma Murska, Ostava Torriani aj.“¹⁶ V krátkosti lze říci, že všechny uvedené pěvkyně, které pohostinsky vystupovaly v českém divadle v Praze v letech 1864 až 1878, se mohou počítat ke špičkovým umělkyním své doby.¹⁷ Významně obohacovaly repertoár české opery (díky nim se poprvé objevily například Rossiniho *Semiramide*, Belliniho *I Capuleti e i Montecchi* a *La sonnambula*, za Smetanovy éry pak Gounodův *Faust*, Verdiho *La traviata* a *Un ballo in maschera*, Donizettiho *Don Pasquale* a bratří Ricciů *Crispino e la comare*) a hlavně prezentovaly umění bel canto na vysoké úrovni – stačí připomenout jen Smetanovy kritiky na sestry Marchisio nebo Ilmu Murskou.¹⁸

V samostatně vydaném pojednání o kadencích Pivoda výčet svých zdrojů pozměnil. Z hostujících zpěvaček jmenuje jen sestry Marchisio a Giuseppinu Vitali a přidává altistku Zeliu Trebelli, která v Praze opakovaně vystupovala v letech 1861 až 1878, ovšem výhradně v německém divadle, a zcela vypustil jména domácích sólistů až na Eleonoru z Ehrenbergů.¹⁹ Tu jedinou tedy ponechal jako hodnou srovnání s uvedenými cizími zpěvačkami, v německém vydání dokonce s ještě větší chválou: „[...] die ehemalige ausgezeichnete, musikalisch hochgebildete Koloratursängerin des Böhmischen Nationaltheaters in Prag, Fr. von Ehrenberg [...]“.²⁰

Eleonora z Ehrenbergů (1832–1912), první koloraturní zpěvačka české opery v letech 1862–1885 (se dvěma přestávkami) svým hlasovým typem neinspirovala žádného českého skladatele k tomu, aby nějakou roli napsal výslovně pro ni nebo ji alespoň upravil s ohledem na její přednosti. Naopak se jeví, že byla do českých novinek obsazována jen zřídka, jakoby s rozpaky a většinou mimo svůj obor. Jako první koloraturní zpěvačka přitom představovala jednu z nejvýznamnějších opor českého souboru, která vůbec umožnila uvádět základní repertoár světové opery na profesionální úrovni. Není proto divu, že učitel a zastánce krásného zpěvu Pivoda v samostatném pojednání o kadencích nakonec z českých zpěváků jmenoval jen ji. Na okraj poznamenávám, že Pivodův náhled na Ehrenbergovou nebyl vždycky takto uznalý, pokud jde o její osobnost a postavení koloraturní primadony v Prozatímním divadle. Patrně jako údajná přítelkyně dirigenta Jana Nepomuka Maýra, a tím představitelka minulého režimu české opery, nebyla po nástupu

16) Op. cit. v poznámce 2, s. 290.

17) Barbara Marchisio (1833–1919), Carlotta Marchisio (1838–1872), Giuseppina Vitali (1845–1915), Aglaja Orgeni (vlastním jménem Anna Maria von Görger St. Jörgen, 1841–1926), Ilma de Murska (vlastním jménem Ema Pukšec, 1834–1889), Ostava Torriani (1847–?).

18) JARKA, Václav Hanno: *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865*, Nakladatelství pražské akciové tiskárny, Praha 1948, s. 79–86, 90–92, 173–174. – Přehled hostování všech jmenovaných zpěvaček na scénách Královského českého zemského divadla v Praze lze nalézt in: ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862–1883. I.–II.*, Academia, Praha 2006.

19) Zelia Trebelli (1838–1892). *Některé pokyny o kadencích [...]*. Op. cit. v poznámce 3, s. 9.

20) *Einige Winke über Kadenzen [...]*. Op. cit. v poznámce 3, s. 11. – Naopak Marii Sittové, která po odchodu Ehrenbergové převzala v Národním divadle její koloraturní obor, v někdejší ukázkové roli její předchůdkyně – Marguerite de Valois v *Les Huguenots* – individuální variantu kadence jednou vytkl: „První dámě [= Marie Sittová] doporučujeme vynechání vložené kadence, která svou nevкусností vzácný dojem mistrného výkonu jejího povážlivě ohrožovala.“ [PIVODA, František]: *Hugenotté*, Hudební listy, roč. 7, 25. 1. 1889, č. 3, s. 18.

Bedřicha Smetany v roce 1866 angažována, ale protože se nepodařilo najít za ni uspokojivou náhradu, divadlo ji po roce požádalo o návrat. A to právě nesl Pivoda se značnou nelibostí, protože konkurence a renomé primadony formátu Ehrenbergové vadila uplatňování jeho vlastních žákyň v době, kdy Smetanu v čele české opery ještě podporoval.²¹ Otázka, zda různé výčty interpretačních zdrojů kadenčních variant ve dvou verzích teoretického pojednání souvisely se změnou výběru kadencí určených ke zveřejnění, musí zůstat nezodpovězená, protože Pivoda v rytecké předloze neuvádí – na rozdíl od Ricciho antologie – vůbec žádná jména.²² Dal by se porovnat repertoár domácích a cizích zpěvaček a tím autorství některých kadencí blíže určit, avšak byl by to stále jen okruh možností. Snazší je to u několika příkladů pro baryton, zvláště proto, že Pivoda poznamenal v podkladech u kadence Luny z *Il trovatore* tužkou „jak Lev“, a stejnou kadenci pak nalezneme i v rytecké předloze.²³ Vynechání Lvova jména tedy neznamenalo současně vynechání jeho kadencí. Druhé a poslední jméno, které Pivoda v přípravných materiálech zmiňuje, je právě Eleonora z Ehrenbergů. Zaměřím se nyní jen na jednu část Pivodových pomocných materiálů, která jako celek nebyla určena k publikování, která však představuje pramen zvláště cenný, protože obsahuje právě záznamy kadencí Ehrenbergové.

Jaký byl konkrétní pramen Pivodových zápisů interpretačních variant obecně? Na rozdíl od orálního tradování pěveckých variant, které například Lugiimu Riccimu zprostředkoval hlavně barytonista Antonio Cotogni i od jiných zpěváků a zpěvaček až po mnoha letěch, kdy je on i další aktivně prováděli,²⁴ vycházel Pivoda výhradně ze své vlastní zkušenosti – všechny pěvce, na něž se odvolává, osobně zažil a slyšel. Můžeme pokládat za jisté, že standardní operní repertoár znal z paměti a dokázal v kadencích odlišit a zapamatovat si individuální pěvecké obměny. Jako vážená osobnost pražského hudebního světa si jistě dovedl získat přístup k hostujícím umělcům a případně je požádat o písemný záznam kadence. V případě Eleonory z Ehrenbergů se o její notové zápisy opíral prokazatelně. V její pozůstalosti se nalézá hlasová knížka Annetty z opery *Crispino e la comare* od bratří Federica a Luigiho Ricciů. V notovém sešitě příčného formátu vázaném v tvrdých deskách se zlatými iniciálami „E. v. E.“ je na prvních 6 listech před začátkem vlastního partu Annetty zapsáno tužkou a perem kolem 60 kadencí k operám Aubera (*La Muette de Portici*), Belliniho (*Norma*), Donizettiho (*La Fille du régiment*, *Lucrezia Borgia*), Dörfstlinga (*Eva Hlyna*), Flotowa (*Alessandro Stradella*), Glinky (*Ruslan i Ljudmila*), Hérolda (*Zampa*), Rossiniho (*Guillaume*

21) Když ho Smetana žádal o vyjádření k angažování jeho žákyň Miloslavy Havelkové, Pivoda podmiňoval svůj souhlas otázkou, zda bude Ehrenbergová znovu přijata: „Nepřísluší mně pronášeti se o prospěchu nebo škodě jež domácí opeře z takového kroku slavného družstva pro budoucnost vyplyne a obmezují se pouze podotknouti, že zkušenosti, jakých sem se slečnou Roubalovou, dříve v naší opeře podle slečny z Ehrenbergů postavené nabyl nedopouštěji, abych kdy ještě jakoužkoliv se svých žákyň vedle této dámy viděti si přál!“ Citováno podle konceptu Pivodova dopisu Smetanovi z 9. 5. 1867. Autograf NM-MBS S 217/788.

22) Jediné jméno ve spojení s konkrétní kadencí uvádí Pivoda v textu *Některých pokynů* – Zeliu Trebelli (op. cit. v poznámce 3, s. 11–12).

23) Op. cit. v poznámce 10. V přípravných materiálech má tato kadence číslo 97, v rytecké předloze číslo 89. V *Některých pokynech* (op. cit. v poznámce 3, s. 13) kadenci komentuje bez zmínky o zpěvákovi.

24) „Le variazioni, cadenze e tradizioni da me raccolte, mi furono date – in gran parte – dal Cotogni; e vennero eseguite dalle più grandi celebrità del secolo passato: Patti, Boccabadati, Borghi-Mamo, Stolz, Albani, Mario, Masini, Gayarre, Stagno, Duprez, Tamberlik, Lablache, Nannetti, Fraschini, Graziani, Maurel ecc.“ RICCI, Vol. I (op. cit. v poznámce 4), s. [IV].

Tell), Verdiho (*Ernani, Il trovatore*) a k dalším, které nejsou nadepsány. Na rubu titulního listu je poznámka tužkou: „Prof. Pivoda 34 Cadenzen gegeben“, která dokazuje, že Pivoda měl k dispozici zápisy kadencí přímo od pěvkyně.²⁵ Opsal jich celkem 31 na jednom listu a jednom dvoulistu s nadpisy *Slč. z Ehrenbergů I a II*. První list se sedmi kadencemi jmenuje opery *Les Huguenots* (3 kadence), *La Muette de Portici*, *La traviata*, *La Fille du régiment* a *Il barbiere di Siviglia*. Žádná z nich však nebyla opsána ze sešitu *Crispino e la comare*, resp. se v tomto prameni dnes nenachází. Je tedy zřejmé, že Pivoda musel mít k dispozici ještě jinou předlohu. Pivodův dvoulist *Slč. z Ehrenbergů II* obsahuje 24 číslovaných kadencí, avšak většinou bez názvu opery. U první je tužkou připsáno „Rosenfee Halevy“ a u čísel 17 až 24 poznamenáno, že patří k *La Fille du régiment*. U kadence č. 2 je přips tužkou: „Cadenz zwischen zwei Sätzen“. Většina kadencí tentokrát byla vypsána ze sešitu *Crispino e la comare* (u některých určených k opsání je červenou tužkou vyznačen křížek nebo kroužek). Ze srovnání Pivodova opisu s předlohou Ehrenbergové se dá určit, že pod jeho čísly 3 a 4 jsou kadence z *Normy*, číslo 5 patří *Lucrezii Borgii*, čísla 6, 7 a 8 jsou z *Il trovatore* a 13 z *Alessandra Stradelly*. Na osnově pod touto posledně jmenovanou kadencí v sešitu *Crispino e la comare* je zapsána tužkou kadence, která má u Pivody č. 11, a z téhož zdroje Ehrenbergové pocházejí také u Pivody kadence čísla 1 (*La Fée aux roses*), 2, 9 a 10, všechny zapsané u Ehrenbergové na fol. [3] recto bez údaje, do které opery patří. Ehrenbergová zde využila prázdných notových osnov mezi *Normou* a *Tellem* i k zápisu dalších kadencí z různých oper, z nichž označila pouze *Ernaniho*. Podobně Pivodova kadence č. 16 je zapsána u Ehrenbergové spolu s dalšími dvěma kadencemi tužkou na osnovách pod *Evou Hlynovou*. Zbývající Pivodova čísla 12, 14 a 15 neodpovídají žádné z kadencí v hlasové knížce *Crispino e la comare*, což můžeme považovat za další doklad toho, že Ehrenbergová poskytla Pivodovi ještě jiné podklady. V dokumentech k její osobnosti v DONM se ve fasciklu korespondence, soupisů repertoáru, výstřižků apod. nachází složka tištěných a rukopisných not nadepsaná *Koncerty – || písně || její kadence*.²⁶ Materiál je velice různorodý, sahá od opisů písní a celých árií přes jedno- a dvouhlasé operní a cvičné kadence až po tužkové skici koloraturních pasáží. Kadence až na výjimky jako *Si j'étais roi* (Adam), *Le Dieu et la Bayadère* (Auber), *Lucia di Lammermoor* (Donizeti) a *La Cenerentola*, *Otello* (Rossini) nejsou opatřeny názvem, k jaké roli či opeře patří. Nachází se zde také fragment (závěr) árie z opery *La Fée aux roses* (s německým a českým textem) obsahující kadenci totožnou se zápisem v hlasové knížce *Crispino e la comare*, kterou Pivoda opsal na dvoulistu *Slč. z Ehrenbergů II*. Na listu nadepsaném tužkou „Cenerentola“ se nachází také s poznámkou červenou tužkou „do es“ Pivodova kadence č. 11 (*Slč. z Ehrenbergů II*), obsažená rovněž v sešitě *Il crispino e la comare* (viz shora). Nejsou tu však žádné předlohy k výše zmíněným Pivodovým anonymním kadencím 12, 14 a 15, a stejně tak žádná z kadencí opsaných na listu *Slč. z Ehrenbergů I*. Pivoda tedy musel mít k dispozici ještě jiné prameny, než obsahuje tato složka.

Je pochopitelné, že Ehrenbergová si nepotřebovala poznamenávat, do které opery a na jaké místo zapsaná kadence patří. Noty sloužily jen k její potřebě, takže identifikace neoznačených kadencí v obou souborech z její pozůstalosti (*Crispino e la comare* a *Koncerty*

25) DONM Č 2506/5.

26) Tamtéž, Č 3904/30.

– || *písně* || *její kadence*) představuje téměř neřešitelný úkol. Jen výjimečně lze kadenci snáze určit z širšího hudebního okolí a z textu.²⁷ Někde by mohly pomoci podložené úryvky (většinou německých) textů. Vzhledem k rozsahu operního a koncertního repertoáru Ehrenbergové se nelze opřít ani o zachované hlasové knížky. V Národním divadle se z těch, jež používala Ehrenbergová, dochovaly asi jen dva exempláře, a to Mathilde (*Guillaume Tell*).²⁸ Až na jeden tužkový přípis varianty do závěru No. 10 Récitatif et Duo (Mathilde, Arnold) v hlasové knížce, z níž zpívaly i další zpěvačky po Ehrenbergové,²⁹ tu nejsou žádné záznamy případných individuálních variant – je to holý výpis partu z partitury (o tom svědčí notace v sopránovém klíči). Možný důvod toho, proč se v provozovacích materiálech Národního divadla nezachovalo více hlasových knížek, z nichž zpívala Ehrenbergová, poskytuje její pozůstalostní fond. Obsahuje totiž několik vypsáných partů patřících k jejímu kmenovému repertoáru. Hlasové knížky byly jejím osobním vlastnictvím a používala je za svých angažmá v různých divadlech bezpochyby po celou svou kariéru. Mimo zmíněnou roli Annetty z *Il crispino e la comare* se tu nacházejí úlohy Zerliny (*Don Giovanni*, Mozart), Angèle (*Le Domino noir*, Auber), Normy (*Norma*), Isabelle (*Le Prés-aux-clerics*, Hérold), áriová vložka z *Giraldy* (III, 10 bis Entr'acte et Air, Adam), kterou Ehrenbergová vkládala na začátek III. jednání *La Dame blanche*, a koncertní kolorатурní valčík *Il bacio* (Arditi), který zpívala v roli Rosiny (*Il barbiere di Siviglia*).³⁰ Srovnání neidentifikovaných Pivodových kadencí s variantami v těchto hlasových knížkách nepřineslo žádný výsledek.

Z hlasových knížek Ehrenbergové se v porovnání s jejím repertoárem čítajícím 132 rolí³¹ zachovalo v její pozůstalosti jen torzo, přesto ony i záznamy samostatných kadencí vypovídají průkazně o tom, že Ehrenbergová si své kadence a modifikace kolorатурních pasáží pečlivě připravovala a fixovala je zápisem. Takové množství notovaných pěveckých variant a kadencí přímo z vlastnictví pěvkyně, která je provozovala, představuje kupříkladu ve srovnání s ne zcela jasným způsobem tradování, z něhož vycházel ve své antologii Ricci, prameny z velké části sice velmi obtížně dešifrovatelné, ale přesto mimořádně významné.³² Na otázku původu určených variančních kadencí se nedá za současného stavu poznání odpovědět, protože z hlediska širšího evropského kontextu jsou pěvecké varianty zejména kvůli nedostatku pramenů prozkoumány jen zčásti. Zpravidla se interpret určité zaznamenané obměny považuje za jejího autora.³³ Dobové praxi zcela odpovídalo přejímání osvědčených modelů od jiných

27) Např. kadence z *L'Africaine* k rolím Inès (I, № 1 Scène et romance; II, № 7 Finale) a Sélíky (II, № 4 Air du someil), 1 list, rukopis perem, DONM, Č 3904/30.

28) *Vilím Tell. Mathilda*. Rukopis, 15 fol., příčný formát, na obálce razítko *Král. české zemské divadlo, přípis: Z rozkazu p. ředitele sl. Gläserova sl. Reichova spanilá slečna Bílá Slečna z Ehrenbergů*. – *Tell. Mathilda*. Rukopis, 14 fol., příčný formát, na obálce razítko *Král. české zemské divadlo, přípis sl. z Ehrenbergů*. Národní divadlo, knihovna notových materiálů, sign. H 102.

29) *Vilím Tell*, tamtéž, fol. 6 verso nahoře.

30) DONM Č 2506/1, 2506/2, 2506/3, 2506/22, 3904/30, 2506/11.

31) Tento počet uvádí Ehrenbergová ve svém stručném životopise. Autograf DONM Č 1549.

32) Ricci čerpal pro svou antologii hlavně z orální tradice, kterou mu předával Cotogni. Eventuální písemné prameny, jež měl k dispozici, jsou nedostatečně určené a dnes patrně nevěstné (např. písemné záznamy variant pěvkyně Barbary a Carlotty Marchisiových). RICCI, Vol I. op. cit. v poznámce 4, *Nota dell'autore*, s. [IV].

33) „Alcune di queste cadenze sono originali degli stessi autori.“ Tamtéž. K otázce tradování a autorství kadencí viz Lanfossi, op. cit. v poznámce 4, zejména část *Le «Variazioni – Cadenze – Tradizioni»*, kapitola *Introduzione all'opera*, s. 21–29, a část *Le varianti di tradizione del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, kapitola *I tipi di fonti*

interpretek, což přímo prokazuje mezi kadencemi Ehrenbergové notový záznam nadepsaný *Cadenzen zu Norma von Madame Pauline Viardot-Garcia*.³⁴ Takové počínání potvrzuje u Ehrenbergové i kritika. V počátcích se učila od svých předchůdkyň, jak vyplývá např. z kritiky na její debut v titulní roli *Dinorah* v Lipsku: „Daß sich Fräulein von Ehrenberg in dieser Rolle die so hochstehende Leistung der Frau Bürde=Ney zum Vorbild genommen, daß sie vieles im Gesange wie im Spiel dieser großen Künstlerin abgelauscht hat, spricht nicht nur für den Ernst ihres künstlerischen Strebens, das auch hier sich als ein erfolgreiches bewährte, denn wäre Fräulein von Ehrenberg nicht eine talentvolle und gebildete Vertreterin ihres Fachs, so wäre sie nicht im Stande gewesen, ihrem großen Vorbilde in dieser Weise und mit so viel Glück nachzustreben.“³⁵ I později za svého pražského angažmá přejímala varianty od hostujících kolegyň: „Ze zdejších členů chovala se nejlépe sl. z Ehrenbergu, co ‚Lucia‘ upotřebivši několika fioritůr, zavedených zde od sl. Orgeni.“³⁶ Ke zkoumání procesu šíření koloraturního zdobení nabízejí notované prameny z její pozůstalosti velmi bohatý materiál. Kupříkladu změny vepsané tužkou do tištěného klavírního výtahu separátních čísel kavatiny Rosiny a duetu s Figarem z *Il barbiere di Siviglia* poskytují jedinečný srovnávací pramen při zkoumání interpretačních variant těchto čísel.³⁷ Zde se omezují jen na výběr kadencí, které Ehrenbergová poskytla Pivodovi k uveřejnění pro pedagogické účely i výkonné umění.

Škála obměňování skladatelova zápisu kadence byla u Ehrenbergové velmi široká. Například kadence Leonory z *Il trovatore* (notový příklad 1) tu doznala proměny jen relativně mírné jak ve virtuózním obohacení (proti původně nejvyššímu tónu *b*² nahoře dosahuje *des*³), tak v určitém zjednodušení (sextové a kvintové skoky v melodickém kolorování dominantního septakordu jsou nahrazeny diatonickými postupy; notový příklad 2). Naproti tomu kadence Violetty z *La traviata* představuje zcela odlišný případ. Srovnáme-li ji s Verdiho předpisem (notový příklad 3) a k tomu s obměnami u Marchesiové a Ricciho,³⁸ vidíme, že kadence Ehrenbergové je výtvar, který nemá s originálem ani s žádnou z uvedených variant nic společného (notový příklad 4). Pokud se ostatní neurčené kadence vyznačují podobnou odchylností od originálu i od užívaných variant, jejichž dostatečně reprezentativní výběr přinášejí Marchesiová a Ricci (oba mají dotýčnou kadenci z *Traviaty* v 9 různých variantách!),³⁹ pak je problematičnost jejich identifikace zřejmá.

Způsob Pivodovy reprodukce kadencí v opusu 106 neposkytuje dostatečné informace k jejich přesnému zařazení do příslušného díla. Např. Ricci udává kromě skladatele, názvu opery a role také jednání a odkazuje na stránky a takty klavírních výtahů, a podobně

e il confronto con la raccolta di Ricci, s. 42–45.

34) Kadence k duetu Normy a Adalgisy, 1 list, rukopis perem, DONM Č 3904/30.

35) F.[Ferdinand] Gleich: *Stadttheater. Meyerbeers neueste Oper „die Wallfahrt nach Ploërmel“* [...]. Blíže neurčený výstřižek z časopisu W. Bloch's Theater-Zeitung, po 13. 5. 1860, tamtéž, Č 3905, s. 131.

36) Týká se jejího účinkování při pohostinském vystoupení Gustava-Hippolyta Rogera v *Lucii di Lammermoor*. Rogerovy pohostinské hry následovaly bezprostředně po Aglaje Orgeni. Ces.: *Divadlo*, Národní pokrok, roč. 1, 17. 6. 1868, č. 177, s. [3].

37) *Il barbiere di Siviglia. Melodramma buffo in due atti di Sterbini. Posto in musica da Gioachino Rossini*, Giovanni Ricordi, Milano [s.a.] No. 11. Cavatina „Una voce poco fa“; [Duetto] „Dunque io son [...]“. DONM Č 2506/24.

38) MARCHESI, *op. cit.* v poznámce 4, s. 85; RICCI, *op. cit.* tamtéž, Vol. I, s. 83 a Vol. III., s. 57.

39) Sám Pivoda uvádí v opusu 106 vedle Verdiho předpisu dvě varianty této kadence. *Op. cit.* v poznámce 10, část B., kadence čísla 80 až 82.

Marchesiová označuje alespoň hudební čísla a takty. Oba pak uvádějí kadence s potřebným kontextem ve zpěvní lince, někdy i s klavírním doprovodem. Naproti tomu Pivoda notuje jen holou kadenci s názvem opery a jménem postavy, ale bez bližšího údaje, kam v opeře patří, a zcela bez klavírního doprovodu, ačkoli to v ohlašovaném podtitulu opusu 106 sliboval, a tak ani s názvem opery není v Pivodových záznamech přesné umístění kadence úplně jisté. V přípravných materiálech si Pivoda poznamenával alespoň rámcově, do kterého operního čísla kadence patří, avšak záznamy kadencí Ehrenbergové podobnými poznámkami neopatřil, zřejmě proto, že jako celek nebyly určeny ke zveřejnění. Tak např. na listu *Slč. z Ehrenbergů I* má poslední kadence č. 7 pocházet z *Il barbiere di Siviglia* (německý nadpis tužkou je nesrozumitelný: „Barbier bei der Bez von“). Vzhledem k předznamenání 4b může patřit jen do Finale I, Andante, 12/8, As dur (notový příklad 5). Toto místo se obvykle upravovalo, protože v originálním partu Rosiny psaném pro alt leželo koloraturním sopranistkám příliš nízko (notový příklad 6). Ve srovnání s tradicí, jak ji reprezentují Marchesiová a Ricci,⁴⁰ a také s ostatními poměrně krátkými kadencemi Ehrenbergové odpovídá rozměr tohoto melismatu (na poslední době taktu) spíše kaden- ci na závěr árie než malému sólu Rosiny na začátku pomalé věty finálního ansámblu. Vysvětlit by se to dalo možná tím, že Ehrenbergová si ve svých rolích dovoľovala velké licence přesahující tehdejší zvyklosti a rozšířila si kadenci i na místě, kde se to v takovém rozsahu nedělávalo. Jiný problém při snaze o identifikaci naznačuje případ kadence, jaký představuje Halévyho *La Fée aux roses*. Tato opera se ani v německém ani v českém di- vadle v Praze nehrála. Árii z ní Ehrenbergová zřejmě vkládala do jiné opery, což byl tehdy běžný způsob, u Ehrenbergové dobře známý a opakovaně doložený v kritikách.⁴¹

Z výslovných odkazů přípravných materiálů k opusu 106 na číslované zápisy kadencí Ehrenbergové Pivoda nakonec použil tři varianty Marie z *La Fille du régiment* (notové příklady 7–9) a dvě varianty Marguerite de Valois z *Les Huguenots* (notové příklady 10–11).⁴² V rukopisných charakteristikách kadencí autorství Ehrenbergové výslovně potvrdil u jedné charakteristiky kadence k *La fille du régiment*: „51 effekt virtuosní. Nálada svr- chované netrpělivosti (slč. z Ehrenbergů)“.⁴³

Zkusme se podívat na celý výběr Pivodou opsaných kadencí z hlediska pěveckého umění, které v nich Ehrenbergová ukazovala. V literatuře se uvádí, že její hlas nahoře

40) K danému místu uvádí Marchesi dvě varianty (op. cit. v poznámce 4, s. 22), Ricci tři (op. cit. tamtéž, Vol. I, s. 14).

41) Repertoár vložených árií i v rámci jednoho díla přitom střídala: např. při premiéře *Il barbiere di Siviglia* v Prozatímním divadle (1863): „Slečna z Ehrenbergu vynikala co «Rosina», i měla dost příležitosti, koloraturního zpěvu velmi dobře užití. Byla hojným potleskem nejen v úloze samé, ale i ve vložkách (od Isouarda a Arditioho) vyznamenána.“ (##: Divadlo. *V neděli dne* [...], Slavoj, roč. 2, 1. 4. 1863, č. 7, s. 141.) Při jedné pozdější repríze (1874): „[...] jak v celé té roztomilé úloze, tak i ve vložce, v koncertních variacích od Adama (na thema Mozar- tovo) rozvinula veškerou svou skvělou rutinu uměleckou.“ (xx: *Česká zpěvohra*, Dalibor, roč. 2, 6. 2. 1874, č. 6, s. 47–48, zde s. 48.) Při benefičním představení na rozloučenou při vynucením odchodu z Prozatímního divadla (1876): „Zejména po obou vložkách – Adamových variacích na thema Mozartovo a arii z Isouardova ‚Loterního losu‘ – pak po valčíku ku konci vloženém nebylo potlesku téměř ani konce.“ ([bez šifry]: *Zpěvohra. Slečna z Ehrenbergů* [...], Národní listy, roč. 16, 13. 4. 1876, č. 103, s. [3].)

42) V rytecké předloze v oddíle B. pod čísly 46, 47, 51, 52 a 53. Op. cit. v poznámce 10.

43) *Poznámky k op. 106*. Tamtéž. – V *Některých pokynech* (op. cit. v poznámce 3, s. 16) je kadence č. 51 charakterizována „Stav těžce krocené netrpělivosti“. Zde notový příklad č. 9.

dosahoval f^3 .⁴⁴ Tuto výšku vyžaduje Královna noci v Mozartově opeře *Die Zauberflöte*. Smetana oceňoval, že zpívala „arii v jednom jednání v původní tónině F-dur“⁴⁵. Určení tóniny je chybné, protože árie jsou v B dur a d moll, avšak s licencí, že rozhoduje předznamenání jednoho b, by mohlo jít o árii z 2. jednání „Der Hölle Rache...“⁴⁶, kde se tón f^3 několikrát opakuje.

V kadencích se objevuje nejvyšší držený tón es^3 , nejhlubší tón je *b*. Závěrečné vysoké tónické primy v tříčárkované oktávě se v jejích a ani v ostatních Pivodových kadencích (s jedinou výjimkou u *Dinorah* v přípravných materiálech) nevyskytují. Tenkrát bylo zřejmě zvykem korunu posazovat na předcházející dominantu, což Smetana vytýkal jako manýru: „Vyrážení obyčejně předposlední noty, nejvíce dominanty [...], které světoví zpěváci pravou samolibou rozkoší dělávají, [...]“⁴⁷

Ke specialitám Ehrenbergové patřily také trylky (Smetana: „Při vši účtě k zpěvnímu umění sl. z Ehrenbergu zvláště v melismech a trilkách [...]“)⁴⁸: vyskytují se poměrně hojně až do c^3 . Ehrenbergová ve srovnání s úhrnem kadencí Marchesiové a Ricciho častěji uplatňovala sestupné a vzestupné chromatické škály. Zjevně si také libovala v rozložených akordech a v opakovaných tónech staccato. Notové záznamy kadencí tedy potvrzují kvality pěvkyně, jež oceňovala kritika: „Koloraturní zpěv tu slavil pravé triumfy a slečna z Ehrenbergů v oboru tom opět osvědčila vzácné mistrovství; nekonečné roulady a kadence, překrásné staccato, podivuhodný trillek, to vše plynulo z hrdla naší pěvkyně s takovou lehkostí a bravourou, že i starší navštěvovatelé divadla tím byli překvapeni.“⁴⁹ Různé varianty téže kadence svědčí také o tom, že Ehrenbergová ve svých partech podle tehdejších zvyklostí měnila a snad dokonce improvizovala i podle momentální dispozice, a tím své výkony dělala pro publikum poutavější. Opět svědectví Smetanova: „Sl. z Ehrenbergu měla tenkrát zvláště dobrý den a překvapila nás řadou nejtěžších fioritur, které s velkou lehkostí jen sypala.“⁵⁰

Eleonora z Ehrenbergů svou interpretaci postavenou na principu samostatného pěveckého vyplňování nejen těch částí, které skladatelé výslovně ponechali tvořivosti zpěváků, ale také individuálního variování melodické linky podle vlastního uvážení, souzněla s praxí, která patřila ke standardu zejména italských pěvkyní a pěvců její doby. Její dlouhodobé bezkonkurenční postavení první koloraturní zpěvačky v souboru české opery oceňovalo pražské obecnstvo a uvědomovala si ho rovněž kritika, zvláště při jejích návratech po dočasném přerušení angažmá vynuceném změnami ve vedení divadla: „V dějinách české zpěvohry bude jmeno sl. z Ehrenbergů vždy zaujímati místo velmi čestné v řadě nej přednějších umělců a mistrů zpěvu operního. Po dlouhá leta svého záslužného působení na jevišti českém poskytovala vždy ctěná umělkyně obecnstvu virtuosním zpěvem

44) REITTEREROVÁ, Vlasta: z *Ehrenbergů Eleonora*, in: Jitka Ludvová a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Divadelní ústav – Academia, Praha 2006, s. 132–135.

45) *Op. cit.* v poznámce 18, s. 98.

46) *Die Zauberflöte*. II, № 14 Aria.

47) *Op. cit.* v poznámce 18, s. 79.

48) Tamtéž, s. 132.

49) Z kritiky na benefiční představení *Il barbiere di Siviglia*, když se Ehrenbergová podruhé loučila s Prozatímním divadlem. (-f: *Česká zpěvohra*, Pokrok, 9. 4. 1876, č. 99, příloha, s. [5].)

50) *Op. cit.* v poznámce 18, s. 143.

nezkalený požitek těch skladeb, v nichž účinkovala, a mimo to nemalý měla vliv na dorůstající generaci pěvkyn českých, jež ve vzoru tak dokonalém pravé měly vodítko na dráze svých studií. Zásluhy tyto uznalo a ocenilo obecnstvo české poznovu co nejvřeleji při nejnovějším vystoupení sl. z Ehrenbergů v parádní úloze královny v Meyerbeerových „Hugenhotech“. Hned při prvním výstupu v druhém jednání uvítána byla velmi lichotivě a hlučný potlesk stupňoval se po každé její závěrečné kadenci, z níž každá překypuje brilliantními pasážemi a jinými technickými umělústkami v míře nevšední. A celým tím kombinovaným aparátem zpěvu koloraturního, jímž vyšperkována jest partie řečená, vládla umělkyně právě tak hravě a plynně, jako kdykoli před tím.“⁵¹

Podrobnější zkoumání kadencí Ehrenbergové a celého Pivodova materiálu k opusu 106 by daleko přesáhlo možnosti tohoto příspěvku. Na závěr stačí spokojit se obecným zjištěním historického významu Pivodova díla: nad sledovaný pedagogický účel dokumentoval v zaznamenaném vzorku specifické variabilní části operní formy pěvecké zvyklosti Prozatímního divadla. Nacházíme tu další potvrzení toho, že Prozatímní divadlo nereprodukovalo světový operní repertoár často – jmenovitě v době, kdy operu nebo celé divadlo řídil Maýr – jen v podobě více či méně zdařilého zjednodušení až zkreslení, ale v čelných reprezentantech domácích a hostů odpovídalo nárokům soudobé evropské interpretační praxe. Z hlediska kontextu záznamů operních kadencí, zejména Ricciho antologie, představuje Pivodův opus 106 svým rozsahem sice menší, ale přesto nezanedbatelný příspěvek k tomuto tématu, jehož historický význam by měl být zhodnocen také edicí. Pokud jde o notované prameny variant a kadencí z pozůstalosti Ehrenbergové, představují materiál natolik bohatý a náročný na srovnávací studium, že by zasloužil speciální monografické pojednání, jako ostatně celý její fond. Přestože Pivoda měl z tohoto materiálu k dispozici, resp. využil z něho jen malý zlomek, představuje jeho práce i těmito několika ukázkami pěvecké umění Eleonory z Ehrenbergů s takovou hodnotou výpovědi, jak jen bylo možné v době před vynálezem záznamu zvuku,⁵² a řadí ji zajisté i tím k čelným koloraturním sopranistkám tehdejší Evropy.

Poznámka k notovým příkladům:

Pivoda koncipoval vydání opusu 106 jako dvoujazyčné (česky a německy) v názvech děl i zpěvních textech současně s původními verzemi u francouzských a italských oper. Zde uvedené příklady mají názvy a texty jen v jazyce originálu. Pivodovy zápisy jsou transkribovány věrně podle autografu, pouze zkrácená notace chromatických stupnic byla rozepsána. Případné doplňky vydavatele, které se jevily jako žádoucí, jsou umístěny do závorek, resp. graficky vyznačeny. U všech příkladů byly doplněny v hranatých závorkách údaje metra dotyčné části hudebního čísla, k němuž kadence patří.

51) -ý. [Novotný, Václav Juda]: *Česká zpěvohra. (Hugenhotei.)*, Národní listy, roč. 18, 9. 3. 1878, č. 62, s. [3].

52) Pivoda jednou v souvislosti se zpěvačkou Giuseppinou Vitali hostující v Praze vyslovil přímo politování nad tím, že neexistuje záznam zvuku: „Plus le temps approche ou elle [= Giuseppina Vitali] cessera de nous faire entendre sa voix d'ange, plus je deviens triste à cause d'impossibilité de photographier son admirable chant !“ (Pivodův dopis Raffaeli Vitalimu 20. 7. 1869. *Copir-Buch*. NM-ČMH, fond František Pivoda, inv. č. 8672, sign. H IV/3, fol. 146–147, citát fol. 146.)

1.  le pe ne del cor!

Verdi: Il trovatore, Atto IV, No. 19 Recitativo ed aria (Leonora)

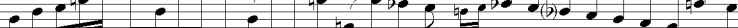
2. 

Verdi: Il trovatore, Atto IV, No. 19 Recitativo ed aria (Leonora)

Pivoda: Slč. z Ehrenbergů II, No. 8

3. 

Verdi: La traviata, Atto I, No. 6 Recitativo ed aria (Violetta)

4. 

Verdi: La traviata, Atto I, No. 6 Recitativo ed aria (Violetta)

Pivoda: Slč. z Ehrenbergů I, No. 5

5. 

Rossini: Il barbiere di Siviglia, Atto I, No. 9 Finale I (Rosina)

Pivoda: Slč. z Ehrenbergů I, No. 7

6. 
re - sta — mi da re - spi — rar,

Rossini: Il barbiere di Siviglia, Atto I, No. 9 Finale I (Rosina)



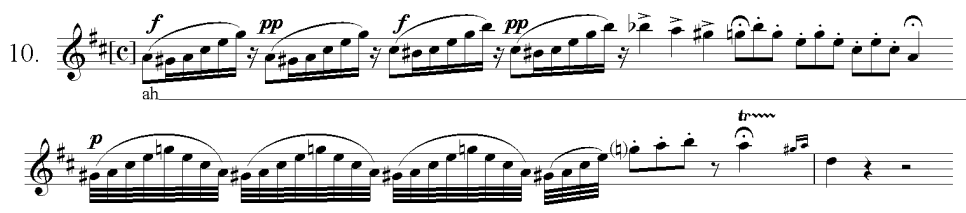
Donizetti: La Fille du régiment, Acte I, No. 2 Duo (Marie)
Pivoda: Op. 106 B, No. 46



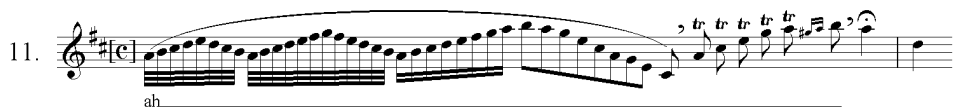
Donizetti: La Fille du régiment, Acte I, No. 2 Duo (Marie)
Pivoda: Op. 106 B, No. 47



Donizetti: La Fille du régiment, Acte II, No. 8 Trio (Marie)
Pivoda: Op. 106 B, No. 51



Meyerbeer: Les Huguenots, Acte II, No. 7 Entr'acte et air (Marguerite de Valois)
Pivoda: Op. 106 B, No. 52



Meyerbeer: Les Huguenots, Acte II, No. 7 Entr'acte et air (Marguerite de Valois)
Pivoda: Op. 106 B, No. 53

The Cadenzas of Eleonora z Ehrenbergů¹

MILAN POSPÍŠIL

For his treatise titled *Některé pokyny o kadencích a jich provedení* (Some Instructions Concerning Cadenzas and Their Performance), the voice teacher František Pivoda (1824-98) prepared a practical part called *Fermáty* (Cadenzas), Op. 106. The publication of the practical part did not come to fruition, but Pivoda's papers deposited in the Czech Museum of Music in Prague include sketches for it and materials intended for the engraver. Among these preparatory materials we find thirty-one cadenzas used by the coloratura soprano Eleonora z Ehrenbergů (1832-1912) taken from her own musical notations thereof. Materials from her estate held by the Theatrical Division of the National Museum in Prague include many sources pertaining to her variants of ornamental singing. Some of them are anonymous, and their identification is very difficult. Analysis of the set of cadenzas copied by Pivoda confirms her renown as a singer comparable to leading vocal artists elsewhere in Europe.

Eleonora z Ehrenbergů – František Pivoda – opera of the nineteenth century – operatic cadenzas – opera singers of the nineteenth century – Czech opera theatre in Prague – anthologies of variants used by singers – musical notation of operatic cadences

At the end of his *Nová nauka zpěvu* (New Instruction Book in Singing), the voice teacher and composer František Pivoda (1824-98) discussed operatic cadenzas, distinguishing various types and explaining his conception of sample cadenzas that, in written form, were to serve for practical use.² He then wrote separately an even more extensive

1) This study came into being with financial support from the Ministry of Culture of the Czech Republic, as part of institutional financing of long-term conceptual development of the National Museum as a research organization. The author is grateful to all those who helped him in his work. Emilio Sala made available an important dissertation (Lanfossi, Carlo Giorgio: *Il problema delle variante di tradizione nell'opera italiana ottocentesca: il caso di Luigi Ricci*, Università degli studi di Milano, Facoltà di lettere e filosofia, 2004-2005), as well as a publication that is inaccessible in the Czech Republic (see note 4). Dagmar Štefancová allowed me to study the entire František Pivoda Collection of the Czech Museum of Music (České muzeum hudby or ČMH), a part of the National Museum (Národní muzeum or NM). Lenka Šaldová drew attention to important sources in collections of the Theatrical Division of the National Museum which are deposited in Terezín and difficult of access. Matěj Dočekal sought out partbooks used by Eleonora z Ehrenbergů in the library of musical manuscripts and prints of the National Theatre in Prague. Jitka Ludvová provided information on the singer Zelia Trebelli, who sang at the Estates Theatre. Dagmar Kalousová digitalized relevant sources in the František Pivoda Collection of the Czech Museum of Music. Jana Plečtitá edited digital photographs of source materials pertaining to Eleonora z Ehrenbergů in the Theatrical Division of the National Museum and prepared the pictorial illustrations from materials held by the Bedřich Smetana Museum (Muzeum Bedřicha Smetany, MBS), also part of the Czech Museum of Music. Finally, Eduard Spáčil transcribed the musical examples.

2) PIVODA, František: *Nová nauka zpěvu pro školy obecné, měšťanské a střední jakož i pro ústavy pěvecké a hudební vůbec od prvních počátků až k dokonalému vyučení. Sepsal [...]* (New Instruction Book in Singing

discussion of this topic titled *Některé pokyny o kadencích [...]* (Some Instructions Concerning Cadenzas [...]), which he published both in Czech and in German.³

Pedagogical use not only of his own instructive compositions but also of excerpts from operas and their sung variants coming from the live performance tradition gives Pivoda's conception a place among voice method books that contain instructions for performance of ornamental singing as well as cadenzas with variants thereof – books represented mainly by the works of authors like Manuel García, Mathilde Marchesi, and Luigi Ricci.⁴ Of course the reception of Pivoda's works cannot be compared with that of the method books by García and Marchesi, disseminated in translations all over the world, nor with the anthology of Ricci which is still being used and reprinted today.

Pivoda's *Nová nauka zpěvu* was originally issued in instalments starting in 1879; the last instalment, containing the chapter on cadenzas, is from 1883. The separate discussion of cadenzas, *Některé pokyny o kadencích [...]*, is undated but refers to Eleonora z Ehrenbergů as 'the former excellent virtuoso singer of the Czech opera,'⁵ meaning it must have been published in 1885 or later.

The final instalment of the theoretical part of *Nová nauka zpěvu*⁶ announces, as the last volume of its practical part, a publication to be titled *Fermáty. Sbírká nejpůvabnějších a nejúčinnějších fermát, jak se nalézají v skladbách proslulých mistrů, aneb jak se objevují v provedení slavných pěvců – Průvod piana* (Fermatas [i.e. cadenzas to be inserted where there are fermatas]: A Collection of the Most Charming and Effective Fermatas Found in Compositions by the Famous Masters, or As They Appear in Performances by Famous Singers – Piano Accompaniment). This, Pivoda's Op. 106, is also advertised in the Russian version of his *Nová nauka zpěvu*,⁷ as well as in an abridged edition from 1927 of his *Škola zpěvu elementárního* (Instruction in Elementary Singing).⁸ However, in Vladimír Horák's book on Pivoda no such item appears in the list of his compositions.⁹

for Primary, Townspeople's, and Secondary Schools As Well As for Institutes Devoted to Singing and to Music in General, from the First Beginnings to Perfect Mastery, Written by [...]), Ed. Grégr & Ed. Valečka, Prague s.a., p. 290.

3) PIVODA, František: *Některé pokyny o kadencích a jich provedení. Ku potřebě svých chovanců sepsal [...], majitel a správce pěvecké školy v Praze*. German version (title equivalent to the Czech version): *Einige Winke über Kadenzen und ihre Behandlung. Zum Gebrauche für seine Schüler verfasst von [...], Inhaber und Leiter einer Gesangsschule in Prag*. (Meaning in English: Some Instructions on Cadenzas and Their Execution, Written for the Needs of His Pupils by [...], Owner and Director of a Singing School in Prague). Both versions self-published, Prague s.a.

4) GARCÍA, Manuel: *Ecole de García: traité complet de l'art du chant par Manuel García fils*, Schott, Mainz and Paris 1840 (Vol. 1) and 1847 (Vol. 2). MARCHESI, Mathilde: *Variantes et points d'orgue composés pour les principaux airs du répertoire par [...] pour les élèves de ses classes de chant*, Heugel & Cie, Paris copyright 1900. – RICCI, Luigi: *Variazioni – Cadenze – Tradizioni* (Vol. I – *Voci femminili*), Ricordi, Milan 1937; (Vol. II – *Voci maschili*), Ricordi, Milan 1937; (*Appendice I – Voci miste*), Ricordi, Milan 1939; (*Appendice II – Variazioni e cadenze di G. Rossini*), Ricordi, Milan 1941.

5) *Některé pokyny o kadencích [...]*, (op. cit., note 3), p. 9.

6) Op. cit. (note 2), *Sešit V. (Book Five)*, Ed. Grégr and Ed. Valečka, Prague 1883.

7) PIVODA, František: *Nov'yshaya metoda prepodavaniya p'niya s samago nachala do polnoy obrabotki golosa sostavlena Francom' Pivoda. Sobstvennikom pevcheskago instituta ve ch. Prage*, self-published, Prague s.a.

8) PIVODA, František and HEŘMAN, Antonín: *Škola zpěvu elementárního: pro školy občanské, střední a pro ústavy učitelské, dle metody tonální a intervalové [...]* (School of Elementary Singing for Primary and Secondary Schools and for Teachers' Institutes, According to the Tonal and Intervallic Method [...]), Pivodova pěvecká škola, Prague 1927.

9) HORÁK, Vladimír: *František Pivoda pěvecký pedagog* (František Pivoda, Voice Teacher), Universita J. E. Purkyně, Brno 1970 (Writings of the Pedagogical Faculty in Brno). List of Pivoda's compositions on pp. 123-132.

Moreover, there is no such publication in Pivoda's papers deposited in the Czech Museum of Music, and searching for it in Prague music libraries has also been fruitless so far. It is unlikely that this work, if in fact published, would not be held by any of the libraries where inquiries have been placed. So we may suppose that, for unknown reasons, the expected publication of Pivoda's Op. 106 did not come to fruition.

And yet the treatise *Některé pokyny o kadencích* [...], like the final instalment of *Nová nauka*, also refers to a practical part, and to individual examples numbered from 1 to 90. Without these examples, all its characterizations and instructions are incomprehensible and unusable, because in the large majority of cases the text of *Některé pokyny o kadencích* [...] itself does not even say what opera is involved. If the musical notation of the cadenzas was not published, then it is clear why Pivoda's work cannot be considered a Czech contribution comparable to the above-mentioned works from elsewhere in Europe, because the author's intention remained only a torso as concerns the possibility of having an effect on the public.

However, the materials preserved from Pivoda's estate do include a file with the label *Rukopis „Fermaty“* (Manuscript – 'Cadenzas'),¹⁰ containing hand-written comments, musical manuscripts, and an engraver's copy for Op. 106. The engraver's copy is remarkable in that the only verbal annotation intended for the engraver, written in blue pencil, is in Czech. Thus the engraving of the musical notation was not to be executed by Engelmann and Mühlberg in Leipzig as usual, but by a Czech firm. The engraver's copy and even more the folia bearing preparatory musical notation of the cadenzas show strong signs of wear, attesting to heavy usage. This might explain the fact that Pivoda could do without the printed form in instruction at his own institute.

From the preserved material we can form at least an approximate idea of the intended appearance of the anthology of operatic cadenzas. A discussion of all of Pivoda's Op. 106 is not the subject of this article; nevertheless it is necessary to outline briefly its content and sources. Pivoda divides his examples of cadenzas into two groups. In *Nová nauka zpěvu* he writes:

Under 'A' I have assembled obligato cadenzas [cadenzas to be performed as the composer wrote them] – excerpts from various operas of first-class value. Assembled in 'B' are optional cadenzas with appended variants.¹¹

Pivoda chose the cadenzas from French, Italian, and German operas: Bellini's *Norma*; Boïeldieu's *La Dame blanche*; Donizetti's *La Fille du régiment*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, and *Lucrezia Borgia*; Flotow's *Alessandro Stradella* and *Martha*; Gounod's *Faust* and *Roméo et Juliette*; Halévy's *La Juive*; Kreutzer's *Das Nachtlager in Granada*; Meyerbeer's *L'Africaine*, *Dinorah*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, and *Robert le Diable*; Nicolai's *Die lustigen Weiber von Windsor*; Rossini's *Guillaume Tell* and *Tancredi*; Thomas's *Mignon*; Verdi's *Un ballo in maschera*, *La traviata*, and *Il trovatore*; and Weber's *Der Freischütz*. We shall focus on variants of their cadenzas engendered by performance practice, which were to be given in group B.

¹⁰) NM-ČMH, František Pivoda Collection, inventory no. 8692 a, b; carton 1627; shelf mark H VI/5.

¹¹) *Op. cit.* (note 2), p. 290.

Pivoda wrote of these variants in *Nová nauka*:

Some of these are of special interest to us in part because of their origin as original creations of distinguished performing artists, [including] domestic [artists] such as Miss z Ehrenbergů, Miss Sittová, Miss Reichová, and Mr. Josef Lev [...].¹²

Without exception each of the singers named here was 'first' in her or his *Fach* at the Czech opera: Marie Sittová (1852-1907) and Irma Reichová (1859-1930) were the leading dramatic singers among women (incidentally both of them pupils of Pivoda), while Josef Lev (1832-98) was the leading baritone. We have sufficient evidence of respect for their vocal art on the part of composers. For example Smetana wrote two arias inserted into his operas for Lev,¹³ and he allowed Sittová to change the end of the aria of Anežka in *Dvě vdovy* (The Two Widows) for the sake of greater effect.¹⁴ Dvořák for his part modified the last several phrases of the part of Xenia in *Dimitrij* for Irma Reichová for similar reasons, and in the same opera added a coda including a cadenza to Marina's toast for Sittová, which according to reviews she then performed in further variants.¹⁵ Pivoda was certainly justified in considering their variants of cadenzas to be exemplary.

Pivoda also refers to another source for the variants of cadenzas, saying that some of them originated 'through the art of outstanding guests who have sung in our country, such as the Marchisio sisters, Giuseppina Vitali, Aglaja Orgeni, Ilma Murska, and Ostava Torriani.'¹⁶ All these singers, who appeared as guests in the Czech theatre in Prague from

12) Ibid.

13) After completing *Braniboři v Čechách* (The Brandenburgers in Bohemia), but before its premiere, Smetana added to Act III, Scene 1 Tausendmark's aria 'Ó, kéž bych nikdy z cesty pravé [...] Tvůj obraz, dívko' (Oh, had I never from the true path [...] Your image, maiden). In *Tajemství* (The Secret) he added an aria for Kalina in Act II, Scene 1, 'Nač o tom dále bádát? [...] Med radostí plnými doušky chci pít' (Why belabour it further? [...] I want to drink the honey of joy to the fullest) after the premiere; it was not until the eleventh performance that Lev sang it for the first time. See the preface and editorial report by František Bartoš in SMETANA, Bedřich: *Braniboři v Čechách. Zpěvohra ve třech jednáních* [...]. *Partitura* (The Brandenburgers in Bohemia: Opera in Three Acts [...] Score), Museum Bedřicha Smetany and Národní hudební vydavatelství Orbis, Prague 1952 (Study Edition of the Works of Bedřich Smetana 9), pp. XIII and 638. And SMETANA, Bedřich: *Tajemství. Komická zpěvohra ve třech dějstvích* [...]. *Partitura* (The Secret: Comic Opera in Three Acts [...] Score), Museum Bedřicha Smetany and Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Prague 1953 (Study Edition of the Works of Bedřich Smetana 10), pp. X and 531.

14) Aria of Anežka in Act II, Scene 5, 'Odcházejí spolu k radosti [...] Aj, jaký to krásný den [...] Já, ach, jediná tu mezi všemi šťastnými a blaženými' (They depart together to their joy [...] Oh, what a lovely day [...] I – alas, the only one here among all the happy and blessed ones). The conductor Adolf Čech reported that Sittová had told him this aria 'is too long and that in the Allegro she can't be heard – that I should make a cut and in the Allegro move her voice to a higher position.' Letter of Adolf Čech to Smetana, 30 Mar. 1881, autograph NM-MBS S 217/573. Smetana entrusted the requested adaptation to Čech, but with the reservation 'that I allow the changes to this aria out of special respect only to Miss Sittová *ad personam*; [...]. But Miss Sittová has full authorization to do with the aria and change it as she pleases!' (Smetana's letter to Adolf Čech, 1 Apr. 1881, autograph NM-MBS S 217/213.)

15) POSPIŠIL, Milan: 'Vliv pěveckého obsazení na koncepci první verze Dvořákova Dimitrije' (The Influence of Casting on the Conception of the First Version of Dvořák's *Dimitrij*), in *Z Českého ráje a Podkrkonoší* (From Český Ráj and Podkrkonoší), Státní okresní archiv Semily, Semily 2001 (Regional Geographical-Cultural Anthology 14), pp. 138-45.

16) *Nová nauka zpěvu* [...] (op. cit., note 2), p. 290.

1864 to 1878, may be counted among the top artists of their time.¹⁷ They substantially enriched the repertoire of the Czech opera: thanks to them the first performances were given of such works as Rossini's *Semiramide*, Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* and *La sonnambula*, and during the time of Smetana's leadership Gounod's *Faust*, Verdi's *La traviata* and *Un ballo in maschera*, Donizetti's *Don Pasquale*, and the Ricci brothers' *Crispino e la comare*. Above all, they demonstrated masterfully the art of *bel canto* – one need only recall, for example, Smetana's reviews of the Marchisio sisters and Ilma Murska.¹⁸

In his separately-published discussion of cadenzas (*Některé pokyny o kadencích [...]*) Pivoda changed his specification of sources. Of the guest singers mentioned in *Nová nauka zpěvu* he now names only the Marchisio sisters and Giuseppina Vitali, while adding the alto Zelia Trebelli who performed in Prague repeatedly from 1861 to 1878 though only in the German theatre.¹⁹ And he totally eliminates the names of domestic soloists – except for Eleonora z Ehrenbergů, whom alone he retains as being worthy of comparison with the said singers from abroad. In the German edition he praises her even more strongly, referring to 'the former excellent, musically highly educated coloratura singer of the Czech National Theatre in Prague, Miss von Ehrenberg'.²⁰

(Translator's note. The Czech surname 'z Ehrenbergů' is equivalent to the German 'von Ehrenberg'; both may be found in period sources. In most cases apart from direct quotations, however, we shall adopt a third variant which is the most common in Czech literature, using the single word 'Ehrenbergová'.)

Eleonora z Ehrenbergů (1832-1912), the leading coloratura singer of the Czech opera from 1862 to 1885 with two interruptions, had a voice type that did not inspire any Czech composer to write a role expressly for her, or even to modify a role to suit her special abilities. On the contrary, she was cast in new Czech operas only rarely, as though with hesitation, and mostly outside her *Fach*. Yet as the leading coloratura she was one of the most important pillars of the Czech ensemble, thanks to whom it was possible to present the basic repertoire of operas from abroad at a professional level of quality. Thus

17 Barbara Marchisio (1833-1919), Carlotta Marchisio (1838-72), Giuseppina Vitali (1845-1915), Aglaja Orgeni (real name Anna Maria von Görger St. Jörgen, 1841-1926), Ilma de Murska (real name Ema Pukšec, 1834-89), and Ostava Torriani (1847-?).

18 JARKA, Václav Hanno: *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865* (The Critical Writings of Bedřich Smetana, 1858-65), Nakladatelství pražské akciové tiskárny, Prague 1948, pp. 79-86, 90-92, and 173-74. – An overview of guest performances by all the above-mentioned singers on the stages of the Provincial Czech Theatre in Prague may be found in ŠTĚPÁN, Václav and TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862–1883* (The Provisional Theatre, 1862-83) I.-II., Academia, Prague 2006.

19 Zelia Trebelli (1838-92). *Některé pokyny o kadencích [...]* (op. cit., note 3), p. 9.

20 *Einige Winke über Kadenzen [...]* (op. cit., note 3), p. 11: 'die ehemalige ausgezeichnete, musikalisch hochgebildete Koloratursängerin des Böhmisches Nationaltheaters in Prag, Frl. von Ehrenberg'. By contrast he once rebuked Marie Sittová, who after Ehrenbergová's departure took over her function of performing coloratura roles at the National Theatre, for her personal variant of a cadenza in the former showcase role of her predecessor – Marguerite de Valois in *Les Huguenots*: 'We recommend to the first lady [= Marie Sittová] that she omit the inserted cadenza, which in its lack of good taste seriously threatened the extraordinarily favourable impression made by her masterful performance.' [PIVODA, František]: 'Hugenotté' (*Les Huguenots*), *Hudební listy* (Musical News), Vol. 7, No. 3 (25 Jan. 1889), p. 18.

we need not wonder that Pivoda, a teacher and advocate of *bel canto*, in the end named only her among Czech singers in his separate discussion of cadenzas.

We might mention that Pivoda's view of Ehrenbergová was not always so laudatory, as concerns her person and her position as the coloratura *prima donna* of the Provisional Theatre. After Bedřich Smetana took over leadership of the Czech opera in 1866 her contract was not renewed, evidently because of her alleged close personal relationship with the outgoing conductor Jan Nepomuk Maýr: she was viewed as a representative of the *ancien régime*. However, because no satisfactory replacement for her could be found, after a year the theatre asked her to return. Pivoda (who at the time still supported Smetana as head of the Czech opera) was quite displeased about this, because competition from a *prima donna* of her stature and renown reduced the chances of his own pupils receiving roles.²¹

The question of whether the different specifications of performers from whom cadenzas were taken in the two versions of Pivoda's theoretical discussion reflected a change in selection of cadenzas for publication must remain unanswered, because Pivoda's engraver's copy for the cadenzas – by contrast with Luigi Ricci's anthology – does not give any names of singers at all.²² One could make some progress toward determining the authorship of some of the cadenzas by comparing them with the repertoires of domestic and foreign singers, but this would still be only one range of possibilities. This is easier in the case of several examples for baritone, especially because in his preparatory materials for Op. 106 Pivoda noted in pencil by the cadenza of Luna in *Il trovatore* 'like Lev', and we then find the same cadenza in the engraver's copy.²³ Thus the omission of Lev's name in the engraver's copy did not mean omission of his cadenzas.

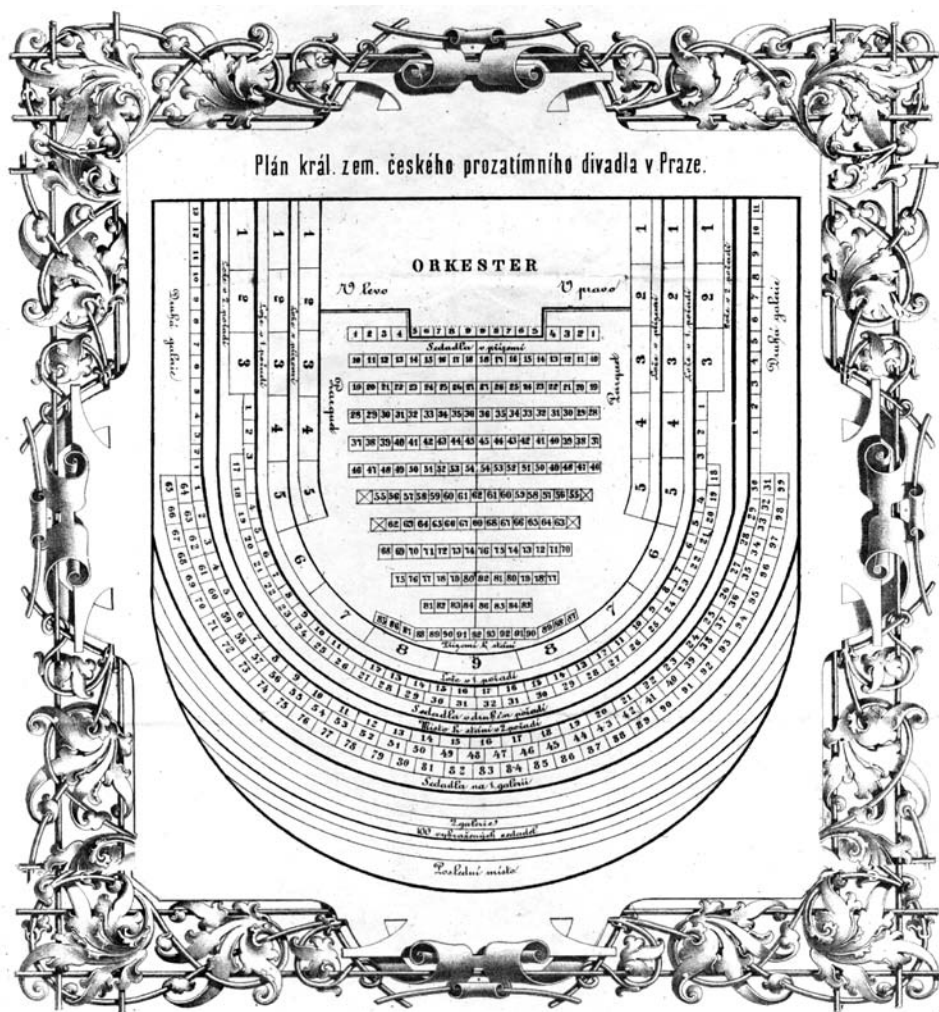
The second and last name Pivoda mentions in the preparatory materials for Op. 106 is Eleonora z Ehrenbergů. I shall now focus on only one part of those preparatory materials – a part which as a whole was not destined for publication, but which constitutes an especially valuable source because it contains musical notations of Ehrenbergová's cadenzas.

What was the concrete source for Pivoda's notations of performance variants in general? By contrast with oral transmission of variants used in singing, which e.g. were communicated to Luigi Ricci mainly by the baritone Antonio Cotogni based not only on his own practice but on that of other singers as well, and not until many years after he and the

21) When Smetana asked Pivoda to make a statement concerning the hiring of the latter's pupil Miloslava Havelková, Pivoda consented to her being hired only on the condition that Ehrenbergová would not be: 'It is not my place to speak about the benefit or harm that will result for the domestic opera in the future should the esteemed association [which ran the theatre] take such a step; I restrict myself to mentioning that the experience I have had with Miss Roubalová, formerly placed next to Miss z Ehrenbergů in our opera, does not allow me to wish to see any of my pupils alongside this lady ever again!' From Pivoda's draft of a letter to Smetana of 9 May 1867. Autograph NM-MBS S 217/788.

22) The only name Pivoda gives in association with a particular cadenza is in the text of *Některé pokyny [...]* (op. cit., note 3), pp. 11-12: Zelia Trebelli.

23) Op. cit., note 10. In the preparatory materials this cadenza is numbered 97, in the engraver's copy 89. In *Některé pokyny* (op. cit., note 3), p. 13 he comments on this cadenza without mentioning any singer.



Plán jeviště a hlediště Prozatímního divadla /
Plan of the stage and seating area of the Provisional Theatre
 NM-ČMH-MBS M 216

others had actively performed them,²⁴ Pivoda relied entirely on his own direct experience: he heard in person all the singers to whom he refers. We may consider it certain that he knew the standard operatic repertoire from memory and was able to distinguish and remember changes made by individual singers in the cadenzas. Moreover, as a respected figure in the Prague musical world he was surely able to gain access to guest artists and to ask them for a written record of a cadenza if he so desired.

24) 'Le variazioni, cadenze e tradizioni da me raccolte, mi furono date – in gran parte – dal Cotogni; e vennero eseguite dalle più grandi celebrità del secolo passato: Patti, Boccabadati, Borghi-Mamo, Stolz, Albani, Mario, Masini, Gayarre, Stagno, Duprez, Tamberlik, Lablache, Nannetti, Fraschini, Graziani, Maurel ecc.' RICCI, Vol. I (op. cit., note 4), p. [IV].

In the case of Ehrenbergová it is demonstrable that Pivoda relied on her own written musical notation. Among materials preserved from her estate in the Theatrical Division of the National Museum we find a partbook for the role of Annetta in the opera *Crispino e la comare* by the brothers Federico and Luigi Ricci – a hardbound book of staff paper in upright format bearing the golden initials ‘E. v. E.’.²⁵ Written in pencil and ink on the first six folia, before the beginning of the actual part of Annetta, are about sixty cadenzas, some designated as being for operas by Auber (*La Muette de Portici*), Bellini (*Norma*), Donizetti (*La Fille du régiment* and *Lucrezia Borgia*), Dörling (*Eva Hlyna*), Flotow (*Alessandro Stradella*), Glinka (*Ruslan i Lyudmila*), Hérold (*Zampa*), Rossini (*Guillaume Tell*), and Verdi (*Ernani* and *Il trovatore*), while others bear no headings. On the back of this partbook’s title page is a note in pencil: ‘Prof. Pivoda 34 Cadenzen gegeben’ (thirty-four cadenzas given to Prof. Pivoda), which proves that Pivoda had notations of cadenzas directly from the singer.

Pivoda copied a total of thirty-one cadenzas from Ehrenbergová on a single folio headed ‘Slč. z Ehrenbergů I’ (Miss z Ehrenbergů I) and a bifolio headed ‘Slč. z Ehrenbergů II’. The individual folio, bearing seven cadenzas, names the operas *Les Huguenots* (three cadenzas) as well as *La Muette de Portici*, *La traviata*, *La Fille du régiment*, and *Il barbiere di Siviglia*. None of these cadenzas, however, was copied from Ehrenbergová’s *Crispino e la comare* partbook, or at least none of them is found in that source today. Thus it is clear that Pivoda must have had a different source.

Pivoda’s bifolio headed ‘Slč. z Ehrenbergů II’ contains twenty-four numbered cadenzas. Noted in pencil by the first of them is ‘Rosenfee Halevy’ (*La Fée aux roses* by Halévy), and by numbers 17-24 we find the annotation that they belong to *La Fille du régiment*. However, for most of the cadenzas the title of the opera is not given. By number 2 is written in pencil only ‘Cadenz zwischen zwei Sätzen’ (cadenza between two movements).

In this case most of the cadenzas were copied from Ehrenbergová’s partbook for Annetta in *Crispino e la comare*, in which we find a mark in red pencil next to some of those that Pivoda copied. By comparing the copies made by Pivoda with their models written by Ehrenbergová we can determine that the cadenzas he numbers 3 and 4 are from *Norma*, while number 5 belongs to *Lucrezia Borgia*, numbers 6-8 are from *Il trovatore*, and number 13 is from *Alessandro Stradella*. Written in pencil on the staff below this last-mentioned cadenza in Ehrenbergová’s Annetta partbook is Pivoda’s cadenza number 11. From this same source come the cadenzas numbered by Pivoda 1 (from *La Fée aux roses*), 2, 9, and 10, all written in Ehrenbergová’s partbook on fol. [3] recto without indication of the opera or operas to which they belong. Here Ehrenbergová used empty staves between *Norma* and *Tell* to write additional cadenzas from various operas, of which she named only *Ernani*. Similarly Pivoda’s cadenza number 16 is found in Ehrenbergová’s partbook, written in pencil (together with two other cadenzas) on the staves beneath *Eva Hlyna*. Pivoda’s remaining numbers 12, 14, and 15 do not correspond to any of the cadenzas in Ehrenbergová’s Annetta partbook, which fact we can regard as further evidence that she provided Pivoda with additional

25) Theatrical Division of the National Museum, Č 2506/5.

materials.

Among the above-mentioned Ehrenbergová materials held by the National Museum we also find – within a large file of correspondence, repertoire lists, clippings, etc. – a folder containing printed and manuscript musical notation headed *Koncerty – // písňě // její kadence* (Concerts – // songs // her cadenzas).²⁶ This material is very diverse, ranging from copies of songs and whole arias through one- and two-voice operatic cadenzas and cadenzas for practice, to pencil sketches of coloratura passages. The cadenzas bear no indication of the role or the opera to which they belong, with only a few exceptions such as Adam's *Si j'étais roi*, Auber's *Le Dieu et la Bayadère*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, and Rossini's *La Cenerentola* and *Otello*. One item is a fragment (the end) of an aria from the opera *La Fée aux roses* (with text in both German and Czech), containing a cadenza identical to that in Ehrenbergová's *Crispino e la comare* partbook which, as mentioned, Pivoda copied onto the bifolio headed 'Slč. z Ehrenbergů II'. A folio headed in pencil 'Cenerentola' contains among other things Pivoda's cadenza no. 11, with a note in red pencil 'do es' (in *E flat*); this, too, is found in the *Crispino e la comare* partbook. We do not find here any models for Pivoda's above-mentioned anonymous cadenzas numbered 12, 14, or 15, nor for any of the cadenzas he copied on the folio 'Slč. z Ehrenbergů I'. Thus this folder of materials is of no help in determining Pivoda's source for the cadenzas not found in Ehrenbergová's partbook for Annetta.

Of course Ehrenbergová did not need to note for herself to what opera and what place in the opera each cadenza belonged. Her notations served only for her own needs, so that identification of cadenzas lacking headings in the folder of musical manuscripts just described and in her partbook for Annetta presents an almost impossible task. Only in a few cases can a cadenza be identified easily based on the sung text and on knowledge of the broader musical context.²⁷ In some cases fragments of underlaid text (mostly in German) might be of help.

In view of the size of Ehrenbergová's operatic and concert repertoire one cannot rely on preserved partbooks. Only two that she used are found today among materials held by the National Theatre, both of them for Mathilde in *Guillaume Tell*.²⁸ Apart from one pencil annotation of a variant in the conclusion of No. 10, 'Récitatif et Duo' (Mathilde and Arnold), in a part book from which other singers sang after Ehrenbergová,²⁹ there are no notations of any individual variants – these are simply copies of the part written out from the score, as attested by use of the soprano clef.

A possible reason why so few partbooks from which Ehrenbergová sang have been

26) Ibid., Č 3904/30.

27) E.g. cadenzas from *L'Africaine* for the roles of Inès (I, № 1 Scène et romance; II, № 7 Finale) and Sélika (II, № 4 Air du sommeil), 1 folio, manuscript in ink, Theatrical Division of the National Museum, Č 3904/30.

28) *Vilím Tell. Mathilda*. Manuscript, 15 fol., upright format, on the envelope the stamp 'Král. české zemské divadlo' (Royal Czech Provincial Theatre). Annotations (in Czech): 'By order of the director Miss Glaserová Miss Reichová the charming Miss Bilá Miss z Ehrenbergů.' – *Tell. Mathilda*. Manuscript, 14 fol., upright format, on the envelope the stamp 'Král. české zemské divadlo'. Annotation (in Czech) 'Miss z Ehrenbergů'. National Theatre, library of musical notation, shelf mark H 102.

29) *Vilím Tell*, ibid., top of fol. 6 verso.

preserved among the National Theatre's performing materials is provided by the above-mentioned Ehrenbergová materials in the National Museum: they contain several written-out parts belonging to her core repertoire that were her personal property, and which she used during her engagements with various theatres undoubtedly for the whole duration of her career. Besides the role of Annetta in *Crispino e la comare* one finds here Zerlina in Mozart's *Don Giovanni*, Angèle in Auber's *Le Domino noir*, Norma in Bellini's opera of that title, and Isabelle in Hérold's *Le Pré-aux-clerics*, as well as an aria from Adam's *Giralda* (III, 10 bis Entr'acte et Air) that Ehrenbergová inserted at the beginning of Act III of *La Dame blanche*, and finally a concert coloratura waltz *Il bacio* by Arditi that she sang in the role of Rosina in *Il barbiere di Siviglia*.³⁰ Comparison of Pivoda's unidentified cadenzas with variants in these partbooks, however, has yielded no results.

These partbooks preserved among materials from Ehrenbergová's estate account for only a small fraction of her repertoire, which encompassed 132 roles.³¹ Nevertheless they and her separate notations of cadenzas demonstrate that she carefully prepared her cadenzas and modifications of coloratura passages, and fixed them in musical notation. Such a large quantity of vocal variants and cadenzas captured in musical notation coming directly from the possessions of the singer who performed them constitutes, e.g. in comparison with the rather unclear manner of transmission that formed the basis for Luigi Ricci's anthology,³² a source of extraordinary importance, even though largely difficult to interpret.

Until more information is acquired, we cannot answer the question of the origin even of those variant cadenzas for which we know to what opera and to what passage they belong, because, mainly due to lack of sufficient sources, vocal variants in European performance practice in general have been studied only in part. As a rule the performer of a certain change that has been noticed has been considered its author.³³ However, adoption from other performers of models that had proven successful (e.g. among Ehrenbergová's notated cadenzas those headed 'Cadenzen zu Norma von Madame Pauline Viardot-Garcia')³⁴ was completely in accord with customs of the period. Such a practice on Ehrenbergová's part is confirmed by reviews. For example a review of her debut (in Leipzig) in the title role in *Dinorah* confirms that when just beginning her career she learned from her predecessors:

30) Theatrical Division of the National Museum, Č 2506/1, 2506/2, 2506/3, 2506/22, 3904/30, and 2506/11.

31) This number is given by Ehrenbergová herself in her brief autobiography. Autograph: *ibid.*, Č 1549.

32) Ricci drew mainly on orally-transmitted tradition communicated to him by Cotogni. Written sources he may have had, e.g. written notation of variants used by the singers Barbara and Carlotta Marchisio – see RICCI (*op. cit.*, note 4), Vol. I, *Nota dell'autore*, p. [IV] – are not identified sufficiently and are today apparently lost.

33) 'Alcune di queste cadenze sono originali degli stessi autori.' *Ibid.* Concerning the transmission and authorship of cadenzas see Lanfossi (*op. cit.*, note 4), especially the chapter 'Introduzione all'opera' in the part titled *Le «Variazioni – Cadenze – Tradizioni»*, pp. 21-29, and the chapter 'I tipi di fonti e il confronto con la raccolta di Ricci' in the part titled *Le varianti di tradizione del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, pp. 42-45.

34) Cadenzas for the duet of Norma and Adalgisa, 1 folio, manuscript in ink, Theatrical Division of the National Museum, Č 3904.

That Miss von Ehrenberg has taken the so-admirable performance of Frau Bürde-Ney in this role as a model, that she has learned much from that great artist in both singing and acting, speaks not only for the seriousness of her artistic strivings, which here too have proved successful, because if Miss von Ehrenberg were not a talented and educated representative of her *Fach* she would not have been in a position to emulate her great model in this manner and with such a fortunate outcome.³⁵

Later, during her long-term engagements in Prague, she adopted variants from colleagues who appeared there as guests:

Of the house artists it was Miss z Ehrenbergů who performed best, using in the role of Lucia several fioratura passages introduced here by Miss Orgeni.³⁶

The items of musical notation in the National Museum's materials from Ehrenbergová's estate offer very rich material for studying the process by which coloratura ornamentation was disseminated. For example changes written in pencil into the printed piano-vocal scores of Rosina's cavatina and her duet with Figaro (both printed separately) in *Il barbiere di Siviglia* provide a unique source for comparison in examining performance variants of these numbers.³⁷ Here I shall restrict myself to a selection from among the cadenzas that Ehrenbergová provided to Pivoda to be published for purposes of teaching and for use on the stage.

Ehrenbergová's cadenzas show a very wide range of types of changes made to what the composers prescribed. For example a cadenza of Leonora in *Il trovatore* as written by Verdi (Example 1) is changed only modestly (Example 2), with virtuosic enrichment – reaching up to db^3 (two octaves and a semitone above middle c) as the highest tone instead of the original bb^2 – but also a certain simplification, whereby Verdi's skips of a sixth and a fifth in the melodic elaboration of the dominant seventh chord are replaced by diatonic stepwise motion. But a cadenza of Violetta in *La traviata* is a completely different matter. If we compare Ehrenbergová's version (Example 4) with what Verdi wrote (Example 3) and with the changes found in the instruction books of Mathilde Marchesi and Luigi Ricci,³⁸ we see that Ehrenbergová's cadenza is a creation having nothing in common with any of the others. If the unidentified cadenzas show a similar degree of departure from the original and from other variants in use at the time (a sufficiently representative selection of which may be

35) F. [Ferdinand] Gleich: 'Stadttheater. Meyerbeers neueste Oper „die Wallfahrt nach Ploërmel“ [...]'. Clipping from the magazine *W. Bloch's Theater-Zeitung* with no further identification, on or after 13 May 1860, *ibid.*, Č 3905, p. 131. For the German original of the quoted passage see the Czech version of this article.

36) This pertains to Ehrenbergová's performance in *Lucia di Lammermoor* on the occasion of a guest appearance by Gustav-Hippolyt Roger. Roger's performances followed directly after those of Aglaja Orgeni. See Ces. [author's insignia]: 'Divadlo' (Theatre), *Národní pokrok* (National Progress), Vol. 1, No. 177 (17 June 1868), p. [3].

37) *Il barbiere di Siviglia. Melodramma buffo in due atti di Sterbini. Posto in musica da Gioachino Rossini*, Giovanni Ricordi, Milan s.a. No. 11. Cavatina 'Una voce poco fa'; [Duetto] 'Dunque io son [...]'. Theatrical Division of the National Museum, Č 2506/24.

38) MARCHESI (*op. cit.*, note 4), p. 85; RICCI (*op. cit.*, note 4), Vol. I, p. 83 and Vol. III, p. 57.

found in the books of Marchesi and Ricci, each of whom gives the mentioned cadenza from *La traviata* in nine different variants!),³⁹ then the difficulty of identifying them is clear.

Ricci's anthology states for each cadenza the composer, the title of the opera, the role, and the act, as well as page and measure numbers in piano-vocal scores. Likewise Marchesi indicates at least the musical numbers and the measure numbers. Both Ricci and Marchesi then present the cadenza with the needed context in the vocal line, sometimes even with piano accompaniment.

Pivoda's Op. 106, by contrast, gives only the cadenza itself with the title of the opera and the role to which it pertains, but with no information as to where it belongs in the opera (and without accompaniment, even though such accompaniment is promised in the announced subtitle). Thus in Pivoda's notations the precise placement of the cadenza is not completely certain. In his preparatory materials he indicated at least roughly the operatic numbers where cadenzas that are mentioned belonged, but he did not provide such information in his notations of Ehrenbergová's cadenzas, apparently because they were not intended as a whole for publication.

Thus for example on the folio headed 'Slč. z Ehrenbergů I' the last cadenza, numbered 7 (Example 5), is marked as coming from *Il barbiere di Siviglia*. The pencil heading in German, 'Barbier bei der Bez von', is incomprehensible, but in view of the key signature of four flats this can only belong to Finale I, Andante, 12/8, in A flat major. This passage was usually modified in performances, because in the original part of Rosina (Example 6), written for alto, it lay too low for coloratura sopranos. In comparison with the tradition represented by Marchesi and Ricci, however,⁴⁰ and also with Ehrenbergová's own other cadenzas, relatively short, the length of this melisma (on the last beat of a measure) corresponds rather to the cadenza at the end of an aria than to Rosina's little solo at the beginning of the slow section of the final ensemble. A possible explanation might be that Ehrenbergová took great liberties in her roles, going beyond the customs of the time, and expanded cadenzas substantially even in places where this was not normally done.

Another kind of problem in identification is indicated by the example from an aria in Halévy's *La Fée aux roses*, which was not performed in Prague in either the German or the Czech theatre. Ehrenbergová apparently inserted this aria into a different opera, which at the time was a common practice, well-known in performances she gave and documented repeatedly in reviews.⁴¹

39) Pivoda himself gives two variants of this cadenza in his Op. 106, in addition to what Verdi prescribed. *Op. cit.* (note 10), part B, cadenzas numbered 80-82.

40) Marchesi shows two variants for this passage (*op. cit.*, note 4, p. 22); Ricci gives three (*op. cit.*, note 4, Vol. I, p. 14).

41) She alternated among items in her repertoire of inserted arias even in various performances of a single work. For example, compare reviews of three of her performances in *Il barbiere di Siviglia* at the Provisional Theatre. On the occasion of its first performance there, in 1863: 'Miss z Ehrenbergů was outstanding as Rosina and had sufficient opportunity to utilize coloratura singing very well. She was rewarded by copious applause not only for the role itself but for the insertions (by Isouard and Arditi).' See ## [author's insignia]: 'Divadlo. V neděli dne [...]' (Theatre. On Sunday [...]), *Slavoj*, Vol. 2, No. 7 (1 Apr. 1863), p. 141. Then on the occasion of a reprise in 1874: '[I]n this whole charming role and also in the insert – concert variations by Adam (on a theme by Mozart) – she unfolded all her splendid artistic mastery.' See xx [author's insignia]: 'Česká zpěvohra' (The

Of the explicit references in Pivoda's preparatory materials for Op. 106 to numbered notations of Ehrenbergová's cadenzas, in the end he used three variants of a cadenza of Marie in *La Fille du régiment* (Examples 7-9) and two variants of a cadenza of Marguerite de Valois in *Les Huguenots* (Examples 10-11).⁴² In his manuscript characterizations of cadenzas written by Ehrenbergová he explicitly confirmed her authorship in one case, describing the cadenza for *La fille du régiment* as follows: '51 virtuosic effect. Mood of extreme impatience (Miss z Ehrenbergů)'.⁴³

Let us now consider the whole selection of cadenzas copied by Pivoda from Ehrenbergová from the standpoint of the vocal art she displayed in them. In the literature it is stated that her voice reached up to f^3 .⁴⁴ Mozart wrote such a tone for the Queen of the Night in *Die Zauberflöte*. Smetana appreciated the fact that Ehrenbergová sang 'the aria in one act in the original key of F major'.⁴⁵ The specification of the key is erroneous here, because the two arias of the Queen of the Night are in B flat major and D minor, but Smetana may have had in mind the aria 'Der Hölle Rache [...]' from Act II,⁴⁶ where the tone f^3 occurs several times, if we allow that he was judging by the key signature of one flat.

The highest held tone in Ehrenbergová's cadenzas is eb , while the lowest is $b\flat$ below middle c . Closing tonic tones three octaves above middle c and higher do not occur in her cadenzas (nor in Pivoda's other cadenzas with the single exception of a cadenza for *Dinorah* in the preparatory materials). Apparently it was a custom in performances at the time to place a fermata on the preceding dominant, which Smetana criticized as a mannerism, referring to

the emphasis usually of the penultimate tone, most of all the dominant [...], practiced with real self-indulgence by singers from abroad.⁴⁷

Ehrenbergová was a specialist in trills, which occur relatively frequently in the cadenzas on tones as high as c^3 . Smetana wrote of having 'respect for the vocal art of Miss z Ehrenbergů, especially in melismas and trills'.⁴⁸ In comparison with the cadenzas

Czech Opera), *Dalibor*, Vol. 2, No. 6 (6 Feb. 1874) pp. 47-48, here p. 48. Finally on the occasion of a farewell performance for her benefit upon her forced departure from the Provisional Theatre in 1876: 'Especially after both inserts – Adam's variations on a theme by Mozart and an aria from Isouard's *Le billet de loterie* – then after the waltz inserted near the end, the applause was almost endless.' [unsigned]: 'Zpěvohra. Slečna z Ehrenbergů [...]' (The Opera. Miss z Ehrenbergů [...]), *Národní listy* (National News), Vol. 16, No. 103 (13 Apr. 1876), p. [3].

42) In the engraver's copy in section B under numbers 46, 47, 51, 52, and 53. *Op. cit.* (note 10).

43) 'Poznámky k op. 106' (Notes to Op. 106). *Ibid.* – In *Některé pokyny* (*op. cit.*, note 3, p. 16), cadenza number 51 is characterized as follows: 'A state of strongly suppressed impatience'. See Example 9.

44) REITTEREROVÁ, Vlasta: 'z Ehrenbergů Eleonora', in Jitka Ludvová et al.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* (Musical Theatre in the Czech Lands: Prominent Figures of the Nineteenth Century), Divadelní ústav and Academia, Prague 2006, pp. 132-35.

45) *Op. cit.* (note 18), p. 98.

46) *Die Zauberflöte*. II, № 14 Aria.

47) *Op. cit.* (note 18), p. 79.

48) *Ibid.*, p. 132.

presented by Marchesi and Ricci, Ehrenbergová more often used descending and rising chromatic scales. Clearly she was also fond of arpeggios and, for repeated tones, staccato. Thus the notations of the cadenzas confirm traits of her singing that were appreciated by critics:

Coloratura singing scored real triumphs here, and Miss z Ehrenbergů again proved her rare mastery in this realm; endless roulades and cadenzas, beautiful staccato, an amazing trill – all this flowed from the throat of our singer with such lightness and bravura that even older visitors to the theatre were astonished.⁴⁹

Different variants of the same cadenza also attest to the fact that Ehrenbergová made changes in her parts according to the custom of the time and perhaps even improvised according to her inclination of the moment, thus making her performances more engaging for the audience. Again the testimony of Smetana:

This time Miss z Ehrenbergů had an especially good day and surprised us with many exceedingly difficult fioratura passages that she tossed off with great ease.⁵⁰

With her performances based on the principle not only of independent expansion of passages composers explicitly left to the singer's creativity, but also of occasional variation of the melodic line at the singer's own discretion, Ehrenbergová conformed to a practice that was standard especially among Italian singers of her time. Her long-term undisputed position as the leading coloratura singer in the ensemble of the Czech opera was appreciated by Prague audiences. And reviewers were aware of it as well, especially on the occasions of her returns after temporary interruptions of her engagement forced by changes in the theatre's management:

In the history of the Czech opera the name of Miss z Ehrenbergů will always occupy a place of high honour among the foremost artists and masters of operatic singing. Over the many years of her meritorious performances on the Czech stage the virtuosic singing of this revered artist has always provided the audience with an unblemished experience of all the compositions in which she has performed, and moreover she has had no small influence on the maturing generation of Czech female singers, who have had a guide on the path of their studies in such a perfect model. These merits were acknowledged and appreciated most ardently by the Czech audience once more upon the most recent appearance of Miss z Ehrenbergů in the showcase role of the queen in Meyerbeer's *Les Huguenots*. Immediately upon her first entrance in Act II she was welcomed in a very flattering manner, and the loud applause intensified after each of her closing cadenzas,

49) From a review of a performance of *Il barbiere di Siviglia* for Ehrenbergová's benefit when she bade farewell to the Provisional Theatre for the second time. See -f- [author's insignia]: Česká zpěvohra (The Czech Opera), *Pokrok* (Progress) 9 Apr. 1876, No. 99, supplement, p. [5].

50) *Op. cit.* (note 18), p. 143.

each of which overflows with brilliant passages and other technical artistry to an uncommon degree. And the artist mastered this whole combined apparatus of coloratura singing, which adorns the said part, just as effortlessly and smoothly as ever before.⁵¹

A more detailed examination of Ehrenbergová's cadenzas and all of Pivoda's materials for his Op. 106 would far exceed the space limitations of this article. However, for the time being we may be satisfied with general determination of the historical importance of Pivoda's work: above and beyond the pedagogical purpose he pursued, his sampling of cadenzas documents specific variable parts of the operatic form according to customs in singing at the Provisional Czech Theatre. We find here further confirmation that the Provisional Theatre – especially during the time when the operatic ensemble or the whole theatre was directed by Maýr – rarely performed non-Czech operatic repertoire only in the form of a more-or-less successful simplification to the point of distortion. Rather via its leading performers, both domestic and guests, it met the demands of performance practice elsewhere in Europe at the time. From the standpoint of the context of the notated operatic cadenzas, especially as represented by Ricci's anthology, Pivoda's Op. 106 forms a contribution to this topic that, while relatively small in size, is not insignificant and whose historical importance should be acknowledged through an edition. As concerns the sources of variants and cadenzas found in musical manuscripts from Ehrenbergová's estate, they comprise material so rich and demanding for comparative study that it deserves treatment in a lengthy specialized study, as does her entire collection. Pivoda had only a small fraction of this material available, or in any case used only a small fraction of it. Nevertheless his work constitutes, if only through these several samples of the vocal art of Eleonora z Ehrenbergů, testimony of the highest value possible prior to the invention of sound recording,⁵² and certainly in this, too, ranks her among the leading coloratura sopranos of Europe at the time.

Note on the musical examples:

Pivoda conceived the publication of his Op. 106 as being bilingual, in Czech and German, in the titles of works as well as in the sung texts, showing also original versions in the case of French and Italian operas. In this article the examples are given with titles and texts only in the language of the original. Pivoda's notation is transcribed faithfully according to his autograph, except that abbreviated notation of chromatic scales has been written out. Editorial additions that seemed desirable are placed in parentheses or distinguished graphically. In all the examples the time signature of the passage in the musical number where the cadenza belongs has been added in square brackets.

51) -ý. [Novotný, Václav Juda]: 'Česká zpěvohra. (Hugenoti.)' (The Czech Opera: *Les Huguenots*), *Národní listy* (National News), Vol. 18, No. 62 (9 Mar. 1878), p. [3].

52) In association with the singer Giuseppina Vitali, performing as a guest in Prague, Pivoda once directly expressed regret that there was no way of recording sound: 'Plus le temps approche ou elle [= Giuseppina Vitali] cessera de nous faire entendre sa voix d'ange, plus je deviens triste à cause d'impossibilité de photographier son admirable chant!' (From Pivoda's letter to Raffael Vitali of 20 July 1869. *Copir-Buch*. Czech Museum of Music, František Pivoda Collection, inventory no. 8672, shelf mark H IV/3, fol. 146-47, this sentence on fol. 146.)

Česká krajina a architektura v dílech malířů Prozatímního divadla

VĚRA VELEMANOVÁ

„České divadlo prozatímní tedy již stojí. [...] Musíme se vyznati, že od okamžiku, ve kterém se plně osvětlení všemi místnostmi rozkládalo, zcela podomácku jsme se zde již cítili. Beřeme prozatímní divadlo za dobré omen, dobrou propravu k velkému divadlu národnímu...“ Takto uvítal otevření Prozatímního divadla Jan Neruda¹ a je nutno podotknout, že navzdory neútlunosti, nepohodlnosti a stísněnosti zázemí budovy byla jeho reakce až překvapivě vstřícná. Prozatímní divadlo však vzniklo z velké touhy po každodenních představeních v českém jazyce, z touhy, kterou už zdaleka neuspokojovala nepravidelná česká představení ve Stavovském divadle ani výrazně frekventovanější představení českého souboru v nově otevřeném Novoměstském divadle (1859). Proto byla ona radost a tolerance k nedostatkům vytouženého divadla zcela pochopitelná.

Realizace myšlenky Prozatímního divadla od záměru k hotové stavbě a jejímu slavnostnímu otevření proběhla sice v rekordně krátkém čase (od ledna do listopadu 1862), výsledky následného dvacetiletého trvání až do otevření Národního divadla však měly svou velkou cenu z hlediska vývoje divadelní kultury.² Potvrdila se tak správnost rozhodnutí z roku 1861.

V Prozatímním divadle zahájily nebo plně rozvinuly svou uměleckou dráhu vynikající umělecké osobnosti z řad herců (např. Otýlie Sklenářová-Malá, Josefina Čermáková, Jindřich Mošna, Josef Šmaha, František a Josef Jiří Kolárovi ad.) i operních pěvců (Josef Lev, Arnošt Grund, Julius Souček, Josef Paleček, Vojtěch Šebesta, Marie Sittová ad.), z nichž mnozí posléze pokračovali v Národním divadle. Vedle nemalého počtu činoherních děl byla v Prozatímním divadle coby scéně určené českým představením poprvé provedena některá významná domácí operní díla, která zde dostala svůj prostor díky dramaturgii prvního kapelníka, resp. uměleckého správce opery Bedřicha Smetany. V budově Prozatímního divadla a na jeho pobočných scénách zazněla v premiéře většina Smetanových oper, dále opery Karla Šebora, Karla Bendla, Josefa R. Rozkošného a Viléma Blodka. Prozatímní divadlo uvedlo také některá operní díla Antonína Dvořáka a Zdeňka Fibicha.

1) J. N. [NERUDA, Jan]: *České Prozatímní divadlo*, Hlas 19. 11. 1862.

2) Shrnující práce k této problematice viz např.: *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918*, red. František Černý a Ljuba Klosová, Academia, Praha 1977; *Národní divadlo a jeho předchůdci*, red. Vladimír Procházka, Academia, Praha 1988; ŠORMOVÁ, Eva a kol.: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Divadelní ústav, Praha 2000; HILMERA, Jiří: *Česká divadelní architektura*, Divadelní ústav, Praha 1999; LUDVOVÁ, Jitka a kol.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století*, Divadelní ústav – Academia, Praha 2006; ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo*, Academia – Národní divadlo, Praha 2006 aj.

Dvacetiletí mezi otevřením Prozatímního a Národního divadla však bylo poměrně významné i z hlediska vývoje výtvarného umění, potažmo jevištního výtvarnictví (i když to dlouho za volnou výtvarnou tvorbou výrazně zaostávalo a setrvalo na konzervativních pozicích iluzivních dekorací).

Během tohoto období umělecky vyrostla mimo jiné tzv. generace výtvarníků Národního divadla. Docházelo ke stále viditelnějšímu sepětí s ostatním kulturním světem, upevňovalo se umělecké sebevědomí, zvýraznění umělecké, lidské individuality. Ve vrcholném období onoho „národního sebeuvědomování“ plně vygradovala činnost Josefa Mánesa, Karla Purkyně, Gabriela Maxe, Josefa Čermáka, Julia Mařáka, Vojtěcha Hynaise, Václava Brožíka, Beneše Knüpfera, Antonína Chittussiho a dalších – umělců s výrazným přesahem směrem do Evropy. Zároveň se začíná prosazovat snaha o reálné zobrazení určitého výseku krajiny, což má velký význam i pro jevištní výtvarnictví.

Tvůrci, jejichž jména se objevují později v rámci generace výtvarníků Národního divadla v souvislosti s výzdobou naší národní scény, sice přímo výtvarnou podobu budovy i dekoračního fundu Prozatímního divadla neovlivnili, nebo jen zčásti, ale jejich činnost byla důležitá pro ráz jevištního malířství jako takového. Do dějin Prozatímního divadla se však zapsaly další výtvarné osobnosti, z nichž některé značnou měrou zároveň poznamenaly vývoj výtvarného umění v mnohem širších souvislostech.

V době, o níž hovoříme, v českém umění stále ještě doznívá vliv romantického proudu, silně vrostlého do vědomí české společnosti, ale zároveň i snaha po realistickém pojetí a ztvárnění vnímané skutečnosti. Už dříve, nejméně od přelomu 18. a 19. století, se stává módním a rozvíjí se fenomén poutnictví a výletů do přírody, který je v období 2. poloviny 19. století už samozřejmostí. S tím souvisí i čím dál markantnější obliba plenérové kresby a malby, postupně nabývající na významu (což je navíc podníceno v letech 1830–1870 činností barbizonské školy).³

Svou kariéru zahajují malíři z řady žáků Maxe Haushofera na pražské Akademii výtvarných umění (dále AVU). I díky tomuto pedagogovi stoupá zájem o žánr krajinomalby a plenérovou práci.

Krajinomalba a vůbec romantické malířství této školy byly bližší německému než např. francouzskému pojetí, máme-li na mysli rozjímavost, melancholičnost a elegičnost, typické pro německou krajinomalbu (ostatně sám Haushofer vnitřně tíhl spíše k rodnému Bavorsku, přestože se svými žáky včetně Julia Mařáka, typického představitele české krajinomalby, mapoval českou krajinu). Naopak až moderně chápaná krajina na plátnech Antonína Chittussiho se značně přiblížila tomu, co přinesla francouzská malířská škola – úsilí po vyjádření dojmu, pocitu z krajiny v určitém denním osvětlení.

Tak se v českém výtvarném umění zajímavým způsobem prolínají ony na první pohled protichůdně působící tendence – romantické cítění s touhou po realistickém ztvárnění krajiny, prvky německé a francouzské krajinomalby, aby z tohoto mísení vznikl později nesmírně životodárný a osobitý proud v českém malířství,

3) Skupina francouzských krajinomalířů, usazených v okolí vesnice Barbizon poblíž Fontainebleau. Okruh malířů, ovlivněných holandskými mistry a anglickou krajinomalbou, vedl malíř Théodore Rousseau. Jejich cílem byl návrat k reálné přírodě, proto uplatňovali plenérovou malbu.

vrcholící impresionistickými díly Antonína Slavíčka, Miloše Jiráka, Antonína Hudečka a dalších.⁴

Mísení romantizujících či neoromantizujících tendencí s tendencemi realistickými se projevovalo dlouhá léta i v divadle. Výraznější příklon k realistickému pojmání dekorací a kostýmů je podnícen činností Meiningenských, kteří navštívili Čechy celkem třikrát, v letech 1878, 1879 a 1883, pokaždé na podzim přibližně na tři týdny; mimo jiné zde hráli Shakespearovu *Zimní pohádku*, odehrávající se částečně v „českém prostředí“.⁵

Důležitou roli v těchto realistických snahách sehrál i pozvolný nástup fotografie, byť se zpočátku její vliv projevoval samozřejmě především v portrétu.

Třebaže je volná malířská tvorba vždy několik kroků před vývojem tvorby dekorační, přece jen jsou zde nesporné spojitosti a dopad (viz malba v plenéru – její plody se projevují i v dekorační malbě). Přitom dekorační praxe podléhala po dlouhá období (ještě počátkem 20. století) zažitému úzu, který byl pozůstatkem barokního jevištního výtvarnictví – typovým dekoracím a kulisovému způsobu, nesoucím s sebou různá přetrvávající klišé a schémata, jako užívání stále týchž prvků (oblouk, postranní kulisy, sufity, zadní prospekt). Ostatně dekorace v této době byla vskutku jen kulisou, pozadím pro dění na jevišti.

Přesto mají snahy některých jevištních výtvarníků Prozatímního divadla svého předchůdce už na počátku 19. století. Karel Postl, malíř a pedagog krajinářské školy AVU, nejenže vytvořil pro Stavovské divadlo množství typových dekorací, ale přinesl do dějin dekorační malby také fenomén zobrazení reálného prostředí, konkrétně částí staré Prahy: například ke zpěvohře Antona Fischera a Georga Friedricha Treitschkeho *Das Singspiel auf dem Dache* (1807) vytvořil dekoraci, zobrazující střechy pražských domů s pohledem na Týnský chrám a dále přes Staroměstskou radnici na petřínsko-hradčanské panorama.

V době, kdy se rozbíhala činnost Prozatímního divadla, se uplatňoval výhradně kulisový systém a rovněž převažoval princip typových dekorací. Již tehdy však na tuto rutinní skutečnost reagovala moderní kritika – kupř. Jan Neruda v roce 1864 plédoval pro změny v dekorační praxi; malované kulisy jsou podle něho statické a vůbec nezohledňují jevištní akci, spíše ji potlačují a negativně ovlivňují.⁶

Jeho volání bylo bezděky „vyslyšeno“ jen zčásti, kulisový systém z divadel nevymizel ještě po dlouhá léta, avšak už v počátcích provozu Prozatímního divadla zde probíhaly snahy o modernější přístupy k dekorační praxi.⁷

4) Viz např. BLAŽÍKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda: *Romantická krajinomalba Haushoferovy školy*, in: Dějiny českého výtvarného umění III/1, Academia, Praha 2001, s. 358–378; PRAHL, Roman: *Malířství v generaci Národního divadla*, in: Dějiny českého výtvarného umění III/2, Academia, Praha 2001, s. 60–113; VLČKOVÁ, Lucie: *Krajinomalby v Praze 1840–1890*, Štěpán Malovec, Praha 2010; též: *Krajina, obraz, fotografie* (kat. výst.), Kant, Praha 2010; PRAHL, Roman – PETRASOVÁ, Taťána: *Mezi Mnichovem a Prahou: umění 19. století*, Academia, Praha 2012; aj.

5) Viz např. KLOSOVÁ, Ljuba: *Neruda versus Meiningenští*, Divadelní revue, roč. 13, 2002, č. 1, s. 3–15.

6) J. N. [NERUDA, Jan]: *Reálnost na jevišti*, Hlas 21. 4. 1864.

7) Viz např. KLOSOVÁ, Ljuba: *K inscenačním otázkám opery a činohry Prozatímního divadla*, Časopis Národního muzea 135, 1966, s. 212–218; TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862–1883: vedlejší výstupy grantového úkolu*, in: Sborník Národního muzea v Praze, řada A – Historie LVII/2003/3–4, Praha 2003.



Výjevy ze Smetanovy zpěvohry „Tajemství“. (Kreslil Ant. Gareis.)

Antonín Gareis ml. / the younger: výjevy ze Smetanovy opery *Tajemství* / scenes from Smetana's opera *The Secret*

Podle scénických návrhů Hugo Ullika, realizace Prozatímní divadlo 1878 /

According to set designs by Hugo Ullik as realized by the Provisional Theatre in 1878

Perokresba / Pen drawing, Světozor, roč. 12, č. 42, 18. 10. 1878, s. 521 / Vol. 12, No. 42, 18 Oct. 1878, p. 521

Pro mnohé inscenace Prozatímního divadla vytvořil dekorace proslulý Jan Václav Kautský, který v hojně míře pracoval také na malířské výzdobě této scény. Přestože např. v *Prodané nevěstě* či v Šeborových *Templářích na Moravě* nalézáme jeho dekorace s názvy „Vesnice“ a „Krajina u Prahy“, nejde de facto o zobrazení reálného prostředí české krajiny a dekorace tudíž nenáleží do okruhu našeho zájmu. Naopak „Krajina pod Blaníkem“, kterou namaloval Josef Haiss k Fibichově opeře *Blaník*, do našeho výčtu patří: dekorace byla sice původně určená pro Národní divadlo, ale poté, co scéna v roce 1881 vyhořela, se téhož roku uplatnila v Prozatímním divadle. Specifickým příkladem je pak wandeldekoration „Cesta z Plzně do Prahy“ od malíře Napoleona Rohmera, která byla vytvořena k zahájení provozu železnice na této trase (1862) a Prozatímní divadlo ji jen o málo let později využilo pro inscenaci výpravné báchorky Eugèna Scriba – Franze Xavera Tolda *Čarovný závoj* (1865).

Výtvarníci, jejichž dílo se vážně zabývalo lokalitou české krajiny či architektury, byli však v průběhu aktivit Prozatímního divadla zejména tři následující, shodou okolností takřka generační druhové (s výhradou, že dodnes neznáme datum narození prvního jmenovaného z nich): Josef Macourek, Eduard Herold a Hugo Ullik.⁸

Josef Macourek, patrně žák malíře divadelních dekorací Antonína Fingerlanda na AVU, začal v 50. letech pracovat pro Stavovské divadlo. V Prozatímním divadle působil od roku 1862 do roku 1874, kdy zemřel. Od roku 1864 byl vedoucím zemské dekorační dílny a podílel se na tvorbě základního dekoračního fundu divadla. Přestože byl konzervativním typem výtvarníka, dodržujícím ony zavedené principy kulísové konstrukce scénického prostoru (především oblouk, systém sufit, zadních prospektů, postranních kulís atd.), náleží mu pozice jednoho z prvních jevištních malířů, kteří vytvářeli pro divadlo individuální dekorace, mimo jiné například pro Šeborovu operu *Drahomíra* (1867), pro niž vytvořil „Krajinu s pohledem na Vyšehrad“; tato dekorace byla vymalována na prospektu, s individualizovanými součástmi.⁹ Návrh ničím nevybočoval z Macourkova stylu a konvenčně zvládnuté kresby, styl je ovšem identifikovatelný a do jisté míry osobitý, třebaže např. do Ullikovy vysoce vytříbené kresby a malby má velmi daleko: probleskuje jím však úsilí o vyjádření světelného kontrastu, světelné hry, a tím je jeho kresba či kvašová malba, kterou většinou používal, živá a přesvědčivá. Už v předchozích letech ovšem vymaloval Macourek okolí Pražského hradu k *Templářům na Moravě* (1865) a také ve Smetanových *Braniborech v Čechách* (1866) se ve 2. dějství objevuje Macourkova „Krajina u Prahy“. Rovněž pro pobočnou scénu Prozatímního divadla – Letní divadlo na hradbách (Arénu na hradbách) – vytvořil roku 1869 malovaný portál, dekorace a oponu s pohledem na Pražský hrad v popředí s někdejší pražským Řetězovým mostem.

⁸ Autorka pracovala se souborem scénických návrhů, které jsou uloženy v divadelním oddělení Historického muzea NM: J. Macourek: scénické návrhy, sign. SA-IX c-3a, inv. č. 12892/33; E. Herold: scénické návrhy, sign. S-VII a-16, 1b, 5b; H. Ullik: různé náčrty, sign. S XV a-1a, inv. č. 3350/30 + skicář, sign. S-VII a-5 e, inv. č. 153/27.

⁹ Viz SRBA, Bořivoj: *Vývojové proměny systému kulísové dekorace v Prozatímním divadle a na jeho filiálních scénách 1862–1883*, in: *Theatralia et Cinematographica*, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Q3, Brno 2000, s. 42. Spolu s dalšími studiemi vyšlo také v publikaci SRBA, Bořivoj: *V zahradách Thespidových*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno 2009.

Josef Macourek také vypravil živý scénický obraz Josefa Jiřího Kolára *Věštba Libušina*, který byl spolu s úvodní Smetanovou *Slavnostní předehrou C dur* proveden v Novoměstském divadle v den položení základního kamene k Národnímu divadlu (16. 5. 1868).¹⁰ Zde se rovněž uplatnily obrazy reálné české krajiny a architektury. Po tomto scénickém čísle následovala premiéra Smetanovy opery *Dalibor*, k níž Macourek vytvořil dekorace „Nádvoří královského hradu“ a „Žalář“. Další jeho známou prací, v níž se pokusil o vystižení typického rázu české krajiny, byly v roce 1871 dekorace k *Rozkošného opeře Svatojanské proudy* („Krajina Svatojanských proudů“ ve 3. jednání), opět v Prozatímním divadle.

Po smrti Josefa Macourka nastoupil do funkce šéfa dekorační dílny Prozatímního divadla **Eduard Herold** (1820–1895), malíř a literát, autor dramatu *Petr Vok, poslední z Rožmberka*. V Prozatímním divadle začal pracovat v době, kdy se ve shodě s programem Bedřicha Smetany začalo usilovat o výraznější prosazení výtvarné složky, o její modernizaci ve prospěch větší autentičnosti a ve prospěch celistvosti hudebního dramatu. Herold vedl dekorační dílnu do roku 1876, ovšem i po tomto datu ještě vytvořil pro Prozatímní divadlo návrhy dekorací. Výtvarník s hlubokým zájmem o historii uplatnil své znalosti ve výpravách ke Smetanově *Daliboru* (1868), pro nějž vytvořil mj. dekoraci Pražského hradu, v Šeborově opeře *Nevěsta husitská* (1868 – dochovala se skládací maketa s vozovou hradbou) a v *Rozkošného opeře Závěš z Falkenštejna* (1877), k níž spolu s Hugo Ullikem navrhl dekorace, jejichž námětem byl mj. i výřez jihočeské krajiny. Eduard Herold prosazoval trojrozměrné řešení dekorace na úkor zastaralé plošné perspektivní kulisové, a v tom – vedle snahy po zobrazování reálného prostředí – tkví jeho hlavní význam pro dekorační praxi té doby.

Z výtvarníků Prozatímního divadla byl nejtalentovanějším krajinářem **Hugo Ullik** (1838–1881). Studoval na akademii v Praze a v Mnichově. O tom, že je jeho dílo dodnes s respektem oceňováno, svědčí – když ne uspořádání výstavy z jeho díla – alespoň uznalé citace jeho tvorby v odborné literatuře a také zájem o jeho krajinomalbu v řadě aukcí uměleckých děl. Už ve své době byl považován za nejlepšího žáka Maxe Haushofera, přesto však zemřel v zapomnění a strádání. Krátký Ullikův život byl po umělecké stránce velice intenzivní; jeho dílo obsahuje bezpočet krajin (některé z nich se blíží žánrovým výjevům s figurálními stafážemi), z nichž mnohé se nějak vztahují k jeho životní cestě (Berounsko, odkud pocházel, české hrady, alpská krajina).

Ullikovy malby v sobě spojují znaky romantického cítění s nastoupivším realismem. Dokládá to už volba námětů – oblíbil si hrady, zříceniny (viz Bezděz, který ztvárňoval několikrát jako typické romantické místo, kde byl vězněn Václav II. a které se stalo oblíbenou lokalitou romantické literatury). Ctil plenérovou kresbu a malbu: např. krajinu s Bezdězem tímto způsobem maloval 1872 nebo 1873 a svou znalost konkrétní krajiny

¹⁰⁾ JIRÁNEK, Jaroslav: *Smetanova operní tvorba I.*, Editio Supraphon, Praha 1984, s. 325. Divadelní cedule s údaji k provedení *Věštby Libušiny* a *Dalibora* je publikována, viz BARTOŠ, Josef: *Prozatímní divadlo a jeho opera*, vyd. Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, Praha 1938, s. 262–263.

mohl využít roku 1878, když vytvářel scénické návrhy pro Smetanovo *Tajemství*. Přesto ale znovu vycestoval do této lokality spolu s režisérem Edmundem Chvalovským (také zdatným kreslířem) a vytvořil další skici jako přípravné materiály pro dekoraci. Kresebný přepis těchto náčrtků provedl Antonín Gareis ml., díky němuž se zachovala přibližná podoba Ullikových kreseb.

Hugo Ullik evidentně s nesmírnou odpovědností přistupoval k práci na návrzích: porovnáme-li jeho volnou krajinářskou tvorbu (ať už se jedná o malby nebo o kresby) s jevištními návrhy, rozdíl je někde až překvapivě radikální a svědčí to o Ullikově nesmírné pečlivosti, pokoře, znalosti a respektování divadelního provozu. Zatímco volná tvorba působí vzdušně, i při vší pečlivosti lehce, „atmosféricky“, dochované návrhy k inscenacím se vyznačují přísnou deskriptivností, naprostou názorností. Především pak v návrzích interiérů, které pro Ullika patrně nebyly tak výtvarně zajímavé, nalézáme hlavně snahu po funkčnosti, účelnosti; s až barokně vzdušnou, měkkou malbou Ullikovou nemají takřka nic společného.

Zdá se však, že Ullikovo krátké působení v divadelním provozu ovlivnilo zpětně jeho volnou tvorbu: jeho krajiny z tohoto období jsou působivé svou dramatičností a napětím. Nejde jen o záznam krajinného celku, jde zde také o atmosféru a procítění přírodní scenerie. Patrně i proto mají dodnes co říci.

Z hlediska vývoje české scénografie jako celku se zdají být snahy malířů Prozatímního divadla o věrné zobrazení české krajiny a architektury pouhým střípkem, znamenajícím jen malý posun směrem k individualizaci jevištních dekorací a zachycování reálného prostředí. Ve své době však byly tyto počiny významným krokem, který tak či onak napomohl dalším výtvarníkům k pomalému, ale usilovnému bourání letitého zaběhnutého systému. Na počátku 20. století, tedy jen o několik desítek let později, už česká scénografie takřka srovnává krok s volnou výtvarnou tvorbou.

Czech Landscapes and Architecture as Portrayed by Painters of the Provisional Czech Theatre

VĚRA VELEMANOVÁ

The opening of the Provisional Czech Theatre in Prague in 1862 came at a time when Czech visual art was distinguished by the work of such figures as Karel Purkyně, Antonín Chittussi, and Josef Mánes. Although the stereotypical procedures of visual art applied to stagings remained strikingly antiquated compared with free art at least through the end of the nineteenth century, efforts did get underway toward individualization of sets and costumes, especially in the sense of using different sets for different productions, and also in depicting particular real environments. This article is focused on those cases where set designers, in particular Josef Macourek, Eduard Herold, Hugo Ullik, and Josef Haiss, captured real segments of Czech landscapes and architecture in their sets for the Provisional Theatre.

Provisional Czech Theatre – Czech landscape painting – nineteenth century – theatrical decorations – sets and costumes – Josef Macourek – Eduard Herold – Hugo Ullik

And so the Czech provisional theatre is now standing. [...] We must confess that since the moment when the full lighting spread through all its rooms we have felt completely at home here. We take the provisional theatre as a good omen, a good preparation for the grand national theatre.

Thus Jan Neruda welcomed the opening the Provisional Czech Theatre.¹ It must be said that given its lack of cosiness and comfort, and the tight spaces of the building's facilities, his reaction was surprisingly favourable. However, the Provisional Theatre was born of a great longing for daily performances in the Czech language – a longing that was far from satisfied by irregular Czech performances in the Estates Theatre, or even the substantially more frequent ones by the Czech ensemble in the New Town Theatre following that venue's opening in 1859. Therefore the joy and the inclination to tolerate the shortcomings of the longed-for theatre were fully understandable.

Although the idea of a Provisional Theatre was brought from its initial conception to a finished building in record time (from January to November 1862), the results of the ensuing

1) J. N. [NERUDA, Jan]: 'České Prozatímní divadlo' (The Czech Provisional Theatre), *Hlas* (Voice), 19 Nov. 1862.

twenty years of its duration until the opening of the National Theatre had great value for the development of theatrical culture,² and confirmed the wisdom of the decision made in 1861.

It was in the Provisional Theatre that many outstanding actors (e.g. Otýlie Sklenářová-Malá, Josefina Čermáková, Jindřich Mošna, Josef Šmaha, and both František and Josef Jiří Kolár) as well as opera singers (Josef Lev, Arnošt Grund, Julius Souček, Josef Paleček, Vojtěch Šebesta, Marie Sittová, and others) either commenced or fully developed their careers; many of them later continued in the National Theatre. Besides a considerable number of spoken plays, some important operas by Czech composers were performed for the first time in the Provisional Theatre, as the forum devoted to performances in Czech. The operas received a hearing here thanks to programming choices by the chief conductor and artistic director of the operatic ensemble, Bedřich Smetana. The building of the Provisional Theatre and its auxiliary venues saw the premieres of most of Smetana's own operas as well as operas by Karel Šebor, Karel Bendl, Josef R. Rozkošný, and Vilém Blodek. The Provisional Theatre also introduced some of the operatic works of Antonín Dvořák and Zdeněk Fibich.

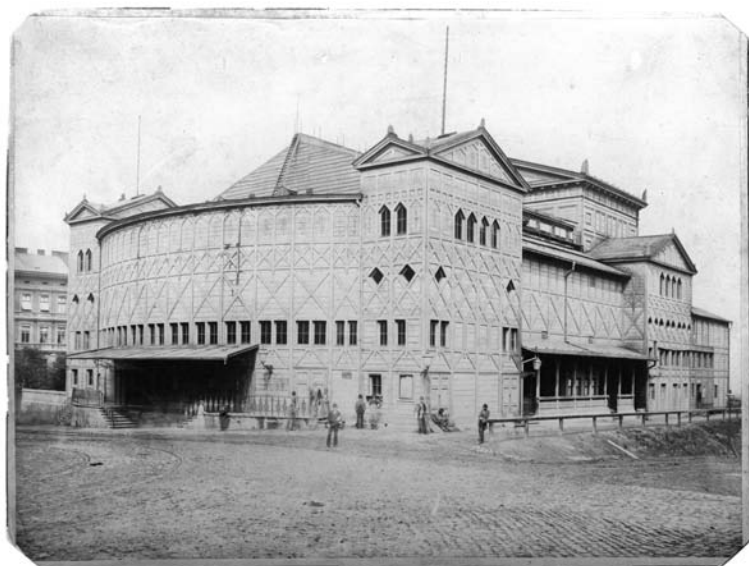
But the twenty years between the openings of the Provisional Theatre and the National Theatre were also relatively important for the development of visual art – of set and costume design – even if it lagged far behind that of free artistic endeavours and adhered to conservative notions of illusory decoration.

One of the groups that emerged during this period was 'the generation of National Theatre visual artists'. Their connection to the rest of the cultural world became increasingly visible, and their artistic self-confidence strengthened as did their artistic and human individuality. The heyday of 'national self-awareness' saw the development of the work of artists like Josef Mánes, Karel Purkyně, Gabriel Max, Josef Čermák, Julius Mařák, Vojtěch Hynais, Václav Brožík, Beneš Knüpfer, and Antonín Chittussi – artists with strong ties to other European countries. At the same time efforts were exerted towards realistic portrayal of a certain segment of a landscape, which held great importance for theatrical sets.

Artists whose names were later included among 'the generation of National Theatre visual artists' in connection with decoration of that building did not directly affect either the appearance of the Provisional Theatre building or its stage sets, or only in part. However, their work was important for the character of stage painting in general. Other artists did leave their mark directly on the history of the Provisional Theatre, and some of them substantially influenced the development of visual art in a much broader context.

At the time of which we are speaking the influence of the romantic movement, so deeply rooted in the thinking of Czech society, could still be felt in Czech art, but also

2) For studies summarizing this issue see e.g.: *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918* (The History of Czech Theatre III: Spoken Plays 1848–1918), ed. František Černý and Ljuba Klosová, Academia, Prague 1977; *Národní divadlo a jeho předchůdci* (The National Theatre and Its Predecessors), ed. Vladimír Procházka, Academia, Prague 1988; ŠORMOVÁ, Eva et al.: *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů* (Czech Theatre: An Encyclopaedia of Theatrical Companies), Divadelní ústav, Prague 2000; HILMERA, Jiří: *Česká divadelní architektura* (Czech Theatrical Architecture), Divadelní ústav, Prague 1999; LUDVOVÁ, Jitka et al.: *Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století* (Musical Theatre in the Czech Lands: Outstanding Figures of the Nineteenth Century), Divadelní ústav and Academia, Prague 2006; ŠTĚPÁN, Václav and TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo* (The Provisional Theatre), Academia and the National Theatre, Prague 2006.



Nové české divadlo / The New Czech Theatre

Fotografie, ateliér neuveden, kolem 1880 / Photograph, name of studio not given, ca 1880
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 429

noticeable was an effort to conceive and depict situations and events realistically. Already much earlier, going back at least to the time around 1800, the phenomenon of excursions in the countryside on foot had developed and become fashionable, and in the second half of the nineteenth century it became a commonplace. This was related to the ever-more-striking popularity of *plein air* drawing and painting, which was gradually growing in importance and from 1830 to 1870 was further stimulated by the work of the Barbizon school.³

Some pupils of Max Haushofer at the Academy of Fine Arts in Prague began there careers at this time. Haushofer's influence as a teacher was another contributing factor to rising interest in landscape and *plein air* painting.

Landscape painting and the romantic painting of this school in general were closer to the German conception than, say, to that of the French, as concerns the meditative, melancholy, and elegiac manner typical of German landscape painting. Haushofer himself remained inwardly bound to his native Bavaria, even though he mapped the Czech landscape together with his pupils including Julius Mařák, a typical Czech landscape painter. On the other hand the modern conception of landscape on the canvasses of Antonín Chittussi came very close to that of the French artistic school, striving to express impressions of and feelings aroused by a landscape in a certain type of daylight.

So these seemingly opposed tendencies overlapped in Czech visual art in an interesting way – romantic feelings and the desire to depict landscapes realistically, elements of

3) A group of French landscape painters settled in and around the village of Barbizon near Fontainebleau. Influenced by Dutch masters and English landscape painting, this group was led by the painter Théodore Rousseau. Their goal was a return to real nature, for which reason they engaged in *plein air* painting.

German and French landscape painting. These fusions later led to an immensely vital and distinctive style in Czech painting, culminating in the impressionistic works of Antonín Slavíček, Miloš Jiránek, Antonín Hudeček, and others.⁴

This intermingling of romantic or neo-romantic tendencies with tendencies toward realism was evident for many years in theatre as well. A more striking inclination towards a realistic conception of decorations and costumes was stimulated by the work of the 'Meiningeners', who visited Bohemia three times in 1878, 1879, and 1883, always for about three weeks in the autumn. Works they presented included Shakespeare's *The Winter's Tale*, placed partly in a 'Czech setting'.⁵

An important role in these strivings towards realism was also played by the gradual rise of photography, although of course its influence appeared first in portraits.

The development of free artistic painting is always several steps ahead of decorative art. Yet there are undeniable links and influences, as in the case of *plein air* painting whose fruits are reflected in stage sets. For a long time, even into the early twentieth century, stage decoration was dominated by an established practice carried over from the Baroque period—standard decorations and a backdrop style including various persistent clichés and formulas, such as always using the same elements (an arch, side wings, soffits, and a backdrop). In any case theatrical decoration at this time was really just a background for happenings on the stage.

Nevertheless, the efforts of some stage designers of the Provisional Theatre had their precedents going back to the early nineteenth century. Karel Postl, a painter and teacher of the landscape-painting style at the Academy of Fine Arts in Prague, not only created many standard sets for the Estates Theatre but made a significant contribution to the history of stage painting: the practice of depicting a real environment, especially parts of old Prague, e.g. in his decorations for the opera *Das Singspiel auf dem Dache* (The Singspiel on the Roof) by Anton Fischer and Georg Friedrich Treitschke (1807), depicting rooftops of Prague with a view of the Týn Church and across the Old Town Hall to the panorama of Petřín and Hradčany.

At the time when operations of the Provisional Theatre were getting underway, the backdrop system was applied exclusively and the principle of standard stage decorations prevailed as well. But already then this routine approach was a target of modern criticism—e.g. in 1864 Jan Neruda advocated changes in the practice of stage decorations, saying that standard painted sets were static and ignored the action on stage, tending even to suppress it and influencing it in undesirable ways.⁶

4) See e.g. BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda: 'Romantická krajinnomalba Haushoferovy školy' (Romantic Landscape Painting of the Haushofer School), in *Dějiny českého výtvarného umění* (The History of Czech Visual Art) III/1, Academia, Prague 2001, pp. 358-78; PRAHL, Roman: 'Malířství v generaci Národního divadla' (Painting by the Generation of the National Theatre), in *Dějiny českého výtvarného umění* III/2, Academia, Prague 2001, pp. 60-113; VLČKOVÁ, Lucie: *Krajinnomalby v Praze 1840–1890* (Landscape Painting in Prague, 1840-1890), Štěpán Malovec, Prague 2010; VLČKOVÁ, Lucie: *Krajina, obraz, fotografie* (Landscape, Painting, Photography), exhibition catalogue, Kant, Prague 2010; and finally PRAHL, Roman and PETRASOVÁ, Taťána: *Mezi Mnichovem a Prahou: umění 19. století* (Between Munich and Prague: Art of the Nineteenth Century), Academia, Prague 2012.

5) See e.g. KLOSOVÁ, Ljuba: 'Neruda versus Meiningenští' (Neruda vs. the Meiningeners), *Divadelní revue* (Theatrical Review), Vol. 13 (2002), No. 1, pp. 3-15.

6) J. N. [NERUDA, Jan]: 'Realnost na jevišti' (Realism on the Stage), *Hlas* (Voice), 21 April 1864.

His call was unconsciously 'heard' only in part: it took many years for the system of standard sets to disappear from theatres. However, already in the early years of the Provisional Theatre there were efforts to conceive stage decorations in a more modern way.⁷

Decorations for many stagings by the Provisional Theatre were created by the renowned Václav Kautský, who also contributed numerous decorative paintings in the theatre building itself. Although for example in *Prodaná nevěsta* (The Bartered Bride) and Šebor's *Templáři na Moravě* (The Templars in Moravia) we find his decorations titled 'A Village' and 'Landscape near Prague', these are actually not realistic depictions of the Czech countryside, and therefore lie outside the focus of our interest. By contrast 'Landscape beneath the Mountain Blaník', painted by Josef Haiss for Fibich's opera *Blaník*, belongs in our enumeration. This decoration was originally intended for the National Theatre, but after that building was gutted by fire in 1881 it was used the same year in the Provisional Theatre. Another good example is a *wandeldekoration* called 'The Route from Plzeň to Prague' by the painter Napoleon Rohmer, created in 1862 for the opening of the railway on that route and used a few years later by the Provisional Theatre for the 1865 staging of *Čarovný závoj* (The Magic Veil), a fairy tale with impressive staging effects based on Eugène Scribe's *Le Lac des fées* (The Fairy Lake).

During the period of operation of the Provisional Theatre the following three artists, especially, concerned themselves seriously with the Czech landscape and Czech architecture. Coincidentally they were almost exact contemporaries (although we still do not know the precise date of birth for the first of them): Josef Macourek, Eduard Herold, and Hugo Ullik.⁸

Josef Macourek, apparently a pupil of the theatrical decoration painter Antonín Fingerland at the Academy of Fine Arts in Prague, began working for the Estates Theatre in the 1850s. He then worked for the Provisional Theatre from 1862 until his death in 1874. Starting in 1864 he was head of the Provincial Theatre's stage decorations shop, and shared in creating the theatre's basic stock of decorations. Although he was a conservative, adhering to the established principles of backdrop construction of the stage space (especially the arch, the system of soffits, rear backdrops, side wings, etc.), he holds a position as one of the first stage painters who created individual decorations for the theatre, such as for Šebor's opera *Drahomíra* (1867), for which he created 'Landscape with a View of Vyšehrad'; this decoration was painted on a backdrop with individualized components.⁹ The design does not depart in any way either from Macourek's style or

7) See for example KLOSOVÁ, Ljuba: 'K inscenačním otázkám opery a činohry Prozatímního divadla' (Staging Issues in Productions of Operas and Spoken Plays by the Provisional Theatre), *Časopis Národního muzea* (Journal of the National Museum), Vol. 135 (1966), pp. 212-18; TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta: *Prozatímní divadlo 1862-1883* (The Provisional Theatre, 1862-1883), auxiliary results of a grant project, in *Sborník Národního muzea v Praze* (Compendium of the National Museum in Prague), Series A (History), Vol. LVII (2003), Nos. 3-4, Prague 2003.

8) The author worked with a collection of set designs deposited in the theatre department of the Historical Museum of the National Museum, comprising: J. Macourek – set designs, shelf mark SA-IX c-3a, inventory no. 12892/33; E. Herold – set designs, shelf mark S-VII a-16, 1b, 5b; and H. Ullik – various sketches, shelf mark S XV a-1a, inventory no. 3350/30 and sketchbook, shelf mark S-VII a-5 e, inventory no. 153/27.

9) See SRBA, Bořivoj: 'Vývojové proměny systému kulisové dekorace v Prozatímním divadle a na jeho filiálních scénách 1862-1883' (Developmental Transformations in the System of Backdrop Decoration at the Provisional Theatre and its Auxilliary Theatres, 1862-1883), in *Theatralia et Cinematographica, Sborník prací Filozofické*

from conventionally-executed drawing, but its style is identifiable and to a certain extent distinctive. Though no match for such works as the highly-refined drawings and paintings of Ullik, we see here glimmers of an effort to express contrast in lighting and a play of light, which makes Macourek's drawing and gouache painting (the technique he usually used) vivid and convincing. Already earlier he had painted the Prague Castle and its surroundings for *Templáři na Moravě* (1865), and his 'Landscape near Prague' appeared in 1866 in the second act of Smetana's *Braniboři v Čechách* (The Brandenburgers in Bohemia). In 1869 he created, for a branch venue of the Provisional Theatre called the 'Summer Theatre [or the Arena] on the Ramparts' a painted portal, decorations, and curtain with a view of the Prague Castle showing the former Prague chain bridge in the foreground.

Macourek also created sets for a *tableau vivant* called *Věštba Libušina* (Libuše's Prophecy) by Josef Jiří Kolár, performed after Smetana's opening *Slavnostní předehra* (Festival Overture) in C major at the New Town Theatre on 16 May 1868 – the day when the foundation stone was laid for the National Theatre.¹⁰ Here, too, he applied realistic images of the Czech landscape and Czech architecture. Then came the premiere of Smetana's opera *Dalibor*, for which Macourek created the decorations 'Courtyard of the Royal Castle' and 'Dungeon'. Another known work of his in which he attempted to express the typical character of the Czech landscape was the decoration 'The Landscape of St. John's Rapids' for the third act of Rozkošný's opera *Svatojanské proudy* (St. John's Rapids) at the Provisional Theatre in 1871.

After the death of Josef Macourek, his position as head of the Provisional Theatre's stage decorations shop was taken by **Eduard Herold** (1820-95), painter and writer, author of the drama *Petr Vok, poslední z Rožmberka* (Petr Vok, the Last of the Rožmberks). He commenced work for the Provisional Theatre at the time when efforts began to be exerted, in accord with the aims of Smetana, towards stronger emphasis on the visual component, towards its modernization in favour of greater authenticity and integrity of the musical drama. Herold led the decorations shop until 1876, but he designed decorations for the Provisional Theatre later as well. Having a deep interest in history, he put his knowledge to use in three operas: in 1868 Smetana's *Dalibor*, for which he created the decorations of the Prague Castle, in the same year Šebor's *Nevěsta husitská* (The Hussite Bride) with a collapsible wagon barricade, and in 1877 Rozkošný's *Záviš z Falkenštejna* (Záviš of Falkenštejn), for which he and Hugo Ullik designed sets depicting among other things a section of the landscape of southern Bohemia. Herold advocated three-dimensional decorations as opposed to outmoded flat perspective backdrops. This, along with the effort to depict a realistic environment, was his main contribution to the decorative practice of the time.

fakulty brněnské univerzity (Theatralia et Cinematographica: A Compendium of Studies of the Faculty of Arts of the University in Brno), Q3, Brno 2000, p. 42. Also published (along with other studies) in SRBA, Bořivoj: *V zahradách Thespidových* (In the Gardens of Thespius), Janáčková akademie múzických umění, Brno 2009.

10) JIRÁNEK, Jaroslav: *Smetanova operní tvorba* (The Operas of Smetana), Vol. 1, Editio Supraphon, Prague 1984, p. 325. The playbill giving information about the performances of *Věštba Libušina* and Smetana's *Dalibor* is reproduced in BARTOŠ, Josef: *Prozatímní divadlo a jeho opera* (The Provisional Theatre and Its Opera), Sbor pro zřízení druhého Národního divadla v Praze, Prague 1938, pp. 262-63.

The most talented landscape painter among the artists of the Provisional Theatre was **Hugo Ullik** (1838-81), who studied at the Academy in Prague and also in Munich. The high esteem still accorded his work today is shown, if not by exhibition of his works, at least by laudatory mentions of them in professional literature and also by interest in his landscape paintings at many art auctions. Already in his time he was considered the best pupil of Max Haushofer, yet he died in obscurity and hardship. His short life was very intense artistically; his work encompasses innumerable landscapes, some of which approach genre scenes with human figures, and many of which relate in some way to his own life's journey (his native region of Beroun, Czech castles, and alpine landscapes).

Ullik's paintings combine elements of romantic feeling with the emerging realism. This is evidenced already by his choice of topics – he was fond of castles and ruins, e.g. Bezděz, which he depicted several times as a typical romantic venue, where Václav II was imprisoned, and which became a popular location in romantic literature. He respected *plein air* drawing and painting, for instance depicting Bezděz in this style in 1872 or 1873. He was able to use his knowledge of this particular landscape in 1878 when creating set designs for Smetana's *Tajemství* (The Secret), but nevertheless he travelled there again, together with the stage director Edmund Chvalovský (also a skilled drawer) and created more sketches as preparatory material for stage decorations. The approximate appearance of these sketches is known thanks to hand-made copies by Antonín Gareis the younger.

Hugo Ullik clearly approached his work on designs with an immense sense of responsibility. If we compare his free drawings and paintings of landscapes to his set designs, the difference is sometimes surprisingly radical, attesting to his immense diligence, his humility, his knowledge, and his respect for theatrical operations. Whereas his free work is airy and has, despite his hard work, a sense of lightness – something 'atmospheric' – his extant designs for stagings are strictly descriptive and absolutely vivid. Especially in designs for interiors, which seem to have been less interesting for him artistically, we find mainly a striving to achieve functionality and fulfilment of purpose; they have almost nothing in common with his airy and soft, at times almost quasi-Baroque, style of painting.

It seems, however, that Ullik's brief period of theatrical work exerted a reverse influence on his free work: his landscape paintings from this time are effective in their dramatic character and tension. They are not just records of sections of landscape, but also works of atmosphere and emotional response to natural scenery. This is probably one of the reasons they still speak to us today.

From the standpoint of the development of Czech scenography as a whole, the efforts of the Provisional Theatre painters towards faithful depictions of Czech landscapes and architecture seem to be a mere fragment, constituting only a slight shift towards individualization of stage decorations and capturing of the real environment. In their time, however, these achievements were an important step which in various ways helped other artists towards a slow but strenuous demolition of the long-established system. Only a few decades later, in the early twentieth century, Czech set designs nearly caught up with free artistic work.



**Pohled do hlediště
Národního divadla po požáru,
s pózujícími hasiči / Seating
area of the National Theatre
after the fire, with firefighters
posing)**

Fotografie / Photograph, Jan
Mulač, Praha / Prague, 1881
NM-ČMH-MBS D XXXVIII/63,
inv. č. / inventory no. 8068

**Pohled z balkonu Národního
divadla na Řetězový most
s provizorním dřevěným
mostem / View of the Chain
Bridge from the balcony of
the National Theatre, showing
the provisional wooden bridge**

Fotografie / Photograph, Jan
Mulač, Praha / Prague, [1897]
NM-ČMH-MBS E VIII/38,
inv. č. / inventory no. 8121





František Ondříček s houslemi / with his violin

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague, [1883?]
NM-ČMH-HHO č. př. / acquisition no. 18/78



Eugen d'Albert

Fotografie s autogramem / Signed photograph,
Jan Mulač, Praha / Prague, [1886]
NM-ČMH-HHO F 492



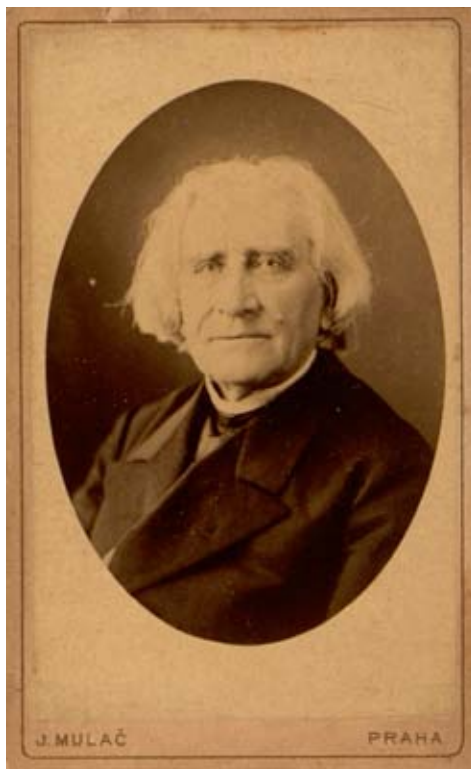
Jozio Hoffmann

Fotografie u klavíru / Photograph at the piano,
Jan Mulač, Praha / Prague, [1886]
NM-ČMH-HHO F 522



Camille Saint-Saëns

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague [1886?]
NM-ČMH-MBS D XII a/67, inv. č. /
inventory no. 9453



Franz Liszt

Fotografie / Photograph, Jan Mulač (?), kolem roku
1886? / 1886 or shortly before?
NM-ČMH-HHO F 2751



Ignaz Paderewski

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague, [1888]
NM-ČMH-HHO F 2926



Karel Burian
jako Dalibor / as Dalibor
 Fotografie / Photograph,
 Jan Mulač,
 Praha / Prague, [1903]
 NM-ČMH-HHO F 3071



František Hynek
jako Escamillo / as Escamillo
 Kolorovaná fotografie / Coloured
 photograph, Jan Mulač,
 Praha / Prague, [1883–1884]
 NM-ČMH-MBS E IX/123
 inv. č. / inventory no. 1600



Vilém Heš
jako / as Mefistofeles
 Fotografie / Photograph,
 Jan Mulač,
 Praha / Prague [1901]
 NM-ČMH-MAD 6069 IV

Fotografie ateliérů Jana Mulače a Josefa Mulače ve sbírkách Českého muzea hudby

EVA PAULOVÁ

Masový rozvoj portrétní fotografie v druhé polovině 19. století umožnil využít podobenky nejen ve styku v úzkém kruhu rodiny, ale i při profesní propagaci. V pozůstatostech hudebníků a v dalších obrazových fondech Národního muzea – Českého muzea hudby (dále NM-ČMH)

najdeme fotografie většinou až od 70. let 19. století. Mezi umělci, zvláště hudebníky, byly oblíbené pražské ateliéry Jana Mulače (1841?–1905) a později i jeho synovce Josefa Mulače (1864–1941). Několik set fotografií zachovaných ve sbírkách NM-ČMH dokládá popularitu těchto fotografů a vede k hlubšímu zamyšlení nad jejich tvorbou i k úvaze, jak mohou dějiny fotografie obohatit naše poznatky z hudební historie a naopak.

Fotografie obou Mulačů jsou součástí mnoha provenienčních souborů celého NM-ČMH. Současný stav bádání je výsledkem dlouhodobé rešerše, kterou ovšem nelze považovat za definitivní, zvláště u sbírek v chronologické evidenci.

Největší kolekce se nachází v **Muzeu Bedřicha Smetany** (dále MBS), a to jak přímo ve Smetanově pozůstatosti, tak i v ikonografickém fondu. Celkem je zde uloženo 303 fotografií a 1 originální skleněný negativ. Základ tvoří fotografie Bedřicha Smetany, dále pěvců Prozatímního a Národního divadla. Pozoruhodný je soubor podobenek žáků pěvecké školy Jana Ludvíka Lukese. Z daru Josefa Halláka pochází zajímavý celek nových zvětšenin z negativů a původních fotografií, mj. i část Mulačových fotografií Prahy a Národního divadla. Čtyřicet pět fotografií, často kopií z původních negativů, koupilo muzeum v roce 1937 přímo od Josefa Mulače.



Jan Mulač

Fotografie / Photograph, Ateliér Jan Mulač, pořídil pravděpodobně Josef Mulač / Jan Mulač Studio, probably taken by Josef Mulač, Praha / Prague, [1900, nebo těsně před 1900 / 1900 or shortly before] NM-ČMH-MBS E XV a/58, inv. č. / inventory no. 8125

V **hudebněhistorickém oddělení** (dále HHO) bylo vyhledáno 212 fotografií a 53 skleněných negativů. Z nich je 146 kusů zpracováno v systematické evidenci ve fondu ikonografie i v pozůstatostech hudebníků a 66 snímků zůstává v evidenci chronologické, přičemž rozsah a komplexnost nezpracovaných fondů nevylučuje nález dalších Mulačových fotografií. Negativy koupilo muzeum ze sbírky Václava Chmelenského.

V **Muzeu Antonína Dvořáka** (dále MAD) nejsou pouze dvě z padesáti Mulačových fotografií systematicky evidovány. Fotografie nezachycují jen Antonína Dvořáka, ale i jiné hudebníky.

Spektrum fotografovaných potvrzuje, jak mimořádné popularitě se v 19. století těšili nejen hudební skladatelé, ale především operní hvězdy, zvláště sopranistky a tenoristé, a housloví a klavírní virtuosoři.

I když jsou některé Mulačovy fotografie obecně známé, historii ateliérů byla dosud věnována menší pozornost, proto někdy dochází k nepřesnostem v určení a datování některých fotografií. Málo známá je základní práce Věry Koubkové.¹ Využila v ní ojedinělých vzpomínek Josefova vnuka Jiřího Mulače. Práce staví na tehdy ještě nezpracovaném fondu negativů, uloženém ve fotoarchivu Literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze (dále LA PNP),² který je nejdůležitějším pramenem pro další výzkum. Historie ateliérů je také postupně upřesňována v souborných publikacích Pavla Scheuflera.³ Sbírkou fotografií v NM-ČMH se zabývala absolventská práce Svatavy Raškové, která provedla evidenci části zpracovaných sbírek v ikonografickém fondu HHO.⁴ Všechny práce se zmiňují o tom, jak obtížné je rozlišit autorství Jana a Josefa Mulačů v období, kdy pracovali zároveň (1900–1905). Josef také dál používal fotografie z negativů převzatých ze strýcova archivu.⁵ Často nalezneme fotografie, které sám Mulač patrně nepořídil, ale reprodukce dál šířil.⁶

Začátek samostatné činnosti Jana Mulače v Karlíně (187?–1877)

Počátky ateliéru Jana Mulače reflektují prudký růst Karlína ve druhé polovině 19. století. Jako mnoho fotografů na počátku rozvoje fotografie vyšel z malířství a ještě asi do roku 1885 se často jako malíř a fotograf prezentoval. V archivních dokladech

1) KOUBKOVÁ, Věra: *Zapomenuté portréty. Pozůstalost Jana a Josefa Mulače*, absolventská práce, Pražská fotografická škola, Praha 1989, strojopis, 27 s. Vedoucí práce Pavel Scheufler.

2) Literární archiv Památníku národního písemnictví, fotoarchiv, celky Mulač Jan, Mulač Josef (fotograf 1845–1905, fotograf 1864–1941). Firemní archiv negativů portrétů slavných osobností v rozsahu 420 negativů.

3) SCHEUFLER, Pavel: *Galerie c. k. fotografů*, Grada Publishing, Praha 2001, 244 s. Zde je také shrnuta starší literatura autora i další odkazy.

4) RAŠKOVÁ, Svatava: *Portrétní fotografie ateliéru Jana Mulače ve sbírce hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby*, absolventská práce, Vyšší odborná škola informačních služeb, Praha 2002, strojopis, 48 s. Vedoucí práce Eva Paulová.

5) Např. fotografie Antonína Dvořáka v rakvi z roku 1904 (NM-ČMH-MAD IV 531) bývá připisována Janu Mulačovi, ale německý časopis *Die Musik* ji v roce 1911, v čísle věnovaném 70. výročí Dvořákova narození (roč. X, číslo 24, příloha za s. 338), uveřejnil pod značením „Jos. Mulac, Prag, phot.“.

6) Např. fotografie malíře Josefa Mánesa viz SCHEUFLER *opus cit.*, s. 68. Na počátku Mulačovy tvorby již Mánes nebyl zdravý a v roce 1871 umírá. Tuto praxi s podobiznami slavných českých vlastenců zmiňuje i Jiří Mulač ve svých vzpomínkách v souvislosti s reprodukcí portrétu Františka Škroupa, kde Mulač domaloval kabát. Viz KOUBKOVÁ *opus cit.*, s. 15.

a vzpomínkách se liší rok jeho narození. Josef Mulač ve svých vzpomínkách uvádí rok 1845,⁷ kdežto v evidenci obyvatelstva i dalších pramenech je důsledně udáván rok 1841,⁸ na který odkazuje i nekrolog k jeho úmrtí v roce 1905.⁹ Nejvíce informací o počátcích jeho činnosti najdeme opět v článku Josefa Mulače.¹⁰ Uvádí, že Jan Mulač pracoval jako „obchodvedoucí“ u významného fotografa Hynka Fiedlera a v roce 1870 se osamostatnil. Tento rok se zatím nepodařilo potvrdit. Nejstarší fotografie ve sbírkách NM-ČMH pocházejí z roku 1874.

Ateliér se nacházel těsně u Negrelliho viaduktu v dosud existujícím domě č. 32 na tehdejší Královské, dnes Sokolovské ulici, naproti plynárně – významné technické stavbě, která dodávala plyn pro osvětlení pražských ulic, jak také Mulač vždy udává na svých fotografiích. Přestože byl ateliér těsně za okrajem Prahy na lince koňské tramvaje a už na počátku Mulačova podnikání do něho přicházeli divadelníci a hudebníci, majitel ateliéru nebyl podle vzpomínek Josefa Mulače s jeho ohlasem spokojen.¹¹ Ve sbírkách NM-ČMH je dochováno 9 fotografií z karlínské etapy Mulačovy činnosti. Jako pro celou jeho tvorbu může být pomocným kritériem pro dataci fotografií použití kartonů pod fotografie a jejich různé grafické zpracování. Z karlínského ateliéru můžeme doložit 4 různé typy firemních litografií. Nejstarší fotografií datovanou přípisem ze dne 15. 7. 1874 je vizitka zobrazující Karla Kučeru, dirigenta sboru Prozatímního divadla v letech 1873–1874.¹² Stejný typ pozadí s vyobrazením Múzy a s nápisem *Artis Amica Nostrae* mají i další fotografie, a to nejen z Mulačova ateliéru; doložen je např. na produkci ateliérů z dnešní rumunské Moldavie.¹³ Jednalo se tedy o vzorovou litografii doplňovanou pouze konkrétními údaji o příslušném fotografovi, žádný známý exemplář nemá uvedeného výrobce. Další dva typy kartonů jsou velmi dekorativní. Na jednom je firma uve-



Revers portrétní fotografie Karla Kučery s nejstarším datovaným přípisem z 15. 7. 1874 / Back side of a portrait photograph of Karel Kučera, bearing the earliest dated inscription – 15 July 1874

Litografie / Lithograph
NM-ČMH-MBS E I b/548,
inv. č. / inventory no. 7780

7) *Z paměti našich nejstarších pracovníků ve fotografii*, in: Foto-noviny. Odborný list pro oznamování novinek z oboru fotografických aparátů, fotografických potřeb a fotografie vůbec, roč. XX, Praha 1939, s. 91. Tuto dataci pak přejímá i další současná literatura.

8) Národní archiv – Policejní ředitelství I, konskripce, karton 407, obraz 317, [cit. 2012-03-20]. Dostupné z <http://digl.nacr/prihlasky2/>. Archiv hlavního města Prahy – Regstrík bývalého referátu živnostenského Magistrátu hlavního města Prahy – živnosti svobodné, rok 1877, číslo řadové 962, číslo mag. 112562.

9) *Národní listy*, ročník 45, č. 217, Praha 9. 8. 1905, s. 2. „Včera zemřel zde po krátké nemoci pan Jan Mulač, majitel fotografického závodu, člen představenstva fotografů v Praze, spolku Hlahol v Praze, Sokola pražského, Měšťanské besedy atd. v 64. roce věku svého.“

10) Viz pozn. 7, s. 91–92.

11) Viz pozn. 7, s. 92.

12) NM-ČMH-MBS E I b/548, inv. č. 7780. ČERNUŠÁK, Gracian: *Kučera Karel*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 1., Státní hudební vydavatelství, Praha 1963, s. 780.

13) Ateliery R. Rigopulo, Bräila, 1879, Hestor Heck, Jassi 1877–1879. Viz [cit. 2011-11-29]. Dostupné z: <http://www.flickr.com/photos/22147242@N02/5896413205/>

dena na rozvinutém listu olemovaném květinovými festony a přidržovaném dvěma anděly. Nahoře je pak putto s fotografickým náčiním a aparát. Ani tuto fotografii nelze blíže datovat. V evidenci je určena jako fotografie Vilka Nováka,¹⁴ chorvatského hudebního skladatele českého původu. Muzeum ji získalo s materiály o rodině Jana Maláta, protože Novák patřil k příbuzným jeho ženy. Fotografovaný vykazuje značnou podobu s jinými portréty Vilka Nováka i jeho otce Antonína Nováka. Toto určení však nemůže být správné. Vilko Novák se totiž narodil až v Chorvatsku v roce 1865, kam jeho otec odešel v roce 1863. Otec umírá na přelomu roku 1865–1866. Otec tedy nemohl být portrétován po roce 1870, a vyobrazenému muži je určitě nejméně 20 let. V té době už Mulač nepůsobil v Karlíně.

Další typ kartonu nese firemní nápis v kulatém zrcadle mezi sloupy. Nahoře jsou dva putti s rohy hojnosti, dole pak dvě skupiny po třech putti – vlevo se symboly fotografie, vpravo se symboly malířství. Obě fotografie¹⁵ daroval muzeu Ferdinand Koubek v souboru fotografií pěvců opery Prozatímního a Národního divadla.¹⁶

Pouze dvě fotografie dokládají, že v době letní sezóny následoval Mulač své umělecké klienty i mimo Prahu. Vedle karlínské adresy uvádějí „a v lázních Sedmihorských u Turnova“,¹⁷ v české i německé verzi. Četná literatura zmiňuje, že se tyto vodoléčebné lázně těšily mezi umělci, hlavně herci a divadelními pěvci, velké popularitě,¹⁸ žádné relevantní archivní materiály se však nezachovaly.¹⁹ Fakt, že si Mulač nechal vytisknout speciální kartony, naznačuje, že zde působil minimálně jednu sezónu. Není vyloučené, že se jednalo o poslední rok Mulačova působení v Karlíně. V Královské ulici měl prostory patrně pouze pronajaté.²⁰ Ve svém novém působišti v Ovocné ulici 15, dnešní ulici 28. října, figuruje jako majitel nově postavené nemovitosti 376a už za rok 1877.²¹ Je tedy možné, že se v letní sezóně před stěhováním na nové působiště pokoušel v Sedmihorkách o přízeň svých uměleckých zákazníků.

14) NM-ČMH-HHO F 7663.

15) NM-ČMH-MBS E I b/538, inv. č. 7770, Petr Doubravský a NM-ČMH-MBS E I b/537, inv. č. 7769, Josef Paleček.

16) NM-ČMH-MBS č. př. G 186, celkem 69 fotografií z majetku Ferdinanda Koubka. Ferdinand Koubek působil od roku 1869 v Prozatímním a Národním divadle jako basista, později jako správce archivu a sbornistr.

17) NM-ČMH-HHO F 4447 – fotografie otce Ladislava Vycpálka a NM-ČMH-MBS S 217/1874/30 – fotografie mladého Josefa Jiránka ve Smetanově albu.

18) Pověst Sedmihorek dokládá např. článek v časopise *Zlatá Praha* II., roč. 1, Praha 27. 6. 1884, s. 307–309.

19) Nejpodrobnější údaje o společenském životě v Sedmihorkách soustředil před rokem 2000 tehdejší archivář obce, jehož text je nadále přejímán. Viz HAVRDA, Bohuslav: *Vodoléčebné lázně Sedmihorky. Historie Lázní Sedmihorky 1840–2000*, leden 2000. [cit. 2012-03-26]. Dostupné z: www.karlovice-sedmihorky.cz. Svě zprávy o pobytu hudebníků a členů Národního divadla však nijak nedokládá zdroji. Pouze z ústního sdělení současného archiváře dohledával zprávy v drobných zmínkách pamětníků a v regionálním tisku. Původní pamětní knihy a kroniky nejsou ani v příslušném archivu, ani v regionálním muzeu. Rozsáhlý soupis uměleckých hostů, včetně hudebníků Emanuela a Františka Ondříčka, Karla Bendla, Marie Petzoldové-Sittové, též bez odkazu na prameny, uvádí HALAMA, Miloš: *160 let lázní Sedmihorky*, in: *Náš Turnov. Časopis spolku rodáků a přátel Turnova*, č. 22, Turnov, červen 2001, s. 2–4.

20) GRAFNETTER, Josef, ed. – FANTA, G. ed.: *Allgemeines Adress- und Handels- Handbuch der Hauptstadt Prag sammt Vorstädten: verbunden mit einem vollständigen nach Strassen und Hausnummern verfassten Wohnungs-Anzeiger [...] und des Grossgrund- und landtäflich eingetragenen Realitätenbesitzes des ganzen Landes auf Grund authentischer Quellen. Erster Jahrgang, Beendet im Juli 1871*, J. Grafnetter & G. Fanta, Prag 1891, s. 557. Zde jsou jako majitelé objektu uvedeni Johann und Katarina Kotting.

21) *Statistická příruční knížka král. hl. města Prahy za rok 1878. Zevrubný přehled staveb domů v Praze, jakož i příbytků a částí, jimi nabytých r. 1878*, s. 13, pozn. 1: „[...] Naopak jsou zde dodatečně uvedeny ze staveb, z r. 1877 pochodících a v Stat. př. kn. VI. str. 5. jmenovaných, čís. 376, 586-I [...]“.

Vrchol tvorby ateliéru Jana Mulače v Ovocné ulici 15 (1877–1895)

Živnost na Starém Městě pražském byla registrována 20. 9. 1877.²² O vzhledu i umístění ateliéru a o Mulačově činnosti a fotografické pověsti v tomto místě jsou zachovány podrobné informace ve vzpomínkové knížce Leoše Karla Žižky.²³ Zde začíná období největšího rozkvětu Mulačova ateliéru. Ve sbírkách NM-ČMH je zastoupeno největším počtem fotografií.

Zahraniční hudebníci v ateliéru Jana Mulače

Do Mulačova ateliéru zavítali také četní zahraniční umělci. Nejstarší uchované fotografie patří anglické sopranistce Emilii Chiomi. Její ctitelé ji v Praze přijali s nadšením a Mulač pořídil celou sadu jejích fotografií civilních i v rolích, ve kterých v Praze vystoupila. Nejvíce fotografií (14) patří její nejúspěšnější pražské roli Mařenky ve Smetanově *Prodané nevěstě*.²⁴ Chiomi je na nejstarší přesně datované fotografii z Ovocné ulice s dedikací ze dne 6. 12. 1877.²⁵

Pozoruhodná je fotografie Franze Liszta.²⁶ Není blíže datovaná, ale podle Listzova vzhledu se vztahuje k fotografiím z let osmdesátých.²⁷ V zahraničí není obecně známá. Dochovaný exemplář odkazuje použitým kartonem se zlatým tiskem na výrobu na přelomu 80. a 90. let 19. století. Muzeum ji patrně získalo z pozůstalosti vydavatele Urbánka. Protože Lisztův pobyt v Praze v této době není znám, původ snímku je nejasný.

Italská pěvkyně Emma Turolla hostovala v Prozatímním i Národním divadle v letech 1883–1886 v několika rolích světového repertoáru.²⁸ Již o jejím prvním vystoupení ve Verdiho *Troubadourovi* i o dalších vystoupeních pochvalně referoval např. *Dalibor* „[...] jen Turollu a jen Turollu viděti a slyšeti, obdivovati se jí a žasnouti, jen Turollu nadšeně vyvolávati, o Turolle mluvit, o Turolle sníti“.²⁹ V NM-ČMH jsou tři fotografie pořízené Janem Mulačem³⁰ s dedikacemi z let 1883 a 1884.

Jediný exemplář kabinetky Petra Iljiče Čajkovského vlastní MAD.³¹ Tato fotografie byla v minulosti poškozena nešetrným vyrytím grafické sítě. Je pravděpodobné, že se vztahuje k Čajkovského pobytu v roce 1888, kdy dirigoval pražskou premiéru své opery *Evžen Oněgin*.

Ze slavných světových skladatelů třikrát navštívil Prahu také Camille Saint-Saëns, za života Jana Mulače dvakrát. Poprvé sem přijel v roce 1882 na pozvání Urbánkova vydavatelství.³²

22) Viz pozn. 8.

23) ŽIŽKA, Leoš Karel: *Mistři a mistřičkové. Vzpomínky na české muzikanty let 1881–1891*, druhé nově přehlédnuté a doplněné vydání, vlastním nákladem, Praha 1947, s. 123–124.

24) PANENKA, Jan – SOUČKOVÁ, Taťána. *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004*, Gallery, Praha 2004, s. 40.

25) NM-ČMH-MBS E Ib/509, inv. č. 7741.

26) NM-ČMH-HHO F 2751.

27) Srov. např. <http://catalogue.bnf.fr>, záznam č. FRBNF39623667, fotografie pořízená švýcarským fotografem J. Ganzem patrně v Bruselu v roce 1881.

28) Viz Národní divadlo, archiv. *Soupis repertoáru od roku 1883*. [cit. 2012-06-22]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

29) *Dalibor. Časopis pro všechny obory umění hudebního*, roč. V, č. 27 a 28, Praha 21. 7. 1883, s. 271 a č. 29, 30 a 31, Praha 7. 8. 1883, s. 290–291.

30) NM-ČMH-HHO F 3032, NM-ČMH-MBS E Ib/134, inv. č. 2794, E XII/278, inv. č. 6437.

31) NM-ČMH-MAD, č. př. 1766/62.

32) *Dalibor. Časopis pro všechny obory umění hudebního*, ročník IV, č. 1, Praha 1. 1. 1882, s. 5.

Dne 22. ledna vystoupil na Žofíně jako klavírista i dirigent. Při provedení jeho *4. klavírního koncertu* řídil orchestr Adolf Čech.³³ K tomuto pobytu se vztahují dvě Mulačovy fotografie v HHO,³⁴ jedna je věnovaná Adolfu Čechovi, druhá Velebínu Urbánkovi. Další Saint-Saënsův pobyt v roce 1886 se stal velmi sledovanou událostí. Původně přijel do Prahy, aby dirigoval ve Stavovském divadle svou operu *Henri VIII.* S ohledem na nepříznivou německou reakci na Saint-Saënsův komentář k uvedení Wagnerova *Lohengrina* v Paříži muselo vedení divadla skladatele požádat, aby představení odložil.³⁵ Záležitost byla ihned komentována českým tiskem z hlediska národnostních sporů a rivality obou divadel.³⁶ České divadlo pak pozvalo skladatele ke koncertu, který proběhl 19. 2. 1886 a na kterém účinkoval jako klavírista i dirigent,³⁷ potom navštívil Urbánkovo vydavatelství a Uměleckou besedu. Zavítal také do Chrudimi.³⁸ K tomuto pobytu se vztahuje Mulačova fotografie v MBS,³⁹ která sice není datována přípisem, ale srovnáním s dalšími dostupnými fotografiemi odpovídá přibližně roku 1886.⁴⁰ Ani jedna z fotografií není v zahraničí obecně známá.

Ze slavných zahraničních interpretů navštívili Mulačův ateliér klavíristé Eugen d'Albert a Ignaz Paderewski. D'Albert byl v Praze několikrát jako klavírista, např. v letech 1883–1886. Ve sbírkách jsou dvě jeho fotografie od Mulače, jedna podobenka – poprsí,⁴¹ druhá celá postava sedící u klavíru.⁴² Podle oděvu byly obě fotografie pořízeny při jedné příležitosti, nejsou však datovány.⁴³ Paderewski byl v Praze roku 1888 a uspořádal zde tři koncerty. Mulač pořídil jeho krásný oduševnělý portrét z profilu.⁴⁴

Stejný nástroj jako na d'Albertově fotografii, totiž bohatě řezbářsky zdobené piano, je na Mulačově fotografii zázračného polského dětského klavíristy Jozio Hofmanna, který okouzlid Prahu v roce 1886.⁴⁵

Za zahraniční umělkyni můžeme považovat italskou tanečnici Giuliettu Paltrinieri, která se později provdala za tanečníka a choreografa Augustina Bergera. V Praze poprvé pohostinsky vystoupila v roce 1885 v baletu *Excelsior* a k tomuto představení se vztahuje Mulačova fotografie.⁴⁶

33) *Ohlas od Nežárky. Týdeník pro poučení a zábavu, pro zájmy obecné, společenské a politické*, Alois Ladfrás, Jindřichův Hradec, 14. 1. 1882, s. 14; *Dalibor*, roč. IV, č. 3, Praha 20. 1.1882, s. 28.

34) NM-ČMH-HHO F 2645 a F 2750.

35) SLAVÍKOVÁ, Jitka: *Guillaume Tourniaire a novodobé premiéry ve Státní opeře Praha. Neznámá díla Camilla Saint-Saënsa*, in: *Hudební rozhledy*, roč. 61, č. 2, Praha 2008, s. 5–7.

36) *Dalibor*, roč. VIII, č. 6. Praha 14. 2. 1886, s. 55–56.

37) Viz pozn. 28.

38) *Dalibor*, roč. VIII, č. 7. Praha 21. 2. 1886, s. 64–65.

39) NM-ČMH-MBS D XIIa/67, inv. č. 9453.

40) <http://gallica.bnf.fr>.

41) NM-ČMH-HHO F 492.

42) NM-ČMH-HHO F 2749.

43) Obě fotografie se však do sbírek muzea dostaly nezávisle na sobě. Poprsí bylo zakoupeno jako součást většího souboru v antikvariátu v roce 1958. Nepochybně obsahoval část fotografií z pozůstalosti nakladatele Urbánka. Sedící postavu muzeum koupilo od soukromníka v roce 1935.

44) NM-ČMH-HHO F 2926.

45) NM-ČMH-HHO F 522. *Dalibor*, roč. VIII, č. 43. Praha 21. 11. 1886, s. 427–428.

46) Viz Národní divadlo, archiv. *Soupis repertoáru od roku 1883*. [cit. 2012-06-15].

Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1148&pn=256affcc-f0>

K účinkování ruského barytonisty Pavla Chochlova se váže fotografie s dedikačním přípisem ze 17. 8. 1889. Chochlov hostoval v Praze již dříve, v dubnu roku 1889 třikrát jako Evžen Oněgin ve stejnojmenné opeře.⁴⁷

Podobně je tomu s pěvcem Vladislavem Florjanským ze Lvova, který v Praze poprvé zpíval v roce 1886 a v letech 1887–1900 byl členem Národního divadla.⁴⁸ Mulačovy fotografie jej zobrazují v divadelních kostýmech, negativ je portrétní fotografií s manželkou.⁴⁹

Posledním z cizích umělců je literát, slovenský romantický spisovatel a básník Samuel Tomášik, autor textu slavné písně *Hej Slované*, který navštívil Prahu při přípravě vydání své sbírky *Básně a písně*. Tomášik v roce 1887 umírá, sbírka vyšla až v roce 1888, nechal se tedy patrně fotografovat Mulačem při přípravě jejího vydání.⁵⁰

Kompletní soupis českých hudebníků, jejichž fotografie z Mulačova ateliéru se uchovaly ve sbírkách NM-ČMH, by značně přesahoval rozsah tohoto článku. Některým osobnostem však Mulač věnoval ve své tvorbě mimořádnou pozornost, a tak se jimi budeme podrobněji zabývat i my.

Bedřich Smetana

Z mnohých fotografických portrétů Bedřicha Smetany vytvořil Jan Mulač snímky ze závěru skladatelova života datované do let 1878–1881. Protože portrét zakladatele národní hudby měl Mulač stále v nabídce svého závodu, je obtížné některé fotografie přesně datovat. Lze předpokládat, že Mulačův ateliér navštívil Smetana několikrát. Dvakrát asi v roce 1878, jednou v roce 1880 a jednou v roce 1881.⁵¹ Fotografie pořízených pravděpodobně v roce 1878 je nejvíce. Nejčastěji se vyskytuje vizitka, na které je Smetana v kabátě s ozdobnou lemovkou klop. Mulač ji prodával rovněž v oválném výřezu a reprodukoval ji i po roce 1900. Při druhém fotografování byla pořízena opět klasická vizitka, ale skladatel má na sobě jednodušší kabát s dvojími knoflíky.⁵² Původně se uvažovalo, že fotografie Smetany sedícího v křesle⁵³ vznikla až roku 1881, ale po srovnání obou fotografií, při kterém se ve větší míře využilo kvalitní digitální dokumentace, doporučuje autorka po dohodě s příslušnými kurátory posunout dataci na stejné přijetí, tedy asi na rok 1878.

02-2000-15af-c913k3315dpc. NM-ČMH-MAD 1360 IV.

47) NM-ČMH-HHO F 3113. Viz Národní divadlo, archiv. *Soupis repertoáru od roku 1883*. [cit. 2012-05-15]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs&dk=Predstaveni.aspx&pr=16810&sz=0&fo=000&ju=0&abc=0&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67>.

48) Viz Národní divadlo, archiv. *Soupis repertoáru od roku 1883*. [cit. 2012-07-06]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1726&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc>.

49) NM-ČMH-MAD 1373 IV a 1375 IV; NM-ČMH-HHO J 5384.

50) NM-ČMH-HHO F 1326.

51) Dataci Smetanových fotografií se zabývala stať autorů WIRTH, Zdeněk – WAISAR, Alfons: *Smetanova tvář*, in: Sborník Musea Bedřicha Smetany, 1. sv., Praha 1959, s. 9–33; naposledy pak podrobně stať Zrcadlo Bedřicha Smetany (*Skutečná tvář*) v katalogu výstavy PLECITÁ, Jana – KLIMEŠOVÁ, Marie: *Podoby Bedřicha Smetany. Jak Smetanu viděly generace umělců 19. a 20. století*, Národní muzeum, Praha 2004, s. 12–43. Datace vychází částečně z písemných dokladů, částečně ze starší literatury.

52) NM-ČMH-MBS S 217/1745.

53) NM-ČMH-MBS S 217/1754.

Když se Josef Mulač učil u svého strýce, setkal se roku 1880 se Smetanou. Ve strojopisné vzpomínce⁵⁴ pak zmiňuje 2 uchovávané negativy⁵⁵ jako „jediné snímky z poslední doby jeho [tj. Smetanova] života“. Existují ale i další Mulačovy fotografie, pořízené patrně roku 1881, na kterých skladatel buď sedí nebo stojí v zimním kabátě s kožešinovým lemováním. Fotografii se stojícím Smetanou, později reprodukovanou v různých výřezech, najdeme v muzeu i v mimořádně velkém formátu.⁵⁶ Smetanovy fotografie jsou uloženy také v mnoha dalších provenienčních fondech. Byly považovány za zdařilé vystižení jeho podoby.⁵⁷

Antonín Dvořák

Dvořák se nechal u Jana Mulače fotografovat několikrát, i když nebyl jeho výsadním fotografem, jak mylně uvádí Věra Koubková.⁵⁸ Nejstarší snímky pocházejí z konce 70. let, mezi pozdějšími je nejpopulárnější fotografie z roku 1892,⁵⁹ kdy Dvořák podnikl před odjezdem do Ameriky koncertní turné spolu s Hanušem Wihanem a Ferdinandem Lachnerem. Mulač fotografoval všechny tři umělce a snímky spojil i do společného tablo.⁶⁰ Dvořáka fotografoval po roce 1900 v novém sídle ateliéru a také pořídil jeho fotografii v rakvi. Připisovány jsou mu též fotografie z Dvořákova pohřebního průvodu, ale toto určení se dosud nepodařilo prokázat. Jako Mulačova je fotografie Dvořákovy pracovny, která byla později publikována jako práce (patrně reprodukce) jiných fotografů.⁶¹

František Ondříček

Jedním z nejvěrnějších Mulačových zákazníků byl houslista František Ondříček. Kromě jednotlivých fotografií v různých fondech jsou v muzeu uloženy materiály z jeho pozůstalosti, obsahující mnoho fotografií a fotografická alba, i pozůstalost jeho propagátora Bohuslava Šicha.⁶² Najdeme zde 17 různých snímků samotného Ondříčka i snímky členů jeho rodiny ve více nežli 40 exemplářích. Velká část fotografií pochází z počátku 80. let 19. století, poslední pak je datována rokem 1904.

Pěvci Prozatímního a Národního divadla

Snímky pěvců a herců českého divadla tvoří téměř dvě třetiny všech Mulačových fotografií ve sbírkách muzea. Umělci přicházeli do ateliéru, aby si nechali pořídit civilní fotografie i fotografie v rolích, podle datace často pravděpodobně již před premiérou,

54) NM-ČMH-MBS Tr, XIX/5 (3 a,b), inv. č. 331 a, strojopis, 3 s. Vzpomínka, uložená v muzeu v roce 1937, existuje i v kratší verzi, která méně zdůrazňuje chlapeckou žertovnou vzpomínku na koupi třešní za spropitné.

55) Jeden z nich je uložen v MBS, NM-ČMH-MBS S 217/1748.

56) NM-ČMH-MBS S 217/1752/1 zarámovaný výřez 268 x 218 mm, adjustováno v původním rámu. V HHO je pod inv. č. J 5381 uložena reprodukce fotografie na skleněném negativu, kterou pořídil sám Mulač.

57) „Na př. Smetana je tu nejvěrnější v celé řadě dobových fotografií [...]“, ŽIŽKA *opus cit.*, s. 123.

58) Koubková *opus cit.*, s. 14. Dvořákovy fotografie pořídil v Praze Tietz & Gallat i další ateliéry.

59) V muzeu je jich zachováno více než deset, často s datovanými příписy. Ocenění tohoto portrétní dokládá i charakteristika „[...] Dvořákův zasněný obličej je právě jen zde chycen [...]“ ŽIŽKA *opus cit.*, s. 123.

60) NM-ČMH-HHO F 574.

61) NM-ČMH-MBS E XXVI/144, inv.č. 8460.

62) NM-ČMH-HHO č. př. 17/87, 18/78, 12/81.

aby mohli ihned uspokojit zájem svých ctitelů. Ve starším období se většinou jednalo o vizitky. Mnohé mají dedikační zápisy, můžeme tedy na nich dokumentovat, že ke konci roku 1879 začal Mulač používat nové kartony. Vycházejí z původního řešení, pouze mění způsob určení místa.⁶³ Později pracoval i s většími, často graficky bohatě zdobenými kartony. Při jednom přijetí byly pořizovány fotografie v kostýmech a maskách různých rolí nebo v pohybových cyklech.⁶⁴ Dekorativní pozadí těchto snímků často imituje divadelní scénu nebo přírodní prostředí. Kolem roku 1882–1883 začal Mulač používat pro něho nejtypičtější karton s úhlopříčným kaligrafickým jménem.⁶⁵ Své práce Mulač pravidelně inzeroval v *Divadelních listech* (např. slovy „na skladě jsou podobizny čelnějších všech členů král. zem. divadla“).⁶⁶ Pěvce zachycují i výjimečně dochované kolorované fotografie. Kromě dříve publikovaných fotografií k *Prodané nevěstě*⁶⁷ je to fotografie Františka Hynka jako Escamilla.⁶⁸ Mulačovu úzkou spoluprací



Otýlie Dvořáková

jako Markétka / as Marguerite

Fotografie / Photograph, Jan Mulač, Praha / Prague, [1895]
NM-ČMH-HHO F 6067

63) „proti c. k. dvornímu kloboučníkovi/vis a vis d. k. k. Hofhutfabrik SRBAovi“. Tento typ kartonu vyráběl pro Mulače stejně jako v dřívější době Rudolf Krziwanek, později firma Bernhard Wachtl, také z Vídně. Existuje i ve zdobenější variantě s ornamentální architekturou (např. NM-ČMH-MBS E IIb/222, inv. č. 7138/2). I v následujících letech byli hlavními dodavateli kartonů. Historii výskytu jednotlivých litografií bude nutno v dalším výzkumu upřesnit na základě pramenů dostupných ve Vídni, o kterých podává přehled databáze STARL, Timm: *Biobibliografie zur Fotografie in Österreich*. [cit. 2012-08-09]. Dostupné z: <http://fotobibliografie.albertina.at>.

64) Např. František Hynek jako Kecal v roce 1886 viz PANENKA – SOUČKOVÁ *opus cit.*, s. 48. Další část cyklu je rovněž v NM-ČMH-MBS.

65) J. Mulač | PRAHA / PRAG | Ovocná ul. 15 / Obstgasse 15. Na počátku bylo provedeno v hnědém tisku, později v jiných barevných variantách, koncem 80. a v 90. letech 19. století pak ve zlatém tisku.

66) Viz SCHEUFLER *opus cit.*, s. 69.

67) Viz PANENKA – SOUČKOVÁ *opus cit.*, s. 40, 45.

68) NM-ČMH-MBS F 1420, černobílá totéž E IX/123, inv. č. 1600. Hynek vystupoval v Bizetově *Carmen* v letech 1884–1889.

s divadlem dokládají i fotografie budovy Národního divadla, včetně fotografie hlediště po požáru v roce 1881.⁶⁹

Poslední sídlo ateliéru Jana Mulače ve Vodičkově ulici 20 a ateliér Josefa Mulače

Ateliér v Ovocné ulici musel na sklonku roku 1894 nebo v roce 1895 ustoupit asanaci staré Prahy, v tomto případě výstavbě staroměstské tržnice, a Mulač byl nucen se přestěhovat. O nový ateliér ve Vodičkově ulici 20 – ani tento dům dnes neexistuje – už nebyl takový zájem: z 10 let činnosti Jana Mulače na tomto místě pochází jen necelá čtvrtina Mulačových fotografií v NM-ČMH, v mnoha případech zvětšenin ze starších negativů. Častěji jsou používány velké formáty, nejen kabinetky, ale i módní prodloužené tzv. secesní formáty,⁷⁰ např. fotografie tehdy velmi obdivovaného pěvce Karla Buriana.⁷¹ V tomto období využívá Mulač novou technologii, která přináší na fotografie převážně studenější až namodralé zabarvení, a nepoužívá již výrazné ateliérové dekorace, ale neutrální pozadí.

Nějaký čas po vyučení působil u něj jeho synovec Josef, který se v roce 1900 osamostatnil a provozoval ateliér na Smíchově v tehdejší Palackého, dnes Lidické ulici. Je patrně autorem portrétní fotografie Jana Mulače⁷² z roku 1900 nebo z doby těsně před ním. Dosud byla známá pouze jako reprodukce olejomalby pořízené asi podle této fotografie a publikované ve *Světozoru* až v roce 1939.⁷³ Do smíchovského ateliéru přicházeli např. Karel Hoffmann, primárius Českého kvarteta, kapelník a skladatel Julius Fučík i další hudebníci.

Originální negativy

Kromě pozitivních fotografií spravuje NM-ČMH také 54 Mulačových původních skleněných negativů, mezi nimi i Smetanův portrét v MBS. Na negativech uložených v HHO jsou tři fotografie notových zápisů, pět pak přefotografované starší snímky. K některým má muzeum ve sbírce uchované i pozitivy (např. fotografie Zdeňka Fibicha nebo Jana Kubelíka), některé záběry jsou neznámé. Jsou to např. snímky mladého Ludvíka Vítězslava Čelanského, pozdějšího dirigenta České filharmonie, mladého Rudolfa Frimla nebo Hanuše Trnečka ad. Negativy byly původně v majetku Josefa Mulače, jak dokládají podlepené papíry Uměleckého ateliéru CHRONOS na Smíchově.⁷⁴

Oba fondy negativů, v LA PNP i v NM-ČMH, by si zasloužily podrobnější srovnávací studium ve vztahu k pozitivům, které jsou bohatě zastoupeny i v dalších sbírkách Národního muzea (divadelní oddělení Historického muzea, Archiv Národního muzea, Náprstkovu muzeum). Zajímavým příkladem jsou dvě Mulačovy fotografie Českého kvarteta

69) NM-ČMH-MBS D XXXVIII/63, inv. č. 8068 b.

70) SKOPEC, Rudolf: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, 1. vyd., Orbis, Praha 1963, 501 s., s. 157.

71) Mj. NM-ČMH-HHO F 2827, F 2835. Kartony opět pocházejí převážně od Rudolfa Krziwanka, jsou však už strážlivěji zdobené a později psané pouze v češtině. Základním motivem zůstává zdobená iniciála JM.

72) NM-ČMH-MBS E XVa/58, inv. č. 8121 a.

73) KOUBKOVÁ *opus cit.*, s. 5 a 24.

74) KOUBKOVÁ *opus cit.*, s. 9 a obr. 6.

z počátku jeho umělecké činnosti. NM-ČMH má velkou pozitivní fotografii, jejíž negativ je uložen v LA PNP,⁷⁵ ve sbírce NM-ČMH pak je negativ k druhé fotografii, která dosud nemá doložený výskyt pozitivu.

Fotografie ateliérů Mulač jsou svěbytným odrazem hudebního života v Praze v poslední třetině 19. století a na počátku 20. století. Postupné zpracování a nové zhodnocení vzájemně souvisejících fotografií z různých fondů umožní blíže poznat a zhodnotit jejich význam pro hudební historii a zároveň zdokumentovat práci těchto předních pražských ateliérů.



Jan Kubelík

Skleněný negativ / Glass negative, Jan Mulač, Praha / Prague, 1900
NM-ČMH-HHO J 5397

75) Srov. KOUBKOVÁ *opus cit.*, obr. 16. a NM-ČMH-HHO F 6710 a negativ č. př. 4/89, č. 41.

Photographs from the Studios of Jan and Josef Mulač in the Collections of the Czech Museum of Music

EVA PAULOVÁ

This study summarizes results achieved to date in researching the photographic collections of the Czech Museum of Music. Numerous Czech musicians as well as important artists from abroad who performed in Prague had themselves photographed in the Prague studios of Jan Mulač (1841?-1905) and later his nephew Josef Mulač (1846-1941). Evaluation of the more than five hundred photographic positives and forty-four negatives in the museum's holdings provides new information on the history of these studios and establishes connections among photographs scattered in various collections. The portrait studio of Jan Mulač, especially, constituted a distinctive cultural gathering place in the last third of the nineteenth century and the early years of the twentieth, and played a role in public promotion of artists, especially opera singers. Comparisons of photographs have allowed refinements of their dating in some cases.

historical photography – Jan Mulač – Josef Mulač – photography studio – Bedřich Smetana – Antonín Dvořák – František Ondříček – Emilia Chiomi – Camille Saint-Saëns – Franz Liszt – Provisional Czech Theatre – National Theatre – Prague in the last third of the nineteenth century – Karlín

The massive development of portrait photography in the second half of the nineteenth century allowed use of portraits not only within the narrow confines of one's family but also for professional promotion. The Czech Museum of Music (*České muzeum hudby*, ČMH), as part of the National Museum (*Národní muzeum*, NM) holds innumerable photographs in materials from the estates of musicians and in other iconographic collections, mostly coming from the 1870s and later. Favoured by artists and especially musicians were the Prague studios of Jan Mulač (1841?-1905) and his nephew Josef Mulač (1864-1941). Several hundred photographs preserved in the collections of the Czech Museum of Music document the popularity of these two photographers, leading one to reflect on the significance of their work as well as on how the history of photography can enrich our knowledge of music history and vice versa.

Photographs by Jan and Josef Mulač are found in many collections coming from particular sources that are deposited in various parts of the Czech Museum of Music. The present state of research is the result of long-term studies which however cannot be considered definitive, especially in the case of collections registered by the museum only in acquisitions books (arranged by date of acquisition).

The largest collection is deposited in one of the museum's subunits, the **Bedřich Smetana Museum** (*Muzeum Bedřicha Smetany*, in shelf marks NM-ČMH-MBS), among materials from Smetana's estate and also in the iconography collection. Here we find a total of 303 photographs and one original glass negative from the Mulač studios. The core consists of photographs of Smetana himself and of singers of the Provisional Czech Theatre and the National Theatre. Also remarkable is a set of portraits of pupils in the singing school of Jan Ludvík Lukes. An interesting unit donated by Josef Hallák consists of new enlargements from negatives and from original photographs including a portion of the Mulač photographs of Prague and the National Theatre. Finally, 45 photographs, in many cases copies made from original negatives, were purchased by the museum in 1937 directly from Josef Mulač.

In the **Music History Division** (*Hudebněhistorické oddělení*) of the Czech Museum of Music (designated in shelf marks NM-ČMH-HHO) a total of 212 photographs and 53 glass negatives from the Mulač studios have been found. Of these, 146 have been systematically catalogued in the iconography collection and in collections from the estates of musicians, while 66 remain registered only in acquisitions books by date of acquisition. In view of the size and complexity of collections that remain uncatalogued, we cannot rule out discovery of additional Mulač photographs. The negatives were purchased by the museum from the collection of Václav Chmelenský.

Another of the subunits of the Czech Museum of Music, the **Antonín Dvořák Museum** (*Muzeum Antonína Dvořáka*, in shelf marks NM-ČMH-MAD) holds 50 Mulač photographs, all but two of them systematically catalogued. These photographs capture not only Antonín Dvořák but other musicians as well.

The spectrum of persons photographed by Jan and Josef Mulač confirms what extraordinary popularity was enjoyed in the nineteenth century not only by composers but especially by opera stars, particularly sopranos and tenors, as well as violin and piano virtuosos.

Although some photographs by Jan and Josef Mulač are widely known, the history of their studios has so far received only marginal attention, and so mistakes are sometimes made in identifying and dating the photographs. Little known is a fundamental study by Věra Koubková,¹ drawing on unique recollections written by Josef Mulač's grandson Jiří Mulač and otherwise based on a collection of negatives, not yet catalogued at the time, deposited in the photograph section of

1) KOUBKOVÁ, Věra: *Zapomenuté portréty. Pozůstalost Jana a Josefa Mulače* (Forgotten Portraits: Materials from the Estates of Jan and Josef Mulač), graduation thesis, Prague School of Photography, Prague 1989, typescript, 27 pp. Thesis director Pavel Scheufler.

the Literary Archive of the Museum of Czech Literature;² that collection remains the most important source for further research. The history of the Mulač studios is also gradually being described more precisely in publications by Pavel Scheufler devoted to the topic of photography studios more broadly.³ One collection of photographs in the Czech Museum of Music is the topic of a graduation thesis by Svatava Rašková, who described in greater detail part of the inventoried units in the iconography collection of the Music History Division.⁴ All these studies mention how difficult it is to distinguish photographs by Jan and Josef Mulač during the period when they both had studios (1900-05). Josef continued to use both negatives and positives from his uncle's archive.⁵ Moreover, we often find photographs apparently not taken by either Mulač but disseminated by them in reproductions.⁶

The Beginning of Independent Work by Jan Mulač: Karlín (1870?-77)

The beginnings of the studio of Jan Mulač reflect the rapid growth of Karlín (a suburb of Prague, today part of the city) in the second half of the nineteenth century. Like many photographers during the early phase of the development of this field, he was previously a painter, and until about 1885 he still often presented himself as both a photographer and a painter. The year of his birth is given differently in different sources. In the recollections of his nephew Josef Mulač we find the year 1845,⁷ but records of the population and other sources consistently give 1841,⁸ to which his obituary in 1905 also

2) Literární archiv Památníku národního písemnictví (Literary Archive of the Museum of Czech Literature), photography archive, 'Mulač Jan, Mulač Josef (photographer 1845-1905, photographer 1864-1941)'. A total of 420 negatives of portraits of famous personages as archived by the photographers themselves.

3) SCHEUFLER, Pavel: *Galerie c. k. fotografů* (A Gallery of Imperial-Royal Photographers), Grada Publishing, Prague 2001, 244 pp. Includes a summary of earlier writings by the author and additional references.

4) RAŠKOVÁ, Svatava: *Portrétní fotografie ateliéru Jana Mulače ve sbírce hudebněhistorického oddělení Českého muzea hudby* (Portrait Photographs from the Studio of Jan Mulač in the Collection of the Music History Division of the Czech Museum of Music), graduation thesis, Vyšší odborná škola informačních služeb (Professional College of Information Services), Prague 2002, typescript, 48 pp. Thesis advisor Eva Paulová.

5) E.g. a photograph of Antonín Dvořák in his coffin from 1904 held by the Antonín Dvořák Museum, shelf mark NM-ČMH-MAD IV 531, is usually ascribed to Jan Mulač, but the German magazine *Die Musik* published it in 1911, in an issue devoted to the seventieth anniversary of Dvořák's birth (Vol. X, No. 24, supplement after p. 338) under the designation 'Jos. Mulac, Prag, phot.'.

6) E.g. concerning a photograph of the painter Josef Mánes see SCHEUFLER (*op. cit.*, note 3), p. 68. When Jan Mulač began his work Mánes was already in poor health, and in 1871 he died. This practice involving portraits of famous Czech patriots is mentioned by Jiří Mulač in his recollections in connection with a reproduction of a portrait of František Škroup on which Mulač painted a coat. See KOUBKOVÁ (*op. cit.*, note 1), p. 15.

7) MULAČ, Josef: 'Z paměti našich nejstarších pracovníků ve fotografii' (From the Memories of Our Earliest Workers in Photography), in *Foto-noviny. Odborný list pro oznamování novinek z oboru fotografických aparátů, fotografických potřeb a fotografie vůbec* (Photo News: A Professional Journal for Reporting News in the Field of Cameras, Photography Needs, and Photography in General), Vol. XX, Prague 1939, p. 91. This date of birth was adopted by subsequent literature.

8) National Archive - Policejní ředitelství (National Archive - Police Headquarters) I, konskripce (conscription), carton 407, item 317. <http://digi.nacr/prihlasky2> (accessed 20 Mar. 2012). Archiv hlavního města Prahy - Rejstřík bývalého referátu živnostenského Magistrátu hlavního města Praha - živnosti svobodné (Prague City Archives - Index of the Former Register of Trades of the Capital City of Prague - Free Trades), 1877, serial number 962, číslo mag. (city office number) 112562.

refers.⁹ The most detailed information on the beginnings of his career is found in the above-mentioned article by Josef Mulač,¹⁰ who says his uncle served as a 'business manager' for the important photographer Hynek Fiedler before beginning to work independently in 1870. So far no confirmation has been found for that year; the oldest photographs by Jan Mulač in the collections of the Czech Museum of Music are from 1874.

The studio was located in building No. 32, which still stands today, on Královská ulice (now called Sokolovská ulice), close to the Negrelli viaduct and opposite the gas works (an important technical structure that supplied gas for illumination of Prague streets, as Jan Mulač always stated on his photographs from this period). Although the studio lay on the horse tram line just outside the Prague city limits, and theatrical personnel and musicians came there already at the beginning of his operations, according to the recollections of Josef Mulač the owner of the studio was not satisfied with the amount of business he received.¹¹

Preserved in the collections of the Czech Museum of Music are nine photographs from the Karlín phase of the work of Jan Mulač. Here, as for his whole output, an aid in dating the photographs can be the cardboard backings to which they were affixed and various types of graphic treatment thereof. We know four different types of lithographs used by the Mulač studio in Karlín.

The earliest of the nine photographs, dated 15 July 1874 in an annotation, is a calling card showing Karel Kučera, conductor of the chorus of the Provisional Czech Theatre in 1873-74.¹² The same type of background found here, depicting a Muse and with the



Emma Turolla

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague, 1883
NM-ČMH-HHO F 3032

9) *Národní listy* (National News), Vol. 45, No. 217, Prague 9 August 1905, p. 2: 'Yesterday Mr. Jan Mulač, owner of a photographic enterprise, member of the board of photographers in Prague, the Hlahol society in Prague, Prague Sokol, the Townspeople's Association, etc., died after a brief illness at the age of 64.'

10) See note 7, pp. 91-92.

11) See note 7, p. 92.

12) NM-ČMH-MBS E I b/548, inventory no. 7780. ČERNUŠÁK, Gracian: 'Kučera Karel', in *Československý hudební slovník osob a institucí* (Czechoslovak Musical Dictionary of Persons and Institutions), Vol. 1., Státní hudební vydavatelství, Prague 1963, p. 780.

inscription 'Artis Amica Nostrae', may be observed in association with other photographs, and not only from the Mulač studios; e.g. we find it on products of studios in Moldavia (today in Romania).¹³ Thus this was a stock lithograph, to which was added only information about the photographer in question; no known specimen gives the name of the manufacturer.

The next two types of cardboard backing are highly decorative. On one of them the name of the firm is given on an open leaf lined with floral festoons and held by two angels; at the top is a putto with photographer's instruments and apparatus. On this type of backing we find a photograph from the studio in Karlín that cannot be dated with any degree of precision, designated in the inventory as showing Vilko Novák.¹⁴ A Croatian composer of Czech origin, Vilko Novák was a relative of the wife of the composer Jan Malát, and the museum acquired this photograph with materials pertaining to Malát's family. The appearance of the man pictured is quite similar to that of both Vilko Novák and of his father Antonín Novák on other portraits. However, this identification cannot be correct. The father died in 1865 or 1866 and thus this photograph cannot be from the studio of Jan Mulač, who as noted did not begin working independently until 1870. As concerns the son Vilko, he was born in 1865 (in Croatia, where his father had moved in 1863); the man on the photograph is certainly at least twenty years old, and when Vilko Novák reached that age Jan Mulač was no longer working in Karlín.

The fourth type of cardboard backing may be seen on two items from a set of photographs of singers of the Provisional Czech Theatre and the National Theatre¹⁵ donated to the museum by Ferdinand Koubek.¹⁶ The backing bears the firm's inscription in a circular mirror between columns. At the top are two putti with horns of plenty, and at the bottom two groups of three putti each – at the left with symbols of photography, at the right with symbols of painting.

Only two of the museum's photographs from Jan Mulač's Karlín period provide evidence that during the summer season he followed his artistic clients to their places of sojourn outside Prague. Besides the Karlín address we find here, both in Czech and in German: 'and at the Sedmihorky spa near Turnov'.¹⁷ Abundant literature mentions that this spa where water was used to treat ailments enjoyed great popularity among artists, especially actors and theatrical singers.¹⁸ But no relevant archival materials have survived.¹⁹ The

13) The studios of R. Rigopulo in Brăila (1879) and Hestor Heck in Iași (1877-79). See <http://www.flickr.com/photos/22147242@N02/5896413205/> (accessed 29 Nov. 2011).

14) NM-ČMH-HHO F 7663.

15) NM-ČMH-MBS E I b/538, inventory no. 7770 (Petr Doubravský) and NM-ČMH-MBS E I b/537, inventory no. 7769 (Josef Paleček).

16) NM-ČMH-MBS, acquisition no. G 186: a total of sixty-nine photographs from the possessions of Ferdinand Koubek, who from 1869 sang in the Provisional Theatre and the National Theatre as a bass, then later served the National Theatre as manager of the archive and director of the chorus.

17) NM-ČMH-HHO F 4447 (photograph of the father of Ladislav Vycpálek) and NM-ČMH-MBS S 217/1874/30 (photograph of the young Josef Jiránek in Smetana's photo album).

18) The legend of Sedmihorky is documented e.g. by an article in the magazine *Zlatá Praha* (Golden Prague) II, Vol. 1, Prague 27 June 1884, pp. 307-09.

19) The most detailed information on social life in Sedmihorky is found in an essay dated January 2000 by

fact that Mulač had cardboard backings specially printed suggests he worked there for at least one season.

This may have been the last year of Jan Mulač's work in Karlín. Apparently he did not own his premises there, but only rented them.²⁰ In his new location, at No. 15 on Ovocná ulice (today's ulice 28. října) in the Old Town of Prague, he was the owner of a newly-erected building, No. 376a, already in 1877.²¹ Thus it is possible that he attempted to win the favour of his artistic clientele in Sedmihorky during the summer season before moving to his new Prague location.

The Peak Period of the Studio of Jan Mulač: At Ovocná ulice 15 (1877-95)

Jan Mulač's business on Ovocná ulice was registered on 20 September 1877.²² Detailed information on his work and his reputation as a photographer there, as well as on the appearance and location of the studio, is preserved in a book of recollections by Leoš Karel Žižka.²³ Here began the period of the greatest flourishing of Jan Mulač's studio, represented in the collections of the Czech Museum of Music by the largest number of photographs.

Musicians from Abroad in the Studio of Jan Mulač

Many of the artists who came to the studio were from abroad. The earliest preserved photographs are of the English soprano Emilia Chiomi. Her admirers received her in Prague with enthusiasm, and Mulač made a whole set of photographs of her in street attire as well as in roles in which she performed in Prague. The largest number of them (fourteen) show her in her most successful Prague role, as Mařenka in Smetana's *Prodaná nevěsta* (The

the archivist of the community at that time, whose text has been used by later writers. See HAVRDA, Bohuslav: 'Vodoléčebné lázně Sedmihorky. Historie Lázní Sedmihorky 1840-2000' (The Water-Cure Spa of Sedmihorky: Its History 1840-2000), at www.karlovice-sedmihorky.cz (accessed 26 Mar. 2012). Alas he provided no sources for his information on the stays there of musicians and actors of the National Theatre. According to information communicated verbally by the present archivist, he only sought out brief mentions of them by others who had been there and in the local press. The original guest books and chronicles are not to be found either in the said archive or in the regional museum. An extensive list of artistic guests, including the musicians Emanuel and František Ondříček, Karel Bendl, and Marie Petzoldová-Sittová, may be found (again without reference to sources) in HALAMA, Miloš: '160 let lázní Sedmihorky' (160 Years of the Sedmihorky Spa) in *Náš Turnov. Časopis spolku rodáků a přátel Turnova* (Our Turnov: Magazine of the Society of Natives and Friends of Turnov), No. 22, Turnov, June 2001, pp. 2-4.

20) GRAFNETTER, Josef, and FANTA, G., eds.: *Allgemeines Adress- und Handels- Handbuch der Hauptstadt Prag sammt Vorstädten: verbunden mit einem vollständigen nach Strassen und Hausnummern verfassten Wohnungs-Anzeiger [...] und des Grossgrund- und landtäflich eingetragenen Realitätenbesitzes des ganzen Landes auf Grund authentischer Quellen. Erster Jahrgang, Beendet im Juli 1871*, J. Grafnetter & G. Fanta, Prague 1891, p. 557. Here we find the owners of the building listed as 'Johann und Katarina Kotting'.

21) *Statistická příruční knížka král. hl. města Prahy za rok 1878. Zevrubný přehled staveb domů v Praze, jakož i příbytků a částí, jimi nabytých r. 1878* (Statistical Handbook of the Royal Capital City of Prague for 1878: Detailed List of Buildings in Prague as well as of Additions and Parts Acquired by Them in 1878), p. 13, note 1: 'On the contrary, from structures erected in 1877 and named in the State Acquisitions Book VI, p. 5, we have added Nos. 376, 586-I, [...].'

22) See note 8.

23) ŽIŽKA, Leoš Karel: *Mistři a mistříčkové. Vzpomínky na české muzikanty let 1881-1891* (Masters and Little Masters: Recollections of Czech Musicians, 1881-91), 2nd ed., revised and enlarged, self-published, Prague 1947, pp. 123-24.

Bartered Bride).²⁴ Chiomi is pictured in the oldest of the photographs from the studio on Ovocná ulice that is precisely dated, bearing a dedication with the date 6 December 1877.²⁵

Remarkable is a photograph of Franz Liszt, not well known outside the Czech Republic.²⁶ It bears no date, but Liszt's appearance here is similar to that on photographs from the 1880s.²⁷ Liszt is not known to have visited Prague during this time, so the origin of the photograph is unclear. The cardboard backing of the preserved specimen, with gold-coloured print, would indicate production sometime around 1890. Apparently the museum acquired this photograph from the estate of the publisher Urbánek.

From 1883 to 1886 the Italian singer Emma Turolla performed as a guest in the Provisional Czech Theatre and the National Theatre, in several roles in Italian, French, and German operas.²⁸ We find laudatory reviews already of her first appearance, in Verdi's *Il Trovatore*, as well as of subsequent performances. Thus e.g. in the journal *Dalibor*: 'to see and hear Turolla and only Turolla, to admire her and be amazed, to call out with enthusiasm only Turolla, to speak of Turolla, to dream of Turolla.'²⁹ The Czech Museum of Music has three photographs of Turolla taken by Jan Mulač³⁰ with dedications from 1883 and 1884.

The Dvořák Museum holds the only specimen of a cabinet photograph of Pyotr Ilyich Tchaikovsky by Jan Mulač.³¹ This photograph was damaged in the past by incautious engraving of a graphic grid. It was probably taken during Tchaikovsky's visit to Prague in 1888, when he conducted the Prague premiere of his opera *Yevgeniy Onegin* (Eugene Onegin).

Another famous composer from abroad who visited Prague was Camille Saint-Saëns, who came to the city three times, twice during the lifetime of Jan Mulač. His first visit was in 1882 when he came at the invitation of the Urbánek publishing house.³² On 22 January he appeared in the concert hall on Žofín Island as both a pianist and a conductor; Adolf Čech conducted the orchestra in a performance of his *Fourth Piano Concerto*.³³ From this sojourn come two Mulač photographs found in the collections of the Music History Division of the Czech Museum of Music,³⁴ one of them inscribed to

24) PANENKA, Jan and SOUČKOVÁ, Taťána: *Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866–2004* (The Bartered Bride on the Stages of the Provisional Czech Theatre and the National Theatre, 1866–2004), Gallery, Prague 2004, p. 40.

25) NM-ČMH-MBS E Ib/509, inventory no. 7741.

26) NM-ČMH-HHO F 2751.

27) Cf. for example <http://catalogue.bnf.fr>, entry no. FRBNF39623667, photograph taken by the Swiss photographer J. Ganzem, apparently in Brussels in 1881.

28) See the online archive of the National Theatre, *Soupis repertoáru od roku 1883* (List of Repertoire Starting 1883), at <http://archiv.narodni-divadlo.cz/> (accessed 22 June 2012).

29) *Dalibor*. *Časopis pro všechny obory umění hudebního* (Dalibor: Journal for All Fields of Musical Art), Vol. V, Prague, Nos. 27–28 (21 July 1883), p. 271 and Nos. 29–31 (7 August 1883), pp. 290–91.

30) NM-ČMH-HHO F 3032; NM-ČMH-MBS E I b/134 (inventory no. 2794) and E XII/278 (inventory no. 6437).

31) NM-ČMH-MAD, acquisition no. 1766/62.

32) *Dalibor* (op. cit., note 29), Vol. IV, No. 1 (1 June 1882), p. 5.

33) *Ohlas od Nežárky*. *Týdeník pro poučení a zábavu, pro zájmy obecné, společenské a politické* (News from the Nežárka River: Weekly Magazine for Instruction and Entertainment, for General, Social, and Political Interests), Alois Ladfrás, Jindřichův Hradec, 14 January 1882, p. 14; *Dalibor* (op. cit., note 29), Vol. IV, No. 3 (20 January 1882), p. 28.

34) NM-ČMH-HHO F 2645 and F 2750.

Adolf Čech and the other to Velebín Urbánek. The next visit by Saint-Saëns to Prague, in 1886, was heavily covered by the press. Originally he came to conduct his opera *Henri VIII* in the (German) Estates Theatre. Because of unfavourable reactions by Germans to his comments on the production of Wagner's *Lohengrin* in Paris, the theatre management had to ask him to postpone the presentation.³⁵ The affair immediately received attention in the Czech press from the standpoint of nationalist disputes and the rivalry of the German and Czech theatres.³⁶ The Czech theatre then invited the composer to a concert that took place on 19 February 1886, in which he appeared as both pianist and conductor.³⁷ Subsequently he visited the Urbánek publishing house and the Artists' Society; he also travelled to Chrudim.³⁸ From this, the second visit by Saint-Saëns to Bohemia, comes a Mulač photograph in the Smetana Museum³⁹ which, although it bears no date, can be placed roughly in 1886 based on comparison with other available photographs of the composer.⁴⁰ None of these photographs of Saint-Saëns is widely known outside the Czech Republic.

Famous performers from abroad who visited the studio of Jan Mulač included the pianists Eugen d'Albert and Ignaz Paderewski. D'Albert came to Prague several times as a pianist, e.g. in the years 1883-86. The collections of the Czech Museum of Music include two Mulač photographs of him, one showing his head and shoulders,⁴¹ the other his full figure seated at the piano.⁴² These photographs are not dated, but judging by his clothing they were both taken on the same occasion.⁴³ Paderewski was in Prague in 1888 when he gave three concerts in the city. Mulač took a beautiful, vivid portrait photograph of him in profile.⁴⁴

The same instrument as on the photograph of d'Albert – a piano richly decorated with carving – may be seen on a Mulač photograph of the Polish child prodigy pianist Jozio Hofmann, who enchanted Prague in 1886.⁴⁵

Another artist whom we may consider as having come from abroad was the Italian dancer Giulietta Paltrinieri, who later married the dancer and choreographer Augustin Berger. She performed in Prague for the first time in 1885, as a guest artist in the ballet *Excelsior*; a photograph of her by Mulač is associated with that presentation.⁴⁶

35) SLAVÍKOVÁ, Jitka: 'Guillaume Tourniaire a novodobé premiéry ve Státní opeře Praha. Neznámá díla Camilla Saint-Saëns' (Guillaume Tourniaire and Modern Premieres at the Prague State Opera: Unknown Works by Camille Saint-Saëns), in *Hudební rozhledy* (Musical Perspectives), Vol. 61, No. 2, Prague 2008, pp. 5-7.

36) *Dalibor*, Vol. VIII, No. 6 (14 February 1886), pp. 55-56.

37) See note 28.

38) *Dalibor*, Vol. VIII, No. 7 (21 February 1886), pp. 64-65.

39) NM-ČMH-MBS D XIIa/67, inventory no. 9453.

40) See <http://gallica.bnf.fr>.

41) NM-ČMH-HHO F 492.

42) NM-ČMH-HHO F 2749.

43) However, the two photographs came into the museum's collections independently. The portrait showing head and shoulders was purchased in 1958 from an antiquarian dealer as part of a larger set, which undoubtedly contained some of the photographs from the estate of the publisher Urbánek. The seated figure was purchased by the museum from a private owner in 1935.

44) NM-ČMH-HHO F 2926.

45) NM-ČMH-HHO F 522. *Dalibor*, Vol. VIII, No. 43 (21 Nov. 1886), pp. 427-28.

46) See the online archive of the National Theatre (*op. cit.*, note 28) at

When the Russian baritone Pavel Khokhlov performed in Prague he had a photograph of himself taken which he inscribed to an admirer with the date 17 August 1889. Khokhlov had performed in Prague already beforehand, in April 1889, three times in the role of Yevgeniy Onegin (Eugene Onegin) in the opera of the same title.⁴⁷

The situation is similar with the singer Vladislav Floriansky of Lviv, who sang in Prague for the first time in 1886 and from 1887 to 1900 was a member of the regular corps of soloists of the National Theatre.⁴⁸ Mulač's photographs show him in theatrical costumes, except for one (held only as a negative) which is a portrait photograph with his wife.⁴⁹

The last of the artists from abroad we shall mention was a man of letters, the Slovak romantic poet Samuel Tomášik, author of the text to the famous song *Hej Slované* (Holla, Slavs), who visited Prague during preparations for publication of his collection *Básně a písně* (Poems and Songs) and apparently had himself photographed by Jan Mulač on that occasion.⁵⁰ This must have happened not too long before his death in 1887; his poetry collection was published posthumously the following year.

A complete list of Czech musicians whose photographs from the studio of Jan Mulač are preserved in the collections of the Czech Museum of Music would greatly exceed the scope of this article. However, Mulač devoted special attention to certain personages and we, too, shall concern ourselves with those personages in some detail.

Bedřich Smetana

The physical appearance of Bedřich Smetana is known from many photographic portraits. Those by Jan Mulač were taken near the end of his life, from 1878 to 1881. Because Mulač had a portrait of this founder of Czech national music in his offerings continuously, it is difficult to date some of these photographs precisely. Smetana apparently visited Jan Mulač's studio several times – twice probably in 1878, once in 1880, and once in 1881.⁵¹

The largest number of photographs are those taken probably in 1878. Most widely

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1148&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc> (accessed 15 June 2012). NM-ČMH-MAD 1360 IV.

47) NM-ČMH-HHO F 3113. See the online archive of the National Theatre (*op. cit.*, note 28) at <http://archiv.narodni-divadlo.cz/dokument.aspx/default.aspx?jz=cs&dk=Predstaveni.aspx&pr=16810&sz=0&fo=000&ju=0&abc=0&pn=254affcc-cb43-4078-86fe-c5544619cf67> (accessed 15 May 2012).

48) See the online archive of the National Theatre (*op. cit.*, note 28) at <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Umelec.aspx&ju=1726&pn=256affcc-f002-2000-15af-c913k3315dpc> (accessed 6 July 2012).

49) NM-ČMH-MAD 1373 IV and 1375 IV; NM-ČMH-HHO J 5384.

50) NM-ČMH-HHO F 1326.

51) Concerning the dating of photographs of Smetana see WIRTH, Zdeněk and WAISAR, Alfons: 'Smetanova tvář' (Smetana's Face), in *Sborník Musea Bedřicha Smetany* (The Smetana Museum Compendium), Vol. 1, Prague 1959, pp. 9-33, and most recently the detailed essay 'Zrcadlo Bedřicha Smetany (Skutečná tvář) (A Mirror of Bedřich Smetana – His Real Appearance) in PLECITÁ, Jana and KLIMEŠOVÁ, Marie: *Podoby Bedřicha Smetany. Jak Smetanu viděly generace umělců 19. a 20. století* (Appearances of Bedřich Smetana: How He Was Seen by Generations of Artists in the Nineteenth and Twentieth Centuries), exhibition catalogue, Národní muzeum, Prague 2004, pp. 12-43. The dating is based partly on written documents, partly on earlier literature.

disseminated is a calling card showing Smetana in a coat with a decorative lapel lining. Mulač sold this photograph also as an oval cut-out, and reproduced it even after 1900. On another occasion around this time an additional standard calling card photograph was produced, showing the composer wearing a simpler coat with double buttons.⁵² A photograph showing him seated in an arm chair⁵³ was originally estimated to have been taken in 1881, but after comparing it with the one showing double buttons, and making greater use of high-quality digital enlargement, the author recommends (in agreement with the curators concerned) that its dating be shifted to the same session, probably in 1878.

Josef Mulač met Smetana in 1880 when he was learning the trade from his uncle. In an unpublished reminiscence⁵⁴ he referred to two negatives that were being preserved⁵⁵ as 'the only photographs from the last period of his [Smetana's] life.' But there are additional Mulač photographs of Smetana, taken apparently in 1881, showing him in a fur-lined winter coat sitting and standing. The one showing him standing, later reproduced in various cut-outs, is found in the Museum of Czech Music in more than one specimen, one of which is extraordinarily large.⁵⁶ Photographs of Smetana are also deposited in many other of the museum's collections of materials of particular provenance. They were considered to be good likenesses of him.⁵⁷

Antonín Dvořák

Dvořák had himself photographed by Jan Mulač several times, even if he did not use his services exclusively as stated erroneously by Věra Koubková.⁵⁸ The earliest of the Mulač photographs comes from the late 1870s; most popular among the later ones is a photograph from 1892⁵⁹ when Dvořák undertook a concert tour with Hanuš Wihan and Ferdinand Lachner before departing for America. Jan Mulač photographed all three artists and also joined the photographs into a portrait tableau.⁶⁰ In 1900 and/or later he photographed Dvořák at the new address of his studio on Vodičkova ulice, and we also have his photograph of the composer in his coffin. Photographs of Dvořák's funeral procession are ascribed to him as well, but so far it has not been possible to confirm

52) NM-ČMH-MBS S 217/1745.

53) NM-ČMH-MBS S 217/1754.

54) NM-ČMH-MBS Tr, XIX/5 (3 a,b), inventory no. 331. Typescript, 3 pp. and also another version, shorter, both deposited in the museum in 1937. The shorter version places less emphasis on the boyish, joking memory of spending a tip received on cherries.

55) One of them is deposited in the Smetana Museum: NM-ČMH-MBS S 217/1748.

56) NM-ČMH-MBS S 217/1752/1, cut-out, 268 x 218 mm, mounted and framed, in the original frame. The Music History Division of the Czech Museum of Music has a reproduction of this photograph based on a new glass negative (NM-ČMH-HHO J 5381).

57) 'E.g. out of a whole series of period photographs this is the one that depicts Smetana most faithfully [...].' ŽIŽKA (*op. cit.*, note 23), p. 123.

58) KOUBKOVÁ (*op. cit.*, note 1), p. 14. Photographs of Dvořák were taken in Prague also by Tietz & Gallat as well as in other studios.

59) More than ten specimens are preserved in the museum, often with dated inscriptions. Appreciation for this portrait is documented for example by the description 'Dvořák's dreamy face is captured only here.' ŽIŽKA (*op. cit.*, note 23) p. 123.

60) NM-ČMH-HHO F 574.

his authorship. Another photograph bearing the designation 'J. Mulač' shows Dvořák's study in his flat;⁶¹ later it was published as the work of other photographers (apparently reproductions).

František Ondříček

One of the most faithful Mulač customers was the violinist František Ondříček. Apart from individual photographs deposited in various collections, the museum holds materials from his estate including many photographs and photo albums, as well as materials from the estate of his agent Bohuslav Šich.⁶² Here we find seventeen various photographs of Ondříček himself as well as photographs of members of his family in more than forty specimens. A large portion of these photographs come from the early 1880s; the latest is dated 1904.

Singers of the Provisional Czech Theatre and the National Theatre

Photographs of singers and actors of the Czech theatres form almost two thirds of all the Mulač photographs in the museum's collections. These artists came to the studio to have their photographs taken in street attire as well as in roles they performed, in many cases – judging by the dates of the photographs – just before an opening, so that they could immediately satisfy the interest of their admirers. The earlier photographs are mainly on calling cards. Many bear dated inscriptions to individuals, and thus we can document that toward the end of 1879 Jan Mulač began using new cardboard backings. These backings are based on the previous treatment and only change the manner of specifying the location.⁶³ Later he also worked with larger cardboard



Antonín Dvořák

Fotografie / Photograph, Jan Mulač,
Praha / Prague, [1877-78]
NM-ČMH-MAD 8638

61) NM-ČMH-MBS E XXVI/144, inventory no. 8460.

62) NM-ČMH-HHO, acquisition nos. 17/87, 18/78, 12/81.

63) 'proti c. k. dvornímu kloboučníkovi / vis a vis d. k. k. Hofhutfabrik SRBAovi (in Czech then in German: 'opposite the imperial-royal court hatmaker Srba). This type of cardboard backing was produced for Jan Mulač, as were the earlier backings, by Rudolf Krziwanek then later by the firm of Bernhard Wachtl, both located in Vienna. In addition, we find a more ornamental variant with decorative quasi-architectural drawings (e.g. NM-ČMH-MBS E IIb/222, inventory no. 7138/2). In subsequent years as well Krziwanek and Wachtl were the main suppliers of cardboard backings. In future research it will be necessary to specify more closely the

backings, often richly decorated graphically. During a single visit by an artist to the studio photographs were taken in costumes and masks of various roles, and in series that depicted motion.⁶⁴ The decorative backings of these photographs often imitate a theatrical stage or a scene in nature. Around 1882-83 Jan Mulač began using the cardboard backing that was most typical for him, with his name printed diagonally in calligraphic lettering.⁶⁵ He regularly advertised his services and products in *Divadelní listy* (Theatre News), stating for example that 'portraits of all leading artists of the Royal Provincial Theatre [i.e. the Provisional Czech Theatre and the Estates Theatre] are in stock.'⁶⁶ Singers are also shown in coloured photographs, of which only a few have been preserved: apart from photographs from *Prodaná nevěsta* published earlier,⁶⁷ there is a photograph of František Hynek in the role of Escamillo.⁶⁸ Jan Mulač's close collaboration with the theatre is also documented by photographs of the National Theatre building including one of the seating area after the fire of 1881.⁶⁹

The Studio of Jan Mulač at Its Last Location, Vodičková ulice 20, and the Studio of Josef Mulač

In 1894 or 1895 the studio on Ovocná ulice had to make way for urban renewal of old Prague, in this case for construction of the Old Town marketplace, and Jan Mulač was forced to move. Interest in the studio at its new location at Vodičková ulice 20 – in a building that has also since been demolished – was no longer so great: less than a quarter of the photographs by Jan Mulač in the Czech Museum of Music, in many cases enlargements from older negatives, come from the ten years of his work at this address. Large formats are used more frequently, not only cabinet photographs but also the fashionable, elongated 'art nouveau format',⁷⁰ e.g. photographs of the singer Karel Burian who was greatly admired at the time.⁷¹ During this period Jan Mulač utilized a new technique that tends to make the photographs cooler in colour, almost bluish, and he no longer used striking decorations on the cardboard backings but rather a neutral background.

history of incidence of individual lithographs based on sources available in Vienna, a list of which is given in the database STARL, Timm: *Biobibliografie zur Fotografie in Österreich* at <http://fotobibliografie.albertina.at> (accessed 9 August 2012).

64) E.g. František Hynek in the role of Kecal in 1886. See PANENKA and SOUČKOVÁ, *op. cit.* (note 24), p. 48. Another part of this series is in the collections of the Smetana Museum.

65) J. Mulač | PRAHA / PRAG | Ovocná ul. 15 / Obstgasse 15. This was originally executed in brown printed letters, then later in other colour variants, in the late 1880s and 1890s using gold-coloured print.

66) See SCHEUFLER (*op. cit.*, note 3), p. 69.

67) See PANENKA and SOUČKOVÁ (*op. cit.*, note 24), pp. 40, 45.

68) NM-ČMH-MBS F 1420; the same in black and white E IX/123, inventory no. 1600. Hynek performed in Bizet's *Carmen* from 1884 to 1889.

69) NM-ČMH-MBS D XXXVIII/63, inventory no. 8068 b.

70) SKOPEC, Rudolf: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku* (The History of Photography in Pictures from the Earliest Times to the Present Day), 1st ed., Orbis, Prague 1963, 501 pp., p. 157.

71) NM-ČMH-HHO F 2827 and F 2835 among other specimens. The cardboard backings again come mainly from Rudolf Krziwanek, but are decorated more modestly and, later, bear lettering only in Czech. The fundamental motif still consists of the decorated initials 'JM'.



Karel Hoffmann s dcerou / with his daughter

Fotografie / Photograph, Josef Mulač,
Praha / Prague, [ca 1910]
NM-ČMH-HHO F 3743

Jan Mulač's nephew Josef worked for him for some time after completing his training, before commencing his own enterprise in 1900 and operating a studio on Palackého ulice (today's Lidická ulice) in Smíchov. Josef Mulač is apparently the author of a portrait photograph of Jan Mulač⁷² taken in 1900 or shortly before. Until recently this photograph was known only in the form of a reproduction of a portrait in oil probably painted from the said photograph, as published in the magazine *Světobzor* about four decades later in 1939.⁷³ Musicians who came to the Smíchov studio included the first violinist of the Czech Quartet Karel Hoffmann and the conductor and composer Julius Fučík.

Original Negatives

Apart from photographic positives the Czech Museum of Music also administers fifty-four original glass negatives, including the above-mentioned portrait of Smetana in the Smetana Museum. On negatives deposited in the Music History Division

are three photographs of musical notation and five photographs of earlier photographs. For some of these the museum also has positives (e.g. photographs of Zdeněk Fibich and Jan Kubelík); for some others no positives are known to exist. These include photographs of the young Ludvík Vítězslav Čelanský, later conductor of the Czech Philharmonic, of the young Rudolf Friml, and of Hanuš Trneček. The negatives were originally owned by Josef Mulač, as shown by their paper backings from the Chronos Artistic Studio in Smíchov.⁷⁴

Both collections of Mulač negatives, in the Museum of Czech Literature and in the Czech Museum of Music, deserve a more detailed comparative study in relation to the corresponding positives, which are found in large numbers also in other collections of the National Museum (the theatrical division of the Historical Museum, the National Museum Archive, and the Náprstek Museum). An example of an interesting parallel is provided by

72) NM-ČMH-MBS E XVa/58, inventory no. 8121 a.

73) KOUBKOVÁ (*op. cit.*, note 1), pp. 5 and 24.

74) See KOUBKOVÁ (*op. cit.*, note 1), p. 9 and illustration 6.

a Mulač photograph of the Czech Quartet from near the beginning of its existence: the Czech Museum of Music has a large positive photograph whose negative is deposited in the Museum of Czech Literature.⁷⁵ (It also has a negative of another photograph of the quartet for which no positive has yet been located.)

Photographs from the Mulač studios are a distinctive reflection of musical life in Prague during the last third of the nineteenth century and the early twentieth century. Gradual cataloguing and new evaluation of mutually- related photographs in various collections allows us to recognize and evaluate more precisely their significance for music history, and also to document the work of these prominent Prague studios.



Karel Slavkovský a / and Josef Karbulka

Skleněný negativ / Glass negative, Jan Mulač, Praha / Prague, [1894?]
NM-ČMH-HHO J 5388

75) Cf. KOUBKOVÁ (*op. cit.*, note 1), illustration 6. NM-ČMH-HHO F 6710, and negative acquisition no. 4/89, No. 41.

František Kysela a jeho smetanovská scénografie

TAĀÁNA SOUČKOVÁ

Ve fondu scénografie Muzea Bedřicha Smetany (MBS) je uložen unikátní celek – soubor scénických a kostýmních návrhů, skic a náčrtů k osmi Smetanovým operám,¹ které vytvořil František Kysela a Národní divadlo je realizovalo v rámci smetanovských oslav v letech 1922–1924. Tyto materiály nejsou neznámé, přesto si však zaslouží větší pozornost, než jim bývá s výjimkou teatrologů a specialistů na smetanovskou problematiku věnována. Krátký historický exkurz nám umožní spatřit Kyselův přínos v širších souvislostech.

Ještě na počátku 20. století nebylo pojetí scénografie jako integrální součásti divadelního představení obvyklé a autoři výtvarné složky představení zůstávali většinou v anonymitě. Jinak si nevedlo ani pražské Národní divadlo. Na přelomu století zde vystřídal ředitele Františka Adolfa Šuberta odvážnější Gustav Schmoranz (červenec 1900). Byla ustanovena nová funkce šéfa výpravy a do jejího čela jmenován Karel Štapfer (1863–1930), nicméně zaběhnutá praxe neuvádět autory výpravy na denních divadelních cedulích se až do poloviny desátých let nezměnila. Výjimkou bylo např. první nastudování Dvořákovy *Rusalky* (1901), na jejíž výpravě se podíleli na pozvání Jaroslava Kvapila hned dva významní umělci – Ferdinand Engelmüller a Jan Kotěra, jejichž tvorba pro divadlo však byla ojedinělá.

Spolu s novým ředitelem nastoupili Jaroslav Kvapil do vedení činohry a Karel Kovařovic do čela operního souboru. Ve srovnání s Šubertovou érou byla sice jejich práce posuzována jako progresivnější, avšak o skutečně moderní divadlo se pokoušela jiná pražská scéna – Městské divadlo na Královských Vinohradech. Divadlo na Vinohradech bylo slavnostně otevřeno v roce 1907 a do roku 1919 v něm vedle činoherního ansámblu působil i operní a operetní soubor. V roce 1910 se stal lektorem a tajemníkem Karel Hugo Hilar (1885–1935) a brzy se začal uplatňovat také jako režisér.

Hilar (vlastním jménem Karel Hugo Bakule) zasáhl svou činorodou prací do vývoje moderního divadla nebývalým způsobem. Jeho role v českém divadle činoherním byla mnohokrát popsána a oceňována, Hilar však ovlivnil i scénu operní a inspiroval českou scénografii. Jako nastupující režisér začal pečlivým výběrem spolupracovníků a pro vinohradské divadlo se mu podařilo získat mnoho výrazných uměleckých osobností. Předpokladem jevištní tvorby pro něj byla souhra celého ansámblu, výtvarnou složku inscenace nevyjímaje. Výtvarníka, který s ním měl na inscenaci spolupracovat, žádal, aby přenesl hudební stránku do výtvarného uměleckého tvaru. Pro nastudování dvou významných inscenací (*Prodaná nevěsta* a *Hubička*) ve vinohradské zpěvohře si vybral právě Františka Kyselu.

1) Soubor má celkové přírůstkové číslo NM-ČMH-MBS 17/2003.

Všestranně nadaný Kysela (1881 Kouřim – 1941 Praha) byl již v té době absolventem Uměleckoprůmyslové školy v Praze. K divadlu se dostal brzy. Pracoval nejprve pro ochotníky v Holicích a Náchodě, později vytvořil soubor dekorací pro loutková divadla či scénograficky upravoval sály. První významná profesionální spolupráce se uskutečnila s vinohradským divadlem, kde v roce 1914 pohostinsky navrhl scénu k „neinscenovatelné“ hře Viktora Dyka *Zmoudření dona Quijota*.² Vedle Kysely pozval Hilar do divadla i Otakara Ostrčila. Ostrčil neměl s divadlem žádné zkušenosti a tato práce ho nelákala. Hilar ho musel přemlouvat, aby přešel ze Smíchovského orchestrálního sdružení na Vinohrady. Pod taktovkou Otakara Ostrčila a v Hilarově režii byla uvedena Smetanova *Prodaná nevěsta* dne 12. 2. 1915 a *Hubička* 19. 6. 1915.³

„Druhého válečného roku (1915) jsem byl vyzván vinohradským divadlem, abych vytvořil scénickou podobu *Prodané nevěsty*, kterou se tehdy chystal provést Ot. Ostrčil s K. H. Hilarem jako režisérem. Má dávná úcta ke Smetanovu dílu naplňovala mě jistým ostychem a přece jen touhou výtvarně říci něco z těch rozechvívajících zážitků, kterými na mě Smetana působil.“⁴

Obě tyto inscenace uváděné Hilarem, Ostrčilem a Kyselou na jevišti Městského divadla na Královských Vinohradech je možno označit za průlomové: pokud jde o scénografii, výrazně vybočila z dosavadních standardů, a to nejen v rámci scénografie smetanovské.

Hilar s Kyselou se sešli ve dvacátých letech 20. století znovu, tentokrát v Národním divadle, kam po období umělecké stagnace vstoupil duch moderního českého umění a do Národního divadla přicházeli nejlepší tvůrci. V činohře vystřídal Hilar Jaroslava Kvapila a do opery nastoupil Ostrčil, aby nahradil nemocného Karla Kovařovice.

Blížící se sté výročí narození Bedřicha Smetany kladlo před nové vedení opery velký úkol. Bylo naplánováno nastudování cyklu všech Smetanových oper a přípravy na oslavu jubilea začaly již v roce 1922. Vedení Národního divadla si přálo uvádět Smetanova díla často a v co nejautentičtější podobě. Jeden společný výtvarný rámec (názor) měl této představě napomoci. Byla vyhlášena soutěž, které se vedle Kysely zúčastnili i významní současní výtvarníci Bedřich Feuerstein a Vlastislav Hofman.⁵ Vypsání soutěže otevřelo debatu, má-li vůbec česká výtvarná obec mezi sebou umělce, který chápe jako jediný (!) Smetanovu hudbu a který úspěšně zvládne vypravit celý Smetanův odkaz. Společenská atmosféra stupňovala očekávání a Ostrčil potvrdil pro scénování celého díla právě Kyselu.

2) František Kysela během let značně rozšířil své výtvarné aktivity a věnoval se kromě návrhů pro užitou a knižní grafiku také navrhování interiérů, vytvářel potahové látky, šatovky, koberce, gobelíny. Při úpravě interiérů spolupracoval s architekty Pavlem Janáčkem a Josefem Gočárem. Vytvářel také exlibris, obchodní značky, diplomy, poštovní známky a bankovky. Výrazně zasáhl do oboru skla. Byl autorem rozety pro západní průčelí chrámu sv. Víta, vitráží do oken v Muzeu Východních Čech v Hradci Králové, v Thunovské kapli chrámu sv. Víta a mozaiky do kaple Bartoňů z Dobenína tamtéž atd. Upravil znak města Prahy, státní znak a prezidentskou vlajku. Stal se členem Spolku výtvarných umělců Mánes, Osmy a Skupiny výtvarných umělců.

3) Čtyři kostýmní návrhy F. Kysely k této inscenaci jsou uloženy v divadelním oddělení Národního muzea – Historického muzea (dále DONM).

4) PEČÍRKA, Jaromír: *Dílo úcty a lásky k Bedřichu Smetanovi*, Společnost Bedřicha Smetany svým členům na rok 1942, nedatováno, nestránkováno.

5) MATULOVÁ, Jitka: *Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924. Scénické návrhy Bedřicha Feuersteina v kontextu realizovaných výtvarných koncepcí Vlastislava Hofmana a Františka Kysely*, diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity, Brno 2006, 93 s. + obrazová příloha.

Kysela, který dostal nebývalou možnost navrhnout jako jediný výtvarník výpravu pro všechny opery cyklu, se ujal úkolu odpovědně a s oddaností. Svědčí o tom mnoho dochovaných skic a přípravných kreseb, které umělce vedly k závěrečným návrhům. Ani dříve, ani později neposkytlo Národní divadlo prostor pro tak rozsáhlý výtvarný projekt jedinému tvůrci.

Trio inscenátorů Ostrčil – Pujman – Kysela uvedlo od 23. 4. 1924 do 23. 5. 1924 v rámci oslav všech osm Smetanových oper a poprvé ve scénickém provedení fragment opery *Viola*. Otakar Ostrčil byl autorem hudebního nastudování a Ferdinand Pujman režíroval téměř všechny inscenace. *Tajemství* a *Hubičku* sice režírně uvedl na scénu bard divadla Robert Polák již v letech 1922 a 1923, ale Pujman nastudovaným dílům přidal jednotnost i souvislosti a zařadil je kontinuálně do připravovaného cyklu. Kysela navázal na své zkušenosti z Vinohrad (pro opery *Prodanou nevěstu* i *Hubičku* použil podobný koncept jako na Vinohradech), podkladem mu byly také podrobné Pujmanovy režijní studie.⁶ Kyselovi šlo především o pochopení Smetanovy hudby a její scénické vyjádření.

Každou inscenaci výtvarník opatřil vlastní **oponou**, jakousi výtvarnou předehrou opery. Z hlediska scénografie se jedná o výjimečný čin, který dodává Kyselovu cyklu jednoduitost. Kysela pracoval se symbolikou, oprostil se od detailů a hledal zjednodušení. Nešlo mu o nadsázku, ale spíše o lehkou metaforu. Používal symboly a ty v duchu lidové symboliky přetvářel, i barvy mu sloužily v tomto symbolickém duchu. Vycházel z vlastní malířské tvorby a ze svých zkušeností s dekorativní prací. Jednotlivé opony jsou jedinečné výtvarné zkratky operního tématu v duchu Kyselova lyrismu.

V monografii o Františku Kyselovi charakterizují Emanuel Poche a Sylva Marešová jeho práci na oponách takto: „Nebyla to práce lehká. Nikdy před tím ani po něm nebyl vytvořen takovýto cyklický, výtvarně jednotný obraz. A výpravy dřívější neposkytovaly téměř žádný základ. Kysela musel tu vyjít ze samého hudebního díla a do toho – jak již bylo řečeno – pronikl co možná nehlouběji. Proto dal každé opeře zvláštní oponu, tak jako jim dal Smetana odlišné předehry. Jakousi výtvarnou ouverturu, podtrhující podstatu a celkové vnitřní ladění díla. Tak opona k *Prodané nevěstě* jásá svými červenými,



František Kysela

Fotografie, autor neurčen / Photographer not determined, ca 1920
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. 3187

⁶ Obsáhlá rukopisná příprava Ferdinanda Pujmana k cyklu je uložena v DONM, sign. Pujman A-2, Pujman A-8, Pujman A-7 a Pujman A-61.

bílými a modrými barvami propletených stuh, posypaných květy. Opona *„Hubičky“* mluví k nám lyrickým hlasem hluboké lásky dvou holubiček – jakoby přímo vzatých z lidového obrázku. Závěs *„Libuše“* působí slavnostní řečí stříbřitých a nazlátlých tónů, jako opona k *„Braniborům v Čechách“* mluví o síle a statečnosti národa, jehož znakem je dvouocasý lev bránící svobodu, která mu žije v krvi. Na všech oponách užil Kysela symbolu, mnohde podtrženého i symbolickou hodnotou barevnou.“⁷

Symbol pro jednotlivá díla není vybrán nahodile, což si uvědomíme až při znalosti všech oper a výtvarných návrhů k jejich inscenování. Symbolika vyplývá z přemýšlivého hledání výrazu a charakteru opery. Symbol se tak stává prostředkem a dokáže divákovi poodhalit skrytou pointu, náladu a atmosféru operního příběhu.

Scénické návrhy ke všem inscenacím spojuje funkční jednoduchost a stylizovanost, avšak na jevišti najdeme i reálné prvky naplněné barevně modifikovaným lidovým dekorem a ornamentem. Scéna je barevně a tvarově zjednodušená, oproštěná od detailů, i když stále počítá s malovanou kulisou. Skici a náčrty jsou vytvořeny tužkou, střídmou linkou a tvarem, čistou kombinací barev. Na finální návrhy, které předkládal ke schvalování, a také pro výrobu scény používal Kysela většinou techniku akvarelu či tempéry. Ve scénách vycházel většinou ze středověkého pojetí jeviště. Kompozice je průčelová, centrálně rozvržená a vyvážená. Kysela pracuje dobře s plochou, jasně, logicky a přehledně vytváří scénický prostor. Hloubky jeviště dosahuje jednoduchým vykrýváním praktikáblovcích konstrukcí a plochými odstupňovanými bočními kulisami. Vertikální, někdy trochu stísněné členění je použito tam, kde je třeba na jevišti dosáhnout větší dramatickosti scén (*Dalibor* a *Braniboři v Čechách*). V tomto směru však Kysela prošel vývojem a v *Libuši*, kterou celý cyklus končil, rozčlenil scénu vertikálně nejen se záměrem zdůraznit dramatickост děje, ale podtrhnout jeho sošný, slavnostní ráz.

Barva je ceněna Kyselou nejvýš. Je základním prvkem scény. Kysela se soustřeďuje na charakteristický dvojzvuk, výjimečně trojzvuk, barevnost je koncentrovaná v ploše, za použití jemných tónů, které výtvarník oživuje detaily a ornamenty.

František Kysela navrhl ke všem operám také kostýmy. Odborné literatury, která se zabývá českým **divadelním kostýmem**, je bohužel poskrovnu. Větší pozornost bývá věnována jen těm umělcům, jejichž tvorba se zaměřuje pouze na kostýmní návrhy. U výtvarníků, kteří připravují výtvarné řešení celé inscenace, stojí obvykle kostýmy ve stínu příslušných velkých jevištních výprav.

Při navrhování kostýmů k historickým operám byl Kysela ovlivněn mánesovsko-alšovskou tradicí, ale k tomuto romantickému pojetí přidával osobité vidění vycházející z hudby samé. Vnímá charakter postavy, pro kterou kostým vzniká s respektem k hudbě. Kyselovy návrhy ke kostýmům k operám z lidového prostředí vycházejí z lidového oblečení. Návrhy jsou jemně vykresleny tužkou a většinou zdůrazněné pastelem. Přestože se jeví na papíře barevně nevýrazné, jejich realizace na jevišti vyvolává opačný dojem. To je způsobeno uplatněním a dodržením přesného poměru částí divadelní figury, postižením

7) POCHÉ, Emanuel – MAREŠOVÁ, Sylva: *František Kysela*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1956, s. 21, 22.

proporčnosti postavy. Kostým působí na jevišti samozřejmě a zapadá do celkového ladění scény. Zde je nutné upozornit na tvůrčí propojení výtvarníka a režiséra. Scénograf charakterizuje postavu pomocí detailů, které se na jevišti zřetelně uplatňují a velmi významně dotvářejí charakter a náladu scény. Jako příklad je možné uvést kostýmy k *Prodané nevěstě*, velkou měrou přispívající k charakteru postav na jevišti.

Jemnost výrazu, čistota výtvarného projevu spolu s citovostí a lyrikou, která se zaměřuje na emocionální stránku vnímání diváka, vytvářejí spolu s velkým porozuměním pro Smetanovu hudbu vlastní Kyselův výtvarný názor, který bychom mohli označit za výtvarný styl. Je více než zřejmé, že malíř dokázal poslouchat a vnímat hudbu a hudba mu byla sama velkou inspirací. Kromě výtvarných schopností vkládal do tvorby svůj prožitek, nezatížený skepsí, osobní citový vklad, vlastní prožívání. Kysela vytvořil originální smetanovskou výtvarnou poetiku, zásadní měrou obohacující moderní českou scénografii.

Přes dobové námitky otvírá soubor výtvarných návrhů jedinečnou možnost k pochopení vzniku moderní smetanovské scénografie. Kysela objevil barevný lyrický neiluzivní prostor, který je dodnes pro mnoho následujících výtvarníků základem a inspirací ve scénování Smetanových oper.

Smetanovi zůstal Kysela věrný po celý život. Graficky upravil a vyzdobil souborné vydání Smetanova díla z jubilejního roku 1924, opatřil ediční značkou a průvodní kresbou libreta jeho oper, angažoval se v soutěži na Smetanův pomník a jako výtvarný poradce a spolupracovník Společnosti Bedřicha Smetany participoval na všech smetanovských výstavách od roku 1917 až do své smrti v roce 1941. Osobně se podílel na výtvarné podobě expozice Muzea Bedřicha Smetany, které bylo po letech usilování několika generací slavnostně otevřeno v květnu roku 1936.

Soubor Kyselových návrhů a skic ke Smetanovým operám převzalo tehdejší Museum Bedřicha Smetany z Ministerstva školství a lidové osvěty v letech 1942 a 1943.

Soupis oper cyklu:

Braniboři v Čechách, premiéra v Národním divadle (dále ND) 2. 3. 1924, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 23. 4. 1924

Prodaná nevěsta, premiéra v ND 27. 5. 1923, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 26. 4. 1924

Dalibor, premiéra v ND 9. 1. 1924, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 29. 4. 1924

Dvě vdovy, premiéra v ND 2. 10. 1923, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 2. 5. 1924

Hubička, premiéra v ND 9. 2. 1923, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 4. 5. 1924

Tajemství, premiéra v ND 12. 5. 1922, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 7. 5. 1924

Čertova stěna, premiéra v ND 2. 2. 1924, uvedení v rámci Smetanovského cyklu 9. 5. 1924

Viola, fragment opery, uveden jedenkrát v rámci pietního matiné „Poslední díla Bedřicha Smetany“ (ND) 11. 5. 1924

Libuše, premiéra v ND a uvedení v rámci Smetanovského cyklu 23. 5. 1924

Soubor návrhů Františka Kysely k provedení Smetanových oper na scéně Národního divadla v Praze (1922–1924), uložený v NM-ČMH-MBS

název	datum premiéry	opona	kostýmní návrhy	scénické návrhy	skici	ostatní
Braniboři v Čechách	2. 3. 1924	1 návrh (pastel) 1 skica	9 (kresba tužkou, kolorováno pastelem)	5 (akvarel)		
Prodaná nevěsta	27. 5. 1923	1 návrh (akvarel) 1 skica	23 (tužka a barevný pastel)	2 (akvarel)	8	31 (náčrty, detaily)
Dalibor	9. 1. 1924	1 (pastel)	10 (kolorovaná kresba tužkou, pastel)	6 (kombinovaná technika)	6	
Libuše	12. 5. 1924	1 (kolorovaný pastel)	16 (tužka, pero, barevný pastel)	7 (kombinovaná technika)	16	
Dvě vdovy	2. 10. 1923	1 (akvarel)	10 (kolorovaná kresba)	2 (kolorovaná kresba)	4	
Hubička	9. 2. 1923	1 (pastel, kombinovaná technika) 4 skici	4 (kolorovaná kresba)	4 (kolorovaná kresba)	3 (4) ⁸	25 (náčrty, detaily) + 1 (maketa scény)
Tajemství	12. 5. 1922	2 (akvarel)	18 (tužka a barevný pastel)	3	5 (8)	
Čertova stěna	2. 2. 1924	1 (kolorovaná kresba)	8 (kolorovaná kresba)	4 (pastel, tužka, kolor. akvarel)	7 (11)	

8) V tomto a v následujících dvou případech se zachovaly i velmi drobné, méně významné skici. Číselný údaj v kulaté závorce zahrnuje všechny skici bez ohledu na jejich velikost.

František Kysela and his Designs for Stagings of Operas by Smetana

TAŤÁNA SOUČKOVÁ

From 1922 to 1924 the National Theatre in Prague presented all the operas of Bedřich Smetana (1824-84) in a series conceived by the head of the opera Otakar Ostrčil and stage director Ferdinand Pujman to celebrate the centenary of the composer's birth. The task of creating set and costume designs for all the stagings was given to František Kysela (1881-1941), based in part on his previous successful work at the Municipal Theatre in Vinohrady. This article characterizes Kysela's approach to the creation of stage curtains, sets, and costumes, and shows that his original 'Smetanian' visual poetics enriched modern Czech theatrical design. Kysela's designs are deposited in the Bedřich Smetana Museum.

Bedřich Smetana – František Kysela – Otakar Ostrčil – National Theatre in Prague – modern Czech theatrical design – Smetana centenary celebrations 1922-24 – operas of Bedřich Smetana – set and costume designs – Karel Hugo Hilar

Deposited in the theatrical decorations collection of the Bedřich Smetana Museum is a unique assembly of set and costume designs, sketches, and jottings for stagings of eight of Smetana's operas created by František Kysela and used by the National Theatre during the Smetana centennial celebrations in 1922-24.¹ Although not totally unknown, they deserve greater attention than is usually accorded them by anyone other than theatrical scholars and Smetana specialists. A brief historical excursion will allow us to view Kysela's contribution in a broader context.

In the early twentieth century the conception of set and costume design as an integral part of theatrical performance was still uncommon, and those responsible for such designs in a production usually remained anonymous. The National Theatre in Prague was no exception. In July 1900 its director František Adolf Šubert was replaced by the more adventuresome Gustav Schmoranz, and a new position was created for a head of sets and costumes, filled by Karel Štapfer (1863-1930), but the established practice of not naming set and costume designers on daily playbills continued until around 1915. One exception came in 1901 with the first staging of Dvořák's *Rusalka*, in which, at the invitation of Jaroslav Kvapil, two important visual artists participated – Ferdinand Engelmüller and Jan Kotěra, whose work for the theatre however remained unique.

1) NM-ČMH-MBS, acquisition no. 17/2003. This single acquisition number covers the whole set of materials.

With the arrival of the theatre's new director came also two other men as heads of the drama and opera divisions respectively: Jaroslav Kvapil and Karel Kovařovic. Their work was assessed as being progressive in comparison with practices during Šubert's era. However, it was a different Prague theatre that attempted a really modern manner of staging – the Municipal Theatre in Královské Vinohrady. The Vinohrady Theatre was officially opened in 1907, and until 1919 had an opera and operetta company alongside the spoken play ensemble. Karel Hugo Hilar (real name Karel Hugo Bakule, 1885-1935) became its reader and secretary in 1910, and soon became active as a stage director as well.

Hilar's energetic work had an unprecedented influence on the development of modern theatre. His role in the practice of staging spoken plays in the Czech lands has been described and praised many times, but he also influenced the staging of operas and was a source of inspiration for Czech set design. He began his work as stage director with careful selection of collaborators, and managed to recruit many outstanding artists for the Vinohrady Theatre. For him teamwork on the part of the whole company, including the creators of sets and costumes, was a prerequisite for theatrical productions. He demanded that artists who were to work with him on a staging transfer the musical component to the sets and costumes. For two major productions of the Vinohrady opera – *Prodaná nevěsta* (The Bartered Bride) and *Hubička* (The Kiss) – the artist he chose was František Kysela.

The multi-talented Kysela (born 1881 in Kouřim, died 1941 in Prague) had graduated from the School of Decorative Arts in Prague. He became involved with theatres early on, first working for amateur theatres in Holice and Náchod, then later creating a set of stage decorations for marionette theatres and adapting halls for theatrical presentations. His first important professional collaboration in theatrical stagings was with the Vinohrady Theatre, where in 1914 as a guest artist he designed the sets for Viktor Dyk's 'unstagable' play *Zmoudření dona Quijota* (Don Quixote Getting Wiser).² Along with Kysela, Hilar invited to the theatre the conductor Otakar Ostrčil, who however had no theatrical experience and was not attracted by this opportunity. Hilar had to persuade him to leave the Smíchov Orchestra Association for Vinohrady. Under Ostrčil's baton and with stage direction by Hilar, Smetana's *Prodaná nevěsta* was presented on 12 February 1915, then *Hubička* on 19 June the same year.³ Kysela recalled:

During the second year of the war (1915) I was invited by the Vinohrady Theatre to design sets and costumes for *Prodaná nevěsta*, which Otakar Ostrčil was preparing to present with K. H. Hilar as stage director. My long-standing reverence for

2) Over the course of time Kysela substantially expanded his artistic activities. Besides graphic designs for decorative arts and books he also designed interiors, upholstery, fabrics for apparel, carpets, and tapestries. In interior design he worked with architects Pavel Janák and Josef Gočár. He also designed 'ex libris' labels, trademarks, diplomas, postage stamps, and banknotes. In addition he significantly influenced the field of artistic glass. For St. Vitus Cathedral he designed the rose window in the western facade and stained glass windows in the Thun Chapel, as well as mosaics in the Bartoň z Dobenína chapel. He also designed stained glass windows for the East Bohemian Museum in Hradec Králové. He created the emblem of the city of Prague, the national emblem, and the presidential flag, and was a member of the Mánes Association of Fine Artists, of Osma, and of the Visual Artists' Group.

3) Four costume designs by Kysela for this staging of *Hubička* are deposited in the theatre department of the Historical Museum of the National Museum.

Smetana's work filled me with a certain trepidation, yet also with a longing to express artistically something of those moving experiences that Smetana had evoked in me.⁴

Both these productions presented by Hilar, Ostrčil, and Kysela on the stage of the Municipal Theatre in Královské Vinohrady can be considered breakthroughs. As concerns set and costume design, they departed strikingly from existing standards that were well-established not only in Smetana stagings.

Hilar and Kysela came together again in the 1920s, this time at the National Theatre where, after a period of artistic stagnation, the spirit of modern Czech art had arrived, and where the best Czech creative artists now came to work. In the drama division Hilar took the place of Jaroslav Kvapil, and in opera Ostrčil replaced the ailing Karel Kovařovic.

The approaching centenary of the birth of Bedřich Smetana placed a major task before the new management of the opera division. Productions of all Smetana's operas were planned, and preparations for the jubilee began already in 1922. The management of the National Theatre wished to perform Smetana's works frequently and in the most authentic possible form. A single shared framework (point of view) concerning the visual art components of the stagings was to further this idea. A competition was announced, and entered not only by Kysela but by two other important visual artists of the time, Bedřich Feuerstein and Vlastislav Hofman.⁵ The competition provoked a debate on whether the Czech visual arts community had even one artist who understood Smetana's music and could successfully stage his whole operatic output. The social atmosphere heightened expectations, and Ostrčil confirmed Kysela to stage the entire project.

Kysela received an unprecedented opportunity to design sets and costumes for all the operas in the celebrations as the only visual artist. He approached his task responsibly and diligently, as attested by many preserved sketches and preparatory drawings which led the artist to his final designs. Never before had the National Theatre provided space for such an extensive project to a single visual artist, nor has it done so since.

Between 23 April and 23 May 1924, as part of the celebrations, all eight of Smetana's completed operas were presented, as well as the first staged performance of his operatic fragment *Viola*, all with designs by Kysela. Otakar Ostrčil was in charge of the music, while the stage director for almost all the productions was Ferdinand Pujman. *Tajemství* (The Secret) and *Hubička* had been presented with stage direction by the bard of the theatre Robert Polák already in 1922 and 1923 respectively, but Pujman added coherence and unity to the stagings of the works presented, placing them in a continuous series in the celebrations being prepared. Kysela built on his experience from Vinohrady (applying concepts for *Prodaná nevěsta* and *Hubička* similar to what he had used there),

4) PEČÍRKA, Jaromír: *Dílo úcty a lásky k Bedřichu Smetanovi* (A Work of Respect and Love for Bedřich Smetana), Společnost Bedřicha Smetany for its members for the year 1942, undated, unpaginated.

5) MATULOVÁ, Jitka: *Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924. Scénické návrhy Bedřicha Feuersteina v kontextu realizovaných výtvarných koncepcí Vlastislava Hofmana a Františka Kysely* (Theatrical Sets in the Smetana Celebrations of 1924: Designs by Bedřich Feuerstein in the Context of the Employed Visual-Art Conceptions of Vlastislav Hofman and František Kysela), graduation thesis, Faculty of Arts of Masaryk University, Brno 2006, 93 pp. + pictorial appendix.

and also made use of Pujman's detailed written materials concerning stage direction.⁶ Kysela's main objective was to understand Smetana's music and express it on stage.

Kysela provided each production with a unique **stage curtain**, a kind of a visual prelude to the opera. This was an exceptional idea in the context of theatrical productions, lending unity to Kysela's series of stagings. He worked with symbolism, freeing himself from details and seeking simplification. His aim was not hyperbole but something closer to light metaphor. He used symbols and transformed them in the spirit of folk symbolism; colour, too, served him in this symbolic spirit. Some of his ideas were based on his own paintings and his experience with decorative work. Each of his curtains is a unique artistic summary of the topic of the opera in the spirit of Kysela's lyricism.

In their book on František Kysela, Emanuel Poche and Sylva Marešová describe his work on the curtains as follows:

It was not easy work. Never before had such a comprehensive image been created, unified in its visual art, nor has it happened since, and earlier stagings provided practically no foundation. Kysela had to start with the musical work itself, and he penetrated into it – as already said – as deeply as possible. Therefore he gave each opera its own stage curtain, just as Smetana gave them different overtures. A sort of visual overture, underscoring the essence and overall internal mood of the work. Thus the curtain for *Prodaná nevěsta* rejoices with red, white, and blue colours of interwoven ribbons, strewn with flowers. The curtain for *Hubička* speaks to us in a lyrical voice of the deep love of two turtle doves, as though taken directly from a folk painting. The curtain for *Libuše* impresses one like the celebratory language of silvery and golden tones, just as the curtain for *Braniboři v Čechách* (The Brandenburgers in Bohemia) speaks of the strength and valour of the nation whose symbol is a two-tailed lion defending the freedom that lives in its blood. In all the curtains Kysela used symbols, in many places underscored by the symbolic value of colours.⁷

If we know all the operas and the designs for their stagings then we recognize that the symbols for the individual works were not selected randomly. The symbolism originates in a thoughtful search for the manner of expression and character of the opera. Thus the symbol becomes a medium and can reveal to the viewer the hidden point, the mood, and the atmosphere of the operatic story.

The **set designs** for all the stagings are unified by functional simplicity and stylization, but we also find realistic elements employing folk décor that is modified in colour. The sets are simplified both in colour and shape, stripped of detail, but still calling for a painted backdrop. The sketches and drawings are in pencil, sober in line and shape, with a clean combination of colours. For the final designs, submitted for approval and for actual production of the sets, Kysela usually used the techniques of aquarelle or tempera. Usually

6) Pujman's extensive manuscript plans for the series are preserved in the theatre department of the Historical Museum of the National Museum, shelf marks Pujman A-2, Pujman A-8, Pujman A-7, and Pujman A-61.

7) POCHÉ, Emanuel and MAREŠOVÁ, Sylva: *František Kysela*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Prague 1956, pp. 21, 22.

his ideas were based on a centralized conception of the stage. They have a frontal, centrally distributed and balanced composition. Kysela worked well with space, laying out the sets clearly, logically, and lucidly. He achieved an effect of spatial depth through simple covering of risers and through flat, graduated side wings. Vertical division, sometimes a little cramped, is used for scenes that call for a more dramatic effect (in *Dalibor* and *Braniboři v Čechách*). In this respect, however, Kysela's approach gradually evolved, and in *Libuše*, which ended the whole series, he divided the stage vertically not only to emphasize the drama of the action, but to underscore its statuesque, ceremonial atmosphere.

Colour was what Kysela valued most of all, forming the fundamental element of his sets. He focused on a characteristic pattern of two colours, or exceptionally three, concentrating colours in the space while using subtle tones that he enlivened via details and ornaments.

Kysela also designed **costumes** for all the operas. Unfortunately specialized literature discussing theatrical costume design is very sparse. Significant attention is usually paid only to those artists whose work is focused on costume designs exclusively. For those who design the visual art aspects of the whole staging, costumes are usually overshadowed by the large set designs in the same productions.

In his costume designs for Smetana's historical operas Kysela was influenced by the tradition of Mánes and Aleš, but to this romantic conception he added his personal vision based on the music itself. He perceived the nature of the character for whom he was designing the costume with respect for the music. His costume designs for the operas from the folk environment are based on folk attire. The designs are drawn finely in pencil and usually highlighted in pastel. Although their colours appear muffled on paper, their realization on stage gives the opposite impression. This is due to application of and adherence to precise proportions among the parts of the theatrical figure – to the capturing of the character's proportionality. The costume looks natural on the stage and fits well into the overall mood of the scene. Here we must point



**František Kysela: *Prodaná nevěsta* / *The Bartered Bride*,
kostým Paňáci – realizace / Costume design
for Paňáci – realization**

Fotografie, autor neurčen / Photographer not determined,
Praha / Prague, 1923

out the creative link between the visual artist and the stage director. The designer illustrates the character through details that are clearly visible on the stage and have a major impact on the nature and mood of the scene. As one example we may take the costumes for *Prodaná nevěsta*, which contribute very significantly to the depiction of the characters on the stage.

Delicacy and purity of artistic expression combined with sensitivity and lyricism focused on the emotional aspect of the viewer's perception, plus a deep understanding of Smetana's music, shaped Kysela's own artistic viewpoint, which we can call an artistic style. It is more than clear that this painter was able to listen to and perceive music, and that music itself was a great inspiration to him. Besides his artistic abilities, he invested his works with his own experience, unburdened by scepticism – his personal emotional input, his own feelings. Kysela created an original Smetanian poetics in visual art, which greatly enriched modern Czech theatrical design.

Despite some objections raised at the time of the Smetana celebrations in the 1920s, the collection of Kysela's set and costume designs affords a unique opportunity to understand the origin of modern Smetana staging. Kysela discovered a colourful, lyrical, non-illusory space which for many subsequent visual artists to this day has remained a foundation and inspiration in producing Smetana's operas.

Kysela remained faithful to Smetana throughout his life. He provided the graphic design and decorations for the collected edition of Smetana's works for the hundredth anniversary of his birth in 1924; he created the editorial logo and accompanying drawings for publication of the librettos to his operas; he helped to organize and promote the competition for the Smetana monument; and as an artistic consultant and collaborator of the Bedřich Smetana Society he had an artistic share in all Smetana exhibitions from 1917 until his death in 1941. He also shared personally in the visual art components of the first long-term exposition in the Bedřich Smetana Museum, which after years of striving by several generations was officially opened in May 1936.

The collection of Kysela's designs and sketches for Smetana's operas was transferred to the Bedřich Smetana Museum from the Ministry of Schools and of Education of the People in 1942 and 1943.

List of Operas Presented during the Smetana Celebrations:

Braniboři v Čechách (The Brandenburgers in Bohemia), opened at the National Theatre (hereinafter NT) 2 March 1924, performed as part of the Smetana celebrations 23 April 1924

Prodaná nevěsta (The Bartered Bride), opened at the NT 27 May 1923, performed as part of the Smetana celebrations 26 April 1924

Dalibor, opened at the NT 9 January 1924, performed as part of the Smetana celebrations 29 April 1924

Dvě vdovy (Two Widows), opened at the NT 2 October 1923, performed as part of the Smetana celebrations 2 May 1924

Hubička (The Kiss), opened at the NT 9 February 1923, performed as part of the Smetana celebrations 4 May 1924

Tajemství (The Secret), opened at the NT 12 May 1922, performed as part of the Smetana celebrations 7 May 1924

Čertova stěna (The Devil's Wall), opened at the NT 2 February 1924, performed as part of the Smetana celebrations 9 May 1924

Viola, operatic fragment, performed once as part of the matinee tribune 'The Last Works of Bedřich Smetana' at the NT on 11 May 1924

Libuše, opened at the NT and performed as part of the Smetana celebrations on 23 May 1924

Collection of Designs by František Kysela for Stagings of Operas by Smetana at the National Theatre in Prague (1922-24), Deposited in the Bedřich Smetana Museum

Title of Opera	Date of Opening	Curtain	Costume designs	Set designs	Sketches	Other
<i>Braniboři v Čechách</i> (The Brandenburgers in Bohemia)	2 March 1924	1 design (pastel), 1 sketch	9 (pencil drawings coloured in pastel)	5 (aquarelle)		
<i>Prodaná nevěsta</i> (The Bartered Bride)	27 May 1923	1 design (aquarelle), 1 sketch	23 (pencil and coloured pastel)	2 (aquarelle)	8	31 (jottings, details)
<i>Dalibor</i>	9 January 1924	1 (pastel)	10 (coloured pencil drawings, pastel)	6 (combined technique)	6	
<i>Libuše</i>	12 May 1924	1 (coloured pastel)	16 (pencil, pen, coloured pastel)	7 (combined technique)	16	
<i>Dvě vdovy</i> (The Two Widows)	2 October 1923	1 (aquarelle)	10 (coloured drawing)	2 (coloured drawing)	4	
<i>Hubička</i> (The Kiss)	9 February 1923	1 (pastel, combined technique), 4 sketches	4 (coloured drawing)	4 (coloured drawing)	3 (4) ⁸	25 (jottings, details) + 1 (model of stage)
<i>Tajemství</i> (The Secret)	12 May 1922	2 (aquarelle)	18 (pencil and coloured pastel)	3	5 (8)	
<i>Čertova stěna</i> (The Devil's Wall)	2 February 1924	1 (coloured drawing)	8 (coloured drawing)	4 (pastel, pencil, coloured aquarelle)	7 (11)	

8) In this and the next two cases the preserved sketches include some that are very small and relatively unimportant. The number given in parentheses includes all sketches regardless of their size.



František Kysela: Čertova stěna, návrh na oponu / The Devil's Wall, stage curtain design
 Kresba tužkou kolorovaná akvarelem / Pencil drawing coloured in aquarelle, 1924
 NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. Sc 0895



František Kysela: Dvě vdovy, návrh na oponu / The Two Widows, stage curtain design
 Kombinovaná technika / Combined technique, 1923
 NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. Sc 0696



**František Kysela: *Tajemství*,
návrh scény ke 2. jednání / *The Secret*,
set design for Act II**

Kresba perem kolorovaná pastelem / Pen
drawing coloured in pastel, 1922
NM-ČMH-MBS inv. č. /
inventory no. Sc 0825

**František Kysela: *Dalibor*,
návrh kostýmu pro Dalibora / *Costume design*
for the title character**

Kresba tužkou, kombinovaná technika / Pencil
drawing and combined technique, 1924
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. Sc 0429





**František Kysela: *Tajemství*,
návrh kostýmu pro Pannu Rózu / *The Secret*,
costume design for Maiden Róza**

Kresba tužkou kolorovaná akvarelem / Pencil
drawing coloured in aquarelle, 1922
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. Sc 0854

**František Kysela: *Tajemství*,
návrh kostýmu pro Kalinu / *The Secret*,
costume design for Kalina**

Kresba tužkou kolorovaná akvarelem / Pencil
drawing coloured in aquarelle, 1922
NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. Sc 0853





František Kysela: *Libuše*, návrh scény ke 2. jednání / Set design for Act II

Kombinovaná technika / Combined technique, 1924

NM-ČMH-MBS inv. č. / inventory no. Sc 0610



[Wolfgang Figulus:

***Quas grates tibi*]**

[redem]ptor quas grates [...]

Diskant: Superior, opis

16./17. století / Treble: Superior,

manuscript copy, sixteenth

or seventeenth century

KNM / National Museum Library

1 H c 175/1, verso

Tricinia z fragmentů

Knihovny Národního muzea

DAGMAR ŠTEFANCOVÁ

K dlouhodobým úkolům Knihovny Národního muzea (KNM) patří postupné vydávání vědeckých soupisů rukopisné sbírky. V roce 2010 přikročili v oddělení rukopisů a starých tisků KNM ke zpracování rukopisných fragmentů ze sbírek Adolfa Paterý a Čeňka Zíbrta, mezi nimiž se nachází poměrně velký počet fragmentů notovaných. Většinou se jedná o zlomky vyňaté z vazeb mladších svazků, kam se dostaly jako makulatura, zdánlivě bezcenný materiál. Tyto fragmenty jsou znakem dnes již ztraceného celku – hudebního pramene nebo hudebního díla – a jejich vědecká interpretace, vyžadující specifické metodologické přístupy, může vést k zajímavým závěrům. Výzkum fragmentů totiž zásadním způsobem rozšiřuje naši představu o množství hudebních pramenů z pozdního středověku a raného novověku, z nichž se jen velmi malá část dochovala kompletně.

Provenienci notovaných zlomků z signatury 1 H („sbírka Adolfa Paterý“) nelze v podstatě určit. Nedochovala se žádná Paterou psaná dokumentace o původu jednotlivých zlomků, ve většině případů však můžeme soudit, že jde o fragmenty pocházející z rukopisů nebo tisků KNM. Další byly muzeu věnovány. Adolf Patera (1836–1912), literární historik, bibliotékař Musea Království českého a sekretář Matice české, pracoval v muzejní knihovně přes čtyřicet let. Patřil mezi přední znalce středověkých rukopisů, zejména staročeské literatury, a mnohé ze svých badatelských výsledků publikoval. Mimo jiné se podílel na zpracování rukopisů pražské metropolitní kapituly¹ a jako celoživotní dílo plánoval vydání katalogu českých rukopisných památek ze středověku. Za Ruský kroužek a Jednotu československou se osobně angažoval při návštěvách Petra Iljiče Čajkovského v Praze (1888) a v přípravě Dvořákovy cesty do Ruska (1890). Penzionován byl v roce 1904.²

Fragmenty s notací jsou nyní přiřazeny k 78 signaturám.³ Popsaný pergamen byl používán na levnější knihy s lepenkovými deskami, často pomocné úřední knihy, registry, protokoly apod.⁴ Kompletní pergamenová vazba se ve zkoumaných zlomcích nachází jen v pěti

1) *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapituly pražské*, 1. díl, ed. Adolf Patera a Antonín Podlaha, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha 1910. Podrobně dílo Adolfa Paterý uvádí MAREK, Jindřich: *Adolf Patera a muzejní rukopisné zlomky*, in: *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea*, ed. Michal Dragoun a Jindřich Marek, Národní muzeum a Scriptorium, Praha 2012, s. 13–16.

2) Jeho nástupce Čeněk Zíbrt se prý na místo bibliotékaře protlačil způsobem poněkud nevybíravým, zároveň však existují doklady o tom, že si Patera v posledním roce před odchodem do penze vybral celoroční volno na práci na katalogu, který pak vědecké komisi nepředložil, a Zíbrt ho de facto zastupoval v plném rozsahu. Svou roli jistě sehrála i skutečnost, že Patera ztrácel zrak a nemohl se své práci věnovat tak, jak by si představoval.

3) KNM, signatury 1 H a 83, 1 H a 142, 1 H a 219, 1 H a 233, 1 H a 324, 1 H a 348, 1 H a 460, 1 H a 491, 1 H a 582, 1 H b 165, 1 H b 206, 1 H c 1, 1 H c 103, 1 H c 114–178. Viz *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea*, op. cit. v pozn. 1. Upřímně děkuji Michalu Dragounovi za konzultace, především ohledně datace zlomků a liturgického určení zdroje, z něhož pocházejí.

4) Po Tridentském koncilu a změnách v liturgii se pergameny knihařům a kramářům prodávaly na váhu.

případech; mnohem čtenější byly drobné pergamenové proužky, původně určené ke zpevnění knižního hřbetu. Papírové fragmenty jsou mladšího data a pocházejí z výztuže lepenkových desek. V některých případech se podařilo na základě rozboru písařských rukou a typu notace, vzhledu notové osnovy, rámování, velikosti písma a notačních znaků a samozřejmě i sledováním obsahových souvislostí identifikovat více zlomků z jednoho pramene. U obsáhlejších a čitelných fragmentů bylo možné určit recto a verso folia. Míra poškození je u jednotlivých položek dost odlišná; na ní závisí také naše schopnost určit typologii knih, z nichž jednotlivé fragmenty pocházejí. Převažují liturgické knihy, mezi nimi antifonáře a breviáře.

Nejstarší z notovaných zlomků sign. 1 H vznikly ve 12. století a jsou psané německou bezlinkovou neumovou notací, jedním z nejvýraznějších notačních systémů ve střední Evropě 10.–13. století.⁵ Nejpočetněji jsou zastoupeny zlomky notované chorální českou notací a metsko-gotickou notací, a to v různé míře jejich gotizace i monumentalizace. Za nimi následují prameny notované kvadratickou notací a používané v řeholních komunitách: u poloviny z nich předpokládám, že jsou františkánské provenience. Ostatní notační systémy – např. metská notace na linkách a německá gotická notace – se již ve fragmentech objevují méně. Šestnácté století a první polovinu století následujícího v souboru reprezentuje bílá menzurální notace. V několika fragmentech je doložen přechod k moderní notaci a k mladším typům chorální notace (zlomky z 18. století). Naprosto převažuje latina. Čeština je zastoupena jen dvěma zlomky z utrakvistického graduálu z 60.–80. let 16. století a čtyřmi stránkami z českého rukopisného kancionálu z 18. století. Další výzkum by jistě přinesl mnohá upřesnění a zasadil by tyto fragmenty do širšího kontextu.

Z rozsáhlé Paterovy sbírky jsem se podrobněji zaměřila na fragmenty notované bílou menzurální notací. V souboru se jich zachovalo celkem 11 z různých pěti pramenů. Sedm zlomků, označených signaturou 1 H c 175/1–7, lze přiřadit k jednomu výchozímu zdroji – sborníku latinských vícehlasých motet. Tyto fragmenty o maximálních rozměrech 12 x 14,5 cm byly nalepené ve větší vrstvě, nesou stopy lepidla a v některých případech inverzní otisk textu z jiného folia. Ve dvou případech se jedná o bifolia, která byla později vyrovnána a nelze je vrátit do původního stavu. Zlomky jsou psané jedním písařem, čitelně, nikoliv však s přehnanou pečlivostí, podle tvarů písma i not v poslední čtvrtině 16. století nebo na začátku století sedmnáctého.

Tabulka 1: Popis jednotlivých fragmentů z hlediska jejich obsahu a obsazení

Signatura	Počet stran celkem / počet stran popsaných	Textové incipity recto / verso	Hlasy / klíč
1 H c 175/1	2 / 2	r: virgo migravit ad [Christum] v: [redem]ptor quas grates	[Diskant?] / ? [Diskant] / G2
1 H c 175/2	4 (bifolio) / 4	r1: Aut cessem piger v1: vitam tribuis quam vitam r2: [Do]mine fortitu[dinem] v2: est alius qui pug[net]	[Diskant] / G2 [Diskant] / G2 [Diskant] / C2 [Diskant?] / ?

5) VESELOVSKÁ, Eva: *Hudobnopaleografické špecifiká stredovekých notovaných rukopisov v Archíve literatúry a umenia SNK*, in: Knižnica, roč. 11, 2010, č. 2–3, s. 28–39. Tato i další publikované práce E. Veselovské mi byly velkou inspirací a impulsem pro práci s fragmenty; autorce zároveň upřímně děkuji za její konzultace.

1 H c 175/3	4 (bifolio)/ 3	r1: me totum gubernare me v1: prázdné r2: nisi [tu] Deus noster. Aufer v2: Miserere [mei Deus]	[Diskant] / C1 [Diskant] / G3 [Diskant?] / ?
1 H c 175/4	2 / 2	r: [Conte]re Domine fortitudinem v: ut cognoscant quia non est	[Diskant?] / ? [Diskant] / G3
1 H c 175/5	2 / 2	r: [Exau]di Domine v: pater noster qui es in	[Diskant?] / ? [Tenor] / C4
1 H c 175/6	2 / 2	r: da nobis [...] nostra v: [tentatio]nem [...] In D[omino]	? / ? [Tenor] / C4
1 H c 175/7	2 / 2	r: a malo. Amen. [I]n domino v: paraverunt sagittas suas	? / ? [Bas] / F4

Tabulka 2: Zastoupení částečně rekonstruovaných skladeb na jednotlivých zlomcích

Číslo skladby	Textový incipit	Hlasy	Počet stran / Počet zlomků	Signatura
1	[Ecce prudens?] virgo migravit	[Diskant?]	1 / 1	1 H c 175/1
2	Quas grates tibi redemptor – [II. pars:] Aut cessem piger aut periciorum	[Diskant: Superior] + [Diskant?]	5 / 3	1 H c 175/1–3
3	Contere Domine fortitudinem inimicorum	[Diskant: Superior] + [Diskant?]	5 / 3	1 H c 175/2–4
4	Aufer à nobis Domine – II. pars Miserere mei Deus. Exaudi nos Domine	[Diskant?]	3 / 2	1 H c 175/3, 5
5	Pater noster qui es in caelis	[Tenor + Bas]	5 / 3	1 H c 175/5–7
6	In Domino confido – [II. pars: Dominus in templo sancto]	[Tenor + Bas]	3 / 2	1 H c 175/6–7

Předpokládám, že sborník tvořily složky do sebe vložených bifolií, jak dokazují bifolia se zápisem různých skladeb v různém obsazení. Z prvních čtyř skladeb jsou k dispozici vyšší hlasy, zatímco zbývající dvě skladby jsou zachovány v nižších (mužských) hlasech. Ačkoliv na počátku úvah nebylo jisté, nakolik je zjištěné obsazení fragmentární a jaká byla kompletní sazba těchto skladeb, zdálo se, že se jedná o skladby pro stejně položené nebo sousedící hlasy (*ad voces aequales*). V této sazbě vznikala i tříhlasá vokální *tricinia*, oblíbená především ve 2. polovině 16. století a na začátku 17. století v prostředí protestantské školy, ale také v kostelích a soukromí.⁶ Jako *tricinia* v tomto užším smyslu slova byly identifikovány i některé fragmenty ze signatury 1 H c 175.

Skladby č. 2–4, jejichž autorem je Wolfgang Figulus (Naumburg, ca 1525 – Míšeň, 1589), byly publikovány ve sbírce *Tricinia sacra ad voces pueriles, pares in usum scholarum composita*, vydané v Norimberku roku 1559 firmou Johann vom Berg & Ulrich Neuber. Sbírka vyšla ve třech hlasových knihách (Superior, Medium, Inferior). Na našem území není doložena vůbec, podle *Répertoire international des sources musicales (RISM)* mají po jednom hlase v berlínské Deutsche Staatsbibliothek (Inferior) a Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Medium). Dvě hlasové knihy (Superior, Inferior) vlastní londýnská British

6) FINSCHER, Ludwig: *Tricinium*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG), Sachteil 9 (Sy-Z), Bärenreiter-Metzler, Kassel etc. 1998, s. 795–801.

Library.⁷ Skladby *Quas grates tibi, Contere Domine fortitudinem* a *Aufer à nobis* jsou v originále zařazeny jako č. 7, 16 a 17.

Identifikována byla i skladba *In Domino confido* – prima pars z moteta Thomase Stoltzera (ca 1480–1526), které vyšlo ve sbírce *Selectissimorum triciniorum* z roku 1560 (Norimberk, Johann vom Berg & Ulrich Neuber) a ještě dříve (1542) u Georga Rhaua ve Wittenberku ve sbírce *Tricinia, tum veterum tum recentiorum in arte musica*. V obou případech se jednalo o hlasové knihy (diskant, tenor, bas). RISM uvádí u norimberského tisku jako vlastníky pět německých knihoven a British Library;⁸ starší výtisk eviduje ve čtyřech německých knihovnách a v British Library. Jak norimberští tiskaři vom Berg a Neuber, tak Georg Rhau publikovali podobných sbírek více, na interpretaci nenáročná (nebo alespoň méně náročná) tricinia se však těšila oblibě i v Itálii a Francii. Kromě tištěných materiálů mohly být předlohou „našeho“ fragmentárně zachovaného opisu také rukopisné zpěvníky, opatřované pro potřeby škol nebo náboženských či jiných komunit.

Wittenberk, univerzitní město v dnešním Sasku-Anhaltsku, kde působil Georg Rhau, svým způsobem spojovalo oba identifikované skladatele. Starší Thomas Stoltzer pocházel ze Slezska, dlouho byl činný ve Vratislavi a nakonec zahynul v Uhrách těsně po bitvě u Moháče ve službách krále Ludvíka Jagellonského. Stoltzer se v Sasku, důležitém centru luteránské reformace, těšil velké popularity. „Nový wittenberský repertoár“, termín použitý W. Steudem,⁹ je chápán jako soubor děl německých skladatelů, ovlivněných Lutherem, se Stoltzerem na čelném místě a mnoha pokračovateli v další generaci.



[?: Pater noster]

Pater noster qui es in [caelis]

Tenor, opis 16./17. století / Tenor, manuscript copy, sixteenth or seventeenth century

KNM / National Museum Library 1 H c 175/5, verso

7) Viz <http://www.rism.org.uk/manuscripts/165477> [Přístup 22.11.2011]. Další údaje: RISM A/I/3, s. 42 [F720].

8) Viz <http://www.rism.org.uk/manuscripts/165470> [Přístup 22.11.2011]. Další údaje: RISM B/I, s. 230. (15601).

9) STEUDE, W.: *Die Musiksammlhandschriften des 16. und 17. Jh. in der Sächs. Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974, citováno podle KRAUSE, Peter: *Figulus (Töpfer), Wolfgang*, in: MGG, Personenteil 6 (E-Fra), Bärenreiter-Metzler, Kassel etc. 2001, s. 1143–1146.

Mezi tyto autory patřil také Wolfgang Figulus,¹⁰ vlastním jménem Wolfgang Töpfer, který byl svatotomášským kantorem v Lipsku (1549–1551) a v letech 1551–1588 učitelem na tehdy poměrně nové Fürstliche Landesschule v Míšni. Zde vyučoval hudbu, latinu a náboženství a pečoval o hudbu v kostele svaté Afry. Do své sbírky *Cantionum sacrum* [...] *primi tomi* (Frankfurt an der Oder, Johann Eichhorn, 1575) zařadil – snad jako první – německé znění Lutherovy předmluvy *Encomion musices*.¹¹ V databázi RISM¹² je podchyceno mnoho Figulových opisů i skladeb, dnes většinou spravovaných Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanech (rukopisy s proveniencí Fürsten- und Landesschule, Grimma). Škola v saském městečku Grimmě, nazývaná „Collegium Moldanum“, byla stejně jako míšenská založena na základě nového zemského zřízení vévody Moritze von Sachsen a patřila k velmi významným protestantským školám v zemi. Rektorem školy v Grimmě byl od roku 1550 až do své smrti v roce 1584 Adam Siber, autor latinského edukativního díla *Poemata sacra*, odkud pochází také textová předloha k motetu *Quas grates tibi*. Na grimmské škole působil jako kantor Figulův zeť Friedrich Birck (ca 1563–1621), dědic Figulovy hudební pozůstalosti. Také jeho rukou jsou psány některé z pramenů s proveniencí Fürsten- und Landesschule, Grimma; o souvislostech mezi Figulem, Siberem, Birckem a školou v Grimmě nemůže být proto pochybností.

Jak Figulus v názvu své sbírky *Tricinia sacra* konstatuje, psal skladby „ad usum scholarum“ – pro potřeby žáků. Na studenty myslel i ve svých teoretických pracích, jako např. v *Elementa musicae brevissima, in usum puerorum conscripta* (Leipzig, Georg Hantzsch, 1555) nebo v podobně zaměřeném spisu, vydaném roku 1565 v Norimberku u Ulricha Neubera a dědiců Johanna vom Berg (*Wolfgangi Figuli [...] musicae practicae elementa brevissima, in usum puerorum conscripta*). Podílel se také na rozšířené edici *Deutsche Musica und Gesangbüchlein* Martina Agricoli (Norimberk, Johann vom Berg & Ulrich Neuber, 1560), dalšího z významných německých protestantských učitelů a skladatelů, přítele Georga Rhaua.

Fragmenty ze signatury I H c 175 nastolují otázku, kdo byl majitelem sborníku s opisy těchto poměrně jednoduchých skladeb. Nabízí se samozřejmě školní prostředí, kde mohly dojít uplatnění jak texty moralizující, tak žalm (*In Domino confido*) nebo modlitba (*Pater noster*). Není možné stanovit, zda tento opis vznikl v Čechách, dokonce ani zda v okruhu protestantském nebo katolickém, i když první možnost se zdá mnohem pravděpodobnější. Vzhledem k tomu, že se na našem území zachovalo jen málo pramenů tohoto typu, jsou i drobné zlomky z Knihovny Národního muzea důležitým zdrojem informací.

10) Viz KRAUSE, *op. cit.*, též BRENNECKE, Wilfried: *Figulus (Töpfer), Wolfgang*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, sv. 8 (Egypt-Flor), Macmillan Publishers Limited, London 2001, s. 790.

11) Latinsky publikována poprvé in: *Symphoniae iucundae*, Georg Rhau, Wittenberk 1538.

12) Viz <http://www.opac.rism.info/index.php>. [Přístup: 17.7.2012.]

Tricinia in Fragments Held by the National Museum Library

DAGMAR ŠTEFANCOVÁ

Found among fragments deposited in the National Museum Library in Prague is the 'Adolf Patera Collection', which includes a large number of fragments of musical notation. After providing an overall characterization of them, the article devotes special attention to seven fragments from a compendium of polyphonic compositions probably from the late sixteenth or early seventeenth century (shelf marks I H c 175/1-7). This compendium, today no longer in existence, contained *tricinia* for three treble voices as well as some including tenor and bass. Via comparison with sources from other libraries it was possible to identify three compositions by Wolfgang Figulus (ca. 1525-89) and one by Thomas Stoltzer (ca. 1480-1526).

Adolf Patera – Wolfgang Figulus – Thomas Stoltzer – fragments of polyphonic compositions
– *tricinia* – vocal polyphony – Grimma – music of the sixteenth and seventeenth centuries
– music in a school environment

One of the long-term projects of the National Museum Library is gradual publication of scholarly inventories of the manuscripts it holds. In 2010 the library's department of manuscripts and old prints began preparing an inventory of manuscript fragments from the estates of Adolf Patera and Čeněk Zíbrt, which include a relatively large number of items of musical notation. Most of them are fragments removed from bound volumes in which they had been used as scrap paper (or scrap parchment) – seemingly worthless material. Each fragment is a remnant of a now-lost whole – a musical source or a musical work. Scholarly interpretation of these fragments, requiring specific methodological approaches, can lead to interesting conclusions, because their study yields a major upward revision of our estimates concerning the quantity of musical sources from the late Middle Ages and the early modern era (only a very small portion of which have been preserved in their entirety).

The provenance of the musical fragments catalogued under the shelf mark group 1 H (the 'Adolf Patera Collection') is essentially impossible to determine. No documentation written by Patera concerning their origin has survived. However, in most cases we can conclude that they come from manuscripts or prints of the National Museum Library. Others were donated to the museum.

Adolf Patera (1836-1912), a literary historian, librarian of the Museum of the Kingdom

of Bohemia (today's National Museum), and secretary of the Matice česká (Czech Fund), worked in the museum library for more than forty years. He was one of the leading experts on Medieval manuscripts, especially manuscripts of literature in Old Czech, and published many of his research findings. He shared in cataloguing manuscripts of the Prague metropolitan chapter,¹ and as his life-long project planned to publish a catalogue of historically-significant Czech manuscripts from the Middle Ages. As a representative of the Russian Circle and the Czech-Slavic Union he participated in activities connected with the 1888 visit to Prague by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, and in planning Antonín Dvořák's trip to Russia in 1890. He retired in 1904.²

The fragments containing musical notation are now assigned to seventy-eight shelf marks.³ Parchment bearing this notation had been used in making relatively cheap books with cardboard covers – often office record books, registers, reports, etc.⁴ In the fragments studied a complete parchment binding is found only in five cases; much more numerous were small parchment strips, originally intended to firm the book spine. The paper fragments are of a later date and come from material used to stiffen cardboard covers. In some cases it was possible to identify more than one fragment coming from a single source based on analysis of scribes' hands and type of notation, the appearance of the staves, the framing, and the size of lettering and notational symbols, and of course through tracing of associations in terms of content. In the case of larger fragments that are legible it was possible to identify recto and verso folia. The degree of damage varies widely among individual items; this affects our ability to determine the type of books from which the various fragments originally came. Most of them are from liturgical books, including antiphonaries and breviaries.

The oldest of the musical fragments catalogued under the shelf mark group 1 H come from the twelfth century and are written in German neumatic notation without lines (one of the most important notational systems in central Europe from the tenth to the thirteenth centuries).⁵ Most numerous are fragments written in Czech plainchant

1) *Soupis rukopisů knihovny metropolitní kapituly pražské* (Inventory of Manuscripts of the Library of the Prague Metropolitan Chapter), Part 1, ed. Adolf Patera and Antonín Podlaha, Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Prague 1910. A detailed account of the work of Adolf Patera is given in MAREK, Jindřich: 'Adolf Patera a muzejní rukopisné zlomky' (Adolf Patera and the Museum's Manuscript Fragments), in *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea* (Manuscript Fragments in the National Museum Library), ed. Michal Dragoun and Jindřich Marek, Národní muzeum and Scriptorium, Prague 2012, pp. 13-16.

2) His successor Čeněk Zíbrt allegedly pushed his way to the position of librarian in a rather unscrupulous manner, but there is also evidence that Patera, in his last year before retiring, took a whole year's leave of absence to work on the catalogue, which he then failed to submit to the scholarly commission, and Zíbrt de facto performed all his duties during this period. A role was certainly also played by the fact that Patera was losing his sight and could not devote himself to his work in the way he thought proper.

3) National Museum Library, shelf marks 1 H a 83, 1 H a 142, 1 H a 219, 1 H a 233, 1 H a 324, 1 H a 348, 1 H a 460, 1 H a 491, 1 H a 582, 1 H b 165, 1 H b 206, 1 H c 1, 1 H c 103, and 1 H c 114-78. See *Rukopisné zlomky Knihovny Národního muzea* (op. cit., note 1). I am grateful to Michal Dragoun for his advice, especially concerning the dating of fragments and liturgical determination of the sources from which they come.

4) After the Council of Trent and ensuing changes in the liturgy, parchment manuscripts were sold to bookbinders and shopkeepers by weight.

5) VESELOVSKÁ, Eva: 'Hudobnopaleografické špecifiká stredovekých notovaných rukopisov v Archíve literatúry a umenia SNK' (Musical-Paleographical Features of Medieval Music Manuscripts in the Archive of

notation and Messine-Gothic notation, in varying degrees of Gothicization and ‘*Monumentalisierung*’ (enlarged size). They are followed by sources written in quadratic notation and used in monastic communities: for half of these I assume Franciscan provenance. Other notational systems – e.g. Messine notation on lines and German Gothic notation – appear less frequently in the fragments. The sixteenth century and first half of the seventeenth century are represented in the set by white mensural notation. Several fragments from the eighteenth century show a transition to modern notation and to later types of plainchant notation. The large majority of the texts are in Latin. Czech is represented only by two fragments from an Utraquist gradual from ca. 1560-90 and four pages from a Czech manuscript cantional from the eighteenth century. Further research would certainly yield many more specific findings and would place these fragments into a broader context.

Out of the large collection of materials from Patera’s estate I chose for special attention those fragments that are written in white mensural notation. A total of eleven of them are found in the set, coming from five different sources.

Seven fragments, assigned the shelf marks 1 H c 175/1-7, can be ascribed to one original source—a compendium of Latin polyphonic motets. Having maximum dimensions of 12 x 14.5 cm, these fragments were previously glued together to form a thick layer; they bear traces of glue and in some cases the imprint of notation from a different folio. In two cases they are bifolia that were later straightened out and cannot be returned to their original condition. The fragments were written by a single scribe, legibly but not with exaggerated care, during the last quarter of the sixteenth century or the early seventeenth century judging by the shapes of letters and notes.

Table 1: Content and Voice Requirements of the Fragments

Shelf mark	Total no. of pages / no. of pages with notation	Textual incipits: recto / verso	Voice / Clef sign and line of staff on which it is placed (counting from bottom)
1 H c 175/1	2 / 2	r: virgo migravit ad [Christum] v: [redem]ptor quas grates	[treble?] / ? [treble] / G2
1 H c 175/2	4 (bifolio) / 4	r1: Aut cessem piger v1: vitam tribuis quam vitam r2: [Do]mine fortitu[dinem] v2: est alius qui pug[net]	[treble] / G2 [treble] / G2 [treble] / C2 [treble?] / ?
1 H c 175/3	4 (bifolio) / 3	r1: me totum gubernare me v1: [empty] r2: nisi [tu] Deus noster. Aufer v2: Miserere [mei Deus]	[treble] / C1 [treble] / G3 [treble?] / ?
1 H c 175/4	2 / 2	r: [Conte]re Domine fortitudinem v: ut cognoscant quia non est	[treble?] / ? [treble] / G3

Literature and Art of the Slovak National Library, in *Knižnica* (Library), Vol. 11 (2010), Nos. 2-3, pp. 28-39. This and other published studies by Eva Veselovská were a great inspiration to me and a stimulus for work with the fragments; I also thank her warmly for her advice.

1 H c 175/5	2 / 2	r: [Exau]di Domine v: pater noster qui es in	[treble?] / ? [tenor] / C4
1 H c 175/6	2 / 2	r: da nobis [...] nostra v: [tentatio]nem [...] In D[omino]	? / ? [tenor] / C4
1 H c 175/7	2 / 2	r: a malo. Amen. [I]n domino v: paraverunt sagittas suas	? / ? [bass] / F4

Table 2: Occurrences of Compositions (Partly Reconstructable) in the Various Fragments

Composition number	Textual incipit	Voices	Number of pages / Number of fragments	Shelf mark
1	[Ecce prudens?] virgo migravit	[treble?]	1 / 1	1 H c 175/1
2	Quas grates tibi redemptor – [II. pars:] Aut cessem piger aut periciorem	[treble: Superior] + [treble?]	5 / 3	1 H c 175/1-3
3	Contere Domine fortitudinem inimicorum	[treble: Superior] + [treble?]	5 / 3	1 H c 175/2-4
4	Aufer à nobis Domine – II. pars: Miserere mei Deus. Exaudi nos Domine	[treble?]	3 / 2	1 H c 175/3, 5
5	Pater noster qui es in caelis	[tenor + bass]	5 / 3	1 H c 175/5-7
6	In Domino confido – [II. pars: Dominus in templo sancto]	[tenor + bass]	3 / 2	1 H c 175/6-7

I assume that the compendium of motets consisted of groups of bifolia inserted into each other, as shown by bifolia containing various compositions calling for various combinations of voices. Preserved from the first four compositions are the higher (treble) voice parts, whereas the remaining two pieces are preserved in the lower voices (men). Although it was not certain at first to what extent the voice parts available are fragmentary and what the complete ensemble was for which these compositions were written, they appeared to be compositions for voices of the same or adjacent ranges (*ad voces aequales*). One of the forms written typically for such a set of voices was the three-voice *tricinium*, which was popular especially in the second half of the sixteenth century and the early seventeenth century in Protestant schools as well as in churches and in private.⁶ Some of the fragments from shelf mark 1 H c 175 have been identified as *tricinia* in this narrower sense.

Compositions Nos. 2-4, by Wolfgang Figulus (born ca. 1525 in Naumburg, died 1589 in Meissen), were published in Nürnberg in 1559 by the firm of Johann vom Berg & Ulrich Neuber, as part of the collection *Tricinia sacra ad voces pueriles, pares in usum scholarum composita*, in three part books: *Superior*, *Medium*, and *Inferior*. No specimens thereof are known to exist in the Czech Republic. According to *Répertoire international des sources musicales* (RISM), one part book each is found in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (*Inferior*) and the Musikbibliothek der Stadt Leipzig (*Medium*). Two part books (*Superior*

6) FINSCHER, Ludwig: 'Tricinium', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG]. *Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 9 (Sy-Z), Bärenreiter-Metzler, Kassel etc. 1998, pp. 795-801.

and *Inferior*) are owned by the British Library in London.⁷ The three compositions *Quas grates tibi*, *Contere Domine fortitudinem*, and *Aufer à nobis* are placed in the original collection as numbers 7, 16, and 17.

Also identified was the *prima pars* of the composition *In Domino confido*, a motet by Thomas Stoltzer (ca. 1480-1526), published in the collection *Selectissimorum triciniorum* of 1560 (Nürnberg, Johann vom Berg & Ulrich Neuber) and also earlier, in 1542, by Georg Rhau in Wittenberg in the collection *Tricinia, tum veterum tum recentiorum in arte musica*. Both these collections were published in the form of part books (treble voice, tenor, and bass). *RISM* lists five German libraries and the British Library as owners of the Nürnberg print,⁸ and reports the older print as being held by four German libraries and the British Library. Both the Nürnberg printers (vom Berg and Neuber) and Georg Rhau published a number of collections of this type, easy to perform (or at least less difficult); *tricinia* were popular in Italy and France as well. Apart from printed materials, the models for 'our' manuscript copies preserved as fragments may have been manuscript songbooks produced for the needs of schools or of religious or other communities.

Both of the identified composers had an indirect connection with Wittenberg, a university town in today's Saxony-Anhalt where Georg Rhau lived and worked. The older of them, Thomas Stoltzer, came from Silesia, was long active in Breslau (today's Wrocław), and in the end perished in Hungary shortly after the Battle of Mohács, in the service of King Ludvík Jagiellon. Stoltzer enjoyed great popularity in Saxony, which was an important centre for the Lutheran Reformation. In our own time Wolfram Steude coined the expression 'the new Wittenberg repertoire' to describe a body of works by German composers influenced by Luther, with Stoltzer in first place and many successors in the next generation.⁹

Among those successors was Wolfgang Figulus,¹⁰ real name Wolfgang Töpfer, who was the St. Thomas cantor in Leipzig from 1549 to 1551, then from 1551 to 1588 taught music, Latin, and religion at the relatively new Fürstliche Landesschule in Meissen, where he was also responsible for music at the church of St. Afra. In his collection *Cantionum sacrarum [...] primi tomi* (Frankfurt an der Oder, Johann Eichhorn, 1575) he included the German version, here perhaps published for the first time, of Luther's preface *Encomion musices*.¹¹ The *RISM* database¹² registers many compositions by Figulus as well as manuscript copies he made of works by others, today mostly administered by the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek in Dresden—manuscripts from

7) See <http://www.rism.org.uk/manuscripts/165477> (accessed 22 Nov. 2011). For further information *RISM* A/I/3, p. 42 [F720].

8) See <http://www.rism.org.uk/manuscripts/165470> (accessed 22 Nov. 2011). For further information *RISM* B/I, p. 230. (15601).

9) STEUDE, W.: *Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jh. in der Sächs. Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974, cited in KRAUSE, Peter: 'Figulus (Töpfer), Wolfgang', in *MGG* (see note 6), Personenteil 6 (E-Fra), Bärenreiter-Metzler, Kassel etc. 2001, pp. 1143-46.

10) See KRAUSE, *op. cit.*, also BRENNECKE, Wilfried: 'Figulus (Töpfer), Wolfgang', in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8 (Egypt-Flor), Macmillan Publishers Limited, London 2001, p. 790.

11) First published in Latin, in *Symphoniae iucundae*, Georg Rhau, Wittenberg 1538.

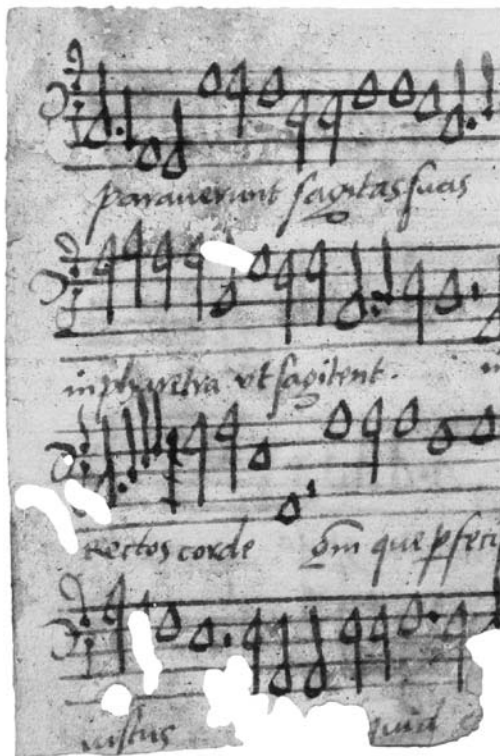
12) See <http://www.opac.rism.info/index.php> (accessed 17 July 2012).

the Fürsten- und Landesschule in the Saxon town of Grimma. This school, called 'Collegium Moldanum', was founded (like the one in Meissen) based on a decree for the land issued by Duke Moritz von Sachsen and was one of the most important Protestant schools in the land. The rector of the school in Grimma from 1550 until his death in 1584 was Adam Siber, author of the Latin didactic work *Poemata sacra*, from which comes the text for the motet *Quas grates tibi*. One of the teachers there was Friedrich Birck (ca. 1563-1621), son-in-law of Figulus and heir to his musical estate. Some of the sources coming from that school are written in Birck's hand. There can be no doubt about the connections among Figulus, Siber, Birck, and the school in Grimma.

As stated by Figulus in the title of his collection *Tricinia sacra*, he wrote these pieces *ad usum scholarum* – for the needs of pupils. He also had students in mind in his theoretical treatises, e.g. in *Elementa musicae brevissima, in usum puerorum conscripta* (Leipzig, Georg

Hantzsch, 1555) and in the similarly-focused treatise titled *Volfgangi Figuli [...] musicae practicae elementa brevissima, in usum puerorum conscripta*, published in 1565 in Nürnberg by Ulrich Neuber and the heirs of Johann vom Berg. In addition, he shared in the enlarged edition *Deutsche Musica und Gesangbüchlein* (Nürnberg, Johann vom Berg & Ulrich Neuber, 1560) of Martin Agricola, another of the important German Protestant teachers and composers, whose friends included Georg Rhau in Wittenberg.

The fragments catalogued under shelf mark I H c 175 raise the question of who was owner of the compendium containing the manuscript copies of these relatively simple compositions. One possibility is of course a school environment where both the moralizing texts and the psalm (*In Domino confido*) or the prayer (*Pater noster*) could find use. It is impossible to say whether these copies were made in the Czech lands, or even whether in a Protestant or a Catholic environment (though the first of those two possibilities seems much more likely). Because few sources of this type are preserved in our country, even the small fragments from the National Museum Library are an important source of information.



[Thomas Stoltzer: *In Domino confido*]

[...] *paraverunt sagittas suas*

Bas, opis 16./17. století / Bass, manuscript copy, sixteenth or seventeenth century

KNM / National Museum Library 1 H c 175/7, verso

Antonín Dvořák nově, barevně a zábavně (Výstava *Antonín Dvořák* v Českém muzeu hudby, 7. června 2011 – 3. června 2012)

EVA VELICKÁ

Rok 2011 se v hudebním světě nesl na vlně všeobecných oslav 170. výročí narození nejznámějšího českého skladatele Antonína Dvořáka. České muzeum hudby, jehož součástí je samostatné oddělení Muzeum Antonína Dvořáka, se samozřejmě nemohlo „nevyjádřit“, vždyť v Muzeu Antonína Dvořáka se nachází největší a nejvýznamnější dvořákovská sbírka na světě a je proto co ukazovat. Na rozdíl od předchozí úspěšné výstavy *Beatlemánie!*, která vnesla do prostoru Českého muzea hudby fenomén populární hudby a byla založena především na zápůjčkách a spolupráci s externisty, se výstava *Antonín Dvořák* soustředila na vlastní muzejní fondy a její koncepci vytvořil autorský tým pouze interních pracovníků. Toto východisko by se mohlo zdát nejpohodlnějším řešením: oprášit největší exponátové hity, jako je autograf Novosvětské, a spokojit se s návratem „klasického“ tématu, tedy tématu spojeného s klasickou – čili menšinovou – hudbou a tím také s velkým propadem návštěvnosti.

V případě Antonína Dvořáka, který je nejen nejznámějším českým skladatelem, ale pravděpodobně nejznámějším Čechem vůbec, se však téma dalo pojmout i jinak. Významnou cílovou skupinu tvořili samozřejmě cizinci, cestující do Prahy a do Česka často právě za Dvořákem. Zvláště pro ně bylo nutné předvést opravdové „lahůdky“, tedy originály, které v takové koncentraci nemohou zhlédnout nikde jinde a které se z bezpečnostních důvodů i kvůli ochraně historických písemných památek vystavují jen výjimečně. Trezorové místnosti tedy opustilo nebývalé množství prvotisků a originálních autografů, např. autografy *Symfonie č. 9 „Z Nového světa“*, *Requiem*, *Biblických písní*, *Slovanských tanců*, *Rusalky* ad. Vzhledem k proslulosti Novosvětské symfonie pak bylo právě její vystavení hlavním propagačním lákadlem.

Každá výstava – i když o tématu zdánlivě známém – by však měla sdělit také něco nového z odborného hlediska, např. v podobě objevných informací či nečekaných kontextů.

Proto se při tvorbě výstavy nezapomnělo ani na četnou skupinu Dvořákových znalců a obdivovatelů. Při této příležitosti byl např. zcela nově vytvořen grafologický rozbor Dvořákova písma, Kriminalistický ústav Praha vyhotovil genetickou analýzu na základě DNA skladatelova vnuka, byly získány jedinečné dokumenty o provozování Dvořákovy hudby v koncentračních táborech různých režimů (v Terezíně i gulagu) a zazněly nejstarší nahrávky Dvořákovy hudby v přepisu z fonováleků. Mezi exponáty se objevily dosud systematicky nezpracované fotografie či hudebniny, které jsou uloženy v hudebněhistorickém oddělení Českého muzea hudby a o nichž odborná veřejnost prakticky neví.

V neposlední řadě, v duchu výstavní politiky celého Národního muzea, bylo žádoucí zaujmout také široké návštěvnické vrstvy včetně dětí. Z těchto důvodů byla výstava doplněna některými externími zápůjčkami, především trojrozměrných předmětů, kterých je ve sbírce Muzea Antonína Dvořáka poměrně málo. K dokreslení atmosféry 19. století a Dvořákovy vášně pro techniku proto krásně posloužily exponáty zapůjčené z Národního technického muzea. Dvořákovu vzrůstající popularitu a rozvíjející se „byznys“ vydávání hudebnin dokumentoval dobový tiskařský lis ze soukromého majetku. Téma *Rusalky*, zasazené do kontextu celé Dvořákovy operní tvorby, se připomnělo i památným kostýmem Vodníka, který v pražském Národním divadle používal Eduard Haken. Dvořákovo cestování a jeho pobyt v Americe ilustrovala originální Dvořákova cestovní brašna, zapůjčená od skladatelova vnuka, či indiánský oděv z Náprstkova muzea. Tyto a další trojrozměrné předměty tak napomohly vedle řady papírových dokladů vytvořit plastický a doslova „hmatatelný“ skladatelův obraz. (Ve výstavě byl totiž připraven také haptický zážitek v podobě odlitků Dvořákovy ruky a busty).

Interaktivní prvky přibližovaly a zároveň trochu odlehčovaly dvořákovské téma a ačkoliv byly primárně zamýšlené pro děti, ukázalo se, že ani v dospělých – a to včetně autorského týmu – hravost nevymizela. Vděčným objektem se např. stala stylizovaná mapa s otočnými plochami, kde návštěvníci sami odkrývali nejdůležitější místa Dvořákových dirigentských vystoupení. K dispozici a k vyzkoušení byla přesná kopie Dvořákova doktorského taláru z Cambridge. V prostoru věnovaném Rusalce rytmicky probublávalo minimalistické jezírko, v historickém fotoaparátu probíhal „film“ z pomyslného fotoalba rodiny Dvořákových, v části výstavy věnované Dvořákově recepci bylo možné zhlédnout historické filmové dokumenty z dvořákovských oslav z roku 1941 či filmové záběry využívající Dvořákovu hudbu. Ve dvoraně děti skládaly skladatelovu fotografii z obřích kostek nebo puzzle. Zvukovým vjemům samozřejmě dominovala Dvořákova hudba, která zněla do prostoru a v intimnější podobě do sluchátek; při jejím poslechu se dalo odpočívat u Rusalčina jezírka či ve vlakovém kupé.

Deset kapitol výstavy zahrnuje např. Dvořákovu osobnost, vášně pro vlaky, Dvořákovo cestování, jeho víru, pobyty v Anglii a v Americe či recepci jeho hudby ve 20. století. Obsahově i formálně pestrý byl také bohatý doprovodný program, opět zaměřený na nejrůznější cílové skupiny. Pro zájemce o odbornější témata se konala v prostorách Českého muzea hudby, Muzea Antonína Dvořáka a v Clam-Gallasově paláci řada muzikologických přednášek. Nové pohledy se promítaly i do dramaturgie koncertů, např. do srovnání Dvořákových *Cypřišů* jako písňového cyklu a smyčcového kvartetu, nebo do provedení *Biblických písní* v kontextu amerických spirituálů, jednoho z jejich inspiračních zdrojů. Nechyběly však

ani zábavné netradiční programy: přednáška s demonstrací módy Dvořákovy doby, inscenace westernového muzikálu *Tony D.* Miloše Orsona Štědrone či koncert mladých dýdžejů, kteří využili a zmixovali části Dvořákových skladeb. V České republice byl za účasti režiséra Ivo Bulandy poprvé promítnut německý dokumentární film *Erinnerungen an Antonin Dvorak* z roku 1966. V září, v době tradičního připomínání skladatelova narození v Nelahozevsi, se uskutečnilo společné putování Dvořákovou stezkou z Kralup do Nelahozevsi za doprovodu postav v historických kostýmech. O celém výstavním projektu bylo natočeno několik samostatných pořadů pro česká i zahraniční média (např. hodinový pořad s prohlídkou výstavy pro Český rozhlas 3 – Vltava či reportáž do cyklu *Toulavá kamera* v České televizi). Autorky výstavy pravidelně pořádaly komentované prohlídky, dětem pak byly určeny workshopy *Z Nového světa* a *Rusalka*, na kterých se zpívalo, tančilo i kreslilo.

Působení a vyznění celé výstavy, které mělo být neotřelé a přitom nepostrádající logiku, významně dotvořil moderní design představující výrazné grafické řešení a specifickou architektonickou koncepci spočívající v jednoduchosti, čistotě a jasnosti. Jednotící linie – výstavní stěna – procházela nepřerušeně celým výstavním prostorem a nechala vynít samotný historický prostor původního kostela, ve kterém nyní sídlí České muzeum hudby.

Většina výstavních textů a fotografie exponátů zůstaly uchované v publikaci, kterou vydalo Národní muzeum pod názvem *Antonín Dvořák* (ISBN 978-80-7036-323-2).

Autorský tým:

Autorka a komisařka výstavy / Author and commissioner of the exhibition: Eva Velická
Spoluautorky výstavy / Co-authors: Kateřina Nová, Klára Sládková, Taťána Součková, Dagmar Štefancová

Architektonický návrh / Architectural design: ROBUST architects – Ondřej Busta, Robert Damec

Grafické zpracování / Graphic design: Purple – Pavel Ševčík

Zvukové instalace / Sound installation: Martin Musil, Michal Cáb, Kryštof Pešek

Koncepce interaktivit / Conception of interactive elements: Petra Vlachynská, Lucia Škandíková

Koordinace doprovodných programů / Coordination of accompanying events: Lenka Kobrová



Antonín Dvořák

Portrétní fotografie / Portrait photograph, ateliér / studio Jan Vavruška, Písek, ca 1894

NM-ČMH fond Kalenský / Kalenský collection

Dvořák from a New, Colourful, and Entertaining Perspective: The Exhibition *Antonín Dvořák* in the Czech Museum of Music, 7 June 2011 - 3 June 2012

EVA VELICKÁ

In 2011 the musical world saw a wave of general celebrations of the 170th anniversary of the birth of the best-known Czech composer, Antonín Dvořák. Of course the Czech Museum of Music, which includes as a separate division the Antonín Dvořák Museum, could not fail to 'have its say' – after all, the Dvořák Museum holds the largest and most important Dvořák collection in the world, and so it has something to show. By contrast with the preceding successful exhibition *Beatlemania!*, which brought a phenomenon of popular music into the premises of the Czech Museum of Music and was based primarily on collaboration with external workers and exhibit items on loan, the Dvořák exhibition concentrated on the museum's own collections and was conceived by a team composed entirely of the museum's own employees. This approach may appear to have been the most comfortable: to dust off the biggest hits among the museum's exhibit items, such as the autograph manuscript of the '*New World Symphony*', and to remain satisfied with a return to a 'classical' topic – a topic associated with classical music (music for the minority) – and thus with a major drop in attendance.

However in the case of Dvořák, who is not only the best-known Czech composer but probably the best-known of all Czechs, the topic could be treated in another way as well. Of course a major target group consisted of foreigners visiting Prague and the Czech Republic, often precisely because of Dvořák. For them, especially, it was necessary to present real 'delicacies' – originals that cannot be seen anywhere else in such concentration and which for reasons of security as well as protection of these priceless historical documents are placed on display only exceptionally. Thus an unprecedented number of first prints and original autograph manuscripts left the spaces of the vault, for instance the autograph scores of the *Symphony No. 9 'From the New World'*, the *Requiem*, the *Biblical Songs*, the *Slavonic Dances*, and the opera *Rusalka* (The Water

Nymph). In view of the fame of the '*New World Symphony*', its display was a major enticement stressed in promoting the exhibition.

Every exhibition, however – even if devoted to a seemingly well-known topic – should also communicate something new from the scholarly standpoint, for example in the form of newly-discovered information or unexpected contexts. Therefore in creating the exhibition the large community of Dvořák experts and Dvořák admirers was not forgotten either. For instance a graphological analysis of Dvořák's handwriting was undertaken for this occasion for the very first time, and the Institute of Criminology in Prague conducted a genetic analysis based on a DNA sample provided by the composer's grandson. Unique documents were acquired concerning performances of Dvořák's music in concentration camps of various regimes – in Terezín (Theresienstadt) and the Gulag – and visitors had the opportunity to hear the oldest recordings of Dvořák's music as transferred from phonograph cylinders. Also on display were photographs and musical manuscripts and prints deposited in the Music History Division of the Czech Museum of Music that had not yet been systematically catalogued, of which the scholarly community was practically unaware.

Not least, in the spirit of the exhibition policy of the whole National Museum, it was also desirable to appeal to the broad public including children. For these reasons the exhibition included some items borrowed from other institutions and individuals, above all three-dimensional objects (of which the Dvořák Museum has relatively few in its collections). Items borrowed from the National Technical Museum served beautifully to recreate the atmosphere of the nineteenth century and commemorate Dvořák's passion for technology. Dvořák's growing popularity and the developing business of music publishing were documented by a period printing press on loan from a private owner. The section on *Rusalka*, placed in the context of Dvořák's whole operatic output, included a historic costume for the Water Goblin worn in Prague's National Theatre by Eduard Haken. Dvořák's travels and his sojourn in America were illustrated by such items as his own suitcase, lent by his grandson, and items of Native American clothing from the Náprstek Museum. These and other three-dimensional objects, alongside numerous documents on paper, helped to evoke a vivid and 'touchable' image of the composer. (The exhibition even included a haptic experience in the form of casts of Dvořák's hand and head.)

Interactive elements presented the topic of Dvořák and at the same time somewhat 'lightened' it. Though these elements were aimed primarily at children, they showed that playfulness has not died out even among adults – including the exhibition team. For instance a popular item was a stylized map with rotating panels where visitors themselves uncovered the most important sites of Dvořák's appearances as a conductor. Visitors could also try on a precise copy of the gown Dvořák wore at the ceremony in Cambridge where he received his honorary doctorate. In the section devoted to *Rusalka* there was a rhythmically-bubbling minimalistic lake. And in a historic camera one could view a 'film' of an imaginary Dvořák family photo album. In the portion of the exhibition devoted to reception of Dvořák's works one could see historical documentaries from Dvořák celebrations in 1941, and film scenes making use of Dvořák's music. In the atrium children put the composer's photograph together from giant cubes, or as a puzzle. Sounds heard were of course dominated by

Fotografie / Photograph, Alena Krásná

Dvořák's music, which filled the exhibition space but also sounded more intimately in headphones; while listening one could take a rest by 'Rusalka's lake' or inside a railroad car.

The ten sections of the exhibition included for example Dvořák's personality, his passion for trains, his travels, his religious faith, his stays in England and America, and reception of his music during the twentieth century. Also diverse both in content and form was an extensive offering of accompanying events, again aimed at the most varied target audiences. For those interested in more scholarly topics, a series of musicological lectures was given in the premises of the Czech Museum of Music as well as the Dvořák Museum and the Clam-Gallas Palace. New perspectives were also projected into the programming of concerts, offering for instance a comparison of Dvořák's *Cypresses* as a song cycle and as a work for string quartet, or performance of his *Biblical Songs* in the context of American spirituals (one of Dvořák's sources of inspiration in composing that work). But there were also untraditional entertaining programs such as a lecture demonstrating fashions in apparel from Dvořák's time, a staging of a musical parodying 'Western' films called *Tony D.* by Miloš Orson Štědroň, and a concert given by young disc jockeys who utilized and mixed passages from Dvořák's compositions. The German documentary film *Erinnerungen an Antonin Dvorak* (Memories of Antonín Dvořák) from 1966 was shown for the first time in the Czech Republic, in the presence of its director Ivo Bulanda. In September, at the time of traditional commemoration of the composer's birth in Nelahozeves, there was a joint walk along the Dvořák Trail from Kralupy to Nelahozeves accompanied by a young couple in historical costumes. Several programs about the whole exhibition project were produced for Czech as well as foreign broadcast media, for instance an hour-long program with a tour of the exhibition for the 'Vltava' station of Czech Radio, and a program as part of the series *The Wandering Camera* on Czech Television. The authors of the exhibition regularly conducted guided tours, and workshops were held for children titled *From the New World* and *Rusalka*, including singing, dancing, and drawing.

The result and impact of the whole exhibition, intended to be fresh and imaginative but not lacking in logic, was substantially enhanced by modern visual design consisting of striking graphic treatment and a specific architectural conception that emphasized simplicity, cleanness, and clarity. A unifying element – the exhibition wall – passed unbroken through the whole space of the exhibition and worked in harmony with the historical premises of the original church that today houses the Czech Museum of Music.

Most of the exhibition texts and photographs of the exhibit items are preserved in a book published by the National Museum under the title *Antonín Dvořák* (ISBN 978-80-7036-323-2).

Přehled publikací vydaných Českým muzeem hudby

DARINA SVOBODOVÁ

České muzeum hudby působí jako složka Národního muzea od roku 1976, do roku 2000 pod názvem Muzeum české hudby. Za 35 let své existence vydalo samostatně nebo ve spolupráci s jinými institucemi téměř čtyři desítky publikací z oboru muzikologie, jejichž soupis nyní předkládáme.

Vydané publikace odrážejí základní činnosti muzea a témata, kterým se jednotlivá oddělení věnují. Nejvýraznější a pro veřejnost nejzajímavější je výstavní činnost. Uvedené katalogy výstav zachycují značnou část výstavních projektů Českého muzea hudby (bohužel z finančních důvodů nebyl ke všem výstavám katalog vydán) a představují téměř třetinu vydaných publikací. Tuto oblast doplňují průvodce bývalými i současnými expozicemi muzea. Další významnou oblastí publikování jsou odborné práce o sbírkových předmětech muzea, ať už se jedná o soupisy hudebních nástrojů nebo faksimile významných hudebnin. Menší část publikací představují výstupy z vědecké činnosti pracovníků muzea, případně sborník z konference spolupřátaného muzeem. V přehledu je uveden též časopis *Musicalia*, který muzeum vydává od roku 2009 a který zpřístupňuje široké veřejnosti studie a články pracovníků Českého

Soupis publikací je řazen v rámci jednotlivých oblastí abecedně dle příjmení autorů, resp. dle názvů, pokud publikace hlavního autora nemá. Záznamy jsou vytvořeny podle normy ČSN ISO 690 Bibliografické citace. Do citací pouze česky tištěných publikací byly vloženy anglické překlady jejich názvů, které jsou uvedeny v hranaté závorce odlišným typem písma.



**Ukázka z publikace *Státní hymna české republiky* [...]
/ A sample from the publication *The Czech Republic's
national anthem* [...]**

Poštovní známky s motivem písně „Kde domov můj“
vydané v roce 1934 / Postage stamps issued in 1934
with the motive of the song 'Where is My Home?'

Publications of the Czech Museum of Music

DARINA SVOBODOVÁ

The Czech Museum of Music (until 2000 called the Museum of Czech Music) has been operating as a component of the National Museum since 1976. During the thirty five years of its existence it has published, either independently or in cooperation with other institutions, almost forty titles in the field of musicology, a list of we present below.

The publications reflect the museum's fundamental activities and the topics with which its various divisions deal. Most striking, and most

interesting for the public, are exhibitions. Budget restrictions have unfortunately prevented the museum from publishing catalogues for all its exhibitions, but the catalogues listed below capture a major portion of the exhibition projects; they form almost a third of all publications issued. This area is complemented by guides to the museum's past and present long-term expositions. Another major area of publication comprises professional literature on items in the museum's collections, ranging from annotated lists of musical instruments to facsimiles of important musical manuscripts. A smaller portion of the publications consists of results of scholarly research on the part of museum employees and proceedings of conferences co-hosted by the museum. The list also includes the journal *Musicalia*, published by the museum annually since 2009, which makes studies and articles by museum employees and other authors accessible to the general public.

Within the various categories the list is arranged alphabetically according to the authors' surnames, or according to titles if the publication has no principal author. The entries are formatted according to the Czech State Norm ISO 690 for bibliographical citations. Citations of items published only in the Czech language publications include English translations of their titles in square brackets with the different type of lettering.



Hudba v Praze / Music in Prague
1760 - 1810

**Katalog výstavy vydaný Českým muzeem hudby / Catalogue
of Short-Term Exhibition published by Czech Museum of Music**

1. Monografie, sborníky / Monographs and Compendiums

Bedřich Smetana : doba, život, dílo, Muzeum Bedřicha Smetany. Editor Olga Mojžíšová. Praha : Národní muzeum, 1998. 166 s. ISBN 80-7036-048-8.

Bedřich Smetana : time, life, work, Bedřich Smetana Museum. Editor Olga Mojžíšová. Praha : Národní muzeum, 1998. 166 s. ISBN 80-7036-044-5.

Bedřich Smetana : Zeit, Leben, Werk, Bedřich-Smetana-Museum. Editor Olga Mojžíšová. Praha : Národní muzeum, 1998. 166 s. ISBN 80-7036-045-3.

Bedřich Smetana 1824-1884 : report of the International Musicological Conference, Praha 24th–26th May 1994. Edited by Olga Mojžíšová and Marta Ottlová. Praha : Muzeum Bedřicha Smetany, 1995. 277 s. ISBN 80-7036-022-4.

ČÍŽEK, Bohuslav. *300 Jahre mit Hammerklavier.* Prag : Nationalmuseum – Museum tschechischer Musik, 1999. 56 s. ISBN 80-7036-069-0.

ČÍŽEK, Bohuslav. *300 let s klavírem.* Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 1999. 56 s. ISBN 80-7036-065-8.

ČÍŽEK, Bohuslav. *300 years with the piano.* Prague : National museum – Museum of Czech music, 1999. 56 s. ISBN 80-7036-068-2.

Fibich – melodram – secese. Fibich - Melodrama - Art Nouveau : report of international scientific conference, Prague, October 20-22, 2000. Edited by Jana Fojtíková and Věra Šustíková. Praha : Česká hudební společnost – Společnost Zdeňka Fibicha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 2000. 256 s. ISBN 80-238-6482-3.

GÖSSEL, Gabriel, et al. *Státní hymna České republiky v proměnách doby. The Czech Republic's national anthem down the ages.* 1. vyd. Praha : Úřad vlády České republiky : Národní muzeum : Národní divadlo : Český rozhlas, 2008. 174 s., 1 CD. ISBN 978-80-7036-237-2 (Národní muzeum)

JEŠUTOVÁ, Eva, et al. *Bedřich Smetana, 1824-1884, Prodaná nevěsta. Bartered bride.* 1. vyd. Praha : Úřad vlády České republiky : Národní muzeum : Národní divadlo : Český rozhlas, 2009. 81 s., 4 CD. ISBN 978-80-7036-248-8 (Národní muzeum).

MALÝ, Miloslav. *Poesie života : géniovi české hudby Bedřichu Smetanovi.* [The Poetry of Life : To the Genius of Czech Music, Bedřich Smetana.] Praha : Národní muzeum, 1978. 45 s.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga; POSPÍŠIL, Milan. *S kým korespondoval Bedřich Smetana. Bedřich Smetana's correspondents. Mit wem korrespondierte Bedřich Smetana.* 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2009. lvii, 131 s. ISBN 978-80-7036-258-7.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga; POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho korespondence. Bedřich Smetana and his correspondence.* 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2011. xxxii, 478 s. ISBN 978-80-7036-306-5.

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich : 1850-1900.* Vyd. 1. Praha : Národní muzeum, 2000. 41 s. ISBN 80-7036-115-8.

ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich : 1850-1900.* Prague : The National Museum, 2000. 41 s. ISBN 80-7036-115-8 (chybné).

2. Katalogy sbírek / Catalogues of Collections

ČÍŽEK, Bohuslav. *Klavichordy v Českých zemích : studie, soupis a katalog nástrojů uložených v Národním muzeu v Praze.* [Clavichords in the Czech lands : a study, a list, and a catalogue of instruments deposited in the National Museum in Prague.] Praha : Národní muzeum, 1993. lxvi, 76 s.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Soupis hudebních nástrojů v Českém muzeu hudby. Aerofony. I, Hraňové a plátkové dechové nástroje. The inventory of musical instruments collection at the Czech Museum of Music : Aerophones. I, Edge and reed windinstruments.* Praha : Národní muzeum – České muzeum hudby, 2002. 74 l.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Soupis hudebních nástrojů v Muzeu české hudby : Chordofony. I, Strunné klávesové nástroje. The inventory of musical instruments collection at the Museum of Czech Music : Chordophones. I, Hammered and plucked keyboard intruments.* Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 1992. 15 l.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Soupis hudebních nástrojů v Českém muzeu hudby. Chordofony. I, Strunné klávesové nástroje. The inventory of musical instruments collection at the Czech Museum of Music : Chordophones. I, Hammered and plucked keyboard intruments. 2. aktual. vyd. Praha : Národní muzeum – České muzeum hudby, 2006. 21 l.*

3. Katalogy k výstavám / Catalogues of Short-Term Exhibitions

Antonín Dvořák : publikace u příležitosti výstavy Antonín Dvořák, Národní muzeum – České muzeum hudby. Publication on the occasion of the exhibition Antonín Dvořák, National Museum – Czech Museum of Music : 8.6.2011–29.2.2012. 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2011. 94 s. ISBN 978-80-7036-323-2.

Beatlemánie! : publikace u příležitosti výstavy „Beatlemánie!“ Národní muzeum – České muzeum hudby. Publication on the occasion of the exhibition „Beatlemania!“ National Museum – Czech Museum of Music. Editoři Dagmar Fialová, Veronika Seidlová, Taťána Součková. 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2010. 95 s. ISBN 978-80-7036-291-4.

JURKOVÁ, Zuzana, et al. *Muzika etnika : hudba jako zrcadlo kultur. Muzika etnika : music as a mirror of culture.* Praha : Národní muzeum – České muzeum hudby, [2008]. 66 s. ISBN 978-80-7036-249-5.

MAÝROVÁ, Kateřina; SOUČKOVÁ, Taťána; VOJTĚŠKOVÁ, Jana. *Fenomén Martinů. The Martinů phenomenon. Le phenomene Martinů.* Vyd. 1. Praha : Národní muzeum, 2009. 47 s. ISBN 978-80-7036-262-4.

MIKULÁŠ, Jiří. *Hudba v Praze 1760-1810. Music in Prague 1760-1810 : České muzeum hudby, Praha, 17.3.2006-4.9.2006.* 1. vyd. Praha : Národní muzeum, [2006]. 25 s.

MIKULÁŠ, Jiří. *Vinzenz Maschek (1755-1831) : Ausstellung zum 240. Geburtstag des bedeutenden Prager Musikers.* 1. Aufl. Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 1995. 17 s.

MIKULÁŠ, Jiří. *Vinzenz Maschek (1755-1831) : výstava k 240. výročí narození významného pražského hudebníka.* Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 1995. 17 s.

MOJŽÍŠ, Vojtěch. *Otakar Ševčík a česká houslová škola : katalog výstavy : Národní muzeum Praha – Hollareum, 10.12.2004–27.2.2005. [Otakar Ševčík and the Czech violin school : catalog of an exhibition : National Museum in Prague - Hollareum, 10 Dec. 2004 - 27 Feb. 2005.]* Praha : Národní muzeum, 2004. [16] s.. ISBN 80-7036-169-7.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga; PLECITÁ, Jana; POSPÍŠIL, Milan. *Muzeum Bedřicha Smetany 1926-2006. The Bedřich Smetana Museum 1926-2006.* 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2006. 38 s. ISBN 80-7036-195-6.

PAULOVÁ, Eva; VANIŠOVÁ, Dagmar. *České kvarteto (1892-1934) : katalog výstavy, [Praha 1992]. [The Czech (or Bohemian) Quartet (1892-1934) : catalogue of an exhibition, Prague 1992.]* Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, [1992]. [11] s.

PLECITÁ, Jana; KLIMEŠOVÁ, Marie. *Podoby Bedřicha Smetany : jak Smetanu viděly generace umělců 19. a 20. století. The views of Bedřich Smetana : how was Smetana seen by the generations of artists of the 19th and 20th century: [Muzeum Bedřicha Smetany 2.3.2004-31.10.2005 : katalog výstavy]. [Bedřich Smetana Museum 2 Mar. 2004 - 31 Oct. 2005 : catalogue of an exhibition.]* Vyd. 1. [Praha] : Národní muzeum, 2004. 151 s. ISBN 80-7036-163-8.

POSPÍŠIL, Milan. *Prodaná nevěsta známá i neznámá. The bartered bride known and unknown*. Vyd. 1. Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby – Muzeum Bedřicha Smetany, 2001. 31 s. ISBN 80-7036-128-X.

ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. *Zaniklé chrámy, živá hudba : [publikace k výstavě Národního muzea – Českého muzea hudby 5.10.2007–4.2.2008]. Extinct churches : living music : [the publication to the exhibition, National Museum – Czech Museum of Music 5.10.2007–4.2.2008.]* 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2007. 24 s. ISBN 978-80-7036-215-0.

4. Průvodce expozicí / Guides to Long-Term Expositions

BEK, Josef. *Vývoj české hudební kultury v epoše socialismu : průvodce expozicí : státní zámek v Litomyšli 1984*. [The development of Czech musical culture during the Socialist era : a guide to the exposition : state castle in Litomyšl, 1984.] Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 1985. [30] s.

ČÍŽEK, Bohuslav. *Bertramka : [průvodce památníkem W. A. Mozarta a manželů Duškových]*. [Bertramka : guide to the Memorial to W.A. Mozart and the Dušeks.] V Praze : Národní muzeum, 1989. [20] s. ISBN 80-7036-011-9.

ČÍŽEK, Bohuslav, et al. *The Czech Museum of Music : history and collections : a guide-book*. 1. ed. Praha : Národní muzeum, 2000. 58 s. ISBN 80-7036-083-6.

ČÍŽEK, Bohuslav, et al. *Das Museum der tschechischen Musik, seine Geschichte und Sammlungen : Museumsführer*. 1. Ausg. Praha : Národní muzeum, 2000. 58 s. ISBN 80-7036-084-4.

ČÍŽEK, Bohuslav, et al. *Muzeum české hudby, historie a sbírky*. 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 1999. 58 s. ISBN 80-7036-056-9.

FUČÍKOVÁ, Renata. *Člověk, nástroj, hudba : stálá expozice Českého muzea hudby. Man, instrument, music : the permanent exhibition of the Czech Museum of Music: průvodce pro děti*. [guide for children.] 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2004. [20] s., 1 brožura [6] s. ISBN 80-7036-172-7.

HRADECKÝ, Emil. *Bertramka*. Praha : Národní muzeum, 1977. [20] s.

CHADOVÁ, Anna. *Vývoj české hudební kultury od raného středověku do raného baroka : průvodce expozicí st. zámku v Litomyšli*. [The development of Czech musical culture from the early Middle Ages to the early Baroque : a guide to the exposition in the state castle in Litomyšl.] Praha : Národní muzeum – Muzeum české hudby, 1984. [34] s.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga; OTTLOVÁ, Marta. *The Bedřich Smetana Museum*. 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 1999. 70 s. ISBN 80-7036-053-4.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga; OTTLOVÁ, Marta. *Bedřich-Smetana-Museum*. 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2000. 70 s. ISBN 80-7036-094-1.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga; OTTLOVÁ, Marta. *Muzeum Bedřicha Smetany*. 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2000. 69 s. ISBN 80-7036-093-3.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Památník Bedřicha Smetany v Jabkenicích*. [The Bedřich Smetana Memorial in Jabkenice.] 1. vyd. Praha : Národní muzeum, 2003. 78 s. ISBN 80-7036-156-5.

Památník Bedřicha Smetany Jabkenice : nová stálá expozice Muzea Bedřicha Smetany. [The Bedřich Smetana Memorial in Jabkenice : a new permanent exposition of the Bedřich Smetana Museum.] Redakce Olga Mojžíšová, Jana Plecitá, Petr Kovář. Praha : Národní muzeum, 2001. [20] s.

5. Časopis / Journal

Musicalia : časopis Českého muzea hudby. Journal of the Czech Museum of Music. Roč. 1, č. 1/2 (2009)-. Praha : Národní muzeum, 2009-. ISSN 1803-7828.

6. Hudebniny / Editions of Music

DVOŘÁK, Antonín. *Klavierkonzert g-moll, Opus 33* : Faksimile nach dem Autograph im Národní muzeum, České muzeum hudby, Muzeum Antonína Dvořáka, Praha, Signatur CMH - MAD S 76/1530 / Antonín Dvořák ; herausgegeben von Andras Schiff und dem Národní muzeum, České muzeum hudby, Muzeum Antonína Dvořáka, Praha ; Geleitwort von Andras Schiff ; Einführung von Jarmila Tauerová und Jan Dehner. München : Henle, 2004. 1 faksimile (28, 147 s.). ISMN M-2018-3215-9.

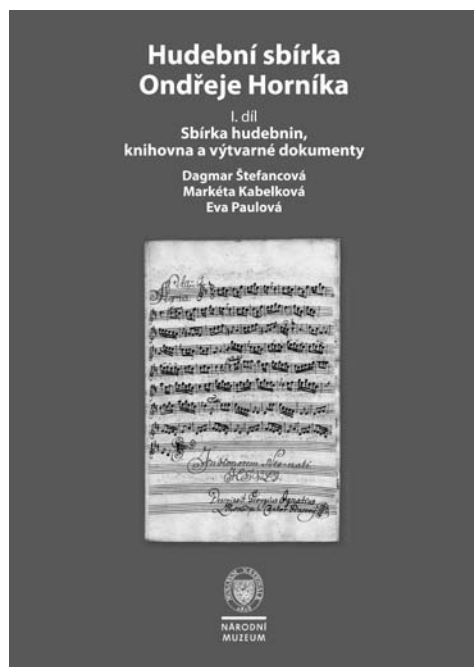
SMETANA, Bedřich. *Klavírní dílo. Svazek první, První cykly*. [Piano works. Volume 1. The first sets of pieces.] Editor Hana Séquardtová. 2. vyd., 1. přeprac. v Supraphonu. Praha : Editio Supraphon – Museum Bedřicha Smetany, 1982. 1 partitura (lii, 110 s.)

SMETANA, Bedřich. *Klavírní dílo. Svazek druhý, Polky*. [Piano works. Volume 2. Polkas.] Editor Hana Séquardtová. 3. vyd., 1. přeprac. v Supraphonu. Praha : Editio Supraphon – Museum Bedřicha Smetany, 1980. 1 partitura (lxi, 206 s.)

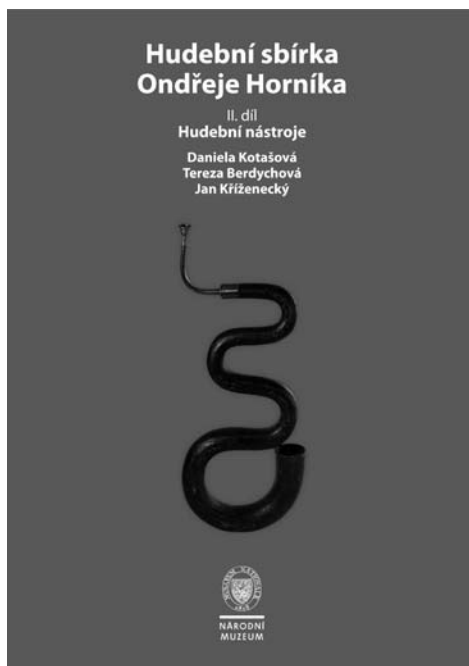
SMETANA, Bedřich. *Komorní skladby. Trio g moll – Z mého života – Z domoviny – II. smyčcový kvartet – Fantazie na českou píseň – Zlomky*. [Chamber Compositions. Trio

in G minor – From My Life – From the Homeland – Second String Quartet – Fantaisie sur un air bohémien – Fragments.] Editoři František Bartoš, Josef Plavec a Karel Šolc. Předmluva František Bartoš a Jarmil Burghauser. 1. vyd. Praha : Museum Bedřicha Smetany – Editio Supraphon, 1977. 1 partitura (Xlix, 245 s.)

SMETANA, Bedřich. *Nejkrásnější melodie ve snadné úpravě pro začínající klavíristy.* [The most beautiful melodies in easy arrangements for beginning pianists.] *Piano Arr.* Pavel Novák. Vydáno ve spolupráci s Muzeem Bedřicha Smetany. 1. vyd. Praha : Amos Editio, 2002. 1 partitura (25 s.). ISMN M-66057-029-6.



**Nejnovější publikce Českého muzea hudby /
The Latest Publications of the Czech Museum
of Music**





Výstava Antonín Dvořák / The Exhibition Antonín Dvořák

„Slož si fotografii Antonína Dvořáka!“ – interaktivita pro děti /

/ 'Put Together a Picture of Antonín Dvořák!' – interactive fun for children

Fotografie / Photograph, Alena Krásná



Výstava Antonín Dvořák / The Exhibition Antonín Dvořák

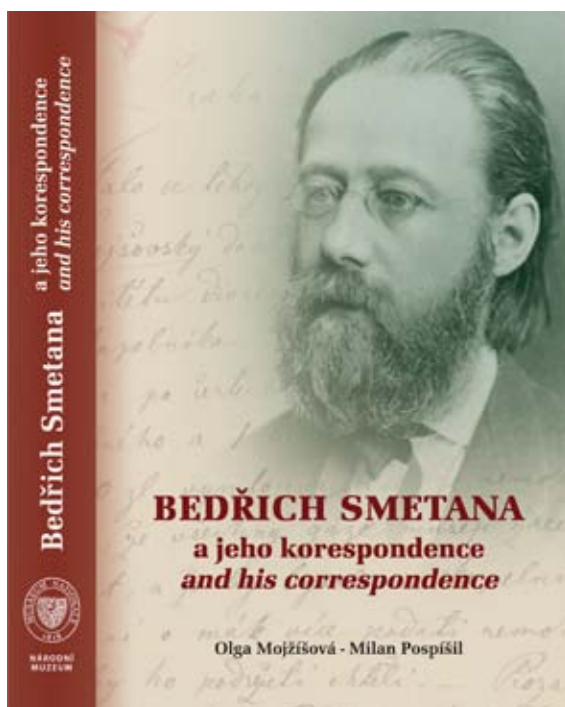
Pohled do výstavního prostoru: stěna jako jednotící prvek /

/ View into the exhibition space: wall serving as a unifying element

Fotografie / Photograph, Alena Krásná



Ukázky z publikací vydaných Českým
muzeem hudby / Samples from
publications of the Czech Museum
of Music



WORKS OF JOSEF SUK

IN BÄRENREITER URTEXT EDITION

Bärenreiter Praha starts to publish the works of Josef Suk under the label *Bärenreiter Urtext*. This planned edition of selected titles will encompass a substantial part of the compositions of the eminent Czech representative of the fin de siècle.



The very first volume presents

String Quartet No. 1 in B-flat major op. 11

edited by Zdeněk Nouza

The String Quartet No. 1 (1896) was the first composition alongside the Serenade op. 6, which was published by Simrock as a result of mediation by Suk's father-in-law, Antonín Dvořák. Dvořák considered this work of the young musician to be "the best that I know by him". Suk re-wrote the fourth movement twenty years after its completion because he was dissatisfied with the original version. Despite his use of the same thematic material, the new version differs so substantially that this movement is frequently performed on its own.

The primary source for the original form of the quartet was the second edition by Simrock. For the alternative version of the Finale the present edition is based on a score and parts marked with Suk's corrections.

TP 530 – study score, BA 9530 – parts

Svojím kolegům Hoffmannovi, Nedbalovi a Wihanovi

Smyčcový kvartet B-dur / String Quartet in B-flat major /
Streichquartett B-Dur

I

Josef Suk
(1874–1935)

Allegro moderato

Violino I *p tranquillo*

Violino II *p tranquillo*

Viola *p tranquillo*

Violoncello *pizz. p*



- First scholarly-critical edition, that reflects the latest musicological research
- With a foreword (Cz/Eng/Ger) and critical commentary (Eng)
- Also includes the later version of the fourth movement from 1915

In preparation: Piano Quartet in A minor op. 1



Bärenreiter Praha
www.baerenreiter.cz

BÄRENREITER URTEXT

T H E M U S I C I A N S ' C H O I C E

Bärenreiter Urtext is more than just a label; it is also a pledge and a guarantee for sheet music performing editions that present the authentic text and the latest findings of scholarly research, enabling readers to get as close to the composer's intentions as the surviving sources will allow.

There are no arbitrary editorial additions, and the quality of the musical text is matched by an appearance on the page that satisfies the most discerning eye.



www.baerenreiter.com
www.baerenreiter.cz

