

MASARYKOVA UNIVERZITA

BRNO

Filozofická fakulta



Ústav hudební vědy

Mgr. Petra Kovačovská

Opera Osud Leoše Janáčka
Fragmenty románové ze života

Disertační práce

Vedoucí práce
doc. PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.

2017

OBSAH

1	ÚVOD	8
1.1	Stav výskumu, pramene a literatúra	9
2	LEOŠ JANÁČEK – ČLOVEK PARADOXOV	13
2.1	Janáčkova originalita	16
2.2	Janáček v konfrontácii kultúrneho prostredia	20
2.3	Janáčkov hudobno-dramatický idióm	29
2.4	Opera <i>Osud</i> v kontexte Janáčkovej opernej tvorby	36
3	KRITICKÉ ROKY 1903 – 1918	46
3.1	Román <i>Andělská sonáta</i> – prológ k opere <i>Osud</i>	50
3.2	Opera <i>Kamilla</i> – inšpiratívne intermezzo opery <i>Osud</i>	53
3.3	Kamila Urválková.....	57
4	OPERA OSUD	62
4.1	História vzniku libreta.....	64
4.2	Libretistka Fedora Bartošová.....	67
4.3	Verzie libreta	76
4.3.1	Prvá verzia	78
4.3.2	Druhá verzia	81
4.3.3	Janáčkove úpravy	84
4.4	Kompozičné úpravy a verzie opery	87
4.4.1	Prvá verzia opery	88
4.4.2	Druhá verzia brnianska	89

4.4.3	Tretia verzia pražská.....	89
4.4.4	Posledná verzia.....	90
4.5	Inscenančné peripetie (ne) záujmu o novú operu	91
4.5.1	Brnianske ambície	91
4.5.2	Pražská vinohradská odysea	93
4.5.3	Muzikologická rehabilitácia libreta	103
5	ŠTRUKTÚRA A ANALÝZA OPERY OSUD	106
5.1	Analýza 1. dejstva	107
5.1.1	Štruktúra libreta, postáv a vzťahov	108
5.1.2	Expozícia prostredia	111
5.1.3	Expozícia hlavných postáv	112
5.1.4	Expozícia vedľajších postáv	114
5.2	Analýza 2. dejstva	122
5.2.1	Štruktúra libreta, postáv a vzťahov	123
5.3	Analýza 3. dejstva	127
5.3.1	Štruktúra libreta, postáv a vzťahov	128
5.4	Hudobná štruktúra partitúry	133
5.5	Základné motívy	143
5.5.1	Motív valčíka (predohra)	144
5.5.2	Motív slnka (predohra, S1/I).....	149
5.5.3	Motív osudu (S11/I).....	152
5.5.4	Pieseň o slnku (S9/I).....	153

5.5.5	Motív túžby a stretnutia (S2, S3/I)	154
5.5.6	Motív dudáčka (S7/I)	156
5.5.7	Motív podlosti (S3/II).....	157
5.5.8	Motív dieťaťa (S4/II), postava dieťaťa je prvý krát v opere.....	158
5.5.9	Motív blázna (S5/II).....	159
5.5.10	Motív osudu a smrti (S2, S6/II).....	160
5.5.11	Motív búrky (predohra III)	160
6	INSCENAČNÉ OSUDY OPERY OSUD (výber)	163
6.1	Kompletný prehľad naštudovaní opery Osud.....	168
	ZÁVER	177
	RESUME	179
	RESUMÉ.....	181
	SUMMARY.....	183
	ZUSAMMENFASSUNG.....	185
	PRÍLOHY.....	187
	BIBLIOGRAFIA	212
	NEKROLÓG	224

VYHLÁSENIE

Vyhlasujem, že som dizertačnú prácu napísala samostatne s použitím uvádzanej literatúry.

V Žiline, 15. 8. 2017

.....

POĎAKOVANIE

Ďakujem môjmu školiteľovi doc. PhDr. Jiřímu Zahradkovi, Ph.D. za cenné rady a odborné vedenie.

Ďakujem všetkým priateľom a známym, ktorí mi pomáhali a podporovali ma.



Janacek.

<https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/tag/janacek/>

Byla to hlava.

Krásná, tvrdá, sebevědomá, neústupná.

Palice to byla!

VÁCLAV TALICH

1 ÚVOD

Vzhľadom k systematickému dlhodobému bádaniu, štúdiu a spracovaniu materiálov o osobnosti Leoša Janáčka a jeho hudobnom odkaze, nie je jednoduché nájsť „biele“ miesto na mape (ne) poznania. Takmer vždy existujú nedostatky aj nekompletné fakty, ale akonáhle sa objavia, nečakajú dlho na svoje spracovanie. Každé nové informačné sústo, ktoré sa na odbornom „trhu“ Janáčkovej histórie objaví, je predmetom následnej aktivity a likvidácie dovtedy nepoznaného. Tím uznávaných českých aj zahraničných muzikológov, ako aj umelecky aktívnych znalcov Janáčkovho diela nenarúša systematickosť práce, ale dopĺňa informácie o aktuálne poznatky. Najmä v inscenačnej opernej praxi je v súčasnosti Janáček významný konjunkturálny autor, ktorý narobí často „mnoho kriku“ pre inakosť realizácie, názorov aj interpretácie. Nie všetky snahy prejdú pozitívnou „lustráciou“ odbornej verejnosti a kritiky, ale takmer vždy nanovo zapália vášnivé dialógy medzi ortodoxnými a inovatívnymi „janáčkovcami“. Miera tolerancie sa dá zistiť mierou ignorancie a nadšenia.

Leoš Janáček s jeho „problematickou“ operou *Osud* je predmetom štúdia a následnej finalizácie mojej dizertačnej práce. K významným predstaviteľom ostatnej janáčkovskej generácie patrí aj môj školiteľ, ktorý je autorom mnohých analytických, vedeckých, vedecko-populárnych aj propagačných materiálov, v ktorých zaujíma odbornú-kritický pohľad a názor s aktuálnym nadhľadom, už aj k overeným informáciám. Návrh na bližšie spoznanie a analýzu Janáčkovej dlho neprebádanej témy, ktorú opera *Osud* rozhodne ponúka, ma vtiahol do prostredia, ktoré v súčasnosti už netápe v nedostatku materiálov. Naopak, opera *Osud* sa zásluhou niekoľkých muzikológov – janáčkológov – dostala (a dostáva) do nových kontextov, objavuje sa v nich Janáček, ktorý nie je už nepoznaným samoúčelným skladateľským novátorom, ale významným skladateľom, ktorý na prelome

storočí súznel s úsilím, typickým pre vtedajšie európske hudobné aj umelecké trendy. Dôležitým artefaktom v tomto bádání sa stala aj korešpondencia s Kamilou I.¹ a libretistkou opery.

Bohatosť a obsažnosť zvolenej témy bol pre mňa postupne sa odkrývajúcim labyrintom s hlbším ponorom do janáčkovskej problematiky. I keď je téma daná jednoznačne a špecificky, nie je možné ju spracovať len z jedného uhla pohľadu. Janáček je obrovský komplex materiálov, korešpondencie, hudobných nápadov a opusov, ale je aj pracovný „komplex“ pre všetkých, ktorí s ním prídu do úzkeho pracovného kontaktu. Janáčkov tvorba v kontexte jeho búrlivého života sa nedá odkrývať izolovane. A čím viac sa o Janáčka zaujímate, čím viac sa mu dostávame pod „kožu“, tým viac a aj často konštatujeme, ako málo ho poznáme a ako málo mu rozumieme.

Ďalšími pracovnými postupmi v dizertačnej práci, ktoré boli v aktuálnom čase predmetom nielen môjho záujmu, ale aj štúdia, som analyticky spracovala a operu *Osud* dešifrovala nielen v jej literárnom tvare a kontexte, ale bližšie som sa koncentrovala na Janáčkov hudobný jazyk, špecifické harmonické javy, ako aj na kompletizáciu základných aj ojedinele použitých hudobných motívov, ktoré tvoria hudobnú os opery.

Snaha po komplexnosti práce na úrovni zodpovedajúcej nárokom a požiadavkám dizertačnej práce bola nielen mojím profesionálnym záujmom, ale aj odborným cieľom.

1.1 Stav výskumu, pramene a literatúra

Zrod modernej hudby prebiehal postupne a história často zabúda spomenúť dôležitých predstaviteľov avantgardy, ktorým treba pripísať významnú úlohu pri jej formovaní. Jedným z priamych predchodcov hudobnej moderny, ktorý bol v minulosti často nedoceňovaný, je aj Leoš Janáček, ktorému blízka minulosť vďačí

¹ Kamila I. sa zvykne označovať Kamila Urváľková, Kamila II. bola Kamila Stösslová.

za nevyčerpatelné idey a objavy, stojace s mnohými elementmi v mimoriadne originálnej syntéze. Janáčkova svojráznosť sa prejavila vo všetkých hudobných oblastiach, dominantnou v našej práci je oblasť hudobno-dramatická, kde sa pohľadom súčasného operného diania zaradil Janáček medzi favorizovaných a frekventovaných autorov. Nie všetky tituly jeho diela, neopakovateľne odzrkadľujúceho intelekt v monumentálnych formách hudobnej drámy, boli centrom pozornosti a záujmov inscenátorov. Bolo potrebné sprístupniť „archívne“ založené reálie a ponúknuť aj diela, ktoré nereprezentujú frekventované tituly z programovej ponuky divadiel. Patrila k nim aj opera *Osud*, ktorá sa stala predmetom mojej práce a to aj z hľadiska dramaturgického, keďže môj aktuálny pracovný post sa dotýka oblasti dramaturgie ako takej.

Jedným z prvých, kto v muzikologickom výskume a bádani o tomto opernom titule zverejnil vedecké poznatky a sprístupnil ich v päťdesiatych rokoch minulého storočia odbornej verejnosti, bola hudobná vedkyňa **Theodora Straková**. Vo svojich dvoch štúdiách *Janáčkova opera Osud a Janáčkova opera Osud – Libretto* uverejnených v časopise moravského múzea *Acta Musei Moraviae 1956/XLI a 1957/XLII* sa najprv zamerala na historické reálie vzniku diela, v druhej časti a pokračovaní sa venovala už konkrétnej analýze, rozboru libreta, jeho látky a tvaru.

Do päťdesiatych rokov datujeme aj štúdiu **Bohumíra Štědroňa** *K Janáčkově opeře Osud*, ktorú publikoval v zborníku *Živá hudba I/1959*, ktorý vydala AMU v Prahe.

Relatívne obsiahlu kapitolu o opere *Osud* publikoval v monografickom vydaní **Leoš Janáček Jaroslav Vogel**, ktorý doplnil informácie aj o čiastkové podrobnosti inscenačných problémov opery a to v období, kedy nebol k dispozícii revizovaný notový materiál.

Výskum Janáčkovho diela pokračoval, pribúdali teoretici aj muzikológovia, ktorí sa vo svojich štúdiách zaoberali tak komplexným ako aj parciálnym dielom moravského skladateľa. Z ďalších českých muzikológov, o ktorých výskum som sa opierala, patria **Vladimír Helfert**, **Vladimír Léb**, **Jiří Vysloužil**, **Věra Vysloužilová**,

Jarmila Doubravová, Karel Steimetz, Jiří Fukač, Svatava Přibáňová, Alena Němcová, Miloš Štědroň. Ak sa v sedemdesiatych rokoch minulého storočia hudobný pedagóg *Karel Steimetz* v jednom zo svojich príspevkov na konferenčnom bienále Janáčkiána v Ostrave (*Analýza časové artikuluca Janáčkovy hudby a její využití při výuce na školách univerzitního typu*) tešil z vydania súborného klavírneho diela Leoša Janáčka, nasledujúca polemika na stránkach odborného periodika *Hudební rozhledy* zdôraznila dôležitosť edičných projektov, ktoré idú do analytických hĺbok Janáčkovho diela. V súčasnosti sa tak ozrejmujú mnohé „nejasné miesta“ aj prostredníctvom grantov a projektov.

V posledných rokoch významným spôsobom zasiahol do výskumu Janáčkovej tvorby, konkrétne aj opery *Osud*, môj školiteľ *Jiří Zahrádka*, ktorý má výrazný podiel aj na editorskej činnosti partitúry aj klavírneho vydania opery *Osud* prostredníctvom vydavateľstva Bärenreiter Praha. K jeho mimoriadnym aktivitám treba oceniť aj spoluprácu s britským muzikológom, významným znalcom aj propagátorom Janáčkovho diela *Johnom Tyrrellom*.²

Dôležitú súčasť vo výskume predstavujú aj knižné vydania o živote a tvorbe Leoša Janáčka, z ktorých som tiež čerpala niektoré potrebné údaje a informácie. K podstatným domácim autorom treba zaradiť už spomínaného *Jaroslava Vogla*, dynastiu *Štědroňovcov – Bohumír, Miloš a Orson, Milana Kunderu*, ale aj publikácie zahraničných muzikológov, ktorí sa orientujú na problematiku českej hudby, a to hlavne na Janáčka. Sú medzi aj *Michael Beckerman* (*Janáček and His World*),³ *Mirka Zemanová* (*Janáček: A Composer's Life*), ale najmä dvojzväzková publikácia *Johna Tyrrella* (*Janáček: Years of a Life. A two-volume biography of the composer*).

² Výnimočnosť systematickej práce britského muzikológa a profesora na Cardiff University *Johna Tyrrella* (*1942) na sprístupňovaní Janáčkovho diela doma aj v zahraničí ocenila Umelecká rada HF JAMU, ktorá mu na svojom zasadnutí udelila 15. apríla 2011 čestný titul *Doctor honoris causa*. Autorom slávnostného *Laudatia* bol dekan Hudobnej fakulty JAMU doc. MgA. Vít Spilka.

³ Americký muzikológ *Michael Beckerman* za svoju dlhoročnú propagáciu a štúdium českej hudby, v ktorej predstavuje najmä Leoš Janáček kľúčové postavenie, dostal 12. novembra 2014 čestný titul *Doctor honoris causa* na Palackého univerzite v Olomouci.

Viac na: <http://music.as.nyu.edu/object/michaelbeckerman.html>

Nevyhnutnou súčasťou k vyskladaniu životného aj umeleckého portrétu patrí rozsiahla korešpondencia, ktorej väčšia časť je uložená v múzeu v Brne.

Týmto prehľadom je podstatná časť základnej literatúry aj prameňov vyčerpaná. Je dokladom historického aj súčasného stavu bádania, svedčí o aktivitách a postupnom zaplňaní „nejasností“, ktoré v konečnom dôsledku viedli aj k zmene názorov a pohľadov na nezvyčajnosť skladateľského štýlu Leoša Janáčka.

Prevažná časť výskumu sa orientovala v hore uvedenej problematike prostredníctvom dostupných materiálov a konfrontovala ich s prameňmi, ktoré sú súčasťou archívu Janáčkovho múzea v Oddelení dejín hudby Moravského zemského múzea v Brne.

Vzhľadom ku skutočnosti, že opera *Osud* mala v kontexte vlastného vývoja aj inscenačnej praxe problém najmä v dramaturgickej štruktúre diela, v dizertačnej práci sa zameriavame na tento dôležitý a determinujúci zástoj diela. Z tohto uhla pohľadu boli rozširujúcou literatúrou aj štúdie v bukletoch vo vydaných operných nahrávkach opery *Osud*, odborné texty a konkrétny hudobný materiál. Ten predstavoval klavírny výťah a partitúra opery *Osud*, ktoré editorsky a odborne zastrešoval v dobe vydania už spomínaný *Jiří Zahradka* aj so vstupnými analytickými, odbornými a informatívnymi textami.

Vo svojej práci som využívala najčastejšie metódu analytickú, kedy som konfrontovala informácie sekundárnej literatúry s hudobným materiálom. Uplatnila som tiež heuristické postupy, a to najmä pri práci s korešpondenčným odkazom a literatúrou Leoša Janáčka, týkajúcou sa najmä vzťahu s libretistkou, ale aj ďalších zúčastnených osôb a osobností kultúrneho a spoločenského života tej doby.

Ďalšie použité pramene a literatúru uvádzam priebežne v texte práce a závere.

2 LEOŠ JANÁČEK – ČLOVEK PARADOXOV

Životné dielo *Leoša Janáčka* (1854–1928) je už takmer sto rokov uzavreté. Umelecké dielo je predmetom neustáleho záujmu, paradoxne dokonca intenzívnejšieho, než za života skladateľa. História pozná niektoré „dátové“ nepochopiteľnosti⁴ a aj sám Janáček „stojí“ uprostred iritujúcich udalostí, ktoré môžu predstavovať dôvod nepochopenia jeho diela a tvorby v dobe, kedy žil. Akoby sa narodil v nesprávnej dobe na nesprávnom mieste: rokom narodenia romantický Janáček bol starší o šesť rokov ako Gustav Mahler a o desať ako Richard Strauss. Jeho konkurenciu „modernistov“ reprezentovali v tej dobe o dvadsať rokov mladší Arnold Schönberg, o tridsať Béla Bartók, Igor Stravinskij, Alban Berg, ale aj o štyridsať rokov mladší Paul Hindemith a niektorí skladatelia Parížskej šestky.

O osobnosti Leoša Janáčka najlepšie vypovedajú názory mnohých hudobníkov a muzikológov. Jeden z najvýznamnejších reprezentantov modernej aj súčasnej hudby, nedávno zosnulý *Pierre Boulez* (1925–2016) sa v rozhovore s českým spisovateľom Milanom Kunderom na adresu veľkého moravského skladateľa vyjadril, že tým, že ho diriguje, *radí ho k najvýznamnejším tvorcom modernej hudby*.⁵ Aj Boulez objavil Janáčka pre seba iba teraz [2003] a s veľkým oneskorením. Koncert, ktorý slávny skladateľ a dirigent uviedol, sa konal sedemdesiat päť (75!) rokov po Janáčkovej smrti. Je svedectvom dvoch protikladov: najprv je dokladom „strateného“ času, počas ktorého sa Janáčkove dielo prebojovávalo (aj prebojováva) a na druhej strane je dokladom toho, akú má nesmiernu životaschopnosť, keď po toľkých rokoch vôbec nezostalo.

⁴ Najčastejšie pertraktovanými sú 20. roky 19. storočia, kedy udalosti s nimi spojené akoby k sebe nepatrili: 1826 (†Weber), 1827 (†Beethoven), 1828 (†Schubert), 1829 (uviedenie Bachových Matúšových pašii), 1830 (premiéra Berliozovej Fantastickej symfónie).

⁵Citované podľa Milana Kunderu

Dostupné on-line <https://www.radioservis-as.cz/archiv04/4304/43titul.htm> [30.03.2016]

Verifikácia hypotézy, či môže umenie zostarnúť, nie je predmetom práce, ale odpoveď významnej osobnosti dáva akceptovateľnú odpoveď: Janáček fyzicky zostarol, ale krása jeho umenia a najmä jeho novosť nezostarnú nikdy.

Uvedené paradoxy ukrývajú a zároveň odkrývajú dvojakú podobu skladateľa, ktorý je dnes na piedestáli svetových skladateľských stálic, ktorý najmä prostredníctvom svojej opernej tvorby dokáže vyvolať búrlivé ovácie aj vypísané pokusy v tvare experimentov súčasných inscenátorov, ktorí hľadajú a odkrývajú v Janáčkovi jeho metamorfované zákutia. A možno práve „janáčkovské paradoxy“ spôsobili, že sa o ňom píše viac, ako o ktoromkoľvek inom českom skladateľovi. Existuje celá galéria literárnych, maliarskych a muzikologických portrétov, ktoré si kladú za cieľ postaviť a predstaviť komplexnú Janáčkovu osobnosť s dôrazom na jeho osobitosť.⁶ Napriek mnohým chronologickým „spletnám“⁷ môžeme súhlasiť s dlhoročným systematickým muzikologickým bádáním, ktoré už dávnejšie vyšpecifikovalo základné tvorivé epochy v Janáčkovej tvorbe. Podľa nich zvykne vidieť moravského skladateľa najprv v období národopisnom, ktoré začína prvými zborovými dielami a vrcholí operou *Její pastorkyňa*, pokračuje obdobím revolučným, v ktorom dominujú najmä témy sociálne, národné a etické a napokon posledné obdobie, charakteristické intímnym životopisným, resp. autobiografickým prostredím a „bojovným“ poľom, ktoré má počiatok v skladateľsky zrelom veku a končí záverečným radostným finále už (až?) počas prvej republiky.⁸

Leoš Janáček patrí k najznámejším a najvýznamnejším predstaviteľom českej hudby vo svete. Roky tvoril v izolovanom provinčnom⁹ prostredí, bez pravidelného kontaktu s aktuálnym dianím vo svete, často v neprajnom prostredí, kde si prestával veriť, kde sa musel vysporiadať s tragédiou predčasnej smrti svojich

⁶ Mnohé práce bakalárske, magisterské alebo doktorandské vznikali pod vedením *Jiřího Zahrádku*, janáčkovského experta.

⁷ Janáčkov obľúbený výraz, ktorý často používal.

⁸ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 10

⁹ Pod „provinčným“ máme na mysli najmä zberateľské obdobie Leoša Janáčka, pretože moravská metropola nebola provinčným mestom, naopak, mala na tú dobu slušné kultúrne renomé. Slabinou bolo pravdepodobne nízke sebavedomie v porovnaní s úspešnou Prahou.

dvoch detí, kde nenachádzal skutočné rodinné šťastie a hľadal ho preto aj mimo manželského a rodinného života.

Do horúčkovitého komponovania sa vrhal v krátkych časových odstupoch, už ako pomerne starý muž a úprimne sa tešil vlastnej – i keď neskorej – umeleckej „rehabilitácii“ a pochopeniu. Najmä posledné operné diela predurčili Janáčka na skladateľské pozície, prostredníctvom ktorých sa stal súčasťou modernej opernej dramaturgie s repertoárovými titulmi významných svetových operných domov.

Okrem skladateľských kvalít prejavil Janáček nevšedný talent a cit aj v oblasti pedagogickej, kritickej, spisovateľskej a hudobno-teoretickej. Celý život v podstate zasvätil hudbe a iným oblastiam, ktoré s ňou súviseli.

Janáčková umelecká osobnosť bola v prostredí, v ktorom žil a tvoril, vnímaná aktívnejšie ako osobnosť zberateľská, než ako osobnosť skladateľská. Jeho takmer detektívne úsilie o postihnutie a zaznamenanie všetkých intonačných „hudobných“ prejavov ľudí, zvierat ale aj vecí, ho predurčovali v očiach tejto society viac do folkloristických polôh zapisovateľa ľudových piesní a možno aj do podoby podivínskeho mužíčka, než ambiciózneho a najmä presvedčivého skladateľa. Pre svoje okolie bol v tejto umeleckej oblasti viac záhadou a cudzincom, než trvalou a uznávanou kvalitou. Do akceptovateľného hudobného priestoru českej hudby prenikol v podstate až ako 62-ročný zrelý muž a umelec, a aj tak ešte musel čakať na uznanie, ktoré mu certifikovalo originalitu nie ako náhodu, ale ako realitu.

Výnimočnosť aj originalita Leoša Janáčka sa stala „bežnou“ a akceptovateľnou až v nasledujúcej generácii.

2.1 Janáčková originalita

V jednom zo svojich mnohých príspevkov na janáčkovskú tému si muzikológ a znalec Janáčkovho diela *Miloš Štedroň* položil otázku: *Kdy a kde začíná janáčkovská originalita*, aby v zápätí naformuloval sedem téz na ťažko zodpovedateľnú otázku. V úvode vychádza pracovne z premisy, že

„Janáček jakoby ve svém tvůrčím vývoji existoval ve dvojí podobě – mladý konzervativce – v stáří avantgardista. Nikomu nevnucuji tuto svou vizi dvojího Janáčka – mladého formalisticky orientovaného konzervativce proměněného zřejmě studiem folkloru – hlavně pak metodami jeho záznamu, tj. rychlou skicou a zápisem hudební situace a entity – na „zralého“ pozdějšího Janáčka Amara, Její pastorkyně a dalších a konečně onoho Janáčka, který se tak podivuhodně „zapletl“ s avantgardou 20. let XX. století na jejich festivalech ISCM-IGNM. Jakýkoliv apriorismus je – jak víme – škodlivý. Nebylo by tedy ani užitečné předpokládat, že mezi tímto mladým a značně vědomě konzervativním Janáčkem a jeho pozdější podobou mezi léty kompozice Amara a počátků třetí opery Její pastorkyňa existuje jakási neprodyšná bariéra. Počátky „moderního“ Janáčka jistě existují uvnitř onoho sverpého formalisticky nastrojeného konzervativce a tato stať se je bude snažit vyhledat.“¹⁰

Významná osobnosť súčasného amerického umenia *Richard Shiff* (*1943), riaditeľ *Center for the Study of Modernism* na univerzite v Texase sa vo svojej štúdiu *Originalita*¹¹ venoval o. i. aj problematike „vzniku“ umelca, ktorý vstupuje do historických tradícií, ktoré už „rozprávajú“ jazykom svojich foriem. Kládne si otázku,

¹⁰ ŠTĚDRŮŇ, Miloš. *Kdy a kde začíná janáčkovská originalita? Sedm tezí na těžko zodpověditelnou otázku*. Dostupné on-line <http://docplayer.cz/340358-Kdy-a-kde-zacina-janackovska-originalita-sedm-tezi-na-tezko-zodpoveditelnou-otazku.html> [20.12.2016]

¹¹ NELSON, Robert, SHIFF, Richard. 2004. *Kritické pojmy dejín umenia*, s. 181

či originalita znamená niečo „*ako prísť prvý alebo robiť niečo ako prvý.*“ Originalita v každom smere znamená prvenstvo bez predchodcov, preto sa o nej nedá uvažovať bez chronológie a historickej postupnosti. Takisto súvisí s otázkami triednej príslušnosti, s istým druhom spoločenského uprednostňovania či pôvodu. Avšak ak umelci musia používať niečo, čo už bolo vytvorené, ako môžu vo svojich dielach dosiahnuť originalitu? S iróniou uvádza, že možno je originalita prenosná a možno sa prejavuje v tom, že meníme existujúce spôsoby a formy. Shiffovým „problémom“ však nebol fakt, že na otázku umeleckej originality nenájdeme rozumnú odpoveď, ale skutočnosť, že „*rozumné odpovede sa rozchádzajú.*“ Keďže v rôznych obdobiach prevládajú rôzne postoje k téme, „*ani originalita nemôže mať podstatu či pevný stred, ale len samostatnú históriu.*“

Ako súvisí Richard Shiff s Leošom Janáčkom? Ak Shiff tematizuje originalitu ako takú v súčasnom svete, pričom jej priznáva historickú legitimitu, nekorešponduje aj naša téma – téma originality diela moravského velikána a génia s jazykom amerického umelca? Nik nepopiera a nikdy už nepoprie, že Janáček bol jedinečným originálom, ktorý si v mladosti síce neužil cveng spoločenského naplnenia tohto slova a musel čakať až na pomerne vysoký fyzický vek, aby aspoň čiastočne pocítil, ako chutí úspech a sláva. Významným a jedinečným sa stalo jeho dielo až po jeho smrti.

Stručná história vývoja českej opery stojí v podstate na dvoch veľkých menách, s ktorými sa moderný typ opery v Čechách spája. Kým zakladateľskou osobnosťou je *Bedřich Smetana* (1824–1884), druhým je nespochybniteľne o generáciu mladší *Leoš Janáček* (1854–1928), ktorý sa zaslúžil o nový operný typ. Janáčka spájame v súčasnosti najčastejšie so žánrom hudobno-dramatickým, kategorizujeme ho jednoznačne ako operného skladateľa, v ktorom sa síce skoncentroval obrovský umelecký potenciál aj ľudský zápas o presadenie sa, ale ktorého vý-

vojová cesta za dôkladným poznaním sveta opery bola pomerne zdĺhavá a mimoriadne komplikovaná.¹²

Tak ako existujú názorové spektrá popredných českých i zahraničných muzikológov, ktoré v tomto (súčasnom) zaradení a pohľade dokumentujú aj iné reálie a názory, avšak vždy determinujúce nespochybniteľnú Janáčkovu prioritu a originalitu ako dramatika, existujú aj názorové spektrá na jeho operu *Osud*, ktorá v živote skladateľa a v kontexte jeho dramatickej tvorby predstavuje jedinečnú udalosť. Niektoré vybrané názory sú dokumentom doby s aktuálnou prezentáciou kritických názorov na Janáčkovu operu.

Pod titulkom *Světová premiéra Janáčkovy Osudu* muzikológ **Rudolf Pečman** (1931–2008) o. i. napísal:

[...] Janáčková opera Osud se silně autobiografickými rysy byla připravena jako představení na závěr mezinárodního kongresu o L. Janáčkově. Důvody, proč nebylo dílo dosud provedeno, ačkoli sám Janáček si je vysoce cenil, jsou dnes celkem jasné. Opera potřebovala patrnějšího zásahu do chatrného a místy nelogického libreta; vyžadovala speciálního řešení v luhačovické scéně i ve scéně rodinné. Nelogicky a dějově retardačně působilo např. vypravování skladatele Živného, které bylo původně umístěno do závěru opery. Je ovšem pravda, že k jevištnímu uvedení opery mohlo dojít už za Janáčkovy života, a je docela možné, že by se Janáčkův hudebně dramatický styl byl vyvíjel po Pastorkyni daleko jinak a především rychleji, kdyby byl Mistr viděl svou operu na jevišti. (Opera vznikla po Její pastorkyni.). Můžeme hovořit o úspěchu brněnského provedení jak co do dramaturgické úpravy, tak i reprodukčně. [...] I když se v celkové své působivosti nemůže rovnat vrcholným Janáčkovým dílům, je přece dokladem Janáčkovy uměleckého růstu a pozoruhodným plodem jeho úsilí o vytvoření společenské opery po dramatu

¹² ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, GREGOR Vladimír. 1948. *Leoš Janáček: největší český hudební skladatel z Moravy*, 1948, s. 8

*z venkovského života – Její pastorkyni. Ve své době bylo dílo hudebně na světové úrovni. Ani dnes však by jeho uvedení nemělo být aktem pouhé piety k Janáčkovu geniu.*¹³

*Zdá se nám ovšem zbytečné použití filmu nejen vzávěru, ale zvláště v úvodu opery, kde evokace mraků působí příliš ilustrativně a zbytečně rozdvouje na způsob starých živých obrazů pozornost divákovu, která má být vprvé upřena jen a jen v hudbě. Ilustrátor celkem naivně Janáčkovu silnou hudbu je zbytečně a hlavně působí umělecky násilně.*¹⁴

Hudobný skladatel a pedagog **Emil Hlobil** (1901–1987) o opere uvedol:

*„Puristický názor, že opera má býti provedena jen příležitostně v původním stavu, je neudržitelný a odporuje i snaze samotného Janáčka, který usilovně hledal nové zpracování libreta...“*¹⁵

Výstižne zachytil **Osud** dirigent, skladatel a publicista **Jaroslav Vogel** (1894–1970):

*„Vysoko nad libretem stojí štěstí Janáčkovu hudba – či spíše na neštěstí, neboť tím se stává osudová otázka Osudu tím trýznivější.“*¹⁶

Vo svojich spomienkach sa **Václav Věžník** (*1930), prvý režisér opery **Osud** vyjadril nasledovne:

„Řízením Osudu bylo problematické drama mým prvním režijním setkáním s Janáčkovým jevištním dílem. Jako osmadvacetiletý jsem v roce 1958 inscenoval světovou premiéru. Rád vzpomínám na úspěšný výsledek a přijetí

¹³ PEČMAN, Rudolf. 1958. *Světová premiéra Janáčkovu Osudu*. Práce Brno, 28. 10. 1958

¹⁴ BÁRTOVÁ-HOLÁ, Monika. 2000. *Režie oper Leoše Janáčka na brněnské scéně*, s. 112 – 113

¹⁵ PANENKA, Jan. 2002. *Leoš Janáček – Osud*, Národní divadlo v Praze, s. 17

¹⁶ <http://operaplus.cz/podivuhodny-pribeh-janackovy-opery-osud/> [10.06.2017]

obecenstva, vyvoracející proctví mého učitele a věřím, že jevištní realizace, díky dobré dramaturgické úpravě Václava Noska, pomohla k nemalému úspěchu této neprávem opomíjené opery.“¹⁷

Dlhoročný dirigent Janáčkovej opery v Brne a dramaturg inscenácie **Václav Nosek** (1921–2000) si spomína na *Osud* takto:

„Rozdělení obrazu „konzervatoře“ na předehtu a dohtu dalo dílu retrospektivní pohled, pod jehož zorným úhlem se celý příběh zahalil, myslím velmi vhodně, do náznakovosti a nejasnosti vzpomínek, hned náladových – v rozplývavých impresioních barvách – hned opět silně expresivních emocií, jak jen vyvstanou v rozjitřené fantazii tragické okamžiky minulosti. Bylo tím velmi pomozeno i režii, protože se mohla vyjadřovat víc fantazijně a v nedopovězených dějových fragmentech, což nebylo právě nejanáčkovské, když si uvědomíme, že k podobné dramaturgii došel autor sám ve své poslední opeře – „Z mrtvého domu“. Nicméně nutno uznat, že toto Janáček při kompozici Osudu nezamýšlel a že opět potvrdil, že jako režisér měl i tentokráte vize velmi realistické a proto tím spíš těžko proveditelné, když kostra libreta byla slabá a nepřesvědčivá.“¹⁸

2.2 Janáček v konfrontácii kultúrneho prostredia

V rozšírení si poznatkov o novú hudobnú literatúru mal pre Janáčka význam lipský¹⁹ aj viedenský²⁰ pobyt. Orientoval sa na praktické výkony význam-

¹⁷ VĚŽNÍK, Václav. 2000. *Život s operou*, s. 248

¹⁸ BÁRTOVÁ-HOLÁ, Monika. 2000. *Režie oper Leoše Janáčka na brněnské scéně*, s. 111 – 112

¹⁹ Na lipskom konzervatóriu študoval od októbra 1879 do februára 1880. V Lipsku spoznal Janáček na koncertoch napr. predohry k operám *Genoveva*, *Euryanta*, *Čarovná flauta* a výňatky z *Oberona* a *Semiramidy*. Muzikologička *Markéta Koptová* vo svojej štúdiu *Janáček a Lipsko* (Sborník z 29. ročníku muzikologickej konferencie Janáčkiána 2008, s. 19 – 23, ISBN 978-80-7368-576-8) uvádza, že Janáček žil v Lipsku takmer samotárskym životom, z denníkov však vieme, že „mezi 4. říjnem 1879 a 17. únorem 1880 navštívil celkem 61 koncertů se zaměřením na symfonickou, komorní, písňovou a sborovou tvorbu.“ Ako ďalej Koptová uvádza, Janáček mal záujem aj o štúdium v Petersburgu, dokonca ešte

ných umeleckých osobností najmä v Gewandhause a zdokonaľoval si vlastnú kompozičnú prax so zameraním na oblasť komornej, orchestrálnej a zborovej tvorby. Opera ako objekt skladateľskej túžby a realizácie v tom čase predstavovala v hudobnom periférnom videní u Janáčka iba nevyhnutný orientačný priestor pre kompletizáciu informačných zdrojov.

Ako vyplýva z listu snúbenici Zdenke, počas krátkeho viedenského pobytu navštívil iba dve operné predstavenia a zdôveruje sa jej, že

[...] „a teď jsem dobrotou maminky a tatínka najednou nečekaně zbaven všeho počítání s krejcarem. Ano, nebylo by mi bývalo možné jít do opery, půjdu se tam tedy dnes a ve čtvrtek podívat: stačí mi třeba poslední místo.“²¹

Viedenské umelecké prostredie bolo v tom období naklonené hudbe Richarda Wagnera a Janáček ako reprezentant tradicionalizmu vyhlasoval, že ako Wagner by nikdy nepísal a navyše ani Janáčkov pedagóg *Franz Krenn*²² nepatril do tábora wagneriánov.

Po návrate do Brna začiatkom júna 1880 sa pre 26-ročného Janáčka skončila doba štúdií, ktorá sa pre neho začala pred šiestimi rokmi pobytom na pražskej varhanickej škole. Janáček vstupuje do samostatného života ako umelec, ktorý

pred pobytom v Lipsku a vo Viedni. Janáček si podal žiadosť o podporu, avšak odpoveď od Antona Rubínštejna, u ktorého mal záujem študovať, neprišla včas. Preto sa v polovici roka 1879 rozhodol pre štúdium v Lipsku a neskôr nakrátko vo Viedni.

²⁰ Z obdobia Janáčkových štúdií vo Viedni podávajú informácie najmä listy, ktoré písal Zdenke Schulzovej a ktoré editoval František Hrabal v publikácii *Leoš Janáček – Dopisy Zdence*, 1. vydání, Praha Supraphon, 1968

²¹ HRABAL, František (ed.). 1968. *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, s. 313, JA MZM E 1364. Išlo o operu *Faust a Margaréta* a *Čarostrelec* a Janáček uvádza, že návštevu opery mu umožnila najmä finančná podpora Zdenkiných rodičov.

²² KRENN Franz (1816 – 1897) bol organista a skladateľ, na viedenskom konzervatóriu pôsobil od roku 1869 ako profesor harmónie. Medzi študentmi mal prezývku „Old Krenn“ a zároveň povest dogmatika. K jeho žiakom patrilo o. i. aj Gustav Mahler. V liste zo 7. 4. 1880 Janáček na Krennovu adresu uvádza: „U Krenna se mi nelíbí to, že je tak starý, ale přitom se dívá posměšně sorchu na všechna pravidla starého slohu, která musí tvořit přece vždy a bezpodmínečně základnu každé solidné práce.“ In: *Dopisy Zdence*, s. 303

patril medzi najvzdelanejších hudobníkov vtedajšej doby. Neskôr, keď Janáček išiel odhodlane za svojim vlastným štýlom, prezentovala jeho „nová“ skladateľská metóda klamlivé zdanie, akoby bol iba autodidaktom, prípadne nedoukom a zvädzalo to k názorom, že bol označovaný za provinciálneho filistra a naturálneho mudrlanta.²³

Vo svojej prednáške sa muzikológ *Vladimír Léb*l (1928 – 1987) vyjadril, že Janáček prvými skladbami, ktoré sa v deväťdesiatych rokoch dostali z Brna do Prahy príliš pripomínal zavrňované teórie o ľudovej piesni ako nutnom zdroji národnej hudby. „*Janáček byl Prahou otaxován jako politováníhodný primitiv, přinejlepším jako naturalista, v ideologickém smyslu jako zpozdilý slavjanofil, a trvalo velice dlouho, než začal být oceňován a doceněn.*“²⁴

V čase Janáčkovho návratu do moravskej metropoly sa hral v Nemeckom divadle romantický operný repertoár nemecký, francúzsky, taliansky, ale premiéru mali aj Wagnerove opery a drámy. Skutočný záujem o operné diela sa u Janáčka prejavil až po otvorení stáleho českého Prozatímního národného divadla, tzv. Starého divadla na Veveří ulici v roku 1884.²⁵ Pre česky hovoriace obyva-

²³ ŠTEDROŇ, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček*, s. 32. Po štúdiu v Lipsku dostal pozitívne hodnotenie od Dr. Oskara Paula, profesora hudobnej vedy na Univerzite a učiteľa Kráľovského konzervatória hudby v Lipsku, ktorý o. i. napísal: „*Pan Leo Janáček se účastnil mého vyučování teorie hudby a hry na klavír s příkladnou píli. Jeho velký talent ke skladbě, smysl pro teoretické principy, vytrvalost v kontrapunktických cvičeních a ve studiu fugového stylu vykazují znamenité výsledky.*“ In: *Dopisy Zdence*, s. 377

PAUL, Oskar (1836 – 1898) bol nemecký muzikológ, kritik a pedagóg. Pôvodne vyštudoval evanjelickú teológiu, neskôr sa venoval výlučne hudbe, je autorom niekoľkých teoretických prác z oblasti harmónie a kontrapunktu.

²⁴ LÉBL, Vladimír. 1984. *Leoš Janáček a Rusko*. Prednáška 26.09.1984, Praha Divadlo hudby.

Dostupné na

<http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/z-nevydanych-textu-muzikologa-vladimira-lebla-leos-janacek-a-rusko.html> [05.07.2017]

Vladimír LÉBL (1928 – 1987) bol významný český muzikológ a divadelný publicista. Hudobnú vedu v Prahe absolvoval diplomovou prácou (1953) *Pět kapitol o Leoši Janáčkově*. Pôsobil v Divadelnom ústave v Prahe, redakcii Hudebních rozhledů a v Ústave hudobnej vedy ČSAV.

²⁵ ZAHŘÁDKA, Jiří. 2011. *Janáčkově setkání s operou před otevřením divadla na Veveří ulici v roce 1884*, In: *Musicologica brunensia*, ročník 46, 1-2, s. 153 – 158

Dostupné on-line

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115259/1_MusicologicaBrunensia_46-2011-1_18.pdf?sequence=1 [10.10.2016]

teľstvo moravskej metropoly mala táto udalosť zásadný význam, pretože od záka-
zu hrania v Besedním domě (1881) nemalo české divadlo svoju stálu scénu.²⁶
Vznik novej scény neznamenal automaticky aj existenciu stáleho brnianskeho sú-
boru, kvalita divadelných spoločností a ich produkcií bola kolísavá, kolísal aj po-
čet členov v „orchestri“, ale niektoré mená sa neskôr stali významnými umelec-
kými osobnosťami. Patril k nim o. i. aj *Karel Kovařovic* (1862–1920), neskorší šéf
opery Národného divadla v Prahe.²⁷ Premiéra Smetanovej opery *Prodaná nevěsta*
v decembri 1884 bola národnou udalosťou pre celú Moravu.

Keďže kvalita produkcií nebola pre Janáčka lákavá a nie vždy aj akceptova-
teľná, potreba kritickej reflexie hudobných produkcií ho priviedla k iniciovaniu
publicistickej platformy. Preto *Hudební listy*, ktoré vychádzali v rokoch 1884–1888
sa stali po vzore pražského *Dalibora* priestorom, ktorý reflektoval práve nekom-
promisným perom Leoša Janáčka²⁸ umelecké dianie a to najmä operu. V prvých
kritikách sa snažil Janáček presadiť najmä profesionalizáciu súboru. Uviedol:

„České divadlo v Brne nemá míti toliko lokální význam, sklesne však lehce
na takový stupeň, jestliže veškerá snaha, píle, důmysl, rozhled a um nebude
sostředěn v artistickém vedění. Avšak i výbor jest příliš lokálně sestaven,
nevidíme v něm zástupce žádných krajů moravských. [...] V Brně vůbec ne-
ní o dokonalých výkonech operních ani zdání.“²⁹

²⁶ Divadelná scéna na Veveří mala byť pôvodne iba provizóriom, divadlo sa tu hralo napokon až do polovice 20. storočia. Budovu kúpilo v roku 1883 Družstvo českého Národného divadla v Brne a po bleskovej rekonštrukcii sa tu 6. decembra 1884 uviedla Kolárova tragédia *Magelóna*. Koncom 2. svetovej vojny divadlo zasiahol letecký nálet, stavbu sa podarilo zachrániť, ale staticky už nevyhovovala. Napokon prišlo k zákazu divadelného prevádzkovania. Budova ďalej slúžila ako divadelná skúšobňa a v roku 1973 bola zbúraná.

²⁷ V tom čase 23-ročný Karel Kovařovic sa podstatnou mierou zaslúžil o umelecký rast telesa a v sezóne 1885–1886 sa mu podarilo zvýšiť počet členov na 18 a presadil aj dirigovanie od pultu, namiesto od harmonia, ktoré často suplovalo aj chýbajúce nástroje.

²⁸ Ku kuriozitám patrí kritika, v ktorej Janáček odporúča, aby sa dej *Prodanej nevěsty* lokalizoval na Moravu.

²⁹ Úryvok z Janáčkových článkov, ktoré písal pod trojuholníkovou šifrou do *Hudebních listů*.

JANÁČEK, Leoš. 1888. *Divadelní zprávy*, In: *Hudební listy*, ročník IV., č. 3, s. 45
Dostupné on-line: http://editiojanacek.cz/hudebnilisty/HL_87-88.pdf [19.6.2017]

V historickom kontexte je dôležitý aj Janáčkov článok k Shakespearovej dráme *Othello* (1885). Vyplýva z neho, že Janáček sa začal zaoberať intonačnými zákonitosťami a problematikou hereckého činoherného prejavu, intonáciou reči na javisku, kde bola reč dramatickejšia a výraznejšia než v obyčajnom civilnom hovorení. V materiáli si Janáček zaznamenal v notách najvyšší aj najnižší tón hercovho prejavu.³⁰ Tak sa rodili zárodoky, ktoré poznáme neskôr v jeho diele ako aplikované „*nápěvky mluvy*.“

Janáčkov referáty v *Hudebních listoch*³¹ sú počas štyroch rokov jeho aktívnej kriticko-recenzentskej činnosti dokladom nielen narastajúceho záujmu o operu, ale aj úsilím o jej dramaturgickú štruktúru, vnútornú väzbu medzi námetom, hudobným stvárnením a javiskovou realizáciou, ako aj vyjadrením vlastného estetického názoru skladateľa. Sú zároveň aj štatistickým dokladom a obrazom o tom, ktoré diela Janáček v tomto období videl a dokonale spoznal ich kladné aj záporné stránky.³² K historicky zaujímavým kritikám patria tie, kde sa Janáček síce kladne vyjadruje k výkonom dirigenta Karla Kovařovica,³³ avšak pri uvedení jeho opernej jednoaktovky *Ženichové*, ktorá sa s úspechom uviedla predtým v Prahe, čo Janáček sarkasticky komentoval, sa datuje vzájomná názorová animozita oboch hudobných osobností, ktorá sa stále prehľbovala a napokon sa Janáčkov vypošťila. Kritiky o brnianskej opere, ale aj mnohé iné články písal Janáček aj pod šifrou v tvare rovnostranného trojuholníka.

Svoju kriticko-recenzentskú činnosť zanechal Janáček v čase, kedy sa sám stal autorom svojej prvej opery *Šárka* (1888).³⁴ Z historických prameňov vieme, že

³⁰ ŠTĚDRŇ, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček*, s. 45

³¹ JANÁČKOVÁ, Libuše. 2009. *Leoš Janáček a Lidové noviny*, diplomová práca FiF MU Brno

³² V súvislosti s pripravovaným otvorením stáleho českého divadla v Brne podal Janáček v novembri 1884 návrh výboru spolku Besedy brnenské vydávať časopis podobný pražskému Daliborovi. Návrh bol prijatý, okrem Janáčka publikovali v *Hudebních listech* z Prahy napr. J. B. Forster a Jan Herben. In: Karel Steinmetz: *Vztah hudby a slova v Janáčkově operní proutine*.

Dostupné on-line:

<https://www.uk.ukf.sk/data/music/10/steinmetz.pdf>

³³ Nemilosrdne však kritizuje nekompletné obsadenie orchestra.

³⁴ Janáček sa do prvej opernej kompozície pustil vo svojich 33 rokoch, keď ho brniansky kritik a dopisovateľ prvého českého divadelného periodika, dvojtyždenníka *Česká Thalia* (1867) Karel

až do roku 1903, kedy našiel vlastný kompozičný operný sloh v kultovom aj kľúčovom diele *Její pastorkyňa*, pôsobil naďalej aktívne v hudobno-dramatickom priestore brnianskeho divadla a hudobného života. V opere spoznával široký repertoár nemecký, taliansky, český, slovanský, diela majstrov bel canto ale aj verizmu, dokonca sa u neho začínala prejavovať aj istá forma kritickej zhovievavosti voči tvorbe Richarda Wagnera, ktorú predtým radikálne odmietal. Kritike podrobil Bedřicha Smetanu, obdivoval Antonína Dvořáka, imponoval mu Piotr Iljič Čajkovskij,³⁵ nadchol sa pre operu *Louisa* Gustava Charpantiera,³⁶ v ktorej ho zaujímal výskyt nápevkov reči. Sympatizoval aj s rustikálnym operným verizmom Pietra Mascagniho a Giacomu Pucciniho.

Ku vzniku vlastného dramatického jazyka v opere dospel Janáček aj na základe folkloristických aktivít a psychologického poznania vzťahu medzi ľudskou psychikou a jej verbálnym prejavom. Intenzívne štúdium „nápěvkov mluvy“ vy-

Sázavský upozornil na libreto Julia Zeyera *Šárka*. O problematike Zeyerovho libreta aj o genéze opery existuje bohatá literatúra, sú to napr. práce muzikológov Vladimíra Helferta, Theodory Strakové, Osvalda Chlubny, Jaroslava Vogla, Johna Tyrrella, Jiřího Zahradky.

Karel SÁZAVSKÝ (1858–1930) bol hudobný teoretik, pedagóg a publicista. Lidové noviny vo svojom vydaní 7. apríla 1930 o ňom napísali: „Sledoval láskyplně a pozorně český život brněnský šedesátí let, viděl českou operu v Brně od občasných vystoupení kočovných společností v Besedním domě až k jejím umělecky nejvyšším projevům v prvých letech popřevratových, stýkal se s Křížkovským a přežil Janáčka, viděl Vacha jako kapelnického adepta ve starém divadle i o pětadvacetiletém jubileu Moravských učitelů!“ Citované podľa:

http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=6078 [10.10.2016]

³⁵ Dokladom je aj fejtón z Lidových novin z 21. januára 1896, ktorý Janáček napísal pred cestou do Ruska. „Hudba Pikové dámy, opery o třech dějstvích a sedmi obrazech od Petra Iljiče Čajkovského, je hudba hrůzy! Trhaná, úryvkovitá – bez těsné soázané velké melodie. Orchester nadhazuje po všech svých stranách jen těkavé, pichlavé tony. A přece spřádá vyspělé na výsost myšlení hudební skladatele všechny drobné články v tak velkolepý celek, účinku tak úchvatného, jakého málokterá skladba světové literatury dostupuje. Vymyslené motivy a vycitěné motivy [...] Pročitěně jsou obě; druhé zpravidla rodí se, aniž by význam jejich theoretický byl v tom okamžiku skladateli zcela jasný; ovládají divnou mocí celého ducha, rozpalují tvář. [...] Vyčištěno zas na čas ovzduší hudební brněnské; bylo tu již dlouho, dlouho na zalknutí. Zase pravá umělecká práce zazářila; genius původnosti, rázovitosti a pravdy v hudbě zas nám vyvstal. Jen jeho se v umění držme, k němu spějme!“ Citované podľa Bohumír ŠTĚDRONĚ: *Janáček ve vzpomínkách a dopisech*. Praha 1946, s. 132 – 133.

³⁶ Vzťah Janáčka k Charpantierovi bol mimoriadny. Opera *Louisa* bola v pražskom ND po prvýkrát uvedená 13. februára 1903 s veľkým úspechom. V apríli píše Janáčkovu poslanec Rudolf Malík, že si Charpentier vyžiadal Janáčkovu Kytici, neskôr sa vyjadril o zaujímavej Janáčkovej harmónii. Janáček o Charpantierovej tvorbe často prednášal na varhanickej škole. Z korešpondencie sa dozvedáme, že v roku 1910 upozaňoval svojich žiakov na „originály mluvy.“ In: STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčková opera Osud*, AMM XLII, 1957, s. 139

tvorilo skvelý predpoklad pre operné dielo, ktorým Janáček začal písať históriu novej podoby opery a hudobnej drámy.³⁷ Janáčkově štúdium folklóru, ktoré v rámci študijných ciest do terénu realizoval s významným moravským dialektológom a etnografom *Františkom Bartošom* (1837–1906) vyvrcholilo v deväťdesiatych rokoch 19. storočia, kedy pripravili k vydaniu zbierku *Národní písně moravské* (1901).³⁸ Že Janáčkovi záležalo na tom, aby sa krása a bohatstvo ľudovej kultúry ukryté v piesňach zachovalo, svedčí aj text z úvodu zbierky *Kytice z národních písní moravských*, kde sa píše:

„Z úst našeho lidu, nedávno ještě tak zpěvných, národní písně bud' již docela vymizely, bud' právě nyní mizejí pôsobení novověké vzdělanosti. [...] Tohto všeobecného mizení zpěvu národního nelze než upřímně želeť. Nejdeť tu o pouhý prostředek společenské zábavy – s písněmi mizí nejen ideal estetický, nýbrž i ethický a následek toho jest hrubění vkusu a surovění mravův.“³⁹

³⁷ V *Slovníku české hudební kultury*, kde je autorom hesla o Janáčkovi Jiří Fukač sa môžeme dočítať na s. 595 „Přesnou definici nelze z Janáčkových výpovědí vyvodit: v zásadě pokládal Janáček melodicko - rytmickou strukturu lidské řeči za vyjádření psychického stavu, nálady, situace i prostředí, někdy však hovořil o nápěvcích i v souvislosti se zvuky přírodního světa. Často Janáček upozorňoval na vztah nápěvků k reálným motivům. V článku *Váha reálních motivů*, 1910, tvrdí, že „nejolastnější reální motivy jsou nápěvky mluvy; jimi jde v dílo hudební národní element, který nebrání svéráznosti skladatele; protikladem jsou tu pak motivy instrumentální, jimž může být národnostní ráz a výraz vůbec dodán takovým spojením se slovy, které vytvoří jejich strukturu melodickou i rytmickou.“ Nie je jasné, či Janáček stotožňuje reálne motívy s nápěvkami ľudskej mluvy v ich pôvodnej podobe, alebo s nápěvkami spracovanými v tvorbe. Pôvodný termín „melodie českého slova“, ktorý sa používal ešte v 80. rokoch 19. storočia bol nahradený výrazom „nápěvky mluvy“ až v neskorších rokoch. O prvých pokusoch nápěvkovej teórie zoznámil Janáček verejnosť na prednáške v Brne 18. 12. 1898 s názvom *O poesii hukvaldské*. Názor na nápěvky mluvy zásadne zmenil Milan Kundera v eseji *Můj Janáček*, keď ich prestal chápať ako nástroj vedeckého skúmania a zachytávania melódie reči, a keď si položil principiálnu otázku, či v skutočnosti nemôže ísť o každenné rituály.

³⁸ Dostupné on-line

<http://kramerius.mzk.cz/search/i.jsp?pid=uuid:6e966555-048f-11e1-8cf2-0050569d679d> [25.08.2015]

³⁹ Dostupné on-line

<http://kramerius.mzk.cz/search/i.jsp?pid=uuid:c9e34c97-5f4e-11e1-b2c9-0050569d679d> [25.08.2015]

Ľudová pieseň Moravy a Sliezska (aj Slovenska) zaujala Janáčka predovšetkým umeleckou svojráznosťou. V porovnaní s českou piesňou dospel k názoru, že jej osobitosť spočíva predovšetkým v modulačnom princípe. Charakter moravských piesní bol typický svojim vybočením z durovej tóniny do durovej tóniny zníženého 7. stupňa (spodnej veľkej sekundy). Bohatú rytmickosť odvodzoval Janáček z tancov (pravidelný takt a rytmické členenie), z metrických a rytmických kvalít textu, ako aj z vplyvu prostredia, v ktorom sa pieseň spievala (najmä pri piesňach parlandového charakteru). Janáček pritom zaujímal nezvyčajné hudobno-psychologické stanovisko, keď charakteristické tóny cirkevných stupníc, ktoré sa v piesňach vyskytli, považoval za alterácie. Mnohotvárnosť rytmickú vyvodzoval z vplyvu prostredia a definoval už vlastnou, tzv. *nápěvkovou teóriou*.

Zaujímavým stanoviskom prispel k teórii „nápěvkov“ brniansky muzikológ **Josef Burjanek** (1915–2006) v zborníku *Nový realizmus*,⁴⁰ kde za dôsledného predstaviteľa hudobného realizmu síce považuje Leoša Janáčka, ale kritizuje nápevkovú teóriu. Zdôrazňuje rozdielnosť melódie a rytmu v reči a hudbe.

„Notový zápis stylisuje řeč tím, že jí ubírá mnoho tónů, vybírá z ní jen některé, které převládají, ba i z těch mnohé notuje v jiných výškách, nepravidelné výškové rozdíly koriguje aspoň na půltóny, aby mohly být v notách a v tónech vyjádřeny. Ani rytmicky není možné notovati mluvu, zvláště ne vzrušenou a tedy dramaticky účinnou v přesných hodnotách, protože, i kdybychom předpokládali tak citlivý sluch notátorův, že by složité poměry trvání jednotlivých zvuků řeči přesně postihl, nemáme dosti grafických znaků k jejich notaci. Hudební melodie a hudební rytmus jsou proti t. zv. melodii řeči a rytmu řeči podstatně jednodušší.“

⁴⁰ Dostupné on-line

<http://kramerus.lib.cas.cz/search/i.jsp?pid=uuid:b3234962-530d-11e1-2755-001143e3f55c&q=>
[25.08.2015]

Hudobný tvorca sa preto môže dať ovplyvniť účelovým štúdiom zvuku reči a zachováva potom svoje melodické línie relatívne podobnejšie, tzn. slovnou intonáciou ako skladateľ iného štýlu. Týmto spôsobom možno „*nápěvky mluvy*“ použiť ako inšpiračný zdroj.

Janáček si však pri každom jednom, najmä dramatickom opuse uvedomoval, že pasívne preberanie alebo citovanie ľudových piesní ešte nevytvorí umelecké dielo. Vedel, že naivne chápané a používané inšpirácie v ľudovej tvorbe sú iba začiatkom pre osvojenie a následné spracovanie originálneho hudobného prejavu reči. Aj z tohto dôvodu sa považuje za prelom *Její pastorkyňa (Jenůfa)*, v ktorej dosiahol Janáček dokonalú syntézu aj symbiózu získaných inšpirácií. Aj preto ide o dielo prelomové, ktoré je v Janáčkovej tvorbe významným medzníkom. Je to moderne koncipovaná hudobná dráma so silným dramatickým aj sociálnym pozadím. Vzhľadom k umeleckej akcelerácii môžeme povedať, že Janáček prešiel v kvázi zrýchlenom čase vo svojej opernej tvorbe a diele vývojom novodobej opery, ktorá v podstate v druhej polovici 19. storočia začala naberať výrazné aj významné kontúry, siahajúce až do 20. storočia.

V porovnaní s vtedajšou činohernou tvorbou a najmä inscenačnou praxou Janáček bez konkrétnych dôkazov prepojenia na vtedajšie experimentálne európske divadelné formy a trendy sa stal reprezentantom nových možností uchopenia a spracovania operných tém. Môžeme dnes povedať, že Janáčka inšpiratívnym spôsobom latentne dopovali aj také mená svetovej divadelnej tvorby, akými boli *Adolphe Appia* (1862–1928) a *Gordon Craig* (1872–1966),⁴¹ ktorí začali nezávisle na sebe vytvárať teoretické základy modernej antiiluzívnej divadelnej praxe. Appia vyšiel z predpokladu, že umelecká jednota je základným cieľom divadelnej inscenácie a reprezentujú ju tri protichodné vizuálne prvky: pohybujúci sa trojrozmerný herec, vertikálna scéna a horizontálna podlaha. Mimoriadny dôraz kládol na

⁴¹ PEČMAN, Rudolf: *Leoš Janáček a některé směry moderního divadla*.

Dostupné on-line

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/120937/SpisyFF_181-1973-1_37.pdf?sequence=1[25.08.2015]

svetlo, ktoré pre neho bolo ekvivalentom hudby. Appiov umelec mal byť predovšetkým interpretom diela skladateľa – dramatika, nie exhibicionistom vlastného umeleckého ega.⁴²

Podobne ako Craig a Appia, ktorí donútili svojich súčasníkov preskúmať podstatu divadla ako umeleckého druhu, „prinútil“ aj Janáček svojou tvorbou akceptovať nové princípy hudobno-dramatického žánru. Svojou bezprostrednosťou a dramatickou intuíciou sa dostal na úroveň novodobých postupov v modernom type divadla. Prvotný folklórny realizmus (*Její pastorkyňa*) vystriedali neskôr aj rysy fantazijno-utopistické (*Věc Makropulos*, *Výlety pana Broučka do Měsíce*, *Příhody lišky Bystroušky*) a dráma *Z mrtvého domu* už zasahuje do novodobého prostredia divadla faktu. Neveršovaným libretom nadviazal Janáček aj na protagonistov operných „reforiem“ skladateľov 20. storočia, najmä na *Clauda Debussyho* (1862–1918) a *Richarda Straussa* (1864–1949). Mimoriadnym vplyvom zasiahla a poznamenala Janáčka ruská literárna a operná tvorba. Aj tu je zrejmé, že Janáček k vlastnej umeleckej koncepcii, pripomínajúcej najmä rudimentárnosť hudby *Modesta Petroviča Musorgského* (1839–1881), prišiel sám a ešte predtým, než sa zoznámil s umením duchovne mu blízkeho ruského autora.

Janáčkovce začiatky sotva naznačovali, že v priebehu niekoľkých rokov sa vyvinie do výraznej umeleckej osobnosti hudby 20. storočia.

2.3 Janáčkov hudobno-dramatický idióm

Janáčkovská špecifická hudobná „vecnosť a strohosť“, ktorá sa vyskytovala v bežnej reči, odrážala sa tiež v jeho hudobnom štýle s typickou skratkou a stručnosťou. Motív tvorilo iba niekoľko tónov, bez potrebných harmonických výplní a zbytočných príkras. Priame nasadenie motívov, ich časté opakovanie do-

⁴² BROCKETT, Oscar. 1999. *Dějiny divadla*, s. 543 – 548

dávalo a aj dodáva jeho hudbe naliehavosť a spojitosť s intonáciou ľudskej reči a prinášalo aj prináša psychologickú presvedčivosť.⁴³

Leoš Janáček začal systematicky odpočúvať a zaznamenávať si melodický aj rytmický spád hovoreného prejavu ľudí, zvierat, dokonca aj vecí so všetkými vonkajšími aj vnútornými prejavmi v 90. rokoch 19. storočia. Často prízvukoval, že pravdivo vyslovené slová v živote ale aj v dramatickej predlohe sami prinášajú hudobný výraz, spevnú líniu – *nápěvek mluvy*. Čím lepšie sa skladateľ vcíti do hudobnosti slova a prípadnej nálady, tým je jeho hudba pravdivejšia.⁴⁴ Janáček rozdeľoval *nápěvky mluvy* na *normálne* a *vzrušené*. Normálne vznikajú v priebehu pokojnej komunikácie. Vtedy hovorový prejav a reč človeka znie spravidla melodicky, rytmicky a dynamicky vyrovnané a je pre ňu charakteristický intervalovo minimalizovaný pohyb, resp. pohyb zvyčajne na jednom tóne. Vzrušené *nápěvky mluvy* majú silný emocionálny kontext, človek sa prejavuje nevyrovnané, zvyšuje hlas, pridáva na intenzite, rozširuje ambitus a využíva vyššie intervalové kombinácie.⁴⁵

Charakteristika kompozičného jazyka Leoša Janáčka nie je jednoznačná, jeho prejav je pomerne obsažný aj zložitý, môžeme nájsť typické kompozičné princípy, ktoré jeho štýl charakterizujú: v melodickovej rovine je dôležitý dur – molový systém, celotónová stupnica, z nej Janáček preferuje existenciu lydickeho tetra-chordu, z pentatoniky opäť uprednostňuje výseky a využíva ich v melodickovej línii vokálnej aj inštrumentálnej. Bimodalita, chromatika aj diatonická flexia hľadá a čerpá tvary najmä v ľudovej hudbe, tak ako je kvartová melódika spojená s folklórom. Sila Janáčkovskej originality spočíva aj v harmonických prejavoch, ktoré zbavil ortodoxných funkčných princíпов a namiesto nich použil často prekvapu-

⁴³ NAVRÁTIL, Miloš. 2000. *Leoš Janáček – náš súčasník?* In: Opus musicum – hudební revue, r. 32, č. 1, s. 23 – 28

⁴⁴ ČERNOHORSKÁ, Milena. 1957. *K problematice vzniku Janáčkovy theorie nápěvků*. In: Časopis Moravského muzea č. 42, s. 165 – 178

⁴⁵ LUKEŠOVÁ, Andrea. 2006. *Užití matematických metod v analýze vokální melodiky Janáčkových oper*. Dizertačná práca, Pedagogická fakulta MU, Brno

júce tóninové vybočenia, tonálne skoky a dur – molový systém s alteráciami, najčastejšie kvintakordy a septakordy, zahustené sekundami. Janáček s nimi pracuje nie ako s disonanciami, preto ich nepotrebuje ani rozviesť. Janáčkovy harmonizácie sú vzdialené konvenčnému, miestami „salónnemu“ spôsobu. V jeho prácach sa dá rozpoznať snaha a zásada interpretovať aj „staré“ tóniny novodobým spôsobom, ktorý využíva najexaktnejšie v opere *Její pastorkyňa*. Využívanie modálnych tónin, najmä frygickej a lydickéj, vytvára špecifickú arómu, ktorú Janáček našiel v prostredí folklóru. Nechýba ani tzv. cigánska stupnica, harmonická molová so zvýšenou kvartou.

Mimoriadnou aktivitou a záujmom prenikal Janáček do ľudového života moravského, do starobyklých piesní, tancov a obradov rodnej krajiny.⁴⁶ Bol doslova pohltený novou vlnou národopisného hnutia na Morave v 80. rokoch 19. storočia.⁴⁷ Hoci prví životopisci významný vplyv ľudovej piesne na Janáčkovu tvorbu priliš nepriznávali, pretože v čase vzniku monografických prác bola ľudová pieseň na okraji spoločenského záujmu, mala v jeho tvorbe nezastupiteľné miesto. Sám Janáček v autobiografických spomienkach, ktoré zaznamenal Adolf Veselý, o svojom vrelom vzťahu k ľudovej piesni veľa nehovoril.⁴⁸

Začiatkom 50. rokov minulého storočia sa atmosféra k tradíciám zmenila a ľudovej tvorivosti sa opäť začala venovať pozornosť. Ľudová pieseň však podliehala vždy sociokultúrnym vplyvom, bola odovzdávaná ústnou tradíciou bez notačnej fixácie a dochádzala často k pre-formovaniu, prijímaniu nových podnetov aj variovaním jednotlivcom a kolektívom. Neustále sa menila a mala otvorenú štruktúru, pôvodné prvky sa prekrývali s novými aj cudzími.

⁴⁶ *Folklorizmus* ako smer, ktorý Janáčka silne ovplyvnil, nachádzame naprieč celou jeho tvorbou. Najviac rezonuje v ranom období tvorby, kedy ho vnímame v *Lašských tancoch* (úprava ľudových tancov pre orchester), v *Moravské lidové poezii v písniach* (zbierka pre klavír a spev), v hre so spevmi a tancami *Rákos Rákoczy* (1891), v prvých dvoch operách *Šárka* (1887–1888) a *Počátek románu* (1891), až do pomysleného vrcholu v prelomovom diele *Její pastorkyňa* (1894–1903). Stopy folklorizmu by sme však našli aj v iných dielach.

⁴⁷ Janáček bol odchovancom *Pavla Křížkovského* (1820–1885), ovplyvnil ho *František Sušil* (1804–1862) a mimoriadnu zásluhu pre zberateľstvo Leoša Janáčka mal filológ a uznávaný odborník vo folkloristike *František Bartoš* (1837–1906).

⁴⁸ JANÁČEK, Leoš. 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*, s. 29.

Moravská pieseň vyniká podmaňujúcou melodikou, ukrýva v sebe mnoho archaizmov, ktoré prenikli aj do dur – molového systému. Muzikológ *Jan Trojan*⁴⁹ rozoznáva v moravskej piesni tri vývojové štádiá: *archaické, staré a nové*. Významný znakom archaickej fázy sú tzv. *kolísavé tóny*. V ľudovej piesni sa vyskytujú veľmi často, ich výskyt má najčastejšiu frekvenciu v dvoch podobách: v základnej a zvýšenej alebo zníženej. Kolísavé tóny (najčastejšie 3. stupeň) majú výrazný vplyv na harmóniu. Na tento jav poukazoval aj Leoš Janáček,⁵⁰ pričom v jeho tvorbe sa najčastejšie vykytuje kolísavý 4. stupeň. Na harmonickú stránku vlyva aj stredoveká melódika, ktorá nie je identická s cirkevnými módmi, s ktorými si zachováva iba obrys melódiky, vo vnútornej štruktúre sa odlišuje. Leoš Janáček staré tóniny nepripúšťal, bol si vedomý, že modálna štruktúra v ľudových piesňach je zložitá a nedá sa vymedziť iba na dur, mol a cirkevné tóniny.⁵¹ Vzájomné prenikanie prvkov archaických, modálnych a dur – molových je pre nápevy moravskej piesne príznačná.⁵²

Janáček nebol hudobný vedec ani historik, k ľudovej piesni pristupoval veľmi osobitne a svojrázne, vždy ako vnímavý umelec. Po roku 1906 sa však zberateľskému úsiliu prestal venovať a všetky získané vedomosti a skúsenosti využíval naplno a intenzívne vo svojej tvorbe. Napriek modernistickým tlakom vývoja európskej hudby a s prílivom atonality a polytonality zostával pod vplyvom národných tradícií na platforme osobitosti s príklonom k modálnosti. Hovoril, že bez tóniny nie je hudba a ľudová pieseň nepozná atonalitu.⁵³

⁴⁹ Jan TROJAN (1926 – 2015) vyštudoval hudobnú vedu a históriu na FiF MU v Brne. Pracoval ako redaktor Čsl. rozhlasu, od roku 1961 pedagogicky pôsobil na JAMU, kde sa v roku 1990 inaguroval na profesora.

⁵⁰ JANÁČEK, Leoš. 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*, s. 293

⁵¹ TROJAN, Jan. 1980. *Moravská lidová píseň*, s. 43

⁵² Problematike modalita v diele Leoša Janáčka sa venujú aj slovenskí muzikológovia. Markéta ŠTEFKOVÁ z VŠMU v Bratislave sa v redukovanej podobe zaoberala problematikou v príspevku *Vplyvy folklórnej „modality“ na hudobné myslenie Leoša Janáčka*. Zároveň poukazuje na podnety, ktoré Janáčka inšpirovali k inováciám v oblasti tonálno – harmonickej. Poukazuje však aj na práce slovenského muzikológa *Jozefa Kresánka* o podstate tonálnej štruktúry ľudových piesní a k dispozícii dáva aj vlastné výskumy, zaznamenané v dizertačnej práci *Moravský idióm v hudbe Leoša Janáčka*. In: Zborník z 33. ročníka muzikologickej konferencie Janáčkiana 2010, s. 41 – 59.

⁵³ JANÁČEK, Leoš. 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*, s. 451.

V Janáčkovej harmonickej reči sa často objavuje molová tónina so zvýšeným 4. stupňom, dórska tónina a diatonická dur. Modálne momenty, ktorých výskyt je pomerne hojný, ovplyvňujú harmóniu s „premnoženými“ diatonickými tercióvymi aj kvartovými súzvukmi. Inšpiroval sa aj rôznorodosťou metrických modelov a rytmikou tancov, používa trioly, synkopy, diferencovanú rytmiku jednoduchých aj zložených taktov, nachádzame modulácie do vzdialenejších tónin. Charakteristickým znakom je tzv. *janáčkovská moravská modulácia*. Ide o moduláciu o celý tón nižšie, kedy sa východisková tónina premení na 2. stupeň. V moravskej ľudovej piesni sa prirodzene objavuje bohatá tóninová variabilita. Jan Trojan nazýva takéto harmonické procesy tonálnymi zmenami založenými na „svébytnosti napěvných typů“.⁵⁴ V moravskej piesni nájdeme aj tzv. novouhorský štýl zo Slovenska. Jeho pričinením sa objavujú v harmonickej štruktúre mimotonálne dominanty, zmenšené septakordy, vybočenia a posun napěvkového modelu o kvintu vyššie.

V operných dielach je pre Janáčka významným imperatívom ľudský hlas, ktorý je základným znakom každej opery. Aj to bol dôvod, že Janáček melodicky svojrázny vokálny prejav neprekrýval orchestrom, ale vybavil ho osobitným a originálnym symfonickým zvukom.

Leoš Janáček je autorom 9 oper, ktoré vznikli v rozpätí rokov 1888–1928 a z ktorých 5 má libreto napísané v próze. Janáček si vyberal silné témy a prostredníctvom nich diváka vťahoval nielen do deja, ale aj do vnútorných prejavov postáv a prepojení s ďalšími postavami. Každá jedna z jeho oper má svoju vlastnú špecifickú históriu, rukopis a nezameniteľný štýl. Svojimi umeleckými názormi a kompozičnou praxou Janáček kreatívne „deštruoval“ konvenčné normy a požiadavky „starej“ a vžitej opernej praxe. Nové princípy riešil nie s ohľadom na historickú budúcnosť, ale autorským presvedčením podával dôkazy o tom, že „novoty“ uplatňoval oveľa skôr, než posledný európsky prúd udával smer vývoja. V jednom liste napísal, že

⁵⁴ TROJAN, Jan. 1980. *Moravská lidová píseň*, s. 78.

„ [...] volnost akordickou hlásal jsem dávno před Debussym a věru nemám, proč bych se na impresionismu francouzském poučoval.“⁵⁵

Režisér **Otakar Zíték** (1892–1955) videl Janáčka ako Diogena, bol pre neho

„někdo, kdo má zásadně jiný názor o umění než valná většina umělců, kdo se vzpírá uznati normy hudební techniky [...] teprve hodně pozdě přišlo jeho dílo [...] Suk, Hoffmann, Talich a my mladí byli jsme přímo opojeni novotou a silou Janáčkovy hudby.“⁵⁶

Ak vezmeme do úvahy fakt, že Janáček vstúpil na hudobnú scénu v čase, kedy sa lámali dovtedajšie normy umenia, kedy končila jedna vývojová etapa a umenie sa ocitlo na rázcestí, pochopíme jeho snahy, ktorými nemal záujem stupňovať výrazové prostriedky, často zakrývajúce chýbajúci invenčný potenciál, ale ani praktizovať spôsob práce, ktorý viedol často k hudobnej „nezrozumiteľnosti“. Pre Janáčka boli technika chladného rozumu a experimentu s 12-tónovým systémom, ako aj stavba hudobnej vety s neprehľadnou štruktúrou a s nadvládou intelektu nad inšpiráciou, neprijateľné aj nepochopiteľné. Janáčkova skladateľská metóda preto v tomto kontexte niekedy budila dojem, že je autodidaktívna a štýl, ktorý uviedol do hudobnej praxe vznikol (možno) iba z tvrdohlavosti, pretože skladateľské techniky akoby nikdy neštudoval a neovládal. Podľa Vladimíra Helferta patril Janáček k najvzdelanejším hudobníkom tej doby a vykazoval potrebné znalosti z oblasti harmónie, kontrapunktu aj foriem. Dosiahnuté vzdelanie mu slúžilo k ďalšiemu možnému vývoju, v ktorom si našiel vlastnú cestu a smer.

Janáčkova hudba neobsahuje klenuté romantické frázy, pozná však krátke motívy, ktorých opakovanie pôsobí miestami až nadbytočne. Avšak ich genéza vysvetľuje túto záľubu: útržkovitosť a úsečnosť treba hľadať v lašskom nárečí

⁵⁵ ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*. s. 20

⁵⁶ ŠTĚDRONĚ, Bohumír. 1986. *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty*, s. 184 – 185

a motivická krátkodychosť je prejavom nervného a výbušného temperamentu. Čo znamenali pre Janáčka motívy a špeciálne tónové prejavy ľudskej reči, jeho „*nápěvky mluvy*“, svedčí nasledovné vyznanie:

„*Nápěvky? Mně ta hudba, jak zní z nástrojů, z literatury, ať je to třeba Beethoven nebo kdokoli – má málo pravdy. Víte, bylo to nějak divné – když někdo na mne mluvil, já třeba nerozuměl, ale ten tónový spád! Já hned věděl, co je v něm: já věděl, jak cítí, jestli lže, jestli je rozrušen, a když tak ten člověk se mnou mluvil – byl to konvenční hovor, já cítil, já to slyšel, že ten člověk uvnitř třeba pláče. Tóny, tónový spád lidské mluvy, vůbec každého živoucího tvora měly pro mne nejhlubší pravdu. A vidíte: to byla má životní potřeba. Celé tělo musilo pracovat – to je něco jiného než na klávesách. Nápěvky sbírám od roku devětasedmdesátého – mám z nich obrovskou literaturu – víte, to jsou moje okénka do duše – a co bych chtěl zdůraznit: právě pro dramatickou hudbu to má velký význam.*“⁵⁷

Ak sme na začiatku uviedli, že Janáček skomponoval 9 opier, mal však pripravené aj ďalšie témy pre operné spracovanie. Medzi neuskutočnenými námetmi nájdeme diela francúzskeho literáta Francois René de Chateaubrianda, v poviedke *Dobrodružství posledního Abencerage* (1885),⁵⁸ českého novinára a divadelného kritika Josefa Merhauta *Andělská sonáta* (1901),⁵⁹ českej dramatičky

⁵⁷ ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*. s. 31 – 32

⁵⁸ Poviedku začal Janáček čítať v auguste 1884 so zámerom skomponovať svoju prvú operu s názvom *Poslední Abencerage*. Prvý operný pokus ostal pokusom a skončil v januári 1885 iba prehľadom výstupov.

http://www.janacek-nadace.cz/en/leos-janaceks-chronology_8_0/dalsi_1884.htm

Rovnomennú koncertnú ouverturu, čerpajúcu námet z histórie posledného potomka maurského rodu Abenceragov od *Luigiho Cherubiniho* spoznal Janáček počas štúdia v Lipsku. Janáčka v tejto téme pravdepodobne zaujal konflikt medzi hlasom srdca a kategorickým imperatívom sociálnej príslušnosti, ktorý bol obdobný aj v Zeyerovej *Šárke*.

⁵⁹ Josef MERHAUT (1863 – 1907) bol český spisovateľ, novinár a divadelný kritik. Patril k prvým kritikom českého brnianskeho divadla, kládol na jeho tvorbu vysoké kritériá a požiadavky. V rokoch 1885–1905 publikoval v *Moravské orlici*, podporoval činnosť *Divadla na Veveří*, takmer dvadsať rokov sledoval jeho umelecké výstupy a presadzoval kvalitný repertoár a pokrokovú

a spisovateľky Gabriely Preissovej *Gazdina roba* (1904), rozprávku *Honza hrdina* (1905), dielo českého dramatika Ladislava Stroupežnického *Paní Mincmistrová* (1905),⁶⁰ ruského Lva Nikolajeviča Tolstého *Anna Karenina* (1907) a *Živá mrtvola* (1916), komickú *Divošku* (1920) Viktora Krylova a českého literárneho kritika Františka Xavera Šaldu so sociálnou drámou *Dítě* (1923).⁶¹ Fragmentsy zo zamýšľanej opery *Anna Karenina*, ktorú Janáček začal pripravovať v roku 1907, svedčia o obdive k ruskej kultúre.

2.4 Opera *Osud* v kontexte Janáčkovej opernej tvorby

Tri kvalitatívne aj tematicky rôznorodé opery (*Šárka*, *Počátek románu*, *Její pastorkyňa*) predchádzali vzniku v poradí štvrtej Janáčkovej opery *Osud*. Po nich dal Janáček svetu jedinečné dramatické diela, ktoré sú trvalou súčasťou veľkých operných domov v Európe aj v zámorí.⁶²

Trojdejtvoová opera *Šárka* (1887–1888)⁶³ bola Janáčkovým prvým pokusom pre-

dramaturgiu. Na opernú a operetnú zložku sa v rámci Moravskej orlice orientoval aj redaktor *Karel Sázevský*.

⁶⁰ VEJVODOVÁ, Veronika: *O vzniku děl* (Leoš Janáček: *Anna Karenina*, *Paní mincmistrová*, *Schluck und Jau*) In: Veronika Vejvodová, Miloš Štědroň. *Musiche per drammi – frammenti* (partitura). Brno: Editio Janáček, 2010. s. VII-XXXII, 25 s. *Musiche per drammi – frammenti* (partitura) series A / volume 11

Dostupné on-line: <https://www.muni.cz/vyzkum/publikace/1181689?lang=cs>

⁶¹ Dráma *Dítě* je sugestívnym príbehom vidieckeho dievčaťa, ktoré počas služby v bohatej pražskej rodine sa vášnivo zamiluje do továrnikovho syna a v osudovej situácii musí riešiť následky svojej nešťastnej lásky.

⁶² O Janáčkových operách uvedených na zahraničných scénach píše v diplomovej práci Mgr. Rudolf LEŠKA, LL.M.: *Recepcia českej a slovenskej opery v Nemecku so zreteľom k Bavorskej štátnej opere v Mníchove (Inszenácie opier Leoša Janáčka v zrkadle kritiky)*, Filozofická fakulta, Katedra divadelnej vedy, Karlova univerzita Praha, 2013

Dostupné on-line

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/95682/> [25.08.2015]

⁶³ Dej opery *Šárka* sa opiera o ľudovú povesť, ktorá sa stala aj podkladom symfonickej básne Bedřicha Smetanu a rovnomennej opery Zdeňka Fibicha. Ústredným motívom opery je tragická láska Ctirada a Šárky. Celá opera predstavuje krutý príbeh z českej mytológie z obdobia „dívčích válek“ keď po Libušinej smrti medzi sebou ženy a muži bojovali o nadvládu. Šárka vláka Ctirada do pasce, je zabitý a potom ako prinesú Ctiradove mŕtve telo a pripravuje sa pohrebna hranica, vrhá sa do nej Šárka, spútaná láskou k mužovi, ktorého vydala na smrť. Janáčkova *Šárka* sa dočkala uvede-

niknúť do operného žánru. Práce začal vo februári 1887, predlohu našiel vo veršovanom 5-dielnom epose *Vyšehrad* od Juliusa Zeyera.⁶⁴ Aj keď mu Zeyer⁶⁵ nedal súhlas, aby časť eposu *Šárka* použil ako libreto, Janáček na diele pracoval a zinsstrumentoval prvé dve dejstvá. Kompozícia však ostala nedokončená a Janáček sa k nej vrátil až po rokoch. *Šárka* býva často označovaná, že je písaná v duchu Wagnerovej reformy. Časté výhrady k Zeyerovej *Šárke* nespočívajú len na nedramatickosti libreta, ale týkajú sa aj symbolickej mytológie drámy, kde sa hľadajú súvislosti medzi Zeyerom a Wagnerom.

Ako uvádza muzikologička a hudobná teoretička *Anna Mazlová-Šerých*⁶⁶

*„[...] tyto výtky jsou však nepřesné především proto, že se obdoby nebo filiace hledají příliš přímočaře. Přirozené, srovnáme-li Zeyerovu Šárku pouze s librety hudebních dramát Wagnerových, pak je podobnost jednotlivých motivů více než nápadná. Víme však, že Zeyerův text Šárky vznikl až druhotně, přepracováním básně Ctirad. Chceme-li tedy zdůvodnit a vysvětlit symboly v Šárce, nutno vysvětlit nejprve původní báseň, a teprve tu případně srovnávat s dílem Wagnerovým.“*⁶⁷

Janáček sa k opere vrátil po 1. svetovej vojne a prepracoval ju do tretice. Podmienil to aj úspech opery *Její pastorkyně* a tak sa skladateľ začal zaujímať aj o

nia až 11. novembra 1925 v Národním divadle v Brne, Janáček sa za svojho života nedočkal vydania kompletnej opery.

⁶⁴ Julius ZEYER (1841–1901) bol český spisovateľ, prozaik, dramatik, básnik par excellence. Spolu s Josefom Václavom Sládkom a Jaroslavom Vrchlickým patril medzi slávne trojhviezdie lumírovcov. *Lumírovci* bolo označenie skupiny českých spisovateľov 70. a 80. rokov 19. storočia, ktorí sa združovali okolo časopisu *Lumír*. Ich najväčšou snahou bolo povzniesť českú literatúru na európsku úroveň.

⁶⁵ Zeyerova hudobná dráma *Šárka* vyšla prvý raz v roku 1887, vychádzala na pokračovanie v januárových číslach 1. ročníka divadelného a zábavného časopisu *Česká Thalia*. O Zeyerov text sa zaujímali Smetana aj Dvořák, nie je jasné, či Zeyer písal libreto na Dvořákovu prianie, alebo už ponúkol libreto, ktoré odmietol Smetana. Môžeme sa domnievať, že *Šárka* vznikla po roku 1879.

⁶⁶ ŠERÝCH, Anna (roz. Mazlová, 1944) je muzikologička a hudobná kritička. Absolvovala hudobnú vedu na Masarykovej univerzite, pracovala ako redaktora Supraphonu, v hudobnom oddelení Divadelného ústavu v Prahe a od roku 1990 je vo voľnom povolaní ako recenzentka Harmonie, Hudebních rozhledů, Opus musicum a ďalších časopisov a novín.

⁶⁷ MÁZLOVÁ, Anna. 1968. *Zeyerova a Janáčková Šárka*, s.75 In: Časopis moravského muzea, Acta Musei Moraviae, LIII/LIV, Vědy společenské

svoje staršie diela. Obrátil sa preto nielen na *Šárku*, ale aj na operu *Osud*.⁶⁸ Hlavné zmeny sa v *Šárke* týkali vokálnych partov. Požiadal svojho žiaka, hudobného skladateľa *Osvalda Chlubnu*,⁶⁹ aby na základe klavírneho výťahu dopracoval inštrumentáciu. Dodatočný súhlas k použitiu Zeyerovho textu získal Janáček od České akademie věd a umění v Prahe v roku 1918. Janáček sa dočkal premiéry svojej prvej opery až vo svojich 71 rokoch. *Šárka* bola uvedená 11. novembra 1925 v brnianskom Divadle na Hradbách pod vedením *Františka Neumanna*.⁷⁰ Janáčkov autorský operný debut mal rukopis romantickej štýlovej faktúry, s pripomenutím kompozičného operného odkazu Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka, bez nápevkovej melodiky a s rytmicky nepravidelne veršovaným libretom českého dramatika a novoromantika Júliusa Zeyera.⁷¹ Janáček historický námet miloval. Pre rodeného realistu, akým Janáček rozhodne bol, to však nebol ideálny námet. Vedľa zemitých prírodných nálad operný debutant Janáček vycítil v téme aj osudovú tragickú erotiku, ktorá sa mu neskôr stala bytostne blízka. Na odporúčanie Antonína Dvořáka⁷² urobil niekoľko retuší, ale s osudom opery *Šárka*⁷³ sa Janáček stretol kurióznym spôsobom a s odstupom takmer 30 (!) rokov.

⁶⁸ Zvýšený záujem o operu *Osud* dokumentuje aj korešpondencia, keď v liste zo 7. januára 1917 adresovanom F. S. Procházkovi píše, že ho žiada „o romanci lehce plynnou, jako situační proslov k opeře *Osud*.“ Citované podľa Anna Mázlová: *Zeyerova a Janáčková Šárka*, s. 76 v odkaze pod čiarou

⁶⁹ Osvald CHLUBNA (1893–1971) bol český hudobný skladateľ a pedagóg, po absolvovaní Obchodnej akadémie začal študovať na Janáčkovskej varhanní škole, kde po skončení vyučoval harmóniu, inštrumentáciu a náuku o nástrojoch. Po založení JAMU prednášal aj na tejto vysokej škole. Patril medzi Janáčkových najúspešnejších žiakov.

⁷⁰ František NEUMANN (1874–1929) bol český skladateľ a dirigent. V roku 1919 sa stal profesorom dirigovania na brnianskom konzervatóriu, kde vychoval o. i. Zdeňka Chalabalu a Břetislava Bakalu. V roku 1925 bol menovaný riaditeľom brnianskeho Národného divadla.

⁷¹ Porovnaniu Janáčkovho a Zeyerovho verša v opere *Šárka* sa venuje Miloš Štedroň vo svojom príspevku *Janáček a Zeyerův verš v opeře Šárka*. In: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univerzity H21 1966, s. 41 – 49

⁷² Exaltované časti Zeyerovej *Šárky* boli pravdepodobne tiež príčinou, že po trojročnom váhaní tému odložil aj Antonín Dvořák, pre ktorého pôvodne libreto vzniklo.

⁷³ Posledná premiéra opery *Šárka* sa uskutočnila v Brne v roku 2010 v rámci Janáčkovho festivalu. Iniciátorom a dramaturgom bol Jiří Zahrádka. Podkladom inscenácie sa stal zachovaný materiál v Moravskom zemskom múzeu. Hudobné naštudovanie mal Ondrej Olos, ktorý počas premiéry hral na klavíri, réžiu mala Kristiana Belcredi a v úlohe Šárky vystúpila Lucie Kašpárková. Rozdiely medzi pôvodnou a dopracovanou verziou sú vo vokálnych partoch. Jiří Zahrádka pred premiérou o. i. uviedol: „První verze je klavírní, není instrumentovaná, je delší – Janáček operu potom hodně proškrtal, romantické wagnerovské opery mají čtyři, pět hodin, Janáčková finální verze má něco přes hodinu.“

V liste 14. januára 1918 napísal o tom svojej vtedajšej pražskej Kostelníčke Gabriele Horvátovej:

„Hledal jsem cosi v truhle a nešel partituru I. a II. jednání své Šárky! Ani jsem nevěděl, že to bylo hotovo v partituře.“⁷⁴

Následne sa Janáček obrátil na dedičov autorských práv zosnulého básnika, dodatočne požiadal o povolenie úprav a podrobil operu revízií.⁷⁵

Tri roky po *Šárke*, ktorá dovtedy nebola uvedená v žiadnom divadle, zachvátila Janáčka vtedajšia módna vlna národopisného nadšenia. Začiatkom mája 1891 začala vznikať druhá opera *Počátek románu*, ktorú Janáček dokončil za necelých päťdesiat dní 2. júla 1891.⁷⁶ Jednodejstvom opera – idylka má jednoduchý príbeh z pera Gabriely Preissovej,⁷⁷ na ktorý upozornil Janáčka *František Bartoš* a prebásnil brniansky profesor *Jaroslav Tichý*,⁷⁸ keď prácu na librete predtým odmietli Smetanova libretistka Eliška Krásnohorská a Dvořákova Marie Červinková-Riegrová. Preissová bola pri písaní inšpirovaná obrazom mladého maliara *Jaroslava Věšína*⁷⁹ z roku 1885 na výstave v Besedním domě v Brne. Obraz zachytáva de-

Dostupné on-line

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1301540-puvodni-janackova-sarka-mela-svetovou-premieru> [10.05.2017]

⁷⁴ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 87

⁷⁵ Inštrumentáciu v roku 1925 definitívne dokončil Janáčkov žiak *Osvald Chlubna*. Pôvodná verzia opery mala premiéru počas festivalu *Janáček-Brno 2010*, kde ju dramaturgicky pripravil *Jiří Zahradka*. Viac na:

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1301540-puvodni-janackova-sarka-mela-svetovou-premieru> [20.11.2015]

⁷⁶ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 95

⁷⁷ Krásna, ale naivná pastierova dcéra Poluška miluje dedinského šuhaja Tonka. Imponuje jej dvozenie baróna Adolfa, Poluškin otec si robí nádeje, ale napokon sa barón zasnúbi s komtesou Irmou. Poluška pochopí pánsky rozmar a pokorne sa vráti k svojmu milému Tonkovi.

⁷⁸ Vlastným menom František Jaroslav RYPÁČEK (1853–1917) bol literárny kritik, historik, národopisec a príležitostný básnik. Po štúdiách na Filozofickej fakulte v Prahe pôsobil dvadsať rokov ako gymnaziálny profesor v Třebíči a od roku 1896 až do svojej smrti ako profesor v Brne. Svoju jediná básnickú zbierku *V bouři a klidu* (1884) vydal pod pseudonymom Jaroslav Tichý.

⁷⁹ Jaroslav VĚŠÍN, tiež Jaroslav Friedrich Julius Věšín (1859 – 1915) bol český maliar, profesor a zakladateľ maliarskej školy v Sofii. Vyštudoval AVU v Prahe, Akademie der bildenden Künste

dinské dievča na rúbanisku, ktoré stojí v sviatočnom kroji pri drevenom vozíku naloženom drevom a z kočiara s dvoma pármami koní na ňu pozerajú traja muži. Dej aj dialóg, ktorý sa mohol rozvinúť medzi dievčinou a stojacim mládencom v kočiari, podnietil Preissovú k vzniku poviedky, publikovanej v *Světozore*,⁸⁰ ktorá inšpirovala Janáčka realistickým maliarskym rukopisom aj národopisnou atmosférou. V období fascinácie folklórom dala výrazný podnet k vzniku nového diela.⁸¹ Dielo je nielen odrazom bádateľských prejavov Leoša Janáčka, ale aj zachytením dobovej klímy. Janáček dal *Počátek románu* Národnému divadlu, to mu však partitúru vrátilo 2. mája 1892 späť a ani niekoľkonásobné prepracovanie ani brnianske uvedenie nezmenilo nič na kvalitách dielach.

Vo svojej monografii o Janáčkovi uvádza *Jaroslav Vogel*, že operná epizóda *Počátek románu* mala zaujímavé korene v Janáčkových dielach, ktoré vznikli v bezprostrednej blízkosti operného dielka. Boli to najmä *Lašské tance* a *Suita pro orchestr*, kde hlavnú časť 1. vety tvorí trojica motívov, z ktorých prvý je identický s motívom Poluškinho svedomia a tretí motív sprevádza prvý vstup Tonka. Súvis s operou má aj zbor *Naše píseň*, ktorá sa stala citovaným motívom v morálnou závere opery.⁸²

Významný anglický muzikológ a znalec Janáčkovho diela *John Tyrell* (*1942) vo svojej štúdií⁸³ dospel komparatívnou metódou k presvedčeniu, že prevažná časť diela vznikla oveľa skôr ako samotná opera. Jej podkladom boli už prv publikované inštrumentálne skladby, ktoré Janáček opatril dodatočne textom a využil v novom diele. V uvedenej analýze porovnáva Tyrell niekoľko Janáčkových prác, ktoré tvorili podklady k rôznym verziám opery a ktoré sú zároveň aj

München. Pôsobil aj na Slovensku. Slohovo patria Věšínové obrazy do realistickej maľby 80. rokov, kedy sa aktualizovali záujmy o dedinský ľud a národopisné žánre.

⁸⁰ PREISSOVÁ, Gabriela. 1886. *Počátek románu*. Obrázek ze Slovácka od Gabriely Preissové. *Světozor*, roč. XX, č. 16, 26. 3. 1886, s. 250.

⁸¹ Janáček dokonca farebnú reprodukciu obrazu poznal, mal ju doma, dnes je súčasťou expozície na Hukvaldoch. In: TRKANOVÁ, Marie. 1959. *U Janáčku. Podle vyprávění Marie Stejskalové*. s. 24

⁸² VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček. Život a dílo*. s. 91 – 105

⁸³ TYRELL, John. 1967. *The musical prehistory of Janáček's Počátek románu and its importance in shaping the composer's dramatic style*. In: *Časopis moravského muzea* LII 1967, s. 245 – 270

svedectvom kompozičného štýlu, ktorý neskôr Janáček vytvoril ako špecifickú nápěvkovú teóriu.⁸⁴

Opera *Počátek románu* v kontexte vývoja opernej Janáčkovej tvorby neznamenala umelecký vzostup, skôr naopak. Hoci vznikla tri roky po *Šárke*, Janáček sa formálne vrátil k starému singspielovému útvaru s uzavretými číslami, spojenými recitátivmi a k obrodeneckému štýlu a dobe. S relatívne nenáročným dielom však kontrastuje veľký orchester.⁸⁵ Orchesterálny sloh má už janáčkovský charakter, o. i. aj nezvyklosťou použitia kombinácie hlbokých fagotov s vysokými polohami sláčikovej sekcie. Práca s občasnými ostinátami dáva tušiť už aj budúceho skladateľa opery *Její pastorkyňa*. Sám Janáček ohodnotil svoju novú operu, keď napísal, že

„Počátek románu byla prázdná komedie, bylo nevkusno mi vnucovat národní písničky. Bylo to přece po Šárce!“⁸⁶

Muzikológ *Jaroslav Šeda* (1925–1993) dodáva, že

„ [Počátek románu] byl jasným ústupkem, byl dokonce nebezpečným podlehnutím vulgarizujícím tendencím venkovské lidové zpěvohry, v té době ne v pokrokovém smyslu smetanovském, nýbrž v protismetanovském duchu zpěvohry folklórní.“⁸⁷

⁸⁴ Špecifické možnosti vzniku opery *Počátek románu* dokladá aj skutočnosť, že napr. pôvodnú *Naše píseň* nahradil Janáček novým textom, ktorým vznikol *Sivý sokol*. Obe verzie spolu aj s novou verziou *Naše píseň* hudobne zužitkoval Janáček v záverečnom septete opery *Počátek románu*. Tyrell veľmi precízne rozvádza svoju nalaýzu aj na ďalších orchesterálnych dielach: *Starodávny* sa stal podkladom spevných hlasov Polušky a Adolfa, *Troják lašský* podkladom strateného duetu Polušky a Adolfa. V tomto pohľade sa preto javí paritúra opery *Počátek románu* ako dielo, ktoré je v z troch štvrtín prepisom orchesterálnych a starších partov iných Janáčkových diel.

⁸⁵ Janáček okrem štandardne používaných nástrojov predpisuje v partitúre tubu, anglický roh, basklarinet, zvonky a harfu.

⁸⁶ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 98

⁸⁷ ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*, s. 190

Použitie námetov z ľudového prostredia bolo v konečnom dôsledku pre Janáčka danajským darom. Jeho mimoriadny vzťah k folklóru je síce nespochybniteľný, ale podľa *Jaroslava Vogla* boli obe predlohy

„pouhou národopisní stafáží“.⁸⁸

Pražské odmietnutie viedlo Janáčka k prepracovaniu diela a v Prozatímním českém národním divadle v Brne dosiahol v roku 1894 za osobného dirigovania (prvý a posledný raz!) vytúženú premiéru v období, kedy na repertoáre kraľovali také operné diela, akými boli napr. *Eugen Onegin* a *Sedliacka češ'*. Morava sa mohla pýšiť premiérou opery, ktorú skomponoval moravský rodák. Janáček tak po prvý raz videl svoje dielo na javisku a mohol tým získať aj mnoho nových a cenných skúseností.

„V době, když byla *Její pastorkyňa* skládána, vpijel jsem se též do nápěvků mluvených slov – ne po příkladu vzácných předchůdců. Naslouchal jsem řeči mimojdoucích úkradmo, četl jsem výraz tváře očima, světla a šera, zimy i tepla. Cítil jsem všeho toho odlesk v nápěvku notovaném. Kolik variací nápěvku téhož slova se našlo! [...] cítil jsem, že na nápěvku jsou sledy vnitřních utajených průběhů. Zkrátka cítil jsem v nápěvku „duševní záhady“.“⁸⁹

Do nasledujúcej opery *Její pastorkyňa* vkladal Janáček veľké nádeje, komponoval ju takmer deväť rokov (1894–1903) a napriek mimoriadne problematickej ceste k premiére mu priniesla svetovú slávu a zabezpečila trvalú opernú a divadelnú pozíciu s jedinečným úspechom. Je odrazom krutých Janáčkových duševných múk, ktorých dokladom sú najmä listy dcére Oľge. Na jar 1902 jej písá-

⁸⁸ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 99

⁸⁹ JANÁČEK, Leoš. 1915. *Okolo Její pastorkyně*. In: Hudební revue IX., 1915/16 s. 245 – 249

val takmer denne, boj o záchranu života svojej milovanej dcéry bol plný úzkostí, ale aj nádeje. Olga mu odpisovala z Petrohradu, vzbudzovala v otcovi pocity nádeje. V tomto období píše Janáček už druhú polovicu 2. dejstva opery *Její pastorkyňa*, preto tóny Jenůfkinho strachu o život vlastného dieťaťa a jej žiaľ nad jeho smrťou vyvierali z mučivého žiaľu nad osudom Janáčkovej milovanej vlastnej dcéry.

Podľa *Vladimíra Helferta*⁹⁰

„to jsou stránky psané krví jeho srdce.“

Opera *Její pastorkyňa* je jednou z prvých moderne chápaných opier, komponovaných na prozaický text, ktorému po neúspechoch v prvých operách venoval Janáček mimoriadnu pozornosť. Janáček, ktorý brojil proti Wagnerovi, použil v opere po prvýkrát krátke opakované melodicko-vokálne aj inštrumentálne úryvky nápěvkového štýlu. Na rozdiel od Wagnera volí Janáček iba jediný príznačný motív, ktorý užíva striedmo a takmer nepozorovane. Nevyhýba sa ani motívom charakteristickým a spomienkovým.⁹¹ Bol presvedčený, že po úspešnej brnianskej premiére v roku 1904⁹² ho čaká významný úspech aj v Prahe, ktorá bola voči nemu a jeho dielu dovedy neúprosne macošská. Odpoveď bola neľútostná a krutá. Dielo mu vrátili ako nevhodné k predvedeniu a naštudovaniu.

⁹⁰ HELFERT, Vladimír. 1933. *Něco o vzniku Její pastorkyně*. In: Divadelní list v Brne IX. 1933/34, s. 65

⁹¹ ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček*, s. 92

⁹² Janáček v roku 1903 poslal partitúru do Prahy, prosil v listoch Kovařovica, uplatňoval právo českého skladateľa, písal dokonca aj riaditeľovi viedenskej dvornej opery Gustavovi Mahlerovi a ani neúspech v Českej akademii vied a umění, keď opravená partitúra nedostala cenu v roku 1907, neodradili Janáčka od tvorivej práce. Premiéra v Brne 21. januára 1904 bola slávnym úspechom a skvelým Janáčkovým víťazstvom. Divadlo na Veveří bolo naplnené do posledného miesta a ako spomína Jan Kunc v článku *Vzpomínky na premiéru Její pastorkyně* v Divadelnom liste Zemského divadla IX. 1933/34, s. 78 – 80

„ [...] když sa pohnula pozdvižená ruka kapelníka Hrazdiry, nesly se brzy prostorou hlediště zvučky xylofonu a smyčců, tehdy tolik nové. Hned nato šla opona hore a na jevišti zpívala Jenůfa (s. Marie Kabeláčová) svůj žal. [...] Bylo to vše nové a od ostatních oper jiné. Žádný symfonický prout v orchestru, jen barevné podmalování a nad tím na scéně krásný a srdečný zpěv tak pravdivého výrazu. [...] Janáček musil opět a opět děkovat. Rovněž tak libretistka Preissová z lóže. Studenstvo jásalo a doprovodilo Janáčka až k Besednímu domu, kde se konal potom přátelský večer.“

V liste z Prahy čítame:

Velectěný pane!

Jest mi upřímné líto, že operu Vaši nemůžeme přijmouti k provozování. Pře-liť bychom si, aby dílo Vaše potkalo se na jevišti s plným úspěchem pro Vás i pro nás, obáváme se však, že by dílo Vaše úspěchu takového nemělo. Partituru i klavírní výtah Vám vracíme.

V dokonalé úctě oddaný

G. Schmoranz⁹³

V Praze dne 28. dubna 1903

Päťdesiatročný skladateľ začal o sebe pochybovať. Odmietnutie opery, ako aj smrť dcéry Olgy znamenali vážnu osobnú aj tvorivú krízu v živote moravského majstra. Do svojho vnútra a rozpoloženia si nechal nazrieť aj výrokom:

„Její pastorkyni vázal bych jen černou stuhou dlouhé nemoci, bolesti a nářků mé dcery Olgy a klučiny Vladimíra.“⁹⁴

Nádej do života mu v prvých mesiacoch dodávala najmä manželka Zdenka, ktorá ho podporovala v presvedčení, že v *Její pastorkyni* stvoril krásu a veľkosť.

Janáčkova nesmierna vitalita a tvrdošijná nepoddajnosť ho napokon s novou energiou vrátili späť do života: kritizoval falošne chápané vlastenectvo a spoznával nové formy slavianofilstva, spojené v jeho prípade najmä s obdivom k ruskému ľudu⁹⁵ a jeho umeleckým tradíciám. Je evidentné, že Janáček rozšíril

⁹³ Gustav SCHMORANZ (1858–1930) bol divadelný režisér, výtvarník a riaditeľ Národného divadla v Prahe.

⁹⁴ RACEK, Jan. 1963. *Leoš Janáček. Člověk a umělec*, s. 78

⁹⁵ Leoš Janáček bol členom a jedným zo zakladateľov *Ruského krúžku* v Brne (1897), kedy bol v tom čase riaditeľom varhanickej školy. Brniansky Ruský krúžok vznikol ako prejav slovanskej súdržnosti najprv v Prahe na Vinohradoch (1879). Úlohou krúžku bolo bezplatné získanie znalostí ruského jazyka a poznávanie ruskej kultúry. Janáček bol neskôr aj predsedom krúžku (1909), mal

tematickú aj myšlienkovú orientáciu, avšak štylizovaný a sociálne motivovaný folklorizmus zostával hlavným východiskom jeho hudobného slohu. Z množstva analytických štúdií napísal o. i. **Bohumír Štědroň** (1905–1982) aj nasledovné:

„Chvála⁹⁶ mluví v posudku o novosti slovesného podkladu, novosti zhudebnění slova bez starých forem a nepřetržitém proudu bez příznačných motivů, zdůrazňuje realistickou líceň zpívaného slova, dramaticčnost projevu, zvláště v druhém dějství, doporučuje však polyfonnější rozmach skladby. Branbergrův posudek se někdy shoduje s Chválovým, vcelku je však hodně náznakový, méně věcný. Jedna věta Branbergrova⁹⁷ se podobá kritickému postřehu Jana Kuncce v posudku, který uveřejnil v Radikálních listech: „Pastorkyni nemožno přeložit do jiného jazyka, aby tím díle velmi neutrpělo“. [...] Prvnímu provedení Janáčkovy Pastorkyně v Brně byli přítomni také posuzovatelé pražští: z denníku Politik věhlasný Emanuel Chvála, kterého Janáček osobně pozval a Jan Branberger, hudební posuzovatel Času. Janáčkův žák Jan Kunc podal svůj posudek, který je malým hudebním rozbořem v Radikálních listech.“⁹⁸

V sedemdesiatych rokoch minulého storočia český muzikológ **Jiří Vysloužil** (1924–2015) uviedol, že v opere zrelí a dozrievajú slohové a estetické princípy Janáčkovej tvorivej metódy a diela.

„Sociální tematika a realismus, nové pilíře Janáčkovy uměleckého ideálu, jejichž nosnost ověřil poprvé v Její pastorkyni, se nadále stávají trvalou hod-

kladný vzťah k Rusku a jeho kultúre. Janáček sa začal systematicky venovať ruskému jazyku v lete roku 1895, podnetom bola aj pripravovaná cesta do Ruska za bratom.

⁹⁶ Emanuel CHVÁLA (1851–1924) bol český hudobný kritik a skladateľ. V skladbe a hudobnej teórii bol žiakom Josefa Bohuslava Foerstra a Zdeňka Fibicha.

⁹⁷ Jan BRANBERGER (1877–1952) bol český muzikológ, spisovateľ, organizátor a propagátor. Publikoval aj pod pseudonymom Jan Vrabský.

⁹⁸ ŠTEDROŇ, Bohumír. 1942. *Janáček a Kunc*. In: Rytmus VIII, s. 90

notou hudebního díla. Na jejich základě rozvinul i další možnosti folkloriz-
mu jako formotvorného a výrazového zdroje hudby.“⁹⁹

Její pastorkyňa je dráma silnej umeleckej individuality. Janáček princíp dra-
matickej pravdivosti uplatňuje v rámci svojho slohu logicky, presne, dôsledne
a nevybočuje pritom z programovej línie. Hudobná dráma je uceleným dielom bez
cudzích vplyvov a momentov. Čo bude po nej nasledovať?

3 KRITICKÉ ROKY 1903 – 1918

V prvých rokoch 20. storočia sa Janáček v komponovaní orientoval na zbo-
rovú chrámovú tvorbu (*Otče náš, Ave Maria*), v roku 1901 vznikla prvá časť klavír-
neho cyklu *Po zarostlém chodníčku*. O rok neskôr Janáček navštívil dva razy Rusko,
pri prvej návšteve vzal so sebou do Petrohradu aj dcéru Oľgu, aby študovala ruš-
tinu. O niekoľko mesiacov neskôr sa vrátil aj s manželkou k už chorej Oľge. Napo-
kon jej zlý zdravotný stav po prevezení do Brna skončil fatálne. Janáček svoje žiale
kódoval do novej opery *Její pastorkyňa*. Po brnianskej premiére (1904) cítil, že by
mohla opera rezonovať aj v širšom kultúrnom prostredí, túžil po pražskom uzna-
ní. Odmietnutie dostalo Janáčka do psychicky nekomfortného stavu, z ktorého
musel hľadať nové východiská ľudské aj tvorivé. Jednou z možností boli kúpeľné
pobyty v Luhačoviciach.

Je takmer neuveriteľné, že Janáček dokázal po diele, ktoré je synonymom
jeho odvahy, smelosti aj myšlienkovej novosti, po intímnej, národnej aj sociálnej
dráme *Její pastorkyňa*, skomponovať dielo, ktoré nenadviazalo na dosiahnuté atri-

⁹⁹ VYSLOUŽIL, Jiří. 1978. *Leoš Janáček*, Mezinárodní hudební festival, s. 11

búty veľkosti moravského hudobného dramatika a ako nepochopené dlho ostávalo nepredvedené.

Obdobie vzniku novej Janáčkovej opery *Osud* korešponduje s európskou secesiou, predstavuje zároveň aj obdobie *fin de siècle*.¹⁰⁰ Sprewádzal ho nielen technický pokrok, ale vysokú úroveň dosiahla aj kultúrna oblasť. Vo všeobecnosti sa hovorí aj o tzv. zlatej éry automobilov, zrodu kinematografie, rozkvetu fotografie, ale aj o mimoriadnej obľube kaviarní, kabaretov, kúpeľných pobytov, promenád a letných lások. Vo výtvarnom umení dominujú popri secesii impresionizmus a kubizmus s exemplárnymi zástupcami všetkých troch štýlov (Gustav Klimt, Paul Cézanne, Pablo Picasso), v hudbe neskorý romantizmus, impresionizmus a atonálna hudba, v literatúre vystriedal naturalizmus impresionizmus a viedol k symbolizmu a expresionizmu (Émile Zola, Anton Pavlovič Čechov, Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann, Rainer Maria Rilke), vzniká modernizmus, objavujú sa prvé sufražetky s problematikou ženského emancipačného hnutia. Rodí sa boľševizmus, nechýba priestor pre dekadenciu či gýč, rastie uvedomenosť rôznych sociálnych vrstiev a vznikajú predpoklady pre revolučný pohyb nových (aj robotníckych) vrstiev.¹⁰¹

Napriek všeobecne rozšírenému názoru, že v hudobnom umení secesia či Jugendstil nenašli odozvu, Janáčkova opera *Osud* vykazuje niektoré znaky hudobného štýlu *art nouveau*, v anglosaských krajinách nazývaného aj *Modern Style*. Secesia vytvorila nielen módu, ale aj životný štýl, ktorého ťažiskom začiatkom 20. storočia nie je „vysoké umenie“, ale dekoratívnosť a úžitkovosť. Secesia sa výrazne a neopakovateľne zapísala i do podoby mnohých európskych miest, ako napr. Paríž, Viedeň, Mníchov, Berlín aj Praha.¹⁰² V tejto dobe vzniklo množstvo diel s vy-

¹⁰⁰ *Belle époque* bola slovná hračka pre krásne a bezstarostné obdobie rokov 1890 – 1914 európskych dejín, ktorých symbolmi sa stali o. i. *Titanic*, *Eiffelovka* a dielo *Alfonza Muchy*.

¹⁰¹ Spod vplyvu viktoriánskej či wilhelmínskej okázalosti sa oslobodzujú aj niektoré kostýmové prvky, keď po roku 1900 miznú zväzujúce a ženskú postavu deformujúce korzety.

¹⁰² Umelecká atmosféra štýlu *art nouveau* sa prejavila v architektúre Prahy (Wilsonovo nádraží, Obecní dům s maľbami Alfonsa Muchu, Mikoláše Aleša) aj Brna (Mohyla míru u Slavkova, obytný blok Tivoli, secesná fasáda hotela Grand).

sokou umeleckou hodnotou, ale i predmetov dennej spotreby. Secesia sa stala neodmysliteľnou súčasťou nielen európskej kultúry. Ústredným znakom je štylizácia, secesia sa snaží prekonať gravidnú tematiku historických slohov a obracia sa priamo k prírodným tvarom (listy, kvety, ľudské a zvieracie telo). Charakteristickým rysom literárnej secesie je tendencia k ornamentálnosti, v jazykovej rovine s tým súvisí rytmizácia vety a verša, opakovanie slov a hláskových skupín.

Obdobie a štýl *art nouveau* zasiahlo spoločensky a kultúrne aj Moravu. Nevyhli sa mu ani Luhačovice, kúpeľné mesto s dlhodobou tradíciou liečivej vody, ale aj kultúrneho vyžitia.¹⁰³ Luhačovice patrili za života Leoša Janáčka k obľúbeným miestam, ktoré Janáček v rokoch 1885–1928¹⁰⁴ pravidelne navštevoval nielen ako kúpeľný V. I. P. hosť, ale aj ako pacient. Kúpele mu prinášali nielen potrebný pokoj, ale aj neopakovateľné príbehy z pestrého kúpeľného života, ktorý Janáček ako skvelý pozorovateľ a hedonista labužnícky vychutnával. Janáčkova voľba deja v pripravovanej novej opere práve na tieto kúpeľné miesta nie je náhodná. Luhačovice boli na začiatku 20. storočia budované proti kozmopolitným Karlovým Varom ako slovanské kúpele a krátko nato bolo vybudované aj letovisko na Dalmátskej riviére. Dubrovnická riviéra, ktorú Janáček osobne nepoznal, zostala v opere iba tušeným rámcom. V poradí štvrtá trojdejstvová opera *Osud* je do Luhačovic situovaná v 1. dejstve.

V novembri 1903 vyšiel v časopise *Hlídka* Janáčkov článok *Moje Luhačovice*, kde sa nielen vyznal z obdivu ku kúpeľom a okolitej prírode, ale zachytil aj nie-

¹⁰³ K významným umelcom, ktorých mená sú s kúpeľmi spojené, patrili napr. tenorista dr. *Janko Blaho*, skladatelia *Otakar Ostrčil*, *Josef Suk*, operná speváčka *Libuše Domanínská*, *Sylvie Kodetová*. Prijemné prostredie a neopakovateľná atmosféra inšpirovali mnoho fotografov a maliarov. Niektorí z nich sa v Luhačoviciach usadili natrvalo, ako *Otto Otmar*, impresionista *František Pečinka* a grafik *Jiří Pacák*. Luhačovice sú spojené aj s tvorbou *Antonína Slavička*, *Joži Úprky*, *Zdeňky Vorlové*.

¹⁰⁴ Prvý Janáčkov pobyt je doložený v roku 1903, pretože iba od tohto roku existujú pravidelné záznamy o hosťoch na riaditeľstve kúpeľov. Z autobiografických spomienok sa dozvedáme, že do Luhačovic Janáčka v roku 1885/1886 pozval jeho strýko Jan Janáček, farár vo Vnoroch, obci v Hodonínskom okrese. 32-ročný Janáček bol v tom čase zbormajstrom Besedy brnenskej. V Luhačoviciach sa v roku 1886 stretol s Antonínom Dvořákom a spoznal aj Kamilu Urválkovú, ktorá ho inšpirovala ku kompozícii opery *Osud*. Viac informácií: *Lázeňské listy* č. 12, ročník II., 6. augusta 1998

koľko nápěvkov, ktoré sa potom v novej opere objavili pri epizodných postavach. Nájdeme napr. npěvok *Tatuš p!*, *Když se má Nana a Johan rádi* a *Co je láska?* Opera *Osud* je nielen umeleckým dokumentom, ale aj príbehom skladateľovho milostného vzplanutia.

Dokladom je úryvok z fejtnu Leoša Janáčka: *Moje Luhačovice*.¹⁰⁵

Znáte ten divny šum ve včelíně, když slunko se opře nejprve o nejvyšší vrcholky hor, pak slézá níž a níže po stráni, až usedne si na nízkou louku? Základní tón šumu se zvyšuje; tisíce včel vidíte, jak se černými tečkami míhají proti jasné obloze a pak přímo k slunci zamíří jako s ranním pozdravem.

Tak na těsnou promenádu vylkalo slunce lázeňskou společnost v pestry život. Jako byste slyšeli tlumeny šum obrovského orchestru, z něhož jen sólové nástroje tu vtipnou, tu lkavou, tu bolem trhanou melodií života prozrazují. Jen škoda, že tak mimochodem jen zaslechnete úryvky melodií, z kterých hádáte na průběh epizod životních...

Kouzlo hlasu lidského! Chvěje se pod přímm tlukotem srdce a zastavuje se tlakem vůle. V sladké melodie se rozvlní, když se lichotí hrdě své motivy vypne, když odpuzuje. Ztichne údivem do šepotu, když duše se poznvjí; zaniká slzou a smíchem. Není umělce většího nad člověka v hudbě jeho mluvy, neboť na žádném nástroji nevypoví umělec svou duši tak pravdivě, jako člověk v hudbě své mluvy.

Kouzlo krásného hlasu budí důvěru, vže upřímnost a ladí harmonii. Violetty d'amour melodie mluvy vládly tím divnm kouzlem. Oduševněny byly až do afekce herecké. Jako večerní stíny spadly náhle ve smutných vzpomínkách a hned zase pozltkovou lehkostí srdečního vesel se smly.

¹⁰⁵ Mesačník *Hlídka* XX, číslo 11, Brno 1903, november, s. 836 – 844

Dostupné on-line http://kramerius.mzk.cz/search/i.jsp?pid=uuid:c56dce20-1cf1-11e2-bec6-005056827e51#periodical-periodicalvolume-periodicalitem-page_uuid:c6deb270-1c6b-11e5-855a-5ef3fc9ae867 [25.08.2015]

Pohled'me na několik nápěvků toho rázu; až nápadně lehce přimkly i k taktu i tónině.

V Janáčkových nápěvkoch nájdeme aj postavy, ktorých nápěvky v opere *Osud* vznikli v Hukvaldoch a ostáva záhadou, ako sa medzi nimi objavili aj nápěvky, ktoré sa stali súčasťou postavy Kamily.¹⁰⁶

V luhačovických kúpeľoch¹⁰⁷ vždy tvorila centrum kultúrneho života aj hudba, dokonca aj ako súčasť (muziko) terapie. Popoludňajšie promenádne koncerty na kolonáde tvorili neoddeliteľnú súčasť atmosféry mesta. Janáček Luhačovice navštívil 25 razy a stali sa mu celoživotnou inšpiráciou.¹⁰⁸

3.1 Román *Andělská sonáta* – prológ k opere *Osud*

Janáčkovy roky na prelome storočia až po začiatok 1. svetovej vojny môžeme charakterizovať ako *kritické roky*, kedy ho prenasledovali choroby, často sa sťahoval, bol umelecky aj skladateľsky nedocenený, dokonca mu hrozila ako predsedovi Ruského krúžku v Brne perzekúcia. Vrcholom odmietnutia jeho umeleckých kvalít bolo pražské neprijatie oper *Její pastorkyňa* aj *Osud*. Tvrdohlavý Janáček sa však nepoddal a všetko nasledujúce úsilie venoval k obrane svojho umenia.

Ešte predtým, ako začal s kompozíciou opery *Osud*, siahol Janáček pri hľadaní vhodnej témy najprv po románe brnianskeho spisovateľa, novinára a kritika

¹⁰⁶ Muzikológ Jiří Zahrádka si položil otázku, či Kamila prišla za Janáčkom z Luhačovic do Hukvald na návštevu, avšak žiadny relevantný dokument ani prameň k tejto hypotéze neexistuje. Janáček sa vrátil do Brna 11. septembra 1903 s predsavzatím, že napíše „moderní“ operu.

Citované podľa Zahrádka, Jiří. 2013. *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 161

¹⁰⁷ História Luhačovic je úzko spojená s prírodou, kúpeľníctvom, secesnými stavbami v meste a bohatým kultúrnym životom. Pod stavby sa podpísal významný slovenský architekt Dušan Jurkovič (1868–1947), ktorý sa urbanistickému riešeniu mesta venoval niekoľko rokov. Intenzívne v rokoch 1902–1914. Mnohé jeho projekty nenašli realizáciu a ostali iba v návrhoch. Medzi kúpeľných hostí patrili o. i. Otakar Ostrčil, Josef Suk, dr. Janko Blaho, Libuše Domanínska. S Luhačovicami je spojená aj výtvarná tvorba Antonína Slavíčka, Joži Úprky a Zdeňky Vorlové.

¹⁰⁸ Vznikla tu aj väčšia časť *Glagolskej mše*, náčrty k opere *Příhody lišky Bystroušky* a luhačovické Zálesí bolo zdrojom zberu ľudových piesní.

*Josefa Merhauta*¹⁰⁹ *Andělská sonáta* (1900), ktorá mala charakter „brnianskych obrázkov“ zo života a do ktorého je zakomponovaná aj manželská nevera a očista náboženského cítenia.

Ústrednou témou príbehu je vzťah mladého inžiniera a národovca Hřivnu, ktorý žije v manželstve s oddanou manželkou Anežkou, avšak bez potomka. Hřivna sa vášnivo venuje fotografovaniu a pri svojej záľube spozná bohatú Nemku. Priateľstvo sa mení na milenecký vzťah, ktorý časom Hřivnova manželka odhalí. Z nevery viní aj seba, pretože nemôže dať manželovi dieťa a rozhodne sa preto pre prosebnú púť na Hostýn. Na púť ide aj Hřivna, ktorý medzitým skončil milostný pomer, v modlitbách sa manželia na púti zmieria a začnú „svadobnou nocou“ nový život. Výsledkom je narodenie synčeka. Po roku však synček umiera a obaja manželia to vnímajú ako trest Boží. Krízu však prekonajú a aj hudba (práve *Andělská sonáta*) potvrdzuje ich odhodlanie k novému životu.

Janáček v máji 1903 požiadal autora literárnej predlohy o stretnutie. Merhauta určite potešil záujem, ale vopred Janáčka upozornil na prílišnú lyrickosť a malú dramatickosť deja. Neprejavil záujem o napísanie libreta, odporučil ako libretistu redaktora *Lidových novin Dominika Pavlíčka*.¹¹⁰ Spolupráce sa nezriekol a Janáčka uisťoval:

¹⁰⁹ Josef MERHAUT (1863–1907) bol žurnalista a prozaik, vedúci predstaviteľ moravskej literatúry v období *fin de siècle*. Pre jeho tvorbu je charakteristická impresionistická náladovosť s dobovým naturalistickým zafarbením a symbolistickým prvkami.

¹¹⁰ Dominik PAVLÍČEK (1877–1952) bol pred 1. svetovou vojnou považovaný za bohéma a búrliváka. Živil sa žurnalistikou, prispieval do denníkov, týždenníkov (*Moravská orlice*, *Moravské listy*, *Máj*), redigoval mnohé iné noviny, zaujímal sa aj o publikácie s prírodnou tematikou (*Lověna*, *Rybářské listy*, *Les a lov*). V rokoch 1929–1933 vydával v Brne časopis *Realitní kancelář* a do 1948 vlastnil realitnú a finančnú kanceláriu.

„Bud'te ujištěn, že láska, kterou Jste zahořel jako geniální hudebník a jemně cítící kritik k mé látce, mne velice oblažuje a ctí a že učiním vše, abyste byl s výsledkem společné naší práce spokojne.“¹¹¹

Napriek tomu, že si Janáček naskicoval scenár budúceho libreta, môžeme usudzovať, že ho vedľa sociálnych a náladových prvkov (bohatstvo a chudoba, vyzváňanie hostýnskych zvonov počas zmierenia manželov) aj katarzných účinkov hudby v závere, zaujala hlavne trpiteľská postava hlavnej ženskej hrdinky, motív straty dieťaťa, ako aj motív viny a trestu spolu s verejným pokáním. Môžeme predpokladať, že v téme (napokon aj v iných jeho dielach) videl Janáček aj mnoho autobiografických momentov a fragmentov. Janáček svoje nové operné dielo myslel skutočne vážne, niekoľko dní dokonca strávil na Hostýne¹¹² a svoje dojmy aj nápěvy si zaznamenal do zápisníka.

„Noc v kostele! To jsem neviděl jaktěživ! Dívam se od oltáře. Do dveří od kostela vyhlíží nebe, měsíc temní se čím dále tím víc. Tajuplně zdvíhají se ve tmě stěny se svatými. Kůr s varhany. Svíčky drží si skupina lidu hned u vchodu, nalevo, dále druhá, třetí spívá Kde domov můj, nápěv zahučaly hory [...] U mne napravo již leží lidé na zemi a spějí. [...] Za chvíli spojí se sta lidí různými nápěvy v tonine F. [...] Jako socha uprostřed kostela klečí děvoče již dlouho. Jest 10 hod. a tak to bude do rána. Těm se zjev, o Maria! [...] Ty valašky bílé – jak se udiveně dívaly. Cizí umělec – noc – ráno – vychází slunko, osvětluje kraj jako zjevení Panny Marie [...] Dojem uchvacující.“¹¹³

¹¹¹ List je uložený v JA MZM, sign. B 768, tiež ZAHŘÁDKA Jiří. 2013. *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 156

¹¹² ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*. In: *Musicologica Brunensia* 48, 2103, 2, DOI: 10.5817/MB 2013-2-12, s. 156

¹¹³ Zápisník JA MZM, Z 28, s. 39 – 55

Autor literárnej predlohy aj keď s Janáčkom nie vždy súhlasil, kontakty vítal, ale spoluprácu nepovažoval za vývojaschopnú. Ku kompozícii opery nakoniec nedošlo.

3.2 Opera *Kamilla* – inšpiratívne intermezzo opery *Osud*

Janáček si napokon pre nové operné dielo vybral celkom iný námet. Ponúkol a pripravil mu ho sám život. Boli to spomínané kúpele Luhačovice,¹¹⁴ kam sa začiatkom augusta 1903 vybral vlakom. Hoci bol častým návštevníkom kúpeľov, do Luhačovic prišiel tento raz po dlhšej odmlke. Ako vždy – pozorne pozoroval kúpeľných hostí, nasával atmosféru, zapisoval si nápevky a oddychoval. V kúpeľoch počas liečebného pobytu spoznal 28-ročnú *Kamilu Urválkovú*, manželku lesného správcu v Záhaji u Dolních Kralovic v južných Čechách. Takmer 50-ročný skladateľ, ktorý stratil obe deti a manželstvo nebolo šťastné, spoznal ženu mimo-riadnej krásy.

Že ju mienil „ospevovať“ hudobne, svedčí list z 25. augusta 1903:

„Milostivá paní!

Vaše krása a nádhera a něha Vašeho zjevu jest sto zroditi jásavou symphonii, kterou byste byla opěvována. Ó, přijmite v upomínku na dny Luhačovské aspoň tuto mou skromnou práci!

Vám hluboce oddaný Leoš Janáček“¹¹⁵

¹¹⁴ Janáček si Luhačovice obľúbil nielen pre pozitívne liečebné účinky jeho reumatizmu, ale kúpele so svojím okolím sa mu stali vedľa rodných Hukvald najmilším letným sídlom. Ubytovaný býval v Jánskom dome, vo vile Vlastimila a po vojne v dome brnianskych augustiniánov.

¹¹⁵ VESELÝ, Adolf. 1924. *Leoš Janáček, pohled do života i díla*, s. 94.

Pozn. hudobný darček pre Kamilu bol výtlačok *Ukvaldské lidové poezie v písničkách*.

Oslnivá Kamila, ktorá bola od Janáčka o 21 rokov mladšia, neoslnila iba Janáčka, avšak práve táto žiara bola mimoriadne intenzívna. Janáčkova manželka Zdenka vo svojich memoároch spomína:

„Zanedlouho dostala jsem od něho dopis, v němž mi sděloval, že našel anděla, takového, jako byl ten, co jsme jej pochovali. A že má také srdeční vadu. Myslela jsem, že jde o nějakou dívčinu [...] ale když jse po prázdninách vrátil [...] ukázalo se, že je to mladá a krásna pani Kamila Urválková, choť fořta z Dolních Královic. Nemohla prý snést, když viděla muže v Luhačovicích tak smutného a osamělého. Poslala mu k jeho stolu kytici rudých růží. Pak se seznámili.“¹¹⁶

Keď Janáček Urválkovú spoznal, mala za sebou nevšedný, takmer románový životný príbeh. Janáček pozorne načúval príbeh, ktorého hlavnou hrdinkou bola Kamila, ktorá sa ako dievča zamilovala do dirigenta Ludvíka Vítězslava Čelanského, ale vzťah sa rozpadol a ostala iba opera s rovnomenným názvom.

Jednodejstvová opera *Kamilla* je dielom českého skladateľa, dirigenta a organizátora hudobného života **Ludvíka Vítězslava Čelanského** (1870–1931). Vyštudoval gymnázium v Havlíčkovom Brodě a učiteľský ústav v Kutnej Hore. Na Pražskom konzervatóriu študoval skladbu u Karla Steckera, navštevoval Pivodovu opernú školu a dramatickú školu pri Národnom divadle. V roku 1895 začínal ako dirigent opery v Plzni, potom striedavo pôsobil v Prahe (3. dirigent Národného divadla) a v zahraničí, vo Lvove inicioval vznik opery. Historicky najdôležitejším činom Čelanského bolo vytvorenie stáleho orchestra Českej filharmónie (1901).¹¹⁷ Čelanský napokon z postu šéfdirigenta odstúpil pre finančné problémy telesa. Po niekoľkoročnom zahraničnom pobyte sa vrátil v roku 1907 do Prahy

¹¹⁶ TRKANOVÁ, Marie. 1998. *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život*, s. 78

¹¹⁷ Prvý koncert sa uskutočnil 4. januára 1896 v pražskom Rudolfíne s Antonínom Dvořákom za dirigentským pultom.

a spoluzakladal opernú scénu v novootvorenom Mestskom divadle na Kráľovských Vinohradoch. V roku 1909 odišiel do Paríža, kde bol za vynikajúce naštudovania Offenbachových diel menovaný dôstojníkom Francúzskej akadémie.¹¹⁸ Po 1. svetovej vojne odmietol ponuku do New Yorku, vrátil sa do Českej filharmónie a založil Šakovu filharmóniu.¹¹⁹ Po roku 1921 sa venoval pohostinne dirigovaniu a privátne vyučoval spev. Ako skladateľ vychádzal z tradície romantickej hudby, komponoval melodrámy, scénickú, komornú aj cirkevnú hudbu.

V roku 1897 mala na scéne Národného divadla úspešnú premiéru Čelanského jednodejstvová opera *Kamilla*, ktorej námetom je ľúbostný príbeh.

Mladý básnik Viktor Znělský je zamilovaný do slečny Kamily, sestry svojho priateľa Jaroslava, ktorý ho v láske podporuje. O Kamilu má však záujem aj dôstojník, veľkostatkár Alfréd Novák. Viktor prijme pozvanie a navštívi Jaroslava v rodičovskej vile. Pri prechádzke záhradou ho zaujme nezvyčajná hra na klavíri. Interpretkou je Jaroslavova sestra, krásna Kamilla. Ich vzájomnú náklonnosť preruší veľkostatkár, ktorý nečakane vstúpi do ich intímneho príbehu. Jaroslav však Alfréda neočakávane prekvapí, keď sa objíma s komornou. Láska medzi Kamillou a Viktorom, zdá sa, má perspektívu, lenže Alfrédove lichotivé dvoerenie oveľa viac priťahuje koketnú Kamillu, než čítanie Viktorových ľúbostných básní. Úprimný cit je porazený vášnivým vzťahom medzi Kamillou a Alfrédom, obaja oznamujú prekvapeným prítomným svoje zasnúbenie. Kamilla šokovaného Viktora vyhadzuje z vily, Jaroslav má výčitky a posieľa Viktora za Kamillou. Je zároveň svedkom scény, keď si Alfréd dohovára schôdzku s ich komornou. Tentoraz vyhodí z domu

¹¹⁸ KOLOFIKOVÁ, Klára. 2010. *Ludvík Vítězslav Čelanský*. In: Český hudební slovník osob a institucí [online]. Dostupné on-line: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=3072 [10.06.2017]

¹¹⁹ *Šakova filharmonie* bol symfonický orchester, ktorý v roku 1919 vznikol najprv ako Orchester umeleckého klubu v Prahe, v roku 1920 bol premenovaný na Šakovu filharmóniu a v roku 1921 bol rozpustený. Dirigentom bol L. V. Čelanský.

Jaroslav Alfréda, vytýka Kamille neúprimnosť a nabáda ju k zmiereniu s Viktorom. Viktor je neústupný, Kamilla ho viac nezaujíma, vyčíta jej, že ho nikdy nemala rada: „Vy jste mne, slečno, neměla nikdy ráda!“

Autorom libreta je skladateľ L. V. Čelanský, dej opery rozvrhol do 7 výstupov. Hlavné postavy majú ním predpísaný charakter a z neho vyplývajúce konanie.

- *Kamilla* je nezrelá žena, jej charakter je neurčitý, konanie je výsledkom dvoch vplyvov: jej duše a okolia. Vždy zviťazí duša, ak hovorí s človekom duchovne cenným a vždy zviťazí okolie, ak sa objaví v jej spoločnosti človek z jej spoločenskej vrstvy. Kamilla preto musela zažiť niečo, čo by ju zorientovalo. Napokon zviťazila jej „duša“, ale bolo už neskoro.
- *Jaroslav*, jej brat je moderný idealista.
- *Viktor Znělský* je idealista a celý muž.
- *Alfred Novák* je typom spoločenskej vrstvy, do ktorej by bola Kamilla padla, keby nedostala príučku.
- *Komorná* je typom slúžky, ktorá sa chce mať za každých okolností dobre.

Aj keď priame doklady, že ide o skutočný príbeh Kamily Urváľkovej a dirigenta Čelanského absentujú, hypotézu o pravdepodobnosti „ich“ milostného vzťahu aj pomsty nepriamo potvrdili vo svojich štúdiách Jaroslav Volek aj Theodora Straková.¹²⁰

Kamila Urváľková prerozprávala príbeh Leošovi Janáčkovi, z ktorého sa zrodila opera *Osud*. Ako hlboko Janáčka Kamilin príbeh zasiahol a ako dlho v ňom rezonoval, je dokladom list spisovateľovi a básnikovi *Františkovi Serafínskemu Procházkovi* (1861–1939), v ktorom mu o milostnom príbehu napísal Janáček dvanásť (12!) rokov po dokončení (!) diela, keď ho počas práce na „*Výletoch pana Broučka*“ požiadal, aby napísal ako „situační proslov“ k opere *Osud* romancu, s nasledujúcim podkladom:

¹²⁰ Pozri: VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček* a STRAKOVÁ, Theodora. 1956. *Janáčkova opera Osud*

„Byly dva mladí lidé, on, ona, již zahořeli k sobě prudkou láskou. Ona bohatá, on chudým – umělcem – skladatelem. Nedostali se, provdali ji za bohatého statkáře. On mstí se jí za nevěru, vystavuje ji v díle svém – opeře – jako lež nahou, strhává s ní, co poctivého na ní. Muž jí zavrhuje. A prostý konec: mladí lidé v lázních jistých se shledají zase. Událost je skutečná, vinohradská – s vážnějšími následky.“¹²¹

V Luhačovicích sa Kamile Urváčkovej podarilo dokonale presvedčiť zamilovaného Leoša Janáčka, že jej bývalý ctiteľ jej v opere kruto ukrivdil a ponížil ju. Či išlo o ďalší Kamilin rozmar netušíme, predpokladáme však, že Janáčkove city opätovkala.

3.3 Kamila Urváková

Kamila Urváková-Choutková (1875–1956), dievčenským menom Schillerová, po nevlastnom otcovi Houdková, bola neobyčajne krásna žena. Pochádzala z pražskej bohatej rodiny a vôbec neprekvapuje, že päťdesiatnik Janáček neostal citovo laxný. Kamila bola v minulosti milenkou dirigenta a skladateľa Ladislava Čelanského,¹²² ktorý po ich rozchode zverejnil jej „nemorálne“ správanie a poklesky v opere *Kamilla*.¹²³ V čase luhačovického pobytu, kedy Janáček Urvákovú spoznal, bola Kamila už vydatá za lesného správcu Urválka.

¹²¹ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 157

¹²² Ludvík Vítězslav ČELANSKÝ (1870–1931) bol český hudobný skladateľ a dirigent, ktorý má zakladateľský význam v konštituovaní Českej filharmónie (prvý koncert v roku 1894 dirigoval Antonín Dvořák). Ešte pred vojnou mal významné zahraničné kontakty a úspechy, po vojne dostal ponuku do MET, ktorú odmietol a naplno sa venoval umeleckej aj organizačnej práci doma.

¹²³ Jednodejstvová opera *Kamilla* mala premiéru na scéne pražského Národného divadla v roku 1897.

„A bola jedna z nejkrásnejších paní. Hlas její byl jako violy d’amour. Slanice luhačovská byla v úpalu srpnového slunce. Proč chodila s třemi ohnivými růžemi a proč vykládala svůj mladý román? A proč byl tak divný jeho konec? Proč zmizel její milenec, jak by ho zem pohltila? Nezvěstný vůbec. Proč druhému je taktovka spíše dýkou? A dílo lkavé jen tónem, slovem jen ženské, nazváno Osud – Fatum?“¹²⁴

Obaja – Leoš Janáček aj Kamila Urválková – trpeli v tom období pocitom osamotenía: Janáčkoví zomreli obe deti, v manželstve nenachádzal naplnenie a Urválková sa po svadbe musela adaptovať na nové podmienky lesnej samoty, vzdialenej dovtedajšiemu rušnému pražskému životu. Je preto pochopiteľné, že obaja túžili po spoločnosti, rozptýlení a po vzájomnej prítomnosti, kde si mohli svoje emócie bez zábran vyrozprávať. Ich vzťah pokračoval v korešpondencii, ktorá sa stala nielen informačným zdrojom,¹²⁵ ale aj príčinou kuriózneho odhalenia manželkou Zdenkou.

[...] Leoš, který byl ve všem tak neopatrný a nepořádný, začal najednou pečlivě zamykat psací stůl a klíče nosil stále u sebe. [...] Jednou ráno – už v zimě – zapomněl přece na klíče a šel se obléci do mého pokojíčku. Honem jsem otevřela jeho psací stůl. Vpředu vidím dopisy, které jsem s ním četla, najednou dále zahlédnu balíček jiných se stejným rukopisem. [...] Rychle jsem vzala balíček, stůl zamkla a klíče položila zase tam, kde je muž nechal. Kam teď s dopisy. [...] Chtěla jsem si je přečíst, až odejde do školy. Když se vrátil do pracovny a viděl, že nechal klíče ležet, odemkl hned stůl. Přiběhl ke mně rozčilen. [...] Prosil, hrozil, konečně mi slíbil, že si je přečteme spolu. Uvěřila jsem mu a dopisy přinesla. Vytrhl mi je z ruky a schoval.“¹²⁶

¹²⁴ VESELÝ, Adolf. 1930. *Po stopách Dra. Leoše Janáčka*, s. 94 – 95

¹²⁵ ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1959. *K Janáčkově opeře Osud*. Živá hudba.

Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59> [25.08.2015]

¹²⁶ TRKANOVÁ, Marie. 1998. *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život*, s. 78

Významná česká muzikologička, muzeologička a dôverná znalkyňa Janáčkovho diela *Theodora Straková* (1915–2010)¹²⁷ vo svojich štúdiách o opere *Osud* medzi prvými prispela výrazným a podstatným spôsobom k objasneniu genézy tejto menej známej aj málo hrávanej opery a dala napokon podnet aj k jej scénickému uvedeniu v Brne (1958).

Ako na začiatku svojich štúdií a analýz uvádza, Janáček

[...] „odejel 15. srpna 1903 k třítýdennímu pobytu do Luhačovic. Informuje nás o tom jeho zápisník (viz Janáčkův zápisník v JA, Z 28) s poznámkami a nápěvky, jichž Janáček částečně použil později při kompozici *Osudu*.“¹²⁸

V Janáčkovskej pozostalosti k opere *Osud*, ktorý sa stal pramenným materiálom nielen Strakovej neskorších štúdií, sa zachovalo:

- niekoľko verzií operného libreta
- autograf cvičného partu
- autorizovaný opis partitúry
- rozsiahla korešpondencia

V päťdesiatych rokoch, v čase písania svojich prvých janáčkovských príspevkov, sa Straková v prípade identity hlavnej opernej postavy Míly odvoláva na prácu Jaroslava Vogla.¹²⁹ Dalšie informácie a výskumy muzikológov, vrátane sa-

¹²⁷ Problematikou opery *Osud* sa detailne zaoberala dr. Straková v čase príprav svetovej premiéry v Brne 25. 10. 1958 a o deň neskôr 26. 10. 1958 v Stuttgarte. Viedenská rodáčka Theodora STRAKOVÁ svojimi štúdiami o opere *Osud* nielenže prispela k rozvoju janáčkovského bádania, ale dala aj významný podnet k prvému scénickému uvedeniu opery v Brne (1958). Osobnosť Theodory Strakovej, absolventky hudobnej vedy, je najviac spojená s hudobným oddelím MZM, ktoré sa pod jej vedením vypracovalo k najvýznamnejším hudobno-historickým pracoviskám. Jej zásluhou bolo v roku 1956 presťahované do budovy bývalej Janáčkovskej varhanickej školy. Bola činná aj publicisticky, prednášala v rokoch 1952 – 1972 na univerzite v Brne, organizovala kultúrne podujatia, výstavy, prednášky celoštátneho významu. V roku 2007 získala Cenu mesta Brno za ucelené dielo Leoša Janáčka.

Dostupné on-line http://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_osobnosti&load=20127

¹²⁸ STRAKOVÁ, Theodora. 1956. *Janáčková opera Osud*. In: Acta musei Moraviae, s. 210

¹²⁹ VOGEL, Jaroslav. 1948. *Leoš Janáček dramatik*, s. 53, In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s. 211 v poznámke pod čiarou.

motnej Strakovej, verifikovali hypotézu, že v skutočnosti titulná postava **Míla Váľková** je identická s príbehom reálnej **Kamily Urváľkovej**,¹³⁰ z ktorej sa jednoduchým vynechaním prvých slabík stala operná postava **(Ka) Míla (Ur) Váľková**. Podobne to bolo aj s ďalšími postavami: manžel **(Ur) Válek** a skladateľ **Lenský** (Čelanský).

V Janáčkovom archíve sa nachádzajú listy z rokov 1903–1904 od Kamily Urváľkovej, ktoré Janáčkovi napísala a podpisuje sa v nich ako *Taťána*.¹³¹ Listy majú výsostne subjektívny charakter. V liste z 2. októbra 1903 oživuje Urváľková spomienky na Luhačovice, keď sa cítila šťastná a dnes si pripadá nešťastná. Zdá sa jej, že začína šalieť. V liste je aj priama narážka na novú Janáčkovu operu:

*„Zda Vy hodně pracujete, co Hvězda Luhačovic, již je hotova, věnujete mně to? Aspoň budu míti stálou vzpomínku na ty nezapomenutelné dni luhačovicke. Bože můj, jak to uprchlo, že ani možné to není.“*¹³²

Janáček odpovedal listom z 9. októbra 1903, oznámil jej, že v Brne úspešne prijali *Její pastorkyňa* a zároveň uviedol, že chce dať svojmu životu nový smer. Zachytíme aj informácie o opere *Osud*.

*„Vím, že jsem v opeře černé do černého maloval; pochmurná hudba – tak jak můj duch byl. [informácia sa týka opery *Její pastorkyňa*] Ted' bych jsi přál libreto svěží, moderní, překypující životem a elegancí – tak „román*

¹³⁰ Podľa Theodory STRAKOVEJ sa o Kamile Urváľkovej po prvý raz zmienil Pavel Váša v Lidových novinách XXXVIII č. 403 z 12. 8. 1903 a uvádza jej meno skratkou U. Úryvky z listov Urváľkovej vydal aj Bohumil Štědroň vo svojich spomienkach a listoch, Praha 1946, s. 151 – 153. In: Acta musei Moraviae, 1956 XLI, s. 210

¹³¹ Korešpondencia medzi Janáčkom a Urváľkovou bola inšpirovaná A. S. Puškinom, v dochovaných listoch sa Urváľková podpisuje ako *Taťána* alebo len iniciálkou T. Pseudonym pre ňu navrhol sám Janáček. In: ŠTĚDRŇ, B. *K Janáčkově opeře Osud*. Živá hudba, s. 165.

Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>

STRAKOVÁ, T.: *Janáčková opera Osud*. In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s.211

¹³² Citované podľa Teodora STRAKOVÁ: *Janáčková opera Osud*, In: Acta Musei Moraviae, XLI 1956, s. 211

dítěte“ času našeho. Ach, kdo mi ho napíše. Tak bych mněl plno detailů: povídají, že umím pérem vládnout – ale bojím se mezi literáty. A ti z nich, co se mi nabízejí, znají jen hrubý hospodský život [...] Ach kdo mi napíše nové libreto?“¹³³

V nedatovanom liste¹³⁴ pravdepodobne z polovice októbra 1903 píše, že hľadá libreto, moderné.

*„Neznám spisovatele, který by mně uspokojil [...] chci míti tedy I. jednání zcela realistické, odkreslené ze života lázeňského. Tam jest motivů bohatost. [...] II. jednání má býti vlastně přelud [...] má ukazovati přepych interiéru [...] III. jednání bude divné. Jest aulou, slavnostní síní, konservatoře [...] na stěně visí plakát opery – její jméno? Ani nevím. Snad **Tři růže neb Andělská píseň.**“*

Začiatkom roku 1904 napísala Kamila Urválková Janáčkovi, že čítala o úspechu opery *Její pastorkyňa*, dozvedáme sa aj o jej synovi, ktorý sa stal neskôr v pripravovanej opere modelom pre postavu dieťaťa *Doubka*. Z korešpondencie sa však nedozvieme, či bola Urválková v Luhačoviaciach sama alebo aj so synom.

Ani ďalší list Kamily Urválkovej neprináša správy o novej opere, iba sa v ňom spomína luhačovický pobyt. Urválková píše dokonca o vlastnej smrti, ktorá by mala podľa predpovede z mladosti prísť veľmi skoro. Ďalšia korešpondencia sa s Kamilou Urválkovou končí. Janáčkova krátka epizóda a priateľstvo s Urválkovou sa pravdepodobne skončilo v apríli v roku 1904.¹³⁵

¹³³ ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1959. *K Janáčkově opeře Osud*. Živá hudba.

Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59> [25.08.2015]

¹³⁴ Ibidem, s. 169. Ako uvádza profesor Štědroň, list získal osobne od Kamily Urválkovej.

¹³⁵ Janáček jej napísal pohľadnicu z Varšavy a je na nej jediné slovo: *Pozdrav*. Citované podľa ŠTĚDRŮŇ, Bohumír: *K Janáčkově opeře Osud*, Zborník Živá hudba I., 1959, Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59> s. 183. Janáčkove odhodlanie napísať o nej a jej mi-

Manželka Zdenka vo svojich pamätiach uvádza, že vzťah trval ešte niekoľko mesiacov až do chvíle, než Kamilin manžel dostal anonymný list. Napriek tomu je doložené, že v rokoch 1905–1909 obaja milenci bývali v Luhačovicích v rovnakom čase v rovnakom hoteli.¹³⁶ Posledný raz videl Janáček Kamilu v roku 1909, o čom napísal aj Zdenke: „*Pí. Camilla už je jaksi scvrklá ...*“.¹³⁷

4 OPERA OSUD

Opera *Osud* predstavuje v kontexte Janáčkovskej tvorby dôležitý medzník. Jednak z hľadiska výberu témy, ktorá na rozdiel od moravskej dedinskej tragédie v jeho predchádzajúcej opere *Její pastorkyňa* je tentoraz témou (malo) meštiackej secesnou, miestami až nežne operetnou, korešponduje s vtedajšími módnymi európskymi prejavmi v umení,¹³⁸ a je výnimočným hudobným spracovaním, ktoré je v porovnaní s predchádzajúcimi tromi operami iné.

Na rozdiel od opery *Její pastorkyňa* je v opere *Osud* aj niekoľko nových momentov. A hoci datovanie diela sa prelína aj s operným smerom verizmu, podľa *Miloša Štedroňa* však v opere nenájdeme rustikálny verizmus:

lostnom príbehu operu neostalo iba priáním. Dokonca v liste z januára 1904 Kamile napísal, že práve v novej opere chce napraviť všetky doterajšie svoje nedostatky.

¹³⁶ PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. 2009. *Janáčkovy Luhačovice – genius loci at genius musice*. Prameny, Luhačovice, s. 54 – 55. Citované podľa ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*

¹³⁷ List uložený JA MZM, sign. A 49 57, tiež PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1990. *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslovej*. č. 268

¹³⁸ Okrem francúzskeho skladateľa Gustava CHARPENTIERA (1860–1956) s dielom *Louisa* (1900), s podtitulom „*roman musical*“, kde je titulnou postavou okrem Louisy aj maliar Julien – u Janáčka maliar Lhotský, boli Janáčkovi inšpiračnými prvkami nielen momenty surrealismu, symbolizmu, ale aj silné sociálne prejavy a milostná zápleтка z diel operných veristov. Bola to najmä operná dráma Giacoma PUCCINIHO (1858–1924) *Bohéma* (1896), ktorú Janáček spoznal v Brne 18. marca 1905 v Brne a mohla byť inšpiráciou aj modelom pre umelecké prostredie v opere *Osud*. In: RAČEK, J. *Leoš Janáček. Člověk a umělec*, s. 47, tiež ŠTĚDRŮŇ, B. 1976, s. 102

„Pokud budeme uvažovat o veristické hudební technice, tak to bude verismus typu „borghese“; děj opery je zasazen do lázeňského prostředí, jde o luhačovickou lázeňskou společnost a o mesto (Brno), které sice ještě není velkoměstem, ale dávno přestalo být maloměstem. Napětí mezi Luhačovci a Brnem vnáší do opery radu hudebních i literárních momentu, u nichž s dosavadním verismem typu *Její pastorkyňa* zde již nevystačíme.“¹³⁹

V opere *Osud* nachádzame v harmonickej reči skladateľa okrem bežných akordických postupov aj nové útvary, ide najmä o vertikálne a horizontálne tvarované akordické postupy, zistíme aj kvartové postupy, veristickú štylizáciu a aj kratšie melodické útvary, ktoré u Janáčka môžeme vnímať aj ako možnosť využitia nápevkov mluvy.¹⁴⁰ Výnimočnosť využitia operného recitativu, monológu aj dialógu reflektuje postupy operného verizmu. Výnimočnou je krátka predohra, ktorá u veristov stráca význam. Podľa Miloša Štědroňa najväčším vývojom od opery *Její pastorkyňa* prešlo arioso, ktoré od rustikálneho verizmu prešlo k verizmu salónneho typu.¹⁴¹

Pre kompozíciu novej opery sa Janáček rozhodol počas pobytu v Luhačoviciach¹⁴² v mesiacoch august/september 1903. Fabulu nového diela vytvoril sám, bez literárnej predlohy a pochopiteľne s narážkami na Kamilin príbeh. Podstatu tvorili motívy, ktoré boli odozvou jeho emocionálnych poryvov. Janáček mal pri komponovaní novej opery na zreteli aj Puškinov veršovaný román *Eugen Onegin*, s hrdinom z kategórie tzv. „lišních“ ľudí. Aj to bol dôvod, že nové libreto nebolo v próze, ale vo veršoch.

¹³⁹ ŠTĚDROŇ, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století – Paralely, sondy, dokumenty*, s. 30

¹⁴⁰ Hudobnej analýze opery sa podrobne venujeme v 5. kapitole.

¹⁴¹ ŠTĚDROŇ, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století – Paralely, sondy, dokument*, s. 31

¹⁴² Pri zrode moderného kúpeľníctva stál v Luhačoviciach MUDr. František VESELÝ, ktorý zohral v živote Leoša Janáčka významnú úlohu. Janáček prišiel do kúpeľov ako mladý 32-ročný muž na pozvanie svojho strýka Jana Janáčka, farára z Vnorov. Pravidelne potom kúpele navštevoval až na od svojej päťdesiatky a do svojej smrti bol kúpeľným hosťom 23-krát. Hneď v prvom roku svojho liečebného pobytu sa zoznámil s Kamilou Urváľkovou, ktorej príbeh sa stal podkladom pre vznik opery *Osud*.

K spolupráci na librete prizval mladú učiteľku s literárnymi a básnickými sklonmi aj skúsenosťami *Fedoru Bartošovú*, ktorá bola priateľkou jeho dcéry Oľgy.

4.1 História vzniku libreta

Janáček, tak ako ho poznáme v jeho vrcholných operných opusoch, bol majstrom skratky, dramatickej akcelerácie divadelnej situácie, a to vždy naplno a priamo. Racionálny efekt bol pre neho neznámym pojmom, bol takmer vždy intuitívne spontánny. To dokázal spracovať vo svojich operných opusoch bez ohľadu na tradičné formy a zákonitosti opery. Výnimočnosť jeho tematickej aj hudobnej dravosti vynikne ak si uvedomíme, že v čase jeho zápasu o operu *Její pastorkyňa* (1894–1903) svetové scény „okupovali“ frekventované romantické opery európskej proveniencie.

Vo svojich operách sa Janáček odvrátil od prejavov extrémneho neskorého romantizmu exaltovaných ľudských vášní a hľadal témy v realistickom prostredí. Tým sa zaväzoval aj k inej štruktúre libriet, ktoré boli písané od *Její pastorkyne* v próze, nie vo veršoch. Výnimkou je libreto opery *Osud*. Je návratom k veršom, ktorých ideál našiel v ruskej poézii a literatúre. Ak jeho libretá sú aj zrkadlom jeho duše, potom je evidentné, že jeho povaha nebola žiadnym sladkým dialógom, ale výbušným a temperamentom sršiacim mužom. Avšak pri dôkladnej štúdií povahokresby zistíme, že vnútro Janáčka bola nadstavené na procesy erupzívnej vášnivosti, lásky a hlboko prežívanými citmi, ktoré nikdy neukrýval. Žil naplno.

Leoš Janáček si ku svojej štvrtej opere *Osud* urobil najprv prvotnú skicu, ktorá sa neskôr v priebehu rokov menila a upravovala, až sa dostala do definitívnej finálnej podoby. Citovo štylizovaný príbeh považoval Janáček za obsah opery a tak ho aj označil.

Obsah

Slyším dosud několik krotkých slov vašeho románu. Žvatlavých. Vy tehda skoro dítětem a on nadějný umělec; z jeho očí právě vylétla první nakřesaná jiskra.

Sedíte na zřetelném zábradlí, ač pod vámi žene prudký ručej, a mi napadá stařenka v Žitné ulici. Zešlela a její dcerka nesla jen společně žebrácky osud umělcův.

V pravý čas. Zem hltá obzvláště umělce.

I po letech bylo tomu stejně na Slanici.

Není tu sice Konečného, dr. Sudy a diblíka Pacovské, ale tu Konečných, dr. Sudů a diblíků Pacovských: kdo sem přijde, dostane jejich šat i výraz. Hle, nastrojené loutky. Moje loutky sehrály vlastně dva romány: jen skutečný člověk těžko snese šlehnutí osudu po dvoakrát. I loutka mého skladatele nese i osud herec. Loutce slečně Míle, sličně oděné, neprávem je vzdychat pod tíhou zhrzené lásky a bylo by jí jen žít trpkým osudem umělcovy ženy; ale tu třeba jí i umírat.

Doznávám, že dr. Suda vhodněji byl povolán k lékařství než k tenorovým partiím.

Jen máť paní Míly nemá dřevěných pohybů loutky. Ano, bouří se jí krev i stydne. Známa to příhoda z Ječné ulice.

I všechny ostatní osoby jsou takové loutky.

V prvním jednání seřadíme všechny v jeden proud procházkový; všichni se těší slunečku, které vyskočilo po dlouhé době. Čtyři týdny jsou tu roky, proto nařiká se o sluníčku, když den je za mraky.

Slečna Míla má kromě nápadníků ale i staré závazky. Z těch nelze onen se Živným rozvázati. Jak by vajíčko se naklubalo!

Slečna Míla s Živným roznesena za chvíli po celých lázních.

Pod ochranou života lázeňského – učitelky cvičí sbor, pořádá se výlet – vy-
pořádá se Míla s Živným; chtějí být svoji, když je k sobě volá již prospívající
jejich „Doubeček“.

Trpkým stínem přejde lázněmi máť sl. Míly, přejde i myslí sl. Míly.

Nechce tomu spojení paní máť.

Druhé jednání je již jednodušší. Loutka skladatele divě trhá listy partitury,
ony listy, kde „mstil“ se paní Míle za všechna utrpení. „Bude též opera celá,
ale bez posledního aktu.“

Zpívá svou melodii lásky, ale její echo prozrazuje, že přílišné štěstí jejich
zaplatila máť paní Míly. Navlas stejně nese se echo písně ze zadního pokoje
jako fixná idea ustálená.

Špatně ošetřují Žán a Nána starou nepřičetnou paní. Rychle zamotá se nyní
osudné klubko.

Loutka, paní Míla, stržena též s krutého schodiště!

Diagnosa: Zlatým leskem zvonivým spálený mozek matky paní Míly.

Třetí jednání.

Milostivá, vzpříkala jste se hrát a dohrát přikázanou úlohu paní Míly. Šel
jsem tedy hledat libretistu, který by blíže pravdě postavil všechny „osoby“
jednající.

Marně bych dnes hledal onen skvělý dámský budoár. Kdesi v končinách
Jungmannova pomníku – ale za večera vrata jako vrata. Vešlki jsme. Zápla-
va světla nás nalíčila všechny na stejno: vzhlížíš se a nerozpoznáš.

Ukazuji své lidi z krve – ne, milé loutky, dohrejete svou komedii!

I „mistru“ jste dostačily a J. S. Machar onehdy napsal:

„Ach, všecho říci! ... Básníka mi ukaž, jenž řekl všecho! Jenž svou duši vy-
svek, do naha vysvek, aby vidny byly i jizvy, choroby a hanba její ...“

Já prosím, na loutky se dívat jak na květ leknínu a hloubky jeho vody
neměřit!

*Jen z té radosti jsem skládal. Pohledem na hádankový květ. Nakolik zahřál
duši, když plul na chladné vodě?
Živé vzpomínky nasedají, nač popatříš.
Je to tak poetické, na stříbritou tkáň blesku vmysli si i milou, bledou tvář –
a což takto s ní spojenou býti?
Ten obraz vložen do „posledního aktu“ opery.*

Leoš Janáček¹⁴³

O spolupráci mladej učitelky Fedory Bartošovej a skladateľa na novej opere aj so správou, že Janáček opúšťa učiteľský ústav, informovala *Moravská Orlice*¹⁴⁴ v čase, keď Janáček na opere ešte nezačal pracovať.

4.2 Libretistka Fedora Bartošová

Janáčkova libretistka, mladučka *Fedora Bartošová* (1884–1941) pochádzala z umelecky prajnej rodiny. Talent dvoch dcér podporovala najmä matka, známa pod umeleckým menom Josefa Tálska. Bola populárnou múzou Sapfó, ozdobou literárnych večerov aj divadelných produkcií brnianskej bohémy. Fedora spolu so sestrou Danou celkom prirodzene prechádzali umeleckým prostredím a svoje ambície presadzovali aktívne aj počas brnianskych štúdií (1899–1903). V tomto období sa Fedora spoznala aj s dcérou Leoša Janáčka Oluškou a priateľstvo nebolo iba chvíľkovým dievčenským rozmarom. Literárne ambície milostnej lyriky počas štúdia prezentuje Fedora pod pseudonymom *Kamila Tálska* v študentskom časopise *Aurora*. Kto sa za pseudonymom ukrýva (nechtiac?) prezradil redaktor *Lidových novin*, keď uviedol noticku o novej pripravovanej opere Leoša Janáčka *Osud*, ktorej libretistkou má byť Fedora Bartošová, známa ako Kamila Tálska.

Bartošová si po tridsiatich rokoch na prvý kontakt a ponuku spomína:

¹⁴³ STRAKOVÁ, Theodora. 1957. *Janáčkova opera Osud*. In: Acta Musei Moraviae, XLII, s.153 – 154

¹⁴⁴ *Moravská Orlice*, 1903, r. XLL, č. 275, 29. 11. 1903, s. 14, anonymná noticka

„Bylo to počátkem listopadu 1903 – asi týden po všech svatých, když Leoš Janáček si mne pozval k sobě. Přijela jsem jako učitelka ze Sudomeřic u Strážnice na tři dny k matce do Brna, do starého domu pi. Kusové-Fantové na Klášterním náměstí, kde jsme toho času byli bytem a sousedy s Janáčkem a jeho paní Zdenkou. [Olga, dcera, byla tenkrát již mrtvá.] Do bytu Janáčkových nepřicházela jsem poprvé, neboť navštěvovala jsem častěji Olgu, dokud žila. Jako děti jsme si hrávaly, později jsme se bavily i vážně, zvláště když Olga nemocná vrátila se z Ruska, o němž mnoho a ráda vypravovala. Ale – tehdy již ubohá Olga, vždy křehká a průsvitná, byla přislíbena smrti – a všichni to až příliš dobře tušili. Tedy: do bytu Janáčkových jsme vcházeli všichni vždy s úctou a zatajeným dechem. Za velkou jídelnou byla pracovna Leoše Janáčka, kam mne tehdy v listopadu uvedl. Přímý účel pozvání jsem předem neznala, věděla jsem jen, že to bude rozhovor literární. Napsala jsem tehdy a uveřejnila několik básní a nějak oklikou jsem se dověděla, že se Janáčkově jejich forma líbí. Myslíla jsem, že se jedná o nějaké písně – ale Janáček přišel s věcí mnohem větší – pro mne grandiosní. Sděloval mi, že má v plánu zpracovat operu, pojmenuje ji buď **Rudé růže**, neb **Plamenné růže**. Přemyslel již o největších efektech a hlavních osobách: O Živném, skladateli (hned od počátku žila ve mně představa, že Živný a Janáček je jedna osoba), o Mile Válkové (to byla ona krásná dáma, jejíž fotografii měl na psacím stole) – o scenerii lázeňské – Luhačovicích, jež v jeho životě hrály velkou roli. Tam prožíval své hudební inspirace, tam léčil své tělesné neduhy, tam sílil a vzpružoval své nervy, přepnuté – jak často bývá u cholera. O hudební konservatoři se mi rozhovořil, věděla jsem, že má na mysli Varhanickou školu, která byla jeho radostí a polem, jako oráči, kam své sème zasévá. Jak hovořil, zapalovaly se jiskérky v jeho očích a já věděla, že jeho fantazie doplňuje scény ze života, jež prožil – ale, kde ty hranice byly, těžko mi bylo určit. Odcházela jsem z této první domluvy s Janáčkem nadšena, se slibem, že se vynasnažím mu porozumět a vyhovět a dát formu jeho myšlen-

kám. On sám napíše děj – i jednotlivé scény a já je – zveršuji. A tak za mnou putovaly do Sudoměřic Janáčkovy náčrty scén – dost podrobné, jež jsem celkem neměnila, jen většinou veršovala. V dopisech, jež doplňovaly zasílané svitky, vysvětloval Janáček osoby, charakterizoval je, odůvodňoval jejich vystoupení a jednání. Ale též jedná se někdy v dopisech o osobách a detailech, jež později z díla vůbec nevypadly.“¹⁴⁵

Podstatná časť libreta vznikala v Sudoměřicích u Strážnice, kam na jeseň 1904 Bartošová odišla a kde pôsobila ako učiteľka na tamojšej škole. Práve v Sudoměřicích vznikala podstatná časť veršovaného libreta opery *Osud*. Dohovor Janáčka s Fedorou bol veľmi jednoduchý: riaditeľ varhanickej školy Leoš Janáček dával mladučkej učiteľke dispozície k jednotlivým postavám budúcej opery a prial si, aby nové libreto zveršovala. Janáček mal ambíciu, aby opera bola hotová v roku 1905. Fedora absolvovala za Janáčkom aj konzultačnú cestu do Luhačovic (1904), aby lepšie spoznala prostredie, vdýchla realistický život operným postavám, opravila podľa pokynov Janáčka chyby a vychádzala v ústrety skladateľovým požiadavkám a predstavám. Libretistka¹⁴⁶ dostávala od Janáčka voľné listy scenára a jej úlohou bolo vypracovať veršované libreto. Za mesiac bola s prácou takmer hotová. Mala zmysel pre dramatickú formu, avšak libreto s množstvom postáv a epizód dramatickú jednotu najmä v pripravovanom 1. dejstve rozbíjali.

V zachovanej korešpondencii môžeme sledovať postup prác, pokyny, návrhy na úpravy aj ďalšie potrebné inštrukcie, ktoré Janáček libretisticky neskúsenej Fedore posielal. Práca na librete opery *Osud* začala v polovici novembra 1903.

V liste z 12. novembra 1903 zaslal Janáček textový podklad a zdôraznil svoje požiadavky:

¹⁴⁵ List Fedory Barošovej-Lavickéj Vladimíru Helfertovi zo dňa 4. decembra 1933 je uložený v JA MZM, sign. B 1727. Citované podľa: ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 162

¹⁴⁶ Bartošová bola dcérou brnianskeho lekára. Jej rodina bývala v tom istom dome ako Janáček. Neskôr sa vydala za dr. Josefa Lavického a žila v Bratislave. Publikovala aj pod pseudonymom Kamila Tálska.

[...] Po prvé Vás žádam o všeobecnú štylizáciu. Po druhé o propracováni, doplnění, po případě i úplnou změnu scen, jak jsem několika slovy po skutečnosti je načrtl. Označil jsem je červenou tuškou, 1., 2., 3. Scéna (označená vlnovkou) mohla by vyznět spojením těch různých po ústřední promenádě hlasů, řekl bych hymnus slavnostní na boží krásnou přírodu. Do jejího lesku vstoupila by hlavní osoba, pí. Míla Válková. Forma verše mi tane na mysli taková, jak ji Puškin užívá v Oněginu.¹⁴⁷

Odpovědou na otázku, prečo libreto malo mať veršovanú formu, je skutočnosť inšpirovaná návštevou operného predstavenia *Eugen Onegin*, ktoré Janáček navštívil v Prahe, ale aj jeho veľký obdiv k veľkému ruskému literárnemu klasikovi. Román *Alexandra Sergejeviča Puškina* (1799–1837) *Eugen Onegin* je písaný v špecifických veršoch, v sofistikovanej strofe anglického sonetu, ktorú si Puškin prispôbil a dnes je v literárnej vede známa ako tzv. *oneginovská strofa* zložená zo 14 veršov. Dielo je dokonalou ukážkou štylistických aj lexikálnych možností ruského jazyka, Janáčka však zaujalo pravdepodobne aj špecifickým pôdorysom, kde je osud hlavných hrdinov viac – menej potlačený a ústredným dejovým motívom sa stáva tok životných všedných dní s krutými aj láskavým udalosťami. Stereotypná strofa akoby vytvárala pocit plynutia života od narodenia až po smrť so všetkými kladmi aj záporami. Kultové dielo ruskej literatúry malo v českých prekladoch vždy súvis aj s dobou, v ktorej preklad vznikol. Janáček mal k dispozícii niekoľko inšpiratívnych prekladov,¹⁴⁸ napokon sa rozhodol použiť ako vzor pre-

¹⁴⁷ List je uložený v JA MZM sign. A 5797, tiež TYRRELL, John. *Janáček's operas*, OS9, s. 116

¹⁴⁸ Veršovaný román Alexandra Sergejeviče Puškina *Eugen Onegin* – s výnimkou dvoch neveršovaných listov – je prekladateľsky jedným z najpríťažlivejších textov svetovej literatúry. V českom preklade vyšiel román v roku 1833. Doterajšie preklady majú svoj vlastný historicko-spoločensko-politický odraz. Prekladové torzo je napr. z pera Jana Evangelistu Purkyně (1787 – 1869), v 30. rokoch 19. storočia prekladal Puškina slavista a folklorista František Ladislav Čelakovský (1799 – 1852). Proti konzervatívnym českým slavjanofilom sa sformovala pokrokovejšia básnická generácia, patril k nej aj Nerudov rovesník Václav Čeněk Bendl-Stránický (1832 – 1870). Bendlov prvý kompletný preklad Eugena Onegina vyšiel v marci 1860. Koncom roku 1888 uviedlo Národní divadlo premiéru novej Čajkovského opery na oneginovský námet, do Prahy pricestoval i sám skladateľ. Necelé štyri roky po slávnej premiére sa v roku 1892 objavil nový český preklad. Autor Václav Alois Jung (1858 –

klad *Václava Aloisa Junga* (1858–1927), čo súviselo pravdepodobne aj s Janáčkovým rusofilstvom, napokon obaja mali skúsenosti s ruským prostredím a verejne deklarovali svoj vzťah a obdiv k Rusku.¹⁴⁹

Fedora Bartošová o začatí prác píše:

„S radostí pouštím se do práce. Hodlám koncem tohto týždne vypracované poslat. Do nějakých přílišných změn scén se nebudu pouštět, až tak usoudíte sám. [...] Některé figurky vidím živě před sebou, pouze snad o Živnom neví, kam jej zaradit? [...] Není to snad hlavní osoba? Chod veršů se mi daří – je to můj oblíbený rytmus.“¹⁵⁰

Pôvodná verzia libreta, ktoré sa niekoľkokrát prepracovávalo do definitívnej podoby, je napísaná v pravidelnom rytme, verše sú 4-stopé trocheje s neprízvučnou prvou slabikou, zakončené striedavo akatalekticky a katalekticky.

Libretistka v liste zo 16. novembra 1903 požiadala Janáčka o niektoré dispozície, išlo jej najmä o ujasnenie si charakteru postavy Živného,¹⁵¹ pretože s dilemou, či ide o hlavnú postavu alebo kúpeľného hosťa, nemohla pracovať.

Ukončenie 1. dejstva sa uskutočnilo 25. novembra 1903. Prvá verzia 1. dejstva mala formálne 16 scén.

Úvod začína ránom v luhačovických kúpeľoch, objavujú sa ponocný, slúžky, pekár a Živný, neskôr záhradník, správca kúpeľov Hrdlička a prví hostia.

1927) preklad románu dokončil v Nebraske, v USA. Nadšenie, ktoré Onegin vyvolal, viedlo nielen k mnohým reprízam Čajkovského opery, ale aj k novým knižným podobám Jungovho prekladu. Dočkal sa štyroch prepracovaní a šesť vydaní. K novodobým prekladateľom Eugena Onegina sa zaradili *Josef Hora*, *Olga Mašková*, *Milan Dvořák*. Viac k problematike: RUBÁŠ Stanislav: *Evžen Oněgin v českých překladech*, dizertačná práca Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav translátologie, Praha, 2006.

¹⁴⁹ Jung svoj obdiv k Rusku dokumentoval v cestopisných črtách vydaných pod názvom *Půl roku v carské Říši: obrázky z Ruska* (1902).

¹⁵⁰ Citované podľa Theodora STRAKOVÁ: *Janáčkova opera Osud*. In *Acta musei Moraviae*, 1956 XLI, s. 213 – 214, tiež John TYRRELL: *Janáček's operas*, OS10, s. 117

¹⁵¹ Vtedy ešte s menom Živna namiesto Živný – pravdepodobne ako dozvuky z Andělskej sonáty.

Prichádza Míla Válková, je centrom pozornosti. Hrdlička jej podáva kyticu astier, dvoria sa jej dr. Suda a Konečný. Míla uvidí skladateľa Živného, chce sa s ním zoznámiť. Obaja pocítia k sebe náklonnosť. Prichádzajú učiteľky a kňazi, dohadujú sa o prednáške dr. Kalamáře. Nasleduje scéna so žabkami, je tu Pacovská, dr. Suda, továrnik Jesenský a Vyjel, tešia sa na výlet. Míla so Živným osamejú. Míla rozpráva svoj príbeh o láske ku skladateľovi, skladateľ Živný o smrti milovanej dcéry. Cíti, že inšpirácia s Mílou mu pomôže vytvoriť veľkú operu. Míla hovorí ešte o svojom inom milostnom príbehu svojho života a daruje Živnému 3 červené ruže.

V liste z 1. decembra 1903 píše Bartošová už o scénach v 2. dejstve, kde sa vyznáva zo svojho obdivu z moderného ovzdušia, ale aj z povahy excentrického Živného.¹⁵² Z ďalšieho listu zo Sudoměřic z 19. decembra sa dozvedáme, že Bartošová mala k dispozícii od Janáčka už aj 3. dejstvo. Je obdivuhodné, že Bartošová prebásnila libreto v priebehu jedného mesiaca a že bol Janáček s jej prácou spokojný, svedčí obsah listu z 19. decembra 1903. Janáček si na okrajoch jednotlivých listov libreta pripisoval notové náčrty, avšak o presnom začiatku kompozície opery *Osud* nemáme v korešpondencii zatiaľ žiadne relevantné správy.

Bartošová v práci pokračovala, začala pracovať na 2. dejstve, ktoré je rozdelené na 2 obrazy, s piatimi a dvomi scénami. Dej je od finálnej podoby celkom iný. Prvý obraz dokončila 4. decembra a poslala Janáčkovi.

Prvý obraz je situovaný do dámskeho budoáru pani Míly, kde číta Živného list, je zarmútená jeho stavom. V kúpeľoch boli šťastní. Prichádza sluha Jean, oznamuje príchod Živného. V 2. scéne sa Živný priznáva, že je vedený slepým osudom, stratil motiváciu. Míla mu vyčíta citovo prázdny vzťah k inej (nemenovanej) žene. Živný chce Mílu chrániť pred celým svetom, Míla vyťahuje ihlicu a bodne sa do ruky. Vtom pribieha syn pani Míly a pýta

¹⁵² TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS16, OS18, s. 121

sa, čo je láska. Vzápätí prichádza Mílin manžel Válek aj s priateľmi: maliarom Lhotským a dr. Šedým. Živný sa s nimi zoznamuje.

Neujasnenosť v ďalšom konaní postáv aj vážne nedostatky v librete viedli Janáčka k písomnému stanovisku.

V liste 29. novembra¹⁵³ uvádza:

„Psychologicky vysvetľuji si druhé jednání tak: p. Míla V. odmítá, toť přirozené, Živného v 1. obrazu. Nepoznala ho. Ví ovšem o jeho lásce a sleduje ji – sama nešťastná. [...] Když je svědkyni očisty Živného – musí psychologicky i k ní správně dojít. [...] Brutálnost jejího muže dovršuje vše.“¹⁵⁴

Bartošová dokončila 2. dejstvo pravdepodobne pred 8. decembrom, v ten deň jej Janáček poslal 3. dejstvo, ktoré jej nechcel poslať skôr, než bude dokončené 2. dejstvo.¹⁵⁵

Posledné dejstvo je rozdelené do 6 scén a zodpovedá finálnej verzii.

*Dej sa odohráva 6 rokov po 2. dejstve v aule konzervatória. Študenti sa pripravujú na premiéru opery **Plamenné růže** od neznámeho skladateľa. Diskutujú a prespievajú sú niektoré časti opery. Študenti prosia prichádzajúceho Živného o bližšie informácie o skladateľovi aj diele. Hovorí, že poznal skladateľa a rozhovori sa (o sebe). Avšak opera nemá posledné dejstvo, pretože je v rukách božích. Žena, ktorú miloval, tragicky zahynula. Vonku začína búrka, Živný prepadá v zúfalstvo, v blesku sa zjaví Mílin obraz. Doubek vykrikuje „Máma!“ a Živný padá na zem. Elév Verva pochopí, že skladateľom opery je sám Živný.*

¹⁵³ Jiří ZAHŘÁDKA uvádza v štúdiu *Osud, dílo mnohém výjimočné* datovanie 29. december (s. 164), John TYRRELL v *Janáček's operas* uvádza datovanie 29. november, OS15, s. 119

¹⁵⁴ List je uložený v JA MZM, sign. A 5804, tiež John TYRRELL v *Janáček's operas* OS15, s. 119 – 120

¹⁵⁵ List je uložený v JA MZM, sign. A 5803, tiež John TYRRELL v *Janáček's operas* OS18, s. 121

Závěrečné dejstvo dokončila Bartošová 19. decembra 1903¹⁵⁶ a po prepísaní ho odovzdala Janáčkovi pravdepodobne osobne 22. alebo 23. decembra.¹⁵⁷ Janáček bol s prácou spokojný a chválil:

- *Plynné, zpěvné verše*
- *Zralé k tisku*
- *Tak nové, nové!*
- *Nejen hlavní osoby jasné, ale i episodní*
- *Po velkých monolozích tolik života v před i za nimi – že se snesou – Ty Luhačovice! 1. jednání.*
- *Pro velké i pražské publikum.*¹⁵⁸

Bartošová zo Sudoměřic odišla do Žideníc a ako učiteľka tu pôsobila pravdepodobne až do roku 1916, kedy sa vydala za dr. Josefa Lavického, vysokého poštového úradníka a spolu odišli na Slovensko. Pri príležitosti prvého rozhlasového uvedenia opery *Osud* Bartošová uviedla:

*„Jak jsem tehdy nadšeně pracovala [...] A jak mi bylo líto, když skladatel byl rozladěn někdy a měnil své dílo dle různých rad svých přátel.“*¹⁵⁹

Napriek rozdielnym názorom o definitívnom vzniku opery¹⁶⁰ s určitosťou vieme, že definitívnu verziu libreta si napokon Janáček napísal v máji 1904 a v zimných mesiacoch rokov 1903–1904 začal s kompozíciou. Opis partitúry má na konci dátum 16. júna 1905, avšak Janáček ešte v nasledujúcom roku niektoré pasáže upravoval a dopĺňal.¹⁶¹

¹⁵⁶ List je uložený v JA MZM, sign. A 178, tiež John TYRRELL v *Janáček's operas OS20*, s. 122

¹⁵⁷ List je uložený v JA MZM, sign. A 178, tiež ZAHRADKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 167

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 167

¹⁵⁹ Citované podľa Theodora STRAKOVÁ: *Janáčková opera Osud*, s. 216

¹⁶⁰ Pozri Theodora STRAKOVÁ: *Janáčková opera Osud*, s. 217, poznámky pod čiarou č. 26.

¹⁶¹ Citované podľa STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčková opera Osud*, In: *Časopis moravského musea, Acta musei Moraviae*, 1956, XLI, s.217

Definitívny termín dokončenia opery je doložený v liste 24. júna 1906 muzikológovi *Janovi Branbergerovi* (1877–1952):

*„ [...] tehdy na nábřeží řekl jsem Vám, že Vám povím titul nové mojí opery. Ted', když jsem již dočista hotov, slibu svému dostávám. Myslím, že nejlepší titul jest **Fatum**. Zdůraznil bych to, kdyby to šlo, přídavkem: **Slepý osud**. Jest to příhoda románová, k níž jsem složil hudbu.¹⁶²*

V polovici roka 1906 bola opera *Osud* hotová, v októbri a novembri 1907 podrobil Janáček *Osud* definitívnej revízii. Je zaujímavé, že na konci decembra 1907 prejavuje listom Janáček (opäť) záujem o štúdium psychiatrických pacientov, aby lepšie pochopil duševný stav Mílinej matky.

V liste sa o i. uvádza:

„Osměluji se Vás žádat, abyste mi umožnil poslechnouti si choromyslné, ženského oddělení ústavu pražského. Účel mám dvojitý: jednak jde mi o melodii mluvy choromyslných vůbec, jednak hledám zvláštní případ, kde byla příčinou onemocnění lakota. Bohatá vdova nechtěla vydat dceru svojí za 'žebráka' umělce. Když k sňatku přece došlo, zešílela. Bála se, aby nebyla okradena i o skříňku se skvosty. Jednou při úleku seskočila se schodiště a zabila se. Toť v krátkosti typ, který jest řídký snad; nenalezl jsem jej ani v brněnském ústavu choromyslných.“¹⁶³

¹⁶² List je uložený v JA MZM, sign. A 5133, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS34, s. 131

¹⁶³ List je uložený v JA MZM, sign. A 3835, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 179

4.3 Verzie libreta

V čase, keď Janáček začínal úvahy nad novou operou a jej libretom, napísal svoje myšlienky a plány aj Kamile Urváľkovej.

*„Chci míti tedy I. jednání zcela realistické, odkreslené ze života lázeňského. Tam jest motivů bohatost! II. jednání má býti vlastně přelud. Není tu skutečnosti více, ale do prasknutí nervů podrážděná mysl vede děj dále tak, že necháva rozpor jest to skutečnost neb halucinace, přelud? Jestli byla I. jednání scenerie lázně nádherné, tož v II. jednání má ukazovati přepych interieru dámských pokojů, scenerii jižních krajin. III. jednání bude divné. Jest aulou, slavnostní síni, konservatoře. Elévi scházejí se, páni, dámy. Ta známá školská veselost a rozpustilost. Na stěně visí plakát opery – její jméno? Ani nevím ještě. Snad **Tři růže** – neb **Andělská píseň**. Elévi hádají se o opeře. Bylo-li druhé jednání skutečností neb vybájené. Bylo-li vybájené, pak tu byla přímo choroba duševní. Jest to z uměleckého života. Smetanovi zněl jediný tón silou elementární v mozku – a byl churav. S mým umělcem bude hůře. On dokončuje v druhém jednání svou operu v daleko větším podráždění. Professor ptá se svých elevů: Což kdy by do té rozpěněné krve ponořili Jste výheň skutečného bolu a štěstí lásky? Snad by byl zešilel, odpovídá elév. Praví se, že prý sešilel, podotýká profesor. Jeho životopis není ani dobře znám – byl prostředním skladatelem. Tak by zakončila opera.“¹⁶⁴*

Ako uvádza **Theodora Straková** vo svojej štúdií *Janáčkova opera Osud*,¹⁶⁵ libreto Fedory Bartošovej sa zachovalo v dvoch verziách. Obidve verzie vznikali súčasne, v prípade druhej verzie ide iba o starostlivejší prepis verzie staršej.

¹⁶⁴ List je uložený v JA MZM, sign. A 6164, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 163, tiež TYRRELL John: *Janáček's operas*, OS7, nedatovaný, October 1903, s. 113

¹⁶⁵ In: *Acta musei Moraviae*, 1957, XLII, s. 133 – 164

Prvá (staršia) verzia ostala do roku 1934 vo vlastníctve autorky libreta. Je písaná na papieri vo formáte 106x168 mm. Jednotlivé dejstvá majú samostatné číslovanie (I. dejstvo má 48 listov, II. dejstvo dva obrazy, spolu 13 listov, III. dejstvo má 20 listov, celá opera má spolu 94 listov).

Druhá verzia je písaná na formáte 170x210 mm. Tento prepis odovzdávala Bartošová Janáčkovi (I. dejstvo má 43 listov, II. dejstvo 13+12 listov, III. dejstvo má 22 listov, celá opera má 90 listov).

Poznámky, sprievodné texty ako aj listy dávajú možnosť sledovať rýchly postup práce, dokladom sú datované poznámky na jednotlivých listoch.

- | | |
|--------------|--|
| 12. 11. 1903 | Janáček poslal znenie prvých scén až po príchod Míly |
| 16. 11. | Bartošová identifikovala hlavnú postavu, napísala 7 strán |
| 17. 11. | napísaných 12 listov |
| 18. 11. | napísaných 15 listov |
| 25. 11. | posledný list 1. dejstva, odoslala kompletne 1. dejstvo |
| 26. 11. | Janáček v liste chváli prácu, plánuje do konca júna 1904 zhudobniť 1. dejstvo a do konca roka dokončiť celú operu. V liste uvádza, že začína skicovať 2. dejstvo |
| Nedatovaný | Janáček uisťuje Bartošovú, že jej pošle oba obrazy II. dejstva |
| 29. 11. | Janáček posielal II. dejstvo, posielal však iba 2. obraz |
| 01. 12. | Bartošová odpovedá priaznivým názorom na 2. obraz |
| 03. 12. | Janáček súhlasí, aby Bartošová poslala obidva obrazy naraz, neposiela však III. dejstvo |
| 04. 12. | 1. obraz II. dejstva dokončený |
| 08. 12. | V liste prejavil Janáček spokojnosť a pripája pokyn pre 2. obraz, kde má Bartošová zdôrazniť, že Lhotský zdržuje Válka od výstrelu. Posielal jej III. dejstvo a oznamuje, že zhudobňuje I. dejstvo a skrátil jeho začiatok |
| 09. 12. | Bartošová dostala III. dejstvo |

19. 12. V liste Bartošová píše, že celá práca je dokončená. Na poslednej strane je Bartošovej záznam: „Dopsáno – opsáno – ukončeno dne 21. XII. pondělí před odjezdem na vánoce“.
- 22.12. Janáčkovi priniesla opis 2. obrazu II. dejstva a III. dejstvo

4.3.1 Prvá verzia libreta

Prvá verzia libreta sa od finálnej líši v niektorých momentoch.

1. dejstvo je situované do *Luhačovic*.

Popri množstve postáv a postavíček kúpeľného života zamestnancov aj kúpeľných hostí vystupujú dve hlavné postavy: Míla Válková a skladateľ Živný, ktorý kedysi napísal „*nekrolog nešťastné lásky*“ a ktorého zoznámí s Mílou jeho krajan Konečný. Počas prechádzky Míla vyrozpráva Živnému príbeh svojej veľkej lásky k hudobnému skladateľovi, ktorého pre odpor rodičov musela opustiť, ale z manželstva sa narodil syn. Živný sa dozvie, že skladateľ sa oženil a svoje spomienky vložil do opery, ktorú nazval jej menom – *Kamilla*. Mílina zmienka o synovi pripomenula Živnému jeho dcéru. Živný priznáva Míle, že inšpiráciu nachádza v láske a že vytvorí veľké dielo, pretože spoznal najkrajšiu ženu. Večer prinesie Míla Živnému 3 červené ruže. Míla v hoteli rozpráva Živnému ďalší svoj román o nesmelom hrdinovi, s ktorým sa schádzala v divadle. Po odchode Míly je Živný znepokojený, netuší, čo sa stane, ak sa milostné vzrušenie zmení na vášeň.

Hlavné postavy a ich charakteristika v 1. dejstve

- *Živný* nie je totožný s Mílinou láskou a nemajú spolu dieťa. V Luhačoviciach sa iba zoznamujú. Janáčkovské sú naznačené erotické črty.
- *Míla Válková* nemá hlbšiu a prepracovanejšiu charakteristiku, je identická s Kamilou Urváľkovou a jej príbehom, ktorý spoznal Janáček v Luhačoviciach prostredníctvom jej rozprávania. Jeden z jej dvoch milen-

cov, o ktorých o. i. so Živným hovorila, bol dirigent Čelanský, ktorý po rozchode s Kamilou Choutkovou napísal operu s jej menom: *Kamilla*. Urváľková tým naznačila Janáčkovi, že ju Čelanský svojou operou urazil, preto Janáček vo svojej opere, ktorú zamýšľala nazvať *Hvězda Luhačovic*, ju odškodní za urážku Čelanského. Vlastný obsah 1. dejstva medzi Mílou a Živným je statický, bez dramatických momentov, obaja medzi sebou vedú iba dialóg, predeľovaný sporadickými monológmi.

- *Lenský* je druhý skladateľ v opere, fyzicky na scénu nikdy nepríde, je len hrdinom Mílinho rozprávania. Ide o zmenu mena Čelanský na Lenský.
- *Vzťah Čelanský – Urváľková* poskytol ústredný motív opery: skladateľ (Janáček) sa chce pomstiť za zradu a Kamila si vznik opery chce vynútiť svojím rozprávaním. Opera o milovanej žene sa preto objavuje dvakrát: raz v 1. dejstve (10. scéna) ako epická izolovaná vložka a druhý raz v 2. dejstve (2. scéna) a v 3. dejstve ako dramatický prvok. Ide o dve rôzne opery. Avšak dôvod pre zaujatie súdneho aj kritického názoru v dramatickom deji opery mal iba skladateľ a dirigent v epickom úseku v 1. dejstve opery. V priebehu práce na librete sa osud skladateľa Lenského identifikuje so životom Leoša Janáčka.

2. dejstvo sa odohráva na Dalmatskej riviére

Začína sa listovou scénou. Na rozdiel od Čajkovského, keď Tatiana píše list Oneginovi, tu Míla nepíše, ale číta Živného list. Je v situácii zlomenej ženy, ale z listu cíti, že láska Živného k nej rastie. Aj ona pociťuje osudovú silu lásky – *fatum*. Prichádza Živný, je vedený akoby osudom. Obaja sa cítia šťastní, Živný si uvedomuje, že sa musia rozlúčiť a Míla mu ostane iba inšpiráciou a hviezdou. Živný potláča svoju vášeň, odteraz ho bude utešovať príroda a sústredenosť k tvorbe. Aj Míla sa rozhodne pre zrieknutie sa lásky a prosí Živného, aby jej v tom pomáhal. Dialóg preruší príchod 10-ročného chlapca (bez mena) s otázkou: „Mamá, co je to láska, víš?“ Sám si aj odpovedá, že keď sa majú Žan a Nána rádi. Vra-

cia sa Mílin manžel s priateľmi, medzi ktorými je maliar Lhotský, ktorého obrazmi má Míla vyzdobené steny salónu.

2. obraz je dialóg Živného s Lhotským na terase vily, ukazuje mu list, v ktorom divadlo odmietlo jeho operu. Obaja komunikujú na tému umenie. Kým Živný sa usiluje v umení o dušu a pravdu, Lhotský verí len v zmyslovú krásu a lásku. Lhotský hovorí aj o krajanoch, ktorí prišli na riviéru, je medzi nimi aj Míla. Živný sa prezradí, že to vie z Mílinho listu, ktorý založí do partitúry opery. V rozhovore s Lhotským si vyčíta, že vo svojej opere vystavil do zlého svetla Mílu aj jej dieťa, v návale zlosti zapáli partitúru a hodí ju do Lhotského, ktorého si pomýlil s divadelným poslíčkom, vyhráža sa mu aj zabitím. Lhotský utečie aj s listom, ktorý z partitúry vypadol. Živný sa upokojí, medzitým sa vracia Lhotský aj s Válkom, ktorý sa z obsahu listu dozvedel o Mílinej láske k Živnému. Keď oboch nájde v objatí, schytí pušku, nabije hlaveň Míliným listom a vystrelí na milencov. Míla sa však k obsahu listu neprizná, vysvetľuje novú formu lásky, kde sa spája vášeň s duchovnosťou: „ [...] láska ta, s níž Bůh bílý je spokojen a nemůže být rozhněván – i ta ve vášni rozžatá – je bez krve.“ Nejasný záver sa vysvetlí za predpokladu, že Mílu rana z pušky smrteľne zranila a sú to jej posledné slová. V 3. dejstve je Míla mŕtva.

Hlavné postavy a ich charakteristika v 2. dejstve

- **Míla** zásluhou postojov svojho manžela Válka objavuje v sebe osobitý spôsob lásky k Živnému, na rozdiel od verzií nasledujúcich, kde ich vzájomný vzťah narušuje šialená Mílina matka
- **Živný** je zaujatý prácou, skúsenosťami a názormi na lásku
- **Lhotský** je protihráčom Živného a antipódom v morálnej, umeleckej aj duchovnej názorovej oblasti. Nevznikne priestor pre dramatický konflikt, ich vzájomný dialóg je v rovine teoretizovania a rozprávania, názorovej výmeny najmä na poslanie umenia v živote človeka. Základnou otázkou je prob-

lém, či sa môžu osobné príbehy stať predmetom umeleckého diela, či môže umelec osudy svojho partnera zverejniť v umeleckom diele

- *Válek*, Mílin manžel je Lhotského priateľ a spolu žiarlia na Živného

3. dejstvo sa odohráva po 6 rokoch, dej je situovaný do auly konzervatória

Elévi a elévky sa v aule chystajú na premiéru novej opery, je medzi nimi aj Mílin syn Dubek Urvy. Elévi by radi vedeli viac o diele, ktoré je „opusom srdca“. Elév Verva oznamuje, že v partitúre sú osobné poznámky autora, všetci veria, že Živný im dá odpoveď a vysvetlenie. Študenti spievajú úryvky z opery pri klavíri, pri texte: „Mami, čo je to láska, viš?“ Dubek odchádza bokom. Prichádza profesor Živný, Verva ho prosí, aby im povedal viac o diele aj autorovi opery *Rudé rúže*. Živný charakterizuje skladateľa, počas prednášky sa strhne búrka. Živný pokračuje v príbehu, ale opera nemá posledné dejstvo, z cesty priniesol totiž obhorenú partitúru. Dokončuje príbeh rozprávania, v ktorom žena, ktorú skladateľ miloval, umrela. V tom sa zablyсне a zjavuje sa milovaná tvár ženy. Elévy počúvajú aj pri zhasnutom svetle, Živný pri okne uvidí aj s Doubkom milovanú tvár. Bleskom zasiahnutý Živný padá na zem, žiaci volajú pomoc, pochopili, že neznámym autorom opery je sám profesor Živný.

Hlavné postavy a ich charakteristika v 3. dejstve

- *Živný* je identifikovaný s Janáčkom

4.3.2 Druhá verzia *Plamenné rúže*¹⁶⁶

1. dejstvo Luhačovice

Bartošová v librete (1903) urobila zmeny podľa Janáčkových pripomienok a podrobila redukcii

¹⁶⁶ Libreto je uložené v JA MZM, sign. L 11

- niekoľko epizódnych postáv, vypadli napr. pekár, starénka – bylinkárka, zametači, záhradník, slúžky.
- spojila prvé 4 scény 1. dejstva do jednej
- vypadol úsek s atmosférou dobrého rána

2. dejstvo Luhačovice

Zmenila sa situácia a miesto deja, na návrh Janáčka ho Bartošová umiestnila z dalmatskej riviéry späť do Luhačovic, do salónu kúpeľného domu.

- *Živný* pri klavíri uvažuje o svojej opere, v ktorej zobrazuje svoj aj Mílin život. Ich syn má spoznávať podstatu umenia.
- *Lhotský* je opäť cynickým názorovým protihráčom Živného, žiarli na neho, nepraje mu úspech, presviedča Živného, aby dielo nesprístupňoval verejnosti.

3. scéna je nová, za účasti kúpeľných hostí je tu aj Míla, jej syn, Lhotský intriguje, upozorňuje Mílu, že opera o ich láske so Živným nebude nikdy predvedená.

- *Živný* trpí, do salónu vstupujú kúpeľní hostia aj s kyticou poďakovania za hudobný zážitok, Živný v afekte chce spáliť partitúru, tým ničí Mílu, Douбка aj seba.
- *Míla* neumiera, iba náhlivo odchádza aj s Doubkom
- *Válek* sa v scénach neobjavuje, vypadol aj pokus o vražedný výstrel z pušky
- *Mílina matka* je nová postava, neskôr bola dodatočne zaradená aj do 1. dejstva

3. dejstvo Konzervatórium

- dejstvo je identické s finálnou verziou
- Bartošová pridala verš, v ktorom sa zrkadlí až démonická povaha skladateľa
- *Živný* v konaní neprezradí študentom osobný vzťah k dielu aj deju, čím uchráni Mílu aj dieťa, ktoré je dedičom Mílinej lásky. Janáček pôvodne za-

mýšľal rozdeliť dejstvo na 2 obrazy, kde sa pridany obraz mal odohrávať večer pred premiérou opery.

Pre rekapituláciu môžeme skonštatovať, že

Janáček mal k dispozícii nasledovný vstupný materiál:

- V Luhačoviciach spozná Kamilu Urváľkovú, získa informácie z jej života, udalosti sa stanú podkladom pre 1. dejstvo a 1. obraz 2. dejstva
- Vzťah Čelanského a Urváľkovej má od Urváľkovej širšie dejové naplnenie, než bolo obsahom Čelanského opery *Kamilla*, mimoriadnou je informácia o Urváľkovej manželstve a dieťati, čo sa premietlo do 10. scény 1. dejstva
- Janáček žije osamelý vo svojej škole, je zatrpknutý umeleckým zápasom aj smrťou dcéry Oľgy, podkladom sú udalosti pre postoj Živného v 3. dejstve

Výsledkom boli niektoré podstatné

Janáčkovy zásahy a úpravy

- Janáček spojil osud Živného a Čelanského
- Bartošovú žiada, aby sa otcovstvo dieťaťa pripísalo Živnému (list 11. apríla 1904)¹⁶⁷
- zápas o dieťa je spojený s prežívaním tragických udalostí Janáčka zo smrti Oľgy aj Vladimíra
- Míla a jej láska je jednoznačne spojená iba s osudom Živného
- Janáček sa pokúsil Válka začleniť najprv do 1. dejstva, neskôr ho vypustil z príbehu úplne. V liste 13. apríla 1904 píše, „ [...] *my se obejdeme i bez trpné postavy Válka.*“¹⁶⁸
- Janáček vypustil z 2. dejstva postavu Lhotského
- Janáček otupil záujem o Mílu a v korešpondencii sa o svojej hrdinke vyslovuje takmer bez záujmu

¹⁶⁷ TYRRELL, John. 1992. *Janáček's operas*, OS23, s. 125

¹⁶⁸ List je uložený v JA MZM, sign. A 5807, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS24, s. 126

- Mílina matka sa stáva protihráčom Živného a rozvráti rodinné šťastie svojej dcéry a jej dieťaťa

Fabula má nasledovnú schému

- Živný stratil pre odpor rodičov Mílu
- Míla sa vydala za iného
- otcom dieťaťa je Živný
- Živný a Míla sa zišli v Luhačoviciach a zmierili sa
- Živný a Míla žijú v rodinnom šťastí, ktoré ruší šialená Mílina matka, ktorá končí samovraždou a zároveň spôsobí aj smrť dcéry
- Živný vo vysokom fyzickom veku pôsobí ako pedagóg na konzervatóriu, v deň premiéry svojej opery ho zasiahne počas búrky blesk – smrťou vykúpil svoju vinu

4.3.3 Janáčkove úpravy

Zmeny názvu diela

- *Mami, víš, čo je láska?* Novela. Veršom napsala F. B. Hudbu složil L. J. neskôr názov zrušil a nahradil novým názvom
- *Fatum* (Slepý osud). Fragmenty románové ze života.

Janáček pridal a prerobil v opere

- pridal orchestrálny úvod
- prestaval poradie jednotlivých dejstiev, opera začína pred zatvorenou oponou, za ňou počuť skúšku na novú operu. Po otvorení opony sa nachádzame na konzervatóriu.
- pôvodné **3. dejstvo** (Konzervatórium) umiestnil na začiatok opery, odohráva sa v reálnom čase a dej je situovaný na konzervatórium v deň premiéry Živného opery *Plamenné růže*, v závere dejstva skladateľ zomrie a vlastná

fabula sa odvíja retrospektívne. Končí veristickou smrťou a detským výkrikom: „Mami?!“

- ďalšie 2 dejstvá sa odohrávajú v Luhačoviciach a v Živného dome a sú práve „tou“ operou; Bartošová opravuje meno skladateľa, Živný je nahradený menom Lenský
- Janáček zrušil pôvodný pravidelný verš a niekde aj rým
- Dubek sa zmenil na Doubek
- Janáček obmedzil scény, pri ktorých elévi a študenti hrajú úryvky z opery
- Živný sa identifikuje s Janáčkom, v hodine smrti sa na chvíľu preberie a spolu so svojim synom Doubkom vidí obraz milovanej ženy a matky Míly
- Luhačovické dejstvo Janáček skrátil v detailoch (vypadlo mnoho epizódnych postáv)
- odpadla spomienka na Živného dcéru
- Míla a Živný neskrývajú svoju známosť
- Problematika otcovstva je vyjasnená, je to ich dieťa
- Mílina matka je znepokojená prítomnosťou Živného
- zmena je v závere, kedy sa Míla a Živný dohodnú na úteku
- **2. dejstvo** ostalo v podobe 2. obrazu 2. dejstva
- smrť Mílinej matky aj Míly je autorstvom Janáčkovým, matka s výkrikom, že nedá peniaze Živnému, sa vrhne zo schodiska, strhne so sebou aj dcéru. Živný ju mŕtvu prináša do izby, kde je Doubek.
- Janáček napísal libreto aj do cvičného partu, drobné retuše sa týkajú oživenia niektorých statických scén. Zásadnou zmenou je skutočnosť, že sa dôsledne uvádza meno Živný. Meno Lenský odpadlo definitívne.
- Janáček partitúru ešte rok retušoval, **24. júna 1906** ju prehlásil za dokončenú.
- V konečnej partitúre sa vrátil k pôvodnému poradiu dejstiev, dej sa začína v Luhačoviciach a končí v aule konzervatória.
- Existujú 4 verzie prepisu a vývoja definitívnej partitúry:

- a) jún 1905, verzia Strossova
- b) 1905 – 1906, Janáčkové úpravy
- c) jún – november 1907, Janáčkova verzia, ktorú poslal Vinohradskému divadlu a použil aj Skácelíkove odporúčenia, ku ktorým patrí aj záverečné konštatovanie partie bohémov (Suda, Konečný, Lhotský) na konci 1. dejstva: „*Román, luhačovský román.*“ Definitívna zmena sa týkala aj Míly, ktorá bola označovaná rôzne: Lhotský ju oslovuje „*milostpaní*“, v druhom prepise je „*mladá vdova*“, Janáček ju definitívne označil „*slečna*“, čím ju zbavil viny, že klamala manžela.
- d) 1915, novú verziu libreta¹⁶⁹ zaslal Janáček k posúdeniu Márii Calme-Veselé¹⁷⁰ do Bohdanče¹⁷¹

¹⁶⁹ Názor na libreto nepoznáme, ale neskôr si Marie Calma spomína, že „*pro naprosto pochybné básnické a dramatické hodnoty libreta sotva kdy dojde k provedení této Janáčkovy opery.*“ Citované podľa ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 186. Zdroj citácie je uvedený v poznámkovom aparáte pod čiarou.

¹⁷⁰ Marie CALMA-VESELÁ (1881–1966) bola operná speváčka, poetka a spisovateľka, významná osobnosť českého kultúrneho života 1. polovice 20. storočia. Svojimi názormi aj umeleckým prejavom predbehla dobu, zásluhy jej patria o. i. aj za objavnosť pri uvádzaní na koncertných pódiumoch české a slovanske piesne. Do Luhačovic prišla v lete 1908, kedy vystúpila na koncerte. Tu sa zoznámila s riaditeľom kúpeľov, lekárom a veľkým propagátorom umenia, MUDr. Františkom Veselým a ešte v tom istom roku sa vzali. V deň Mariiných 27. narodenín 8. septembra pozval jej manžel do ich bytu najbližších priateľov a medzi nimi bol aj Leoš Janáček. Odvtedy sa ich cesty spojili a stali sa veľkými priateľmi. S odstupom rokov si takto na stretnutie zaspomínala: „*Na pianině ležel nerozřezaný klavírní výtah „Její pastorkyně“.* Janáček rozřezal několik listů a sedl k pianinu. „*Prý pěkně zpíváte, tak ukažte, co umíte!*“ *Byl překvapen, že dovedu zazpívat Jenůfu i Kostelníčku z listu. A mně bylo, jako kdyby Jenůfu pro mne komponoval. Tak mi byla hned napoprvé známá a blízká.*“

Viac na: <http://www.spolekcalma.cz/index.php/cz/>

¹⁷¹ Citované podľa ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 186

Prehľad základných verzií a úprav libreta opery *Osud*

VERZIE LIBRETA	1. DEJSTVO	2. DEJSTVO	3. DEJSTVO
Janáčkova vízia 1903	<i>Realistické</i> LUHAČOVICE Veselý život v kúpeľoch	<i>Prelud</i> RIVIÉRA Prepychový interiér, scenéria južanských krajín	<i>Čudné</i> KONZERVATÓRIUM Slávnostná sieň, školská veselosť
1. verzia 1904			
2. verzia 1904	Redukcia postáv		Živného byt
Janáčkova úprava 1905	Pridaná predohra, dej sa odvíja v retrospektíve		Byt manželov
Janáčkova úprava 1914			
Brno 1958	Aula		
Stuttgart 1958	Zákulisie divadla		
Brno 2012	Pred 15 rokmi	O 4 roky neskôr	Súčasnosť, predohra

4.4 Kompozičné úpravy a verzie opery

O zvláštnom osude opery *Osud* svedčí aj niekoľko zásahov do partitúry, ktoré realizoval Leoš Janáček. Pokým Fedora Bartošová rešpektovala a organicky zapracovávala Janáčkove požiadavky v kreatívnom procese tvorby libreta, Janáčkove poznanie, ale aj spochybnenie kvalít libreta často významnými osobnosťami

vtedajšieho kultúrneho sveta, ho viedlo v snahe dostať dielo na opernú scénu aj priebežným prepracovaním a dopracovaním niektorých pasáží.¹⁷²

4.4.1 Prvá verzia opery

Janáček najprv skomponoval 1. dejstvo na staršiu verziu libreta (1904).¹⁷³ V druhej polovici roku komponoval už na upravený text libreta, čím vznikli nasledujúce dejstvá:

- Úvod skúšky pred oponou
- Konzervatórium
- Kúpele Luhačovice
- Byt Živného

Na opise kopistu *Josefa Štrossa* je dátum 14. júna 1905.¹⁷⁴ Po spracovaní ďalšej verzie libreta, ktorá priniesla zmeny v charakteristike aj vzťahoch jednotlivých postáv¹⁷⁵ previedol Janáček hudobné úpravy priamo do opisu partitúry s kopistom.¹⁷⁶ Podľa Jiřího Zahrádku po dokončení opisu partitúry vypracoval Janáček pravdepodobne v druhej polovici roka 1905 cvičný part, ktorý zodpovedá nového dramaturgickému rozvrhu dejstiev. Kopistom partu (1905) bol sekundista a archivár orchestra brnianskeho Národného divadla *Hynek Svozil*.¹⁷⁷

¹⁷² Konkrétne udalosti aj odkazy spojené s prepracovaním partitúry uvádzame v predchádzajúcej kapitole a podkapitolách.

¹⁷³ Staršia verzia libreta vznikla v mesiacoch marec – apríl 1904. List s obsahom udalosti je uložený v JA MZM, sign. A 5809

¹⁷⁴ Opis partitúry je uložený v JA MZM sign. A 23464

¹⁷⁵ Konkrétne zmeny uvádzame v predchádzajúcej podkapitole

¹⁷⁶ Citované podľa Zahrádka, Jiří: *Dílo v mnohém zlomové*, s. 172

¹⁷⁷ Ibidem, s. 173

4.4.2 Druhá verzia brnianska

Po zapracovaní zmien a dokončení revízie dostal Janáček od Hynka Svozila upravenú partitúru aj klavírny výťah.¹⁷⁸ Hudobný materiál si vzal Janáček do Luhačovic a po návrate sa o predvedenie opery už zaujímal výbor Družstva Národného divadla v Brne. O uvedení opery *Osud* informovala aj vtedajšia tlač s tým, že plánovaný termín premiéry bude v marci 1907. Janáček dopísal na lístky do partitúry aj najmenšie akceptovateľné a možné orchestrálne obsadenie: 2 flauty, 1 hoboj, 2 klarinety, 2 fagoty, 2 trúbky, 3 lesné rohy, 3 pozauny, sláčiková sekcia 4,3,3,2,3. Jediným dôvodom bola jeho zlá skúsenosť pri uvedení *Její pastorkyně*, ktorá sa hrala s menej ako 20 orchestrálnymi hráčmi. K premiére *Osudu* nakoniec nedošlo.¹⁷⁹

4.4.3 Tretia verzia pražská

Rektorysova ponuka dala Janáčkovi nový podnet. Pražské scény boli pre neho stále príťažlivé, aj keď neúspech *Její pastorkyně* ešte neprebolel a na odmietnutie *Počátek románu* už nemyslel. Prvé stretnutia osobné, písomné aj sprostredkované sa väčšinou týkali problému nedramatického libreta a v tomto smere oznamovali kompetentní divadelníci a odborníci Janáčkovi návrhy na prípadné prepracovanie. Dokonca sa v divadelných kruhoch uvažovalo aj o novom librete.¹⁸⁰ Janáček však už nechcel míňať čas na prepracovaní libreta a 28. októbra poslal Skácelíkovi novú verziu záveru 1. dejstva, ktorá sa dotkla aj partitúry, kde došlo k zmene záverečného komentáru Konečného, Lhotského a Sudy: „*Luhačovský román!*“ Janáček poslal Skácelíkovi 14. novembra verziu záveru 2. dejstva a začiatku 3. dejstva.¹⁸¹

¹⁷⁸ List je uložený v JA MZM, sign. A 5449

¹⁷⁹ Dôvody uvádzam v podkapitole 4.5 *Inscenančné peripetie (ne) záujmu o novú operu*

¹⁸⁰ Skácelík v liste z 27. septembra 1907 uvažuje, že vytvorí nové libreto, napokon pre krátkosť času od návrhu upustil. Citované podľa Jiří Zahrádka: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 177

¹⁸¹ List je uložený v JA MZM, sing. A 5195, tiež Zahrádka, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 178

Záver 2. dejstva Janáček hudobne doriešil rozpracovaním motívu búrky, ktorým končila v 3. dejstve celá opera. Zároveň zmenil aj smrť Míly, keď jej telo prinesú na scénu, aby bolo evidentné, že tragicky zahynula.

Úvod 3. dejstva upravil samostatnou orchestrálnou „predohrou“, zrušil zavretú oponu a dej začal rannou skúškou na konzervatóriu. Novodokomponované úseky prepísal v partitúre Hynek Svozil a Vojtěch Ševčík. V tejto verzii prišlo aj k zmene mena hlavnej hrdinky, z *Míly* Válkovej sa stala *Mína*.¹⁸²

Keď vedenie divadla na Vinohradoch začiatkom roku 1907 ubezpečilo Janáčka, že operu *Osud* uvedie, Janáček partitúru z Brna stiahol.¹⁸³ Celý prípad napokon riešili právni zástupcovia oboch zúčastnených strán. 28. februára 1914 požiadal Janáček o vrátenie partitúry. Divadlo mu materiál zaslalo 2. marca 1914 s poznámkou, že Janáček si už uvedenie diela *Osud* nebude nárokovať.¹⁸⁴

4.4.4 Posledná verzia

Je zaujímavé, že verzia partitúry, ktorú Janáček odovzdal v novembri 1907 vinohradskému divadlu a líši od jej finálnej verzie. Keďže nikto na partitúru počas uplynulých rokov nesiahol, je podľa Jiřího Zahradku pravdepodobné, že nové zmeny musel urobiť iba Janáček po vrátení partitúry v marci 1914.¹⁸⁵ Skladateľove zmeny, ktoré v partitúre opravil kopista Hynek Svozil, sa týkali:

- prepracovaná úvodná scéna 3. dejstva, v orchestri je bez zmeny, významne sa zmenili vokálne party
- odstránil výstupy Kosinskej a Vervu, ostal iba zbor
- v závere zaznie namiesto sóla Hrázdy zborový tenorový výstup

¹⁸² Dôvody vidí Jiří ZAHŘÁDKA v Janáčkovom zámere odtrhnúť meno postavy od reálnej ženy s ohľadom na dirigenta Čelanského, ale je možné, že zmenu mena spôsobila dráma Jaroslava Hilberta *Vina*, ktorá bola v tom období populárna a dejovo blízka Janáčkovej opere. Nakoniec sa Janáček vrátil k pôvodnému menu Míla. In: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 178

¹⁸³ Podrobnosti a prieťahy s uvedením uvádzam v podkapitole 4.5 a jej podkapitolách.

¹⁸⁴ List je uložený v JA MZM, sign. D 713

¹⁸⁵ ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 185

- zrušil údiv elévov nad „*divným*“ koncom opery
- v 1. dejstve zrušil Janáček niektoré krátke hudobné úseky a vyškrtol záverečný komentár Konečného, Lhotského a Sudu: „*Luhačovský román!*“

To, že posledné úpravy vyšli z dielne Leoša Janáčka povrdzuje skladateľov návrh zo 16. marca 1914 Českej filharmónii, keď ponúka orchestru k uvedeniu *Šumařovo dítě* spolu aj s predohrou k 3. dejstvu opery *Osud*.¹⁸⁶

4.5 Inscenancné peripetie (ne) záujmu o novú operu

4.5.1 Brnianske ambície

Záujem o novú operu prejavilo úplne legitímne najprv **Družstvo národního divadla v Brně**. Janáček vyhýbavo odsúval možnosť poskytnúť vedeniu divadla partitúru,¹⁸⁷ avšak médiá už priniesli verejnosti informácie o novej opere¹⁸⁸ a záujem v umeleckých brnianskych kruhoch bol pochopiteľne obrovský. Najobširnejšie informovala o novej opere pod titulkom *Nová moravská opera olomoucká Snaha*, keď uviedla:

„Nová Janáčkova zpěvohra Osud, jejíž text obsahuje tři románové obrazy, komponistou samým napsané a sleč. Fed. Bartošovu zveršované, byla zadána k provozování brněnskému národnímu divadlu. Janáček pokračuje v Osudu ve směru hudebního dramatu, který zahájil svou Pastorkyní. Staví dál na svém základním principu využít melodii lidské mluvy, efekt a náladu slova k hudebnímu vyjádření dramatické myšlenky. Chce tím zachytiti a vystihnouti nové situace a nálady, které staré opere s jejími ucelenými melodiemi nebyly dostupné. Nicméně jest Osud melodicky bohatější,

¹⁸⁶ List je uložený v JA MZM, sign. D 713

¹⁸⁷ Podľa Theodory STRAKOVEJ, Janáček váhal s definitívnym názvom opery, radil mu aj Jan Kunc, ktorý odporúčal namiesto *Slepý osud* radšej *Fatum*. Ibidem.

¹⁸⁸ Informáciu priniesla *Národní politika* a olomoucká *Snaha*.

*než byla její pastorkyně. Na scénu přijde Osud asi v polovici března příštího roku.*¹⁸⁹

Janáček po predbežnom rozhovore s riaditeľom divadla, režisérom a hercom *Antošom Josefom Frýdom* (1857–1922) napísal akademickej maliarke *Zdenke Vorlové-Vlčkové* (1872–1954)¹⁹⁰ žiadosť o scénickú spoluprácu. Z jej odpovede v liste 3. januára 1907¹⁹¹ sa dozvedáme už aj konkrétne scénické a kostýmové zábery pre novú operu, avšak so záverečnou poznámkou o oficiálnej objednávke zo strany divadla. Janáčkovy požiadavky pred začiatkom štúdia sú doložené zápisom zo schôdze Družstva z 18. októbra 1906.

*„Přečten dopis p. ředitele Janáčka, sdělující podmínky provozování nové zpěvohry Osud, p. ředitel žádá slušnou výpravu, náhradu výloh s opisem partitury (167 K) a obsazení orchestru dle partitury. Proti těmto požadavkům není ovšem námitek; pokud se týče rozšíření orchestru přijdou páni hudebníci po nahlédnutí do partitury s příslušnými návrhy do plenární schůze. Také návrh, aby se zakoupil k této opeře hudební materiál, odkládán do plena.*¹⁹²

Napokon spoločenské udalosti aj neodmysliteľné zákulisné šumy spôsobili, že názory zaangažovaných umelcov aj organizačných pracovníkov na príprave

¹⁸⁹ Olomoucká *Snaha*, 20. 10. 1906, tiež STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčkova opera Osud*. Časopis Moravského zemského muzea, 1956, r. 41, s. 212

¹⁹⁰ Zdenka VORLOVÁ bola ako prvá žena členkou výtvarných umelcov Vysočiny, bola známou zberateľkou národopisu a prvou ženou, ktorá v bývalom Rakúsko-Uhorsku získala oprávnenie pre vyučovanie kreslenia na stredných školách. Narodila sa vo Velkom Meziříčí v prostredí, ktoré bolo priaznivo naklonené jej talentu výtvarnému aj hudobnému. Študovala vo Viedni, Mníchove, Paríži a Ríme. Po dlhých prieťahoch získala v roku 1898 diplom profesorky kreslenia.

Viac na:

<http://www.bory.cz/cs/organizace-a-spolky/klub-dobre-pohody/431-o-malice-zdence-vorlove-vlkove> [25.08.2015]

¹⁹¹ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS41, s. 133

¹⁹² Archív mesta Brna, R 35, inv. č. 4, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 174

premiéry neboli jednotné. Designovaný režisér *Karel Komarov* (1870–1928)¹⁹³ do konca nesúhlasil s lokalizáciou deja do Luhačovic.¹⁹⁴ Hoci sa premiéra pripravovala na jeseň 1907, v máji nastal nezvyčajný obrat.

4.5.2 Pražská vinohradská odysea

Neočakávaný písomný dotaz v liste zo 14. mája 1907 od pražského kritika, historika, bankového úradníka a Janáčkovho obdivovateľa *Artuša Rektorysa* (1877–1971), v ktorom žiadal Janáček o informáciu, či novú operu nedal pražskému divadlu na Vinohradech,¹⁹⁵ vzbudil u skladateľa novú a neskrývanú túžbu. Pretože záujem o prvé uvedenie prejavil aj dirigent *Ludvík V. Čelanský* (1870–1931), Janáček ústnu dohodu s Brnom zrušil a koncom mája 1907 poslal partitúru aj so sprievodným listom riaditeľovi vinohradského divadla *Františkovi Adolfovi Šubertovi* (1849–1915) do Prahy.¹⁹⁶

V liste z 29. mája 1907 Janáček píše:

„Slovutný pane,

Odesílám Vám současně partituru své nejnovější opery Osud s prosbou o přijetí ku provozování na Městském divadle vinohradském. Dejedu v pondělí 3. června, do Prahy a rád bych Vaše i p. kap. Čelanského rozhodnutí slyšel. Bude moci snad p. Čelanský partituru pročísti do té doby? Zpraven je o ní. Prosil bych Vás o to. V dokonalé úctě oddaný

Leoš Janáček

¹⁹³ Karel KOMAROV, barytonista (vl. menom Komárek). Spev študoval v Pivodovej škole. Najprv účinkoval ako tenorista v divadelných spoločnostiach V. Budila a E. Zöllnerovej, potom ako barytonista v Brne (1899–1910 a 1914–1918). Založil vlastnú opernú školu, pôsobil aj ako režisér. Hlavné vytvorené postavy: Vladislav (Dalibor), Přemysl (Libuše), Laminger (Psohlavci), Rigoletto.

¹⁹⁴ Citované podľa STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčková opera Osud*, In: Časopis moravského musea, Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s. 221

¹⁹⁵ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS44, s. 135

¹⁹⁶ ŠUBERT, F. A. bol v rokoch 1883–1900 prvým riaditeľom Národného divadla po jeho otvorení a v rokoch 1907–1098 prvým riaditeľom Divadla na Vinohradech.

Ku schôdzke došlo v Čelanského byte, Janáček dielo prehral aj za prítomnosti Rektorysa a Čelanského manželky. Rektorysovi imponoval dej, hoci je pravdepodobné, že netušil, že podnetom bol Čelanského príbeh, čo asi netušil ani Čelanský. Krátko na to si vyžiadal opis libreta riaditeľ Šubert,¹⁹⁸ aby ho mohol ako skúsený dramatik posúdiť. Janáček mal veľké obavy, v liste 8. júna 1907 píše o tom Rektorysovi.

*„Bojím se kritického ducha spisovatele Šuberta. Víím, že naprosto jasná charakteristika osob a děje vyplývat má v Osudu z výtečné hry zpívajících – a z analogie životních poměrů. Kolik podnetů je v těchto třech románových obrazech – aby posluchač mohl ze svého doplňovat co na jevišti jen nadhozeno buď situací, snad i slovem i pohybem. Tak např. Živný s pí Mílou (I. obraz) nemohou na prostranství lázeňském – pozorování a sledování – tak mluvit (podrobně do úplna), jak by situace knižně se musela do všech záhybů vyslovit. [...] Právě volil jsem tu zrovna místy **pavučinovou orchestraci**, aby každé slovo bylo zrozumitelné a náladově doplněno. Do textu patří i těch několik slov úvodových, napsaných na titulních listech každého obrazu.“¹⁹⁹*

Medzitým sa v Brne vzdal réžie Komarov, upozornil zároveň aj na nedostatky v librete. Janáček obratom napísal Rektorysovi, vysvetľoval mu niektoré požiadavky, najmä zrozumiteľnosť slova, ktoré sa musí podriaďovať hudobnému výrazu. Janáček si začal s obavami uvedomovať, že text nemá potrebnú jasnosť

¹⁹⁷ Kópia listu je uložená v JA MZM, sign. 5160, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 175

¹⁹⁸ List je uložený v JA MZM, sign. D 262

¹⁹⁹ List je uložený v JA MZM, sign. A 5161, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 176, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS 49, s. 137

a jednoznačnosť. Rektorys navrhol Janáčkovi revíziu textu, odporučil mu ku konzultácii a spolupráci prozaika, dramatika a divadelného referenta *Radikálných listů Františka Skácelíka* (1873–1944), ktorý ponuku prijal a obratom uviedol pripomienky.

„ [...] Třeba vytěžit hlavně dramaticčnost látky, připravit krise, motivovat katharsi, sjednotit celkovou komposici, která ovšem při hudebním dramatu nesmí postrádat lyrických partií.“²⁰⁰

Keďže mal Janáček hotové 1. dejstvo, potreboval pomoc najmä v 2. a 3. dejstve. Preto poslal 14. novembra 1907²⁰¹ Skácelíkovi svoju úpravu, kde v závere 2. dejstva prináša *motív búrky* (ním končí 3. dejstvo) a zároveň prináša na scénu aj mŕtve telo Míly. Úvod 3. dejstva začína skúškou opery, na ktorú prídu aj študenti.²⁰² Za jediné pozitívum považuje Skácelík námet, Janáček pochopil, že opravy a revízia libreta musia vychádzať z hudobných motívov a hudby samotnej a začal s revíziou sám. Skácelík na ďalšie listy nereagoval a po Komarovovi a Rektorysovi tak potvrdil tiež odmietavé stanovisko, v ktorom za chyby v librete považuje najmä statické prvky a nedramatickosť hlavných postáv, celá fabula trpí dejovou chudobou.

Zlé referencie spôsobili, že s operou *Osud* si začal osud skutočne kruto pohrávať.²⁰³ Intenzívna korešpondencia medzi Janáčkom a divadelnými predstaviteľmi mala rôzne obsahy, zmeny, nálady, vždy s uistením a sľubmi, že sa opera už začne/začala študovať. Medzitým Janáček začal s komponovaním opery *Výlety pana Broučka*, o ktorú Praha prejavila záujem:

²⁰⁰ STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčková opera Osud*, In: Acti Musei Moraviae, XLI 1956, s. 225

²⁰¹ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS65, s.146

²⁰² V tejto Janáčkovej verzii je upravené aj meno hlavnej hrdinky. Namiesto Míly je Mína Valková, to používa Janáček aj vo všetkých listoch so Skácelíkom. Dôvodom bola pravdepodobne populárna hra Jaroslava Hilberta *Vina*, ktorá má podobný dej ako Janáčkov *Osud*.

²⁰³ Na prepracovaní libreta bol zaangažovaný MUDr. František SKÁCELÍK (1873–1944), dramatik, kritik a redaktor, ktorý previedol úpravy v postavách matky, Míly a Lhotského a prepracoval aj koniec 1. dejstva. Janáček nakoniec návrh neakceptoval a dopracoval libreto sám.

„Přístupnějším námětem mohl by (Brouček) jen tím lépe pro Váš *Osud* přivřít pěst u obecnstva.“²⁰⁴

V roku 1908 Brno opět intervenovalo u Janáčka, chcelo operu *Osud* uviesť, Janáček odmietol. Aktivizujú a nádejne sa aktualizujú aj informácie z Prahy.²⁰⁵ Po niekoľkých Janáčkových neúspešných urgenciách vedeniu divadla, prevzali celú agendu právnici, ktorí súdnou cestou nechceli dosiahnuť uvedenie opery, ale chceli chrániť autorské práva svojho klienta Janáčka. Napriek stálym uisťovaniam, že opera je zaradená do plánu, Janáček dostal „dôvernú“ informáciu od člena vlnohradského orchestru *Václava Ševčíka*, že sa *Osud* neštuduje. Napokon Janáček osobne uzatvoril nechutnú históriu „uvedenia“ opery. Bilancia bola desivá: tri roky operu komponoval, päť rokov ležala partitúra v divadle a aj napriek „zmluve o zmluve“ ostalo dielo nepredvedené. O súdnom pojednávaní priniesla správu *Národní politika* v rubrike *Ze soudní síně*. Janáček poučený niekoľkonásobným sklamaním chcel súdnou cestou „kauzu“ *Osud* definitívne uzavrieť. Naposledy sa ho ešte pokúsil prehovoriť dirigent *Ladislav Čelanský*. Vo februári však Janáček dohody a zmluvu s divadlom odvolal, materiál dostal späť a tým bol definitívny koniec uvedeniu novej opery. Nechutné ťahanice a podrazy trvali takmer sedem rokov.

K najkurióznym argumentom neuvedenia opery *Osud* v Prahe patrí napr. informácia zo Ševčíkovho listu 3. marca 1913, kde Janáčkovu o. i. píše:

„ [...] Vedlo by to daleko, kdybych Vám to celé PROČ měl vysvětlovati [...] Holeček se vyjádřil, že dokud on zde bude kapelníkem, že se Váš *Osud* nebude dávat, zdali snad z osobní pohnutky, to jsem nevyzvěděl [...] Ja jsem ale přesvědčen, že on se toho bojí, poněvadž je velký rozdíl nastudovati dílo no-

²⁰⁴ STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčková opera Osud*, In: Časopis moravského musea, Acta musei Moraviae, 1956, XLI, s. 232

²⁰⁵ Sprostredkovateľom bol Janáčkov žiak, dirigent Jožko CHARVÁT (1884–1945), prvý dirigent nového rozhlasového orchestru v Prahe (1926).

*vé, nikde nedávané, nežli dílo jiné, které se již dávalo a které se může jak se říká obkrouknouti. To je jedno proč. [...] Ja na Vašem místě bych počkal, až přijde někdo jiným kto by se dílu věnoval s láskou a kdo by předem na dílo nenadával.*²⁰⁶

Napokon dostal Janáček správu, že niektorí sólisti prehlásili, že opera má také interpretačné nároky, že ich nedokážu realizovať. Janáček nanovo nadviazal kontakty s brnianskym divadlom, ale v tom období vypukla 1. svetová vojna a začal sa boj o „inú“ existenciu.

Na novú revíziu opery pomýšľal Janáček na začiatku roka 1917. Obrátil sa na libretistu Dvořákovkej Rusalky *Jaroslava Kvapila* (1868–1950), ktorého názor bol pre Janáčka zdrvivujúci. V liste 26. marca 1917 uviedol:

*„Ptáte se mne, lze-li nějakým způsobem Vaše libreto upravit [...] arci, hudba už je napsána – a v té věci je bohužel těžko poradit, a sám bych toho ani nedovedl, neboť Vaše hudba vzniká přespříliš ze zvuku i souvislosti jednotlivých slov a jejich smyslu, aby se dala tato slova a tato souvislost nahraditi čímkoli jiným, ledy by ste se odhodlal na změněný text komponovati znovu. [...] Je mi líto, vážený a vzácný mistře, že Vám nedovedu odpovědět líp, ale chtěl jste si poslechnout zkušeného divadelníka – a ten Vám povídá, že tak, jak jest, nelze Vaše libreto s úspěchem na scéně uvést.“*²⁰⁷

Záujem o operu prejavilo nakladateľstvo *Schott a Drei Masken Verlag*, spoločná krátka korešpondencia nevedla k praktickým výsledkom. Jednoznačne ne-

²⁰⁶ List je uložený v NLJ, bez sign., STRAKOVÁ, Theodora: *Janáčkova opera Osud*, 1956, s. 241 – 242, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS89, s. 153, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 183

²⁰⁷ List je uložený v JA MZM, sign. A 3462, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 187

gatívne stanovisko zaslal aj pražský spisovateľ, žijúci vo Viedni, **Max Brod** (1884–1968), keď v liste 8. septembra 1918 napísal:

„Z Vašeho textu *Osudu* jsem bohužel bezradný a podle mého názoru by se musel stát zázrak, geniální inspirace by musela přijít, aby tomuto nemožnému ději dala dodatečně smysl. Promiňte, že to říkám tak otevřeně, jak to cítím [...] Jen zázrakem a geniální inspirací by mohl tak nemožný děj získat nějakého obsahového smyslu.“²⁰⁸

Toto odmietnutie bolo pre Janáčka konečné a od ďalších úprav definitívne upustil.

Šesť rokov po Janáčkovskej smrti bol *Osud* 13. marca 1934 predvedený v brnianskom rozhlase Janáčkovým žiakom, dirigentom **Břetislavom Bakalom** (1897–1958). Naštudovanie nebolo kompletne, k úplnej produkcii došlo 18. septembra 1934 s tým istým dirigentom.

I keď opera *Osud* v dobe vzniku ani počas Janáčkovho života nemala inscenačnú podobu, intenzívne sa „inscenovala“ jej pracovno-právna a ľudská verzia.

Nemilosrdný inscenačný osud opery *Osud* najprehľadnejšie rezonuje prostredníctvom dátových údajov.

ROK 1906

- 16. júna prejavil záujem o naštudovanie opery výbor Družstva českého Národného divadla v Brne
- 9. októbra zaslal Janáček divadlu podmienky (scénická výprava, obsadenie orchestra, úhrady finančných nákladov)

²⁰⁸ List je uložený v JA MZM, sign. A 4814, ORT, Jiří. 2005. *Pozdní divoch*, s. 55, tiež TYRRELL, John. 1992. *Janáček's operas*, OS111, s. 159, tiež Zahradka, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 187

ROK 1907

- 3. januára uviedla v liste Janáčkovi budúca scénická spoluautorka inscenácie *Zdeňka Vorlová – Vlčková* svoje podmienky pre úspešnú realizáciu
- 29. januára výbor opätovne deklaruje eminentný záujem o dielo
- 26. marca píše budúci režisér *Karel Komarov*²⁰⁹ o začínajúcej práci
- 14. mája redaktor pražského *Dalibora Artuš Rektorys* odporučil Janáčkovi premiéru v novom Mestskom divadle na Královských Vinohradoch v Prahe, ktoré sa malo koncom roka otvoriť. Stalo sa tak po rozhovore s dirigentom a šéfom opery *Ludvíkom Vítězslavom Čelanským*
- 29. mája poslal Janáček partitúru riaditeľovi vinohradského divadla *Františkovi Adolfovi Šubertovi*
- 5. júna pricestoval Janáček do Prahy. Navštívil dirigenta v jeho byte, kde za prítomnosti jeho manželky, riaditeľa divadla aj Rektorysa prehrával svoju novú operu s veľkým úspechom u prítomných
- 7. júna si riaditeľ divadla vyžiadal opis libreta k posúdeniu. Janáček sa obával Šubertovho úsudku.
- 3. júna spochybnil kvality libreta v liste Janáčkovi režisér Karel Komarov a zároveň sa vzdal réžie v brnianskom divadle
- Rektorys zariadil, aby libreto pred odovzdaním riaditeľovi Šubertovi prehliadol *František Skácelík*
- 22. augusta vyšla v pražských *Národních listech* správa o dramaturgickom pláne vinohradského divadla,²¹⁰ opera *Osud* v ňom nebola zaradená, Janáček začal s intervenciou
- 27. augusta vyšla v *Národních listech*²¹¹ nová správa, v ktorej sa uvádza, že opernou novinkou bude aj opera *Osud*

²⁰⁹ Karel KOMAROV (1870 – 1928) bol barytonista a producent zároveň, ako sólista pôsobil v Plzni, Olomouci, Ostrave a v rokoch 1899–1915 v Brne. V rokoch 1915–1928 bol angažovaný ako spevák a producent v divadle Na Vinohradoch v Prahe

²¹⁰ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS54, s. 140

²¹¹ Národní listy, č. 232, s. 4

- V mesiacoch september – november realizoval Janáček úpravy diela, medzitým stiahol materiál z brnianskeho divadla
- 18. novembra poslal Janáček Šubertovi opravenú partitúru, klavírny výťah a nové libreto

1908

- 8. apríla vysvetľuje Rektorys Janáčkovi, prečo sa nezačalo so štúdiom
- 29. júna žiada Janáčka MUDr. *Jaroslav Elgart*²¹² z brnianskeho divadelného výboru Družstva o opätovné predvedenie opery *Osud* v Brne, ubezpečuje Janáčka o umeleckej spôsobilosti súboru, ktoré podporuje aj skladateľ a druhý dirigent Národného divadla v Brne v roku 1908 *Karel Moor* (1873–1945) a dirigent aj violončelista *Rudolf Pavlata* (1873–1939), ktorý v rokoch 1908–1911 pôsobil v Brne²¹³
- 31. júla Janáček brniansku žiadosť zamietal²¹⁴
- 28. októbra odporúča Rektorys Janáčkovi, aby sa obrátil na Šuberta a písomne žiadal vysvetlenie
- 1. novembra Janáček poslal na riaditeľstvo divadla dotaz, vzápätí dostal negatívnu odpoveď. Divadlo sa dostalo po otvorení do finančných problémov, Šubert nečakane rezignoval, odišiel aj dirigent Čelanský
- 4. novembra *Jan Heberle* z Vinohradského divadla oznámil Janáčkovi, že opera nie je súčasťou dramaturgického plánu, môže sa tak stať až po januári 1909²¹⁵

1909

- 29. februára sa stal riaditeľom vinohradského divadla *Václav Štech* (1859–1947), ktorý bol v polovici roka 1914 odvolaný
- Podmienky pre uvedenie *Osudu* neboli priaznivé

²¹² List je uložený v JA MZM, sign. B 801, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 180

²¹³ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS73, s. 148 - 149

²¹⁴ List je uložený v Archíve mesta Brno, R 35, krab. č. 2, inv. č. 28 – Leoš Janáček, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 180

²¹⁵ TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS77, s. 150, Jan Heberle sa uvádza ako Jan Hebrle

1911

- Janáček sa v januári opätovne začal zaujímať o operu *Osud*, ponúkol inscenovať dokonca aj operu *Její pastorkyňa*. Divadlo mu oznámilo, že materiál ani zmluva o inscenovaní *Osudu* sa v archíve nenachádza
- 22. apríla vyžiadal Štech od Janáčka klavírny výťah opery *Její pastorkyňa*
- 26. júna ho Štech Janáčkovi vrátil so zamietnutím
- 13. septembra sa ujíma celej záležitosti právnik JUDr. **Adolf Stránsky** (1855–1931), nasledovala výmena názorov, výsledkom bola pripravená nová písomná zmluva
- 18. decembra novú zmluvu parafuje riaditeľ **Václav Štech**, divadlo sa zaväzuje uviesť operu v zimnej sezóne 1912–1913.²¹⁶

1912

- V novembri informuje „tajne“ Janáčka člen orchestra **Vojtěch Ševčík**, že so štúdiom opery sa ešte nezačalo, skúšať sa nezačalo ani začiatkom nového roka

1913

- 4. februára si dohodol riaditeľ Štech s Janáčkom schôdzku
- 4. marca schôdzka Štecha s Janáčkom v Brne
- 6. marca schôdza vo vinohradskom divadle k premiére opery *Osud*, kapelník **Bedřich Holeček** (1882–1942)²¹⁷ sa vyjadril o obtiažnosti partov opery, informáciu potvrdilo aj 9 sólistov. Štech tušil komplikácie a o naštudovanie požiadal kapelníka **Rudolfa Piskáčka** (1884–1940)²¹⁸. S tým nesúhlasil Janáček.

²¹⁶ Ibidem, OS85, s. 152

²¹⁷ Bedřich HOLEČEK (1882–1942) bol dirigentom Národného divadla v Brne v sezónach 1902–1904, 1907–1908, v rokoch 1908–1913 bol dirigentom Vinohradského divadla v Prahe

²¹⁸ Rudolf PISKÁČEK (1884–1940) bol v rokoch 1908–1918 a 1921–1925 dirigentom Vinohradského divadla

- 5. apríla brniansky advokát JUDr. *František Pauk* oznámil oficiálne Janáčkovi, že *Osud* bol z repertoáru stiahnutý a žiada o súhlas k podaniu žaloby²¹⁹
- 24. mája bola podaná žaloba o náhradu škody 3000 K. Celý prípad bol hojne medializovaný.
- 25. septembra na naliehanie niektorých ľudí, vrátane Čelanského, podpísal Janáček prímerie aj s prísľubom stiahnutia žaloby
- 3. novembra Janáček žalobu stiahol

1914

- 28. februára požiadal Janáček o vrátenie partitúry opery *Osud*
- 2. marca napísal administratívny riaditeľ dr. *František Fuksa*, že vinohradské divadlo partitúru vrátilo s poznámkou, že Janáček predvedenie *Osudu* už nepožaduje²²⁰

1915 – 1917

- 1915, libreto má posúdiť *Marie Calma Veselá*, relevantná informácia o jej stanovisku a názore chýba
- 14. mája 1916 oznámil Janáček manželke, že si libreto preštuduje spisovateľ a dramatik *František Langer*,²²¹ k reálnemu kontaktu neprišlo
- 9. januára 1917 požiadal Janáček o pomoc s libretom *F. S. Procházku*, avšak bezvýsledne
- Janáček o pomoc požiadal *Jaroslava Kvapila*, ktorý mu v liste z 26. marca 1917 poslal záporné stanovisko

²¹⁹ List je uložený v JA MZM, sign. D 705, tiež TYRRELL, John: *Janáček's operas*, OS91, s. 154, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 183

²²⁰ List je uložený v JA MZM, sign. D 713, tiež TYRRELL, John: *Janáček's opera*, OS 106, s. 158, tiež ZAHŘÁDKA, Jiří: *Osud, dílo v mnohém zlomové*, s. 185

²²¹ František LANGER (1888 – 1965) bol československý spisovateľ, dramatik a vojenský lekár. Po skončení 1. svetovej vojny, keď v Japonsku a Číne pracoval ako lekár a prispieval do Lidových novin, sa v roku 1930 na odporúčenie Karla Čapka stal asistentom na dramaturgii v Divadle na Vinohradech. Funkciu dramaturga vykonával až do roku 1935. Po roku 1939 emigroval cez Poľsko do Francúzska.

- záujem o klavírny výťah opery *Osud* prejavil **Max Brod** s následným záporným stanoviskom

Posledným oficiálnym listom sa causa *Janáček vs. Vinohrady* skončila, neskončila sa však, ako sme v časovej línii chronologicky uviedli, ďalšia etapa snaženia revidovať operu s ambíciou jej uvedenia. Do odborných zásahov libreta opery postupne vstúpili prostredníctvom osobných stretnutí aj korešpondencie mnohí významní umelci, spisovatelia aj publicisti.²²²

Poslednou negatívnou správou pre Janáčka bolo už spomínané stanovisko Maxa Broda. Jeho list z 8. septembra 1918 dal definitívnu bodku za ďalšími Janáčkovými snahami.

4.5.3 Muzikologická rehabilitácia libreta

Napriek často a dlhodobo pertraktovanému názoru, že slabinou opery je libreto Fedory Bartošovej, ktoré do definitívnej podoby prepracoval sám skladateľ, publikovala v roku 1993 k problematike libreta nový názor brnianska muzikologička **Věra Vysloužilová**,²²³ ktorá v úvode svojho príspevku konštatuje a vytyčuje si zároveň zásadu, že

„ [...] chceme se zabývat libretem bez příměsi jako hotovým dramatickým útvarem o sobě, tj. bez zřetele k různým přídatným okolnostem [...] odezírājíc od hudby, chceme skoumat libreto v jeho literárně dramatické a básnické podstatě.“

²²² Patrili k nim napr. F. S. PROCHÁZKA (9. januára 1917 OS108), Jaroslav KVAPIL (26. marca 1917 OS110) a Max BROD (8. septembra 1918 OS111).

²²³ VYSLOUŽILOVÁ, Věra. 1993. *K otázce zneuznaného libreta k Janáčkově opeře Osud*, In: Hudební věda 30, č. 1 s. 46 – 54

Podľa nej sa v subjektívnych výpovediach účinkujúcich, zvlášť v monológoch hlavných postáv, ich jazykové vyjadrenie a výraz dostáva takmer na úroveň básne, mihne sa fragmentárne rým a tým výraznejšie vystúpi do popredia kontúra nápěvkových intonácií a mätko klenutých celkov. Vysloužilová ďalej dospela k poznaniu, že libreto je legitímnym obrazom a odrazom doby symbolizmu a dekadencie, a aj preto osoby komunikujú väčšinou prostredníctvom symbolov, náznakov a metafor a vytvárajú pritom celé reťazce spojené a prepojené do súvislého pradiava. Mnohé z metafor vyvolávajú podľa nej

„vizuální představu závojovitého zastření“ [...] poukazují ke skutečnosti v její nepravé, pouze zrcadlené [...] či ozvěnou vrácené podobě.“²²⁴

Dokonca aj farebná škála je zachytením secesných farieb – červená (ruže, pery, západ slnka), zlatá (zlaté slnko, zlatý roj tónov, zlaté kadere vlasov), modrá (azúr neba, blesky), čierna (havran, čierne stuhy tónov) a temná (temný pruh života, tieň záhrad) a pomedzi prebleskujú „pastelové barevné odstíny“. Na základe analýz hlavných postáv (Míla, Živný) z aspektu podstaty a charakteristiky symbolického verša, sa však nedá prehliadnúť, že Janáček, hoci sa v opere *Osud* umelecky s poetikou symbolizmu a dekadencie stotožňuje, na strane druhej ju

„zejména lidsky zpochybňuje a v posledních důsledcích se s ní rozchází.“²²⁵

Opera preto čaká na svojho princa – režiséra,

„který by dal rozkvést tomuto esoterickému květu.“

²²⁴ Ibidem, s. 49

²²⁵ Ibidem, s. 53

O dôležitosti libreta v opere vzniklo niekoľko (polemických) textov a publikácií, všetky rezultovali do presvedčenia, že opera má svoje pozitíva a má aj v súčasnosti nezastupiteľné miesto a výpovedný umelecký priestor. Je pravdou, že každý skladateľ hľadá vhodného libretistu, ktorý „ušíje“ skladateľovi na mieru libreto podľa jeho hudobných výrazových prostriedkov. To bola aj Janáčkova zásada a požiadavka. V histórii českej opery nenájdeme v spoluautorstve mená skladateľov, hoci do textov libriet určite zasahovali. Janáček deficit kvalitných libriet pocítil naplno. Navyiac, keď potreboval pre vlastnú umeleckú výpovednú stratégiu libreto nie vo veršoch, ale v próze. Aj preto iba pri dvoch operách *Šárka* a *Počátek románu* sa nestretneme s jeho menom ako libretistu. Svojrásnosť jeho kompozičného štýlu, spočívajúceho najmä v schopnosti okamžitého spracovania skratky v záujme divadelnej situácie, odmieta prázdny a vykalkulovaný efekt. Preto je charakteristické aj typické, že opakovanie motívov a kontrastných charakteristík postáv bolo výsledkom akcelerovaného stupňovania hudobného aj dramatického oblúka.

Osobitosť Janáčkom zvolených tém, ktoré predstavujú vášnivosť, sociálne aspekty aj humanistické myšlienky vynikne najlepšie v konfrontácii s vtedajšou opernou tvorbou.²²⁶ Iba raz – a to v prípade opery *Osud* – sa nechal Janáček zlákať dobovou „dekadenciou“ a skomponoval svoje osudové dielo, ktorého predvedenia sa nedožil. Janáčkovy libretá sú odrazom jeho osobnosti, centrom je človek v rôznych životných riešiteľných aj neriešiteľných situáciách, konfrontovaný s hlbokým hudobným precítením, nasadením aj dramatickým vyhrotením.

²²⁶ V čase vzniku opery *Její pastorkyňa* ovládali operné scény napr. *Piková dáma*, *Falstaff*, *Werther*, *Bohéma*.

5 ŠTRUKTÚRA A ANALÝZA OPERY OSUD²²⁷

Janáčkova opera *Osud* štylisticky patrí do sveta *art nouveau*, rezignuje na folkloristické línie a vytvára pozíciu vývojového napredovania v jeho dramatickej tvorbe. Zároveň predstavuje aj vývojový medzistupeň k exponovaniu typu ženy mestského prostredia. Vzhľadom ku konverzačnému štýlu, ktorý je v deji dominantný, vytvára Janáček aj nový tvar hudobných dialógov, v závere opery sa dostáva dokonca aj mimo reálny svet. Vzniká zvláštna kombinácia sveta kúpeľnej „ezoteriky“, s komorným domácim prostredím a svetom fantázie a halucinácie.²²⁸ Aj keď *Osud* ešte nesprostredkováva definitívnu podobu skladateľského rukopisu, je dôležitým míľnikom vo vývoji „svetového“ dramatika.

Štýl *art nouveau* mal pozitívny dopad na rôzne druhy umenia. Zbližuje sa poézia s hudbou, maliarstvom aj výtvarným umením a architektúrou. V umení tohto obdobia nachádzame spoločné inšpiračné línie, akými boli napr. motívy kvetín, ornamenty, živočíšna ríša, morské vlny aj línia vlnovky, ktorá bola typickým prvkom secesie. Opera *Osud* má veľmi blízko k týmto charakteristikám, je dokladom zmocnenia sa aktuálnych módných trendov. Je svedectvom súčasných vne-
mov nielen Janáčka, ale aj Bartošovej poetického narábania s textom v librete.

Priebeh vzniku, opráv aj retuší opery *Osud* sme analyzovali v predchádzajúcej kapitole (aj podkapitolách), v nasledujúcom texte sa sústredíme na charakteristiku jednotlivých postáv, ich dejový zástoj aj medziľudské konanie a vzťahy. Vychádzame z definitívnej verzie opery, ktorá bola naposledy inscenovaná v Brne v roku 2012. Analýzu realizujeme nie izolovane, ale kontinuálne v prepojení na hudbu.

²²⁷ Obsah je prevzatý z bulletinu inscenácie v Brne 2012.

²²⁸ Väzbám na všeobecné vývojové operné črty a porovnanie so svetom *art nouveau* sa venovala vo svojej práci Věra Vysloužilová. Pozri podkapitolu 3.4.3 *Muzikologická rehabilitácia libreta*.

S odstupom času aj dosiahnutých relevantných výsledkov v muzikologickom bádani a výskume opery *Osud* môžeme konštatovať, že Janáček sa stal v tomto opernom diele autorom a tvorcom módneho operného hrdinu a pre niektorých, po tradicionalisticky koncipovanej dráme z dedinského prostredia (*Její pastorkyňa*), veľmi odvážne siahol po téme na úrovni milostne poňatého príbehu s dramatickou, ba až psycho-trillerovskou vedľajšou témou (Mílina matka s vražedným poslaním), rezonujúcou v pozadí celého príbehu. Je pozoruhodné ako dokázal Janáček kontrapunkticky spracovať aj čistú lyrickosť vo vzťahu hlavných postáv Živného a Míly a ponoriť sa do psychiky, zmietanej a ovplyvňovanej jedinou negatívnou postavou, paradoxne matkou hlavnej ženskej postavy, Míly. Janáček akoby v podvedomí muzikantsky cítil hudobnú diafóniu, ktorá je rozpoznateľná v príbehu opery *Osud*. Práve symbolisticky podávané a spracované texty v opere nechali voľný hudobný priestor, ktorý Janáček vyplnil sviežim hudobným jazykom aj s častými opakujúcimi sa momentmi, s hudobne majstrovsky spracovanými pasážami, ktoré síce pôsobia miestami nevyrovnane, nadbytočne, konvenčne, konverzačne, ba až subretne, ale sú obratne vykomponované inými dramatickými pasážami.

5.1 Analýza 1. dejstva²²⁹

Kolonáda v kúpeľoch Luhačovice (pred 15 rokmi)

Centrom pozornosti kúpeľných hostí je bohémka skupina, poetický lekár, dr. Suda so svojimi priateľmi Konečným, maliarom Lhotským a mladou pani Mílou. Prichádza nový hosť, skladateľ Živný. Spoločnosť s prekvapením zisťuje, že Živný a Míla sa museli stretnúť už skôr. Prichádza učiteľka spevu slečna Stuhlá a mládež, ktorá sa teší na výlet s dr. Sudom. Spoločnosť odišla, zostali iba Živný a Míla. Ich predchádzajúci milostný vzťah prekazila Mílina matka, ktorá považovala život so skladateľom za „žobrácku existenciu“. Živný skomponoval o svojom

²²⁹ K dispozícii bol text v bulletine k premiére opery v roku 2012 v Brne.

nešťastnom osude operu. Až teraz však zistil, že v nej neprávom upodozrieval Mílu z nevery, syn Doubek je skutočne jeho synom. Milenci sa dohovoria, že napriek matke začnú nanovo spoločný život.

Janáček ako vášnivý obdivovateľ prírody sa bez jej scenérie nezaobišiel ani tentoraz, predstavuje ju ako slnkom zaliatu krajinku, s pozitívnymi dôsledkami na všetkých kúpeľných hostí a prítomných. Optimizmus je dejotvorným prvkom celého 1. dejstva. A ostáva ním aj v momentoch, kedy sa vzťahy prezentujú nie pozitívne a už vôbec nie optimisticky.

5.1.1 Štruktúra libreta, postáv a vzťahov

K optimistickej scenérii patrí najmä slnko, ktoré všetko dianie akoby ovplyvňovalo. Janáček so silným emotívnym nasadením a reálnymi prejavmi lásky hlavnej dvojice, necháva priestor aj pre „umelé“ identity postáv, ktoré modeluje vždy v aktuálnej chvíli konkrétna situácia. Niektoré postavy majú dokonca charakter kvázi excentrických pozérov (Suda, Stuhlá, matka), nikdy sa však nedozvieme presný cieľ ich konania (s výnimkou matky).

Janáčkoví „hrdinovia“ v opere *Osud* majú tendenciu odrážať aj skutočnosť moderného človeka tej doby, jemne ignorovať dovtedajšie stanovené etické normy a schémy a vytvoriť obraz vnútorne aj vonkajškovo rozvetvenej (aj protirečivej) spoločnosti. Snaha po individualizácii konania postáv je daná aj špecifickou koncepciou libreta, kde jednotlivé dejstvá časovo nekorelujú, čo dáva schopnosť modelovať jednorázovo a jednorozmerne jednotlivé vedľajšie postavy aj vzťahy. Prehľadná ani následné vysporiadanie sa so zažitými udalosťami už nie je v ďalších dvoch dejstvách predmetom rozvíjania. K dispozícii ostávajú iba hlavní hrdinovia Míla a Živný. Tí sú vystavení „umeleckému“ dobovému tlaku, ktorý Janáček skvele spracoval a zachytil, a ktorého výsledkom je skĺbenie realistických prvkov so symbolistickými. Dialogizácia všetkých zúčastnených je typická nielen pre 1. dej-

stvo, ale je dôsledne uplatnená v celej opere. A prostredníctvom vnútorného dialógu dosahuje Janáček charakterizáciu jednotlivých postáv.

Libreto má výsostne subjektívny charakter. Celé 1. dejstvo sa odohráva na kolonáde v Luhačovicích, ktoré Janáček dôverne poznal a pôsobí maximálne realisticky. Takmer intímna znalosť prostredia mu umožnila vykresliť pestrý život kúpeľných hostí, medzi ktorými sa odohráva „boj“ o lásku mileneckú, manželskú, rodičovskú, trvalú, dočasnú aj kúpeľnú. Práve láska „narúša“ celkovú idylku prostredia, ktoré sa dobrovoľne musí vysporiadať s legitimitou nečakane spoznanej lásky Míly a Živného na jednej strane, a na strane druhej musí kúpeľná spoločnosť vedieť prijať fakt, že možnosti dvorenia pre ostatných nápadníkov sa legalizáciou lásky Míly a Živného eliminovali. Krátke epizodické vstupy „zblúdilej“ ženy, ktorou je matka Míly Válkovej, je najprv prekvapením, avšak s opakovaným až tvrdošijným opakovaním vety o hľadaní svojej dcéry sa stáva chvíľkovým, úsmevným, až škodoradostným rozptýlením zo strany dr. Sudu a jeho priateľov.

Najsilnejšou postavou je skladateľ Živný, ktorý je autobiografickou črtou a štúdiou samotného Janáčka. Tak ako bol plnokrvný jeho život, je emóciami nabitá aj jeho opera a libreto. Balansuje medzi romantickým príbehom a secesnou štylizáciou, ktorá je typická najmä pre slovný prejav. Ako celok je však tento moment z 1. dejstva zanedbateľný. Je dokladom, že secesné obdobie aj fin de siècle bolo pre Janáčka príležitosťou siahnuť na tému blízku, realistickú, pritom modernú a aktuálnu. K tomu slúži aj dokonalá a ilustratívne namiešaná hudobná paleta, ktorú tvorí niekoľko základných hudobných motívov a špeciálnych charakteristík Janáčkovej kategórie „*nápěvky mluvy*.“

Trojdejstvá opera s podtitulom „operný román“ nemá klasickú divadelnú štruktúru, pričom jednotlivé dejstvá predstavujú individuálne príbehy troch hlavných postáv: Míly, skladateľa Živného a Mílinej matky. Divák ani poslucháč nepozná vopred jednotlivé vzťahy medzi postavami, nepozná ani vzťahy z minulosti. Míla a Živný vstupujú do diania v kúpeľoch kvázi *in medias res*, avšak s poznaním minulej vzájomnej spriaznenosti. Pre ostatných aktérov ostáva

v hypotetickej rovine iba možnosť paralely medzi príbehom z Čelanského opery *Kamilla* a reálnou Kamilou Urválkovou, koketne provokujúcou svoje okolie. Kamilin kúpeľný pobyt pôsobí akoby bol cielene zameraný na reštartovanie kedysi milostného vzťahu z mladosti, ktorý stroskotal na názorovej banalite jej malomeštiackej matky. Neostal však bez následkov.

Ďalšie postavy sú iba epizodické, v jednotlivých scénach však vždy s dominantným postavením tej – ktorej postavy. Dve skupiny kúpeľných hostí tvoria učiteľky a bohémka partia mužov. Učiteľky majú snaživé zámery spríjemniť chvíle v kúpeľoch aktívnym oddychom, sú na očiach celej spoločnosti, svižne sa snažia zapojiť do nácviku zboru študentky, žabky a pasívne aj okolostojacich. Druhú skupinu tvoria muži bohémy, dr. Suda, maliar Lhotský a Konečný. Maliar Lhotský je identifikovaný jednoznačne a bez problémov, dnes už vieme, že mustrou bol maliar Joža Úprka.²³⁰ Tretí z trojice pánov Konečný je bez identifikácie, avšak podľa istých prejavov a znakov v jeho správaní, kde nápadne dvorí najprv Míle a v závere jednej zo študentiek, môžeme usúdiť, že ide pravdepodobne o kúpeľného „seladóna“.²³¹

Vzhľadom k množstvu scén aj postáv má 1. dejstvo istý efemérny charakter, pôsobí miestami torzovite, nesúrodo, takmer filmovou skratkou. Jaroslav Vogel spôsob práce so scénami a v scénach opery nazval *suitovosťou*.²³² Ak by sme vyabstrahovali všetky vedľajšie udalosti, nepodstatné v konaní hlavných postáv, ostalo by 1. dejstvo v podobe dramatického komorného príbehu. Vedľajšie situácie a náhodné kúpeľné príbehy nemajú žiaden význam ani vplyv pre formovanie

²³⁰ Joža ÚPRKA (1861–1940) bol český maliar a grafik, predstaviteľ romantického historizmu a secesného dekorativizmu. Jeho dielo je významným národopisným dokumentom folklóru južnej Moravy. Neďaleko rodného Kněždubu, v Hroznovej Lhote, kúpil Úprka malý domček ako ateliér, ktorý dal v roku 1904 prestavať podľa návrhu architekta Dušana Jurkoviča na poschodovú vilu s drevenými prvkami, inšpirovanými ľudovou architektúrou. Hostil v ňom osobnosti zo sveta kultúry, ako napríklad Aloisa a Viléma MRŠTÍKOVÝCH, Hanuša SCHWAIGRA, Zdenku BRAUNEROVU, Herberta MASARYKA, Leoše JANÁČKA či Vítězslava NOVÁKA. Maliara v Hroznovej Lhote navštívil v roku 1902 aj francúzsky sochár Auguste RODIN.

²³¹ Vieme, že v jednej z verzii sa stal protihráčom Živnému, predstavoval pre Mílinu matku ideálneho bohatého partnera pre jej dcéru.

²³² VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 12

vzťahov hlavných postáv, sú však nevyhnutným ľudským „zátiším“, ktoré dotvára celkovú atmosféru horúceho letného dňa v kúpeľoch.

5.1.2 Expozícia prostredia

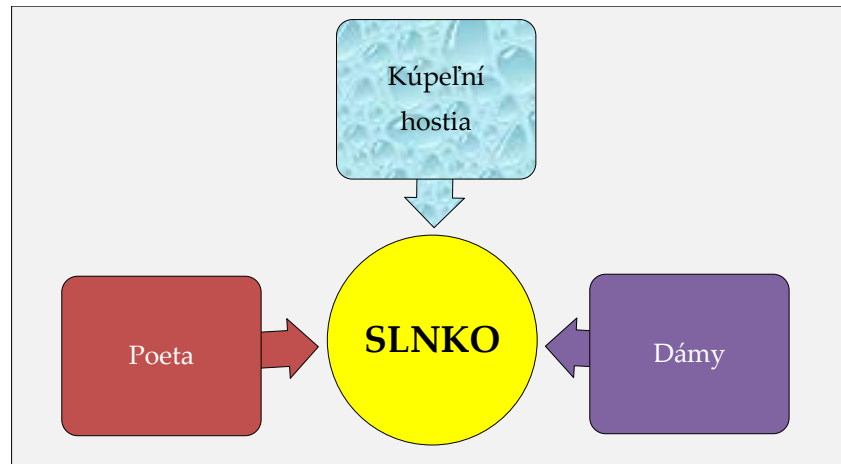
Prostredie 1. dejstva je fixné a nemenné. Tvorí ho plenér kúpeľného mesta – kolonáda, kde sa odohrávajú najdôležitejšie spoločenské udalosti. Sporadické vybočenia z kúpeľného stereotypu tvoria vedľajšie aktivity dvoch skupín: jedna ide na výlet, iná nacvičuje pri klavíri zbory. Obe skupinky, spolu aj s individuálne vtipne kreovanými osôbkami a bezmennými figúrkami (pani majorová, pani radová a iní) majú komplementárnu funkciu s dokumentárnym dejovým charakterom. Zároveň tieto scény vyvíjajú aktivity vo vedľajších dejových situáciách, sú však aj oddychovou scenériou v celom príbehu, ktorý sa dramaturgicky aj dramaticky „hýbe“ v komornom dianí Míly a Živného.

V jednotlivých scénach (spolu ich je 16) prostredníctvom grafického znázornenia demonštrujeme aktérov príbehu s centrálnym a vedľajším postavením. Nie každú scénu individuálne spracovávame, pretože Janáček niektoré scény hudobne fúzuje, ide dejovo aj hudobne attacca. Tento fakt rešpektujeme preto aj v grafike.

S1

Mám křídla dnes a písně ptáka

Slnéčnými lúčmi okúzlení kúpeľní hostia (poeta, dámy, študenti) sa nadchýnajú jeho krásou a silou, ktorá vracia všetkým cit, nehu aj úsmev na tvári. Poeta roztúžene básní, ako „*duše vzlétá, v azur míří, za sluncem touží.*“ Všetci milujú „*přadlena leskavých paprsků, jež padají v svět jak zlatem ztavena.*“ Voľnosť a bezstarostnosť je spoločným pocitom radosti, bez rozdielu veku. Záverečné prevolávanie „*slunéčko ve zlatém plání všem na rtech budí usmívání.*“



5.1.3 Expozícia hlavných postáv

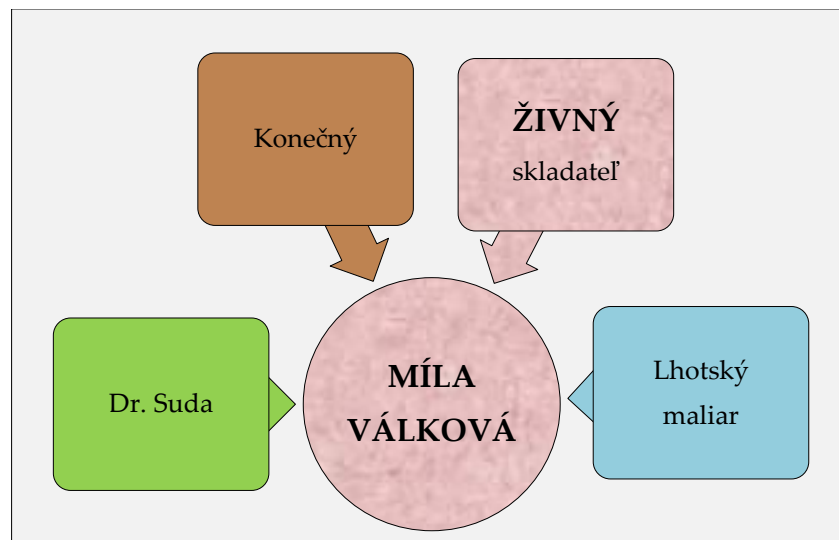
Tri postavy sú v celej opere dominantné: skladateľ Živný s početnosťou autobiografických prejavov, Míla, jeho bývalá milenka, neskôr životná partnerka a matka ich dieťaťa a jej matka, ktorá evidentne vykazuje známky psychického narušenia. Najväčší vokálny aj herecký zástoj patrí zaľúbenému páru, ktorý si po výčitkami vedenom dialógu napokon vyjasní vzájomnú situáciu. Jediným nebezpečenstvom je postava Mílinej nepríčetnej matky, ktorá trpí utkvelou predstavou o „lepšej“ spoločnosti pre svoju dcéru. Pokým postava skladateľa Živného vykazuje pozitívne charakterové črty, Míla spočiatku vystupuje v kúpeľnej scenérii koketne, pri stretnutí so Živným až agresívne. Jej charakterové črty sa postupne vyvinú do podoby, v ktorej prevláda emotívne konanie pod vplyvom lásky k Živnému. Matka síce nemá veľký priestor pre vokálnu ani hereckú kreáciu, jej sporadické výstupy sú však dramaticky silné a negatívne dopadajú na všetko dianie. Matka je jedinou negatívnou postavou opery.

S2

V slunce lesku, v září ranní

Ešte v atmosfére ranných slnečných lúčov Lhotský prejavuje Míle „povinnou poctu“, v ním podávanej kytici však vidí dr. Suda príležitosť porovnať darovanú

a Mílinu vlastnú kyticu „všetchno kvítí mdlé proti ohni vaší kytice.“ Příjemnú atmosféru zahalia na chvíľu Míline „trpné vzpomínky“, ktoré umožnia anticipáciu povahových črt reálne ešte neprítomného Živného s Míliným tušením „Bože, on tu?“ Dr. Suda je zaskočený Mílinou poznámkou a s otázkou „proč vás tak znepokojil?“ pripomína, že Živný „ted' nekrolog lásky mladé dopsal, prý nešťastné“, Konečný pridáva, že pozná Živného, a že je „přítel zádumčivých krás“.²³³ Keď Míla zbadá prichádzajúceho Živného, pokúsi sa odísť, ale je už neskoro. Obaja muži sa snažia Mílu so Živným zoznámiť. Keď zistia, že sa poznajú a je dokonca medzi oboma „důvěrnejší tón“, s rozlúčením sa vzdialia.



S3

Přišel sis pro své dítě?

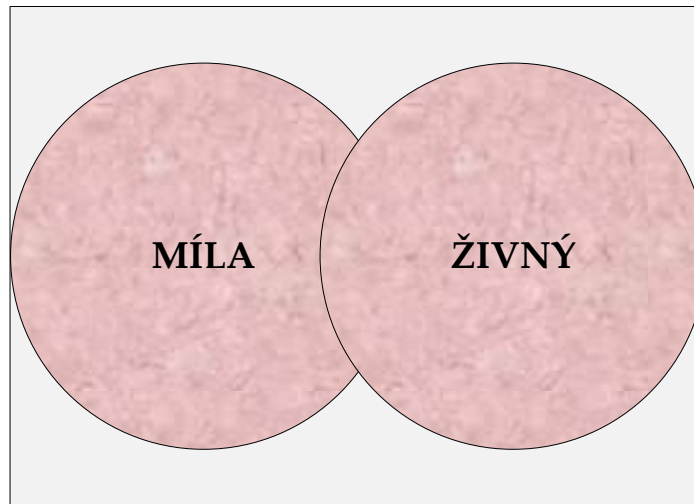
S4

Jdu po volání tvé i své duše

Obe scény prinášajú dramatické stupňovanie a sú iba záležitosťou dvoch hlavných postáv – Míly a Živného. Pokým na začiatku S3 Míla bez okolkov na Živného zauťochí otázkou o dieťati „Přišel sis pro své dítě?“ Živný si pospomína všetky pekné chvíle a radosti s dieťaťom a domáha sa práva „k němu“ aj k Míle. Vyznáva, že ide

²³³ V brnianskej inscenácii sa slovo „krás“ zamenilo na slovo „dám“.

„za echem hlásku, jenž pronikl všednosti tmou mého života [...] jdu po volání tvé i své duše.“ Míla mu nebrání a právo mu priznáva. Obaja odchádzajú.



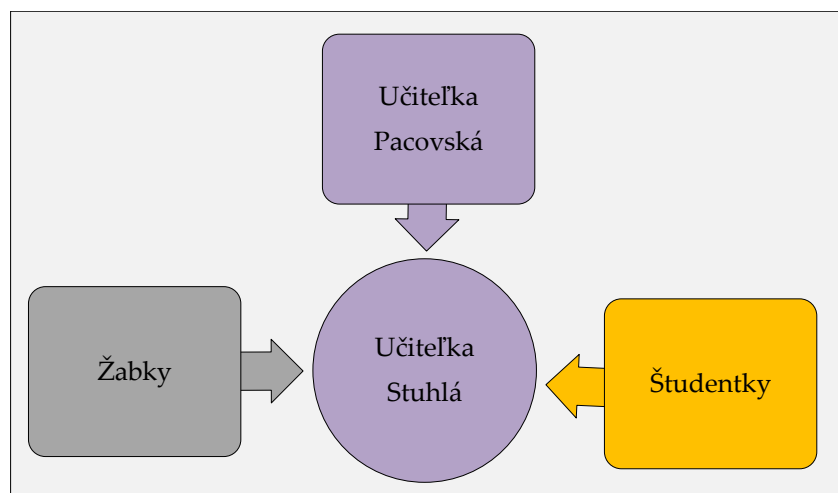
5.1.4 Expozícia vedľajších postáv

V 1. dejstve je niekoľko vedľajších postáv a mimoriadne množstvo epizódnych, často nečitateľných a nešpecifikovaných postavičiek a figúr. Napokon ich identifikácia nie je ani potrebná, sú špecifickým koloritom prostredia, v ktorom sa dej odohráva. Patria nespochybniteľne do kúpeľného prostredia, vytvárajú vedľajšie dejové situácie a dopĺňajú komentovaním deja niektoré scény s hlavnými postavami. K vedľajším postavám patrí učiteľka Stuhlá a skupina bohémnych mužov, ktorú vedie dr. Suda a jeho priateľov predstavujú maliar Lhotský a Konečný.

S5	<i>Ke zkoušce, prosím, moje dámy!</i>
S6	<i>Tak do zkoušky!</i>

Mimoriadne aktívna učiteľka spevu slečna Stuhlá vyzýva ku skúške spevu. Proti-kladom sú nielen študentky, ale aj žabky. Do dialógu vpadne slečna Pacovská s informáciou o výlete. Na chvíľu rozbila krehkú autoritu prísnej Stuhlej, ihneď sa

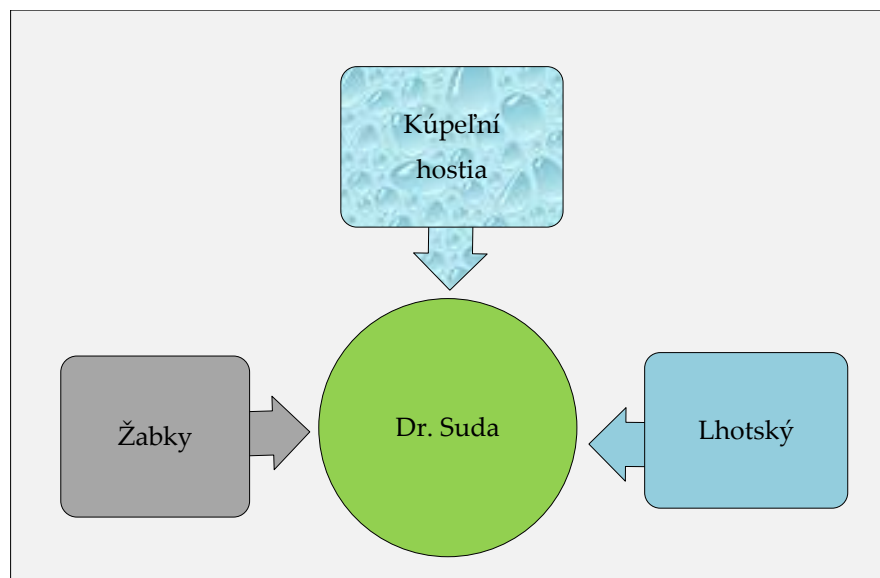
zorientuje a pridáva sa na stranu aktívnej Stuhlej. Obidve skupiny majú výrazný ilustračný charakter, prekárajú sa vzájomne a dotvárajú celkovú spoločenskú aj kúpeľnú atmosféru.



S7

Pán doktor! Pán doktor! Víte, že výlet máme?

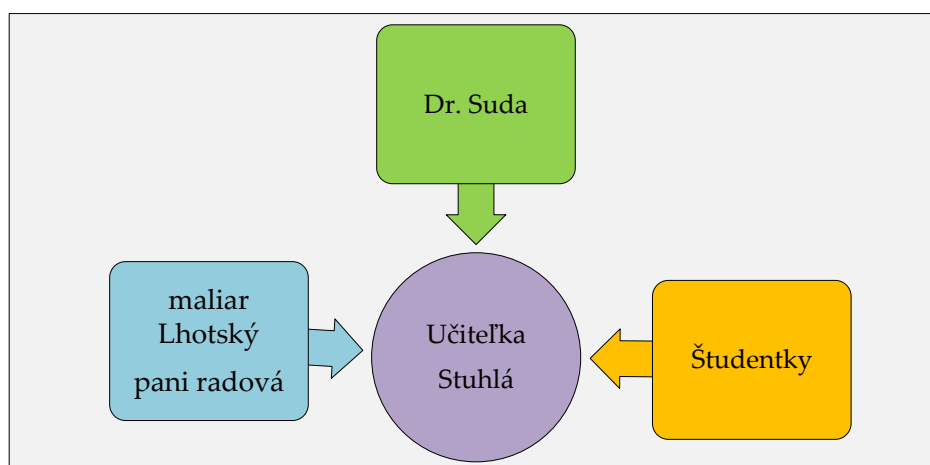
Žabky naliehavo ďalej posúvajú informáciu o výlete. Dr. Suda sa pridáva s vlastným nápadom – vyrobiť trojfarebné fábory a volá „*zde prapor již, náš prapor!*“ Lhotského posielajú pre muziku „*hudcu zamluv*“, Lhotský však pohotovo obracia pozornosť na jedlo. „*Však dřívě jíst, ať jsme zdrávi!*“ Postupne sa všetci hostia dožadujú obeda. Sklepník má plné ruky práce.

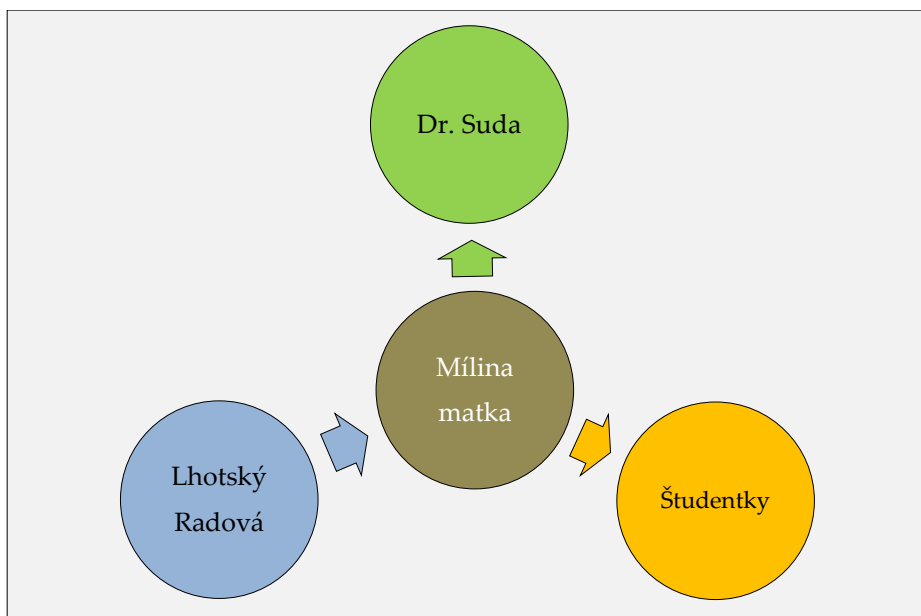


S8

Nad pěšinou kvete mák! Dost! Dost!

Aktívne učiteľky pri klavíri skúšajú nôtiť pieseň *Nad pěšinou kvete mák*. Aktívna učiteľka Stuhlá rozdeľuje a jednotlivo skúša hlasy v zbere. Dr. Suda sa pokúša o iróniu a jemný výsmech: „*To poslouchat?*“ Do kontroverznej situácie vstúpi Míli-
na matka, ktorá hľadá dcéru: „*Ach, svoji Mílu hledám, ach Mílu hledám.*“ Zdvorilost-
ne na jej neadresný dotaz zareaguje iba Lhotský a pani radová, avšak bez ďalšieho
záujmu o komunikáciu s Mílinou matkou. Lhotský mení tému rozhovoru
a dožaduje sa menu.





S9

Ty zlaté naše sluníčko

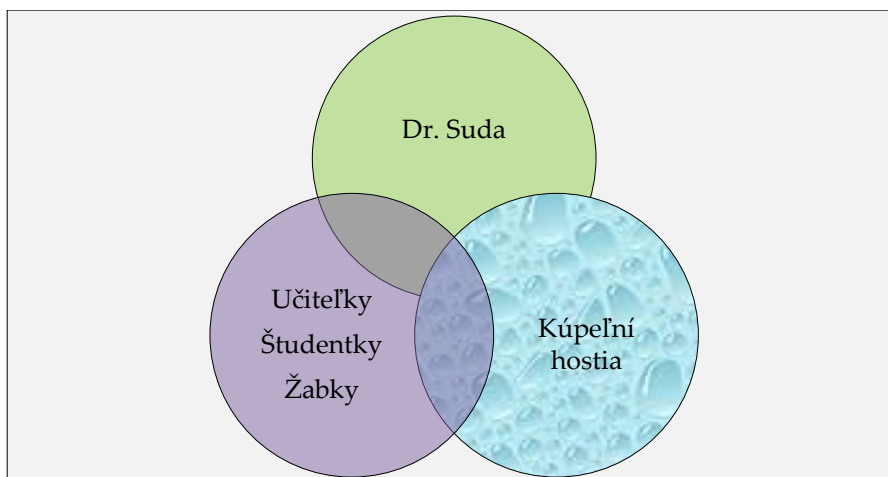
S10

Dost!

Dr. Suda odpovedá drezírujúcim učiteľkám vlastnou rozmarnou pesničkou o slniečku:

*Ty naše zlaté sluníčko,
 ač nemáš jak my srdíčko,
 máš radost také dost,
 máš radost také dost.
 Ty naše zlaté sluníčko,
 jen polez ještě maličko,
 až zavoláme dost,
 až zavoláme dost.*

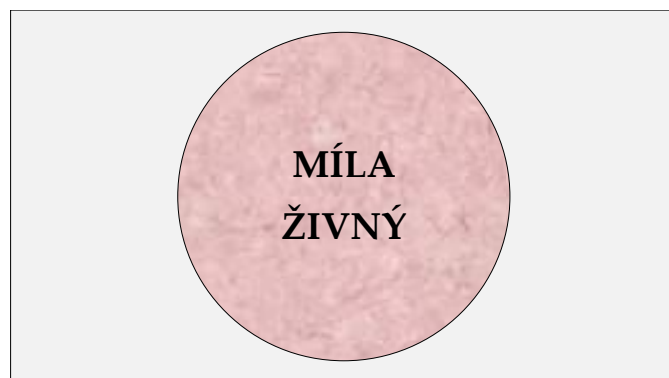
Všetci sa okamžite pridávajú. Spievajú a odchádzajú na výlet.



S11

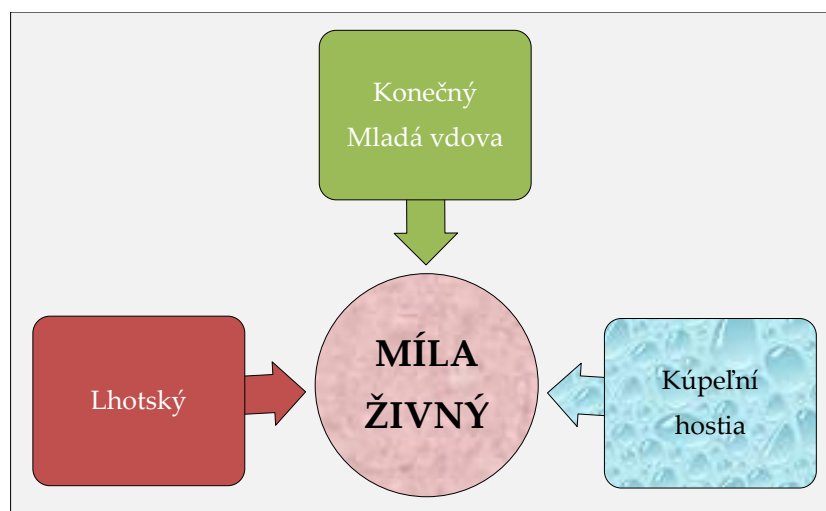
Tak došli jsme, leč pozdě asi!

Najrozsiahlejšia a najzávažnejšia scéna patrí protagonistom príbehu, ktorí spoznali potrebu ďalšieho spoločného života. Míla hľadá spôsob ospravedlnenia za minulosť, Živný ho nachádza „v palčivých stopách prvné lásky, mladé lásky.“ Obaja pokračujú ďalej v ľahkej konverzácii, ktorá prvýkrát vrcholí v Živného lyrickom monológovi „Tak rád se k těm šťastným dobám vracím,“ oslavuje kúzlo vysnívanej lásky a konfrontačne zavadá informáciou aj o Mílinu matku, ktorá ich spoločný život považovala kedysi za „život umělců žebráckych.“ Pri tejto spomienke Míla náhle prerušuje Živného výkrikom „Chci úpal! Kéž slunce spálí moje hoře“ a vo svojom monológovi rekapituluje vlastnú históriu nešťastnej lásky aj manželstva, do ktorého ju donútila matka a ktoré jej vzalo chuť do života, až napokon skončila v nemocnici. Pritom stále spomínala na Živného. Vyvrcholenie aj rozuzlenie je spojené so spomienkou „srdce moje náhle cos pochopilo, nad pavučinou života mého cos se budí [...] dítěte našeho život.“ Dramatický vrchol s výkrikom Živného o potvrdení otcovstva „našeho dítěte“ preruší príchod kúpeľných hostí.

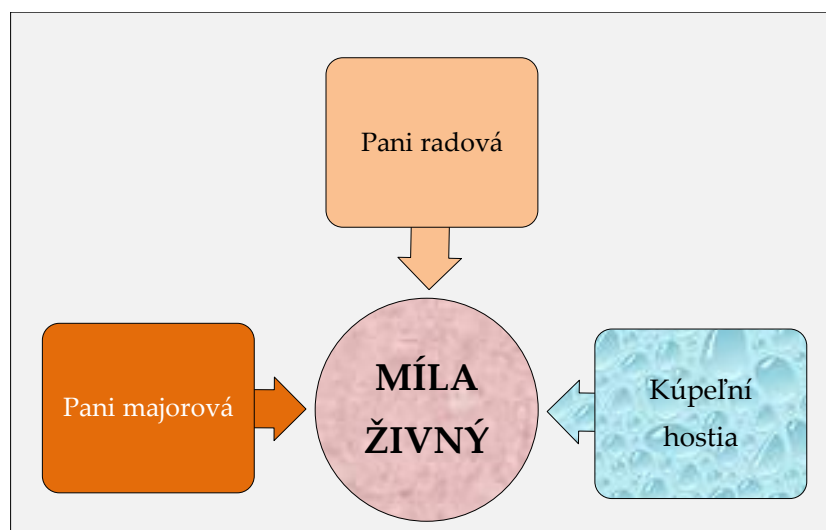


S12	<i>Slyš! Již se vracejí</i>
S13	<i>Tvé retý rudé úsměv lásky mění ve vonnou růži</i>

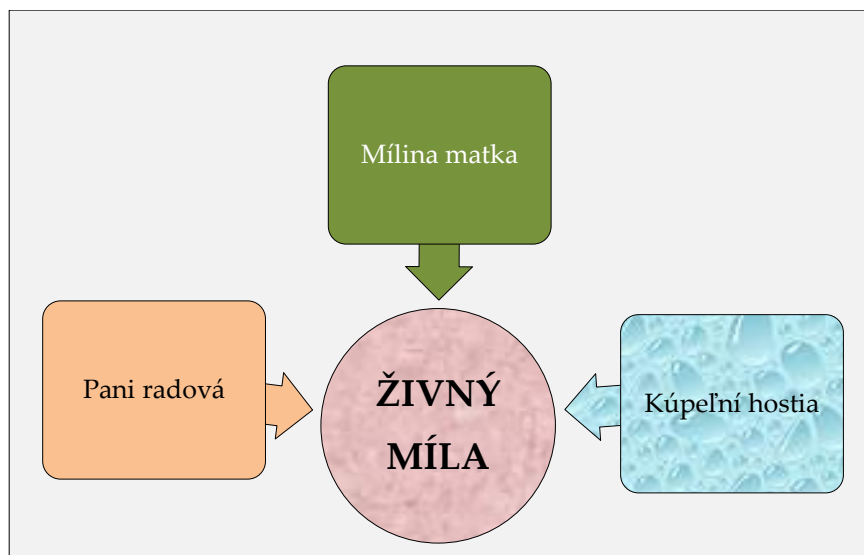
Kúpeľní hostia sa vracajú, predbiehajú sa v zvedavých otázkach Míle a Živnému. Míla nezvláda situáciu, chce okamžite odísť, ale Živný naopak, chce „vykričať“ všetkým, čo sa práve dozvedel. Kým ich „bolestná“ láska hľadá svoje osudové cesty, epizódne flirtovanie Konečného s mladou vdovou „*tvé retý rudé úsměv lásky mění ve vonnou růži v teplém políbení*“ je obrazom bezproblémovosti začínajúcej kúpeľnej lásky v podobe nezáväzného flirtu. Dvaja kúpeľní páni skonštatujú vzájomné okúzlenie Míly a Živného a Lhotský uzatvára scénu návratom k oslave slnka, tentoraz už zapadajúceho „*slunce, jež sme slavili, na celý zašlo den.*“



Pokým ďalší zvedaví kúpeľní hostia (pani radová a pani majorová) kladú všetečné otázky aj pohľady na zamilovanú dvojicu, Míla má potrebu opustiť spoločnosť a nebyť jej na „očiach“. Živný ju napokon prehovorí a Míla nakoniec tiež dospeje k presvedčeniu, že celá spoločnosť kúpeľných hostí sa musí dozvedieť, že „*jsem tvoje i s naším dítětem.*“ I keď jej neustále visí nad hlavou Damoklov meč v podobe neprajnosti vlastnej matky.



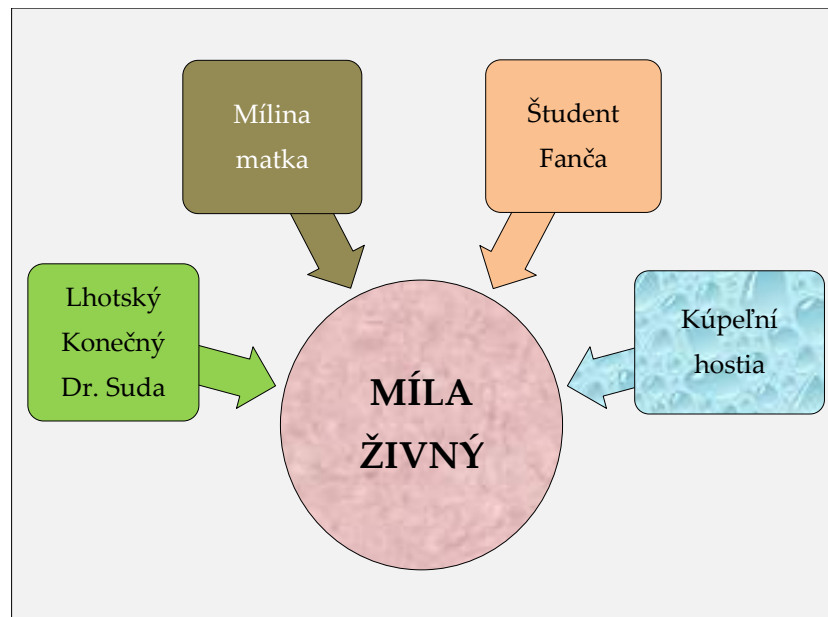
Kompletná skupinka kúpeľných hostí, ktorá sa vrátili z celodenného výletu pochopí, že milencov nič nevyruší, avšak medzi nich vstúpi Mílina matka, ktorá neustále hľadá svoju dcéru. Odpoveď pani radovej je stručná: „*S panem Živným odešla!*“



S16

Fančo, dá mi hubičku?

Iná epizódna kúpeľná scénka lásky zaiskrí medzi študentom a slečnou Fančou, ktorá sa zdráha dať nápadníkovi pusu. Pomedzi hostí sa potuluje Míla matka a stále hľadá dcéru „Kde je moje Míla, kde je moje Míla“. Lhotský, Konečný aj dr. Suda sucho a frivolne skonštatujú, že všetko je „luhačovský román.“ Matka na odpoveď, že dcéra je „s pánem Živným“, ukončí scénu slovami: „Ne, ne, s holým nešťestím.“



5.2 Analýza 2. dejstva

Byt manželov (o 4 roky neskôr)

Živný spieva úryvky zo svojej opery. Partie, v ktorých predtým osočoval Mílu, musí teraz vypustiť. Malý Doubek sa pýta mami, či vie, čo je to láska. Míla to vie až príliš dobre – láska a celý jej život je Osud – Fatum. Spoločný život s matkou je pre všetkých utrpením. Jej choroba sa stále zhoršuje, je nútená žiť pod jednou strechou s mužom, ktorému podľa jej názoru ide iba o jej peniaze. Živný pripadá Mílinej matke ako zlý havran. Chce mu preto uletieť, ale padá z balkóna a strháva so sebou aj dcéru Mílu. Živný si zúfa nad smrťou manželky. Vyzýva blesky, aby ešte viac bili do jeho nešťastného osudu.

Výsostne komorný charakter 2. dejstva, ktorý sa odohráva v interiéri, v pracovni Živného s klavírom, je absolútnym protikladom k 1. dejstvu. Janáček v prepise libreta pripisuje tomuto dejstvu atmosféru „zimného večera“. Spoločensky hlučnú luhačovickú kolonádu nahradila intímna rodinná chvíľa s rodinným kr-
bom – Živný, Míla, syn Doubek a Mílina matka. Celé dejstvo je kratšie, kompak-
tnejšie a ústredné dianie sa koncentruje na dvojicu hlavných postáv – Míla

a Živný. Komornosť však nevyklučuje aj dramatické momenty či vzrušujúce vyvrcholenia. Je poznamenané aj halucinačnými náladami.

5.2.1 Štruktúra libreta, postáv a vzťahov

S1

Echo nášho života dříme

Živný s Mílou sú zaujatí partitúrou novej opery, ktorá je svedčou ich lásky. Živného veľký monológ je návratom k obdobiu, kedy opera vznikala. Spomienky sú najprv echom spoločného života, ťažobou duší, túžbou prisadnúť si k mladému srdcu. Nad spomienkami aj úvahami nad partitúrou začína Živný o svojom diele pochybovať, váha, či má „*umlčané tóny vzbudit naposled*“ alebo operu, ktorá nemá posledné dejstvo (záver) definitívne odložiť. Míle sa zdá nedokončená opera smiešna, svoj sarkazmus prenáša na Živného, ktorý uvažuje nad zničením opery, chce „*roztrhat struny ... zdusiť roztřesené tóny [...] by bez ozvěny zhasly.*“ Míla považuje Živného úvahy za ľútosť nad stratou investovaného umeleckého úsilia - *Tobě líto těch melodií?* - a pokračuje provokáciou, že Živný predsa rád spieva o svedkoch jej hanby. Odpoveďou na jej naliehanie je Živného otázka: „*Už je snad můžem volat bez uzardění!*“ Rozvíjajúci sa dialóg prerušia výkriky Mílinej matky, ktorá videla aj stále vidí v dcérinej láske hrozný hriech. Dialóg Živného s Mílou ostáva nedokončený.

S2

Co praví tam ti lidé?

Živný nevníma okolie, nepočuje Mílinu matku, ktorá vykrikuje s dejom nesúvisiace vety. Tie sú pre Mílu „*hroznou ozvenou*“. Láskou predchnutý Živný spomína na prvý list, ktorý jej poslal, Míla počas chvatnej odpovede posielala Doubka, ktorý k nim na chvíľu nakukol, za Nánou, aby mohla byť naďalej sama v spoločnosti Živného. Spomienky opäť rušia výkriky matky, obaja považujú spoločné žitie za osudové, je to výkrik: *Fatum!*

S3*Ty (mou) ženou jsi, vidím tě plakat*

Živný sa vyznáva z veľkej lásky k Míle, je to zároveň aj jeho veľká sebaobžaloba. Najprv si vyčíta svoj prvý hriech, keď vášňou spôsobil Míline utrpenia. V závere vo výčitkách jej pripomína aj iného muža, [...] *jinému posílalas svou duši prý a polibky a lásku!*, myšlienky zavrhuje a považuje ich za lož. V dramaticky strhujúcom závere Živný expresívne približuje realitu svojej lásky. Výsledkom je afekt, počas ktorého sa pokúsi roztrhať tie stránky partitúry opery, kde trestal Mílu za domnelú neveru.

S4*Mami! Víš co je láska?*

Vo vrcholiacej dramatickej akcii sa hudobný obraz zlomí, prostredie sa stíši, príde dieťa Doubek, ktoré kladie otázku: *Mami, víš co je láska?* Živný do deja nezasahuje, je iba nemým svedkom. Celá scéna je akoby z celkom iného sveta, zo sveta, kde existuje iba čisté prostredie dieťaťa, bez vedľajších pochybných prejavov. Míla chce odpovedať, ale syn Doubek za lásku paradoxne neoznačí lásku svojich rodičov, ale lásku opatrovateľov Mílinej matky – Žána a Nány. Janáček po prvý raz zasadil na scénu ako dejovú súčasť živé dieťa.

S5*Kdo je u staré paní?*

Scéna prináša úplne novú atmosféru, vo vzduchu akoby visela nejaká zlá predtucha. V centre je Míla, hľadá matku, ktorá na chvíľu ostala bez opatrovateľov. Žán aj Nána sa ujímajú svojich povinností. Matka sa obhajuje a jednotaj opakuje: *„Vždyť já nejsem žádnéj blázen.“*

Scéna je spomienkovou udalosťou pre Mílinu matku, ktorá spoznáva v Živnom zvodcu svojej dcéry. Aj jej monológ, ktorý je pripomienkou 2. scény, končí zvolaním: „*Fatum!*“ Zaútočí na Živného, doplní udalosť o skutočnosť, že jej dcéra „*utekla za tvoju písničkou*“. Patologické správanie Mílinej matky sa stupňuje, Živnému dáva na vedomie, že mu žiadne peniaze nedá. Opätovne sa odvoláva na sociálnu úroveň, ktorá mala v dekadentnej dobe aj malomeštiacke prejavy. Tie sa stali typickými, ale aj osudovými pre Mílinu matku a napokon aj ju. Blúdivé matkine myšlienky nájdu koniec v samovražde. Pritom strhne zo schodiska zo sebou aj Mílu. Na Doubkovu otázku, kde je mama, Živný v náručí prinesie mŕtvu Mílu, pateticky privoláva blesky búrky a klesá vedľa tela milovanej ženy.

Živný dokončil operu bez posledného dejstva. Dôvodom a vysvetlením je jeho sebareflexia v 3. scéne:

Ó, podlost vši podlosti! [...]
Tvé srdce chtěl jsem ti vytrhat z těla,
ukazovat jeho rány
a smíchem tvrdým vyzvánět k tomu. [...]
A prsa ti drátí ostrým hřebem a zranit tě k smrti
[...] A jinému posílalas svou duši prý a polibky a lásku!

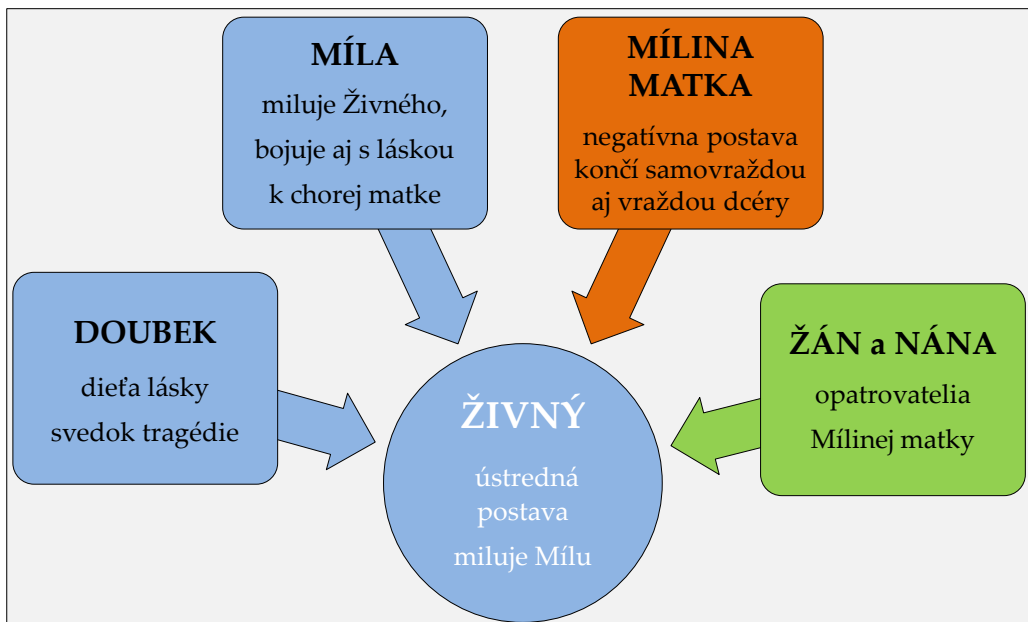
Živný siahol po morálnej spovedi v snahe očistiť a upevniť manželský zväzok s Mílou, nezabránil však tragédii, ktorá bola pre neho bleskom „zčista jasna“ a metaforou „*Jen hustěji, sinavé blesky*“ končí jeho aktívne umelecké obdobie. Slnko z 1. dejstva „zapadlo“, zotmelo sa, tma prekryla jas dňa.

Míla spočiatku Živného provokuje, môže sa zdať, že má k jeho vyznaniám aj odmietavé stanovisko, ale jej láska k nemu narastá a vrcholí o. i. aj Živného sebareflexiou. Komplikovanejší je Mílin vzťah k matke, ktorá neustále vidí v dcére morálny úpadok s dieťaťom. Míla lavíruje v láske k nej, napokon je matka príčinou aj nástrojom jej predčasnej smrti.

Mílina matka je od začiatku negatívnou postavou, má výrazný odmietavý postoj k Živnému. Patrí do sociálnej skupiny ľudí, ktorým sú peniaze determinujúcim ukazovateľom pre budúcnosť. Život vlastnej dcéry nevynímajúc. Jej psychická labilita by mohla byť aj „módny“ spôsobom zaujať spoločnosť, ale napokon v jej prípade nešlo o populárne migrény, ale vážne depresívne stavy, ktoré samovraždou ukončili jej bytie. Pôvod jej ochorenie nie je z libreta opery známy, známe sú iba Janáčkove snahy o autentickosť kresby, keď sa niekoľkokrát domáhal pozorovať pacientov v psychiatrickej klinike.

Doubek je dieťaťom lásky Živného a Míly, jeho postava je skôr ilustratívna, má charakter skutočnej infantilnosti, ale aj prostej detskej naivity. Po prvý raz je v opere detská postava.

Žán a Nána sú opatrovateľmi chorej Mílinej matky, nič viac sa z ich charakterov nedozvieme. V čase, keď opustili izbu Mílinej matky a hľadali Doubka, stali sa nepriamo spoluúčastní na samovražde Mílinej matky. Následky ich konania sa z ďalšieho deja nedozvieme.



5.3 Analýza 3. dejstva

Aula konzervatória (súčasnosť)

Študenti spievajú úseky z partitúry novej opery, ktorú napísal ich profesor Živný. Dielo má mať dnes večer premiéru, ale stále chýba posledný obraz. Žiaci prosia svojho učiteľa, aby im niečo povedal o svojej zvláštnej opere. Živný so zaujatím rozpráva o vzniku diela a prekvapení študenti pochopia, že obsah opery je v skutočnosti jeho životným príbehom. Živného rozprávanie sa blíži k Mílinej smrti, náhle sú vidieť blesky skutočnej búrky. Omráčený Živný klesá na zem.

Koniec jeho opery ostáva nedopísaný, ostáva „v rukách Božích“, rovnako, ako aj Živného osud.

Výsostne komorný charakter 2. dejstva vystrieda „hlučné“ 3. dejstvo. Má podobne ako začiatok 1. dejstva orchestrálny a veľmi expresívny úvod. Celé dejstvo je situované do interiéru, Janáček mu v prepise libreta prisudzuje atmosféru „parno letného dne“. Celá atmosféra vykazuje črty latentného pesimizmu, a ak slnko v 1. dejstve malo optimistickú spoluúčasť, v poslednom dejstve je to búrka, búrkové mraky a nebo bez slnka, ktorá otvára scénu.

Janáček v roku 1916 pomýšľal zaradiť pred dejstvo hudobnú symfonickú skratku deja, žiadal od F. S. Procházku úvodnú romancu o rozlúčených milencoch. Procházka nesúhlasil, úvodná scéna ostala bez väčšieho hudobného úvodu.

Úvod k 3. dejstvu tvorí hudba, ktorá vo všetkej intenzite prináša motívy búrky. Spoločensky hlučnú spoločnosť v aule školy predstavujú študenti konzervatória, ktorí sa zoznamujú s partitúrou novej opery ich profesora Živného. Celé dejstvo je rozsahom približne rovnaké ako predchádzajúce dejstvo, avšak z hľadiska významového je dotvorením predchádzajúceho deja v predchádzajúcich dejstvách.

Začiatok 3. dejstva má mohutný úvod, je anticipáciou prichádzajúcej búrky, má niekoľko mizanscén, kde študenti parodujú, a aj sa aktívne zúčastňujú na dianí. Všetky scény so študentmi tvoria významný kontrast s prichádzajúcou drámou

a jej rozuzlením, ktoré napokon všetkým naháňa strach a dostáva ich do stavu spoločenskej „vyšinutosti“ z udalostí, ktorých sa stanú svedkom. Záverečná scéna Živného šialenstva je vedená opäť v halucinačnej línii, existujú hypotetické názory, ktoré Mílinu smrť aj Živného vízie analogizujú so smrťou Janáčkovej dcéry Oľgy. Znamenalo by to aj dištancovanie sa Janáčka od Kamily Urváčkovej, ktorá bola primárnou inšpiratívnou bytosťou pre napísanie opery, avšak posledná scéna by mohla byť aj elégiou na pamiatku dcéry Oľgy.²³⁴

5.3.1 Štruktúra libreta, postáv a vzťahov

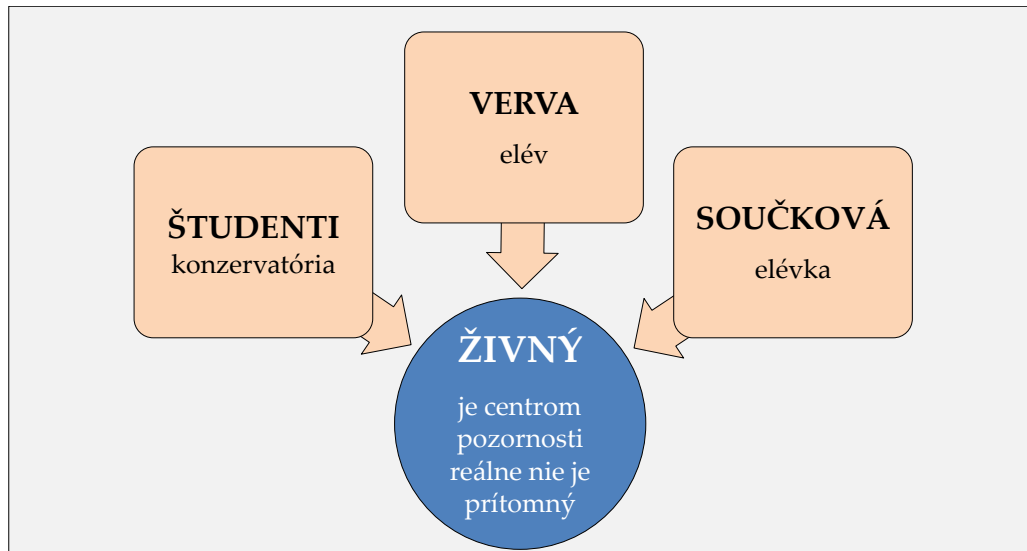
S1

Na obzoru bouře

Kolektívna scéna študentov a elévov v aule konzervatória komentuje prichádzajúcu búrku, v dialógoch dotvárajú atmosféru, kde „není radno božího posla vyzývať [...] i člověk trne, běsili živly“. Búrkovú atmosféru vystrieda študent Hrázda, ktorý cituje zo záveru pripravovanej opery, na premiére ktorej sa majú zúčastniť. Koniec opery je taktiež „búrkový“, nemá ďalšie pokračovanie. Študent Verva považuje koniec opery za „divný“. Jeho názor podporujú všetci a sarkastickým spôsobom parodujú búrku, ktorá končí v rytme valčíka. Verva ich vyzýva, aby skončili s bláznením, kladie otázku, kto pôjde večer na premiéru opery, prezrádza informácie zo zákulisia, že Živný operu skomponoval celú, ale predsa je bez posledného dejstva. Ten je vraj „v rukou božích a zůstane tam.“ Reakciou je opätovný údiv nad zvláštnym príbehom. Verva pridáva, že „Lenský“ je sám Živný a (vraj) vykričal do sveta utrpenie svojej lásky a syna. Študentka Součková nechce ďalej improvizovať k téme, ubezpečuje prítomných, že sa opýta „zpríma Živného“. Prítomný Doubek, ktorý počas celej situácie stál bokom, je vyzvaný, či pôjde tiež. Verva ich zastaví s novou informáciou z partitúry, kde prehrá z opery scénu s malým Doubkom. Celá štu-

²³⁴ ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1959. *K Janáčkově operě Osud*. Živá hudba, s. 183, STRAKOVÁ, Theodora. 1957. *Janáčková opera Osud*, část druhá. In: Acta Musei Moraviae, XLII, s. 161

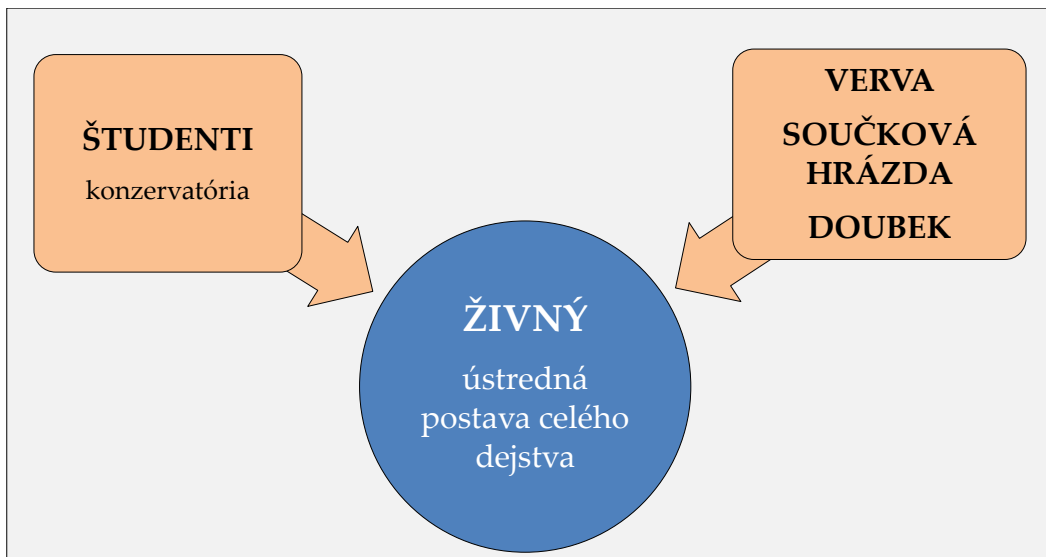
dentská spoločnosť vedie medzi sebou ironizujúcu rozpravu na tému *Žán a Nána a Co je to láska*. Rozbláznenú spoločnosť zastavia výkriky spolužiakov, ktorými naznačia príchod Živného.



S2

Proč tak nezvyklé ticho?

Profesor Živný je v centre emocionálne exponovanej scény aj pozornosti, na prosbu elévky Kosinovej začne všetkým približovať autora opery. Živný emotívne podáva príbeh lásky aj nešťastia hlavného hrdinu opery. Součková s Vervom pochopia, že Živný im nehovorí o Lenskom, ale o vlastnom príbehu z jeho života. Živný si všimne ticho, ktoré zrazu nastalo. Odpoveďou je strach študentov, vtom výstražne vykrikuje Doubek, Živný pokračuje v rozprávaní o vzniku diela, o neúspechu aj o tvrdosti, ktorou si chcel hlavný hrdina vynútiť lásku. Požiada Doubka o pohár vody.



S3

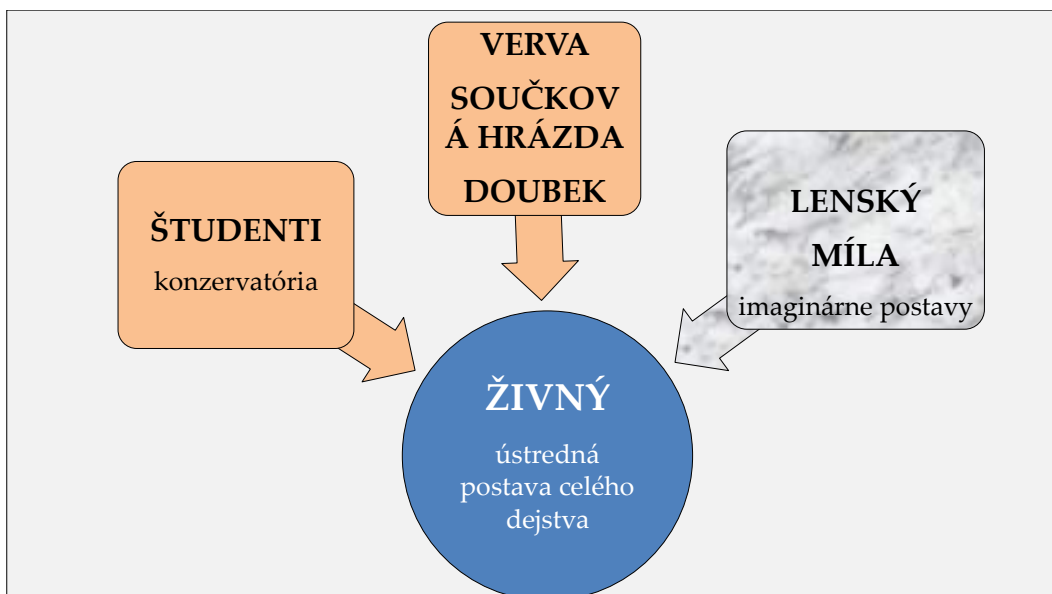
Lenského poznal

Scéna je ohraničená odchodom a príchodom Doubka s pohárom vody. Je to veľká Živného reminiscencia, kde pokračuje o príbehoch lásky, ktorá končí smrťou Míly. Prítomní nemôžu uveriť príbehu nešťastnej lásky a prežívajú neopísateľnú hrôzu.

S4

Což nevidí váš zrak

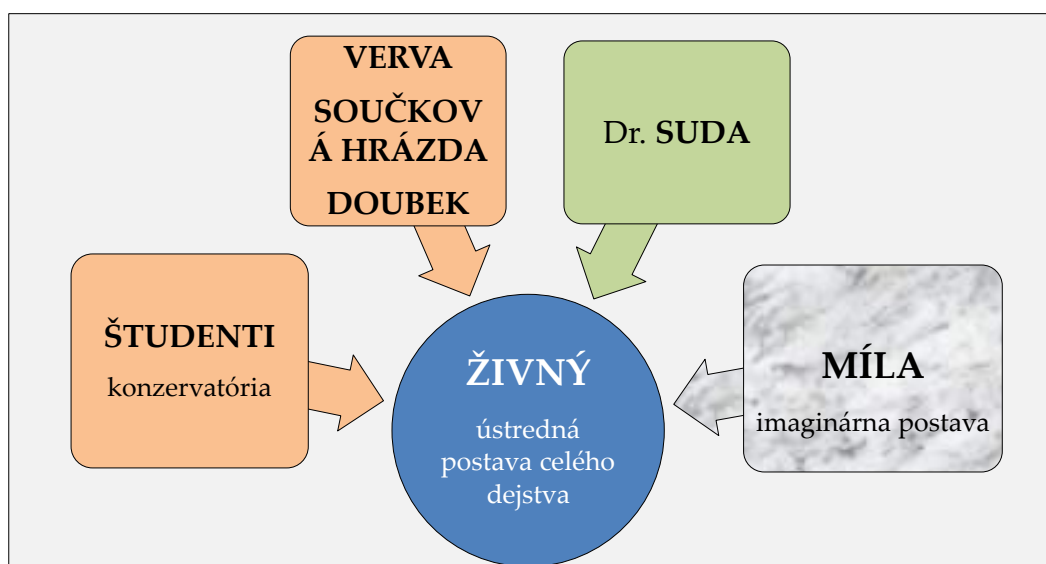
Živný pokračuje ďalej v príbehu, všetci ostanú v šoku, keď sa Živný pozerá do diaľky so slovami: „Zas tebe zrak mu zří [...] tvář andělská.“ Extatické vidiny preruší Doubkov výkrik: „Ó, mamá!“ Pokým študenti utekajú pre lekára, Živný má sluchové halucinácie, počuje Mílin plač a intonuje svoj žiaľ. Halucinácia melódie sa opakuje, Verva ju identifikuje ako melódiu z posledného dejstva, Živný prudko odmieta: „To jest v rukou božích a zůstane tam!“.



S5

Co jest vám, příteli?

Rýchly záver je exponovaním aj retrospektívou dr. Sudy s jedinou otázkou: „Co jest vám, příteli?“, ktorou opera končí.



Elévy, elévky sú výraznou a exponovanou kolektívnou aj sporadicky individualizovanou skupinou študentov, ktorí naplnili akčnosťou úvodnú scénu. Hoci sa reálne v úvode Živný neobjavuje, je prítomný prostredníctvom opery, ktorú

študenti študujú z partitúry. Expresívne pôsobí scenéria búrky, ktorá pokračuje počas celého posledného dejstva, mení však podobu aj na emocionálnu „búrku“, ktorá v závere dejstva splynie s reálnou búrkou.

Živný je centrom pozornosti od 2. scény až do konca opery, vytvára dojem monodrámy, jeho reálny vstup do deja je pritom tajuplný, pretože študenti už kde – čo tušia zo zákulisia. V jednotlivostiach monodrámy sa prelínajú tri príbehy – Lenského, Živného a samotného Janáčka. Živný vytvára svojim vystupovaním a informáciami napätie, stupňuje dramatickosť diania, aby v závere prudko zlomil svojím omdlením celú atmosféru. Živný má vo svojom vystupovaní dve podoby: jedna je reálna, druhá je ireálna, je zhmotnením vlastných predstáv a vidín milovanej ženy.

Celá opera v librete aj hudbe je prepojená protikladnými silami so stupňujúcimi účinkami. V 1. dejstve sa milenci najprv stretnú, zmieria a rozhodnú sa pre spoločný život, ktorým chcú odčiniť vinu. V 2. dejstve si rodina užíva šťastie a pokojné chvíle rodinného krbu. Pokoj je zdanlivý, v pozadí neustále číha nezmieriteľná postava Mílinej matky, „strážkyne“ spoločenského poriadku a morálky. V závere je práve matka strojkyňou smrti vlastnej dcéry. Ani tak však vina nie je vykúpená. Ostáva už iba Živný, ktorý v závere 3. dejstva smrťou (?) vykupuje vinou obidvoch hlavných hrdinov.

V opere má dôležité miesto láska, ktorá končí v závere smrťou – *láska až po hrob*. Avšak v opere nevzniká dramatický konflikt zo samotnej lásky, tragický obrat dáva motív sociálny. Spoločenské ideály, determinované majetkovými záujmami sú prechodne silnejšie ako samotná láska. Dramatickosť dielu nedodáva ani motív žiarlivosti, keď podľa Živného Míla lásku zradila. Napriek vnútornej žiarlivosti sa napokon Živný uspokojí s Míliným vysvetlením a uverí mu. Silu dramatismu nachádza Janáček v previnení Míly a Živného v mravnom poriadku spoločnosti tej doby, za čo zaplatili vlastnými životmi, hoci Živný napokon v závere neumiera, a vzdoruje osudu. K neprehliadnuteľným dramatickým momentom preto patrí práve postava Živného, ako prototyp mužného vzdoru, v ktorom sa Janáček

bezpochyby vzhliadol. Vo svojom živote zažil všetky slasti aj strasti, ktorými je naplnený príbeh jeho osudnej opery *Osud*.

5.4 Hudobná štruktúra partitúry

Opera *Osud* je dielom, v ktorom hlavnou témou je narastajúce napätie (aj rozpor) medzi umením a životom, a v troch relatívne krátkych dejstvách je komprimovaná emocionálna sféra v spektre lásky aj (ne) šťastia protagonistov príbehu. Pokým úvodné scény sú vytvorené v strhujúcom ošiali kúpeľnej atmosféry, 2. dejstvo so sebareflexnými pasážami zaznamenáva aj tragikou naplnený konflikt medzi skladateľom Živným, Mílou a jej matkou. Nejde pritom o detailné dramatické udalosti v jednotlivostiach, ale iba v parciálnych naznačeniach, ktoré vedú k tragickému záveru života dvoch z troch ústredných postáv. Záver tvorí v 3. dejstve aj ironizujúca pointa, a to aj prostredníctvom prelínania sa sveta reálneho s nereálnym, pričom sledujeme príbeh dvoch opier a troch hlavných aktérov: Janáčkovu operu a Živného operu, kde sa hlavná postava identifikuje s Janáčkom a titulná postava jeho opery – Lenský s postavou Živného. Línia *klam – sebaklam – realita* sa v závere dešifruje a vyhraňuje do frustrujúcej atmosféry všetkých zúčastnených.

K dejovým situáciám je skomponovaná aj priliehavá a dej dotvárajúca hudba. Nie je však „iba“ hudobnou kulisou, ale korešpondujúcim partnerom. Hudobný dojem má preto mnoho podôb, prechádza komornými sekvenciami, vyhýba sa širokému (aj zbytočnému) rozptylu, je lakonická, dramaticky eruptívna, kompaktná a koncentrovaná. Janáček zbytočne neplytvá, nedostatky v predlohe aj libreta kompenzuje sústredenosťou a využívaním jemu vlastných kompozičných spôsobov a štýlu dovtedajšej práce. Tou boli a aj ostali krátke motívy, ostinátne motivické niekoľkotónové bunky, ale aj deklamačné línie, s orientáciou a dôrazom na vokálny prejav. Popri bohatstve „neoperných“ hudobných línií, nájdeme aj vzácne úseky s emotívnymi gestami klasickej vokálnej línie. Z nich dominuje naj-

mä dueto milencov v 2. dejstve medzi Mílou a Živným. Všetky charakteristické znaky partitúry sú dokladom individuality skladateľa, pregnantnosti hudobného štýlu aj frekvencie opakujúcich sa „hustých“ motívov.

Napriek fascinujúcej a obdivnej láske Janáčka k folklóru, v opere *Osud* folklorizujúce prvky nenájdeme, neumožňuje to námet s absenciou tohto momentu. Čo však zaujme okamžite, sú fascinujúce rytmické úseky, mnohopočetné rytmicky sa meniace plochy, náročné polyrytmie s nepravidelnosťami delenia, ktoré odrážajú najmä mnohovrstevnosť reči a jazykového prejavu. Vokálne línie poznamenala nielen prozódia zhudobňovaných textov, pre ktoré bolo dôležitejšie podtrhnúť myšlienkovú plastičnosť, ale aj snaha hudobne pravdivo vystihnúť text a jeho náladu. Janáčkov osobitý spôsob zhudobňovania českého slova sa výrazne zmenil po roku 1900 v súvislosti s jeho tzv. *sčasovací teorie* a aj so zbieraním a skúmaním „napěvků mluvy“.²³⁵ Oproti ním sa celkom nečakane objavajú aj prvky sentimentálneho charakteru, príjemné „hudobné“ popevky, takmer neprislúchajúce Janáčkovmu hudobnému jazyku a slohu.

Opera *Osud* je dielom s mimoriadne silným hudobným profilom a veľkou kompozičnou istotou, virtuozitou aj ohromujúcou silou. Ak pripočítame aj inštrumentálnu vynaliezavosť s Janáčkovými špecialitami používaných nástrojov a nástrojových skupín, dostávame obraz diela, ktoré si postupne hľadá (a aj nachádza) miesto na opernej scéne.

Z hľadiska štýlu sa opera nedá jednoznačne kategorizovať. Je akýmsi „hybridom“ doby, ktorá mala na Janáčka vplyv a ktorej vplyvu sa ne(u)bránil. Preto môžeme nájsť prejavy hudobného verizmu v oblasti melodicko-harmonickej, ktoré sú umocňované exponovaním nástrojových skupín s výraznou inštrumentáciou (diskanty vs. basové polohy nástrojov). Tento štýlový prúd podporujú aj nezvyčajné modulačné plochy, paralelizmy aj tóninové skoky. V súvislosti s dobou

²³⁵ STEIMETZ, Karel. 2006. *Vztah hudby a slova v janačkově operní prvotině Šárka. Analytické sondy do začátku 1. jednání opery*, In: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Paedagogica, Musica VIII Hudební věda a výchova 10 – 2006, s. 13

vzniku aj hudobným vývojom dochádza k narúšaniu dovtedy ortodoxne preferovaného dur-molového systému, hierarchia harmonických funkcií sa mení, rozšírená aj rozširovaná tonalita využíva disonujúce intervaly v melodickkej aj harmonickej línii, v melodicko-harmonickej línii nadobúdajú prevahu kvartové, kvintové či oktavové paralelizmy, sekvencovité postupy nielen s poltónovými krokmi, často využívané figúry žádrží. Cieľom je farebnosť partitúry, sónickosť v prelínaní sa použitia nástrojových skupín a ich variácií.

V oblasti rytmicko-metrickej Janáček výrazným spôsobom zasiahol do symmetrickej „uhladenosti“, ponúka nepravidelnosť ako typický jav, nepravidelnosť rytmických akcentov, vrstvenie malých rytmických útvarov a prerušovaním ostrých rytmických akcentov.

K špecifikám partitúry *Osudu* patrí aj polarizácia hlasov, kde využíva Janáček krajné polohy zvukového nástrojového priestoru a vnútorné hlasy akoby nechával „prázdne“, bez potreby s nimi pracovať. V opere majú silné zastúpenie aj zborové úseky, ktoré predstavujú hudobne špecifické vlastnosti, plné harmonických zvláštností, a to najmä v súčinnosti s celou opernou sadzbou.

Špecificky vyznieva v Janáčkovom diele aj jeho inštrumentácia. Pokiaľ v prvých operách nájdeme ešte spoločné znaky s romanticky koncipovaným orchestrom a inštrumentáciou, predstavujúcou zomknutosť jednotlivých skupín, podieľajúcich sa na naplnení konštrukcie skladby (melodická línia, harmónia aj rytmus), ktoré zároveň vytvárajú konvenčnú hierarchizáciu, Janáček začína nástroje neskôr vnímať v rámci svojho kryštalizačného vývoja neromanticky, ponecháva im oveľa častejšie nástrojovú individualitu, vníma ich sólove a oddeľuje tak romantickú hutnosť od požiadavky „pavučinového“ zvukového prejavu.

Muzikológ a skladateľ *Miloš Orson Štědroň*²³⁶ sa domnieva, že

„ [...] Janáček šel jinou cestou a sledoval zcela jiné cíle. Nezajímalo ho zahušťování orchestru, nýbrž naopak redukce instrumentační hustoty a „ušíť na míru“ nástrojových barev. Janáček v instrumentaci uvažuje naprosto v duchu svých dramatických zásad a jim instrumentaci podřizuje, a nikoli naopak“.²³⁷

Janáček sa snažil špecifikovať vždy každú hudobnú scénu, znamenalo to aj využitie netradičných nástrojov²³⁸ a zoskupení. Medzi ním milovaný nástroj patrila *viola d'amore*, ktorej nádherný zvuk spoznal v Charpantierovej opere *Louisa*. Janáček nástroj predpísal v opere *Osud* iba na pár taktov a kombinoval ho aj so zvukom dvoch violových partov. Zápis partu sa nelíši od partu violy, nevieme teda, či Janáček interpretačnú problematiku nástroja ovládal, ale

„[...] sám si obtížnost provedení svého požadavku uvědomoval a zřejmě si i připouštěl fakt, že ho na viole d'amour kromě zvuku nejvíce inspiruje její název.“²³⁹

Je pravdepodobné, hraničiace takmer s istotou, že sa Janáček majstrovstvu inštrumentácie nikdy a nikde neučil, v škole ani u žiadneho skladateľa. Bol samoukom, ktorý čerpal základné teoretické informácie najmä prostredníctvom odbornej literatúry. Základným zdrojom sa mu stala *Instrumentationslehre* Hectora Berliozu, ktorej 2. vydanie v Lipsku z roku 1875 vlastnil. Základné informácie získal aj vlastnou praxou, študoval operné partitúry a ako hudobný kritik, učiteľ aj organi-

²³⁶ Miloš Orson ŠTĚDRŇ (*1973) je klavirista, libretista, muzikológ, publicista, syn muzikológa Miloša Štědroňa. Je uznávanou multidisciplinárnou osobnosťou.

²³⁷ ŠTĚDRŇ, Miloš Orson: 2009. *Instrumentace, zvukový ideál i výraz doby*. Praha, s. 168.

²³⁸ Jaroslav VOGEL uvádza, že Janáček chcel použiť v 1. dejstve opery *Osud* aj *gajdy*, ako ilustratívny prvok ľudového prostredia. In: *Leoš Janáček*, s. 27

²³⁹ ŠTĚDRŇ, Miloš Orson: 2009. *Instrumentace, zvukový ideál i výraz doby*. Praha, s. 179

zátor hudobného života v Brne mal priamy kontakt aj s divadelnou prevádzkou operného súboru. V rozširovaní jeho poznatkov mal vplyv aj skladateľ Camille Saint-Saëns pre nekonvenčnú inštrumentáciu a hlavne použitý **xylofón**, ktorý Janáček predpisuje do svojich partitúr od *Její pastorkyne*.

Takmer všetky v práci uvádzané štúdie, ktorých nosnou témou je problematika opery *Osud*, zhodne konštatujú, že kvalita hudby vysoko prevyšuje kvality libreta. Partitúra má špecifické Janáčkovy „nápěvky mluvy“ s mnohonásobnými ostinátnymi figúrami, bohatú polyrytmickú plochu, časté rytmické zmeny, hrania *con sordino*, *pizzicato*, *flažolety*. Partitúra kombinuje v podstate klasickým spôsobom hranie sláčikovej aj dychovej sekcie, s výnimkami, kedy Janáček potrebuje docieľiť farebnosť dejovej predlohy. Hudobnou skratkovitosťou pôsobia najmä dialógy v 1. dejstve opery, miestami akoby v neprehľadnej hudobnej konverzácii v kolektívnych scénach a napokon aj v dohre, ktorá má charakter zrýchlenej skratky, spôsobujúcej v poslucháčovi nezvyčajný skrat v precítení záverečnej scény 1. dejstva.

Jaroslav Vogel ich pripisoval o. i. nedostatkom libreta a považoval za

„zjev obzvláště udivující, výkon opravdu loví, vysvětlitelný při vší skladatelské genialite snad jen tím, že úzký osobní vztah k látce, a to nejen k ústřední postavě Živného, nábrž – a právě to je pro rytířského Janáčka příznačné – i k trpitelce Míle proti Živnému, nahrazoval skladateli chybějící básnickou potenci knihy.“²⁴⁰

Okrem klasicky využívaného inštrumentária orchestra používa Janáček aj výnimočné kombinácie, sólové party a nové nástroje.

Partitúra predpisuje nasledovné obsadenie orchestra

²⁴⁰ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 163

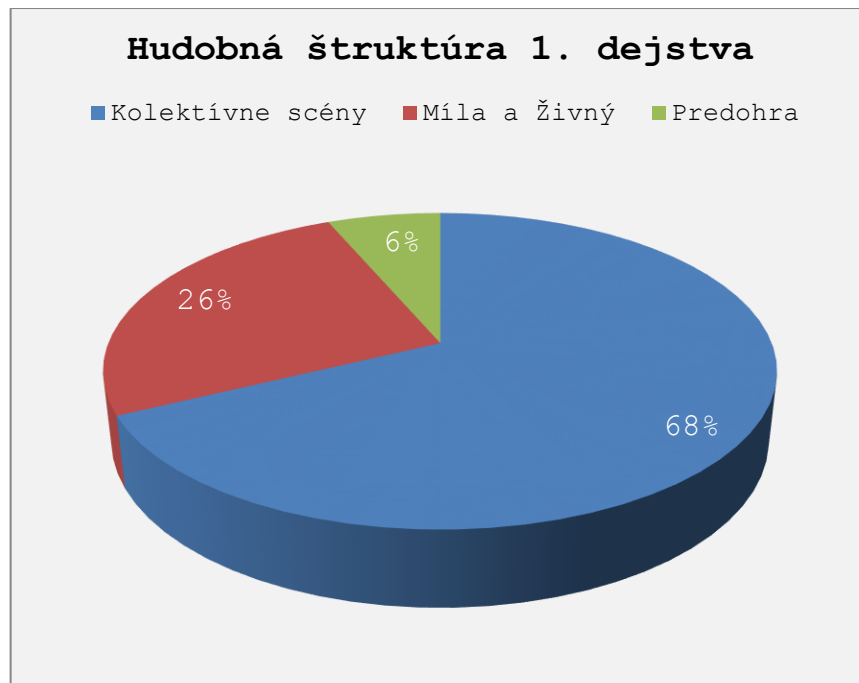
Flauto piccolo, Flauto I – III, Oboe I, II, Corno inglese, Clarinetto I, II (mutta B a A), Clarinetto basso, Fagotto I, II, Contrafagotto;
Corno I – IV, Tromba I – III, Trombone I – IV, Tuba;
Timpani, Triangolo, Gran Cassa, Tam-tam, Piatti, Xilofono, Campanelli;
Arpa, Organo, Pianoforte, Archi (2 Viole d'amore)
Hudba za scénou:
Tromba infantile, Tamburo piccolo (1. dejstvo, scény 13 – 14)

Janáček tonálne ohraničuje **1. dejstvo** na začiatku tóninou Des+ a enharmonickým cis na konci dejstva. V 1. dejstve do predohry predpisuje Janáček solo Violino (t 49 držané f³ – t 76), Clar. in A (po takt 49), Trba in F (t 67 – 90). V 1. scéne solo Violino (t 67 – 90) a Corno inglese (t 20 – 29). V 2. scéne solo Oboe (t 27 – 32), Corny in Es (t 56 – 66), Trba (t 99, dolce, počas akcie, kedy si Míla berie kyticu od Lhotského), Corno inglese (t 217 – 221, na text „*když opěvuje jen lásky hoře*“). V scéna 3 využíva sólo Va (t 6 – 12, „*Přišels po mé dítě?*“), v scéne 4 solo Corno inglese (t 1 – 13). K zaujímavostiam patrí sólové použitie fagotu (scéna 11, t 1 – 5), bohaté využitie sólovej violy (t1 – 21, t 83 – 99, t 208 – 229). Ilustráciu zapadajúceho slnka zveruje Janáček v partitúre fažoletom v sekcii Violino I, II (t 135 – 180).

Symfonickú šírku 1. dejstva²⁴¹ dokladuje numerická štatistika, kde celé dejstvo je vystavané v rozsahu 1307 taktov, pričom na kolektívne scény pripadá 886 taktov a scény komorné s Mílou a Živným 337 taktov. Predohra je skomponovaná v rozsahu 84 taktov. Vzájomný pomer uvádza aj uvedený graf hudobnej štruktúry 1. dejstva opery (Graf 1). Podľa grafického znázornenia môžeme považovať 1. dejstvo za expozičný vstup k dielu, kde dominujú kolektívne scény, komorný charakter spĺňa iba vzťah Míla a Živného, ktorý nepotrebuje verejnosť. Prevažnosť kolektívnych scén je zároveň aj hudobnou ilustráciou kúpeľného života, ktorým Janáček dotvára atmosféru a ohraničuje príbeh dvoch milencov. I keď je umenie matema-

²⁴¹ Bohumír ŠTĚDRŮ prirovnal operu *Osud* k Beethovenovej *Osudovej*. In: *Leoš Janáček*, s. 102

ticky nemerateľné, pre porovnanie vzťahu hudby v jednotlivých sólo výstupoch, komorných aj inštrumentálnych použijeme grafické znázornenie. Ich výpovedná hodnota má kvalitu kvantitatívnej ilustrácie a komparácie, nemá žiadny iný kontext.



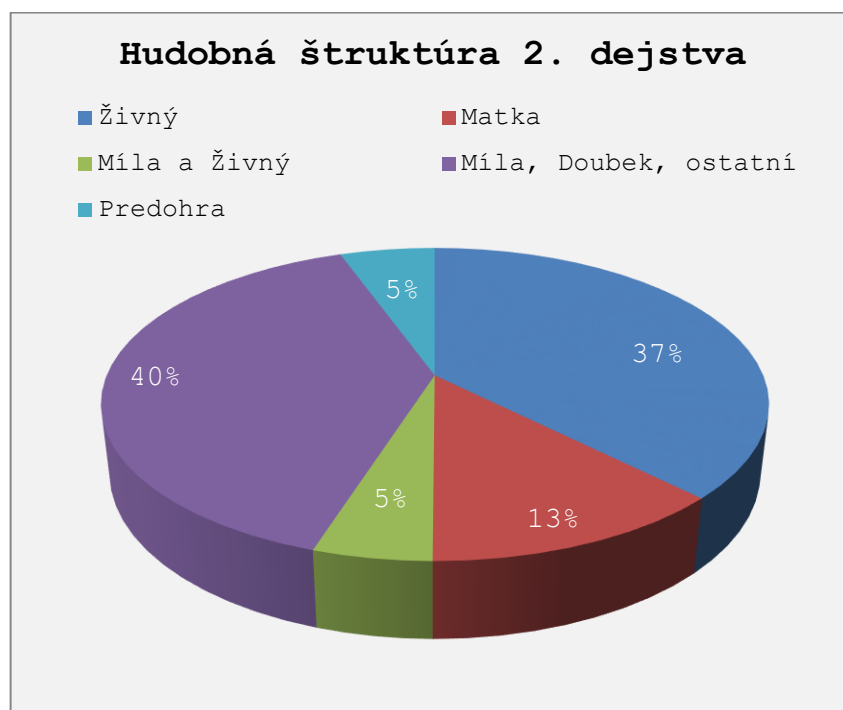
Graf 1 Hudobná štruktúra 1. dejstva

V partitúre 2. dejstva je tónalnym ukotvením tónina c mol, všetky modulácie sú iba priebežnými vybočeniami. V 2. dejstve nachádzame tiež niekoľko špecifík. Práve sem umiestnil Janáček nástroj, ktorý mal rád. *Viola d'amore* je exponovaná pomerne skromne, v oktávovom zdvojení (t 45 – 65) počas Živného výstupu „Myšlenku cítim bloudit kol nás“ a je s najväčšou pravdepodobnosťou reminiscenciou lásky. Okrem violy d'amore nájdeme viacnásobne využitú sólovú violu (t 98 – 122) sólový part Clar. in B (scéna 3, t 6 – 12), Fag. (t 32 – 35). V scéne 4, kde sa Dobek pýta: „Viš co je láska?“ patrí k zaujímavostiam využitie sólovej horny in F a v nasledujúcej 5. scéne sú exponované Cor. in F I, II, II v staccate a duolách, počas otázky Míly: „Kdo je u staré paní?“.

Väčšinou komorný charakter 2. dejstva dokladuje tiež numerická štatistika, kde celé dejstvo je vystavané v rozsahu 567 taktov, pričom na komorné a sólové scény pripadá spolu 315 taktov. Z toho má najvyšší raiting Živný (239 taktov), nasleduje Mílina matka (80 taktov), dialógy Míly so Živným (31 taktov) a ostatné scény Míly, matky a Doubka (252 taktov) aj s medzihrami. Predohra je skomponovaná v rozsahu 35 taktov.

Jednoznačne môžeme hovoriť nielen o komornosti dejstva, ale aj o dominantnom postavení Živného, ktorý má dva exponované hudobné monológy.

Vzájomný pomer uvádza aj uvedený graf hudobnej štruktúry 2. dejstva opery (Graf 2).

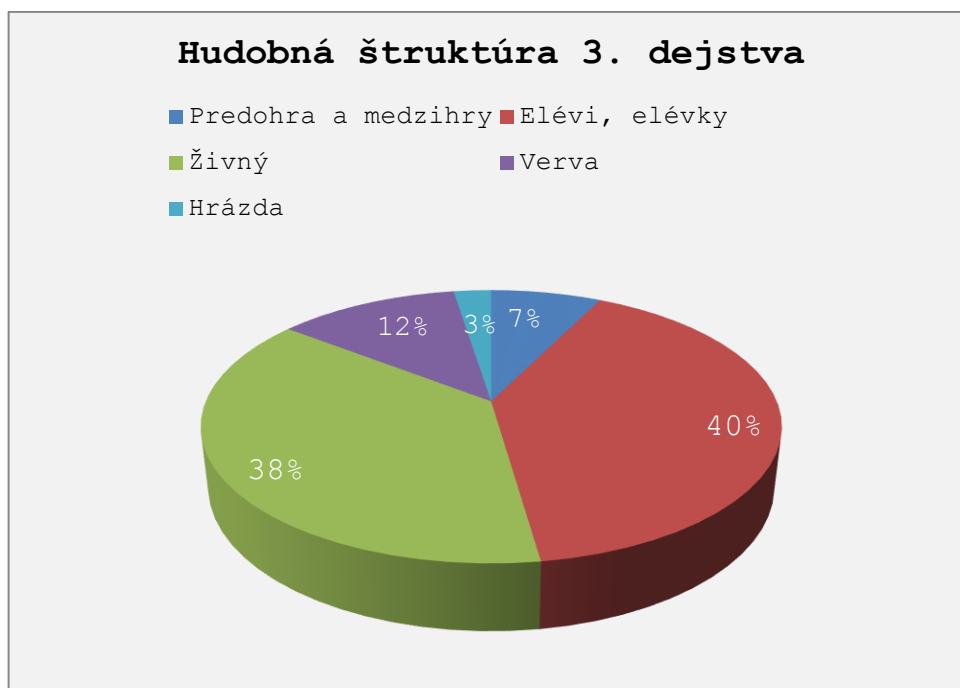


Graf 2 Hudobná štruktúra 2. dejstva

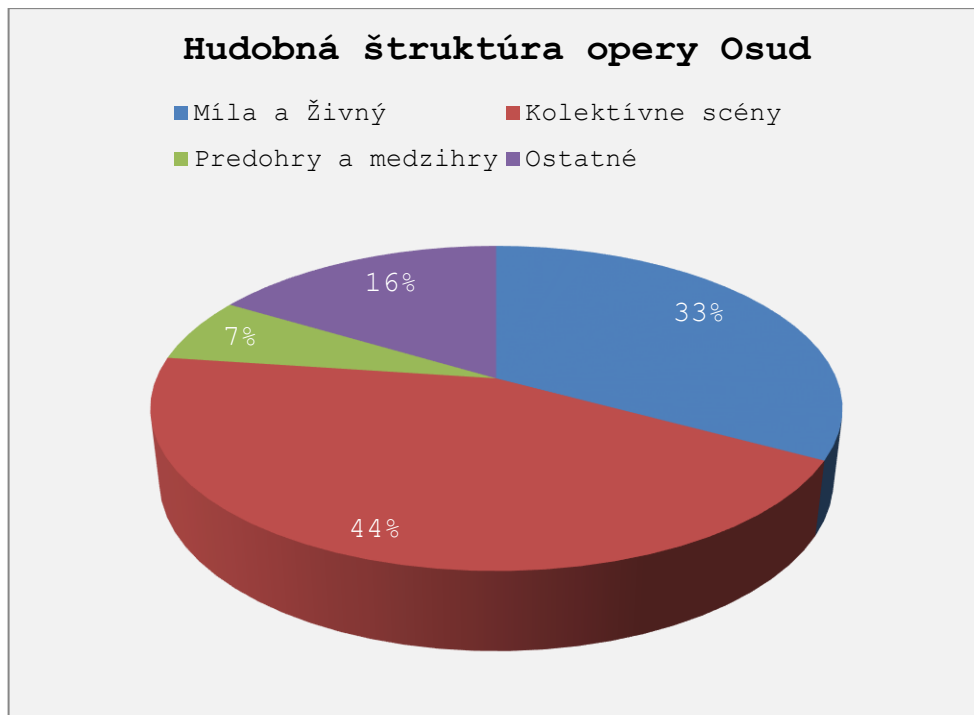
Záverečné 3. dejstvo má opäť charakter kolektívnych scén. Orchesterálny úvod aj so scénou I je preferovaním sólového partu Violino (t 158 – 183), pričom ostatné hlasy tvoria parmanentný pohyb v sextolách. V tomto dejstve použil Janáček po prvý raz *xylofón* a *organ*. Organ plno nastupuje v Andante (t 192)

v 9/16 rytme spolu aj s partom Xil., ktorý hrá v taktach 194, 196, 198 – 203. Obidva nástroje spolu aj s ostatnými tvoria hudobný sprievod vo vokálnom prejave elévov a elévok s textom: „*Ted' my budem dělat bouřku!*“

Oproti 1. dejstvu vystriedali kúpeľných hostí študenti, elévi a elévky konzervatória aj so svojimi protagonistami – Verva, Hrázda, Součková. Posledné exponovanie organa – už bez xylofónu, ale so sprievodom harfy začína v *Tempo di Valse* (t 203 – 243) ako bujaré vyústenie študentskej zábavy. Titulnou sólo postavou scén ostáva Živný, ktorý je v krátkych úsečných dialógoch konfrontovaný s operným príbehom, ktorý študenti študujú. V číselnom rozvrhu je 3. dejstvo nasledovné: jeho celková dĺžka je 681 taktov. Krátku búrkovú predohru (15 taktov) vystriedajú kolektívne a sólové scény nasledovne: študenti (275 taktov), Živný (257 taktov), elév Verva (82 taktov), elév Hrázda (17 taktov) a orchestrálne medzihry vrátane valčíka (35). Vzájomný pomer uvádza aj uvedený graf hudobnej štruktúry 3. dejstva opery (Graf 3).



Graf 3 *Hudobná štruktúra 3. dejstva*



Graf 4 Hudobná štruktúra opery Osud

Osud prináša nové harmonické riešenia, a to najmä kvartové, kvintové a nónové melodické tvary, v motivickej práci prakticky využíva Janáček princípy monotematizmu, ktoré znamenajú „odvozování jedného motívu z druhého.“²⁴² Reprezentujú najmä centrálné motívy, pretože okrem nich je napr. 1. dejstvo plné rôznych situačných motívov, motívkov, ale aj obyčajných popevkov. Z motívov majú v 1. dejstve kvázi centrálnu postavenie a hudobné využitie 3 motívy: *motív slnka*, *osudu a valčíka*. Jaroslav Vogel nazval menšie motívy planétami, ktoré krúžia okolo slnka. Najmarkantnejším dokladom je hlavný *motív slnka* a jeho modifikácie. Z mnohých použitých motívov rôznej intervalovej veľkosti a opakovania v priebehu 1. dejstva, má okrem motívu slnka dôležitý význam aj *motív osudu*. Dieľo neobsahuje žiadne stopy po ľudových hudobných motívoch a piesňach, je obrazom meštiackej „valčíkovej“ spoločnosti a kde *motív tanca* bol typickým hudobným prejavom kúpeľnej atmosféry a mondénneho života v Luhačoviciach. Ďalšie dve dejstvá už nie sú na motívy také bohaté.

²⁴² VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 163

5.5 Základné motívy

Základom Janáčkových realistických motívov nebola hudobnosť jazyka, nezaujímal sa o zvukové a intonačné kvality spádu českého jazyka, ale zaujímal ho jazykový prejav individuálne ozvláštnený, ktorého „napěvky“ tvorili slová a vety rôzneho citového zafarbenia, ale aj výrazovo originálne slová nárečia. Novú a originálnu cestu nenachádzal len na poli dramatického realizmu, originálne možnosti nachádzal aj v ľudovej hudbe. Práve to bol dôvod, že jeho folkloristicky ladená hudba podporila a umožnila vznik nového kompozičného štýlu. Na začiatku deväťdesiatych rokov 19. storočia začal so systematickým štúdiom aj zberom ľudového hovorového prejavu. Piesne z ľudového prostredia vnímal ako špecifický umelecký prejav. Nikdy ich doslova necitoval, nechal sa nimi výrazným spôsobom inšpirovať. Svedčí o tom jeho vyjadrenie:

„Vždyť přece každou národní píseň složil kdosi. Že nestojí majitel při svojí věci, není přece nikdo oprávněn si ji přivlastnit! A lidu našemu se již mnoho vzalo, bez ptaní a uvažování vzalo!“²⁴³

Janáček sa po celý svoj život nezbavil lašského nárečia, pre ktoré bol charakteristický aj typický slovný prízvuk na predposlednej slabike. Väčšina skladateľov dbala na spojitosť melódie s prirodzeným spádom reči a hľadala vzory pre správnu deklamáciu. Janáček, ktorý si vytvoril vlastný deklamačný systém, spočívajúci v rešpektovaní špecifík prirodzeného spádu reči, dokazoval nové prepojenie a deklamačné možnosti. Janáček sa nezaujímal o zvukové kvality českého jazyka, základom pre realistické „*nápěvky mluvy*“ boli rôzne sfarbené a emocionálne disponované slová najmä z nárečia. Tieto zápisky sa stali predmetom rôznych názorov a štúdií. Janáček sám o svojich predstavách hovorí:

²⁴³ PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1984. *Leoš Janáček*, s. 45.

„Nápěvky mluvy jsou výrazem celkového stavu organismu a všech fází činnosti duševní jež z něho vyplývají. Ony nám ukazují člověka blbého i rozumného, ospalého i rozespalého, unaveného a čilého. Ukazují nám dítě i starce; jitra i večer, světlo i tmu; úpal i mráz; samotu a společnost. Uměním ve skladbě dramatické je složit nápěvek, za nímž se jako kouzlem objeví hned bytost lidská v jisté fázi životní.“²⁴⁴

Muzikológ *Jaroslav Vogel* je presvedčený, že

„realistický nápěvek v Janáčkově smyslu se vyznačuje hlavně tím, že nezachycuje pouze spisovnou, více méně idealisovanou intonaci slova, nýbrž živou mluvu se všemi individuálními zvláštnostmi, s celou neopakovateľnosťou určitého afektu, životního okamžiku, prostředí.“²⁴⁵

Avšak aj Janáčkovy nápěvky majú svojich predchodcov najmä v dielach inštrumentálnych bez textu, s rovnakým, resp. obdobným tematickým poslaním.²⁴⁶ Nápěvky sa stali základom Janáčkovej tematickej práce aj v opere *Osud*.

5.5.1 Motív valčíka (predohra)

Motív valčíka (spolu aj s motívom osudu) má centrálnu postavenie v opere, otvára 1. dejstvo a tvorí tým podstatnú odlišnosť od predchádzajúcich „folkloristických“ operných úvodov. Motív valčíka má aj významnú ilustratívnu funkciu vzhľadom k vykresleniu malebného prostredia luhačovických kúpeľov. Je zároveň aj symbolom kúpeľných kapiel, ktoré mali nezastupiteľnú funkciu v kolorite miesta a boli neodmysliteľnou súčasťou promenádnych koncertov. Kúpeľní hostia tvo-

²⁴⁴ ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*. s. 33

²⁴⁵ VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček*, s. 14

²⁴⁶ Medzi hudobné motívy so špecifickým hudobným zaradením a poslaním môžeme uviesť Beethovenove *Muss es sein? – Es muss sein*.

ria súčasť celkového milieua, kde valčíková melódia a rytmus vytvárajú pocit pozitívnej atmosféry. Exotické modálne zafarbenie v interpretácii dr. Sudu dodáva valčíkovému motívu aj folklórne – epizódny charakter. Valčík nemá funkciu predohry, hoci otvára operu, (už v opere *Její pastorkyňa* je predohra krátená), ale má charakter kvázi hudobnej opony, poslucháč má k dispozícii okamžite aktuálnu situáciu. Neskôr bude mať valčík v ďalších dejstvách opery významné postavenie so sémantickou a charakteristickou funkciou.

Predohra začína v impresionistickej hudobnej atmosfére, anticipuje slnečný opar a žiar, ktorý sa rozlieha v kúpeľnom prostredí. V rytmickej zložke prevláda valčíkový $\frac{3}{4}$ rytmus, striedaný so $\frac{4}{8}$ rytmom.

Na luhačovickú kolonádu prichádzame v rytme valčíka. Motív valčíka sa objaví v A dur a zopakuje sa v tóninách terciovej príbuznosti (Obrázok 1, 2, 3, 4, 5), A+, (Cis) Des+, F+.



Ukážka 1 *Motív valčíka*



Ukážka 2 *Motív valčíka A+*

motív valčíka

Ukážka 3 *Motív valčíka Des+*

motív valčíka

Ukážka 4 *Motív valčíka F+*

9 (25) Trba. *f*

14 (30) *f*

19 (35)

24 (40) Fl. *f*, *sf*

Detailed description: This image shows four systems of musical notation for piano accompaniment. The first system (measures 9-25) features a trumpet part (Trba.) with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 14-30) continues the accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 19-35) shows a change in dynamics and instrumentation. The fourth system (measures 24-40) includes a flute part (Fl.) with forte (*f*) and fortissimo (*sf*) dynamics. The score is in a key with two sharps and a 2/4 time signature.

Ukážka 5

Motív valčíka v harmonických modifikáciách

Vo výnimočne pozitívnej atmosfére v celej 1. scéne, sprevádzanej valčíkovým rytmom, naposledy zaznie vo fortissime motív valčíka v A+ (t 100, *piu mosso*) v úplnom závere. (Obrázok 6)

Più mosso (♩ = ♩ = 100)
Fl., Trba. Viol. *ff*, *sf*

Detailed description: This image shows a single system of musical notation for piano accompaniment. The tempo is marked 'Più mosso' with a metronome marking of 100 (♩ = ♩ = 100). The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (Trba.), and Violin (Viol.). The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo sforzando (*sf*). The key signature has two sharps and the time signature is 2/4.

Ukážka 6

Modifikácia

Motív valčíka sa objaví v 2. scéne v nečakanom, avšak dramaticky účinnom kontexte: Janáček ho exponoval v tvare fragmentu (Obrázok 7) ako dohru celej slnkom prežiarenej scény a ako dokončenie hudobnej produkcie v kúpeľnom pavilóne. Pred uvedením motívu nechal Janáček zaznieť v dynamike forte a fortissimo najprv postupy tónov: (t 67 – 74) $dis^2 - g^1 - dis^1 - g$ s akordickým vyvrcholením a ukončením A+. Nasleduje v tempo *Presto* dvojtaktový fragment z motívu valčíka, ktorý ukončí akord fis mol a po ňom nasleduje G. P.

67 **Più mosso** (♩ = 72)

Ml. *vzpo-mín - ky!*
war es auch!

Trba. Cor. Trbne.

73 **Presto**

Vc., Cb., Tam-tam *ff* Trba. Cor. *ff* *sf*

79 *ff* *sf* *sf* G. P.

Ukážka 7 Modifikácia

Valčíkový rytmus sa po G. P. zmení na ♩ . Počiatočný 4-tónový motív $gis^1 - cis^1 - fisis^1 - gis^1$ (t 85 *Moderato*), ktorý sa dvakrát zopakuje s intervalovo zhodným, avšak tónovo s iným materiálom (t 94, t 99) vystrieda po doznení v sekcii flaut triolový motív. V dejovom kontexte ide v prípade 4-tónového motívu o dramatickú

anticipáciu, kedy Míla uvidí Živného (Obrázok 8) a ktorá graduje neskôr, až v scéne osobného stretnutia Míly so Živným.

Ukážka 8 Motivy anticipácie stretnutia

5.5.2 Motív slnka (predohra, S1/I)

Motív slnka exponuje Janáček prvý raz počas predohry, kde tvorí kontrastný motív k tanečnému motívu valčíka. Motív slnka je špecifický svojou 5-tónovou intervalovou štruktúrou a inštrumentálnym variovaním. Rytmická triolová formula robí z neho zhustený výrazový hudobný pocit. (Obrázok 9, 10)

Ukážka 9 Motív slnka

Ukážka 10 *Motív slnka*

Tematika slnka, apoteóza jeho blahodarnej sily a vitality sa prvýkrát objaví hneď v scéne 1, kde sa všetci kúpeľní hostia opájajú jeho krásou a s poetickým textom postavy poetu pridávajú vlastné nálady a zážitky. Motív slnka má mnohé motivické podoby, najprv zaznie medzi študentkami a žabkami, potom ho zopakujú všetci kúpeľní hostia. Slnkom sú všetci posadnutí. (Obrázok 11, 12, 13).

Ukážka 11 *Motív slnka – študentky, žabky*

Ukážka 12 *Motív slnka kúpeľných hostí*

Studentky, žabky

Slu - neč - ko!
Schei - ne uns!

Slun - - ce!
Son - - ne!

OZVĚNA / ECHO

Slu - neč - ko!
Schei - ne uns!

Slun - - ce!
Son - - ne!

Ukážka 13 Motív slnka

V rytme valčíka volajú všetci: „slunce, slunečko“. Pridáva sa aj stará kúpeľníčka Mařenka, pretože „i starý člověk rád tě má.“ Po záverečnom tutti „slunečko ve zlatém plání, všem na rtech budí usmívání“ nastúpi kanonicky v *con moto* (t 95) po prvýkrát *motív slnka*, sprevádzaný „pritakávajúcim“ citoslovcom „hej“. (Obrázok 14, 15)

LÁZEŇSTÍ HOSTÉ / KURGÄSTE

Slun - - - ce!
Son - - - ne!

Slu - neč - ko!
Schei - ne uns!

Slun - - - ce!
Son - - - ne!

Slu - neč - ko!
Schei - ne uns!

Tak mi - lé a vzác - né slu - neč - ko dnes.
Jetzt bringt die Wär - me das Le - ben zu rück.

Slun - - - ce!
Son - - - ne!

Slu - neč - ko!
Schei - ne uns!

O slu - nič - - ko!
He , schein auf - - - uns!

Ukážka 14 Modifikácie motívu slnka

Con moto
 STUDENTI A ŽABKY /
 STUDENTEN UND SCHÜLERINNEN

95 96

S. Hej, hej,
 He, he,

T. O slu - nič - - - ko!
 He, schein auf - - - uns!

OZVĚNA / ECHO

S. Hej, hej,
 He, he,

T. O slu - nič - - - ko!
 He, schein auf - - - uns!

Ukážka 15 Motív slnka s citoslovcom „hej“

Začiatok 2. scény tiež zachytáva a umocňuje slnečnú scénu, avšak Lhotský s textom o slnku iba začne svoje komplimenty, ďalšie slová už adresuje s obdivom iba kráse slečny Míly.

5.5.3 Motív osudu (S11/I)

Ak medzi neblahé účinky slnka počítame prehriatie organizmu – je text Mílinho monológu „Chci úpal! ... Kéž slunce spáli moje hoře! Mně seznámili s váženým mužem, již slul on téměř mým“ synonymom tragického osudu. Je nielen vyjadrením „horúceho“ stavu z lásky, ale aj fyziologickou odozvou, ktorá môže anticipovať osudovú lásku, osudové stretnutie. Motív, ktorý scéna prináša je *motív osudu* (Obrazok 16, 17) s niekoľkonásobným opakovaním.



Ukážka 16 Motív osudu

Con moto (♩ = 72)

MI. 133 MÍLA 40

Chci v ú - pal! Kéž slun - ce
Die Son - ne sinkt schon. Wenn sie mein -

139
 spá - lí mo - je ho - ře! Mne
Leid ver - sen - gen könn - te! Sie

(vypravuje) / (erzählend) *mf*

Ukážka 17 *Motív osudu*

5.5.4 Pieseň o slnku (S9/I)

Bohémsku spoločnosť na luhačovickej kolonáde najčastejšie reprezentuje dr. Suda. Množstvo epizódnych figúriek sleduje, ako učiteľky nacvičujú dvojhlasnú pieseň za výdatnej parodickej podpory študentov. Zaznie aj veselá pieseň *Ty zlaté naše sluníčko* (Obrázok 18) v podaní dr. Sudu. Pieseň je efektne začlenená do celkového hudobného toku 1. dejstva a svojou veselou nákazlivosťou strhne k interpretácii všetkých. Ak by bol býval Janáček vášnivým zástancom hudobného romantizmu, vtipnú strofickú pieseň by sme mohli pokojne zaradiť medzi „šlágre“, podobné napr. piesni o Kleinzackovi z Offenbachových Hoffmannových rozprávok. I keď obe hudobné čísla spolu dejovo, významovo ani štýlovo nesúvisia, obe majú svojou hudobne jednoduchou nákazlivosťou strhujúce účinky na všetkých.

5 DR. SUDA
mf

Dr. S. Ty zla - té na - še slu - nič - - ko,
Son - ne, hoch o - ben im Ze - - nit,

9

Dr. S. ač máš jen jed - no o - čič ko,
die nur mit ei - nem Au - ge sieht,

13

Dr. S. přec vi - diš to - ho do - - - - - st,
sieht a - ber doch ge - - - - - nug,

17

Dr. S. přec vi - diš to - ho dost!
sieht a - ber doch ge - - - - - nug!

Ukážka 18 *Pieseň o slnku*

5.5.5 Motív túžby a stretnutia (S2, S3/I)

Motív túžby a stretnutia (Obrázok 19, 20, 21, 22) je popri dvoch úvodných motívoch (slnko, valčík) tretím dôležitým motívom v opere (t 145). Vyznačuje sa romantickou melodickou štylizáciou, zároveň pôsobí tajomne a v hudobnom spracovaní vytvára mimoriadne scénické napätie, podporené aj inštrumentáciou. V S2 je identifikovaný najprv ako motív túžby, ktorá v S3 nájde v stretnutí Míly a Živného už svoje konkrétne naplnenie.

motív túžby a stretnutia

Ukážka 19 *Motív túžby a stretnutia*

147 *f*

151 *dim.* *sf* *ff* Viol.

155 *dim.* *f*

159 *dim.* *sf* *p* *fp* Fl. Ob.

162 *espress.* *sf* *mf* Ob. Fag.

165 (169) *sf* *sf*

Ukážka 20

Modifikácia motívu túžby

192 **Maestoso** *ff* *espr.* Viol. Cor.

Ukážka 21

Modifikácia motívu túžby

Scéna 3

dolce, espress.

Cor.

6 MÍLA 17 mf

Při - šel sis pro své dí - tě?
Du kamst des Kin - des we - gen?

fp

Va. solo

Ukážka 22 Motív stretnutia

5.5.6 Motív dudáčka (S7/I)

Motív dudáčka (Obrázok 23, 24) nepatrí k dominantným motívom v opere, je okrajový a ilustratívny, avšak z hľadiska využitia v tanečnej scéne patrí neodmysliteľne ku kúpeľnému koloritu. Predstavuje aj fragmentárnu reminiscenciu na folklórne momenty,²⁴⁷ ktoré okrem salónne módneho valčíka tvoria potrebný kontrast.

Con moto

Ukážka 23 Motív dudáčka

²⁴⁷ Janáček pôvodne zamýšľal použiť v opere aj *gajdy*, napokon od tohto názoru upustil a motív dudáčka zveril hoboju.

9 **Con moto** (♩ = ♩)
DR. SUDA

Dr. S. Tak jest!
Mög - lich!

ŽABKY / SCHÜLERINNEN
(dudáček hraje)
(der Dudelsackpfeifer spielt)

S. I. Ví - te, že vý - let má - me?
Wol - len Sie uns be - glei - ten?

S. II. Ví - te, že vý - let má - me?
Wol - len Sie uns be - glei - ten?

Con moto (♩ = ♩)
Fl.
Ob. *mf*
Viol.

motív dudáčka

13

Dr. S. Tak jest!
Mög - lich!

S. I. Ví - te, že vý - let má - me?
Wol - len Sie uns be - glei - ten?

S. II. Ví - te, že vý - let má - me?
Wol - len Sie uns be - glei - ten?

Ukážka 24

Motív dudáčka

5.5.7 Motív podlosti (S3/II)

Motív podlosti sa viaže k úvodu sebareflexie Živného na začiatku 2. dejstva, je súčasťou reminiscencie konania v minulosti, ktoré zachytil vo svojom diele a ktorým „poškodil“ Mílinu počestnosť. Motív má maximálny intervalový ambitus

kvinty, zvyčajne je identifikovaný v sekundových ostrých disonanciách. Dotvára expresivitu Živného výstupu, plného myšlienkovej rozorvanosti a pochybností. Rytmická kresba motívu strieda ľahkú dobu s ťažkou, čím navrhuje nerovnovážnosť, zvyšuje dramatické napätie, korešpondujúce so Živného úvahami. Motív je v ďalších taktach harmonicky zahusťovaný (t 52 – 53, 54 – 55), je kombinovaný prechodom z úzkej do širokej sadzby (t 76 – 77), iritujúci charakter dočasne zjemňujú terciové vedenia (t 68 – 69) zahustené do akordickej expresivity v kombinácii s triolovým pohybom (t 72 – 73). Vo všetkých prípadoch vytvára situačné dejové napätie jeho rytmický model.

[17] **Meno mosso** (♩ = 92)

36 ŽIVNÝ *f*

Viol. *fp*

pizz. *pp*

41 *sf*

fp *fp*

Ukážka 25

Motív podlosti

5.5.8 Motív dieťaťa (S4/II), postava dieťaťa je prvýkrát v opere

Janáček zanechal množstvo nápevov detí, rád zapisoval intonácie najmä v rodných Hukvaldoch. Motív dieťaťa Doubka sa skladá z dvoch častí: prvá je

zostupným intervalovým skokom č. 5, druhá časť motívu kombinuje sekundové kroky so vzostupným skokom č. 5. V oboch prípadoch ide o ten istý interval $\text{fis}^2 - \text{h}^1$ a opačne $\text{h}^1 - \text{fis}^2$. Motív dieťaťa sa v ďalších úsekoch nachádza už vo variantoch. Skokový interval sa mení na m. 6.

Ukážka 26 Motív dieťaťa

5.5.9 Motív blázna (S5/II)

Motív blázna patrí Mílinej matke, ktorá je príčinou nešťastia. Janáček navštevoval psychiatrickú kliniku, kde načúval a zapisoval si hovorovú reč postihnutých. Motív je kombináciou dvoch kvartol, z ktorých prvá má vzostupný charakter, druhá zostupný. Intervalovú štruktúru tvoria v prvom prípade dva intervaly v. 2 a jeden skok č. 4. Druhá kvartola má najprv zostupný skok č. 5, nasleduje skok č. 4 a končí v. 2. V modifikáciách sa mení intervalový pohyb, v takte 20 je jeho štruktúra nasledovná: prvá kvartola sa skladá z dvoch v. 2 a v. 3, druhú kvartolu tvoria zostupne č. 5, m. 3 a v.2. Druhá kvartola sa niekoľkokrát zopakuje.

Ukážka 27 Motív bláznivej matky

5.5.10 Motív osudu a smrti (S2, S6/II)

Motív osudu tvorí zostupný interval č. 5. Najprv sa objaví u Živného ($gis^2 - cis^2$), potom u matky ($g^2 - c^2$) a naposledy u Míly ($gis^2 - cis^2$). Modifikácia sa objaví v scéne 3, kde motív interpretuje Živný s textom: „Mou ženou jsi“ ($g^2 - c^2$).

The image displays three musical examples of the 'Fatum' motif. The top two examples are piano accompaniment in G minor, showing the interval $gis^2 - cis^2$ in the right hand and $g^2 - c^2$ in the left hand. The first example is marked *ff* and includes the lyrics 'Fa - tum!' and 'Schick - sal!'. The second example is a modification of the motif. The bottom example is a vocal line in G minor, 6/8 time, starting with the word 'Mou' and the lyrics 'že-nou jsi, vi - dím tě pla-ka'. It features performance instructions: '(zart, ruhig) dolce' and 'motív osudu' with an arrow pointing to the descending interval.

Ukážka 28

Motív osudu – fatum s modifikáciou

5.5.11 Motív búrky (predohra III)

Hudobne exponovaný úvod k 3. dejstvu dáva tušiť, že okrem pozitívnych udalostí, budú pravdepodobne hlavným dejovým leitmotívom negatívne sily, ktoré deštruujú okrem prírody aj ľudské bytosti. Búrka, ktorá je na začiatku reálnym prírodným úkazom sa v priebehu vývoja deja stane aj „búrkou“ duševnou pre Živného, ktorého napokon fyzicky zničí.

Ukážka 29

Motív búrky

Deväťdesiat minút trvajúca opera *Osud* sa na operných scénach vyskytuje sporadicky. Väčšinou rezonujú neskoršie Janáčkove majstrovského diela. Insce-načnú „skromnosť“ spôsobuje komplikovanosť libreta, ktoré Janáček niekoľkoná-sobne retušoval a opravoval, menil poradie dejstiev, mnoho postáv škrtal, menil vzájomné vzťahy. Nedožil sa predvedenia svojho diela, ktoré z hľadiska kompletnej opernej tvorby tvorí akési rozhranie jeho hudobného jazyka a štýlu. Janáček začína v opere uplatňovať nové harmonické postupy – kvartové, kvintové aj nó-nové, ktoré sa v ďalších opusoch stanú už bežnou súčasťou. Charakteristická je aj pravdivosť, stručnosť a vecnosť, ktorú tiež v nasledujúcich operách využíva. V porovnaní s predchádzajúci dielami patrí k zaujímavostiam partitúry jej fareb-nosť, ktorú Janáček dosahuje v kombinácii aj s inštrumentáciou. K výnimočnostiam patrí používanie *sólových viol v dvojhlase* (1. dejstvo S11 takty 84 – 99, 117 – 125, 202 – 289, S14 takty 9 – 46) ako aj použitie *violy d’amour* (2. dejstvo S2 takty 45 – 65, v Živného monológu „*Myšlenku cítim bloudit kol nás*“). Od tejto opery využíva Janáček tento nástroj nehy a lásky aj v ďalších operách v exponovaných úsekoch. V opere strieda Janáček náladotvorné obrazy kolektívne s komornými, významné hudobné plochy patria veľkým zborovým majstrovským scénam (1. dejstvo kúpeľní hostia, 3. dejstvo študenti a elévi konzervatória), mi-moriadnou scénou z hudobného hľadiska je dialóg Míly a Živného (2. dejstvo), ktoré môžeme označiť za jediný „konvenčný operný“ výstup. Konverzačný zá-

kladný príbeh determinuje aj túto Janáčkovu hudobnú oblasť. S tým súvisí aj Janáčkova požiadavka na zrozumiteľnosť textu, je dôležitá preto deklamačná a artikulačná zrozumiteľnosť orchestra aj spevákov. V partitúre nájdeme mnoho dynamických kontrastov, mnoho rytmických zmien, náhlych „skokov“, ktoré súvisia s janáčkovskou „napěvkovou mluvou“. Janáčkov hudobný jazyk je veľmi individuálny, nekopírovateľný a jedinečný. Má hustotu aj plnosť partitúry, ale aj „pavučinovú“ priehľadnosť v dramaticky efektných miestach, kde kraľuje v prvom rade zrozumiteľnosť textu. I keď v mnohých dielach dominujú folkloristické prvky a hudobné motívy, v opere *Osud* ich nenájdeme. Fascinujúce sú *mimoriadne kombinované rytmy*, ktoré sa stávajú akceleračným hnacím prvkom opery. Ani statické momenty nepredstavujú retardačné plochy, kondenzujú sa vo svojej zvukovej podobe na sentimentálny priestor, pôsobiaci miestami až cudzo a umelo. Nie je to však samoúčelné, ale funkčné, opäť vzhľadom k dejovým aj dramatickým situáciám. Janáčkova *hudobná reč sa vyhýba širokému rozptylu*, je koncentrovaná a kompaktná, s prevládajúcimi ostinátymi figúrami, krátkymi motívmi s precíznou orientáciou na vokálne potreby a štýl. Napriek istej „drsnosti“ sú tvary jednotlivých motívov emocionálne podmanivé a podčiarkujú dramatickosť. Janáček sa zámerne nevyhýba ani patetickým gestám a motívom, tie sprevádzajú najmä začiatok 2. dejstva s príchodom dieťaťa a veľkým monológom Živného. Nezvyčajnosť použitých hudobných prostriedkov aj vokálnych línií vyčleňuje z opery jedinú „operne klasickú“ scénu, ktorou je veľký milostný duet Míly a Živného.

Osud je dielom mimoriadne kvalitného silného hudobného profilu a veľkej skladateľskej virtuozity, ba až ohromujúcej výpovednej smelosti, odvahe a sily moravského génia.

Po dokončení opery *Osud* sa dostala Janáčkovi do rúk veselohra dramatika a prvého dramaturga Národného divadla *Ladislava Stroupežnického* (1850–1892) *Paní mincmistrová*, kde je hlavným hrdinom vtipná postava renesančného básnika a žartovný príbeh záletnej lásky a potrestanej nepoctivosti. Z tohto zámeru sa za-

choval skladateľský zámer a plán. Prvé vážne úsilie sa datuje v decembri v roku 1906, avšak už na začiatku nového roka 1907 Janáček od kompozície upustil.²⁴⁸

Vzápätí siahol po románe *Leva Nikolajeviča Tolstého* (1828–1910) *Anna Karenina*, kde sa zachovali skice v ruskom jazyku, datované v januári 1907. Aj tento zámer ostal iba v rovine pokusu a niekoľkých zachovaných notovaných textov.

Janáčkovce fragmenty uzatvára scénická hudba ku komickej hre o dvoch tulákoch z pera nemeckého dramatika a nositeľa Nobelovej ceny za literatúru *Gerhardta Hauptmanna* (1862–1946) *Schluck und Jau*. Ponuka prišla v období práce nad operou *Z mrtvého domu* a zachovali sa iba orchestrálne časti (Andante, Allegretto, Adagio).

K operným dielam Leoša Janáčka, ktoré predstavujú trvalé operné tituly významných scén, sa opera *Osud* nezaradila. Do dnešných dní mala iba niekoľko naštudovaní.

6 INSCENAČNÉ OSUDY OPERY OSUD (výber)

Opera *Osud* sa za Janáčkovho života neobjavila na žiadnej domácej ani zahraničnej scéne. Janáček sa za svojho života po mnohých neúspešných pokusoch nikdy nesnažil operu *Osud* presadiť. Rezignoval inscenačne, možno nie osobne, ale bol si vedomý problematikosti námetu aj spracovania.

O rehabilitáciu diela sa pokúsil v roku 1934 v Československom rozhlase dirigent *Břetislav Bakala*.²⁴⁹ Na scénu sa *Osud* dostal až v päťdesiatych rokoch minulého storočia.

²⁴⁸ STRAKOVÁ, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery*. In: *Časopis moravského musea, Acta Musei Moraviae*, 1980, LXV, s. 154

²⁴⁹ BAKALA Břetislav (1897–1958), dirigent a hudobný skladateľ. Bol oddaným žiakom Leoša Janáčka, propagátorom jeho diela a veľkú časť Janáčkových diel nahral aj na gramoplatne.

- **BRNO 30. septembra 1934** *Koncertné predvedenie*

Opera *Osud* zaznela koncertne v rámci festivalu Leoša Janáčka

Naštudoval ju Symfonický orchestr brnenského rozhlasu

Dirigent: zaslúžilý umelec *Břetislav Bakala*

Zbormajster: Dr. Zbyněk Mrkos. Vachův sbor moravských učitelek a APS Moravan.

V titulných úlohách: *Jaroslav Ulrych*²⁵⁰ a *Libuše Domanínska*²⁵¹

- **BRNO 25. 10. 1958**

Po prvýkrát sa scénicky naštudoval *Osud* na scéne Štátneho divadla v Brne k 30. výročiu Janáčkovej smrti

Opera sa inscenovala v úprave dramaturga Václava Noska, mala 2 dejstvá, predohru a dohru

Dirigent: *František Jílek*²⁵²

Réžia: *Václav Věžník*²⁵³

Dramaturgia, úprava a prepracovanie jednotlivých dejstiev: *Václav Nosek*²⁵⁴

²⁵⁰ Jaroslav ULRYCH (1920–1972), český tenorista, v rokoch 1949–1972 člen NdB, o . i. úloh naštudoval z českého repertoáru Ladislava (Dve vdovy), Lukáša (Hubička), Dalibora, zo svetových úloh Radamesa (Aida), Florestana (Fidelio). Je otcom Hany a Petra Ulrychovcov.

²⁵¹ Libuše DOMANÍNSKA (*1924), sopranistka lyrického aj mladodramatického odboru, je známa z mnohých divadelných aj koncertných vystúpení doma aj v zahraničí, bola desať rokov členkou Štátneho divadla v Brne a 35 rokov ND v Prahe. Domanínska je jej umelecké meno podľa Domanína na Morave, ktoré bolo rodiskom jej rodičov a kam sa vydala.

²⁵² JÍLEK František (1913–1993), dirigent, klavirista a skladateľ. Vedľa klasického českého a svetového repertoáru venoval svoju pozornosť najmä dielu Leoša Janáčka a súčasných českých skladateľov.

²⁵³ Václav VĚŽNÍK (1930 Brno), operný režisér. „Šestou operní inscenací Václava Věžníka v Brně byla legendární světová premiéra do té doby jevištně neprovedené čtvrté opery Leoše Janáčka *Osud*, která byla pod taktovkou Františka Jílka uvedena 25. října 1958 v rámci janáčkovského festivalu. Inscenace *Osudu* nastartovala řadu Věžníkových úspěšných janáčkovských inscenací doma i v zahraničí. Pro každou z nich dokázal nalézt odpovídající inscenační styl a tato představení patřila vždy k úhelným kamenům repertoáru opery, která nese Janáčkovu jméno ve svém názvu. K její pastorkyni a *Příhodám lišky Bystroušky* se vrátil opakovaně a vždy se jednalo o svěbytnou, mimořádně úspěšnou interpretaci díla. Není možné v této souvislosti opomenout jeho průkopnické nastudování *Věci Makropulos* v Teatro Municipal v italském Reggio Emilia.“
<http://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/vaclav-veznik> [25.08.2016]

²⁵⁴ Václav NOSEK (1921–2000), dirigent a dramaturg Národního divadla v Brne, pôsobil aj v Plzni, Ústí nad Labem a Prahe

Výtvarník: Josef Šálek

Zbormajster: Jiří Kubica

Pohybová spolupráca: Rudolf Karhánek

V titulných úlohách: Jan Hlavsa/Jaroslav Ulrych a Tatjana Arsenina/Jindra Pokorná

- **BRNO 4. 12. 1987**

Druhé uvedenie s inscenačným tímom:

Dirigent: *Jan Zbavitel*

Réžia: *Alena Vaňáková*

Zbormajster: Josef Pančík

Výtvarník: Karel Zmrzlý

Kostýmy: Inez Tuschnerová

V titulných úlohách: Vladimír Krejčík/Břestislav Vojkůvka a Natália Romanová/Daniela Opravilová

- **PRAHA 19. 4. 2002 Nová verzia libreta**

Naštudovanie pripravil súbor Národného divadla v Prahe

Dirigent: *Jiří Bělohlávek*

Režisér a scénograf: *Robert Wilson*, a. h. USA

Kostýmy: *Jacques Reynaud*, a. h. Francúzsko

Zbormajster: Pavel Vaněk

Dramaturg: *Holm Keller, Jan Panenka*

V titulných úlohách: *Štefan Margita* a *Iveta Jiříková*

- **BRNO 16. 11. 2012 Janáčkove divadlo**

Dirigent: *Jakub Klecker*

Réžia: *Ansgar Haag*, a. h. Nemecko

Scéna: *Kirstin Jacobsen*, a. h.

Kostýmy: Simona Vachálková

Zbormajster: Josef Pančík

V titulných úlohách: *Ondrej Šaling* a *Paola Vykopalová*

V zahraničí sa *Osud* premiéroval v Stuttgarte deň po prvej svetovej premiére v Brne.

- **STUTTGART 26. 10. 1958 Staats Oper**

Nemecký preklad *Kurt Honolka*²⁵⁵

Dirigent: *Hans Schwieger*²⁵⁶

Réžia: *Hans Law*

V titulných úlohách: *Josef Traxvel* a *Lore Wismann*

- **STUTTGART 11. 3. 2012 Opernhaus**

Nemecký preklad Klaus H. Henneberg

Dirigent: *Sylvain Cambreling*

Réžia: *Jossi Wieler* a *Sergio Morabita*

Scéna: *Bert Neumann*

Kostýmy: *Nina von Mechow*

Zbormajster: Winfried Maczewski

V titulných úlohách: *John Graham Hall* a *Rebecca von Lipinski*

Opera *Osud* sa uviedla ako dvojačka so Schönbergovou *Die glückliche Hand*

²⁵⁵ Kurt HONOLKA (1913 Leitmertz, Litoměřice – 1988 Stuttgart) patril k popredným nemeckým hudobným vedcom, kritikom a teatrológom. Vyštudovaný právnik sa popri vedeckej činnosti venoval aj prekladom libriet českých opier, napr. *Dve vdovy*, *Dalibor*, *Predaná nevesta*.

²⁵⁶ Hans SCHWIEGER (1906 Köln – 2000 Naples, Florida) patril k popredným operným aj symfonickým dirigentom. Študoval u Waltera Braunfelsa a Hermanna Abendrotha, bol asistentom Ericha Kleibera. Pôsobil ako dirigent na popredných nemeckých operných scénach. Pre svoj židovský pôvod musel emigrovať a od roku 1937 žil v USA.

Historicky prvé naštudovania doma aj v zahraničí delí iba jeden (1!) deň. Obe inscenácie sa naštudovali v úpravách: českú verziu spracoval dramaturg *Václav Nosek*, nemeckú verziu *Kurt Honolka*. Obidve úpravy začínajú 3. dejstvom (1. scéna), Nosek ju situuje do auly konzervatória, Honolka do zákulisia divadla. Nasledujúce 2 dejstvá sú akýmsi *ex post* názorným priblížením a spracovaním rozprávania hlavnej postavy – Živného. Koniec 3. dejstva tvorí dohra. Oba upravitelia pravdepodobne vychádzali z úvah, že zásah nie je neautorizovaný, pretože v pripravovaných verziách počas vzniku diela Janáček túto alternatívu skutočne pripravil, i keď ju následne zamietol. Na nelogickosť týchto postupov v dejstvách upozornila Janáčka Fedora Bartošová, pretože ak Živný nerozpráva svoj príbeh, ale príbeh operného hrdinu, musel by sa v oboch verziách volať Lenský. Bartošová takto musela meniť meno hlavného hrdinu a po Janáčkovom rozhodnutí sa, musela opäť zmeniť Lenského na Živného. Brnianska verzia končila apoteózou dieťaťa, do ktorého vkladá Živný nádeje, keď hovorí: „*On dokončí dílo mé ...*“

Honolkova úprava sa dostala ďalej. V jej podobe dostal Živný protihráča, stal sa ním Konečný, ktorý z hľadiska dramatickej stavby dostal konečne svoje opodstatnenie. Stal sa bohatým ženíchom, ktorého Míle určila jej matka. Tak sa aj matkina chorobná zášť dostala do roviny určitého pochopenia. Honolka z nej neurobil šialenú bytosť a v závere 2. dejstva jej ponechal reálny priestor pre návrat Míli ku Konečnému. Keďže sa tento jej pokus nevydaril, je dôvodom k vyhroteniu celého záveru. Smrť jej dcéry pôsobí veľmi nepresvedčivo, vyzerá, že zo solidarity s matkou chce odísť, ale zastaví ju Živný. Vytrhne sa mu z rúk a umiera s rozbitou hlavou o roh klavíra, kam nešťastne padla. Honolka upravil aj text pre Doubka, ktorý na otázku o láske, má novú odpoveď: „*Když se dva lidé mají rádi.*“ Honolka vynechal aj obvinenie Živného z Mílinej nevery v 2. dejstve a tým aj svoju sebareflexiu a obžalobu, že jej v diele ublížil. Honolka modeluje Živného ako slabocha a umelca s nedostatkom talentu. Čo by určite nekonvenovalo Leošovi Janáčkovi.

6.1 Kompletný prehľad naštudovaní opery Osud

Schicksal (Osud) ['ossud] (Fate) (JW I/5)²⁵⁷

Schicksal (Osud) ['ossud] (Fate) (JW I/5)

Drei romanhafte Bilder von Fedora > Bartořová

Als Titel war einmal "Stern von Luhačovice" vorgesehen, später änderte ihn J selbst in "Osud".

Fedora Bartořová und Leoř Janáček; die Geschichte basiert auf realen Ereignissen einer Frau, die J im Kurort > Luhačovice kennengelernt hatte: auf Kamila > Urválková's Schilderung ihrer gescheiterten Beziehung zum Dirigenten und Komponisten Vítězslav > Čelanský.

T

K 1903 bis 1907; 08.12.1903 - Mai 1907 - es bestehen 3 Versionen von Janáček: 1905, 1906, 1907 (JW, 19)

A 1 Skizzen + Fragmente, undatiert, JA A 7454

2 K1A, zus. mit 14 Seiten von Živný's Partie im 2. Akt, undatiert; JA A 7454

M 1 1905 P, Abschrift von Josef Štross, dat 12.06.1905, mit nichtdatierten Zusätzen für die Versionen 2 und 3; JA A 23.464

2 K1A, Abschrift, autorisiert, nicht datiert, mit Korrekturen; für die Proben benutzt; JA A 33.756

Libretto von Fedora Bartořová, JA L 10-15, verschiedene Versionen (siehe unten)

ED 1 1958 Libretto, tschech Text, Grafia Brünn (Nosek-Version)

²⁵⁷ Prevzaté, on-line <http://www.leos-janacek.org/lex/1s.htm> aktualizované 29.01.2016

- 2 1964 KIA, Dilia Prag, mit tschech Text und dt Uebertragung von Kurt Honolka
- 3 1978 P, Dilia Prag, mit tschech Text, ediert von Václav Nosek (= Nosek-Version)
- 4 KIA, Dilia Prag, eingerichtet von Václav Nosek, mit tschech Text
- 5 1984 Libretto, engl Text von Rodney Blumer für English National Opera, London
- 6 1985 KIA, Alkor-Edition Kassel, AE 214; eingerichtet von Václav Nosek mit dt Text von Claus H. Henneberg und engl Text von Rodney Blumer
- 7 1989 Libretto, engl Text von Rodney Blumer für Welsh National Opera Cardiff
- 8 2013 KIA, Bärenreiter, BA 9562-90, hrg.mit Vorwort von Jiří Zahrádka, dt Ue von Claus H. Henneberg, engl Ue von Adam Prentis
- 9 2016 JGA A/5, BA 9562-01, H 8038, hrg. mit Vorwort von Jiří Zahrádka in tschech, engl von Adam Prentis, dt von Kerstin Lücker; mit Libretto in tschech, engl und deutsch; krit. Bericht nur engl, 463 Seiten
- MT 1 P, Leihmaterial, Honolka-Fassung, bei Bärenreiter Kassel AP 2332
- 2 P+ KIA, Leihmaterial, "Originalfassung" mit engl und dt Text, Alkor-Edition AE 214 =P; AE 214a = KIA, über Bärenreiter Kassel anfordern
- B Picc, 2 Fl - 2 Ob, EHr - 2 Klar, BKlar - 2 Fag - KFag - 3 Hr, 2 Tromp, 3 Pos, Tuba, Timpani, Glocken, Xylofon, Grosse Trommel, Cymbal, Triangel, Harfe, Orgel, Str
- Hinter der Bühne: Kindertrompete, kleine Trommel, Klavier (Klavier in Akt 2+3 auf der Bühne)
- Míla Válková (Sopran) - Živný, Komponist (Tenor) - Mílas Mutter

(Alt) - Dr. Suda, Poet (Tenor) - Konečný (Bariton) - Fräulein Stuhlá,
 Lehrerin (Sopran) - Doubek, Sohn von Míla und Živný (1. Akt: 5-
 jährig; 2. Akt: 9-jährig, Knabensopran; 3. Akt: 20-jähriger Student, Te-
 nor) - Lhotský, Maler (Bass) - Studenten, junge Witwe, alte Slowakin -
 verschiedene Chorgruppierungen: Schulfrauen, Lehrerinnen, Stu-
 denten, Echo-Chor von Studenten und Schulfrauen, junge Men-
 schen, Badegäste, Studenten des Konservatoriums

- D total 80 min; 1. Akt 35 min - 2. Akt 20 min - 3. Akt 25 min
- UA 1 1934 18.09.1934, Rundfunkübertragung Brünn Radio, Dirigent: Břetislav
 Bakala, "Originalversion"
- 2 1958 25.10.1958, Brünn, Nat.theater, Dirigent: František Jílek, Regie: Václav
 Věžník
- 3 1958 26.10.1958, Stuttgart, Württembergisches Staatstheater, Dirigent:
 Hans Schwiager, Regie: Peter Stanchina (dt. Uebertragung von Kurt
 Honolka, entspricht in der Anordnung der 3 Akte der Nosek-Version,
 = ED 3)
- WA 1 1972 22.01., Rundfunkübertragung BBC, Dirigent: Vilém Tauský, Auf-
 nahme am 16.10.1971 London (Nosek-Version)
- 2 1978 07.04., České Budějovice, Dirigent: Karel Nosek, Regie: Miloslav Ne-
 kvasil
- 3 1983 14.08., London, konzertant, Dirigent: Simon Rattle
- 4 1984 08.09., London, English National Opera, Dirigent: Mark Elder, Regie:
 David Pountney
- 5 1986 23.02., Boston, konzertant
- 6 28.05., Bremen, Dirigent: Friedrich Pleyer, Regie: David Pountney
- 7 19.06., Duisburg, Dirigent: Jiří Kout, Regie: Bohumil Herlichka

- 8 1987 02.10., Brünn, Dirigent: Jan Zbavitel, Regie: Alena Vaňáková (Nosek-Version)
- 9 1989 30.06., Birmingham, konzertant, Dirigent: Charles Mackerras
- 10 1991 20.03., Dresden, Dirigent: Hans E. Zimmer, Regie: Joachim > Herz
(neuer Text, siehe unten "Textfassungen")
- 11 1995 07.04., Prag, konzertant, Dirigent: Gerd Albrecht
- 12 08.12., Paris, konzertant, Dirigent: Jeffrey Tate
- 13 1997 18.01.1997, Bochum, konzertant, Dirigent: Stefan Sloan
- 14 2002 19.04., Prag, Nat.theater, Dirigent: Jiří Bělohlávek/Zbynek Müller,
Regie: Robert Wilson
- 15 29.10., Garsington, Opera, Dirigent: Elgar Howarth, Regie: Olivia Fuchs
- 16 2003 16.11., Madrid, Teatro Real, Dirigent: José Ramón Encinar , Regie:
Robert Wilson
- 17 2005 23.10., Wien, Staatsoper, Dirigentin: Simone Young, Regie: David Pountney, dt. Textfassung von Claus H. Henneberg
- 18 2006 25.02., Kassel, Staatstheater, Dirigent: Rasmus Baumann, Regie: Gabriele Rech; dt. Textfassung von Claus H. Henneberg
- TT 1 1958 Gesamtaufnahme, Württemberg. Staatsorchester, Dirigent: Hans Schwieger; dt. Textfassung von Kurt Honolka - Živný: Josef Traxel; eine Schülerin: Anja Silja (18-jährig) OMEGA OPERA ARCHIV CD; PREMIERE OPERA LTD. CD; FIORI MP3-File
- 2 1962 Duett Míla/Živný 1. Akt - Libuše Domanínská + Jaroslav Ulrych, Dirigent: Břetislav Bakala. RadioSinf.Orch. Brünn
- 3 1971 Rundfunkübertragung BBC, Dirigent: Vilém Tauský (Nosek-Version), Live-Mitschnitt, engl gesungen; Sammlung Knaus

- 4 1975 Gesamtaufnahme der "Originalfassung", Theater Brünn, Dirigent: František Jílek, SUP LP, CD publ 1995
- Gesamtaufnahme der "Originalfassung", engl gesungen, Welsh Nat.
- 5 1989 Opera, Dirigent: Charles Mackerras; EMI CD + CHANDOS CD, publ 1999
- 6 1992 Rundfunkübertragung ORF 28.04.1992, "Originalfassung"; ORF-Sinf.orchester, Dirigent: Mario Venzago; Sammlung Knaus
- 7 1995 Gesamtaufnahme der "Originalfassung", Tschech Philh., Dirigent: Gerd Albrecht; ORFEO CD
- 8 2008 Gesamtaufnahme, BBC Symphony Orch. + BBC Singers, Dirigent: Jiří Bělohlávek; PREMIERE OOERA LTD. CD

Suite für Orchester, eingerichtet von František Jílek:

TT 1 1983 Tschech. Philh., František Jílek, SUP CD

- I 1 Foto Titelblatt des Librettos von Fedora Bartošová (Autograf mit Js Ergänzungen), in: L 3, S. 56 - "Fatum"
- 2 Foto Kamila Urválková
- 3 Foto Fedora Bartošová
- 4 Foto Vítězslav Čelanský
- 5 Foto Luhačovice, Promenade
- 6 Szenenfotos UA Brünn 1958, Stuttgart 1958, London 1985, Bremen 1986, in: Progr.heft Bremen 1986
- 7 Szenische Studien von Josef A. Šálek für UA in Brünn, in: L 6, S. 28
- 8 7 Szenenfotos České Budějovice 1978
- 9 Szenenfoto Duisburg 1986

- 10 4 Szenenfotos Dresden 1991
- 11 Szenenfoto Stuttgart 1958
- 12 Szenenfoto London 1984

Programmhefte zu "Osud" (Sammlung Knaus):

- 1 1978 České Budějovice, mit 5 Szenenfotos und Aufsatz von Miroslav Vavřina: O osudech OSUDU (Über das Schicksal der Oper "Schicksal")
Bremen, Ko-Produktion mit der English Nat. Opera London, mit J-
- 2 1986 Briefen an Kamila Urválková, div. Szenenfotos und Texten von Fritz Oeser, Jens-Peter Ostendorf und Hanns Werner Heister
Duisburg-Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein, mit 8 Illustrationen
- 3 und Texten von Max Brod, John Tyrrell, Lothar Sträter und Jakob Knaus
Brünn, Staatstheater, Nosek-Version mit Angaben zum Ablauf mit
- 4 1987 Prolog, I.+II. Teil, Epilog und Aufsatz von Jiří Vysloužil: Jaká je Janáčkův Osud Opera (Was für eine Oper ist Js "Schicksal")
Dresden, Staatsoper, Libretto mit dt Ue von Joachim Herz und Egin-
- 5 1991 hard Röhlig, mit Aufsatz von Jiří Vysloužil: Zur Musik der Oper "Schicksal"
Prag, Nat.theater, Ko-Produktion mit Teatro Real Madrid, Illustrationen der Inszenierung von Robert Wilson und Aufsatz von Jan Panenka:
- 6 2002 Janáčeks "Romanhafte Fragmente aus dem Leben", S. 94-101, dazu Briefe von Fedora Bartořová
Wien, Staatsoper, Libretto dt Fassung von Claus H. Henneberg, mit Briefen an Kamila Urválková und Fedora Bartořová sowie Aufsätzen
- 7 2005 von John Tyrrell, Angelika Niederberger, David Pountney und Jakob Knaus; dazu 7 Szenenfotos

- 8 2006 Kassel, Staatstheater, mit Text von Gavin Plumley: "Janáček in den
Ferien. Die Inspiration für 'Osud'
- Textfassungen von "Osud" (Sammlung Knaus)
- 1 originaler Text von J und Fedora Bartošová, in: TT 3, Booklet, mit
wörtlicher Ue ins Deutsche von Joy Kadečková, dazu engl + frz Text
- 2 neue tschech Fassung von Rudolf Vonásek, nur Akt I, Szene 4+9, Akt
II, Szene 1
- 3 dt Ue von Kurt Honolka, für Stuttgart 1958, Verlag Alkor Kassel
(Bärenreiter)
- 4 dt Ue von Kamil Šlapák 1978, für Begleitheft SUPRAPHON LP (TT 3)
- 5 dt Ue von Claus H. Henneberg, Bärenreiter, erstmals Bremen 1985,
Abdruck in Progr.heft Wien 2005
- 6 dt Ue von Joachim Herz und Eginhard Röhlig, 1991, für Dresden, in
Progr.heft Dresden
- 7 engl Ue von Joy Kadečková 1978 für Begleitheft SUPRAPHON CD
- 8 engl Ue von Rodney Blumer 1985 für EMI-Produktion 1989 (TT 4)
- 9 frz Ue von Štěpánka Neubauerová 1978 für Begleitheft SUPRAPHON
CD (TT 3)
- L 1 1903 Janáček, Leoš: Moje Luhačovice (Mein Luhatschowitz), Feuilleton JW
XV/173; Lit I,301-309; dt Ue in MdL 95
- 2 1934 Stefan, Paul: Radio Brünn: Leoš Janáček "Fatum". In: Der Anbruch
1934-3, 53
- 3 1939 Firkušný, Leoš: Osud. In: Odkaz LJ české opeře (LJs Vermächtnis an
die tschechische Oper) Brünn 1939, 34-36
- 4 1948 Vogel, Jaroslav: LJ dramatik (Der Dramatiker LJ), HM Prag 1948, 50-

- 5 1949 Helfert, Vladimír: Janáčkovy neznamé opery (Js unbekannte Opern)
in: O Janáčkoví (Über Janáček) HM Prag 1949, 23-44
- 6 1953 Brod-Br 50-52
- 7 1958 Oeser, Fritz: Js Oper "Schicksal". In: Musica 1958
- 8 1959 Straková, Theodora: K Problematice Janáčkovy opery "Osud" (Zur Problematik von Js Oper "Osud") in: Opery LJ na brněnské scéně (Die Opern LJs auf der Brünner Szene), Brünn 1959, 29-42
- 9 1986 Oeser Fritz: Das Schicksal der Frau Míla ist de facto besiegelt. In: Progr.heft Bremen 1986, S. 4-5
- 10 Knaus, Jakob: Js vierte Oper. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte. In: Progr.heft Duisburg 1986
- 11 Heister, Hanns-Werner: Kunst und Leben. Zu Js Oper "Schicksal". In: Progr.heft Bremen 1986, S. 62-68
- 12 1987 Vysloužil: Jaká je Janáčkův Osud Opera (Was für eine Oper ist Js "Schicksal"?) In: Progr.heft Brünn 1986
- 13 1990 Tyrrell, John: Js "Schicksal" - die Entstehung des Librettos. In: CD Booklet oklet EMI; gleicher Text, etwas anders übersetzt in: CD Booklet CHANDOS 1999
- 14 1991 Bartnig, Hella: Schicksal - Idee und Entstehungsgeschichte. In: Progr.heft Dresden 1991
- 15 1992 Tyrrop 108-160
- 16 1995 Jílek, František: Js "Osud". In: CD Booklet SUPRAPHON 1995 (TT 3)
- 17 Němcová, Alena: "Osud" - Schicksal einer Künstleroper. In: CD Booklet ORFEO
- 18 2002 Panenka, Jan: Js "romanhafta Fragmente aus dem Leben". In:

- Progr.heft Prag 2002
- Pountney, David: Ueberlegungen zu Osud. In: Progr.heft Wien 2005, 74-78
 19 2005 The maximum number of simultaneous connections of your subscription has been reached. Perhaps you are connected on another computer(s), or you did not click the red LOG OUT button at the top right corner after your last session. Please email NML-Help@Naxosusa.com (USA) or Customer.Service@Naxos.com (outside USA) for assistance.
- 20 Niederberger, Angelika: Meine Fensterchen in die Seele. In: Progr.heft Wien 2005, 24-27
- 21 Tyrrell, John: Ohne Schicksal keine Katja. In: Progr.heft Wien 2005, 18-19
- 22 Knaus, Jakob: Schicksal - die Musik. In: Progr.heft Wien 2005, 28-31
- 23 2006 Gavin Plumley: Janáček in den Ferien. Die Inspiration für 'Osud'. In: Prog.heft Kassel 2006, dt. Ue von Martin Griesemer
- 24 Tyrre-Bio1, diverse Belegstellen zur Situation in Prag, Vinohrady-Theater (siehe unten: Rezeption)
- 25 2016 Zahrádka, Jiří: Vorwort zu "Schicksal" in: JGA A/5, BA 9562-01, H 8038, tschech, dt. Ue von Kerstin Lücker, Seite XXXV - L

ZÁVER

Ústrednou témou mojej práce sa stala štvrtá opera Leoša Janáčka – *Osud*. Cieľom práce bolo zmapovanie genézy libreta a komponovania opery, aj so všetkými verziami, a rovnako sústredenie sa na dramaturgickú štruktúru diela v prepojení s hudobnou stránkou. Pohľad na operu z dramaturgického hľadiska považujem za veľmi zaujímavý nielen kvôli problémom, ktoré sa vynorili realizátorom pri inscenovaní diela, ale aj z dôvodu môjho aktuálneho pracovného postu, ktorý sa týka dramaturgie.

Na *Osud* som sa pozerala aj v kontexte Janáčkovej dovtedajšej opernej tvorby, nakoľko tomuto dielu predchádzali tri tematicky rôznorodé diela – *Šárka*, *Počátek románu* a *Jej pastorkyňa*. Snažila som sa čo možno najkomplexnejšie priniesť informácie týkajúce sa inšpiračných zdrojov a genézy vzniku opery, ktoré sa týkajú Janáčkovho pobytu v kúpeľoch Luhačovice, príbehu Kamily Urváčkovej i spolupráce s mladou libretistkou Fedorou Batrošovou. Janáček sa usiloval o uvedenie diela na opernej scéne, pričom kvality libreta boli viackrát spochybnené. V zápase o najlepší výsledný tvar opakovane prerábali libreto i opravovali partitúru. Úpravy a retuše libreta sa prejavili v zmenách lokalít dejstiev, redukcii niektorých postáv, pridaním postavy matky, rôznymi spôsobmi usmrtenia Míly a v ďalších detailoch. Na základe zachovaných a dostupných prameňov – korešpondencia, libretá – uložených v Oddelení dejín hudby Moravského zemského múzea môžeme sledovať Janáčkov tvorivý proces. V práci takisto reflektujem neúspešný zápas o uvedenie *Osudu* v brnianskom a pražskom divadle.

Samostatnú kapitolu tvorí štruktúra a analýza opery *Osud* s detailným priblížením štruktúry libreta a vzťahmi postáv v jednotlivých dejstvách, pričom som vychádzala z verzie opery, ktorá bola v roku 2012 uvedená v Brne. Súčasťou je aj hudobná štruktúra opery a detailnejšie priblíženie základných hudobných motívov vyskytujúcich sa v diele s príslušnými notovými ukážkami.

V práci stručne zhrňam naštudovania na domácej pôde i v zahraničí. Opera *Osud* sa napriek mnohým úpravám a nesporným hudobným kvalitám nestala súčasťou repertoáru operných divadiel a dodnes je jej uvedenie skôr raritou.

RESUME

Ústrednou témou dizertačnej práce sa stala štvrtá opera Leoša Janáčka (1854 – 1928) – *Osud*. Cieľom práce bolo zmapovanie genézy libreta a komponovania opery, aj so všetkými verziami, a rovnako sústredenie sa na dramaturgickú štruktúru diela v prepojení s hudobnou stránkou. Pohľad na operu z dramaturgického hľadiska považujem za veľmi zaujímavý, a to nielen kvôli problémom, ktoré sa vynorili realizátorom pri inscenovaní diela.

V prvých dvoch kapitolách som sledovala aspekty, ktoré ovplyvnili Janáčkov hudobný jazyk ako moravská ľudová pieseň a *nápěvky mluvy*, a Janáčkovu opernú tvorbu predchádzajúcu opere *Osud*. K histórii *Osudu* patrí okrem troch tematicky rôznorodých diel, *Šárka*, *Počátek románu* a *Jej Pastorkyňa*, aj zamýšľaná opera *Andělská sonáta*. K samotnej opere *Osud* našiel Janáček inšpiráciu v kúpeľnom mestečku Luhačovice a v príbehu Kamily Urváľkovej. S Urváľkovej životným príbehom súvisí jednodejstvová opera *Kamilla* skladateľa a dirigenta Ludvíka Vítězslava Čelanského, s ktorým mala ako mladé dievča vzťah.

Štvrtá kapitola sa venuje podrobnostiam vzniku libreta, spolupráci Janáčka s mladou libretistkou Fedorou Bartošovou pri veršovaní libreta, komponovaniu opery a zápasu o uvedenie diela na brnianskej a pražskej scéne. Na základe zachovaných a dostupných prameňov – korešpondencia, libretá – uložených v Oddelení dejín hudby Moravského zemského múzea môžeme sledovať Janáčkov tvorivý proces. Výsledkom opakovaného prerábania libreta i opravovania partitúry, v úsilí o najlepší výsledný tvar, je niekoľko verzií libreta, ktorým venujem pozornosť v tejto kapitole.

V nasledujúcej piatej kapitole sa venujem štruktúre a analýze opery *Osud*, z dramaturgického i hudobného hľadiska. Pri analýze som vychádzala z verzie opery, ktorá bola v roku 2012 uvedená v Brne. Dramaturgická analýza prináša priblíženie štruktúry libreta a vzťahov postáv v jednotlivých dejstvách. V kapitole

sa zaoberám taktiež hudobnou štruktúrou opery a priblížením základných hudobných motívov vyskytujúcich sa v diele s príslušnými notovými ukážkami. V poslednej kapitole stručne zhŕňam naštudovania opery *Osud* na domácej pôde i v zahraničí.

V dizertačnej práci som čerpala rovnako z odbornej literatúry ako aj z prameňov, ktoré sú súčasťou Oddelenia dejín hudby Moravského zemskeho múzea v Brne. Súčasťou práce sú obrazové a textové prílohy vzťahujúce sa k opere *Osud*.

RESUMÉ

Ústředním tématem této disertační práce je čtvrtá opera Leoše Janáčka (1854 – 1928) *Osud*. Cílem práce bylo zmapování geneze libreta a komponování opery, porovnání všech verzí, a důraz na dramaturgickou strukturu díla v propojení s hudební stránkou. Pohled na operu z dramaturgického hlediska považuji za velmi zajímavý, a to nejen kvůli problémům, které se vynořily při inscenování díla.

V prvních dvou kapitolách jsem sledovala aspekty, které ovlivnily Janáčkův hudební jazyk v opeře *Osud*. Jsou to moravská lidová píseň, nápěvky mluvy a předešlá Janáčková operní tvorba. K historii *Osudu* patří kromě tří tematicky různorodých děl – *Šárka*, *Počátek románu* a *Její pastorkyňa*, i zamýšlená opera *Andělská sonáta*. K samotné opeře *Osud* našel Janáček inspiraci v lázeňském městečku Luhačovice v příběhu Kamily Urválkové. S životním příběhem Kamily Urválkové souvisí jednoaktová opera *Kamilla* skladatele a dirigenta Ludvíka Vítězslava Čelanského, se kterým měla mladá Kamila milostný vztah.

Čtvrtá kapitola se věnuje podrobnostem vzniku libreta, spolupráci Janáčka s mladou libretistkou Fedorou Bartošovou při veršování libreta, komponování opery a zápasu o uvedení díla na brněnské a pražské scéně. Na základě zachovaných a dostupných pramenů – korespondence, libreta – uložených v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea můžeme sledovat Janáčkův tvůrčí proces. Výsledkem opakovaného upravování libreta a korekce partitury, ve snaze docílit nejlepšího výsledného tvaru, je několik verzí libreta. Tomuto tématu věnuji pozornost v této kapitole.

V následující páté kapitole se věnuji struktuře a analýze opery *Osud* z dramaturgického i hudebního hlediska. Při analýze jsem vycházela z verze opery, která byla v roce 2012 uvedena v Brně. Dramaturgická analýza přináší přiblížení struktury libreta a vztahů postav v jednotlivých dějstvích. V kapitole se zabývám také hudební strukturou opery a přiblížením základních hudebních motivů, vy-

skytujících se v díle s příslušnými notovými ukázkami. V poslední kapitole stručně shrnuji nastudování opery *Osud* na domácí půdě i v zahraničí.

V disertační práci jsem čerpala jak z odborné literatury, tak i z pramenů, které jsou součástí Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně. Součástí práce jsou obrazové a textové přílohy vztahující se k operě *Osud*.

SUMMARY

The main theme of thesis became the fourth opera by Leoš Janáček (1854 – 1928) – *Fate (Osud)*. The aim of PhD dissertation was to map the libretto genesis and opera composition, together with all their versions, as well as focusing on the dramaturgic structure of the work in connection with the musical aspect. I consider the view on the opera from dramaturgical perspective to be very interesting and not only because of problems that emerged to performers during the production of the work.

I followed aspects, which influenced Janáček's musical language like Moravian folk song, *speech tunes (nápěvky mluvy)* and Janáček's opera work being created prior the opera *Fate*, in the first two chapters.

Besides three thematically diverse works *Šárka, The Beginning of a Romance (Počátek románu)* and *Jenůfa (Její Pastorkyňa)* an intended opera *Andělská sonáta (The Angel's Sonata)* also belongs to the history of *Fate*. Janáček found a source of inspiration for the opera *Fate* in the both spa town Luhačovice and the story of Kamila Urválková. Urválková's life story relates to the one-act opera *Kamilla* by the composer and conductor Ludvík Vítězslav Čelanský, who she had a relationship with as a young girl.

The fourth chapter deals with the details of libretto formation, Janáček's cooperation with the young librettist Fedora Bartošová at the libretto versification, the composition of opera and struggle for the introduction of the work on Brno and Prague scene. Based on the preserved and accessible sources - correspondence, libretto - stored in the Department of the History of Music of the Moravian Museum, we can follow Janáček's creative process. The repeated modification of libretto and correction to the score, striving for the best final form, resulted in the several versions of the libretto which I pay my attention to in this chapter.

The following fifth chapter is dedicated to the structure and analysis of the opera *Fate* from dramaturgical and musical point of view. The basis for my analysis was the version of opera which was released in Brno in 2012. Dramaturgical analysis brings approximation of the libretto structure and relationship of characters in the particular acts. The musical structure of opera and clarification of the basic musical motifs that appeared in work together with a demonstration of the sheet music are also shown in this chapter. I summarise renditions of the opera *Fate* on the native soil and abroad in the last chapter.

I drew on the professional music literature as well as the sources which are part of the Department of the History of Music of the Moravian Museum in Brno in my PhD dissertation. It includes pictorial and textual appendixes related to the opera *Fate*.

ZUSAMMENFASSUNG

Das zentrale Thema der Doktorarbeit ist die vierte Oper von Leoš Janáček (1854 - 1928) - *Schicksal*. Das Ziel war, die Entstehung von dem Libretto und der Komposition der Oper aufzuzeichnen, auch mit allen Versionen, sowie auf die dramaturgische Struktur des Werkes im Zusammenhang mit der musikalischen Seite zu fokussieren. Den Blick auf die Oper aus dramaturgischer Sicht finde ich sehr interessant, nicht nur wegen den Problemen, die den Umsetzern während der Inszenierung des Werkes entstanden sind.

In den ersten zwei Kapiteln beobachtete ich Aspekte, die die musikalische Sprache von Janacek beeinflussten, wie das mährische Volkslied und Sprachmelodien, und die frühere Opernproduktion von Janáček vor der Oper *Schicksal*. Zu der Geschichte des *Schicksals* gehört außer drei thematisch unterschiedlichen Arbeiten, *Šárka*, *Der Anfang eines Romans* und *Jenufa*, auch die beabsichtigte Oper *Engelssonate*. Zu der Oper *Schicksal* selbst fand Janáček Inspiration in der Kurstadt Luhačovice und in der Geschichte von Kamila Urválková. Mit der Lebensgeschichte von Urválková hängt die einaktige Oper *Kamilla* des Komponisten und Dirigenten Ludvík Vítězslav Čelanský zusammen, mit dem sie als junges Mädchen eine Beziehung hatte.

Das vierte Kapitel befasst sich mit den Einzelheiten der Entstehung des Librettos, mit der Zusammenarbeit von Janáček und der jungen Librettistin Fedora Bartošová bei der Versifizierung des Librettos, mit dem Komponieren der Oper und mit dem Kampf das Werk auf die Szenen in Brno und Prag zu setzen. Aufgrund der erhaltenen und verfügbaren Quellen - Korrespondenz, Libretti - aufbewahrt in der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Museums, können wir den schöpferischen Prozess von Janacek verfolgen. Das Ergebnis des wiederholten Überarbeitens von dem Libretto und der Verbesserung der Partitur, in dem

Bemühen um die beste endgültige Form, sind mehrere Versionen des Librettos, denen ich Aufmerksamkeit in diesem Kapitel widme.

Im folgenden fünften Kapitel befaße ich mich mit der Struktur und Analyse der Oper *Schicksal* aus dramaturgischer und musikalischer Hinsicht. Meine Analyse basiert auf der Version der Oper, die im Jahr 2012 in Brno aufgeführt wurde. Die dramaturgische Analyse bringt die Struktur des Librettos und die Beziehungen der Charaktere in den einzelnen Akten näher. Das Kapitel befasst sich auch mit der musikalischen Struktur der Oper und der Annäherung der im Werk auftretenden grundlegenden musikalischen Motive mit entsprechenden Beispielen der Musikpartituren. Im letzten Kapitel fasse ich kurz die Inszenierungen der Oper *Schicksal* im In- und Ausland zusammen.

In der Dissertation schöpfte ich gleichermaßen aus Fachliteratur, sowie aus Quellen, die Teil der Abteilung für Musikgeschichte des Mährischen Museums in Brno bilden. In der Arbeit sind mit der Oper *Schicksal* verbundene Bild- und Textanlagen verwendet.

Übersetzt von Júlia Kolláthová

PRÍLOHY

„Co jsem hledal v těch lázních? Třicet až pětatřicet až čtyřicet hodin týdně vyučovat, dirigoval zpěvácký spolek, řídit koncerty, vést kůr kláštera Králové, přitom složit Její pastorkyni, oženit se, ztratit děti – bylo třeba, zapomněl na sebe.“



Co mohl návštěvník uvidět, když na počátku století přijel do Luhačovic? Od jara 1902, kdy správu lázní převzala akciová společnost v čele s ředitelem Veselým, se v lázních intenzivně budovalo. Na místech zchátralých jednopodlažních domů vyrostl v lázeňském údolí komplex originálních barvitých staveb. Za pouhé dvě sezony přestavěl Dušan Jurkovič empírový *Janův dům* na dnešní Jurkovičův dům, starý hotel rozšířil o prosklenou verandu, postavil *Vodoléčbu* s říčními lázněmi, *vilu Jestřabí*, *Mlékárnu*, *Inhalatorium*, *novou lázeňskou restauraci*, *hudební pavilon* a *hospodářský dvůr*. Z Luhačovic se staly národní lázně ve slovanském stylu, kulturní salon a společenské centrum Moravy.



Luhačovice lázeňské náměstí.



Vila Vlastimila

jirikalab.estranky.cz

Dnes môžeme zrekonštruovať to, čo Leoš Janáček pri svojom príchode 11. augusta 1903 do Luhačovic zažíval vďaka dojmom, ktoré si zapisoval do notesa a nosil vždy so sebou; vrátane „napěvků mluvy“ a melódie, ktoré počul.

Z Brna se Janáček vypravil do lázní vlakem. Protože trať tehdy končila v Újezdci u Luhačovic, cestující zde přesedli i se svými zavazadly do kočárů. Když Janáčekův kočár přijížděl do lázeňského údolí, donesl sem vítr útržky melodie lidové písně v podání basy a klarinetu slováckých hudců. Na počátku toho roku postihla lázně povodeň, ale teď už byla čerstvá krása nově postavených Jurkovičových staveb opět obnovena a zářivá. Janáček ocenil Janův dům s věží i vedle stojící hudební pavilon a projížděl proti proudu řeky Olšavy, kudy v té době vedla středem náměstí okresní silnice. Kočí zastavil koně známým povelem: „Prrr, stoj!“

V „drobounké vilce“, čerstvě postavené Dušanem Jurkovičem na okraji dnešní Pražské čtorti pro lázeňského topiče Františka Pospíšila, smlouval Janáček s hospodyní,

kolik peněz by jej alespoň přibližně stálo ubytování na týden. Pravděpodobně se nedohodli, protože podle seznamu lázeňských hostů se Janáček usídlil v Ředitelském domě v centru náměstí. Pospíšilovu vilku pojmenovanou Vlastimila si ale oblíbil a pobýval v ní hned napřesrok a potom ještě několikrát.

Než se v srpnovém odpoledni zabydlel ve svém bytě v patře Ředitelského domu, začalo zacházet slunce. Ještě před setměním se šel Janáček potěšit pohledem na lázně, na „malebnou Slanici“. Z holého hřbetu Malé Kamenné na něho důvěrně zavolal nedočkavý pasáček: „**Pantáto, kolik je hodin?**“ Jeho zdravý hlas se široce vlnil v čistém vzduchu. Na stráni potkal Janáček ženskou osobu a vyptával se jí, kam se dostane touto cestičkou prudce stoupající do svahu. Odpověděla: „Do Ludkovic, do Ludkovic!“ A po chvíli dodala: „To se tu nalezle!“ S kopce se jde mnohem hůř, než do kopce. Alespoň maličký, číšťounce a vkusně oděný tříletý hošíček, se radoval: „**Já už sem dóle!**“ Když k němu Janáček přišel blíž, zopakoval nesměle ještě jednou: „**Já už sem dóle!**“ Protilehlá stráň zazněla fortissimem souzvuku lázeňského orchestru končícího koncert. Nepopsatelným humorem účinkovalo, když se do závěru koncertu vmísilo „výsměšným fagotem“ zabučení krávy, která se pásla poblíž.

Několik dam na cestě podpichovalo krásnou ozvěnu směrem k Jestřabí, vykřikující na ni „**la, la, la**“, a ozvěna jim ze svahu hory Obětové odpovídala.

Ve třech verších se rozlétly trioly klekání a odnesly všecken šum na kolonádě, lázně s nimi ztichly až do nového dne.

Tak skončil první večer po příjezdu Leoše Janáčka do Luhačovic roku 1903. Ráno si skladatel přivstal a ocitnul se na „Slanici“ u pramene jako jeden z prvních pacientů. U studní Vincentky a Amandky, které byly zahloubeny do země, čepovaly vodu do pohárků nalévačky nastrojené v lidových krojích. Opodál postával ještě noční hlídač — Janáček jej popsal jako divného muže s fezem na hlavě. Všichni tři jej uctivě zdravili: „**Dobré ráno! Dobré ráno přeji!**“

„Znáte ten divný šum ve včelíně, když slunko se opře nejprve o nejvyšší vrcholky hor, pak slézá níž a níže po stráni, až usedne si na nízkou louku? Zá-

kladní tón šumu se zvyšuje; tisíce včel vidíte, jak se černými tečkami míhají proti jasné obloze a pak přímo k slunci zamíří jako s ranním pozdravem. Tak na těsnou promenádu vylákalo slunce lázeňskou společnost v pestrý život. Jako byste slyšeli tlumený šum obrovského orchestru, z něhož jen sólové nástroje tu vtipnou, tu lkavou, tu bolem trhanou melodii života prozrazují. Jen škoda, že tak mimochodem jen zaslechnete úryvky melodií, z kterých hádáte na průběh episod životních.“

Těmito slovy potvrdil umělec svůj probuzený silný vztah k lázním, které v úvodu eseje *Moje Luhačovice* nazval jako „krásné naše lázně luhačovské“.²⁵⁸



Leoš Janáček (1900)

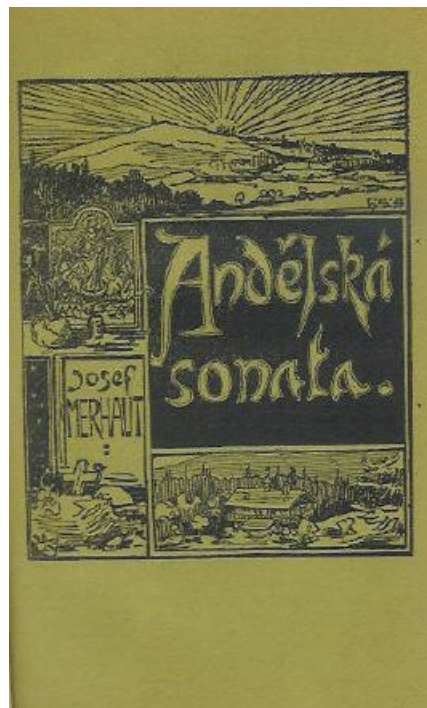
A potom sa na kolonáde vo valčíkovom rytme začali zjavovať postavy z príbehu, ktorý Janáček zvečnil v opere *Osud*.

²⁵⁸ Dostupné on-line <http://operaplus.cz/co-jsem-hledal-v-tech-laznich-janacek-v-luhacovicich/>
[21.06.2016]



Josef Merhaut s obalom svojho románu *Andělská sonata*

https://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Merhaut





Kamila Urválková

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kamila_Urv%C3%A1lkov%C3%A1.jpg



Janáčkove venovanie Kamile Urválkovej na titulnom liste



Ludvík Vítězslav Čelanský

<http://www.langhans.cz/en/archiv/online-archive/name/%C4%8D/celansky/660/>

Urbánkova
BIBLIOTÉKA
operních
a operetních
textův

Řada II. Svazek 86.

KAMILLA.
OPERA O JEDNOM JEDNÁNÍ.

—••—
Slova i hudbu napsal
Ludvík Vítězslav Čelanský.

S dodatkem: Několik úvah o moderní operě.

V PRAZE 1897,
na Ferdinandově třídě č. 4. nové vedle Národního divadla.
Nakladatel Fr. A. Urbánek, český knihkupec
pro literaturu paedag. i hudební a pomůcky učebné.
Prvý český závod hudební.

Cena 30 kr.

4825/32 - m

Titulný list opery *Kamilla*

4
jedná byla I. jednání scene,
víc lágal' na skemé, bož
II. jednání má adajovat
přepych interioru, sámotě
postojů, manoir, přívět
krájin.
III. jednání bude divné,
Tet Adlou, slavnostní vůl, kou
revelace. Elvíi sehožaj
ze, páni, věny. Ta žnás
Holek's caselat a rozpuš
tost. Na stěně v'iri' plechtel
opony - její jméno? Koi ná
jista. Soud: "Tři ráje" - 41

Faksimile listu Kamile Urválkovéj o vzniku opery Osud (úryvok)

Prevzaté: B. Štědroň: K Janáčkově opeře Osud, s. 171

III Jednání

1.

Scéna.
Hesla konservatorie. Vpravo na levo a na pravo vytočí dveře, mezi nimi ozdoba šikmá anabitu. Na levé straně stojí škrabka varhanní se šikmými příštalami v prospektu. Okolo stěn rozestaveny sametové červeným potažené lávky a vytočí židli. V prostředí stojí velký, černý koncertní kalos. Na stěně visí podobizny slavných hudebníků. Ze stropu visí lusty elektrického osvětlení. U levých dveří jest návěstní tabule koncertní a operní, na níž je plakát tohoto znění:

Plamenné růže ~

Opera-román ve 2 jedn.
~~Nástin~~
Složil ~~Janáček~~

Osoby:

Mila Váňkova
Křiváň
Prokeš, Spávec
Št. Suda
Št. Jacovská
Št. padovská

atd. atd.



Scéna 1.
Hvězdy, mezi nimi: Kerva, Lajal, Dubec Unvy, Kupa, Strážný a j.
Hvězdy, mezi nimi: Koučková, Kosinka, Kobilná, Čamková a j.
Vstupují hvězdy a hvězdy v elegantních šatech z pravých dveří, za nimi je prarde podobně satra. Někteří nesou si housle v pouzdrách.

Faksimile listu k přípravě nové opery *Osud* z 1. verze. Rukopis Fedory Bartošovej s úpravami a notovými skicami L. Janáčka

Prevzaté: Th. Straková: *Janáčková opera Osud*, In: AMM 1956/XLI, s. 257



Olga Janáčková 1895



Fedora Bartošová

http://alain.cf.free.fr/janacek_zdenka.htm



Manželka Zdenka

1876

1924

http://alain.cf.free.fr/janacek_zdenka.htm



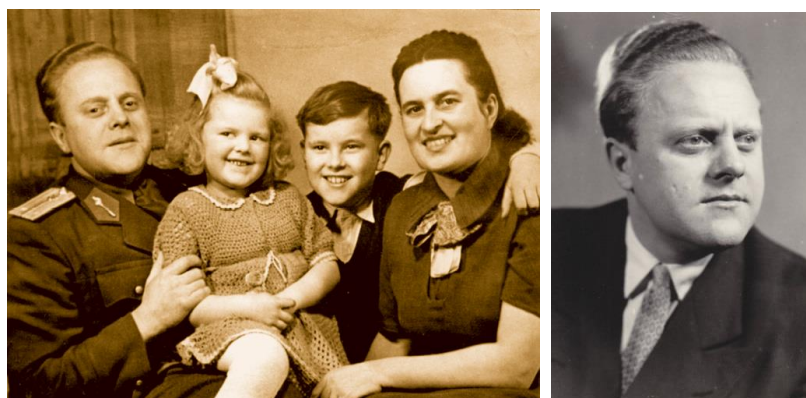
Břetislav Bakala, dirigent prvého koncertného uvedenia

<http://www.ndbrno.cz/album/bretislav-bakala>



Libuše Domanínska, interpretka *Míly*

<http://www.classicpraha.cz/radio/porady/dobyli-svet/pevkyne-libuse-domaninska/>

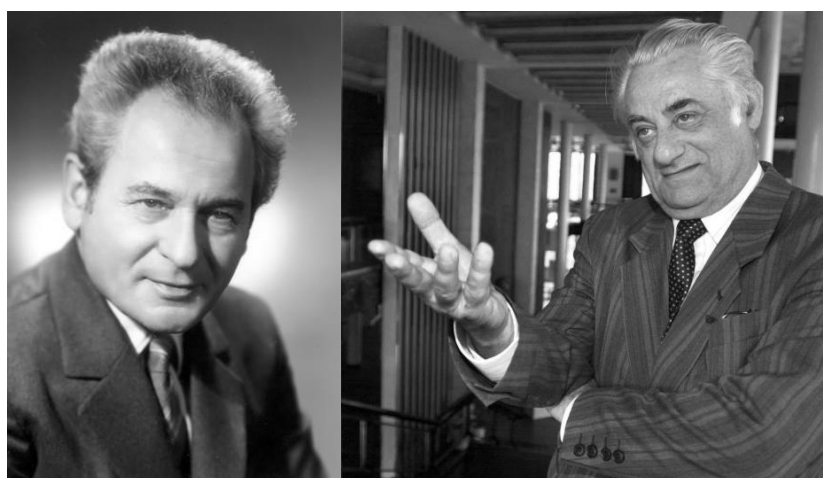


Jaroslav Ulrych s rodinou, interpret *Živného*

http://www.ndbrno.cz/photo_full/ulrych-jaroslav-1



František Jílek



dramaturg *Václav Nosek*

režisér *Václav Věžník*



Jindra Pokorná, prvá Míla

Národní divadlo v Brně

<http://operaplus.cz/jindra-pokorna-prvni-mila-v-janackove-osudu/?pa=2>



Jarmila Palivcová-Karlíková (matka), Jaroslav Ulrych (Živný), Jindra Pokorná (Míla)



Jaroslav Ulrych, Jindra Pokorná



Jaroslav Ulrych

<http://operaplus.cz/podivuhodny-pribeh-janackovy-opery-osud/>

BRNO

Premiéra 16. novembra 2012²⁵⁹



Úvodná scéna



Petr Lviček (Dr. Suda), Paola Vykopalová (Míla Váľková)

²⁵⁹ Viac na: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2012/US_40/um/osud.pdf



Ondrej Šaling (Živný), Pavla Vykopalová (Míla)



Iveta Jiříková (Mílina matka)



Ondrej Šaling (Živný)

<http://zapisnikzmizeleho.cz/osud-cloveka-umelce-a-dila-s-afterparty-na-sklenene-louce/>



*Jakub Kleckner (*1982), dirigent*

*Ansgar Haag (*1955) réžia*

PRAHA

Premiéra 19. apríla 2002 Národní divadlo

Styl režijní práce Roberta Wilsona – jeho upřednostnění obrazové formy nad realitou příběhu – by mohl opeře *Osud* nesmírně pomoci. [...] Ostatně každý pokus inscenovat tuto operu si vyžádal vnější dramaturgické zásahy do libreta. Již první dvě uvedení v roce 1958 se hrála s úpravami – v Brně s úpravou Václava Noska v režii Václava Věžníka a ve Stuttgartu s úpravou Kurta Homolky v režii Petera Stanchina. Pro pražské nastudování navrhl Wilsonův dramaturg Holm Keller návrh na redukci některých postav:

„S ohledem na to, že režisér pracuje ve scénických celcích a nemůže se stát, aby náhle nějaká postava odešla a narušila tak formu určitého obrazu,“

upřesnil dramaturg Jan Panenka. Pražská dramaturgická úprava tak vyšla vstříc Wilsonově poetice. Inscenátoři se jednak vrátili k originálnímu znění, obdobně jako Jihočeské divadlo v roce 1978 s režisérem Miloslavem Nekvasilem, a dále po dohodě s Holmem Kellerem snížili počet rolí jejich sloučením (například Lhotský přebírá part Prvního hosta a part Sklepníka), několikaletý odstup mezi 2. a 3. jednáním byl zredukován na minimum, syn Doubek zůstal dítětem i ve 3. dějství. Dalším zásahem byly textové úpravy dramaturga Jana Panenky a dirigenta Jiřího Bělohávk. Vedeni snahou o větší srozumitelnost změnili některá slova, věty a často i nejasný nebo málo čitelný význam textu. Například Živného věta z 11. scény 1. aktu *„V tichu váží rty slova svá, jich neshledají,“* přepisují v začátku na *„V hlavě tolik slov, ale rty jich neshledají“*. Výraznou část textových změn přejali také z úprav Václava Noska z roku 1958.²⁶⁰

²⁶⁰ JŮZOVÁ, Markéta. 2002. *Osud Roberta Wilsona a Leoša Janáčka*

Dostupné on-line

<http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/osud-roberta-wilsona-a-leose-janacka.html>



Jiří Bělohlávek (1946 – 2017)

<http://www.janackuvmaj.cz/en/interpreti?id=288>



*Holm Keller (*1967), dramaturg*

*Robert Wilson (*1941), americký avatgardný režisér a scénograf*



Iveta Jiříková (Míla), Štefan Margita (Živný)



*Iveta Jiříková (Míla), Luděk Vele (Konečný), Jaroslav Březina (dr. Suda),
Ivan Kusnjer (Lhotský)*

<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?mode=0&id=8230>

Wilsonovi se tedy podařilo to, co se od něho očekávalo: svými abstraktními obrazy překlenul slabiny textu i děje. A přece to nestačilo! Neboť Wilson může sebelíp nakreslit své oslnivé rámce, ale vyplnit je hudbou a zpěvem, to už musí jiní. A hudební úroveň inscenace s režisérovým suverénním profesionalismem nedrží krok. Orchester Národního divadla v čele s **Jiřím Bělohlávkem** bohatý symfonický proud tlumočí až příliš distancovaně, chladně a dynamicky uměřeně, takže není skutečně divadelním aktérem. Přitom Wilsonovy obrazy rozhodně nejsou studené. Sbor měl problémy a také sólisté nárokům dostáli jen částečně. Nejde ani tak o to, že se napoprvé ne vždy dokázali sžít s neobvyklou stylizací. Větším zádrhelem jsou vlastní pěvecké výkony. Odmyslíme-li více či méně uspokojivě zvládnuté epizodní postavy, zbudou tři krkolomné role. **Eva Urbanová** se průrazností svého hlasu přiblížila dramatickému charakteru stručného, ale výrazného partu šílené matky. O ústřední dvojici nešťastných milenců Živného a Míly se něco podobného říci nedá. **Štefan Margita** se těší renomé jako Laca a Kudrjáš, ale s vypjatým, expresivním partem Živného se víc potýkal, než aby zaujal interpretací. V ideálním obsazení by pro něj byla vhodnější úloha dr. Sudy. Zoufale neznělý a sevřený, ve středních polohách se téměř ztrácející soprán **Ivety Jiříkové** nesplňuje základní nároky pro obsazení do sólové role v ambiciózní inscenaci. Přes tyto momenty omezující celkový účinek patří vedení Národního divadla díky za to, že se pokusilo o dramaturgickou řadu nahlížející na české opery očima světových tvůrců. Třebaže zůstane torzem sestávajícím z Pountneyho Čertovy stěny a Wilsonova Osudu, stihla vyslat do českého operního života jednoznačný signál: ty nejcennější impulzy přicházejí od špičkových zahraničních tvůrců.²⁶¹

²⁶¹ Viac na:

http://kultura.zpravy.idnes.cz/osud-senzace-s-omezenym-ucinkem-dnv-/divadlo.aspx?c=A020422_163441_divadlo_kne

STUTTGART

Premiéra 11. marca 2012

DIE GLÜCKLICHE HAND SCHICKSAL (OSUD)



Rebecca von Lipinski (Míla), Hein Göhring (Dr. Suda)



Rebecca von Lipinski (Míla), John Graham-Hall (Živný)

<https://mobile.oper-stuttgart.com/schedule/schicksal/>



Sylvain Cambreling, dirigent



Jossi Wieler, režisér

Sergio Morabito, dramaturg

<https://www.oper-stuttgart.de/spielplan/schicksal/>



Austrálsky dirigent *Sir Charles Mackerras* (1925–2010)
patril k najväčším propagátorom Janáčkovej hudby.

<http://cseries.typepad.com/celebrityseries/orchestras/>



Britský muzikológ *John Tyrrell* (*1942)
propagátor českej hudby,
autor odborných publikácií o Leošovi Janáčkovi

foto Jiří Zahrádka



<http://www.leosjanacek.co.uk/>

Leoš Janáček

BIBLIOGRAFIA

- (ed.) **BECKERMAN**, Michael. 2003. *Janáček and His World*. New York: Princeton University Press. ISBN 0-691-11676-8
- BECKERMAN**, Michael. 1994. *Janacek as Theorist*. Stuyvesand, New York: Pendragon Press. ISBN 0-945193-03-3
- BROCKETT**, Oscar. 1999. *Dějiny divadla*, Divadelní ústav, Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7106-576-0 (NLN), 978-80-7008-225-6 (DU)
- BROD**, Max. 1924. *Leoš Janáček: život a dílo*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy
- (ed.) **CARASCO**, Clare. 2013. *Leoš Janáček: Life, Work, and Contribution*. HARMONIA. Special Issue May 2013 The Journal of the Graduate Association of Musicologists und Theorists at the University of North Texas. Dostupné on-line
<https://mhte.music.unt.edu/sites/default/files/JANACEK-HARMONIA-FINAL.pdf>
<https://www.yumpu.com/en/document/view/17996187/harmonia-special-issue-leos-janacek-college-of-music-/3>
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1958. *Nápěvková teorie Leoše Janáčka*. In: Časopis Moravského muzea Brno, ročník 43, 1958. MA 1533, on-line
<http://vis.idu.cz/Libros.aspx?portaro=/authorities/6237>
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1966. *Leoš Janáček*. 1. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1963. *Význam nápěvků pro Janáčkovu operní tvorbu*. In: Leoš Janáček a soudobá hudba: mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958. Praha: Knihnice hudebních rozhledů, 1963
- ČERNOHORSKÁ**, Milena. 1957. *K problematice vzniku Janáčkovy teorie nápěvků*. Časopis moravského musea. Acta musei moraviae, vědy společenské XLII, 1957
- DRLÍKOVÁ**, Eva. 2004. *Leoš Janáček, Život a dílo v datech a obrazech / Chronology of his life and work*. Brno: Opus Musicum. 2004. ISBN 80-903211-1-9
- DURDÍK**, Josef. 1875. *Všeobecná Aesthetika*. Praha: Nakladatelství I. L. Kober, 1875

- (ed.) **FALTUS** Leoš **DRLÍKOVÁ**; Eva; **PŘIBÁŇOVÁ** Svatava; **ZAHRÁDKA** Jiří. 2007. *Janáček Leoš. Teoretické dílo, Series I/Volume 2–1*. Brno: Editio Janáček. 2007. ISBN 978-80-904052-0-2
- HELPERT**, Vladimír. 1939. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje*. I. *V poutech tradice*. Brno: Nákladem Oldřicha Pazdírka, 1939
- HELPERT**, Vladimír. 1933. *Něco o vzniku Její pastorkyně*. In: Divadelní list v Brně IX. 1933
- HOLÁ**, Monika, **BÁRTOVÁ**, Jindřiška. 2004. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně*, JAMU Brno, Acta musicologica et theatrologica. ISBN 80-85429-88-8
- (ed.) **HRABAL**, František. 1968. *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, Praha Supraphon, 1968
- CHISHOLM**, Erik and **WRIGHT**, K., A. 1971. *The Operas of Leoš Janáček*. on-line <http://www.sciencedirect.com/science/book/9780080128542> [15.05.2016] ISBN 978-0-08-012854-2
- JANÁČEK**, Leoš. 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění
- JANÁČKOVÁ**, Libuše. 2009. *Leoš Janáček a Lidové noviny*, diplomová práce FiF MU Brno
- JŮZOVÁ**, Markéta. 2002. *Osud Roberta Wilsona a Leoša Janáčka*
Dostupné on-line
<http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/osud-roberta-wilsona-a-leose-janacka.html>
- KOPTOVÁ**, Markéta. 2008. *Janáček a Lipsko*. In: Sborník z 29. ročníku muzikologické konference Janáčkiána. ISBN 978-80-7368-576-8
- KUNDERA**, Milan. 2004. *Můj Janáček*, Atlantis spol. s r. o. Brno. ISBN 80-7108-2562
- LÉBL**, Vladimír. 1984. *Leoš Janáček a Rusko*. Prednáška 26.09.1984, Praha: Divadlo hudby. Dostupné na
<http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/z-nevydanych-textu-muzikologa-vladimira-lebla-leos-janacek-a-rusko.html>

- MÁZLOVÁ**, Anna. 1968. *Zeyerova a Janáčková Šárka*, s.75 In: Časopis moravského muzea, Acta Musei Moraviae, LIII/LIV, Vědy společenské
- MIKULÁŠKOVÁ**, Eva. 2013. *S janáčkověm Jiřím Zahradkou nejen o jeho nové knize* In: MUSICOLOGICA internetový měsíčník Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. ISSN 1805-370X, Dostupné on-line <http://www.musicologica.cz/rozhovor/139-rozhovor-zahradka>
- NAVRÁTIL**, Miloš. 2000. *Leoš Janáček – náš současník?* In: Sborník z 22. ročníku muzikologické konference Janáčkiána, Ostrava, vydala Ostravská univerzita 2000. ISBN 80-7042-163-0
- NAVRÁTIL**, Miloš. *Leoš Janáček – náš současník?* In: Opus musicum - hudební revue, roč. 32, č. 1, 2000. ISSN 00862-8505
- NĚMCOVÁ**, Alena. 2007-2008. *Zrození dramatika*, In: Sborník prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis H 42–43, 2007–2008. Dostupné on-line https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111889/H_Musicologica_42-2007-1_17.pdf?sequence=1
- NELSON**, Robert, **SHIFF**, Richard. 2004. *Kritické pojmy dejín umenia, Nadácia – Centrum súčasného umenia*, vydavateľstvo Slovart 2004. ISBN 80-7145-978-X
- ORT**, Jiří. 2005. *Pozdní divoch*. Mladá fronta, Doplněk 2005. ISBN 80-7239-186-0, ISBN 80-204-1256-5
- PEČMAN**, Rudolf: *Helfertova brněnská muzikologická škola*. Dostupné on-line https://www.phil.muni.cz/music/files/rudolf_pecman_dejiny_ustavu01.pdf
- PIVODA**, Ondřej. 2013. *Jiří Zahradka – Divadlo nesmí být lidu komedií*. Dostupné on-line <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/jiri-zahradka-divadlo-nesmi-byti-lidu-komedii-aneb-leos-janacek-a-narodni-divadlo-v-brne.html>
- PEČMAN**, Rudolf: *Leoš Janáček a některé směry moderního divadla*.

on-line

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/120937/SpisyFF_181-1973-1_37.pdf?sequence=1

PREISSOVÁ, Gabriela. 1886. *Počátek románu*. Obrázek ze Slovácka od Gabriely Preissové. *Světozor*, roč. XX, č. 16, 26. 3. 1886

PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1990. *Hádanka života: Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslovej*. Nakladatel' Opus musicum, Brno. ISBN 80-900314-0-4

PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1998. *Svět Janáčkových oper*. MZM Brno. ISBN 80-7028-124-3

PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. 1984. *Leoš Janáček*. 1. vyd. Praha: Horizont

(ed.) **PŘIBÁŇOVÁ**, Svatava. 2007. *Thema con variazioni. Leoš Janáček, korespondence s manželkou Zdeňkou a dcerou Olgou*. Prague: Editio Bärenreiter. ISBN 978-80-86385-36-5

PROCHÁZKOVÁ, Jarmila. 2009. *Janáčkovy Luhačovice – genius loci at genius musicae*. Luhačovice: Prameny. ISBN 978-80-254-3471-0

RACEK, Jan. 1938. *Leoš Janáček: Poznámky k tvůrčímu profilu*, Olomouc: Index, 1938, pôvodne vydané v Divadelním listě, Brno

RACEK, Jan. 1963. *Leoš Janáček. Člověk a umělec*. 1. vyd. Krajské nakladatelství, Brno

RUBÁŠ, Stanislav. 2006. *Evžen Oněgin v českých překladech*, dizertačná práca Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav translatologie, Praha

SCHWANDT, Christoph. 2009. *Leoš Janáček: Eine Biografie*. Mainz, Germany: Schott, 2009. ISBN 9783254084125

(ed.) **STRAKOVÁ**, Theodora, **DRLÍKOVÁ**, Eva. 2003. *Leoš Janáček: Literární dílo (1875–1928)*, Brno: Editio Janáček

SPIILKA, Vít. 2011. Laudatio: John Tyrrell. Dostupné on-line

<http://www.jamu.cz/img/cz/o-nas/historie-jamu/doktori/laudatio-tyrrell.pdf>

STEIMETZ, Karel. 2006. *Vztah hudby a slova v janačkově operní prvotině šárka. Analytické sondy do začátku 1. jednání opery*, In: Acta Universitatis Palackianae Olomucen-

sis Facultas Paedagogica, Musica VIII Hudební věda a výchova 10 – 2006. ISSN 80-244-1508-9

STRAKOVÁ, Theodora. 1956. *Janáčkova opera Osud*. In: Acta musei Moraviae, 1956, XLI

STRAKOVÁ, Theodora. 1957. *Janáčkova opera Osud. Libreto. Látka a tvar*. In: Acta Musei Moraviae

STRAKOVÁ, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery*. In: Časopis moravského musea, Acta Musei Moraviae, LXV

STRAKOVÁ, Theodora. 1980. *Janáčkovy opery Šárka, Počátek románu, Osud a hudebně dramatická torza. Ke genezi děl, stavu pramenů a jejich kritické interpretaci*. In: ČMZ, LXV/1980

STRAKOVÁ, Theodora. 1955. *Janáčkovy hudebně dramatické náměty a torza. Příspěvek ke genezi Janáčkova hudebně dramatického díla*. In: Musikologie (Janáčkův sborník), sv.3, Praha

ŠEDA, Jaroslav. 1961. *Leoš Janáček*, Praha: Státní hudební vydavatelství

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1976. *Leoš Janáček: k jeho lidskému a uměleckému profilu*. 1. vyd. Praha: Panton

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, **GREGOR**, Vladimír. 1948. *Leoš Janáček: největší český hudební skladatel z Moravy*. Praha: Státní nakladatelství

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1959. *K Janáčkově opeře Osud. Živá hudba*. Dostupné on-line <http://www.ziva-hudba.info/article.php?id=59>

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1942. *Janáček a Kunc*. In: Rytmus VIII

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1946. *Janáček ve vzpomínkách a dopisech Prague: Topičova edice*.

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. 1986. *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence, studie*. Editio Supraphon, Praha

ŠTĚDRŮŇ, Miloš Orson. 2008. *Instrumentace jako zvukový ideál i výraz doby*. Vydala TRIGA pro AMU v Praze. ISBN 978-80-904266-4-1

- ŠTĚDRŮŇ**, Miloš. 1998. *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*. Nadace Universitas Masarykiana, Nakladatelství a vydavatelství Nauma, Brno. ISBN 80-86258-01-7
- TROJAN**, Jan. 1980. *Moravská lidová píseň – melodika, harmonika*, Praha: Supraphon
- TROJAN**, Jan. 1969. *Úvod do studia harmonické struktury moravské lidové písně*, nakladem vlastním, Brno
- TRKANOVÁ**, Marie. 1998. *Paměti: Zdenka Janáčková – můj život*, Brno: Nakladatelství Šimon Ryšavý. ISBN 9788086137209
- TRKANOVÁ**, Marie. 1998. *U Janáčků: podle vyprávění Marie Stejskalové*. Ed. Marie Stejskalová. Brno: Šimon Ryšavý. ISBN 80-86137-11-2
- TYRELL**, John. 1967. *The musical prehistory of Janáček's Počátek románu and its importance in shaping the composer's dramatic style*. In: *Časopis moravského muzea LII* 1967
- TYRRELL**, John. 1991 – 1992. *Česká opera*. 1. vyd. Brno Opus Musicum, 1991-1992. ISBN 80-9000314-1-2
- TYRRELL**, John. 2007. *Janáček. Years of Life*. Volume 2. First published in 2007 by Faber and Faber Limited, Printed in England by TJ International Ltd, Padstow, Cornwall. ISBN 978-0-571-23667-1
- TYRRELL**, John. 1992. *Janáček's operas. A Documentary Account*. Faber and faber, Londo – Boston. ISBN 0-571-15129-9
- TYRRELL**, John. 2007. *Janáček, Yers of a Life*. Volume II (1914 – 1928). The Lonely Blackbird. Faber and Faber, London
- TYRRELL**, John; **MACKERRAS**, Charles. 2004. *My Life with Janáček's Music*. In: buklet CD The Cunning Little Vixen, Sinfonietta ... Janáček, Sir Charles Mackerras, The Czech Philharmonic Orchestra – Sir Charles Mackerras conducts Janáček, Praha, Supraphon a. s. SU 3739-2-032
- TYRRELL**, John. 1992. *Osud* In: *New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie, London, 1992. ISBN 0-333-73432-7

- (ed.) TYRRELL, John, SIMEONE, Nigel, NĚMCOVÁ, Alena, STRAKOVÁ, Theodora. 1997. *A Catalogue of the Music and Writings of Leoš Janáček*. Oxford: Clarendon Press (Oxford University Press) ISBN 0-19-816446-7
- VAINIOMÄKI, Tiina. 2012. *The Musical Realism of Leoš Janáček. From Speech Melodies to a Theory of Composition*. Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, Faculty of Arts, University of Helsinki, Finland. Dostupné on-line <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf?sequence>
- VÁLEK, Miloš Jiří. 1994. *Evropská opera: Vznik, struktura, kulturní a psychosomatický smysl vývoje* (Dějiny hudby II. část), Praha Pěvecká konzervatoř, vl. nakl., 1994
- (ed.) VESELÝ, Adolf. 1924. *Leoš Janáček: Pohled do života a díla*, Praha, Nakladatel Fr. Borový, 1924
- VEJVODOVÁ, Veronika. 2010. *O vzniku děl* (Leoš Janáček: Anna Karenina, Paní mincmistrová, Schluck und Jau) In: Veronika Vejvodová, Miloš Štědroň. *Musiche per drammi – frammenti* (partitura). Brno: Editio Janáček, VII-XXXII, *Musiche per drammi – frammenti* (partitura) series A / volume 11
- VESELÝ, Adolf. 1930. *Po stopách Dra. Leoše Janáčka*. Brněnské knižní nakladatelství, Brno
- VĚŽNÍK, Václav. 2000. *Život s operou*. Nakladatelství SVAN, Brno. ISBN 8085956152
- VĚŽNÍK, Václav. 2012. *Zpívali v Brně*. Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brne. ISBN 978-80-7460-021-0
- VOGEL, Jaroslav. 1963. *Leoš Janáček. Život a dílo*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963
- VOGEL, Jaroslav. 1956. *Leoš Janáček dramatik*, In: Acta musei Moraviae, XLI
- VOGEL, Jaroslav. 1997. *Leoš Janáček: a biography*. Academia Praha. ISBN 80-200-0622-2
- VYSLOUŽILOVÁ, Věra. 1993. *K otázce zneuznaného libreta k Janáčkově opeře Osud*, In: Hudební věda 30, č. 1 (1993) Praha, Ústav pro hudební vědu. ISSN 0018-7003
- VYSLOUŽIL, Jiří. 1981. *Hudobníci 20. storočia*. OPUS Bratislava, 1981

- VYSLOUŽIL**, Jiří. 1978. *Leoš Janáček. Úvaha o jeho umělecké osobnosti a slohu*. In: Opus musicum ročník X, 1978, č. 5-6
- VYSLOUŽIL**, Jiří. 1998. *O lidskosti a ideálu u Janáčka*. In: Opus musicum ročník 30, č. 6, 1998. ISSN 00862-8505
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2009. *Janáček a česká estetika*, 1. díl. Opus musicum Hudební revue, Brno: Opus musicum, o.p.s., 2009, roč. 41/2009, č. 6. ISSN 0862-8505
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2010. *Janáček a česká estetika*, 2. díl. Opus musicum Hudební revue, Brno: Opus musicum, obecně prospěšná společnost, 2010, roč. 42, č. 1. ISSN 0862-8505
- ZAHRÁDKA** Jiří. 2011. *Janáčkovovo setkání s operou před otevřením divadla na Veveří ulici v roce 1884*, In: Musicologica brunensia ročník 46, 2011. ISSN 1212-0391
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2012. *Janáček's "Osud" again at the Stuttgart Opera*, from [t]akte 1/2012. Dostupné on-line [http://www.takte-online.de/en/complete-ed/detail/browse/4/artikel/janaceks-schicksal-osud-an-der-oper-stuttgart/index.htm?tx_ttnews\[backPid\]=5&cHash=24b43d44d5d240cc627a2709454630d8](http://www.takte-online.de/en/complete-ed/detail/browse/4/artikel/janaceks-schicksal-osud-an-der-oper-stuttgart/index.htm?tx_ttnews[backPid]=5&cHash=24b43d44d5d240cc627a2709454630d8)
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2012. *Osud, opera v mnohém osudová*, Brno, Národní divadlo Brno, 2012
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2013. *Osud, dílo v mnohém osudové*, Musicologica Brunensie 48, 2013
- ZAHRÁDKA**, Jiří. 2012. *„Divadlo nesmí býti lidu komedií“: Leoš Janáček a Národní divadlo v Brně*, Moravské zemské muzeum Brno. ISBN 978-80-7028-385-1
- ZEMANOVÁ**, Mirka. 2002. *Janáček: A Composer's Life*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 978-1-55-553549-0

PRAMENE

Korešpondencia

JA MZM, sign. B 768

JA MZM, Z 28

JA MZM, sign. A 49 57

JA MZM, sign. A 5797

JA MZM, sign. A 5804

JA MZM, sign. A 5803

JA MZM, sign. A 178

JA MZM, sign. A 5133

JA MZM, sign. A 3835

JA MZM, sign. A 6164

JA MZM, sign. A 5807

JA MZM, sign. 5160

JA MZM, sign. D 262

JA MZM, sign. A 5161

JA MZM, sign. A 3462

JA MZM, sign. A 4814

JA MZM, sign. B 801

JA MZM, sign. D 705

JA MZM, sign. D 713

JA MZM, sign. A 5809

JA MZM sign. A 23464

JA MZM, sign. A 5449

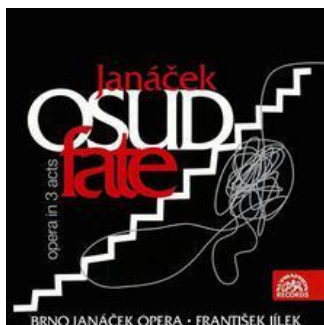
JA MZM, sign. L 11

NOTOVÝ MATERIÁL

- JANÁČEK, Leoš. 2014. *Osud/Schicksal/Fate*, klavírní výřah. Bärenreiter Praha, 2014, ISMN 979-0-2601-0704-5
- JANÁČEK, Leoš. 2016. *Osud/Fate/Schicksal*, partitúra. Bärenreiter Praha 2016, editor Jiří Zahrádka, ISMN 979-0-2601-0738-0

AUDIO NAHRÁVKY OPERY OSUD

Supraphon SU 0045-2 611

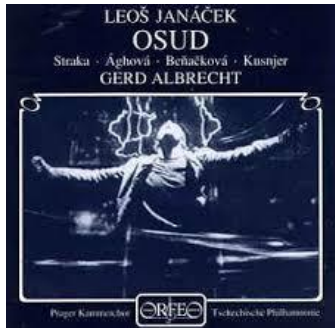


Jarmila Palivcová (Míla's Mother), Jindřich Doubek, Daniela Suryová (Old Slovak Woman), Marie Steinerová (Miss Stuhla), Vilém Přibyl (Živný), Josef Škrobánek (Doubek), Vladimír Krejčík (dr. Suda), Jiří Holešovský (Student), Antonín Jurečka (Guest), Jiří Olejníček (Hrázda), Jaroslav Souček (Verva), Richard Novák (Lhotský), František Caban (Konečný), Anna Barová (Kosinska), Jaroslava Janská (Součková), Jarmila Hladíková (Fanča), Jindra Pokorná (Lady), Jarmila Krátká (Lady), Zdenka Kareninová (Mrs. Majorová), Milena Jílková (Doubek as little boy), Magdaléna Hajóssyová (Miss Míla), Magda Polášková (Pacovská); Brno Janáček Opera Orchestra and Chorus; Josef Pančík Chorus Master, František Jílek, conductor, Brno Janáček Opera

ORFEO

C 384 951 A

1995



Peter Straka (Živny), Livia Ághová (Míla), Marta Beňačková (Mílas Mutter), Štefan Margita (dr. Suda), Peter Mikuláš (Lhotsky), Ivan Kusnjer (Konečný), Ludmila Nováková-Vernerová (Fräulein Stuhla), Martina Straková (Frau Rat), Věra Příbylová (Frau Major), Lubomír Moravec (Doubek, Mílas und Zivnys Sohn), Richard Sporka (der Student), Lenka Kučerová, Vladimír Nacházel (Ein Ober), Eva Zbytovská (Eine alte Slowakin); Prager Kammerchor mit Josef Pančík; Tschechische Philharmonie Orchester, Gerd Albrecht 1935-2014, Dirigent (live recording 1995)

CHANDOS

CHAN 3029 (sung in English)

1999

Peter Moores Foundation



Helen Field (Míla Valková), Philip Langridge (Živný, a composer), Kathryn Harries (Míla's mother), Peter Bronder (Poet), Stuart Kale (Dr Suda), Barry Mora (Lhotsky), Christine Teare (Lady), Elizabeth Gaskell (Second lady), Dorothy Hood

(Old Slovak women), Catriona Bell (Miss Stuhla), Mark Holland (Konecny), Rebecca Moseley-Morgan (Miss Pacovska), Samuel Linay (child Doubek), Michael Preston-Roberts (Doubek Student), Yolande Jones (Souckova), Cheryl Edwards (Fanča), Mary Davies (Major's wife), Gaynor Keeble (Councillor's wife), Gareth Rhys-Davies (Guest), Philip Lloyd-Evans (Second guest), Ralph Mason (Waiter), Timothy German (an engineer), Frances Manning (A young widow); Welsh National Opera Orchestra and Chorus; Andrew Greenwood Chorus Master, Sir Charles Mackerras, conductor

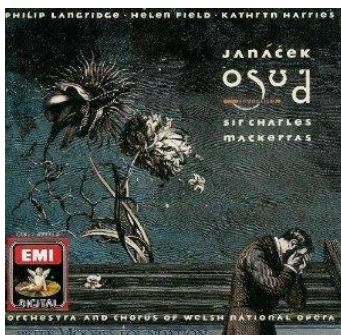
EMI Angel 49993-2

CDC 7 49993 2

Recorded July 1989 Brangwyn Hall, Swansea

EAN: 0077774999328

Sung in English. English translation Rodney Blumer



Leos Janacek(Composer), Sir Charles Mackerras 1925-2010 (Conductor), Welsh National Opera Chorus (Orchestra), Welsh National Opera Orchestra (Orchestra), Helen Field 1952 (Míla), Philip Langridge 1939–2010 (Živný), Kathryn Harries (Míla's Mother), Peter Bronder (Hrázda), Stuart Cale (dr. Suda), Berry Moora (Lhotský, Verva), Catriona Bell (Miss Stuhla), Mark Holland (Konečný)

NEKROLÓG

Vítězslav Nezval: Leoš Janáček

*Za slunných nedělí, když hmyz a vlaštovky
se dotýkají telegrafních drátů,
sledoval jsi je ze své pohovky
a kreslíš noty z jejich půlobratů.*

*Či je to střevlík, jenž chytá na krovky
slunce, jak do sklíček aparátu?
Ty luštíš vášnivě své křížovky,
jež večer zaplanou jak hvězdy agátu.*

*Nov hrobka z opery, jež září atlasem,
ti vrátí v smrti hvězdným rozhlasem
hudbu, k níž taktovals i ve snách ze zvyku.*

*Ulehnuv do rakve omylem,
dal jsi se uspat nočním motálem
a zmizel bez zápisníku.*