

Štědroň, Bohumír

Leoš Janáček kritikem brněnské opery v letech 1890-1892

In: *Otázky divadla a filmu. I. Závodský, Artur (editor). 2., upr. vyd. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970 [i.e. 1972], pp. 207-248*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120416>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LEOŠ JANÁČEK KRITIKEM BRNĚNSKÉ OPERY V LETECH 1890—1892

Památce prof. Ferdinanda Stiebitze

Janáčkovu kritickou a referentskou činnost sledoval již dr. Leoš *Firkušný*, který vydal publikaci *Leoš Janáček kritikem brněnské opery* (Analýsa kritické činnosti Janáčkovy a pokus o zjištění vztahu této činnosti k růstu skladatelské individuality), Brno 1935. Zde však otiskl Firkušný jen Janáčkovy kritiky a referáty z Hudebních listů, které vydávala Beseda brněnská za Janáčkovy redakce v letech 1884—1888, tj. od zahájení představení Českého národního divadla v Brně. Tyto kritiky nově zhodnotil Jiří *Vysloužil* v článku *Janáček jako kritik* (*L. Janáček a soudobá hudba*, Praha 1963, 377).

Firkušný si nepovšimnul další Janáčkovy kritické činnosti, a to v Moravských listech v letech 1890 až 1892, která je vlastně pokračováním Janáčkových kritik a referátů v Hudebních listech a představuje jeho nový pohled na dramatickou tvorbu českou i cizí, ba zaujímá stanovisko též k symfonické hudbě, ke koncertnímu životu i k edicím hudebních skladeb.

Na Janáčkovy články v Moravských listech upozornil jsem již v příspěvku *Věrný spolupracovník*, uveřejněném v Lidových novinách 1. února 1942 k jubileu 50. výročí Lidových novin. Později přetiskl jsem některé Janáčkovy referáty ve Vlastivědném věstníku moravském VIII/4-1953 pod názvem *Janáčkovy referáty a články z Moravských listů*. Byla to pouze informativní stať o některých českých operách, jež Janáček kritizoval v letech 1890/91. Neobsahovala posudky o cizích operách, které rovněž bývaly předmětem živého Janáčkovy zájmu v Moravských listech. Z Janáčkových referátů o cizích operách uveřejnil jsem pouze jednu, a to o Čajkovského Eugenu Oněginovi ve studii *Janáček a Čajkovskij* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university II, č. 2—4, Brno 1953, 204/05.) V roce 1954 publikoval jsem ještě studii *Janáčkovy články a referáty z Moravských listů* (Hudební rozhledy VII-1954, 640-42), která se netýkala Janáčkových kritik o operách, nýbrž pojednávala o Dvořákově koncertu v Brně a o Janáčkově sporu s nakladatelem Františkem A. Urbánkem pro kritiku o Smetanově klavírní Vzpomínce, která vyšla v Hudebním albu.

Nyní zde poprvé uveřejňuji Janáčkovy kritiky a referáty o českých a cizích operách souborně a připojuji k nim náležitě poznámky.

Moravské listy vycházely v Brně od 14. září 1889 do 14. prosince 1893 (5 ročníků) jako orgán strany lidové, a to v letech 1889 a 1890 dvakrát týdně, v roce 1891 třikrát týdně a potom opět dvakrát týdně. V úvodním článku *Co chceme* (za vydavatelstvo podepsán tu dr. Adolf Stránský) stavějí se Moravské listy na levé křídlo národního tisku na Moravě, hlásí se ku straně svobodomyšlné v Čechách, žádají státní samostatnost českých zemí v rámci Rakouska, jazykovou rovnoprávnost a zvedají boj proti staročechům a klerikalismu. Moravské listy stály v opozici proti vládním Moravským novinám a přinášely pravidelné články a zprávy o dělnickém hnutí. Byly trnem v oku vládním orgánům a byly často na příkaz státního návladního

zabavovány. Na konci V. ročníku Moravských listů 14. prosince 1893 čteme *Prohlášení*, v němž výkonný výbor lidové strany oznamuje, že Moravské listy se slučují s olomouckým orgánem strany Pozorem v nový list, deník *Lidové noviny*. Ty začaly vycházet již 16. prosince 1893.

Literatuře, hudbě a umění věnovaly Moravské listy poměrně značné místo, někdy též samostatné rubriky. Rubriku umělekoliterární vedl v Moravských listech Otakar Bystřina. Jako hudební referenti sem přispívali před Janáčkem blíže neznámý Miroslav Horský a novinář Ignát Hořica. Horský například sem napsal 24. prosince 1889 referát o Janáčkových Valašských tancích, provedných na slavnostním představení ve prospěch Národního divadla v Brně. 26. dubna 1890 vyšel v Moravských listech referát o Bartošově-Janáčkově Kytici z moravských písní národních. Moravské listy připomněly též Janáčkovu edici Národních tanců na Moravě v letech 1891–93, kterou zpracoval s Lucií Bakešovou, Xaverií Běhálkovou a Martinem Zemanem. Již 2. června 1890 referovaly Moravské listy o přípravě Janáčкова baletu-obrázku Rákósz Rákóczy, který byl uveden při Zemské jubilejní výstavě na Národním divadle v Praze ve spolupráci s Janem Herbenem a Augustinem Bergrem. Obšírně psaly Moravské listy o Slovenském lidovém koncertu 20. listopadu 1892, na němž byly za Janáčкова řízení provedeny některé jeho skladby, a účinkovala lidová kapela z Velké.¹

Ale i důležité události z literárního a divadelního života Moravské listy pečlivě sledovaly. 13. prosince 1890 uveřejnily fejetón o dramatech Gabriely Preissové, která den nato přednášela o své činohře Její pastorkyňa v brněnské Vesně.² 13. ledna 1891 referují Moravské listy o provedení činohry Její Pastorkyně na Národním divadle v Brně.³ Není pochyby o tom, že tyto podněty inspirovaly Janáčka k hudebnímu dramatu Její pastorkyňa i k zahájení užší spolupráce s Gabrielou Preissovou.⁴

Janáček prokázal svými příspěvky do Moravských listů pokrokové smýšlení. Začal sem psát brzy potom, kdy přestaly vycházet v Brně za jeho redakce Hudební listy (1888). Již 8. října 1890 objevil se v Moravských listech první jeho příspěvek. Je podepsán rovnostranným trojúhelníkem, jímž Janáček označoval po příkladu Jana Nerudy své referáty již v Hudebních listech. Referentství a kritickou činnost v Moravských listech chápal v té době jako navazování na obdobnou činnost v Hudebních listech. Na Moravě tehdy po roce 1888 — až do Helfertových Hudebních rozhledů, vycházejících v letech 1924–28 — žádný samostatný hudební časopis nevycházel. Janáček našel tedy v Moravských listech novou tribunu, kde mohl uplatnit nejen své kritické slovo, nýbrž i názory

¹ Srov. Jiří Vyslouzil: *Leoš Janáček. O lidové písni a lidové hudbě*. Dokumenty a studie. Janáčkův archiv, řada II., svazek 1. Praha 1955, str. 517, kde přetiskuje referát Lubomíra Niederleho z Českého lidu II-1893, 431. O tomto koncertě, na němž účinkovali také moravští Slováci, vyšel posudek i v Moravské Orlici XXI-1892, č. 267, 22. listopadu.

² O tom Artur Závodský v knize *Gabriela Preissová*, Praha 1962, str. 150.

³ Tamtéž, str. 155.

⁴ Janáček zahájil korespondenci s Gabrielou Preissovou někdy kolem r. 1888. Osobně se s ní poznal pravděpodobně již na její přednášce v brněnské Vesně 14. prosince 1890. Podle její povídky Počátek románu, zveršované Jaroslavem Tichým, napsal Janáček svou druhou operu, jednoaktovku Počátek románu (1891). Na její činohru Její pastorkyňa komponoval v letech 1894 až 1903 svou nejslavnější operu Její pastorkyňa. Vzájemné vztahy mezi Leošem Janáčkem a Gabrielou Preissovou sleduje Theodora Straková v článku *Setkání Leoše Janáčka s Gabrielou Preissovou* (Časopis Moravského muzea XLII-1958). O vztahu prací Gabriely Preissové k operám Leoše Janáčka píše Artur Závodský v připomenuté knize *Gabriela Preissová*.

o lidové písni, tanci apod. Moravským listům zůstal potom věren v tom smyslu, že přispíval od prvního čísla (16. prosince 1893) do Lidových novin, které byly fakticky jejich pokračováním. Od 1. ledna 1891 zastával Janáček v Moravských listech dokonce funkci hudebního redaktora, což dokazuje tato zpráva, otištěná v nich 24. prosince 1890: *Speciálně redakci naší rubriky hudební převezme od Nového roku [1891] pan prof. Lev Janáček*. Tím si také vysvětlíme, že referáty nejsou vždy označeny Janáčkovým rovnostranným trojúhelníkem. Je totiž velmi pravděpodobné, že některé kritiky a referáty psali neznámí nám referenti, kteří se nepodepsali ani šifrou, a že Janáček jejich příspěvky redigoval. Na některých z těchto příspěvků můžeme poznat Janáčkův sloh; proto je uvedeme zároveň s těmi, které mají buď Janáčkovu značku, nebo jsou ponechány bez podpisu, či podepsány nic neříkajícím jménem Nemo.

Podávám nejprve v časovém pořadí soupis všech hudebních referátů, které vyšly v Moravských listech v době, kdy tam Janáček psal, tj. od 8. října 1890 do 4. května 1892. U Janáčkových referátů ponechávám jeho rovnostranný trojúhelník.

1. *České divadlo v Brně* (Moravské listy, dále zkratka ML II-1890, 8. října 1890, č. 81). △
2. *Prozatímní Národní divadlo*. (ML II-1890, 15. října, č. 83). △
3. *Koncert Ondříčkův* (tamtéž). △
4. *Prozatímní Národní divadlo. Opera* (ML II-1890, 29. října, č. 87). △
5. *Zpěvohra v Prozatímním Národním divadle* (ML II-1890, 4. listopadu, č. 89).
6. *Opera* (ML II-1890, 12. listopadu, č. 91).
7. *Filharmonický spolek Beseda brněnská* (ML II-1890, 12. listopadu, č. 91).
8. *Opera v Prozatímním Národním divadle* (ML II-1890, 22. listopadu, č. 94). △
9. *Cikánský baron* (ML II-1890, 13. prosince, č. 100).
10. *Troubadour* (ML II-1890, 20. prosince, č. 102). △
11. *Faust Gounodův* (ML II-1890, 31. prosince, č. 105).
12. *Tance valašské a lašské*. V rubrice Beseda. Píše Leoš Janáček (ML III-1891, 3. ledna, č. 1).
13. *Opera Prozatímního Národního divadla v Brně* (ML III-1891, 15. ledna, č. 6). △
14. *Bramborová vojna – Mladý houslista* (ML III-1891, 17. ledna, č. 7). △
15. *Oblíbená Carmen* (ML III-1891, 24. ledna, č. 10). △
16. *Mladý houslista* (ML III-1891, 29. ledna, č. 12). △
17. *Eugenij Oněgin*. Beseda. Píše Leoš Janáček (ML III-1891, 28. února, č. 25). Po konfiskaci též II. vydání, 2. března 1891.
18. *Prof. dr. Josef Chmelíček* (ML III-1891, 19. března, č. 33). △
19. *Svatá Ludmila od Antonína Dvořáka* (ML III-1891, 18. dubna, č. 46). II. opravené vydání Moravských listů 20. dubna 1891. △
20. *Národní písně pro školy obecné* (ML III-1891, 11. července, č. 77). △
21. *Naše divadlo. Vlasti a umění* (ML III-1891, 30. září, č. 100). △
22. *Zpěvohra v Prozatímním českém divadle* (ML III-1891, 7. října, č. 102). △

23. *Zpěvohra Českého Prozatímního divadla* (ML III-1891, 10. října, č. 103). △
24. *Zpěvohra v Prozatímním českém divadle* (ML III-1891, 24. října, č. 107). △
25. *Zpěvohra v Prozatímním českém divadle* (ML III-1891, 31. října, č. 109). △
26. *Koncert Ondříčkův* (tamtéž). △
27. *Opera Prozatímního národního divadla* (ML III-1891, 14. listopadu, č. 113). △
28. *Marie, dcera pluku* (ML III-1891, 2. prosince, č. 118). △
29. *Filharmonická beseda* (Tamtéž.)
30. *Oslava Mozartova ve výroční den úmrtí jeho před 100 lety* (ML III-1891, 9. prosince, č. 120). △
31. *Zpěvohra v Prozatímním českém divadle* (ML III-1891, 19. prosince, č. 123). △
32. *O písní národní*. Feuilleton od Leoše Janáčka (ML III-1891, 24. prosince, č. 124). △
33. *Romeo a Julie* (ML III-1891, 30. prosince, č. 125). △
34. *Hoffmannovy povídky* (ML IV-1892, 20. ledna, č. 6).
35. *Hubička od Smetany* (ML IV-1892, 27. ledna, č. 8).
36. *Koncert Filharmonického spolku Beseda brněnská* (ML IV-1892, 27. ledna, č. 8).
37. *Hudební album – původní produkce domácí* (ML IV-1892, 30. ledna, č. 9). △
38. *Zasláno. Panu Fr. A. Urbánkovi, redaktoru Dalibora v Praze* (ML IV-1892, 13. února, č. 13, podepsán Leoš Janáček).
39. *Zvonky Cornevilské od Planquetta* (ML IV-1892, 27. února, č. 17). △
40. *Sedlák kavalír* (ML IV-1892, 9. března, č. 20). △
Oprava (ML IV-1892, 12. března, č. 21).
41. *Koncert Besedy brněnské* (ML IV-1892, 16. března, č. 22).
42. *Mladý houslista* (ML IV-1892, 13. dubna, č. 30).
43. *O sbírkách lidových písní*. Píše Leoš Janáček. Beseda (ML IV-1892, 16. dubna, č. 31).
44. *O sbírkách lidových písní*. Píše Leoš Janáček. Beseda (Tamtéž, 20. dubna, č. 32).
45. *Koncert Dvořákův v Brně* (ML IV-1892, 20. dubna, č. 32). △
46. *Koncert Raoula Koczalskiho* (ML IV-1892, 4. května, č. 36). △

Z těchto 46 příspěvků v Moravských listech napsal tedy Janáček určitě ty, které jsou podepsány jeho celým jménem nebo obvyklým rovnostranným trojúhelníkem, celkem 35 článků. Ostatní příspěvky v počtu 11 pocházejí podle slohu buď od Janáčka, nebo byly Janáčkem redigovány.

Ze 46 referátů vyloučíme v našem přetisku ty, které nemají vztah k operě, operetě nebo k divadlu. Jsou to referáty o sólových i sborových koncertech (Koncert Dvořákův, Ondříčkův, Raula Koczalskiho, Svatá Ludmila od Dvořáka), o jubileu (Josef Chmelíček) a o edicích hudebnin (Mladý houslista, Národní písně, Hudební album) a dále 4 zvláštní Janáčkovy stati o lidové písni a tanci, celkem 19 příspěvků. Podlejší čtyři,

kteří jsou rázu folkloristického, vyšly v přetisku a s komentářem v edici Jiřího Vysloužila: *Leoš Janáček. O lidové písni a hudbě*.⁵

Zbývá tedy k novému přetisku 27 článků, z nichž 21 pochází určitě z pera Janáčkova, u ostatních šesti, jež zůstaly nešifrovány, poznamenáme, které slohové a jiné důvody nás vedou k tomu, že je zařazujeme mezi články Janáčkovy nebo popřípadě mezi články Janáčkem redigované.

Při přetisku zachováváme na konci referátu původní janáčkovský rovnostanný trojúhelník, ponecháváme beze změny název referátu nebo nadpis původního článku i proložené písmo při jménech účinkujících a názvu děl. Zkratky, jež byly v některých slovech, rozvádíme, uvozovky odstraňujeme a chybnou interpunkci opravujeme.

Rozříděné referáty podepsané i ty nepodepsané, jež se dají podle slohových důvodů považovat za Janáčkovy, dělím na referáty-kritiky o českých a cizích operách, při čemž pojednávám nejprve o českých operách, potom o cizích. Nezachovávám chronologické pořadí, v jakém vyšly v Moravských listech. To je však patrné ze soupisu Janáčkových článků otištěných vpředu.

Kritická činnost Janáčkova se týkala slohové oblasti domácího i cizího klasicismu a romantismu. Je třeba si však uvědomit, že noviny, v tomto případě Moravské listy, které vycházely dvakrát, nejvýš třikrát týdně, nemohly z nedostatku místa uveřejňovat dlouhé referáty. Proto se tu Janáčkovy referáty značně liší od jeho referátů v Hudebních listech, které byly odborným časopisem a jež Janáček sám redigoval. V Moravských listech se Janáček většinou omezoval na kritické postoje, postřehy a vybíral toliko úseky otevřené reprodukce. Přesto se dá vyzorovat skoro v každém Janáčkově článku prostudování materiálu, jasná koncepce a dramaturgický podnět. Jen někdy uveřejnil Janáček v Moravských listech kritiku rozsáhlejší a vyslovil se zásadněji. Nejvíce mu záleželo na české operě doby Smetanovy a Dvořákovy. Tu hodnotil nejčastěji.

Svoji kritickou činnost v Moravských listech začal Janáček 8. října 1890 recenzí o provedení oper *Prodaná nevěsta* a *Tajemství* od B. Smetany:

ČESKÉ DIVADLO V BRNĚ

Zpěvoherní představení důstojně zahájena v sobotu dne 4. t. m. Prodanou nevěstou – nejlepší operou Smetanovou. Cemu větiti? Tu čteme, že prý Čertova stěna, tu zas, že Tajemství jest korunou všech jeho oper. Ta povrchnost v posudcích! V Prodané nevěstě zpívá každý z hlavních, zajisté rázovitých osobností, svým zvláštním způsobem. Vycítujehe toto znamenité vyznamenání obzvláště v partiích Vaška, Kecalá a Jenika. To jest přednost této opery, přednost, vynokající i u všech oper Mozartových.

Provedení zásluhou p. Mrázka⁶ (nové a dobré obsazení Vaška) a p. kapelníka

⁵ Jiří Vysloužil, l. c. Na straně 596 tohoto výboru *Tance valašské a lašské*, na str. 151 *O písni národní* a na straně 155 *O sbírkách lidových písní*.

⁶ Václav Mrázek, sólista opery Národního divadla v Brně, působil tu jako buffo tenorista v letech 1885/86 a ještě 1890–94. (Podle sdělení Karla Tauše v Brně.)

Kotta,⁷ jenž mírnil se s výborným úspěchem v tempech, bylo lepší všech z dřívějších období. Výkony ostatních netřeba opětně chváliti. — Jak možno přičísti tak hroznou modulaci F dur do G dur při pokračování v prvním sboru Smetanovi? Proč se tu vynechává celá část (Nechte vzdechnouti)?⁸ Nevěřil jsem svému sluchu.

Včera v úterý měli jsme příležitost poslechnout i Smetanovo *Tajemství*. Prvý dojem — uchvatný u hudebníka. Jaký asi u prostého posluchače? Opět „nejlepší opera“ Smetanova — svým znamenitým ujednocením, jehož příčina se váže na využitkování *themy*, abych řekl, přísahové a *themy* Barnabášovy.⁹ Působí-li prvá účinnou harmonizací, nezamlouvá se nám druhá proto, že není původní.¹⁰ Působivými melodiemi zamlouvá se nám druhé jednání. Poukazuje tu na znamenitý výstup Kaliny (p. Kareš), jenž vrcholí v písni Jen zlato,¹¹ a na rozkošnou píseň Panny Rozy (sl. Maxantová. — A kdyby mne byl tak miloval).¹² Rázovitý obrázek s hlavní osobou mistra zedníka¹³ jest počátkem mohutného ensemblu, v jehož viru a vlnění vyšíneme se na vrchol účinnu celé opery: roztomilý vstup a scéna s dudáčkem v I. jednání.¹⁴ Ensemble na konci II. jednání jest více strojený.¹⁵ Třetím jednáním vysvětluje se nám děj: i nevím, zda-li by nebyl více na místě nápis Poklad, národní opera, než *Tajemství*, komická národní opera. Komičnost v hudebních motivech nemožno hledati: i zakládá se tato více na kontrastu komické situace a „ukrutně“ vážné hudby.

A což Blaženka a Vít?, nezbytně zamilování v každé operě? Bohužel, nevyšinou se jejich partie (až na jediné místo v *As dur* ku konci II. jednání)¹⁶ nikde do té míry, aby rozhodněji působily. I ten nešťastný slavík až ve výši třikrát čárkované oktávy to kazí.¹⁷

⁷ Antonín Kott (1860—1905) byl operním kapelníkem brněnského českého divadla v letech 1886—92 a uvedl tu poprvé některé Smetanovy opery (12. 10. 1887 *Dvě vdovy*, 16. 1. 1888 *Dalibor*, 16. 10. 1889 *Braniboři v Čechách* a 7. 10. 1890 *Tajemství* a Čajkovského operu *Eugen Oněgin* (1891). O něm Československý hudební slovník (redaktoři českých hesel Gracian Černušák a Bohumír Štědroň, dále zkratka ČSHS) a *Divadlo IV-1906*, 120. Srov. též článek Dagmar Smyčkové *Smetanovy opery v Brně* (Hudební rozhledy I-1949, 197 n.)

⁸ Ve sboru *Proč bychom se netěšili* po krátkém dialogu Jeníka a Mařenky nastupu intonačně těžká modulace z F dur do H dur při slovech *Nechte vzdechnouti, nechte lkání* (Klavírní výtah *Prodané nevěsty*, 13. vydání, Praha bez roku, str. 23). Proto bylo toto místo někdy vynecháváno. Janáček proti tomu brojil a již ve svých Hudebních listech doporučoval raději k snazšímu provedení výměnu tónů mezi *altem* a *tenorem*. Srov. Leoš Firkušný, *Janáček kritikem brněnské opery*, 1. c., str. 52.

⁹ Janáček zde nazývá přísahovou *themou* (tématem) několikrát opakovanou frázi v I. jednání *Tajemství*, a to na slova *Teď slavně, těžce slibte mi* (klavírní výtah *Tajemství*, 6. vydání, str. 64/65). Barnabášovo téma (podle Janáčka) nazývá Bedřich Smetana *motivem tajemství* či *pokladu* (tamtéž v klavírním výtahu na str. 64 na slova *Snad fráter Barnabáš?* Týž motiv na začátku *predehry*).

¹⁰ Janáček blíže nedokládá, kde má toto téma svůj kořen, proč je nepůvodní. Mirko Očadlík šel svým rozboru *Tajemství* vidí příbuznost tohoto motivu s *motivem* Smetanovy symfonické básně *Z českých luhův a hájův* (viz jeho výklad opery *Tajemství*. Praha 1938. Melpa. Knihovna Hudebních rozborů, str. 7).

¹¹ Zde Janáček správně vystihl krásu jedné z nejpravdivějších Smetanových árií. V citovaném klavírním výtahu *Tajemství* je na str. 78—84. — Pěvec této árie Vilém Kareš působil v Brně v letech 1886—93. O něm v *České revui IV-18*. 974,

¹² I zde Janáček správně pochopil výstižnost árie *A kdyby on mě tak byl miloval*, zpívané Pannou Rózou (klavírní citovaný výtah, str. 142). Mezzosopranistka Anuše Maxantová († 1939) zpívala na brněnské operní scéně v letech 1886—91 a potom v sezóně 1896/97.

¹³ Zedníkův výstup a následující sbor v *Tajemství* v klavírním výtahu na str. 23.

¹⁴ Dudáčekův výstup tamtéž na str. 52.

¹⁵ Janáček se mylí. Zde není žádný *ensemble*. Jde o několik taktů, které zpívá po Kalinovi Róza a Bonifác.

¹⁶ Janáček tím míní dvojzpěv *O klamném domnění* (klavírní výtah, str. 126).

¹⁷ Tamtéž, str. 101.

Provedení bylo úctyhodné. Dlužno vzdání zvláštní chválu obzvláště p. Karešovi (Kalina), sl. Wollnerové (Blaženka)¹⁸ a sl. Maxantové (Panna Roza). Vytvalá pilnost p. Kotta zamlouvá si vděčnost publika.

Od známé snahy ředitelstva očekáváme stejně důstojnou výpravu všech ostatních oper Smetanových.

Období koncertní zahajuje virtuos p. Ondříček, koncertem pořádaným v sobotu dne 11. t. m. v Besedním domě.¹⁹

Počátek skvělý — dlužno se jen svědomitě starati o důstojné pokračování.

Tento posudek poutá náš zájem především proto, že zde Janáček hodnotí *Prodanou nevěstu* jako nejlepší Smetanovu operu. Napadá nám srovnání Janáčkovy soudy s referáty Františka Pivody, známého odpůrce Smetanova, který uznával ze Smetanových oper právě jen *Prodanou nevěstu*. Ale Janáček byl příliš sebevědomý a samostatný v úsudku, než aby podléhal soudům Pivodovým.²⁰ Svě výhrady měl proti Richardu Wagnerovi, Ludvíku van Beethovenovi i proti Wolfgangu Amadeu Mozartovi²¹ a neváhal kritizovat i dílo našeho nejnárodnějšího skladatele Bedřicha Smetany. Nezapomeňme, že v době na rozhraní let osmdesátých a devadesátých minulého století se Janáčkovy názory teprve tříbily a broušily, že vykrystalizovaly později. Jestliže tehdy — v roce 1890 — považoval Janáček *Prodanou nevěstu* za nejlepší operu Smetanovu, bylo to spíše proto, že *Prodaná nevěsta* se stala Smetanovou operou nejúspěšnější a nejpopulárnější. Později se ukázalo, proč Janáček tolik cení *Prodanou nevěstu*. Byla mu typickým dílem písňového skladebného myšlení.

Je ovšem také jisto, že Janáček se stavěl ke Smetanovi rezervovaně a nevěnoval tolik pozornosti a hudebně analytické práce jeho dílům v časopise *Hlídky* — jako Dvořákovi nebo i Fibichovi. Teprve v době stého výročí Smetanova narození (1924) změnil Janáček zásadně svůj postoj ke Smetanovu dílu, uznáváje plně jeho velikost.²²

¹⁸ Marie Wollnerová (1858—1939), mladodramatická sopranistka, působila v Brně v letech 1886—92 a 1893—98. Pak odešla do Prahy. ČSHS. Ladislav Novák, *Stará garda Národního divadla*. Praha 1944.

¹⁹ O koncertě Františka Ondříčka referuje Janáček později v *Moravských listech* 29. 10. 1890.

²⁰ Podle mého názoru vidí Zdeněk Nejedlý v Janáčkově neprávem Pivodovce, který záměrně na Moravě pokračoval v Pivodově konzervatismu (Srv. Zdeněk Nejedlý, *Smetanovy zpěvohrny*, 2. vydání, Praha 1949, 228/29). Dlužno uvážit, že Janáček začal se svými výhradami proti některým Smetanovým operám až po mistrově smrti (1884) a že se nikdy nesnížil k nějakým útokům a hanobení Smetanova díla, jak činil František Pivoda. Ostatně Vladimír Helfert uvádí na správnou míru poměr Janáček—Pivoda ve svém spise *Leoš Janáček I. V poutech tradice*, Brno 1939, 240. Tamtéž o Janáčkově vztahu k Bedřichu Smetanovi (237 an.).

²¹ O Janáčkových výhradách k dílu Richarda Wagnera viz mou studii *k Janáčkovým nářevkům mluvy*. Sborník k 60. narozeninám Josefa Plavce. Brno 1966, 224. Beethovenovo dílo Janáčka nenadchlo. O tom svědčí Janáčkův příspěvek v *Lidových novinách* 29. března 1927, částečně převzatý z časopisu *Die literarische Welt* v Berlíně. Naproti tomu ve svých článcích a fejetónech vzpomíná Janáček Beethovena jako tvůrce velepisně orchestrální s úctou a pochvalou. O Janáčkově vztahu k Mozartovi pojednám v dalším textu.

²² Leoš Janáček, *Úvodní slovo k oslavám 100. narozenin Bedřicha Smetany*, uveřejněné v *Divadelních šeptech* v Brně IV-1924, č. 25, 1. března. Poměrem

Oceňoval-li Janáček na rozdíl od díla Smetanova téměř bez výhrad tvorbu Antonína Dvořáka, lze to vysvětlit také tím, že jeho skladby dokonale poznal jako dlouholetý dirigent Besedy brněnské a že Dvořáka, s nímž žil v přátelském poměru, považoval za svého uměleckého rádce a posuzovatele svých děl.²³

V posudku o Prodané nevěstě třeba ještě vyzvednout Janáčkův postřeh o Smetanově dramatickém umění, jímž dovedl hudebně charakterizovat odlišným způsobem každou rázovitou postavu opery. To je totiž základní otázka dramatické pravdivosti operních postav. Na ni kladl Janáček veliký důraz. Smetanovo umění v tom ohledu srovnával přímo s Mozartem. Dále záleželo Janáčkově na tom, aby tempa v Prodané nevěstě nebyla zbytečně přeháněna. Pokud jde o modulaci z F dur do G dur, o níž se zmiňuje v posudku, vynechal dirigent intonačně známé obtížné místo v úvodním sboru na slova Nechte vzdechů, nechte lkání. Janáček podobné změny soustavně odsuzoval a dosáhl nápravy, takže později toto obtížné místo nebylo vynecháváno.

Při Janáčkově recenzi o Smetanově Tajemství nutno si uvědomit, že Janáček kritizoval vlastně brněnskou premiéru Tajemství (7. října 1890) a že jeho posudek je poměrně delší a věcnější. Vidíme z něho, že Janáček jako skladatel věnoval v posudcích především pozornost skladbě a její hodnotě. Rád měnil názvy oper v duchu jejich větší pravdivosti. Již dříve místo Dvořákova Šelmy sedláka navrhoval vhodnější název Šelma selka,²⁴ nyní místo Tajemství doporučoval dát Smetanově opeře název Poklad. Jinak tu Janáček upozornil na typické a významné árie, jež dosud se považují za vrcholy opery. Poznámka o slavíkovi, který překáží vroucímu zpěvu Blaženky a Víta, připadá nám nevhodná. Překvapuje, že si Janáček vůbec nepovšiml Skřivánkových zpěvů, které připomínají kramářské písně, a že jej ani blíže nezaujaly sborové zpěvy lidové, zvláště poutnický, lidově tak výstižný a s ohlasy starohusitského Otčenáše. Rovněž orchestr (tematicky vybudovaná předehra), ani režie a výprava nezněly v Janáčkově posudku slova hodnocení. Tuto chybu neomlouvá ani nedostatek místa v novinové kritice. Je však zajímavé, že Janáček, vyjádřiv svůj úchvatný dojem hudebníka z Tajemství, měl též hned na mysli dojem prostého posluchače-nehudebníka. V tom možno vidět klad Janáčkově posudku.

K Prodané nevěstě se Janáček často vracel. Byla také od roku 1879 v Brně nejčastěji provozována, opakována i nově studována. Referoval o Prodané nevěstě často tehdy, když tu šlo o vystoupení nového pěvce, například 12. listopadu 1890, kdy se poprvé Brnu představil potomní sólista Národního divadla v Praze, tenorista Bohumil Pták.²⁵

Leoše Janáčka a Bedřicha Smetany se v poslední době zevrubně zabýval Jan Racek (*Leoš Janáček a Bedřich Smetana*. Srovnávací studie. Opava 1951, Slezský studijní ústav). Kritik z Moravských listů si Racek nepovšimnul.

²³ Bohumír Štědroň, *Leoš Janáček a Antonín Dvořák*. Musikologie 5-1958. Týž v G 65 (Noviny ze světa hudby a zvuku. 1. září 1965 — otisk Janáčkově dopisu Josefu Hlávkově).

²⁴ Srov. Janáčkův referát o prvním brněnském provedení Dvořákovy opery *Šelma sedlák* dne 29. prosince 1885 v publikaci Leoše Firkušného, l. c. 58.

²⁵ Bohumil Pták (1869–1933), žák Pívdovsky školy v Praze, od 1896 do 1912 sólista

Opera. Prodaná nevěsta. *Nový mladý pěvec, pan Bohumil Pták, debutoval v úterý v partii Jeníka pro obor druhých tenorových partií. Debut jeho potkalo se s úspěchem, pan Pták má příjemný tenor ve středních polohách, trochu ze široka založený, takže se často zdálo, že chce z Jeníka učiniti hrdinu některé romantické opery; v polohách vysokých je velice ekonomický; zdá se však, že i tu cvikem nabude síly a jistoty. Hra jeho jest slušná, odchody s jeviště začátečnické. Celkový dojem jest dobrý, pan Pták bude — prozatím ovšem v druhých partiích — příjemným zjevem na jevišti. Ostatní provedení znárodnělé této opery bylo za dřívějšími, krom slečny Wollnerové, která nové a nové momenty zpěvné na světlo vynáší. Sexteto v třetím jednání nebylo nikdy tak slabé jako v úterý; vinou orchestru i pěvců.*

Tento nepodepsaný posudek, který považuji za Janáčkův, zvláště podle konkrétních připomínek, obvyklých v Janáčkových referátech, dobře dokládá jeho názor na ústřední postavu Prodané nevěsty — na Jeníka. Nemá to být žádná romantická postava s hrdinskými rysy. Jde tu o velmi bystrého selského synka, který obelstí i prohnaného Kecala. Proto Jeníkův zpěv má být přirozený, prostý a lyricky vroucně nesený.

V recenzi překvapuje charakteristika Prodané nevěsty, jako znárodnělé opery. Má tím být bezpochyby zdůrazněno, jak velké popularity dosáhla Prodaná nevěsta do roku 1890, tedy asi 25 let od svého vzniku (1866). V další části posudku vytýká se nepřesná intonace proslulého sexteta Rozmysli si, Mařenko, které činí intonační obtíže dodnes.

Další Janáčkův článek o Prodané nevěstě, uveřejněný 20. prosince 1890, obsahuje opět nové pohledy. Zní takto:

Včera 19. t. m. dávana Prodaná nevěsta, při níž pohostinsky vystoupili pan Aug. Berger, choreograf a baletní mistr, sign. E. Grimaldi, prima ballerina, sl. A. Zieglerová a sl. Anežka Valtrová, sólové tanečnice při Národním divadle v Praze.²⁶

Poukázali jsme již jednou na nemístné vynechání důležité, v ohledu modulačním, části úvodního sboru, však nenapraveno dosud nic.

P. Melichárek²⁷ zpívá v ohledu rytmickém, co chce; u něho neexistuje žádná tečka u noty, žádný drobnější rytmický útvar. O přesném provedení partu po té stránce není ani řeči. Věčný recitativ bez ohledu na tempo, na taktovku. Již máme té nonchalance intonační nazbyt (sextet sólový!), nesmí ještě ovládnout i rytmickou stránku. Myslím, že baletní otázka i u nás se brzy ozíví — ovšem ne tím duchem a směrem, jak tomu jest na jiných divadlech. Budeme žádati oživení a zušlechtnění

Národního divadla v Praze. Literaturu o něm uvádí ČSHS. B. Ptáka vysoce hodnotí Zdeněk Nejedlý v *Dějínách opery Národního divadla I.*, 1949, 498 n.

²⁶ Z této baletní skupiny pražské je nejznámější Augustin Berger (1861–1945), baletní mistr Národního divadla v Praze (1883–1900; 1919–1922). Janáček s ním spolupracoval na svém slovanském baletu Rákós Rákóczy, na Královničkách i na Lašských tancích. Literatura v ČSHS I-1963. Dopln: Bohumír Štědroň, *Janáček lidový* (předmluva k prvnímu vydání Královniček, Praha 1953). Marie Zieglerová (v Moravských listech chybné zkrácení jejího křestního jména A. místo M.) byla sólovou tanečnicí v Prozatímním divadle, potom od r. 1883 v Národním divadle vedle Augustina Bergra. O ní se zmiňuje Josef Bartoš ve spise *Prozatímní divadlo a jeho opera*. Praha 1938, 329, též Zdeněk Nejedlý, l. c. 195. Enrichetta Grimaldi působila na Národním divadle v letech 1890–94 (Zdeněk Nejedlý, tamtéž 347, 391). O Anežce Valtrové zmínka tamtéž.

²⁷ Čeněk Melichárek (1851–1898), lyrický tenorista brněnské opery (1888–91). ČSHS a sborník *Český herec* z r. 1939, 116.

národních našich tanců divadlem. P. Berger zmluvil se nám „velkým mazurem polským“ a baletem z Rusalky.²⁸ Provedení bylo obdivuhodné; pohyb ušlechtilý a půvabný, výraz nanejvýš dramatický.

△

Z tohoto referátu poznáváme, jak Janáček téměř bezohledně tepal u pěvce rytmickou nepřesnost a nedodržování tempa. Že proslulý sextet z Prodané nevěsty (Rozmysli si, Mařenko) byl specialitou jeho kritického ostří po stránce intonační, je známo již z jeho referátů a kritik v Hudebních listech.²⁹ Zároveň tu vidíme, že si Janáček, pokud několikrát referoval o téže opeře, vždy všimal jiné složky opery. Jestliže ovšem v tomto referátě položil důraz na baletní sloh Prodané nevěsty, vyplynulo to z jeho bohatého studia národních tanců na Moravě a rovněž z jeho kladného vztahu k baletnímu mistru Augustinu Bergrovi, rodáku z Boskovic. V té době se totiž Janáček připravoval na Zemskou jubilejní výstavu v Praze, při níž ve spolupráci s Augustinem Bergrem a Janem Herbenem byl 24. července 1891 proveden jeho balet z moravských národních tanců Rákósz Rákóczy (někdy zvaný Pán na Nových zámčích). V té době také napsal Janáček svérázný klavírní průvod k obřadným tancům Královničky (1889) a vydal první své Valašské — Lašské tance, tj. Starodávny a Pilky (1890). Brzy potom (3. ledna 1891) osvědčil svůj mimořádný zájem o moravské tance samostatným článkem v Moravských listech *Tance valašské a lašské* a vydáním tří sešitů Národních tanců na Moravě ve spolupráci s předními moravskými etnografy. Právě léta kolem roku 1890 jsou poznamenána Janáčkovou neúnavnou prací v oboru lidové písně a tance. Tehdy také zahájil plodnou spolupráci především s Františkem Bartošem v edici Národní písně v nově nasbírané (1889) a účastnil se velmi podnětně přípravy Československé národopisné výstavy, jež byla otevřena r. 1895 v Praze.

Jestliže v tomto referátě o Prodané nevěstě shledáváme, jak Janáček stavěl své umění na lidové písni a tanci a jak totéž požadoval od skladatelů, neboť v tom viděl pravdu v hudbě, svědčí jeho následující stať z 30. září 1891 (obsahuje kritiku a referát o představení Prodané nevěsty, provedené 26. září 1891) o ještě hlubší a zásadnější koncepci českého národního umění.

NAŠE DIVADLO

Vlasti a umění! Řekl bych raději: Národu a jeho umění! Tím zavazujeme všechny nitky duševního našeho života v osnovu činnosti našeho divadla v nové vážné jeho době. A naopak divadlo naše, majíc na zřeteli v prvé řadě národní ráz umění, otevírá sobě věčně živý zdroj, jenž uchrání ho všeliké jednostrannosti — a hlásící se již na mnohých jiných stranách — vyžilosti divadelní produkce!

²⁸ Vzpomenutý Augustin Berger tančil v Brně ovšem balet z Rusalky ruského skladatele Alexandra Sergejeviče Dargomyžského, která vznikla r. 1855 a byla poprvé provedena na scéně Národního divadla 23. 11. 1889 (*Soupis repertoáru Národního divadla v Praze 1881—1953*. Sestavili Hubert Doležil a Arnošt M. Píša. Praha 1939).

²⁹ Leoš Firkušný, l. c. 50 n.

Té se u nás ještě neobáváme; jsme teprve na stupni ještě dávno neukojených nadějí — nevystihli jsme takové důležitosti svoji literatury dramatické — mluvím o hudební — aby právem nároků činila na světovost.

Chceme tudíž, aby v nové době vlastní správy divadla vyznívalo z jeviště v prvé řadě co jest naskrze české. Nezní však tak mnohé česky, co slovem českým podloženo. Proto doporučujeme, i když pro nic více, tož pro pouhou kontrolu a brus našeho slohu, aby prováděly se na našem divadle s velkou pečlivostí i cizí díla. Třeba tu podrobných znalostí, porozumění a rozhledu neuvědního.

V pravý čas s pravou skladbou, jak cizí, tak naši a v pravé míře! Třeba tu promyšlenosti — i zabloudilého štěstí. S podivením povšimnul jsem si pařížských křiků pouličních, když tam nedávno provozován Lohengrin. U nás v Brně k něčemu podobnému nedojde, obzvláště z hudebních příčin ne. Náš Přemysl, Libuše a to rytířstvo naše a ten lid — stejné jsou zbarvení s Ptáčkem, Elsou, saskými a durynskými rytíři a se známými „Männer, Frauen a Knechte“ — nepřekvapují nás tudíž.

Pravda tato není nikterak na újmu slavnému jménu skladatele. Vždyť i jiní tvůrčí veleduchové podlehli obzvláště harmonické záplavě wagnerianismu. I náš A. Dvořák s ní zápasil.³⁰ Výtku wagnerianismu jest ovšem „opotřebovaná štěrbovaná zbraň,“ žet věru div kterák jí mnohý hudební Don Quichote — tak píše Eliška Krásnohorská³¹ — s tak rytířskou zálibou může i dosud potřebovati.

Věřme; ale pravdou jest též, že není slohu od římského chorulá až po Wagnera, ve kterém by nebyl utonul ten neb onen český skladatel. Proto třeba na cizí sloh v českých skladbách stále upozorňovati, proto chceme, aby co možná brzy i na našem jevišti dáván byl Wagner, Weber, Meyerbeer atd. pro pouhou kontrolu a brus naší produkce a pro potřebnou protivu k našemu vyvíjejícímu se slohu, jenž opírá se o národní píseň ve všech jejích tvarech.

V čele divadla našeho ve společnosti četné a čestné družiny stojí ředitel Václav Hübner a kapelník F. Jilek. Mladím podporování, ušlechtilou snahou, pilností a vůlí upřímnou vedeni, dostojí zajisté se ctí své těžké úloze.

Krásný počátek učiněn prvým představením dne 26. t. m. Prodánou nevěstou. Orchester dovedný sehrál bystře ouverturu a zvykne zajisté i citlivější ještě taktovce v obrazech rytmických a jemnějšímu odstínování dynamickému. Sbor jest vyrovnaný; slyšíme s povděkem střední hlasy. Lehce a správně přešel přes obtížná místa intonační tv úvodním sboru Nechte vzdechu.³² Ze sólových hlasů známá jest nám výtečná v úloze Mařenky sl. Wollnerová; p. Pivoňková³³ zhustil se netušeně jadrný jeho ve všech polohách hlas i slušel by mu výborně i dobře vyškolený trylek. P. Urbánek z počátku byl stísněn; nicméně zalichotil se nám jeho mladý a lahodný hlas. Ze nevěděl již, jak a co hrátí, když ho nazpěvovala Mařenka jedenáctkrát „krutou pomstychtivou zlobou“, tomu se nedivíme. Jeník jest přesvědčen, že Mařenka to tak zle nemyslí, jak tomu i nasvědčuje další vývoj děje.³⁴ Na hlavní poklesek vážně však poukážeme: nepřirozené recitativy. V přehnaném tempu není klidu, není pravého výrazu. Režie p. Šifřínková³⁵ všimla si prospěšné ensemblu.

³⁰ Wagnerův vliv na mladého Antonína Dvořáka sleduje Jiřina Vacková ve studii *Ohlasy tvůrčích principů Rich. Wagnera v díle Ant. Dvořáka*. Sborník k 60. narozeninám Josefa Plavce. Praha 1966, 181 n.

³¹ Eliška Krásnohorská, *Bedřich Smetana*. Praha 1885.

³² Srov. poznámku č. 8.

³³ O Marii Wollnerové viz poznámku č. 18 — Alois Pivoňka (1863—1944), basista-solista brněnské opery v letech 1889—93, náležel k neúspěšnějším sólistům opery, znamenitý Kecál. ČSHS. Jiřina Telcová-Jurenková, Alois Pivoňka. Časopis Moravského muzea v Brně XLIV-1959.

³⁴ Josef Urbánek (1860—1936) byl krátce tenoristou brněnské opery (1891—92). ČSHS. S tím nazpěvováním Mařenky (jedenáctkrát „krutou, pomstychtivou zlobou“) Janáček přehání. Samostatně se tato fráze jedenáctkrát neopakuje.

³⁵ František Syřínek, narozen 18. 2. 1845 v Praze, zemřel 1927 tamže. Působil v Plzni u společnosti Pavla Švandy ze Semčic od r. 1867 a v Brně od r. 1886 do

Ku konci něco z úsloví hudebního. Overtura do C dur, v C dur neb z C dur? Dotýká se to představy toniny a sice určité, jasné toniny. Jmenujeme oním C ústřední zvuk, buď jediný tón, neb kterýkoliv souzvuk se základním tónem c, jež vládne psychologicky, přerozmanitým způsobem zesilován a zabarvuje onen povšechný stav duše, jemuž říkáme tonina. Nejméně, obzvláště v moderních skladbách, jest tudíž z onoho úsloví oprávněno slovo dur nebo moll.

Theoreticky správnější jest: Overtura a C (rozuměj: s ústředním trojzvukem č—e—g) neb s c (rozuměj: s ústředním malým trojzvukem c—es—g). Nicméně jest všechno podobné označování — zastaralé.

△

Tento referát byl psán na začátku divadelní sezóny Prozatímního národního divadla v Brně, kdy se ujímal ředitelství Václav Hübner (od r. 1891) a hudebního vedení jako kapelník František Jílek (1891—93). Odtud Janáčkův zásadní postoj v citované stati. Proklamuje národní ráz umění a žádá, aby zaznívalo z jeviště umění naskrz české, při čemž cizí umění má tu být zastoupeno především jako kontrola a brus českého slohu. Janáček srovnává některé postavy Smetanovy Libuše s postavami Wagnerova Lohengrina a varuje před wagnerianismem. Znovu zdůrazňuje, že český sloh se má opírat o národní píseň ve všech jejích tvarech. Přitom Janáček nerozeznává wagnerianismus, tj. názory a zásady Wagnerovy od wagnerismu, tj. od napodobení hudby Wagnerovy. V tom se blížil názorům Františka Pivody, který měl podobné námitky proti Wagnerově operní reformě a vycházel z podobných národních základů a požadavků, tj. z národních písní a tanců. Janáček také v nadšeném horování pro lidovou moravskou píseň a tance přehání příkrým soudem, že někteří čeští skladatelé utonuli v cizím slohu od římského chorálu po Wagnera.

Ač přejímali cizí ideje i technické prostředky, vždy přinášeli své prvky národní. Ani Janáček ve svém vyhraněném svérázu, který kořenil v lidové moravské písni a později v nápěvkovém slohu, se neubráníl a nemohl ubránit vlivu svých současníků, velkých skladatelů českých, ruských i západních. Originalita, abychom užili jeho vlastních slov, se vejde pouze na ostří jehly.

Je zajímavé, že Janáčkem naznačený dramaturgický plán tehdejší vedení brněnského divadla celkem přijalo. Brzy potom se totiž objevují na repertoáru divadla opery Petra Iljiče Čajkovského (Oněgin — 1891, Piková dáma — 1896), Giacomo Meyerbeera Hugenotti (1890), Pietra Mascagniho Sedlák kavalír (1892) a později i Wagnerův Lohengrin (1895).³⁶ V kritice o Prodané nevěstě se tentokrát Janáček obíral výkony orchestru, zvláště v ouvertuře, která by měla být přesnější v rytmu a jemnější v dynamice. Vyslovil spokojenost nad tím, že sbor zvládl těžkou modulaci v úvodním sboru. Z výkonů sólistů vyzvedl Marii Wollnerovou, basistu Aloise Pivoňku a kladně přijal debut tenoristy Josefa Urbánka i režii Syřinkovu. Výjimečně si také všimnul správnosti pojmenování tónorodu určité sklad-

r. 1892. Zpíval tenor v operetě a Vaška v Prodané nevěstě, kterou též režíroval. Potom vystupoval v pražských arénách do r. 1895, kdy se stal kontrolorem pražské plynárny. — Sdělení Karla Tauše. *Almanach hlavního města Prahy na r. 1897*. Alfred Javorin, *Pražské arény*. Praha 1958.

³⁶ Bohumír Štědroň, *Pokrokové tendence brněnského opery*. Velká pochodeň, Brno 1959 (redigoval Artur Závorský), str. 30.

by, například má-li se psát ouvertura do C dur, v C dur nebo s C dur. Vzhledem k tomu, že Janáček chápal tóninu psychologicky jako stav duše, který vzniká z převahy ústředního zvuku určitého trojzvuku, doporučoval pojmenování: ouvertura s C dur. Je to Janáčková drobná teoretická připomínka a návrh, který se však neujal. Běžně se užívá názu: ouvertura C dur.

Nakonec ještě jeden referát o Prodané nevěstě, uveřejněný 24. října 1891. Janáček v něm podrobně s názvy akordu vytýká vady, které se vyskytly v orchestru, ve sboru i v sólu a dvojzpěvu Věrné milování, jehož tempo není ustáleno. Nabádá, aby reprízy představení byly dokonalejší a správně dostudovány v předběžných zkouškách. Zde se též kladně zmínil o Jeníkovi, jehož úlohu zpíval potomní tenorista světového jména Karel Burian.

ZPĚVOHRA V PROZATÍMNÍM ČESKÉM DIVADLE

Prodaná nevěsta (22. t. m.); *Zvonek poustevníkův*, hudba od Maillarda. Po tolikáté a tolikáté *Prodaná nevěsta* — zajisté každý výkon bude i v podrobnostech promyšlený, vybroušený a souhra uhlazená! Zajisté vzorné představení — mohlo by být i mělo by být. Zatím v úvodu I. dosud výjevu klarinet druhý nízkým intonováním ruší dojem sekundového čtyřzvuku (g : a : cis : e); basisté ve sboru v hrozně náladě vyrážejí ouvej! A celý sbor břeje v mlžinách z F ku H při „Nechte vzdechů, nechte lkání“. V průvodu Mařenčiny „kdybych se co takového“ nevyznívá v orchestru tercie základního trojzvuku (hes : d : f), zdá se mi, že v 11. a 12. taktu „nevytáhla se“ zajisté ze scházecího v orchestru nástroje. Tempo dvojzpěvu „Věrné milování“ není dosud ustáleno. Přejde se obratem ruky ze Quasi adagia do hbitého Andante atd.³⁷ To jsou maličkosti, jež nemají se vyskytnouti po tolikátém představení. I každé opakování má mít svou zkoušku předběžnou; dobře-li je nastudováno, může výborně být dostudováno. Jedině p. Burianův Jeník byl výraznější, a to obzvláště v recitativech.³⁸ Pečlivě vypravený *Zvonek poustevníkův* již podruhé odložen: posudek podáme po příštím opakování.³⁹

△

Z dalších Smetanových oper posoudil Janáček v Moravských listech dvakrát operu Dalibor, poprvé 15. října 1890, podruhé 7. října 1891. Přitom třeba poznamenat, že vůbec první kritiku o brněnské premiéře Dalibora uveřejnil Janáček již v Hudebních listech dne 1. února r. 1888. Měl tehdy některé výhrady proti opeře a podnítil polemickou stať v časopise Dalibor.

Tentokrát si povšimnul Janáček hlavně reprodukční stránky a neodpustil si ironickou poznámku vůči ředitelství, které vidělo v Daliboru

³⁷ Janáček se tu mylí. Dvojzpěv Věrné milování v prvním dějství Prodané nevěsty nemá předepsané tempo Quasi adagio nýbrž Andante. Je ovšem pravda, že i Andante se ještě dnes provádí poměrně rychle.

³⁸ Karel Burian (1870–1924), slavný hrdinný tenorista, zahájil svou kariéru v Brně již dříve, a to 28. září 1891. Zpíval nejprve Jeníka v Prodané nevěstě, potom Dalibora a vystoupil též v Troubadouru. Srov. E. F. Burian, *Památník bratří Burianů*. Praha 1929. ČSHS.

³⁹ Poustevníkův zvonek od francouzského skladatele Louise Maillarda (1817 až 1871) byl s oblibou hrán na našich scénách; v Brně 22. října 1891. Janáček však o něm nakonec nereferoval.

„pravzor a příklad moderní opery“. Janáček se tím postavil proti přehnané reklamě. První jeho posudek o Daliboru v Moravských listech (15. října 1890) je zcela krátký a týká se jen sólistů.

Dne 13. 10. dáván v částečně novém a šťastném obsazení Dalibor. Představení bylo nejlepší všech dosud slyšených. Záslouhou jest to sl. Wollnerové: hra i zpěv čím dále tím více uchvacoval; bouřlivý potlesk byl jí odměnou. P. Pivoňky žalárník byl zdařilý; zamlouvá se každému jeho plný, mohutný a příjemný hlas. Výkony dobré p. Melichárka a Kareše⁴⁰ jsou již známy. Pravzor a příklad moderní opery! Kdy přestane pouhé nadšení posuzovat?⁴¹

△

Tento stručný referát o Daliboru doplnil Janáček posudkem ze 7. října 1891, v němž věnoval pozornost hlavně orchestru a Smetanově instrumentaci. Zároveň poradil, jak prospět akustice Starého divadla, aby tolik nevynikaly zvláště trubky a pozouny.

ZPĚVOHRA V PROZATÍMNÍM ČESKÉM DIVADLE

Dalibor, dne 3. října (slavnostní představení); Ůnos Sabineek, operetta od Zajce,⁴² dne 4. října; Prodaná nevěsta, 5. října (opakování). O prostřední novince možno říci, že neznělo tu ničeho, čeho bych nebyl již slyšel — ale neznělo též nic odporného. Kdo chce a může se osvěžit podobnou sprchou 2/4 polkových a 3/4 valčíkových melodií — tomu doporučujeme představení. Více nás zajímá provedení Dalibora dne 30. září a 3. října. Právě se, že moderní orchestr jest, abych tak řekl, jednajícím v moderní opeře. Stojí vedle osob na jevišti, v plné síle a moci. Není tu věru mnohdy nepodoben stohlavému draku, z jehož každé hlavy vřeští pozouny s trumpetami a tubou vřavou ohlušující. Marrný u Verdího pak zápas Otellův, marrný však též i Vladislavův v Daliboru s příbojem vln orchestrových! Jsem přesvědčen o tom, že jest na místě, aby mnohdy zasáhl ohromným účinem svým moderní orchestr hlouběji, než na pouhý průvod přísluší. Podobná místa lze snadno vystihnouti, tak např. když líčí Milada, jak přepadl Dalibor její hrad apod. Celkem však dlužno v našem malém divadle sraziti orchestr o zvucný stupeň níže! Obzvláště též pozouny a trumpety; může být „majestátným“, ovšem i „hrozivým“ a „děsivým“, ale přece ne vojensky vřeským. Podobně vyšinoují se z pravé míry f. i ff. šmyčkové nástroje, naráží-li struna při chvění o hmatnici (např. vpád viol v expozici u ouvertury ku „Prodané nevěstě“). Též doporučovalo by se v nejhorsím případě umístiti částečně pozauny i trumpety ve výklenku pod pravou loží. Konečně přičítáme nátek v obecnstvu ve dusivou nadvládu orchestru i nezvyklosti; neboť v zadní části divadla jest síla orchestru zpravidla poměrná. Čtávali jsme, když svítila nám louč, a zvykli jsme elektrice. Pan Burian zpíval Dalibora a dodržel hlas v plné síle a lesku. Trhá vše příliš, co k sobě v nápěvu patří. Podobné ostré zatínání napomáhá mnohdy dramatictosti, není však výlučnou vlastností dramatického zpěvu.⁴³ Pan Sír⁴⁴ má ohebný, měkký

⁴⁰ Vilém Kareš, barytonista, působil v brněnské opeře v období let 1886–91, 1892/93 a naposled 1898–1903. O něm Česká revue IV, 974.

⁴¹ Tuto Janáčkovu poznámku nelze brát jako osten proti Smetanově opeře. V té době se vyskytl v Moravských listech dokonce celý článek o tom, jak se v propagačních důvodech až nechutně vychvalovaly často opery a skladby, které měly úroveň pouze průměrnou. Proto Janáček, všude usilující o pravdu, zamítal zbytečně nadnesenou propagaci a reklamu. Srov. nepodepsaný článek v Moravských listech II, 1890, 4. října (v Besedě).

⁴² Ivan Zajc (1832–1914), jihoslovanský skladatel (charvátský), autor opery Míkuláš Zrinský a četných operet.

⁴³ Karel Burian tu zpíval Dalibora, který patřil k jeho oblíbeným mistrovským postavám, poprvé.

baryton; zpíval krásně. Sl. Fürstová⁴⁵ proniká vrcholovými tóny a zaniká spádem každého motivu melodického. Orchestr a sbor vyplňoval se vši cti rámec pestrých obrazů na jevišti: kliky háky na něm byli ti nešťastní vytrubovači — s notami.⁴⁶

△

Z uvedeného posudku ještě plyne tento závěr: Janáček je v devadesátých letech minulého století přesvědčen o tom, že orchestr v opeře spolupřihoduje jako dramatický činitel, ale přitom nedoporučuje vojenskou vřesknost a přehlušování dechových — zesťových nástrojů. Šlo mu za jisté o srozumitelnost slova především.

Konečně napsal Janáček ještě posudek o Smetanově opeře Hubička. Recenze vyšla v Moravských listech 27. ledna 1892 sice bez jeho obvyklého rovnostranného trojúhelníku, ale sloh (krátké věty, některé výrazy, například zamlouvati se aj.) i způsob podání konkrétními doklady jednotlivých zpěvů ukazuje na Janáčkovu autorství. Přetiskují recenzi v plném znění:

Hubička od B. Smetany (dne 26. ledna 1892). Děj Hubičky příliš jednoduchý, provedení libretistické příliš rozvláčné. Jediná spása: skvělé podání nevšedních a četných hudebních krás. Bohužel nevěnováno potřebného času a práce teprve čtvrté české práci v nynějším období divadelním.⁴⁷ Přáteli buďme, pravdu sobě mluvíme." Pochlebováním zavděčíte se leda hlupcům, čistě umělecké snažení toho nesnese. Orchestr kryl zpočátku a dusil vše na jevišti. Staccato smyčcových nástrojů v třetím výstupu (Dobry večer)⁴⁸ bylo hrubé, každá struna bila o dřevo. I v sólových partiích vázlo to několikrát. Přiměřenější a pravdivější mírného výrazu jest přednes vzrušivý a ohnivý části Kdýbých věděl, jak svou vinu smýt⁴⁹ v partii Lukáše.

Hezkého vyrovnání a zaokrouhlení dostalo se výstupu čtvrtému (Připijme jim na zdraví) a živosti dramatické konci výstupu pátého (Tvou líbat líc, nic nechci víc).⁵⁰ Takto správný ráz obou míst vystižen jak kapelníkem, tak i činnými na jevišti (sl. Wollnerová, p. Burian, p. Šír) dosud u nás poprvé.

⁴⁴ O barytonistovi Františku Šírovi je známo, že vystupoval v Prozatímním národním divadle v Brně v sezóně 1891/92 jako člen společnosti Pavla Svandy ze Semčic. Žil v letech 1863 až 1931. Člen Národního divadla v Praze plných dvacet let (do r. 1912). ČSHS.

⁴⁵ Karolína Fürstová, sopranistka, narozená 27. 10. r. 1870 ve Vysoké u Mělníka. Vzdělávala se ve škole Lukesové a Pivodové, působila od r. 1889 v Plzni a se společností Vendelína Budila byla v sezóně 1892/93 u Národního divadla v Brně. R. 1903 se provdala za Karla Rechena. V roce 1940 se připomíná jako majitelka pěvecké školy ve Vídni. — Sdělení Karla Tauše, Vendelín Budil, *Z mých feditelských vzpomínek*, I, II, Praha 1920. *Sto let českého divadla v Plzni*, Plzeň 1965, 228 aj. Datum narození MNV ve Vysoké u Mělníka.

⁴⁶ Týká se fanfár trubačů před vstupem krále Vladislava. Srov. klavírní výtah Dalibora. VIII. vydání, str. 8.

⁴⁷ V období 1891/92 do provedení Hubičky zazněl Smetanův Dalibor (3. října 1891), Bendlův Starý ženich (9. října) a Bločkova opera V studni (před 14. listopadem 1891), potom jako čtvrtá opera byla na repertoáru Hubička.

⁴⁸ *Dobry večer* zpívá nejprve Tomeš, potom Lukáš na zahájení III. výstupu prvního jednání Hubičky. Srov. klavírní výtah Hubičky z r. 1949 (Hudební Matice), str. 34.

⁴⁹ Lukáš zpívá árii *Kdýbých věděl, jak svou vinu smýt* na začátku druhého jednání opery Hubička. Tamtéž v klavírním výtahu, str. 140 (2. výstup).

⁵⁰ *Připijme jim na zdraví*, začíná zpívat Tomeš ve čtvrtém výstupu Hubičky (citovaný klavírní výtah, str. 68), *Tvou líbat líc* zpívá Lukáš v 5. výstupu téhož I. jednání (klavírní výtah, str. 85).

Zpěvohra dávana ve prospěch sl. Fistrové, která se zamlouvala v úloze Martinky. Režie p. Chlumské h^o51 byla velmi dobrá; toliko bubláni potůčku mělo by se naladiti na nějaký hlubší tón — trochu širším proudem.

Tento referát o Hubičce nepřináší nic pozoruhodného k obvyklým postřehům Janáčkovým. Pokud však přímo nebyl psán Janáčkem, jistě jím byl redigován jako redaktorem, odpovědným za hudbu.

Shrneme-li Janáčkovy posudky o Smetanových operách v Moravských listech, shledáváme, že nejvíce cenil Prodanou nevěstu, že v Libuši hledal wagnerovský protějšek Lohengrina a že v Daliboru vytýkal přemíru orchestrálního zvuku. Kritizoval často hodnotu opery, ale velmi pozorně a přísně posuzoval též výkony jednotlivců a celku.

Smetanovy opery, stejně jako jiné české a cizí opery, prováděné na brněnské scéně, měly značný vliv na studium, utváření a na tvůrčí proces Janáčkova operního slohu, který se již v té době projevoval v jeho operách Šárka (1887), tehdy neprovedené, a v jednoaktovce Počátek románu (1891), k jejimuž provedení došlo 10. února 1894. I když se Janáček v leccems při hodnocení Smetanových oper mýlil, jedno je jisté: tehdy věřil, že národní píseň a tanec jsou základem českého hudebního slohu. Tento názor se nejvíc projevil v Janáčkově jednoaktovce Počátek románu.

V době referování do Moravských listů neměl Janáček příležitost, aby posoudil některou operu Antonína Dvořáka. Dvořákovo dílo posuzoval jako ředitel a sbormistr Besedy brněnské v Brně i na Moravě. Bylo by velmi zajímavé — právě vzhledem ke Smetanovým operám — posoudit, jak Janáček hodnotil opery Dvořákovy. Kromě Šelmy sedláka, provedeného již 29. prosince r. 1885 na brněnské scéně, neposuzoval Janáček žádnou Dvořákovu operu.⁵² Tím však není řečeno, že Dvořákovo dílo nesledoval. Vždyť obšírněji referoval v Moravských listech 18. dubna r. 1891 o koncertě Besedy brněnské, na němž byla provedena Dvořákova Svatá Ludmila, a 20. dubna r. 1892 vyjádřil svůj obdiv Dvořákovu dílu v recenzi o koncertě, na němž vystoupil Dvořák spolu s Ferdinandem Lachnerem a Hanušem Wihanem před svým odjezdem do Ameriky.

Brněnské divadlo neuvedlo plných deset let od provedení Šelmy sedláka (1885) žádnou další operu Dvořákovu. Marně Janáček volal v referátu 4. listopadu 1890 v Moravských listech: *Kdy osvěží se pořad oper Ant. Dvořákem?*, marně opakoval tyto dotazy v referátech 31. prosince 1890 i 15. ledna 1891. Brněnská opera si netroufala na Dvořákovy opery zejména také proto, že vyžadovaly plně obsazený orchestr. Ten měl v Brně pouhých 24 členů.⁵³ Janáčkoví hlavně záleželo na provedení Dvořákova

⁵¹ Antonín Chlumský, vlastním jménem Teitscher (Telčer), narozen r. 1846 v Praze, od r. 1885 herec Národního divadla v Praze. R. 1891 byl angažován ředitelem Ladislavem Chmelenským jako herec a činoherní režisér v Brně, kde též 26. 1. 1892 režíroval Smetanovu operu Hubička. Sdělení Karla Tauše. Divadelní listy (Hovorkovy), I-1880, č. 8, 134. Ladislav Novák, *Stará garda Národního divadla*. Praha 1944, 51, *Almanach českých divadel na r. 1912*.

⁵² Viz poznámku č. 24.

⁵³ O stavu zaměstnanců brněnského divadla, jichž bylo kolem roku 1892 celkem 70, referuje Václav Hübner v Moravských listech 23. března 1893. Orchestr měl 24 členů, sbor 18, celkem bylo v divadle zaměstnáno 70 lidí.

Jakobina v Brně, o něž usiloval již v roce 1891.⁵⁴ Teprve 2. března 1895, kdy Janáček již nepsal referáty do Moravských listů, uvedla brněnská opera jednoaktovku Antonína Dvořáka Tvrdé palice.⁵⁵

Zato se ocitla na brněnské scéně znovu opera Richarda Rozkošného Svatojanské proudy. Janáček ji jako kritik a limine odmítl pro eklekticismus, protože podle jeho soudu v ní nebylo jediné původní myšlenky a protože ani libreto nevyhovovalo. Ve své recenzi z 15. ledna 1891 není Janáček ani tak zdvořilý, aby jmenoval aspoň skladatele opery. Po interpretační stránce Janáček zle odsoudil nevyrovnanost sborové části. Znovu projevil nespokojenost nad přílišnou reklamou, kterou divadelní kancelář láká obecenstvo. V referátu, v němž se dotkl též Mozartova Dona Juana, vyslovil Janáček podiv nad hromaděním operních představení.

OPERA PROZATÍMNÍHO DIVADLA V BRNĚ

Braniboři v Čechách v neděli večer (11. t. m.), Don Juan v pondělí (12. t. m.), Svatojanské proudy ve středu (14. t. m.) a k tomu dnes (15. t. m.) Faust a Markéta.⁵⁶ To jest nějakého zpěvu — kterým se vyplňují dny, až Sedm havranů doroste a vyhlítne.⁵⁷ Nejčestněji proveden Don Juan; mírným požadavkům partitury vyhověl orchestr až na scénu plesovou: snad i tu jednou režie i kapelník se postarají o náležitou její výpravu. Ve Svatojanských prouděch⁵⁸ zmizel první tenor sborový; jelikož basy sborové nikdy nevyčníkají, tož byl účín přímo trapný. Z ředitelské kanceláře divadelní všechno se vychvaluje. V této opeře není jediné původní myšlenky; každý melodický, harmonický, modulační (Bůh s tebou v každé době) a orchestrový účín nepovedeným nápodoběním zhrubnul — o libreto ani nemluví — a přece se obecenstvu namlouvá, že opera jest rozkošná, výborná, ozdoba našeho repertoáru atd. Toť přece přílišné! Ku konci již po třetí se tážeme, proč druhý rok již se nedává žádná opera Dvořáková?

△

Podobně zamítavý soud vyjádřil Janáček 17. ledna 1891 o domácí původní moravské opeře přerovského skladatele Josefa Čapky Drahlovského (1847—1926) Bramborová vojna, ke které zajisté úmyslně připojil vysoké opusové číslo díla skladatelova: 145. Janáček ji přirovnává k silvestrovským operám po způsobu Illnerova Kvasu krále Vondry XXVI, které měly dokonce lepší úroveň, a nehodlá o ní vážně referovat.

Bramborová vojna, romanticko-komická-tragicko-ševcovská opera od J. C. Drahlovského op. 145. (libreto a nápěvy od J. Veselého.) Vtip a veselost — kde

⁵⁴ Bohumír Štědroň, *Antonín Dvořák a Leoš Janáček*. Musikologie 5-1956, 112.

⁵⁵ Gracian Černušák, *Dvořákovy opery ve Starém divadle*. Divadelní list v Brně 14. září 1941.

⁵⁶ Přesnost lednových dat, kdy byly jmenované opery provedeny, nelze bohužel, ověřit. Dosud nemáme zveřejněn repertoár brněnského divadla. Chystá jej dr. Jiřina Telcová.

⁵⁷ Brněnské divadlo tehdy studovalo Sedm havranů, báchorku od Emila Pohla v překladu Jaroslava Vrchlického s hudbou Antonína Kotta. Podle Moravských listů byla tato hra provedena v Brně 17. ledna 1891.

⁵⁸ Podrobnější rozbor Svatojanských proudů od Josefa Richarda Rozkošného (1833 až 1913) na slova Eduarda Rüffera podal Leoš Janáček již v Hudebních listech 15. II. 1887. Srov. Leoš Firkušný, l. c. 69/70.

Vás máme hledati? Což se má ukrývati již jen v těch silvestrovských publikacích? Počátek byl dobrý, tanou nám na mysli Klepny, Kvas krále Vondry⁵⁹ atd., avšak na dále zhrubnul „nový směr“. Op. 145. známého skladatele přerovského vyhovuje svému účelu; aby vážně kritisován byl, zajisté nežádají pp. autoři. Jsou firmy v Německu, jejichž objemné katalogy jsou vyplněny skladbami tohoto druhu.

△

Poněkud lépe dopadla v Janáčkově posudku 10. října 1891 Bendlova opera *Starý ženich*. Janáček se jí zabýval podrobněji již v referátě Hudebních listů 18. ledna 1885. V Moravských listech vytýkal této operě nedramatičnost a nepravdivost; odsoudil zvláště druhé jednání. V nástrojování (instrumentaci) skladby viděl přílišné užívání fagotů; ironicky poznamenal, že by to měla být opera s obligátními fagoty. O provedení se zmínil jen obecně, sice pochvalně, ale nejmenoval ani jednoho účinkujícího.

ZPĚVOHRA ČESKÉHO PROZATÍMNÍHO DIVADLA

(Dne 9. října 1891) *Starý Ženich*, operní žert; hudbu složil K. Bendl. A tleskají a tleskají při otevřené scéně! Líbí se publiku zajisté dvojzpěv Vojtěcha a Haničky v II. jednání.⁶⁰ Neupírám, že provedení zvláště tohoto čísla jako i celku bylo hladké, řekněme velmi dobré. Snadno tudíž uhodnouti, čemu a komu patřil potlesk. Skladbě nikdy. Každé thema, o sobě snad působivé, vyskočí nečasné dramaticky; nehodí se na místo, kam je chladná kombinace vpletla. Všimněte si všeho upřílišnění, zbytečné nadouvavosti v hudebním výrazu např. v II. jednání, když odchází H o v o r a, student, ve s b o r u zakončujícím II. jednání a tak dále.⁶¹ Každý klamný závěr křičí tu: „Nejsem na místě; vždyť není tolik hrůzy zapotřebí. Co zbude nám na působivosti při skutečném děsu a zoufání?“ Každý motiv melodický chce mít pestřejší barvy, případnějšího střihu rytmického. Nevím, zda-li i jiný cítí podobně; mně jest obzvláště II. jednání proto nesnesitelné. Vim ovšem, že výraz dramatický i jeho účín jest namnoze osobní; každým způsobem mělo by se ale dodat: *Starý ženich operní žert; hudbu s obligátními fagoty složil atd. Vážnější skladby K. Bendlovy jsou mnohem šťastnější. Provedení svědčilo o veliké péli a důkladnosti v přípravě.*

△

Z tohoto referátu je vidět, že Janáček odměřoval dramatičnost a působivost opery nejen co do dynamického odstínění, nýbrž i vzhledem k harmonickému ustrojení a použití klamných závěrů. To bylo jistě pro jeho budoucí dramatický vývoj neobyčejně důležité.

Z českých oper psal Janáček ještě o Blodkově populární jednoaktovce V studni, a to 14. listopadu 1891. Na rozdíl od svého prvního referátu o operě V studni, který uveřejnil v Hudebních listech (9. února 1885),

⁵⁹ *Klepny* jsou žertovný trojzpěv od Antonína Javůrka (1834–1887); *Kvas krále Vondry XXVI.*, známá komická opera, často provozovaná na Silvestra, je prací dr. Josefa Illnera (1839–94), který se zasloužil o koncert Bedřicha Smetany v Besedě brněnské r. 1873. — ČSHS.

⁶⁰ Karel Bendl (1838–97) napsal operu *Starý ženich* na slova Karla Sabiny r. 1874. Dvojzpěv Vojtěcha a Haničky je v III. výstupu druhého jednání. Srov. klavírní výtah opery. Praha, Fr. A. Urbánek, str. 97.

⁶¹ Odchod Hovorův v druhém jednání *Starého ženicha* (II. výstup) viz klavírní výtah, str. 97. Závěrečný sbor v druhém jednání na str. 146.

vytýkal nyní nepravdivost a šablonovitost v režii a žádal podobně jako po svých žácích (*Pište nově!*) nový, pravdivější přístup režijní. Vedle opery *V studni* dotkl se Janáček v tomto referátě zcela krátce též Nicolaiovy opery *Veselé ženy windsorské*.⁶² Francouzského skladatele tu srovnával s Giacomo Meyerbeerem, jehož nazval geniálním. Líbily se mu Nicolaiovy jadrné motivy i způsob kompoziční práce a litoval, že třetí jednání má slabší úroveň.

V posudku o Blodkově opeře *V studni* vyjádřil Janáček plnou nespokojenost se zastaralou režii (*to vše již tu bylo!*) a vytkl vady i pochválil přednosti sólistů. Sólová místa ve violoncellu při Verunčině projevu nesympatie k starému vdovci Janáček uvítal — na rozdíl od jiných kritiků. Není proto vyloučeno, že sólových nástrojů potom sám s oblibou užíval, například v *Její pastorkyni* nebo v opeře *Z mrtvého domu*.

OPERA PROZATÍMNÍHO NÁRODNÍHO DIVADLA

Veselé ženy Windsorské od O. Nicolaie, *V studni* od Blodka. Vynálezčnost dobrých, jadrných motivů a hravý, zajímavý způsob, jak je O. Nicolai splétá, připomíná mi geniálního Meyerbeera. Nebýti posledního jednání, byly by *Veselé ženy* z nejlepších oper komických. Na neštěstí vypůjčil si myšlenku skladatel *Rozkošný pro Svatojanské proudy*.⁶³ Netřeba podotýkati, že sl. Wollnerová byla, jak ve hře překypujícím humorem, tak i ve zpěvu, bohatě na příhodné akcenty, výtečnou. — Blodkova opera vypravena obvyklým způsobem. Sbor chasníků postaví se v pravidelný půlkruh, v levo páni, v pravo dámy; při apostrofě našich předků zdvihnou tyto ruce a chasníci klobouky. To vše již tu bylo — bylo stejně neživé, nehybné a nepravdivé. V delikátním po modulační stránce kvartetu uvázl p. Urbánek.⁶⁴ Ze půlhodinový sólový výstup Veruny, ku konci s Lidunkou, ještě dosti rychle uplynul, za to děkovati můžeme sl. Fistrové.⁶⁵ Její zpěv jest čistý. Nový jest to technický výraz, ale každý, kdo slyšel sl. Fistrovou, vyčítí, že jest případný. Kousek zdravého vtipu vytryskne ze sólového cella, když si Lidunka zošklíví Janka, starého vdovce. Kdosi kdysi měl Blodkovi za zlé právě tato vpletená do opery nástrojová sóla.⁶⁶

△

V Janáčkových referátech o operách českých skladatelů, které jsme právě přetiskli, najdeme též zmínky nebo i delší bystré postřehy o operách skladatelů jiných národů, například o Nicolaiovyh *Veselých ženách windsorských*, o nichž referoval Janáček zároveň s posouzením Blodkovy

⁶² Otto Nicolai (1810–49), německý skladatel, jehož opera *Veselé ženy windsorské* z posledních let jeho života dosáhla velikého úspěchu. V Praze byla hrána česky (nové nastudování) r. 1885, v Brně česky kolem 14. listopadu 1891.

⁶³ Tento nový Janáčkův postřeh o nepůvodnosti *Rozkošného* nenajdeme v jeho referátu o Svatojanských proudech v Hudebních listech ze dne 1. listopadu 1887. Srov. Leoš Firkušný, l. c. 71.

⁶⁴ O Josefu Urbánkovi srov. poznámku č. 34.

⁶⁵ Sólový výstup Veruny v klavírním výťahu opery *V studni* (Barvitiova edice v Praze, č. 444) na str. 16. Růžena, též Rosalie Fistrová, altistka, působila v Plzni v letech 1887–89, potom v Brně 1889/90 za ředitelství Josefa Malého a 1891/92 za ředitelství Ladislava Chmelenského. Působila též v Praze (1890/91). — Sdělení Karla Tauše.

⁶⁶ Sólového violoncella použil Vilém Blodek (1834–74) na začátku opery (klavírní výťah, str. 28).

opery V studni. Opery cizích skladatelů nemohl někdy Janáček odloučit od oper českých, zvláště byl-li nucen psát stručně a o operách méně významných.

Vedle toho uveřejnil Janáček též samostatné referáty o operách francouzských, italských, německých i ruských skladatelů, jichž díla prošla poprvé nebo v reprízách brněnskou scénou. Tyto referáty jsou pak obšírnější a zajímavější, zejména vzhledem k jeho budoucímu slohovému vývoji v opeře. Neboť Janáček v nich přišel ve styk nejen s romantickou operou Giuseppe Verdiho a Charlese Gounoda, nýbrž poprvé s veristic-kou operou Pietra Mascagniho, znovu s Bizetovou Carmen a také poprvé měl možnost poznat slovanskou operu Eugen Oněgin Petra Iljiče Čajkovského. To byla další důležitá škola dramatické skladby pro Janáčka, když mohl současně vedle české opery sledovat, studovat a veřejně kritizovat operu cizí, pro jeho tvůrčí vývoj nepostradatelnou. V našem seznamu Janáčkových referátů, uvedeném shora, jsou jeho referáty o těchto operách uvedeny pod číslem 4, 5, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 25, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 39, 40 a 47. Přetiskneme je nyní s týmiž aspekty i tiskovými a pravopisnými úpravami, jakých jsme použili u posudků o operách českých.

K nejčastěji uváděným operám cizích skladatelů v brněnské opeře náležely především opery Giuseppe Verdiho, a to první slavná trojice jeho oper z let padesátých minulého století: Rigoletto, Troubadour, Traviata. Brněnská opera je uvedla již brzy po zahájení své činnosti (1884). Janáček referoval o Troubadouru v Hudebních listech 11. prosince 1884, o Traviatě 12. ledna 1885, a k oběma operám se v dalších svých referátech opět vrátil. Rigoletto však v údobí 1884–88, kdy Janáček referoval do Hudebních listů, proveden nebyl. Proto Janáčkův referát o Rigolettu v Moravských listech dne 29. října 1890 je první z jeho pera.

PROZATÍMNÍ NÁRODNÍ DIVADLO

Opera. Kdo vysvětlí nám pohnutky ne neobyčejného zjevu, že mnohý skladatel v různých periodách tvoření mění svůj sloh, mění, abych řekl mluvu svou, výraz své duše tak podstatně, že z povšechna za těžko ho poznati. Tane vám na myslí Smetanova Prodaná a Libuše a podobně Verdiův Troubadour – Aida – a Othello. Rigoletto Verdiův jest ze slabších jeho skladeb, nicméně probleskuje i tu v účinných harmonických obratech (zachytil jsem v rychlosti spoj velkého trojzvuku na as s dominantním čtyřzvukem na e a s malým trojzvukem na d v prvním dvojpěvu vraha a Rigoletta),⁶⁷ v působivých, drobných rytmech a zpěvnosti nápěvů skladatel neobyčejně tvůrčí síly. – O dobré provedení postaral se v své řadě p. Kareš (Rigoletto),⁶⁸ jehož výkony po stránce zpěvné jsou vši úcty hodny. Méně se nám zamlouvala pí Poláčková-Chlostíková,⁶⁹

⁶⁷ Harmonický spoj, který Janáček zachytil, vyskytuje se ve dvojpěvu vraha Sparafucila a Rigoletta. Srov. klavírní výtah opery Rigoletto, vydaný u firmy Giovanni Ricordi v Miláně (bez roku), str. 84.

⁶⁸ O Vilému Karešovi viz poznámku č. 40.

⁶⁹ Marie Chlostíková, provdaná Poláčková, Kunzová, rozená Körbrová (1860 až 1943), zpívala v Brně v letech 1888–91. – ČSHS.

přehlušuje vše vedle sebe — a není jí rozuměti. P. Venturini⁷⁰ zpíval, až na malé číslo, partii vévody český, a to zcela zřetelně. Dostalo se mu za to pochvaly hojně. Obvyčejně u něho křiklavé změny dynamické nelíbí se nám však. Bručivý sbor v posledním jednání mohl by prostě odpadnouti: tak, jak se to provádí, hraničí to na směšnost.

△

Janáček mluví v tomto referátě o slohovém rozdílu mezi Smetanovými operami *Prodaná nevěsta*, *Libuše* a *Verdiovými* operami *Troubadour*, *Aida*, *Othello* a neuvědomuje si, že dramatický sloh je určován také ideovým zpracováním námětu. Komická opera vyžaduje zajisté jiný sloh než opera slavnostní nebo tragická. Také vlastní skladatelův sloh nutně podléhá vývoji. Slohovou důslednost lze těžko zachovat ve všech obdobích tvorby, skladatel podléhá ideovým dobovým proudům, ba i novým technickým postupům. Je známo například, jak Igor Stravinskij měnil svůj sloh. Podobně se po stránce slohové vyvíjel také Janáček — než dospěl k stylově vyhraněným dílům. Opery *Počátek románu* a *Její pastorkyňa* jasně dokládají tento vývojový proces.

Rovněž *Verdi* se propracovával k soustředěnější dramatické akci, v níž orchestr byl rovnocenným činitelem složce vokální a dramatické na jevišti. Tuto cestu můžeme sledovat od *Troubadoura* k *Othellovi*. Pokud se týká *Rigoletta*, nepovažujeme tuto operu za slabší než *Traviata* a *Troubadour*. V *Rigolettu* záleží stejně na vynikajícím divadelním ztělesnění jako na pochopení hudebních krás, aby dílo vyznělo v náležitě syntéze. O režii se například Janáček vůbec nezmiňuje, raději teoretizuje a všímá si některých souzvuků v *Rigolettu*. Potvrzuje tím sice známou konkrétnost svých posudků, ale nechává stranou i proslulé árie *Rigoletta* a spokojuje se jen konstatováním, že *Verdi* je *skladatelem neobyčejně tvůrčí síly*.

Jak činil již v *Hudebních listech*, hodnotí Janáček v *opeře* také často reprodukci a klade požadavek srozumitelnosti zpívaného slova na přední místo zároveň s pochopením náležitosti výrazu.

Z *Verdiových* oper referoval Janáček v *Moravských listech* ještě dvakrát o *Troubadouru*; poprvé 20. prosince 1890, podruhé 31. října 1891. První i druhý referát sledují hlavně stránku reprodukční. Janáček tu opětovně věnuje pozornost správné výslovnosti a také objemu hlasu, jeho jednotlivým polohám, rejstříkům. Zvlášť vyzvedá klid při zpěvu a dbá celkového vkusného projevu.

TRUUBADOUR. OPERA OD VERDIHO

Čtvrteční představení Troubadouru patřilo k nejlepším, jež jsme na jevišti svém viděli. Zajímavosti dodalo mu první vystoupení sl. Mařenky Jungmannovy⁷¹ v úloze Azuceny. My už několikrát měli jsme příležitost vysloviti se s uznáním

⁷⁰ Faustino Venturini, tenorista italského původu, působil v Brně v sezónách od 1889 do 1891 v úlohách hrdinských, lyrických i buffových. — Sdělení Karla Tauše. *Zlatá Praha*, VIII, č. 21.

⁷¹ Jungmannová, křestním jménem patrně Marie, narozená 1855 v Praze, vzdálená příbuzná Josefa Jungmanna, byla podle sdělení Karla Tauše také baletkou a v Brně vystupovala pouze pohostinsky.

o bohatém hlasovém materiálu slečnině. Teprve soustavnější hudební výcvik, jenž bude muset být zahájen v jiném ovzduší než je Brno od počátku, ukáže ovšem plně talenty slečniny. I co se týká hry, slečna ukázala ve čtvrtek nejlepší vůli a hověla vůbec plnou měrou očekáváním, jež byly na ni pro tento večer kladeny. Pan Venturini jako Troubadour přímo fascinoval. Měl velice šťastný večer. Bohužel slyšíme, že cenný tento umělec nás od Nového roku opustí. Nemůžeme nad ztrátou jeho pro své jeviště vysloviti než — nejpřímnější politování. Záleželo jistě také na ředitelství, aby bylo p. Venturiniho více zaměstnávalo, ať už zpíval vlašsky nebo česky. — I ostatní umělci obstáli v tomto večeru velice čestně.

△

ZPĚVOHRA V PROZATÍMNÍM ČESKÉM DIVADLE

Troubadour (dne 28. října 1891). Příležitost osvědčiti se podává se tu v altové partii (sl. Fistrova), barytonové (p. Šír) a obzvláště v tenorové (p. Burian). Sl. Fistrová⁷² tak krásně, jasně a zřetelně vyslovuje, že v tom ohledu jest její zpěv vzorným. Nízká poloha hlasu jest plná, vysoká (od e² nahoru) lahodná a zvonkovitá, zato však objem od h¹—d² jest prázdný. P. Šír zamlouvá se každému umírněností. Klid při zpěvu svědčí o jistotě. Pan Burian, v jehož prospěch hráno, zaběhl do fistulových zvláštností bez příčiny. „Nás chrání láska“ — upřímně řečeno — se nám nelíbilo. Jinak dominoval prospěšně. Orchester hrál dobře — sbor zpíval ne špatně, ale — škaredě. Obzvláště lahoda(?) basů nesvědčí o denních zkouškách.

△

Z italských oper byla pro Janáčkův tvůrčí vývoj nejpozoruhodnější opera Pietra Mascagniho (1863—1945) Sedlák kavalír (Cavalleria rusticana), provedená na brněnské scéně poprvé 3. března 1892, tj. za rok po pražské premiéře v Národním divadle. Vliv této veristické opery na Janáčkův dramatický sloh, o němž jsem přesvědčen, nebyl dosud znám a uváděn. Janáčkovští badatelé tušili vliv verismu na Pastorkyňu a díla Leoše Janáčka, ale opírali se spíše o vrcholného zástupce italského verismu Giacoma Pucciniho a o jeho opery Tosca, popřípadě Madame Butterfly.⁷³ U Janáčka také najdeme zmínky právě o těchto operách, které se staly předmětem jeho obdivu. Uvádíme-li však nyní jeho referát z 9. března (s doplňkem 12. března 1892) o provedení Sedláka kavalíra, jsme u kořene Janáčkovy inspirace bezprostředně před kompozicí Její pastorkyně. Janáček byl zřejmě touto veristickou operou velmi zaujat, neboť jeho referát o ní patří poměrně k nejdělsím a nejpropracovanějším. Zabývá se Mascagniho libretem i operním slohem, ale také brněnskou interpretací této opery. Přitom je třeba si uvědomit, že Cavalleria rusticana je pouhá jednoaktovka, k níž se obvykle řadí Leoncavallovi Komedianti, další veristická opera o dvou jednáních. V Brně byla se Sedlákem kavalírem hrána činohra Jaroslava Vrchlického V sudě Diogenově.

⁷² Všichni zde uvedení pěvci byli jmenováni v poznámkách č. 65 (Rosalie, též Růžena Fistrová), č. 44 (František Šír), č. 38 (Karel Burian).

⁷³ Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček. Život a dílo* (Praha 1963, Státní hudební vydavatelství), str. 134. Vogel zabývá se obsírněji vlivem verismu či verdismu, jak říká, na Janáčkovu Pastorkyňu. Provedení Sedláka kavalíra v Brně 1892 si nepovšimnul. — Když již byla tato studie v tisku, vyšla stať Miloše Štědrone *Janáček a veristé* (Program. Státní divadlo v Brně 1968/69, č. 6, str. 2), která konstatuje, že „Janáček se přiblížil atmosféře verismu“.

Janáček studoval Mascagniho operu přímo z klavírního výtahu. Jmenuje se několik zpěvů a melodií z této opery zároveň s textem, projevuje veliké nadšení nad skladatelovou harmonickou volností, a to takovými slovy, jichž dosud nikdy v referátech z Moravských listů neužíval (*chytá se ubohých smrtelníků až závrať*), mluví o přesvědčivé pravdivosti Mascagniho melodií (*to Vás to u srdce zabolí*), chválí dramatickopsychologické zvraty v operě a dokonce jmenuje důležité intervaly melodických obrátů Mascagniho (*kvinta dolů, obrat na malou sekundu výše*).

Při posudku o reprodukci opery je přísný i k Marii Wollnerové, o níž psal vždy pochvalně, i ke Karlu Burianovi. Všechno svědčí o tom, že Janáček tuto operu dobře prostudoval. Druhým krátkým referátem (9. března 1892) dosvědčil, že si poslechl Cavallerii rusticana v Brně dvakrát, aby si dobře ověřil své soudy a konstatoval nejen interpetační pokrok, nýbrž projevil nové operě své sympatie. Zkrátka, v Mascagniho Sedláku kavalíru, jehož uvedení se potkalo v Brně za řízení kapelníka Františka Jílka s neobyčejným úspěchem, našel Janáček opravdové zalíbení, něco stylově nového, co ho upoutalo a co na něj zapůsobilo.

O Mascagniho Sedláku kavalíru vyšly 9. března 1892 v Moravských listech dva Janáčkovy referáty; jeden z nich napsal Janáček již 4. března. Oprava k tomuto referátu vyšla 12. března 1892. Přetiskují všechny tři Janáčkovy příspěvky.

SEDLÁK KAVALÍR

zpěvohra o 1 jednání. Hudbu složil P. Mascagni

Mnohý z nich (ze skladatelů) svrhne pouta, setřese prach všelikých těch teorií celého tisíciletí a s netajenou rozkoší užívá nabyté volnosti v harmonických a tónových spojích, že chytá se ubohých smrtelníků až závrať. — Myslel jsem přitom i na Mascagniho. Vzlétl jako skřivan vysoko — zadíváte se za ním a závidíte mu, jak uniká vašemu zraku; však i vy nazíráte v nekonečně hluboký blankyt a ztrácíte v sobě tíhu člověka. Ano, jest v jeho zpěvohře několik míst překvapujících moderností harmonickou a formovou dokonalostí. Stavím v té příčině na první místo píseň *Alfia*: Koník skáče vesele.⁷⁴ Vypilovaná přesná forma ronda, duchaplně při opakování variovaná. Jiné melodie, např. Ne, ne, Turiddo, o zůstaň chvíli⁷⁵ něhou dýší, lahodou voní, ale nezapírají Verdiho, ale též Saint-Saensa; ale zase jiné zabíhají až do triviálnosti, jako zpěv *Loly* (Můj kvítku)⁷⁶ a píseň *Turiddova Hle, jak vínko perly metá;*⁷⁷ a zase jiné vynikají tak přesvědčivou opravdivostí, že vás to u srdce zabolí. Např. *Turiddovo loučení* (vezměte si k sobě *Santu*).⁷⁸ Z dramatického stanoviska jest výjev mezi *Santou* a *Turiddem* mistrně zosnován. Z ledového klidu prvního setkání vyrůstá zhoubná vášeň. Myslíte, že nastane již výbuch, zatím výstupem *Loly* dostává se sálajícímu ohni jen nové potravu; a několikrát ještě opětovně kvílivé prosby *Santu* zdržují jej, aby konečně tónu prostým výkřikem (dnes máš krvavý svátek, ty zrádce!)⁷⁹ dospěl vrcholu. V tomto výjevu nebyla hra sl. *Wollnerovy* (*Santa*) a p. *Buriana* (*Turiddu*) dostatečně

⁷⁴ Alfiova píseň *Koník skáče vesele* (Il cavallo scalpita) je obsažena v 3. výstupu opery. Klavírní výtah, vydaný v Lipsku u C. F. Peterse, číslo nákladu 11236, str. 25. Notové ukázky z technických důvodů neuvádím.

⁷⁵ Tamtéž, str. 81.

⁷⁶ Tamtéž, str. 72.

⁷⁷ Tamtéž, str. 103.

⁷⁸ Tamtéž, str. 120.

⁷⁹ Tamtéž, str. 86.

promyšlena. Oloupili se přílišnou živostí při písni *Loly* o možné stupňování. Avšak i zpěvná část vyžaduje zpočátku větší mírnosti. S láskou a nadšením bylo zpíváno; zajisté přidruží se při reprízách i umělecký klid a rozvaha. K naprosté dokonalosti obou výkonů chybí ještě maličký krok; není nemožností. Pan Štr zpíval dobře *Alfia*. Jsou někdy v nápěvech jisté obzvláště citlivé tóny a celé obraty; třeba se tu pozdržeti, určitěji prohloubiti takové místo. V písni *Konks* skáče vesele jest spád na kvintu dolů a obrat na malou sekundu výše tak důležitým místem. Řadu velkých úloh doplňuje s *b o r a o r c h e s t r*. Statečně a jistě si vedli; živostí prvému a delikátností oběma přibude zajisté při opakování zajímavého díla. —

△

Sedlák kavalír Mascagniho opakován dne 8. t. m. [března] a tu dlužno dodati, že zdarem mnohem větším než při premiéře. Umírněnost čistě umělecká zavládla obzvláště v partiích *Santy* a *Turidda*. Úloha *Loly* (sl. Sittová)⁸⁰ naprosto správně podána; avšak věříme jí, že jest tak nevinnou, jak se stává; a toť chyba. Píjácký sbor závěrový přílišným ritardováním prvých dvou čtvrtí a zatrhováním orchestru zevšeďňuje tím více.

△

Oprava. Nedopatřením v tiskárně vypadla v referátě pana △ o *Cavallerii rusticane* závěrečná věta: Ze potkalo se dílo s tak neobyčejným úspěchem, přičísti dlužno pevně vůli a jisté ruce pana kapelníka Jílka.

Z předverdivových oper byla u nás oblíbená *Marie*, dcera pluku, komická opera Gaetana Donizettiho (1797—1848), uváděná též pod názvem *Dcera pluku*. Národní divadlo v Praze ji provedlo poprvé 12. listopadu 1887 v překladu Václava Judy Novotného, opera v Brně, často přejímající repertoární opery Národního divadla v Praze, dala Marii, dceru pluku na pořad 24. listopadu 1891. Referát o ní, uveřejněný 2. prosince 1891 v Moravských listech bez janáčkovského trojúhelníku, prozrazuje slohem i realistickým pohledem s doklady jednotlivých zpěvů autorství Janáčkovy. Referent si dobře povšiml, jaký obecný ohlas vzbudily některé zpěvy Donizettiho opery, zvláště *Sláva ti, vlasti má*,⁸¹ který najdeme v některých českých společenských zpěvnících již v letech šedesátých minulého století jako píseň hymnickou s českým přizpůsobeným textem. Janáček tentokrát v referátě vyzvedl vhodnost sólového anglického rohu při loučení *Marie* a neváhal tím naznačit vliv Donizettiho na podobnou scénu v *Troubadouru* Verdiho. Provedení opery zhodnotil Janáček jenom několika běžnými soudy.

MARIE, DCERA PLUKU

(dne 24. t. m.), komická opera od G. Donizettiho

Na 70 oper složití a přece bezmála zaniknouti, zaniknouti po tak neobyčejně oblíbené! Sláva ti, vlasti má a jiné písně z této opery zevšeobecněly v celém světě.

⁸⁰ Žofie Sittová, mezzisopranistka, zpívala v brněnské opeře pouze v sezóně 1891/92. Sestra primadony Národního divadla v Praze Marie Sittové-Petzoldové. Srov. -vs- (Karel Sá z a v s k ý), *Zatímné Národní divadlo v Brně* (Dalibor XIV—1892, str. 3 a 26. — Divadelní listy (Hovorka) III-1882, str. 309, IV-1883, 246 a V-1884, 24. — Děkuji Divadelnímu ústavu v Praze za přispění. —

⁸¹ Sbor *Sláva ti, vlasti má* (též Buď zdráva, vlasti má) viz klavírní výtah Donizettiho opery *Marie*, dcera pluku (zpracoval Fr. Schalk, Vídeň, Universální edice, číslo nákladu 915), str. 153.

A věru leckteré číslo i nyní účinkovalo na dosti četné posluchače neodolatelnou lahodou. Tak např. když loučí se Marie se svými „četnými otci“,⁸² bylo ticho, tichoučko v divadle. Smutný, tklivý tón anglického rohu jest v tomto čísle tak mistrně využitkován, jako žalostný, dlouhý tón oboe v žalární scéně Troubadoura při slovech Azuceny Necht tvá jen píseň opět zaznívá.⁸³ Provedení bylo velmi slušné. Orchester hrál místem delikátně. Úvodový valčík k druhému jednání, který bych nepřipisoval Donizettimu, byl opakován. Ze sólových partů čestně vynikla sl. Wollnerová vedle pp. Pivoňky a Buriana.⁸⁴

K připomenutým italským operám druží se opera Cikánka (The Bohemian Girl) od anglického skladatele Michaela Williama Balfe (1808 až 1870). Referát o ní vyšel 4. listopadu 1890 v Moravských listech. Není sice podepsán janáčkovským rovnostranným trojúhelníkem, ale podle slohu, úsečnosti vět, kritické bystrosti v otázce interpretace a konečně i podle zájmu o Dvořákovu operu v závěru referátu soudím, že pochází z pera Janáčkova. Ten správně vystihl, že sloh opery je vlastně italský; pro její dramatickou nepravdivost nevěnoval jí pozornosti, ač Balfe tu cituje domněle husitskou píseň Těšme se blahou nadějí, jejímž autorem byl český pěvec a skladatel Josef Theodor Krov. Janáček si nejvíce tentokrát povšimnul překladu opery; vytýkal mu nedostatky po stránce věcné i formální. Sólisty, sopranistku Marii Wollnerovou a basistu Aloise Pivoňku kritizoval pochvalně, zato u Čeňka Melichárka vadil mu nedostatky modulace v síle, což je velmi výstižná kritická výhrada. Hlas bez náležité dramatické modulace je jednotvárný a není na něm při zpěvu poznat dramaticky odlišný výraz. Kdo v tomto smyslu nemoduluje v pěveckém projevu, stává se pouhým pěvcem, nikoli dramatickým umělcem. Janáček rozpoznal u pěvce též průměrný výkon ve zpěvu i umění, například u Purkrábka.⁸⁵ Posudek o orchestru odložil na dobu pozdější.

ZPĚVOHRA V PROZATÍMNÍM NÁRODNÍM DIVADLE

Dne 4. listopadu dávana Cikánka od Balphého. Anglický skladatel se slohem vlášským! Všechno tu strojené: jak dramatický, tak hudební výraz (pathos) na pravém místě. Tento hlavní nedostatek nevyváží již nyní příliš známé melodie. Sl. Wollnerová jediné spasila tuto zastaralou operu. K jejímu výbornému výkonu druží se chvalně p. Pivoňka jako hrabě Alban. Pan Melchárek nemoduluje v síle; to jest již naprostá jednotvárnost. Pan Purkrábek nemá příjemného hlasu ani dobrého umění. Překlad český uráží jak chybnými formami, tak často i věcným nesmyslem; jest třeba tu nápravy. S úspěchem sehraná sóla v úvodcích nutkají mluvit o orchestru; sdělíme o něm, jakož i o sboru několik slov v příhodnější dobu. Kdy osvěží se pořad oper Antonínem Dvořákem?

⁸² Tamtéž patrně na str. 112 (České překlady se někdy značně liší, takže nelze bezpečně určit správné místo).

⁸³ Srov. klavírní výtah opery Giuseppe Verdiho Troubadour (vydal C. F. Peters), str. 218 (*Necht Tvá píseň jen zaznívá*).

⁸⁴ Známi citovaní pěvci. Nové údaje budu uvádět jen u pěvců dosud v textu nejménovaných.

⁸⁵ Karel Purkrábek, tenorista, působil v letech 1886–90 v Plzni, v Brně u Národního divadla zpíval v letech 1890–93. V Německu zpíval pod jménem Karl Burgraf. — Sdělení Karla Tauše.

Francouzská opera, provozovaná v období let 1890–92 v Brně, dala Janáčkovi příležitost poznat různost stylů, dramatickou sílu i divadelní působivost opery. Velkou operu francouzskou, zastoupenou Giacomo Meyerbeerem (1791–1864), vypočítanou často na efekt a senzaci, vystřídaly převahou lyrické opery Faust a Markéta a Romeo a Julie od Charlese Gounoda (1818–1893). Ačkoliv se Janáček na rozdíl od našich i cizích kritiků postavil velmi kladně k Meyerbeerově melodice a instrumentaci, přece nemohla Meyerbeerova opera na něho zapůsobit takovou opravdovostí a silou jako například Bizetova Carmen. Georges Bizet (1838–75) byl mistrem dramatické charakteristiky, dovedl vystihnout vášně i něhu a jeho umění skýtalo takřka prvky veristické. Trojí styl francouzské opery zaujal Janáčka v době, kdy dramaticky rostl a připravoval se ke své, dnes nejznámější opeře Její pastorkyňa.

Meyerbeerova opera *Hugenoti* zazněla v brněnské opeře 19. listopadu 1890, když se před tím s oblibou hrála v několika nastudováních po několik sezón na Národním divadle v Praze. Janáček přecenil význam tohoto skladatele, zdůrazniv pouze klady jeho melodie, rytmiky a instrumentace, nedbaje dramatické nepravdivosti a mnohdy nevkusné divadelnosti jeho opery. Jako člověk milující spravedlnost a pravdu, chtěl Janáček upozornit také na světlé stránky Meyerbeerova umění, jež bylo šmahem odsuzováno. Srovnáním Meyerbeera s Antonínem Dvořákem ublížil Janáček našemu skladateli, kterému byly příliš vzdálené prázdné efekty a divadelní senzacie Meyerbeerovy. Janáček se takticky o nich raději nezmínil a mluví pouze o vynalézavosti jadrných a vhodných motivů, o rytmicke vynikající instrumentaci, v čemž lze vidět jisté podobnosti mezi Meyerbeerem a Dvořákem.

V posudku o provedení opery Janáček znovu zdůrazňuje nutnost správné výslovnosti a tím srozumitelnosti, mimo to teoreticky poučuje o trylku, při jehož provádění se nesmí distonovat. Umírněnost zvuku žádal ve zpěvu, ale hlavně též v orchestru, který měl být skutečným průvodem; jeho přehlušování považoval za nesnesitelné. Tím zároveň splnil slib, daný v referátě o Balfeho Cikánce 4. listopadu 1890, že se v příhodnou dobu zmíní o orchestru zvlášť.

Janáčkův referát o Meyerbeerových *Hugenotech* vyšel v Moravských listech 22. listopadu 1890.

OPERA V PROZATÍMNÍM NÁRODNÍM DIVADLE

Dne 19. t. m. [listopadu] provozování Meyerbeerovi Hugenoti. Přes padesát let putuje tato opera geniálního skladatele světem a vždy uchvacuje překypující bohatostí jadrných motivů, živostí rytmickou a skvělou instrumentací. Případá nám, že ve vynalézavosti přípačných, působivých a ve množství užitých motivů ve skladbě z českých skladatelů jediný Antonín Dvořák se čestně řadí k Meyerbeerovi. Též zamlouvá se hájiti tohoto skladatele po mnohých stránkách naproti nezdůvodněným úsudkům v rozmanitých lezikonech.

Provedení bylo celkem uspokojivé. V prvé řadě vynikl p. Pivoňka v partii Marcela. Krásný jeho hlas vzbuzuje naděje ve skvělou budoucnost; toliko nejasná výslovnost, sama o sobě v hlubších polohách obtížná, kazi dobrý požitek. Trylek jest ve významu hudebně teoretickém tzv. zpětným průchodem. Hlavní jeho tón (nižší) jest harmonickým, vyšší tón tzv. melodickou disonanci. Sniží-li se všelijá-

kým nedopatřením harmonický tón, tož trylkuje se v intervalu tercie, jejíž oba tóny jsou disonancemi. To jest nesnesitelné: libuje si v tom obzvláště pí Poláčková. Sl. Marxantová rozkošně vypadala a protože se ve výšce mírně, též přiměřeně zpívala. Orchester divadelní měl by se umělým dusttkem krýti: učin při skutečném průvodu bude docela jiný. Náš orchestr jedná dosud nemilosrdně: vždyť třeba tu síly, jež jde na plano a na úkor zdraví, při zápolení jeviště s orchestrem!

△

Jako hudební kritik Hudebních listů (1884–88) referoval Janáček o slavné opeře Charlese Gounoda *Faust* a *Markéta* v Hudebních listech několikrát, například již 16. února 1885⁸⁶ a v příštích letech opětovně, takže dostatečně vyjádřil své kladné stanovisko k lyrické opeře francouzského mistra. Při kritické odpovědnosti Janáčkově nás nepřekvapuje, že studoval tuto operu, podobně jako jiné, přímo z klavírního výtahu a podal o ní dokonce stručný harmonický posudek.

Také referát v Moravských listech o opeře *Faust* a *Markéta*, uveřejněný dne 31. prosince 1890, nese hlavní znaky Janáčkovy úsečné mluvy a bystrého postřehu, třebas není na konci referátu připojen jeho oblíbený trojúhelník. Protože Janáček již několikrát referoval o *Faustovi* v letech osmdesátých, spokojuje se nyní stručnou kritikou zpěvu sólistů a vytýká některé manýry při nasazení zpěvu. Ke konci staví se opět za provedení některé opery Antonína Dvořáka a vítá chystanou premiéru Čajkovského opery *Eugen Oněgin*.

OPERA PROZATÍMNÍHO NÁRODNÍHO DIVADLA

*Faust Gounodův získal dne 27. t. m. [prosince] novým obsazením nesmírně. Znáte strach, neb jak bych nazval onen nanejvýš nepřijemný stav, víte-li, že by snad nějaký vysoký tón mohl „selhati“ neb utéci zpěvákovi? Toho nás zbavil p. Venturini. Bojím se více jeho nízké a střední polohy v tom neobyčejném pianu, v kterém si libuje. A ještě jeden zlozvyk, jež má společný s našimi „předřikáči“ v kostele: ve vášnivém výrazu „předřiká“ skutečně první hlásku, obzvláště m, n. Též Siebl pí Poláčkové⁸⁷ byl dokonalejší. Ostatní výkony jsou známy. Podruhé již opakujeme dotaz, proč letošního roku neprovozuje se žádná opera A. Dvořáka? Zprávou divadelní, že chpstá se *Eugen Oněgin*, jest zajisté každý potěšen.⁸⁸*

Velmi důležitý byl Janáčekův referát o Gounodově opeře *Romeo a Julie*, která měla svou premiéru v Paříži již r. 1867, v Prozatímním divadle r. 1869 (dirigoval Bedřich Smetana), na Národním divadle v Praze zazněla poprvé r. 1886 a několik let potom také v Brně.

Romeo a Julie díky dramatickému námětu slavného Williama Shakespeara i přílehlavé hudbě pronikla podobně jako *Faust* na evropské scény, ale neudržela se tak dlouho v repertoáru jako působivější *Faust*. Janáček slyšel *Romea scénicky* provedeného 25. prosince 1891 v Brně a v referátě z 30. prosince téhož roku posoudil operu velmi kladně. Svůj referát tentokrát formuloval v dialogu, jak měl někdy ve zvyku již v Hudebních

⁸⁶ Srov. *Leoš Firkušný*, l. c. 53 n.

⁸⁷ *Marie Poláčková*, viz poznámku č. 69.

⁸⁸ O provedení *Čajkovského opery Eugen Oněgin* v dalším textu.

listech. Dialogem s pomyslným kolektivem čtenářů-laiků nebo i odborníků sledoval Janáček malé zdržení vlastních myšlenek a úsudků a získával jakousi formu kontroly. Tento Janáčkův způsob myšlení a kritiky, související s jeho vyvinutým smyslem psychologickým, pozorujeme též v jeho tvorbě, zejména vokální, kdy později například ve sborech na Petra Bezruče zhudebňuje i pomyslné reakce a možné dotazy i eventuální námitky myšleného kolektivu. Ze měl tento Janáčkův dialog v kritikách takový kontrolní a psychologizující smysl, je patrné v referátu o Romeu a Julii, neboť Janáček tu veřejně varuje před ukvapenými soudy. Vidí v nich škůdce dobré hudby, která často upadá v zapomenutí, byla-li přehnanými a neodpovědnými úsudky poškozena nebo znehodnocena, jak tomu bylo podle Janáčka u některých skladeb Rossiniho nebo Meyerbeera. Z toho důvodu také Janáček nevěří v teorii o tak zvaných klasicích v hudební literatuře. Chce nezávislou, svobodnou hudební kritiku, jejímž prvním a rozhodujícím kritériem je skutečná hodnota díla každého opravdového skladatele.

Cílem této Janáčkovy úvahy ve formě malého dialogu v referátu o Gounodově Romeu a Julii bylo ukázat, že i Romeo a Julie vyniká znamenitými hudebními myšlenkami, ba že i v lecčems předčí Fausta téhož skladatele, takže uvedení této opery na brněnské scéně je oprávněné. V dalším posudku pak Janáček podrobněji dokládá, jak Romeo a Julie navazuje na Fausta a vyniká některými dramatickými scénami nad něj. Je příznačné, že si všimnul právě dramaticky exponovaného místa v této operě, kdy Lorenzo líčil Julii děsivé účinky uspávacího nápoje. Zde jej zaujalo nejen charakteristické vystižení dramatického textu na ledovém recitativu, nýbrž i duté a prázdné tóny fléten, nesené truchlivě žalostným výrazem.

Při hodnocení reprodukce Romea nedoporučuje Janáček pěvcům forsirovat ve vysoké poloze a varuje před nesrozumitelností slova i před distonováním.

ROMEO A JULIE OD CH. GOUNODA

(25. t. m.) [25. prosince]

Pravíte, že Faust téhož skladatele jest daleko obsáhlejší, dokonalejší a působivější? — Proč se tudíž vybírá Romeo a Julie? — Tím dávno není řečeno, že by Romeo a Julie neměly tak znamenitých myšlenek, tak výtečných překvapujících účínů, kterých Faust postrádá. Poslyšte jen číslo, kdy Lorenzo vykládá Julii děsivé následky uspávacího nápoje.⁸⁹ Recituje s ledovou chladností na jediném tónu, kolem kterého se mihají prázdné a duté tóny flaut v truchlivém, žalostném, bědném nápěvu. Tuto perlu nenaleznete ve Faustu. Ukvapeným úsudkem upadá v zapomenutí nejen velký počet skladeb, ale i skladatelů vůbec. Myslím si tu Rossiniho i Meyerbeera. Nevěřím teorii o tak zvaných klasicích v literatuře hudební. — Romeo a Julie opírá se scénami o Fausta. Všimněte si podrobnosti, jak oslovuje Julii Romeo a Markétu Faust, jak vyznává lásku Romeo Julii a Faust Markétě; podobnost scény při zastaveníčku jest nápadná.⁹⁰ Tím větší protiva

⁸⁹ Lorenzo vykládá účinky uspávacího nápoje ve zpěvu *Tento lék dá ti spásu*. Klavírní výtah Gounodovy opery *Romeo a Julie* (Paříž, Choudens fils), str. 206.

⁹⁰ Zastaveníčko v *Romeu a Julii*, srov. tamtéž na str. 97 (*Ó, noci krásná, znáš mou píseň*).

jest ve výrazu hudebním. Dlouhé nápěvy rázu recitativního s důrazem a lahodnou vlnou melodickou v závěru nalézáme obzvláště v partu Romea a Julie. Velké dvě úlohy, jež s patrnou zálibou a nadšením vyzpívány byly sl. Wollnerovou a p. Burianem. Více mírnosti a pozornosti ve vysoké poloze doporučili bychom p. Burianovi. Stoupá tu a následkem toho distonuje (dobrou noc — až do svítání).⁹¹ Do trojice chvály hodných výkonů vřadujeme p. Pivoňku (Lorenzo). Sl. Sit-tové bohužel málo rozuměti.

△

Konečně referoval Janáček v Moravských listech ještě o Bizetově Carmen. Stalo se tak 24. ledna 1891, kdy jeho referát vyšel zároveň s kritikou na F. A. Šubertovo drama Velkostatkář. O proslulé Carmen napsal Janáček podobně jako o Faustovi několik referátů do Hudebních listů, zvláště 15. listopadu 1886 nebo 15. ledna 1887.⁹² Tehdy vyslovil se o opeře s mimořádnou chválou a obdivem, přirovnává ji poeticky k nebi planoucím při západu v tisícerych barvách. Tentokrát posuzoval operu střízlivě, ale znovu uznával její novost po stránce námětové, melodické i harmonické. Při posudku reprodukce vyslovil Janáček svůj nesouhlas s mrtvým a dlouhým pianissimem, které není na místě po stránce dramatické.

Oblíbená Carmen, představení ve prospěch oblíbené sl. Wollnerové a návštěva nepatrně větší nežli v obyčejné dny. Vzpomínám si na neobyčejné vzrušení, když jsem poprvé jmenovanou operu slyšel. Nově, posud neslyšené spoje harmonické, nové obraty toninové, zvláštní, nepředvídané vpády melodické — uznávám nyní rozhodnou váhu pouhé novosti látky při úsudku: líbí se mi, či nelíbí se mi. Ačkoli provedení bylo slušné, zůstal jsem neobyčejně klidným, rozumovým. Proto mi asi napadlo, že sl. Mazantová (Carmen) si se zálibou zahrává s dlouhým-mrtvým pianissimem. To je libůstka dramaticky neodůvodněná. Ostatní výkony udržely se na obvyklé výši.

△

K uvedeným francouzským operám, které Janáčka jistě zaujaly, druží se ještě Offenbachova proslulá opera Hoffmannovy povídky a Planquettova opereta Zvonky cornevillské. Jaques Offenbach (1819–80) proslul především jako skladatel oblíbených operet Orfeus v podsvětí nebo Krásná Helena, ale i jeho fantastická opera Hoffmannovy povídky se dosud udržuje na repertoáru jako opera-suita, hýřící námětem, romantickým výrazem i bohatou zpěvností.

Referát o Hoffmannových povídkách vyšel v Moravských listech 20. ledna 1892 bez janáčkovského trojúhelníku. Opět především sloh a konkrétnost posudku s teoretickým zřetelem svědčí o autorství Janáčkově. Ten správně postřehl, že Offenbach není geniální skladatel, nýbrž pouze vtipný povídkář bez velikého slohu. Čistá intonace a správná výslovnost s jemným vkusem a umírněností projevu patřily zase k Janáčkovým nezbytným požadavkům. Pochvala kapelníka Františka Jílka je z jeho pera cenná, režii Janáček blíže nehodnotil.

⁹¹ Tamtéž, duet Romea a Julie, str. 103.

⁹² Leoš Firkušný, l. c. 63, 68 n.

Hoffmannovy povídky od Offenbacha dne 16. t. m. [ledna] ve prospěch kapelníka p. Františka Jílka.

Věřte, že zpravodaji nejhůře to jde z pera, když nemůže se o chyby a poklesky otírat. Toť přirozeno; chyby a poklesky trčí jako hřebíky, i slepý o ně zavadí. Hůře však, jde-li vše hladce, lehce, hbitě v nerušeném proudu: pochavala nemá se čeho zachytit; jsme uspokojeni, v pozitku uměleckém nevytrhování — ano, všechna čest sobotnímu představení. Čemu připisovat to zvláštní vzrušení, které nás neopustí po celý večer? Těch několik hudebně působivých čísel by k tomu nedostačilo. Najisto jest to groteskní, mistrně soustředěný děj každé povídky o sobě a mistrně jejich ujednocení v celku. Hudba jest případná a to obzvláště v úvodovém čísle a třetí povídce. Nikdy však nedostupuje takového jasu, aby nás oslnila, nevzruší nás nikdy do té míry, že bychom pocítovali blízkost genia — jest Offenbach vtipný hudební povídkář. Všimněme si například předehry k epilogu. S jakým důmyslem dotýká se tu motivů z jednotlivých povídek, takže hravě octneme se opět na konci prologu. Ve velkém slohu nedaří se mu — nadběhne-li k tomu, zvrtně se to ve směšné. Tak kornová figura (c¹ : d¹ : f¹ : e¹) bezpočtukrát opakovaná. P. Burian v úloze Hoffmanna obzvláště v prologu, byl ve zpěvu i hře výborný. Povážlivě vzdmul se tu celý sbor o vlnu výše než orchestr a na té vyšší vlně se octnul i Hoffmann; avšak brzy se vše vyrovnalo. Pan Pivoňka vynikl znamenitě v úloze Mitrakla v třetí povídce. Do trojice velkých úloh náleží Olympia a Antonie sl. Sittovy. Líbila se — ale výslovnost, — výslovnost! Jakási hrubost hlasů zaráží v mužském sboru. Více lahody, více elegance a mírnosti! Kapelník p. František Jílek rychle a správně pojímá; to jsou vlastnosti, které dělají dobré a vyvolené kapelníky. Režii pana Chlumského⁹³ všechna čest.

Opereta Zvonky cornevillské od Jeana Roberta Planquetta (1848—1903) patří k několika z mála operet francouzských i děl jiných národů podobného druhu, které se objevují na repertoáru brněnského divadla až do nejnovější doby. Zvonky cornevillské byly tu uvedeny hned v prvním roce brněnského divadla (1884).⁹⁴ Janáček o nich stručně referoval 20. prosince 1884 v Hudebních listech. Za své referentské činnosti byl nucen psát rovněž o operetách, což činil velmi stručně, připouštěl raději operetu typu pařížského než vídeňského.

Janáčekův referát o Planquettově operetě, uveřejněný v Moravských listech 27. února r. 1892, si všímá hlavně reprodukce, protože v operetě vystupovali často operní pěvci. Planquettovu operetu označuje za dílo jen dosti záživné.

ZVONKY CORNEWILLSKÉ OD PLANQUETTA

Sl. Sittová byla svého způsobu Serpoletkou ve Zvonkách cornewillských vši chválý hodnou. Byla více pohodlnou než drastickou; mírnější účiny herecké nahrazovala s povděkem čistým a jasně článkovaným zpěvem. S výslovností souhlásek vypadá to již lépe. Sl. Wollnerová, p. Šir a p. Vilhelm⁹⁵ po herecké stránce, v rámci jistě provedených a dobře znějících sborů, vynikli náležitým světlelem ve prospěch dosti záživné operety Planquettovy.

△

⁹³ O Antonínu Chlumském viz poznámku č. 51.

⁹⁴ Leoš Firkušný, l. c. 49

⁹⁵ Jindřich Vilhelm, též psaný Wilhelm, narodil se r. 1837 v Praze, zemřel 10. 12. 1896 v Praze. Působil nejprve v Plzni, potom v letech 1891—94 v Brně se Švandovou společností. Sdělení Karla Tauše.

Německé opery nevzbudily v letech 1890—92 žádný zvláštní Janáčkův zájem. Na repertoáru se tehdy neocitly stěžejní opery reformátora Richarda Wagnera pro obtížnost jejich postav i pro nedostatek vhodných umělců na brněnské scéně. Ale Janáček tyto opery studoval a o Tristanu a Isoldě dokonce napsal do Hudebních listů svůj úsudek.⁹⁶ Byl přesvědčen o tom, že se Wagnerovy opery mají provozovat v Brně, a to hlavně z těch důvodů, aby se staly jakousi kontrolou čistoty českého národního slohu. Zřejmě v nich viděl cizotu.

Německé opery nebo operety, které byly tehdy na programu brněnské scény, nepřinášely nic nového, byly zastaralé a jen vyplňovaly potřebný repertoár. Jde předně o komickou operu Pytlák od Gustava Alberta Lortzinga (1801—51), která zazněla v Brně 17. prosince 1891. Janáček referoval před tím v Hudebních listech 1. ledna 1888 o opeře Car a tesař od téhož skladatele.⁹⁷ Tehdy napsal, že mu připadá Car a tesař jako opereta, nikoli opera. Lepšího úsudku nepronesl ani o Pytlákově v referátě Moravských listů 19. prosince 1891. Již tehdy však musel připustit, že operety u brněnského obecnstva našly oblibu.

ZPĚVOHRA V PROZATÍMNÍM ČESKÉM DIVADLE

Pytlák, komická zpěvohra od Lortzinga (dne 17. t. m. — prosince). Komická opera svým textem, ale nikdy hudbou. Písničky ponejvíce mělké a coupletového rázu jsou těžším slabší této práce. Zakládají-li Francouzi své komické opery na tématičnosti práce a svižných drobných motivech, tož duší Lortzing naprostou homofonií postavy na jevišti. I jeho sólová kvarteta: všechno jest ve příliš známém „Liedertafelstil“. Nepomůže tu nic než náramně jemný průvod orchestrem. Výborně vynikl p. Pivoňka v úloze učitele; všechny ostatní sólové partie vyhrány, vyzpívány a vytančeny k velké spokojenosti četného obecnstva.

△

Z operet, které Janáček recenzoval, zasloužil si jeho pozornosti Cikánský baron Johanna Strausse ml. (1825—99). Janáček o něm referoval 13. prosince 1890 zároveň s činoherním kritikem, jehož referát byl zakončen poznámkou redakce Moravských listů *Náš hudební kritik píše.*

Janáček ani činoherní kritik se nepodepsali. Janáčkově autorství hudebního posudku vyznačuje nejen z užitého výraziva, nýbrž také z jeho polemického tónu, s nímž řešil problém tzv. cikánské hudby a poměru Johanna Strausse k ní:

Náš hudební kritik píše

Cikánský baron J. Straussův provozován včera poprvé. — Cikánská hudba! Což se o ní nenapsalo v širším rámci národní hudby — nenapsalo planě až nazbyt? Posledně přičítá jinak duchaplný fejetonista, nevzpomínám si jména, v Neue freie Presse veškerý ráz, sloh a produkci tzv. cikánské hudby — židům. Vžítí se v ducha národní hudby — nikoli, to jest již pozdě, míti v krvi toho ducha: tož nemožno

⁹⁶ Leoš Janáček, *Tristan a Isolda od Richarda Wagnera* (Hudební listy I-1884/85, č. 4 an.). Šifra trojúhelník.

⁹⁷ Leoš Firkušný, l. c. 73.

pochopit, že národní hudba liší se od oné všesvětové, kosmopolitické, toliko zvláštností. Co jsou tyto zvláštnosti? Co jest naopak pravidlem? Ano, znáti by je měl i hudební kritik tak zvučného jména jako jest dr. Hanslick⁹⁸ — než o nich mluví. Když J. Brahms, Liszt, Schubert nevystihli jádra tzv. cikánských nápěvů: tím méně dospěl k tomu J. Strauss. A přece veškerý účin operety na vzdor tomu nedostatku leží v těch živých rytmech a „zvláštních“ spádech užitých melodií lidových. Vídeňský valčík celku na překážku: jest kuriozitou. Provedení s výpravou bylo velmi slušné. Zejména zamlouvala se pí Poláčková v úloze Zofky ušlechtilou hrou; pan Melichárek a Šípek⁹⁹ doplňovali s veškerým zdarem trio hlavních úloh. Sl. Svobodová¹⁰⁰ hlásek nestačí. Všechna chvála režii: scéný z tábora cikánského překypují až živostí. Nedopatřením odehrává se třetí dějství — v Praze?

Zvláštní kapitolu kritické činnosti Leoše Janáčka tvoří recenze zachycující jeho poměr k opeře ruské. Přitom dlužno zdůraznit Janáčkův srdečný poměr k Rusku, kde měl dva bratry a kam poslal také svou dceru Olgu, aby se vzdělala v ruském jazyce. Nemenší zájem měl ovšem Janáček o ruskou literaturu, lidovou píseň a tanec.

Rusko jako největší slovanský stát bylo Janáčkovi nejmilejší ze všech slovanských národů. Janáčkovo upřímné slovanství se rozvíjelo za jeho života v několika fázích: od cyrilometodějského kultu přes slavjanofilství k rusofilství. Veliké sympatie k Rusku a jeho duchovní kultuře zanechaly samozřejmě značné stopy v celé Janáčkově tvorbě. Melodram Smrt podle Lermontova (1876), klavírní trio podle Tolstého Kreutzerovy sonáty (1908), symfonická báseň Taras Bulba podle povídky Gogolovy (1915–18), opera Káňa Kabanová (1921) podle Ostrovského jsou toho jasným dokladem.¹⁰¹

Koncem osmdesátých let minulého století zvedala se v Praze vlna slovanského nadšení pro ruskou hudbu Petra Iljiče Čajkovského (1840 až 1893). Ten v Praze osobně řídil koncert ze svých děl (1886) a 6. prosince 1888 dokonce i svou operu Eugen Oněgin v Národním divadle.

Umění, návštěvy P. I. Čajkovského, jeho přátelství s Antonínem Dvořákem i Čajkovského věnování sboru Otčenáš pražskému Hlaholu nemohly zůstat v Brně bez povšimnutí. Tři léta po pražském provedení Oněgina uvedlo jej do repertoáru také brněnské divadlo. Provedení lyrických scén Eugena Oněgina uskutečnilo se v Brně 21. února 1891 za ředitelství Hübnerova, a to za řízení kapelníka Antonína Kotta a v režii Josefa Kysely.¹⁰² Hlavní úlohy byly obsazeny nejlepšími silami tehdejší brněnské scény ve Starém divadle na Veverí ulici: Marií Wollnerovou

⁹⁸ Dr. Eduard Hanslick (1825–1904), německý hudební estetik, původem z Prahy, proslulý spisem *Vom Musikalisch Schönen* (1854). Je znám svými kritikami *Geschichte des Konzertwesens in Wien* (1869/70), *Aus dem Konzertsaal* (1870) a *Kritiken und Studien* (1875–1900).

⁹⁹ František Šípek (1850–1906), působil v Plzni, v Praze a v letech 1887–91 v Brně. Sdělení Karla Tauše.

¹⁰⁰ Patrně Anna Svobodová, která podle Karla Tauše nebyla angažována a zpívala jen pohostinsky.

¹⁰¹ Jan Racek, *Slovanské prvky v díle Leoše Janáčka* (Časopis Matice Moravské 70–1951, 364 n.). Přemysl Vrba, *K Janáčkově rusofilství* (Hudební rozhledy 1965, str. 277).

¹⁰² O Josefu Kyselovi, režiséru brněnské provedení Čajkovského Eugena Oněgina, viz heslo v ČSHS II, 1965, str. 1062.

(Tafána), Antonínem Hlaváčkem (Oněgin),¹⁰³ Čeňkem Melichárkem (Lenský) a Aloisem Pivoňkou (Gremin). Janáček posoudil první brněnské provedení Čajkovského Oněgina v Moravských listech 28. února 1891. Věnoval více místa operě než provedení. Z našeho rozboru je jasné, jak ovládal partituru Oněgina, jak dobře pronikl do hudby Čajkovského. Již z rozsahu referátu i ze životopisu skladatele Čajkovského, který přejal na konci posudku z libreta překladatelky Marie Červinkové-Riegrové,¹⁰⁴ je zřejmé, že ruské operě věnoval Janáček mimořádnou pozornost.

EUGENIJ ONĚGIN

Lyrické scény. Hudba od P. I. Čajkovského.

Líbezná, ušlechtilá hudba. V tom smyslu zajisté vysloví se každý, at lašák, at hudebník od kosti, kdo poslechl operu proslulého ruského skladatele. Z prvního obrazu vynikne nade vše motivem národním dýšící sbor a uchvátí vás jásavým zakončením.¹⁰⁵ Nikdy nezapomenete na roztomilý počátek nápěvu, jímž Lenský vydychuje: Mám tě v lásce, Olgo, tak mám tě rád! — a přece opisují se tím motivem toliko tóny velkého trojzvuku — což jednoduššího chcete mítí?¹⁰⁶ Méně zamlouvá se nám tu zpěv Olgy Mně není dáno¹⁰⁷ a kvartet Tafany, Olgy, Lenského a Oněgina.¹⁰⁸ Není v obou číslech dostatečně hudebně vystižena pravá všech nálada. Srovnejme zádušný ráz nápěvu na slova Olgy: Chci se smát.¹⁰⁹ Stejný sloh preludia nesluší zajisté Tafaně (Teď lkát a blouznit)¹¹⁰ a Oněginu (Je červená buclatá, jak hloupá luna kulatá).¹¹¹

V druhém obrazu zaujímá nás v nejvyšší míře případnost hudby. Ten rozruch duševní, v jehož vlnění vidíš jednou až na dno a v druhém okamžiku dozíráš závratné výše, do které vzepnula se všeš, ten jest tu znamenitě hudebně vyznačen. Truchlivý tón oboe z citlivého tónu cis po stupnici d moll jde až na kvintu; té dotýká se ještě jednou z tónu d². I flauty a klarinety střídavě tečkují oktavovou odpověď. Po korunách pizzicatem housle zakončují — jako kdybyste slyšeli psáti: kdo jsi — rci! Zda anděl spásy? Zlý duch?¹¹² Pastýřským popěvkem při východu slunce nadmíru poeticky zakončuje obraz.

¹⁰³ Antonín Hlaváček (1856—1922), představitel Oněgina, zpíval v Brně krátkou dobu v sezóně 1885/86 a 1890/91, potom ve Švandově aréně a ve sboru Národního divadla v Praze.

¹⁰⁴ Marie Červinková-Riegrová (1854—1895), česká libretistka, přeložila z ruštiny libreto k Čajkovského operě Eugen Oněgin r. 1888, vypracované podle Alexandra Sergějeviče Puškina. Leoš Janáček se s ní znal z doby, kdy ji doprovázel jako pěvkyni na klavír v Rožnově p. Radhoštěm (1879). ČSHS. — Jelena Holečková, *Eugen Oněgin na českém operním jevišti* (Praha 1949, sborník *Puškina u nás*) a v úvodu k vydání libreta Oněgina (Praha 1953, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění). — Vladimír Štěpánek, *Pražské návštěvy P. I. Čajkovského*, Praha 1962, Orbis.

¹⁰⁵ Viz klavírní výtah opery Eugen Oněgin, zpracovaný skladatelem. Na dvě ruce pro klavír upravil A. Hubert. Vydal D. Rather, Lipsko. Str. 19, č. 2. Sbor a tanec ženců. V Janáčkově knihovně v Janáčkových sbírkách při Moravském muzeu není zachován klavírní výtah Oněgina i jiných oper (Sedlák kavalír), o nichž jsme pojednali.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 52.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 32.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 44—48.

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 34.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 47—48.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² Dopisová scéna. Tafana píše Oněginovi. Str. 70.

Třetí obraz nedošel pravého výrazu v partii Oněgina. Sbor dívek, v jehož rámci je zpěv Tatany s výrazným motivem (cis¹, f¹-e¹-d¹) na slova — O Bože můj! Jak nešťastná, jak ubohá!¹¹³ — a odpověď Oněgina nevykíná nad obyčejnou líbezností.

Čtvrtý obraz. V pravý čas přerušuje se valčík,¹¹⁴ v jehož proudu tonou recitativně hovory statkářů,¹¹⁵ starších dám,¹¹⁶ mladých dívek,¹¹⁷ majora¹¹⁸ atd., roztomilým kupletem Triquetovým.¹¹⁹ Co to za působivá protiva ku vřavě, jež nastane po slovech Lenského: Vy jste svůdce nepočestný!¹²⁰

V pátém obraze svědčí o inteligenci skladatelově krátký sice, ale případnou barvou sytý úvod¹²¹ a kanonický dvojpěv Lenského a Oněgina: Můj vrah!¹²²

Zvučnou polonézou,¹²³ ve které v našem orchestru jediné dominovaly trumpety, zahajuje se šestý obraz. V známé užitě třídlílné formě zpívá Gremiňon, láska klíči v každém věku.¹²⁴ Zakončování hlubokými tóny, nad kterými vlíná se orchestr, jest mistrovské.¹²⁵

Ze sedmého a posledního obrazu utkví unylé a zádušné téma, jež z gis¹ frygicky ku kvintě spěchá. Tak teskně to vyznívá: Vás ráda měla jsem, tak ráda.¹²⁶

Vytkli jsme, co na prvé poslechnutí se nám zvláště zamluvilo. Zamluvilo — dobře to slůvko, jež nám klene most ku rozmluvě o slohu skladby. Kde umístiti v literatuře Čajkovského? Třeba hledati jeho podstatné znaky. 1. Neužívá příznačných motivů, tj. nespřádá myšlenku A s B podle toho, jestli náhoda nebo jiný důvod ohlásí jejího nositele. 2. Určuje nápěvem i harmonií určité, jasné diatonické toniny. 3. Nepohrdá užitými formami hudebními. 4. Spád melodie, obzvláště počátky nápěvů, jest upraven požadavkem krásna čistě hudebního. Vyztráta ze skladatele absolutní hudebník. 5. Rytmus nápěvů podoben nápadně rytmu prosté mluvy. Tento rytmický sloh zabraňuje vytvořování rázovitých, samostatných melodických subjektů a kontrasubjektů.

Jak zpívá Oněgin, tak zpívá Tafaňon i Olga i Lenský. Zaměň jejich party a posluchač se nepozastaví. Zpívají všichni stejně — líbezně, ale nic více. Toť hlavní chyba lyrických scén Čajkovského — nápěvy nejsou rytmicky rozmanité. Thematicnost, jež obzvláště mluví z orchestru, jest chladnou předností výtečného teoretika hudebního. 6. Všimá si lidové hudby a rozumí ji.

Tímto vymezením stojí Čajkovský naproti českým skladatelům ojedinelý.

Doplňujeme tyto řádky výtahem ze životopisu, jak nám jej podává Marie Cervinková-Riegrová, překladatelka slovné části.

Petr Iljič Čajkovský narodil se 25. prosince roku 1840 ve Votkinsku, hornickém místě na Uralu v gubernii Vietka. Otec jeho, horní náčelník okresní, byl později jmenován ředitelem technologického ústavu v Petrohradě, kdež Čajkovský po přání otcově vstoupil do studií právnických, jež skončil v letech šedesátých. Absolvoval nato konzervatoř hudby v Petrohradě, stal se profesorem instrumentace a skladby hudební na konzervatoři v Moskvě; ale již r. 1877 vzdal se místa toho, aby zcela nerušeně věnovati se mohl jen činnosti skladatele. Skladbu Eugena Oněgina započal

¹¹³ Str. 104.

¹¹⁴ Str. 114.

¹¹⁵ Str. 118.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Str. 119.

¹¹⁸ Str. 119.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 132.

¹²⁰ Str. 157.

¹²¹ Str. 160.

¹²² Str. 169.

¹²³ Str. 174.

¹²⁴ Str. 189.

¹²⁵ Str. 193.

¹²⁶ Str. 204.

r. 1877 a r. 1884 dávana v Petrohradě s velikým úspěchem na jevišti carské opery.¹²⁷

Provedení na našem divadle bylo až na hrubosti sborové, díky péči a pilnosti páně Kottově slušné.

△

Ve svém obšírném posudku připomíná Janáček, že hodnotí operu Čajkovského po prvním poslechu. Ale při jeho podrobném výpočtu jednotlivých obrazů a scén, počátku árií i ensemblů nelze si představit, že by předem neznal Oněgina z klavírního výtahu. Charakterizuje Čajkovského hlavní znaky slohově, konstatuje Janáček, že Čajkovský neuzívá příznačných motivů. To mu bylo jistě sympatické, neboť se stavěl proti Wagnerovi a jeho mechanickému užívání tzv. leitmotivů. Dobře ocenil Janáček Čajkovského uvědomělý zřetel k ruské lidové hudbě a jeho porozumění lidovému hudebnímu životu vůbec. V tom si oba podávali ruce a stáli sobě blízko.

Janáček dovedl být k Čajkovskému i spravedlivě kritický, zvláště když poznal, že se dramatickozpěvní charakteristika jednotlivých postav v Oněginu neodlišuje rozmanitým rytmem, že všichni představitelé úloh zpívají stejně libezně. To nevyhovovalo jeho základnímu požadavku: dramaticky pravdivá charakteristika postav a odlišnost jejich zpěvů, například takového stupně, jak prokázal Bedřich Smetana v rozmanitých a svérázných postavách své Prodané nevěsty. Odtud si vysvětlíme, že celkový Janáčkův posudek o Oněginu vyzněl výstižnými slovy: *libežná a ušlechtilá hudba*.¹²⁸

V době provedení druhé nejznámější opery Čajkovského Piková dáma v Brně (16. ledna 1896) nebyl Janáček již kritikem-hudebním redaktorem Moravských listů. Napsal však 21. ledna 1896 do Lidových novin, které byly pokračováním Moravských listů, posudek o Pikové dámě. V něm vyslovil ruskému mistru a jeho dílu nejvyšší uznání těmito nadšenými slovy: *genius původnosti, rázovitosti a pravdy v hudbě zas nám vyvstal. Jen jeho se v umění držíme, k němu spějme*.¹²⁹

Tento Janáčkův obdivný vztah k umění Petra Iljiče Čajkovského ovlivnilo jeho celkové nadšení pro ruskou literaturu a hudbu právě v době, kdy se chystal na první cestu do Ruska (1896). Přímý hudební vliv Čajkovského na Janáčkovu tvorbu dá se však těžko vystopovat, neprojevil se ani v takové míře jako na hudbu Josefa Bohuslava Foerstra nebo Vítězslava Nováka. Čím dále, tím více, počínajíc Pastorkyní, vzdaloval se Janáček Čajkovského hudbě a směřoval k vlastní dramatické pravdě na základě své nápěvkové teorie.

K Janáčkovým referátům o operách a operetách, provedených v brněnském divadle v letech 1890–92, připojujeme na závěr ještě jeho referát z Moravských listů, pojednávající o koncertu operního orchestru a sboru.

¹²⁷ Stručný životopis Petra Iljiče Čajkovského, který Janáček převzal z překladu libreta od Marie Červinkové-Riegrové, odpovídá slovníkovým heslům. Pouze rok Čajkovského odchodu z moskevské konzervatoře jsem opravil na 1877.

¹²⁸ Podrobnější zhodnocení Čajkovského opery Eugen Oněgin jsem podal ve studii *Janáček a Čajkovskij* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university II, č. 2–4, Brno 1953, str. 204 n.).

¹²⁹ Tamtéž podrobněji, str. 208 n.

Význam tohoto koncertu spočívá ve skutečnosti, že jde o první známý koncert divadelního orchestru. Jak známo, měly symfonické koncerty divadelního orchestru v době Neumannově a Sachsově po první světové válce vysokou úroveň, staly se integrální součástí operního provozu a významnými předchůdci symfonických koncertů orchestru Československého rozhlasu i Státní filharmonie.

Divadelní koncert, na němž účinkovali též operní sólisté a smíšený sbor divadla, recenzoval Janáček v Moravských listech 9. prosince 1891. Byl uspořádán k oslavě 100. výročí smrti Wolfganga Amadea Mozarta (5. prosince 1891) a je proto tím důležitější pro Moravu i pro Janáčkův poměr k Mozartovi.¹³⁰

OSLAVA MOZARTOVA

ve výroční den úmrtí jeho před 100 lety

Pěstovati umění ze záliby, z ochoty, toho ubývá v naší době. Máme nyní více neochoťných ochotníků a brzy octne se i koncertní provozování skladeb v rukou z povolání. Proto vítáme Requiem Mozartovo v divadle.

Nejpůsobivějším číslem celého díla jest bez odporu fuga dvojitá na slova Kyrie eleison. Co krásného o ní napsáno? Neublížíme velikánu mezi skladateli, poukážeme-li, v kterých formách po 100 letech spatřujeme již chudobu myšlenek. Ohromně, netušeně vzrostly od té doby prostředky výrazu hudebního, jenž nabyl obdivuhodné rozmanitosti. Mám na mysli hlavně účiny modulační. Jaká prostá chudost jeví se nám v tomto směru obzvláště ve zmíněné fuze. Vždyť se tu uskutečňuje změna toniny pohybem závěrovým vzorcem pátého ku prvnímu stupni. Ku příkladu z d do A, z A do d, z F do g, z g do c, z c do Hes, z Hes do f atd. V těsně tímž způsobem kupí se tonina na toninu. Oba subjekty ve fuze mají býti svéráznými myšlenkami. Moderní bohatost harmonická umožňuje daleko větší samostatnost melodického výrazu. Vizme: obě témy velebeny pro domnělou protivu ve výrazu a přece základní rys melodický jest u obou subjektů souběžný; drobnější pohyb nahrazuje samostatnost melodickou. Tak by se nyní skládali již nemohlo. Čas třídí nejlepe, omezuje i veleduchy.

A význačnost dramatická? Utvrděný, zarytý reformátor církevní hudby by řekl, že Requiem Mozartovo je „velkolepá karikatura“ po té stránce. Nesouhlasím s tím. Každá doba, každý národ a každý skladatel má právo sebe zvláštního projevu i v umění. Proč by měl býti výraz dramatický jisté doby, ať jmenuje se i dobou Palestrinovou, jedině výhradně platným vzorem?

Svěžest a překypující půvab myšlenek vytryskuje z prvé a druhé věty sehrané Jupiterovy symfonie. Generální práce! Tu nás neděli propast století. Živě zachvěje se ve Vás každá struna silnou ozvěnou. Velmi dobře působilo provedení prvé a druhé věty symfonie. Malý, ale dovedný náš orchestr osvědčil se mistrně. Méně se nám zamlouvalo Requiem. O jistotě a uhlazenosti koncertní nebylo tu řeči. Ve sboru vládl silou a jadrností tenor a bas. Sl. Wollnerové připadl úkol, mimo svůj part vésti i sborový soprán. Pan Pivoňka zamlouval se v sólových částech, obzvláště v Tuba mirum. Sólová kvarteta, jež doplnili p. Burian a sl. Fistrová, byla vyrovnaná a působivá. Uvážíme-li, za jak krátkou dobu vypraveno dílo, tož přece dlužno spravedlivě uznati velkou práci p. kapelníka Jílka. Získány našemu mladému ústavu sympatie v nových kruzích.

△

¹³⁰ Miloš Štědroň, *K dějinám českých symfonických koncertů v Brně* (Státní filharmonie v Brně 1956–66, Brno 1965, str. 30 n.) si tohoto koncertu divadelního orchestru nepovšimnul.

Janáček tentokrát opět kritizoval na základě velikých znalostí a zkušeností, které získal studiem i praxí. Mozartovo Requiem totiž provedl sám jako ředitel Besedy brněnské již 14. dubna 1878.¹³¹

Při hodnocení divadelního orchestru a sboru, rozšířeného o pěvce brněnské Vesny i Besedy brněnské, pochválil hlavně interpretaci Jupiterovy symfonie na rozdíl od provedení Requiem, jež trpělo nevyrovnaností části sborové. Celkový výkon za řízení kapelníka Františka Jílka však přijal kladně. Správně také vyzvedl důležitý fakt, že koncertem získalo divadlo nové zájemce o symfonickou a kantátovou tvorbu.

V posudku o hodnotě Mozartova Requiem dovolil si Janáček několik výhrad, zejména proti dvojité fuze v Kyrie eleison,¹³² v níž shledal modulační jednoduchost. Jinak si ovšem vážil geniálního umění Mozartova, jehož nazval velikánem v hudbě.

Také v tomto referátě se znovu ozval Janáčkův požadavek výrazové odlišnosti jednotlivých témat. Janáček miloval změnu, vzduch, střídání, kontrast. Z referátu je také cítit jeho vzdor proti platným pravidlům, vzorům, ať je to třeba Palestrina. Probudil se v něm týž bouřlivák, jaký byl v době, když vstupoval na pražskou varhanickou školu.

Janáček jde uvědoměle proti proudu, neboť je přesvědčen, že *každá doba, každý národ a každý skladatel má právo na svůj osobitý projev i v umění*. V těchto cenných myšlenkách se opětovně jeví bouřlivý mladý Janáček, přesvědčený o vlastních uměleckých schopnostech, toužící po novém, původním projevu, jdoucí vytrvale za svou pravdou a odhodlaný jít svou cestou stůj co stůj.

*

Opera, v nepatrné míře i opereta a koncert divadelního orchestru soustředily v Moravských listech Janáčkovu hlavní pozornost od 8. října roku 1890 do 4. května 1892. V nové sezóně divadla 1892/93 již Janáček v Moravských listech nereferoval. Brněnské divadlo se ocitlo tehdy ve značné krizi.^{132a} Družstvo Národního divadla v Brně žádalo o sbírání příspěvků a vydalo v tom smyslu Prohlášení i v Moravských listech (12. listopadu 1892), které podepsal též Janáček. O opere a koncertech vycházely v Moravských listech referáty velmi sporadicky. Ačkoliv např. koncertovalo v Brně nově utvořené České kvarteto (1893), referát o něm nevyšel. Ředitel Vendelín Budil konstatoval 6. dubna 1893 v Moravských listech, že soubor v sezóně 1892/93 byl nedostatečný.

Ostatné Moravské listy končily svou čestnou úlohu a jejich úkoly převzaly od r. 1893 Lidové noviny, oblíbený Janáčkův deník. On sám pak po letní návštěvě Slovácka r. 1892 byl příliš zaměstnán přípravou Lidového koncertu v Brně, který se uskutečnil za jeho řízení v listopadu r. 1892.

Ze všech Janáčkových recenzí a referátů je patrné, že na kritickou

¹³¹ Karel Sá z a v s k ý, *Dějiny filharmonického spolku Beseda brněnská*. Brno 1900. Nákladem Besedy brněnské.

¹³² Srov. partituru Mozarta Requiem ve zpracování Heinricha Rittera v. Spengel z r. 1852 (pro malé chrámové hudební sbory). Tam dvojitá fuga na straně 111.

^{132a} Srov. Karel Sá z a v s k ý, *Zatímné Národní divadlo v Brně* (Dalibor XIV—1892, str. 311 a 322/23).

činnost pohlížel od počátku s vážnou odpovědností. O divadelní kritice uveřejnil již r. 1885 v Hudebních listech několik podnětů,¹³³ z nichž vyplývá, že uznával též možnost, aby kritiky psali také všeobecně vzdělaní laici, nikoli jen odborníci, nebo dokonce skladatelé. Proto navrhoval širokou kritickou obec, která by zaručovala obecnější platnost kritiky.

Letmý pohled na formulace Janáčkových kritik a referátů ukáže sílu jeho myšlenek a třibení názorů, Janáčkův smysl pro odpovědnost a schopnosti literární.

Pokud jde o slovesnou a slohovou stránku referátů, pozorovali jsme, že Janáček užívá osobitého výraziva, i když v daleko menší míře než v pracích teoretických.¹³⁴ Je si dobře vědom, že píše kritiky také pro širokou veřejnost a že je do značné míry tvůrcem veřejného mínění společnosti. Někdy dost násilně tvoří výrazy české (odborné) a nové (protiva místo kontrast). Stereotypně se v jeho kritikách vyskytuje výraz „zamluvila se“ místo „zalíbila se“. Obvyklé je u něho moravské „tož“ místo „tedy“. V celkovém kritickém pohledu nerozprádá Janáček bohatý kritický rejstřík s určitým stupňováním kvality provedení. Spokojuje se často s hodnocením, vyjádřeným pouhým slůvkem „dobře“, „slušně“ a užívá příslovce „škaredě“. Přitom vládne slohem nikoli nepodobným vlastní stručné mluvě, rázně ukrajované i krátkým hudebním úryvkům, jež formuloval ve svých pozdějších operách jako vyznavač tzv. nápěvkového slohu. O interpretaci pronáší soudy většinou úsečné, takřka kategoricky lapidární, kladné i záporné. V posudku se však nevysmívá, neuráží a nepodceňuje představitele úloh. Naopak vychovává interprety k lepším výkonům. Sleduje změny v obsazení i pokrok v provedení a má vliv i na dramaturgii operní.

Forma posudku, pokud Janáček nepíše delší článek a nerozvíjí své názory, je nejčastěji dvoudílná; nejprve pojednává o skladbě, potom o jejím provedení. Samozřejmě, že vlastní kritika se tu mísí s pouhým referátem, do něhož Janáček zahrnuje oznámení doby premiéry nebo představení a někdy zprávu o reakci obecnstva.

Jednotlivým složkám prováděné opery nemohl Janáček v Moravských listech věnovat stejnou pozornost. Nejméně se zabýval režii a jevištním tvarem, ač zároveň musíme přiznat, že tehdejší režie a inscenace byly daleko jednodušší než dnes. Celkem však Janáček vyčerpal ve své kritické činnosti pohled na hlavní složky operního díla, zdůrazňuje původnost melodickou, posuzuje vedle harmonické a modulační i instrumentační stránky opery zejména dramatickou charakteristiku jednotlivých postav, dramatickou působivost, ba všímá si i vhodného českého překladu.

Janáček měl také vytríbený smysl pro formu díla, zvláště v áriích, čímž se pořád jevil jako stoupenec estetiky Durdíkovy a Zimmermannovy. Čím dál, tím více však u Janáčka proniká zřetel psychologický a smysl

¹³³ Leoš Firkušný, l. c. 57.

¹³⁴ Zdeněk Blažek, *Leoš Janáček, Hudebně teoretické dílo 1*. K vydání připravil a poznámkami opatřil... V edici Janáčkův archiv. Dokumenty a studie o životě a díle Leoše Janáčka. Řada druhá, svazek 2. Redaktor Jan Ráček. Na straně 47 n. uvádí Zdeněk Blažek Janáčkovu zajímavé hudebně dramatické názvosloví.

pro dramatický výraz, napětí a kontrast. Janáček se zaujetím sledoval dramatický účín scény, stupňování a zároveň rozmanitost rytmickou i vlnění dynamické a klonil se k estetice výrazové.

Málokterý hudební kritik znal tak dobře posuzované dílo jako Leoš Janáček. Ten dovedl hodnotit nejen skladbu, nýbrž i její interpretaci. K tomu přispívala též jeho dlouholetá a velmi úspěšná praxe sbormistrovská a dirigentská. To všechno jsou přednosti, které dnešní hudební kritik většinou nemá. Proto často soudí na základě nahodilých impresí, ba někdy i líbovůle, a protože nezná předem ani jedno posuzované dílo v jeho stavbě i historickém zařazení, je sotvo schopen objektivního soudu.

U jednotlivců — sólistů požadoval Janáček technické vzdělání a výcvik; netrpěl tzv. „předříkače“ v nasazování tónu, bedlivě střežil srozumitelnou výslovnost, čistou intonaci, například i v trylku a neodpustil chyby proti přesnému rytmu i tempu. Zcela zvláštní byl Janáčekův požadavek modulace síly, jíž měl sólista prokázat skutečné dramatické cítění a umění na rozdíl od jednotvárného zpěvu bez dramatismu.

Při hodnocení operního představení Janáček pečlivě sledoval a kritizoval vzájemnou zvukovou vyrovnanost sóla, sboru a orchestru. Proti přehlušování orchestru a jeho krytí vokálního projevu přímo brojil. Výchovně působil v kritikách též požadavky stálého zlepšování a zdokonalování operního představení, aby reprízy byly dokonalejší premiéry.

Jako kritik šel Janáček svou vlastní cestou a neřídil se soudy a údaji druhých. Naopak polemizoval se soudy jiných, přesvědčil-li se v praxi nebo studiem o opaku, a odsoudil zprávy i údaje v různých časopisech, příručkách a lexikonech. Z toho také plynulo, že si zachoval svérázný postoj ke každému provozovanému dílu a že bojoval proti vyšlapaným cestám v dramaturgii, určovaně správou divadla nebo i dirigenty, kteří uznávali často jen hudební, tzv. klasickou literaturu. Janáček dovedl adresovat výtky i do vlastních řad tím, že varoval před ukvapeností kritiků a jejich soudů.

Na konkrétnost Janáčekových kritik jsme poukázali několikrát. Klady i zápory ve svých posudcích, týkající se přímo díla nebo reprodukce sólistů, doložil Janáček příklady jisté árie s textem nebo určité jmenovaným souzvukem. Ve svých kritikách rostl Janáček jako dramatik, přemýšlivý teoretik a bystrý psycholog, zaměřený k výrazové estetice.

Přestože Janáček referoval do Moravských listů jen po krátkou dobu dvou let, poznal důležitý repertoár operní, který měl pak na jeho tvůrčí dramatický rozvoj nesporný vliv. A nesmíme opomíjet ani činoherní repertoár brněnského divadla, kterého si Janáček také všímal. Vždyť činoherní repertoár měl přes některé výkyvy a ústupky brněnskému obecenství dobrou úroveň. Z klasické cizí dramatiky byl to v letech 1890—92 na pořadu Lope de Vega (Sedlák svým pánem), Ibsenova Paní z námoří a Beaumarchaisova Figarova svatba. Domácí dramatika byla zastoupena Tylovým Bankrotářem, Šubertovými Probuzeňci, Jiráskovou Kolébku a zejména dramaty Gabriely Preissové Gazdina roba (1890) a Její pastorkyňa (1891).

V devadesátých letech minulého století šlo v Janáčekově tvorbě o rozhodující období vážných příprav k vytvoření nové, třetí opery, kterou pak byla Její pastorkyňa. K ní nakonec dala podnět brněnská činohra,

přednáška Gabriely Preissové v Brně a Janáčkovo seznámení se spisovatelkou. Provedení tohoto záměru se zdržovalo Janáčkovou činností folkloristickou (ve spolupráci s Františkem Bartošem), dále dokončením a premiérou jednotkové opery Počátek románu — podle povídky Gabriely Preissové — (1894) a řízením i organizací moravských hudebně národopisných slavností na velkolepé Československé národopisné výstavě v Praze (1895).

Na rozdíl od prvních čtyř let brněnského divadla (1884—88), kdy Janáček psal do Hudebních listů v Brně, rozvinul se v devadesátých letech repertoár brněnské opery odpovědněji. Zároveň také stoupala úroveň sólistů v čele s Marií Wollnerovou a mladým Karlem Burianem, ustálil se sbor i orchestr za řízení podnikavého a obětavého kapelníka Františka Jílka. Nově byly v té době provedeny některé opery, tak zejména Smetanovo Tajemství (1890), z cizích oper zvláště Meyerbeerovi Hugenoti (1890), Gounodův Romeo a Julie (1891), Čajkovského Eugen Oněgin (1891), Offenbachovy Hoffmannovy povídky (1892) a Mascagniho Sedlák kavalír (1892), nehledíc k důležitým reprízám Smetanových děl Dalibor, Hubička, Gounodova Fausta i slavné Bizetovy Carmen.

Dá se říci, že v těchto letech poznal Janáček více operních stylů a rozmanité dramatické uchopení látky, a to v měřítku evropském. V repertoáru brněnské opery převažovaly totiž nad operami českými opery italských, francouzských a německých skladatelů, ba dokonce se tu poprvé objevila vážná opera slovanského mistra Petra Iljiče Čajkovského Eugen Oněgin. Brněnský repertoár se oživil operami, které se staly kmenovým repertoárem na předních scénách Evropy. Musíme si například uvědomit, že takový Mascagniho Sedlák kavalír byl poprvé proveden v římském divadle Constanzi v květnu roku 1890, v Praze již v lednu 1891 a v Brně za rok potom (1892). Janáček se tedy v Brně setkával s operami nejnovějšími, které vzbudily mimořádný ohlas v celé Evropě.

V době, kdy Janáček komponoval Její pastorkyňu (1894—1903), zazněli v Brně Wagnerův Lohengrin (1895), Čajkovského Piková dáma (1896), Fibichova Šárka (1898), Kovařovicovi Psohlavci (1899), dále byl tu poprvé uveden cyklus Smetanových oper (1901) a z cizího operního repertoáru Mozartova Kouzelná flétna (1894) a Verdiho Aida (1901).¹³⁵ Janáček jezdil také ovšem do Prahy, kde navštěvoval Národní divadlo a slyšel tam Verdiho Falstaffa (kolem r. 1893) a později, kdy již Pastorkyňu dokončil, Charpentierovu Louisu (1903) a Pucciniho Toscu.¹⁵⁶ Na Janáčkův dramatický rozvoj měl též vliv koncertní, zejména kantátový repertoár z klasiků a romantiků. O tom podávají svědectví četné příklady, jichž Janáček užil ve své harmonii O skladbě souzvukův a jejich spojův, vydané v Praze 1897.¹³⁷

Janáčkovu poznávání operní a koncertní hudební literatury, kterou se zabýval též literárně v Hlídce pod názvem České proudy hudební (1897/98

¹³⁵ Bohumír Štědroň, *Pokrokové tendence brněnské opery*. Velká pochodeň. Sborník k 75. výročí stálého českého divadla v Brně. Redigoval Artur Závodský, Brno 1959, str. 29 n.

¹³⁶ Jan Ráček, *Leoš Janáček a Praha*. Musikologie 3-1955, str. 21.

¹³⁷ Zdeněk Blažek, l. c. 183.

– Dvořákovy symfonické básně, opery Zdeňka Fibicha aj.) prakticky doprovázelo vývoj jeho základního pojetí opery a jeho osobitých názorů na operu. Právě v letech devadesátých, kdy poznal realistická dramata Gabriely Preissové, ocitl se Janáček na rozhraní myšlenkovém a na názorovém zlomu. Tato léta nejsou totiž pro Janáčka jen dobou folklorismu, nadšeného obdivu pro moravskou lidovou píseň, nýbrž i dobou, kdy Janáček nepojímá lidovou píseň tak úzce, jak mylně činil František Pivoda. Janáček poučen evropskou hudbou v širším měřítku a kritickým realismem, který se k nám šířil také z Ruska, dospěl jako svérázný teoretik k novým estetickým názorům a obrátil svůj zřetel k novému zdroji své inspirace: k nápěvkům mluvy. V roce 1899 uveřejnil Janáček stať o mluvě herců na jevišti, která poprvé obsahovala též tištěné nápěvky mluvy v notách, jež slyšel a zapsal podle výroků z ulice.¹³⁸

Z těchto všech zdrojů, tj. z lidového života, z nápěvků mluvy, z kritického realismu a z italského verismu rostla Janáčková obdivuhodná psychologická kresba a dramatická pravda, ztělesněná tak geniálně v operě *Její pastorkyňa*. A k tomuto prvnímu vrcholu Janáčkovy tvorby na rozhraní 19. a 20. věku byla jeho kritická činnost v *Moravských listech* 1890–92 významným preludiem.

¹³⁸ Bohumír Štědroň, *Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenufa*. Spisy University J. E. Purkyně v Brně. Filosofická fakulta 139, str. 115 n.

LEOŠ JANÁČEK AS MUSIC CRITIC OF THE BRNO OPERA

1890—92

In this contribution the author follows Janáček's critical activity in the periodical *Moravské listy* in the years 1890—92 in Brno. This activity, which for the most part escaped notice, is a sort of sequel of Janáček's critical comments and reports published in the *Hudební listy* in Brno the years 1884—1888, and later it found its continuation in his sketches and feuilletons written for the daily *Lidové noviny* from 1893 to 1928. Thus we may speak about Leoš Janáček's systematic literary activity which, amplified by his studies in special, reviews, may be divided into contributions dealing with the theory of music, speech intonation, musical criticism, folk songs and dances, and problems of musical education.

For the *Moravské listy* in Brno Janáček wrote altogether 46 contributions concerning the Czech, Italian, French, German, English, and Russian operas, further concerts of solo performers and of choirs, jubilees of composers and some editions of published music.

As a critic he demanded from singers correct pronunciation and such articulation as would be understood by the listeners, he laid stress on the technique of singing, pure intonation, and on the modulation of the volume of voice during performance, in a word, on the nature of singing in conformity with the dramatical situation and change.

Still more important, however, was the fact that being engaged as a critic Janáček had an opportunity of getting into necessary contact with new operas, dramatic style, and the stage problems. In his experience these operas turned into a real school of dramatic life and art. Since the opening of the regular Czech theatre in Brno (1884) he was increasingly occupied with the idea of opera composition. His first opera *Šárka* of 1887 and his second attempt, the one-act play *The Beginning of a Romance*, composed in 1891 speak fully in favour of this statement. As to *Šárka*, however, he did not finish it, because the poet Julius Zeyer did not permit his epic poem *Vyšehrad* to be used as libretto. The opera was not performed until in 1925. *The Beginning of a Romance* had its first performance in Brno in 1894 with Janáček as the conductor, but this composition was not a typical sample of Janáček's original work. It bears traces of excessive indulgence in folk-song and folk-dance. The period, however, in which he was publishing his critical comments in the *Moravské listy* represented in the history of his creation a turning point in favour of realism, due to the influence of the plays by Gabriela Preissová, *Gazdina roba* and *Její pastorkyňa*. Besides, Janáček studied again at that time Bizet's *Carmen*, Gounod's *Faust*, *Romeo and Juliet*, Meyerbeer's *Huguenots*, Verdi's *Fallstaff*, and particularly Mascagni's *Cavalleria rusticana*.

All this enabled Janáček to acquire a wide perspective of the contemporary world opera and gave him an impulse to proceed to his own first great opera composition, i. e. *Yenoufa* (1894—1903).

For this reason Janáček's critical activity in his contributions to the *Moravské listy* in the years 1890—1892 represents an important boundary in his work and an introduction to his forthcoming original dramatical style.