

doc. PhDr. Tomáš Surý, ArtD. Katedra spevu, Katedra teórie hudby, Katedra scénografie.
Vysoká škola múzických umení v Bratislave. ORCID

Abstrakt: V roku 2021 si pripomíname sté výročie premiéry opery *Káťa Kabanová* od moravského hudobného skladateľa Leoša Janáčka (1854 Hukvaldy – 1928 Ostrava). Nasledujúci text prináša režijno-dramaturgický pohľad na toto významné dielo svetovej opernej literatúry prvej tretiny 20. storočia.

Kľúčové slová: *Káťa Kabanová*, Leoš Janáček, režijný výklad, dramaturgický výklad

Káťa Kabanová 1921-2021: Directing-dramaturgical view of the work

Assoc. Professor PhDr. Tomáš Surý, ArtD. Department of Vocal Studies, Department of Music Theory, Department of Stage Design. Academy of Performing Arts in Bratislava. ORCID

Abstract: In 2021 we commemorate the 100th anniversary of the premiere of the opera *Káťa Kabanová* by the Moravian composer Leoš Janáček (1854 Hukvaldy – 1928 Ostrava). The following text provides a directorial-dramatic view of this important work of world opera literature of the first third of the 20th century.

Keywords: *Káťa Kabanová*, Leoš Janáček, directing interpretation, dramaturgical interpretation

NÁRODNÍ DIVADLO V BRNĚ.

Káťa Kabanová

Opera o 3 jednáních v 6 proměnách. Dle A. N. Ostrovského „Bouře“
v překladu V. Červinky napsal a hudbu složil Leoš Janáček. Jeviště
vybavil šéf výpravy V. Hrska. Dekorace maloval Č. Jandl.

Dirigent: František Neumann.

Režisér: Vladimír Marek.

Savěl Prokofjevič Dikój, bohatý kupec	Rudolf Kaulfus
Boris Grigorjevič, jeho synovec	Karel Zavřel
Marfa Ignatěvna Kabanová, vdova, bohatá kupecová	Marie Hladíková
Tichon Ivanyč, její syn	Pavel Jeral
Káťa, jeho žena	Marie Veselá
Váňa Kudrjaš, učitel, chemik a mechanik	Valentin Šindler
Varvara, schovanka v domě Kabanových	Jarmila Pustinská
Kuligin, druh Kudrjašův	René Milan
Glaša, slugebné u Kabanových	Lidka Šebestlová
Fekluša,	Ludmila Kvapilová
Žena	Růžena Horká
Rybář	Václav Šindler
Opilec	Josef Tupý

Měšťané a lid obojího pohlaví.

Děj se odehrává v městě Kalinově na břehu Volhy v letech 1860.

Mezi II. a III. jednáním uplyne 10 dní.

Po druhém jednání delší přestávka.

Plagát k premiére opery z roku 1921 v Brne

Slavianofilská orientácia Leoša Janáčka

Janáček bol od študentských čias slovansky, zvlášť rusofilsky orientovaný. Bol spoluzakladateľom a od roku 1897 až do úradného zákazu v roku 1915 predsedom ruského krúžku v Brne. Rusko, kde žili dvaja jeho bratia, tiež trikrát navštívil. V roku 1907 začal na ruský text Tolstého *Anny Kareninovej* skicovať operu, *Pohádka pro violončelo a klavír* vznikla v roku 1910 podľa rozprávky Vasilija Žukovského. V dobe prvej svetovej vojny demonštroval svoje slovanstvo mohutnou symfonickou rapsódiou *Taras Bulba* podľa Gogoľovej poviedky. Vznik republiky bol obrovským tvorivým impulzom. Vo svojich 65 rokoch oplýval nevídanou vitalitou, povzbudzovaný aj úspechom *Její pastorkyne* v zahraničí (Viedeň 1917, Kolín nad Rýnom 1918, Záhreb 1920, Lublaň 1923, Berlín a New York 1924...). Tolstého novelou *Kreutzerova sonáta* bol inšpirovaný 1. sláčikový kvartet (1923). Svoju úctu k tisícročiu slovanskej kultúry vyjadril v neliturgickej *Glagolskej mši* (1926) na „starosloviensky“ text. Počas poslednej etapy života vytvoril štyri vrcholné operné diela (dve z českého a dve z ruského prostredia), ku ktorým si sám upravil libretá: *Káťa Kabanová* (1919-1920, Ostrovskij), *Příhody Lišky Bystroušky* (1921-24, Těsnohlídek), *Věc Makropulos* (1923-25, Karel Čapek) a *Z mrtvého domu* (1928, Dostojevskij). Janáček túžil študovať v Sankt Petersburgu u Rubinštejna, a aj keď sa mu to nepodarilo, jeho hudobná orientácia nesmerovala k neskorým nemeckým a francúzskym romantikom (ako vtedy bolo módne), ale priťahovalo ho umenie Ruska, najmä hudba Čajkovského a Musorgského, ktorého realizmus a blízkosť k národnej hudbe mu snáď bola vzorom pri komponovaní prvých opier. Dramatik Janáček ťažko hľadal v českej literatúre vhodné texty k zhudobneniu. Na Káťu upozornil Janáčka spoluriaditeľ brnianskeho divadla Václav Jiříkovský¹ a Janáčka dráma hneď uchvátila. Prehovorila k nemu tiež vďaka tomu, že v roku 1896 bol dva týždne na Volge, plavil sa do Novgorodu, a od tej doby nemohol zabudnúť na „majestátny tok Volgy“. „Je v ní mnoho tklivého“, povedal Janáček, „slovansky měkkého; hlubeň citová! Kéž by se mi podařilo naléztí pravého výrazu, stejně hlubokého.“²

Predloha a libreto: Ostrovského Búrka (1859) a Janáčkova opera Káťa Kabanová (1922)

Ostrovskij začal písať Búrku v júli 1859 a dokončil ju na jeseň toho istého roku. Keď sa hra dostala na javisko, vyvolala rozsiahlu diskusiu. Päťdesťročná, prózou písaná tragédia, sa odohráva v 60. rokoch 19. storočia v malom ruskom meste Kalinov. Tunajší obyvatelia žijú v nevedomosti. Staršia generácia tvrdo dodržiava patriarchálne zvyklosti a v obave pred prichádzajúcimi zmenami sa bráni všetkému novému (tieto tendencie zastupuje Kudrjáš (tenor). Pod týmto tlakom pociťuje Káťa (soprán), žena slabošského Tichona Kabanova (tenor), stále narastajúci smútok a sklamanie. Jej prirodzenosť túži po slobodnejšom, citovo naplnenom živote. Tichon je až otrocky závislý na svojej tyranskej matke Kabaniche (alt), ktorá Káťu neustále deptá a ponizuje. Káťa sa zamiluje do Borisa (tenor), synovca kupca Dikoj (bas). Snaží sa upnúť viac k manželovi (chce s ním odísť na dlhšiu cestu), aby udusila rodiaci sa cit, avšak nenachádza u manžela porozumenie. Po jeho odchode zorganizuje jej švagriná Varvara (mezzosoprán) stretnutie Borisa a Káti. Káťa Borisovi podľahne. Po návrate manžela sa Káťa pod tlakom silného pocitu viny a strachu vyvolaného silnou búrkou, prizná k svojmu poklesku. Stará Kabanicha stupňuje svoje tyranstvo a Dikoj posielal Borisa do vyhnanstva na Sibír. Márne prosí Káťa milenca, aby ju zobral so sebou. Borisovi chýba odvaha a chuť, aby sa vzoprel strýkovmu rozhodnutiu. Pred ubíjajúcou byzvyčhodiskovosťou života bez lásky a slobody si zvolí Káťa smrť vo vlnách Volgy. Janáček vyložil príbeh ako konflikt svetlých a temných síl. Kátino zrútenie je výsledkom spojenia hlbokého pocitu viny, ktorý vychádza z náboženského mysticismu a milostnej extázy. Krátke, veľmi emotívne vypäté úseky hudby vyvolávajú sugestívnu atmosféru. Ostrovského drámu Janáček pre účely libreta iba skrátil, pričom zachoval niekoľko dramatických situácií, nesúcich dejovú linku. Aj v opere sa rozvíja príbeh mladej ženy, ktorá trpí pod ťažobou tuhej tradície ruského kupeckého života (tuhosť predovšetkým mentálnu). Túžiaca po láske sa ocitá v prudkom rozpore so svojim pokryteckým prostredím a nakoniec obetuje svoj vlastný život, aby sa vyslobodila zo zajatia sveta, ktorý ju tiesni.

Text ako predpoklad výkladu

Vzájomné vzťahy postáv – hlavné súradnice výkladu

Opera *Káťa Kabanová* je napriek svojej zdanlivej dramatickej priezračnosti priamočiareho

„vývoja“ postáv a konkrétnosti ich charakterov jednou z najnáročnejších Janáčkových opier z pohľadu inscenátora. Stojí a padá so zodpovedajúcou predstaviteľkou titulnej postavy a postavy Kabanichy; typovo vyhovujúci ale musia byť aj predstavitelia ostatných postáv.

V opere vystupuje sedem hlavných postáv:

Savjol Prokofjevič Dikoj: lakomý kupec, ktorý má v opatrovníctve majetok svojej netere a svojho synovca Borisa, zároveň u neho Boris býva. Má nepríjemnú povahu, háda sa takmer s každým, neuznáva nikoho mladšieho. Jedinou osobou, s ktorou vychádza je

Marfa Ignatievna Kabanovová (Kabanicha): práve Dikoj a Kabanicha tvoria dvojicu postáv, ktoré sa najviac snažia žiť v súlade s pokryteckou morálkou a dodržiovať vžitú konvenciu.

Práve oni reprezentujú staré, sebecké a až militantne rigidné vnímanie sveta. Obaja tyranizujú svojich potomkov a snád' i na základe toho si rozumejú (často býva inscenátormi medzi nimi načrtnutý milenecký vzťah). Kabanicha je ešte silnejšia reprezentantka konvenčného malomeštiackeho poriadku, pretože navonok sa tvári veľmi slušne, zbožne a milo, o to horšia a sebeckejšia je v súkromí.

Boris Grigorjevič: synovec kupca Dikoja. Mladý človek, ktorý by sa snád' aj vedel postaviť osudu a nepríjemnej situácii, avšak bránia mu v tom okolnosti (dedičstvo, ktoré má dostať, predovšetkým ale starosť o sestru) a jemu to svojím spôsobom vyhovuje. Zamiluje sa do Káti a nakoniec medzi nimi prebehne krátke intenzívne vzplanutie (snád' i milostný vzťah). On sám by o ňom pomlčal a možno aj pokračoval, v situácii zverejnenia je svojím strýkom zapudený a nie je schopný prijať svoju zodpovednosť.

Tichon Ivanovič Kabanov: syn Kabanichy, manžel Káti. Káťu snád' aj miluje, ale protiví sa mu jej poblúznená povaha. Navyše je pod silným vplyvom svojej matky. Nedokáže sa jej vzoprieť, nedokáže si zjednať rešpekt. Z tejto frustrácie pramení aj to, že jeho najhlavnejším záujmom je vodka (snád' i milostné dobrodružstvá na obchodných cestách).

Káťa Kabanovová: najtragickejšia postava celej drámy. Krásna žena, ktorá vyrastala pomerne šťastne. Je precitlivená až hysterická, pretože je terorizovaná Kabanichou. Z jej precitlivenosti a určitej uzavretosti plyní aj jej „pomätenie“, nie je schopná ovládať svoju myseľ a samú seba, spočiatku iba niekedy, s pribúdajúcim časom a meniacou sa situáciou sa to stále zhoršuje až sa v podstate utrýzni a spácha samovraždu. Miluje svojho manžela, ale neznáša život, ktorý žijú. Hľadá z neho východisko pomerom s iným mužom, čo ale jej vnútorné

trápenie iba zhorší. Aj keď by chcela (skôr pudovo, než vedome), nie je schopná narušiť poriadok a beh vecí, je príliš slabá a nakoniec volí „útek“.

Varvara, chovanica u Kabanovovcov: nie je vydatá, má milostný vzťah s učiteľom Kudrjášom. Po jeho zverejnení však prejaví ďaleko viac sily než Káťa a je schopná sa o seba postarať. Tiež uteká, ale nie od života, ale so svojou láskou za vidinou lepšieho života v Moskve.

Váňa Kudrjáš, učiteľ, chemik, mechanik: predstaviteľ nového, vyspelejšieho sveta a a búrania konvencií. Učiteľ, prírodovedec, unesie zodpovednosť za vzťah s Varvarou a uteká s ňou. Práve on a Varvara sú avšak pokušiteľmi a hýbateľmi vzťahu Káti a Borisa.

Vnútoraná motivácia postáv – predpoklad logiky deja

Ak opomenieme vulgárnosociologický výklad, ktorý korešpondoval s názormi minulého režimu, a z dôvodu ktorého sa táto Ostrovského hra stala v minulosti populárnou a často uvádzanou, prejavujú sa všetky postavy dvojakým životom – vonkajším a vnútorným. Káťa sa pohybuje na hranici normálnosti a iného sveta. V hre ide o náznak (jej ťažko definovateľné reakcie). V opere je tento Kátin duševný stav hudbou jasne charakterizovaný. Jej hlavnou vinou, pre ktorú je odsúdená svojím okolím je to, že prejavuje svoje city a citovosť navonok, čo je z pohľadu malého mesta prejav zlého a neslušného správania sa. V hre akoby na prvý pohľad chýbali výraznejšie motivácie postáv, všetky vzťahy sú vopred dané a výraznejšie sa počas deja nemenia (napr. prudká averzia Kabanichy a Káti, či dôvod, prečo Varvara iniciovala Kátino stretnutie s Borisom). Preto môže mať čitateľ dojem akoby prvého plánu, ktorý môže inscenátorom (činohry) spôsobiť ne jeden problém. Princíp motivácie operných postáv je iný ako u postáv činoherných, preto sa text Búrky priam ponúkal na zhudobnenie. Napríklad príbeh lásky Káti a Borisa je v hre v podstate krátky, málo komplikovaný a bez vývoja. Naopak v hudbe to nie je málo, význam napĺňa hudba. Ba dalo by sa uvažovať, že komplikovanejšia lúboštná zápleтка by bola na škodu – osud Káti by bol menej markantný a naliehavý. V opere nepotrebuje poslucháč vždy stopercentne zdôvodniteľnú (pravdepodobnú) motiváciu, ani zložitú konštrukciu (na margo súčasných operných produkcií, postmoderny): hudba môže významovo doplniť tento zdanlivý nedostatok (Janáčkova neoddiskutovateľne veľkolepá hudba to aj robí). Ako príklad uvediem moment, keď sa Káťa priznáva manželovi k nevere. V hre pôsobí toto miesto pomerne

zjednodušene, ba dalo by sa povedať celkom lapidárne a nepravdepodobne: 1/zahrmí, 2/Káťa zbadá manžela, 3/zo strachu pred búrkou sa prizná. Činoherný režisér musí hľadať motiváciu jej nelogického konania. V opere vyznieva rovnaké miesto celkom inak: búrku určila hudba tak, že poslucháčovi sa zdá celkom pravdepodobné, že sa Káťa bojí (Božieho hnevu, výčitiek svedomia, elektriny...) a hneď sa Tichonovi prizná. Búrka je hudobne zobrazená ako absolútna, metafyzická, a nielen ako atmosférický jav. Je zvukovým odrazom vnútorného stavu hrdinky: samozrejme, že nejde o Janáčkov „vynález“; takýto postup bol v opere často používaný už od doby baroka. To zrejme nie je v činohre možné, ani za použitia scénickej hudby.

Kat.  15 (vzlyká, Tichon chce ji obejmout.)
(Sie schluchzt, Tichon will sie umarmen.)
de - set no - cí s ním se ton-la - la.
zehn Nüch-te ver - bracht' ich mit ihm.
S kým? Mit wem? S kým? Mit wem?
Díkoj. S kým? Mit wem?

Kat.  16
Varvara.
Barbara.
S Bo - ri - sem
Bo - - ris
Vždyt' o - na lže ne - ví, co mlu - ví,
Bringt sie nach Hau - se, sie spricht im Fie - ber!
Ob. cresc. vl. ff

Kat.  18
(blesky a údery hromy.)
(Blitz und Donnerschläge.)
(padne beze smyslu v náruč mužovu.)
(fällt bewußtlos dem Gatten in die Arme.)
Gri - gor - ji - - čem!
Gri - gor - je - - witsch!
ff Di. Timp. ff U. E. 7103.

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírny výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 135. Dostupné online ako public domain.

Autorove scénické poznámky a inscenačný priestor

Príbeh opery je presne miestne lokalizovaný, ale obdobne ako klasická antická dráma ide o príbeh globálny: dokáže v konkrétnych situáciách naplniť obecné ľudské pohnútky. Janáček napísal do partitúry svojej opery nasledujúce scénické poznámky:

Prvé dejstvo: Verejný sad na vysokom brehu Volgy. Ďaleký výhľad do krajiny. Vpravo dom Kabanovovcov. V sade na cestičke lavička. Kríky. Popoludňajšie slnko.

Premena: Izba v dome Kabanovovcov. Vpravo a v strede dvere; naľavo výklenok.

Druhé dejstvo: Útulný pracovný výklenok, z neho vedú dvere dozadu; napravo sú dvere do vedľajšej izby; v izbe šero. Do výklenku padajú posledné lúče slnka. Podvečer.

Premena: Roklina zarastená krovím; hore plot záhrady Kabanovovcov, v ňom dvierka; po svahu ide cestička dole. Letná noc.

Tretie dejstvo: V popredí úzka galéria; klenba starej rozpadávajúcej sa budovy. Tu a tam kríky, tráva. Za oblúkmi breh a výhľad na tok Volgy. Neskoré popoludnie.

Premena: Volga; osamelé miesto na brehu, Hustý súmrak prechádzajúci do noci.

Uvedené Janáčkovy poznámky na prvý pohľad jednoznačne popísali a určil hrací priestor a vďaka „atmosférickým“ pokynom aj celkovú atmosféru jednotlivých výjavov. Tieto pokyny mali stáť na počiatku koncipovania inscenačného priestoru. Ide azda o najdiskutovanejšiu otázku, nakoľko mnohé inscenačné riešenia boli (a azda aj sú) považované za nerešpektovanie autorom predpísaných „súradníc miesta a času“. Doslovné rešpektovanie horeuvedených pokynov je ale takmer nemysliteľné. Predovšetkým z dôvodu umeleckého: režisér ako „skladateľ“ inscenácie má právo (povinnosť?!) naložiť s predlohou v intenciách svojej umeleckej zodpovednosti a dielo vyložiť, teda interpretovať. Najdôležitejším režijným vkladom je teda výklad diela a hľadanie celkovej scénickej formy korešpondujúcej so spoločným menovateľom a celkovým pocitom príbehu. Diapazón možností je nekonečný: od doslovnej citácie po absolútne odmietnutie skladateľových poznámok. V každom prípade by ale zákonom malo zostať rešpektovanie (zachovanie, posilnenie...) logiky okolností deja a celkové evokovanie „pocitu“ príbehu.

Hudba ako predpoklad výkladu

Janáčkova hudobná reč

V dramaturgii Janáčkových deviatich opier patrí Káti Kabanovej šieste miesto. V opere Káťa Kabanová využil Janáček v plnej miere svoju nápevkovú teóriu, založenú na presnom pozorovaní rytmu a melódie reči a jej závislosti na konkrétnych životných situáciách, čo mu pomohlo nájsť adekvátny výraz v hudobnej charakterizácii postavy. Jeho tvorivá metóda spočívala na častom opakovaní motívov, úryvkovitosti a dramatickej skratke, ako aj na umení sekvencie. So svojimi nápevkami nepracoval mechanicky, ale tvorivo. Janáček si všímal aj zvukové prejavy vtákov a prírodných javov.

Búrka, dráma nezvládnuteľnej túžby, vášne aj tichého smútku bola ideálna pre skladateľove zámery. Autor na opere pracoval v rokoch 1919 až 1921. V poslednom desaťročí svojej tvorby sa autor dostal mimovoľne k nastupujúcej avantgardnej skladateľskej generácii (Schönberg, Stravinskij, Bartók), ale aj tých, čo len začínali (Honegger, Hindemith, Martinů, Hába). Janáček sa vo svojich kompozíciách opieral o svojráznu východnú folklórnu oblasť, ale na rozdiel od Stravinského a Bartóka, na jeho prístupe k ľudovej piesni je poznať, že bol oveľa mocnejšie spätý s umeleckými názormi a tradíciami 19. storočia: bol fakticky súčasníkom Dvořáka a Fibicha a patrila ku generácii Clauda Debussyho. Janáček sa ale vďaka svojmu odbornému štúdiu folklóru vedel zbaviť romantizujúceho pohľadu na ľudovú pieseň a objavil v nej dovtedy nepoznané (prípadne umelecky nezužitkované) spôsoby hudobného myslenia. V ponímaní folklóru ako zdroja hudobného myslenia šiel Janáček vlastnou cestou, ktorá skôr pripomínala Musorgského psychologický realizmus než Stravinského hudobné postupy (zámerné potláčanie emocionálnej a psychologizujúcej podstaty použitých folklórnych zdrojov). K celoživotnému Janáčkovmu záujmu o ľudovú hudbu sa v roku 1907 pridal aj záujem o ruský folklór. Tak mohol svoju hudobnú paletu obohatiť aj ruskými nápevkovými motívami: takmer nikdy, alebo len málokedy išlo o priame citácie. Dospel k umelecky vyhranenej podobe osobného štýlu, že na neho bez epigónstva nemohla nadviazať žiadna kompozičná škola.

Janáček používal vlastné tonálne, rytmické a zvukometrické konštrukčné útvary za použitia maximálne úsporných hudobných prostriedkov. Veristicky pôsobiaci námet opery Káťa

Kabanová je hudobne podporený „veristickými“ hudobno-dramaturgickými prvkami: napr. prítomnosťou orchestrálnych medzihier (porovnaj veristické *intermezzo*) a menších orchestrálnych plôch, umožňujúcich chvíľkovú reflexiu prežitého okamžiku. Janáčkovu smerovanie k expresionizmu je markantné najmä na expresivite spevu (reči) a kombinácii klasickej a montážnej tektoniky. Jednota v rozmanitosti, jemné farebné plochy a originálna lyrická koncepcia opery zase naznačujú Janáčkovu smerovanie k impresionizmu. Azda zo žiadneho iného námetu nevyťažil Janáček také lyrické bohatstvo. Iba tu (a azda ešte v Pastorkyni) vytvoril tak úžasne klenuté melodické oblúky, vyrastajúce síce z českého slova a plynúce so samozrejmosťou a s osudovou nevyhnutnosťou. Napr. prvá Kátina veta: „*Pro mne jste vy, maminko, jako rodná matka*“, obsahuje nápevok, ktorý tvorí jeden z hlavných tematických prvkov diela.

34 *Meno mosso. (♩ = 60)*
Katěrina. (klidně)
Katherina. (ruhig)

Pro mne jste vy, ma-min-ko, ja-ko rod-ná mat-ka,
 Mut-ter, ich ver-ehr Euch ja so wie mei-ne eig-ne.

pp dolce

U. E. 7103.

30

dolce

Co vás na-pa-dá a Ti-chon má vás ta-ké rád!
 O was denkt Ihr nur! Und Ti-chon liebt Euch wie nur je!

p

35 *Con moto. (♩ = 112)*
Kabanicha.

Ty bys mo-hla ml-čet, mo-hla ml-čet. Nik-do se tě nep-tal. Ne-za-stá-vej se ho.
 Hät-test schueigen können, schuei-gen kön-nen! Wer hat dich ge-fragt! Was ver-tei-digst du ihn.

f

p

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 29-30.

Dostupné online ako public domain.

Zaujímavá je tematická práca: napr. dôsledky, ktoré prinesie v deji opätovná citácia jednoduchého spiežovcového motívu použitého už v predohre.



7



JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová*. Klavírny výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 6.
Dostupné online ako public domain.

Motív evokuje rovnako podmanivo jednotvárnosť ruskej pláne i pohyb ruskej trojky. Opakuje viackrát: ako *motív odchodu* (prípadne rozlúčky). Ešte väčší dramatickú účinok – od temného búšenia na začiatku až po „besnenie“ počas búrky – dosahuje Janáček spracovaním prvých ôsmich tónov tohto nápevu, ktorý v augmentácii kotlov a v rytmickom narušení povyšuje autor na *motív osudu* (tak, ako sa stal Tichonov odchod Kátinim osudom). Päť predposledných akordov sa objaví vo chvíli jeho faktického odchodu.

Ei-nen Eid - schwur?

23 (♩ = 60)

ff *f*

U. E. 7103.

C. B.
Pos. c. sord.

60

Kal.

že za tvo jí ne při tom-no - sti za žád-nou ce - nu s ni-kým ci - zím
daß ich un - ter kei-ner Be-dingung so lang du wegbist, mit einem Fremden

tr *Cel.* *p tr*

8.....

JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová*. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 59.
Dostupné online ako public domain.

Motív je viackrát transformovaný a čiastočne citovaný, až sa nakoniec „logicky“ zmení na melódiu Kátinho nápevu.

(♩. = 60.)
Katěrina (padá na kolena.)
Katherina auf die Knie fallend.

A-bycha-ni ot-ce, a-ni mat-ky ví-ce-krát nes-pa-tři-la
 Daßich meinen Va-ter, meine Mut-ter nim-mer-mehr se-hen soll,

Abych bez po-ká-ní um-ře-la
 daßich oh-ne Buße sterben soll,

U. E. 7103.

JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová*. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 61.
 Dostupné online ako public domain.

Ten je následne zmenený použitý pri hneve starej Kabanichy.

(Katerina jde zvolna k Tichonovi.)
(Katja geht ihrem Mann entgegen.)
(♩ = 66)

p *3*

accel. *6*

(Katerina padne Tichonovi okolo krku.)
(Katerina fällt ihm um den Hals.)

Kabanicha.
Ne-sty - da - tá!
Un-ver-schäm-te!

Tichon. *mf* *3*
sBo - hem se - stříč - ko,
Nun auf Wie - der - sehn,

3 *3*
Lou - číš se s mi - len - cem?
Als ob's dein Lieb - ster wär!

3 *3*
sBo - hem Gla - šo!
Bar - ba - ra, Gila - schal!

ff *3*

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírny výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 69.

Dostupné online ako public domain.

Kabanicha.
Kabanicha.

Più mosso. (♩=92)

Vi - da, chvá - sta - la jsi se, jak máš mu - že rá - da! Ji ná po - rá - dna
Sieh nur; sagst du nicht im - mer; daß du dei - nen Mann liebst? An - dre Frau - en, die

Kab. že - na, když mu - že do - pro - vo - dí, půl dru - hé ho - di - ny na - í - ká,
wie - nen, schreie, wenn ihr Mann da - von - reist, lie - gen im Vor - zim - mer stun - den - lang,

Kab. na pod - sí - ni le - ží. A - le ty, ja - ko - by
kõn - nen sich nicht fas - sen. A - ber dich stört es wohl

Katěrina.
Katherina.

Meno.

Ne - ní proč! Ne - ní proč! A - ni to - ho ne - do - ve - du,
Ich bin so, wie ich bin. Und Ko - mö - die spie - le ich nicht,

Kab. nie!
nicht?

Meno.

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírny výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 72.
Dostupné online ako public domain.

V okamihu faktického odchodu Tichona umocnením uvedeného motívu dospieva Janáček k ďalšiemu „osudovo zlovestnému“ motívu, ktorým potom končí prvé dejstvo.

Obdobným spôsobom napr. z hymnického *motívu prírody* na začiatku tretieho dejstva

JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová*. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 113.
Dostupné online ako public domain.

Pozvoľna vyvíja „vzdych Volgy“ (zbor za scénou), ako motív *odčinenia*, resp. *vykúpenia*.

(setmčelo se docela)
(Es ist völlig dunkel geworden)

Kat. *(d = 80)*
dej kdž - dé - mu žeb - rá - ku al - muž - nu, žád - né - ho ne - o - pomeň!
gib, gib je - dem Bettler ein Al - mo - sen, kei - nen ver - gib mir, bit - te!

CHOR.
Sopran. *pp* (Zpívá se hláskou polo U polo O jako vzdech Volhy)
Alt. *pp* (hinter der Szene, wie ein Seufzer, der Wolga auf einen Vokal gesungen, der zwischen O und U liegt)
Tenor. *pp*
Baß. *pp*

ff
Vla. Fl. Cor.

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 158.
Dostupné online ako public domain.

Druhá scéna v prvom dejstve, v ktorej rozpráva Káťa Varvare o svojej mladosti a o víziách, je hudobne vystavaná na neustálej gradácii a zahusťovaní orchestrálnej faktúry. Jeden z vrcholov dosahuje scéna v okamihu, keď Káťa rozpráva, ako vo sne podľahne tajomnému hlasu, ktorý ju volá (*Jakoby mi ďábel našeptával... Pořád mi zní v uchu takové našeptávání, ktosi se mnou tak laskavě mluví, jak když holub vrká...*). Vrchol expresivity je nasmerovaný ku slovám: *A já jdu, a jdu, za ním!*

The image displays a page from a musical score for the opera *Káťa Kabanová*. It features vocal lines (Soprano, Alto, Tenor) and piano accompaniment. The lyrics are provided in three languages: Slovak, German, and Czech. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *rit.*, *Adagio*, *dim. e rit.*, *allegro*, *accel.*, and *espress.*. The lyrics are as follows:

Slovak:
 Ju-ko - by mi dá - hel na - se - ptá - val
 Gradala tút der Teu - fel ein - m - gon
 a sa - mó tu - ko - vé ne - do - ké vré - ci,
 und zug - te läßt - li - che, an - rei - ne Ding,
 až jo mi han - ba před se - bou sa mótou!
 dopř es mir selbst schon so ei - ne Schande ist!

German:
 A vno - ci Varvara, rit. Var - jol Ne - mo - hu spít,
 Und Nachts dann... Barbara, rit. Mud - chen! Dann liegt ich schlaf - los,
 to se ti zdá - vát? Adagio. do - lei - so - mo
 Was träumst dir Nachts dann?
 Pováš mně zív u - chu, in - ko - vé na - se - ptá - vá - si kdo - si se mnou tak
 und in die Oh - ren klingt kein - li - chez. Was - se - ge - flüster Jemand spricht mir so
 ho - ka - vó ná - vi, jak kýchá ho - lah vr - ká, jak by mne
 lie - te - vól zu, so wie Tau - bengurren, accel. freund - lich um -
 oh - ji - mal tak vě - le, tak vě - le, ho - roucně, jak by mne ně - kam vodl
 arul er wick, so in - nóg, so in - nóg, heiß und stark, als führt er mich von hier hin.
 a... A Ud já - jhi a jhi
 exp... ich geh und geh
 Varvara, schreit! Barbara, schreit!

Czech:
 a... A Ud já - jhi a jhi
 exp... ich geh und geh
 Varvara, schreit! Barbara, schreit!

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírny výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 48-50.

Dostupné online ako public domain.

Tu dochádza k mentálnemu zlomu, ktorý je hudobne vyznačený neukončením hudobnej frázy a zastavením toku hudby na korune (takt 21). Káťa, akoby prinavrátená do reality, iba sucho skonštatuje: *Ale nař tobě to vykládám? Jsi dívka!*

Z hľadiska vzájomného vzťahu Káti a Kabanichy je zaujímavý začiatok druhého dejstva: po krátkej orchestrálnej predohre sa ocitáme v izbe, kde Kabanicha napomína Káťu.

72

Kabanicha.
Kabanicha
Più mosso. (♩=92)

Vi - da, chvá - sta - la jsi se, jak máš mu - že rá - da! Ji ná po - řá - dná
Sieh nur, sagst du nicht im - mer, daß du dei - nen Mann liebst? An - dre Frau - en, die

že - na, když mu - že do - pro - vo - dí, půl dru - hé ho - di - ny na - ři - ká,
wci - nen, schrein, wenn ihr Mann da - von - reist, lie - gen im Vor - sim - mer stun - den - lang,

na pod - sí - ni le - ží. A - le ty, ja - ko - by
kön - nen sich nicht fas - sen. A - ber dich stört es wohl

Katěrina.
Katherina.
Meno.

Ne - ní proč! Ne - ní proč! A - ni to - ho ne - do - ve - du,
Ich bin so, wie ich bin. Und Ko - mö - die spie - le ich nicht,

nie!
nicht?

Meno.

JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová. Klavírny výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 72.*

Dostupné online ako public domain.

Stále sa opakujúci pohyb orchestrálneho sprievodu evokuje atmosféru nemennosti a autoritatívnosti. V hudbe dominuje klesajúci motív (kvarta a sekunda nadol), ktorý postupne prechádza viacerými tóninami terciovej príbuznosti (začiatok v b mol, potom Des dur...). Práca s uvedeným klesajúcim motívom pôsobí psychologicky ako moment uvoľnenia a navodzuje akúsi každodennosť: evokuje rutinu života u Kabanovovcov.

Scéna rozprávania o víziách je orámovaná mrazivo záhadným terciovým motívom, ktorý je pri Kátiných slovách „*Jen kdyby už byla noc!*“ v orchestri hrozivo naliehavý, akoby sa načahoval za hlavnou hrdinkou.

80

Kat. *Meno mosso.*

Jen když ho u - vi - díš! Jen u - vi - díš.
 ich muß und will ihn sehr! ich will ihn sehr.

Kat.

Bud jak bud,
 Herz sei still,

Kat.

u - vi - díš Bo - ri - se! Jen když by už by - la
 heu - fe noch seh ich ihn! Ach, wäre die Nacht schon

rit. 2

11 *Lento.* (přehodí bílý šátek přes sebe a odejde zadními dveřmi.)
 (wirft ein weißes Tuch um die Schultern, durch die Türe im Hintergrund ab.)

Kat.

noe!
 da!

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 80.
 Dostupné online ako public domain.

Dusné napätie je občas uvoľnené popevkovým motívom bezstarostnej Varvary, akoby predpovedou jej neskoršieho „Za vodou, za vodičkou mŕj Váša stojí“ s rozkošnícky kolísavými

prízvukmi štyroch flaut a čelasty.

(Varvara vystoupí z vrátek a zpívá)
(Barbara kommt aus der Gartentüre, singt)

mf A - no.
Zweck-los.

Tak vi - da,
Trau-rig ist's,

vi - da!
traurig!

f *rit.*

Allegretto. (♩ = 90)
Varvara.
mf Barbara.

Za vo - dou za vo - di - čkou můj Vá - ňa sto - jí. Za vo - dou za vo - di - čkou můj
Wan - ja ruft vom U - fer drü - ben mir ent - ge - gen Wan - ja ruft vom U - fer drü - ben

U. E. 7103.

94

Va ňa sto - jí. Kudrjaš.
mir ent ge gen. Kudrjasch.

(popojde k Varvaře)
(ihr entgegen)

To - var na - ku - pu - je ca - re - vně svo - jí.
Kauft ein Kopf - tuch, bringt es sei - ner Za - rin froh.

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 93.
Dostupné online ako public domain.

V scéne prvého stretnutia Káti a Borisa preniká živelne na povrch potlačované vzplanutie:
„Tvoje vôle nade mnou vládne! Což to nevidíš?“

18 *Meno mosso.* 101

Kat. za te - bou Ne - mám svo - bod - né vŭ - le! le!
zu dir stahl das war nie - mals mein W'il - le!

Kat. Kdy - bych mē - la svo - bod - né vŭ - le, ne - by - la bych přiš - la za te - bou!
Hätt ich so wie sonst mei - nen Wil - len, hätt - test du mich nie bei dir ge - sehn!

(pozdvihne oči a zadíva se na Borise.)
(erhebt die Augen und sieht (se stoupajícím rozechvěním) mit steigender Erregung Boris an.)

Kat. Co ne - vi - díš? So weißt du's nicht?

p dolcissimo *p cresc.* *rit.*

Kat. Tvo - je vŭ - le na - de mnou vlád - ne! Což to ne - vi - díš?
Es lenkt dei - ne Macht mei - nen Wil - len! Und du fühlst es nicht?

Maestoso.

(vrhne se Borisovi kolem krku)
(sie fällt Boris um den Hals.)

U. E. 7103.

JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová*. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 101.

Dostupné online ako public domain.

Vášnivo vzletný motív vyznania sa láme a ukludní sa v šťastnom uzmiernenom súzvuku dvoch hlasov. Po mučivom čakaní zdeptanej Káti nie je už žiadna stiesnenosť ani rozpaky – len zúfalo bezvýhradné opojenie, utišujúce sa pri slovách „*Přece tě ještě vidím*“ sláčikoch *con sordino*.

Kat. (padají si do náruče) (umarmen einander) *p* Pře - ce tě je - ště vi - dím!
 Seh ich dich noch ein - mal wie - der!

Bo. *p* Pře - ce tě je - ště vi - dím!
 Seh ich dich noch ein - mal wie - der!

Fl. *p*

28 **Meno mosso. a tempo**
 (Katerina pláče na jeho hrudi; zůstanou v němém objetí) *Smyčce Sord.*
 (Katja weint an seinem Hals, sie bleiben in stummer Umarmung) *ppp* *dim. rit.* *ppp* *Streich. con sord.*

Fag.

JANÁČEK, Leoš: *Káťa Kabanová*. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 151.

Dostupné online ako public domain.

Potom nasledujú roztržité otázky, prerušované vždy novým „*Ale ne! Chtěla jsem ti něco jiného říci!*“, až konečne do tichého tremola a vzdychov Volgy prichádza Kátina posledná prosba.

mf *2* *4* *(mírně) (still)*

Kat. Poč-kej hned - le ti to po - vím! Až přj - deš ces - tou
 War - te, gleich will ich dir's sa - gen! Wenn du nun weg-gehst,

p *pp*

(d = 80) *3* *3* *3* *3* *(setmělo se docela) (Es ist völlig dunkel geworden)*

Kat. dej kůž - dě - mu žeb - rá - ku al - muž - nu, žád - né - ho ne - o - pomeň!
 gib, gib je - dem Bettler ein Al - mo - sen, kei - nen ver - gib mir, bit - te!

CHOR. *Sopran.* *Alt* *Tenor* *Bas.* *Vla. Fl. Cor.*

pp *ff*

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 157-158. Dostupné online ako public domain.

Intermezzá

Samostatnú kapitolu tvoria známe inštrumentálne intermezzá. V pôvodnej partitúre neboli, ale keďže sa premiéra konala v divadle, kde nebolo k dispozícii otáčavé javisko, kvôli prestavbám scény ich Janáček k prvému uvedeniu prikomponoval. Tvoria inscenačne podnetné časti diela. Prvé vydanie klavírneho výťahu z roku 1921 z reakcie Břetislava Bakalu (1897-1958) ich neobsahuje.

Hudobná reč ako predpoklad výkladu

Ako už bolo uvedené, Ostrovského hra už svojou lapidárnosťou a zdanlivou priamočiarosťou, akoby bola predurčená pre hudobné spracovanie. Janáčkova autorská redukcia textovej predlohy je vynikajúca: všetky dramatické situácie sú zjednodušené, čo je pre potreby opery pozitívum, lebo tak vyznievajú výraznejšie. Samotné libreto, čo ako dobré, by sa samozrejme nedalo hrať. Jednotlivé výstupy sú hudbou povýšené, získali markantnejší symbolický charakter.

Hudba na niektorých miestach sama nesie význam, ktorý je v hre len naznačený, alebo v nej vôbec nie je. Na týchto miestach ponúka Janáček svoj výklad textu (napr. u Ostrovského postava Borisa v záverečnom dialógu vyznieva ako zbabelec, neschopný niesť zodpovednosť za city, ktoré prebudil. U Janáčka, pre ktorého bola postava Borisa okrajová, nebolo dôležité na záver opery otvárať ďalšie otázky, preto Boris vyznieva ako obeť, ktorá nemá na výber a musí sa podriaďiť príkazom strýka Dikoj).

Na niektorých miestach je hudobná zložka rozhodujúcim dramatických činiteľom (orchestrálne medzihry medzi dejstvami, scéna búrky, hlas Volgy...). Niektoré situácie opery sú dokonca určené len hudbou, najmä scény rozhodovania (malé, často ani nie desaťtaktové orchestrálne pasáže mimoriadne výpovednej rétorickej hodnoty medzi replikami spevu). Napr. Varvara a výstup s kľúčom: v opere nie je čas hľadať jej motiváciu, čo ju viedlo k tomu, aby zvädzala Káťu k nevere. Osud rozhodol o kľúči tak, že si ho Káťa schovala pred Kabanichou do vrečka; to stačí Káti, aby si zdôvodnila svoje konanie. Hudba hovorí to, čo nie je v texte a čo by bez hudby dramaticky neobstálo.

9 Andante. (♩ = 66)

Kat. *mf* Ne, ne! Nik - do. Tak - mi srd - ce pře - sta - lo bí! / *Nein, nein! Nie-mand. Und das Herz stand plötz-lich ganz still!*

Kab. Ne - křiž! / *schrei nicht!*

9 Andante. (♩ = 66)

Kat. *p* Ne, nik - do! Jak jsem se po - le - ka - la! / *Nein, nie-mand! Wie ich zu sammenschreckte*

Kat. *f* A křič jsem scho - va - la Je vi - dět, / *und da - bei den Schlüs-sel nahm. Das Schick-sal*

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Wien: Universal Edition, 1921, s. 78.

Dostupné online ako public domain.

Janáček umožnil Káti a Borisovi stretnúť sa v širokých lúboštných duetách; do príbehu premietol popevkových ruských nápevov, a tvrdé postavy kupcov zachytil v celej ich drsnosti, predovšetkým postavu starej Kabanichy. Nokturnový charakter celého príbehu je doplnený množstvom hudobných pasáží charakterizujúcich prírodu /Volga, búrka.../. Po opere

Jej pastorkyňa je Káťa Kabanová druhým najinscenovanejším Janáčkovým dielom. Ostrovského dráma rastie v Janáčkovej opere do temného obrazu ľudskej intolerancie a odporu k inakosti.

Uvedené príklady by mali slúžiť ako odpoveď na doteraz nepoloženú otázku, ktorá je v oblasti inscenovania opernej literatúry azda jedna z najfundamentálnejších: Má význam zaoberať sa hudbou? A ďalej: Je opera o hudbe? Pri opere je nutné bezpodmienečne a bezo zvyšku vychádzať z hudby skladateľa a práve na tomto základe formovať speváka (=herca), aby mohol vystupovať smerom k divákovi ako hlavný aktér. Práca s ním, ako aj s výtvarníkmi a závislosť na vybavení javiskovej techniky, núti síce korigovať režijné predstavy, ale výsledok práce by mal byť pre diváka zrozumiteľný a mal by osvetľovať skladateľov zámer v plnej miere. Hudba nesie v sebe to, čo je slovne nevypovedateľné: dáva interpretovi pokyny prostredníctvom emočnej zložky jeho osobnosti. Viac než na muzikologický rozbor a jeho hypotetický diktát by sa mal režisér spoliehať na citmi a srdcom vybudenu fantáziu stojacu na pevných základoch vlastnej invencie.

Ako ďalšiu, by sme si mohli položiť otázku: Nakoľko môže byť hudba odrazom charakteru postavy? Odpoveď je viac než zrejmá: hudba zastupuje navonok obsah vnútorného prežívania postavy; hudba, ktorú počujeme, je zhmotnená stručná citová história hrdinu. Hudba diktuje temporytmus inscenácie a rytmus pohybu herca: ba dalo by sa povedať, že každý takt hudby by mal byť naplnený pohybom (Dalcroze, Appia), a spätne, každý pohyb by mal byť „logickým“ dôsledkom hudby. Hudba je spojovacím článkom vo svojej podstate inak cudzích zložiek predstavenia. Médiom, ktoré môže emocionálne podporiť hudbu, javiskový pohyb herca i výpravu, je svetlo. Najmä hudba a svetlo (v závislosti na vybavenosť javiskovej techniky) by mali ísť v jednote, nasledované jednotou textu a akcie.

Čaro tvorby, ktoré umožňuje fantázia je plné vzrušenia. Akýkoľvek pohľad je správny: táto takmer absolútna sloboda je ale vykúpená sebareflexiou a ťažobou vnútornej umeleckej zodpovednosti, ktorá je spätným determinantom týchto snažení. S tým súvisí priamo odhadnutie miery vlastnej konštrukcie inscenovania je snaha o intelektualizáciu výkladu. Inscenácie často prinášajú mnoho symbolov, ktoré, i keď nevybočujú z jednej výrazovej

roviny, sú často prepletené na úkor zrozumiteľnosti. I keď je táto cesta lákavá, isté je, že v nadbytočnej intelektuálnej konštrukcii sa pre diváka stráca ľudský cit. Ak je naopak konštrukcia príliš lapidárna (napr. naivná symbolika farieb v kostýmoch), neponecháva sa divákovi žiadna možnosť k domýšľaniu situácie – nastupuje cesta k diváckemu nezáujmu.

Základom umeleckého vkladu do inscenácie je výklad diela bez ambície podsúvania divákovi iných, než s celkovým vyznením diela korešpondujúcich podtextov. Filozofia sa sama o sebe nedá narežírovať, musí byť delegovaná príbehom.

V preloženom texte som chcel na malej ploche stručne načrtnúť fenomény, s ktorými by mal byť konfrontovaný inscenačný tím operného diela ešte pred začatím vytvárania inscenačného kľúča. Poznanie niektorých základných podkladov týkajúcich sa toto ktorého dramatického diela a schopnosť ich analýzy môžu napomôcť interpretovať (či reinterpretovať) operu bez rozbitia vnútornej logiky diela (nerovná sa vonkajšej logike príbehu) a mali by vyústiť priamo k zvoleniu inscenačného kľúča a výtvarného riešenia: zvolený prístup musí byť jasne čitateľný a patrične manifestovaný.

Aj samotná metóda prístupu k inscenačnému riešeniu je len ťažko zovšeobecniteľná, pretože ani predmet výkladu nie je obecný: i keď vonkajšími znakmi by nás toto tvrdenie mohlo zmiestť. Nejestvujú dve opery, ktoré by ako celok vzbudzovali rovnaké mentálne vlnenie v interpretovi: je otázkou spojenia jeho umeleckej zodpovednosti a schopnosti mentálnej artikulácie vytvoriť vzrušujúce predstavenie.

Literatúra

Literatúra k opere Káťa Kabanová:

JANÁČEK, Leoš: Literární dílo (1875-1918). Brno 2003

JANÁČEK, Leoš: Káťa Kabanová. Klavírný výťah opery. Praha 1950

KOFRON, Petr: Janáčkův Kuligin. In: V budoucnosti spadne nové operné umění s nebe z čista jasna (moderní problémy opery). Brno 2002, s. 32-53.

- MACURA, Vladimír (edit.): Slovník světových literárních děl, 2. zv., Praha 1988
- OSTROVSKIJ, Alexander N.: Bouře. In: Hry I. Praha 1950, s. 353-419.
- SADIE, Stanley (edit.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London 1980
- VOGEL, Jaroslav: Káťa Kabanová. In: Leoš Janáček. Praha 1996 (reprint vydania z roku 1963), s. 249-255.
- ZICH, Otakar: Estetika dramatického umění. Praha 1986

Literatúra k dejinám opery:

- ABRAHAM, Gerald: Stručné dejiny hudby. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
- BATTA, András: Opera Composers, Works, Performers. Cologne: Koenemann, 2000.
- BELLINGER-REGLER, Brigitte – SCHECK, Wolfgang – WINKING, Hans: Opera. Velká encyklopedie. Praha: Mladá fronta, 1996.
- BROCKETT, Oscar G.: Dějiny divadla. Praha. Lidové noviny, 1999.
- HOSTOMSKÁ, Anna a kol.: Opera: Průvodce operní tvorbou. Praha: Svoboda, 2018.
- PAVIS, Patrice: Analýza divadelního představení. Praha: AMU, 2020.
- PAVIS, Patrice: Divadelný slovník. Bratislava: Divadelný ústav, 2004.
- SMOLKA, Jaroslav: Dějiny hudby. Praha. Togga, 2003.
- TROJAN, Jan: Dějiny opery. Praha-Litomyšl: PAseka, 2001.
- TYRELL, John: Česká opera. Brno: Opus musicum, 1992.
- VACKOVÁ, Růžena: Výtvarný projev v dramatickém umění. Praha 1948
- WARRACK, John – WEST, Ewan: Oxfordský slovník opery. Praha. Iris, 1998.
- ZÖCHLING, Dieter: Die Oper. Schwerte: Harenberg, 1981.
- ZÖCHLING, Dieter: Kronika opery. Praha: rodtuna Print, 1999.

Poznámky

1. Pozoruhodné z nášho hľadiska je, že zároveň s Ostrovského hrou odporúčal Janáčkovi na zhudobnenie aj Hájnikovu ženu od P. O. Hviezdoslava. Bližšie pozri: VOGEL, Jaroslav: Leoš Janáček, s. 249.

2. VOGEL, J.: c.d., s. 249.