

Obsahuje 796 záznamů, jejichž strukturu udává a úroveň garantuje napojení na RISM. Za autorským záhlavím (pokud nechybí) následují názvové údaje, diplomatický přepis titulní strany, fyzický popis dokumentu včetně obsazení, datace apod., hudební incipit a mnoho dalších informací. Konkordance uvádí autorka v případě, že se srovnávané prameny odlišují údajem o autorství skladby, konstatuje však, že výzkum pramenů v domácích i zahraničních sbírkách prokázal časté shody se sbírkou rodiny Strachotů. V záznamech se také odkazuje na případné digitalizáty v Manuscriptoriu. Jak

od kvalitních vědeckých prací očekáváme, katalog doprovázejí soupisy zkratk, bibliografie, seznam pramenů, ediční zpráva, obrazové přílohy a sedmery rejstříky, sestavené podle jmen, podle řadicích názvů, distinktivních názvů, názvů oper, oratorií, singspielů a baletů, podle textů, podle vydavatelů a konečně podle knihkupců, rytců, litografů a dalších příbuzných profesí. Finální jazykové korektury českého textu sice uniklo pár prohřešků, jedná se však o drobnosti, které nemohou umenšit respekt před takto detailně vypracovaným, úctyhodným dílem.

DAGMAR ŠTEFANCOVÁ

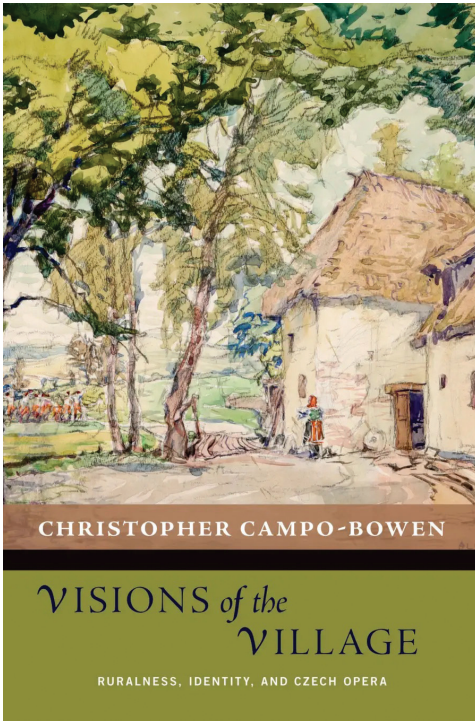
Christopher Campo-Bowen: *Visions of the Village: Ruralness, Identity and the Czech Opera*

Oxford University Press, New York 2025
252 p., ISBN 978-0-19-760203-4

If 2024 was the Year of Czech Music, then 2025 is the Year of the Book on Czech Music in English. We have already gotten a monograph on the musical representations of Libuše, followed by an edited collection on Bohuslav Martinů, and soon the long-awaited volume on the history of music in the lands of the Bohemian crown will arrive (see Fránek, Michal et al.: *The Singing Libuše. An Ancient Bohemian Myth on the Opera Stage*, ConBrio, 2025; Březina, Aleš –Beckerman, Michael, eds.: *Martinů and His World*, Chicago University Press, 2025; Nedbal, Martin et al., eds.: *A History of Music in the Czech Lands*, Cambridge University Press, 2025). Among these, a title that appeared earlier this year risks being overlooked, which would be a pity.

Christopher Campo-Bowen's book examines Czech village opera. The author is well known in Czech-music scholarship for journal articles, book chapters, and (with Anja Bunzel) a recent volume on women in nineteenth-century Czech musical culture (Bunzel, Anja – Campo-Bowen, Christopher, eds., *Women in Nineteenth-Century Czech Musical Culture: Apostles of a Brighter Future*, Routledge, 2024). This is his first monograph.

The study traces rural thematics in Czech opera and their reception across 160 years. Although it is only a subset of operatic productions, the topic is central to Czech opera—and to art more broadly—and is highly significant. The rural on stage often functioned as a miniature of the Czech world, for many writers the most “genuine” one. This



material can be used to study how national identities are formed and experienced across class, gender, and ethnicity.

Campo-Bowen proposes the “village mode”: both a historical practice—a way artists represented (rural) Czechness—and an analytical tool for interrogating those representations. Analogous to the pastoral mode in its idealization, it differs in its claim to realism. Thus the costumed folk of Smetana’s *Bartered Bride* could present an idealized nation and be marketed as true to life. As he writes, “[it] was the slippage between the idealization and reality of the countryside that allowed the rural village to be such a powerful framework for community-, state-, and identity-building, especially when deployed in publicly prestigious forms like opera.” (p. 3)

Chapter 1 sketches Czech history around the National Awakening and rural thematics—Škroup’s *The Tinker*,

Němcová’s *The Grandmother*—to set up the argument. The core discusses the early reception of Smetana’s *The Bartered Bride*. Campo-Bowen shows how contemporary “influencers,” notably Jan Neruda, cast the opera as embodying the national soul and hailed Smetana as “the founder of a purely national direction” (p. 28; Neruda). In European musical nationalism this is unsurprising: Herder had already elevated folk as the source of unspoiled national spirit, an idea that gained nearly dogmatic force in Bohemia. Later revisions to *The Bartered Bride* that heightened national color responded to domestic pressures and foreign taste, underscoring that many actors besides Smetana—Neruda among them—shaped what “purely national” music should be. Invoking Althusser on ideology and its materialization (p. 31), Campo-Bowen examines both the idealization of the village and the idealized soon-to-be national composer, and to advocates such as Otakar Hostinský and Ludevít Procházka who framed the enterprise as a national cause. Whoever writes the comprehensive history of “modern Czech music” (that supposedly sprang from the nation’s soul) will need all the bases Campo-Bowen touches given the village mode’s centrality to mid-nineteenth-century identity formation. A telling exhibit is Hostinský’s review of Dvořák’s *The Cunning Peasant* (pp. 45–46), implying that only through a village opera could a composer enter the national pantheon.

Chapter 2 draws partly on Campo-Bowen’s earlier article on the triumph of *The Bartered Bride* at the 1892 Vienna Exhibition (Campo-Bowen, Christopher: “A Promising, Political Sound’: Epistemologies of Empire and Bedřich Smetana’s *The Bartered Bride*

at the 1892 Vienna International Exhibition of Music and Theater,” *The Musical Quarterly* 102, 2019, no. 1 pp. 31–81, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdz010>). Author’s assessment usefully emphasizes the Empire’s imprint on Czech culture, building on David Brodbeck and others (Brodbeck, David: *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, The New Cultural History of Music, Oxford University Press, 2014; “Ausgleichs-Abende’: The First Viennese Performances of Smetana’s ‘The Bartered Bride,’” *Austrian Studies* 17, 2009, pp. 43–61). After 1918, Czechoslovakia often claimed that the crown lands’ cultural “good” was purely Czech; Campo-Bowen argues instead that imperial ideology profoundly shaped ambitions and deeds. “*In attempting to differentiate themselves musically and culturally from their political rulers, Czech writers, musicians, and intellectuals only reified the strictures of a hegemonic regime of musical value that privileged certain formal ideas and certain ways of presenting Otherness.*” (p. 90) The Viennese success thus hinged on resonating with the universalized idiom of German music while offering a tempting image of untainted national spirit in folk costume. Here he uses Homi Bhabha’s colonial mimicry: the Austrians were offered an Other “*almost the same, but not quite*” (p. 69; Bhabha). Only a work sufficiently close to the dominant musical language yet visibly different could merit acclaim.

Back home, the success was capitalized upon. Adolf Šubert, National Theater director and prime mover of the Vienna venture, published curated reviews of the Prague troupe’s performances; the Czech and German editions differ tellingly. For

example, Šubert’s observation that omnipresent spoken Czech at the exhibition did not offend Viennese German-speakers appears only in the Czech version, revealing Prague’s self-positioning within imperial dynamics. The wider European reputation quickly cemented Smetana’s domestic status. Subsequent Prague performances of *The Bartered Bride* were judged as measures of national representation, and the essentialist discourse—either the national spirit is present or absent—persists to this day.

Chapter 3 turns to Dvořák’s *Kate and the Devil* and Janáček’s *Jenůfa*. Their contrasting village worlds—Dvořák’s moral tale versus Janáček’s realism—shaped reception. The well-known delays in staging *Jenůfa* at the National Theater have long been debated. Campo-Bowen notes John Tyrrell’s suggestion that Karel Kovařovic’s rejection was revenge for Janáček’s harsh review (p. 115) but then hints at a more persuasive mechanism: in Prague, Smetana’s idiom was coded as generalized Czechness, while Janáček’s was framed as merely regional (Moravian), and thus a curiosity. The Prague elite policed the “unmarked” Bohemian village norm. Quotations—e.g., Jan Branberger’s contrast between Smetana the intuitive national genius and Janáček the industrious collector of folk songs—make this vivid.

Chapter 4 follows *The Bartered Bride* through the First Czechoslovak Republic, focusing on three stagings, including the charged 1920 performance at the Estates Theater on the day a Czech mob occupied the building and expelled its resident German troupe. Campo-Bowen reads this as a symbolic claim to the new state’s total cultural value, pointedly made through a village opera. He further traces the opera’s sacralization in 1924 (centenary) and 1927 (1000th performance),

as Smetana's works (*The Bartered Bride*, *Libuše, My Country*) shifted from national to state emblems with strong ethical charge.

Chapter 5 fast-forwards to the present (with a brief detour through totalitarian Czechoslovakia). Campo-Bowen situates rural opera within contemporary politics, including 1990s questions of ethnoracial belonging (documented on the contemporary violence against Roma), and examines the backlash to Josef Průdek's 1999 *Bartered Bride* at the National Theater. I see commonality in the protection of perceived threats to ethnoracial identity, but I wish it would have been more explicitly delineated. The chapter also shows how *Jenůfa* resisted attempts at directorial stylization in the 2000s that sought to refute or reinterpret its primary rurality, at least judging from the critical response.

In the Epilogue, the author presents the 2022 National Theater *Bartered Bride* (director Alice Nellis and conductor Jaroslav Kyzlink) that strips conventional village imagery while acknowledging the genre's historical weight. With the book's author in the audience, this shift toward an ethnomusicological account is a fitting conclusion to this study of the significance of operatic ruralism.

Overall, the book is an engaging, well-researched account of a single phenomenon—the village mode—and its place in Czech-music discourse. Beyond the central thesis, it brims with sharp observations derived from archival material. One example: the Nazi censor's change to *Kate and the Devil*, where the shepherd Jirka is promoted only to an administrator rather than prime minister—indicates the position reserved for Czechs in the Protectorate. Readers will be enlightened as well as entertained. Alongside texts, the author interprets

pictorial material, including cartoons placing Smetana among the nation's saints or, in 1924, justifying a pub visit "because Smetana was born in a brewery." These images underscore both sacralization and everyday relatability.

As a Czech native speaker, I salute the author's command of Czech sources; coverage across Czech, German, and English literature is exemplary. I do wish, however, that the few Czech-to-English slips had been caught though these are secondary to the main argument (e.g. on p. 35, Pivoda's double negative of "*umělec nemyslel nežli na obecnstvo domác*" becomes "*the artist was not thinking about a domestic audience*" when Pivoda meant to say the opposite). For each infelicity, I marked a dozen exclamation marks for passages that were truly revelatory and citation-worthy.

The earlier chapters miss references to newer literature, presumably because the author reused text from his dissertation (Campo-Bowen, Christopher: "*We Shall Remain Faithful: The Village Mode in Czech Opera, 1866–1928*," Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2018). Particularly the discussion around *Jenůfa* would have benefited from an engagement with Jiří Zahrádka's recent monograph (Zahrádka, Jiří: *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně / The story of Janáček's Jenůfa*, Moravské zemské muzeum, Brno 2021). Despite these slight reservations, I wholeheartedly recommend this volume to anyone interested in Czech music and nation-building. With lively, at times witty prose, it should interest a broader audience and merits translation into Czech. Until then, Campo-Bowen's book stands as a serious contender among works on Czech music in English—indeed, in any language.

PAVEL KODÝTEK

Christopher Campo-Bowen: *Visions of the Village: Ruralness, Identity and the Czech Opera*

Oxford University Press, New York 2025
252 s., ISBN 978-0-19-760203-4

Nesl-li se rok 2024 ve znamení české hudby, pak rok 2025 se rýsuje jako rok anglicky psaných knih o české hudbě. Dočkali jsme se monografie o hudebním zobrazování Libuše, následované kolektivní svazkem o Bohuslavu Martinů, a na obzoru je i dlouho očekávaný svazek o dějinách hudby v zemích Koruny české (viz Fránek, Michal et al.: *The Singing Libuše. An Ancient Bohemian Myth on the Opera Stage*, ConBrio, 2025; Březina, Aleš –Beckerman, Michael, eds.: *Martinů and His World*, Chicago University Press, 2025; Nedbal, Martin et al., eds.: *A History of Music in the Czech Lands*, Cambridge University Press, 2025). V záplavě publikací hrozí, že titul, který vyšel už na začátku roku, zůstane nepovšimnut – a to by byla škoda.

Knihla Christophera Campo-Bowena se zabývá českou venkovskou operou. Autor je v bádání o české hudbě dobře znám díky studiím a kapitolám v kolektivních monografiích a také jako spolueditor (společně s Anjou Bunzel) nedávno vydané knihy o ženách v české hudební kultuře devatenáctého století (Bunzel, Anja – Campo-Bowen, Christopher, eds.: *Women in Nineteenth-Century Czech Musical Culture: Apostles of a Brighter Future*, Routledge, 2024). Toto je jeho první samostatná monografie.

Publikace českou venkovskou operu nahlíží prizmatem její recepce v průběhu sto šedesáti let. Ačkoli jde o dílčí výsek operní produkce, jde o téma pro českou operu – a české umění vůbec – zásadní. Venkov na

scéně často funguje jako miniatura českého světa, pro mnohé autory ta „nejautentičtější“. Na tomto materiálu lze sledovat, jak je národní identita utvářena a prosazována napříč třídními, genderovými i etnickými hranicemi.

Campo-Bowen zavádí pojem „venkovský modus“, který chápe jednak jako historickou praxi – způsob, jímž umělci reprezentovali (venkovskou) českost – a jednak jako analytický nástroj sloužící ke zkoumání těchto reprezentací. S pastorálním modelem jej spojuje vysoká míra idealizace, odlišuje jej však postulát realismu. Tak mohl krojovaný lid ve Smetanově *Prodané nevěstě* představovat idealizovaný obraz národa a zároveň být předkládán jako věrné zobrazení života. Jak autor uvádí: „*Kolísání (slippage) mezi idealizací a realitou venkova umožnilo, aby se vesnice stala tak mocným rámcem budování komunity, státu a identity, zejména byla-li uplatněna v tak prestižním druhu umění, jakým je opera.*“ (s. 3)

První kapitola načrtává dějiny českého národního obrození a venkovské tematiky (Škroupova *Fidlovačka*, Němcové *Babička*) a připravuje půdu pro ústřední argumentační linii. Hlavní část kapitoly se věnuje rané recepci Smetanovy *Prodané nevěsty*. Campo-Bowen ukazuje, jak „influenceři“ tehdejší doby, mezi nimi Jan Neruda, operu slavili jako ztělesnění národní duše a Smetanu označovali za „*zakladatele čistě národního směru*“ (s. 28; Neruda). V kontextu evropského hudebního nacionalismu to není

překvapivé: Herder již dříve vyzdvihl lidový prvek jako zdroj nezkaženého národního ducha – myšlenku, jež v Čechách nabyla téměř dogmatické síly. Pozdější úpravy *Prodané nevěsty*, které zvýrazňovaly národní kolorit, reagovaly jak na domácí tlak, tak na zahraniční vkus. To dokládá, že na utváření „čisté národní“ hudby se podílelo více aktérů než jen Smetana, mezi nimi i zmíněný Neruda. S odkazem na Althusserovo pojetí ideologie a její materializace (s. 31) autor zkoumá idealizaci vesnice i budoucího „národního“ skladatele a také roli jeho zastánců (například Otakara Hostinského a Ludevíta Procházky) při rámování celého úsilí jako národní věci. Kdokoli jednou napíše ucelené dějiny „moderní české hudby“, bude muset, vzhledem k ústřední roli venkovského modu v polovině 19. století, pokrýt všechny aspekty, kterých se zde Campo-Bowen dotýká. Výmluvným dokladem významu je Hostinského recenze Dvořákova *Šelmy sedláka* (s. 45–46), která implikuje, že jen prostřednictvím venkovské opery může skladatel vstoupit do národního panteonu.

Druhá kapitola zčásti staví na autorově dříve publikovaném článku o triumfu *Prodané nevěsty* na vídeňské výstavě roku 1892 (Campo-Bowen, Christopher: “A Promising, Political Sound’: Epistemologies of Empire and Bedřich Smetana’s *The Bartered Bride* at the 1892 Vienna International Exhibition of Music and Theater,” *The Musical Quarterly* 102, 2019, no. 1, s. 31–81, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdz010>). Autor zde událost zasazuje do širšího kontextu monarchie a jejího vlivu na českou kulturu a navazuje na práci Davida Brodbecka a dalších (Brodbeck, David: *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical*

Discourse in Liberal Vienna, The New Cultural History of Music, Oxford University Press, 2014); týž: “Ausgleichs-Abende’: The First Viennese Performances of Smetana’s ‘*The Bartered Bride*,’” *Austrian Studies* 17, 2009, s. 43–61). Po roce 1918 v Československu často zaznívalo, že vše „dobré“ v zemích Koruny české je produktem českého živlu, Campo-Bowen však ukazuje, jak zásadně imperiální ideologie formovala ambice i činy Čechů. „*Ve snaze odlišit se hudebně i kulturně od svých politických vládců čeští literáti, hudebníci a intelektuálové pouze upevňovali hegemonní rámeček hodnot, který upřednostňoval určité představy o formě a způsobu zobrazování Jinakosti.*“ (s. 90) Úspěch ve Vídni tedy spočíval v tom, že dílo rezonovalo s univerzalizovaným jazykem německé hudby a zároveň nabízelo lákavý obraz nezkaleného národního ducha v lidovém kroji. Autor přiléhavě využívá Bhabhův koncept koloniální mimikry: publiku byl nabídnut Jiný „*téměř stejný, ale ne zcela*“ (s. 69, Bhabha).

Zpět doma byl tento úspěch dále zhodnocován. Ředitel Národního divadla Adolf Šubert, hlavní iniciátor vídeňské účasti, vydal pečlivě sestavený výběr recenzí pražského souboru; česká a německá verze se přitom výmluvně odlišují. Například postřeh, že všudypřítomná mluvená čeština na výstavišti Vídeňanům nikterak nevadila, se objevuje pouze v českém vydání – a ukazuje, jak Praha pojímala sebe sama v rámci monarchie. Rostoucí Smetanova evropská reputace upevňovala jeho pozici doma. Pozdější pražská uvedení *Prodané nevěsty* byla posuzována měřítkem „správné“ reprezentace národa a esencialistický diskurz, který v nastudování opery národního ducha buď nalézal, nebo jej postrádal, přetrval do

dnešních dnů.

Třetí kapitola se obrací k Dvořákově *Čertovi a Káči* a Janáčkově *Její pastorkyni*. Jejich kontrastující obrazy vesnice – Dvořákův moralistní příběh v kontrastu s Janáčkovým realismem – se odrazily v jejich recepci. Průtahy s uvedením *Její pastorkyně* v pražském Národním divadle byly už vícekrát probírány. Campo-Bowen zmiňuje názor Johna Tyrrella, že Karel Kovařovic odmítl operu přijmout v odvetě za dřívější Janáčkovu nelichotivou recenzi své skladby (s. 115), ale následně naznačuje přesvědčivější vysvětlení: v Praze byl Smetanův styl vnímán jako zobecněná českost, zatímco Janáčkův byl rámován pouze jako regionální (moravská) kuriozita. Pražská elita tak dohlížela na „bezpríznamkovou“ normu české vesnice. Citace — např. Jana Branbergera kontrastujícího Smetanu jako intuitivního národního génia s Janáčkem, pilným sběratelem lidových písní — to výstižně ilustrují.

Čtvrtá kapitola sleduje *Prodanou nevěstu* za První republiky a zaměřuje se přitom na tři představení. Mezi nimi je i vypořádané provedení z roku 1920 ve Stavovském divadle, v den, kdy český dav obsadil jeho budovu a vyhnal zdejší německý soubor. Campo-Bowen to interpretuje jako symbolické přivlastnění si kulturních hodnot nového státu jako celku – příznačně provedené prostřednictvím venkovské opery. Dále sleduje postupující sakralizaci opery v letech 1924 (sté výročí skladatelova narození) a 1927 (tisící uvedení) a proměnu Smetanova díla (*Prodaná nevěsta*, *Libuše*, *Má vlast*) z národních symbolů ve státní emblémy se silným moralizujícím nábojem.

Pátá kapitola se, po krátké zastávce v totalitním Československu, přesouvá do současnosti. Campo-Bowen zasazuje

venkovskou operu do české politiky 90. let, včetně otázek etnorasové příslušnosti (dokumentované na násilí vůči Romům), a zkoumá reakce na inscenaci *Prodané nevěsty* v Národním divadle z roku 1999 režiséra Josefa Průdka. Styčné body mezi politikou a recepcí opery nalézám v ochraně vnímaného ohrožení etnorasové identity, přivítal bych však ze strany autora explicitnější vymezení. Kapitola rovněž ukazuje, jak *Její pastorkyňa* — alespoň soudě dle kritické odezvy — odolávala v prvním desetiletí nového století režijním pokusům oslabit či reinterpretovat její v základu venkovský charakter.

V epilogu autor analyzuje nejnovější inscenaci *Prodané nevěsty* v Národním divadle z roku 2022 (režie Alice Nellis, dirigent Jaroslav Kyzlink), která se vyhýbá tradičnímu zobrazení venkova, ale současně přiznává historickou zátěž žánru. Účastí autora knihy v hledišti se text posunuje do etnomuzikologické roviny, a tím se celá studie významu venkovské opery vhodně uzavírá.

Celkově jde o poutavé a podrobně probádané pojednání jednoho jevu – venkovského modu – a jeho místa v diskurzu o české hudbě. Nad rámec hlavní teze knihy přináší řadu pronikavých postřehů z archivních materiálů. Například zásah protektorátního cenzora do textu Dvořákova *Čerta a Káči*, po kterém je pastýř Jirka povýšen pouze na správce, nikoli na prvního ministra, výmluvně naznačuje roli, která byla Čechům v protektorátní hierarchii vymezena. Čtenář se nejen poučí, ale i pobaví. Vedle pramenů písemných autor interpretuje i obrazové materiály – karikatury zobrazující Smetanu po boku národních světců či muže, jenž v roce 1924 ospravedlňuje cestu do hospody tím, že

„Smetana se přece narodil v pivovaře“. Tyto obrazy výstižně dokládají jak sakralizaci, tak každodenní vztahovatelnost.

Jako rodilý mluvčí češtiny oceňuji autorovu práci s českými prameny; příkladný je i rozsah literatury v angličtině, češtině a němčině, kterou zpracovává.. Přál bych si jen, aby několik nepřesností v předkladech do angličtiny bylo zachyceno při korekturách (např. na str. 35, Pivodův dvojitý zápor *“umělec nemyslel nežli na obecnstvo domáci”* se mění v jednoduchý a říká opak toho, co Pivoda mínil). Tyto jednotlivosti však nijak nenarušují související argumentační linii. Za každou nepřesnost jsem si navíc poznamenal doslova tucet pasáží, které byly skutečně objevné a hodné citace.

Počáteční kapitoly postrádají odkazy na nejnovější literaturu, patrně proto, že autor čerpal z textu své disertace (Campo-Bowen,

Christopher: *“We Shall Remain Faithful: The Village Mode in Czech Opera, 1866–1928,”* Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2018). Zejména diskuse *Její pastorkyně* by mohla vhodně těžit z nedávno vydané monografie Jiřího Zahrádky (Zahrádka, Jiří: *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně / The story of Janáček's Jenůfa*, Moravské zemské muzeum, Brno 2021).

Navzdory těmto drobným výhradám knihu vřele doporučuji všem, kdo se zajímají o českou hudbu a utváření národní identity. Díky živému, místy vtipnému stylu může oslovit i širší publikum a zasloužila by si překlad do češtiny. Do té doby zůstane Campo-Bowenova publikace na předních příčkách mezi knihami o české hudbě v angličtině – a vlastně v jakémkoli jazyce.

PAVEL KODÝTEK