



STRANA 1

LEOŠ JANÁČEK

PŘÍHODY LIŠKY BYSTROUŠKY / SUITA Z OPERY

I. Andante 10 : 01
II. Andante 10 : 03

Úprava Václav Talich, revidoval Václav Smetáček

STRANA 2

JIŘÍ PAUER

LABUTÍ PÍSEŇ

23 : 58

Monodrama pro nižší mužský hlas a orchestr na námět A. P. Čechova
Libreto v překladu B. Mathesia upravil skladatel

JINDŘICH JINDRÁK — baryton

ČESKÁ FILHARMONIE, řídí národní umělec VÁCLAV NEUMANN
Nahráno v Dvořákově síni Domu umělců, Praha 1978

Hudební režie: Pavel Kühn ● Zvuková režie: Stanislav Sýkora a Miroslav Mareš ● Cover © Jiří Blažek 1978 ● Photo © Karolina Blažková 1978 ● Sleeve note © Jiří Štílec 1978
PANTON, vydavatelství Českého hudebního fondu, Říční 12, 11839 Praha 1

Eugen Carrière, jeden z významných malířů lidské historie napověděl, v čem spatřuje úkol umění budoucnosti: dát nový smysl zkarikovanému slovu Sentimentalite, učinit ze sentimentality znovu opravdovou citovost. Z takové čisté látky byl vybudován *Leoš Janáček*, to činilo potíže jeho současníkům, aby jej — jako neobvyklého — poznali. Vždyť nebyl panákem z jejich těsta! Janáčková hudba se vrátila ke svému původnímu poslání, je činem, bouří silných hnutí, je velkolepým uměním, protože je extází. Její stvořitel byl velkou osobností, protože v něm pulsovala jednota intelektu a sensibility, protože si byl vědom své prométeovské existence.

Příroda — Člověk — Umění, to byly tři rozhodující inspirativní zdroje, jež utvářely Janáčkovu obrovitou obraznou sílu a zrcadlily jeho spjatost s rodnou zemí. První a poslední, čím doslova hořel, byla láska k pravdě. V tom je originalita lidskosti, myšlenkové vzrušivosti a umělecké krásy jeho odkazu. Ve svých sedmdesáti letech vyjádřil svou apoteózu přírody s jejími obrazy mnohotvárného životního dění a mystéria zvířat v lese ve své opeře *Liška Bystrouška*. Byly mu podnětem Lidové noviny, v nichž se v roce 1920 objevila povídka s tímto námětem z pera Rudolfa Těsnohlídka. „Chytl jsem Bystroušku pro les a pro smutek pozdních let“ — poznamenal v r. 1923 Leoš Janáček. Premiéra opery se uskutečnila v Brně 6. XI. 1924, v Národním divadle v Praze pak 18. V. 1925. Zatím s největším zájmem se setkala v Komické opeře v Berlíně (premiéra r. 1956), kde byla provedena dosud 218x, z čehož národní umělec Václav Neumann ji řídil 213x.

V kontextu s gramofonovou nahrávkou suitu z této opery nemůžeme nepřipomenout rok 1937, kdy *Liška Bystrouška* znovu uvedl na scéně ND v Praze národní umělec Václav Talich. Bylo to 21. května a po tomto datu následovalo pouze třináct představení. Tehdy se Talich patrně obrátil na filosofickou fakultu brněnské university jako zástupce dědiců (svědčí o tom dopis z r. 1937, kde V. Talich v souvislosti se žádostmi o úpravu díla upozorňuje, že mu nejde o demonstrování jeho dirigentské představy) a sestavil ve spolupráci s Fr. Škvorem a Jar. Řídkým *suitu*, jež je hrána dodnes, aby vždy podnítila spor o správnosti tohoto kroku. Proto nikterak neuškodí, oživíme-li dílčí epizodu, dotýkající se této problematiky. Již 9. března 1927 se na L. Janáčka obrátilo dopisem nakladatelství Universal Edition, v němž mu sdělilo, že dirigent Paul Breisach studuje v Mainzu *Lišku Bystroušku*, že nemůže najít vztah k námětu i libretu a navrhuje proto vytvořit *suitu* z mezihér. V dopise z 13. srpna 1927 odpověděl Leoš Janáček UE, že navrhl B. Bakalovi, aby pracoval na fantazii pro klavír a malý orchestr z jeho oper, která by byla uvedena *Liškou Bystrouškou*. Bez jakéhokoli zjednodušení tedy můžeme vyslovit názor, že idea využití hudby opery mimo její rámec vznikla deset let před Talichem a byla podpořena autorem samým.

Podobně jako Leoš Janáček také jeho současník *Anton Pavlovič Čechov* (1860—1904), zdumčivý ruský lékař (M. Gorkij), manžel slavné Olgy Knipperové, jíž se dvořil a od níž se naučil tolik rozumět těm zvláštním bytostem — hercům, viděl a nenapodobitelně zobrazil tragédie čestných, ušlechtilých lidí, kteří snili o skutečném štěstí a trýznivě prožívali nesmyslnost svého bytí. Čechov často opakoval, že „v životě je vše smíseno: hluboké s povrchním,

velké s nízkým, tragické se směšným“. Z jeho celého díla vyzařuje vyznání i touha, aby každý lidský život plynul mezi vytyčeným ideálem a jeho naplněním. Čechov napsal pět dram a řadu aktovek, jež můžeme svým způsobem považovat za hudbu emocí a za spřízněné s Fontainovou myšlenkou, že „jemní lidé jsou vždy nešťastní“. Postavy z Čechovových her v mi často vzpomínají. Napětí neroste z obvyklých zápletek, ale ze srážek mezi člověkem a skutečností. Čechov mistrně využíval „němé scény“. Přisuzuje se mu prvenství v pouhém dialogu bez přímé repliky. Postava mluví, aniž se dočká reakce, lidé jako by si nerozuměli, jejich svět není ničím jiným než souhrnem izolovaných jedinců. Právě napětí z osamění rodí snivou a čechovovsky nezaměnitelnou náladu.

14. ledna 1887 se A. P. Čechov v dopise svěřil M. V. Kiselevové: „Napsal jsem hru v rozsahu čtyř archů. Trvá 15 — 20 minut. Nejmenší drama na celém světě... Obecně je lépe psát v menší než velké. Drama jsem napsal za 1 hodinu a 5 minut...“

Jde o dramatickou variantu povídky Kalchaz z r. 1886 (Kalchaz — trojský kněz ze Shakespeareovy hry „Troilus a Kressida“), již Čechov označil jako „Dramatickou studii o 1 dějství“ a cizím jazykem, jímž se Vasilijem Vasiljevičem Světlovidovem, osmašedesátiletým komikem a Nikitou Ivačkinem, starým napovědou. Děje se na scéně venkovského divadla. Není to běžná hra, ale jako si až encyklopedie citů umělce, loučícího se s divadelním děním a jeho prostředím, drásá a zoufalý výkřik v poloze Maupassantovy povídky „Solitude“, drtící pocit náhle osamocené člověka. Čechov s brechtovskou syntézou mozku a srdce obnažuje v monologu protagonisty hry nešťastného starce, jemuž hlava vnesla zmatek do jeho nitra a jenž přece, po vteřině vítězí nad svým smutkem a utrpením. *Jiří Pauer* svým přístupem k libretu, akcentováním je kulminačních míst i vypuštěním některých z nich (spolu s postavou napovědy) pronikavě stříl otřesnost čechovovského psychologismu. Podobně jako u Schönbergova Očekávání Poulencova Lidského hlasu nenabízí ani Pauerovi tato předloha bohatství scénických prvků a příležitostí. *Labutí píseň* je především určena ke koncertnímu provádění a má svůj ráz i na gramofonové desce. Pravda — skladatel v tomto svém pozoruhodném tvůrčím díle, věnovaném manželce Zorce, nemohl laborovat s láskou, intrikami nebo deklarativním lroismem a humanismem, s tím arzenálem operních námětů. S veškerou vahou svého talentu a vášní lidského kréda umocnil eticko-psychologickou podstatu Čechovova libreta, jež vedlo právě k takovému a ne jinému hudebně uměleckému ztvárnění. Jakkoli vychází po vokálního partu z principu melodiky deklamačního rázu, je její stupnice velmi široká — strohého recitativu až po klenutí ariózního zpěvu. Pauer v *Labutí písni* realizoval zásadu kolementárnosti vokální a orchestrální složky. Spjatost jejich myšlenkové a výrazové funkce vtiskla dílu rys určité polyfonizace. Skladatel musel také přemýšlet o rytmu a celkovém tempu *Labutí písni*, musel hledat a najít stejnou hybnost, s níž hovoří rozrušený člověk. Největší ovšem imponuje skutečnost, že *Jiří Pauer* — jako dosud ve veškerém svém konání — cítil říci něco závažného a že tak činí s plným pochopením úlohy tvůrce ve společnosti, jenž v samém středu života, vnímá jeho krásy i hranatosti a je strůjcem silné katarze, na niž těžko zapomíná.