

Otázka „českosti“ *Popelky* Otakara Hostinského

The Question of the “Czechness” of Otakar Hostinský’s *Cinderella*

ELIŠKA SMUTNÁ

Masarykova univerzita

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6361-7982>

E-mail: 450929@mail.muni.cz

Abstract: This study examines the libretto by Otakar Hostinský for Josef Richard Rozkošný’s opera *Cinderella*. The libretto is situated within the broader nineteenth-century interest in fairy-tale themes, with particular attention given to other adaptations of the Cinderella story, both literary (Czech and international) and operatic. In light of the attempts in the second half of the 19th century to articulate a specifically national character in the opera, the libretto is also considered in this context, with reference to its contemporary reception.

Abstrakt: Studie je zaměřena na libreto Otakara Hostinského k opeře *Popelka* Josefa Richarda Rozkošného. Libreto je představeno v kontextu dobového zájmu o pohádkové látky, přičemž je pozornost věnována zvláště dalším zpracováním příběhu o Popelce, a to jak literárním (českým i zahraničním), tak i operním variantám. Jelikož v druhé polovině 19. století docházelo ke snaze hledat v opeře národní charakter, libreto je za využití dobové recepce sledováno také v těchto souvislostech.

Keywords: libretto, fairy-tale libretto, Czech opera, *Cinderella*, Otakar Hostinský

Klíčová slova: libreto, pohádkové libreto, česká opera, *Popelka*, Otakar Hostinský

V roce 1885 byla v Národním divadle uvedena opera *Popelka* Josefa Richarda Rozkošného na libreto kritika a estetik Otakara Hostinského. Zatímco v době uvedení oceňovali kritici, že Hostinský zpracoval „všeobecně známou a v pravdě národní tuto báchorku naši“ (Anonym, 1885a, s. 2), John Tyrrell o Hostinském později uvedl, že „nevěřil, že českost tkví ve specifických námětech“ a že „je příznačné, že obě jeho dokončená libreta, *Nevěsta messinská* a *Popelka*, byla provokativně nečeská v době, kdy českost byla módou“ (1991–1992, s. 285).

Cílem studie je představit libreto Otakara Hostinského v kontextu soudobých diskusí o „českosti“ oper a zároveň vzít v potaz způsob využití pohádkových látek, zejména oblíbeného příběhu o Popelce, v divadelním prostředí během 19. století.

Literární kontext

V průběhu devatenáctého století rostl zájem o pohádkové látky a mnozí autoři se začali věnovat sběratelství, protože lidová slovesnost pro ně představovala nejen „studnici estetických a mravních hodnot“, ale také „doklad starobylé kulturní a dějinné tradice národa“ (Šmahelová, 1989, s. 12–13). Pohádky se začaly více objevovat nejen v divadelním, ale i operním zpracování. Autoři oper často zpracovávali témata, která byla divákům dobře známá – pohádky lidé znali z vyprávění už od dětství, a tak se ukázaly jako vhodné náměty k adaptaci.

Na českém jevišti se pohádky objevují už od počátku devatenáctého století. Nejdříve se jednalo o původní pohádkové hry – dramatické báchorky, určené dospělému divákovi (Richter, 2004, s. 76). Nejvýraznějším představitelem tohoto žánru na jevišti byl Josef Kajetán Tyl, z jehož tvorby jsou dosud všeobecně známy báchorky *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* nebo *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky*.



Pohádkové opery vznikaly v českém prostředí až během posledních tří desetiletí devatenáctého století. Alexandr Stich ve své studii věnované Dvořákově *Rusalkě* uvádí, že je „podstatné“ a zároveň „krajně překvapivé“, že pohádkové motivy pronikaly do operního prostředí jen pomalu a s obtížemi, jelikož se pohádka „stala jedním z konstitutivních prvků české obrozenské prózy a po jistou dobu dokonce žánrem přinášejícím novodobé české literatuře základní vývojové podněty“, což vrcholí v próze dílem Němcové a Erbena a v dramatické tvorbě již zmiňovaným Tylem (1992, s. 14–15).

Jako první česká pohádková opera bývá uváděn *Zakletý princ* (1872) Vojtěcha Hřimálého na libreto Jindřicha Hanuše Böhma a pak *Popelka* (1885) Josefa Richarda Rozkošného na libreto napsané Otakarem Hostinským. Mezi známé české opery s pohádkovým motivem pocházející z devatenáctého století patří také *Čert a Káča* (1899) Antonína Dvořáka. Autor libreta, Adolf Wenig, se inspiroval stejnojmennou pohádkou Boženy Němcové a *Balladou o nebohém d'áblu* Ladislava Quise. Právě Dvořáka uvádí Stich jako „objevitele“, na kterého „pravá česká operní pohádka čekala“ (Ibid.).

Popelka jako knižní, filmový a divadelní námět

Příběh o Popelce je všeobecně známou, oblíbenou a opakovaně užívanou pohádkovou látkou. Důkazem pro to je i velké množství knižních zpracování, mezi nimiž lze zmínit například verzi Charlese Perraulta (1697 v souboru *Contes de ma Mère l'Oye*)¹ nebo bratří Grimmů (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812)². Z českých textů pak lze

¹ Česky *Pohádky matky Husy* (1972). Vybrané pohádky – včetně Popelky – ale vyšly česky také např. ve výboru *Pohádky* (1960) nebo *Francouzské pohádky* (1990) v překladu Františka Hrubína. Ačkoliv je první datovaný český překlad Perraultova zpracování příběhu o Popelce až z 60. let 20. století, Perraultovy pohádky jsou zmiňované už v *Ottově slovníku naučném* (1902, s. 517) a jejich vliv v českém prostředí dokládá i anonymní verze z roku 1872 zmiňovaná v této studii.

² Česky jako celek vyšly poprvé pod názvem *Německé pohádky* až v roce 1961, ale výbory pohádek bratří Grimmů vycházely od 20. let 20. století. Jednotlivé pohádky

připomenout pohádku Boženy Němcové (*Národní báchorky a pověsti*, 1845) nebo Karla Jaromíra Erbena (*Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*, 1869).

Oblíbenost pohádky pokračuje i za rámcem 19. století – v českém kontextu vzniklo například veršované zpracování Jana Pilaře (1947) nebo verze Františka Hrubína ze *Špalíčku veršů a pohádek* (1957).

Existují také další příběhy, které se Popelkou inspiřují a variují původní děj, jako například v případě parodické pohádky *O Popelákově Josefa Lady* (*Nezbedné pohádky*, 1946), v níž má titulní postava naopak největší nohu ze všech, takže je jeho střevíc všem ostatním při zkoušení naopak příliš velký.

Jak je z této ukázky různých zpracování příběhu o Popelce zřejmé, jedná se o dlouhodobě oblíbený námět.³

Popelka v opeře

Jak již bylo naznačeno, pohádka o Popelce byla oblíbená i v operním prostředí a vzniklo hned několik oper zpracovávajících tento námět. První takovou operou byla jednoaktová *Cendrillon* z roku 1759, jejímiž autory byli skladatel Jean-Louis Laruelle a libretista

byly překládány již v průběhu 19. století. Jiří Polívka ve své stati uvádí, že první přesvědčivé důkazy o vlivu pohádek bratří Grimmů lze u českých autorů pozorovat zhruba od poloviny čtyřicátých let devatenáctého století – Polívka zmiňuje konkrétně Karla Jaromíra Erbena a Jakuba Malého (Polívka, 1920, s. 141–142). Lze proto předpokládat, že v době vzniku opery *Popelka* (1885) byly pohádky bratří Grimmů součástí dobového recepčního horizontu.

³ Stále atraktivním tématem je pohádka o Popelce také pro film. V českém prostředí patří mezi nejznámější verze příběhu filmová pohádka *Tři oříšky pro Popelku* (1973) s Libuší Šafránkovou a Pavlem Trávníčkem v hlavních rolích. Mezi dalšími lze zmínit animovaný film *Popelka* od Walta Disneyho (1950), dále stejnojmenné verze z let 1997 a 2015 nebo další českou filmovou pohádku z roku 1969. Variacemi na tento pohádkový příběh jsou také *Cindy* (1984), *Věčný příběh* (1998), *Moderní Popelka* (2004), *Zakletá Ella* (2004), *A zase jedna Popelka* (2008) a mnoho dalších. Mezi divadelní představení čerpající z popelkovského motivu patří známý balet Sergeje Sergejeviče Prokofjeva uvedený v roce 1945 nebo muzikál Andrewa Lloyd Webbera (premiéra 2021). Popelka bývá uváděna i jako muzikál na leď.

Louis Anseaume (Loewenberg, 1978, s. 143). Následovala známější francouzská opera, taktéž uváděna pod názvem *Cendrillon*, jejíž libreto napsal Charles-Guillaume Étienne a hudbu k ní složil Nicolas Isouard. Premiéru měla v roce 1810. Na stejný text zkomponoval v témž roce operu i německý pianista a skladatel Daniel Steibelt (Loewenberg, 1978, s. 333).

Asi nejznámějším operním zpracováním je pak *La Cenerentola* (1817) Gioacchina Rossiniho na libreto Jacopa Ferrettiho. Ten se inspiroval známou pohádkou Charlese Perraulta (1697; Hostomská a kol., 2018, s. 148). Při tvorbě libreta se inspiroval také již zmíněnou Isouardovou francouzskou operou (Loewenberg, 1978, s. 349). Premiéra se nesetkala s úspěchem, ale záhy se *La Cenerentola* stala velmi oblíbenou, byla inscenována na mnoha světových scénách a v dnešní době patří mezi Rossiniho nejhranější opery (Hostomská a kol., 2018, s. 149).

Dalšími operami vycházejícími z příběhu o Popelce jsou *Cendrillon* (1899) Julese Masseneta na libreto Henriho Caïna, nebo *Cenerentola* (1900) Ermanna Wolf-Ferrariho s libretem od Marie Pezzé Pascolato (Loewenberg, 1978, s. 144). Pauline Viardotová je autorkou operety *Cendrillon* (1904) určené k předvádění v salónech za doprovodu klavíru, která byla poprvé uvedena v autorčině domácím divadle (Midgette, 2004). Operu *Popelka* (1955) zkomponoval také skladatel a muzikolog Karel Ríšinger na libreto Josefa Trojana.

Za nejznámější českou operu využívající tento pohádkový motiv můžeme považovat zpracování Josefa Richarda Rozkošného a Otakara Hostinského. *Popelka* (1885) se řadí mezi první české pohádkové opery, v některých případech je zmiňována jako úplně první⁴.

Josef Richard Rozkošný, Otakar Hostinský a *Popelka*

Ačkoliv se studie zaměřuje primárně na libreto opery *Popelka*, nelze opominout ani skladatele hudby, Josefa Richarda Rozkošného.

⁴ Viz Branberger a Münzerová, 1948, kde je o starší komické pohádkové opeře *Zakletý princ* napsáno, že byla „skoro prvním českým pokusem o pohádkovou operetu“.

Ten za svůj život dokončil jedenáct oper, z nichž bylo devět provedeno (Ottlová, 2006).

Kromě *Popelky* se v Rozkošného tvorbě objevují pohádkové motivy opakovaně – úspěšná byla romantická opera *Svatojánské proudy* (1871), k níž napsal německé libreto Eduard Rüffer a do češtiny ho přeložil František Adolf, a féerie *Černé jezero* (původním názvem *Šumavská víla*, 1906) na libreto Karla Kádnera. V obou těchto operách je zpracován motiv lásky mezi člověkem a nadpřirozenou bytostí. Ten byl v průběhu 19. století často užíván nejen v českém prostředí (nejznámějšími příklady jsou novela *Undine* Friedricha de la Motte Fouquého (1813), pohádka *Malá mořská víla* Hanse Christiana Andersena (1837) nebo opera *Rusalka* Antonína Dvořáka na libreto Jaroslava Kvapila (1901). Bezprostředně po nadšeném přijetí *Popelky* se pak Rozkošný rozhodl pro zkomponování další pohádkové opery – uvedení *Krakonoše* (1889) však skončilo neúspěchem (Ottlová, 2006).

Největšího úspěchu z Rozkošného oper dosáhla *Popelka*. Opera měla premiéru 31. května 1885 a znovuvedena byla v červnu 1902 a v září 1908 (Loewenberg, 1978, s. 582). John Tyrrell uvádí, že byla „jednou z mála českých oper, všeobecně úspěšných hned v prvních letech po otevření Národního divadla, kde ji dávali celkem sedmdesátkrát až do r. 1912“ (1991–1992, s. 88). Tyrrell se domnívá, že důvody pro tento zájem diváků jsou zejména balet čtyř ročních období, známý pohádkový námět a výpravná scéna (Ibid.).

Zatímco v Rozkošného tvorbě se pohádkové náměty vyskytují opakovaně, v případě Otakara Hostinského je *Popelka* jediné operní dílo adaptující pohádkovou látku. Hostinský se opeře věnoval hlavně v sedmdesátých letech jako kritik, než se později zaměřil na obecnější estetická témata (Ludvová a Vítová, 2006a, s. 215). Před *Popelkou* napsal pouze jedno libreto, a to pro Fibichovu tragickou operu *Nevěsta messinská*. Vzhledem k vlastní kritické činnosti Otakara Hostinského byla libretu *Nevěsty messinské* věnována zvláštní pozornost a vyvolalo poměrně rozporné reakce (Ludvová a Vítová, 2006b).⁵

⁵ S Fibichem uvažovali ještě o spolupráci na pohádkové opeře *Hloupý Honza* a začali práci na historické opeře *Konrad Wallenrod*, ale ani jedna nebyla dokončena.

Obě Hostinského libreta jsou téměř nerýmovaná. Sám Hostinský to v případě *Nevěsty messinské* zdůvodňoval tím, že neovládal techniku verše natolik, aby užíval rým v celém textu (Hostinský, 1909, s. 80). I v případě *Popelky* „rýmy šetřil stejným způsobem“ (Tyrrell, 1991–1992, s. 143).

O hudebním zpracování libreta k *Popelce* Otakara Hostinského přemýšlel i Antonín Dvořák, když čekal, až mu na jeho žádost napíše další libreto Jaroslav Kvapil, ale z myšlenky nakonec sešlo, protože mu Jaroslav Vrchlický nabídl libreto *Armida* a Dvořák se mu rozhodl věnovat (Pospíšil, 2005).

Literární předlohy Hostinského *Popelky*

Vzhledem k možnostem a potřebám opery často dochází k úpravám výchozí látky, a to převážně k jejímu zkracování, případě k modifikacím prvků předlohy, ze které autoři vycházeli. V případě, kdy byla předlohou pohádka s příliš jednoduchým dějem, bylo naopak zapotřebí vymyslet způsob, jak dějovou linku rozvinout, aniž by byla narušena dějová linka pohádky, jež byla opeře vzorem. Někdy je proto náročné jasně určit, jaká látka byla libretistovi inspirací.

Podobně tomu je i v případě *Popelky* (1885). Otakar Hostinský v předmluvě ke knižnímu vydání libreta vysvětluje, co ho vedlo ke zpracování příběhu o Popelce:

Zpěvoherní literatura naše z neocenitelných pokladů prstonárodních pohádek netěží tou měrou, jakou by to zajisté zasluhovaly z příčiny nejedné (Hostinský, 1884, s. 5).

O pohádkách také uvádí, že mnoho jich je společných indoevropskému prostředí, ale každý národ si je přizpůsobil svému vkusu a názorům tak, že jsou známy všem vrstvám lidu (Hostinský, 1884, s. 5).

Hostinský dále tvrdí, že pohádkové látky v opeře prospívají pouze tehdy, „pohlíží-li se na ni se stanoviska čistě pohádkového, t.j. tak naivně, jak to činí lid“ (Hostinský, 1884, s. 6). Jako inspiraci ale nezmiňuje žádnou konkrétní podobu pohádky.

V době, kdy libreto k opeře vznikalo, byly známy varianty příběhu od Charlese Perraulta, bratří Grimmů, Boženy Němcové, Karla Jaromíra Erbena nebo knížka lidového čtení *Staročeská povídka o Popelce*.

Otakar Hostinský připouští drobné změny po vzoru starších operních verzí, jinak ale „nebylo zapotřebí odchýliti se podstatně od pohádky, jak se vypravuje mezi lidem naším“ (Hostinský, 1884, s. 6) a opera je tedy pokusem „uvésti na naše zpěvoherní jeviště pravou, prostou báchorku“ (Hostinský, 1884, s. 8).

Staročeská povídka o Popelce a O Popelce Boženy Němcové

Mezi české pohádky zachycující dobové verze příběhu, které mohly být Hostinskému inspirací, patří knížka lidového čtení (KLČ) *Staročeská povídka o Popelce: Pěkný příklad kterak spanilost a ctnost odměny dojde* v úpravě Václava Rodomila Krameraia.

Tento příběh o Popelce se v Evropě rozšířil díky zpracování francouzské pohádkářky Madame d'Aulnoy a do češtiny se dostal nejspíš prostřednictvím německého překladu. Několikrát vyšel ještě před Krameriovou adaptací (Belisová, 2002, s. 79). Česká zábavná próza v 19. století hodně čerpala z francouzské literatury a stejně jako v případě *Popelky* se často nepřekládalo přímo z francouzštiny, ale prostřednictvím jiného jazyka (kromě němčiny šlo například o polštinu; Belisová, 2002, s. 77–78).

Kramérius v původním příběhu provedl úpravy – nejdříve je zdůrazněno špatné chování krále a královny, následně jejich zlepšení. Přizpůsobování původních textů bylo v případě překladů knížek lidového čtení velmi časté, adaptátoři často kladli důraz na zábavnou a mravoučnou stránku textů (Belisová, 2002, s. 79–80). Jak upozorňuje Macura, během 19. století byla jazyková podoba textu vnímána jako rozhodující skutečnost, takže docházelo k tomu, že byli jako autoři české obměny uváděni překladatelé a jména původních autorů zůstávala upozaděna nebo zcela opominuta (Macura, 1983, s. 69). Tak tomu je i v případě *Staročeské povídky o Popelce*. Vybranými mo-

tivy z knížek lidového čtení se ve své „Popelce“ inspirovala i Božena Němcová (Belisová, 2002, s. 80).

Verze Němcové na začátku připomíná příběh o Jeníčkovi a Mařence. Rodiče se snaží odvést děti do lesa a nechat je tam, ty se ale vrací zpátky. Stejně je tomu i v této podobě příběhu o Popelce. Popelce radí teta, jak se má vrátit zpátky, ale když ji Popelka ani podruhé neposlechne a přivádí s sebou i své zlé sestry, teta jí poradí špatně. Popelka a sestry najdou zámek obývaný lidojedy, jimž začnou sloužit. Ti jsou nakonec zabiti třemi sestrami, které na zámku začnou bydlet. Zlé sestry poté donutí Popelku, aby jim posluhovala. Popelka najde klíček, s jehož pomocí se dostane sklepem do podzemních síní. Otevře železnou truhličku, díky čemuž jí patří vše, co v místnostech nalezne. Popelka proto ze skříně vytáhne „bílé šaty, kolem a kolem zlatem vyšíváné a drahými kameny ozdobené“ (Němcová, 1862, s. 148) a na koni odjede na ples. Němcová využívá typické pohádkové číslo tři – Popelka navštíví ples třikrát, naposledy ale nechá prince natřít cestu kolo-
mazí, kde uvízne jeden Popelčin střevíček. Princ následně vyhlásí, že ta, která střevíček obuje, se stane jeho ženou.

Knížka lidového čtení se právě s verzí Boženy Němcové v mnohém shoduje, ale Fineta, jak se „Popelka“ v této knížce lidového čtení jmenuje, je královského původu, aby tak byl posílen její nárok na pozici manželky prince, a je také více zdůrazněn kouzelný motiv, protože Popelce pomáhá kouzelnice Tamarinda. V závěru příběhu se ale pohádka od verze Němcové liší – Popelka se přestrojí, začne pracovat v kuchyni na zámku a princí pošle prsten, který jí předtím daroval na ples, podle něhož ji pozná.

Popelka Karla Jaromíra Erbena

Zpracování Karla Jaromíra Erbena vycházející z bulharské verze příběhu a je poměrně stručné. Popelka na začátku příběhu upustí vřeteno do jámy, před čímž je spolu s dalšími dívkami varována starcem. Dle jeho předpovědi se poté Popelčina matka promění v krávu. Ačkoli o ni Popelka pečuje, kráva je nakonec na příkaz Popelčiny nové macechy zabita.

Popelka v Erbenově textu nechodí na ples, ale do kostela. Šaty v tomto případě získává ze skříně, která se objeví na hrobě, do kterého zakopala kosti své matky proměněné v krávu. Objevuje se tu také prvek holoubků, kteří splní práci, kterou má Popelka udělat, zatímco je zbytek rodiny v kostele. Když se Popelka vrátila zpátky, „šaty zavřela do skříně a ta se hned ztratila“ (Erben, 1883, s. 225). Carevič, který se do Popelky zamiluje, na závěr macechu potrestá.

Popelka aneb Skleněný střevíček Charlese Perraulta a Popelka aneb Skleněné střevíce

Z francouzštiny byla přeložena *Popelka aneb Skleněný střevíček* Charlese Perraulta, přičemž ke srovnání bude využit překlad z roku 1860. Tato verze pohádky musela být v českém prostředí známa už dříve, protože knižně vycházely pohádky s patrnou inspirací Perraultovým zpracováním, v nichž se také vyskytuje postava kmotřičky víly – například „Popelka“ ve *Vínku* Pavla Josefa Šulce.

Tato varianta pohádky patří mezi nejznámější – Popelce pomůže kmotřička víla, která promění dýni v kočár a různá zvířata v kočího, koně a lokaje. Vykouzlí jí také krásné šaty. Popelka se ale musí z plesu vrátit před půlnocí. Druhý den plesu se ale tak dobře baví, že se zapomene, a když utíká o půlnoci pryč, ztratí střevíček, podle kterého ji princ následně najde.

Anonymně vyšla v češtině také *Popelka aneb Skleněné střevíce*. Zde je už v názvu patrná inspirace Perraultovou pohádkou. Místo kmotřičky víly zde vystupuje „neznámá panička“, ta byla „mocná kouzelnice“ (Anonym, 1872, s. 7). Zatímco však v Perraultově variantě nosí Popelka skutečně skleněné střevíčky, v případě anonymní verze se navzdory „skleněným střevícům“ v názvu jedná o „dva zlatem vyšíváné střevíčky“ (Ibid.).

Popelka bratří Grimmů

Pohádka bratří Grimmů začíná smrtí Popelčiny matky a příchodem macechy a zlých nevlastních sester. Popelka musí rodině začít sloužit.

Když jede její otec do města, Popelka ho požádá, aby jí přivezl první proutek, který ho na cestě zpátky švihne do klobouku. Ten poté zasadí Popelka na hrobu své maminky. Z proutku se stane keř, na nějž přilétá bílý ptáček, a kdykoliv Popelka vysloví přání, požadovaná věc se před ní objeví – tak získá Popelka i šaty, ve kterých jde na ples. I zde navštěvuje Popelka ples třikrát. Třetí noci nechá princ natřít schodiště smůlou a Popelčin střevíc v ní uvízne. V této variantě si Popelčiny sestry ve snaze nazout střevíc uříznou jedna palec a druhá patu. Princovi ale prozradí pravdu holoubci. Sestrám, které se na svatbě snaží Popelce vlichotit, poté vyklovnou obě oči.

Srovnání pohádek s libretem Otakara Hostinského

Tab. 1. Srovnání klíčových motivů

	V jakou chvíli začíná děj?	Jak získává Popelka šaty?	Setká se Popelka s princem poprvé až na ples?	Identifikace Popelky?	Jak jsou vyřešeny vztahy s Popelčino u rodinou?
Libreto Otakara Hostinského	Sestry se chystají na ples a Popelka jim pomáhá – chybí postava macechy.	Díky kouzelnému prstenu od pocestného, který jí posílá matka.	Ano	Střevíček	Popelka sestrám odpouští.
KLČ	Rodiče Finety špatně panují a rodina je vyháněna z království. Rodiče odvedou dcery do lesa, kde je nechají. Sestry najdou zámek obrů. Ty s pomocí kouzelnice Tamarindy zabijí a zůstanou na zámku žít.	Od kouzelnice Tamarindy.	Ano	Prsten	Popelka se usmíří se sestrami i rodiči.
O Popelce (Němcová)	Rodiče už nejsou schopni žít své dcery, odvedou je do lesa a tam je nechají. Sestry najdou zámek lidojedů. Ty nakonec zabijí a zůstanou na zámku žít.	Ze skříně v podzemních síních.	Ano	Střevíček	Kočky sestrám za trest poškrábou obličej, ty poté těžce onemocní, ale Popelka jim pomůže, usmíří se a najdou své rodiče.

Popelka (Erben)	Popelka i přes varování upustí vřetenem do jámy, což způsobí, že se její matka promění v krávu. Macecha ji poté nechá zabít a uvařit.	Na hrobě její matky se objeví skříň, ve které Popelka najde šaty.	Ano (v kostele)	Střevíček	Macecha je potrestána.
Popelka aneb Skleněný střevíček (Perrault)	Popelčin otec se podruhé ožení, přichod macechy a nevlastních sester.	Od kmotřičky víly.	Ano	Střevíček	Popelka sestrám jejich chování odpustí, ubytuje je na zámku a provdává je za dvořany.
Popelka (Grimmové)	Smrt Popelčiny matky, přichod macechy a nevlastních sester.	Hodí jí je holoubek sedící na keři, který roste na hrobu Popelčiny matky.	Ano	Střevíček	Holoubci sestrám vyklovnou oči.

Jak je z přehledové tabulky zřejmé, nelze říci, že by se Hostinský věrně držel nějaké ze zmiňovaných pohádek. V opěře začíná příběh tak, že Popelka plní rozkazy svých sester, přičemž žije jen s nimi a se svým otcem. Z dějové linie nevyplývá, proč je vztah sester a otce k Popelce negativní. V pohádkových verzích je úvod obvykle více rozvinut, jsou popisovány okolnosti, které vedly k současnému stavu – často jsou přiblíženy okolnosti smrti Popelčiny matky a příchodu macechy a nevlastních sester. Právě motiv zlé nevlastní matky v opěře úplně chybí a zlého rodiče představuje Popelčin otec. Vztah sester k Popelce je ale zachován.

Různí se i způsoby, jakými Popelka získává šaty na ples. V pohádce Boženy Němcové nalezne Popelka šaty ve skříni v podzemních síních zámku, kde se se sestrami usadí. Verze Erbeny a bratří Grimmů spojuje motiv matčina hrobu – v Erbenově pohádce se na něm zjevuje skříň, v případě bratří Grimmů shazuje holub šaty z lísky, která na hrobě roste.

V Perraultově pohádce, knížce lidového čtení a anonymní verzi vystupuje kouzelnice nebo kmotřička víla, která Popelce pomáhá. Podobný motiv pomocníka nalezneme i v textu Otakara Hostinského – Popelka získává od pocestného kouzelný prsten. Ačkoliv se v každém

zpracování projevuje nadpřirozený prvek jiným způsobem, právě užití kouzelné moci přibližuje Hostinského libreto lidovému pojetí.

Ve všech těchto verzích se Popelka poprvé setkává s princem až na plesu, dopředu se neznají. To je důležitý aspekt odlišující *Popelku* Josefa Richarda Rozkošného a Otakara Hostinského od starších oper Nicolase Isouarda nebo Gioacchina Rossiniho, které budou s *Popelkou* (1885) srovnány níže, a naopak se tak přibližuje klasickému pohádkovému pojetí. S výjimkou knížky lidového čtení také ve všech verzích identifikuje princ svou vyvolenou podle ztraceného střevíčku.

V závěru libreta Popelka sestrám jejich chování odpouští. Podobně je zpracován závěr u Perraulta nebo v knížce lidového čtení. Také ve verzi Němcové Popelka sestrám chování odpouští, ačkoliv jim nejdříve za trest černé kočky poškrábou obličej. Erben a bratři Grimmové řeší závěr radikálněji – macecha (Erben) či sestry (Grimmové) jsou potrestány.

Ačkoliv se jednotlivé verze v mnohém odlišují, lze u nich pozorovat podobné prvky – Popelka získává šaty a střevíčky díky kouzelné síle, Popelka se s princem poprvé setkává až na plesu. Kromě knížky lidového čtení je také Popelka jako princova vyvolená rozpoznána po vyzkoušení střevíčku, který ztratí, když utíká z plesu. Nelze ale tvrdit, že by se v Hostinského libretu vyskytovaly prvky typické pro české zpracování, které se v zahraničních verzích nevyskytují.

Operní předlohy Hostinského *Popelky*

Otakar Hostinský v předmluvě zmiňuje dvě starší operní zpracování příběhu o Popelce. Jednou z nich je opera *Cendrillon* (1810) skladatele Nicolase Isouarda, k níž napsal libreto Charles-Guillaume Étienne, druhou zmiňovanou je *La Cenerentola* (1817) Gioacchina Rossiniho na libreto Jacopa Ferrettiho.

Isouardova francouzská opera *Cendrillon* vycházela z pohádky Charlese Perraulta a po svém uvedení byla hrána po celé Evropě. Zájem o *Cendrillon* byl překonán až Rossiniho *La Cenerentola* (Fend, 2002). V Praze byla tato opera uvedena roku 1814 německy, v roce 1830 pak česky v překladu Jana Nepomuka Štěpánka (Loewen-

berg, 1978, s. 331). V Isouardově tvorbě se vyskytuje ještě jedna opera s pohádkovým tématem, a to *Aladin ou la Lampe merveilleuse*.

Ferretti se při psaní libreta k *La Cenerentole* inspiroval Perraultovou pohádkou, Isouardovou francouzskou operou *Cendrillon* a také operou *Agatina, o La virtù premiata* skladatele Stefana Pavesiho a libretisty Francesca Fioriniho (Osborne, 2002). Na našem území byla opera poprvé uvedena německy v Brně v lednu roku 1821 v překladu F. L. K. Biedenfelda (Wurmová, 1996, s. 90), česky poté v Praze v únoru 1870 v překladu J. V. Štulce (Loewenberg, 1978, s. 349).

Ačkoliv se Hostinský těmito operami při psaní libreta inspiroval, zároveň se vůči nim částečně vymezuje – Isouardova dle něj „celkem ještě zachovává ráz báchorky“, ale v Rossiniho „říše kouzelná ustoupila již docela realistickým zápletkám veseloherním“ (Hostinský, 1884, s. 5). Z předmluvy vyznívá, že se Otakar Hostinský naopak snažil pohlížet na příběh z pohádkového hlediska a kouzlo mělo zůstat důležitým aspektem děje.

Hostinský zmiňuje, že se v postavě starého chudého pocestného, který předává Popelce kouzelný prsten od její mrtvé matky, inspiroval v Isouardově opeře v postavě Alidora (Hostinský, 1884, s. 6). Zatímco je však role pocestného redukována na předání prstenu, princův vychovatel Alidor do děje zasahuje výrazněji – nejdříve se převlečený za žebráka snaží poznat pravou povahu Popelky a jejích sester, poté se díky němu Popelka probouzí na zámku oblečená do krásných šatů. Alidor také předává Popelce kouzelnou růži. Ta způsobí, že ji její rodina nepozná (Bampton Classical Opera, nedat.). I v Rossiniho opeře vystupuje postava princova vychovatele, Alidoro. Angelina (Popelka) se ale záhadně nezjevuje na zámku – Alidoro jí dá „drahé šaty, perle, diamanty“, ale říká, že se nesmí nechat zaslepit bohatstvím a její srdce musí zůstat čisté a dobré (Ferretti, 1874, s. 23–24). Motiv kouzelné růže tu však chybí, stejně jako jakékoliv jiné nadpřirozené prvky.

Žádnou další inspiraci ve starších operních verzích Hostinský nezmiňuje. Zvláště v prvním jednání jsou ale zřejmé i další podobnosti. Ve většině knižních verzí je negativní postavou macecha, naopak ve všech třech operách je to (nevlastní) otec.

Libreto Hostinského také stejně jako „Popelky“ Isouarda a Rossiniho začíná scénou, kdy se Popelčiny sestry chystají před zrcadlem. V *Popelce* (1885) jim navíc titulní hrdinka posluhuje:

(BĚLA a MILADA nádherně oblečeny sedí v křeslech a dokonávají právě svou toaletu. BĚLA líčí se, MILADA má na klíně květiny a fábory a upravuje si vlasy, hledíc stále do malého příručního zrcadélka. POPELKA v prostém šedém obleku oběma hbitě přisluhuje.)

MILADA:
Jehlu do vlasů mi podej!

POPELKA:
Zde!

BĚLA:
Líčidla se nedostává!

POPELKA:
Hned!

MILADA:
Ještě jednu bílou růži!

POPELKA:
Hned!

(Hostinský, 1884, s. 11)

V libretu k *La Cenerentole* se uvádí, že je Klorinda „před zrcadlem“ a Thisbe „zdobí se květinami“ (Ferretti, 1874, s. 4).

Následuje scéna s pocestným. V případě obou zahraničních oper je za něj převlečen princův vychovatel. Popelčina rodina na něj reaguje negativně a chce ho vyhnat pryč, zatímco Popelka je jako jediná ochotna mu pomoci:

Hej, dědoušku! Jen směle vraťte se! / Já ráda na cestu vám něco dám! (Hostinský, 1884, s. 20).

Zde se projevuje její dobrý charakter – ten je následně odměněn.

Dále už se *La Cenerentola* i *Cendrillon* od české *Popelky* v mnohém odlišují. V italské i francouzské opeře se princ s Popelkou setkává už dříve převlečený za sluhu, za kterého se na radu Alidora vydává, aby poznal pravou povahu sester.

Odlišuje se způsob, jakým Popelka získává šaty na ples. V libretu Otakara Hostinského vysloví Popelka přání:

Ó, kéž jenom dnes se mohu zřítí
v rouše skvostném, v záři klenotů,
bych jen krátkou chvíli směla žítí
v panské slávy hlučném jásotu!
(Hostinský, 1884, s. 27)

Když poté Popelka políbí kouzelný prsten, její oděv se promění v plesovou róbu. V zahraničních operách získává šaty díky Alidorovi, princovu vychovateli. V opeře *Cendrillon* se navíc nekoná ples, ale turnaj. Naopak v *La Cenerentole* se neobjevuje tradiční prvek ztraceného střevíčku, podle nějž princ hledá svou vyvolenou – Angelina (Popelka) dá před svým odchodem z plesu princovi Ramirovi náramek:

Vezměte tento náramek co první znamení mé lásky. Hledejte a poznáte-li mně podlé tohoto náramku, a budete-li mne i potom ještě milovati, pak jsem vaší na věky! (Ferretti, 1874, s. 39).

Popelka je tedy *La Cenerentole* i *Cendrillon* kromě prvního jednání podobná spíše v základních rysech charakteristických pro pohádku o Popelce. Další prvky odlišující zahraniční opery od základního příběhu se v ní neprojevují.

Otázka „českosti“ opery a dobová recepce

V druhé polovině 19. století docházelo ke snaze hledat v opeře, prestižním hudebním žánru, národní charakter v evropském kontextu. Cílem bylo zachytit, v čem spočívá originalita národní hudby a určit národní přínos ve srovnání s ostatními národy (Ottlová a Pospíšil, 1997, s. 30).

Ottlová a Pospíšil ovšem upozorňují, že „to, co se považovalo za české, národní a čemu se tudíž přiřkládalo zvláštní význam, nemělo pevné obrysy“ a často záleželo na subjektivním názoru pozorovatele – mohlo se tedy stát, že stejná místa byla podle jednoho kritika typicky česká, zatímco druhý je vnímal jako nepůvodní prvek (Ottlová a Pospíšil, 1997, s. 31).

Recenzenti v tomto duchu u *Popelky* (1885) často uváděli, že libreto Hostinského vystihuje pohádku o Popelce „v celé prosté, ale právě tím tak půvabné poesii lidového podání“, čímž „stojí nade všemi dřívějšími zpracovateli“ (-q., 1902, s. 3).

V *Pražském denníku* pak vyšel o *Popelce* poměrně rozsáhlý článek, v němž anonymní autor zmiňuje, že byla „první operou českou, jejíž děj vzat jest z přebohatého pokladu krásných a poetických našich národních pohádek“ a poté opakuje, že jde o „v pravdě národní [...] báchorku naši“ (Anonym, 1872, s. 2). Zpracování děje pak podle recenzenta „drží se celkem věrně způsobu a postupu obyčejného vypravování pohádky této“, jedinou odchylku vidí v tom, že Popelka ze scénických důvodů navštěvuje ples pouze jednou (Anonym, 1872, s. 3).

Ačkoliv recenzenti poukazují na lidovost a českost Hostinského zpracování pohádky, jak ukazuje předchozí analýza knižních verzí příběhu, nelze tvrdit, že by se v libretu projevil nějaký motiv typický pouze pro českou Popelku.

S těmito tvrzeními nesouhlasí ani John Tyrrell, který naopak uvádí, že „kvazilidový jazyk v árii Popelky v 1. dějství“ je v *Popelce* jedním z mála projevů českosti (Tyrrell, 1991–1992, s. 88). Hostinský dle něj nevěřil, že českost spočívá ve specifických námětech a obě jeho libreta „byla provokativně nečeská v době, kdy českost byla módou“ (Tyrrell, 1991–1992, s. 285). Hostinský dle Tyrrella zastával názor, že se každá opera uplatní jako česká, je-li psána česky (Tyrrell, 1991–1992, s. 286).

Tyrrellův názor o „nečeskosti“ libreta podporuje také versologický rozbor. V Hostinského textu se vyskytuje hlavně trochej a jamb, v menší míře je zastoupen daktyl. Trochej a jamb představují séman-

tické opozice a Čechy v 19. století byly typicky vnímány v opozici domácí x cizí (Červenka, 2006, s. 81). Jambem proto promlouvají například postavy ze šlechtického prostředí v kontrastu k trochejskému verši v promluvách lidových postav – v *Popelce* tomu tak ale není.

Hojně je zastoupen blankvers, pětistopý nerýmovaný jambický verš. Ten do české literatury pronikl prostřednictvím angličtiny (Maccura, 1984, s. 48). V českých hrách však nikdy plně nezdomácněl a uplatňuje se většinou jako verš překladový (Levý, 1962, s. 463). Bývá vnímán jako „vznešený“ verš, což je také důsledkem jeho využití v překladech Shakespeara (Hrabák, 1964, s. 39). V libretu *Popelky* však blankversem mluví různé postavy, nemá již zmíněný příznak „vznešenosti“. V textu jím promlouvají všechny hlavní postavy, ale i pocestný, maršálek nebo hlasatel:

POCESTNÝ:

Já nejsem chud a stár a sláb, jak mníš,
a hůl ta žebrácká je pouhý klam.

(Hostinský, 1884, s. 24)

Hostinský tedy paradoxně v době hledání „českosti“ v opeře využívá v *Popelce* v hojné míře verš vnímáný jako cizí prvek.

Tím se libreto Hostinského značně odlišuje od o něco starší a již výše zmiňované opery *Zakletý princ* (1872), v níž lze pozorovat sklon uplatnit jamb (doplněný francouzskými výrazy) převážně v souvislosti s postavou prince Miroslava a dvořany, zbylé postavy mluví naopak hlavně trochejem. Zatímco Jindřich Hanuš Böhm v libretu reflektuje dobový pohled na trochej a jamb v opozici „lidového“ a „šlechtického“ verše, Hostinský toto nevnímá jako prvek, který je třeba respektovat.

V době svého uvedení byla opera přijata kladně jak diváky, tak kritikou. Den po premiéře uvedl anonymní recenzent v *Národních listech*, že *Popelka* „dobyла sensationního úspěchu“ (Anonym, 1885b, s. 3). Josef Bohuslav Foerster v recenzi z následujícího dne uvádí, že libreto Hostinského bylo skladateli „šťastným podkladem“ a že poskytuje „mnoho vděčných momentů“ a zmiňuje i *La Cenerentola* a *Cendrillon* (-ter, 1885, s. 1).

Václav Zelený v *Osvětě* chválí volbu tématu a oceňuje Hostinského libreto, kterými „chrání [...] ryzi poesii vážné zpěvohry“ a tvoří jimi kvalitní základ pro následné hudební dramatické tvoření (Zelený, 1885, s. 801). V *Daliborovi* pak anonymní autor hodnotí libreto Otakara Hostinského jako zdařilou a dokonalou práci pařící k nejlepším „operním básním vůbec“ (–gy–, 1885, s. 248).

Popelku ocenil také Emanuel Chvála, podle kterého „vyniká nad všechny ostatní opery Rozkošného, nejen významnější koncepcí a hladší fakturou, nýbrž i samostatnější vynalézavostí“ (Chvála, 2020, s. 339). Zmiňuje, že písně „Měla jsem matičku“ a „Holoubkové rozmilí“ „náležejí k nejlepší[m] vnučením skladatele“ (Chvála, 2020, s. 399–400). Vyjadřuje se také k „českosti“ díla: „Ani sklon k lidovému tónu v písni nescházel, a dobrá deklamace zpívaného slova utužila českost celého hudebního projevu“ (Chvála, 2020, s. 343).

I v pozdějších letech byla hodnocení *Popelky* pozitivní. *Dalibor* uvedl, že patří k „nejvděčnějším pracím české operní produkce vůbec“ (Hda., 1891, s. 298) a v *Národních listech* napsal anonymní recenzent, že patří k nejoblíbenějším dílům české operní produkce (Anonym, 1902, s. 3). V *Národních listech* vyšel také článek, kde autor uvádí, že Rozkošný ve spolupráci s Hostinským vytvořil „u nás první pohádkovou operu a to v čistě pohádkovém tónu“, čímž se *Popelka* odlišuje od starších operních zpracování, kde autoři „z pohádkových motivů brali si pouze záminku k aplikaci na děje zcela konvenčně operní“ (–q., 1908, s. 2).

Závěr

Pohádku o Popelce nelze označit za typicky český námět, protože byl znám v mnoha verzích v různých světových literaturách. Jak navíc vyplývá ze srovnání, libreto Hostinského se nedaří věrně žádného konkrétního českého zpracování. Kouzelný motiv se ale projevuje výrazněji než v operách *Cendrillon* a *La Cenerentola*, kterými se Hostinský také částečně inspiroval. Tím se české libreto vzdaluje žánru veselohry a více se tak blíží pohádkové verzi příběhu. Dobové hledání „českosti“ v *Popelce* lze hodnotit spíše jako snahu kritiků zasadit Hos-

tinského libreto do kontextu tehdejšího úsilí o vytvoření „české opery“ a hledání národních prvků než Hostinského záměrem.

Literatura

- ANONYM. (1872). *Popelka aneb Skleněné střevice. Pohádka pro milé dětičky*. Praha: Dr. Grégr a Ferd. Dattel.
- ANONYM. (1885a). Z Národního divadla. *Pražský denník*, 20(123), 2–3.
- ANONYM. (1885b). Dramatické umění. *Národní listy*, 25(149).
- ANONYM. (1902). Dramatické umění. *Národní listy*, 42(162).
- Bampton Classical Opera. (Nedat.) Cinderella (Isouard). *Bampton Classical Opera*. Staeně 29. 5. 2025 z <https://www.bamptonopera.org/operadetail.htm?event=20>.
- BELISOVÁ, Š. (2002). České překlady z francouzské literatury. In M. Hrala (ed.), *Kapitoly z dějin českého překladu*. Praha: Karolinum.
- BRANBERGER, J. a MÜNZEROVÁ, Z. (1948). *Svět v opeře*. Praha: Orbis.
- ČERVENKA, M. (2006). *Kapitoly o českém verši*. Praha: Karolinum.
- ERBEN, K. J. (1883) *Popelka. Vybrané báje a pověsti národní jiných větví slovanských*. Praha: Nákladem Jarosl. Pospíšila.
- FEND, M. (2002). Cendrillon (i) [online]. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Původně publikováno 1992. Stažené 24. 5. 2021 z <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007981>.
- FERRETTI, J. (1874). *Popelka*. Komická opera ve dvou jednáních. Hudba Gioacchino Rossini, překlad J. V. Št. Praha: Fr. A. Urbánek. Bibliotéka operních a operetních textův, svazek 24.
- gy–. (1885). Národní opera: *Popelka. Dalibor, časopis pro všechny obory umění hudebního*, 7(25).
- Hda. (1891) Národní divadlo v Praze. *Dalibor, časopis pro všechny obory umění hudebního*, 13(38).
- HOSTINSKÝ, O. (1884). *Popelka*. Zpěvohra o třech jednáních. Hudba Josef Richard Rozkošný. Praha: Fr. A. Urbánek. Urbánkova bibliotéka operních a operetních textův, řada 2., svazek 23.
- HOSTINSKÝ, O. (1909). *Vzpomínky na Fibicha*. Praha: Mojmir Urbánek.
- HOSTOMSKÁ, A. (2018). *Opera*. Průvodce operní tvorbou. Vydání jedenácté, přepracované a rozšířené. Praha: NS Svoboda.
- HRABÁK, J. (1964). *Z problémů českého verše*. 1. vydání. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- CHVÁLA, E. (2020). *Z mých pamětí hudebních*. 1. vydání. F. Karlík a J. Kopecký (eds.). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

- LEVÝ, J. (1962). Vývoj českého divadelního blankversu. *Česká literatura, časopis pro literární vědu*, 10(4).
- LOEWENBERG, A. (1978). *Annals of opera 1597–1940*. Třetí opravené vydání. Londýn: John Calder.
- LUDVOVÁ, J. a VÍTOVÁ, E. (2006a). Hostinský, Otakar. In Ludvová, J. a kol. *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Česká divadelní encyklopedie. Vydání první. Praha: Academia.
- LUDVOVÁ, J. a VÍTOVÁ, E. (2006b). Hostinský, Otakar. *Česká divadelní encyklopedie* [online], Kabinet pro studium českého divadla. Staženo 9. 7. 2021 z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Hostinský_Otakar.
- MACURA, V. (1983). *Znamení zrodu (České obrození jako kulturní typ)*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel.
- MACURA, V. (1984). Blankvers. In Vlašín, Š. (ed.). *Slovník literární teorie*. Vydání druhé, rozšířené. Praha: Československý spisovatel.
- MIDGETTE, A. (2004). A New Look at an Old Form, The Art of 'Beautiful Singing' [online]. *The New York Times*. Staženo 24. 5. 2021 z <https://www.nytimes.com/2004/07/16/movies/a-new-look-at-an-old-form-the-art-of-beautiful-singing.html?pagewanted=all>.
- NĚMCOVÁ, B. (1862). O Popelce. *Národní báchorky a pověsti*. Litomyšl a Praha: Antonín Augusta. Sebrané spisy Boženy Němcové, díl VI.
- OSBORNE, R. (2002). Cenerentola, La. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Původně publikováno 1992. Staženo 24. 5. 2021 z <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008249>.
- OTTLOVÁ, M. (2006). Rozkošný, Josef Richard. In Ludvová, J. a kol., *Hudební divadlo v českých zemích: Osobnosti 19. století*. Česká divadelní encyklopedie. Vydání první. Praha: Academia.
- OTTLOVÁ, M. a POSPÍŠIL, M. (1997). K otázce českosti v hudbě. *Bedřich Smetana a jeho doba*. První vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopædie obecných vědomostí*. (1902). Devatenáctý díl. Praha: J. Otto.
- POLÍVKA, J. (1920). Bratři Grimmové a počátky českého pohádkosloví. In Hýsek, M. a Jakubec, J. (eds.). *Z dějin české literatury*. Sborník statí věnovaný Jaroslavu Vlčkovi k šedesátinám od jeho spolupracovníků a žáků. Praha: Jan Laichter.
- POSPÍŠIL, M. (2006). Dvořák, Antonín. *Česká divadelní encyklopedie*. Kabinet pro studium českého divadla. Staženo 11. 7. 2021 z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Dvořák_Antonín
- q. (1902). Hudba. *Národní listy*, 42(162).
- q. (1908). Hudba. *Národní listy*. 48(264).

- RICHTER, L. (2004). *Pohádka... a divadlo*. Vydání první. Praha: Dobré divadlo dětem.
- STICH, A. (1992). Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén. *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění*. Praha: Ústav dějin umění AV, 29(3), 11–35.
- ŠMAHELOVÁ, H. (1989). *Návraty a proměny: literární adaptace lidových pohádek*. 1. vydání. Praha: Albatros, nakladatelství pro děti a mládež.
- ter [pseudonym Josefa Bohuslava Foerstera]. (1885). Feuilleton: Popelka. *Národní listy*, 25(150).
- TYRRELL, J. (1991–1992). *Česká opera*. Vydání první. Přeložil M. ČEJKA, Knihnice OM, titul 7. Brno: Opus musicum.
- WURMOVÁ, M. (1996). *Repertoár brněnského divadla v letech 1777–1848*. Brno: Šifra, k. s.
- ZELENÝ, V. V. (1885). Česká zpěvohra. *Osvěta, listy pro rozhled v umění, vědě a politice*, 15(9).