

Štědroň, Bohumír

Ke genezi Janáčkovy opery *Její pastorkyňa* : résumé

In: Štědroň, Bohumír. *Zur Genesis von Leoš Janáček's oper Jenůfa*. 2. vyd.
Brno: Universita J.E. Purkyně, 1971, pp. 206-216

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120198>

Access Date: 24. 02. 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.

RÉSUMÉ

KE GENEZI JANÁČKOVY OPERY JEJÍ PASTORKYŇA

Janáčkova opera *Její pastorkyňa* dosáhla z jeho devíti oper největší známosti doma i v cizině. Jen od roku 1945 do 1966 byla podle evidence v Universální edici ve Vídni hrána na více než 200 scénách Evropy, obojí Ameriky i Malé Asie. Janáček stal se právě především operou *Její pastorkyňa* uznávaným českým mistrem, který patří ve světě k největším vedle Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka.

Její pastorkyňa byla zkušebním kamenem jeho nového slohu a syntézou, v níž spojil všechny předcházející vývojové prvky. Po *Sárce* (1887) a *Počátku románu* (1891) chtěl v *Pastorkyni* prokázat, že je skutečným operním skladatelem-dramatikem. Umělecky nadán a vyzbrojen v Brně u Pavla Křížkovského, na pražské varhanické škole v Praze u Františka X. Skuherského, krátkým pobytem na konzervatoři v Lipsku a ve Vídni, opíraje se o umělecké rady Antonína Dvořáka i o studium evropské hudby, dovedl využít i vědeckých, zvláště psychologických poznatků ve své skladbě takovým způsobem, že vzniklo dílo trvalé hodnoty. Nezabíval se sice tradičních i soudobých rysů české a evropské hudby, ale dospěl k takovému stupni svérázu, že jeho dílo je slohově odlišné a tvoří pro českou hudbu nový mezník vývoje.

Je proto naší povinností zkoumat a poznat všechny podmínky, za kterých *Pastorkyňa* rostla ke konečnému vítězství. Tato opera měla osudy bohaté a složité. Její dokončení (1903) spadá do roku tragické smrti Janáčkova posledního dítěte, jedenaadvacetileté dcery Olgy. Janáček, obávaje se chabého provedení v Brně, zadal operu v Praze. Tam však byla dvakrát odmítnuta. Česká akademie věd a umění neudělila jí r. 1907 výroční cenu, ač ji Janáček znovu přepracoval a vytvořil vlastně druhé její znění (1907). Brněnské divadlo ji uvádělo úspěšně v letech 1904–1916; ledy pražské nevšímavosti k *Pastorkyni* roztály teprve po 13 letech od jejího zadání do Prahy, ve válečné době, kdy K. Kovařovic splatil Janáčkovu veliký dluh a *Pastorkyňa* měla 26. května 1916 vlastně svou první evropskou premiéru v Praze.

Janáčkův boj o uznání *Pastorkyně* šel ruku v ruce s jeho úsilím o nový sloh a dramatické zdokonalení opery. Ideové a nápěvné kořeny *Pastorkyně* sahají až k Janáčkovu mužskému sboru s barytonem *Zárlivec* (1888), pokračují zvláštní jeho operní „předehrou“ *Úvod k Její Pastorkyni – Zárlivost* (1894) a souvisejí též s klavírní skladbou *Ej, danaj a se smíšeným sborem Zelené sem sela* (1892). Jak prokazují zachované prameny, tj. autorizovaný opis klavírního výtahu *Její pastorkyně* z roku 1903 a autorizovaný opis partitury *Pastorkyně*, opatřený datem opravy 10. ledna r. 1907, podroboval Janáček vlastní operu důkladné revizi, čímž vzniklo druhé její znění, uzavržené vydáním klavírního výtahu opery v roce 1908.

Na Janáčkův sloh měla nesporný vliv též jeho hluboká studia lidové moravské písně a tance a osobité studium nápěvků mluvy.

Konečně nelze pominout opravy a retuše, které podnikl k pražskému prvnímu provedení *Pastorkyně* K. Kovařovic za souhlasu Janáčkova i s jeho spoluprací. S těmito retušemi byla *Pastorkyňa* vydána v partituře v Universální edici ve Vídni (1917) a v tomto, fakticky třetím znění se *Pastorkyňa* provozuje ve světě.

Zkoumat Janáčkův tvůrčí proces od skladeb, které předcházejí operu *Její Pastorkyňa* (*Předzvěsti opery Její pastorkyňa*), sledovat skladatelův dramatický rozvoj od úpravy dramatu G. Preissové k prvnímu znění opery (1894–1903) a k dalšímu zdokonalení opery v druhém znění (1904–1907, *Hlavní práce na opeře a jejím zdo-*

konalení), poukázat na inspirační zdroje (*Kořeny operního slohu*) a vylíčit Janáčkův boj o hodnotu Pastorkyně k jejímu konečnému proniknutí (*Podmínky uznání a vítězství Pastorkyně v Praze*) — to byl úkol a cíl tohoto spisu.

PŘEDZVĚSTI OPERY JEJÍ PASTORKYŇA

Žárlivec, mužský sbor s barytonem na slova moravské lidové poezie.

Janáčkův mužský sbor s barytonem Žárlivec vznikl nejméně 6 let před jeho počátkem práce na Pastorkyni. Byl nalezen v Dvořákově pozůstalosti Otakarem Šourkem v Dvořákově muzeu teprve roku 1940 s přesným datem dokončení 14. V. 1888 a označením č. 3. Dvořákův syn inž. Antonín Dvořák nalezl r. 1955 další sbory s číslem 1 (Loučení) a č. 2 (Holubička), které předcházely sbor Žárlivec. Šlo vskutku o cyklus 3 sborů, které poslal L. Janáček v květnu 1888 k posouzení Ant. Dvořákovi. Byly vydány roku 1959 v revizi Miroslava Venhody pod názvem *Tři mužské sbory* ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Text sboru v 11 slokách o 4 verších v trochejských nebo daktylských stopách vyzníval a upravil Janáček ze Sušilovy sbírky *Moravské národní písně s nápěvy do textu* vřaděnými (1941, č. 124, str. 115/16). Stručný obsah zní: Na horách, na dolách leží šohaj, patrně zbojník, s porubanou hlavou. Jeho milá ho ošetřuje a na jeho žádost podá mu i šavli, ale rychle odskočí, tušíc zradu. Šohaj v předtuše blízké smrti vzkřikne na ni v posledním záchvatu žárlivosti:

*Byl bych ti, má milá,
byl bych ti hlavu stav,
aby po mej smrti
žádný ta nedostal.*

Celá báseň je baladou, Janáčkem považovaná za zbojnickou píseň. Má příhodný námět pro jeho dramatický talent. Jednotlivé sloky zhudebnil Janáček tak, že téměř nezměněná slova básně dal zpívat tenorům a barytonu, zatím co v basových hlasech text zkrátil, dělil a upravil. Mísení textu několika slok je tu podobné jako v Janáčkových pozdějších sborech, například v *Maryšce Magdónové* a 70.000.

Jeho hudební deklamace jeví vlivy lidového skladatele. Kvantita verše pro něj znamenala víc než kvalita, rád také zachovával lašský přízvuk na předposlední slabice.

Vlastní sbor o 90 taktech je zajímavý tím, že tu vystupuje vedle mužského sboru ještě baryton. Nemá však funkci výlučně sólového hlasu a nepředstavuje pouze porubaného šohaje. Nejvýrazněji vystupuje sólově v závěru (aby po mej smrti žádný fa nedostal), což plně odpovídá obsahu i výrazu moravské lidové balady.

Barytonový hlas nejčastěji uplatňuje energický motiv, ježž na začátku sboru uvádějí tenoři (*Na horách, na dolách*). Je to ústřední motiv celého sboru, který tvoří první melodické pásmo skladby. Druhé melodické pásmo jeví charakter lyrický (*leží tam, šohajek hlava dorubaná*) s chromaticky zabarveným výrazem. Obě zaokrouhlují celý sbor a jeho výstavbu, jež možno označit jako kombinaci ronda a sonátové formy. Je tu patrný též ranný monotematický způsob Janáčkovy práce. Naznačená melodická pásma nejsou závislá na melodice lidové písně Žárlivec.

Harmonická osnova spočívá tonálně na c moll. Janáček používá vedle hlavních harmonických sloupů zmenšeného, polozmenšeného i velkého septakordu, volně nastupují často ostré disonance s malou nónou. Zmenšený malý septakord stává se již tehdy oblíbeným akordem Janáčkovým. Modulace vznikají často enharmonicko-chromaticky, zřejmá je obliba sekvencí a progresí, gradační vrchol staví Janáček na tonickém kvartsextakordu.

Faktura celého sboru je homofonní s uplatněním imitační techniky. Opakování jedné a téže hudební fráze zvláště v oddíle *Adagio (Ani mně neumřeš)* chápeme jako předzvěst Janáčkovy typického opakování v nápěvkovém slohu.

V poměru k předcházejícím sborům *Loučení* a *Holubička* stojí *Žárlivec* nejen rozsahem, nýbrž i obsahem a celým uměleckým zpracováním nejvýše. Potvrzuje se

tím názor, že lidová poezie inspirovala Janáčka víc než umělá, v tomto případě víc než básně Elišky Krásnohorské Loučení a Holubička.

Nepochybuji o tom, že by i tento sbor Žárlivec vzbudil u Ant. Dvořáka podobný obdiv, jak tomu bylo u mužských sborů, jež Dvořákoví Janáček věnoval v roce 1885. Stylově stojí Žárlivec na rozhraní nového Janáčkového slohu, který vede přímo k Pastorkyni. Z typických Janáčkových slohových znaků vyniká tu deklamační volnost, dualismus hlavních témat, časté opakování melodického úseku, psychologická hloubka a síla prožitku i podání.

Zcela zvláštní význam má však tento sbor v tom, že inspiroval Janáčka za šest let po svém vzniku k veliké orchestrální skladbě, kterou nazval Úvod k Její pastorkyni-Žárlivost.

Úvod k Její pastorkyni – Žárlivost

Janáček napsal k Pastorkyni zvláštní Úvod, který nazval Úvod k Její pastorkyni (1894), k němuž připojil patrně r. 1906 podtitul Žárlivost. Podle poznámky v tištěném dramatu G. Preissové Její pastorkyňa dokončil Janáček Úvod k Její pastorkyni 31. prosince 1894. V Janáčkových sbírkách Moravského muzea v Brně je zachován nedatovaný autorizovaný opis partitury, nedatovaný opis klavírního znění pro 4 ruce a dvojí rozpis hlasů z r. 1904 a 1906. Český hudební fond rozmnožil partituru Úvodu (uvádím titul zkráceně) r. 1957, tiskem vydalo partituru v revizi Osvalda Chlubny Státní hudební vydavatelství v Praze 1964 pod názvem Žárlivost.

Dílo nutno důsledně nazývat Úvod k Její pastorkyni – Žárlivost, nikoli pouze Žárlivost, což znamená jen program skladby. Nelze určit, co napsal Janáček dříve, zda partituru, jak měl často ve zvyku, či klavírní znění. Mluvíme však zásadně o klavírním čtyřručním znění, protože partitura obsahuje 174 taktů, kdežto klavír je o 66 taktů kratší, proto nelze mluvit o klavírním výtahu. Podle vlastního doznání inspiroval se Janáček opět lidovou moravskou písní Žárlivec, podobně jako v mužském sboru s barytonem z r. 1888. Jde tedy opět o dramatickou scénu mezi porubaným šohajem a jeho milou, která se měla stát obětí jeho bezmezné žárlivosti. Baladický námět zhudebnil tentokrát Janáček skladbou orchestrální v podobě symfonického obrazu a použil ho jako Úvodu k opeře Její pastorkyňa, která analogicky roste ze žárlivosti i náruživosti Lacovy k Števovi.

Skladba spadá svým vznikem do doby, kdy Janáček byl přímo opojen lidovou moravskou písní a tancem a skládal v duchu folkloristického nadšení v době před Československou národopisnou výstavou v Praze (1895). Valašské-Lašské tance (1889/90), jednoaktová opera Počátek románu (1891), slovenský balet Rákós Rákóczy (1891), Národní tance na Moravě (1891, 1893) a četné úpravy lidových písní jsou toho jasným důkazem.

Sám napsal k této orchestrální baladě dva informující články, v nichž vysvětlil ideu a motivy skladby. První uveřejnil v Daliboru 10. listopadu 1906 k prvnímu koncertnímu provedení Úvodu k České filharmonii pod vedením Františka Neumannna, druhý vznikl k brněnskému provedení Úvodu orchestrem pražského Národního divadla za řízení K. Kovařovice (13. X. 1917). V druhém článku, který byl dosud neznámý, pochopil Janáček žárlivost psychologicky v několika odstínech, ke kterým zvolil také zvláštní motivy. Práví o žárlivosti doslova: *vrací se stále tvrdšíjším motivem; raní vždy hluboce a jistě; je bolestná, nehojí se ani láskou; je štítem ltným a nese v sobě tíži tragédie*. Závěrem charakterizuje svou skladbu takto: *Úvod sevrěn těsně, je toliko heslem, mottem k Její pastorkyni. Bez všelikých motivických svazů s operou*. K tomu připojil jednotlivé motivy, jichž užil ve své orchestrální baladě, zvláště též citát z moravské lidové písně Žárlivec (srov. motivy u K. Bendla a později u P. Křížkovského, Fr. Musila i Vítězslava Nováka.

Ve svém Úvodu pracuje s 5 základními motivy, které mu vyrostly z jasné, psychicky pojaté představy různých typů i odstínů žárlivosti. Exponuje je hned na začátku skladby s výjimkou citátů z lidové písně, který se objevuje později. Stavbu rozvíjí tématicky stálým střetáváním základních motivů ve formě sonátové s kódou.

Pokud jde o melodické prvky lidové moravské písně Žárlivec, cituje píseň od jejího druhého trojtaktí.

V harmonickém ustrojení balady převládá harmonie i modulace klasicoroman-

tická s vlivy harmonie lidové, kterou v té době pilně studoval poslechem hudeckých kapel a cimbalistů. Balada se začíná v h moll a končí v H dur, což je tehdy běžné, a lze v tom spatřovat očistný smysl balady. Ze základních pěti motivů jediný motiv vyhrůžky na začátku a na konci balady je traktován harmonicky, potom ostinatě zasahuje do průběhu skladby v jednotlivých nástrojích. Jako charakteristický znak Janáčkovy harmonie vystupuje do popředí obliba kvartsextakordu, na němž Janáček připravuje a buduje kadence, dále polozmenšený septakord, prodleva a ostinato, které se později staly typickými harmonickými znaky Janáčkovými. Chybí tu ještě Janáčkův instrumentální nápěvek, tj. drobná, rytmicky setrvačná a rychle zaznívající figurace motivu (sčasovka), se kterou se snad poprvé u Janáčka setkáváme až v jeho Návodu pro vyučování zpěvu (1899). Zato je patrné prolínání souzvuků cizorodými tóny i enharmonicko-chromatická modulace. Ze spojů vynikají tu zejména septimové (mixolydické), ovlivněné hudbou lidovou i chrámovou, a obvyklé sekvence s progressem. Janáček dbá v harmonické i modulační osnově záměru estetického, tj. vystižení programu a obsahu skladby výrazovými prostředky též harmonickými. Subdominantní a dominantní funkce, zhušťované septimami, nónami, undecimami a leckde i terdecimami, jsou nositeli neustálého dramatického napětí. Je tedy i v tomto ohledu Janáček značně svůj, výrazový a průbojný programní skladatel a projevuje již tu typické zárodky harmonických a modulačních znaků budoucích slavných svých děl. Harmonická struktura tvoří půdorys celé skladby a pevné sloupoví, na němž je vystavena celá architektura.

Na instrumentaci pohlížel Janáček rovněž svým způsobem, tj. výrazově jako na činitele náladotvorného. Výběrem i volbou jistých nástrojů sledoval určitý záměr estetický. Ve vlastní orchestraci dbal především barvy, nálady a výrazu, méně zvuku a zvukového efektu. I když Janáčкова partitura představuje značnou individualizaci hlasů, přece vytvořil místy kompaktnější celek, spojoval polohově příbuzné nástroje, zesiloval a oktávoval zvuk, dávaje přednost nejdůležitější hudební myšlence před ostatními hlasy rázu průvodového. Zvláštností Janáčkovou je použití lyry v orchestru, ale není dosti jasné, myslil-li uvedením lyry uplatnění lidových prvků v instrumentaci. Celkově je instrumentace Úvodu charakterizována spíše úryvkovitostí, s níž vystupují do popředí jednotlivé náladotvorné motivy. Odtud vzniká někdy její řídkost, střídmost, ba i komornost, způsobená střídáním nástrojových skupin. V tom však je patrné Janáčkovu úsilí po odlišnosti a novotě, ba i po odklonu od instrumentace novoromantické. Té se však nezbavil, sám vyšel z instrumentace Antonína Dvořáka, znal instrumentaci Hektora Berlioze i skladby novoromantiků. Již použitím rozšířeného orchestru (anglický roh, basový klarinet, tuba) se octl ve sféře novoromantického orchestru podobně jako ve své opeře Šárka a Počátek románu.

Úvod k Její pastorkyni – Žárliivost stal se koncertní skladbou Janáčkovou, ač nutně patří jako nedílná součást k jeho opeře Pastorkyňa před vlastní děj. Tak byl vskutku myšlen. První výstup opery se začíná na ces, jež je enharmonické s H, jímž Úvod končí. Metricky odpovídá takt $\frac{6}{4}$ Úvodu taktu $\frac{6}{4}$ prvního výstupu. První orchestrální hlasy z r. 1904 mají tento Úvod zřejmě spojený s vlastní operou a napsaný také před prvním jednáním. Je jasné, že Janáček počítal s Úvodem jako s integrující ideovou „předehrou“ náležející k vlastní opeře. Při vydání partitury 1917 zbytečně podlehl radám Kovařovicovým, který neznal ideové kořeny Žárliivosti. V poslední době spojil Úvod přímo s operou Joachim Dietrich Link v roce 1959 v Městském divadle v Greizu v NDR.

Ej, danaj a Zelené sem seľa

Na rozdíl od Žárliivce i Úvodu k Její pastorkyni-Žárliivost, které tvoří především ideovou inspiraci a psychologický podklad k opeře Její Pastorkyňa, souvisejí klavírní skladba Ej, danaj a smíšený sbor s orchestrálním průvodem Zelené sem seľa s operou přímo melodicky a byly z velké části převzaty do rekrutské scény prvního jednání opery.

Ej, danaj je zachován v Janáčkových sbírkách Moravského muzea jako dvoustránkový autograf velkého formátu s datem vzniku skladby na konci 2. 4. 1892. Zelené sem seľa mělo na titulním listu partitury původní název Ej, danaj, který po vyškrabání je dosud čitelný. Ej, danaj a Zelené sem seľa jsou tedy v podstatě dvě stejné skladby, při čemž klavírní Ej, danaj znamená jakousi skicu k rozšířenému, propřaco-

vanému znění smíšeného sboru s orchestrem v Zeleném sem seľa. Tento sbor s orchestrem je zachován v Janáčkových sbírkách v nedatovaném opise partitury i hlasů, ale zřejmě pochází z doby před 20. listopadem 1892, kdy byl poprvé proveden v Brně za řízení L. Janáčka.

Ej, danaj náleží do skupiny tanců typu starosvětské (starosvětská, danaj, sedlácká, vrtěná ze Slovácka, gulaná a točená z jižní části Valašska a slovenčina ze Slovenska). Janáček nazval svůj klavírní tanec Ej, danaj, ale lépe by se hodil název Kúlaná, neboť vznikl jako ohlas písně Zelené sem seľa, která se zpívala k točivému tanci kúlaná ze Zlínska (Bartoš I, 1882). Zvláště první takt tohoto tance a závěrečné dva takty druhého známého nápěvu Zelené sem seľa z třetí Bartošovy sbírky (1901) jsou rozhodující pro Janáčkovu melodickou invenci v jeho Ej, danaj. Ale i taneční píseň Sedlácká (Vesele muziko) a různé typy tanců Vrtěná a Ej, danaj působily na melodický obrys Janáčkovy Ej, danaj. Přesto je to převážně skladba Janáčкова, vzniklá pod vlivem vzpomenuých tanců.

Po stránce formové vykazuje klavírní Ej, danaj několik oddílů: úvod o 10 taktech, tři zřetelné samostatné díly: A (22 taktů), harmonicky a modulačně propracovaný, B (12 taktů), C (8 taktů); následuje opakovaný B (12) a zkrácené opakování dílu A s úvodem (18), zakončené 4taktovým závěrem. Díl B a C přešel potom s některými změnami do Pastorkyně.

Vazby jednotlivých tónin dosahuje tu Janáček hlavně na základě centrality jednoho tónu, jímž je tón es (dis). Harmonická struktura před reprízou dílu A spěje od větší komplikovanosti k jednodušším prostředkům, jež se nakonec v díle C omezují na hlavní funkce spojů dominanty s tónikou.

Synkopovaný a triolový rytmus, příznačný pro tanec Danaj, se tu vyskytuje hlavně v úvodu k vlastnímu tanci. Důrazem na lehkou dobu a příznávkovými rytmy nabyl Ej, danaj zvláštního ohnivého rázu. Časté užití trylek ještě více zvyšuje dojem vířivosti tanečního reje.

Zelené sem seľa je instrumentovaný klavírní tanec Ej, danaj a upravený pro smíšený sbor s průvodem orchestru. Smíšený sbor o dvou různých nápěvech vypracoval Janáček na melodii dvou dílů (B a C) klavírního Ej, danaj a připojil slova lidového moravského tance Kúlaná, zpívaného stroficky na 4 sloky textu Zelené sem seľa. První smíšený sbor, upravený podle dílu B Ej, danaj, má v basu hlavní melodii v mixolydické na Es, kdežto ostatní hlasy zpívají v inverzi melodii, která je vzorně deklamovaná v triolách. Tento první sbor, patrně pro příkladnou deklamační stránku, kterou Janáček nemiloval, je v partitūře škrtnut. Ponechán byl beze změny pouze sbor, vytvořený na díl C, který se potom ozývá v Pastorkyni na slova Daleko široko, do těch Nových zámků. Ten má oproti dílu B daleko větší živelnost a prudkost. Díl B ze Zelené sem seľa byl zpracován v Pastorkyni jen v části orchestrální.

V celé skladbě Zelené sem seľa se střídá orchestrální část se smíšeným sborem, při čemž samostatné orchestrální úvody, mezihry a dohra tvoří převahu. V instrumentaci orchestrálního průvodu je patrný vliv lidového cifrování a okorování, jež tu zaznívá zvláště ve flétnách a hobojích.

Zelené sem seľa není běžným tanečním typem skladby. Předně účast smíšeného sboru v orchestrální taneční stylizaci je v té době něco neobvyklého. U Janáčka ovšem navazuje na typy tanců, jichž použil již v baletu Rákós Rákóczy (1891). Kdežto však v Rákóczych jde o tance se sbory, které jsou pouhými úpravami skutečných lidových tanců moravských, v Zeleném sem seľa se Janáček pouze inspiroval lidovou taneční písní Kúlaná (Ej, danaj). O citace lidových písní se tu však nejedná a proto vidíme v Zeleném sem seľa vyšší typ stylizace taneční. Ve srovnání s Českými tanci Bedřicha Smetany a se Slovanskými tanci Antonína Dvořáka jsou Janáčkovy stylizace sice rozšířené o sborovou účast, ale v celém svém výrazu stručnější, citěné folkloristicky, členěné symetricky, v instrumentaci na rozdíl od A. Dvořáka, zejména v užití vedlejších kontrapunktických hlasů, daleko střídmější a jednodušší. Přesto znamená i Zelené sem seľa pokračování obojí tradice taneční stylizace: smetanovsko-dvořákovské.

HLAVNÍ PRÁCE NA PASTORKYNI A NA JEJÍM ZDOKONALENÍ

Janáčková úprava dramatu G. Preissové v libreto, první a druhé znění Pastorkyně

Třetí opera L. Janáčka *Její Pastorkyňa*, na které pracoval s velikými přestávkami od 18. března 1894 do 18. března 1903, první jednání dokončil 1897 a na další dvě se nejvíc soustředil od prosince 1901 do března 1903, byla zároveň se čtvrtou jeho operou *Osud největší* Janáčkovou zkouškou houževnatosti, trpělivosti, nesnázi a vypjatého úsilí o nový sloh a jeho uznání. Nejprve vypracoval úpravu dramatu Gabriely Preissové *Její Pastorkyňa*, aby připravil vhodné operní libreto. Janáček toto drama, psané v próze, pozorně několikrát četl, kritizoval obsah jednotlivých výstupů, koncipoval vokální obsazení a plánoval dramatickou formu i výraz. V prvním jednání vynechal třetí výstup, čímž odpadl dialog *Kostelníčky* a *rychtářky*, které dal vstoupit na scénu teprve ve třetím jednání. Místo osmi výstupů vzniklo tak pouhých sedm, v nichž značně děj zkrátal a vybral jen takový, který nezadržitelně směřoval za hlavní myšlenkou žárlivosti a naruživosti slováckého venkovského lidu. Tuto ideu podepřel zamítnutím zbytečných úvah a brzdicích epizod, přehozením vět, kontaminací, zjednodušením, malými doplňky a zvláště příkomponováním hudební scény se zpěvem a tancem. Na okraj dramatu Preissové, zachovaného v Janáčkových sbírkách, glosoval též malé notové záznamy, které mu vytryskly jako okamžité nápady, ale většinou nesouvisejí s konečným hudebním tvarem. Dramaticky neobyčejně zaostřil a uzavřel první jednání stárkovým zvoláním: „Laco, neutíkej, tys jí to urobil naschvál!“ Další dovětek stárkův: „Ale já na tě svědčit nepůjdu“, právem zamtl, neboť by tím zmírnil vrcholný dramatický moment.

Rovněž v druhém dějství vynechal třetí výstup (*Kostelníčka—pastuchyňa*) a uznal k zhudebnění pouhých osm. Postupoval podobným způsobem za hlavní dramatickou myšlenkou jako v prvním dějství. Opět dramaticky vyhrotil závěr tohoto dějství a dal raději plně vyznít dramaticky napjatému závěru s otřesem *Kostelníččina* svědomí než klamně její optimistické útěše o chlapi „na onom světě“.

V třetím dějství vzal za základ zhudebnění všech 12 výstupů s patřičným zkrácením a úpravou. Teprve v tomto dějství vystupují na scénu *rychtářka* s *pastuchyní*. Janáček prokázal, že je nejen dramatikem uvnitř jednotlivých výstupů a v celkovém stmelení hlavních dramatických osnov, nýbrž že věnuje mimořádnou pozornost finale, konečným závěrům ve všech třech jednáních. *Láska*, která tvoří ústřední problém Janáčkovy inspirace vůbec, vítězí v závěrečném hymnu na lásku i v *Pastorkyni*, znamenajíc po očistném *Kostelníččině* přiznání vrchol celého dramatu. Celkovými úpravami, důkladně promyšlenými a provedenými v *Pastorkyni*, vytvořil vhodné operní libreto, schopné hudebního zpracování.

Autorizovaný opis klavírního výtahu *Pastorkyně* z roku 1903 a autorizovaný opis partitury, pocházející pravděpodobně z téhož roku, skýtají obrazy prvního, původního hudebního znění *Pastorkyně*, která měla svou premiéru v Národním divadle v Brně 21. ledna 1904. Janáček však nebyl spokojen s prvním zněním *Pastorkyně* a pracoval brzy na dalším zdokonalení svého dramatu. Přispěla k tomu jistě ta okolnost, že Národní divadlo v Praze odmítlo provedení *Pastorkyně*, ale Janáček nebyl nevšimavý i k některým kritickým hlasům v Brně i v Praze po prvním provedení opery v Brně. Proto od února 1904 do ledna 1907 prováděl další opravy a změny na prvním znění *Pastorkyně* a vypracoval tak nové, druhé opravené znění, jehož konečný tvar představuje klavírní výtah *Pastorkyně*, vydaný v Brně roku 1908. Úpravy a změny, které tehdy provedl, týkaly se především charakteristiky *Kostelníčky*, která původně vystupovala lidštěji a rozvázněji, zpívala tu dokonce dlouhý zpěv o nehodném manželovi (*Aji on byl žlutohřívý*), který Janáček v druhém přepracovaném znění škrtl. Podobně odpadl dialog *Kostelníčky* s *Jenůfou* v I. výstupu druhého jednání, dvojzpěv *Laci* a *Jenůfy* ve 4. výstupu II. jednání (*Och, nepopustim od ní za nic na světě*) a zpěv *Jenůfy* ve 4. výstupu II. jednání. Rovněž smíšené sbory a instrumentální mezihry doznaly značných změn. Tak například smíšený sbor *Muzikanti*, jděte dom měl v původní verzi nejméně 45 taktů, v přepracovaném znění má pouhých 14 taktů. Rovněž ve vnitřní stavbě Janáčкова hudebního dramatu nastaly velké změny oproti původnímu znění. Janáček zdokonalil deklamaci, omezil

časté opakování krátkých hudebních motivů, zlepšil melodii i její rytmus a výraz, ba v některých případech upravil též instrumentaci. Velmi důležitá melodická změna vznikla zásahem Janáčkovým v závěru opery, kdy Laca zpívá „Jenůfa, co nám do světa“. Místo původního as² sestupného tetrachordu zvolil začátek Lacova zpěvu na c², čímž odpadl jásavý konec, rehabilitovaný teprve Kovařovicem. Druhým přepracovaným zněním Pastorkyně vzniklo dílo odpovědně revidované a připravené tak, že Kovařovic měl cestu k eventuálním dalším retuším, prováděným hlavně po stránce instrumentační, velmi usnadněnou.

Je málo příkladů v hudební historii, které by podávaly tak bohatý obraz o úporné a neumdlévající práci na zdokonalení hudebního slohu a výrazu. Brněnská premiéra Pastorkyně (1904) měla přes slabou kvalitu reprodukce pro Janáčka veliký význam v tom, že autor poprvé slyšel a viděl svou skutečnou operu na scéně a v orchestru. Jeho operní prvotina Šárka (1887) totiž nemohla být provedena a zůstala nehotovou pro Zeyerův nesouhlas se zhudebněním námětu, další Janáčkovy opera, jednoaktovka Počátek románu (1891), byla sice provedena v Brně 1894 za Janáčkovy řízení, ale tato opera neznamenalá zkušební kámen jeho nového dramatického slohu. Počátek románu vznikl z horoucího nadšení pro folklór v době, kdy komponoval v duchu folkloristickém. Pastorkyni dal však název moravské hudební drama. Odtud si vysvětlíme, proč veškeré jeho úsilí přímo bytostně směřovalo k provedení Pastorkyně na scéně pražského Národního divadla a proč podnikl vše, co bylo v jeho moci, a co odpovídalo jeho umělecké cti, aby Pastorkyňu povznesl na operu, jež by tvořila v české operní tvorbě nový vývojový mezník a jež by byla hodna nejlepšího provedení.

KOŘENY JANÁČKOVA OPERNÍHO SLOHU

Nápěvky mluvy a ohlasy lidové písně

V době, kdy Janáček tvořil Její pastorkyňu, vpíjel se — podle vlastních slov — do nápěvků mluvy. Tvrdil, že „není umělce většího nad člověka v hudbě jeho mluvy“. Nápěvky mluvy rozuměl krátké, nejčastěji vzrušené výkřiky lidí, jež obsahovaly jisté dramatické a zároveň melodické obrysy. V nich viděl Janáček obraz duševního okamžiku člověka, v nich slyšel svým absolutním sluchem hotové melodie, jež zapisoval v přesných intervalech, podrobně je zkoumal, ba dokonce harmonizoval a vytvářel z nich malé skladičky pro klavír. Mluvíme proto o Janáčkově nápěvkové teorii, která u něho zahrnuje celý systém výzkumů nápěvků mluvy. Ty se staly nepostradatelnou inspirační studnicí jeho dramatického procesu a výrazu. Po studiu hudební části živé mluvy byl Janáček přesvědčen, že všechny záhady melodické a rytmické v hudbě vůbec jsou vysvětlitelné rytmicky a melodicky jen z nápěvků mluvy. Prohlásil dokonce, že nelze být operním skladatelem tomu, kdo ta studia na živé mluvě nekal.

Janáček nápěvkem žil, cítil a byl naplněn skoro po celou dobu své veřejné skladatelské činnosti. Nápěvek mluvy tvořil credo jeho umělecké dramatické osobnosti. Janáček jej zkoumal ve všech společenských vrstvách našeho lidu různého věku a pohlaví, u dětí, mládeže, dospělých žen i mužů, stejně u prostých lidí jako u učenců nebo umělců. Ba slyšel nápěvek v celé přírodě i mezi ptáky, kůry, čmeláky a zapisoval zvuky příboje mořského aj. V četných studiích dovedl zpřístupnit svou nápěvkovou teorii a směřoval ke konečnému cíli: k dramatické skladbě, hlavně k opeře, a k notovanému slovníku živé řeči lidské.

O době vzniku jeho studia nápěvků mluvy vládlo v janáčkovské literatuře několik navzájem si odporujících názorů. Příčinou toho byl samotný Janáček, který nepřesné datoval počátek svých studií nápěvků mluvy, uváděje jednou rok 1879, podruhé 1881, potom 1888, 1897 a dokonce 1901. První doklady o Janáčkově studiu melodie lidské mluvy i o notaci rozsahu mluveného hlasu najdeme v jeho referátu o představení Shakespearova Othella, provedeného 27. 2. 1885 na Národním divadle v Brně. Soustavné zápisy nápěvků mluvy začal někdy v létě r. 1897. O tom svědčí Janáčkův zápisník nápěvků mluvy z let 1897 až 1901, uchovaný v Janáčkových sbírkách pod sign. 523 Z 20.

Janáčkovy nápěvky mluvy můžeme rozdělit podle studií, jež uveřejnil, do několika skupin. Nejucelenější skupinu tvoří nápěvky dětské mluvy. Zkoumal a studoval i za-

pisoval nápěvky malé Lidky Sládkové na Hukvaldech a sledoval její duševní vývoj od 8 měsíců do 4 let jejího věku v letech 1901 až 1904. Nápěvky dětské mluvy znamenají základ jeho osobitých názorů na různé otázky dramatické hudby, deklamace, melodiky, harmonie a zvláště dramatickosti. Mimo to postřehl v nich Janáček veliký výchovný význam, zdůrazňuje, jak různý tón a intonační odstíny matčiny mluvy výchovně působí na dítě a získávají různou jeho reakci i poslušnost. Notiční zápisy dětských nápěvků mluvy podobají se prvním notačním zápisům, které uveřejnil již 1899 v odpovědi na anketu Národního divadla v Brně. Je to několik not v rozsahu asi decimy v houslovém klíči bez taktových čar, jimž je věnována pozornost po stránce dynamické. Janáček zamítal zpěv notovaných nápěvků mluvy, ale sám se jimi inspiroval, ba dokonce použil jich jako skutečných melodií k harmonizaci i k vytváření skladbiček. V tomto případě však nešlo o doslovné přebírání nápěvků mluvy, o jejich ofotografování, nýbrž o stylizaci nápěvků i melodie, vytvořené v Janáčkově fantazii.

Do další skupiny nápěvků mluvy řadím nápěvky mluvy z městských ulic a lázní. Těm věnoval Janáček důležité studie, zvláště Moje Luhačovice (1903), Nápěvky mluvy, vynikající zvláštní dramatickostí (1903), týkající se nápěvků mluvy prostých lidí z brněnských ulic, později studie Podskalácký příklad (1909), Letnice 1910 v Praze a Z pražského ovzduší (1917).

V prvních příspěvcích dotkl se Janáček koncepce hudebního dramatu, postavil se za požadavek precizovat v opeře základní melodii osobní charakteristiky hudební, dává přednost zpěvu a vokálnímu projevu před symfonickým proudem orchestru, zamítá wagnerovský příznačný motiv i mechanický kontrapunkt. V pozdějších příspěvcích této skupiny vyjádřil se s výhradami o idealizaci Smetanova slohu v Libuši a o přednášce prof. Zdeňka Nejedlého, která byla zaměřena proti Kovařovicově opeře Psohlavci i proti jeho Pastorkyni. Právem odmítl Nejedlého soud, že použil v Pastorkyni ofotografovaných nápěvků mluvy z pražských ulic.

V té době kol. 1915 podléhal vlivu Wundtovy psychologie a směřoval k většímu zdokonalení své metody zapisovací, použil brzy též přesného měřičiho přístroje k zachycení doby pronesených nápěvků mluvy — Hippova chronoskopu.

Jako další skupina nápěvků mluvy jeví se mi Janáčkovy studium mluvy věhlasných učenců a umělců domácích i cizích (Jaroslav Vrchlický, T. G. Masaryk, Josef Zubatý, Rabindranáth Thákur aj.). Ani v těchto studiích nezapomněl na operu a skladbu. Vybízel k smělosti hudebního myšlení a varoval před vzorem Wagnerových Mistrů pěvců, požadoval zastoupení skladby mezi ostatními hudebními vědami.

Nápěvky mluvy rázu osobního a rodinného nevšimají si jeho dramatických zájmů. Doplní jen studie a výzkumy nápěvků mluvy předešlých skupin. Podobně nápěvky ptactva a výzkumy zvuků přírodních nespádají v okruh jeho dramatické koncepce a jsou jen materiálem doplňkovým.

Janáčkovy studie o nápěvcích mluvy skýtají hubokou studnici jeho názorů, postřehů i problémů a rozporů. Význam nápěvků mluvy Janáček přecenil. Přesto však prozrazují původního myslitele-skladatele, který šel důsledně za svým uměleckým cílem a slohem. Nápěvky mluvy byly mu též jedním ze znaků českosti jeho hudby. I když se v tomto mylil, nepřestaly mu být důležitým pramenem dramatickosti a neustálým zdrojem jeho inspirace, ba i invence hudební. Janáček pak, a to je nejdůležitější, tvořil vlastní nápěvky, nikoli mluvy, nýbrž skutečné vokální a instrumentální nápěvky svého nápěvkového slohu.

Studiem nápěvků mluvy změnil Janáček i svůj postoj k estetickému formalismu a přiklonil se k estetice psychologické, opřené o metody empirické. Na rozdíl od Modesta Petroviče Musorgského, který se rovněž snažil vyjádřit živou lidskou řeč v hudbě, pěstoval Janáček notové záznamy nápěvků mluvy a dospěl svou nápěvkovou teorií k větší hloubce a výrazové síle než intonační realismus Musorgského. Janáčkovy nápěvky mluvy patří k něčemu výjimečnému v české i světové literatuře fonetické i fonologické. Hlavní však je, že nápěvky mluvy daly Janáčkově bohatou inspirační základnu, na níž rostl do skladatele svérázného nápěvkového slohu a do významu evropského operního tvůrce.

Se studiem nápěvků mluvy spojoval Janáček též hluboký zájem o moravskou lidovou píseň a tanec, o její melodiku, harmonii, modulaci i formu. Lidová píseň, již začal soustavně studovat kolem r. 1888 ve svém rodném Lašsku, byla takřka denní jeho láskou a jejím vlivu se samozřejmě neubráníl ani v díle operním, především v Pastorkyni. Nejde mi zatím o jeho melodiku v Pastorkyni, která je svou modalitou závislá na lidové moravské písni podobně jako harmonie. Všimám si jen

těch písní a tanců v Pastorkyni, které často budily dojem citace lidových písní, z nichž jedna přešla dokonce do zpěvníku lidových písní. Jde o tyto písně a tance v Pastorkyni: Všeci sa ženijá, Daleko, široko, do těch Nových Zámek (písně rekrutské), tanec rekrutů, zvané od vydání partitury Pastorkyně r. 1917 „odzemek“ (první jednání) a o píseň svatební v třetím dějství — sbor děvčat na slova Ej, mamko, mamko, maměnko moja. Srovnávacím studiem s Bartošovými sbírkami lze dokázat, že sbor rekrutů Všeci sa ženijá je melodicky samostatným zpěvem Janáčkovým, na melodii písně s týmž textem u Bartoše nezávislým. Proti původnosti sboru Daleko, široko vznesl námitky František Pala, který nadhodil slovenskou píseň Oliva, oliva jako možnou Janáčkovu předlohu. Přes jistou podobu obou písní Daleko, široko a Oliva v počátečních taktach nelze dát Palovi za pravdu, protože hlavní nápěv tohoto sboru třeba spatřovat v sopránovém hlase nikoli v rozjařeném sólovém zpěvu Števově. Inspiračním podnětem sboru Daleko, široko byla beze sporu Kúlaná, zpívaná na slova Zelené sem sela. Toho dokladem jsou též Janáčkovy skladby Ej, danaj a Zelené sem sela, o nichž jsem pojednal zvlášť. V tomto případě shodují se v Janáčkově sboru Daleko, široko a v nápěvech Zelené sem sela (Kúlaná) nanejvýš tři takty, začáteční a dva závěrečné. Je proto také tento sbor Janáčkovou vlastní prací v duchu lidovém a nikoli citací určité lidové písně moravské nebo slovenské. Podobně je tomu v takzvaném Odzemku, který tak byl, neznámé kým, nazván nespřímně, protože jde zřejmě o točivý tanec ze skupiny Starosvětská, který se jmenuje Kúlaná. Původní poznámka o tomto tanci — v divokém tanci — v klavírním výtahu z roku 1908 byla nespřímně nahrazena určitým tancem Odzemek.

Konečně případ posledního sboru, Ej, mamko, mamko je nejzajímavější. Jan Kunc roku 1913, po něm Jan Poláček r. 1943 jej přejali jako lidovou píseň do svých zpěvníků slováckých lidových písní v domnění, že Janáček v Pastorkyni citoval lidovou píseň. Oba však uznali svůj omyl. Ej, mamko, mamko je rovněž samostatná Janáčková píseň v duchu lidovém. A tak musíme přiznat Janáčkovu plnou pravdu, když v dopise Aloisi Kolískovi 1908 a zvláště Václavu Štěpánovi po pražském provedení Pastorkyně 1916 se jasně vyslovil takto: „Není noty cizí ani lidové v Pastorkyni. I píseň rekrutská a píseň svatební, až na text, jsou mou vlastní prací.“

Janáček podobně jako Bedřich Smetana nebo Antonín Dvořák dovedl uhodit na lidový tón a tvořit v duchu lidovém tak, že některé písně a sbory, jichž užil, byly považovány mylně přímo za lidové.

PODMÍNKY PŘIJETÍ A VÍTĚZSTVÍ PASTORKYNĚ V PRAZE

Janáčkův poměr ke Karlu Kovařovicovi.
Kovařovicovy retuše v Pastorkyni.

Provedení Pastorkyně v Praze bylo závislé na poměru Janáček—Kovařovic. Ten byl od doby provedení Kovařovicovy opery Ženichové v Brně r. 1887 napjatý. Janáček totiž o ní napsal nepřiznivou, odsuzující kritiku do Hudebních listů v Brně, které sám redigoval. Bylo to pro Kovařovice, začínajícího umělce, velikým zklamáním. Tím si Janáček vlastně Kovařovice zneprátelel na dlouhou dobu. Kovařovic získal si brzy zvučné jméno jako dirigent symfonického orchestru na Československé národopisné výstavě (1895) i jako redaktor hudební přílohy Zlaté Prahy (1897—1902). Na koncertech výstavního orchestru neuvěřl Janáčkovy Valašské tance, jako redaktor neuvěřejnil ani jednu skladbu Janáčkovu. Od roku 1900 pak stál Kovařovic v čele opery Národního divadla v Praze jako její šéf, rozhodující o přijetí novinek. Oba umělci si do té doby značně konkurovali, tvořili skladby na podobné náměty a vydávali podobné úpravy lidových písní a tanců, strženi kolem 1890 do proudů folkloristických zájmů. To všechno nepřispívalo k zmírnění napětí mezi oběma.

Fakta kolem Janáčkovy boje o uznání Pastorkyně v Praze, o tom, jak byla Pastorkyňa Janáčkovu vrácena a neuznána ani po generální opravě, jsou známa. Kovařovic byl příliš jednostranně zaujat novou tvorbou Sukovou a Novákovou v Praze, negativní soudy Zd. Nejedlého o Pastorkyni patrně také posilovaly jeho odmítavé stanovisko k Pastorkyni. Teprve první světová válka a s ní zvýšený důraz na vše české a lidové národní, osobní cenné přímluvy manželů Calmy a Františka Veselých při-

měly Kovařovice k přijetí Pastorkyně a k vážnému studiu. Lze snad říci, že v boji o uznání Pastorkyně narazily na sebe nejen dvě osobní individuality, nýbrž také umělecký zápas dvou odlišných kultur české a moravské. Kovařovic, zvyklý retušovat, upravovat, vyhradil si své úpravy v Pastorkyni, s nimiž Janáček, dychtivý po pražském provedení, souhlasil. K těmto okolnostem uvádím též nově objevenou korespondenci Janáček—Kovařovic jakož i jiné památky a dokumenty, svědčící o tom, že Kovařovic neobyčejně důkladně a poctivě studoval Pastorkyňu, chtěje ji přivést k dokonalému provedení a splatit povinný dluh Janáčkovu a Moravě.

Janáček dobře poznal své chyby v prvním znění Pastorkyně a opravil většinu z nich ve znění druhém, přepracovaném. Přesto zůstala tu ještě některá nepovšimnutá místa, která zasluhovala dalších škrtů a úprav. Podle zápisů Marie Calmy víme přesně, které škrty provedl Kovařovic, a které Janáček, čímž neublížili slohu opery, ale dramaticky jej pouze usměrnili a zbavili zbytečné retardace. Všechny tyto změny a škrty jsou patrné v druhém i třetím vydání klavírního výtahu Pastorkyně, vydaného péčí Otakara Nebušky a Vladimíra Helferta. To byla takzvaná první čistka, kterou podnikli Kovařovic a Janáček na retuších Pastorkyně. Větší a soustavnější byly Kovařovicovy zásahy do instrumentace. Touto otázkou se zabýval ve své disertaci Hynek Kašlík, který vydal část své disertace tiskem pod názvem *Retuše K. Kovařovice v Janáčkově opeře Její pastorkyňa*. Kašlík neměl k dispozici autorizovaný opis klavírního výtahu Pastorkyně z r. 1903, ani autorizovaný opis partitury, revidovaný Janáčkem 1907. Tím se stalo, že obraz Kovařovicových celkových oprav vyzněl u Kašlíka v nadměrném počtu, neboť nebylo přihlédnuto k Janáčkově generální opravě z r. 1907 ani ke zprávám Marie Calmy. Přesto přinesl Kašlík cenné výsledky zejména v tom, jak takt po taktu sledoval a zaznamenal změny provedené v partituře Kovařovicem a nově opsal i korigoval nepřesný opis Kovařovicovy úpravy závěru Janáčkovy opery.

Výsledky mého studia ukazují, že Kovařovic neměnil celkem na Janáčkově koncepci vokální melodie. Ponechal melodií a dramatický výraz v sólových, ensembleových i sborových částech. V tom plně pochopil Janáčka-dramatika, který kladl hlavní důraz na zpěv a pěvecký výraz. Zásadně neměnil Kovařovic také na Janáčkově deklamaci, která prošla Janáčkovou revizí před vydáním klavírního výtahu 1906. V značné míře s výjimkou melodiky upravil Kovařovic instrumentální část opery, zvláště v technice hry, artikulaci, rytmice a hlavně v instrumentaci. V té se považoval za zvlášť zkušeného a jistého. Šlo mu zajisté nejen o dramatický výraz, nýbrž také o divadelní účín, kterému rozuměl jako dlouholetý dirigent a upravovatel klasicko-romantických děl. Velikou péčí věnoval stránce dynamické a agogické, což rovněž souviselo s jednotným výrazem dramatickým.

V otázce instrumentace narazily na sebe dvě odlišné osobnosti tvůrcí: Janáček realista, inklinující spíše k drsnému instrumentačnímu vyjádření a k holé barvě než ke kompaktnímu, ohlušujícímu a romantickému nánosu zvuku. Užití a zdůraznění některých nástrojů v Kovařovicově přepracované instrumentaci dává tušit, že měl v oblibě nástroje romantické povahy. Je pro něho typické nahrazování pozounů lesními rohy a zvláštění obliba klarinetu. V Pastorkyni mu záleželo především na místech dramaticky vypjatých. Vhodnou a účinnou Janáčkovu instrumentaci v lyrických částech opery ponechal téměř beze změny. Z Kovařovicových požadavků větší plnosti zvukové vyplynulo jeho časté zdvojení a oktávování hlasů příbuzných nástrojů. Největší instrumentační úpravou vynikl Kovařovicův zásah do závěru opery, počínajícího zpěvem Laci — „Jenůfa, co je nám do světa“. Tam se Kovařovic vlastně vrátil k sestupnému Janáčkovu tetrachordu, začínajícímu na as². Kovařovicovým cenným nápadem je imitace tohoto motivu a zesílení celého závěru k slavnostnímu *Maestoso* con moto žesťovými a dřevěnými nástroji. Hymnus lásky v Pastorkyni tím nabyl vrcholu. Janáček jej koncipoval příliš lyricky jako trvalé usmíření Laci a Jenůfy. Vyzněl však u něho příliš střízlivě.

Při hodnocení Janáčkovy instrumentace setkáváme se nejčastěji s námitkou, že Janáček zapomínal na střední hlasy vlivem kompozice u klavíru a používáním pedálu. Janáček však často úmyslně ve svých skladbách volil instrumentaci, použív kombinace nástrojů vysoké polohy s hlubokými. V Pastorkyni je toho dokladem scéna před Jenůfínským zpěvem Zdravas Maria. Tato instrumentace byla jakousi specialitou Janáčkovou, nikoli nedostatkem. Setkáváme se s ní například i v *Symfoniette*.

Kovařovic provedenými retušemi Janáčkovu dílu prospěl. Dokázal sice pozdě, ale

přece jen poctivým úsilím odstranit v Pastorkyni zbytečná opakování, dát jí ještě dramatičtější spád, romantičtější zvuk, závěrečný lesk i své dirigentské mistrovství, které Janáček hodnotil vysoko i věnováním další své opery Výlety páně Broučkovy Kovařovicovi. Teprve po Kovařovicově smrti (1920) a proniknutí Pastorkyně do západní Evropy i Ameriky a pod dojmem požadavků pí Anny Kovařovicové 10/0 tantiémy z provozování Pastorkyně, hodnotil Kovařovicovy úpravy a zásluhy s menším respektem. Kovařovic přijal honorář za retuše od Universální edice ve Vídni, ale ušlechtilě jej věnoval Fondu sólistů Národního divadla v Praze. Tím také padly jakékoli nároky jeho vdovy na tantiémy. Na partituru a na klavírních výtazích si Kovařovic nevymínil poznámku o svých retuších. Považoval je patrně za samozřejmé. S Kovařovicovými úpravami, aniž tím byl porušen Janáčkův sloh, melodika, souzvuková osnova, charakteristika postav i dramatický výraz, byla a je hrána Pastorkyňa doma i za hranicemi. Tímto faktem mají jeho zásluhy o Pastorkyňu trvalou cenu, neboť přispěl k proniknutí Janáčkova stěžejního díla do světa.