

ALENA NĚMCOVÁ

ZROZENÍ DRAMATIKA

Úvaha o tom kdy a jak se u Leoše Janáčka projevil talent dramatického skladatele vychází z rozšířeného názoru, že dramatické prvky tvoří základní charakter Janáčkovy hudební tvorby od jejího prvopočátku. Bylo tomu skutečně tak? Jan Ráček ve statí Janáček dramatik uvádí:

Janáček byl rozený dramatik. Jeho živelný dramatický pud propukal vždy a za každé okolnosti. [...] Jeho myšlení bylo hudebně dramatické, a to v plné závažnosti toho slova. Téměř ve všech formových útvarech, od prosté písně počínajíc, až po rozlehlé zpěvoherní dílo, tepe dramatický živel Janáčkovu ducha. Janáček prostě dramatizoval všechno: přírodu, lásku, mluvu (nápěvky!), zkrátka všechny vnější i vnitřní impulsy. Proto již na počátku své tvorby se obíral problémy hudebního dramatu a zůstal jim věren až do posledních okamžiků svého života. Můžeme směle říci: problémem celého Janáčkovu života bylo hudební drama.¹

Tato Rackova charakteristika vychází ovšem z pohledu na uzavřené Janáčkovu dílo i životní dráhu. Obojí nepostrádalo množství dramatických střetů. V souhrnu Janáčkovu skladatelského díla nakonec skutečně převládla rozsahem i významem hudebně dramatická tvorba a i mnohá z jeho dalších vrcholných děl (vokální i orchestrální skladby, kvartety) nesou výrazné dramatické prvky. Podívejme se však na počátek Janáčkovy umělecké cesty a pokusme se vystopovat jeho zájmy a najít milníky, které ho dovedly k operní tvorbě, jejímž předním reprezentantem se pro 20. století stal.

Vladimír Helfert, který se ve své Janáčkovské monografii dovedené k roku 1888² podrobně zabývá růstem Janáčkovy umělecké osobnosti, uvádí vzpomínku obsaženou v tzv. autobiografii,³ v níž sedmdesátiletý skladatel vzpomíná, že se sborem fundatistů účinkoval při provedení Meyerbeerovy opery *Prorok*. K tomu poznamenává Helfert, že jde patrně o záměnu titulů a že se Janáček zúčastnil spíše představení Meyerbeerovy *Afričanky*, která měla v Brně premiéru v r. 1867,

¹ Jan Ráček, *Leoš Janáček: Poznámky k tvůrčímu profilu*, Olomouc: Index, 1938, s. 39; původně otištěno v *Divadelním listě*, Brno, 1933.

² Vladimír Helfert, *Leoš Janáček: Obraz životního a uměleckého boje*, 1: *V poutech tradice*, Brno: Oldřich Pazdírek, 1939.

³ Adolf Veselý (ed.), *Leoš Janáček: Pohled do života a díla*, Praha: Fr. Borový, 1924..

tedy dva roky poté, co Janáček přišel do fundace. To však zpochybnil Jaroslav Vogel konstatováním, že pouze v *Prorokovi* vystupuje dětský sbor.⁴ *Prorok* se skutečně v době Janáčkovy pobyty ve fundaci v Brně téměř dvacet let nehrál (v době od 24.5.1857 do 17.11.1874). Připustíme-li záměnu s *Afričankou* nabízí se hypotéza, že „modráčci“ vypomáhali v *Afričance* v ženském sboru. Ať tak či onak, nezanechalo vystoupení na operním jevišti v chlapci Leošovi žádný dojem, neboť Janáček se už nikdy o tomto svém operním debutu nezmiňuje, a to ani o téměř dvacet let později, kdy představení *Proroka* shlédl v Praze.⁵

Není také příliš pravděpodobné, že by měl v době svých školních let v Brně možnost vidět některé další operní produkce, kterých ostatně od r. 1868 až do vybudování nového městského divadla zřetelně ubylo. Bránil tomu nejspíše jak interní řád fundatistů, tak Janáčkův nuzný sociální standard, který se záhy po Janáčkově příchodu do Brna otcovou smrtí ještě zhoršil. Také zde mohlo sehrát roli Janáčkovy tehdejší ostré protiněmecké zaměření, jak je vyjádřil v dopise strýci Janovi, obsahujícím i jedinou známou Janáčkovu báseň „Vrahům!“.⁶ Ani z doby Janáčkovy pobyty na varhanické škole v Praze ve školním roce 1874/5 nemáme doklady o tom, že by navštívil operní představení v Prozatímním divadle. Bylo to zřejmě nad možností chudého studenta, který nahrazoval nedostatek jídla a životního komfortu usilovným a přesně zacíleným studiem, aby zvládl studijní látku ve zkráceném termínu jednoho roku.

Podobná situace se opakovala o čtyři roky později v Lipsku, kde ho též nezlákala představení lipské opery, v jejímž čele stály tehdy dvě významné osobnosti – divadelní ředitel Angelo Neumann a šéfdirigent Arthur Nikisch, podle Janáčka, který ho viděl dirigovat koncerty Gewandhausu, „dosti dobrý kapelník od divadla“. Janáček, ve stejně neutěšené finanční situaci jako před tím v Praze, se i v Lipsku zaměřil na hudbu komorní, orchestrální a sborovou. Opera a divadlo zůstala zatím zcela stranou jeho zájmu. Mezi množstvím skladeb, které v Lipsku poznal na koncertech v Gewandhausu, je pro nás zajímavá předehra k Cherubiniho opeře *Les Abencérages*. Byla provedena 3.12.1879 a Janáčkovy se zřejmě líbila, soudíc podle hodnotící poznámky „brilantní“, kterou, stejně jako úsudek o Nikischovi, si poznamenal do svého zápisníčku.⁷ Lze se domnívat, že dojem z této skladby přivedl Janáčka k úmyslu komponovat operu na romantický námět Chateaubriandovy povídky *Les aventures du derniere des Abencérages*, jejíž scénář, rozvržený do 3 jednání včetně hlasového obsazení rolí, si načrtl počátkem r.

⁴ Helfert, *Leoš Janáček*, s. 54; Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček: Život a dílo*, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 43.

⁵ Racek, *Leoš Janáček*, s. 88 uvádí Janáčkovu datovanou glosu v libretu Meyerbeerova *Proroka*: „(22.VII. 1883, dirig. M. Anger) Hudba jest dramatická; plná orchestrových efektů a úchvatných ostrůvků působivých jako záře“.

⁶ Svatava Příbáňová (ed.), *Leoš Janáček, Dopisy strýci/Dopisy matky*, in: Jiří Sehnal (ed.), *Vincenc Janáček: Životopis Jiřího Janáčka*, Brno: Opus musicum, 1985, s. 80–82; dopis z 26.5.1869, Brno, Janáčkův archiv Hudebního oddělení Moravského zemského muzea [dále JA MZM] B 1731.

⁷ JA MZM Z 1.

1885.⁸ Tento záměr však již spadá do doby, kdy v Brně probíhala první sezóna v nově otevřeném českém divadle, která odstartovala Janáčkův intenzivní zájem o divadlo a operu.

Na koncertech, které v Lipsku navštívil, slyšel ještě několik dalších operních předeher (k Schumannově *Genovevě*, Weberově *Euryantě*, Mozartově *Kouzelné flétně*), baletní hudbu z Rubinsteinovy opery *Feramors* a árie z *Kouzelné flétny*, Weberova *Oberona* a Rossiniho *Semiramidy*. Teprve za krátkého pobytu ve Vídni navštívil Janáček dvě operní představení ve vídeňské Dvorní opeře. V úterý 13. 4. 1880, když dostal od svého nastávajícího tchána Emiliina Schulze finanční výpomoc, píše své snoubence Zdence do Brna: „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“.⁹ Příštího dne však Zdence oznamuje, že byl tak zabrán do kompozice sonátové formy, že návštěvu opery (hrál se Gounodův *Faust a Markétka*) přesunul na následující den, kdy byl na programu Weberův *Čarostřelec*. Představení ho nijak nenadchlo – připadalo mu pompézní a hudba příliš obehnaná.

Návštěva divadla ho však začíná zajímat (možná i jako vhodné téma k rozhovorům se Zdenkou) a o šest týdnů později, když se mu podařilo ušetřit za pronájem klavíru, si dovoluje radost zajít znovu do opery. Dávali Cherubiniho *Vodnáře*. Velice se mu líbil balet Dayla zřejmě připojený k opeře, naproti tomu *Vodnář* ho s výjimkou jediného místa vůbec nezaujal. Při studiu na hudebních ústavech, pražskou varhanickou školou počínaje, se Janáček při přednáškách z hudební teorie s operními ukázkami určitě setkával. Nejdiskutovanějším skladatelem byl v té době Richard Wagner. Jak uvádí Helfert, Fr. Zd. Skuherský uváděl v nauce o modulaci příklady z *Tannhäusera* a *Lohengrina*, „ale varoval při tom před bezduchým napodobováním Wagnerových klamných závěrů“.¹⁰ V lipské škole dosud převládal duch klasicismu a raného romantismu Schumannova a Mendelssohnova, zato ve Vídni již mladí hořeli pro Wagnera. Janáček, dosud zapřisáhlý tradicionalista, prohlašuje, že jeho skladba „musí působit kontrastem proti wagnerovským bouřím ostatních žáků [...] protože wagneriánsky by(ch) nikdy nepsal“.¹¹ Ani jeho učitel Krenn nebyl Wagnerovi příliš nakloněn, „mluvil se mnou dlouho také o tom šílenství, s jakým se vrhají ostatní spolužáci do wagnerovského způsobu psaní: káře to, ale je přitom příliš málo energický. Grill (učitel z Lipska) by jim už ukázal“.¹²

Vraťme se však s Janáčkem do Brna, kam přijel zklamán Vídni v červnu 1880. Národnostní složení brněnského obyvatelstva rozdělilo ve druhé polovině 19. století společenské a kulturní instituce v Brně do dvou proudů, německého a českého,

⁸ JA MZM Z 6.

⁹ František Hrabal (ed.), *Leoš Janáček, Dopisy Zdence*, Praha: Supraphon, 1968, s. 313, JA MZM E 1364.

¹⁰ Helfert, *Leoš Janáček*, s. 80.

¹¹ Hrabal, *Dopisy Zdence*, s. 303, 6.4.1880, JA MZM E 1358.

¹² Hrabal, *Dopisy Zdence*, s. 308, 9.4.1880, JA MZM E 1361.

kteřé střídavě spolupracovaly nebo nesmiřitelně soupeřily. V posledních dekádách století se národnostní spory vyhrtily do té míry, že oficiální spolupráce přestala fungovat a tiše se tolerovalo jen účinkování členů orchestru německého divadla v divadle českém a naopak. Janáček, který v 70. letech ještě psal kritiky na koncerty německého Musikvereinu, se v 80. letech záměrně distancuje od městského německého divadla, jehož nová neorenesanční budova (1882) poskytovala na svoji dobu komfortní prostor pro provádění velkých oper včetně děl Richarda Wagnera. Neexistuje doklad o Janáčkově návštěvě městského německého divadla, kam ho zřejmě nepřilákal ani profesionální zájem, a raději volil mnohem namáhavější cesty do Prahy. Z dochovaných a často glosovaných pražských programů a libret víme, že v Národním divadle viděl Janáček v osmdesátých letech Halévvyho *Židovku*, Smetanovo *Tajemství*, Verdiho *Troubadooura*, *Maškarní ples* a *Falstafa*.

Po r. 1900 zajížděl do Prahy často a využíval toho k poznávání oper, které ho stále více zajímaly. Pokud by byl porušil lojalitu k české straně, mohl v brněnském městském divadle slyšet rozsáhlý standardní operní repertoár italský (Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi), francouzský (Auber, Herold, Halévy, Adam, Meyerbeer, Gounod, Bizet, Massenet) a široký výběr z německé operní tvorby od Glucka (*Orfeus a Eurydika*), Mozarta (poč. 90. let byl uveden cyklus Mozartových oper), přes Webera, Spohra, Marschnera, Lortzinga, Nicolaie, Humperdincka, Goldmarka až po Kienzla a samozřejmě Richarda Wagnera, jehož *Tannhäuser* měl v Brně premiéru už v r. 1861, následován byl *Lohengrinem*, *Bludným Holanďanem*, od devadesátých let pak vrcholnými díly Wagnerova gesammtkunstwerku – *Tristanem a Isoldou*, *Mistry pěvci* a celým *Prstenem Nibelunga*. Německé divadlo se snažilo držet krok s okolními velkými operními scénami jak úrovní interpretace, tak pohotovým uváděním novinek, při čemž se mu v některých případech podařilo předstihnout i Vídeň (Goldmark: *Götz von Berlichingen*).

Skutečný Janáčkův zájem o operu a divadlo se datuje teprve otevřením stálého českého divadla v Brně, i když nevyloučíme, že ještě před tím viděl některou ze sporadicky uvedených oper, které nabídl českým obyvatelům kočující společnosti (*Prodaná nevěsta* – 1879, 1881, *Hubička* – 1881, *V studni* – 1881, jejíž provedení navrhl Janáček Besedě brněnské znovu 1883 podobně jako později Gluckova *Orfea* a předehru k Wagnerovu *Tristanovi*). Slavnostní zahájení provozu českého divadla se konalo 6. prosince 1884 a celá první sezóna trvala do konce března. Zřízení stálého divadla se stalo nejdůležitější společenskou a kulturní událostí českého Brna a úsilí o jeho udržení a zajištění umělecké úrovně bylo prestižní záležitostí české kulturní veřejnosti. Janáček, který se po ukončení studií v Lipsku a ve Vídni zapojil od poloviny 80. let s plným nasazením do kulturního života města, zareagoval osobitě: 13. prosince, tedy týden po otevření divadla, vydává první číslo *Hudebních listů*, odborného časopisu, který, jak se praví v provolání, „by po čas divadelní saisons stručně sice, ale nestranně a věcně referoval jak o opeře, tak i o dramate, což v denních listech z různých příčin se díti nemůže“.¹³

¹³ Theodora Straková a Eva Drlíková (ed.), *Leoš Janáček, Literární dílo (1875–1928)*, Brno: Editio Janáček, 2003, s. 54.

Čtyři roky Janáček *Hudební listy* redigoval, psal do nich odborná i historická pojednání a pravidelně referoval o operních a operetních představeních, čímž sám sobě uložil za povinnost pravidelnou návštěvu divadla. Pochtivě sleduje operní představení, u kterých si především všímá hudební interpretace. Recenze představení se mu současně stávají poznáváním operního repertoáru, studiem operních stylů a operní interpretace. Pro nás jsou Janáčkovy referáty dokladem jeho narůstajícího zájmu o dramaturgickou stavbu opery, dokladem vytváření skladatelova estetického názoru na vnitřní vazby mezi námětem, hudbou a jevištním ztvárněním operního díla. Dávají přesný obraz o tom, která díla Janáček určitě v této první fázi svého zájmu viděl, která mohla zapůsobit ať kladně či záporně na jeho dramatické cítění. Bilance první divadelní sezóny dokládá, že Janáček viděl, někdy i opakovaně, z českých oper *Prodanou nevěstu*, *Hubičku*, *V studni*, kde pochválil působivé sbory, *Starého ženich* od Karla Bendla, jemuž vytkl neslohové zneužívání národních písní a *Poklad* od skladatele populárních společenských sborů Josefa Pauknera, podle Janáčka dílo celkem svěží, ale nepůvodní, postrádající hudebně dramatické opodstatnění. Ze zahraniční produkce dávány *Faust a Markétka*, *Čarostřelec*, *Marta*, *Postilión z Lonjumeau*, *La Traviata*, *Troubadour*.

V následující sezóně si Janáček se zájmem vyslechl operu v té době renomovaného skladatele Karla Šebora *Zmařená svatba*. Přiznává, že opera, přes některé dobré stránky, jako je hudební vystižení jevištní akce, „nemá onoho kouzla krásy, jemuž jsme uvykli na Smetanově Prodané nebo Hubičce“.¹⁴ Za výtečný nápad považoval provedení Škroupova *Dráteníka* a vysoko ocenil jeho hudební styl vzhledem k historické době vzniku. Značnou pozornost věnoval premiéře Dvořákovy opery *Šelma sedlák*, při čemž nešetřil chválou při výčtu „čarokrásných“ hudebních motivů, objektivně však posoudil slabiny libreta. Komickou operu Vojtěcha Hřimalého *Zakletý princ* lakonicky přeřazuje do oblasti operety, v níž lze vystačit „s útvary veselých polky a rychlého valčíku“.¹⁵ K cizím titulům, o kterých se ve své divadelní rubrice zmiňuje, přibyla *Norma* a *Němá z Portici*. Kapelníkem v této brněnské sezóně byl Karel Kovařovic, jehož práce si Janáček pozorně všímá. Vyzdvihuje jeho výkon při nastudování Šeborovy opery, chválí dobré výsledky při provedení *Dráteníka* a *Fausta*, skandální představení *Normy* připisuje na vrub ředitelství, které nedalo souboru dostatečný čas k přípravě.

Stálým problémem brněnské opery byl nedostatečně obsazený sbor, čítající v Kovařovicově sezóně 12 členů, a orchestr, který měl 18 hráčů. Běžnou praxí bývalo, že chybějící hlasy v orchestru nahradilo harmonium, které Kovařovic odsunul ze středu a nechal si před orchestr postavit dirigentský pult. Na nedostatky v orchestru a sboru Janáček permanentně poukazuje, podtrhuje význam orchestru pro vyjádření dramatické akce a žádá „obsazení orchestru dle partitury“. Jako by tušil, že tyto problémy jednou postihnou jeho vlastní dílo: Na počátku sezóny 1903/04, ve které byla poprvé uvedena *Její pastorkyňa*, bylo do orchestru anga-

¹⁴ Straková/Drliková, *Literární dílo*, s. 86.

¹⁵ Straková/Drliková, *Literární dílo*, s. 93.

žováno rekordních 29 hráčů. V průběhu sezóny se však počet zmenšoval, takže při premiéře chyběla harfa, basklaret a anglický roh, reprízy již byly hrány bez flétny a koncem hracího období zbylo v orchestřišti pouhých 18 hráčů. Hudba opery se podle referenta *Lidových novin* stala „nesnesitelným rámusením, chaosem tónů, zpěv náhodnou slepeninou, sbory spoustou neartikulovaných skřeků“.¹⁶

Ve třetí Janáčkem sledované sezóně si v operních zprávách všiml Verdiho opery *Ernani*, Lortzingova *Zbrojře*, Halévyho *Židovky* a opery Ivana Zajce *Hádačka z Boisy*. V *Carmen* ho zaujal půvab melodií a harmonických modulací, jasné rytmy a efektní zakončení třetího a čtvrtého jednání. Samostatnou studii věnoval české novince, kterou byla Rozkošného opera *Svatojánské proudy*. I přes mnohé podobnosti s *Faustem*, pochválil průhlednost hudební struktury a lahodné melodie. Kovařovicova komická opera *Ženichové* se dočkala lakonicky sarkastického odsouzení podtrženého ještě ironickou poznámkou, že „v Národním divadle v Praze se skvělým provozována úspěchem“,¹⁷ což mu v budoucnosti způsobilo mnoho nepříjemností. V posledním ročníku *Hudebních listů* se Janáček podrobně zabýval Smetanovými *Dvěma vdovami*, v nichž našel vedle zdařilých a obzvláště zajímavých míst i místa sporná. Proti tomu premiéra *Dalibora* byla pro něho nevšedním požitkem nejen skvělým použitím zvolených forem, ale i českým charakterem Smetanovy hudby, jíž podle Janáčka neubral na kráse ani deklamační charakter Miladina zpěvu založený na spádu a rytmu slova (! že by zárodek nápevků mluvy?). Z ostatních oper uvedených na brněnském jevišti se Janáček bez většího zájmu zmínil o Balfeho *Cikánce* a Lortzingovu *Caru a tesařovi*, ostatní opery – Flotovovu *Alessandro Stradella*, Auberovu *Fra diavolo* a světový hit bratří Ricciů *Kryšpín a kmotra* – pouze zaznamenal.

Janáček ukončil vydávání časopisu ve chvíli, kdy vytvořil vlastní hudebně dramatické dílo, tragickou operu *Šárku*, jejíž symbolicky zpracovaný námět vychází z české mytologie a přímo navazuje na to nejlepší, co v brněnském divadle slyšel a co české opeře odkázal Bedřich Smetana. Po zániku *Hudebních listů* nemáme přesnou evidenci o tom, které opery uváděné v Brně Janáček zhlédl, protože z programů v jeho pozůstalosti zůstaly z 90. let pouze dva, k Čajkovského *Eugenu Oněginovi* z r. 1891 a k *Prodané nevěstě* z r. 1894. Divadlo však hrálo a Janáček na ně jistě nezaněvřel, i když mu patrně nevěnoval již tolik času. Mezi zajímavé premiéry brněnské opery patří v r. 1889 *Braniboři v Čechách*, v r. 1890 *Don Giovanni* (uváděný jako *Don Juan*), 1891 již zmíněný *Oněgin*. V r. 1892 si divadlo připsalo s uvedením Mascagniho *Sedláka kavalíra* (svět. prem. v Římě 1890), rok 1894 přináší do té doby neuvedený *Maškarní ples*, *Kouzelnou flétnu* a jako první Janáčkovu premiéru jednoaktovou romantickou operu *Počátek románu* (10.2.1894), kterou Janáček sám nastudoval. Možná se po provedení rozpomněl na své výhrady vůči Bendlovi *Starému ženichovi*, jemuž vytýkal používání ná-

¹⁶ *Lidové noviny*, 17.4.1904.

¹⁷ Straková/Drliková, *Literární dílo*, s. 122.

rodních písní a tím i „kolísání dvou slohů“,¹⁸ a přes velký vnější úspěch operu krátce po premiéře stáhl z repertoáru. Do roku 1903 kdy dokončil *Pastorkyňu*, ve které našel vlastní způsob kompozice hudebního dramatu, mohl na brněnském jevišti vidět z českých oper Dvořákovy *Tvrdé palice*, Smetanovu *Libuši* a *Čertovu stěnu*, Fibichovu *Šárku*, *Husitskou nevěstu* Karla Šebora, Bendlovu *Lejlu*, Nešveřův *Lesní vzduch*, Rozkošného *Popelku* a operu *Dobrovský* od ruského skladatele českého původu Eduarda Nápravníka. Z německé tvorby uvedlo divadlo *Figarovu svatbu*, *Lohengrina*, Goldmarkovy opery *Domáciho cvrčka* a *Královnou ze Sáby*, Humperdinckovu *Perníkovou chaloupku*, populárního Kienzlova *Evangelistu*, z italských oper *Viléma Tella*, *Aidu* a *Othella*, *Komedianty* a velkooperního *Asraela* od Alberta Franchettiho, zatímco slovanská opera byla reprezentována *Pikovou dámou* a *Ipavcovými Teharskými šlechtici*. O operách, které Janáček v době kompozice *Její pastorkyně* viděl v Praze, se lze jen těžko dohadovat, neboť z té doby chybí v Janáčkově pozůstalosti dokladové programy.

Posledním zdrojem informací o Janáčkově studiu operní literatury je skladatelova knihovna, která však obsahuje překvapivě málo klavírních výtahů, z nichž některé si pořídil až v pozdější době. Ve své knihovně měl Janáček všechny Smetanovy opery s výjimkou *Braniborů v Čechách*, dále je zastoupen Gluckův *Orfeo*, podepsaný, ale jen částečně rozřezaný výtah *Fausta*, Moniuszkova *Halka* a hojně glosovaný klavírní výtah *Tristana a Isoldy*, ve kterém si dokonce označil data, kdy operu studoval: 4.10.1884, tj. několik měsíců před uveřejněním analýzy opery v *Hudebních listech*,¹⁹ pak znovu v březnu 1915 a v červnu 1921, kdy „shledal stejné přednosti i nedostatky“. Jak uvádí Vl. Helfert, mohl Janáček slyšet předehru k *Tristanovi* už v r. 1875 na koncertě v Praze. Jeho vyhraněný vztah k Wagnerovi se od vídeňského odmítání značně zmínil, když v polemice s časopisem *Dalibor* konstatuje v závěru svého pojednání v *Hudebních listech*, že nikdy nepopíral, „že to, co Richard Wagner stvořil na poli dramatické hudby, náleží k tomu nejlepšímu“.

V závěru možno shrnout: Dramatismus nebyl vrozeným fenoménem Janáčkovy hudebního myšlení, čímž nevylučujeme, že byl geneticky zakódován v jeho letoře. V hudbě se objevil teprve po té, co Janáček poznal širokou škálu hudebně dramatických typů od belcantové italské opery, Verdiho a veristů, velké francouzské opery, Wagnera a jeho přívrženců až po základní českou operní produkci, která ho pochopitelně nejvíc zajímala. Ke zrodu jeho hudebně dramatického myšlení přispěla od konce 80. let také jeho folkloristická aktivita a psychoanalytický zájem o vztah mezi psychikou člověka a jeho verbálním projevem, který vyústil do intenzivního studia nápěvků mluvy. Když vyslovil svoji ideu o hudbě zachycující pravdu života, formuloval základní princip, na kterém vystavěl své hudební drama.

¹⁸ Straková/Drliková, *Literární dílo*, s. 67.

¹⁹ Rozbor uveřejnil na pokračování v *Hudebních listech*: Straková/Drliková, *Literární dílo*, s. 61–64.