
HUDBA V PROGRAMU ČESKÉHO NÁRODNÍHO Hnutí DOBY PŘEDBŘEZNOVÉ A PO ŘÍJNOVÉM DIPLOMU

Petr Vít

Chceme-li sledovat postavení a funkci hudby v programu českého národního hnutí v době předbřeznové a v letech po Říjnovém diplomu /v tomto případě v časovém rozmezí od prvního desetiletí 19. století do konce sedmdesátých let/, je třeba mít na zřeteli, že budeme hovořit jen o jedné, české části pestrého kulturního dění 19. století a celou další oblast kulturních aktivit jazykově německých či nacionálně indifferentních ponecháme vzhledem ke stanovenému tématu stranou, ačkoli jsou nedílnou součástí obrazu kulturního života na našem území. Pro následující výklad bude rovněž užitečné, osvětlíme-li si pojmy, s nimiž budeme pracovat. Jsme si vědomi především toho, že v průběhu zmíněného období neexistoval neměnný program národního hnutí, nýbrž jeho různé modifikace, podmíněné více nebo méně programem politickým. V době předbřeznové můžeme spíše hovořit o základních požadavcích národního hnutí, neboť první skutečně politický program byl zformulován až v předvečer revolučních událostí v roce 1848. Po Říjnovém diplomu se oproti tomu otázky národní i národnostní staly již součástí komplexněji formulovaného programu politického. Je tedy patrné, že se náš výklad bude odvíjet na pozadí závažných názorových proměn.

Položíme-li si nyní otázku, jaké místo zaujímala v programu českého národního hnutí hudba, musíme mít dále na zřeteli fakt, že postavení hudby, ať již v době předbřeznové nebo po Říjnovém diplomu, nebylo tehdy explicitě formulováno, nýbrž zůstávalo ve složitém procesu novodobého formování českého národa implicitě obsaženo; lépe řečeno, funkci hudby determinovaly jeho základní požadavky. Jednoznačně stanovené cíle hudby tedy nenajdeme, a musíme je proto vysledovat právě z přímé vazby na charakter a program národního hnutí. Zprostředkovaně se mohl promítnout 1. do sféry teoretického

uvažování o povaze vývoje hudby, 2. do sféry nové původní české skladatelské produkce a 3. do sféry provozně realizační a společensko receptivní. Záměrně podtrhuji slovo mohl, neboť se tak v jednotlivých fázích vývoje české společnosti a kultury nedálo ve všech třech stanovených aspektech současně. To však neznamená, že bychom je měli v průběhu údobí, jež jsme si vymezili, posuzovat izolovaně. Musíme je vidět naopak komplexně, protože jednotlivé sféry se na bázi idejí národního programu často prostupovaly, byť mnohdy jen dílčím způsobem /jako příklad uveďme úvahy o směřování hudby s konkrétními činy ve sféře realizace a recepce v tzv. „překládovém“ stadiu české opery dvacátých let 19. století, k nimž se ještě detailněji vrátíme/.

V počáteční fázi obrození, máme na mysli dobu předbřeznovou, podmiňoval postavení hudby obrozený lingvocentrismus /užijeme-li termínu, s nímž pracuje V. Macura v knize Znamení zrodu/, tj. filologický charakter nově budované české kultury./1/ Jungmannovská nacionální ideologie, ztotožňující národ s jazykem, musela jako tehdy jediná z možných a perspektivních alternativ vývoje novodobého národa preferovat jazykovou stránku celého hnutí a vše jí podřizovat. Úsilí prosadit do života společnosti český jazyk, dokázat jeho životaschopnost, našlo v oblasti hudební kultury nejpřijatelnější odezvu tam, kde byla možná nejužší vazba na jazyk, a to v opeře a písni. Zápas o operu česky zpívanou, tj. do češtiny přeloženou, představoval jednu z nejcharakterističtějších vazeb na ideje národního programu jak v rovině obecného teoretického uvažování, tak i praktické realizace. Tato první „překládová“ fáze českého operního dění se odvíjela v souladu s celým překládovým charakterem nově budované české kultury./2/ Obdobně jako v ostatních sférách života společnosti, kde se překlad stal aktivním nástrojem národnostního zápasu, i v opeře plnilo české slovo dominantní funkci a vůbec nezáleželo na původním autorství libreta i hudby. Realizátor českého překladu libreta byl rozhodujícím činitelem a skladatel jako hudební tvůrce ustupoval v tomto případě do pozadí. Veškerý zájem se tehdy koncentroval do sporů

o časoměrný nebo přízvučný charakter překladů operních libret, v nichž se ostře střetávaly vyhraněné, klasicistní estetikou podmíněné názory Chmelenského a Macháčka s přístupem divadelního praktika J.N. Štěpánka./3/

I když problém existence českého operního provozu byl ve dvacátých letech /a stejně tak i v letech pozdějších/ v kruzích obrozenců staven téměř na roveň základních požadavků národního programu,/4/ naděje vkládané do česky zpívaných operních představení nepřinesly takový prospěch, jaký se očekával. Příčiny nezdaru byly četné - nacionální nevraživost ze strany pražských Němců, provozní obtíže s neřešitelnými problémy, nedostatečná návštěvnost apod. Tato etapa neměla dlouhého trvání, neboť dosud scházely základní realizační články úspěšného operního provozu: vlastní divadelní budova, konsolidovaný český soubor, původní tvorba a široké návštěvnické zázemí. Objektivně posuzováno, ještě existovat nemohly. Troufám si tvrdit, že tehdejší vlastenecká společnost nebyla na takový provoz dosud připravena a zákonitě se nedostávalo sil k tomu, aby česká opera počala plnit národně reprezentativní funkci. Veškeré síly byly tehdy napnuty do zápasu o prostor pro český jazyk a ne zrovna pro českou operní tvorbu. Škroupův Dráteník svým návštěvnickým ohlasem zůstal čestnou výjimkou. Skladatelé při stávající situaci zákonitě nejevili valný zájem o komponování na česká libreta a další sporadické pokusy /např. u F. Škroupa/ končily nezdarem. Až do šedesátých let postrádala česká opera vlastní umělecký program a ve sféře provozu vlastní divadlo. Překladové stadium české opery předem vylučovalo osobité znaky umělecké a původní, rozsahem malá tvorba, ulpívala, jak prozíravě konstatoval již před šedesáti lety V. Helfert, na „dogmatické vlastenecké tendenci.“/5/

Dominantní funkci v národnostně probuzené společnosti sehrály v době předbřeznové písně lidová a vlastenecká, které v české společnosti plnily nacionálně manifestační a sdružující funkci a vytvářely „jeden z důležitých můstků mezi vysokou kulturou obrozenskou a její ideologií a různými zcela „přízemními“ formami reálného společenského života...“/6/

Píseň lidová i umělá byly preferovány v souladu s jazykovými cíli českého národního hnutí a obecný zájem o lidovou píseň podpořily navíc konkrétní výsledky sběratelské činnosti i četné realizované edice./7/ Písně se staly nástrojem aktivního šíření českého jazyka a v podstatě zastiňovaly zájem vlastenecké společnosti o další oblasti hudby, zejména o hudbu komorní, orchestrální a církevní i o sféru koncertního provozu. Tuto nevšimavost k tehdy velmi pestrému hudebnímu dění, které do šedesátých let, jak ukázaly nejnovější badatelské sondy, bylo kvantitativně neočekávaně veliké, lze vysvětlit jednak odtažitostí zmíněných aktivit od aktuálních jazykových problémů /nepreferovaly slovo/, a jednak nutností realizovat koncertní provoz převážně na bázi jazykového utrakvismu./8/

Kupodivu ani „objevené“ Rukopisy královédvorský a zelenohorský nevyvolaly u domácích skladatelů takový zájem, jak by se dalo očekávat podle rozruchu kolem nálezů a podle jejich významu pro tehdejší národnostně uvědomovací proces. Vliv Rukopisů v období do roku 1860 např. nepronikl ani do operních libret a libretisté nevyužili např. Libušina soudu z Rukopisu zelenohorského. Neučinil tak ani J.K. Chmelenský v publikovaném libretu Libušin sňatek z roku 1832, které napsal v duchu starých rytířů bez ohledu na Rukopis zelenohorský i tehdy mimořádně preferované symboly slovanské mytologie. Tím potlačil jakékoliv nacionální vyznění libreta. O pár let později si právě toto libreto vybral ke zhudebnění stejnojmenné opery F. Škroup a dodejme, že výsledek nebyl úspěšný./9/

Program slovanské vzájemnosti, glorifikovaný Kollárovou Slávou dcerou, touto nejucelenější a nejvlivnější poetizací jungmannovské ideologické soustavy, idealizující slovanství pomocí symbolů/10/, se ve dvacátých až čtyřicátých letech do sféry skladatelské tvorby promítnul minimálně. S větší odezvou se setkal v rovině teoretických úvah. Zde se však vzájemně mísil romantismem rozšířený omyl, považující citaci českých lidových písní za záruku národního charakteru hudby, s požadavkem napodobit písně slovanské, a vytvořit tak hudbu slovanskou. Karel Vladislav Zapp publikoval v roce 1840 Roz-

mluvu o slovanské hudbě, v níž rozvíjel úvahy o kolektivním charakteru slovanské hudby, o splynutí „podstatných živlů... v jedno krásné, společným duchem obživené tělo...“. Česká hudba se měla obrodit právě hudbou slovanskou, zejména ruskou. Do diskuse o ideově uměleckém směřování české hudby zasáhl významně počátkem čtyřicátých let L. Rittersberk publikovanými studii Myšlenky o slovanském zpěvu /1843-44 jako příloha k Věnci/ a Pravlast slovanského zpěvu /1846/. Rittersberk vyzvedl význam lidových písní pro obohacení umělé tvorby; vyzýval skladatele, aby lidové písně studovali, pronikli k jejich podstatě a hledali zde inspiraci. Současně si však byl vědom toho, že lidové písně „požadavkům výše vzdělaného umění vyhověti nemohou“. Nepřímo tím vyslovil názor, že nestačí v tvorbě jen písně napodobovat./11/ Nebyl však ve své době slyšen a jeho varování zaniklo ve všeobecném horování pro „všemocnost“ lidové písně.

Je třeba si uvědomit, že Zapp i Rittersberk své názory formulovali v době, kdy Kollárova koncepce slovanské vzájemnosti výrazně ovlivňovala slovanské vědomí vlastenecké společnosti, tedy ještě před Havlíčkovým ostrým odmítnutím Kollárovy teze o existenci jednotného slovanského národa, o „svornosti“ Slovanů apod. Havlíček tehdy, tj. v roce 1846, naopak bojovně vyhlašoval vlastní tezi o svébytnosti jednotlivých slovanských národů a o jejich specifičnosti, tezi o neexistenci „všeslovanství“./12/

V době po Říjnovém diplomu se zdálo, že českému národu se otevírá perspektivní budoucnost, i když naděje na skutečné řešení otázky českých zemí vyrovnáním v rámci Rakousko-Uherska byly v roce 1871 definitivně zmařeny. Nicméně politická, společenská a kulturní aktivita doznaly nebývalé intenzity. O. Hostinský charakterizoval tehdejší situaci velmi výstižně slovy: „Kdo dobu Říjnového diplomu nezná z vlastní zkušenosti... stěží učiní si pravý obraz náhlého převratu, jenž způsoben byl na všech stranách rozvojem žurnalistiky, otevřením parlamentních sborů, rozmožováním českých škol středních, zakládáním nejrozličnějších spolků, pořádáním všelijakých slavností a shromáždění...“/13/ Na politickou scénu vstoupili v roce 1862 radikální mladočeši s jas-

nou politickou koncepcí, která jednotu národa zakládala na rolnictvu a měšťanstvu, bez opery o šlechtu./14/ Národní program nabyl v těchto letech vysloveně politického charakteru a opretí době předbřeznové se podstatně proměnil. Postoupil do vyšší vývojové fáze, kdy již nebylo třeba uvádět český jazyk do života jednotlivých společenských vrstev a budovat českou kulturu na základech filologických. Český jazyk již začal plnit funkci plnohodnotného nástroje komunikace ve společnosti, v umění i ve vědě. Veškeré kulturně politické úsilí se tehdy koncentrovalo na vytvoření základních institucionálních článků českého kulturního dění; v šedesátých letech byla dominantní idea vybudovat české Národní divadlo. Vlastní divadlo se stalo symbolem národním, politickým i státotvorným.

V proměněné společensko-politické situaci se měnila i funkce hudby. Zatímco v době předbřeznové zůstal její podíl v českém národním hnutí ohraničen na některé oblasti a projevy obrozenské společnosti, po Říjnovém diplomu nabývala hudba postupně rozměru národního vlastnictví, národního symbolu. Změny zasáhly všechny tři sféry, o nichž jsme hovořili úvodem - teoretické uvažování o vývoji české hudby, původní českou tvorbu i sféru provozně realizační a společensko receptivní. V nových podmínkách vznikaly především nové institucionální články: v roce 1861 zahájil činnost pěvecký sbor Hlahol, 1862 Prozatímní divadlo, 1863 Umělecká beseda. Etablovala se česká hudební kritika, nacházející prostor nejen v denících, ale i v nových specializovaných hudebních časopisech./15/ Problémy českého hudebního života byly na rozdíl od předchozí etapy řešeny v nejrůznějších rovinách. Např. diskuse o vlastním českém operním divadle se odvíjely ruku v ruce se spory o charakter a další cesty vývoje české hudby, a současně byly převáženy i činy v oblasti původní české tvorby.

Idea české opery - samostatného provozu i vlastní tvorby - byla velmi intenzívně živena s prosazováním ideje českého divadla. Opera ve vlastním českém divadle by konečně mohla plnit funkci národní reprezentace. B. Smetana v šedesá-

tých letech spatřoval v české operě „vrchol uměleckého snažení národního“./16/ I když tomuto cíli stávající prostory Prozatímního divadla nevyhovovaly, formuloval Smetana v roce 1864 hlavní úkoly, jež stály před českou operou. Stručně shrnuto: 1. pěstovat domácí umění, 2. nezanedbávat starší tvorbu a tvorbu slovanských národů, uvádět i díla klasiků /měl na mysli především Mozartova/ a romantiků, tj. soudobou tvorbu evropskou, 3. požadovat „svědomité, věrné, ryze uměleckým duchem provanuté provádění děl“./17/ Smetanova hesla „Vlastní operu!, Vlastní budovu s vlastním ředitelstvím!“/18/ vyjadřovala po ověření nevhodnosti Prozatímního divadla k opernímu provozu převažující obecné mínění.

Ve sféře provozování hudby si nejširší prostor, a to jak z hlediska společenské aktivity, tak i ve smyslu teritoriálního rozprostranění a dominantní funkce v životě české společnosti uchovávala oblast společenského zpěvu, budovaná na nových základech českého sborového hnutí. V šedesátých a sedmdesátých letech toto hnutí představovalo „primární složku kulturního osvětí“./19/ Nic významnějšího v životě české společnosti se nemohlo obejít bez účasti pěveckých sborů.

Další sféra veřejného hudebního dění, mám na mysli zejména koncerty komorní, symfonické a vokální hudby, zápasila v šedesátých a sedmdesátých letech s trvalými potížemi, které se v nových podmínkách objevily s mnohem naléhavější intenzitou /neutěšený stav sálů, nemožnost dlouhodobě organizovat český koncertní provoz, nedostatek publika apod./ . Nicméně „...z kulturně politického hlediska obou národností byla koncertní síť přece jen vedlejším polem“./20/

V rovině teoretických diskusí probíhaly po celé dvacetiletí ostré spory o základní program vývoje české hudby. Znovu byly ožiovány ideje hlásající nutnost napodobování lidové písně jako základu české hudební tvorby, znovu se na pořad dne vynořila idea slovanské vzájemnosti, avšak v silně demagogickém zabarvení./21/ V těchto sporech, kterým na rozdíl od doby předbřeznové byla věnována mimořádná publicita na stránkách Národních listů, Osvěty, Pokroku, Politiky, Hudebních listů, Dalibora, se nejednalo jen o specificky „muzikantské“ problémy, nýbrž o rozhodující boj, jakým směrem

se budou ubírat další cesty české kultury vůbec. Konzervativní a společenským vývojem překonané tendence uzavřít české umění do vlastních domácích kolejí byly jednoznačně odmítány zastánci ideje českého umění jako součásti proudu tehdejšího moderního umění evropského. Proti neudržitelnému požadavku „prostonárodní“ povahy české hudby na počátku šedesátých let kategoricky vystoupili Smetana, Hostinský a další, a ze svého stanoviska neustoupili ani v polovině sedmdesátých let, v dobách nejtěžších bojů o charakter české národní hudby./22/ Tento zápas se odvíjel především v oblasti české operní tvorby a boj o českou operu se základními postoji pro nebo proti Smetanovi, pro nebo proti Wagnerovi se dostal díky tisku na širokou společenskou platformu a nacházel zde mimořádný ohlas. Svými důsledky však často demobilizoval potřebné tvůrčí síly.

Oproti době předbřeznové se od počátku šedesátých let ve sféře hudební tvorby výrazně aktivizoval i vztah skladatelů k základním obecně platným symbolům jako Vlast a Národ i k české a slovanské mytologii. Tehdy již nacionálně vyhraněná soustava české mytologie, léta budovaná na základech Kollárovy Slávy dcery a za přispění rukopisných „objevů“, nabyla charakteru obecně přijímané idealizace národní minulosti i přítomnosti. Počínaje šedesátými lety ve stále větší míře obraceli skladatelé svůj zájem k látkám spjatým s bájnou minulostí našich dějin, s jejími legendárními postavami, posvátnými místy apod./23/ Obecný proces nacionalizace mýtu spěl ke svému završení a v hudební tvorbě v údobí do sedmdesátých let měl jednu z dominant ve Smetanově *Mé vlasti* a v opeře *Libuše*./24/

Se stále větším významovým dopadem se ve společenském vědomí jako výsledek dlouhodobého vývoje přinejmenším od konce 18. století usazovaly absolutizující slogany typu „Čechy, konzervatoř Evropy“, „V hudbě život Čechů“/25/, „Co Čech, to muzikant“ apod., které nezávisle na svých domnělých či skutečných původcích a nezávisle na souvislostech, kdy údajně měly být nebo byly vyřčeny, nabývaly zidealizovaného znaku národní povahy. Často však jimi bylo nezdravě manipulováno v dobových argumentacích na podporu stanoviska o soběstačnosti a do sebe uzavřeném charakteru české hudební kultury,

dále v bojích proti „kosmopolitismu“ skladatelů, hledajících kontakty s proudy evropského hudebního vývoje, či pro prosazování teze o „prestonárodní povaze české hudby“ apod. S ohlasy těchto hlubece zakořeněných ideogramů, majících své místo v kontextu společenského dění 19. století, se bez ohledu na jejich dobovou determinovanost setkáváme dodnes jako s doklady, jež žijí vlastním životem nezávislým na zásadních proměnách společnosti.

ZÁVĚREM

V předchozím výkladu jsme se pokusili předesíť funkci hudby z hlediska programu českého národního hnutí v době předbřeznové a po Říjnovém diplomu. Ukazuje se, že v době předbřeznové, v níž dominovaly filologické úkoly, hudba svými druhy či celými oblastmi neplnila /a ani pro potřeby obrozeneckého hnutí v plném rozsahu nemohla plnit/ funkci jako ta umění, v nichž byl prvořadý jazyk. Píseň lidová a umělá sice byly po stránce národnostně uvědomovací nejvýznamnější, nicméně hudba, a to především instrumentální, jako tehdy nutná součást měšťanského životního stylu, představovala ve své pokleslé úrovni, podmíněné obrovskou vlnou diletantismu, jen vnějškovou okrasu. Po Říjnovém diplomu nastala v postavení hudby zcela nová situace: hudba začala nabývat povahy národního symbolu. Některé její druhy a zvláště i sféry provozu, jako opera, sborová tvorba, operní divadlo, sborový zpěv, se staly téměř nástroji kulturního a politického boje. Je třeba zdůraznit, že stav po roce 1860 v důsledku nastalých celospolečenských změn vykazuje v hudebním životě novou kvalitu, odlišnou od předchozího období a nemající ve sférách vytčených úvodem vzájemně mnoho společného. I v těch případech, kdy přece jen existovaly určité vazby, jako např. v oblasti společenského zpěvu, vidíme po roce 1860 zásadní změny podmiňující odlišnou funkci této sféry. Jsem přesvědčen i o tom, že v hudebním životě po roce 1860 se začaly vědomě zakládat či budovat tradice, v nichž byly z hlediska nacionálního přisouzeny hudbě zcela nové, reprezentativní funkce.

POZNÁMKY

- /1/ Viz V. Macura, Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ, Praha 1983, kap. 3, Lingvocentrismus, 47 ad.
- /2/ Srovnej tamtéž, kap. 4, Překladovost, 69ad.
- /3/ Celá řada Štěpánkových přízvukových překladů byla jevištně realizována. Viz Dějiny českého divadla II, Národní obrození, Praha Academia 1969, 123.
- /4/ Dobové svědectví o tehdejší jazykovém významu operních představení v překladové fázi české kultury podává Josef Krasoslav Chmelenský v článku O českých operách /Česká včela 1835/, v němž rekapituluje dosavadní vývoj ze zorného úhlu roku 1835. „Mohau-li se provozovati české zpěvohry? - A, mohau-li, proč se tedy neprovozují? - Když se o odpověď na první otázku roku 1823 pražští akademikové zasadili, a o to vši mocí usilovali, aby se na pražském divadle český zpěv v operách rozléhal, tuž nepřátelé a závistníci se uštěpačně usmívali, lhostejní krčili rameny, a dobří, dobré věci přející, žádajíce mladým svým spolukrajanům zdraví a štěstí k tomuto, jak vůbec nazýváno bylo, odvážlivému podnikání, jenom malé naději se podávali. Provozována byla Rodina švejcarská! A hle! zastyděli se nepřátelé, lhostejní uznali cenu našeho zpěvu, ano i divili se jemu, a krajané naši plesali. Krásnějšího triumfu nemohla naše řeč slaviti, jak toho dne v divadle ve všech lóžích a ostatních oddílech naplněném.“
- /5/ Viz P. Vít, Vladimír Helfert o národním obrození v české hudbě, in: /sborník/ Vladimír Helfert pokrokový vědec a člověk. Studie, korespondence a vzpomínky, Brno 1975, 23-24. /Vydáno jako příloha ke Sborníku prací filozofické fakulty brněnské univerzity, řada H, č. 9./
- /6/ V. Macura, cit. práce, 19.
- /7/ Třicátá léta byla doslova poznamenána explozí ve sféře tvorby umělých písní. V této době se rovněž zrodil reprezentativní projekt, u jehož zrodu stál Chmelenský a F. Škroup - Věnc z zpěvů vlasteneckých, do něhož přispěla celá obec autorů. Sbírkou ve své době plnila především funkci národnostně buditeckou a společenskou, nekladla si za cíl působit uměleckými kvalitami a také její umělecká hodnota byla nevalná.
- /8/ Viz Hudba v českých dějinách, Praha 1983, kap. Doba národního probuzení /autor P. Vít/, 298 ad.
- /9/ Viz P. Vít, Libuše - proměny mýtu ve společnosti a v umění, in: Hudební věda XIX/1982, č. 3, 271.
- /10/ Srov. V. Macura, Mytologie Slávy dcery, in: Česká literatura 1976, č. 1, 37-46.
- /11/ Viz též R. Pečman, Obrozenecké myšlenky o slovanském zpěvu, in: Svazy, vztahy, paralely /sborník/, Brno 1973, 123 ad.
- /12/ Srov. J. Krejčí, České národní obrození, Praha 1978, 413 ad.
- /13/ O. Hostinský, Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, 2. vyd., Praha 1941, 2-3.
- /14/ Viz O. Urban, Česká společnost 1848-1918, Praha 1982, 172.
- /15/ V Národních listech, Pokroku, Osvětě, Hudebních listech, Daliboru aj.
- /16/ O. Hostinský, cit. práce, 72.
- /17/ Národní listy 15.7.1864; viz též O. Hostinský, cit. práce, 40-43.
- /18/ O. Hostinský, tamtéž, 50.
- /19/ Viz Hudba v českých dějinách, kap. Nová doba /V. Lébl-J. Ludvová/, Praha 1983, 356.

- /20/ V. Lébl, - J. Ludvová, Pražské orchestrální koncerty v letech 1860-1895, in: Hudební věda XVII/1980, č. 2, 106.
- /21/ M. Konopásek, Rozbor otázky slovanské hudby, in: Hudební listy 1874, č. 33-45.
- /22/ O. Hostinský, Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, 269.
- /23/ Původní českou operní tvorbu na náměty z české historie uvádí M. Ottlová ve studii Die französische Grand Opéra in der Entwicklung der tschechischen Nationaloper, in: /sborník/ 2. Romantikkonferenz 1982 Dresden /Die romantische Oper im 19. Jahrhundert/, Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 3. Sonderheft, Drážďany 1983, 86-90. - O nové orchestrální tvorbě pojednávají V. Lébl a J. Ludvová v citované studii Pražské orchestrální koncerty v letech 1860-1895, 99 ad. Viz též Hudba v českých dějinách, cit. kap. Nová doba, 385.
- /24/ Srov. P. Vít, Libuše - proměny mýtu ve společnosti a v umění, 272-273.
- /25/ „V hudbě život Čechů“ pronesl B. Smetana při poklepu na základní kámen Národního divadla dne 16. května 1868. Viz Slavnostní položení základního kamene k Národnímu divadlu. V Praze tiskem a nákladem dra Edvarda Grégra 1869, 59.