

Štefková, Markéta

## Janáčkova Její pastorkyňa a Suchoňova Krútňava

*Musicologica Brunensia*. 2024, vol. 59, iss. 2, pp. 191-209

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2024-2-10>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80867>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 04. 01. 2025

Version: 20241231

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

# Janáčková *Její pastorkyňa* a Suchoňova *Krútnava*

## Janáček's *Jenůfa* and Suchoň's *The Whirlpool*

Markéta Štefková / [marketa.stefkova@vsmu.sk](mailto:marketa.stefkova@vsmu.sk)

Music Theory Department, Academy of Music and Performing Arts, Bratislava, SK

### Abstract

There are several parallels between Leoš Janáček's *Její pastorkyňa* (*Jenůfa*, 1903) and Eugen Suchoň's *Krútnava* (*The Whirlpool*, 1949). *Její pastorkyňa* is one of the most important operas of the 20<sup>th</sup> century. *Krútnava* fulfilled the function of a national opera and is still the most performed opera in Slovakia. It has also been staged abroad, although it is not yet widely known internationally. Both works were written during almost a decade and had a similar fate after their creation. The composers were confronted with the problem of interference with their authorial conception, and the debate as to whether these changes constituted an infringement of their personal freedom or whether they benefited the works to a certain extent is still going on today. This article aims to highlight some similarities between the operas and the unique dramatic and musical conception of *Krútnava*.

### Key words

Leoš Janáček, *Jenůfa*, Suchoň, *The Whirlpool*, opera, parallels, conception, intervention

Janáčkova moravská národní opera byla jedním ze zdrojů Suchoňovy inspirace při komponování díla, na které v roce 1940 získal objednávku se zadáním zkomponovat slovenskou národní operu. Námětem obou oper je venkovský příběh z přelomu 19. a 20. století, nahlížený optikou sociálně-kritického realismu. Libreto k *Její pastorkyňi*, inspirované stejnojmenným dramatem Gabriely Preissové z roku 1890, si Janáček vytvořil sám a jako první český skladatel a jeden z prvních skladatelů na světě zpracoval téma v próze. Libreto *Krútnavy*, které skladatel vytvořil ve spolupráci se Štefanem Hozou, prvním představitelem hlavní postavy Ondreje Zimoně, vychází z novely Miloše Urbana *Za vyšším mlynom*. Text je psán převážně volným veršem, v dialozích a monolozích postav opery je však zřetelně patrná inspirace Janáčkovou koncentrovanou, zkratkovitou dikcí.

Základní dějovou linii *Krútnavy* tvoří následující příběh: Ondrej Zimoň miluje Katrenu, jejíž srdce patří někomu jinému – Janu Štelinovi. Když se Ondrej jednoho časného rána vydá do lesa na lov a uvidí Jana, jak vychází z Katrenina domu, v záchvatu žárlivosti ho zastřelí. Vražda mu otevře cestu ke sňatku s Katrenou, manželství však šťastné není: Ondrej, který se domnívá, že ve svém synovi poznává rysy zavražděného Jana, je pronásledován nejenom výčitkami svědomí, ale i jeho otcem, starým Štelinou, který tuší pravdu. Jednoho večera přijde k Zimoňovým na návštěvu a vyčítá Ondrejovi opilství a špatné chování ke Katreně. Hádky mezi oběma muži vyústí ve rvačku a Ondrejova útěku z domu. V noci zabloudí do lesa a vyděšený se octne na místě, kde zastřelil Jana. Vesnice se probouzí do nového dne, který připadá na svátek odpustu. Ondrej se k vraždě přizná a žádá trest smrti. Katrena mu však odpouští a prohlásí, že dítě je jeho. Starý Štelina sice ztrácí naději, že Ondrejko je jeho vlastní vnuk, ale i on Ondrejovi odpouští.

V osnově příběhů najdeme několik příbuzných momentů. Prvním je motiv vraždy. Kostelníčka utopí Jenůfino dítě, Ondrej zastřelí Jana Štelinu, oba se k činu veřejně přiznají. Tragédie protagonistek spočívá v tom, že se provdají za jiné muže, než které milovaly, a pokorně se smiřují se svým osudem a nejistými vyhlídkami do budoucna: Jenůfa za Laca, přestože jí „poranil líco“, a tím ztratila přitažlivost pro milovaného Števu; Katrena za Ondreje, aby nezůstala „na očet“ poté, co se po Janově smrti provalil jejich milenecký vztah.

Ernest Zavorský, autor první Suchoňovy monografie z roku 1955, se zabýval otázkou přímého Janáčkova vlivu na Suchoň a z psychologického hlediska, stejně jako z hlediska povahy, prostředí a výchovy, našel mezi oběma skladateli spíše rozdíly než souvislosti:

*„Janáček – výbušný cholerik; Suchoň – pokojný typ so sklonom k melanchólii, reflexii a hľbavosti. Janáček – citovo silno extrovertný; Suchoň – síce tiež s obrovským emocionálnym rozpätím, ale introvertný. Janáček – impulzívny, pudový; Suchoň – so sokratovským životným postojom, v ktorom je čin formovaný myšlienkou. Janáček – v podstate improvizátor; Suchoň – tektonik.“<sup>1</sup>*

Premiéra *Krútnavy* budila velký zájem. Václav Talich, který v letech 1948–1952 působil také v Bratislavě, se zúčastnil jejich zkoušek se studenty VŠMU a opakovaně Suchoňovi

1 ZAVARSKÝ, Ernest. *Eugen Suchoň*. Bratislava: Hudobné centrum, 2008, s. 105.

vyslovoval uznání: „*Ale nielen mne robil komplimenty. Už sa po celom meste povrávalo, že podľa Talicha od Janáčkovej Pastorkyne sa v ČSR nezrodilo silnejšie a pôsobivejšie dielo od Krútnavy.*“<sup>2</sup>

## Folklorní inspirace

Příběh *Její pastorkyně* se odehrává na Slovácku,<sup>3</sup> *Krútnava* na středním Slovensku.<sup>4</sup> Využití lidové hudby moravsko-slovenské provenience propůjčuje oběma dílům „národní charakter“. Janáček jí využil originálním způsobem, odlišným od národních oper 19. století, jejichž autoři se snažili navodit „lokální kolorit“ především citacemi lidových melodií. Janáček studoval a zapisoval nejen lidové písně, ale i hudeckou hru přímo v terénu. Zvláštní význam měla pro něj slovácká obec Velká nad Veličkou, kde v první polovině 90. let 19. století objevil tanec danaj s doprovodem dvou houslí a basy s gajdošem. Odhalil v něm množství netušených harmonických, kontrapunktických a rytmických možností a John Tyrrell konstatuje, že zde nastoupil jednu z cest vedoucích k *Její Pastorkyni*.<sup>5</sup>

Přesto Janáček v opeře necituje žádnou lidovou píseň.<sup>6</sup> Folklorní výjevy nejsou samoúčelné, ale organicky začleněné do dramatického děje. V prvním dějství těhotná Jenůfa s obavami očekává příchod Števu, kterému hrozí odvod na vojnu. Mládenci se vracejí z města vyzpěvujíc rekrutskou píseň, opilý Števa vykřikuje: „*A já tím vojáčkem musím být a konec milování!*“ Rozčilená Jenůfa, obávající se hněvu své macechy Kostelničky, se ho usiluje zkrotit, on se ale nepřestává samolibě předvádět před děvčaty a rozhazovat peníze muzikantům. Strhává Jenůfu do divokého, stále agresivnějšího tance, který je stylizací danaje, hudba spěje k orgiastickému vrcholu. Přichází geniální dramaturgický tah: Kostelnička dle scénických pokynů „zarazí kývnutím ruky muzikanty“ a zakazuje Jenůfě vdát se za Števu. Hudba zděšeně couvá v sekvencích stoupajících chromatických pasáží, přičemž rázné intonace jejího zpěvu s naléhavě opakovanými tóny a doprovod v chvějících se tremolech vyjadřují morální autoritu, kterou získala, když Jenůfu vychovala po smrti jejího otce. Brutálně se stupňující tanec, drasticky přerušovaný Kostelniččiným vstupem, tak psychologicky vnímáme především z perspektivy nešťastné Jenůfy.

Pro Suchoně byla slovenská lidová hudba také jedním z nejdůležitějších inspiračních zdrojů. V opeře cituje pouze dvě lidové melodie vztahující se k lidovým zvykům, vymykající se z hudební idiomaticky díla.<sup>7</sup> Do podstaty slovenské lidové hudby ovšem dokázal proniknout tak hluboko, že píseň *Páslo dievča pávy* ze svatebního obrazu zlidověla.

Příbuzné koncepční momenty s využitím folklorních inspirací nacházíme mezi rekrutskou písní a lidovou veselící u příležitosti odpustové slavnosti ze 6. obrazu *Krútnavy* nebo

2 ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica – ŠTILICHA, Peter. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*. Bratislava: Perfekt, 2012, s. 160.

3 TYRRELL, John. *Janáček I. Osiřelý kos. 1854–1914*. Brno: Host, 2018, s. 399–400.

4 ZAVARSKÝ, op. cit., s. 88.

5 TYRRELL, op. cit., s. 400.

6 ZAHRÁDKA, op. cit., s. 148.

7 ZVARA, Vladimír. *Krútnava – detektívka alebo mýtus? Opera Slovakia* [online]. 2012, 12. septembra [cit. 2024\_07\_09]. Dostupné z: <https://operaslovakia.sk/vladimir-zvara-krutnav-a-detektivka-alebo-mytus/>.

ve svatebních obrazech z obou oper. Zemité tance, svatební zvyky a rituály s agresivním podtextem se ve 3. obrazu Suchoňovy opery střídají s výstupy jednotlivých postav na způsob ronda. Stejně jako Janáček využívá i Suchoň texty lidových či kvazi-lidových písní, přísloví a rčení, které nevolí náhodně, ale tak, aby podtrhl dramatickosti děje a zdůraznil tragickou perspektivu, z níž svatební obřad vnímá Katrena, vmanipulovaná do sňatku s Ondřejem. Je zde i moment, který připomíná vstup Kostelničky v rekrutské písni: když Starejšia klade Katreně na hlavu věnec, rozkřičí se Starý Štelina na Ondřeje a vyčítá mu, že dnes měla být svatba jeho syna, a na Katrenu, že u oltáře křivě přísahala.

Dalším příbuzným momentem je dramatické přerušení svatebního obřadu v *Její pastorkyňi* vstupem Pasáka Jana, který přináší zprávu o nalezení mrtvoly Jenůfina Števušky a v *Krútnavě* vstupem Pastierika, který přináší zprávu o nalezení zbraně, kterou byl Jano zavražděn.

## Nápěvky mluvy

*Její pastorkyňa* je Janáčkovým prvním dílem, v němž uplatnil princip nápěvků mluvy a využil dikci řeči v různých, často krajně vypjatých psychologických rozpoloženích, promítajících se do tvaru vokálních a posléze instrumentálních hudebních motivů. Podle Milana Kundery jsou Janáčkovy melodie založené na nápěvcích krátké, koncentrované a nelze je rozvíjet a zpracovat tradičními způsoby. Janáček je buď opakuje (umíněně opakuje), nebo je rozvádí na způsob řeči: například postupně intenzifikuje jako když někdo naléhá, prosí apod. Uplatněním kompoziční techniky založené na nápěvcích propůjčuje Janáček svým operám jedinečný psychologismus, který nemá nic společného s konvencemi romantické opery. Práce s nápěvkem přináší koexistenci protichůdných emocí v ohraničeném prostoru a vytváří originální sémantiku Janáčkovy hudby.<sup>8</sup>

Zavarský v souvislosti se Suchoňovou melodikou konstatuje, že vyrůstá z mluvené řeči podobně jako Janáčkova, upozorňuje ovšem, že hudební expresionismus dospěl svým způsobem k podobným výsledkům, a proto nemusí jít o výsledek přímých vlivů:

*„Janáček – východisko z nápěvkov, drobné celky, takmer slovník; Suchoň – typizácia znakov hovorenej reči a syntéza. Janáček – psychologická motivácia melodického pohybu v malom priestore (slovo – veta); Suchoň – psychologická motivácia motivického pohybu v malom i veľkom priestore. Janáček – motivická stručnosť; Suchoň – motivická stručnosť ale aj veľké tematicky a melodicky vyklenuté celky, tvorené celostne, nie priradovaním motívov alebo ich opakovaním. Janáček – homofónia, opakovanie motívu; Suchoň – kontrapunkt, práca s motívom a témou, stavebnosť.“<sup>9</sup>*

Již v době vzniku *Krútnavy* se Suchoň svěřil kritikovi Ivanu Ballovi, že je „[...] nadšeným ctitelem Janáčkovým, ale len po stránke realizmu, jeho kompozičnej metódy. Na druhej strane

8 KUNDERA, Milan. *Verratene Vermächtnisse*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996, s. 129–130.

9 ZAVARSKÝ, op. cit., s. 105–106.

nemôžem dosť obdivovať Parsifala, to je ten druhý extrém.“<sup>10</sup> V posmrtně vydaném deníku se Suchoň zmiňuje o tom, že v červnu 1949 předebral Krútnavu dramaturgovi a režisérovi Národního divadla v Praze Ferdinandovi Pujmanovi, který mu doporučil více kantilén a zpěvnosti: „Svoj deklaračný [sic!; míněno bylo pravděpodobně „deklamační“] princíp som obhajoval Janáčkom, no keď som videl, že [...] Janáčka neschvaľuje, lež oháňa sa len Smetanom, vzdal som sa márných pokusov presvedčiť ho.“<sup>11</sup> Pujman mu také doporučoval, aby každá postava měla svou vlastní hudební charakteristiku, na což mu Suchoň vysvětlil svůj názor na „nezbytnú potrebu koncipovania väčších celkov. Teda nie je dôležité, aby sa kreslila postava, lebo dôjde k rozdrobeniu celkov, ale je potrebné, aby sa zachytila vždy celá scéna.“<sup>12</sup>

Mezi Její pastorkyňi a Krútnavou existují tedy určité paralely, nicméně koncepce Krútnavy je zcela jedinečná.

## Koncepce Krútnavy

Podle Suchoně „hlavnou príčinou nedostatočného hudobnodramatického účinku mnohých, ináč kvalitných opier, je nerešpektovanie formálnych princípov platných v oblasti tzv. absolútnej hudby“.<sup>13</sup> Hudební forma Krútnavy má půdorys sonátového allegra a zároveň sonátového cyklu.<sup>14</sup>

Z motivicko-tematického hlediska je základem opery důmyslná kontrapunktická síť motivů, které – na rozdíl od Wagnerových příznačných motivů – nejsou vázány na konkrétní postavy nebo předměty, ale na analogické psychologické a emocionální rozpoložení několika postav. Mnohé z nich byly popsány v analýzách díla,<sup>15</sup> většinou však nejde o motivy v pravém slova smyslu, ale o určité melodické, rytmické či harmonické prvky, které se vzájemně prolínají a proplétají.

Základní hudební ideou opery je tematický útvar, který jsem pojmenovala jako téma zla, proměňující se v 5. scéně v téma dobra.

Z dramaturgického hlediska bylo Suchoňovou ambicí povýšit operu na úroveň činohry nebo filmu.<sup>16</sup> V době vzniku kompozice ho zaujala hra Jána Poničana Štyria, uvedená ve Slovenském národním divadle v roce 1942 v avantgardní režii Jána Jamnického, koncipovaná jako rozhovor protagonistů v prostoru, který ruší hranici mezi jevištěm a hledištěm.<sup>17</sup> Na základě

10 SUCHOŇ, Eugen. Krútnava – Eugen Suchoň o svojom diele. *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1–2, s. 121.

11 ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica – ŠTILICHA, Peter. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*. Bratislava: Perfekt, 2012, s. 149–150.

12 Ibid.

13 SUCHOŇ, op. cit., 124.

14 Ibid.

15 Viz např. ZAVARSKÝ, c. d., s. 76–87; VAJDA, Igor. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa. *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 1–10; ŠTEFKOVÁ, Markéta. Podstata hudobného jazyka Suchoňovej Krútnavy. *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3–4, s. 239–257.

16 BENDIK, Martin. *Operné sondy*. Bratislava: Asociácia Corpus, 2014, s. 125.

17 CHALUPKA, Lubomír. Pohnuté osudy Suchoňovej Krútnavy. *Impuls* [online]. 2012, roč. 8, č. 3. [cit. 2024\_07\_09]. Dostupné z: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?878>.

diskusí s Jamnickým a dramatikem Janem Robem Poničanem<sup>18</sup> zasadil Suchoň vesnický příběh do dialogu dvou dramatických postav, Básníka a jeho alter ega, Dvojníka, analogie Fausta a Mefistofela, kteří se od postav vesnického příběhu liší již na první pohled svým městským oblečením. Jejich mluvené vstupy doprovází orchestr na způsob melodramu.

Na konci operní předehry vyzývá Dvojník Básníka, aby společně napsali hru ze života a uzavírají stávkou na vítězství dobra a zla. Ze tmy se vynoří obraz lesní mýtiny za letního rána s mrtvolou Jana Šteliny a příběh začíná. Obě postavy se znovu objeví až v intermezzu mezi čtvrtým a pátým obrazem. Zlomený básník reflektuje tragický vývoj vesnického příběhu se zřetelným odstupem od idylických vizí lidovosti. Dvojník se mu vysmívá, Básník usíná. Ze tmy se vynoří 5. obraz, epicentrum opery. Opilý Ondrej bloudí nočním lesem. Když se zoufalý a vyděšený ocitne na místě vraždy, začne k němu zpoza scény doléhat magický zpěv (sborová vokaliza bez textu), který se neustále přibližuje, až nakonec přehluší vše ostatní. V Ondrejovi se pohne svědomí a rozhodne se udat. V tu chvíli vstupuje na scénu Dvojník a snaží se Ondreje od přiznání odradit. Jeho odhodlání však nedokáže zlomit přesvědčováním, naléháním, ba ani údery pěstí. Na konci 5. obrazu Dvojník utíká, Básník se probouzí a triumfuje.

Použití sboru je přirovnáváno k „hlasu Volhy“ jako hlasu svědomí, jež zní při myšlenkách *Káti Kabanové na sebevraždu*.<sup>19</sup> „Moc spevu“ je však v *Krútnavě* velebena již úvodním a posléze závěrečným sborovým výstupem v souvislosti s chválou Páně; v souladu s antickým principem katarze tak symbolizuje především morální sílu (étos) hudby.

Opera má také sjednocující tonální a harmonický rámeček.<sup>20</sup> Podle etnomuzikologa Jozefa Kresánka, jehož spisy a teorie Suchoň dobře znal, je pro slovenské lidové písně nejcharakterističtější tzv. podhalanská stupnice jako kombinace lydického a mixolydického modu *c, d, e, fis, g, a, b, c* (známá také jako tzv. akustická stupnice, kterou využívá mnoho skladatelů 20. století bez vazby na folklorní kontexty). V *Krútnavě* ji Suchoň používá k evokaci koloritu slovenského venkova. Například úvodní vstup Marky na začátku 1. obrazu „*Zabili Janička na holi, na holi*“ v terénu podhalanské stupnice je tonálně ukotven „in G“, rapsodická rytmická artikulace připomíná přednes slovenských trávnic.<sup>21</sup> Suchoňův učitel Frico Kafenda považoval tóny podhalanské stupnice za nejvhodnější pro harmonizaci slovenské lidové písně, což Suchoně možná motivovalo k sjednocení harmonické struktury díla na základě tzv. Krútnavského akordu *c-e-g-b-d-fis-a* s celotónovými či atonálními implikacemi,<sup>22</sup> jež je organickou součástí tématu zla. Nápadná je zde souvislost s tzv. Prométheovským akordem *c-fis-b-e-a-d* Alexandra Skrjabina, kterou si

18 VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava: Opus, 1988, s. 37.

19 VAJDA, 1988, s. 41.

20 KRESÁNEK, Jozef. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Hudobné centrum, 1997. Podhalanská stupnice je však typická i pro moravskou, polskou, maďarskou, rumunskou či norskou lidovou hudbu a objevuje se i v dílech Janáčka, Szymanowského, Bartóka či Griega.

21 HRČKOVÁ, Naďa – SUCHOŇ, Eugen. Od reflexie k teorii (1978). *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1–2, s. 115.

22 Tento souzvuk pod názvem „terdecimový“ je také základem Suchoňovy koncepce akordiky ve 20. století. Viz SUCHOŇ, Eugen. *Akordika od trojzvuku po dvanáctzvuk*. Bratislava: OPUS, 1979.

uvědomil i Suchoň samotný, ovšem až zpětně.<sup>23</sup> Prométheovský akord má o jeden tón méně a je generovaný superpozicí kvart, ne tercií. Ve skutečnosti se v opeře tóny Krútnavovského akordu objevují selektivně často i v kvartových, resp. kvartově-sekundových konstelacích. Krútnavovský akord má v harmonické organizaci díla také stejnou funkci jako Prométheovský akord u Skrjabina, jež jej ve svých skladbách, počínaje symfonickou básní *Prométheus* (1910), používal jako tzv. disonantní souzvukové centrum. Do zvukového pole Krútnavovského akordu (v transpozicích od různých tónů) je dění v opeře zasaženo až do nástupu osvobozující kadence v závěru 5. obrazu. Tento souzvuk se ovšem nevyskytuje pouze ve scénách nesoucích se v atmosféře vraždy, hrůzy a vyšetřování, ale také ve scénách zcela jiného charakteru. Do zvukového pole Krútnavovského akordu jsou zasazeny bujaré písně a tance ve svatební scéně, ale také něžná ukolébavka Katreny rámuující 4. obraz, která v sevření Krútnavovského akordu nabývá nekonečně smutného a rezignovaného charakteru.

## Slovanská katarze

Vladimír Helfert upozornil na to, že tragické postavy a atmosféra slovanských oper se liší od francouzských a německých oper založených na antických předlohách. Postavy slovanských oper nejsou tak drsné a temné, jsou lyričtější, něžnější, plné soucitu s bližním.<sup>24</sup> Vyznačují se tzv. slovanskou katarzí jako „katarzí se slzami v očích“. To platí o Janáčkových operách, ale také o *Krútnavě* nebo dalších slovenských operách jakými jsou *Vzkriesenie* Jána Cikkera nebo *Hostina* Juraje Beneše. V souvislosti s těmito operami konstatoval Pavol Smolík existenci jiného pojetí hrdinství, související se slovenskou národní kulturou jako kulturou spočívající na křesťanských základech, jehož základem je „*presvedčenie, že najlegitimnejšou dramatickou udalosťou je zážitok existencie nad priepasťou mravnej katastrofy mimo jej dosahu, či zážitok vstávania z morálneho pádu. Pokora ako dramatický princíp. Bez pátosu. Pokora je dramatická dotykcom nebies.*“<sup>25</sup> To lze konstatovat i o *Její pastorkyni*.

## Katarze v *Její pastorkyni*

Katarzi přináší poslední dva výstupy.<sup>26</sup> Jenůfa pochopila pohnutky Kostelničky, jež utopila její dítě. V XI. výstupu 3. dějství jí odpouští a nabádá vesničany, aby ji neodsuzovali a dopřáli jí času k pokání. Přichází první vrchol výstupu: „*A ji na ni Spasitel pohlédne!*“ Kostelnička prosí Jenůfu o odpuštění a přiznává, že milovala víc sebe než ji, svou nevlastní dceru, z níž teď čerpá sílu. Za svůj čin chce trpět. Přichází druhý vrchol XI. výstupu:

23 HRČKOVÁ, SUCHOŇ, op. cit., s. 115.

24 ZVARA, Vladimír. Leoš Janáček and the “Slavic Catharsis”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2012, roč. 43, č. 1, s. 23–34.

25 SMOLÍK, Pavol. Iná koncepcia heroizmu. *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 46.

26 Citované texty pochází z klavírního výtahu opery: JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Praha: Nakladatelství Moj. Urbánka, 1908, s. 268–281.



Largo.  
 Jenůfa. (se samostatně povznese, ke Kostel-  
 ničce) *mf*

55 Vstaň-te, pě-stoun-ko mo-ja.....

269

(Pozdvihuje Kostelničku.)  
 Do-sti smr-tel-né-ho po-ní-že-ní a muk vás če-ká!  
 Kostelnička. Kam mne po-zdvi-hu-ješ?!

Kostelnička. (Hrůzyplně.) *acceler.* *ff* (Výkřik)  
 Víš, že mne po-ve-dou? Ochl\_\_\_\_\_

(Doběhne ke dveřím komory.)  
*a tempo ff*  
 Ne, ne!... Já ne smím! O-ni by te-be sou-di-li, Je-nů-  
 - - - - - fol

Jenůfa.  
 56 A ta mo-je pě- - - stoun-ka \_\_\_\_\_

už to chá - pu, už to chá - pu — ne - ní

pro - klí - ná - ní hod - - na. Ne - za - tra - cuj - te ji!

Laca. Je - nůf - - ka, ne - u - šel ti

Do - pře - j - te ji ča - su k po - ká - ní! A - - - ji na ni

roz - - um z ces - ty?

Jenůfa. Spa - - si - tel po - hléd - nel

**Př. 1** Katarzní duet Jenůfy a Kostelníčky. Zdroj: JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*.

Praha: Nakladatelství Moj. Urbánka, 1908, s. 268-270.

„A *ji na mne Spasitel pohlédne!*“ s identickou hudební podstatou ve vystupňované intenzitě. XII. výstup hudebně organicky navazuje na předchozí. Na jevišti zůstávají pouze Laca a Jenůfa, jež ho vyzývá, aby odešel za ostatními. On je však odhodlán snášet spolu s ní i opovržení. Přichází třetí, rozhodující vrchol, jež je emfatickým vystupňováním obou předešlých: „*O Laco, duša moja! O pojd, o pojd! Včil k tobě mne dovedla láska věšší, co Pán bůh s ní spokojen!*“

Z hudebního hlediska je XI. výstup (viz Př. 1) koncipován jako duet Jenůfy a Kostelničky bez stabilního tonálně-harmonického rámce a imanentní hudební formy. Jejich intervalově a rytmicky bohatě zvrásněné melodické linie jsou zasazeny do akordických polí v terénu rozšířené tonality, vzájemně se prolínajících na základě jednoho nebo více společných tónů, případně ostře negujících předchozí pole na výrazově vypjatých místech.

Orchestrální doprovod se zpočátku ozývá jen sporadicky v intervalech mezi vokálními vstupy, což může být důsledkem Janáčkovy inspirace hrou moravských hudeců. Již v doprovodech k lidovým písním v cyklu *Moravská lidová poesie v písních* Janáček v klavírním partu často napodobuje charakteristickou cimbálovou manýru, když jako základ pro ostinátní „zahrávky“ (sčasovky) čeříci hladinu melodií využívá diminovaných motivů písně, akordy se objevují pouze ve zpěvných cézurách.

Ústřední hudební ideou katarze v *Její pastorkyni* je durový kvintakord, jehož pozitivní symboliku Janáček zdůrazňuje zdůrazněním akordických tónů pomocí průtahů z vrchní sekundy. Tato idea je projektována tak do dvaatřicetinové sčasovky, jakož i do úvodního vstupu Jenůfy: „*Vstaňte, pěstounko moja...*“ Její následující slova „*Dostí smrtelného ponížení a muk vás čeká*“ jsou inverzí tohoto motivu, negativní symbolika klesajícího melodického pohybu je umocněna vykojením posledních dvou tónů, kdy místo očekávaného *fis-e* úseku přichází *g-f* a sčasovka vepsaná do zmenšeného kvintakordu *h-d-f*. Do tohoto prostředí je projektován také vstup Kostelničky: „*Kam mne pozdvihuješ? Víš, že mne povedou?*“ Následující výkřik je zasazený do kvintakordu *es moll* spjatého s elegickou symbolikou bez jakýchkoli společných tónů s předchozím akordem, což působí efektem filmového střihu. Naléhavě opakované sčasovky v krátkých intervalech a crescendo stupňující se do *ff* dynamiky evokují zrychlování procesu. Při čtvrtém opakování je sčasovka promítnuta do zmenšeného septakordu *e-g-b-des*, od dob baroka souzvuku s mimořádně negativní symbolikou. Kostelnička má sebevražedné úmysly, uvědomí si však, že by tím mohla Jenůfu vystavit podezření z vraždy, což se v linii zpěvu projevuje expresivními výkřiky, druhý z nich se láme v půltónovém vzlyku. Plynule navazujíc na poslední tón zpěvu Kostelničky *e<sup>2</sup>* pokračuje Jenůfa „*A ta moje pěstounka, už to chápu, už to chápu, není proklínání hodna*“ projektovaného do dominantního septakordu *A<sup>7</sup>* rozvádějícího se do *D dur*, přibývá další „sčasovací vrstva“ založená na rozkladu durového sextakordu v široké harmonii a přichází první vrchol XI. výstupu.

Následuje kontrastní *Grave*, dramatické arioso Kostelničky, které v závěru XI. výstupu vyústí do druhého vrcholu v *C dur*. Katarzní účinek umocňuje Janáček také na základě kompoziční techniky tektonické montáže, jejíž podstatou je postupné obohacování výchozí skice o nové vrstvy, objekty a plochy.<sup>27</sup> Procesuální vývoj obou závěrečných výstupů v *Její pastorkyni* je koncipován od expozice izolovaných prvků k plynulému ostinatu v instrumentální vrstvě a od recitativních pasáží k široce klenutým vokálním liniím. Původně úsečné řetězce sčasovek se spojují do plynulého hudebního toku, k němuž se přidávají orchestrální fanfáry. XII. výstup klesá z *C dur* do *B dur* v tlumené dynamice *pp* a hlubokém rejstříku. Ačkoli Janáček předznamenání pro tóninu *B dur* udává již na začátku XI. výstupu, hudební proces k ní skutečně dospěje až na tomto místě. To svědčí o tom,

27 ŠTĚDRŮN, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*. Nadace Universitas Masarykiana, Brno 1998, s. 147–149.

že oba výstupy jsou koncipovány jako jeden celek a Janáčkovým záměrem bylo ukončit operu v duchu katarze se slzami v očích.

## Katarze v *Krútnavě*

Jejím základem je proměna tématu zla v téma dobra. Téma zla se poprvé objevuje ve sborovém výstupu vyděšených vesničanů nad mrtvolou Jana Šteliny (viz Př. 2).

Téma vyrůstá z naléhavé rétorické figury s dikcí otázky „*Čí to hriech?*“, slavného beethovenovského „*Muss es sein?*“.<sup>28</sup> Na báze jejího řetězení ve vzestupných sekvencích generuje Suchoň zlověstně se rozpínající melodii, jejíž konturu vyhocuje zdvojnásobáním v paralelních velkých terciích. Na vrcholu („*Bože, aká hrôza, táto hrôza, Bože náš, čí to hriech!*“) je expresivní účinek umocněný chromaticky stoupajícím basem. *Affetuoso* vrchol v dynamice *fff* vyústí do obratu krútnavského akordu (v G–transpozici). V důsledku uplatnění nehierarchických prvků členění oktávy (chromatika, celotónovost, velké tercie, tritonus) má téma zla atonální charakter.

Téma zla se v podobě jednohlasé melodie nebo v podobě přediva několika hlasů jako kontrapunktující linie prolíná všemi následujícími obrazy. Dramatický vrchol v tomto smyslu přichází v 5. obrazu, kdy si Ondrej uvědomí, že se octnul na místě vraždy. Jeho zpěv se mění ve vyděšený křik: „*Domov! Chcem domov! K matke, k žene, k synovi! Ved som mu nič neurobil! To nie ja! To nie ja! To nie ja!*“ doprovázený jedovatými invazemi útržků tématu zla v disonantních akordických paralelismech (k velké tercii se přidává spodní tritón) nad chromaticky stoupajícím tremolem.

Téma dobra se objevuje v 5. obraze. Ondrej klesá k zemi se slovy „*ja už nevládzem, ja už nevládzem*“ a v pozadí zaznívá sborová vokalizace, nejprve v sopránů, pak v altu, tenoru a basu, přidává se orchestr a nakonec Ondrej: „*Bože môj, otče môj, v tomto speve si mi podal nádeje svit jediný.*“ Téma zla je zde projektováno do prostoru rozšířené tonality s kadenčním ukotvením a vyvrcholením v zářivém durovém akordu na konci 5. obrazu, který přináší nesmírně působivý efekt uvolnění napětí a osvobození.

## Koncepční zásahy

### *Její pastorkyňa*

Opera měla premiéru 21. ledna 1904 v Národním divadle v Brně pod vedením Cyrila Metoděje Hrazdíry, který při další inscenaci v červenci 1906 navrhl Janáčkovi několik škrtů za účelem dosažení většího dramatického spádu. Janáček je v zásadě přijal a mírně upravil i jiná místa.<sup>29</sup> Partitura v této verzi je základem současného kritického vydání Universal Edition. Klavírní výtah, z něhož pochází ukázka v tomto článku, vydal Klub přátel

28 KARBUSICKY, V. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, s. 278–279.

29 ZAHRÁDKA, op. cit., s. 104.

umění v Brně v roce 1908.<sup>30</sup> Podle Tyrrella mají posluchači, kteří se seznámí s touto kratší a údernější verzí díla, často pocit, že epizody lidové hudby v úvodním a závěrečném dějství poněkud vyčnívají z okolitého materiálu.<sup>31</sup>

Meno mosso

S. A. *ff* Či to hriech? Tá - to

T. B. *ff*

9) Meno mosso

S. A. *ff* hrô - - - za, ó, Bo - že náš?

T. B. *ff*

S. A. Bo - že, a - ká hrô - za, tá - to hrô - za!

T. B. *ff*

*marc.*

30 Ibid., s. 108.

31 TYRRELL, op. cit., s. 644.

S.  
A.  
T.  
B.

Bo - že, tá - to hrô - za, tá - to hrô - za, Bo - že

náš, či to hriech?

Affetuoso

fff

Affetuoso

fff

ffz

10

**Př. 2** Sborové téma zla v operě *Krútnava*. Zdroj: *Krútnava*: Opera v 6 obrazoch: Libreto podľa slovenskej literárnej predlohy sprac. skladateľ a Š. Hoza: Klavírný výťah upr. skladateľ / Eugen Suchoň; Štefan Hoza. - 1. vyd. - Bratislava : Slovenské hudobné vydavateľstvo, 1951, s. 19-20.

Pro širší uznání *Její pastorkyně* bylo důležité uvedení v Praze. Léta 1904–1915 se pro Janáčka nesla ve znamení boje o prosazení tohoto záměru. Když šéf a dramaturg opery Národního divadla Karel Kovařovic po několikerém odmítnutí operu konečně přijal, vynutil si některé změny. Šťastný Janáček nenamítal,<sup>32</sup> na jaře 1916 však Kovařovic provedl další masivní úpravy, které místy zasáhly i do vyznění celého díla, a není jasné, zda je s Janáčkem konzultoval.<sup>33</sup>

32 ZAHŘÁDKA, op. cit., s. 128–132.

33 Ibid., s. 136.

Premiéra v Národním divadle v Praze 26. května 1916 přinesla zásadní zlom v Janáčkově skladatelské kariéře. Partitura s Kovařovicovou úpravou byla po desetiletí jediným zdrojem a stala se základem pro další revize Universal Edition Václava Talicha (1942) a Johannese Martina Dürra (1969). K Janáčkově verzi z roku 1908 bez Kovařovicových retuší se v roce 1969 vrátil dirigent Charles Mackerras ve spolupráci s Johnem Tyrrellem. Universal Edition připravuje k vydání verzi z roku 1915 před pražskou premiérou, ale ještě před Kovařovicovými zásahy.<sup>34</sup>

Názory na oprávněnost Kovařovicových změn se liší. Jaroslav Vogel, který je důvěrně znal ze své dirigentské praxe, zpochybňuje názor, že Kovařovic „zromantizoval“ zvukovost opery a podotýká, že místy mohl jít ještě dál.<sup>35</sup> Milan Kundera Kovařovicovy zásahy odmítá, stejně jako další úpravy dirigentů a skladatelů, kteří podle jeho vzoru v následujících desetiletích upravovali partitury dalších Janáčkových oper.<sup>36</sup> Pokud Vogel považuje závěr opery, kde Kovařovic v dechových nástrojích přidává „krásnou kanonickou imitaci, která tak krásně symbolizuje vzájemné sebezpoznání Laciho a Jenůfy“, za obzvlášť povedený, je právě toto místo terčem Kunderovy ironické kritiky:

*„Nic nečeká tu dvojici než bída, hanba, vyhnanství. Nenapodobitelná atmosféra: rezignovaná, smutná, a přesto ozářená nesmírným soucitem. Harfa a smyčce, měkký zvuk orchestru; velké drama se uzavírá nečekaným způsobem: dojemným a intimním zpěvem. Ale copak se takhle dá ukončit opera? Kovařovic udělal z toho závěru skutečnou apoteózu lásky. Kdo by se odvážil namítat něco proti apoteóze? Ostatně apoteóza, to je tak prosté: stačí připojit žestě, aby podepřely melodii kontrapunktickou imitací. Je to účinné a stokrát prověřené. Kovařovic se vyznal v řemesle.“*<sup>37</sup>

Kovařovicova instrumentace je ve skutečnosti v rozporu s Janáčkovým sémantickým záměrem: uzavřít operu v duchu „slovanské katarze.“

Zahrádka uvádí několik argumentů v Kovařovicův prospěch: partituru před pražskou premiérou upravil v dobré víře, že tak může přispět k úspěšnému přijetí díla. Představa o instrumentaci a zvuku orchestru tehdy ještě vycházela z ideálů romantismu. Janáčková svérázná instrumentace, vycházející z jeho koncepce realistického hudebnědramatického díla, by mohla na soudobého posluchače působit spíše jako plytké experimentátorství a kompoziční nemohoucnost. Kovařovicovy škrty tak zvýšili dramatický spád děje a podpořili stručnost, kterou obdivujeme u Janáčkových vrcholných oper.<sup>38</sup>

34 Ibid., s. 296–297.

35 VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Academia, 1997, s. 219–220.

36 Ibid.

37 KUNDERA, *Můj Janáček*, 2004, s. 33.

38 ZAHŘÁDKA, op. cit., s. 282–284.

## Krútnava

Premiéra v Slovenském národním divadle v Bratislavě 10. prosince 1949 se setkala s velkým nadšením. Objevily se však pochybnosti o libretu a vlivná kritička Zdenka Bokesová navrhla uspořádat veřejnou diskusi, která by zvážila, zda by vyloučení Básníka dílu neprospělo.<sup>39</sup> Komplikovaná tematika a ponurost tématu by nemuseli současným divadelníkům poskytnout dostatečný zdroj radosti a povzbuzení při budování socialismu.

4. února 1950 byl Suchoň předvolán na zasedání kulturní komise (Povereníctva) školství, věd a umění pod vedením spisovatele Ladislava Novomeského k zhodnocení opery. Komise požadovala několik změn. Suchoň odmítl a navrhl, aby byla opera stažena z repertoáru. Komise nesouhlasila, zabavila Suchoňovi jediný rukopis partitury a změny v libretu byly provedeny proti jeho vůli. Básník a Dvojník jako postavy představující prvek nežádoucí západní kultury, stejně jako všechny křesťanské motivy a odkazy na Boha byly odstraněny. Nepřijatelný byl pro komisi závěr opery v duchu odpuštění a slovanské katarze: vrahovi Ondrejovi odpouští nejen milenka zavražděného Jana Katrena, ale i jeho otec, Starý Štelina. Otcovství dítěte proto cenzoři přenesli z Ondreje na mrtvého Jana a soupeření mezi oběma muži nabylo v duchu estetiky socialistického realismu navíc rozměr třídního boje (chudý Jano versus bohatý „kulak“ Ondrej). Katrenino emfatické zvolání „*Veď on je tvoj!*“, jímž na konci 6. obrazu ujišťuje Ondreje o otcovství dítěte, nahradila věta adresovaná starému Štelinovi: „*To vnuk je váš!*“ V Štelinově reakci: „*Nuž tak choď, Ondrej! Choď si svojou cestou! Žena ti odpustila, ja ti tiež odpúšťam!*“ byla poslední věta nahrazena následující: „*Spáchal si ťažký hriech, choď si ho sám odpykať!*“, přičemž se na jevišti objevuje četník a odvádí Ondreje ze scény. Orchester to však komentuje náhlým důrovým vyjasněním, rozloženými akordy harfy a něžnými violovými motivy, připomínajícími Janáčkovu instrumentaci dialogu Jenůfy a Laca. Závěrečné gesto starého Štelinu, který Ondrejovi daruje marcipánového koníčka, vyznívá v cenzurované verzi zcela nesmyslně: jelikož neobdarovává syna vraha svého syna, ale vlastního vnuka, postrádá toto gesto jakýkoli smysl a patos a stává se banalitou.

V této podobě ji SND uvedlo také na festivalu Pražské jaro 16. a 17. května 1951. V tomto roce se na Suchoně obrátil dirigent Zdeněk Chalabala s žádostí o přijetí provedených změn a přepracování závěru opery. V případě nesouhlasu požádal, aby mohl změny provést sám. V této situaci, kdy se změny měly dotknout i samotné hudby, Suchoň nakonec nátlaku ustoupil.<sup>40</sup> Zmírnil triviálnost textů a hudebně přepracoval zejména 6. obraz.

Při příležitosti uvedení díla v Banské Bystrici v roce 1963 v atmosféře chruščovovského tání se dramaturg Igor Vajda a režisér Branislav Kriška rozhodli vrátit k původnímu závěru (otcem dítěte je opět Ondrej), ale od záměru realizovat melodramatický rámec nakonec upustili. Tato verze byla od té doby upřednostňována ve většině inscenací opery na Slovensku i v zahraničí. Podle svědectví slovenského varhaníka Ferdinanda Klindy se však téma *Krútnavy* v jeho společných rozhovorech se Suchoněm vracela jako

39 BOKESOVÁ, Zdenka. K premiéře Suchoňovej opery. *Eud*, 1949, roč. II, č. 291, 14. 12. 1949, s. 4.

40 ŠTILICHOVÁ – ŠTILICHA, op. cit., s. 196-197.



ostinato. „*Suchoň túto kauzu nepovažoval za uzavretú, stále trpel nespravodlivosťou zásahu do jeho umeleckej slobody, nepochopením iných, aj vlastnými výčitkami, že sa dal donútiť ku kompromisu.*“<sup>41</sup>

V roce 2003, deset let po Suchoňově smrti, zrekonstruoval partituru skladatel Vladimír Bokes. Jejím základním pramenem se stal klavírní výtah z roku 1951, v němž byly již cenzurou pozměněné texty, původní hudební pojetí však zůstalo zachováno.<sup>42</sup> Vystala otázka, zda Opera Slovenského národního divadla, která v té době uváděla *Krútnavu* v nastudování Juraje Jakubiska z roku 1999, vytvoří novou inscenaci díla. To by však bylo nerentabilní jak z hlediska provozní praxe, tak z ekonomických důvodů, a proto se premiéra zrekonstruovaného originálu v nastudování Státní opery v Banské Bystrici uskutečnila až 18. října 2008 v rámci Století Eugena Suchoně v Domě umění v Piešťanech. Setkala se s velkým zájmem publika, nadšením kritiky a v repertoáru souboru setrvala více než osm let.

O oprávněnosti Básníka a Dvojníka se dodnes vedou diskuse. Vladimír Zvara uvedl na margo inscenace zrekonstruované podoby opery:

*„Zatiaľ čo hrstka divadelníkov a teoretikov naďalej obhajuje právo dnešných aj budúcich inscenátorov a divákov voľiť medzi pôvodnou verziou s Básnikom a Dvojníkom a verziou bez nich, početnejšia skupina, tvorená najmä opernými publicistami, ale tiež niektorými významnými hudobníkmi (Vladimír Bokes, Ferdinand Klinda) oslavuje návrat k pôvodine s Básnikom a Dvojníkom ako konečnú rehabilitáciu autentickú a jedinej správnej Krútnavy. Osobne patríam k tým prvým, sám som bol dramaturgom inscenácie Krútnavy v Slovenskom národnom divadle (1999), ktorá pôvodný činoherný rámec neobsahovala. Ako historika ma činoherný rámec pôvodnej Krútnavy veľmi zaujíma a je pre mňa fascinujúcim, aj keď umelecky neúspešným pokusom o modernizáciu operného druhu, nadväzujúcim na niektoré dobové divadelné tendencie a módy.“*<sup>43</sup>

Podobný názor zastává i režisér Martin Bendik, podle něhož se po odstranění dramatických postav neztratíme v morální výpovědi díla a nepůsobí to narušení logiky a srozumitelnosti děje.<sup>44</sup>

Po vynechání melodramatického rámce vypadnou z opery pouze dva úseky a několik minut hudby. Prvním je Prolog v předehře opery mezi úvodním sborem a úvodem k 1. obrazu, v němž se Básník a Dvojník domluví, že spolu napíší hru ze skutečného života a uzavírají stávku na vítězství dobra nebo zla. Z Prologu však zůstalo několik závěrečných taktů, v nichž se po odstranění činoherních postav nacházejí hudební pasáže, které bez jejich dialogu působí nesmyslně. Druhým úsekem je mezihra mezi tragickým 4. a katarzním 5. obrazem, tvořící pozadí pro dialog Básníka a Dvojníka, který je podle Bendika spíše „*teoretickou polemikou, zmysluplně analyzovateľnou iba mimo divadelného kon-*

41 KLINDA, Ferdinand. Neberte nám básnika! *Hudobný život*, 1997, roč. 29, č. 9, s. 5.

42 BOKES, Vladimír. Krútnava okolo Krútnavy. *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3–4, s. 275.

43 ZVARA, Vladimír. Návraty k Suchoňovej Krútnave. In *Studia Academica Slovaca* 38. Bratislava: FF UK, 2009, s. 339–340.

44 BENDIK, Martin *Operné sondy*. Bratislava: Asociácia Corpus, 2014, s. 138.

textu, pričom sa hodí viac na akademickú pôdu než do konkrétnej drámy.<sup>45</sup> V pozadí dialogu zní ovšem téma zla, které se jedině na tomto místě objeví v unisonu hlubokých smyčců a dechů. Zde je obnaženo na samotnou dřev a odhaleno jako základní hudební idea díla.

Stejně jako se dialog Básníka a Dvojníka v předehře prolíná do obrazu lesní mýtiny probouzející se do nového dne, kde dívky nacházejí mrtvolu Jana Šteliny, prolíná se jejich dialog v intermezzu do obrazu rozbouřeného nočního lesa, ve kterém Ondrej vraždil. Suchoň zde využívá identické hudební prostředky, což je důkazem jeho promyšleného dramaturgického záměru: evokovat z hlediska absolutní hudební formy opery nástup reprízy, resp. finále a z psychologického fenomén dějá vu.

Závěr 5. obrazu, kdy se Ondrej pod vlivem zpěvu rozhodne udat, se musel změnit na velké arioso Ondreje. Původním Suchoňovým záměrem bylo v tomto bodě a pouze na tomto místě opery konfrontovat postavu z vesnického prostředí s postavou z melodramatického rámce. Ve verzi bez Básníka a Dvojníka musel být Dvojníkův part sloučený s Ondrejovým, a místo zápasu obou postav tak máme do činění s výstupem váhavého, nerozhodného a zmateného mladíka, který neví, co chce, takže jeho závěrečné rezolutní rozhodnutí přiznat se k vraždě působí psychologicky nevěrohodně.

Věra Vyslouzilová ve studii *Monolog v operní dramaturgii Eugena Suchoně (Krútnava), Leoše Janáčka (Její pastorkyňa) a Arnolda Schönberga (Erwartung)* srovnává monology Ondreje, Kostelničky a Schönbergovy Ženy. Vzhledem na to, že vychází z verze bez Básníka a Dvojníka, nejsou její předpoklady o určitých analogiích mezi Ondrejovým a Kostelničným monologem zcela relevantní.<sup>46</sup> Nastoluje však zajímavou možnost paralely mezi Schönbergovým monodramatem a 5. obrazem z *Krútnavy*, který je ideovým těžištěm díla.

Michaela Mojžišová v analýze inscenace *Krútnavy* v podání banskobystrického operního souboru konstatuje, že operní dramaturgové, režiséři a inscenátoři, kteří jsou odpůrci Suchoňovy předlohy, vycházeli z tradiční praxe několika jevištních verzí *Krútnavy* (včetně Jakubiskovy) a dospěli k závěru, „že realistické folkloristické dielo (za také sa považovala či stále považuje *Krútnava*) vysokú štylizáciu a literárny pátos rámcujúcich postáv neunesie,<sup>47</sup> pričomž tuto cestu „opustila až dôsledne odfolklorizovaná, na vzťahových, psychologických a mravných archetypoch postavená inscenácia Romana Poláka. V jej prípade sa podľa môjho názoru podarilo vyvrátiť hypotézu o menšej divadelnej účinnosti verzie s činohrnými postavami Básníka a Dvojníka.“<sup>48</sup>

Ve snaze odlišit dialogy Básníka a Dvojníka od postav z vesnického prostředí použil Suchoň patetickou dikci poesie Pavla Országha Hviezdoslava. Ta nám dnes může připadat staromódní, ale v době diskusí o zrodu slovenské národní opery byla *Hájníková žena* horkým favoritem, o němž Suchoň dlouho uvažoval, stejně jako Janáček ve dvacátých letech 20. století.

45 BENDIK, op. cit., s. 141.

46 Suchoň se Schönbergem tvůrčím způsobem konfrontoval, kupř. ve *Smyčcovém kvartetu op. 2 ESD 46* nebo v *Šesti skladbách pro smyčce op. 19 ESD 86*.

47 MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Zápas o dušu slovenskej opery*. In *Cenzura v literatuře a umění střední Evropy*. Jiří Hrabal (ed.). Olomouc: Univerzita Palackého, 2014, s. 221.

48 Ibid.

I když Básník a Dvojník nejsou nositeli nějakého hlubokého intelektuálního poselství, považují jejich vynechání za okleštění Suchoňových záměrů, a to tak ve smyslu jeho snahy překonat konvence romantické opery, jakož i zajistit jednotu díla na základě uplatnění formálních principů absolutní hudby, jedinečné harmonické dramaturgie a důkladně promyšlené hudební symboliky. Odstranění činoherního rámce zbavuje Suchoňovu operu myšlenkové originality a popírá jeho inovativní záměr pozdvihnout operní žánr z hlediště dramatického.

## Závěr

Obě opery překonaly dobové standardy a přinesly řadu významných novinek. Současníci obou skladatelů je nepřijali bez výhrad a Janáček i Suchoň se museli podrobit tlaku na jejich přepracování, které oba pociťovali jako zásah do své autorské svobody. Názory na to, zda to bylo ku prospěchu, nebo spíše ke škodě věci, se v obou případech různí a dodnes se vedou diskuse o tom, zda úpravy představovaly zásah do osobní svobody obou skladatelů, nebo zda jejich dílům také do jisté míry prospěly.

## Bibliography

- BENDIK, Martin. *Operné sondy*. Bratislava: Asociácia Corpus, 2014.
- BOKES, Vladimír. Krútňava okolo Krútňavy. *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 271–281.
- BOKESOVÁ, Zdenka. K premiére Suchoňovej opery. *Lud*, 1949, roč. II, č. 291, 14. 12. 1949, s. 4.
- HRČKOVÁ, Naďa – SUCHOŇ, Eugen. Od reflexie k teórii (1978). *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1–2, s. 113–117.
- CHALUPKA, Lubomír. Pohnuté osudy Suchoňovej Krútňavy. Impuls [online]. 2012, 8, 3. [cit. 2024\_07\_09]. Dostupné z: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?878>.
- KARBUSICKY, Vladimír. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- KLINDA, Ferdinand. Neberte nám básnika! *Hudobný život*, 1997, roč. 29, č. 9, s. 5.
- KRESÁNEK, Jozef. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Hudobné centrum, 1997.
- KUNDERA, Milan. *Verratene Vermächtnisse*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996.
- KUNDERA, Milan. *Můj Janáček*. Brno: Atlantis, 2004.
- MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Zápas o dušu slovenskej opery*. In *Cenzura v literatúre a umění střední Evropy*. Jiří Hrabal (ed.). Olomouc: Univerzita Palackého, 2014.
- SMOLÍK, Pavol. Iná koncepcia heroizmu. *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1.
- SUCHOŇ, Eugen. Krútňava – Eugen Suchoň o svojom diele. *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1–2, s. 121–127.
- SUCHOŇ, Eugen. *Akordika od trojzvuku po dvanásťzvuk*. Bratislava: OPUS, 1979.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Podstata hudobného jazyka Suchoňovej Krútňavy. *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3–4, s. 239–257.

- ŠTĚDRŇ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století. Paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Univerzity Masarykiana, 1998.
- ŠTILICHOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica – ŠTILICHA, Peter. *Denník z notovej osnovy. Komentovaný denník profesora Eugena Suchoňa*. Bratislava: Perfekt, 2012.
- TYRRELL, John. *Janáček I. Osířelý kos. 1854–1914*. Brno: Host, 2018.
- VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava: Opus, 1988.
- VAJDA, Igor. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa. *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 1–10.
- VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Academia, 1997.
- VYSLOUŽILOVÁ, Věra. Monolog v operní dramaturgii Eugena Suchoně (Krútnava), Leoše Janáčka (Její pastorkyňa) a Arnolda Schönberga (Erwartung). *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3–4, s. 258–263.
- ZAHRÁDKA, Jiří. „Pravdu, první věcí pravdu, ne krásu.“ *Příběh Janáčkovy Její pastorkyně / “Truth, the first thing is truth, not beauty.” The Story of Janáček’s Jenůfa*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2021.
- ZAVARSKÝ, Ernest. *Eugen Suchoň*. Bratislava: Hudobné centrum, 2008.
- ZVARA, Vladimír. Krútnava – detektívka alebo mýtus? *Opera Slovakia* [online]. 2012, 12. septembra [cit. 2024\_07\_09]. Dostupné z: <https://operaslovakia.sk/vladimir-zvara-krutnava-detektivka-alebo-mytus/>
- ZVARA, Vladimír. Leoš Janáček and the “Slavic Catharsis”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2012, roč. 43, č. 1, s. 23–34.
- ZVARA, Vladimír. Návraty k Suchoňovej Krútnave. In *Studia Academica Slovaca* 38. Bratislava: FF UK, 2009, s. 335–349.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

