

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**

KATEDRA SLAVISTIKY

**Skazy prvního dílu Gogolových *Večerů na dědině blízko Dikaňky*  
a jejich operní paralely**

Skaz of the First Volume of Gogol's *Evenings on a Farm near Dikanka*  
and Its Opera Parallels

Сказы первого тома *Вечеров на хуторе близ Диканьки* Н.В. Гоголя  
и их оперные параллели

Disertační práce

Mgr. Hana Shánělová

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité prameny.

V Olomouci dne 31. 8. 2016

Hana Shánělová

## Poděkování

Děkuji vedoucímu práce Prof. PhDr. Zdeňku Pechalovi, CSc. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní této disertační práce poskytl.

Za podnětné diskuse, rady a podporu děkuji všem svým kamarádům i kolegům a mé velké poděkování za pomoc při shromažďování studijních materiálů patří mým obětavým ruským přátelům.

## Obsah

1. Úvod.....	4
1. 1. Vymezení pojmu skaz jako literárního žánru.....	6
1. 1. 1. Pojetí skazu u Borise Ejchenbauma .....	7
1. 1. 2. Pojetí skazu u současných literárních vědců .....	9
1. 2. Přehled zdrojů, pramenů a literatury – instituce, problematika bádání.....	11
2. Nikolaj Vasiljevič Gogol a hudba .....	13
2. 1. Vztah N. V. Gogola k hudbě .....	13
2. 2. Muzikologie, folklor a lidová píseň v Gogolově díle.....	15
2. 3. Gogolovy <i>Večery na dědince blízko Dikaňky</i> v hudbě.....	22
3. Analýza oper zkomponovaných na náměty skazů z prvního dílu Gogolových <i>Večerů</i> .....	34
3. 1. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky <i>Soročinský jarmark</i> .....	34
3. 1. 1. Opera <i>Soročinský jarmark</i> Modesta Petroviče Musorgského .....	34
3. 1. 1. 1. Zdroj komiky Musorgského opery <i>Soročinský jarmark</i> .....	46
3. 1. 1. 2. Hudební dramaturgie Musorgského <i>Soročinského jarmarku</i> .....	47
3. 1. 1. 3. Libreto Musorgského <i>Soročinského jarmarku</i> .....	48
3. 1. 1. 4. Charakteristika postav Musorgského opery <i>Soročinský jarmark</i> ve srovnání s jejich literárními předobrazy.....	55
3. 1. 1. 5. Role lidových písní a tanců v Musorgského opeře <i>Soročinský jarmark</i> .....	60
3. 1. 2. Opera <i>Soročinský jarmark</i> Boryse Karlovyče Janovského .....	62
3. 1. 3. Opera <i>Dunja</i> Iwana Knorra .....	62
3. 1. 3. 1. Libreto a obsah Knorrovoy opery <i>Dunja</i> .....	63
3. 1. 3. 2. Charakteristika postav Knorrovoy opery <i>Dunja</i> ve srovnání s jejich literárními předobrazy .....	64
3. 1. 3. 3. Hudební zpracování Knorrovoy opery <i>Dunja</i> .....	66

3. 1. 3. 4. Srovnání oper zkomponovaných na námět <i>Soročinského jarmarku</i> ve vztahu ke Gogolovu skazu .....	68
3. 2. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky <i>Svatojánská noc</i> .....	72
3. 2. 1. Opera <i>Kdy kvete Kapradí</i> Jevhena Stankovyče.....	74
3. 2. 1. 1. Žánr Stankovyčovy „folk-opery“ <i>Kdy kvete kapradí</i> .....	77
3. 2. 1. 2. Libreto Stankovyčovy „folk-opery“ <i>Kdy kvete kapradí</i> .....	80
3. 2. 1. 3. Analýza dramaturgické stavby druhého dějství opery <i>Kdy kvete kapradí</i> s názvem <i>Kupalo</i> inspirovaného povídkou <i>Svatojánská noc</i> .....	83
3. 2. 1. 4. Hudební analýza Stankovyčových <i>Kupal</i> .....	90
3. 2. 1. 5. Shrnutí hudební analýzy Stankovyčových <i>Kupal</i> .....	95
3. 2. 1. 6. Umělecké spojení Gogolova skazu <i>Svatojánská noc</i> se Stankovyčovými <i>Kupaly</i> ..	97
3. 3. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky <i>Májová noc neboli Utonulá</i> .....	99
3. 3. 1. Opera <i>Májová noc</i> Petra Sokalského .....	101
3. 3. 1. 1. Libreto Sokalského opery <i>Májová noc</i> .....	102
3. 3. 1. 2. Hudební dramaturgie Sokalského opery <i>Májová noc</i> .....	104
3. 3. 1. 3. Charakteristika postav Sokalského opery <i>Májová noc</i> ve srovnání s jejich literárními předobrazy .....	107
3. 3. 1. 4. „Fantastická scéna“ Sokalského opery <i>Májová noc</i> .....	114
3. 3. 1. 5. Role lidových písní a sborů v Sokalského opěře <i>Májová noc</i> .....	116
3. 3. 1. 6. Hudební zpracování Sokalského opery <i>Májová noc</i> .....	116
3. 3. 1. 7. Krátké zhodnocení Sokalského zpracování <i>Májové noci</i> ve vztahu ke Gogolovu skazu.....	118
3. 3. 2. Opera <i>Májová noc</i> Nikolaje Rimského-Korsakova .....	119
3. 3. 2. 1. Libreto Korsakovovy opery <i>Májová noc</i> .....	120
3. 3. 2. 2. Fantastika, realita a komika v Korsakovově opěře <i>Májová noc</i> .....	126
3. 3. 2. 3. Poetika, jarní obřady a obraz přírody v Korsakovově opěře <i>Májová noc</i> .....	128
3. 3. 2. 4. Hudební dramaturgie Korsakovovy opery <i>Májová noc</i> .....	130
3. 3. 2. 5. Charakteristika postav Korsakovovy opery <i>Májová noc</i> .....	133

3. 3. 2. 6. Role lidových písní a sborů v Korsakovově operě <i>Májová noc</i> .....	136
3. 3. 2. 7. Hudební zpracování Korsakovovy opery <i>Májová noc</i> .....	138
3. 3. 2. 8. Krátké shrnutí charakteru Korsakovova zpracování <i>Májové noci</i> .....	141
3. 3. 3. Opera <i>Utonulá</i> Mykoly Lysenka.....	142
3. 3. 3. 1. Libreto Lysenkovy opery <i>Utonulá</i> .....	144
3. 3. 3. 2. Hudební dramaturgie Lysenkovy opery <i>Utonulá</i> .....	146
3. 3. 3. 3. Charakteristika postav Lysenkovy opery <i>Utonulá</i> .....	149
3. 3. 3. 4. „Fantastická scéna“ v Lysenkově operě <i>Utonulá</i> .....	153
3. 3. 3. 5. Hudba a role lidových písní v Lysenkově operě <i>Utonulá</i> .....	153
3. 3. 3. 6. Role sborů v Lysenkově operě <i>Utonulá</i> .....	155
3. 3. 3. 7. Srovnání oper zkomponovaných na námět <i>Májové noci</i> ve vztahu ke Gogolovu skazu.....	158
3. 4. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky <i>Ztracená listina</i> .....	173
3. 4. 1. Jaroslavenkova opera <i>Vědma</i> .....	173
3. 4. 1. 1. Libreto Jaroslavenkovy opery <i>Vědma</i> .....	175
3. 4. 1. 2. Hudební zpracování Jaroslavenkovy opery <i>Vědma</i> .....	177
3. 4. 1. 3. Hudebně dramaturgická analýza scény <i>Тым так темно</i> ... z druhého dějství Jaroslavenkovy opery <i>Vědma</i> .....	178
3. 4. 1. 4. Zhodnocení hudebního zpracování scény <i>Тым так темно</i> ... z druhého dějství Jaroslavenkovy opery <i>Vědma</i> .....	181
3. 4. 1. 5. Srovnání Gogolových uměleckých principů s Čerkasenkovým pojetím zpracování libreta opery <i>Vědma</i> na základě scény <i>Тым так темно</i> ...	182
3. 4. 1. 6. Krátké shrnutí a zhodnocení zpracování Jaroslavenkovy opery <i>Vědma</i> ve vztahu ke Gogolovu skazu <i>Ztracená listina</i> .....	183
4. Závěr.....	184
5. Резюме/Summary.....	197
6. Seznam použitých pramenů a literatury.....	203

## 1. Úvod

„...*Песни! Как я вас люблю! ...Я не могу жить без песен...*“<sup>1</sup> napsal v roce 1833 Nikolaj Vasiljevič Gogol ve svém dopise příteli Mychajlu Maksymovyči.

Z tohoto citátu je patrné, jak Gogol hudbu miloval a jak blízký vztah k ní měl. Do dnešní doby však, ačkoli existuje nepřehledná škála vědeckých i popularizačních publikací věnovaných tvorbě N. V. Gogola,<sup>2</sup> chybí studie, která by se systematicky a komplexně zabývala spisovatelovým vztahem k hudbě a zhudebněním všech jeho děl. Máme sice k dispozici více či méně podrobné monografie týkající se některých skladeb inspirovaných jeho tvorbou, ovšem převážně se jedná pouze o kompozice velkých a slavných autorů (např. Musorgskij, Čajkovskij či Rimskij-Korsakov). Neprávem jsou ale opomíjeny opusy méně známých nebo sovětským režimem zatracovaných skladatelů (např. Jaroslavenko), které jsou dodnes nedostatečně prozkoumány a doceněny.

Všechna výše uvedená fakta byla důvodem pro výběr tématu této disertační práce. Poněvadž se autorka tohoto textu dlouho zabývala hudebním folklorem, je jí nejbližší oblast Gogolových raných děl vycházejících z ukrajinské lidové slovesnosti, tedy *Večery na dědince blízko Dikaňky*, a jejich zhudebnění. K analýze byl zvolen žánr opery, protože v sobě zahrnuje jak složku literární, tak hudební.

Vzhledem k četnosti operního zpracování a rozsáhlosti materiálů vzniklých na základě uvedeného cyklu povídek nebylo možné je do předkládané studie všechny obsáhnout. Proto bylo rozhodnuto soustředit se pouze na rozbor oper, které byly napsány na témata prvního dílu *Večerů na dědince blízko Dikaňky* (dále jen *Večery*). Základním výzkumným

---

<sup>1</sup> Dopis N. V. Gogola příteli M. Maksymovyči z 9. listopadu 1833. ГОГОЛЬ, Н. В. Письма 1820–1835. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10. Москва, 1940, с. 283.

<sup>2</sup> Uvedme především studie Jurije Manna, který vydal Gogolovo souborné dílo a korespondenci ve 23 svazcích. Z jeho prací jmenujme např. МАНН, Ю. В. *Гоголь. Труды и дни: 1809–1845*. Москва, 2004; *Поэтика Гоголя*. Москва, 1978; *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. Санкт-Петербург, 2007; *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*. Москва, 2009 atd.; dále práce Igora Zolotusského – z jeho děl o Gogolovi např. ЗОЛОТУССКИЙ, И. П. *Гоголь в Диканьке*. Москва, 2007; *Смех Гоголя*. Иркутск, 2008; *Гоголь*. Москва, 2009; *Последняя книга Н. В. Гоголя*. Москва, 2010; rovněž studie Vladislava Krivonose, např. КРИВОНОС, В. Ш. *Мотивы художественной прозы Гоголя*. Санкт-Петербург, 1999; *Повести Гоголя: Пространство смысла*. Самара, 2006; *Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации*. Самара, 2009; publikace Vladimíra Voropajeva, např. ВОРОПАЕВ, В. А. *Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество*. Москва, 2008; *Гоголь над страницами духовных книг*. Москва, 2002; *Издания произведений и писем Н. В. Гоголя: Библиография*. Киев, 2010; studie Sergeje Gončarova, např. ГОНЧАРОВ, С. А. *Творчество Н. В. Гоголя и традиции учительной культуры*. Санкт-Петербург, 1992; *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. Санкт-Петербург, 1997; či práce Jurije Varabaše, např. БАРАБАШ, Ю. Я. *Гоголь: загадка «Прощальной повести»* Москва, 1999; *Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков*. Москва, 1995; a nesčetné další publikace.

úkolem tedy bude srovnání vyjadřovacích prostředků literárního žánru skazu s jejich hudebním a textovým zpracováním v operních dílech.

Bude se jednat o práci interdisciplinární pohybující se na rozhraní literární vědy a muzikologie. Primárním objektem našeho zájmu bude ztvárnění zmíněných Gogolových skazů v operních libretech a hudbě. Hlavním cílem disertace bude vytvořit soubornou studii, která by zachytila Gogolův vztah k hudbě, prozkoumala důvody k tak hojnému zhudebňování jeho děl a především zjistila, jakými výrazovými prostředky jsou vyjádřeny typické rysy Gogolova skazu (např. bezprostřednost, živelnost, hravost atd.) v operách, jež byly do dnešního dne na témata prvního dílu jeho *Večerů* zkomponovány. Vycházíme z toho, že dosud nebyla vydána žádná souhrnná publikace, která by mapovala všechna operní díla, jež vznikla na náměty povídek Gogolových *Večerů*.<sup>3</sup>

Podstatnou částí disertace bude také analýza dramatizace Gogolových předloh do podoby operních libret a jejich komparace s texty originálu.<sup>4</sup> Dalším ze sledovaných prvků bude pronikání folklorních tradic i narativů do Gogolových skazů<sup>5</sup> a jejich následného převedení do operních libret, přičemž stranou nezůstane ani muzikologická rovina. V této souvislosti se stane předmětem naší pozornosti zejména využití motivů lidových písní, obřadů, zvyků a rituálů v hudebním zpracování. Pokusíme se též zanalyzovat, jak jednotliví libretisté a skladatelé přistupovali ke Gogolovým povídkám. Bude nás především zajímat, do jaké míry, jakým způsobem a vyjadřovacími prostředky se jim podařilo zachovat a vystihnout

---

<sup>3</sup> Ze studií, které se pokusily souhrnně zpracovat opery inspirované Gogolovými *Večery*, můžeme jmenovat pouze disertační práci ruské muzikoložky Věry Aleksejevny Obram [Вера Алексеевна Обрам (1912–1960)]. Tato práce byla obhájena v Kyjevě v roce 1946. ОБРАМ, В. А. *Гоголь и опера («Вечера на хуторе близ Диканьки» в музыкальном театре России и Украины)*. Киев, 1946. O existenci této práce viz ВОРОПАЕВ, В. А. (ред.). *Гоголевский вестник*. Вып. 1. Москва, 2007, с. 310. Disertační práci V. A. Obram se nepodařilo dohledat. Není uložena ani v kyjevské hudební akademii, kde byla obhájena, ani v hudební akademii ve Sverdlovsku, kam byla během 2. světové války hudební akademie z Kyjeva přemístěna. Nenachází se také v žádné z centrálních ruských (Petrohrad, Moskva) a ukrajinských (Kyjev) knihoven. Z této disertace se zachoval článek týkající se zhudebnění Gogolovy *Májové noci* Rimským-Korsakovem, a to ve dvoudílné monografii o zmíněném skladateli. ОБРАМ, В. А. «Малороссийская фантазия» Н. А. Римского-Корсакова. In: РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Исследования. Материалы. Письма*. В двух томах. Том 2. Москва, 1954, с. 248–252.

<sup>4</sup> Viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 2. Oxford, 1992, pp. 472–473; МАНН, Ю. В. Гоголь Н. В. In: СУРКОВ, А. А. (ред.). *Краткая литературная энциклопедия*. Том 2. Москва, 1964, с. 216; БЕРНАНДТ, Г. Ф. *Словарь опер впервые поставленных или изданных в дореволюционной России (1736–1959)*. Москва, 1962, с. 399; ЧЕШИХИН, В. *История русской оперы (с 1674 по 1903 г.)*. Санкт-Петербург, 1905, с. 619–620.

V mnoha případech se partitury či libreta nedochovaly (zničeny, ztraceny, nedokončeny atp.), jsou nedostupné z důvodu neposkytnutí autorských práv nebo neexistují ani zvukové či audiovizuální nahrávky (např. *Soročinský jarmark* В. К. Janovského).

<sup>5</sup> Viz např. САМЫШКИНА, А. В. К проблеме гоголевского фольклоризма (два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»). In: *Русская литература*, 1979, № 3. Ленинград, с. 61–80.

kvalitu literární předlohy, charakteristiku postav i umělecký záměr textu (např. komiku, lyriku, fantastiku či osobitost života na ukrajinském venkově) včetně typických a specifických rysů skazu.

Budeme rovněž hledat odpověď na otázku, jak se ve svém pojetí liší ruští a ukrajinští autoři (např. z pohledu národnostního, sociálního či kulturního), přičemž druzí z nich v četnosti operních kompozic inspirovaných Gogolovými *Večery* naprosto převládají. Všimnout si budeme též umělecko-historického kontextu a atmosféry doby, ve které jednotlivé opery vznikaly.

Konečně se v práci pokusíme také zjistit, analyzovat a popsat, jakými hudebními výrazovými prostředky (melodie, rytmus, metrum, tempo, dynamika, harmonie, tonalita, instrumentace, tónbr, atd.) ztvárňovali skladatelé výše zmíněné skazy a jak se projevil individuální naturel, svébytný umělecký styl a invence jednotlivých autorů na celkovém obrazu kompozice.

### **1. 1. Vymezení pojmu skaz jako literárního žánru**

Skaz je forma literárního žánru geneticky vzešlého z folklorních tradic. Je to zvláštní sémanticko-stylistický druh narativního textu. Jeho kořeny můžeme nalézt již v bylinách. Definice pojmu skaz není dodnes jednotná a je u různých literárních vědců pojímána poněkud odlišně. „*В теории повествования нет другого столь же многозначного и покрывающего столь же различные явления термина как «сказ».*“<sup>6</sup>

Skazová tradice v tvorbě Nikolaje Vasiljeviče Gogola je jedním z důležitých témat v oblasti historicko-teoretických bádání. Zásadním obdobím rozvoje výzkumu tohoto vyprávěcího stylu se stala 20. léta 20. století (zejména jejich první polovina). V této souvislosti jsou pro nás nejpodstatnější zkoumání tradic gogolovského stylu, která se stala základem pro současnou teorii skazu. K teorii o skazu existuje široké spektrum vědeckých prací, které dokazují komplexnost tohoto jevu a četnost zájmu, s jakým se setkal v odborných kruzích. Další studie ruské, české i světové provenience věnující se formování teorie skazu, stejně jako některé konsekvence vztahující se k této problematice, budou součástí našeho poměrně rozsáhlého poznámkového aparátu. Tato forma byla zvolena z důvodu upozornění na plastičnost tohoto fenoménu a nepřilíšného zatěžování textu, jehož předmětem není sama o sobě analýza vývoje žánru skazu.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> SCHMID, W. *Сказ. Russian Literature*. Volume 54. Issues 1–3. Amsterdam, 2003, pp. 267–278.

<sup>7</sup> Více o problematice vývoje a definice žánru skazu v ruských literárně-vědeckých dílech viz např. ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу. Сборник статей*. Ленинград, 1924; ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Литература, теория, критика, полемика*. Ленинград, 1927; ГОФМАН, В. *Фольклорный сказ Даля*.

### 1. 1. 1. Pojetí skazu u Borise Ejchenbauma

V této práci budeme chápat pojem skaz tak, jak je charakterizován v pracích Borise Ejchenbauma.<sup>8</sup> Ten jako první otevřel diskusi o pojetí skazu. V roce 1918 vznikla jeho stať *Иллюза сказа*,<sup>9</sup> ve které zkoumal skaz jako důležitý element umělecké literatury. Klíčovou autorovou tezí bylo, že jakákoli písemná řeč vychází z řeči ústní. Hybnou silou pokroku ruské prózy a vývoje jejích žánrů (konkrétně románu) je obrat k univerzální a všestranné metodě skazu. Ejchenbaum spatřuje ve skazu především nástroj osvobození slovesného umění od písemného. V jeho pojetí je prostředkem uvedení do literatury jako „živé, dynamické činnosti, která je tvořena hlasem, artikulací a intonací, ke které se ještě přidávají gesta a mimika.“<sup>10</sup>

Podle Ejchenbauma je neméně důležitá sluchová analýza, kterou zavedli němečtí filologové Eduard Sievers a Franz Saran v oblasti umělecké prózy.<sup>11</sup> V jejím základu leží počátek ústního skazu, jehož vliv se projevuje v syntaktických obrazech, ve výběru slov a jejich řazení, a dokonce i v samotné kompozici. Ejchenbaum uvádí, že jsme si zvykli na školní dělení slovesnosti – ústní a písemnou. Představit si bylinu nebo pohádku bez vyprávěče je něco naprosto abstraktního. Avšak, a to je obzvláště důležité, prvky vyprávěčství a živé improvizace se skrývají i v písemném stylu. Spisovatel se často považuje za vyprávěče

---

In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. – ТЫНЯНОВ, Ю. *Русская проза*. Ленинград, 1926; БАХТИН, М. М. *Проблемы творчества Достоевского*. Ленинград, 1929; БАХТИН, М. М. Рабле и Гоголь. In: БАХТИН, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975; ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Литературное сегодня*. In: ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. Теория литературы*. Москва, 1977; МАШИНСКИЙ, С. *Вечно живое наследие*. Москва, 1978; МУЩЕНКО, Е. Г. – СКОБЕЛЕВ, В. П. – КРОЙЧИК, Л. Е. *Поэтика сказа*. Воронеж, 1978; ВИНОГРАДОВ, В. В. *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, 1976; ВИНОГРАДОВ, В. В. Проблема сказа в стилистике. In: ВИНОГРАДОВ, В. В. *О языке художественной прозы*. Москва, 1980; ВИНОГРАДОВ, В. В. О языке ранней прозы Гоголя. In: ВИНОГРАДОВ, В. В. *Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: от Гоголя до Ахматовой*. Москва, 2003; ФЕДЬ, Н. *Зеленая ветвь литературы. Русский литературный сказ*. Москва, 1981; КОЖЕВНИКОВА, Н. А. *Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв.* Москва, 1994; КАРГАШИН, И. А. *Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории*. Калуга, 1996; ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. Автор, герой и повествование: к соотношению «эпопейного» и «романного» у Гоголя. In: ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (гл. ред.). *Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна*. Москва, 2001; ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. – ТЮПА, В. И. – БРОЙТМАН, С. Н. *Теория литературы в двух томах*. Том 1. Москва, 2007. Pokus o nové definování a systematizaci skazu začátkem 21. století viz níže.

<sup>8</sup> Иллюзия сказа. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу. Сборник статей*. Ленинград, 1924; Как сделана «Шинель» Гоголя. In: *Tamtéž*; ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Литература, теория, критика, полемика*. Ленинград, 1927.

<sup>9</sup> Иллюзия сказа. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу. Сборник статей*. Ленинград, 1924.

<sup>10</sup> *Tamtéž*, s. 152.

<sup>11</sup> Němečtí filologové Eduard Sievers (1850–1932) a jeho žák Franz Saran (1866–1931) tvrdili, že „filologie oka“ (Augenphilologie) musí být zaměněna sluchovou analýzou, tedy „filologií ucha“ (Ohrenphilologie) – více viz ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Мелодика русского лирического стиха*. Петербург, 1922, с. 11–18; SIEVERS, E. *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze*. Heidelberg, 1912; SARAN, F. *Melodik und Rhythmik der „Zueignung“ Goethes. Studien zur deutschen Philologie*. Halle, 1903; SARAN, F. *Deutsche Verslehre*. München, 1907; MAGUIRE, R. *Gogol from the Twentieth Century. Eleven Essays*. Princeton University Press, 1974, p. 46; HICKEY, M. The Writer. In: *Petrograd and the House of Arts*. Northwestern University Press, 2009, p. 190.

a různými způsoby se snaží dodat své písemné řeči iluzi skazu, dojem bezprostředního vyprávění, improvizace. Umělec je ze své podstaty vždy improvizátor. Písemná kultura ho ovšem nutí k tomu, že si musí vybírat, zapisovat a upravovat, čímž se pole jeho uměleckého vyjadřování omezuje. Přesto by se měl snažit zachovat alespoň iluzi svobodné improvizace – dojem radostné hry. Opravdový umělec slova v sobě nese primitivní, ale organické síly živého vypravěčství.<sup>12</sup>

Ve stati *Иллюзия сказа* bylo tedy poukázáno na důležitý charakteristický rys skazu projevující se v elementech lidového vyprávění a v živé ústní improvizaci.<sup>13</sup>

Své teze o skazu Ejchenbaum rozvinul a upřesnil v roce 1919 ve stati *Как сделана «Шинель»* Гоголя.<sup>14</sup> Zde uvedl, že kompozice novely ve velké míře závisí na tom, jakou roli v jejím složení hraje osobní tón autora, tj. jestli je tento tón principem řídicím a vytváří více či méně iluzi skazu, nebo slouží pouze jako formální spojení mezi událostmi, a proto zaujímá jen pomocné postavení. Primitivní novela ani dobrodružný román skaz neznají a nepotřebují ho, protože celý zájem a veškerý pohyb jsou určeny rychlým a různorodým střídáním událostí a situací. Řídicím principem primitivní novely je sdružování motivů a jejich motivací.

Zcela jiná je kompozice, pokud syžet sám, jako splétání motivů za pomoci jejich motivací, přestává hrát řídicí roli, tj. jestliže se vypravěč tak či onak přesouvá na první plán, jako kdyby pouze využíval syžetu pro spojování jednotlivých stylistických postupů. Těžiště se od syžetu, který se zde zkracuje na minimum, přenáší na metody skazu, jehož hlavní komická role přísluší slovním hříčkám (kalamburům). Komického efektu se dosahuje pomocí skazu. Ejchenbaum tedy zdůrazňuje přenesení těžiště ze syžetu na metody, které nám dávají pocítit jazyk jako takový.

Ejchenbaum vychází z přesvědčení, že cílem skazu je fyziologické pocítění slovesných metod, ale také geneze – v možnosti postavit se proti písemné kultuře řeči. Rozlišuje dva typy komického skazu:

- 1) vypravěcí, omezující se na vtipy a slovní hříčky (kalambury)
- 2) reprodukcující, ve kterém je určující slovesná mimika a gesta, komická artikulace, zvukové kalambury, umné a složité syntaktické struktury atd.

První typ působí dojmem přímého vyprávění, za druhým jako by se skrýval sám autor, takže skaz získává charakter hry a její kompozice není určena pouhým splétáním vtipů, ale

---

<sup>12</sup> Иллюзия сказа. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу. Сборник статей*. Ленинград, 1924, с. 153.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Как сделана «Шинель» Гоголя. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу. Сборник статей*. Ленинград, 1924.

specifickým systémem různorodých mimicko-artikulačních gest. První typ je třeba chápat jako motivovaný, charakteristický skaz, tj. způsob vyprávění, který odráží charakter, duševní obzor vypravěče. Druhý typ je osvobozen od motivace charakterem vypravěče. Je to hra na různá slovesná gesta, ve kterých vypravěč figuruje pouze jako aktér, jako nositel jazykových masek.<sup>15</sup>

Skaz je tedy pro Ejchenbauma důležitý ne jako specifický projev vyprávěného textu, ale jako demonstrace všeobecného principu spočívajícího v orientaci na slovo, intonaci a hlas.<sup>16</sup>

### 1. 1. 2. Pojetí skazu u současných literárních vědců

Na předchozích stránkách jsme si představili, jak byla chápána forma skazu v Ejchenbaumově pojetí, které bude pro naši práci klíčové. Autor dokázal, že skaz nelze vnímat pouze jako uzavřenou, neměnnou písemnou literární formu. Zdůraznil daleko širší vymezení pojmu skaz, jakožto literárního útvaru charakterizovaného zejména jeho vnitřní dynamikou, verbální i nonverbální složkou vycházející z folklorních kořenů, kterou můžeme považovat za neustále proměnlivou v závislosti na sociálních konotacích doby, posluchačů a osobnosti vypravěče.<sup>17</sup>

V současné době je nahlížení na teorii skazu jako literárního žánru významně ovlivněno badáním několika literárních vědců. Jedná se zejména o teorie profesora slavistiky hamburské univerzity – Wolfa Schmida, který se pokusil o nové definování a systematizaci skazu. Ve své

---

<sup>15</sup> Ejchenbaum se soustřeďuje na Gogolovu povídku *Шинель* a zkoumá pouze druhý typ. Viz Как сделана «Шинель» Гоголя. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу*. Сборник статей. Ленинград, 1924.

<sup>16</sup> Как сделана «Шинель» Гоголя. In: *Tamtéž*, s. 222–225; Ejchenbaumův názor byl upřesněn a zkorrigován v pracích V. V. Vinogradova z roku 1926 vydaných v Leningradě: *Проблема сказа в стилистике а Этюды о стиле Гоголя*. In: ВИНОГРАДОВ, В. В. *О языке художественной прозы*. Москва, 1980. Autor dochází k závěru, že vymezení skazu jako žánru orientovaného pouze na ústní řeč nebo hovorové řečové prostředí je nedostatečné, protože se ukazuje, že skaz může existovat bez jazykové orientace na živou hovorovou řeč. Vinogradov tedy definuje v této své práci skaz takto: „Skaz je svébytná literárně-umělecká orientace na ústní monolog vyprávěcího typu. Je to umělecká imitace monologické řeči, která v sobě zahrnuje vyprávěnou fabuli a jakoby se tvoří v průběhu bezprostředního hovoru.“ Svě teze Vinogradov upřesnil a rozšířil koncem 50. let 20. století ve své stati vydané v Moskvě v roce 1959: *Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40–х годов XIX века)*. In: ВИНОГРАДОВ, В. В. *Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: от Гоголя до Ахматовой*. Москва, 2003; a v monografii *О языке художественной литературы*. Москва, 1959. Blíže v nich vymezil sociální funkci skazu a osobitý způsob zapojení dialogické řeči do cizí monologické řeči. Viz *Проблема сказа в стилистике*. (Ленинград, 1926). In: ВИНОГРАДОВ, В. В. *О языке художественной прозы*. Москва, 1980, s. 49; ВИНОГРАДОВ, В. В. *О языке художественной литературы*. Москва, 1959, s. 477–507; Na Vinogradovy práce z počátku 20. let 20. století navázal v roce 1929 M. Bachtin ve své knize *Проблемы творчества Достоевского*, ve které vystoupil proti ejchenbaumovské koncepci skazu jako orientaci na ústní řeč, přičemž kladl důraz na jiné prvky, především na specifiku prozaického slova. Viz БАХТИН, М. М. *Проблемы творчества Достоевского*. Ленинград, 1929.

<sup>17</sup> Badání o literární formě skazu není pouze doménou rusky píšících autorů. Tímto tématem se zabývali také čeští, slovenští, němečtí, američtí a další literární vědci. Z nejvýznamnějších můžeme jmenovat: Lubomír Doležel, Josef Hrabák, Miroslav Drozda, Jirí Holý, Ludvík Štěpán, Nora Krausová, F. K. Stanzel, Victor Erlich, Irwin Titunik, Hugh McLean a mnozí jiní.

konceptci rozlišuje dva druhy skazu – charakteristický a ornamentální. Nově se také zabývá postavou vypravěče, jehož hlavním rysem, který zásadním způsobem ovlivňuje výslednou podobu sdělení, je jeho příslušnost k lidovým vrstvám a omezený intelektuální rozhled.<sup>18</sup> Dalšími z autorů jsou profesor přednášející na katedře historie ruské literatury *Petrohradské státní univerzity* V. M. Markovič (spolupracuje s W. Schmidem),<sup>19</sup> dále jeho žáci E. A. Filonov a předčasně zesnulý S. V. Ovečkin. Jejich koncept teorie skazu se zaměřuje zejména na pozici a charakter vypravěče včetně cyklické stavby Gogolových sbírek *Petrohradské povídky* (Markovič), *Večery* a *Mirgorod* (Filonov a Ovečkin).<sup>20</sup>

Z výčtu současných autorů, jejichž celoživotním badatelským zájmem je život a dílo N. V. Gogola, jsou pro naši práci relevantní zejména díla Jurije Manna, Igora Zolotusského, Vladislava Krivonose, Vladimíra Voropajeva, Sergeje Gončarova či Jurije Barabaše.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> ШМИД, В. *Проза как поэзия*. Санкт-Петербург, 1998; SCHMID, W. „Dialogizität“ in der narrativen „Kommunikation“. In: LUNDE, I. (ed.). *Dialogue and Rhetoric. Communication Strategies in Russian Text and Theory*. Bergen, 1999, S. 9–23; SCHMID, W. *Сказ. Russian Literature*. Volume 54. Issues 1–3. Amsterdam, 2003, pp. 267–278; ШМИД, В. *Нарратология*. Москва, 2008; SCHMID, W. “‘Wortkunst` und Erzählkunst` im Lichte der Narratologie.” In: GRÜBEL, R. – SCHMID, W. (eds.). *Wortkunst – Erzählkunst – Bildkunst. Festschrift für Aage A. Hansen-Löve*. München, 2008, S. 23–27; SCHMID, W. Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie. In: DIERKEN, J. – STUHLMANN, A. (eds.). *Geisteswissenschaften in der Offensive. Hamburger Standortbestimmungen*. Hamburg, 2009, S. 100–116; Aktuální definice skazu dle W. Schmidy na internetovém portálu hamburské skupiny pro výzkum naratologie viz *The Living Handbook of Narratology*. Online, [cit. 10. 07. 2016].

URL: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/skaz>>.

<sup>19</sup> Např. МАРКОВИЧ, В. М. Русская новелла: проблемы теории и истории. In: МАРКОВИЧ, В. М. – ШМИД, В. (ред.). *Сборник статей*. Санкт-Петербург, 1993; МАРКОВИЧ, В. М. – ШМИД, В. Парадоксы русской литературы. In: ТИТІЖ (eds.). *Петербургский сборник*. Вып. 3. Санкт-Петербург, 2001; МАРКОВИЧ, В. М. «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-ом томе «Мертвых душ». In: *Wiener Slawistischer Almanach*. В 54, 2004; МАРКОВИЧ, В. М. (ред.). *Проза Гоголя. Поэтика нарратива*. Санкт-Петербург, 2011.

<sup>20</sup> Např. ФИЛОНОВ, Е. А. *Эволюция повествовательной системы Н.В. Гоголя: «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»*. Магистерская работа. СПб государственный университет. Санкт-Петербург, 2011; ФИЛОНОВ, Е. А. Граница «вымысла» и «реальности» в эволюции сказового повествования Н. В. Гоголя. In: *Русская литература*, 2013, № 3. Санкт-Петербург, с. 5–15; ФИЛОНОВ, Е. А. Неоднородность повествования в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: сюжет цикла. In: МАРКОВИЧ, В. М. ( ред.). *Проза Н. В. Гоголя. Поэтика нарратива: Очерки*. Санкт-Петербург, 2011, с. 158–182; ОВЕЧКИН, С. В. Город Миргород как герменевтическая проблема. In: *Жизнь провинции как феномен духовности. Междунар. науч. конф. 27–28 апр. 2006 г.* Н. Новгород, 2006; ОВЕЧКИН, С. В. Откуда у Гоголя взялся черт и что с ним потом стало. In: ВИКУЛОВА, В. П. (ред.). *Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной научной конференции. Москва 30 марта – 4 апреля 2007 г.* Москва, 2008, с. 346–354; ОВЕЧКИН, С. В. Гротеск в нарративной структуре цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки». In: *Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю. В. Манна*. Москва–Тверь, 2004; ОВЕЧКИН, С. В. Повести Гоголя. Принципы нарратива. In: МАРКОВИЧ, В. М. (ред.). *Проза Гоголя. Поэтика нарратива*. Санкт-Петербург, 2011. О S. V. Ovečkinovi více viz ВИКУЛОВА, В. П. (ред.). *Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной научной конференции. Москва 30 марта – 4 апреля 2007 г.* Москва, 2008, с. 414–415.

<sup>21</sup> Na použitá díla těchto autorů bude poukázáno na příslušných místech textu, popř. v soupisu pramenů a literatury.

## 1. 2. Přehled zdrojů, pramenů a literatury – instituce, problematika bádání

Základní pramenné a literární zdroje využitě v této práci vychází z bádání provedeného v literárních, hudebních, divadelních a archivních institucích zahraniční i domácí provenience.

Klíčovými se staly dva studijní pobyty v Petrohradu v letech 2011 a 2013. V jejich rámci byly navštíveny *Российская национальная библиотека* (Санкт-Петербург); *Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека*; *Центральная городская публичная библиотека им. В. В. Маяковского* (Санкт-Петербург); *Научная музыкальная библиотека Санкт-Петербургской Консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*, *Музыкальная библиотека Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича*. Z těchto vědeckých institucí byly získány zejména: notové materiály (klavírní výtahy, partitury), libreta, literárně vědní a hudební publikace, dobové časopisecké stati, novinové články apod.

Z domácích institucí je nutné zmínit *Slovanskou a Národní knihovnu v Praze* a taktéž *Městskou knihovnu v Praze*. Jmenujme také knihovnu *Hudební akademie múzických umění Praha* či *Institut Bohuslava Martinů*. Dílčí informace byly dohledány i v *Hudebním archivu Národního divadla v Praze*.

Důležitými se ukázaly být rovněž internetové zdroje. V této souvislosti se jedná zvláště o portály *kateder muzikologie, ruské historie a literatury* v Petrohradě a Moskvě.<sup>22</sup>

V rámci problematiky spjaté se shromažďováním příslušných pramenů a literatury je třeba uvést, že jsme se potýkali s řadou nepředpokládaných obtíží. Mnoho partitur, respektive klavírních výtahů a libret se z různých, například i politických důvodů nedochovalo,<sup>23</sup> jiné nebyly vydány tiskem, popř. je nemůžeme analyzovat z důvodu nedostupnosti či absence autorských práv.<sup>24</sup> To je i hlavní příčina disproporcí v délce jednotlivých oddílů této studie.

Po krátkém pojednání o Gogolově vztahu k hudbě a uvedení důvodů, proč byla jeho díla tak hojně zhudebňována, přistoupíme k analýze oper inspirovaných jeho skazy z prvního dílu *Večerů* (*Soročinský jarmark*, *Svatojánská noc*, *Májová noc neboli Utonulá a Ztracená listina*).

---

<sup>22</sup> Zejména portály:

URL: <<http://phil.spbu.ru/nauka>>;

URL: <<http://www.philol.msu.ru/~istlit/>>;

URL: <<http://www.arts.msu.ru/departments/music/>>;

URL: <<http://www.knmau.com.ua/>>;

URL: <[http://www.spbguki.ru/structura\\_university/kaf/kaf\\_teor\\_i\\_ist\\_muz/](http://www.spbguki.ru/structura_university/kaf/kaf_teor_i_ist_muz/)>;

URL: <[http://www.schnittke-mgim.ru/faculties/kaf\\_teor\\_m/](http://www.schnittke-mgim.ru/faculties/kaf_teor_m/)>;

URL: <<http://www.philolog.univ.kiev.ua/ru/node/3>>.

<sup>23</sup> Např. J. Jaroslavenko – *Vědma* či B. K. Janovskij – *Soročinský jarmark* (1898). Viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 2. Oxford, 1992, pp. 472–473.

<sup>24</sup> Např. P. P. Sokalskij – *Májová noc* (1867) nebo E. Stankovyč – *Kdy kvete kapradí* (1978).

Obsah, charakter i pořadí podkapitol se liší v závislosti na individualitě autorů, jejich přístupu ke ztvárnění literární předlohy, době a účelu vzniku opery, jejím rozsahu, využití konkrétních uměleckých prostředků, pěveckého a instrumentálního obsazení, případně možnostech inscenátorů.

Ke zpracování analýz jednotlivých oper využíváme jako základní pramen Gogolovy povídky z první části *Večerů na dědince blízko Dikaňky*,<sup>25</sup> dále klavírní výtahy, respektive partitury,<sup>26</sup> operní libreta<sup>27</sup> a nahrávky,<sup>28</sup> pokud existují a jsou dostupné. Zároveň se opíráme o sekundární literaturu, ať už se jedná o monografie, recenze, muzikologické studie, dobový tisk či internetové zdroje.

V naší studii ukrajinské, německé a anglické texty překládáme, ale většinu ruských citátů (vzhledem k tomu, že předpokládáme, že čtenáři této práce ruštině rozumí) ponecháváme v originále. Všechny názvy děl překládáme, ale uvádíme jejich titul i v původním jazyce. Názvy písní zachováváme v originální podobě. Při přepisu jmen autorů, stejně jako i ve všech ostatních případech, používáme českou transkripci ruské a ukrajinské cyrilice. Přeložená jména a názvy skloňujeme podle pravidel české gramatiky.

---

<sup>25</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940.

<sup>26</sup> Např. ЛИСЕНКО, М. Утоплена (Майська ніч). Лирично фантастична опера у трьох діях, чотирьох одминах. Текст по Гоголю, склавъ Мих. Старыцький, музыка М. Лисенка. Leipzig, s. d.

<sup>27</sup> Např. KNORR, I. – NIKAROW, N. R. *Dunja: eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern*. Berlin, 1912.

<sup>28</sup> Např. RIMSKY-KORSAKOV, N. A. *May Night. The best of classics: digital recording, The best of opera: complete version [2 CD]*. Moscow, 2004. Další viz seznam použitých pramenů a literatury.

## 2. Nikolaj Vasiljevič Gogol a hudba

### 2. 1. Vztah N. V. Gogola k hudbě

Gogol byl náruživým milovníkem hudby, o čemž svědčí mnohé úryvky z jeho zápisků, dopisů, článků a dokonce i literárních děl.<sup>29</sup> Mnohá léta o ní hovořil, hodnotil ji a vysvětloval. Byl jedním z mála spisovatelů, kteří o hudbě psali. Neustále přemýšlel o různých jejích žánrech a formách včetně podstaty hudby jako druhu umění. Domníval se, že je nejsilnější múzou schopnou zasáhnout celého člověka.<sup>30</sup>

Gogolův vztah k hudbě se vytvářel již od dětství a velký podíl na tom mělo rodinné prostředí, v němž vyrůstal. Kromě pravoslavného zpěvu, který slýchal při svých pravidelných návštěvách kostela, zejména se svou matkou Marií Ivanovnou, to byla především hudba světská.<sup>31</sup> Bohatý statkář Troščinskij, příbuzný budoucího spisovatele, ke kterému rodina často zajížděla, měl vlastní orchestr, zpěváky i divadelní soubor složený z nevolníků.<sup>32</sup> Kromě rusko-ukrajinského repertoáru a populárních her Kotljarevského,<sup>33</sup> uváděli i hry Gogolova otce, Vasilije Afanasjeviče (působil také jako herec, režisér a dirigent), jehož doménou byl vaudeville. Do svých her zařazoval ovšem i ukrajinské lidové

---

<sup>29</sup> První Gogolovy úvahy o hudbě nacházíme v jeho dvou statích z cyklu *Арабески – Скульптура, живопись и музыка* (1831), *О малороссийских песнях* (1833) a dále v článku *Петербургские записки 1836 года*. Viz ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 9–13, 90–97, 180–187; dále srov. ГОГОЛЬ, Н. В. *Петербургская сцена 1835–1836 г.* In: *Собрание сочинений в семи томах*. Том VI. Примечания. Москва, 1986, с. 442–452. O operách se zmiňuje i v *Revizorovi*. S úryvky lidových písní se setkáváme v záhlavích či v textu některých povídek jeho raného cyklu *Večery na dědince blízko Dikaňky*. Hra hudebních nástrojů však „zaznívá“ již v předmluvě *Zrzavého Paňka*, tedy v úplném úvodu, hudebně-taneční terminologie se vyskytuje i v jeho ukrajinsko-ruském slovníčku. Texty lidových písní najdeme například v *Soročinském jarmarku* (5. a 13. kapitola), hudebními motivy je protkána celá *Májová noc* (zejména ale její první, čtvrtá a pátá část), vánoční koledy a taneční hudbu na carském dvoře přináší i povídka *Štědrovečerní noc*. Zcela odlišné písně však zpívá Kateřina z povídky *Strašná pomsta* – ať už se jedná o ukolébavku v patrioticko-vojenském tónu, hrozivý tanec s téměř surrealistickým textem, jehož kořeny vychází z folkloru, či epickou dumku ve finále. O hudbě a zejména lidových písních pojednává i ve své korespondenci, a to zejména v dopisech historiku, etnografovi a sběrateli lidových písní Mychajlu Oleksandrovyči Maksymovyči (10., 11. a 14. díl), přátelům – Oleksandru Mychajlovyči Markovyči (14. díl), Oleksandru Semenovyči Danylevskému (10.–14. díl), rodině Aksakovových (10.–14. díl), matce Marii Ivanovně (10.–14. díl), sestře Olze Vasiljevě (10.–14. díl) a mnoha dalším. Viz ГОГОЛЬ, Н. В. *Письма. Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10–14. Москва, 1940, 1952.

<sup>30</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. *Скульптура, живопись и музыка*. Статьи из «Арабесок». In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 9–13.

<sup>31</sup> МАНН, Ю. В. *Гоголь. Труды и дни: 1809–1845*. Москва, 2004, с. 31.

<sup>32</sup> *Tamtéž*, s. 38–39.

<sup>33</sup> Котляревський Іван Петрович [Kotljarevskij Ivan Petrovyč (1769–1838)] – ukrajinský básník a dramatik. Směšnohrdinskou poéťou *Enejida* (1798), prvním dílem napsaným lidovou ukrajinštinou, zahájil obrozenský rozvoj novodobé ukrajinské literatury. Bohatě zachytil národní a dobový kolorit. Obsahový význam posílil dokonalým formálním mistrovstvím. Navázáním na stylové tradice burleskní tvorby 17. století překlenul propast mezi starou a novou ukrajinskou literaturou tak zdařile, že dal podnět ke vzniku celé napodobitelské burleskní školy. Další Kotljarevského díla: sentimentalizující hra se zpěvy *Natalka Poltavka* (1838) a vaudeville *Moskalčarivnyk* (1841). Viz HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 1. díl. Praha, 1977, s. 599–600.

písň. <sup>34</sup> Malý Nikolaj byl všem těmto inscenacím přítomen a vstřebával jak divadelní, tak i muzikální složku her. Po této stránce měly na vývoj Gogolova osobitého vztahu k hudbě vliv také návštěvy jarmarků a trhů, kde se setkával s jarmareční lidovou fraškou („балаган“) a tradičním ukrajinským loutkovým divadlem („вертеп“) doprovázenými zpěvem a hrou na lidové hudební nástroje. Tyto zkušenosti z dětství se později významně odrazily ve *Večerech*. <sup>35</sup>

Hudba a divadlo provázely Gogola také při studiu na gymnáziu v Něžině (1821–1828), <sup>36</sup> kde se mj. začal učit hrát na housle, ovšem bezúspěšně. Také jeho pěvecké aktivity ve školním sboru skončily nezdarem. <sup>37</sup> V pozdějších letech se svěřil matce: „*У меня например нет уха к музыке...*“ <sup>38</sup> O skutečnosti, že Gogol neměl příliš dobrý hudební sluch, vypovídají také mnohá svědectví jeho spolužáků (např. Danilevskij). Je tedy s podivem, že celý život hudbu tak miloval a neustále se v ní angažoval. Vždy však vycházel spíše z premis esteticko-filosofických než hudebních. Při všech svých vědecko-badatelských počinech vnímal umění především s emocionální bezprostředností. Celá jeho podstata byla proniknuta estetickým citem. <sup>39</sup>

Intelektuální a hudební obzor mladého spisovatele se rozšiřoval i v pozdějších letech při jeho cestách do zahraničí. Jezdil především do Itálie, Francie a Německa, kde s oblibou navštěvoval tamější operní scény.

Jak můžeme vidět z výše uvedených informací, zaujetí pro svět hudby a divadla hrálo významnou roli ve všech obdobích Gogolova života, což se samozřejmě odrazilo také v jeho literárním díle, které je prolno svébytnými hudebně-jazykovými prostředky, muzikálností, rytmičností a melodikou. <sup>40</sup>

Bohatství Gogolova jazyka, poetická krása jeho obrazů a postav vychází z nekonečného množství národní písňové tvorby. Každodenní život je v jeho díle spojen s obvyklým hudebním a zvukovým prostředím – s písňemi, tanci, všedními tóny, které se rozléhají vesnicí či městečkem. Jeho próza, poetika a vidění světa vyjádřené v literárních pracích jsou organicky hudební. Gogol však nevytvářel pouze výrazné, hudbou prosycené

---

<sup>34</sup> МАНН, Ю. В. *Гоголь. Труды и дни: 1809–1845*. Москва, 2004, с. 36.

<sup>35</sup> ШВЕДОВА, С. О. Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки». In: ГОНЧАРОВ, С. А. (ред.). *Гоголевский сборник*. Санкт-Петербург, 1993, с. 44.

<sup>36</sup> ГОЛОВИНСКИЙ, Г. Л. – САБИНИНА, М. Д. *Модест Петрович Мусоргский*. Москва, 1998, с. 527–528.

<sup>37</sup> ПЛАТЕК, Я. М. *Изнемогающая душа: Музыка на страницах Николая Гоголя*. Москва, 2002, с. 6–7.

<sup>38</sup> Dopis matce z 12. dubna 1835. Viz ГОГОЛЬ, Н. В. *Письма 1820–1835*. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10. Москва, 1940, с. 361.

<sup>39</sup> ПЛАТЕК, Я. М. *Изнемогающая душа: Музыка на страницах Николая Гоголя*. Москва, 2002, с. 7–8.

<sup>40</sup> *Tamtéž*, s. 8–10.

literární obrazy. I ve svých krátkých poznámkách, rozsetých po četných dílech, článcích i dopisech, vystupoval jako hudební historik a dokonce i jako muzikolog. V tomto smyslu, občas možná i nechtěně, hrál roli hudebního kritika.<sup>41</sup>

V prosinci 1828 přijel Gogol poprvé do Petrohradu. Okamžitě se zamiloval do tamějších divadelních představení a zároveň se stal pravidelným návštěvníkem hudebních večírků.<sup>42</sup> Práce na *Večerech* se prolínala nejen s jeho láskou k lidovým písním, ale i se zájmem o tehdejší operní repertoár. Z tohoto důvodu je zřejmě příběh povídky *Svatojánská noc* blízký syžetu opery *Čarostřelec* Carla Marii von Webera, která byla tehdy uváděna na prknech petrohradské divadelní scény. Postavy různých rusalek a všemožných jarmarků ovlivnily do značné míry i vznik Gogolovy *Májové noci* a *Soročinského jarmarku*. Gogolovy momentální záliby a jeho hudební rozhled snadno zjistíme z názvů oper, které uvádí ve svých dílech (např. v *Revizorovi*).<sup>43</sup>

Gogol byl jedním z nemnoha ruských literátů té doby, kteří chápali operu jako bezvýhradně nejdůležitější trend hudebního umění. Rok 1836 se proslavil v ruské národní hudbě premiérou operního díla M. I. Glinky *Život za cara*. Avšak již před uvedením této kompozice vystoupil Gogol na obranu opery.<sup>44</sup>

Gogol hlasitě propagoval zapomenuté skutečnosti o národnosti opery a obrovské perspektivy tohoto žánru pro ruskou společnost. Vnímal nezastupitelný význam působení hudebního divadla na emotivní stránku člověka a jeho národnostní uvědomění.

## 2. 2. Muzikologie, folklor a lidová píseň v Gogolově díle

Zvýšený zájem o folklor se u ruských spisovatelů projevil v polovině 18. století. První zápisy a uveřejňování lidových písní pocházejí z tohoto období. Počátek písemného zaznamenávání folkloru tedy připadá na stejný čas, kdy v Rusku vzniká opera, tj. mezi léty 1750 až 1770. Právě tehdy se objevily tištěné sborníky ruských lidových písní. Z folkloru

---

<sup>41</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, 215 с.

<sup>42</sup> БЕРКОВ, В. *Гоголь о музыке*. Москва, 1952, с. 8; ГОГОЛЬ, Н. В. Петербургская сцена 1835–1836 г. In: *Собрание сочинений в семи томах*. Том VI. Примечания. Москва, 1986, с. 442–452; ЗЛОТНИКОВА, И. Музыка в жизни и творчестве Гоголя. In: *Советская музыка*, 1952, № 3. Москва, с. 41.

<sup>43</sup> *Figarova svatba* W. A. Mozarta, *Robert d'ábel* Giacomina Meyerbeera, *Norma* Vincenza Belliniho.

<sup>44</sup> Viz ГОГОЛЬ, Н. В. Петербургская сцена 1835–1836 г. In: *Собрание сочинений в семи томах*. Том VI. Примечания. Москва, 1986, с. 442–452. První redakci této stati začal Gogol psát již na jaře 1836, tedy ještě před premiérou opery M. I. Glinky *Ivan Susanin* (tj. *Život za cara*), která byla uvedena dne 27. listopadu 1836. Gogol ve své stati vystoupil s myšlenkou vytvořit ruskou národní operu a balet. Uvedená okolnost je pro historii ruské hudební estetiky a kritiky velmi významná. Viz БЕРКОВ, В. *Гоголь о музыке*. Москва, 1952, с. 4.

vycházela i většina prvních ruských oper. Lidové tradice i starodávné obřadní texty a melodie se začaly dostávat do povědomí a života vyšších vrstev ruské společnosti.<sup>45</sup>

V této době můžeme také zaznamenat počáteční snahy o sběr ruských a ukrajinských lidových písní. V roce 1790 spatřil světlo světa sborník ruských lidových písní – *Собрание русских народных песен с их голосами, положенные на музыку Прачем*, který měl velký význam pro posílení svébytnosti ruské literatury. Notový zápis písní shromážděných N. A. Lvovem<sup>46</sup> měl na starosti český muzikant Jan (Ivan) Práč působící v Rusku.<sup>47</sup> Lvov uvedl sbírku předmluvou *О русском народном пении*, v níž objektivně zhodnotil a ocenil lidové písně.

Později se zpěvníky staly daleko běžnějším jevem. Nicméně o ukrajinské lidové písně se do začátku 19. století skutečně nikdo zvláště nezajímal. Maloruské písně skryté do té doby před vzdělanou společností na sebe upozornily teprve v době vzednutí snah o svébytnost národní poezie.

Gogol miloval folklor po celý život a přikládal mu nesmírný význam. Zajímal se o ruské i ukrajinské lidové písně, které sbíral a zapisoval již od svých studentských let<sup>48</sup> a jež se staly cenným materiálem pro jeho literární dílo.<sup>49</sup> Při svém pobytu na gymnáziu v Něžině si mladý Nikola v roce 1826 začal zaznamenávat do svého deníku různé folklorní materiály – ukrajinské písně, pořekadla, pohádky, pověsti, báchorky i pověry. Jeho poznámky obsahují také nejružnější poznatky a informace, jako jsou postřehy týkající se ukrajinských obyčejů

---

<sup>45</sup> КОВАЛЁВ-СЛУЧЕВСКИЙ, К. *Имена и лица русской культуры*. Москва, 2005, с. 399–408.

<sup>46</sup> Львов Николай Александрович [Lvov Nikolaj Alexandrovič (1751–1803)] – ruský básník, hudebník, výtvarník a architekt. Zdůrazňoval myšlenku lidovosti a národní svébytnosti literatury. Vystupoval jako propagátor vlastenecké poezie. Žádal, aby byla vytvořena díla na náměty ruských bylin a pohádek. V roce 1788 napsal a inscenoval komickou operu *Ямицики на подставе*, kde hojně využil lidové písně, jež sbíral po celý život. Viz КУРИЛОВ, А. С. (ред.). *История русской литературы XI – XX веков. Краткий очерк*. Москва, 1983, с. 112.

<sup>47</sup> Jan Práč (kol. 1760 ve Slezsku – kol. 1815 Petrohrad) – vydavatel ruských lidových písní v Petrohradě, kam přišel kolem roku 1770. Jeho nejznámější sbírkou bylo *Собрание народных русских песен с их голосами* (1790). Obsahuje 149 písní. Roku 1780 byl jmenován učitelem klavíru ve *Smolném institutu* a ve škole dvorních divadel. Viz STRNADEL, J. (ed.). *Пříspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků. Díl I. Studie a materiály*. Praha, 1965, s. 169.

<sup>48</sup> V době něžinských studií Gogol často navštěvoval čtvrť Magerki, kde žili jemu známí rolníci. Besedoval s nimi, poslouchal jejich písně a vyprávění. Podobně jako Puškin si tak rozšiřoval znalosti jazyka a poznatky o životě lidu. Viz ПЛАТЕК, Я. М. *Изнемогающая душа. (Музыка на страницах Николая Гоголя.)*. Москва, 2002, с. 6.

<sup>49</sup> Podle některých údajů Gogol už na začátku 30. let sebral okolo jednoho tisíce ukrajinských a ruských písní. V jeho pozůstalosti byly nalezeny tři sešity se 477 jím osobně sebranými lidovými písněmi. Dle Gogolova vlastního výpočtu jeho sbírka obsahovala na tři sta písní, jež ostatní sběratelé neznali. Tyto písně byly vydány ve sborníku, který vyšel až v roce 1908 a skládá se ze tří částí. První část tvoří ruské písně, další dvě obsahují ukrajinské a jihoruské písně. Viz *Песни собранные Н. В. Гоголем, изданные Г. П. Георгиевским. Сборник «Памяти Жуковского и Гоголя»*. Вып. II. Санкт-Петербург, 1908; СПЕРАНСКИЙ, М. Н. *История собрания песен Н. В. Гоголя*. Нежин, 1912; ЗЛОТНИКОВА, И. Музыка в жизни и творчестве Гоголя. In: *Советская музыка*, 1952, № 3. Москва, с. 38–39.

a tradic, například vánočního koledování, oslav svateb, dožínek, zvláštností obřadního folkloru, rusalčích („троицких“) či svatojánských („купаловых“) písní apod. Zápisník se hemží folklorními odkazy, jež v sobě zahrnují i popisy částí ukrajinských krojů a líčení historických událostí. Gogol si dokonce vytvořil i svůj vlastní rusko-ukrajinský slovník, ve kterém se snažil o vědecká vysvětlení významů jednotlivých slov. Pozdější autor velkých děl už v té době vystupuje jako zcela erudovaný, téměř profesionální etnograf.

Tyto materiály shromažďoval po sedm let. Využíval přitom i pomoci svých příbuzných, přátel a známých. Toto dílko na pomezí historiografie, folkloristiky a etnografie nazval *Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия*.<sup>50</sup> Zápisky potom hojně využil při práci na knize *Вечера на хуторе близ Диканьки*. Tak například odsud čerpal syžet k *Svatojánské noci* nebo popis hry rusalek „na havrana“ v *Májové noci*. Ze třinácti kapitol povídky *Soročinský jarmark* jsou čtyři převzaty také z této knížky, která ovšem tiskem vyšla až v roce 1896.

V době svého prvního pobytu v Petrohradu zaznívají v jeho korespondenci s matkou a příbuznými na Ukrajinu jako refrén prosby o zaslání etnografických a folklorních materiálů z jeho rodného kraje. Již 30. dubna 1829 píše své matce Marii Ivanovně, s jakým zájmem o ukrajinský folklor se v Petrohradě setkává: „Здесь так занимает всех всё малороссийское.“ Vzápětí ji ve stejném dopise žádá:

*„...прошу, в свою очередь, сделать для меня величайшее из одолжений. Вы имеете тонкий, наблюдательный ум, вы много знаете обычаи и нравы малороссиян наших, и потому я знаю, вы не откажетесь сообщить мне их в нашей переписке. Это мне очень, очень нужно. В следующем письме я ожидаю от вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов с поименованием, как это всё называлось у самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян; равным образом название платья, носимого нашими крестьянскими девками до последней ленты, также нынешними замужними и мужиками, ...название точное и верное платья носимого до времен гетманских...Еще обстоятельное описание свадьбы не упуская наималейших подробностей, ...Еще несколько слов о колядках, о Иване Купале, о русалках. Если есть, кроме того, какие-либо духи или домовые, то о них подробнее с их названиями и делами; множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов, и проч. и проч. Всё это будет для меня чрезвычайно занимательно. На этот случай, и чтобы вам не было тяжело, великодушная, добрая моя маминька, советую иметь корреспондентов в разных местах нашего повета...“<sup>51</sup>*

V první polovině 30. let 19. století můžeme nadále pozorovat vzájemnou korespondenci Gogola s jeho příbuznými a přáteli, které neustále žádal o zasílání

<sup>50</sup> In: ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 9. Москва, 1952, с. 495–538.

<sup>51</sup> In: ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10. Москва, 1940, с. 141–142.

etnografických a folkloristických materiálů. Aktivními rozšiřovateli Gogolovy sbírky byli kromě matky také teta Jekatěrina Ivanovna Chodarevská,<sup>52</sup> sestry Olga a Marie či otec Jemeljan, duchovní na panství D. Troščinského.<sup>53</sup> Kromě toho, v roce 1834 umístil Gogol na stránkách novin *Северная пчела* zvláštní inzerát, ve kterém naléhavě prosil osvědčené krajanů, „...имеющих какие бы то материалы, летописи, записки, песни, повести бандуристов, деловые бумаги (особенно относящиеся до первобытной Малороссии), прислать мне их...“<sup>54</sup>

Gogolovy neutuchající aktivity spočívaly i v propagaci a pořádání koncertů ukrajinských písní. Podle vzpomínek jeho sestry Olgy Vasiljevny, když odpočíval ve Vasiljevce, zval k sobě vesnické mladíky-písničkáře, organizoval jejich sborový zpěv a někdy se k nim i připojoval. Také mnohokrát prosil sestru, aby hrála na klavír ukrajinské písně.<sup>55</sup>

Gogol velmi často zásoboval písněmi i svého přítele, sběratele a vydavatele ukrajinských lidových písní, M. Maksymovyče,<sup>56</sup> kterému se v dopise z 9. listopadu 1833 vyznal ze své lásky k hudbě: „...*Песни! Как я вас люблю! ...Я не могу жить без песен...*“<sup>57</sup> V jednu dobu dokonce plánovali, že spolu vydají sborník lidových písní. A přestože je

---

<sup>52</sup> Gogolova teta byla proslulou „písničkářkou“, které si její synovec Nikolaj velmi vážil. V jeho rodné Vasiljevce byl uložen sborník obsahující 228 písní a not k mnohým z nich, ať už v úpravě pro vícehlas či sólo. Viz ЗЛОТНИКОВА, И. Музыка в жизни и творчестве Гоголя. In: *Советская музыка*, 1952, № 3. Москва, с. 38.

<sup>53</sup> Například druhého dubna 1830 děkoval prostřednictvím své matky tetě Jekatěrině Ivanovně za pomoc při sbírání písní: „*Приношу благодарность тетиньке Катерине Ивановне, которая решилась пожертвовать временем – собрать для меня несколько любопытных песен; но драгоценнейшие из них есть, однако ж, списанные вами две запорожские.*“ Devatenáctého září roku 1831, když posílal svým příbuzným první část *Večerní*, napsal své sestře Marii Vasiljevně: „...*Ты так хорошо было начала собирать малороссийские сказки и песни и, к сожалению, прекратила. Нельзя ли возобновить это? Мне это необходимо нужно.*“; V roce 1833 se Gogol obrací na své příbuzné s novými žádostmi o zaslání pohádek (dopis matce z 8. února 1833) a písní (viz dva dopisy matce z dubna roku 1833). Na začátku listopadu 1833 mu sestra Marie Vasiljevna poslala starý sešit s písněmi, jak sděluje své matce 22. listopadu 1833: „...*старинная тетрадь с песнями (между ними...многие очень замечательны).*“ Tento sešit byl impulzem k tomu, aby spisovatel obnovil práci o historii Ukrajiny. Viz ГОГОЛЬ, Н. В. Письма 1820–1835. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10. Москва, 1940, с. 171, 208–209, 258, 265–266, 285.

<sup>54</sup> ПЛАТЕК, Я. М. *Изнемогающая душа. Музыка на страницах Николая Гоголя*. Москва, 2002, с. 13.

<sup>55</sup> МОШИН, А. *Новое об одиннадцати русских писателях*. Санкт-Петербург, 1908, с. 39–40.

<sup>56</sup> Максимович Михайло Олександрович [Maksymovyč Mychajlo Oleksandrovyč (1804–1873)] – ukrajinský historik, filolog, folklorista, básník, novinář, botanik. Člen-korespondent *Petrohradské akademie věd*. Po nějakou dobu byl profesorem botaniky *Moskevské univerzity*, poté se ovšem na začátku 30. let přestěhoval do Kyjeva, kde založil a vedl katedru ruské literatury a stal se prvním rektorem *Kyjevské univerzity*. Sbíral ukrajinské lidové písně. Uveřejnil sborníky textů ukrajinských lidových písní a dumek: *Малороссийские песни, изданные*. Москва, 1827; *Украинские народные песни. Часть 1*. Москва, 1834; *Сборник украинских песен. Часть 1*. Киев, 1849. Řadu nářevů sebraných M. Maksymovyčem upravil ruský skladatel A. A. Aljabjev (1787–1851). Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 321.

<sup>57</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Письма 1820–1835. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10. Москва, 1940, с. 283.

poutalo přátelství od roku 1832 až do konce Gogolova života, tento záměr bohužel neuskutečnili.

Ovšem právě M. A. Maksymovyč na sebe vzal nelehký úkol poprvé shromáždit a publikovat ukrajinské lidové písně. Nejdříve připravil k uveřejnění pouze texty. Teprve poté, kdy se seznámil se skladatelem A. A. Aljabjevem, vydal sborník ukrajinských lidových písní *Украинские народные песни*, kde jsou zaznamenány nejen slova, ale i melodie. S Gogolovým svolením ho připomenul jako svého blízkého spolupracovníka. Vzápětí po otištění, tedy v roce 1834, se dostal tento zpěvník do rukou N. V. Gogola, jenž jej ohodnotil velmi kladně. Zároveň poznamenal, že do té doby o ukrajinských písních nikdo nic nepsal, ani je nepublikoval. Ve stejném roce se Gogol seznámil také s prvními dvěma vydáními sbírky *Запорожская старина*, ve kterých vyšly tiskem staré ukrajinské písně a pověsti sebrané I. I. Srezněvským.<sup>58</sup> V tomto zpěvníku už bylo pro Gogola mnoho nového. Většinu uvedených písní ani pověstí neznal a tyto národní poklady ho velice zaujaly.<sup>59</sup>

Na Maksymovyčovu publikaci reagoval Gogol svou statí *О малороссийских песнях* (1833).<sup>60</sup> Tato arabeska má velký význam z hlediska literární vědy. Je příkladem nádherné ruské prózy, uměleckého eseje. Gogol zde vyjadřuje své názory na uměleckou svébytnost a stupeň historické důvěryhodnosti lidové písně včetně jejího přínosu pro etnografy, historiky a spisovatele, kteří přistupovali s různým stupněm důvěry k událostem z minulosti uváděným v lidových písních. Jedni viděli v každé písni znaky dokumentárního odrazu konkrétních dějinných událostí. Druzí zase popírali jakýkoli historický podklad písní. Gogol odmítal obě krajnosti. Pro něho je lidová píseň „живая, говорящая, звучащая о прошедшем летопись.“<sup>61</sup> Historik v nich nemá hledat potvrzení konkrétních historických událostí nebo

---

<sup>58</sup> Срезневский Измаил Иванович [Srezněvskij Izmail Ivanovič (1812–1880)] – ruský slavista, člen petrohradské *Akademie věd* (1851). Vyučoval na petrohradské univerzitě a pedagogickém institutu. Jeho práce se týkají historie ruského jazyka, dialektologie, památek starého slovanského a ruského písemnictví, paleografie, archeologie, bibliografie, metodiky vyučování jazyka, historie staré ruské literatury. Studoval soudobou lidovou řeč, poezii a život slovanských národů. Více viz БРОКГАУЗ, Ф. А. – ЕФРОН, И. А. *Энциклопедический словарь*. Том 58. Санкт-Петербург, 1890–1907.

<sup>59</sup> Mezi dalšími sborníky, ze kterých Gogol čerpal, byly kromě sbírky *Запорожская Старина. Часть I*. I. Srezněvského (Charkov, 1833) rovněž *Опыт собрания старинных малороссийских песен* knížete N. A. Certěleva (Sankt-Petěrburg, 1819), *Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем* (Moskva, 1827), *Украинские народные песни, изданные М. Максимовичем. Часть I*. (Moskva, 1834), *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Z muzyka instrumentowana przez Karola Lipińskiego. Zebral i wydał Waclaw z Oleska* (We Lwowie, 1833) a rukopisná sbírka lidových písní Z. Dolengy-Chodakovského. Viz ВИНОГРАДОВ, И. А. Обретение жанра: Народная песня и «Тарас Бульба» Гоголя. In: ВИКУЛОВА, В. П. (ред.). *Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции. Москва 30 марта – 4 апреля 2007*. Москва, 2008, с. 67–68.

<sup>60</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. О малороссийских песнях. Статьи из «Арабесок». In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 90–97.

<sup>61</sup> *Tamtéž*, s. 91.

jejich přesnou chronologii v duchu pozitivismu, jež v té době ovládal formující se evropskou historiografií. Dle Gogola mohly písně historikům posloužit k tomu, aby poznali „...*верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа...<...>... история народа разоблачится перед ним в ясном величии...*“<sup>62</sup> Gogol považoval maloruské písně za historické díky jejich schopnosti vyličit duši národa. Uvažoval o tom, že jsou v nich otištěny rysy národního charakteru, vnitřní život národa, jeho filosofie a psychologie.

Zvláště intenzivně studoval ukrajinské lidové písně v letech 1833 – 1834 v souvislosti se zamýšlenou studií o historii Ukrajiny. Domníval se, že každý národ není schopen vytvořit poezii, ze které by bylo možno studovat jeho historii, stejně jako není osudem každého národa, aby se mu dostalo velké národní poezie. V některých případech se zdá, že je Gogol až příliš patriotický, např. ve svém výroku:

*„...Стихосложение малороссийское самое выгодное для песен...<...>...Характер музыки нельзя определить одним словом: она необыкновенно разнообразна...но в малороссийских песнях она слилась с жизнью, – звуки её так живы, что, кажется, не звучат, а говорят, – говорят словами, выговаривают речи, и каждое слово этой яркой речи проходит душу.“*<sup>63</sup>

Smysl a význam tohoto pojednání o maloruských písních je však mnohem širší, než je uvedeno v názvu. Tato stať je zásadní zejména pro vyjasnění si některých aspektů Gogolovy koncepce národnosti. Nový a zcela podstatný element spočívá v tom, že do pojmu národnost Gogol zahrnuje aktivní činnost národa a boj za národní svébytnost. Arabeska *О малороссийских песнях* je tedy hluboká, analyticky přesná a zároveň poeticky oduševnělá studie ještě zcela mladého Gogola.

Doma i na cestách po cizích krajích, na všech křižovatkách jeho životní pouti byla píseň nerozlučnou spisovatelovou společnicí. Gogol neúnavně doplňoval své písňové fondy. Kochal se písněmi jako básník i jako skutečný znalec. Byl odborníkem nejen v oblasti ruské a ukrajinské lidové hudby, ale také polské, české a srbské.<sup>64</sup> Rád rozmlouval o slovanské hudbě. Ve svém skriptu *Учебная книга словесности для русского юношества*<sup>65</sup> z let 1844–1845 Gogol v oddílu *Песня* charakterizuje píseň jako nejbohatší druh poezie slovanských národů.

---

<sup>62</sup> *Тамtéž.*

<sup>63</sup> *Тамtéž*, s. 95–96.

<sup>64</sup> ЗЛОТНИКОВА, И. Музыка в жизни и творчестве Гоголя. In: *Советская музыка*, 1952, № 3. Москва, с. 40.

<sup>65</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Учебная книга словесности для русского юношества. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 468–488.

„Песня обнимает всё: все чувства и ощущения жизни, и потому может делиться на множество разных родов; может изображать уединение, внутренние движения и поэтические мечты поэта, может выразить страсть и любовь, может быть застольной и выразить веселье души и грусть; может изображать картину или состояние другого...“<sup>66</sup>

V Gogolově zálibě v písniích se odrazila především jeho láska k rodnému kraji. „Стремление это, писал Gogol ve stati *Петербургская сцена в 1835–1836, возврат к нашей старине после путешествия по чужой земле европейского просвещения*.“<sup>67</sup>

Pokud bychom se podívali na Gogolovy výroky o písňové tvorbě podrobněji, viděli bychom, že byl důsledným muzikologem, jedním z nejkompetentnějších badatelů v oblasti hudební kultury, logicky odůvodňující své názory a představy.<sup>68</sup> Svě lásce k lidové písni zůstal věrný až do smrti. Na sklonku života často předčítal svým moskevským přátelům staroruské písně okouzující rytmičností, zpěvností a dokonalou formou.<sup>69</sup>

Hudbou se také zabývá starší Gogolova arabeska *Скульптура, живопись и музыка (1831)*, která je přímo filosofickým pojednáním. Gogol často mluvil o spojení těchto uměleckých oblastí (sochařství, malířství a hudba). Zde je nazývá třemi okouzujícími sestrami, nádhernými carevnami, múzami, které jsou předurčeny k tomu, aby učinily svět krásnějším a potěšily lid. Při porovnávání těchto druhů umění Gogol z této trojice obzvláště preferuje a nejvýše hodnotí hudbu, protože ta je podle jeho názoru schopná nejaktivněji ovlivňovat život a vyjadřovat prudké vlny lidského ducha. Právě proto hudbu Gogol považuje za atribut nového světa. Velmi nadčasově a aktuálně, jako by žil v naší době, hovoří o tom, že hudba je v současném světě, v době prospěchářství, spekulací a zločinů, ochráncem a spasitelem lidské duše. Úkolem umění je, dle jeho slov, bojovat za morální očistu člověka. Obrací se na hudbu s výzvou, aby ještě intenzivněji probouzela vypočítavé duše a vyháněla „*tento chladně hrůzný egoismus, který sílí a snaží se ovládnout náš svět*“. Jeho otázka ze závěru stati *Скульптура, живопись и музыка*: „*Но в наш юный и дряхлый век, если и музыка нас оставит, что будет тогда с нашим миром?*“<sup>70</sup> se stala už téměř legendární a je, bohužel, stále aktuálnější.

Díky výtečné znalosti hudebního a písňového odkazu svého národa mohl Gogol vytvořit taková díla, jako jsou například *Taras Bulba* a téměř všechny syžety a motivy *Večerů*

<sup>66</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. *Избранные статьи*. Москва, 1980, с. 204–205.

<sup>67</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Петербургская сцена 1835–1836 г. In: *Собрание сочинений в семи томах*. Том VI. Примечания. Москва, 1986, с. 449.

<sup>68</sup> БЕРКОВ, В. *Гоголь о музыке*. Москва, 1952.

<sup>69</sup> ЗЛОТНИКОВА, И. Музыка в жизни и творчестве Гоголя. In: *Советская музыка*, 1952, № 3. Москва, с. 40.

<sup>70</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 13.

na dědince blízko Dikaňky. Některé z povídek z *Večerů* jsou v podstatě téměř doslovným uměleckým převyprávěním lidových písní. A koneckonců, je tomu tak i v četných úryvcích a epizodách mnoha jeho jiných děl. Jeho mládenci (парубки) a děvčata (дивчата) jsou postavy, které jsou odrazem svých předobrazů z lidových písní. Hudební podstata Gogolova vyprávění vytváří zvláštní lyrickou atmosféru, vykresluje skutečný obraz té doby, poetizuje všednodennost, ale i slavnostní obřady a celý život ukrajinského národa. Bohatství Gogolova jazyka, jeho neopakovatelná rytmika řeči, půvab popisů každodenních situací i postav vychází z nekonečného množství národní písňové tvorby. Gogol si uvědomoval, že v písních je vyjádřena historie národa, jeho život, hněv i naděje, smutek i radost. Sám zdůrazňoval, že nemůže být nic silnějšího než lidová hudba. Lidové písně a tance jsou podle jeho názoru neoddělitelné hodnoty spjaté s podstatou a duší národa.<sup>71</sup>

Gogolovy myšlenky o hudbě jako o druhu umění vynikají velkou hloubkou a aktuálností. Svět a život vnímal optikou hudební harmonie, což bylo jedním z typických atributů ruského estetického myšlení. Harmonie, umění slyšet a cítit národní hudbu srdcem, to je podle Gogola synonymum pro ruskou duši.<sup>72</sup> Často srovnává Rusko se zvonem a národ s písní. Proto se u něho také setkáváme se spojením „Русь-песня“.<sup>73</sup>

### 2. 3. Gogolovy *Večery na dědince blízko Dikaňky* v hudbě

Gogolova tvorba měla významný vliv na rozvoj ruské i světové hudební kultury.<sup>74</sup> Neobyčejná muzikálnost prací tohoto velkého spisovatele inspirovala a stále inspiruje řadu skladatelů. Do dnešní doby byly na témata Gogolových literárních děl zkomponovány desítky oper, baletů a celá škála dalších vokálních i instrumentálních skladeb různých žánrů.<sup>75</sup>

Již ve druhé polovině devatenáctého století vytvořili význační ruští skladatelé na základě Gogolových *Večerů* dodnes hrané opery, např.: M. P. Musorgskij (*Soročinský jarmark*), P. I. Čajkovskij (*Střevíčky*), N. A. Rimskij-Korsakov (*Májová noc* a *Štědrovečerní*

<sup>71</sup> V jeho díle často nacházíme postavy lidových zpěváků, jejichž přednes zásadním způsobem ovlivňuje city a vnímání posluchačů. Z *Večerů* jmenujme pro ilustraci Levka z *Májové noci*, Parasju ze *Soročinského jarmarku*, Kateřinu ze *Strašné pomsty*, Vakulu ze *Štědrovečerní noci* atd.

<sup>72</sup> КОВАЛЁВ-СЛУЧЕВСКИЙ, К. *Имена и лица русской культуры*. Москва, 2005, с. 399–408.

<sup>73</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Мертвые души. Том 1. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 6. Москва, 1951, с. 139.

<sup>74</sup> ГОЗЕНПУД, А. Гоголь в музыке. In: *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 28.

<sup>75</sup> Např. balet *Taras Bulba* (V. Solovjov-Sedoj), opery *Nos* a *Hráči* (D. Šostakovič), operu *Mrtvé duše* (R. Ščedrin), symfonický obraz *Noc na Lysé hoře* (M. Musorgskij), operu *Portrét* (M. Vajnberg), balet (choreografickou fantazii na Gogolovy motivy) *Skici* (A. Schnittke), operu *Vij* (K. Moor), opery *Utonulá*, *Taras Bulba* a *Štědrovečerní noc* (M. Lysenko), romans (na verše poémy *Hans Kuchelgarten*) *Tebe volám* (A. Žurbin), operu *Plášť* (A. Cholminov), rapsodii *Taras Bulba* (L. Janáček), operu *Ženitba* (B. Martinů), operu *Bláznovy zápisky* (J. Bucko) a řadu dalších viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 2. Oxford, 1992, pp. 472–473.

noc). Jedná se o opusy prostoupené folklorem a lidovou písňovostí. Pro ukrajinské hudební divadlo jsou stejnou měrou významné opery, jež vytvořil na Gogolovy náměty Mykola Lysenko<sup>76</sup> (*Vánoční noc*, *Utonulá* a *Taras Bulba*).

Gogolova díla přinesla do hudebního divadla nová témata a postavy (např. ukrajinský folklor, každodenní život prostých lidí, komické charaktery, fantastika aj.). Gogolův svět je muzikální, jeho dílo zpěvné a melodické. Národní se přelévá do všelidského a současnost již nahlíží do věčnosti. Proniknutí Gogolových postav a obrazů do hudby značně ovlivnilo vývoj ruské a ukrajinské národní opery a tím napomohlo i k jejímu dalšímu rozmachu v období realismu.<sup>77</sup>

Společně s Gogolovým dílem přišly do programní hudby originální náměty, které rozšířily její žánrové a tematické hranice. Přímým a bezprostředním projevem gogolovské tendence bylo „snížení tematiky“, rozpracování všedních situací a psychologických prožitků postav, které by v předchozích obdobích nebylo vůbec myslitelné na literární scénu uvést. Gogol tak příštím skladatelům ukázal, že jedním z hlavních prostředků, jak zvládnout nové náměty, bude obrácení pozornosti na obyčejného člověka, každodenní život a lidovou písňovou tvorbu. Ve svých *Petrohradských zápiscích* z roku 1836 Gogol psal:

*„Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Всё дорожное: дворянство и недворянство — летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами козак, заряжая пицаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острогой кита, затягивая песню.“<sup>78</sup>*

Lidové písně – lyrické, obřadní a kalendářní, ruské i ukrajinské, pomohly hudebníkům zpodobnit národní charakter gogolovských hrdinů, ukázat každodenní způsob života, ve kterém se rozvíjí děj, vylíčit půvab a krásu ukrajinské přírody.

---

<sup>76</sup> Лисенко Микола Віталійович [Lysenko Mykola Vitalijovyč (1842 Hryňky – 1912 Kyjev)] – ukrajinský skladatel, klavírista (koncertoval i v Praze), sbormistr a pedagog. Studoval v Charkově, Kyjevě, Lipsku a Petrohradě (v letech 1874 až 1876 byl žákem N. Rimského-Korsakova). Zasloužil se o rozvoj hudebního života na Ukrajině. Je zakladatelem ukrajinské národní opery. Díla: opery *Černomorci*, *Natalka Poltavka*, na Gogolova témata – *Utonulá*, *Štědrovečerní noc*, *Taras Bulba*; dětské opery *Koza-děreza*, *Pan Kockij* aj. Sbíral a upravoval lidové písně, autor folkloristických prací. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 385.

<sup>77</sup> ГЛЕБОВ, И. (АСАФЬЕВ, Б.). Гоголь в музыке. In: СОКОЛЬНИКОВ, М. П. – КУБИКОВ, И. Н. – ГЛЕБОВ, И. *Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы*. Иваново-Вознесенск, 1927, с. 22.

<sup>78</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Петербургские записки 1836 года. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 184.

Ve *Večerech* Gogol směle a svobodně přetavuje motivy a postavy z písní, pohádek, dumek; přirozeně mísí lyricky písňové formule a rytmy s charakteristicky komickým skazem, s přirozenou živostí prvků národní řeči. Lidová fantazie, bohatá a rozmanitá, oživuje okolní přírodu, zaplňuje ji nadpřirozenými bytostmi (rusalkami, vědmami, domácími skřítky, malými komickými čerty i hrůzostrašnými d'ábly), které jsou ovšem vytvořeny podle vzoru svých pozemských předloh.

Lyriku, širokou škálu obrazů každodenního života, humor, poetickou fantastiku i písňový charakter gogolovské prózy výstižně zaznamenal Puškin.<sup>79</sup> Všechny tyto okolnosti učinily z úkolu hudebně ztvárnit *Večery* neobyčejně lákavý a zajímavý cíl.

Bělinskij napsal: „*Ночь перед рождеством*» есть целая, полная картина домашней жизни народа, его маленьких радостей, его маленьких горестей, словом, тут вся поэзия его жизни.“<sup>80</sup> Tuto charakteristiku je možné rozšířit i na všechny ostatní povídky, které tvoří cyklus *Večery na dědince blízko Dikaňky*. Bělinskij se domníval, že *Večery* jsou prostoupené hudbou a celý cyklus si podvědomě spojuje s nádhernou písní:

„*Всякий период жизни человеческой прекрасен и должен иметь свои песни и своих певцов. «Вечера на хуторе» есть одна из таких вечно звучащих песен юности, которых цель и назначение – вновь возвращать на волшебное мгновение самой старости невозвратно улетевшую юность...*“<sup>81</sup>

Gogol je jemný psycholog, geniální satirik, velký básník každodenního života, tvůrce výrazných lidových postav: hrdinských – v *Tarasu Bulbovi* i bezelstně šelmovských ve *Večerech*.

Pro skladatele nebylo vždy jednoduché najít věrné zobrazení Gogolových postav. Zejména první zkušenosti, sahající do 30. – 40. let 19. století, byly rozporuplné. Teprve když rozpoznali nové originální prvky obsažené v Gogolově literární tvorbě (vyznačující se mj. výraznou teatrálností, lidovým koloritem a širokou škálou řečových charakteristik), *Večery* okamžitě upoutaly pozornost hudebníků i divadelních umělců a napříště se promítly do jejich stylizace a ztvárnění Gogolových hrdinů.

Brzy poté, co vyšel Gogolův cyklus povídek *Večery* (1831–1832), byla v roce 1833 na scéně petrohradského *Velkého divadla* uvedena inscenace pod názvem *Вечер на хуторе близ Диканьки* – «малороссийская интермедия, взятая из повестей сего же названия

<sup>79</sup> ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в 10 томах*. Том 6. Москва, 1962, с. 108.

<sup>80</sup> БЕЛИНСКИЙ, В. *Полное собрание сочинений. Под редакцией С. А. Венгерова*. Том 2. Санкт-Петербург, 1900, с. 230.

<sup>81</sup> БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Сочинения Николая Гоголя*. In: БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Белинский о Гоголе*. Москва, 1949, с. 263.

пасечника Рудого Панька с принадлежащими к ней пением и танцами». V tomto „maloruském intermezzu“ byly některé okolnosti dějů a situací pozměněny. Autorem hudby byl dvorní kapelník a skladatel D. Šelichov, který na základě svého uvážení sesbíral různé ukrajinské národní písně. Mnohdy byl jejich výběr zcela nevhodný, což souviselo s velice volným Šelichovým přepracováním Gogolova textu a s tím také korespondující volnou aranží lidových písní.<sup>82</sup>

První snaha vytvořit operu na Gogolův námět patřila A. N. Verstovskému,<sup>83</sup> který chtěl již v roce 1840 zhudebnit povídku *Strážná pomsta* (*Страшная месть*) z druhého dílu *Večerů*. Zmínku o tomto úmyslu nacházíme v neověřené deníku<sup>84</sup> jeho přítele M. A. Markevyče,<sup>85</sup> který měl být autorem libreta. Díky němu se o Verstovského záměru dozvěděl také samotný Gogol, který se s Markevyčem znal.<sup>86</sup>

Další myšlenka využít námět z *Večerů* pro kompozici opery patřila Serovovi.<sup>87</sup> Ten v roce 1854 dokončil hudebně dramatickou skladbu na vlastní libreto inspirované povídkou *Májová noc*. Avšak nespokojenost s výsledky vlastní práce ho přiměla toto dílo zničit. Příčinu neúspěchu přičítal ve své autobiografické stati tomu, že syžet vyžadoval ukrajinskou hudbu

---

<sup>82</sup> ГОЗЕНПУД, А. Гоголь в музыке. In: ГОЗЕНПУД, А. *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 30.

<sup>83</sup> Верстовский Алексей Николаевич [Verstovskij Alexej Nikolajevič (1799–1862)] – ruský skladatel a divadelní umělec. V letech 1825–1860 působil v moskevských carských divadlech. Jeho dílo je spojeno především s divadelními žánry. K nejlepším ruským operám „doglinkovského“ období patří jeho opera *Аскольдова могила* (1835). Byl jedním z tvůrců ruské opery-vaudevillu. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 103.

<sup>84</sup> ГОЗЕНПУД, А. Гоголь в музыке. In: *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 31.

<sup>85</sup> Маркевич Микола Андрійович [Markevyč Mykola Andrijovyč (1804–1860)] – ukrajinský etnograf, historik, básník, hudebník. Byl blízkým známým M. I. Glinky, A. S. Puškina, T. G. Ševčenka, N. V. Gogola, V. A. Žukovského, ale také děkabristů, včetně K. F. Rylejeva. Je autorem jednoho z prvních vokálních děl na Ševčenkův text *Сирота*, sborníků úprav ukrajinských lidových písní pro klavír, např. *Народные украинские напевы, положенные на фортепиано* (Moskva, 1840), pro zpěv s doprovodem klavíru *Южно-руські пісні* (Kyjev, 1857) či etnografických prací jako *Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Извлечено из нынешнего народного быта* (Kyjev, 1860) a řady dalších. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 326.

<sup>86</sup> ГОЗЕНПУД, А. Гоголь в музыке. In: *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 31.

<sup>87</sup> Серов Александр Николаевич [Serov Alexandr Nikolajevič (1820–1871)] – ruský skladatel, vlivný hudební kritik, známá osobnost v uměleckých kruzích. Od roku 1842 se znal s M. I. Glinkou. V letech 1856–1857 se sblížil s mladými skladateli, kteří se posléze stali členy skupiny *Могучая орада*, nicméně později se s nimi ostře rozešel. Seznámil se s Lisztem, H. Berliozem, R. Wagnerem aj. Byl přívržencem a propagátorem tvorby a estetických principů německé pozdně romantické školy, zvláště Wagnerova hudebního dramatu. Základní oblastí jeho tvůrčí činnosti byla opera. Zasadil se o rozšíření okruhu operní tematiky a osvojení si nových žánrů, jako jsou opery s náměty historickými, legendárními či ze života prostých lidí. Serov byl jedním ze zakladatelů a významných představitelů ruské hudební kritiky a přední zastávce realismu. Vyzdvihl tezi o samostatné slovanské škole v hudbě. V řadě svých skladeb hájil myšlenku o národnosti a lidovosti hudby, akcentoval její ruský charakter a považoval lidovou píseň za základ hudebního umění. V jeho nepřímé početné tvorbě dominují opery *Judita*, *Rogněda* a *Vražja sila*. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 495; SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 573.

a svébytnou formu. Zrealizovat tento úmysl bylo pro tehdy začínajícího skladatele nad jeho síly, a tak svůj záměr nakonec neuskutečnil.<sup>88</sup>

Ani zakladatel ruské národní školy, M. I. Glinka, nezůstal ke Gogolovým dílům chladným. Jeho pozornost vzbudil *Taras Bulba*. Již v roce 1852 měl v úmyslu napsat programní „kozáckou“ čtyřvětou symfonii na tento námět. Autor *Ivana Susanina* se pro patriotickou myšlenku povídky považující službu vlasti za nejvyšší cíl lidského života původně velice nadchl. Komplikace však nastaly při realizaci záměru. Glinka ve svých kompozicích bohatě využíval formy západoevropské klasické symfonie (seznámil se s ní během svých studií ve Francii, Itálii, Rakousku a Německu), což se ovšem neslučovalo s národním charakterem Gogolovy povídky. Tento zásadní rozpor byl také důvodem, proč Glinka svou uměleckou vizi neuskutečnil.<sup>89</sup>

Z výše uvedeného vyplývá, že záměr napsat první ruskou národní programní symfonii byl iniciován právě dílem N. V. Gogola. Tato hudební forma se však v této době neprosadila (viz Glinka). Bylo to způsobeno zejména přílišným ovlivněním jejích výrazových prostředků západními kompozičními postupy. Přední ruští skladatelé – představitelé nově se etabloující ruské národní školy (*Mocné hrstky*)<sup>90</sup> – hledali nejen možné využití vlasteneckého a lidového námětu, ale také poetického slova, k čemuž nejlépe posloužil žánr opery. V té chvíli se ukázal být pro hudební zpracování Gogolova díla nejvhodnějším.<sup>91</sup> Využití Gogolovy realistické metody je jednou z nejdůležitějších etap v rozvoji ruského realistického hudebního divadla.

Ve svých *Večerech* dal Gogol ruské literatuře impuls k realistickému zobrazování lidí.<sup>92</sup> Postavy jeho hrdinů jsou vylíčeny nejen v popisech, ale především v přímé řeči – tu lyricky písňové, tu všední z každodenního života, tu vznešeně slavnostní až patetické. Tento „prvek řeči“ je pro Gogolovy skazy klíčový. Pomocí hudebního jazyka opery je možné jej přenést do zobrazení postav i děje. Je to však nesmírně těžký úkol, na kterém ztroskotala řada skladatelů,<sup>93</sup> mezi nimiž můžeme jmenovat např. A. Serova či P. Sokalského.

---

<sup>88</sup> Viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 4. Oxford, 1992, p. 321.

<sup>89</sup> ГОЗЕНПУД, А. Гоголь в музыке. In: *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 33.

<sup>90</sup> Národní škola byla charakteristická zvýrazňováním typických národních prvků – lidových písní, zvyků, obřadů, rituálů, sběrem písní, pohádek a legend. Obecně lze říci, že se za pomoci těchto prvků vymezovala vůči jiným etnikům a kladla důraz na národnost a lidovost.

<sup>91</sup> Z představitelů *Mocné hrstky*, kteří používali v souvislosti s Gogolovým dílem hudební formu opery, můžeme jmenovat Musorgského či Rimského-Korsakova (viz níže).

<sup>92</sup> ПАВЛУЦКИЙ, Г. Гоголь об искусстве. In: *«Хроника–2000»*. Український культурологічний альманах. Выпуск 76. Гоголь & Гоголь. Київ, 2009, с. 121.

<sup>93</sup> Konkrétní autoři budou uvedeni v textu později.

Další neúspěšný pokus byl podniknut v okruhu skladatelů *Mocné hrstky*. Na setkáních u jejich uměleckého a ideového vůdce Milije Alexejeviče Balakireva<sup>94</sup> bylo Gogolovo dílo často probíraným tématem. V roce 1858 se zde zrodila myšlenka vytvořit operu o třech dějstvích s názvem *Ночь на Иванов день* dle Gogolovy povídky *Svatojánská noc* (*Вечер накануне Ивана Купала*), o čemž se dozvídáme z dochovaného zápisu z 25. prosince 1858. Záměr nakonec nebyl realizován.<sup>95</sup>

Novou etapu v rozvoji ruské hudby představují 60.–70. léta 19. století spjatá nadále s *Mocnou hrstkou*. Jak již bylo uvedeno, jedním z hlavních cílů jejich estetického programu bylo vytvořit operu vsutku národní a lidovou. Jako nejvhodnější se jevily zejména náměty vytvořené Puškinem, Gogolem a dalšími spisovateli.<sup>96</sup>

V roce 1874 začal Čajkovskij pracovat na partituru opery *Kovář Vakula*,<sup>97</sup> k níž vytvořil libreto J. P. Polonskij<sup>98</sup> podle Gogolovy povídky *Štědrovečerní noc*. Ve stejném roce dokončil Lysenko první verzi své opery *Vánoční noc*. V roce 1875 zahájil Musorgskij svou práci na *Soročinském jarmarku*, o dva roky později začal Rimskij-Korsakov komponovat operu *Májová noc* a vznikají další a další hudební skladby inspirované Gogolovými tématy. Díly zmíněných autorů se prolíná snaha o zachování národnosti a lidovosti Gogolovy tvorby. Zejména v tom tkví přednost a síla jejich oper.<sup>99</sup>

Zesílený zájem o národní lidovou tvorbu v 60. letech 19. století znamenal rozkvět ruské a ukrajinské hudební folkloristiky. Na začátku 70. let se objevily četné výtisky sborníků

---

<sup>94</sup> Балакирев Милий Алексеевич [Balakirev Milij Alexejevič (1837–1910)] – ruský skladatel, který založil a vedl *Bezplatnou hudební školu* v Petrohradě, jeden z hlavních představitelů *Mocné hrstky*. Jako dirigent propagoval díla ruské národní školy doma i v zahraničí. Významná je jeho tvorba symfonická (symfonická báseň *Tamara*, orchestrální předehry *Rus*, *V Čechách* aj.), ale i skladby klavírní, komorní a vokální. Byl sběratelem lidových písní (zejména z Povolží a Kavkazska). Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 48.

<sup>95</sup> МУСОРГСКИЙ, М. П. *Письма и документы*. Москва, 1932, с. 430.

<sup>96</sup> Uvedme např. některé z oper zkomponovaných na náměty A. S. Puškina – *Kavkazský zajatec* (C. A. Kjuj), *Rusalka* (A. S. Dargomyžskij), *Ruslan a Ludmila* (M. I. Glinka), *Boris Godunov* (M. P. Musorgskij), *Pohádka o caru Saltánovi a Zlatý kohoutek* (N. Rimskij-Korsakov), *Mazepa*, *Evžen Oněgin* a *Piková dáma* (P. I. Čajkovskij). Lermontovovými díly byly inspirovány opery *Démon* a *Kupec Kalašnikov* (A. G. Rubinštejn). Opery dle předloh N. V. Gogola – *Ženitba* a *Soročinský jarmark* (nedokončené M. P. Musorgským), *Májová noc* (N. Rimskij-Korsakov). O dalších pohovoříme v textu později.

<sup>97</sup> Premiéra se uskutečnila v *Mariinském divadle* v Petrohradě roku 1876. Viz РОЗАНОВА, Ю. *История русской музыки*. Том II. Вторая половина XIX века. Книга третья. П. И. Чайковский. Москва, 1981, с. 156.

<sup>98</sup> Полонский Яков Петрович [Polonskij Jakov Petrovič (1819–1898)] – ruský básník a prozaik, jehož význam spočívá především v lyrice. Jeho hlavními díly jsou např. básnické sbírky *Gammy*, *Na zakatě* či *Večerní zvon*. Viz HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 2. díl. Praha, 1977, s. 236–237.

<sup>99</sup> Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij i Lysenko vycházeli ve svých operách na Gogolova témata z Bělinského výkladu jeho díla. Viz ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, с. 899.

ruských a ukrajinských lidových písní,<sup>100</sup> které sehrály významnou roli v rozvoji národní hudby. Díky těmto sbírkám vešlo do ruské hudby mnoho původních lidových písní. Zájem o ukrajinskou národní hudbu pokračoval i v následujícím období.<sup>101</sup> Byly vydávány sborníky ukrajinských lidových písní, vycházely mnohočetné národopisné práce věnované každodennímu životu ukrajinského národa. V této době těsně spjaté se zájmem o ukrajinský folklor našli skladatelé vhodný způsob, jak hudebními prostředky ztvárnit Gogolovy ukrajinské příběhy. Nemalou měrou se na atraktivitě ukrajinské kultury podílely vlivy romantismu s jeho touhou po exotičnu, venkovské idyle, únikem do historie a neznámého, zájmem o krásy přírody, pohádky, legendy a mýty.

Gogolovo sepětí s ukrajinským folklorem můžeme spatřovat v jeho původu a inklinaci k Ukrajině. Počátky úspěšné spisovatelské kariéry sledujeme po přestěhování (1828) z ukrajinského městečka Soročince do Petrohradu, který byl centrem tehdejšího ruského kulturního života. Hlavní město v Gogolových myšlenkách snáze naplňovalo ambice a touhu po získání uplatnění, uznání a slávy. Představy neznámého začínajícího umělce však brzy narazily na střet s realitou, ve které sny o tom, že se stane proslulým a obdivovaným autorem, částečně ustoupily každodenním starostem – shánění obživy a finančních prostředků. Gogol

---

<sup>100</sup> Sborníky ruských lidových písní, např. КАШИН, Д. Н. *Собрание русских народных песен*. Петербург, 1830, 1841, 1868; САХАРОВ, П. И. *Песни русского народа Петербург*. Петербург, 1838–1839; КИРЕЕВСКИЙ, П. В. (ред. П. А. Безсонов). *Песни собранные П. В. Киреевским*. Часть 1. Вып. 1–4. Москва, 1860–1862; Часть 2. Вып. 5–7. Москва, 1863–1868; Часть 3. Вып. 8–10. Москва, 1870–1874; РЫБНИКОВ, П. Н. *Песни собранные П. Н. Рыбниковым в 4 томах*. Москва–Петрозаводск, 1861–1867; ЯКУШИН, П. И. *Русские песни*. Москва, 1860, *Народные песни*. Петербург, 1865; ФИЛИППОВ, Т. И. *40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым*. Москва, 1882; МЕЛЬГУНОВ, Ю. Н. *Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные* (Том I – Москва, 1879; Том II – Петербург, 1885); ПАЛЬЧИКОВ, Н. Е. *Крестьянские песни*. Петербург, 1888; БАЛАКИРЕВ, М. А. *40 русских народных песен для голоса с фп.* Петербург, 1866; БАЛАКИРЕВ, М. А. *Сборник русских народных песен, составленный М. Балакиревым*. Петербург, 1891; РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Сто русских народных песен*. Петербург, 1877. Viz RASEK, J. *Ruská hudba*. Praha, 1953. Sborníky ukrajinských lidových písní, např. АЛЯБЬЕВ, А. – МАКСИМОВИЧ, М. *25 народных украинских песен с голосами*. Петербург, 1834; МАРКЕВИЧ, Н. А. *Собрание малороссийских песен (в аранжировке для фортепьяно)*. Петербург, 1840; ред. ГАЛАГАН, Г. по материалам МАРКЕВИЧА, Н. А. *Южно-руські пісні*. Киев, 1857; МАРКЕВИЧ, А. Н. 25 українських песен. In: *Записки о Южной Руси*. Том II. Петербург, 1857; ЕДЛИЧКА, А. *Собрание малороссийских народных песен для одного голоса с аккомпанементом фортепьяно в двух выпусках по 50 песен*. Петербург, 1858; КОЦИПИНСКИЙ, А. *Пісні, думки і шумки руського народу на Подолії, Україні і Малоросії*. Киев, 1862; БАЛІНА, О. *Українські народні пісні*. Киев, 1863; КАРПЕНКО-ПАЛИВОДА, С. *Васильковський соловей Киевської України*. Петербург, 1864; ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ, С. *Українські народні пісні*. Киев, 1868; РУБЕЦ, А. *Двести шестнадцать народных украинских напевов*. Петербург, 1872; ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ, А. *Народні українські пісні з голосом*. Киев, 1883; ЛИСЕНКО, М. В. *Збірник українських народних пісень*. вв. I – VII. Київ, 1868–1911. Viz ХОХЛОВ, Ю. (ред.). *Украинская ССР*. Москва, 1957, с. 230–231; РУДНИЦКИЙ, А. *Українська музика. Исторично-критичний огляд*. Мюнхен, 1963, с. 38.

<sup>101</sup> ГИППИУС, В. *Гоголь*. Online, [cit. 02.07.2016].

URL:<<http://gogol.lit-info.ru/gogol/kritika/gippius-gogol/ii-demonologiya-i-fars.htm>>.

měl štěstí, že se v tehdejší Rusku ukrajinská lidová tvorba těšila mimořádné oblibě a byla ve velké módě. Jak poznamenal Vasilij Gippius:

*„Он быстро ориентировался в литературных направлениях и понял, в каком роде литературы сам он мог бы с успехом попытаться свои силы. Вопрос о народности был с половины 20-х годов боевым: усвоение романтических теорий и традиций неизбежно должно было вести от подражания к созданию нового из своего народного материала — а он как раз начал учитываться и освещаться. Теоретическая мысль видела в «летописях, песнях и сказаниях народных» — «лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности»... Было неудивительно, что особый интерес вызвала Украина — своя и не своя, соседняя, родственная и все же легко представляемая в свете полуреальной романтики...“<sup>102</sup>*

Připomeňme si, že ukrajinské lidové písně a tance byly v Rusku, a to zejména ve městech, populární již od osmnáctého století.<sup>103</sup> Toho si byl Gogol bezpochyby vědom a rozhodl se této příležitosti využít. Vybaven obsáhlými znalostmi ukrajinského folkloru a literatury, vydal v letech 1831–1832 svůj dvoudílný cyklus *Večery*.

*„Когда Гоголь рассказывал о причинах, которые его побуждали написать эту книгу, он признавал, что принял это решение прежде всего потому, что ему нужны были деньги. <...> Поскольку региональная украинская литература была в моде и он располагал, благодаря своей семье и происхождению, многочисленными неизданными фольклорными сведениями, ему нужно было эксплуатировать именно эту золотую жилу, не обращая внимания на другие темы. Тем не менее с самого начала своей работы над «Вечерами» энтузиазм художника брал верх над расчетами коммерсанта.“<sup>104</sup>*

Když Gogol pracoval na cyklu povídek *Večery*, snažil se co nejlépe napodobit lidové pověry, obyčeje, obřady, pořekadla, přísloví, písně i samotný způsob ukrajinské řeči. Protože byl od samého dětství vášnivým divadelníkem, pamatoval si veselá představení kočovných loutkových divadel a zábavné jarmareční produkce, jako například „раёк“,<sup>105</sup> „вертеп“<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Více viz CABEJŠKOVÁ, O. *Rusko a Ukrajina v tvorbě ukrajinských autorů: několik případových studií (problém meziliterárních vztahů)*. Diplomová práce. FF Masarykovy univerzity. Brno, 2016, s. 32–33.

<sup>103</sup> O tom svědčí i zvláštní oddíl *Малоросійские песни* ve výše uvedeném sborníku Lvova–Práče, v jehož úvodu N. A. Lvov analyzoval zvláštnosti ukrajinských lidových písní a prezentoval je jako jev velice dobře známý. Později byly ukrajinské písně obsaženy i v mnoha nejrozšířenějších ruských zpěvníkách 19. století a často bychom je našli dokonce v soukromých rukopisných albech. Je zřejmé, že se staly i oblíbenou součástí repertoáru domácího muzicírování v ruských měšťanských rodinách. Velice populární byly také koncerty ukrajinských zpěváků a banduristů. Viz ГОЛОВИНСКИЙ, Г. *Мусоргский и фольклор*. Москва, 1994, s. 62–63.

<sup>104</sup> ТРУАЙЯ, А. *Николай Гоголь*. Москва, 2004, s. 110.

<sup>105</sup> „раёк“ („rajok“) – přenosné jarmareční lidové divadlo skládající se z nevelké skříňky s dvěma zvěšovacími skly vpředu a pohyblivými obrázky uvnitř, jejichž prohlížení bylo doprovázeno různými komickými průpovídkami. Viz ОЖЕГОВ, С. И. – ШВЕДОВА, Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*. Москва, 2001, s. 640.

<sup>106</sup> „вертеп“ („vertep“) – ukrajinské lidové přenosné loutkové divadlo (17.–19. století) v podobě patrového domečku. Představení se skládalo ze dvou částí: náboženské – scény na biblické téma (hráno v horním patře) a světské – satirické intermedium s hudebním doprovodem, které bylo založené na lidových motivech (hráno v dolním patře). Ústřední osobností byl záporožský kozák, dále vystupovaly typizované postavy jako: nedovtipný děd, svárlivá bába, krasavice Darja, prostoreká šenkýřka Chvasja a poživačný d'áček. Domácí hrdiny

nebo „лубок“<sup>107</sup> s jednoduchými příběhy a zábavnými hrdiny – zrádnými, zlými a mazanými lidmi, nevydařenými, smolařskými čerty, svárlivými ženami, zamilovanými mládenci, chrabřími Záporožci, prohnaními, zlodějskými cikány, nafoukanými zbohatlíky, úlisnými jáhny a namyšlenými představiteli moci. Všechny tyto postavy starých lidových komedií znovu ožily na stránkách Gogolových povídek, v nichž mimika a gesta předcházely slovům.

Prostřednictvím divadla se Gogol od dětství stýkal s kulturou „nízkého“ baroka, jehož vliv pocítujeme ve *Večerech* ve scénách z každodenního života. Je třeba si uvědomit, že próza „nízkého“ baroka je obzvláště příhodná pro vytváření groteskní satiry, protože její postavy jsou typickým zobecněním. Ukrajinský badatel Jurij Barabaš připomíná, že charakteristické rysy, kterými se vyznačují Gogolova díla – spojení romantické historické tradice s prvky komedie a grotesky, fantazie s náboženskou přísností, smutku se smíchem – vychází bezprostředně z ukrajinské barokní tradice, do té doby v Rusku neznámé, a činí z Gogolových děl unikátní jev ruské literatury té doby.<sup>108</sup>

Skutečně mnozí z hrdinů Gogolových raných povídek připomínají tradiční typy starého maloruského (tj. ukrajinského) divadla a „vertepu“. „Vertep“ jako divadlo živých obrazů, jehož podstatou jsou gesta a pózy, je Gogolovi velice blízké. Postavy z davu jsou tradiční figurky ukrajinského divadla. Jejich úkolem je odhalit své typické vlastnosti, přičemž musí zůstat pouze němou a nehybnou dekorací děje. Tyto němé obrazy a scény z *Večerů* v sobě spojují dvě složky. Jednak styl barokního divadla, kde v průběhu jedné hry existovaly jak naturalistická (intermezza z každodenního života – vesničané, trhovci, staré báby, židé, cikáni, kozáci, sluhové, jejichž činnost vedla k mystifikaci, podvodům a rvačkám), tak alegorická linie (projevem symbolického charakteru byly živé obrazy – němé výjevy, které Gogol využívá při kulminaci hrůzostrašných a strašidelných událostí jako výraz maximálně

---

doplňovaly karikatury jiných národností: ruských vojáků (Moskalů), Maďarů, Poláků, Cikánů nebo Židů. Tyto scénky často přejímaly lidové obřady nebo hry a obsahovaly lidové písně a tance. Loutkové divadlo mělo často i činoherní složku a vyvinulo se i „vertepské drama“ neboli „živý vertep“, ve kterém namísto loutek vystupovali pouze herci. Viz KOŽEŠNÍK, J. *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. 3. díl. Praha, 1982, s. 755. O příbuznosti Gogolových postav s typy hrdinů ukrajinského loutkového divadla se zmiňuje i Vasilij Gippius. ГИППИУС, В. Н. В. *Гоголь*. Ленинград, 1924, с. 30.

<sup>107</sup> „лубок“ („lubok“) – druh lidového jarmarečního umění; jednoduchý, srozumitelný obrázek, obvykle s vysvětlujícím nápisem, který často obsahuje podrobné napínavé vyprávění. Viz ОЖЕГОВ, С. И. – ШВЕДОВА, Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*. Москва, 2001, с. 334.

<sup>108</sup> Více viz БАРАБАШ, Ю. Я. *Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков*. Москва, 1995; БАРАБАШ, Ю. Я. *«Своего языка не знает...», или почему Гоголь писал по-русски?* Online, [cit. 02.07.2016].

URL:<<http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ba2.html>>.

театрального характера); jednak právě ukrajinského lidového loutkového divadla – „vertepu“.<sup>109</sup>

Na příbuznost hrdinů Gogolových *Večerů* s loutkami-marionetkami poukazuje i Jurij Mann, který si např. všimá zvláštností charakteru tance staroušků v *Soročinském jarmarku*, do jejichž chování „вносится момент марионеточности, безжизненного исполнения предписанной воли“, ... „которая близкая механическому принуждению.“<sup>110</sup>

Také mladá moldavská literární vědkyně Jekatěrina Nikulča poznamenává, že Gogolovo odmítání popisného líčení scén není náhodné. Tím, že ve *Večerech* využívá typické rysy karnevalu, které jsou blízké lidové slovesnosti prolnuté maloruskou kulturou, spisovatel dokazuje přítomnost jakési nadsmyslové síly, jež ovládá bytí, netrpí jakoukoli svévoli ze strany účastníků zábavy a mění je v herce-loutky (marionetky). U Gogola tak žijí lidé nabývají rysy neživých mechanismů. Takto proniká teatrálnost<sup>111</sup> do života a je jeho neoddělitelnou součástí.<sup>112</sup>

Tyto scény připomínají kromě „vertepu“ i „rajok“ a „lubok“, které byly tradičně doprovázené hudbou, jež Gogola okouzlovala. Jeho vášeň k lidové písni, folkloru a jarmarečnímu divadlu neunikla ani M. Bachtinovi. Ve své stati *Рабле и Гоголь* píše:

„Украинская народно-праздничная и ярмарочная жизнь, отлично знакомая Гоголю, организует большинство рассказов в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» — «Сорочинскую ярмарку», «Майскую ночь», «Ночь перед Рождеством», «Вечер накануне Ивана Купала». Тематика самого праздника и вольно-веселая праздничная атмосфера определяют сюжет, образы и тон этих рассказов.“<sup>113</sup>

Cyklos *Večerů* přímo dýchá touto atmosférou a lidovými písněmi. Vkrádají se v podobě epigrafů, kráslí a ozvláštňují texty všech povídek. Gogol mnohokrát hovoří o obrovské síle hudby a tuto ideu zosobňuje i v nezapomenutelných obrazech ze svých *Večerů*. Vše, co se podařilo Gogolovi nashromáždit v oblasti lidového umění, přetavil do svých poetických *Večerů*. V době jejich vydání už měl Gogol bohatou sbírku ukrajinských

---

<sup>109</sup> ШВЕДОВА, С. О. Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки». In: ГОНЧАРОВ, С. А. (ред.). *Гоголевский сборник*. Санкт-Петербург, 1993, с. 44–45.

<sup>110</sup> МАНН, Ю. В. *Поэтика Гоголя*. 2-е изд. доп. Москва, 1988, с. 12–13.

<sup>111</sup> Podrobnější vhled do pojetí teatrálnosti v díle N. V. Gogola viz БАРАНЕНКОВА, Н. А. *Форми і функції театральності в художній системі прози Миколи Гоголя (на матеріалі «Вечорів на хуторі біля Диканьки»)*. Диссертация. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2010.

<sup>112</sup> НИКУЛЧА, Е. *Карнавальное начало и театральность – (идея, стиль, язык) – в художественном тексте (произведение Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова)*. Online, [cit. 04.07.2016]. URL: <<http://oaji.net/articles/2014/941-1403074988.pdf>>.

<sup>113</sup> БАХТИН, М. М. *Рабле и Гоголь. (Искусство слова и народная смеховая культура)* In: БАХТИН, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975, с. 485.

пísní a pověstí, jež částečně podmínily i to, že tento cyklus povídek spatřil světlo světa. Gogolova obšírná písňová erudice již v samém počátku přešla na včelaře Zrzavého Paňka, který se své *Večery* rozhodl „*швырнуть в свет*“.<sup>114</sup> V jeho slovech slyšíme písňe, melodie a rytmy tanců, zvuky ulice i hudebních nástrojů:

„...тогда, только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брежжет огонек, смех и песни слышатся издавеча, бречит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум... Это у нас вечерницы! Они, изволите видеть, они похожи на ваши балы; только нельзя сказать, чтобы совсем. На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу, с веретеном, с гребнями; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни, и каждая не подымет и глаз в сторону; но только нагрнут в хату парубки с скрипачем — подыметя крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя.“<sup>115</sup>

Prostřednictvím slovníků, ve kterých Zrzavý Paňko vysvětluje ruským čtenářům některá ukrajinská slova, proniká již do úvodu prvního i druhého dílu *Večerů* hudebně taneční terminologie: *бандура* – instrument, rod gitary; *викрутасом* – танцевать разными движениями; *гайдак* – танец (вприсядку); *гопак*, *горлиця* – малороссийские танцы; *кóбза* – музыкальный instrument; *пыщик* – пищалка, дудка, небольшая свирель; *сопíлка* – род флейты; *танок* – хороводная игра; *хрещик* – хороводная игра.<sup>116</sup>

Hned ve vstupní povídce *Večerů* zaznívá okouzující milostná píseň krasavice Parasky *Зеленький барвиночку*. Při prvních tazích smyčce vesnického houslisty všichni ožívají, začínají se usmívat a tančit (*Soročinský jarmark*). Stejnou sílu mají i kouzelné písňe slepce-banduristy (*Strašná pomsta*). Svou veselostí jsou až nakažlivé živé a hlučné svatby (*Svatojánská noc*, *Strašná pomsta*), kde se tak jasně rozléhají krásné silné hlasy a s nimi soupeřící zvuky houslí, bandury,<sup>117</sup> cimbálu, píšťalky, flétny a kobzy.<sup>118</sup> Neméně radostné a dovádivé jsou i vánoční koledy v podání důvtipných mladých kozáků a kováře Vakuly (*Štědrovečerní noc*) či parodující nářev Levka v kontrastu s něžnou a jemnou písňí Pannočky (*Májová noc*) a ve výčtu „hudebních“ ukázek z tohoto povídkového cyklu bychom mohli ještě dlouho pokračovat.

<sup>114</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 104.

<sup>115</sup> Тамtéž.

<sup>116</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 107–109, 198–199.

<sup>117</sup> bandura – ukrajinský vícestrunný drnkací nástroj. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 53.

<sup>118</sup> kobza – ukrajinský strunný drnkací nástroj typu loutny. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 256.

Verbální i nonverbální složka skazu, folklorní motivy a muzikálnost Gogolových *Večerů* – to byly klíčové atributy, kterými tento literární útvar zaujal skladatele a pronikl tak do hudebního umění. Dalším důvodem byl osobitý kolorit jejich syžetů přitažlivých především svou scéničností a možností vytvářet „širokoúhlá plátna“ ze života prostého ukrajinského lidu. Proto bylo tolik kompozic na Gogolova témata napsáno v operním žánru, ale velmi málo v symfonickém.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 184–185.

### 3. Analýza oper zkomponovaných na náměty skazů z prvního dílu Gogolových *Večerů*

V následujících kapitolách se budeme věnovat analýze oper, které byly vytvořeny na základě skazů z první části Gogolových *Večerů*, přičemž budou uváděny podle pořadí povídek zvoleného spisovatelem a podle chronologie jejich vzniku. Rozbor hudebně dramatických děl bude proveden jak z hlediska hudebního, tak i literárního, a to porovnáním operního textu s jeho předlohou.

#### 3. 1. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky *Soročinský jarmark* (*Сорочинская ярмарка*)

Operním zpracováním uvedeného skazu se jako první zabýval ruský skladatel Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881). S komponováním začal v létě roku 1874, avšak jeho tvorbu přerušila předčasná smrt. Na základě fragmentů jeho *Soročinského jarmarku* bylo dokončeno pět verzí tohoto díla. Autory nejhranější a dodnes uváděné redakce Musorgského opery jsou ruský muzikolog Pavel Lamm a skladatel Vissarion Šebalin.

Dalším hudebníkem, kterého zaujala Gogolova povídka *Soročinský jarmark*, byl Ukrajinec německého původu Borys Karlovyč Janovskij (1875–1933). Mladý umělec sice operu v roce 1898 dokončil, ale nikdy nebyla uvedena a partitura se ztratila.<sup>120</sup>

Posledním z operních tvůrců, který projevil zájem o toto Gogolovo téma a jehož hudební dílo inspirované výše zmíněným skazem se skrývá pod názvem *Dunja*, byl německý skladatel a muzikolog Iwan Knorr (1853–1916) žijící dlouhá léta v Rusku a na Ukrajině. Premiéra jeho opusu se konala v roce 1904 v Německu.

Každý ze jmenovaných autorů byl jiné národnosti, což se odrazilo i na jejich odlišném přístupu ke Gogolovu námětu.

##### 3. 1. 1. Opera *Soročinský jarmark* Modesta Petroviče Musorgského

Modest Petrovič Musorgskij, jeden z nejvýznamnějších zastánců národně demokratických ideálů *Mocné hrstky*, který zasvětil svůj život boji za zachycení pravdy v umění, byl Gogolovi obzvláště oddán. Vliv Gogola na utváření principů jeho hudební estetiky byl velký. Sám skladatel pokaždé zdůrazňoval Gogolův význam při stanovování a řešení svých novátorských hudebních úkolů. Mnohá jeho témata, syžety a postavy, metody jejich zpracování ve formě žánrových satirických náčrtů reality byly inspirovány Gogolem.

---

<sup>120</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в шести томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 236.

Není náhodou, že v nich často slyšíme gogolovský „smích skrz slzy“ a že hudební kritik, duchovní otec *Mocné hrstky*, V. V. Stasov<sup>121</sup> v pozoruhodné novotě Musorgského národních oper, písní a instrumentálních děl viděl Gogolovy „manýry“.<sup>122</sup>

Tyto „manýry“ se projevují především v břitkém uchopení života a lidských charakterů bez skrupulí, v zobrazení reality ve vší její hořké, obnažené pravdě. Musorgského opusy – to jsou obrazy z každodenního života lidu, tu plné tragédií, tu komiky, tu rozmařilosti, ale i širokého epického rozpětí. Stasov přirovnával kompozice tohoto skladatele k největším Gogolovým dílům.<sup>123</sup>

Jeden z nejdůležitějších mezníků v tvorbě Musorgského je zkomponování opery *Ženitba* na text Gogolovy stejnojmenné komedie. V ní spisovatel barvitě ukázal nejen skutečný každodenní život a mravy ruského kupectva, úřednictva a měšťanstva, ale i reálné postavy v jejich typickém sociálním prostředí. Stasov jako první poukázal na to, že jak Gogol, tak i jeho skvělé dílo, za které *Ženitbu* považoval, byli naturelu Musorgského velice blízcí.<sup>124</sup> Zejména v době těsného spojení s Gogolovou tvorbou se u Musorgského formovaly a dozrávaly jeho umělecké ideály. S operou *Ženitba* začal jeho mimořádný počín: zhudebnění prózy, nahlédnutí do postav i jejich typů a proniknutí do geniální komiky Gogolova díla.<sup>125</sup> V opeře *Ženitba*, kterou Musorgskij začal psát v roce 1868, pocítujeme tvůrčí novátorství, co se týká hudebních prostředků i samotného stylu deklamace.<sup>126</sup> Musorgského představa o realismu vycházela právě z jeho práce na Gogolově *Ženitbě* a byla uskutečňována dvěma způsoby – jednak přesným převzetím literárního textu, jednak hudebním napodobováním intonace ruské řeči.<sup>127</sup>

V době, kdy Musorgskij komponoval *Ženitbu*, usiloval o co nejpřesnější zaznamenání mluvy pomocí hudebně vyjadřovacích prostředků. Velmi intenzivně pozoroval intonaci a dikci lidské řeči, snažil se ji co nejvěrněji napodobit a převést do jazyka hudby, a to

---

<sup>121</sup> Стасов Владимир Васильевич [Stasov Vladimír Vasiljevič (1824–1906)] – ruský kulturní historik a kritik. Formuloval principy ruské národní hudby. Ovlivnil zejména příslušníky *Mocné hrstky*, kterou propagoval. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 609.

<sup>122</sup> СТАСОВ, В. В. *Избранные сочинения*. Т. II. Москва, 1952, с. 186.

<sup>123</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 102–104.

<sup>124</sup> СТАСОВ, В. В. *Избранные сочинения*. Т. II. Москва, 1952, с. 186.

<sup>125</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 105.

<sup>126</sup> „Nejcennější je v 'Ženitbě' její nádherná hudební deklamace. Ale takovouto deklamací je z hudebního hlediska nutné umět dobře intonovat a správně frázovat. Hudební deklamace je mnohem pomalejší než deklamace řečová a kromě toho podléhá zákonům rytmu. Má jiný kolorit a jiný stupeň 'výšky' v samém sledu zvuků než deklamace řečová. Je také rozdíl ve významu a dodržování pauz hudebních a řečových, protože dýchání je v každém z obou způsobů jiné.“ Viz АСАФЬЕВ, Б. *Об опере. Избранные статьи*. Ленинград, 1985, с. 148–149.

<sup>127</sup> SCHREIBER, U. *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Band 2: Das 19. Jahrhundert*. Kassel, 1991, S. 723.

takovým způsobem, aby nepůsobila strnule a zkosnatěle, ale naopak – přirozeně a svěže. Chtěl co nejdokonaleji zachytit její výraz, emoce a dynamiku, veškerá její zrychlení a zpomalení, stoupání či klesání. Stal se tak předchůdcem Leoše Janáčka, který se ve svých kompozicích nechal inspirovat nápěvky mluvy a spádem lidské řeči.<sup>128</sup>

Ve své představě o skutečně přesném vyjádření intonací každodenních hovorů ale Musorgskij nechal v úvahu jednu neobyčejně důležitou okolnost. Když pozoroval a přetavoval lidskou mluvu v hudbu, ztotožňoval řeč hudební s řečí slovesnou. Přiznával, že řečová intonace má nárok na dodržování svých přirozených zákonitostí. Toto právo však upíral samotné hudbě. Proto se stalo, že hudební obraty a jednotlivé spoje intonací plynuly v průběhu textu, ale kompaktní hudební řeč nevznikla. Intonace textu šla svou přirozenou cestou, avšak hudba znějící pod ní proudila většinou nelogicky a přerývaně. To bylo způsobeno tím, že zpívané slovo, dokonce i to recitativní,<sup>129</sup> je daleko pomalejší než slovo mluvené.<sup>130</sup>

V mnohém se tomuto ruskému autorovi ale podařilo dosáhnout svého cíle. Ani jedna postava v opeře nemluví – všechny zpívají. V *Ženitbě* jsou zaznamenány tisíce nejjemnějších odstínů lidské řeči, jež dodávají každému slovu i každé scéně zcela mimořádnou fyziognomii. Struktura melodie příznačná pro každého hrdinu je svébytná a v plném souladu s celkovou povahou dané osoby. Svou stylizací dovádí skladatel všechny charakteristické rysy a nuance mluvy k vysoké umělecké svěžesti a srozumitelnosti.<sup>131</sup>

Práci na *Ženitbě* však Musorgskij opustil hned v první fázi. Záhy pochopil, že „hudební pravda“ slova se nedá redukovat na pravdu čistě zvukovou. Naučil se však výborně pozorovat a přesně vyličit postavy prostřednictvím jejich typické řeči. Tyto zkušenosti, které nabyt při zpracovávání Gogolova textu – zachycení intonace živé lidské řeči v hudbě – následně využil ve svých romansech a obzvláště v některých scénách z *Borise Godunova* (např. ve scéně v krčmě). Neustále zachovával věrnost zákonům realismu, ale tentokrát už uměl předat pocity svých hrdinů pomocí vokálních písňových prostředků. Souhrn znalostí získaných při komponování *Borise Godunova* Musorgskij zúročil i při hudebním zpracování Gogolova *Soročinského jarmarku*.

---

<sup>128</sup> SCHREIBER, U. Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Band 2: Das 19. Jahrhundert. Kassel, 1991, S. 719.

<sup>129</sup> recitativ – druh vokální melodiky, v níž se určujícím způsobem projevuje deklamační princip: rytmus slova, tempo řeči, větná intonace. SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 534.

<sup>130</sup> ABRAHAM, G. *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*. London, 1968, p. 178.

<sup>131</sup> ГИНСБУРГ, С. Л. *Путеводитель по опере. Сорочинская ярмарка. Опера М. П. Мусоргского*. Москва, 1935, с. 53–56.

V tvůrčí činnosti skladatele můžeme vysledovat i zajímavou a přínosnou evoluci jeho vztahu k folkloru. Když odešel od krajností *Ženitby*, obrátil svou pozornost k lidovým písním a bohatě jich využil v *Soročinském jarmarku*. I z hlediska tématu se jedná v tomto případě o operu zcela jiného druhu. Na rozdíl od *Ženitby*, kde je podle slov B. Asafjeva slyšet dokonce hrozivá groteska *Pláště a Mrtvých duší*,<sup>132</sup> se tady skladatel dotkl světlého, optimistického a slunečného světa Ukrajiny.

Úmysl složit operu *Soročinský jarmark* uzrál v Musorgském v létě roku 1874. V té době už měl nashromážděn dostatečný materiál – velký počet ukrajinských lidových písní. Když na tomto díle začínal pracovat, napsal: „С Гоголем я знаком уже не впервые («Женитьба») и следовательно, его капризная проза не так уже страшит меня.“<sup>133</sup> A i když je *Soročinský jarmark* dílo literární, Gogol v něm podle skladatelových slov načrtl kontury scénického děje tak dokonale, že už jen stačí nanést barvy („только краски наводит“).<sup>134</sup> Nicméně na jaře 1875 Musorgskij dočasně komponování *Soročinského jarmarku* přerušil. Obával se, že on jako Rus nebude schopný na dostatečně vysoké úrovni zvládnout ukrajinský jazyk a způsob mluvy a že nezvládne dobře vystihnout ukrajinský recitativ a maloruskou komiku. Všechny uvedené atributy totiž vnímal jako naprosto neoddělitelné od Gogolovy komiky.<sup>135</sup> V jednom ze svých dopisů píše:

„От малорусской оперы отказался – причины этого отречения – невозможность великоруссу прикинуться малоруссом и, стало быть, невозможность овладеть малорусским речитативом, то есть всеми оттенками и особенностями музыкального контура малорусской речи. Я предпочел поменьше лгать и побольше говорить правды.“<sup>136</sup>

Na nějaký čas tedy operu odložil. Nicméně už v roce 1876 se ke svému záměru vrátil a pokračoval v práci. Paralelně však komponoval i svou *Chovanštinu*. Jeho vlastní scénář k *Soročinskému jarmarku* je datován 19. května 1877.<sup>137</sup> V té době, v polovině 70. let, se Musorgskij často stýkal s předními představiteli ukrajinské kultury – konkrétně v roce 1875 se seznámil s ukrajinským skladatelem M. Lysenkem, který tehdy psal operu *Vánoční noc*. Lysenkovi se tvorba Musorgského líbila a aktivně ji propagoval při svých koncertech.

---

<sup>132</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 115.

<sup>133</sup> МУСОРГСКИЙ, М. П. *Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову*. Москва, 1939, с. 69.

<sup>134</sup> Тамtéž.

<sup>135</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 116.

<sup>136</sup> МУСОРГСКИЙ, М. П. *Письма и документы*. Москва, 1932, с.315.

<sup>137</sup> АБРАХАМ, G. *On Russian Music*. London, 1939, pp. 218–219.

Objevily se však i další důvody, proč začít na tomto opusu opět pracovat. V červnu roku 1876 byl vydán oběžník ministra vnitra Timaševa,<sup>138</sup> který zakazoval představení v ukrajinštině a tisk knih i not s ukrajinskými texty. V červenci 1876 Musorgskij oznámil svým známým, že pokračuje v komponování *Soročinského jarmarku*, a rok poté svému příteli A. Goleniščevu-Kutuzovovi<sup>139</sup> napsal: „*Малоруссы усердно просят у меня «Сорочинскую ярмарку» поскорее на сцену; почти достоверно, что им моя новинка по сердцу.*“<sup>140</sup> Možná právě inscenace tohoto díla měla být vyjádřením sympatií k ukrajinskému národu.

Následně, při svých koncertech na Ukrajině, se Musorgskij přesvědčil o úspěchu již dokončených částí opery a o tom, že se vydal správným směrem. Úryvky z ještě nedopsaného *Soročinského jarmarku* (*Гонак веселых парубков* a intermezzo *Сонное видение Паробка*, tj. přepracovaný symfonický obraz *Иванова ночь на Лысой горе*) přehrával svým ukrajinským posluchačům a velkou roli v tom, aby se k práci vrátil, sehrály právě jejich příznivé ohlasy. Byl šťasten, že jeho „novinka“ měla na Ukrajině tak kladné odezvy: „*українці и українки признали характер музики «Сорочинської» вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя на украинских землях.*“<sup>141</sup>

Musorgskij, umělec-realista, pozorně studoval i lidovou píseň. Předsevzal si jasný úkol: věrně v hudbě ztělesnit postavy z Gogolovy povídky a rozvinout živý obraz ukrajinské reality na podkladě ukrajinských lidových písní a tanců. Nechal se inspirovat gogolovskými obrazy, zaposlouchával se do řeči literárních hrdinů, ale také do ukrajinských lidových nápěvů i melodií živých rozhovorů<sup>142</sup> rodilých Ukrajinců, jejichž typy pozoroval a studoval

---

<sup>138</sup> *Эмський указ* – nařízení ruského cara Alexandra II. z 18. (30.) května 1876, podepsané v německém městě Bad Ems, zaměřené na vytěsnění ukrajinského jazyka z kulturní a vzdělávací sféry a omezení jeho používání pouze na běžný styk. V tomto nařízení byly rozšířeny zákazy, které byly vydány již v tajném oběžníku ministra vnitra Petra Valujeva v roce 1863, v němž se zakazovalo publikování vědeckých a osvětově-popularizačních knih a brožur v „maloruském dialektu“, zakázány byly tehdy už také ukrajinské nedělní školy. Viz БАЖАН, М. П. (гл. ред.). *Українська радянська енциклопедія: [у 12-ти т.]*. Том 4. 2-ге вид. Київ, 1979, с. 29; RYCHLÍK, J. – ZILYNSKYJ, B. – MAGOSCI, P. R. *Dějiny Ukrajiny*. Praha, 2015, s. 212–214.

<sup>139</sup> Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич [Goleniščev-Kutuzov Arsenij Arkad'jevič (1848–1913)] – ruský básník. Původem ze staré šlechtické rodiny, po vystudování práv zastával vysoká úřednická místa, byl přítelem V. V. Stasova a M. P. Musorgského. Musorgskij napsal na jeho texty některé své vokální cykly. Viz HERMANOVÁ, E. (hl. red.). *Slovník ruských spisovatelů*. Praha, 1972, s. 84. Informace o tom, že spoluautorem libreta je Goleniščev-Kutuzov, viz ПАНКРАТОВА, В. А. (гл. ред.). *Оперное либретто. Краткое изложение содержания опер в 2-х томах*. Том 1. Москва, 1981, с. 181.

<sup>140</sup> МУСРОГСКИЙ, М. П. *Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову*. Москва, 1939, с. 73.

<sup>141</sup> МУСРОГСКИЙ, М. П. *Письма к В. В. Стасову*. Санкт-Петербург, 1911, с. 115.

<sup>142</sup> Podobné tendence lze vysledovat u našeho skladatele Leoše Janáčka, rusofila, jehož neminula silná vlna ruského literárního realismu, která k nám od 90. let 19. století pronikala. Lidová píseň a řeč mu posloužily jako východisko pro jeho nápěvkovou metodu. Na tomto místě se nám nabízí srovnání uměleckých stylů Musorgského a Janáčka. Ačkoli se jedná o velmi osobité a novátorské skladatele, objevíme v jejich tvůrčích metodách některé podobné rysy. Je to především výrazná vokálnost, jež se stejnou měrou opírá jak o mluvené, tak zpívané slovo. Musorgskij věřil v možnost vyslouchat z mluveného slova „sluchově bezprostřední pravdu duše“ a usiloval o její ztvárnění v jakési „svobodné hudební próze“. Předpokládal, že zvuk je prožité,

v průběhu svých cest po Ukrajině, zejména po Poltavě a jejím okolí.<sup>143</sup> V době svého pobytu na Ukrajině se pečlivě seznamoval s přírodou a naturelem tamějších lidí a hledal postavy podobné těm z Gogolových děl.

Libreto k *Soročinskému jarmarku* si Musorgskij napsal sám. Usiloval o to, aby ve své opeře ztvárnil nejen příběh povídky, ale především charaktery Gogolových hrdinů a celou poetickou osnovu jeho skazu. Musorgskij si Gogola nesmírně vážil, a také proto chtěl zachovat jeho dílo i v hudebním zpracování co nejvěrněji. Snažil se, aby to, co čteme v řeči postav v Gogolově povídce, zaznělo bez jakýchkoli změn ze scény v jejich mluvě hudební.<sup>144</sup> To se mu nakonec podařilo. Skladatel a zároveň libretista zobrazil ukrajinský kolorit velice svěže, v živých barvách vylíčil „hudební konturu“ ukrajinské hovorové řeči, charakter národa, jeho svobodomyšlnost a nevysychající optimismus. Štědře přitom využil lidových písní a prokázal znalost ukrajinského hudebního i tanečního folkloru, který originálním způsobem přetavil do operní a scénické podoby.

Musorgskému byl velmi blízký Gogolův humor a komika, a proto pro něho nebylo těžké je tak věrně zachytit a vystihnout. Zřekl se západoevropských vzorů komických oper a zkomponoval dílo ryze národní a realistické. Ve svém scénáři a libretu se snažil maximálně přiblížit Gogolovi. Musorgskij byl vůbec první z ruských skladatelů, který jako literární předlohu pro svou operu zvolil prózu. Spolu s Gogolovou povídkou jsou v opeře využity texty a melodie ukrajinských národních písní, ale i zlidovělé Ševčenkovy<sup>145</sup> verše (např. *Умонтала стежечку* aj.).<sup>146</sup> Některé motivy syžetu rozvinul sám skladatel. Předal například první vyprávění o čertovi – „červené haleně“ („*красная свитка*“) – z úst bezejmenného trhovce do

---

emocionálně postihnutelné, procítěné slovo. Proto zpočátku považoval živou řeč za mnohem důležitější pramen než lidovou píseň. Janáček se obdobně domníval, že prostřednictvím národní písně se mu podaří vniknout do života lidu. Z tohoto důvodu se po celý život věnoval studiu a sběru lidových písní, což úzce souviselo i s jeho zaznamenáváním spádu lidské řeči a nápěvků mluvy, která psychologicky odpovídá dané životní situaci. Dalším význačným společným rysem Musorgského a Janáčka je to, že šli svou vlastní cestou, nenechali se příliš ovlivňovat západoevropskou kompoziční technikou a bojovali za svobodnou, nekonvenční hudební formu. Byli přesvědčeni o velké síle slova a dramatického umění. Není náhodou, že jejich doménou byly právě ty hudební formy, ve kterých mohli prezentovat živé slovo (vokální tvorba) či dramatické scény (opera). Oba skladatele mimo jiné zaujalo Gogolovo dílo. Musorgského hned několikrát (*Ženitba*, *Soročinský jarmark*, *Svatojánská noc*), Janáček se nechal inspirovat Gogolem ve své symfonické rapsodii *Taras Bulba*. Podobně jako Musorgskij *Ženitbu* a *Soročinský jarmark* i Janáček svou operu *Její pastorkyňa* komponoval (poprvé v české historii) na prozaický text, přičemž libreto si stejně jako jeho ruský protějšek napsal sám. Viz JIRÁNEK, J. *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha–Bratislava, 1965, s. 20–30.

<sup>143</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 116.

<sup>144</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, с. 907.

<sup>145</sup> Шевченко Тарас Григорович [Ševčenko Taras Hryhorovyč (1814–1861)] – ukrajinský básník, malíř a národní činitel. Mnoho let byl ve vyhnanství. Dílo: básnická sbírka *Kobzar*, poemata např. *Kateřina*, sociálně zaměřená díla *Hajdamáci*, *Tři léta* a další. Vycházel z folkloru, spojil lidová písňová metra s klasickými a vytvořil vlastní „ševčenkovský“ verš. Stal se zakladatelem novodobé ukrajinské literatury i spisovné ukrajinštiny. Viz HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 2. díl. Praha, 1977, s. 411–414.

<sup>146</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, с. 908.

úst cikánovi, pobertovi a šibalovi, z něhož skladatel učinil typickou postavu lidového jarmarečního divadla, která vede a usměrňuje děj. Celá historie o „červené haleně“ je tedy v opeře výmyslem prohnáného cikána.

Práci na *Soročinském jarmarku* bohužel v roce 1881 přerušila předčasná skladatelova smrt. Je velká škoda, že Musorgskij své dílo nezavršil, protože se v této opeře pokoušel nejen vymezit vůči západní kultuře, ale také pokračoval v experimentech započatých při komponování *Ženitby*.<sup>147</sup>

Musorgskij nedopsal větší část posledního dějství a neprovedl ani orchestraci již zkomponovaných hudebních čísel. Skladatel nám zanechal předehru, scénu z jarmarku, particell<sup>148</sup> prvních dvou jednání (scénu „vize“ adaptované ze *Svatojánské noci na Lysé hoře*), dvě písně a náčrty třetího aktu.<sup>149</sup>

Po Musorgského smrti bylo učiněno několik pokusů o dokončení jeho skladby. Na základě dochovaných fragmentů vzniklo pět verzí opery:

1. Torza tohoto díla jako první zredigoval a k uveřejnění připravil kritik V. G. Karatygin<sup>150</sup> společně s hudebním skladatelem A. K. Ljadovem,<sup>151</sup> který některé části opery zinstrumentoval. Orchestraci symfonického obrazu *Noc na Lysé hoře* však již dříve provedl N. A. Rimskij-Korsakov. Libreto dokončil přítel M. P. Musorgského – A. A. Goleniščev-Kutuzov. Opera byla vydána petrohradským nakladatelstvím Bessel v roce 1912. V této úpravě byly fragmenty *Soročinského jarmarku* uvedeny v Petrohradu již o rok dříve, a to jednak na soukromém koncertě barona Nikolaje Vasiljeviče Drizena<sup>152</sup> v březnu

---

<sup>147</sup> SCHREIBER, U. Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Band 2: Das 19. Jahrhundert. Kassel, 1991, S. 733.

<sup>148</sup> particell – neúplná partitura obsahující jen hlavní hlasy; úprava partitury na jednu či více notových osnov. Viz VÁLEK, J. *Italské hudební názvosloví*. Praha, 1991, s. 53.

<sup>149</sup> WARRACK, J. – WEST, E. (eds.). *Oxfordský slovník opery*. Praha, 1998, s. 511.

<sup>150</sup> Каратыгин Вячеслав Гаврилович [Karatygin Vjačeslav Gavrilovič (1875–1925)] – ruský hudební kritik a skladatel. Badatel a propagátor díla A. N. Skrjabina. Významně přispěl ke studiu a poznání tvorby M. P. Musorgského a dalších ruských skladatelů-klasiků. Komponoval především hudbu k divadelním hrám. Od roku 1916 vyučoval na petrohradské hudební akademii. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 237.

<sup>151</sup> Лядов Анатолий Константинович [Ljadov Anatolij Konstantinovič (1855–1914)] – ruský skladatel, dirigent a pedagog. Syn dirigenta K. N. Ljadova. V roce 1878 dokončil petrohradskou hudební akademii u N. A. Rimského-Korsakova. Představitel *Nové ruské hudební školy*. Často se nechal inspirovat lidovými písněmi. Asi dvě stě jich sám upravil. Od roku 1878 vyučoval na petrohradské hudební akademii. Jeho žákem byl i S. Prokofjev. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 315.

<sup>152</sup> Дризен (фон дер Остен-Дризен) Николай Васильевич [Drizen (von der Osten-Drizen) Nikolaj Vasiljevič (1858 Moskva – 1935 Paříž)] – baron ze starého pruského rodu. Do Ruska jeho rodina přijela za Pavla I. Historik ruského divadla a literatury, petrohradský divadelní cenzor. V 90. letech 19. století zahájil svou literární činnost v oblasti prózy a dramatického umění. Stal se literárním vědcem, hercem a režisérem. V roce 1907 byl spoluzakladatelem *Старинного театра* v Petrohradě. O rok později se stal divadelním cenzorem. Psal knihy

1911 a jednak veřejně v *Divadle komedie (Teamp komeduu)* ve stejné metropoli v prosinci téhož roku.<sup>153</sup>

2. V roce 1913 byla výše citovaná verze upravena a zinstrumentována J. S. Sachnovským.<sup>154</sup> Ten toto dílo pojal jako svéráznou hudební komedii v naturalistické koncepci, ve které byla vokální a instrumentální čísla (fragmenty opery, které Musorgskij dokončil) doplněna mluvenými dialogy podle Gogolova textu. Tato nepříliš zdařilá podoba opery ve třech dějstvích měla premiéru v říjnu 1913 ve *Svobodném divadle* v Moskvě (*Московский Свободный театр*)<sup>155</sup> a vzbudila mnoho bouřlivých diskusí.<sup>156</sup> Musorgského záměr byl zmařen. Zpěv se střídal s mluvenými dialogy a divák si v podstatě nemohl z tohoto představení odnést žádnou představu o autorově původní dramaturgii. V naprostém rozporu se skladatelovou intencí byla i sama inscenace realizovaná ve zcela naturalistickém duchu.<sup>157</sup> Sachnovského redakce se pak už dočkala jen jediného provedení, a to v roce 1925 ve *Velkém divadle (Большой театр)* v Moskvě.<sup>158</sup>

3. V roce 1915 osmdesátiletý César Kjuj<sup>159</sup> dokončil partituru *Soročinského jarmarku* a vytvořil verzi, jež zazněla v Petrohradu v *Divadle hudebního dramatu (Teamp музыкальной драмы)* v říjnu 1917, jen pár dní před vypuknutím bolševické revoluce. Partitura, klavírní výtah a libreto dotvořené Césarem Kjujem byly vydány v Petrohradu nakladatelstvím Bessel v roce 1916. Kjuj se snažil podřídít *Soročinský jarmark* tehdy obvyklým operním formám. Do Musorgského hudby vnesl harmonické změny, které byly často neopodstatněné a značně zkreslovaly styl originálu. Hlavní epizoda druhého dějství, vyprávění o „červené haleně“, je

---

věnované divadlu. V roce 1919 emigroval do Finska a následně do Francie. Viz ПРОХОПОВ, А. М. (гл. ред.) *Большой энциклопедический словарь*. Москва, 2002.

<sup>153</sup> LOEWENBERG, A. (ed.). *Annals of Opera 1597–1940*. Cambridge, 1943, p. 1917.

<sup>154</sup> Сахновский Юрий Сергеевич [Sachnovskij Jurij Sergejevič (1866–1930)] – ruský skladatel, hudební kritik, dirigent. Žák S. I. Tanějeva. Přítel S. Rachmaninova. Působil jako hudební kritik a dirigent. Autor oper, operet, kantát, symfonií atd. Jako kritik propagoval ruskou hudbu. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 487.

<sup>155</sup> *Московский Свободный театр* byl vybudován v roce 1913 К. А. Марджановым (Марджанов-Марджанишвили) jako divadlo spojující různé druhy scénického umění. Divadlo přežilo pouze jednu sezónu, 1913–1914. Příčinou ukončení činnosti divadla se staly finanční problémy a konflikt Marđžanova s komerčně naladěným podnikatelem V. V. Suchodolským. Tři představení jejich jediné sezóny byla v Rusku uvedena v premiéře. K nim se řadí i Musorgského opera *Soročinský jarmark* Viz КРЫЖИЦКИЙ, Г. К. *А. Марджанов и русский театр*. Москва, 1958, с. 85–103.

<sup>156</sup> КАРАТЫГИН, В. О «Сорочинской ярмарке». In: *Музыкальный современник*, 1917, № 5–6. Петроград, с. 185.

<sup>157</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, с. 918–919.

<sup>158</sup> *Tamtěž*, s. 907.

<sup>159</sup> Кюи Цезарь Антонович [Kjuj César Antonovič (1835–1918)] – ruský skladatel, hudební kritik, profesor na vojenské inženýrské akademii v Petrohradě. Člen *Мocнé hrстky* a propagátor jejích názorů. Později se od ní odloučil a v tvorbě navazoval na P. I. Čajkovského. Autor oper, romansů, sborů, suit atd. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 324.

v jeho úpravě nejen nepřiměřeně protahována, ale je také scénicky nevýrazná.<sup>160</sup> Tato redakce nebyla úspěšná a posléze ji nahradila další podoba opery.

4. Hned po první světové válce fragmenty Musorgského *Soročinského jarmarku* dokončil a zinstrumentoval Nikolaj Čerepnin,<sup>161</sup> ruský emigrant, bývalý žák Rimského-Korsakova žijící v Paříži. Tato verze měla pod jeho taktovkou premiéru 17. března 1923 v Monte Carlu. Opera zazněla ve francouzštině (překlad Louis Laloy) a orientovala se poněkud na vkus francouzského publika. Její partitura byla uhlazená a zjemnělá, takže hudba Musorgského získala neopakovatelný francouzský šarm vnášející do maloruského vesnického příběhu lehkost a eleganci.<sup>162</sup> V této podobě byla skladba vydána Bessellem v roce 1924. Zatímco Kjuj zachoval návrh nastíněný v Musorgského scénáři a doplnil mezery vlastní hudbou, Čerepnin sice autorovo libreto naprosto změnil, ale použil k dokončení opery výhradně opusy Musorgského. Nicméně aby to mohl udělat, byl nucen nejen dokomponovat skladatelovy pouhé skici (včetně úryvků ukrajinských lidových písní, které Musorgskému poskytl pravděpodobně O. A. Petrov<sup>163</sup>) a převést dokončená čísla z jednoho dějství do jiného, ale dokonce si musel “vypůjčit“ materiál i z jiných Musorgského děl. Sám Čerepnin vysvětlil svou metodu doplňování nedostávající se hudby takto:

*„Při tvorbě chybějících scén jsem vyšel z již existující hudby opery. Rozvinul jsem, doplnil a přizpůsobil ději stávající hudební materiál. V některých případech jsem čerpal i z jiných Musorgského skladeb. Použil jsem hudební materiál odpovídající svým charakterem a emocionálním výrazem dané dramatické situaci. Při instrumentaci jsem následoval styl skladatelů ruské národní školy, jak byl praktikován v době, kdy Musorgskij komponoval tuto operu.“<sup>164</sup>*

A tak například jedno z témat duet Parasji a Gricka na konci prvního a třetího dějství, sólo fagotu a houslí líčící prožitky zamilované dvojice (str. 62 a 178 Besselovy vokální

---

<sup>160</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, с. 918.

<sup>161</sup> Черепнин Николай Николаевич [Čerepnin Nikolaj Nikolajevič (1873 Petrohrad – 1945 Paříž)] – ruský skladatel. Žák Rimského-Korsakova na petrohradské hudební akademii. Od roku 1908 dirigent *Mariinského divadla* v Petrohradu. V roce 1909 řídil orchestr *Ďagilevova baletu* v Paříži. V roce 1918 byl jmenován ředitelem *Národní hudební akademie* ve Tbilisi. O tři roky později emigroval do Paříže, kde působil až do konce života. Viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 4. Oxford, 1992, p. 673.

<sup>162</sup> *Культура*, 2–8 апреля 2009, № 1. Москва, с. 9.

<sup>163</sup> Петров Осип Афанасьевич [Petrov Osyp Afanasjevič (1807–1878)] – ukrajinský zpěvák – basista, kterému měla být původně Musorgského opera *Soročinský jarmark* věnována. Zemřel ale před jejím dokončením. Studoval v Petrohradu, zpíval na petrohradských operních scénách, od roku 1860 v *Mariinském divadle*. Jeden z tvůrců ruské realistické operní školy. Jako první se zhostil partu Susanina a Ruslana (obě role psal Glinka pro něho), Ivana Hrozného a řady dalších. Se stejným úspěchem účinkoval v západoevropských operách. Byl také citlivým interpretem romansů. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 422.

<sup>164</sup> Viz předmluva: *Der Jahrmakrt von Sorótschintzi. Komische Oper in 3 Akten von M. Mussorgsky (nach Gogol). Beendet und orchestriert von N. Tscherepnin. Deutsche Übersetzung von Dr. Heinrich Möller. Klavierauszug mit Text*. Petrograd-W. Bessel&Co-Moskau-Paris-London-New York; Berlin-Breitkopf&Härtel-Leipzig, 1924.

partitury),<sup>165</sup> je převzato z Musorgského lyrické milostné písně *По-над Доном сад цветѣм*. Ovšem je obtížné povšimnout si jakéhokoli logického spojení mezi klidnou, tichou *Dětskou písničkou* (Musorgského skladbička *Детская песенка*) z roku 1868 a radostnou výbušnou árií milenců na konci třetího jednání (str. 174), pro kterou je použita. Ale můžeme se snad s trochou představivosti domnívat, že milenci už pomýšlejí na budoucnost.

Musíme uznat, že Čerepnin byl v podstatě velice úspěšný a jeho záměr se vydařil. Je ale škoda, že nezjistil, že by bylo pravděpodobně mnohem vhodnější zařadit gopak<sup>166</sup> místo do závěru prvního dějství až do finále opery a Grickovu dumku z třetího jednání přesunout do prvního aktu. Půvabné téma dumky je všeobecně známý motiv z konce Musorgského fantastického obrazu *Noc na Lysé hoře* uváděného v instrumentaci Rimského-Korsakova. Musorgskij ho zamýšlel zařadit jako sen, nebo spíše noční můru, tedy jako intermezzo mezi první a druhé dějství. Nicméně převážná část opery zůstává u Čerepnina v té podobě, jak ji načrtl Musorgskij.

V předehře *Horký den na Ukrajině*, inspirované Gogolovým úvodním odstavcem povídky *Soročinský jarmark*, jsou Musorgského záměry naznačené v orchestrálních skicách zrealizovány Čerepninem velmi věrně. Úvodní část prvního jednání (str. 6–36 Besselova vydání klavírního výtahu z roku 1924),<sup>167</sup> tedy ansámblovou scénu na trhu, převzal Čerepnin ze sboru použitého v operě *Mlada*. Ovšem Parasjino krátké sólo, repliky jejího otce, příběh cikána, trio, Čerevikova hádka s jeho rádoby zetěm a repríza hudby ze scény na trhu byly v Musorgského vokální partituru již zcela dokončeny. Komická scéna mezi Čerevikem a Kumem, založená především na dvou lidových písních (*Ой, чумаче, дочумаковался* a *Ой, дупуды*), byla také zkomponována Musorgským a téměř jistě plánována pro tuto část díla. S objevením se Chivrji na scéně se už ale chápe pera aranžéra. Jak již bylo zmíněno výše, Grickova dumka byla celá převzata z třetího dějství a vložena na toto místo; zbytek jednání je důmyslné pasticcio.<sup>168</sup> Jedno číslo, v tomto místě dobře Čerepninem využitě, silně čerpá z modlitby *Salambo*, z Musorgského stejnojmenné nedokončené opery z roku 1866.

---

<sup>165</sup> *Tamtéž*.

<sup>166</sup> gopak – ukrajinský lidový tanec ve dvoučtvrtečním taktu. Původně mužský tanec, v současnosti ho tančí ženy i muži společně. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 219.

<sup>167</sup> Tyto i všechny níže uváděné stránky vycházejí z klavírního výtahu: *Der Jahrmarkt von Soročsintzi. Komische Oper in 3 Akten von M. Mussorgsky (nach Gogol). Beendet und orchestriert von N. Tscherepnin. Deutsche Übersetzung von Dr. Heinrich Möller. Klavierauszug mit Text*. Petrograd-W. Bessel&Co-Moskau-Paris-London-New York; Berlin-Breitkopf&Härtel-Leipzig, 1924.

<sup>168</sup> pasticcio – doslova „paštika“; v přeneseném slova smyslu „směs“ – 1) opera, která je složena z árií přejatých z různých oper několika nebo jednoho skladatele. 2) díla vytvořená skupinou autorů. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 413.

Parasjina pasáž, závěr dueta Parasji a Gricka (hudba, kterou Musorgskij využil už i v *Borisi Godunovovi*) a rovněž část třetího dějství vychází právě z této modlitby.

Větší úsek druhého jednání (str. 72–140 z klavírního výtahu vydaného Besselem) stačil vytvořit Musorgskij sám. V závěrečné scéně pak Čerepnin mimo jiné obratně čerpá z hudby z *Noci na Lysé hoře*. Třetí akt už je ovšem záležitostí odlišnou. Protože nenašel žádný vhodný materiál, kromě Grickovy dumky použité již jinde, vzdal se Čerepnin Musorgského plánu na podobu první části dějství a uvedl poslední jednání Parasjinou krásnou písní, která je dodnes příležitostně uváděna na koncertních pódiiích. Vyjma této melodie a závěrečného gopaku má celé toto krátké jednání formu pasticcia.<sup>169</sup>

Díky Čerepninově úpravě si ve 20.–30. letech 20. století Musorgského opera prorazila cestu do mnoha zemí na západ od Ruska.<sup>170</sup> Ale zatímco na Západě Čerepninovo pojetí Musorgského *Soročinského jarmarku* slavilo úspěch, u některých ruských kritiků vyvolalo značnou vlnu nevole.<sup>171</sup>

5. Poslední verze *Soročinského jarmarku* byla poprvé vydána státním hudebním nakladatelstvím (*Музгиз*) v Moskvě v roce 1933.<sup>172</sup> Vychází z Musorgského rukopisu a bere si za základ nejen již autorem uveřejněné části opery, včetně jejich variant, ale také jeho nedokončené koncepty, skici a náčrty. Partituru a klavírní výtah sestavil a podle skladatelových autografů zpracoval Pavel Lamm.<sup>173</sup> Tento muzikolog našel řadu do té doby

---

<sup>169</sup> ABRAHAM, G. *On Russian Music*. London, 1939, pp. 221–223.

<sup>170</sup> Další premiéry se uskutečnily v Barceloně (1924 – v ruštině), v Bruselu (1925 – ve francouzštině), ve Vratislavi (1925 – v němčině), v Záhřebu (1925 – v chorvatštině), v Liberci (1928 – v němčině), v Buenos Aires (1929 – v ruštině), ve Vídni (1930 – koncertně, 1935 – scénicky; oboje provedení v němčině), v New Yorku (v *Metropolitní opeře* v roce 1930 – v italštině), v Rize (1932 – v lotyštině), v Londýně (ve *Fortune Theatre* – v roce 1934 v ruštině, posléze v roce 1936 v *Covent Garden* – v angličtině), v Sofii (1936 – v bulharštině), ve Stockholmu (1938 – ve švédštině), v Terstu (1940 – v italštině). Viz LOEWENBERG, A. (ed.). *Annals of Opera 1597–1940*. Cambridge, 1943, p. 1917.

<sup>171</sup> Uveďme například Gozenpudovu kritiku: „Skladatel-modernista N. N. Čerepnin projevil do nebe volající nedostatek vkusu a naprosté nepochopení komické opery, když do 'Soročinského jarmarku' zařadil nejen Musorgského romansy, jako například 'По над Доном сад цвемь', ale dokonce i několik epizod ze scény líčící smrt Borise Godunova. Redaktor svými 'opravami' hudbu Musorgského naprosto znetvořil.“ ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, s. 918.

<sup>172</sup> WARRACK, J. – WEST, E. (eds.). *Oxfordský slovník opery*. Praha, 1998, s. 511.

<sup>173</sup> Ламм Павел Александрович [Lamm Pavel Alexandrovič (1882–1951)] – ruský muzikolog, textolog, klavírista, pedagog. Od roku 1919 vyučoval na Moskevské hudební akademii. Autor klavírních výtahů symfonických děl ruských a sovětských autorů. Podle skladatelových autografů připravil k provedení Musorgského opery *Borisi Godunov* a *Chovanština*, opery *Kníže Igor* a *Bohatýři* A. P. Borodina a Čajkovského operu *Vojevoda*. Na prosbu S. Prokofjeva rozšířoval skici a sestavil kompletní partituru jeho oper *Semjon Kotko*, *Vojna a mir*, baletu *Popelka* aj. Pod redakcí P. Lamma byla uveřejněna mnohá díla ruských i zahraničních skladatelů včetně úplné sbírky děl M. P. Musorgského (nedokončil). Autor klavírních výtahů symfonických děl ruských a sovětských autorů. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, s. 294.

neznámých rukopisů, a tak zjistil, že Musorgskij stačil napsat v podstatě téměř celou operu.<sup>174</sup> Chybějící scény, zhruba pětinu celého díla, dokonpoval a celou skladbu zinstrumentoval Vissarion Šebalin.<sup>175</sup> Pavel Lamm čerpal pouze z původního autorova textu a jeho záznamů ukrajinských lidových písní. V. Šebalin dopsal hudbu v Musorgského stylu. Nepoužil žádné cizorodé prvky, a tak vznikl nový úspěšný pokus o rekonstrukci *Soročinského jarmarku*. Tato redakce se stala východiskem pro následující inscenace opery, počínaje představeními na scéně leningradského *Malého operního divadla*<sup>176</sup> (první uvedení – 21. prosince 1931) a moskevského *Hudebního divadla Němroviče-Dančenka* (12. ledna 1932).<sup>177</sup> V zahraničí se premiéry této verze *Soročinského jarmarku*, která zaznívá na scénách operních divadel dodnes,<sup>178</sup> uskutečnily například v Bratislavě (1932), Ostravě (1940), Berlíně (1948), Římě (1959) atd.<sup>179</sup>

Šebalin vyšel ze všech materiálů a poznámek, které zanechal Musorgskij, a velmi citlivě a v autorově duchu operu dotvořil. Držel se však Gogolova textu ještě o hodně přísněji než skladatel, který pracoval s povídkou mnohem svobodněji a daleko tvůrčím způsobem. Ovšem ve vyprávění o „červené haleně“, večer v chatě, je oproti Gogolovu textu, kde jako šenkýř vystupuje Žid, v Šebalinově verzi tato role přidělena jakémusi dědu. Zřejmě ve 30. letech 20. století nebylo z ideových důvodů možné postavu Žida, pro Gogola až téměř symbolickou, uvést na scénu. Asi proto přisoudil Šebalin tuto roli neutrální osobě neznámého

---

<sup>174</sup> ГИЗЗБУРГ, С. Л. *Путеводитель по опере. Сорочинская ярмарка. Опера М. П. Мусоргского*. Москва, 1935, с. 11.

<sup>175</sup> Шебалин Виссарион Яковлевич [Šebalin Vissarion Jakovlevič (1902–1963)] – sovětský skladatel a pedagog. Ve své tvorbě rozvinul tradice ruské klasické hudby. Velkou popularitu si doma i v zahraničí získal svou operou *Zkrocení zlé ženy*, sbory na Puškinovy verše aj. Šebalin dokončil a zredigoval nejen Musorgského *Soročinský jarmark*, ale také operu Hulaka-Artemovského *Záporožec za Dunajem* a Glinkovu *Symfonii na dvě ruská témata*. Od roku 1928 vyučoval na *Moskevské hudební akademii*. K jeho žákům patří i český skladatel a muzikolog Václav Kučera (\*1929). Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 634.

<sup>176</sup> *Малый оперный театр* – dnes *Михайловский театр* v Petrohradu.

<sup>177</sup> КЕНИНГСБЕРГ, А. – МИХЕЕВА, Л. (ред.). *111 опер. Справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург, 1998, с. 419.

<sup>178</sup> Na operních a koncertních scénách v Petrohradu je prakticky trvalkou. Například v *Mariinském divadle* pod taktovkou Valerije Gergieva je na repertoáru v podstatě nepřetržitě. Tak tomu bylo i v sezóně 2014/2015. Viz: Online, [cit. 17.05.2015].

URL: <[http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/1/29/2\\_1900/](http://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2015/1/29/2_1900/)>.

Pod vedením stejného dirigenta byl *Soročinský jarmark* v koncertní podobě uváděn rovněž v sezóně 2015/2016. Viz: Online, [cit. 22.07.2016].

URL: <[http://www.bileter.ru/action/opera\\_sorochinskaya\\_yarmarka\\_polustsenicheskoe\\_ispolnenie\\_mariinskiy\\_teatr.html](http://www.bileter.ru/action/opera_sorochinskaya_yarmarka_polustsenicheskoe_ispolnenie_mariinskiy_teatr.html)>.

V Moskvě je inscenován stále, a to na různých jevištích. Například viz: Online, [cit. 22.07.2016].

URL: <<http://www.osd.ru/evntinf.asp?ev=2094>>.

Hrají ho však také menší divadla, např. v sezóně 2014/2015 bylo toto operní představení i na repertoáru Burjatského divadla. Viz: Online, [cit. 07. 03. 2015].

URL: <[http://www.uuopera.ru/repertoire/?ELEMENT\\_ID=354](http://www.uuopera.ru/repertoire/?ELEMENT_ID=354)>.

<sup>179</sup> SEEGER, H. *Opern Lexikon. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft*. Berlin, 1986, s. 324.

děda. Záměnu Žida za postavu děda komentuje americký muzikolog Richard Taruskin takto: „V Lammově edici, kde hudba Musorgského opery byla doplněna Šebalinem, se Žid stává dědem, ale to zbavuje příběh jeho podstaty. Prasečí hlavy, které se objevují u okna chaty, jsou totiž urážkou Žida, ne děda.<sup>180</sup> Skladba je na rozdíl od povídky, která končí Gogolovým filosofickým zamyšlením nad pomíjivostí mládí a života, uzavřena veselým, jásavým gopakem, jak už je komické opere vlastní.

V dnešní době se hraje *Soročinský jarmark* převážně v Šebalinově úpravě, která je považována za standardní. Při naší analýze vycházíme právě z této redakce Musorgského opusu.<sup>181</sup>

### 3. 1. 1. 1. Zdroj komiky Musorgského opery *Soročinský jarmark*

Hudebníci z Musorgského okolí, členové *Mocné hrstky*, s výběrem tohoto Gogolova tématu pro operní zpracování nesouhlasili. Neschvalovali totiž myšlenku přejít od tvorby národně historických tragédií ke komediálnímu žánru. Poprvé na Musorgského operu *Soročinský jarmark* upozornil v roce 1917 V. Karatygin, jenž jako první zkoumal skladatelovy dochované notové zápisy.<sup>182</sup>

V kontextu ruské opery 19. století toto Musorgského dílo vybočuje z řady jednak tím, že patří ke komediálnímu žánru, který byl do té doby naprosto nepopulární; jednak tím, že porušuje dávné tradice ruské komické opery, která vznikla v 18. století jako opera mravoučná. Gogolův skaz *Soročinský jarmark* je unikátní dílo a mezi pestrou škálou spisovatelových děl, jejichž námět přímo vyzývá ke komediálnímu ztvárnění, se zdá být nejčistším a nejoriginálnějším projevem komiky.<sup>183</sup>

Opera *Soročinský jarmark* je odezvou a současně odpovědí Musorgského Gogolovi. Její hudba konvenuje s veselou povídkou, která zahajuje cyklus *Večerů*. Zdá se, že Musorgskij velice dobře pochopil podstatu Gogolova skazu, v němž se tak nenápadně proplétá všednost každodenního života s předivem jadrných slov, břitkostí psychologických charakteristik, ale i krásou a fantazií, romantizujícími obrazy přírody, autorovou náladou, tu veselou, tu jemně ironickou, tu lyrickou.

---

<sup>180</sup> TARUSKIN, R. *Mussorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. New Jersey, 1997, p. 383.

<sup>181</sup> МУСОРГСКИЙ, М. П. *Сорочинская ярмарка. Опера в трех действиях по Гоголю*. Составил и проработал по автографам композитора П. Ламм. Недостающие сцены досочинил В. Шебалин. Переложение для пения с фортепиано. Москва, 1970.

<sup>182</sup> КАРАТЫГИН, В. О «Сорочинской ярмарке», In: *Музыкальный современник*, 1917, № 5–6. Петроград, с. 169.

<sup>183</sup> *Tamtéž*, s. 191.

Povídka *Soročinský jarmark* je velmi bohatá na nuance a mnohoznačná ve svém obsahu. Vše, čím dýchá hudba, je převzato z literární předlohy. Musorgskij uvedl na scénu hrdiny Gogolovy povídky, aniž by vynechal z jejich povahy jediný charakteristický rys. Vytvořil scénář opery tak, aby se „na divadle“ objevil každý situační zvrat skazu. Základem jeho díla se stala esteticky přesně uchopená a zpracovaná svébytnost Gogolovy komiky. Skladatel odpovídá spisovateli jeho vlastním smíchem – čistým a upřímným, nezatíženým žádným podtextem.

### 3. 1. 1. 2. Hudební dramaturgie Musorgského *Soročinského jarmarku*

Musorgskij převádí komický syžet Gogolovy povídky na jeviště. Na jedné straně používá všeobecné prostředky tohoto žánru – písňe a nekomplikovanou hudbu, atmosféru veselí a žertu hravého představení; na druhé straně vychází z jasných, živých charakteristik, jakoby z nitra samotné povídky, a odkrývá neomezené možnosti komiky.

Musorgskému byly Gogolův důvtip a duchaplnost velice blízké. V dopise svému příteli Goleniščevu-Kutuzovovi uražený skladatel polemizuje s názorem členů *Mocné hrstky*, kteří zcela chladně přijali *Soročinský jarmark*:

„... ‘в тексте самая обыденная, всedневная проза, ничтожная до смертного, а в музыке все эти люди очень серьёзны – какую-то важность придают своим речам.’ – Любопытно, не правда ли? В том-то гоголевский комизм и заключается, что ничтожные для нас интересы чумаков да деревенских торговцев воплощены во всей искренней правде.“<sup>184</sup>

Toto Musorgského hodnocení Gogolovy komiky se podobá tomu, které vyslovil Bělinckij: „... вы не заметите в авторе желанья смешить; он не описывает, а создает вам лица, не смешные, а действительные, и потому именно смешные, что слишком действительные.“<sup>185</sup>

Nicméně proto, aby se mohla komediální podstata Gogolovy povídky rozeznít na jevišti smíchem, bylo třeba pochopit a zvládnout techniku gogolovské komiky. Musorgskij vycítil teatrálnost, která je spisovatelově próze vlastní. Skrz ni prosvítá neobyčejně zjevná plastičnost, mimika a gestikulace Gogolových postav, „slyšitelnost“ intonace replik dialogů, vzácná konkrétnost a malebnost popisů.<sup>186</sup>

Rozmanitost skazů Gogolových *Večerů* těžko podléhá typizaci. Ale to, co je vždy přítomno v Gogolově komice, je hluboce skrytá dvojznačnost narativního stylu. Gogol jakoby zapisuje autorskou řeč a doslova se distancuje od událostí. Svě „postavení mimo hru“ ještě

<sup>184</sup> МУСОРСКИЙ, М. П. «Письма и документы». Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Москва–Ленинград, 1932, с. 234.

<sup>185</sup> БЕЛИНСКИЙ, В. Полное собрание сочинений. Том 2. Москва, 1953, с. 145.

<sup>186</sup> ГОЛОВИНСКИЙ, Г. – САБИНИНА, М. *Модест Петрович Мусоргский*. Москва, 1998, с. 527.

posiluje tím, že jako by z dálky, ale velmi jasně vykresluje postavy a intonace vypravěčů (Zrzavý Paňko, Foma Grigorjevič), kteří popisují život a svět malé dědinky, a tímto způsobem se staví na úroveň samotných hrdinů povídek. Odtud přirozeně vychází dokonalé pohlcení událostmi: vypravěč je zaujat všemi i těmi nejmenšími peripetemi. To je to, co vytváří iluzi skutečného prožívání a spoluprožívání všech událostí. Jako by se prostřednictvím tohoto „místního“ vypravěče potvrzovala serióznost vyprávění o směšném; vyprávění bez náznaku úsměvu, s velkým pochopením pro nejmenší slovesně obrazné a situační detaily. Vážnost hyperbolizuje bezvýznamnost nebo komičnost situace či postavy až na úroveň jasně viditelného, zcela očividného, silně nadsazeného či dokonce přemrštěného. Hra „na hyperbolizující charakteristiky“ posunuje někdy postavu až ke karikaturním rysům. Tak se rodí druhá, skrytá smíchová nálada vyprávění. Pokud vezmeme v úvahu, že pojem groteska ve své podstatě tají „spojení neslučitelného“, tak dojdeme k tomu, že Gogolova komika je založena na grotesce, která bizarně slučuje seriózní (tón vyprávění) se směšným (osnovou postav a událostí).<sup>187</sup>

A právě Musorgskij originálním způsobem svého hudebního zpracování *Soročinského jarmarku* prokázal svou vysokou uměleckou vnímavost a schopnost pochopit a uchopit podstatu Gogolovy komiky.

### 3. 1. 1. 3. Libreto Musorgského *Soročinského jarmarku*

Text opery si Musorgskij napsal sám. Libreto vznikalo paralelně s hudbou. Skladatel s velkou pečlivostí a jasným uměleckým záměrem přenesl formu Gogolova vyprávění do scénické podoby. Musorgskij si zřejmě velmi jasně uvědomoval skrytou divadelní povahu Gogolovy prózy.<sup>188</sup> Precizně převedl nepřímou řeč (autorovo vyprávění) do řeči přímé (dramatického děje), jako by vracel jemnou „vrtošivou“ Gogolovu prózu k jejímu prapůvodnímu prameni – tradičnímu jarmarečnímu divadlu. Skladatel svým uměleckým pojetím v podstatě potvrdil to, co dokazují badatelé, kteří poukazují na blízkost Gogolových *Večerů*, obzvláště *Soročinského jarmarku*, s ukrajinským lidovým divadlem – „vertepem“.<sup>189</sup>

Charakteristika, která je vlastní zmíněnému typu lidového divadla, ale i jiným nízkým divadelním žánrům a narativním formám lidového umění, se projevuje mnohem výrazněji

<sup>187</sup> ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 248–249.

<sup>188</sup> „Пушкин писал в драматической форме «Бориса» не для сцены; Гоголь писал «Сорочинскую ярмарку» в форме рассказа – уж, конечно, не для сцены. Но оба гиганта творческой силою так тонко наметили контуры сценического действия, что только краски наводят.“ In: МУСОРГСКИЙ, М. П. «Письма и документы». Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Москва–Ленинград, 1932, с. 232.

<sup>189</sup> ЕФРЕМОВА, Л. Мусоргский и Украина. In: *Из истории русско-украинских музыкальных связей*. Москва, 1956, с. 123–181.

a názorněji v opeře než v povídce. Jednající postavy: dvě dvojice – lyrická (zamilovaný mladý pár – Parasja a Gricko) a komická (manželský pár – zlá svárlivá manželka a nevydařený manžel); Popovič (duchovní) – chamtivý a požívačný; šejdíř a filuta cikán (šibalský sluha a „čaroděj“) napomáhající ke štěstí zamilovaných – to jsou typičtí hrdinové přenosného loutkového divadla („vertepu“).

Uvedené schematické typy a situace opery mají kořeny v lidových kulturních tradicích, a to nejen ve „vertepu“ (z něho je převzata např. postava cikána a děj jako řetězec dialogů), ale i v lidové pohádce (zlá manželka a macecha, nepodařený manžel, motiv získání štěstí pro mladý zamilovaný pár) a v divadelních představeních blízkých lidovému umění. Ustálenost typů a situační techniky jasně napovídá, že se jedná o operu buffu, i když toto označení Musorgskij jednoznačně odmítal a považoval svůj *Soročinský jarmark* za první skutečnou ruskou komickou operu.<sup>190</sup>

V *Soročinském jarmarku* jsou zřetelně slyšet dva hlasy: hlas žánru, který velí přijmout znaky komické opery, a hlas autorův, jenž staví oproti jakékoli typizaci naprosto individuální pojetí žánru a jeho chápání. V Musorgského skladbě stále pocítujeme zvláštní pohled autora na každou postavu, každou situaci, každé vyřčené slovo. Při jakékoli příležitosti vidíme zvraty různých druhů komiky a flexibilitu samotných hudebně komediálních prostředků. Jinak zaměřená komika každé jednající postavy se různě přelévá a mění. Tu má nádech dobrosrdečného humoru (Čerevik), tu charakter veselé grotesky (Chivrija), tu podobu satiricky jízlivé karikatury (Popovič), tu se do ní vkrádá sotva povšimnutelná laskavá ironie (Parasja a Parubek). Možnost podobného odlišení v chápání a tvorbě charakteristiky postav je skryta v Musorgského pestré hudebně komediální paletě, jejíž barvy skladatel virtuózně ovládá. Rozmanité odstíny hudební komiky, které tvoří vysoce originální arzenál prostředků hudebního dramatika, našel Musorgskij v těsné návaznosti na uměleckou metodu Gogolovy komiky.<sup>191</sup>

Podívejme se tedy na to, jakým způsobem skladatel převedl Gogolovu povídku na scénu a do její hudební podoby.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> МУСОРГСКИЙ, М. П. «Письма и документы». Под ред. А. Н. Римского-Корсакова, Москва–Ленинград, 1932, с. 401.

<sup>191</sup> ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 238–269.

<sup>192</sup> Při rozboru vycházíme z klavírního výtahu: МУСОРГСКИЙ, М. П. *Soročinská ярмарка. Опера в трех действиях по Гоголю*. Составил и проработал по автографам композитора П. Ламм. Недостающие сцены досочинил В. Шебалин. Переложение для пения с фортепиано. Москва, 1970; operního libreta – МУСОРГСКИЙ, М. П. *Soročinská ярмарка – либретто*. Москва–Ленинград, 1952; a nahrávku rozhlasového sboru a orchestru (Хор и оркестр Всесоюзного радио) pod taktovkou Jurije Aranoviče z roku 1969. МУСОРГСКИЙ, М. П. *Soročinská ярмарка*. [грампластинка] Д 026823-8 (1969); Мелодия СМ 02325-30. Москва, 1970.

*Soročinský jarmark* udivuje svou semknutostí se svým literárním předobrazem. Při porovnání opery s povídkou se zdá, že skladatel pečlivě nakládá s každým detailem. To se projevuje v Musorgského úsilí zachovat posloupnost epizod povídky i jednání účinkujících postav. Text dialogů se snaží citovat doslovně, pouze někdy, z praktických potřeb vokálního přednesu, nepatrně mění slovosled.

Skladatel zahajuje operu stejně jako Gogol – líčením, ve kterém se zvláště spojuje lyrická krása soročinské krajiny za parného letního dne s barvitými skicami každodenního života ukrajinské vesnice a maloměsta. V předehře se volně střídají hudební epizody popisující obrazy a situace z první kapitoly Gogolovy povídky. Zdá se, jako by melodie ouvertury byla propojena s poetickou scénou úvodního textu. Po chvíli se ale objevuje jiná melodická figura zobrazující řadu vozů jedoucích na jarmark. Poté, na pozadí tklivého nápěvu, zazní kouzelné písňové téma – postava Parasji. Ovšem tu se do něho vpraví energické rytmy gopaku – to je skupina mládenců, kteří se vesele vysmívají Chivře.

Musorgskij prokázal své umění, když se mu do tří dějství opery podařilo vtěsnat téměř všechny části Gogolovy povídky. Vynechána je pouze desátá kapitola; ovšem manželská hádka, která je v ní popsána, je přenesena na začátek druhého jednání, tedy z hlediska skazu na začátek šesté kapitoly.

Děj se odehrává v ulicích městečka Soročince, v chalupě i v jarmarečním stánku, v plném proudu trhu i v tichosti nočního klidu, v rozmezí pouhých dvou dnů.

První kapitola povídky je, jak jsme již uvedli, v opeře vylíčena pouze instrumentální hudbou, a to v předehře *Horký den na Ukrajině*. Klidné motivy rámuji měkkou, laskavou melodií spojenou s vylíčením lyrického obrazu mladé Parasji. Druhá část ouvertury nás však už uvádí do živé jarmareční atmosféry. Ve srovnání s literární předlohou zde ovšem není zachyceno první setkání Parasji s Grickem a pepný dialog a hádka mezi Chivřou a Grickem.

Začátek prvního dějství se shoduje s úvodem druhé kapitoly povídky. Otevírá ho pestrá „masová scéna“. Rozruch, nadávky, křik trhovců, mečení, bučení, řev – to vše se spojuje v jeden „zmatený rozhovor“. V hudbě slyšíme různohlasé výkřiky, různorodé pohyby v nesourodých zvukných tanečních rytmech i škály neuspořádaných, pronikavých harmonií a husté tonálně harmonické vrstvy slévající se v jeden pestrý, rozmanitý celek. Ten vystřídá smělá píseň kozáků a mládenců *Гаю, гаю, молодцы* prolínající se s dívčí veselou melodií

*Ой вы, молодцы*. V centru této scény je zasněné Parasjino arioso<sup>193</sup> *Ах, тятя, что ж это за ленты*, vuprání cikána *Здорово! Добрые люди*, jehož závěrem prostupuje tajemný motiv „červené haleny“ a také duet Čerevika a Gricka *Разве можно с моей дочкой* vycházející z tématu vtípné národní písně. V dvojzpěvu Čerevika a Kумы zaznívají široké táhlé melodie čerpané z původních lidových nápěvů *Вдоль по стенам* a *Ой, чумак, ты дочумаковался*. Ty jsou ale vzápětí vystřídány lidovou žertovnou písní *Ой, дуруду*. Výstup Čerevika a Chivrji *Ну, жинка* je založen na deklamačně výrazném recitativu, a to panovačném a svárlivém u Chivrji, ale paradoxně komickém i úctyhodném u Čerevika. Grickova dumka *Зачем ты, сердце* je napsána v duchu elegických písní a romansů. Zdá se, že Musorgskij v prvním dějství vytvořil hudbu jarmareční scény jako přesný odraz Gogolova textu.

Druhý akt skladatel považoval za jádro opery – podstatu celého komického děje. Scény Chivrji a Čerevika i Chivrji a Popoviče, které tvoří vlastní komediální základ opery, odhalují, jak skvělý byl Musorgskij skladatel a zároveň dramatik. Hudební předivo těchto obrazů je propracováno do nejmenších detailů. Tak jako v Gogolově próze, tak i zde pocítujeme výstižnost každého slova, každé melodie. Dramaturgie tohoto dějství se vyznačuje rozmanitostí a přizpůsobivostí hudebních prostředků. Najdeme tady vše: zřetelné charakteristiky postav v instrumentaci (leitmotivy Čerevika i Chivrji, dokonce i příznačný motiv „červené haleny“ – obávané postavy čerta), vokální linie těsně spojené s řečovými výrazovými prostředky, emocionálně laděné nápěvy, velmi často citované ukrajinské lidové písně i parodiální využití situací příběhu.

Ve druhém jednání, které je v podstatě nositelem vlastního děje opery, se před námi odkrývá charakteristický obraz Chivrji. V její scéně s Čerevikem se recitativní fráze střídají s áriemi. Čerevikovy průpovídky *Подходил паныч* a *Полно, Хивря, не бесися*, jakož i replika Chivrji *Так ты меня не слушаться*, jsou založeny na lidových melodiích. Monolog Chivrji *Приходи скорей, мой миленький* obsahuje širokou škálu výrazových odstínů – graciézní, koketní hudba první části ustupuje místo melodiím ukrajinských lidových písní: průrazné *Ой ты, дивчина*, lyricky zádušné *Утончала стеженьку* (slova T. Ševčenka) i rázné taneční *Отколи ж я Брудеуса*. Duet Chivrji a Popoviče je pozoruhodný svým šťavnatým humorem. Obzvláště komicky působí v ústech záletníka Popoviče melodie církevních zpěvů. To je skladatelova velmi oblíbená kompoziční metoda, jíž dociloval

---

<sup>193</sup> arioso – hudební úsek kantilénového charakteru, který nemá uzavřenou formu. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 34.

parodie.<sup>194</sup> Celé dějství je zakončeno humoristickou scénou, ve které se prolínají sborová a sólová čísla. Mezi nimi vyniká tajemné vyprávění kmotra Kumy.

První obraz třetího aktu se skládá z řady recitativních dialogů mezi cikánem, Čerevikem, Kumem a Grickem. Druhý obraz je uveden vokálně symfonickou scénou nazvanou *Сонное видение Паробка*, kterou jako jedinou Gogolova povídka neobsahuje. Z hlediska literární předlohy je toto intermezzo vloženo mezi dvanáctou a třináctou kapitolu. Skladatel měl původně v plánu zařadit toto interludium do prvního jednání (po Grickově dumce),<sup>195</sup> nakonec se ale rozhodl jinak. Text k tomuto výjevu Musorgskij převzal ze Sacharovova sborníku,<sup>196</sup> jehož si Gogol velice cenil a pozorně ho studoval.<sup>197</sup>

Muzikology je zmíněná část opery, pro kterou autor využívá hudbu ze svého symfonického obrazu *Ночь на Лысой горе* (*Ночь на Лысой горе*), přijímána kontroverzně.<sup>198</sup> Ruská muzikoložka Galina Alexandrovna Ťumeněva vysvětluje, co Musorgského vedlo

---

<sup>194</sup> Stejný postup zvolil i N. Rimskij-Korsakov ve své své opeře *Májová noc*, a to ve scéně, kdy si Golova namlouvá mladou Hanu. V tomto momentu Korsakov také vkládá do partu Golovy melodie vycházející z pravoslavných zpěvů, aby tak podtrhl parodický charakter situace.

<sup>195</sup> КАРАТЫГИН, В. О «Сорочинской ярмарке». In: *Музыкальный современник*, 1917, № 5–6. Петроград, с. 173.

<sup>196</sup> САХАРОВ, П. И. *Песни русского народа*. Петербург, 1838–1839.

<sup>197</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 117.

<sup>198</sup> Už Rimskij-Korsakov se velmi rezolutně vyslovil proti zařazení tohoto intermezza do opery. Musorgskij také sice zpočátku váhal a starosti mu dělala zejména komplikovanost scénického vyjádření této fantastické části. Nakonec se však pevně rozhodl pro její zakomponování do opery. Viz ШУМСКАЯ, Н. *Сорочинская ярмарка М. П. Мусоргского*. Москва, 1952, с. 23. Ruský hudební vědec S. L. Ginzburg považoval včlenění *Сонного видения Паробка* za velký nedostatek opery. Domníval se, že je naprosto neopodstatněné jak z hlediska dramaturgického, tak z hlediska logiky příběhu. Ani v Gogolově předloze tuto scénu nenajdeme. Kompozici samotnou považoval Ginzburg za znamenitý sborově-symfonický obraz, ale do děje opery naprosto nezapadající. Zdálo se mu, že tento výjev průběh díla brzdí a je zařazen pouze proto, že si tvrdohlavý skladatel přeje uplatnit svou hudbu, která byla původně určena k jinému cíli. Viz ГИНЗБУРГ, С. Л. *Путеводитель по опере. Сорочинская ярмарка. Опера М. П. Мусоргского*. Москва, 1935, с. 52. Též muzikoložka N. Tumanina se domnívala, že zahrnutí už dříve zkomponované hudby do *Soročinského jarmarku* nebyl zcela dobrý nápad. Hudba intermezza, i když byla výborně zkomponována a byla originální i svěží, se z hlediska charakteru a stylu do průzračné, světlé a lehké hudby *Soročinského jarmarku* vůbec nehodila. I z dramaturgického hlediska bylo její zařazení téměř neopodstatněné. Viz ТУМАНИНА, Н. М. *Мусоргский*. Москва–Ленинград, 1939, с. 218. Na rozdíl od předchozích názorů se hudební vědci G. L. Golovinskij a M. D. Sabinina domnívali, že hudba *Noci na Лысой горе* dojem z inscenace bezpochyby velice umocnila. Viz ГОЛОВИНСКИЙ, Г. Л. – САБИНИНА, М. Д. *Модест Петрович Мусоргский*. Москва, 1998, с. 543. Taktéž ruská muzikoložka L. P. Jefremova usuzovala, že začlenění této scény je naprosto v pořádku. V porovnání s jinými povídkami z *Večerů*, například *Májové noci* nebo *Štědrovečerní noci*, hraje v *Soročinském jarmarku* fantastický prvek zanedbatelnou roli. Z tohoto důvodu se ho zřejmě Musorgskij rozhodl do opery zařadit. Jefremová tvrdila, že Musorgského neznepokojoval až tak samotný fakt včlenění symfonického obrazu do opery, jako spíše jeho scénické ztvárnění. I když tento obraz není pro *Soročinský jarmark* nutný, není ale také nijak nadbytečný. Spojuje Musorgského operu se všemi povídkami *Večerů* a zdůrazňuje v ní gogolovský a zároveň ukrajinský a zároveň ukrajinský národní princip. V *Сонном видении Паробка* je Musorgského spřízněnost s Gogolem a zejména jeho lidovou fantastikou očividná. Podle mínění Jefremové fantastické intermezzo se sborem a tanci obohatilo obsah, dramaturgii i hudbu opery a gogolovská tematika tak našla v tvorbě Musorgského své dovršení. Viz ЕФРЕМОВА, Л. *Мусоргский и Украина*. Киев, 1958, с. 141–143. Jak je z výše zmíněných názorů zřejmé, hledisko muzikologů na Musorgského počin není vůbec jednoznačné.

k tomu, aby do opery vložil svou vlastní, na povídce nezávislou, někteří hudební vědci se dokonce domnívají, že zcela nesouvisející část.

„Musorgskij dlouho váhal, má-li tuto fantazii do 'Soročinského jarmarku' začlenit. Ovšem fantastické intermezzo nebylo svým obsahem pohádkovému světu Gogolova díla vůbec cizí. Stačí, když si vzpomeneme na vědmy ze 'Ztracené listiny' ('Пронавишая грамота'), které v noci jak opilé tančí jakýsi čertovský trepak a čerti s psími mordami se točí kolem nich. Tomuto obrazu se podobá i celá 'čertovina' s červenou halenou v samotné povídce 'Soročinský jarmark'. Ne nadarmo nazval Musorgskij 'Noc na Lysé hoře' 'Ivanovou nocí' a není také pochyb o jejím propojení s fantastickými epizodami Gogolovy povídky 'Svatojánská noc' ('Вечер накануне Ивана Купала'), jejíž obsah byl Musorgskému dobře znám ještě z dob, kdy skladatelé 'Mocné hrstky' pomýšleli na to, že vytvoří operní scénář na tento námět. Je zřejmé, že myšlenka na Gogolovu 'Svatojánskou noc' hluboce zakořenila ve skladatelově vědomí a propletla se s obrazy symfonické fantazie 'Ivanova noc na Lysé hoře'. Tato skladba se potom organicky včlenila do Musorgského opery 'Soročinský jarmark' a jejího ukrajinského prostředí.“<sup>199</sup>

Avšak hudební vědkyně Naděžda Vasiljevna Tumanina chápe skladatelovo rozhodnutí jinak:

„Musorgskij chtěl upotřebit hudbu k fantastické scéně, kterou napsal pro nezrealizovanou kolektivní operu 'Mlada'. Využil toho, že syžet nabízel příležitost to učinit, a předsevzal si, že změní 'Служение Чернобогу на горе Триглаве' (neboli 'Ночь на Лысой горе') na 'Сонное видение Паробка'.<sup>200</sup>

Je možné, že k zařazení této svébytné epizody ho skutečně vedly praktické pohnutky. Měl zkomponovaný hudební materiál – symfonický obraz *Noc na Lysé hoře*,<sup>201</sup> který nebyl proveden, a tak se rozhodl ho v nepatrně pozměněné podobě začlenit do své opery, aby „žil“, i když jen jako součást většího vokálně instrumentálního díla. Důvodem mohl být ovšem i umělecký záměr. Musorgskému byla Gogolova fantastika velmi blízká a uvedením mytických postav nečistých sil na scénu chtěl zřejmě dojem ze spisovatelova textu ještě více umocnit. Lze tedy souhlasit s názory obou muzikoložek.

Podívejme se nyní na jednotlivé části *Mládencova snu* (Сонное видение Паробка), tak jak je popisuje ve svých zápiscích sám Musorgskij:

### ***Сонное видение Паробка***

*Паробок спит у подножия пригорка далеко вдали от хаты, куда был должен попасть.*

*Во сне ему мерещится:*

- 1. Подземный гул нечеловеческих голосов, произносящих нечеловеческие слова.*
- 2. Подземное царство тьмы входит в свои права и трунит над спящим Паробком.*

<sup>199</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 117–119.

<sup>200</sup> ТУМАНИНА, Н. М. *Мусоргский*. Москва–Ленинград, 1939, с. 218.

<sup>201</sup> V dnešní době je symfonický obraz *Noc na Lysé hoře* v instrumentaci Rimského-Korsakova uváděn na koncertních pódiích poměrně často. V Musorgského hudbě k této fantazii můžeme identifikovat vliv F. Liszta, a to obzvláště jeho *Tance Smrti*. Viz ABRAHAM, G. *On Russian Music*. London, 1939, p. 84. Přímou stopu F. Liszta slyšíme na začátku Musorgského gopaku (*Soročinský jarmark*), a to v „ladění smyčců“. Tento motiv byl se vši pravděpodobností převzat z úvodu Lisztova prvního *Mefistova valčíku*. ABRAHAM, G. *On Russian Music*. London, 1939, p. 88.

3. *Предзнамение появления Чернобога и Сатаны.*
4. *Паробок оставлен духами тьмы. Появление Чернобога.*
5. *Величание Чернобога и черная служба.*
6. *Шабаш.*
7. *В самом разгуле шабаша удар колокола крестьянской церкви. Чернобог исчезает мгновенно.*
8. *Страдание бесов.*
9. *Голоса церковного клира.*
10. *Исчезновение бесов и пробуждение Паробка.*<sup>202</sup>

Tato vokálně instrumentální scéna (*Сонное видение Паробка*) připomíná typicky novoromantickou hudbu – „hrůzostrašná“ témata ze *Sabatu čarodějnic* Berliozovy *Fantastické symfonie* či Lisztův *Tanec Smrti*. Je ale protkána postavami ze starých slovanských legend a bájí. Setkáváme se tu s mytickými nečistými silami, jako jsou běsi (Satanův sbor), vědmy, čaroděj, praslovanský Černobog (Satan) či skřeti (gnomové). Musorgskij začleňuje temný, chmurný Satanův sbor i divoký tanec čarodějnic a běsů, místy předznamenávající styl hudby ze *Svěcení jara* Igora Stravinského. Probíhá také obětování Černobogu a bohoslužba, ve které jako zařikávání znějí nesrozumitelná magická slova. Ve scéně líčící sabat čarodějnic skladatel využívá už dříve uvedené taneční melodie. Sabat rozeženou až úderu kostelních zvonů svolávající na ranní mši a v dále se ozývající pravoslavný zpěv.

Ve druhém obraze třetího dějství vyniká dumka Parasji *Ты не грусти*, ve které se smutná procítěná lyrika vystřídá s veselou lidovou písní *Зеленький барвиночку*. Duet Parasji a Gricka *Любый мой* vychází z melodie, která doprovází jejich první setkání. Opera končí radostným gopakem, jehož melodie je převzata z ukrajinské písně *На бережку у ставка*.<sup>203</sup>

Musorgského opera se kromě malé digrese (*Сонное видение Паробка*) zcela drží Gogolovy předlohy. Pouze její finále je přizpůsobeno pravidlům i charakteru žánru komické opery a na rozdíl od Gogolovy povídky, která končí filosofickým zamyšlením nad pomíjivostí mládí a života, je završeno veselou, jásavou scénou s tancem (gopakem).

<sup>202</sup> МУСОРГСКИЙ М. П. «Письма и документы». Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Москва–Ленинград, 1932, s. 412.

<sup>203</sup> КЕНИНГСБЕРГ, А. – МИХЕЕВА, Л. (ред.). *III опер. Справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург, 1998, с. 421–422.

### 3. 1. 1. 4. Charakteristika postav Musorgského opery *Soročinský jarmark* ve srovnání s jejich literárními předobrazy

Při porovnání operních hrdinů s jejich literárními předobrazy nás udiví, do jak vysoké míry se skladateli podařilo zachovat a vystihnout i ty nejjemnější, snadno opomenutelné charakteristické rysy. Postavy opery jsou navzájem kontrastní a každá z nich má svou zřetelně vyznačenou hudební konturu a zvrát v oblasti komiky.

Solopije Čerevika poslepoval Musorgskij z jednotlivých povahových rysů rozptýlených po celé povídce. Hlavní komický výstup Čerevika s Chivrjou, který tvoří podle skladatelova záměru jádro celé opery, autor rozvinul ze situace popsané ve čtvrté kapitole skazu. Odtud pochází scéna útočící Chivrji a bránícího se Solopije i jednotlivé vtipné momenty, například tragikomická tiráda Čerevika, která tak efektně uzavírá kapitolu povídky i scénu opery, tj. Čerevikovo zahořekování nad ženským pokolením: „*Господи, боже мой... И так много всякой дряни на свете, а ты ещё и жинок наплодил!*“<sup>204</sup>

Klid, lenost, neohrabanost, důstojná chůze, ale také pomalost a rozvleklost v Čerevikově řeči a myšlení se projeví v tempu jeho operních partů, ve kterých nenajdeme ani jednu rychlejší melodii, ani jeden živěji pronesený recitativ. Všechny jsou rozvážné a důstojné. Za Čerevikovou neúspěšností a naivně seriózními replikami se skrývá jízlivost a výsměch Chivře. Ten slyšíme ve snaživě podrobném vyprávění Čerevika o prodeji kobyly, v klidně znějících nadávkách na její adresu i v úmyslně nevinně vypadajících odpovědích. Způsob, jakým Čerevika popisuje Gogol (uvážlivá řeč s ironickým podtextem a vážnost v komických situacích), si vzal Musorgskij za základ své hudební charakteristiky.

Čerevik se vyznačuje hyperbolizací vnitřní i vnější nepohyblivosti, nečinnosti a rozvláčností. Spojením těchto povahových rysů s ironií a posměšky vzniká zdroj jeho komického výrazu. Tempo, ve kterém se mění jeho nálady, je stejné jako v povídce. Čerevik je ukázán na jedné straně jako lhostejný, pasivní člověk, na druhé straně jako velmi zainteresovaný a ve velkém střehu při rozhovorech s Chivrjou. Tyto naprosto odlišné emoce se u něho projevují jen těmi nejnepatrnějšími, lenivými pohnutkami mysli, řeči či pohybu.<sup>205</sup>

Vokální charakteristika Čerevika je téměř zcela omezena na písňové melodie. Skladatelova volba nápěvů lidových písní odpovídajících povaze účinkující postavy se na první pohled jeví jako jednoduché dramaturgické řešení, avšak u Musorgského získává

<sup>204</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва 1940, с. 120; МУСОРГСКИЙ, М. *Сорочинская ярмарка. Опера в трех действиях по Гоголю*. Составил и проработал по автографам композитора П. Ламм. Недостающие сцены досочинил В. Шебалин. Переложение для пения с фортепиано. Москва, 1970, с. 72.

<sup>205</sup> ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 246.

pronikavou výmluvnost. Prostřednictvím střídání melodií, nikdy nikam nespíchajících a vždy trochu neohrabaných, vyznačujících se však různými nuancemi – tu lišáckým výrazem (*А кому ты изготавлиешь добреньки галушки*), tu obhroublým vtipkováním (*Ой, чумаче, дочумаковался*), tu tklivostí (*Подходил паньч юнец*), tu dobrosrdečností (*Полно, Хивря, не бесися*) – před námi vyvstává obraz lenivého, rozvážného Čerevika. Musorgskému se ovšem nedostávalo odpovídajících lidových písní na vykreslení jeho charakteru, a tak použil spojení nápěvů lidových písní s textem libreta, což působí velmi přirozeným dojmem.<sup>206</sup>

Postava *Chivrji* je na rozdíl od Čerevika poskládána z kontrastních, navzájem se zajímavě vylučujících rysů. Urážlivé repliky na adresu spícího Čerevika, pečlivě popsané v recitativu, jsou jakoby „přebíjeny“ instrumentálně náročnými pasážemi a energickými tanečními rytmy, které v kontrastu s její svárlivou řečí získávají komediální zabarvení. Každý moment, kdy se ve skazu objeví rozhněvaná a svárlivá Čerevikova manželka, se stává vodopádem urážek, nadávek a hanlivých slov. Výjimku tvoří pouze rozhovor s Popovičem. Právě komicky vyznívající protiklad mezi hrubou a lichotivě nasládlou řečí je základem pro charakterizaci této hrdinky. Ta se střídavě obrací s nadávkami ke spícímu Čerevikovi a s nejlíbeznějšími slovy k Popovičovi, jehož přítomnost si v tu chvíli pouze představuje. Kontrast uvnitř postavy – mezi hrozivě se tvářící Chivrjou při rozhovoru s Čerevikem a blahosklonnou dámou, když mluví s Popovičem – tvoří komickou osnovu jejího obrazu. Každé její slovo, jak to hanlivé, tak i to lichotivě vlídné, je hyperbolizováno pečlivostí své umělecké kresby. Prostřednictvím velkého protikladu je tak vytvořena groteskní postava založená na spojení (na první pohled) neslučitelného – přespřílišné zlosti a nadměrné laskavosti.<sup>207</sup>

Part *Chivrji* ve scéně s Popovičem je jeden z vrcholů hudební komiky.<sup>208</sup> Její řeč je důstojná a klidná, není tam ani jedno ledabylye pronesené slovo. Chivrja nepřirozeně přepečlivě „vypívává“ každou notu, každou slabiku. Její chování k Popovičovi je až přehnaně líbezné. Chivrja vyslovuje jeho jméno co nejuctivějším způsobem, ve vyrovnané a „rozážné“ rytmické figuře, což zní velice strojeně. Do partu této hrdinky se někdy nečekaně a v komickém protikladu vklíňují patetické operní melodie či motivy quasi

---

<sup>206</sup> *Tamtéž*, s. 249–251.

<sup>207</sup> *Tamtéž*, s. 252.

<sup>208</sup> Scénu *Chivrji* a Popoviče přejal N. V. Gogol ze hry *Roman a Pidorka*, jejímž autorem byl jeho otec V. A. Gogol. Viz ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 82.

galantního tance. Její melodické linky jsou křivolaké i rozvleklé, ale vyznačují se rovněž vokálně řečovými nápěvy.<sup>209</sup>

Hudebně řečovou intonací se Musorgskij zabýval už dávno před komponováním *Soročinského jarmarku*. Podnětem ke zkoumání intonace lidské mluvy se mu stala Gogolova *Ženitba*, na jejíž námět měl v úmyslu napsat operu. Do libreta chtěl tehdy převzít doslovný text komedie, avšak opus nedokončil, protože si uvědomil, že využití řečové intonace není nejlepší kompoziční metodou a dostatečně vysoké umělecké úrovni by jí nedosáhl.

V *Ženitbě* Musorgskij zamýšlel zaznamenat řeč pomocí melodie. V *Soročinském jarmarku* už melodie vyrůstá z intonace řeči. Recitativy *Soročinského jarmarku* tak získaly velkou melodickou určitost, přičemž neztratily nic ze své charakterističnosti.<sup>210</sup>

Každá z Chivřiných frází je výrazná jak z hlediska přednesu slova, tak i z hlediska řečové intonace, zřetelných zakončení hudebních frází a logického pohybu melodií. Pomocí všech těchto prvků se její projev spojuje v souvislý melodický celek s jasnou stavbou. Zřejmě z tohoto důvodu tak přirozeně do jejích partů zapadají melodie lidových písní.

Její řeč v dialogích s Čerevikem je všední a obyčejná. Ale vyumělkovanost a strojenost jejího mluvního projevu ve scéně s Popovičem je odrazem „velkoleposti“ Popovičovy osoby, kdy se Chivrja tak horlivě snaží dostat se na jeho úroveň.

Musorgského vypodobnění *Popoviče* je dokonale „opsáno“ od Gogola. A přestože jeho postavě není věnován velký prostor, je mistrovským kouskem hudební komiky.<sup>211</sup> Jako okořeňující přídavek vložil skladatel do jeho úst vzletná oslovení Chivrji, jako například „*překrásná, jedinečná...*“ („*дивная, несравненная...*“).<sup>212</sup> Dlouhé Popovičovo vyprávění o pokusech mládí, dopsané Musorgským, umocňuje expresivitu obrazu i celé scény. Základem jeho komediálního výrazu je parodování melodiky pravoslavných liturgických písní, které je tím pronikavější a směšnější, čím méně je sluchitelný charakter a způsob pravoslavného zpěvu s textem a situacemi na jevišti.<sup>213</sup>

---

<sup>209</sup> ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 252–254.

<sup>210</sup> *Tamtéž*, s. 254.

<sup>211</sup> *Tamtéž*.

<sup>212</sup> Viz МУСОРСКИЙ, М. *Сорочинская ярмарка – либретто*. Москва–Ленинград, 1952, с. 25; МУСОРСКИЙ, М. *Сорочинская ярмарка. Опера в трех действиях по Гоголю*. Составил и проработал по автографам композитора П. Ламм. Недостающие сцены досочинил В. Шебалин. Переложение для пения с фортепиано. Москва, 1970, с. 93.

<sup>213</sup> S nejcharakterističtějším používáním církevní hudby, která má sloužit k parodování, jak je tomu i v hudebním partu Popoviče, se setkáváme v ukrajinském „vertepu“. Parodování církevního zpěvu můžeme zaznamenat téměř ve všech vokálních doprovodech k první, religiózní části „vertepu“, tj. *betléma* – scéně s jesličkami představující vyprávění o narození Krista, císaři Herodovi a vraždění neviňátek. Viz ГАЛІАГАН, Г. Малорусский вертеп. In: *Киевская старина*, 1882, № 10. Киев, с. 10.

Charakteristika Popoviče se skládá z naprosto protichůdných elementů. Na jedné straně jsou to vzletná a něžná slova a intonace, které jsou jeho naturelu cizí; na druhé straně pro něho běžná slova – popěvky, od kterých se nemůže oprostít v jakékoli, dokonce ani „milostné“ scéně. V tomto zvláštním, ostře groteskním spojení jakoby se navzájem vylučujících výrazových rovin je utajena podstata komičnosti této postavy.

Princip slučování nesourodých, naprosto odlišných prvků přeměňujících každou situaci v prostředek komediálního zesměšnění se v Popovičově partu vyznačuje různými projevy. Intimní otázky, ale i ty nejvšednější záležitosti jsou u něho vyjádřeny pravoslavným církevním zpěvem nesouvisejícím se smyslem výpovědi. Galantnost Popoviče je založena na monumentálnosti operního stylu, která ovšem není v souladu s jeho komickou postavou. Pro Popoviče nezvyklá, „velkolepá“ operní slova a melodie u něho téměř vždy končí kadencí<sup>214</sup> vycházející ze stylu pravoslavné liturgické hudby. A tak různorodé, přímo protichůdné elementy se navzájem „diskreditují“ a mění se tak v jeho projevu ve zřetelné detaily komediální masky.<sup>215</sup>

Jádro celé opery – druhé dějství – je vystavěno na propracovaném řetězení různorodých prostředků hudební komiky. Hra s těmito prvky, jejich uvádění do kontrastu či dokonce kolize (ať už v rámci charakteristiky jedné postavy nebo v konfrontaci různých hrdinů) vytváří spletnice výrazně komediálních scénických grotesek. Jejich rozmanitost, neočekávanost, stále nové a originální hudební scény svědčící o neutuchajícím důvtipu a duchaplnosti autora vytvářejí atmosféru nevázané zábavy.<sup>216</sup>

Dokonce i v hudebních charakteristikách *Parasji* a *Gricka* (Parubka), lyrické dvojice opery, jsou zachovány smích a veselí jako základní atributy komedie.

Půvab Gogolovy literární *Parasji* se odráží v jejím vokálním partu, a to v melodických zvoláních, chromatické lince na pozadí jasné diatoniky a emocionálních ostinatech zdůrazňujících jemné nuance textu. Zvláštním povahovým znakem Gogolovy *Parasji* je její vrtošivá proměnlivost a bezprostřednost myslí svobodně přelétající z předmětu na předmět, od věcí k citům. Kouzelná *Parasjina* dumka z druhého obrazu třetího jednání zachycuje důležitý

---

<sup>214</sup> kadence – 1) (právě v tomto případě) úsek koncertantní skladby, v němž hraje či zpívá sólista bez doprovodu orchestru. Tematicky obvykle čerpá z hudebního materiálu skladby. Vědomě hromadí vrcholné technické těžkosti nástrojové hry nebo zpěvu. 2) uplatnění sledu harmonických funkcí (subdominanta – dominant – tónika), které působí dojmem ukončení, závěru. Více SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 311.

<sup>215</sup> ПИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 254–257.

<sup>216</sup> *Tamtéž*, s. 257–258.

moment ve vývoji této postavy – neočekávaný přechod od smutných myšlenek k veselosti, od laskavých slov patřících Grickovi k lehkovážné domýšlivosti.<sup>217</sup>

*Gricko (Parubok)* je v Gogolově pojetí odvážný mladík, obratný a výřečný ve scéně s Čerevikem, veselý mládenec tančící gopak ve společnosti venkovských chasníků. Musorgskij ale posiluje jeho lyrické rysy, které jsou v povídce pouze naznačeny. To, co se u Gogola skrývá v různých částech vyprávění, co jenom tušíme v běhu událostí, dostává u Musorgského reálné kontury v Grickově dumce *Зачем ты, сердце*,<sup>218</sup> ve které smutný mladík hořce nařiká nad tím, že mu není souzeno být šťastným.<sup>219</sup>

Obě dumky – dumka Parubka cítícího v srdci touhu a stesk (první akt) a dumka Parasji, která jako by mu odpovídala o dvě dějství později slovy útěchy *Ты не грусти, мой милый*,<sup>220</sup> zní jako „duet na dálku“. Tato něžná linie tvoří jemnou spojnicí od prvního jednání ke třetímu.

Lyrické postavy *Soročinského jarmarku*, Parasja a Gricko, ze skupiny ostatních operních hrdinů poněkud vybočují. Žijí v jakési zvláštní atmosféře. Jsou až přespříliš otevření a upřímní i výrazně citliví, jako by teatrálně přeháněli a přehrávali. Jejich emoce jsou vždy jednoznačné – „bez púltónů“. Jsou buď zoufale smutní, že z toho až pláčou, ale po smutku (u Parasji) bezděky následuje nesmírné veselí. To působí dojmem trochu levné, naivní jarmareční teatrálnosti záměrně použité pro divadelně komediální osnovu celé opery, a to zcela v duchu ukrajinského „vertepu“. Do lyriky proniká komika, sice jen jemně, aby lyrickou linii nenarušila, ale do takové míry, aby bylo celkově komické ladění představení zachováno. Parasja a Gricko jsou v povídce jen lehce načrtnuti. Gogol nejde v popisu do hloubky a jejich naivita a prostota je pouze naznačena. Ve spisovatelově pojetí se laskavý tón spojuje s nepatrně posměšným a komičností je přítomna i v čistě lyrických místech povídky.<sup>221</sup>

Musorgskij však svým svébytným způsobem hudebního vylíčení zamilovaného páru docílil zvláštního zvuku Gogolovy poetiky, jakési afektované citlivosti, jednobarevnosti emocí, prostoduchosti a naivnosti, které provázejí lyrickou stránku Gogolovy povídky. Vše „spojil v kontrastu“ – patetičnost (melodie Grickovy dumky) s prostoduchostí nářku Parasji, ve kterém si stěžuje na zlou Chivrju. Po něm okamžitě následuje neočekávaný zvrát citů

---

<sup>217</sup> *Tamtéž*, s. 245.

<sup>218</sup> МУСОРСКИЙ, М. *Сорочинская ярмарка. Опера в трех действиях по Гоголю*. Составил и проработал по автографам композитора П. Ламм. Недостающие сцены досочинил В. Шебалин. Переложение для пения с фортепиано. Москва, 1970, с. 46–49.

<sup>219</sup> *Tamtéž*, s. 246.

<sup>220</sup> *Tamtéž*, s. 190–192.

<sup>221</sup> ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 258–259.

(gopak Parasji) – náhlý posun od velmi smutného k velmi veselému. Musorgskij těchto protichůdných situací využívá k podtržení komičnosti a grotesknosti scén.<sup>222</sup>

Árie Parasji v sobě zahrnuje žánr dumky i romansu. Vzápětí se však mění na smělou taneční melodii gopaku. Přechod od truchlivé písně k radostné je naprosto organický a typický pro tradici lidového muzicírování. Skladatel zcela samozřejmě vedle sebe klade smutek a veselí. Parasjiny hbité myšlenky a dovádívá slova zní přirozeně, zcela v souladu s charakterem Gogolovy postavy. Její gopak nás vrací zpět k rozverně jarmareční scéně a připravuje nás na finále opery – svatební oslavu.<sup>223</sup>

### 3. 1. 1. 5. Role lidových písní a tanců v Musorgského operě *Soročinský jarmark*

Jádrem Musorgského komické opery jsou lidové nápěvy, ze kterých jako by skladatel celou operu splétal. Sólové písně, sbory i tance *Soročinského jarmarku* vytvářejí atmosféru radosti, svátečnosti a pospolitosti, ale i jakési jemné teatrální hry. Lidové písně jsou vloženy do úst všech postav s výjimkou Popoviče. Ten se tomuto pravidlu zcela vymyká. V jeho partu zaznívají pouze církevní melodie či stylizované pravoslavné nápěvy. U ostatních hrdinů se setkáme s rozmanitými lidovými písněmi: ansámblovými – to jsou veselé gopaky charakteristické i pro Chivriju (*Про Брудеуса* – což je i instrumentální leitmotiv Chivriji) a Parasju (*Зеленький барвиночку* – text je přímo citován ve třinácté kapitole Gogolova textu); lyrickými (*Утоптала стеженьку* a *Ох, ты, дивчина*); i humornými (*Ой, дуруду* – oblíbená píseň Čerevika, jejíž úvod tak velmi připomíná českou lidovou *Má maměnka cosi má*<sup>224</sup>). Jejich prostá instrumentace je vždy podřízena vokálnímu partu jako vedoucímu hlasu.

Hudební jazyk opery je blízký ukrajinskému folkloru.<sup>225</sup> Celkem je v Musorgského *Soročinském jarmarku* použito 13 původních ukrajinských lidových písní.<sup>226</sup> Otázka jejich „pravosti“ je detailně prozkoumána a popsána v práci L. Jefremové.<sup>227</sup>

V operě převládají písně s tanečními rytmy, a to především oblíbeného ukrajinského gopaku. Zařazení alespoň jednoho tohoto tance do každého dějství je totiž podmínkou tradičního ukrajinského divadla.<sup>228</sup> Tento předpoklad Musorgskij mnohonásobně splnil.

---

<sup>222</sup> *Tamtéž*, s. 259–260.

<sup>223</sup> *Tamtéž*, s. 260.

<sup>224</sup> Viz KOUTNÍKOVÁ, K. *Hrajete na zobcovou flétnu*. Praha, 2003, s. 94.

<sup>225</sup> ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 260–261.

<sup>226</sup> ПАНКРАТОВА, В. А. (гл. ред.). *Оперное либретто. Краткое изложение содержания опер в 2-х томах*. Том 1. Москва, 1981, с. 184.

<sup>227</sup> ЕФРЕМОВА, Л. *Мусоргский и Украина*. Киев, 1958.

<sup>228</sup> КАРАТЫГИН, В. О «Сорочинской ярмарке». In: *Музыкальный современник*, 1917, № 5–6. Петроград, с. 187.

V rytmu gopaku probíhá rušný jarmareční trh, náznak gopaku tančí i Chivrja chystající laskominy pro Popoviče, při zpěvu gopaku (*Про Брыдєуца*) dává Chivrja průchod své zlosti z dlouhého čekání na Popoviče, gopaček odvádí Parasju od její smutné zádumčivosti, celý sbor zpívá a tančí radostný gopak na závěr celé opery.

Stejně tak jako v Gogolově povídce hrdinové Musorgského opery ctí postavy typické pro lidové jarmareční umění („vertep“ a kramářské písně). Scény z jarmarečního divadla – naivní lyrika Parasji a Gricka, popis trpkého každodenního života, komika i poetické obrázky ukrajinské přírody – toto živé spektrum hraje v povídce rozmarným střídáním barev, neočekávanými kontrasty i lehkostí různých odstínů.

Musorgského opeře vládne lidová smíchová kultura. Jarmark se svým zvláštním familiárním kontaktem mezi lidmi, se svéráznou formou hrubé řeči a gest, která jsou svobodná a oproštěná od pravidel slušného chování (např. nadávky Chivrji či cikánovy kletby), představuje sváteční život lidu. Trh – to je místo pro smích slavnostní, radostný i posměvačný zároveň. Se smíchem je v *Soročinském jarmarku* spojeno i překonání strachu. Tam, kde je veselo, už žádné „červené haleny“ ani sviní rypáky nevypadají tak hrozně. Smích v opeře *Soročinský jarmark* není jen výhrou nad zlými pověrami, ale je současně i vítězstvím životní filosofie. Smích lidi zbavuje obav, projasňuje jejich myšlenky i pocity a činí pro ně svět krásným.<sup>229</sup>

Musorgskij zvolil pro svou komedii břitký, svěží lidový jazyk. Komické dialogy *Soročinského jarmarku* (Chivrja – Čerevik, Chivrja – Popovič) tak jiskří perlami prosté živé řeči a každý z hrdinů je obdařen svým specifickým hudebním jazykem.

*Soročinský jarmark* obsahuje mnohé rysy komediální dramaturgie. Jejím nejcharakterističtějším prvkem je v tomto případě hravost. Děj se odvíjí rychle, hlavní slovo mají namísto rozvleklých vokálních forem a orchestrálních čísel „prosté“ písně. Nejen Gogol, ale i skladatel svou hudbou skvěle vyjádřil komiku všedního pulzujícího života. Nikdy ale nepřekračuje hranice přirozenosti, nekarikuje a nehyperbolizuje komické rysy.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> ПИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980, с. 264–266.

<sup>230</sup> ЖУЙКОВА-МИНЕНКО, Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского. In: *Вопросы теории и эстетики музыки*, 1975, Выпуск 14. Ленинград, с. 48.

### 3. 1. 2. Opera *Soročinský jarmark* Boryse Karlovyče Janovského

Ukrajinský skladatel Borys Karlovyč Janovskij<sup>231</sup> zahájil svou uměleckou kariéru na konci 19. století.<sup>232</sup> Je autorem celkem deseti oper, mezi něž patří i *Soročinský jarmark* zkomponovaný podle Gogolovy předlohy v roce 1898. Toto jeho rané dílo však nebylo nikdy uvedeno a notový materiál se ztratil.<sup>233</sup>

### 3. 1. 3. Opera *Dunja* Iwana Knorra

Na námět Gogolovy povídky a vlastní libreto složil Iwan Knorr<sup>234</sup> dvouaktovou operu *Dunja*. Ta měla premiéru v německém městě Koblenz 23. března roku 1904. Její partitura však zůstala dodnes pouze v rukopise, který je nedostupný,<sup>235</sup> a nebylo jej tedy možné prostudovat. Libreto bylo napsáno v němčině a uveřejněno v letech 1900 a 1912.<sup>236</sup> Při analýze můžeme tudíž vycházet pouze z tohoto německého textu, v našem případě vydaného v roce 1900 ve Frankfurtu nad Mohanem na vlastní náklady autora. Jako jeho tvůrce je uveden N. R. Nikarow, což je ovšem Knorrův pseudonym.<sup>237</sup>

---

<sup>231</sup> Яновський Борис Карлович [Janovskij Borys Karlovyč (1875 Moskva – 1933 Charkov)] – ukrajinský skladatel, dirigent a kritik německého původu. Hudbu studoval u otce a poté u E. A. Ryba v Kyjevě. Následně působil v Moskvě, Petrohradu a Charkově, kde od roku 1918 pracoval jako dirigent, hudební kritik a pedagog. Složil 10 oper, mezi nimi i *Soročinský jarmark*. Viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 4. Oxford, 1992, p. 1188; КЕЛДЫШ, Ю. В. (гл. ред.). *Музыкальная энциклопедия*. Том 6. Москва, 1982, с. 628. V dějinách ruské opery – ЧЕШИХИН, В. *История русской оперы (с 1674 по 1903)*. Санкт-Петербург, 1905, se na str. 490 uvádí tato informace: „Дновский Б. К. Киевский композитор, автор русской оперы «Сорочинская ярмарка»“. Došlo tedy zřejmě k omylu při opisování a písmeno “Я” na začátku skladatelova jména bylo omylem přepsáno jako „Д“. Tentýž nesprávný údaj (pravděpodobně převzatý ze jmenované publikace) zmiňuje ovšem i SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 2. Oxford, 1992, p. 473.

<sup>232</sup> Nikolaj Rimskij-Korsakov se o B. K. Janovském nechvalně zmiňuje v dopise N. I. Zabele-Vrubel ze 17. září 1901 jako o netalentovaném skladateli. Viz ОГОЛЕБЕЦ, А. С. (гл. ред.). *Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики*. Том II. Москва, 1956, с. 662.

<sup>233</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в шести томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 236.

<sup>234</sup> Knorr Iwan (1853–1916) – německý skladatel a muzikolog. Ve čtyřech letech se rodiče přestěhovali do jižního Ruska, kde vyrostl obklopen ruskou lidovou hudbou. V roce 1868 se však jeho rodina usadila v Lipsku a Iwan studoval na tamější konzervatoři. Pak vyučoval v Charkově a posléze na Brahmsovo doporučení ve Frankfurtu nad Mohanem (od roku 1883). Pobyt na Ukrajině se odrazil v jeho ukrajinských milostných písních *Ukrainische Liebeslieder* pro čtyři hlasy a klavírní doprovod. Komponoval především velká orchestrální díla, na jeho kontě ale najdeme i tři opery: *Dunja* (na Gogolovu povídku *Soročinský jarmark*), *Die Hochzeit (Svatba)*, která byla poprvé uvedena v Praze roku 1907, a jednoaktová opera *Durchs Fenster (Oknem)*, zkomponovaná na skladatelovo vlastní libreto, jež měla premiéru v německém Karlsruhe v roce 1908. Knorr také v němčině napsal biografii P. I. Čajkovského *Tschaikowsky* vydanou v Berlíně v roce 1900. Kromě toho vytvořil učebnice harmonie a kontrapunktu i řadu jiných hudebních kompozic a muzikologických prací. Viz SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 2. Oxford, 1992, p. 1010.

<sup>235</sup> Informace o tom, že partitura zůstala pouze v rukopise. Viz SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. Oxford, 2001, pp. 698–699. Nepodařilo se však dohledat, kde přesně je manuskript opery uložen.

<sup>236</sup> KNORR, I. *Dunja: eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern nach einer Gogol'schen Erzählung von N. R. Nikarow (Deutsch von J. K.)*. Musik von Iwan Knorr. Frankfurt a. M., 1900; KNORR, I. – NIKAROW, N. R. *Dunja: eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern*. Berlin, 1912.

<sup>237</sup> Viz níže – článek prof. Bauera.

### 3. 1. 3. 1. Libreto a obsah Knorrovoy opery *Dunja*

Opera se skládá ze dvou dějství. První jednání se odehrává v malém ukrajinském městečku, druhé pak v blízké vesnici. Jednající postavy jsou mlynář Hodulej a jeho žena Hawronja, jejich dcera Dunja, mladý sedlák Gawrilo, vesnický pop Afanasij, cikán Musur, sedláci Kalenik a Cycenko společně s vyvolávači a vesničany.

Knorrovo libreto se s Gogolovou předlohou v mnoha aspektech rozchází. Skladatel a zároveň textař pojal totiž zpracování povídky *Soročinský jarmark* dosti volně. Zápletka Gogolova skazového příběhu má v některých momentech velmi málo společného s Knorrovou verzí a dokonce ani jména postav, jak vidíme výše, se se svými předobrazy zcela neshodují.

Uvedme si hned několik odlišností. Zřejmě ta nejmarkantnější se nám vybaví u strašidelného příběhu s „červenou halenou“. U Gogola se vyprávěla historka o zjevení ďábla v červené košili už na jarmarku. Preclíkárce se objevil v podobě prasečího rypáku, písař ho viděl ve zbořené kůlně. Převlečení za „čertovskou“ svini plánuje cikán hned po uzavření smlouvy s Grickem, tedy dávno před tím, než vtrhne do Čerevikovy chalupy.

Folklorní příběh o ďáblovi vystupujícím v červené haleně je však u Knorra podán naprosto jinak než v povídce. Žádné hrůzyplné vyprávění na trhu se nezmiňuje, dokonce i jarmareční scéna je pouhou marginální záležitostí. V opeře *Dunja* se nejedná o cikána, který představuje ďábla v podobě chrochtající svině, ale paradoxně o popa Afanasije ukrytého v pytli. Děsivý příběh o čertovi převlečeném za svini vypráví pohotově Hawronja, a to až v napjaté překérní situaci, do níž se dostala kvůli svým záletům. I cikán Musur jedná naprosto nepřipraveně. Improvizuje a reaguje podle toho, jak se okolnosti aktuálně vyvíjejí.

V literární verzi posílá Chivrja Čerevika hlídat kobylu na celou noc, aby měla čas na své dostaveníčko s Popovičem. Zde Hawronja vypraví Dunju k nemocné tetě do vesnice a Hodulej zůstává na konci prvního dějství ještě někde na trhu s ostatními. Vrací se nečekaně domů se svými kumpány Cycenkem a Kalenikem, zrovna když Hawronja začíná flirtovat a hodovat s popem Afanasijem. Milenec se však neukrývá na palandu pod strop domu, ale do pytle na zahradě, kde leží nehybně jako kámen. Na rozdíl od Gogolovy povídky Hawronjina nevěra není nikdy prozrazena, ačkoli Hoduleji a Cycenkovi je spousta věcí podezřelých. Při schůzce s Afanasijem Hawronju tajně pozoruje cikán Musur a podle vývoje situace sprádá své plány tak, aby dosáhl svého cíle – získat pro Gawrila ruku Dunji a pro sebe tak Gawriloa hnědáka. Zde je opět malý rozdíl oproti originálu – tam si cikán pár volů kupuje za výhodnější cenu, tady mu dokonce Gawrilo daruje koně. Díky Musurovi není Hawronje ani popu

Afanasijovi zkřiven ani vlásek a z celé choulostivé situace vycházejí naprosto čistí. Gawrila s Dunjou také vítězí. Dostávají matčino požehnání a mohou chystat svatbu, i když nikdo kromě Musura neví, proč Hawronja změnila své tak zpočátku striktní rozhodnutí.

Chronologie děje se také zcela nedrží literární předlohy. Například v *Soročinském jarmarku* se Parasja s Grickem seznamují již po cestě na jarmark za přítomnosti otce i macechy. U Knorra dochází k jejich prvnímu setkání až kdesi na návsi, poté kdy se Dunja oddělila od skupinky dívek, která se škádlila s chlapci. Gawrilo uráží Hawronju pouze ve společnosti Hoduleje, Dunja o této skutečnosti neví. Potkává ho sama jako zcela neznámého mladíka. Shodné ale je, jak se později ukáže, že Gawrilo je syn Hodulejova dlouholetého přítele.

V opeře je zdůrazněn motiv kozáctví, a to například ve scéně, kdy se Hodulej v nepřítomnosti své energické manželky chvástá, jak se v kozáckých manželstvích žena musí podřizovat vůli muže. Gawrilo ho posléze pobízí k tomu, aby si jako kozák dupl, ale k takovému činu Hoduleji chybí odvaha.

Je škoda, že v závěru libreto ztrácí spád a děj je rozmělněn neustálým opakováním replik. Finální sbor však celou kompozici nakonec kompaktně uzavírá.

### **3. 1. 3. 2. Charakteristika postav Knorrovoy opery *Dunja* ve srovnání s jejich literárními předobrazy**

Ve srovnání s Gogolem se Knorrovo pojetí a jména postav liší jen nepatrně. Z *Hoduleje*, původně Čerevika, je mlynář. *Hawronja* je zřejmě pouhým německým prepisem Chivrji a jako o maceše se o ní vůbec nehovoří. Zde je chápána jako Dunjina vlastní matka. Parasja je přejmenována zcela, a to na *Dunju*, která dává zároveň název i celé opeře. *Gawrilo* je pravděpodobně německá obdoba Gricka. Jedině *pop Afanasij* si zachovává své jméno i církevní hodnost. Cikán je v opeře jen jeden a má dokonce své konkrétní jméno, a to *Musur*. Nevystupují zde žádní Židé, trhovci či kozáci. Objevují se však dva kmotři, Hodulejovi přátelé – *Kalenik* (stejná postava se vyskytuje i v Gogolově *Májové noci*) a *Cycenko*. V literární verzi vystupuje pouze jakýsi bezejmenný „kum“ (kmotr).

Pokud budeme hrdiny z Knorrova libreta charakterizovat, najdeme v nich spoustu společných rysů s jejich Gogolovými předobrazy.

*Hodulej* je typický submisivní manžel, který se nechá ovládat svou ženou. Ovšem v její nepřítomnosti si podle kozácké tradice hraje na velice chrabrého a nikdy by nepřipustil,

že je to on, kdo se musí v manželství vždy podřídit. Není však hloupý a rozhodně nevěří Hawronjiným výmyslům. Postavit se jí ale nedokáže.

*Hawronja* je rezolutní, energická žena, která si za žádných okolností, s výjimkou rozhovoru s popem Afanasijem, nebere žádné servítky. Je neoblomná a názor mění velmi ztuhla, a to až poté, kdy je zcela zahrnuta do kouta. I přesto se nevzdává a snaží se vývoj situace zvrátit tak, aby se naplnila její vůle. Nakonec však, pod silným tlakem a hrozbou, že by se společensky zcela znemožnila, ustupuje.

*Musur*, ač cikán, drží navzdory všem předsudkům a překážkám své slovo. Je nesmírně chytrý, kreativní a pohotový. Za každých podmínek si ví rady a nezradí nikoho, a to ani ty, kteří by si to zasloužili – zlou Hawronju a proradného Afanasije. Rád, i když za dobrou odměnu, vyhoví Gawrilovi a získává pro něho nevěstu. Za všech okolností drží jazyk za zuby a rozhodně nechce nikomu uškodit. Je čestný a s pomocí svého důvtipu vždy uhladí vše tak, aby i ty nejnepříjemnější situace dopadly pro každého dobře. Všem bez výjimky přináší jeho chování a činění prospěch.

*Dunja* není žádná naivní dívenka, ale když pozná, že Gawrilova láska je upřímná a pevná, bojuje o ni. Je to jemná, něžná bytost, která si ale umí stát za svým a vzepřít se i své rázné matce.

*Gawrilo* je průbojný cílevědomý mládenec. Nejde pro slovo daleko. Je to však zároveň i člověk citlivý a věrný, který je pro svou lásku ochoten mnohé vykonat a obětovat.

*Afanasij* se ještě mnohem více než *Hodulej* vyznačuje svou zbabělostí, ale především vypočítavostí, požívačností a neupřímností. Není schopen vymyslet nic samostatně. Je naprosto pasivní, nechá sebou ve všem manipulovat a je pouze unášen proudem událostí.

*Kalenik* a *Cycenko* jsou prostí vesničané, ale nejsou hloupí. Vede je zdravý selský rozum a nedají se hned tak obelstít. Rádi se dobře najedí a napijí. Pokud je to ale nutné, jsou připraveni čelit nebezpečí, přestože je někdy trochu ohromí strach.

Jak je z jednotlivých charakteristik patrné, nejvíce se Gogolovým postavám vymyká cikán *Musur*. U *Knorra* je líčen jako v podstatě velmi čestný a poctivý člověk napomáhající příznivému vývoji celého děje, i když si za to žádá patřičnou odměnu. Jeho důvtip a pohotovost zachraňují všechny hrdiny příběhu před pádem a nepříjemnostmi a jen díky němu neodchází nikdo z nich s hanbou. Mladá dvojice získává svolení k svatbě a celá historka končí šťastně. Naopak u *Gogola* je cikán pouze vypočítavý a vychytralý zloděj, který se chápe příležitosti získat dobytek výhodněji. Sám se zřejmě při provádění „čertovin“ a strašení

ostatních dobře a škodolibě baví. To, že by snad měl zájem sám někomu pomáhat, naprosto nepřipadá v úvahu.

Postavy Knorrovy opery nejsou zdaleka tak detailně a pestře vykresleny jako u Gogola a ani jim není dána větší příležitost, aby mohly svůj charakter rozvinout na širší ploše. Něžným, milostným dialogům, škádlení děvčat a chlapců či lyrickým duetům, v nichž často najdeme motivy vycházející z folklorních tradic, je však věnována velká pozornost. Daleko menší důraz je ovšem kladen na komiku a grotesknost, která hraje v Gogolově *Soročinském jarmarku* největší roli. Pouze velice stručný pepřený rozhovor mezi Hawronjou a Hodulejem, kratičká záletnická scéna Afanasije a Hawronji nebo Hodulejova chvástavá scéna o kozáctví by mohly lehce ilustrovat Gogolův komický záměr. Ovšem v takto nepatrných výstupech nelze ani ukázat, ani odhalit povahové vlastnosti jednotlivých hrdinů v celé barevné škále.

Knorrovo pojetí, lišící se v mnoha ohledech od Gogola, má zřejmě kořeny v jiném národním a kulturním prostředí, ve kterém autor žil a působil. Samozřejmě vychází i z individuality jeho tvůrčí osobnosti. Důvodů, proč se libretista opery *Dunja* Gogolově komice příliš nevěnuje a prosazuje především lyricky laděné scény, může být samozřejmě mnohem více. Nicméně text opery vychází z lidového prostředí a její postavy nápadně připomínají hrdiny ukrajinského jarmarečního divadla (např. zlá, svárlivá manželka, nedovtipný muž podpantofelník, chytrý cikán atd.).

### 3. 1. 3. 3. Hudební zpracování Knorrovy opery *Dunja*

Libreto celé opery známe zcela přesně. Ovšem o podobě a kvalitě její hudební stránky, vzhledem k nedostupnosti rukopisu partitury, toho mnoho nevíme. Informace můžeme čerpat pouze z tehdejšího tisku a recenzí Knorrových současníků.

Dobový tisk – deník *Los Angeles Herald* ve své nedělní příloze ze dne 8. května 1904 uvedl kratičkou recenzi tohoto díla:

*„Špatné přijetí, se kterým se setkala opera 'Dunja' v Koblenzi, přisuzujeme nepříliš hodnotnému textu, na který skladatel zbytečně plýtval svým nepochybným talentem. Projevuje však svou lásku k lidovým písním Ukrajiny a s velkým efektem využívá i další ruské národní melodie. Opera líčí také širokou škálu místního koloritu ve sborových i sólových partech.“*<sup>238</sup>

Rovněž hudební časopis *Musical America* z 9. listopadu 1907 se na straně třináct v článku *A Teacher of Rising Composers (Učitel nové generace skladatelů)* věnovaném osobnosti Iwana Knorra, jako jednoho z nejnadanějších německých skladatelů, zmiňuje o jeho dvouaktové opeře *Dunja*. Avšak na rozdíl od kalifornského *Los Angeles Herald* píše tento

<sup>238</sup> *Los Angeles Herald*, Volume XXXI, Number 222, 8 May 1904. Los Angeles, p. 2.

časopis pro klasickou hudbu o její premiéře v německém Koblenzi v roce 1904 jako o úspěšném představení ztvárnujícím příběh z vesnického života na Gogolův námět.<sup>239</sup> Tentýž názor uvádí i britský hudební slovník *The Grove Dictionary of Music and Musicians*.<sup>240</sup>

Více údajů o hudební podobě opery *Dunja* se dozvídáme pouze v nekrologu z roku 1916, který je věnován Iwanu Knorrovi. Jeho autorem je skladatelův kolega z frankfurtské konzervatoře, prof. Dr. M. Bauer. Ten o zmíněné kompozici uvádí následující informace:

*„Vznik první Knorrovovy opery 'Dunja' spadá do let 1895–1904. Na úvodních skicách a náčrtcích stojí Knorrovou rukou napsáno: 14. února 1895 až 28. února 1896. Premiéra se konala 23. března 1904 ve městě Koblenz pod taktovkou Heinricha Sauera. Text je označen jako 'Ruská vesnická komedie ve dvou obrazech podle Gogolovy povídky'. Jako autor libreta, který zpracoval téma Gogolova 'Soročinského jarmarku', je uveden N. R. Nikarov, což je Knorrovův pseudonym. Skladatel tedy vystupuje zároveň i v roli básníka-libretisty. Obsah opery je následující: Mlynář Hoduley holdující alkoholu je podveden svou ženou Hawronjou, a to s Popem. O její nevěře ví důvěrník Musur. Ten choulostivé informace využije k tomu, aby Dunja, mlynářova dcera, získala svolení k sňatku se svým milovaným Gawrilou, jehož její matka nenávidí, protože ji urazil. Musur se postará o to, aby se o Hawronjině nevěře nedozvěděl ani její oklamáný manžel, ani sedláci. Komickým pozadím tohoto příběhu je smyšlená strašidelná historka, kterou Hawronja zachrání Popa ukrytého v pytli. Na této látce zaujal Knorra zřejmě především folklor a možnost ztvárnit život prostého lidu na ruském venkově. S tím souvisí i využití dvou ruských lidových melodií: sbor z prvního jednání 'Oj, jak šalmaje zní' a sbor z konce druhého dějství 'Holoubek nebydlí v hnízdečku sám'. Skladatel se dlouho zabýval kompozicí předehry. Ta se dochovala ve třech verzích. Jednou jako preludium v několika málo taktech, podruhé jako ruská komická ouvertura a nakonec jako předehra k celé opeře. Tato poslední varianta je nádherné dílo sršící humorem. Jeho hlavní téma uslyšíme ještě jednou, a to v posměvačném sboru na konci prvního aktu. Vedlejší téma předehry je velice příbuzné s rozkošným zpěvným tématem v D dur, které předjímá mileneckou epizodu. První jednání nás uvádí přímo do ruchu jarmarku, který je vylíčen s poutavou živostí a svěžestí. Najdeme zde ovšem i velké kontrasty – tak například po bláznivém reji taneční hudby zpívá sbor lkavou poetickou píseň 'Jak vábí a nařikají tóny'. Milostný duet mezi Gawrilou a Dunjou je plný něžných lyrických momentů. Jeho vřelý líbezný motiv hraje v celé skladbě důležitou roli a končí jím i závěrečná sborová scéna opery. Hudební zobrazení opilce a podpantofelníka Hoduleje je dokonale vykresleno jak všemi jemnými detaily a nuancemi, tak i svou drsností, obzvláště v písni 'Nikdy neklesej, kozáku'. Ve druhém dějství je třeba vyzdvihnout velkou b mollovou árii Dunji s názvem 'Daleko za mořem'. Tato nádherná truchlivá melodie plná hlubokého zármutku umocněná využitím témbru anglického rohu patří k tomu nejlepšímu, co Knorr vytvořil. Z humorných a vtipných výstupů můžeme zdůraznit milostnou scénu mezi Hawronjou a toužícím hladovým Popem, jakož i strašidelnou Hawronjinu historku, kterou mystifikuje manžela i sedláky. Podobný typ romance – 'Einst träumte meiner sel'gen Base' ('Kdysi měla má zesnulá sestřenice sen') už zpívá Anička ve třetím jednání Weberovy opery 'Čarostřelec'.*

*Pokud bychom se podívali na tento opus jako na celek, musíme dát za pravdu kritikům, kteří tvrdí, že se nedá popřít nepoměr mezi velmi hodnotnou hudbou a značně nenáročným libretem. Jestliže kvalité textu lze z estetického hlediska leccos vytknout a leckdo postavám této vesnické povídky nechce*

<sup>239</sup> "A Teacher of Rising Composer" In: *Musical America*, VI, No. 26, 9th November 1907. New York, p. 13.

<sup>240</sup> SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. Oxford, 2001, pp. 698–699.

dopřát tuto nádhernou hudbu, lze přesto konstatovat, že dramatický účinek skladby je jednotný, takže z hlediska hudebního se skladateli povedlo vylíčit děj velice přesvědčivě. Tím se 'Dunja' řadí k velké skupině oper, které nás v první řadě zaujmou hudbou, jež v tomto případě neupoutává jen svým okouzlejícím melodickým a kontrapunktickým půvabem, ale je také naplněna skutečným životem. Bohužel, historie ukázala, že dramatizace a zveršování povídky často uspokojí méně než původní dílo. Myslím ale, že přes to přese všechno můžeme ocenit, že se tento skladatel stal i textařem. Přestože jeho hudební kompozice je na daleko vyšší úrovni, i jako libretista splnil Knorr svou úlohu. Můžeme se tedy těšit z krásy tohoto celku podobně jako u Smetanovy 'Prodané nevěsty', již je Knorrovo dílo svým lidovým charakterem a hudební hodnotou velmi blízké. Řadím 'Dunju' k nejlepším novějším operám a doufám, že čas mé hodnocení potvrdí. Především si přeji, aby klavírní výtah tohoto hodnotného díla konečně vyšel tiskem.<sup>241</sup>

Bohužel, přání prof. Bauera se nevyplnilo. Knorrova partitura *Dunji* zůstala pouze v rukopise<sup>242</sup> a nepronikla mezi tituly, které jsou uváděny na jevištích hudebních divadel dodnes. Zdá se, že život této opery skončil se životem autora.<sup>243</sup>

### 3. 1. 3. 4. Srovnání oper zkomponovaných na námět *Soročinského jarmarku* ve vztahu ke Gogolovu skazu

Porovnáme-li dostupné materiály a informace o všech třech operách, které byly zkomponovány na téma *Soročinského jarmarku* (skladby Musorgského, Janovského a Knorra), dojdeme k závěru, že nejvýstižněji nám Gogolův skaz v hudbě zprostředkoval Musorgskij. Opus mladičkého Janovského nebyl nikdy inscenován a později se ztratil. Hudební podobu Knorrové opery *Dunja* známe jen zprostředkovaně ze svědectví současníků a dobového tisku. Na základě prostudování dostupných pramenů usuzujeme, že byla uvedena pouze za života autora. Její partitura zůstala toliko v rukopise. Libreto bylo napsáno v němčině samotným skladatelem, což z hlediska ukrajinského námětu omezilo výrazovou škálu díla. Jako autor libreta nebyl Knorr velmi obratný, do určité míry měnil obsah a částečně i povahu hrdinů povídky. (Nelze mu však upřít, že postava cikána je v jeho pojetí mnohem propracovanější než její literární předobraz.) Příběh inspirovaný Gogolem je v jeho podání mnohem šedivější, prostší a postrádá plastičnost i vtip originálu. Přiblížit se charakterem libreta Gogolovu skazu se Knorrovi tedy příliš nepodařilo.

---

<sup>241</sup> BAUER, M. Iwan Knorr. In: *Dr. Hoch's Conservatorium für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt a. M. Achtunddreißigster Jahresbericht*. Frankfurt a. M., 1916, S. 26–28. Překlad Pavel Knápek.

<sup>242</sup> Viz SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. Oxford, 2001, pp. 698–699.

<sup>243</sup> V tištěném operním libretu z roku 1900, které máme k dispozici, je rukou psaná poznámka, která uvádí, že opera *Dunja* byla též provedena 14. dubna 1912 v režii J. Krähmera a pod taktovkou F. Neumanna. Můžeme se zde seznámit i s pěveckým obsazením jednotlivých postav. Informace o dalších inscenacích tohoto hudebního díla se však nepodařilo zjistit.

Pokud uvážíme další aspekty obou uvedených hudebních děl (o Janovském dále neuvažujeme), najdeme i jiné kvalitativní odlišnosti. Shodný je sice ten fakt, že libretisty zmíněných oper jsou sami jejich skladatelé, avšak Musorgského opus se skládá ze tří dějství, Knorrova kompozice má akty dva. Musorgskij nad rámec literární předlohy vkládá do třetího jednání scénu *Mládencův sen* (*Сонное видение Паробка*), přičemž vychází ze svého symfonického obrazu *Noc na Lysé hoře*. Jinak se ovšem, na rozdíl od Knorra, téměř doslovně drží Gogolova textu.

V *Dunje* se vyskytuje mnohem méně lidových písní a ansámblových scén než u Musorgského. Zaznamenáváme pouze dvě lidové melodie v celé opeře, a to v jejím úvodu a závěru.<sup>244</sup> Snad jen na začátku druhého dějství ještě zaznívá baladická, folklorně laděná Dunjina píseň *Daleko za mořem*.<sup>245</sup> Pro srovnání – Musorgského *Soročinský jarmark* obsahuje třináct lidových nápěvů.<sup>246</sup> I role sboru je v Knorrově díle upozaděna a zdaleka nedosahuje té důležitosti, kterou jí přisuzuje Musorgskij. A ačkoli byla Knorrova hudba podle názoru jeho současníků velice hodnotná, celkově vyváženého dojmu, vzhledem k nepřilíš zdařilému libretu, jeho skladba patrně dosáhnout nemohla.

Ani Musorgského opus však nevznikl bez problémů. Jako většinu svých velkých kompozic toto dílo autor také nedopsal. Aby skladba mohla zaznít jako celek, prošla rukama hned několika editorů. Jako nejzdařilejší se jeví její dokončení V. Šebalinem a P. Lammem. V jejich úpravě Musorgského opera dodnes zaznívá i na předních světových scénách. Tuto verzi jsme si zvolili pro naši analýzu.

Gogolovo mladické dílko *Večery na dědince blízko Dikaňky* zůstalo sice v jeho tvorbě unikátem, ale charakteristické znaky těchto povídek jsou vlastní i opeře Musorgského. Skladatel jim však dodal ještě širší rozměr – něžnou lyriku i nemilosrdně útočící satiru s uměním vidět nepěkné a směšné. Stejně tak jako Gogol i Musorgskij měl skvělý pozorovací talent a to z těchto dvou autorů, kromě mnoha dalších společných rysů, činilo umělecky velmi příbuzné osobnosti. Skladateli je z duše blízký bezelstný a dovádívý Gogolův humor, jeho zájem o národní jazyk, trefná pořekadla a přísloví, lidovou fantazii, legendy, pohádky a především písně.<sup>247</sup> Jeho melodika těží z formy a citových výpovědí mluveného slova a je podložena smělou a originální harmonií. Musorgského role v oblasti harmonie je výjimečná.

---

<sup>244</sup> Viz BAUER, M. Iwan Knorr. In: *Dr. Hoch's Conservatorium für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt a. M. Achtunddreißigster Jahresbericht*. Frankfurt a. M., 1916, S. 26.

<sup>245</sup> KNORR, I. *Dunja: eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern nach einer Gogol'schen Erzählung von N. R. Nikarow (Deutsch von J. K.)*. Musik von Iwan Knorr. Frankfurt a. M., 1900, S. 14–15.

<sup>246</sup> ЕФРЕМОВА, Л. *Мусоргский и Украина*. Киев, 1958.

<sup>247</sup> ШУМСКАЯ, Н. *Сорочинская ярмарка М. П. Мусоргского*. Москва, 1952, с. 15.

Začal psát novou kapitolu nejen ruského, ale i evropského hudebního myšlení. V jeho unikátní harmonii se snoubí prvky typické pouze pro jeho svébytný, osobitý styl se znaky propojující jeho uměleckou individualitu s celoevropskými hudebními směry.<sup>248</sup>

Musorgskij spolu s Dargomyžským<sup>249</sup> patřili k zásadním reformátorům ruské opery, kteří byli ovlivněni naturalistickou školou gogolovského směru. Hlavní snahou Dargomyžského byla „pravda v tónech“ – chtěl, aby tón byl přímým vyjádřením slova. Stejně formuloval svůj cíl i Musorgskij. Hudební ideál obou autorů byl určitým druhem doslovného převodu slov a dokonce i gest do tónů, byl typem hudby velmi blízké její verbální i pantomimické předloze.<sup>250</sup> A právě toto jsou atributy, které dílo obou skladatelů spojovaly s Gogolovým skazovým vyprávěním vycházejícím z lidové tradice orální narace zdůrazňující osobitou interpretaci vypravěče (jeho hlas, artikulaci, intonaci, gesta i mimiku) a jeho autentický lidový projev působící dojmem živé improvizace a bezprostředního kontaktu s posluchačem. Všichni tři umělci také zároveň projevovali velký zájem o folklor.

*Soročinský jarmark* byl na ruské půdě obrovským krokem k vytvoření realistické opery.<sup>251</sup> Její tradici, která čerpá z ruské klasické prózy, založil Musorgskij už svým směrlým experimentem v opeře *Ženitba*. V protikladu k tehdy obvyklým normám italského „bel canta“ použil v hudbě v té době nevídanou a originální metodu – reprodukci prosté lidské řeči ve „všední“ gogolovské próze. Usiloval o to, aby postavy, které byly přímo „vytržené“ ze skutečného života, na scéně promluvily tak, jak hovoří živí lidé, a aby citlivě zachycené intonace lidské řeči byly podpořeny vtipnou orchestrální charakterizací a instrumentací.<sup>252</sup> Podle slov ruské muzikoložky N. Tumaninové, Musorgskij „převodl Gogolovu komiku do jazyka hudby“.<sup>253</sup>

Realistické portréty vytvořené Musorgským a obzvláště jeho svérázní hrdinové ze *Soročinského jarmarku* posluchače přímo vyzývají, aby si je organicky začlenili do galerie gogolovských typů. V opeře *Soročinský jarmark* vznikly malebné gogolovské obrázky plné poetického půvabu a dobrosrdečného humoru. Tento originální skladatel uměl mnohostranně

<sup>248</sup> КРЕМЛЁВ, Ю. А. *Избранные статьи о музыкальном языке Мусоргского*. Ленинград, 1976, с. 103.

<sup>249</sup> Даргомыжский Александр Сергеевич [Dargomyžskij Alexandr Sergejevič (1813–1869)] – ruský skladatel, samouk. Významná je jeho operní tvorba, zejména romantická opera *Rusalka* z roku 1856 (podle A. S. Puškina) s dramaticky doprovázeným recitativem a melodikou opírající se o ruské lidové písně. Méně úspěšná, ale vývojově důležitá je jeho komická opera *Kamenný host* (60. léta) komponovaná podle Puškinova textu v realistickém deklamačním slohu, který měl velký vliv na M. P. Musorgského. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 136.

<sup>250</sup> АБРАХАМ, G. *On Russian Music*. London, 1939, pp. 252–253.

<sup>251</sup> ГИНЗБУРГ, С. Л. *Путеводитель по опере. Сорочинская ярмарка. Опера М. П. Мусоргского*. Москва, 1935, с. 55–56.

<sup>252</sup> НЕСТЬЕВ, И. В. *Век нынешний и век минувший. Статьи о музыке*. Москва, 1986, с. 279–280.

<sup>253</sup> ТУМАНИНА, Н. М. *Мусоргский*. Москва–Ленинград, 1939, с. 215.

vyjádřit v hudbě pravdu o životě prostého lidu a předat, jak řekl V. V. Stasov: „*весь океан русских людей, жизни, характеров, отношений, несчастья, невыносимой тягости, приниженности. Создать живого человека в живой музыке, создать жизненное явление или тип в форме им присущей.*“<sup>254</sup>

„Příbuznost“ Musorgského s Gogolem, inspirace ukrajinským folklorem, mistrovství vystihnout podstatu vtipu příběhu, odhalit typické prvky charakteru a řeči jednajících postav, schopnost zachytit uměleckou pravdu – to činí ze *Soročinského jarmarku* vrcholnou ruskou komickou operu. Musorgskij tedy ve „spolupráci“ s Gogolem vytvořil nový operní žánr v ruské klasické hudbě – národní komickou operu, která se vyznačuje rysy opravdového novátorství a lidovosti. Skladatel s hrdostí hovořil o tom, že jeho opera není bufonáda, ale „skutečná“ komická a přitom národní opera, první v pořadí, která je celým svým uměleckým výrazem blízka Gogolově předloze.<sup>255</sup>

Musorgského *Soročinský jarmark* je skutečně první ruská komická opera, pokud nebudeme počítat jeho nedokončenou *Ženitbu* a hudební komedii *Mandarínský syn* od C. Kjuje. Tato kompozice obsahuje znamenité jadrné žánrové výjevy, lyrické epizody protkané laskavou poezií i sborové scény plné života a veselí. A tomu všemu vládne překrásná melodika a rytmy ukrajinských lidových písní a temperamentních tanců.

Z hudby tohoto díla na nás dýchá osobitý ukrajinský kolorit. To je skvělý výsledek Musorgského pečlivého studia ukrajinských lidových písní a jejich využití v opeře. Výrazná taneční nálada, střídání lyrického a všedního, písňové vsuvky, které mají přispět k barvitému vylíčení změn duševního rozpoložení všech jednajících postav v průběhu opery (např. monolog Parasji a hned za ním píseň *Зеленький барвиночек*, celá série písní Chivrji v očekávání Popoviče, píseň Kумы a Čerevika) – to jsou typické znaky, jimiž skladba navazuje na tradice ukrajinského lidového divadla, z něhož Gogolovy povídky čerpají.<sup>256</sup>

Musorgského kompozice velmi výstižně předává a interpretuje lyriku a humor Gogolovy povídky. Je to vskutku realistická opera, která obsahuje neobvykle pestrou skicu každodenního života a mravů Ukrajinců, vtipné charakteristiky komických postav i procítěnou lyriku obrazu zamilovaných. Autor se pozorně zaposlouchával do Gogolovy prózy a snažil se najít jí odpovídající hudební intonace. Jeho scéna Chivrji a Popoviče je pravděpodobně nejvěrnějším zobrazením gogolovského stylu komiky v hudbě.

---

<sup>254</sup> БАХМЕТ, Т. (гл. ред.). *История русской музыки. Иллюстрированное издание.* Москва, 2012, с. 506.

<sup>255</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка.* Москва, 1966, с. 117.

<sup>256</sup> *Tamtéž*, s. 115.

Optimistická, až téměř živelná hudba opery, ve které jsou využity ukrajinské lidové písně, je naplněna groteskně šťavnatým humorem i světlou lyrikou. Atmosféra gogolovského „fantastického realismu“, ve které vznikají kouzelné ostrůvky procítěné něhy, hudebně řečové intonace, prudké změny nálad, výrazné charaktery hrdinů, vysoká energie syžetu, postavy vykreslené výrazně nejen dramaturgicky, ale především hudebně – všechny tyto prvky tvoří jádro Musorgského *Soročinského jarmarku*. A právě z tohoto důvodu se opera ukázala být na kvalitativně vyšší úrovni a značně předčila svůj literární předobraz.<sup>257</sup> Dovolíme si tvrdit, že to je vůbec jedna z nejlepších ruských komických oper. S minimálními prostředky bylo skladatelem dosaženo maximální expresivity. Není náhodou, že sám skladatel si cenil *Soročinského jarmarku* jako jedné z etap při vytváření nových prostředků hudebního výrazu.<sup>258</sup>

Musorgskij se svou nezdolnou snahou stále nacházet originální umělecké postupy pro každé své dílo byl analogií Gogola v ruské hudbě. Jejich umělecké principy a cítění jsou velmi podobné a harmonické. Zdá se, že dvojice Gogol a Musorgskij je to nejorganičtější a nejsymbiotičtější umělecké spojení, které mohlo, co se týká hudebního zpracování povídky *Soročinský jarmark* z cyklu *Večery na dědince blízko Dikaňky*, vzniknout. Tím, že se Musorgskij snažil zachytit živou lidskou řeč v hudbě, se přiblížil Gogolově skazu zřejmě ze všech skladatelů nejvíce.

### **3. 2. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky *Svatojánská noc (Вечер накануне Ивана Купала)***

Ačkoli intencí vytvořit operu na základě Gogolovy povídky *Svatojánská noc* bylo několik, došlo k realizaci pouze jediné, a to ještě ne v té podobě, kterou autoři původně plánovali.

Poprvé se tento skaz stal centrem pozornosti *Mocné hrstky*. Na jejích schůzkách byla Gogolova tvorba často diskutovaným tématem. V roce 1858 se zde zrodil nápad zkomponovat operu o třech dějstvích s názvem *Ночь на Иванов день*,<sup>259</sup> která se měla stát vůbec jedním z prvních hudebně dramatických děl této umělecké skupiny. Mladí skladatelé se domnívali, že při zpracování uvedeného námětu se jim podaří dosáhnout svých tvůrčích cílů. Předpokládáme, že iniciátorem výběru příběhu byl M. P. Musorgskij, který měl vždy sklony

---

<sup>257</sup> ГИНЗБУРГ, С. Л. Путеводитель по опере. Сорочинская ярмарка. Опера М. П. Мусоргского. Москва, 1935, с. 55.

<sup>258</sup> Тамtéž, с. 52.

<sup>259</sup> МУСОРГСКИЙ, М. Письма и документы. Москва, 1932, с. 430.

k zobrazování společenských kolizí, jež právě tato literární předloha obsahuje.<sup>260</sup> Záměr nakonec uskutečněn nebyl. Musorgskij ovšem zůstal své myšlence věrný a vytvořil alespoň symfonickou fantazii pod názvem *Иванова ночь на Лысой горе* (1867), jejíž pozdější verzi známe jako *Ночь на Лысой горе* (Noc na Lysé hoře).<sup>261</sup>

O Gogolovu povídku *Svatojánská noc* se v posledních letech svého života zajímal i A. K. Ljadov. Dozvídáme se o tom ze vzpomínek skladatele J. Vītolsa,<sup>262</sup> který Ljadova navštěvoval a jemuž se jeho starší kolega svěřoval se svými plány. Hrál mu dokonce už i úryvky z připravované opery: „Он думал написать ещё «Купальскую ночь», полёт всех духов, созданных сказочной фантазией русского народа. И какие удивительные эпизоды были уже в его воображении...“<sup>263</sup> Avšak ani tento úmysl nebyl z důvodu skladatelovy smrti zrealizován.

Uskutečněným projektem, i když ne v té formě, jakou si tvůrci představovali, je „folk-opera“<sup>264</sup> *Kdy kvete kapradí* (*Коли цвіте папороть*), někdy uváděná pod názvem *Květ kapradí* (*Цвім папороті*), soudobého ukrajinského skladatele Jevhena Stankovyče.<sup>265</sup>

---

<sup>260</sup> ЕФРЕМОВА, Л. *Мусоргский и Украина*. Киев, 1958, с. 73–76.

<sup>261</sup> WARRACK, J. – WEST, E. (eds.). *Oxfordský slovník opery*. Praha, 1998, s. 364.

<sup>262</sup> Язепс Витол [Jāzeps Vītols (1863–1948)] – lotyšský skladatel a pedagog. Absolvent a později profesor petrohradské i lotyšské hudební akademie. Jeden ze zakladatelů lotyšské hudby. Autor sborových písní, ředitel *Lotyšské opery*. Přítel ruských skladatelů A. K. Ljadova a A. K. Glazunova. Jeho žákem byl kromě jiných i S. Prokofjev. КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 110.

<sup>263</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 190.

<sup>264</sup> Termín „folk-opera“ budeme vnímat jako synonymum pro označení „folklorní opera“. Viz СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвім папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 14.

<sup>265</sup> Станкович Євген Федорович [Stankovyč Jevhen Fedorovyč (\*1942 Svaljava, Zakarpatsko)] – přední soudobý ukrajinský skladatel. Vystudoval hudební akademii v Kyjevě. Znalec ukrajinského folkloru. Mezi jeho četná díla patří symfonie, komorní hudba, sborové a vokálně instrumentální skladby, balety (mj. *Майська ніч–Мájová noc* a *Ніч перед Різдом – Štědrovečerní noc* – na Gogolův námět), dvě opery – *Коли цвіте папороть* (*Цвім папороті*), tj. *Kdy kvete kapradí* (*Květ kapradí*), a *Opera rustica*, hudba k mnoha filmům a divadelním hrám. Řada jeho skladeb je věnována tragickým událostem ukrajinské historie (např. *Dictum*, *Černá elegie*, *Kaddish-Requiem*, *Babí jar* aj.). Je nositelem význačných cen a vyznamenání. Například v roce 1979 získal ocenění v mezinárodní rozhlasové soutěži UNESCO za píseň *Глибокий колодязю* (*Hluboká studno*) z opery *Цвім папороті*; v roce 1985 se jeho *Třetí komorní symfonie* dostala do desítky nejlepších děl světa a získala cenu UNESCO. V současné době pracuje jako profesor a vedoucí katedry kompozice na *Hudební akademii P. I. Čajkovského* v Kyjevě. Stankovyčova díla zazněla v koncertních sálech Kanady, USA, Evropy i Asie. V roce 1996 pracoval jako skladatel ve Švýcarsku. Jeho skladby byly nahrány v mnoha zemích. Stankovyčovy rané práce byly ovlivněny Prokofjevem, Bartókem, Stravinským a Webernem. Na konci 70. let se ale vrátil k tradičnímu stylu. Rozvinul avantgardu v ukrajinské hudbě a přispěl k její integraci do hlavního proudu evropské tradice. Má svůj nezájemný rukopis. Jeho hudba se vyznačuje mimořádně dramatickým temperamentem, dokonalým zvládnutím moderních kompozičních technik a zejména blízkostí k folkloru. Viz oficiální webové stránky J. Stankovyče. Online, [cit. 14.07.2015].

URL: <<http://www.stankovyach.org.ua/ru/pers/bio>>; či SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. Oxford, 2001, pp. 286–287.

### 3. 2. 1. Opera *Kdy kvete Kapradí* Jevhena Stankovyče

Základ pohnuté historie opery se datuje od roku 1978, kdy se francouzská producentská firma *Alitepa* rozhodla zmodernizovat image ukrajinského *Lidového souboru Hryhorije Verjovky* (*Народний хор імені Григорія Верьовки*), jenž často reprezentoval ukrajinskou kulturu v zahraničí. Při příležitosti světové výstavy v Paříži v roce 1979 nabídl francouzský impresárió uměleckému vedoucímu souboru A. Avdijevskému uvést moderní, svěží scénickou „show“ jako protiklad k dřívějšímu koncertu, jehož forma se za pět let pohostinských vystoupení „přežila“.<sup>266</sup> V ní by se zpívalo i tančilo a byla by věnována ukrajinskému národnímu tématu, např. Gogolově *Tarasu Bulbovi*. V té době se právě v kinech objevil stejnojmenný americký film a sklízel neuvěřitelný úspěch. Francouzi nabídli výborné podmínky – dvacet pět vystoupení v pařížské *Grand-Opéra* a pětiletý kontrakt na spolupráci. V tento moment vznikla idea vytvořit velké scénické dílo, které soubor H. Verjovky objednal u tehdy ještě mladého, ale už velice renomovaného skladatele – Jevhena Stankovyče. Podle jeho slov „byla naděje, že konečně přišla doba, kdy se světové publikum bude moci seznámit s nejkrásnějšími ukázkami ukrajinského folkloru i lidových obřadů ztvárněných pomocí současného hudebního jazyka a viděných prizmatem soudobého skladatele.“<sup>267</sup> Kromě něho projekt zajišťovali přední ukrajinští umělci s vynikající reputací – Anatolij Avdijevskij (umělecký vedoucí souboru), Anatolij Šekera (hlavní choreograf *Národní opery* v Kyjevě), divadelní výtvarník Jevhen Lysyk, dirigent Fedor Hluščenko a libretista Oleksandr Stelmašenko.

Stankovyč začal podrobně studovat folklor. Sbormistr Avdijevskij spojil techniku tvorby lidového „hrudního“ zpěvu s akademickým vokálem a vznikl tak unikátní způsob pěveckého projevu. Intenzivnímu nácvičku tohoto novátorského díla věnoval soubor H. Verjovky téměř celý rok. Všichni umělci pracovali s nadšením, odmítali vžitá normy a schémata. Dílo a jeho inscenace překonaly veškeré zažité stereotypy v přístupu k interpretaci folkloru, scénografii, podobě kostýmů, ale především hudbě. Skladba byla vytvořena pro lidový soubor a symfonický orchestr. Takovéto nezvyklé spojení různorodých hudebních těles do té doby ještě nikdy nevzniklo. Obdivuhodná byla Stankovyčova schopnost naplnit původní lidové umění novým zněním a energií hudebního myšlení 20. století. Také výtvarník J. Lysyk zvolil koncepci „autentické“ inscenace. Veškerá scénická a kostýmní výprava představení měla být skutečná, a ne jen „rekvizitářská“. Po vesnicích se nakupovaly

<sup>266</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. In: *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002, с. 181.

<sup>267</sup> *Tamtéž*.

starobylé národní kroje, dobové užitkové předměty atd., což mělo umocnit realisticko-historický charakter díla.<sup>268</sup> Kompozice byla nazvána *Kdy kvete kapradí* (*Коли цвіє мак*). Stará legenda praví, že kdo v noci na Ivana Kupala (tj. svátek ekvivalentní naší svatojánské noci slavené v předvečer 24. června, na Ukrajině ale z 6. na 7. července) najde květ kapradí, bude šťastný. Bohužel osud opery se vyvíjel zcela opačně.

Generální zkouška tohoto netradičního hudebního díla, které velice znepokojilo Moskvu, se konala v *Paláci „Ukrajina“* v Kyjevě 27. října roku 1979. Přístup ke kulturnímu domu hlídala policie na koních. Do hlediště se dostali pouze jedinci. Přítomni byli i francouzští odborníci. Avšak dvě hodiny před začátkem představení sovětští kulturní činitelé premiéru z ideologických důvodů zakázali. Umělci byli tehdy obviněni z nacionalistických nálad. Politikům vadil i folklorní, historický a obřadní obsah skladby. *Květem kapradí* se zabývalo dokonce politbyro. Partitura, dekorace i vzácné kostýmy byly okamžitě zničeny. Naštěstí se zachovala autorská partitura, nahrávka a fotografie z této zkoušky.<sup>269</sup>

Teprve od roku 1985 byly uváděny fragmenty a různé zkrácené koncertní podoby opery – v Kyjevě, Moskvě, Užgorodu, Nikolajevě, Mukačevě, Doněcku, Dněpropetrovsku, Kanadě a USA.<sup>270</sup> Nejčastějším interpretem různých částí Stankovyčova díla *Kdy kvete kapradí* byl soubor H. Verjovky, pro který byla tato skladba zkomponována. Většinou se jednalo o provedení druhého jednání nazvaného *Kupalo* (*Купало*). V roce 2000 vytvořil umělecký vedoucí Mykola Hobdyč pro svůj komorní sbor *Kyjev* vlastní znění tohoto dějství. Místo doprovodu symfonického orchestru použil rozšířenou skupinu bicích. Choreografka Alla Rubina přepracovala *Kupalo* na „rusalčí tance“ a v roce 2003 tak na jevišti uvedla stylizovaný balet. Vzniklo i nové libreto jako ucelenější varianta Stelmašenkovy verze, více zaměřené na věčné, duchovně filosofické hodnoty. V říjnu 2007, v rámci oslav 65. narozenin J. Stankovyče, představilo *Doněcké akademické státní divadlo opery a baletu* novou, druhou redakci „folk-opery“ nazvanou *Květ kapradí* (*Цвіє мак*), kterou skladatel připravil speciálně pro tuto scénu.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> *Tamtéž*, s. 186.

<sup>269</sup> СЕМЕНКО, Н. Євген Станкович. Відлуння ювілею. In: *День. Культура*. № 187, 17.10.2012. Online, [cit. 04.07.2015].  
URL: <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/ievgen-stankovich-vidlunnya-yuvileyu>>.

<sup>270</sup> ИВАЩЕНКО, Н. «Самый фантастический проект сезона». Uveřejněno dne 14. 03. 2011 na webových stránkách *Днепропетровский академический театр оперы и балета*. Online, [cit. 21.07.2015].  
URL: <[http://opera-ballet.com.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=103:2011-03-14-13-58-13&catid=1:articles&Itemid=80](http://opera-ballet.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=103:2011-03-14-13-58-13&catid=1:articles&Itemid=80)>.

<sup>271</sup> POLISHCHUK, T. “Folk Music Has Become a Part of Me”. In: *День. Culture*. № 31, 21.05.2013. Online, [cit. 21.07.2015].  
URL: <<http://www.day.kiev.ua/en/article/culture/folk-music-has-become-part-me>>.

Premiéry jevištní realizace, ovšem v mnohém se lišící od originálu, proběhly 26. a 27. března 2011 v Dněpropetrovsku za přítomnosti J. Stankovyče. Kompozice byla zkrácena, tři dějství stažena na dvě. Autor myšlenky, Oleh Nikolajev, choreograf *Dněpropetrovského divadla opery a baletu*, vytvořil vlastní libreto a vznikla převážně taneční produkce pod titulem *Kolébka života (Колука життя)*. Nikolajev označil tento žánr jako „folklorní dílo s účastí baletu, sboru, sólistů a orchestru“. Pracoval se souhlasem skladatele, ale inscenace nabyla naprosto jiné podoby, než jaká byla plánována v roce 1979. Stankovyč toto představení zhodnotil jako zcela jinou verzi, která nemá žádný vztah k prvopočátečnímu záměru. Má jinou „ideologii“ a choreograf poněkud poodešel od obřadnosti i historického popisu Záporožské Síče. Skladatel byl nicméně potěšen, že se vůbec něco podobného zrodilo.<sup>272</sup>

Světová premiéra, i když jen koncertní podoby celého díla v tom rozsahu, jak bylo původně zamýšleno, se konala v rámci XXI. Mezinárodního festivalu soudobé hudby *Музичні прем'єри (Hudební premiéry)* dne 8. dubna 2011 v Kyjevě ve *Sloupovém sále Národní filharmonie Ukrajiny*. Skladbu provedl *Národní symfonický orchestr Ukrajiny*, který dirigoval Volodymyr Sirenko, spolu s *Národním akademickým ukrajinským souborem Hryhorije Verjovky* pod vedením Anatolije Avdijevského. Výsledkem tohoto projektu byla i dvě CD se záznamem opery *Kdy kvete kapradí*, kterou ve stejném roce nahráli titíž umělci.<sup>273</sup> Avšak ani partitura, ani kompletní klavírní výtah nebyly dosud vydány tiskem.

Po prvním uvedení v dubnu 2011 zazněla celá skladba v Kyjevě ještě několikrát, např. v květnu téhož roku v Pečerském parku, v září 2012 v *Národní filharmonii Ukrajiny*, v květnu 2013 na Zpěváckém poli atd., ale vždy jen v koncertním provedení.

Dne 20. prosince 2013 vydal tehdejší ukrajinský prezident V. Janukovyč výnos č. 386/2013-пп, kterým uděluje podporu uměleckému projektu *Kdy kvete kapradí* na hudbu Jevhena Stankovyče s plánovaným uvedením v březnu 2014 v *Národním paláci umění „Ukrajina“* v Kyjevě, a to s cílem popularizace národního kulturního dědictví, rozvoje hudebního umění a u příležitosti 200. výročí narození Tarase Ševčenka.<sup>274</sup>

V dubnu roku 2013 režisér Roman Viktjuk a choreograf Radu Poklitaru oznámili, že začali pracovat na scénické realizaci „folk-opery“ Jevhena Stankovyče *Kdy kvete kapradí*

---

<sup>272</sup> ВЕРГЕЛИС, О. – КОНСТАНТИНОВА, Е. Евгений Станкович: страсти по Шевченко, Гоголю и Ильенко. In: *ZN, UA*. 19.04.2013. Online, [cit. 25.07.2015].

URL: <<http://gazeta.zn.ua/personalities/evgeniy-stankovich-strasti-po-shevchenko-gogolyu-i-ilenko-.html>>.

<sup>273</sup> Oficiální stránky J. Stankovyče. Online, [cit. 02.07.2015].

URL: <<http://www.stankovyach.org.ua/ru/news/96.html>>.

<sup>274</sup> Viz: Online, [cit. 25.07.2015].

URL: <<http://document.ua/pro-nadannja-pidtrimki-misteckomu-proektu-koli-cvite-paporot-doc171437.html>>.

a uvedou ji v *Paláci „Ukrajina“* v Kyjevě, kde měla původně zaznít v roce 1979.<sup>275</sup> Ještě v říjnu 2013 tuto informaci v tisku potvrdil vedoucí projektu Radu Poklitaru. Řekl, že grandiózní premiéra velké hudební fresky Jevhena Stankovyče je naplánována na březen 2014. Taneční složku představení měl na starost britský baletní mistr Tom Dale, Stankovyčova hudba měla být zachována v originální verzi.<sup>276</sup> Avšak 9. dubna 2014 týdeník *Аргументы и факты* přinesl zprávu, že z finančních důvodů je nevyhnutelné inscenaci odložit, protože pro tak drahou produkci nebylo možné získat sponzory.<sup>277</sup> Informaci o odvolání připravovaného jevištního provedení opery *Kdy kvete kapradí* sdělily také ukrajinské noviny *Урядовий кур'єр (Vládní kurýr)* z 26. července 2014 v článku Ljudmyly Oltarževské. Jako příčina byla uvedena nestabilní situace v zemi.<sup>278</sup>

Kromě finančních důvodů, nepříznivých politických podmínek a snad i neochoty některých vedoucích představitelů divadel inscenovat tuto neobvyklou formu opery, může být důvodem neuskutečnění prvotního uměleckého záměru to, že od lidového souboru vyžaduje taneční i herecké výkony. Od zpěváků-sboristů se předpokládá aktivní zapojení do celého děje, což může některým interpretům činit potíže.

Do dnešní doby tedy skladba nezazněla v té podobě, jak ji tvůrci původně zamýšleli. Generální zkouška z roku 1979 byla prozatím jedinou, bohužel neveřejnou realizací, která autorskému textu díla a originálnímu scénicko-choreografickému scénáři odpovídala nejvíce.

### 3. 2. 1. 1. Žánr Stankovyčovy „folk-opery“ *Kdy kvete kapradí*

Stankovyčova opera je nazvána *Kdy kvete kapradí*. V ukrajinském folkloru představuje květ kapradí dávný archetyp, který v sobě spojuje lidské i přírodní síly. Ty jako

---

<sup>275</sup> «Віктыюк поставить в Україні скандальну фолк-оперу, заборонену комуністами.» In: *ZN, UA*. 24.04.2013. Online, [cit. 15.07.2015].

URL: <[http://dt.ua/CULTURE/viktyuk-postavit-v-ukrayini-skandalnu-folk-operu-zaboronenu-komunistami-121103\\_.html](http://dt.ua/CULTURE/viktyuk-postavit-v-ukrayini-skandalnu-folk-operu-zaboronenu-komunistami-121103_.html)>.

<sup>276</sup> СОЛЮДОВНИК, О. «Київ модерн-балет»: на «підсоші» держави та бізнесмена із Пермі. In: *Новий Пік*. 22.10.2013. Online, [cit. 15.07.2015].

URL: <<http://www.pic.com.ua/kyjiv-modern-balet-na-pidsosi-derzhavy-ta-biznesmena-iz-permi.html>>.

<sup>277</sup> „Вы анонсировали фолк-оперу «Цвіт папороті» на музику Євгенія Станковича на сцене ДК Україна. Прем'єра состоится в мае, как и планировалось? – Пока мы вынуждены её перенести: не было возможности искать спонсоров – это очень дорогой проект. Всё всегда упирается в деньги.“ Viz СМЕКАЛОВ, Ю. «В балете движение – не первостепенно. Важнее – идея». In: *Аргументы и факты*. № 15, 09.04.2015. Online, [cit. 15.07.2015].

URL: <<http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=292125#top>>.

<sup>278</sup> „Звісно, не все із запланованого вдалося реалізувати. Так, через ситуацію в країні знову довелося відкласти фолк-оперу Євгена Станковича «Цвіт папороті». Цей масштабний проект за участю кількох виконавців Раду Поклітару мав готувати на сцені палацу «Україна».“ ОЛТАРЖЕВСЬКА, Л. «Дім Бернарди Альбі» став балетом. Під завісу. In: *Урядовий кур'єр*. 26.07.2014. Online, [cit. 12.07.2015].

URL: <<http://ukurier.gov.ua/uk/articles/dim-bernardi-albi-stav-baletom/>>.

by se s velkou intenzitou probouzely právě tehdy, kdy květ kapradí rozkvétá, v období letního slunovratu a oslav *Kupala* – jednoho z nejstarších a nejkrásnějších ukrajinských lidových obřadů, v němž se snoubí emocionálnost, lyrika a poetická symbolika s energií a činorodostí každodenního života.<sup>279</sup>

„Folk-opera“ *Kdy kvete kapradí* je příkladem neofolklorismu<sup>280</sup> v hudebně dramatickém žánru a je novátorská v řadě oblastí. Poprvé skladatel v operě spojil zvuk symfonického orchestru se specifickým zpěvem lidového souboru, prastaré folklorní tradice s avantgardními výrazovými prostředky 20. století a do původní orchestrální partitury zařadil i lidové nástroje.<sup>281</sup>

Absolutně nový specifický žánr „folklorní“ opery zvolili autoři s ohledem na národopisné zaměření předem určeného interpreta – uměleckého souboru H. Verjovky. Vycházeli z neměnného pěveckého projevu lidového ansámbly, jeho příznačné „hrdelní“ techniky zpěvu a typicky písňového repertoáru. Žánr díla ovšem nebyl určen okamžitě. Formoval se postupně v průběhu zkoušek, na základě režisérových přání a uměleckých požadavků i pod vlivem praktických a organizačních potřeb.<sup>282</sup> J. Stankovyč uvádí, že samotný záměr vytvořit *Kdy kvete kapradí* jako „folk-operu“ se zrodil ve chvíli, kdy vznikla myšlenka vystavět budoucí skladbu jako řadu operně baletních scén, které by ukázaly ukrajinský národní charakter prostřednictvím lidových písní či literárního díla. Skladatel vzpomíná:

*„Formu sborové 'folk-opery' navrhl výtvarník-scénograf Jevhen Lysyk, který se stal jedním ze spoluautorů dramaturgie. Protože se jednalo o komerční projekt, byl přede mne postaven konkrétní*

---

<sup>279</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. In: *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002, с. 185.

<sup>280</sup> Neofolklorismus se jako specifická orientace v hledání nových cest vývoje evropské hudby objevil již na počátku 20. století, především v tvorbě L. Janáčka, B. Bartóka a I. Stravinského. Mezi směry evropské hudby byl však zařazen až v 50. letech. Liboval si v bohatém, často až orgiastickém rytmu (rané období I. Stravinského), v drsné barevnosti zvuku a rapsodické uvolněnosti hudební stavby. Skladatelé tohoto směru byli většinou v oblasti folkloru odborně vzdělání, lidové písně a tance sami sbírali, věnovali jim i teoretické studie (Janáček, Bartók, Kodály aj.). Charakteristické znaky neofolklorismu se na rozdíl od hudby 19. století nerealizují formou přímých citací folklorního materiálu či jeho nápodobou, ale vyšší formou autorských stylizací, které mohou mít u každého skladatele do jisté míry individuální podobu. Dalšími představiteli neofolklorismu v evropské hudbě jsou C. Orff, G. Enescu, K. Szymanowski, D. Milhaud, O. Messianen, z českých skladatelů např. V. Novák, B. Martinů, A. Hába, E. F. Burian, P. Eben, a další. V Rusku pak G. Sviridov, R. Ščedrin, J. Bucko, S. Slonimskij aj. Pro označení tohoto tvůrčího směru je v Rusku přijat také název „nová folklorní vlna“. Viz SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. Brno–Praha, 2001, s. 517; ПЕЧАЧЕК, S. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha, 2010, s. 118, 122; КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.) *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 379.

<sup>281</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Цвіт папороті» Є.Станковича. In: *Музика у просторі культури. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33. Київ, 2004, с. 255–256.

<sup>282</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. In: *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002, с. 182.

úkol. Jako hudební materiál bylo třeba použít folklorní látku, přičemž písně musely být známé a oblíbené. Specifika sborového kolektivu nedovolovala 'rozmáchnout se' a vytvořit dramatické představení. Bylo těžké, a dokonce směšné, si představit, že lidový soubor bude zpívat a ještě navíc i scénicky ztvárňovat tradiční operní árie.<sup>283</sup>

Podle Stankovyčových slov je termín „folk-opera“<sup>284</sup> domluvené označení pro dílo obsahující hudební čísla různého charakteru. Kompozice *Kdy kvete kapradí* byla zamýšlena jako žánr nového typu na způsob „vertepu“ – ukrajinského lidového divadla.<sup>285</sup> Autoři pro svou skladbu vybrali ty nejvýraznější a nejpestřejší ukrajinské folklorní poklady. Zařadili převážně známé lidové melodie a texty i literární motivy N. V. Gogola a T. Ševčenka. Interpretem celého díla se měl stát pouze sbor, který měl zároveň tančit a účastnit se celého jevištního děje. Jedná se tedy v podstatě o syntetický žánr spojující folklor, operu a balet.<sup>286</sup>

Tento specifický kompoziční systém, vytvořený sledem symbolických obrazů odrážejících svébytný ukrajinský život z hlediska archaického i současného, reálného i fantazijního, náboženského i světského, filosofického i lidově mytologického, je velice komplikovanou syntézou. Je zde současně přítomna kinematografická montáž, vizuální ztvárnění, poetičnost i operní divadelní umění. Autoři nám svým dílem a pojetím zprostředkovávají unikátní estetiku ukrajinského národního symbolismu, pro který je příznačná nespoutaná exprese, výbušný temperament, teatrálnost i sklon k dramatickému vyostření obsahu. Stankovyč spolu se scénografem Jevhenem Lysykiem šli novátorskou cestou spojení (na tu dobu) avantgardních, folklorních a symbolických scénických technik. Jejich umělecký projekt tak pohlédl na neofolkloristické myšlení konce 20. století zcela jinými očima.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 87–88.

<sup>284</sup> Jako „folk opera“ (American Folk Opera) byla označena již v roce 1935 Gershwinova opera *Porgy a Bess*. Tento termín tehdy, v době krize, vyvolal velkou diskusi o národním vědomí – o lidovosti, černošství a americtví. Amerika v té době chtěla definovat, kdo je její lid a jaké lidové dědictví by mohlo vytvořit základy společné americké identity. Viz RAY, A. An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americanness in Gershwin and Heyward's "Porgy and Bess". In: *The Journal of American Folklore*. Vol. 117, No. 465 (Summer 2004). University of Illinois Press, pp. 243–261. V našem textu pojem „folk-opera“ vnímáme jako synonymum pro „folklorní operu“.

<sup>285</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 38.

<sup>286</sup> Viz МАМАЙ, П. «Злякалися українського народного духу». In: *Україна молода. Щоденна інформаційно-політична газета*. Online, [cit. 12.07.2015]. URL: <<http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/66317#>>.

<sup>287</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 59–60.

### 3. 2. 1. 2. Libreto Stankovyčovy „folk-opery“ *Kdy kvete kapradí*<sup>288</sup>

Jednou z nejspecifičtějších a nejkomplikovanějších otázek týkajících se tvorby tohoto díla je bezesporu vznik libreta. Od samého počátku bylo zamýšleno jako variační, principiálně „neoperní“, ne akademicky fabulační, ale jako náznakové a přibližné, otevřené změnám vyvolaným scénickou praxí. Ačkoli pojetí textu skladby je novátorské, Stankovyč zdůrazňoval, že geneticky vychází z „vertepu“ vyznačujícího se proměnlivostí témat.<sup>289</sup>

Syžet této „folk-opery“ se podobá kaleidoskopu, ve kterém se scény z minulosti střídají s výjevy z lidových obřadů i her a za hrdiny z pověstí a legend se vzápětí vynořují folklorní masky. Tato kompozice tíhne k národně-historickému obsahu, protože zahrnuje téměř celou chronologii ukrajinských dějin – od legendárních časů pohanství až po skutečnou epochu kozáctví a dobu, která následovala po ní. V dramaturgii opery se zvláštním způsobem proplétají mysticko-náboženské a sociální motivy, ale i kultovní, žánrové, rodinné a další životní aspekty. Dílo má také obřadní, umělecko-poetický význam, přičemž hlavní pozornost je věnována „kupalskému“ rituálu.

O vytvoření libreta byl požádán známý ukrajinský muzikolog Oleksandr Stelmašenko, kterému se spolu se skladatelem podařilo zpracovat obrovské množství literárního, písňového i historického materiálu. Hlavní metodou výstavby textu se stal výběr nejkrásnějších lidových písní spojený se symbolizací Gogolových syžetů. Myšlenka symbolizace jako alternativy konkrétního obsahu tradičních oper nadchla triumvirát tvůrců-entuziastů – skladatele J. Stankovyče, libretistu O. Stelmašenka i výtvarníka a zároveň režiséra J. Lysyka. Sám skladatel si neobyčejně vysoko cenil přínosu J. Lysyka, který do velké míry napomohl vzniku samotné idey žánru „folklorní opery“.<sup>290</sup> Tvůrčí technika spoluautorství a kolektivní kreativita dodaly skladbě *Kdy kvete kapradí* specifickou podobu a jakousi objektivnost a nestrannost. Jak J. Stankovyč vzpomíná, vládla mezi uměleckými kolegy v průběhu společné práce harmonická atmosféra, ze které se podařilo vytěžit maximum. Výsledkem jejich úsilí a pečlivé volby folklorního slovesně-hudebního materiálu se stal složitý, ale ucelený obrazně syžetový operní komplex.<sup>291</sup>

Libreto, které si bere za základ ukrajinské lidové písně různého druhu, tematiky i období, se vyznačuje výjimečností svého charakteru. Samo o sobě neobsahuje, na rozdíl od

---

<sup>288</sup> Vycházíme z libreta, které je součástí přílohy k disertační práci – viz СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 187–213.

<sup>289</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. In: *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002, с. 184.

<sup>290</sup> *Tamtéž*, s. 184–185.

<sup>291</sup> *Tamtéž*, s. 185.

tradičních oper, žádná sóla, dueta atd. Autoři už totiž od počátku nepočítali s typickou formou písní, tanců a dialogů. Mísit árie s lidovými nápěvy by bylo, podle skladatelova názoru, vrcholem hlouposti.<sup>292</sup> Namísto toho je dílo poskládáno jako velká mozaika, ve které se na principu kontrastu spojují jednotlivé scény, skici a epizody. Tvůrci pojali text skladby jako zprostředkovaný, ne konkrétní, jen cosi připomínající, pouze jakýsi symbolický náznak.

Skladbě *Kdy kvete kapradí* chybí logická dějová linie a postrádá syžet v jeho běžné podobě. Nejsou v ní ani tradiční hrdinové, schází i konvenční rozlišení na různé typy operních čísel (árie, recitativ atd.). Stankovyč uvádí, že ve skutečnosti celková syžetová linka v kompozici existuje, i když specifická – bez obvyklých konkrétních postav. Nicméně jejich absence je kompenzována přítomností pomyslných, symbolických představitelů, což umožňuje ztvárnit operu scénicky.<sup>293</sup> Celé dílo je propojeno jednotným uměleckým záměrem, ale v rámci textu postrádáme tematickou celistvost a ukončenost. Roli obsahově integrujícího prvku na sebe přebírají jiné skladebné komponenty. V první řadě je to složka hudební, ke které se přidává scénografie a choreografie.

Kompozice *Kdy kvete kapradí* přináší mnoho nového. Podobu této „folk-opery“ tvoří komplexní, mnohorozměrný obraz, jehož součástí je jak lyrická, tak komická složka ztvárněná například v *Žertech* z prvního dějství. Ve skladbě najdeme velice nosné, epicko-hrdinské jádro, jehož základem jsou monumentální sborová čísla prvního a třetího jednání (*Ой, звук мати...; Дума; Ой, Морозе, Морозенку* atd.), ale i silný archaický pramen reprezentovaný především druhým aktem (*Kupalo*) a sborovým číslem *Благослави земле*, které uzavírá první dějství a tvoří grandiózní spojující oblouk k finále celého díla.

K novátorským rysům ukrajinského libreta patří i postmodernistická vrstevnatost obsahu. Děj opery, která se skládá ze tří jednání, probíhá v několika různých, nesourodých rovinách. Skladatel navrhl tři pomyslné symbolické obrazy-akty. První dějství se odehrává v době kozácké a tvoří ho scény ze života Záporožské Síče; druhé vychází ze starých pohanských časů a „kupalského“ obřadu uvádějícího do skladby lyrický prvek ženského světa, což byla jedna ze závazných podmínek objednavatele díla;<sup>294</sup> třetí je poněkud chaotické a z hlediska syntetického způsobu montáže písní eklektické. Ocitáme se v období následujícím po slavné kozácké epoše, kde je vše soustředěno kolem hlavního hymnu *Благослави земле*. Uvedené děje a události se mezi sebou žádným způsobem neprolínají, ale jsou spojeny pomocí symbolických a kompozičních prvků.

---

<sup>292</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 88.

<sup>293</sup> *Tamtéž*.

<sup>294</sup> *Tamtéž*.

Stankovyč vzpomíná, že při tvorbě opery vystavěl napřed její literární plán. Nejdříve vytvořil pořadí folklorních textů, které se staly kostrou libreta, a teprve potom psal hudbu. Skladatel čerpal z lidových písní různého charakteru, z nichž každá má svůj symbolický syžet. Bylo však třeba je spojit v jeden logický celek. Aby toho autor docílil, zvolil metodu paralelní dramaturgie.<sup>295</sup> Vznikl tak hlavní umělecký princip díla, kterým je mnohovrstevnatost zvukové i textové faktury. Skladatel vycházel z folklorního způsobu polyfonní kompozice. Analogicky ho přirovnal k obrazu vesnické ulice, kde z mnoha stran zní současně několik různých písní. Tak se čistě asociativní detail Stankovyčovy tvůrčí fantazie – „polyfonie ulic“ (termín autora) – stal základním stavebním kamenem celé skladby.<sup>296</sup> Zmíněná vrstevnatost je realizována i ve struktuře samotného textu, který neobsahuje téměř žádné dokonale završené písňové bloky. Namísto toho má sklony k fragmentárnosti a specifické poeticko-folklorní kolážovosti. Výjimečně různorodá je lexikální struktura libreta, která v sobě slučuje tradiční, přímé lexikum s mnoha příklady lidového tvoření slov.

Vzhledem k tomu, že převážnou část textu „folk-opery“ *Kdy kvete kapradí* tvoří slovesná složka ukrajinských lidových písní, mohli bychom ho nazvat „písňovým“ libretem. Avšak písňově-folklorním původem není zdaleka vyčerpána jeho specifická a unikátnost. Kromě lidových zdrojů zde totiž figurují i silné vlivy literárních faktorů, které utvářejí smysl celé skladby. Jsou zastoupeny především známými motivy Gogolovy prózy – povídkami *Taras Bulba* (*Тарас Бульба*) v prvním jednání a *Svatojánská noc* (*Вечер накануне Івана Купала*) a částečně i *Májová noc neboli Utonulá* (*Майська ніч, или Утопленниця*) ve druhém dějství. Význam Gogolova podílu na „folk-opeře“ ale nelze přeceňovat. Stankovyč totiž pojímá samotný text povídek daleko širěji a abstraktněji než spisovatel.

Kromě gogolovského základu je v opeře přítomen ještě jeden literární pramen. Jedná se o drobný fragment z poemy Tarase Ševčenko *Utonulá* (*Утоплена*) zařazený do *Rusalčích Kupal* (*Русальні Купала*) z druhého aktu. Tam zaznívá kratičký úryvek uvedené básně v písni rusalek *Хто се, хто се по сім боці...* Díky svému emocionálnímu napětí, expresivní hloubce výrazu, prostotě a jedinečnému hudebnímu zpracování patří tato část k jedné z hlavních lyrických kulminací celé opery.<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> *Tamtéž*, s. 89.

<sup>296</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольк-опера С.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. In: *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002, с. 184.

<sup>297</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 46–54.

### 3. 2. 1. 3. Analýza dramaturgické stavby druhého dějství opery *Kdy kvete kapradí* s názvem *Kupalo* inspirovaného povídkou *Svatojánská noc*

Druhé jednání opery *Kdy kvete kapradí*, které nese název *Kupalo* (Купало), má zcela jinou dramaturgickou i hudební formu než první a třetí a nepojí ho s nimi žádná pevná dějová vazba. Vychází z pohanských zvyků a obřadů a jen naprosto volně, pouze svou folklorní tematikou, je inspirováno Gogolovou *Svatojánskou nocí*, okrajově i motivy jeho *Májové noci*. Vzhledem k tomu, že úkolem této kapitoly je analyzovat hudebně dramatické dílo zkomponované na téma povídky *Svatojánská noc*, zaměříme se jen na toto dějství, které je podle skladatelova mínění „nejmonumentálnější, nejpodrobnější, nejdynamičtější a zároveň i stěžejní pasáží celé skladby“.<sup>298</sup> Je naprosto autonomní, a proto ho můžeme chápat jako svébytnou „operu v opere“. Nebude se tedy jednat o žádné násilné vytržení či porušení kontextu dramaturgické linie díla, pokud se mu budeme věnovat samostatně.

Interpretem celého *Kupala* je sbor. Mohli bychom ho tedy označit za „sborovou operu“. V tomto mytologicko-fantazijním aktu vychází skladatel z principu stavby sonátové formy a dělí celou kompozici z hlediska syžetu i struktury do čtyřdílného cyklu:

1. *Lidská Kupala* (Людські Купала), *Маруна* (Марина);
2. *Rusalčí Kupala* (Русальні Купала);
3. *Vědmína Kupala* (Відьомські Купала), *Fuga* (Фуга), *Květ kapradí* (Цвім папоромі);
4. *Závěrečná Kupala* (Заклучні Купала).

Každá z „vět“ se věnuje jiné variantě „kupalského“ (svatojánského) obřadu (*Людські, Русальні, Відьомські a Заклучні*). Zároveň jsou však ke čtyřdílné stavbě *Kupal* volně připojena tři čísla – *Маруна* (ženská podoba *Kupala*, která je neoddělitelnou součástí první „věty“) a *Fuga* a *Květ kapradí*, jenž dává symbolický název celé Stankovyčově pestré kompozici (třetí „věta“). Jedná se o klíčové pasáže, které současně tvoří spojovací můstek ke krajním jednáním vystavěným podle zákonů klasické číslované opery. Celá skladba *Kupalo* je interpretována lidovým souborem s doprovodem symfonického orchestru a jen občas zaznívají ne příliš dlouhá sóla. Část *Květ kapradí*, který nese nejvyšší dramatické napětí, je proveden „a capella“.<sup>299</sup>

Z hlediska hudební dramaturgie se autoři v *Kupalu* zřikají principů číslované opery a místo toho využívají veskrze dynamický typ výstavby. Jako nová hudebně strukturní

<sup>298</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 89.

<sup>299</sup> a capella – vokální skladba nebo část vokálně instrumentální skladby bez instrumentálního průvodu. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 14.

jednotka už nevystupuje symbolický obraz, ale ta či jiná část lidového obřadu „Kupala“, který je součástí pradávného pohanského ukrajinského svátku. Sám fakt jeho obsahového rozvrstvení potvrzuje i sémantická variantnost názvu. Celé druhé dějství opery je označeno jako *Kupalo*. Úmyslně zvolený singulár naznačuje všeobsáhlost tohoto vlastního jména. Jednotlivé části však mají v titulu vždy plurál *Kupala* vyjadřující mnohovrstevnaté projevy lidových obřadů, zvyků a rituálů.

Zástupci jednotlivých Stankovyčových *Kupal* představují tři sféry: reálný, „světlý“ pozemský svět (*Lidská Kupala*), temný, démonologický anti-svět (*Vědmina Kupala*) a mezi nimi ležící fantazijní svět (*Rusalčí Kupala*), který je stejně spřízněný s oběma předchozími. Takto je vystavěn celkem uzavřený třídílný model „lidového“ řádu světa, který se vyznačuje logickou harmonií a filosofickou hloubkou. Symbolika čísla tři se projevuje i v jiných kompozičních aspektech: tři hrdinové – Člověk, Rusalka a Vědma, tři „kupalské“ živly: slunečně-ohňový, vodní a rostlinně-zvířecí.<sup>300</sup>

Obřad „Kupalo“ je jedním z hlavních ukrajinských folklorních svátků. Skladatel vycházel z takové úvahy, že to je téměř jediný rituál v historii lidstva, který spojuje vidění světa a kulturu společnosti předkřesťanské s křesťanskou, a zároveň je specifickým mostem propojujícím duchovní vlastnictví mnohosestleté kultury ukrajinského národa. Je to zřejmě nejpoetičtější a nejuctívanější svátek na Ukrajině, kterého se účastnili všichni obyvatelé. Pojímá velice široké spektrum lidských pocitů a činností a obsahuje v sobě neobyčejně velkou energii.<sup>301</sup> Je natolik hluboce zakořeněn v systému lidových světonázorových hodnot, že v sobě zahrnuje nejen funkce ryze obřadní, magicko-rituální, ale také mimo obřadní, filosoficko-symbolické, kosmologické atd. Podle Stankovyčových slov je v opeře zobrazen jako univerzální, absolutní bytost spojující lidský svět s nadpřirozeným.<sup>302</sup> Pradávná archaičnost, široké rozpětí obsahu, velké množství informací o životě a kultuře předků, regionální odlišnosti i rozkošatělost „kupalských“ oslav přitahují nejen etnology, ale také badatele z jiných vědních oborů, obzvláště muzikologie.

Slovesná i hudební „kupalská“ tematika zaujala i řadu skladatelů včetně Nikolaje Rimského-Korsakova (opera *Sněhurka*), Modesta Petroviče Musorgského (symfonická fantazie *Noc na Lysé hoře*), Semena Hulaka-Artemovského (vaudeville *Ніч напередодні Іванова дня, т. В. В. передвечер Іванова дня*) a mnoha dalších. Mohli bychom tedy hovořit

<sup>300</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 105–106.

<sup>301</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольклорні джерела «Квіту папороті» Є. Станковича. In: *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ, 2003, с. 232.

<sup>302</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 85.

o jakémsi svébytném „kupalském“ komplexu hudebních děl. My se ovšem zaměříme na Stankovyčovo dílo, přičemž považujeme za nutné popsat základní znaky ukrajinských folklorně-hudebních „kupalských“ pramenů a motivů jeho opery.

Lidový obřad „Kupala“ (Ivanova dne – svatojánské noci), který se na rozdíl od naší země slaví v noci ze šestého na sedmého července, byl hojně rozšířen ve východoevropských i západoevropských zemích. Pokud jde o širší spektra dochovaných zvyků i „kupalských“ písní, v nejživější a nejoriginálnější podobě se dosud udržely na Ukrajině a v Bělorusku. Ve světové umělecké literatuře je příkladem poetického popisu tohoto svátku právě skaz N. V. Gogola *Svatojánská noc* (*Вечер накануне Івана Купала*).

Podstata „kupalského“ rituálu zasahuje do různých oblastí lidského bytí – historie, filosofie, psychologie atd. Je to obřad neobyčejně starý, nesmírně rozvrstvený a hluboký svým významem. Přitom neexistuje žádná jednotná legenda nebo průběh oslav „kupalského“ svátku.<sup>303</sup>

Centrem obřadu je komplikovaná a nejednoznačná osobnost „Kupala“. Jedna pověst vypráví, že měl božský původ a byl spojen se staroslovanským Dažbogem – bohem Slunce, života, úrody a plodnosti. Hlavním argumentem pro takovýto výklad je kalendářní datum svátku „Kupala“, které následuje brzy po letním slunovratu. Jiná legenda zobrazuje „Kupala“ jen jako symbolickou figuru vyrobenou ze dřeva nebo jiného rostlinného materiálu, kterou spolu s jeho ženským protějškem – postavou „Mareny“ (v některých místech „Mary“) – spalují nebo topí ve vodě.<sup>304</sup>

V podobě „Kupala“ a „Mareny“, jakož i v celém obřadu, zaznamenáváme mnoho náhledů pradávných Slovanů na vznik a chod světa. První z nich se vztahuje k vodě a ohni – hlavním přírodním živlům, ze kterých vychází život. Odtud pramení obřadní prvky, jako například vodění chorovodů,<sup>305</sup> hry u ohniště (zejména pouštění ohnivého kola ze svahu), ale také koupání, umývání se a chození bosky v ranní „kupalské“ rose atd. Tyto zvyky spojené se symbolikou vody a ohně měly mytologicko-kosmologický význam. Zobrazovaly dávné poetické představy lidí o stvoření světa i o snoubení se vody s ohněm. Druhý náhled se týká

---

<sup>303</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 105–109.

<sup>304</sup> СКУРАТИВСЬКИЙ, В. *Святвечір: Нариси-дослідження*. Кн. II. Київ, 1994, с. 7–8.

<sup>305</sup> chorovod – jeden z nejstarších a nejrozšířenějších typů lidového tance, často spojovaný nejen se zpěvem, ale i s dramatickou akcí. Chorovod byl znám už ve starověkém Řecku. Vyskytuje se v Indii, západní Evropě i jinde, zvláště však u Slovanů. Tanečníci se drží za ruce či šátky nebo jdou prostě za sebou a vytvářejí rozmanité choreografické figury. Hudební i choreografická stránka chorovodu je mnohotvárná. Zvláštností ruských chorovodných písní je vícehlasý sborový zpěv bez doprovodu s častými paralelními kvintami a oktávami. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 279.

smyslných motivů volné lásky a bujení vášnivých emocí. To se projevuje prostřednictvím živelně erotických prvků, které „kupalský“ obřad nemůže nikdy opomenout. Poslední etymologická bádání zjistila, že samotné jméno „Купало“ pochází od indoevropského „kup“ – kypět, rozohňovat se, vřít, horoucně toužit. Latinské „cupīdō“ znamená touhu, dychtivost, vášně, a Cupīdō (řecky Amor) byl římským bohem lásky. Třetí prvek „kupalských“ rituálů se pojí s kultem předků a snahou zkontaktovat se se záhrobím, s dušemi zemřelých. Odsud vychází démonologická část obřadu, jeho postavy rusalek, dobrých i zlých duchů, vědem a čarodějů, fantastických lesních bytostí atd. Ústřední osobností, která představovala onen svět, byla „відьма“ (vědma, čarodějnice), proto se „kupalský“ svátek také leckde nazýval „Іван Відьмаський“ („Ivan Čarodějnický“), „Іван-Відьмак“ („Ivan Čaroděj/Kouzelník“) nebo „Відьомська ніч“ („Vědmina/Čarodějnická noc“).<sup>306</sup>

Krajně důležitým prvkem tohoto obřadu je i říše rostlin. Dívky si z květin vily věnečky, pouštěly je po vodě a snažily se tak dozvědět, kdy a za koho se vdají. Velmi rozšířeným byl také obyčej sbírat „kupalské“ léčivé bylí. Tato tajuplná noc dodávala sílu bylinám, které se pak používaly pro čarování. O půlnoci vykvétal i květ kapradí, jemuž byla přičítána kouzelná moc. Ten, komu se podařilo získat jeho zlatý květ strážný zlými silami, byl pak obdařen magickými schopnostmi. Mohl být neviditelný, rozuměl řeči zvířat i rostlin a bylo téměř jisté, že najde poklad, který byl ukryt ve skále či hluboko v zemi.<sup>307</sup>

Všechny pověry a rituály tohoto svátku jsou mezi sebou harmonicky propojené zvláštní energií, expresivností, duchovním spojením člověka s přírodou, symbolikou i neopakovatelným melodicko-rytmickým zněním „kupalských“ písní. Unikátnost magických oslav „Kupala“ spočívá i v jejich pohádkové atmosféře, která povznáší člověka nad realitu a na jedinou noc v roce před ním odkrývá fantastické obrazy lidské představivosti.

„Kupalský“ obřad je jedinou syžetovou linkou, kterou je protkáno druhé dějství opery *Kdy kvete kapradí*. Mnohoznačná symbolika a obraznost lidového rituálu jsou zde využity nejvyšší možnou měrou. Před našima očima vyvstává pradávna pohanská uvolněnost emocí, které jsou projevovány bez zábran. Kompozice je naplněna slovesně-melodickou krásou, lyrikou, pestrostí různých způsobů oslav „kupalského“ svátku i lidově obřadní mystérií, která se odehrává na hranici racionálního a iracionálního chápání světa. Stankovyč uvádí, že různé druhy „kupalských“ obřadů se rozhodl ukázat jednak kvůli kontrastu dramaturgie, jednak proto, že „kupalský“ obřad je svátek pro všechny bytosti pozemského i nepozemského světa

<sup>306</sup> ТАЛАНЧУК, О. (заг. ред.). *Сто найвідоміших образів української міфології*. Київ, 2002, с. 113, 216.

<sup>307</sup> *Tamtéž*, s. 112–113, 42.

a jsou v něm sdruženy různé odstíny nálad – filosofické, lyrické i frivolně-vulgární. Obřadní scény jsou podle jeho názoru výhodné i tím, že umožňují autorově fantazii rozvinout se ve větší šíři, využít „lidové“ hlasy zpěváků, velký sbor i taneční choreografii.<sup>308</sup>

Krásu a velebnost magického svátku „Kupala“ využil skladatel v souladu s gogolovskou tradicí věrohodného popisu lidového obřadu. Hudebně-psychologický obsah rituálu je podán v širokém panoramatu emočních prožitků. Jsou vylíčeny pocity duchovního zanícení i nadšení všech účastníků (*Ой, молода молодице* a *Геї, Перуне*), tajemná atmosféra a napětí oslav (*Ой, на Йвана Купала*), extatické zaujetí a požitek z krásy přírody (sborová vokaliza *Květ kapradí*) atd.<sup>309</sup> Hluboké znalosti folklorních hudebních zdrojů a Gogolových povídek dovolily Stankovyčovi vytvořit obřadní dramaturgii, což se celkově promítlo i do specifické teatrální podoby lidové hry:

1) *Lidská Kupala* (Allegro) – shromažďují se účastníci svátku; ztvárnění pohybu a lidské energie, touhy po životě, volného průchodu přirozených instinktů. Zvláštní význam v textu mají výzvy a prosby obrácené k bohům, obzvláště k bohu Slunce – Kupalovi.

2) *Rusalčí Kupala* (Andante rubato) – v nich dominují postavy rusalek; lyrický odraz nereálného fantastického světa, působivý hudební obrázek tajemného světa stínů a zbloudilých duší.

3) *Vědmina Kupala* (Allegretto quasi scherzo) – líčí sféru nečistých sil; dějově parodijní, pitoreskní prohloubení předchozího obsahu, soustředí se na svět temnoty; z hudebního hlediska výrazně disharmonická část.

4) *Závěrečná Kupala* (Andante. Molto allegro) – kulminační část děje; pokračování lidského aspektu obřadu, návrat k reálnému životu, zobrazení závěrečné části rituálu.

Mezi třetí a čtvrtou „větu“ jsou ještě včleněna další dvě důležitá intermezza – *Fuga* (Molto ritrato) a *Květ kapradí* (Molto andante). Celková stavba této „operky v operě“ se tedy podobá tradiční formě symfonie. Ovšem před závěr zařazená *Fuga*, v tomto případě svérázná originální kompoziční hra – v textové i hudební polyfonní faktuře se objevuje napodobování zvuků zvířat, zařikávání, žertovné popěvky týkající se přičarování ženicha, dívčí písně spojené s vitím věnečků, dětská říkadla atd. – vnáší do schématu obvyklého pro symfonii vybočení. To jí dodává novější, současnější podobu nestandardního cyklu.<sup>310</sup>

<sup>308</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 90.

<sup>309</sup> КАВУННИК, О. А. Музична гоголіана. In: *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць*. Випуск XXXII. Київ, 2014, с. 298.

<sup>310</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Обряд «Купало» в українському фольклорі та в опері Є.Станковича «Квіт папороті». In: *Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 36. Кн.1. Київ, 2005, с. 143–144.

Zároveň však ve Stankovyčově *Kupalu* fungují i zákony operní dramaturgie, obzvláště princip postupného scénického vývoje hudebního materiálu. Ten je realizován při kompozici řady velkých sborových scén, ale také v silně dramatické vokální sólové kulminaci (píseň *Ой, глибокий колодязю*) na začátku *Rusalčích Kupal*.

Je ovšem nutné zdůraznit, že nejdůsledněji se v *Kupalu* projevují folklorní zákonitosti s typickými variacemi a opakováním. Ty se uplatňují ve všech oblastech: ideově-obsahové – rozmanitost zobrazovaných obřadů, která se odráží dokonce i v názvech jednotlivých částí jako *Kupala* (plurál); kompoziční – čtyři různé varianty *Kupal* spojené shodným leitmotivem (sborovým opakováním *Ой, на Йвана Купайла...* i instrumentálním motivem s charakterem lidového nápěvu) a tematické – variační vývoj témat písňového materiálu. Celkovou žánrovou dramaturgií tedy *Kupalo* představuje spojení symfonicko-cyklické struktury s operními i „lidovými“ principy.

Klíčový význam má pro toto dílo skladatelova práce s folklorním materiálem, o čemž svědčí výběr žánru, nespočetné lidové texty a melodie, jejich zpracování atd. V *Kupalu* je využito celkem šest písní, které mají původní lexikum i nápěv. Jedná se o „kupalské“ porpěvky *Стояла Маринка на межі, Ой, на Купала, Купалочка а Геї, око лада* (všechny tři jsou z části *Lidská Kupala*), dále lyrickou píseň *Ой, глибокий колодязю* a poetickou melodii s rysy ukolébavky *За сінечками, за дверечками* (z *Rusalčích Kupal*) a nakonec pak žertovnou *Ой, летіло помело* (z *Vědminých Kupal*).

Ve *Fuze* zaznívají ještě fragmenty ze tří lidových tanečních žertovných písní: *Ой, не стій коло тину, Постояла, та не з тим а Ой, мати моя та заріж мотиля*. Zbytek hudebního materiálu, podle Stankovyčova odhadu šedesát pět procent,<sup>311</sup> je naprosto autorskou záležitostí. Absolutní většina textů (celkem dvacet)<sup>312</sup> je však folklorních. Výjimkou je pouze úryvek z poemy Tarase Ševčenko *Утоплена* (*Хто се, хто се по сім боці...*), který tvoří expresivní lyrický refrén *Rusalčích Kupal*.<sup>313</sup>

Nabízí se otázka, proč Stankovyč nevyužil více lidových melodií. Příčinou je to, že starých, původních „kupalských“ textů se do dnešní doby dochovalo mnohem více než nápěvů. Skladatelovou snahou bylo je upravit takovým způsobem, aby se oživila jejich symbolická a obřadní sémantika. Zároveň však nesměly pozbýt své melodické příslušnosti k folkloru. Bylo tedy třeba zhudebnit „kupalskou“ slovesnou tvorbu tak, aby ji nebylo možné

<sup>311</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 90.

<sup>312</sup> КАВУННИК, О. А. Музична гоголіана. In: *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць*. Випуск XXXII. Київ, 2014, с. 298.

<sup>313</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 109–115.

rozeznat od autentických popěvků, a to nejen z hlediska jejich melodiky, ale i harmonie.<sup>314</sup> Skladatel uvádí, že se snažil co nejpřesněji předat duch starobylosti a původnosti písňového materiálu, proto je jeho hudba vnímána jako lidová.<sup>315</sup> Výsledek jeho úsilí byl podpořen pečlivým studiem folkloru. V průběhu šesti měsíců navštěvoval různé knihovny a seznamoval se s písňovými sborníky a historií ukrajinské kultury. Analyzoval spoustu nahrávek písní zaznamenaných v rámci etnografických bádání, přičemž se jednalo nejen o jednohlasé, ale zejména sborové varianty.<sup>316</sup> Stankovyč jimi byl přímo nadšen:

*„To byl zpěv! Ta melodická, harmonická, polyfonická a témbrová krása přímo brala dech. Lidový zpěv je sám o sobě unikátní, protože je zpíván i ve čtvrtónech, jakými si neuvěřitelnými alikvotními tóny. A jak fantastické je ve své zvukové kráse polyfonické splétání hlasů! Z těchto lidových písní a jejich interpretace na nás dýchne netknutá archaika a hluboká minulost.“<sup>317</sup>*

Aby jeho hudba působila dojmem starobylosti, vycházel především z dumek a bylin. Snažil se o dosažení maximální syntézy autentických lidových prvků s akademickým hudebním jazykem, dávného s moderním, neboť je to podle jeho slov krásné a aktuální. Navíc, jak sám říká, chtěl ve své skladbě ztvárnit zvukový kosmos a mimočasový charakter lidského dění, které je schopné existence jak v minulosti, tak v současnosti. Autor je přesvědčen, že člověk a příroda patří ke kategorii věčných témat umění a jeho opera *Kdy kvete kapradí* ztělesňuje eschatofonické chápání světa.<sup>318</sup>

Stylové důvěryhodnosti a svěžesti autorova zpracování folklorního materiálu napomohlo i to, že čerpal z různých žánrů a textů lidového obřadu, a to například z písňových výzev (*Хто не вийде на Купало*), proseb (*Ой, молода молодице; Коло Мариньоньки ходили дівоньки*), popěvků o pletení věnečků (*Піду в садочок*), zařikávání proti nečistým silám, obzvláště čarodějnicím (*Хто се, хто се по сім боці*), písní o Utonulé-rusalce (*Ой, на Купала, Купайлочка*), nápěvů lyrického obsahu (*Дудочка грає; Ой, глибокий колодязю*), žertovných melodií (*Докупався Клим; Ой, хі-хі, ха-ха, зелена кануста*) atd. Pro zachování autenticity využil skladatel i folklorního způsobu interpretace (v partituru jsou pokyny pro sbor jako: vrískat, ječet, křičet, pískat, mečet,...),<sup>319</sup> nevelkého hlasového rozsahu, převahy témbru hrudního rejstříku apod.

<sup>314</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольклорні джерела «Квіту папороті» Є. Станковича. In: *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ, 2003, с. 233.

<sup>315</sup> ЛУНИНА, А. Евгений Станкович. In: *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013, с. 91.

<sup>316</sup> *Tamtěž*, s. 90.

<sup>317</sup> *Tamtěž*, s. 91.

<sup>318</sup> *Tamtěž*, s. 92.

<sup>319</sup> КАВУННИК, О. А. Музична гоголіана. In: *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць*. Випуск XXXII. Київ, 2014, с. 298.

Vnitřní i vnější podoba nově zkomponované hudby tedy po všech stránkách konsonuje s lidovou písní. Nadto se Stankovyčovi podařilo vtisknout „kupalským“ nápěvům zcela současný, moderní zvuk. Nicméně zásadním momentem pro úspěšné přijímání tohoto díla publikem je vysoká kvalita a zkušenost interpretů, jejich souznění s celou skladbou a především způsob provedení.

### 3. 2. 1. 4. Hudební analýza Stankovyčových *Kupal*<sup>320</sup>

V úvodu první, komicko-žánrové „věty“ s názvem *Lidská Kupala* (*Людські Купала*) skladatel využívá rybářské zvonečky, které hrají v celé kompozici velice důležitou roli. Jejich znění tvoří adekvátní zvukové prostředí – sonorně témbrovou glissandovou vrstvu, která svým akustickým obrazem symbolizuje „kupalský“ prvek.

Kontrapunkt tklivé melodie a žertovné lidové písně *Стояла Маринка на межі* v podání ženského sboru „a capella“ na začátku *Lidských Kupal* je vystřídán mužským ansámblem a jeho popěvkem *Ой, на Йвана Купайла*, jenž je leitmotivem celé skladby *Kupalo*. Výhrůžně zní mužská složka ve zvoláních „Ой“, „Геї“ a „Гу, гу“ v průběhu něžné dívčí písně *А ми рутоньку посиєм*. Výkřiky v sestupných glissandech<sup>321</sup> se pak ozývají i v ženském sboru. K altovému sólu (s doprovodem rybářských zvonečků) opakujícímu příznačný motiv *Ой, на Йвана Купала* se v kánonu připojují všechny dívky, později i muži. Píseň graduje a nabývá na výhrůžnosti. V pianissimovém kontrastu a v homofonní faktuře je pak ústřední motiv *Ой, на Йвана Купала* zopakován. Podle „folklorních pravidel“ je reprízován i dívčí harmonický nápěv *А ми рутоньку посиєм*. Ten je ale tentokrát přerušen disonantním akordem a nápodobou smíchu v dívčích hlasech. Na následující žertovnou píseň *Козаченько дівчиноньку* navazují muži veselou melodií *Ой, ти, козаче*. Humor a radostný smích je imitován i v partech orchestru. Polyfonní znění sboru je instrumentálně obohaceno zejména o disonantní zvuk žesťů a víření kotlů. Další ženský glissandový vokál je vystřídán vzýváním bohů Peruna a Kupala v mužské skupině, které se později rozvíjí v několikahlasý, polytextový smíšený sbor hymnického charakteru kulminující disonantním akordem, údery tympanů a zvonů. Vzápětí vše utichá a prostorem se nese jen jasný zvuk rybářských zvonečků a jemný dívčí zpěv „a capella“ *На Йвана Купайла*.

<sup>320</sup> Při analýze vycházíme z nahrávky koncertního provedení celé opery dne 8. dubna 2011 v Kyjevě v rámci XXI. Mezinárodního festivalu soudobé hudby *Музичні прем'єри*. Viz: Online, [cit. 02.07.2015]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=iIAbU3CT4TU>>. A taktéž z libreta uveřejněného v příloze k disertaci R. Stankovyč-Spolske. Viz СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 192–211.

<sup>321</sup> glissando – klouzavě. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 216.

Celý kruh, ve kterém se živelně vystřídala spousta někdy velice kontrastních nálad a momentů (od smutných, teskných melodií k veselým, žertovným – stejně tak, jak tomu je v životě), se uzavřel. Jediné, co je věčné a přeznívá do dalších částí skladby, je leitmotiv „kupalských“ svátků – *Ой, на Йвана Купала*. Jako by chtěl autor vyjádřit jakési podobenství a oslavu života, který je sice konečný, ale lidský duch žije dál v tradicích a rituálech, které si s sebou nesou celé generace již po staletí.

Druhá pasáž, nazvaná *Rusalčí Kupala* (*Русальні Купала*), je záležitostí ryze ženského sboru. Je to pravděpodobně nejhranější a nejoblíbenější fragment opery, o čemž svědčí i to, že Stankovyčova úprava lidové písně *Ой, глибокий колодязю* získala v roce 1979 nejvyšší ocenění v mezinárodní rozhlasové soutěži UNESCO.<sup>322</sup>

Celá „rusalčí věta“ obsahuje tři sborové nápěvy („ševčenkovský“ *Хто се, хто се по сім боці*, něžný *Дробу, дробу, дробушечки* a ústřední *Ой, на Йвана Купала*) a dvě lidové písně v sólovém podání (lyrickou *Ой, глибокий колодязю* a ukolébavku *За сінечками, за дверечками*). Všechny melodie jsou velmi poetické, většinou zpívané „a capella“. Skladatel v této části z orchestru zcela vyjímá žestě, celý doprovod je jemný a značně komorní.

*Rusalčí Kupala* jsou zahájena tichým sténáním, výkřiky, smíchem, těžkými vzdechy, šepotem apod. Po tomto zvukově emocionálním začátku zaznívá průzračný zpěv sólistky (rusalky) *Ой, глибокий колодязю*. K němu se po chvíli připojí všechny dívky písní *Хто се, хто се по сім боці* s lyrickou sopránovou melodií klenoucí se nad ostinátní figurou altu. Celá pasáž se sólem a dívčím sborem se podle tradice lidové kompoziční techniky opakuje, přičemž v repríze graduje do naléhavého fortissima. V tomto okamžiku dochází ke zlomu, kdy skladba pokračuje aleatorickým<sup>323</sup> „štěbetáním“, výkřiky apod. – tedy variací na úvodní část. V pianissimu pak dívky zpívají poetický text *Дробу, дробу, дробушечки*, do něhož sólistka vplyne lyrickou ukolébavkou *За сінечками, за дверечками* (sólová flétna v orchestru jakoby imitovala zpěv ptáků). Sborová polyfonie vyúsťuje do homofonního leitmotivu *Ой, на Йвана Купала*, po němž následuje postupně se zpomalující a zeslabující repríza něžné melodie *Дробу, дробу, дробушечки*. V samotném závěru je slyšet ještě několik jemných dynamických vln crescendo a decrescenda připomínajících smutné vzdechy rusalek.

---

<sup>322</sup> ОЛІЙНИК, Л. Шедевр Станковича у Дніпропетровську. In: *День*. 2011, № 61, 7. 4. 2011. Viz: Online, [cit. 25. 07. 2015].

URL: <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/shedevr-stankovicha-u-dnipropetrovsku>>.

<sup>323</sup> aleatorika – kompoziční technika využívající při realizaci díla prvku náhody. Základními variantami aleatoriky jsou: náhodnost sledu jednotlivých tónů za sebou či současně znějících a náhodnost pořadí formových úseků. Více viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 22.

V *Kupalech* je využita i postmodernistická linie sborové slovtvorby, která charakterizuje živelnost a spontánnost obřadu prostřednictvím abstraktně dadaistických textů a surrealistických zvukových imitací, jako např. v úvodní epizodě *Vědminých Kupal*. Zde, mimo jiné, pozorujeme velice zajímavou parodickou koncepci prostupující celou operou. Například dramaticky výhrůžné sborové ostinato „Гук! Гук! Гук!“ („Hluk! Hluk! Hluk!“) z prvního dějství se v *Kupalech* přemění na komicko-satirický „čertí“ recitativ „Гу, гу, гу...“ („Hu, hu, hu“).<sup>324</sup>

Začátek *Vědminých Kupal* (*Відьомски Купала*) je oproti klidnému, tichému závěru „rusalčí“ části prudce kontrastní. Divoký výkřik kozáka: „Відьма!“ vyvolává zmatek a davové šílenství. Ozývá se povyk, řev, pískání, kvičení a „bláznivý“ šestnáctinkový doprovod smyčců. Mužský sbor ze sebe hrozivě vyráží „čertí“ pokřik „Гу, гу, гу...“ umocněný pekelnými zvuky tympánů, žesťů a „vřískotem“ flétny. Dívky se přidávají „ječivým zpěvem“ *Ой, на Йвана на Купайла вийшла відьмочка як панна* přecházejícím v chechtot („ха, ха, ха...“) a děsivou glissandovou vokalizu.<sup>325</sup> Přerývané zstrašující výkřiky mužů („Уе, уе, гу, гу, гу“ či „Цумь, цумь, цумь!“) se protínají s několikrát reprízovanými, dlouho přeznívajícím ženskými nespoutanými vokalizami, až se celý sbor spojí v třikrát opakované dynamické glissandové vlně střídané perkusemi. Soprány velice expresivně („vřeštivě“) reprodukuji *Ой, летіло помело*, alty v kontrapunktu deklamují dětskou říkanku *Сидить сова за столом*. Mužský ansámbl se přidává nejdříve výhrůžným „Утютьютью...“ a posléze, v augmentaci,<sup>326</sup> přebírá text písně *Ой, летіло помело*. Zaznívá naprosto nepřehledný shluk – polymelodická a polytextová vrstva – to, co Stankovyč nazývá „polyfonie ulic“. Vše uklidní až mužský sbor v úlevném výdechu sestupného glissanda.

Zesilující víření činelu propojuje předchozí „větu“ s *Fugou* (*Фуга*), do jejíhož základního tématu je vložen metro-rytmický prvek kolomyjkového<sup>327</sup> charakteru. *Fuga* je svéráznou a zcela originální polyfonní „hrou“ probíhající na úrovni hudby i textu. Staví na aleatorické, překotné a nesrozumitelné deklamaci (mumlání) dětských veršů, které později přecházejí v čarodějnické formule a magické zařikávání doprovázené imitací zvuků zvířat

<sup>324</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 139.

<sup>325</sup> vokaliza – obvykle rozsáhlejší melodie zpívaná na samohlásku (bez textu). Vokalizou se nejčastěji rozumějí cvičení určená pro hlasové školení zpěváků. SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 695.

<sup>326</sup> augmentace – prodloužení hodnot trvání tónů hudební myšlenky, respektive úseku hlasu, skladby na dvojnásobek. Opakem augmentace je diminuce. *Tamtéž*, s. 40.

<sup>327</sup> kolomyjka – ukrajinský lidový tanec rychlého tempa, 2/4 taktu, skočný, blízký kozácku. Kolomyjce často předchází pomalý úvod – dumka. Rozšířila se i na území Čech a Slovenska (kalamajka, kolomejka), ovlivnila vývoj valašských tanců (odzemek). *Tamtéž*, s. 334.

(houkáním sov, vytím vlků, štěkáním psů, chrochtáním prasat, mečením koz, bučením krav, mňoukáním koček, krákáním vran atd.), tleskáním, dupáním, kašláním, kýcháním atd. Nechybí ovšem ani žertovné popěvky týkající se přičarování ženicha a dívčí písně spojené s vítím věnečků. Hluk a nekontrolovatelná zvuková změť, která tuto divokou hru doprovází, vyústí v harmonickou, do fortissima vygradovanou leitmotivickou melodii *Ой, на Йвана на Купала* v triolovém rytmu v provedení celého sboru a orchestru, ve kterém dominují tympány se závěrečným úderem zvonu.

*Květ kapradí (Цвіт папороти)* je kulminačním bodem celých *Kupal*. Propojuje fantazijní svět (*Rusalčí Kupala, Vědmína Kupala* a hravou *Fugu*) se světem skutečným (*Závěrečná Kupala*). Zaznívá po *Fuze* vystupňované do fortissima celého sboru a předchází úvodní pasáží *Závěrečných Kupal* – epické písní *Заплету виночок, заплету шовковий*. Je tedy bezprostředně obklopen dvěma příznačnými úseky protikladného – obřadně symbolického a všelidského charakteru. Podle autorova záměru vyjadřuje ideu duchovní katarze prostřednictvím rituálu. Působí jako očištná lázeň a zároveň jako óda na život, lásku a lidovou poezii.<sup>328</sup> Jedná se o velmi lakonické, pouze osmnáctitaktové hudební číslo, které však v sobě nese nesmírnou sílu. Dominantní roli zde hraje témbrová průzračnost, archaičnost a prostota. To se projevuje nejen v tom, že se skladatel naprosto zřekl textu a využívá jen vokalizy, ale také v tom, že celá skladba zní „a capella“ a jen jakoby z dálky slyšíme jemný „stříbrný hlas“ padesáti rybářských zvonečků. Celkový akustický obraz vyvolává pocit křišťálově čiré čistoty.

*Květ kapradí* vyrůstá z pianissima tenorů, kteří po celou skladbu udržují ostinátní figuru vzestupné malé tercie a sestupné malé sekundy. Tato konstanta působí dojmem nepřetržitého „dechu země“. Postupně se k tomuto základu svými variacemi připojují další hlasy, které oscilují ve velmi úzkém okruhu několika málo tónů. Polyfonní zvuk neustále narůstá a graduje v harmonicky smířlivém akordu, jehož síla je ještě umocněna mohutným tremolem<sup>329</sup> smyčců. Vzápětí se vše utiší, doznívá jen sborová vokaliza v pianissimu a vzdalující se zvuk rybářských zvonečků. Následně, pozvolně se stupňující crescendo dává vznik neobyčejně mocnému lyrickému libozvuku, který jako by doslova hudebně ilustroval Gogolův mystický obraz rozkvétajícího tajemného kvítku kouzelného kapradí. Ten pomaličku

---

<sup>328</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА Р. «Цвіт папороти» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005, с. 116.

<sup>329</sup> tremolo – rychlé opakování jednoho tónu. Více viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 664.

roste, rozvíjí své okvětní lístky a vykvétá do své magické krásy ve svatojánské půlnoci ozářené stříbrnými paprsky měsíce:

*„Глядь — краснеет маленькая цветочная почка и, как будто живая, движется. В самом деле чудно! Двигается и становится всё больше, больше и краснеет, как горячий уголь. Вспыхнула звездочка, что-то тихо затрещало, и цветок развернулся перед его очами, словно пламя, осветив и другие около себя.“<sup>330</sup>*

*Závěrečná Kupala (Заклучні Купала)*, poslední pasáž *Kupal*, otevírá něžné flétnové sólo podmalované měkkými flažolety<sup>331</sup> viol a violoncell spolu s rozechvělým hlasem rybářských zvonečků. Do této křehké zvukové impresie vstupuje (za „svítivého“ doprovodu houslí a xylofonu) jemný sólový soprán s táhlým tklivým nápěvem *Заплету віночок, заплету шовковий* líčícím dívčí obřad pletení věnečku a jejich pouštění po vodě. Postupně se přidává celý ženský sbor – nejdříve alty a posléze i soprány, jejichž melodie tvoří „nebeskou klenbu“ nad všemi ostatními party. Jedná se o strofickou píseň, kterou skladatel pojal jako folklorní podobu sponsoriálního<sup>332</sup> zpěvu, kde roli předzpěváka přebírá prostá dívka. Odpověď chóru *на щастя, на долю* pak zaznívá v různých variacích v dalších hlasech, přičemž muži se připojují až v refrénu druhé sloky. Následující, dynamicky gradující strofa má charakter procítěného pravoslavného zpěvu, tentokrát však s komorním instrumentálním doprovodem (housle, harfa, xylofon). Zcela kontrastní, rychlá dvoutaktová mezihra s výrazným rytmem tvoří ostrý předěl k další části – žertovnému dívčímu popěvku *Та купався Йван, да у воду внав* podpořeného orchestrem v plném obsazení. Vedoucí a doprovodnou funkci od sebe vzájemně přebírá mužská a ženská část sboru – stále ve veselém ladění šprýmovných „kupalských“ říkanek. Několik textů i melodií zaznívá najednou, kříží se podle tradice vícehlasého „podgoloskového“<sup>333</sup> variačního zpěvu, a až

<sup>330</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 144.

<sup>331</sup> flažolety – alikvotní (částkové) tóny struny na smyčcových nástrojích, harfě, kytáře apod. Přirozené flažolety vznikají tak, že hráč lehce přiloží prst k prázdné struně přesně v její polovině, třetině, čtvrtině, atd., takže struna kmitá částečně, a tím vzniká její druhý, třetí, čtvrtý atd. alikvotní tón. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 539.

<sup>332</sup> responsorium – přednesová forma známá v gregoriánském chorálu, kde na sólový zpěv (kněze, předzpěváka) odpovídá formou refrénu sbor. Responsoriálním zpěvem rozumíme všechny podobné formy zpěvu i v lidové hudbě. *Tamtéž*, s. 539.

<sup>333</sup> „подголосок“ („podgolosok“) – je v „podgoloskové polyfonii“ hlas, který doprovází hlavní melodii a je její melodicko-rytmickou variantou. Stupeň samostatnosti „podgolosku“ bývá různý: v příkladech blízkých heterofonii je „podgolosok“ improvizacním odchýlením od unisona; v mnohých severoruských písních se variační „podgolosok“ svým významem neliší od vedoucího hlasu (je svého druhu „polymelodii“); ve středo- a jihoruských písních je melodicky víceméně samostatným kontrapunktem. V některých stylech bývají funkce „podgolosku“ různé (např. vrchní „podgolosok“ hlavní hlas melodicky zdobí a spodní vede a určuje harmonii). Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 428.

v samotném závěru najde sbor i orchestr společnou (homofonní) řeč, aby se mohl hymnicky, v plné síle ozvat leitmotiv na *Йвана Купала* spojující celou kompozici.

### 3. 2. 1. 5. Shrnutí hudební analýzy Stankovyčových *Kupal*

Folklorní námět a využití lidových písní a slovesnosti předurčují skladbu *Kdy kvete kapradí* k odchodu od klasické operní tradice. Autor se zde proto rozhodl aplikovat neofolklorní kompoziční zásady. Nestandardně, místo jednotlivých jednajících postav a jejich sóla, zvolil pro provedení celé opery sbor a tradiční způsob ukrajinského lidového zpěvu a vokálního projevu. Ve Stankovyčově partituru najdeme různé stylistické nuance ve sborových úpravách, a to klasicko-harmonickou, živelně-sonorní i drsně archaickou. Ty jsou přítomny i v části *Kupalo*. Tak např. lyrická sborová pasáž *Дудочка грає з Русалчїх Купал* je řešena v sonorním duchu s imitačním pojetím sborové aleatoriky, zatímco sbor *Заплету виночок, заплету шовковийї з Завѣречнїх Купал* se svým stylem blíží tradičním klasickým úpravám.

Veškeré významové a výrazové jádro *Kupal* leží na ženském sboru. Mužská část ansámblu ho více méně jen doprovází. Při zhudebnění obřadů svátku „Ivana Kupala“ vybral skladatel takové folklorní výrazové prostředky, jako je intonační a kompoziční lakonismus, rozvoj motivů na principu variací, poetičnost, pestrost melodičky a adekvátní tónbr. Využil „písňové polyfonie“ – propojil několik pěveckých skupin, které se liší počtem, barvou (různé druhy mužských a ženských hlasů), tempy, způsobem interpretace atd. Sbory se často protínají v disonantních a polyrytmických strukturách, což působí dojmem rozlehlého akustického prostoru. Vznikají originální polytonální spoje a „průsečíky“ i specifická harmonická proměnlivost.

Harmonie hraje ve Stankovyčově kompozici důležitou roli. Tvoří zvukovou a psychologickou atmosféru té či oné části děje. Podoba hudebního obrazu skladby je velice ovlivněna začleněním folklorní „vrstevnaté“ polyfonie – ukrajinským lidovým vícehlasem („podgoloskovou polyfonií“),<sup>334</sup> jehož kořeny sahají hluboko do historie. Jedná se o unikátní

---

<sup>334</sup> „podgolosková polyfonie“ („подголосочная полифония“) – druh vícehlasu (vokálního či instrumentálního) typický pro ruskou, ukrajinskou a běloruskou lidovou hudbu. Vyskytuje se rovněž v profesionálních hudebních dílech s folklorním zaměřením. „Podgolosková polyfonie“ představuje postupné rozvíjení melodických linek v pomalém a mírném pohybu (písně lyricky táhlé a svatební, pomalé chorovodné nebo kozácké). Hudební tkáň je tvořena základním hlasem (středním nebo spodním – předzpěvák s pomocníky) a „podgolosky“ – vrchním (nejčastěji jedním) a spodními. „Podgolosková polyfonie“ (koexistence variant) v sobě typologicky představuje druh heterofonie, ke které patří mnohé písně (včetně nejranějších vícehlasých). Melodický vývoj a funkčně harmonická přesnost přibližují „podgoloskový“ vícehlas ke skutečné polyfonní faktuře. V „podgoloskové polyfonii“ převažuje lineárnost, která určuje poměrně volné využití disonancí při převaze konsonancí; vedení hlasů je orientováno na přímý pohyb (nevyjímá i jiné druhy); charakteristické je pro něj hojné křížení,

a osobitý jev národní hudební kultury, který skladatel nazval „polyfonie ulic“. Tato melodická i textová mnohvrstevnatost vzniká kupením jedné písně na druhou, přičemž se v prostorovém kontextu vytváří zvláštní akustický efekt, který vyvolává napětí a působí velice neotřelým a svěžím dojmem. Polyfonie „písňových vrstev“ je neobyčejně účinný prvek pro výstavbu celkové hudební formy. Dodává opeře specifické folklorní zbarvení, charakterizuje její originální tvář nejvýstižněji a činí z ní jedinečné dílo.<sup>335</sup>

Neopominutelnou složkou celé skladby je orchestr. Příhodná instrumentace podstatně doplňuje celkový kolorit kompozice. Skladatel zde zvolil měkčí, komornější charakter zvuku, tak aby konsonoval s povahou *Kupal*. Lyričtějšího tónu dosahuje hojným využitím dřevěných dechových nástrojů (fléten, hoboju, klarinetů a jejich druhových variant). Efektivně, až mysticky-rituálně, působí svou širokou barevnou škálou nejen sonorně aleatorický doprovod rozmanitých druhů bicích (zvony, vibrafon, xylofon, triangel, bonga, činely, tympány atd.), ale především padesát rybářských zvonečků, jejichž jemný zvuk této části dominuje a vytváří zcela osobitou atmosféru. Původní partitura z roku 1979 využívala i lidové nástroje – bajan (akordeon), dvě bandury a cimbál. Měly být rovněž zařazeny elektroakustické efekty z nahrávky – šelest listí, zpěv ptáků atd.<sup>336</sup>

Novátorský přínos Stankovyčovy opery *Kdy kvete kapradí* spočívá v polyfonickém pojetí folklorního tématu a v jeho ztvárnění prostředky soudobé kompoziční techniky, která se snoubí s archaickými a trvalými národními hodnotami. Nejdůležitějším principem výstavby celého díla je zapojení několika sborů a využití polyfonní mnohvrstevnatosti.<sup>337</sup> Skladatelovým cílem bylo vytvořit specifickou atmosféru ukrajinského prazákladu nerozlučně spjatého s lidskou sounáležitostí. V takovémto pojetí, způsobu výkladu a stylu interpretace folklorního materiálu tkví originalita autorova osobitého tvůrčího rukopisu a Stankovyčův „kupalský“ hudební komplex tak neobyčejně kreativně a originálně přispívá k modernizaci tradičních lidových technik.

---

svobodné zapojování a odpojování hlasů, omezené využití imitací (volných); počet hlasů je proměnlivý (obyčejně tři, setkáváme se ale i s pěti a více); slabiky textu se vyslovují převážně zároveň. V 17. století zaznamenáváme vliv „podgoloskové polyfonie“ na církevní, od konce 18. století a později – na operní hudbu. Віз КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 428.

<sup>335</sup> СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольклорні джерела «Квіту папороті» Є. Станковича. In: *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ, 2003, с. 232, 235.

<sup>336</sup> *Неофольклористичні тенденції у творчості*. Online, [cit. 22. 07. 2015].

URL: <<http://book.net/index.php?p=achapter&bid=20339&chapter=1>>.

<sup>337</sup> ЗИНЬКЕВИЧ, Е. Прошлое страстно глядится в грядущее... In: *Советская музыка*, 1983, № 8. Москва, с. 40.

### 3. 2. 1. 6. Umělecké spojení Gogolova skazu *Svatojánská noc* se Stankovyčovými *Kupaly*

Pokud jde o přiblížení Stankovyčovy kompozice Gogolovu skazu, musíme hodnotit celý problém velice specificky. Zřejmě nejuvýstižněji formulovala vliv Gogolovy předlohy na obsah Stankovyčovy opery ukrajinská muzikoložka Jelena Ziňkevič:

*„Pražákladem ‚Květu kapradí‘ je N. V. Gogol, avšak ne nějaké spisovatelovo konkrétní dílo, nýbrž jeho poetika jako celek – jeho písňově poetické vnímání světa, uvolněný vztah mezi epikou a lyrikou, romanticky zanáčené vyprávění, neopakovatelně poetické líčení krajin, potutelný, šibalský humor žánrových scének, národní charakter i obdivuhodný vzlet lidové fantazie – a to se vším tím úžasným a překvapivým bohatstvím odstínů, barev a motivů, které tvoří sílu a kouzlo gogolovských povídek.“<sup>338</sup>*

Když Jelena Ziňkevič hovoří o spojitosti žánrově stylového novátorství *Květu kapradí* s Gogolovou prózou, soustředí se především na lidové písně jako zdroj tvorby a písňovost jako žánrovou atmosféru procesu tvoření. Oba zmíněné prvky bezprostředně spojují Stankovyčovu skladbu s Gogolovou myšlenkou z roku 1836 zkomponovat operu založenou na lidových písních. Mezi skladatelem a spisovatelem však najdeme více styčných bodů, a sice lásku k ukrajinské historii, tradicím, svobodomyšlnosti, dále živelnost, neočekávanost, scény z každodenního života, nestandardnost, barokní spojení „nízkého“ a „vysokého“, lidového i akademického, realistického i fantazijního. Jejich společným rysem je také vynikající muzikálnost a mnohvrstevnatost vnější zvukové faktury.

Existuje i ideové propojení Gogolovy prózy se Stankovyčovou hudbou. Sám skladatel se nejednou vyznal nejen z lásky k uvedenému autorovi, ale i z toho, že často myslí v gogolovských obrazech a vnímá ho jako mimořádně současného umělce: *„Od dětství umím mnohé z Gogola z paměti. Je to jeden z mně nejbližších spisovatelů. V jeho tvorbě je ‚soustředěno‘ neuvěřitelné množství myšlenek, jejichž část se zrealizovala v průběhu 20. století.“<sup>339</sup>* Je patrné, že dlouho před zkomponováním „folk-opery“ se Gogol stal pro Stankovyče součástí skladatelského světa a zdrojem jeho hudebních představ.

Co se týká konkrétního sepětí Stankovyčovy skladby *Kupalo* s Gogolovým příběhem, nevystupuje v tomto hudebním díle (kromě vědmy, jež ve svém kratičkém sóle pronese pouze několik citoslovcí a jedinou větu *Ой, летіло помело*, a rusalky, která však patří do *Májové noci*) žádná z postav povídky *Svatojánská noc* a není přítomna ani žádná z jejích dějových linií. Nic konkrétního tedy Gogolovu předlohu zdánlivě nepřipomíná. Skladatel ovšem hojně využívá folklorního materiálu, nesmírně svěžích lidových textů a starobylé melodiky. Nechává se inspirovat tradičními hudebními postupy, ale do velké míry je obohacuje velice

<sup>338</sup> ЗИЊКЕВИЧ, Е. *Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича*. Сумы, 1999, с. 106.

<sup>339</sup> КОРОЛЮК, Т. Музыка – це пошук істини. In: *Влада і політика*, 2001, № 9, (8.–15.3.2001). Київ, с. 20.

neotřelým, novátorským a zároveň citlivým zpracováním. Jeho kompoziční technika je sice moderní, ale vždy v souladu s ukrajinskými národními tradicemi. Ty v ní hrají nejdůležitější roli. Jeho skladba je velice dynamická a emocionální, nepostrádá dramatičnost – velké gradace a ostré kontrasty, temperamentnost, expresivitu a teatrálnost blízkou ukrajinskému „vertepu“.

Téměř celé *Kupalo* je provedeno sborem, sólové party jsou velice krátké a zanedbatelné. (Výjimku tvoří jen lyrické „rusalčí“ sólo v písních *Ой, глибокий колодязю* a *За сінечками, за дверечками z Rusalčích Kupal*.) Stankovyč se snaží zařadit a novátorsky přetvořit styl folklorních žánrů a předat posluchačům specifické rysy lidového interpretačního umění, jako je tradiční vícehlas s „podgolosky“, variace, imitace, opakování, antifonické<sup>340</sup> či „vrstevnaté“ zpívání skupin typické pro ukrajinský sborový zpěv. Také způsob instrumentace je pro celkové vyznění díla velice významný. Autor využívá celé široké spektrum barev nástrojů symfonického orchestru. V původní verzi měl v úmyslu zařadit i lidový instrumentář. Stejně jako ve sboru začleňuje mnohočetné, dynamicky stupňované aleatorické efekty a tónové klastry,<sup>341</sup> polyfonní strukturu i prvky polytonality. Tento plnokrevný hudební jazyk dodává celé skladbě plastičnost, výraznost i vřelost a umožňuje folklornímu materiálu, aby se rozvinul do bohaté přehlídky koloristických scén.

Společným rysem skazu a opery je kromě folkloru též vyjádření mnoha různých odstínů emocionálních prožitků. Například zobrazení Gogolových tajemných fantastických obrazů nečisté síly (*Vědmina Kupala*), osobních pocitů (tragika v rusalčí písni *Ой, глибокий колодязю*) i lyrické nálady (ve sborových číslech *Ой, молода, молодице* a *Кругом Мариноньки* symbolizujících krásu a sílu mládí).

Spisovatelova obrazně-emocionální paleta, která je geniálně vystižena v hudbě, slouží především k poznání zvláštností a krásy jednoho z nejzajímavějších ukrajinských obřadů, svátku „Kupala“. Skladatel volně, podle Gogolových povídek, kreslí neidealizující obraz folklorních rituálů a tradic ukrajinského národa od pohanství až po současnost.

Stankovyčovo hudebně-textové vyličení pestré škály pradávných „kupalských“ oslav, tajemné atmosféry svatojánské noci a magického rozkvétání kvítku kapradí, hluboké sepětí s lidovými tradicemi a vírou ve staré mýty přenášené po staletí z generace na generaci, prvky reálného i fantaskního světa, autentičnosti i nezkrtné improvizace – to vše nás opravňuje

---

<sup>340</sup> antifona – v gregoriánském chorálu velká skupina sylabických melodií zpívaných střídavě dvěma nebo více sbory. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 30.

<sup>341</sup> klastr – skupina několika současně znějících tónů s minimální intervalovou (obvykle sekundovou) vzdáleností. Viz КЕЛДЫШ, Г. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 253.

konstatovat, že opera *Kdy kvete kapradí*, respektive její druhé dějství *Kupalo*, v nás evokuje dojem „hudebního skazu“. Ten sice postrádá Gogolův syžet a jednající postavy, ale z hlediska skladatelova unikátního zpracování, celkové poetiky, neobyčejné svobodomyšlnosti, plastické formy, barevnosti, artikulačních her, různých rituálních a žertovných zaříkad, emocionálních výkřiků, živelné mnohvrstevnaté „polyfonie ulic“, lidové melodičnosti a spontánnosti vypravěče, jehož roli v tomto případě hraje celý sbor i orchestr, je spisovatelově pojetí velmi blízký. Divukrásně svébytný svět hudby J. Stankovyče tak obdivuhodně konsonuje s umělecko-poetickým světem N. V. Gogola.

### 3. 3. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky *Májová noc neboli Utonulá* (*Майская ночь, или Утопленница*)

Třetí Gogolova povídka z cyklu *Večery – Májová noc neboli Utonulá* – byla operně zpracována několikrát. Všechny pokusy však nebyly zdařilé a pouze některé se dočkaly uvedení na divadelní scéně.

Poprvé se ujal kompozice opery na toto téma ruský skladatel Alexandr Serov, a to v letech 1850–1854.<sup>342</sup> Autor houževnatě pracoval na zdokonalování své skladby. Vytvořil celkem tři redakce,<sup>343</sup> avšak nakonec *Májovou noc* zničil. Nebyl spokojen se svým dílem z hlediska stylu, protože podle jeho názoru Gogolův výrazně národnostní syžet vyžadoval znalost ukrajinské lidové hudby a zvládnutí její svébytné formy. Na to ale ještě nebyl, jak ve své autobiografické stati sebekriticky přiznává,<sup>344</sup> začínající skladatel dostatečně připraven.

Dalším v řadě byl ukrajinský skladatel Petro Sokalskij,<sup>345</sup> který na opeře pracoval mezi lety 1862–1876.<sup>346</sup> Ten sice kompozici dokončil, ale nikdy nebyla provedena veřejně

---

<sup>342</sup> SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 4. Oxford, 1992, p. 321.

<sup>343</sup> V poslední, třetí verzi byla tato opera už připravena k uvedení na scénu. Skládala se ze dvou jednání a tří obrazů. Její hudba se nedochovala, s výjimkou klavírního výtahu jedné z Levkových scén, kterou autor zapsal do alba L. I. Šestakovové, sestry M. I. Glinky. Tento úryvek vyšel tiskem v *Русской музыкальной газете* v lednu 1856. V. V. Stasov, který hudbu této opery dobře znal, si obzvláště cenil Levkovy balady, kterou nazval „безукоризненной“. Viz ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 93.

<sup>344</sup> „Сюжет требовал музыки «украинской», форм, следовательно, самостоятельных. Для композитора начинающего это был шаг невозможный, и предприятие осталось в стороне.“ Viz СЕРОВ, А. Н. *Избранные статьи*. Том I. Москва–Ленинград, 1950, с. 69.

<sup>345</sup> Сокальський Петро Петрович [Sokalskij Petro Petrovyč (1832–1887)] – ukrajinský skladatel, hudebník, kritik, teatrolog, publicista, literát a muzikolog, sběratel ukrajinských lidových písní. Narodil se v Charkově, pobýval v Petrohradu, 3 roky pracoval na velvyslanectví v New Yorku. Přátelil se s Dostojevským, Někrasovem i jinými spisovateli. V roce 1865 založil *Společnost milovníků hudby (Общество любителей музыки)*, účastnil se práce oděské *Filharmonické společnosti*. Jeho opery *Poltava* (podle A. S. Puškina) i *Májová noc* a *Osada Dubno* (tj. *Taras Bulba*) na Gogolovy náměty se staly spolu s kompozicemi M. Lysenka prvními profesionálními ukrajinskými operními díly. Sokalskij je autorem i řady dalších vokálních a instrumentálních skladeb. K jeho literární tvorbě patří i muzikologická studie *Русская народная музыка, великорусская и малорусская* (publikovaná v ruštině v Charkově roku 1888, v ukrajinštině potom vydaná v Kyjevě v roce 1959), články

celá a nevyšla ani tiskem.<sup>347</sup> Pouze některé její části byly hrány koncertně v 60. letech 19. století.<sup>348</sup>

Třetím a nejúspěšnějším bylo zhudebnění *Májové noci* z pera Nikolaje Rimského-Korsakova. Premiéra jeho opery se uskutečnila v roce 1880 v petrohradském *Mariinském divadle* a je do dnešní doby součástí repertoáru hudebních scén.<sup>349</sup>

*Utonulá*, jak nazval svou operu ukrajinský skladatel Mykola Lysenko, byla poprvé uvedena v Oděse v roce 1885. O dva roky později pak zazněla na moskevské scéně.<sup>350</sup> Obnovená premiéra *Utonulé* se konala v roce 1950 v Kyjevě<sup>351</sup> v hudební aranži Mychajla Verykivského<sup>352</sup> a v literární úpravě Maksyma Rylského.<sup>353</sup> V této podobě je uváděna na ukrajinských jevištích dodnes.<sup>354</sup>

Gogolův cyklus skazů *Večery* neunikl ani pozornosti českého skladatele Bohuslava Martinů. Ten si ve 20. letech 20. století sám vytvořil skicu scénáře opery-baletu podle *Večerů*,<sup>355</sup> ale hudbu k němu nikdy nekomponoval.<sup>356</sup> V roce 1937 nabídl Martinů toto téma

---

a recenze v periodikách, např. v novinách *Одесский вестник*. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 511.

<sup>346</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики*. Том 2. Київ, 1989, с. 191.

<sup>347</sup> КАРЫШЕВА, Т. *Петр Сокальский. Жизнь и творчество*. Москва, 1984, с. 116.

<sup>348</sup> КАРЫШЕВА, Т. П. П. *Сокальский*. Киев, 1951, с. 30.

<sup>349</sup> Od roku 2008 je tato inscenace nepřetržitě na programu moskevského divadla *Музыкальный театр Станиславского и Немировича-Данченко*. V roce 2009 ji na počest 200. výročí narození N. V. Gogola uvádělo i *Mariinské divadlo* v Petrohradu v rámci festivalu *Белые ночи*. V září roku 2014 byla uvedena v koncertním provedení v sále filharmonie P. I. Čajkovského v Moskvě a mohli bychom jmenovat i další její soudobé inscenace. Viz ФИХТЕНГОЛЬЦ, М. *Майская ночь в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко*. Online, [cit. 03.01.2014].

URL: <<http://www.belcanto.ru/08030328.html>>.

МАТУСЕВИЧ, А. *Гоголевские торжества продолжаются...* Online, [cit. 03.01.2014].

URL: <<http://www.operanews.ru/09051002.html>>.

*VI Большой фестиваль РНО. Римский-Корсаков. «Майская ночь» – опера в концертном исполнении*. Online, [cit. 06.09.2015].

URL: <<http://www.meloman.ru/concert/vi-bolshoj-festival-rno-rimskij-korsakov-majskaya-noch-opera-v-koncertnom-ispolnenii/>>.

<sup>350</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Оперный словарь*. Издание 2-е. Санкт-Петербург, 2005, с. 557.

<sup>351</sup> КОЗИЦКИЙ, Ф. Премьера оперы «Утопленница». In: *Советское искусство*, № 61, 12.09.1950. Москва, с. 1.

<sup>352</sup> Вериківський Михайло Іванович [Verykivskij Mychajlo Ivanovyč (1896–1962)] – ukrajinský skladatel, dirigent a pedagog, profesor kyjevské hudební akademie. Autor prvního ukrajinského baletu *Пан Канєвський* (1931), oratorií, kantát, symfonických suit, oper, sborů, romansů a úprav lidových písní. Viz КЕЛДЫШ, Г. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 103.

<sup>353</sup> Рильський Максим Тадейович [Rylskij Maksym Tadejovyč (1895–1964)] – ukrajinský básník, překladatel, publicista a lingvista. Od roku 1945 až do své smrti vedl kyjevský *Ústav Akademie věd pro umění, folklor a etnografii*. Viz HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 2. díl. Praha, 1977, s. 299–301.

<sup>354</sup> ТРАХОВЦОВА, Т. – ФЕСЕНКО, Л. «ЦБС для взрослых г. Донецка». *К 170-летию со дня рождения Николая Лысенко*. Донецк, 2012, с. 14; Lysenkova opera *Utonulá* byla uvedena například 20. března 2015 na festivalu *Ševčenkovský březen* – viz: Online, [cit. 06.09.2015].

URL: <<http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/80BA4A2A873385AEC2257DFE0068C863?OpenDocument>>.

<sup>355</sup> Miloš Šafránek, blízký přítel B. Martinů, ve své knize uvádí: „V roce 1935 se Martinů zabýval neuskutečněným plánem komické opery, pro niž si zpracoval libreto podle Gogolových *‘Večerů na dědině nedaleko Dikaňky’*. Obsažné rukopisné texty skladatelovy jsou doprovázené péroými kresbami scénických

své mladé studentce, Vítězslavě Kaprálové.<sup>357</sup> Ta už dlouho o opeře na námět Gogolových *Večerů*, obzvláště *Májové noci*, již byla přímo nadšena,<sup>358</sup> přemýšlela.<sup>359</sup> Kaprálová začala na opeře pracovat v Paříži v roce 1939. Z důvodu její předčasné smrti v roce 1940 zůstaly bohužel tyto plány nezrealizovány.<sup>360</sup>

Z výše uvedeného je zřejmé, že pokusů o vytvoření opery podle syžetu Gogolova skazu *Májová noc* bylo hned několik. Některá díla však nebyla dokončena vůbec (Serov, Martinů, Kaprálová), jiná nebyla vydána ani tiskem, ani uvedena na scéně (Sokalskyj). Další sice občas zaznívají (Lysenko), ale ne příliš často, a tak se nám o nich podařilo získat pouze nekompletní informace. Jediné z nich, které se stalo trvalkou v repertoáru operních scén, je *Májová noc* Rinského-Korsakova. Proto jí bude v naší práci věnována největší pozornost.

### 3. 3. 1. Opera *Májová noc* Petra Sokalského

*Májová noc* (*Майская ночь*) ukrajinského skladatele Petra Sokalského je nejstarší dochovanou operou na téma druhé povídky z cyklu *Večery* a na Gogolův námět vůbec.<sup>361</sup> Dílo však zůstalo pouze v rukopise. Úplný klavírní výtah a partitura, jejíž čtvrté dějství není dokončeno, jsou uloženy v rukopisných fondech *Ústřední národní knihovny*

---

*výprav všech čtyř jednání. Tyto texty existují zčásti také ve skladatelově verzi francouzské. Kromě toho vyhotovil Martinů předběžný heslovitý scénář o pěti stranách, které mají na rubu čtyři kresby jednotlivých scén a jsou opatřeny minutáží prvního jednání (28–30 minut). Jsou dostatečným dokladem pozoruhodného úsilí dát Gogolovým textům operní tvar. Na tomto libretu pracoval však Martinů mnohem dříve, koncem let dvacátých, ještě v rue Delambre, jak mi psal z Říma v dopise ze 16. 5. 1957 po dlouhých letech, ale v dobré paměti velké práce. 'Večery jsem dělal pro sebe, ale beznadějně...jak jsem sám to prohlížel, je to do detailu promyšlené a scénicky ovšem dost vedle, je to zamotané, ale syžet pěkný...'.“ Viz ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha, 1979, s. 72.*

<sup>356</sup> STRNADEL, J. (ed.). *Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků. Díl I. Studie a materiály*. Praha, 1965, s. 194.

<sup>357</sup> Kaprálová Vítězslava (1915–1940) česká skladatelka a dirigentka. Studovala ve Francii u B. Martinů. Její slibný vývoj byl předčasně ukončen, když po evakuaci z obsazené Paříže podlehla miliární tuberkulóze. Mezi její nejvýznačnější díla patří *Vojenská symfonietta*, *Suita rustica*, písně *Sbohem a šáteček*, *Vteřiny* atd. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 316. Informaci o dopise domů z Paříže z 9. března 1939, ve kterém Kaprálová rodičům oznamuje, že si ke kompozici své první opery vybrala libreto B. Martinů na námět Gogolovy *Májové noci* Viz ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha, 1979, s. 72.

<sup>358</sup> Podle M. Šafránka se Kaprálová už delší čas zabývala myšlenkou získat libreto na námět Gogolovy povídky z *Večerů* na *dědince blízko Dikaňky Májová noc čili Utonulá*. V dopise svému příteli Ing. Rudolfu Kopcovi se ho ptá, nezná-li někoho, kdo by byl schopen takové libreto pro ni napsat. Uvažuje i o samotném Kopcovi, kterému píše: „... nejprve si to přečti a zkusíme to sami dva, ale rozhodně si to přečti, poněvadž tato a žádná jiná bude moje první opera. To ti je krásné, to je živé, to je dramatické, to je vtipné, to je skvost všech skvostů.“ Viz MUCHA, J. *Podivné lásky*. Praha, 1988, s. 218; MACEK, J. *Vítězslava Kaprálová*. Praha, 2014, s. 207.

<sup>359</sup> Manžel V. Kaprálové, Jiří Mucha, vzpomíná: „Pročítala sbírky lidových písní, které chtěla zhudebnit, a pak *Večery na Dikaňce*, kde si našla námět pro chystanou operu. Zdálo se mi vždycky, že Gogol její duši odpovídá nejvíce. Čítala z něj nahlas, večer, při světle malé stolní lampy, a dovedla se tak vžít do jeho vyprávění, že se zdálo, jako by každé slovo přicházelo přímo z jejího srdce.“ Viz PRAŽÁK, P. *Vítězslava Kaprálová. Studie a vzpomínky*. Praha, 1949, s. 145.

<sup>360</sup> STRNADEL, J. (ed.). *Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků. Díl I. Studie a materiály*. Praha, 1965, s. 196; ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha, 1979, s. 72.

<sup>361</sup> КАРЫШЕВА, Т. *Петр Сокальский. Жизнь и творчество*. Москва, 1984, с. 116.

V. I. Vernadského (Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського) v Kyjevě a nejsou dostupné. V analýze vycházíme z publikace M. Гоголь і українська опера<sup>362</sup> ukrajinské muzikoložky O. M. Izvariny.<sup>363</sup>

Sokalskyj začal na svém opusu pracovat v roce 1862 a dokončil ho o čtrnáct let později. Jeho uměleckým cílem bylo zobrazit v hudbě reálný život ukrajinského lidu.<sup>364</sup> Gogolův skaz ho upoutal svou bezprostředností, blízkostí lidové slovesnosti i poetikou. Autor chtěl svou *Májovou noc* uvést v carském *Mariinském divadle* v Petrohradu. Přestože se mu jeho přátelé snažili pomoci, realizace se nedočkal. I když jeho skladba byla napsána v ruštině, pro ruskou scénu té doby byla zkomponována v příliš nacionálním ukrajinském duchu. Ukrajinské operní domy tehdy ještě neexistovaly a to o osudu tohoto díla rozhodlo. Jednotlivé úryvky z *Májové noci* – sbor dívek z prvního aktu *Ой, весна, весна*, tance rusalek a kvartet ze třetího jednání – byly sice provedeny v 60. letech 19. století koncertně v Oděse a v Petrohradu, celá opera však nikdy uvedena nebyla.<sup>365</sup>

### 3. 3. 1. 1. Libreto Sokalského opery *Májová noc*

Libreto k *Májové noci* si Sokalskyj vytvořil sám. Kromě Gogolova textu do něj vložil ukrajinské lidové písně i poezii Tarase Ševčenka a Leonida Hlibova.<sup>366</sup> To dodalo charakteristikám postav i celému ději nový rozměr. V originále byly verše v ukrajinštině. Sokalskyj je ale přeložil, protože si předsevzal, že historicky první operu na Gogolův syžet napíše v jazyce originálu, tedy v ruštině.

Kompozice měla mít původně tři dějství a čtyři obrazy. Nakonec byla zrealizována ve čtyřech dějstvích. V konceptu autor označil její žánr jako lyricko-komický, ale v závěrečné verzi už ho nijak blíže nespecifikoval. Je zajímavé sledovat, jak upřesňoval svou představu

---

<sup>362</sup> ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003.

<sup>363</sup> Изварина Олена Миколаївна ( Izvarina Olena Mykolajivna) – ukrajinská muzikoložka. Od roku 2013 pracuje jako profesorka na katedře teorie a metodiky hudebního umění *Institutu umění Kyjevské univerzity Boryse Hrinčenka*. Viz: Online, [cit. 16.08.2015].

URL:<<http://im.kubg.edu.ua/struktura/2011-06-23-12-44-46/kafedra-teorii-i-metodyky-muzychnoho-mystetstva/sklad.html?pid=388&sid=430>>.

<sup>364</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики*. Том 2. Київ, 1989, с. 191.

<sup>365</sup> КАРЫШЕВА, Т. П. *Сокальський*. Киев, 1951, с. 30.

<sup>366</sup> Глібов Леонід Іванович [Hlibov Leonid Ivanovyč (1827–1893)] – ukrajinský básník, učitel a vydavatel novin *Černigovskij listok*. Z politických důvodů byl perzekuován. Psal zejména bajky vycházející z Krylova, ale novátorsky spojující humor a satiru s jemným lyrismem. Mnohé jeho bajky zlidověly. Viz HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 1. díl. Praha, 1977, s. 458.

o typech pěveckých hlasů jednotlivých hrdinů. Například part Galji (Hany)<sup>367</sup> byl původně určen pro kontraalt, nakonec ho ale Sokalskyj svěřil mezzosopránu.

Skladatel libreto neustále zdokonaloval. Existuje několik jeho variant, které nesou stopy pečlivého propracování, častých škrtnů, korektur a zkracování. V souladu s tehdejší tradicí psal libreto ve verších, což samo o sobě přinášelo určité obtíže. Obzvláště intenzivně se zabýval finálem opery, o čemž svědčí i varianty textu závěrečného sboru:

první verze

„*Да здоровуєт чета молодая!  
Вам счастья на многие лета,  
Вам слава и любовь!*“

konečná verze

„*Слава, слава молодым!  
Сто лет вам жить и здоровствовать  
В покое, счастье и любви!  
Слава, слава, слава!*“<sup>368</sup>

Sokalskyj byl dobře obeznámen s tvorbou Tarase Ševčenko. O tom svědčí do opery zařazené fragmenty jeho poem: *Чернець* – píseň Kalenika z prvního dějství *По дороге рак, рак*; *Тополя* – arieta<sup>369</sup> Galji *Полюбила молодого козака* z prvního jednání; *Причинна* – sbor rusalek *Ух, ух соломений дух* ze čtvrtého aktu; *Слінуї* – píseň Kalenika *Ой так, иль не так уродил пастернак* ze druhého dějství; *Наймичка* – trio Švagrové, Vinopalníka a Kalenika *Туман, туман, горемычний мой талан* ze třetího jednání. Úryvek z poemu *Гайдамаки*, s řádky veršů v jiném pořadí než v originále, se stal textem písně Švagrové z druhého aktu *Как была я молодою да угодницею*. Ševčenkova báseň *Утонтала стежечку* je zhudebněna ve vstupní árii hlavní hrdinky – *Протоптала я торопинку через яр*. Žertovná píseň Švagrové s refrénem *Гоп, гоп, гопака, полюбила козака* je také z jeho pera.

Sokalskyj přistupoval ke Gogolovu syžetu velmi volně a jeho libreto vykazuje určité odlišnosti od literární předlohy. Autor zahajuje své hudební dílo druhou kapitolou skazu s titulem *Golova* a scénou Kalenika s děvčaty. Teprve potom zařazuje děj z úvodní části povídky nazvané *Hanna*. Vyprávění Levka o Pannočce z prvního oddílu povídky přenáší do Levkovy balady, která je uvedena až ve třetím jednání opery. To ovšem snižuje výraznost zápletky v porovnání s originálem, kde jsou hned od začátku vytyčeny dvě linie – lyricko-komická a poeticko-fantastická. U Sokalského je ta později jmenovaná zařazena až na konec

<sup>367</sup> Gogol uvádí varianty jména hlavní hrdinky – Hana, která figuruje i v názvu kapitoly povídky a v textu autora, a Galja, jak ji láskyplně oslovuje pouze Levko.

<sup>368</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 45.

<sup>369</sup> arieta – krátká árie, obvykle technicky jednodušší, příbuzná písní. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 34.

– do třetího a čtvrtého dějství. V prvních dvou jednáních se rozvíjí lyricko-žánrová tematika příběhu.

Skladatel značně posílil sociální podtext svého díla. V operě je Galja chudým sirotkem. Uchází se o ni starý bohatý Golova (starosta), který jí v duetu z prvního jednání zpívá: *Сирота ты в свете, я ж богач*. Z tohoto důvodu se situace stává mnohem vyhraněnější než u Gogola, u něhož se o majetkové nerovnosti vůbec nehovoří. Do popředí vystupuje ještě jeden důležitý detail. U Sokalského Levko nejen touží dát za vyučenou svému otci, jak je tomu v literárním předobraze, ale také tvrdě a s neústupností se ho v prvním dějství ptá: *Ужели вправду желанной свадьбе не бывать?* V předchozím triu Galji, Levka a Golovy – *Ой, не тучи черныя под небом сходилися, звать повстречались мы не в пору* – panuje navíc i pocit bezútěšnosti a bezmoci.

Zařazením těchto společenských momentů, nálad a emocí přiblížil libretista Gogolův skaz prototypům ukrajinského lidového divadla. Učinil syžet dramatičtější a zdůraznil motiv sociální nerovnosti – starý boháč si namlouvá mladou, chudou, bezbrannou sirotu. Aby posílil národnostní prvek, začleňuje ukrajinský folklor a Ševčenkovu poezii, i když v ruském překladu.<sup>370</sup>

### 3. 3. 1. 2. Hudební dramaturgie Sokalského opery *Májová noc*

Sokalského *Májová noc* je založena na písních a sborech. Z tohoto důvodu bychom ji mohli označit za „písňovou“ nebo „sborovou“ operu. V tom spočívají její klady i zápory. Jako nevýhoda se jeví to, že se děj rozvíjí pouze v krátkých časových intervalech mezi písněmi (výjimku tvoří pouze scéna *Ой, під вишнею* z duetu Galji a Golovy), v recitativech a v jedné mluvené replice – první slova Levka při vstupu na scénu: *Уж эти парни! Не дадутъ и с Галей повидаться!*. Takovéto řešení působí poněkud staticky. Dalším faktorem zpomalujícím děj jsou pravidelně se opakující sborové scény na konci každého dějství. K silnějším stránkám Sokalského skladby patří to, že čerpá z folklorních pramenů.

Opera začíná dvouhlasým dívčím sborem *Ой, весна, весна*. V něm výrazně vystupují do popředí lidové rysy, což zaznamenáváme ve využití písňové formy, ve sborové faktuře se začátkem v unisonu, v terciových druhých hlasech, ve dvou variantách zakončení frází (unisono nebo trojhlasá kadence) i v opakování stavby strof. Podobná struktura je zachována i v úvodní sborové části – Galjině písni se sborem *Протоптала я тропинку*. Tady ovšem

---

<sup>370</sup> ИЗВАРИНА, О. М. М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський). Донецьк, 2003, с. 40–47.

naprosto převažuje jednohlas. V celkové dramaturgii opery dívčí sbor a píseň hlavní hrdinky se sborem z úvodu korespondují s analogickou scénou ze čtvrtého dějství – sborem rusalek a prvním vstupem Utonulé se sborem. Vzniká tak kompoziční oblouk spojující první a čtvrtý akt. To bychom mohli přirovnat k expozici a repríze. Obě jednání však spolu vzájemně kontrastují v melodické lince, přičemž v posledním dějství dominuje „fantastický“ kolorit (doprovod harfy, chromatika, zmenšené septimy). Ženské sbory stojí jakoby ve stínu a tvoří vícehlasou kulisu pro ženské sólové postavy – Galju v prvním aktu a Utonulou ve čtvrtém jednání.

Tentýž princip je zachován i v případě hlavního hrdiny – Levka. Jeho prvnímu příchodu na jeviště předchází sbor mládenců zpívajících za scénou *Ах ты воля, волюшка*. Sbor prochází a v dále utichá. Je charakterizován týmiž znaky jako ženský sbor, který operu zahajuje: proměnlivým množstvím hlasů (čtyřhlas, trojhlas) a nestejným počtem taktů v periodě (pět a čtyři). Po několika číslech opery – recitativu a árii Levka, Galjině písni a scéně s Golovou – nastupuje dialogická scéna Levka s mužským sborem *Эх, скажите, братцы, правду – любите меня или нет?* podobná Galjině písni s ženskou skupinou.

Uvedení hlavních hrdinů do děje probíhá tedy stejným způsobem, a to v následujícím pořadí:

1. Sbory přicházejí na scénu dříve než odpovídající ženské či mužské sólo.
2. Sbor doprovází sólové číslo postavy.

Z tohoto jednotného schématu je možné postřehnout autorovo osobité pojetí dramaturgie.

Gogolovou povídkou „předepsaný“ sbor vesnických mládenců s Levkem jako předzpěvákem *Братцы, слышали ли вы?* vyniká v Sokalského opeře značnou rozmanitostí uměleckých stylů a pohyblivostí sborové faktury – převážně trojhlas a čtyřhlas se střídá s dvojhlasem. Unisono *„старый, старый голова“* zdůrazňuje a posiluje význam slov akcentovaných v textu. Ve sboru zaznívá i volná imitace, kterou začíná druhá sloka *„Набей, бондар, Голову...“* Skladatel využívá stejnou imitační techniku jako v mužském sboru ze třetího dějství *Мы понять не можем сами, как попали мы в просак*.

Specifika Sokalského operní kompozice se nejvýrazněji projevila v zařazení smíšených sborů do závěrů všech dějství. Každé ze čtyř jednání tak končí rozsáhlým sborovým finále, které se svou délkou rovná téměř celému aktu.

První dějství uzavírá:

1. mužský sbor *Красна девица, душа моя, полюби ты козака!* (trojhlas, čtyřhlas);

2. dvouhlasy ženský sbor *Отстань, гулять не время нам*, který v kontrapunktu splyne s předchozím mužským;
3. čtyřhlasy smíšený sbor *Ой, на горе ветер веет* s předzpěvem mužské skupiny;
4. čtyřhlasy smíšený sbor *Ах ты, бабка моя* se střídavými vstupy mužského a ženského sboru s prvky dvouhlasé imitace.

Finále druhého dějství se skládá z pěti částí:

1. instrumentálního tance;
2. písně Švagrové se sborem *Как была я молодою* a smíšeného sboru s pětihlasým začátkem následovaným čtyřhlasem a trojhlasem *Ах, Семены вы, Иваны, давайте вы жупаны*;
3. sboru *Ой, гоп, гопака, полюбила козака* – unisono s předzpěvem mužské skupiny, přidává se ženská složka a vytvoří smíšený sbor;
4. *Ах ты, доля, долюшка, кто тобой доволен?* – smíšený sbor s prvky pětihlasu;
5. *Пошла баба навприсядки* – jediný příklad přísně akademického čtyřhlasu.

Finále dvou posledních jednání jsou méně rozvinutá. Do závěru třetího aktu jsou začleněny jen dva sbory – *Всеї толпою, весь народ соберите* a *Весь народ собирайте, против парней выступайте*. Konec opery tvoří dvoudílná sborová scéna: čtyřhlasy smíšený sbor *Слава, слава молодым* s vloženými replikami Golovy a sborová píseň *Будет праздник!* začínající dvojhlasem – střídavými vstupy mužské a ženské skupiny. Poté se k jednohlasému basu a tenoru postupně připojují alty a soprány, až se zvuk sboru doplní na čtyřhlas. Na úplném konci zní repríza sboru *Слава, слава молодым*. Mnohodílnost sborových finále ve všech dějstvích se stává svérázným stylovým znakem Sokalského opery.

Závěr každého jednání složený z několika sborů různého charakteru tak tvoří samostatnou tanečně-sborovou suitu typu „věnečku ukrajinských písní“ připomínající folklorní intermezzo, které se syžetem bezprostředně nespojuje. Skladatelovým záměrem totiž bylo ukázat ruskému hlavnímu městu, pro jehož *Mariinské divadlo* operu připravoval, život ukrajinského lidu, jeho písně a tance. Takováto dramaturgická kompozice však děj příliš brzdí. Navíc, na rozdíl od úvodních sborů vyplývajících přímo z Gogolova syžetu, závěrečné sbory textu skazu neodpovídají.<sup>371</sup>

---

<sup>371</sup> ІЗВАРИНА, О. М. М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський). Донецьк, 2003, с. 106–109.

### 3. 3. 1. 3. Charakteristika postav Sokalského opery *Májová noc* ve srovnání s jejich literárními předobrazy

K hlavním postavám opery řadíme Levka, Galju a Golovu. *Levko* je jedním z ústředních představitelů, který se účastní děje v průběhu celého díla. Má nejrozsáhlejší sóla, patří mu hlavní hudební čísla každého jednání a vystupuje i v ansámblových a sborových scénách. Důležité je i to, že se jeho role vyznačuje největší žánrovou rozmanitostí. Zaznamenané v ní árii v prvním dějství, píseň se sborem ve druhém, baladu ve třetím a dumku ve čtvrtém aktu. Je to lyrický hrdina, ale můžeme u něho vysledovat i jiné typy nálad. Například výbušnou, ráznou frází *Наши головы ль не крепки*, kde je prezentován jako buřič. Jeho vstupní árie *Не так меня правда, как думка зсушила* je svým žánrem blízká epickým romansům. V Levkově baladě *Жил на свете сотник старый* převažuje písňovost, a ne romantická baladovost, jak je proklamováno v názvu. Je také nutno uvést, že se u něho setkáváme s historicky první dumkou (*Есть на свете доля*), která byla zařazena do ukrajinské opery.<sup>372</sup>

Levkův part lyrického tenoru hraje v dramaturgii opery hlavní úlohu. Postava šlechtěného mládence, který bojuje za svou lásku a štěstí, je pro hudební divadlo té doby příznačná. Je mu však vlastní i prohloubená sociální charakteristika. Vystupuje nejen proti svému otci, ale také proti starým rodinným úzům, kdy se děti nemohly postavit proti otcovské vůli, natož pak proti starostovi, nejvyšší vrchnosti ve vesnici. Rozpor Levka s otcem přerůstá rámeček rodinné hádky. Jeho láska získává tragický odstín a on sám je představen nejen jako vůdce nevázaných mláďenců, ale i jako svobodomyšlný a smělý buřič – podle otcových slov je „*буянов атаман*“ či „*зачинщик смуты*“,<sup>373</sup> který je schopen podnítit vzpouru. Píseň, kterou zpívají vesničtí chasníci *Ах, ты, воля, волюшка*, jejich jízlivé narážky na adresu Golovy „*Что голова, кривой дурак, на плешь ему ворону*“ a kritika Vinopalníka „*Вот он, кабацкий мироед... тебе бы лишь в народе все запой держался!*“ – všechny tyto detaily libreta zdůrazňující boj prostých lidí proti místním představitelům moci dodávají syžetu podtext sociálního konfliktu.<sup>374</sup> Sokalskyj také obohacuje Levkovu psychologickou paletu o smutek, žárlivost a dokonce i zoufalství – například recitativní monolog z druhého dějství *Ужели вправду желанной свадьбе не бывать?*

V opeře je Levko uveden na scénu recitativem a árií (romansem) *Не так меня правда, как думка зсушила* na slova L. Hlibova. Tomuto číslu předchází nedlouhý

<sup>372</sup> Тамтєж, с. 48–49.

<sup>373</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики*. Том 2. Київ, 1989, с. 191.

<sup>374</sup> КАРЫШЕВА, Т. *Петр Сокальский. Жизнь и творчество*. Москва, 1984, с. 114.

orchestrální vstup, který je založen na folklorní melodii *Ніч яка місячна*. Je zajímavé, že Sokalskyj nevyužil Gogolovy „náповědy“ z první kapitoly povídky a nezařadil na začátek lidovou píseň *Сонце низенько*, jak učinil později ve své opeře *Мájová noc* Rimskij-Korsakov. Skladatel v této árii akcentuje nejen romantické, ale i dramatické rysy spojené s pocity nejistoty v lásce a neblahými předtuchami. Změna nálad je zdůrazněna pomocí harmonie – bohatými alteracemi a modulacemi či řadou vybočení do jiných tónin. Pouze začátek reprízy se vrací k hlavní tónině. Nejen v harmonii, ale také ve vokálním partu je citelně znát autorova romantická, obzvláště schubertovská orientace. V melodice árií zaznamenáváme i vliv ruského romansu a jeho charakteristické stylové prvky – vzestupnou sextu a pohyb melodie kolem prvního a třetího stupně.

Ve struktuře opery vyniká svou vnitřní kompozicí Levkův monologický výstup z prvního jednání, ve kterém rozsáhlý recitativ deklamačního typu *Ужели вправду желанной свадьбе не бывать?* organicky přechází v arioso *Вот солнце яркое взойдет, забудем горе и печали а Нет, ни за что с моей невестой не разлучит меня никто*. Takováto výstavba scény je příznačná právě pro romantické opery. Ve způsobu hudebního zobrazení Levkovy postavy a v jeho monologu pocítujeme určitou přesycenost šablonami romantického hrdiny byronovského typu – melodie příznačné pro vyjádření smutku a žalu, které obsahují zmenšenou septimu a zvětšené kvarty a také „výhrůžnou“ sestupnou chromatiku na slovech *Как вдруг чернее тучи мрак*.

Poněkud jinou stylovou orientaci mají další čísla Levkova partu. Ve druhém dějství hraje roli vůdce venkovských mladíků *Братцы, слышали ли вы?*. Tento sbor má strofickou formu a Levkův sólový předzpěv je blízký ruskému hudebnímu folkloru. Autor vychází z lidových písní *Что не ястреб совыкался* a *Что вились-то мои русы кудры*. V Levkově baladě ze třetího aktu *Жил на свете сотник старый*, navzdory skladatelovu označení žánru (balada), převažuje písňovost. V první části (dur) se podobá ruskému a ve druhé (moll) ukrajinskému lidovému nápěvu.

V závěrečném, čtvrtém dějství je Levko obdařen ještě jedním sólem, které autor nazval dumkou. Jedná se o číslo *Есть на свете доля* na text z Ševčenkovy poemy *Kateřina*. Obsahuje pro dumku netypický chromatický pohyb, výrazný rytmus a je v taktu šestiosminovém. Chybí jí rapsodické části a mollová tonalita. Jedná se tedy spíše o lyrickou píseň, a ne žánr dumky. Je to jediné Levkovo sólo s výrazně národním koloritem. Dumku tvoří úvahy o hořkém osudu, které zaznívají mnohem serióznějším a sociálnějším tónem, než by se od lyrického představitele čekalo.

Zvláštní význam pro vykreslení Levkovy osobnosti mají ansámblové scény a zejména jeho duety s Galjou. Doplňují sólovou hudební charakteristiku hrdiny novými barvami a umocňují především romantickou stránku jeho postavy. Duet Levka a Galji z prvního jednání *Люблю я тебя за ясные очи* ukazuje vedoucí pozici ženské postavy. Levko ji naprosto následuje. Ve zkrácené podobě opakuje melodii partnerky a přechází bezprostředně v jejich „duet svornosti“, kde hlasy zpěváků zní v tercii a sextě – melodickém symbolu souladu a harmonie. Dvojzpěv Levka a Galji ze třetího aktu *Ты знаешь, все в твоих руках* nevnáší do jejich vztahu nic nového. Vedoucí pozice ve vokálním partu, tak jako dříve, patří Galje.

Z hlediska dramaturgie je důležité trio ústředních osob (Galja, Levko, Golova) z úvodního dějství, ve kterém hraje klíčovou roli deklamace. Hádky otce se synem příběh vyostřuje. V tomto okamžiku je expozice hlavních hrdinů dokončena a děj směřuje ke konfliktu. Resumé této scény vyslovené v replikách Galji a Levka *„Разбиты надежды рукою родного отца!“* z tria *Ой, не тучи черныя под небом сходилися* prohlubuje dramatickou situaci. Ukazuje neúprosnost Golovy a odevzdanost mladého páru do rukou osudu. Je to první otevřený střet proti sobě stojících individualit. Postavy se rozdělují na dvě antagonistické skupiny – na jedné straně Levko a Galja, na druhé Golova. Rozpor se odráží i v charakteru vokálních partů. Soulad pocitů Levka a Galji je zdůrazněn volnou imitací a vzájemným ovlivňováním jejich melodických linek, kdežto u Golovy zní krátké hudební fráze v duchu komického basu. Ve „fantastické scéně“ vystupuje zamilovaný mládenec pouze v ansámblu s Utonulou a rusalkami bez jakýchkoli nových prokreslení v jeho hudebním výrazu.

V Levkově roli se objevuje několik typů recitativů imitujících intonaci mluvené řeči, a to od běžné mluvy (*Уж эти парни! Не дадут и с Галей повидаться!*) až po výrazný deklamační monolog (*Ужели вправду желанной свадьбе не бывать?*). Avšak nejčastěji se Sokalskyj orientuje na klasický recitativ, který je vystavěn na třech tónech, např. *Ну, слава Богу, наши парни за ум взялись!*

Pokud shrneme charakteristiku Levkovy postavy, můžeme konstatovat, že poetický základ jeho hlavních sólových čísel přejal skladatel z Ševčenkových a Hlibovových básní. Ty obohatily obraz lyrického hrdiny o sociální podtext, který u Gogola nenajdeme. Hudební obsah jeho partů je založen na mnohoplánové melodické osnově. Jedná se jak o ruský a ukrajinský romans, tak o hudebně výrazové prostředky romantického operního hrdiny prostoupené lidovým charakterem melosu i prvky klasicismu, které jsou znatelné pouze

v recitativech, např. *Недаром я совет им дал*.<sup>375</sup> Taková stylová pestrost zbavuje hlavního představitele melodické i psychologické jednoty, ale i monotónnosti.

Gogolův popis *Galji* se omezuje jen na to, že se jedná o krásnou sedmnáctiletou dívku, která do děje aktivně vstupuje pouze v první kapitole. U Sokalského je však vyličená prostřednictvím Ševčenkových textů a skladatel jí přiděluje velmi důležitou a svým způsobem i unikátní úlohu. Představuje ji jako postavu velmi rozvinutou a dynamickou. Na rozdíl od tradičních ruských oper 19. století, v nichž jsou role ústředních hrdinek věnovány lyrickému sopránu, jí Sokalskyj svěřuje mezzosoprán (původně kontraalt). Její klíčové árie, jakož i ansámblové scény, jsou soustředěny do prvního dějství. Dále se epizodicky zapojuje do kvartetu a duetu ve druhém jednání. V expozici stěžejních osob je Galja charakterizována jako první, a to písni se sborem *Протоптала я тропинку*, která zní v duchu lidové písně. Nejedná se o přímou citaci, ale melodická i syntaktická struktura je příbuzná folklornímu poetickému nápěvu, jehož nálada je optimistická, ale obsah i podtext je širší a místy až kontrastní. Skladatel dokonce Galje předepisuje zpívat „*утирая слёзы*“.

Druhé sólové číslo hrdinky – arieta *Полюбила молодого козака дивчина* s Ševčenkovým textem poemy *Топол* celkový popis Galji rozvíjí a napomáhá detailnějším vyličení jejího psychologického obrazu. Další píseň *Одна ли в поле могила* nepřidává její postavě nic nového a z hudebního hlediska se navíc jedná o absolutní reprízu ariety *Полюбила молодого козака дивчина*, ale v dvojnásobné augmentaci. Z pohledu melodiky se oba nápěvy opírají o ukrajinskou lidovou píseň. Galja je stále smutná, což u Gogola nevidíme. Sokalskyj ji také popisuje jako mnohem zralejší a dospělejší, jasně si uvědomující své sociální postavení a složitost situace. Je rovněž mnohem samostatnější, odpovědnější a rozhodnější než její literární předobraz. Odtud vychází dramatičnost a emocionální podstata této hlavní ženské postavy.

Galja je spojujícím článkem mezi protikladnými osobnostmi otce a syna, na což ukazuje její duet s Levkem i Golovou. Dvojzpěv Galji a Levka *Люблю тебя за ясные очи* líčí vztah zamilovaného páru, přičemž hlavní slovo v tomto partnerství náleží Galje. Je to ona, kdo začíná duet i samostatné sólové vstupy v rámci dvojzpěvu. Melodie písně se drží tradice ruského romansu – obsahuje stoupající sexty i charakteristické kadence. Duet Galji a Golovy *А, соседка, здравствуй!* je jediným společným výstupem těchto hrdinů. V něm jsou kromě lyrických rysů dívčí představitelky akcentovány i její další povahové vlastnosti. Dvojzpěv je

---

<sup>375</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 87–91.

zahájen replikami Golovy, který si namlouvá Galju a chlubí se svým bohatstvím. Tato scéna připomíná situaci známou z ukrajinské lidové písně *Ой, під вишнею*, v níž dokonce najdeme textové (*Я куплю тебе хатку, я куплю сеножатку, и ставок, и млинок и вишневий садок!*) i melodické analogie s tímto duetem. Sokalskyj ještě více prohlubuje a drammatizuje okolnosti děje, když zdůrazňuje nejen věkovou, ale i sociální nerovnost této dvojice: *Сирота ты в свете, я ж богач, ты знай!* V dvojzprávě je part Galji zbaven kantilény. Je pro něj příznačná přerývanost frází vyjadřující nepokoj a napětí, které Galja skrývá za hravostí a veselostí melodie. Její odmítavá odpověď *Мне не надо хатки*, v níž převládá čínorodý taneční prvek, obsahuje výsměch i rozhodnost.

V triu ústředních postav (Golova, Levko, Galja) *Ой, не тучи черныя под небом сходилися* patří vedoucí role opět jí. Melodie počáteční fráze tria, kterou od Galji přebírá Levko, se podobá ukrajinské lidové písni *Ой, не світи, місяченьку* a zároveň ruské *Чем тебя я горчила*. Ve druhém dějství se Galja účastní kvartetu *Ума знать омраченье* se Švagrovou, Vinopalníkem a Golovou. V následujícím jednání je hrdinka charakterizována v duetu s Levkem *Ты знаешь, все в твоих руках*, kde znovu přebírá vůdčí part. Hlavní mužská postava její hudební frází jen imituje. Touto melodickou příbuzností vokálních linek je zdůrazněna blízkost milostného páru. Skladatel zároveň využívá elegických prvků tehdy populárního žánru ruského romansu. Naposledy se Galja objevuje v ansámblu ve finále čtvrtého aktu.

Popis této klíčové osobnosti je v opeře nejrozvětvenější. Galja plní důležitou dramaturgickou úlohu, která je srovnatelná, ne-li významnější než funkce Levkova. Ovšem ukrajinský charakter melodií naprosto převažuje v jejím partu. Hrdinka tohoto typu se v historii ukrajinského hudebního divadla objevila poprvé právě u Sokalského a kromě jiného i v tom spočívá skladatelovo novátorství. Mezi ženské postavy slovanských oper je jí blízká jen Mařenka z *Prodané nevěsty* B. Smetany dokončená až po vzniku Sokalského *Májové noci*.<sup>376</sup>

*Golova* je posledním ze tří stěžejních hrdinů. Skladatelova dramaturgie postrádá symetrii postav, takže stojí v triu s Galjou a Levkem sám. Netvoří dvojici ani s dalším komickým typem – Kalenikem. S jeho příchodem na jeviště končí uvedení hlavních jednajících osob a začíná konflikt. V Sokalského opeře získává příležitost uplatnit se jednak v sólech, jednak v ansámblech. Charakter Golovy je odhalován postupně s vývojem děje.

---

<sup>376</sup> ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 95–97.

V prvním jednání se účastní pouze ansámblů – duetu s Galjou *A, соседка, здоровей* a tria s Galjou a Levkem *Ой, не тучи черныя*. Dvojzpěv je prezentován ve velmi dynamických barvách. Jak již bylo uvedeno výše, je v něm popsána sociální a věková nerovnost mezi Galjou a Golovou, a to prostřednictvím variace na lidovou píseň *Ой, під вишнею*, v níž dochází ke splynutí slov ze dvou kupletů v jeden. V tomto duetu autor dosahuje jak humorného efektu, tak okamžitého objasnění celé situace. V částech mezi duem a triem převažuje v Golovově projevu recitativ připomínající intonaci běžné mluvené řeči. V tercetu Galji, Levka a Golovy *Ой, не тучи черныя* se poprvé na jevišti společně objevují všichni tři přední hrdinové. Prohlubuje se dramatická scéna z předchozího výjevu, dochází k zápletky a konfliktu. Je ukázána skutečná Golovova povaha. Zdůrazněna je především jeho svévole, despotismus, nadutost a pýcha, což dokumentují například jeho výroky z prvního jednání: „*Я здесь первый на селе...передо мною всякий гнется.*“<sup>377</sup> Zároveň zaznívají dvě protikladné nálady – vědomí si své moci (Golova) a stýskání si na osud (Galja a Levko). Part Golovy kontrastuje s dvojzpěvem Galji a Levka, který je založen na melodické a textové podobnosti. Charakteristický basový kontrapunkt je výrazně protichůdný ke dvěma vrchním hlasům a liší se i slovy. Na rozdíl od kantilény zamilované dvojice se vyznačuje přerývanými frázemi a ostinatem melodického i rytmického motivu.

Vlastnosti Golovy jsou rovněž zachyceny ve dvou jeho sólových číslech z druhého dějství – v pochodové písni *Как в тысяча семьсот...* a ariosu *Теперь понять не мудрено*. Kromě nich je představen ještě v ansámblech komického rázu – terceto Švagrové, Vinopalníka a Golovy *Что слушать баб!*, kvarteto Švagrové, Galji, Vinopalníka a Golovy *Ума, знать, омраченье* a scéna Švagrové, Vinopalníka, Golovy a Kalenika. Teprve poté je mu poprvé uděleno sólo v epizodické úloze – pochodové písni *Как в тысяча семьсот...*, ve které je líčena jeho jediná hrdost v životě – cesta, na které doprovázel carevnu Kateřinu II. Hudebně je vyjádřena parodií na pochod, tedy pseudo-slavnostním maršem hraným ve velice netypickém tříčtvrťovém taktu, který mu spolu s tečkovaným rytmem, pauzami uprostřed krátkých frází a synkopami dodává rysy slavnostní polonézy. Energické vzestupné kvartové předtaktí a sestupná oktáva se stávají Golovovým leitmotivem a zdůrazňují tak nejen jeho „důležitost“, ale především nesouvislou řeč a parodickou konturu jeho role. Uvedená melodická linka zároveň vyjadřuje skladatelův ironický postoj k jeho osobě. Ve třetím jednání a v závěrečném čtvrtém aktu Golova vystupuje v ansámblových scénách. Ocítá se pokaždé v humorné situaci – scéna se čtením dopisu, vzpomínky na zásluhy či chvástání se mocí.

---

<sup>377</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики*. Том 2. Київ, 1989, с. 191.

Existuje hodně autorských poznámek, které se týkají interpretace Golovova partu. Ty ukazují, jakou výjimečnou pozornost věnoval Sokalskyj hereckému projevu zpěváka, který představoval Golovu. Skladatel u něho uvedl pokyny jako: se slavnostním výrazem, snaží se vzpomenout si na rok, tře si čelo a zlostně plivá stranou, bije se pěstí do hrudi, zvedá prst nahoru atd.

Evoluce postavy představuje variantu zpětného vývoje. S každým jednáním se vliv Golovy na chod děje zmenšuje, ale nezaniká úplně. Jeho role a hudební charakteristika je zcela příznačná pro komický bas. Je vylíčen v žertovném tónu, ale Sokalskyj mu přidává ještě zesměšňující ráz. Pochodová píseň, která je parodií na slavnostní polonézu, vystihuje tohoto „hrdinu“ nejlépe.<sup>378</sup>

U vedlejších postav – *Švagrové*, *Vinopalníka* a *Kalenika* vystupujících v průběhu téměř celého děje – je posílena komika, která ovšem u Sokalského není kontrapunktem k lyrice. Je pouze pozadím pro její vývoj. Mezi touto trojicí obzvláště vyniká *Kalenik*. O tom svědčí i hudební prostředky, kterými je popsán, a jeho funkce v dramaturgii celého příběhu. Po Golově je v opeře druhým komickým hrdinou, což se projevuje v každém jednání. V úvodním dějství zahajuje žertovnou lidovou písní *По дорожє пак, пак* galerii obrazů všech jednajících osob. Ve druhém aktu ho slyšíme v čísle *Ой, так иль не так, уродил пастернак*; ve třetím v písni *Что за диво, словно пьян!*, v duettinu se *Švagrovou* *Нет на свете мне покою* a v triu *Туман, туман, горемычный мой талан*. Pouze v závěrečném jednání zpívá ve sboru. Hudebně je jeho veselá povaha vyjádřena prostřednictvím lidového tance – *gopaku*. Na rozdíl od Gogola, kde je epizodickou postavou a objevuje se pouze dvakrát, v opeře je jeho přítomnost stálá. Plní úlohu svérázné vůdčí osobnosti sboru a „diktuje“ lidově žánrovou linii reprezentovanou sborovými scénami. Z hlediska dramaturgie se jeho role ke konci děje postupně zmenšuje.<sup>379</sup>

*Pannočka-Utonulá* je fantastický obraz, který stojí poněkud v povzdálí, ale je osobitým kontrastním elementem přinášejícím do příběhu scénické i melodické oživení. Je to lyrická bytost plná dojemného smutku, avšak zároveň je to stvoření pozemské. Není v ní nic nadpřirozeného ani mystického. Vychází z lidové legendy, je ztělesněním reálného člověka přikrášleného tvůrčí představivostí národa. Znázorňuje ji počáteční scéna čtvrtého dějství. Její vystoupení je zahájeno rozsáhlým recitativem, který nevyniká zvláštním výrazem. Je to spíše hudební deklamace s minimální melodizací vokální linky. Recitativní část končí efektní

---

<sup>378</sup> ИЗВАРИНА, О. М. М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський). Донецьк, 2003, с. 51, 98–101.

<sup>379</sup> *Tamtéž*, s. 52, 102.

kadenci, která nás uvádí do její lyrické mollové písně *Не жалела меня моя мачеха*. Hudebně je charakterizována témbrem a arpeggiem<sup>380</sup> harfy. Sokalskyj zařazuje do partu hrdinky folklorní prvky. První fráze rozsáhlého orchestrálního úvodu k jejímu sólu připomíná lidový nápěv *Ой, не ходи, Грицю*.<sup>381</sup>

*Vědma* se v ději objevuje pouze v recitativu, v němž Pannočka prosí Levka, aby rozpoznal její macechu mezi rusalkami, a při baletní pantomimě ve „hře na havrana“. Kromě zmenšené septimy a chromatického pohybu v instrumentálním doprovodu postrádá jakékoli další specifické atributy.

*Postavy rusalek*, jejichž hudební ztvárnění vychází z lidové písňové lyriky, pozbývají tradiční povahy něžných nadpozemských bytostí. Jsou odezvou na tragické ženské hrdinky opěvované Ševčenkem. Není náhodou, že pro sbor těchto vodních stvoření využil skladatel verše z básníkovy poemy *Причинна*:

„Ух! Ух!  
Солом'яний, дух, дух!  
Мене мати породила,  
Нехрещену положила.“<sup>382</sup>

Všechny nadpřirozené postavy (rusalky, Vědma, Pannočka) jsou co nejvíce polidštěny. Jsou to živé lidské duše, jež byly uvrženy v zoufalství, šílenství či smrt kvůli sociální nespravedlnosti.<sup>383</sup>

### 3. 3. 1. 4. „Fantastická scéna“ Sokalského opery *Májová noc*

Fantastično je soustředěno pouze do postav Pannočky-Utonulé, Vědmy a rusalek. „Fantastická scéna“ (Levkův sen a setkání s Pannočkou a rusalkami) zaujímá téměř celé čtvrté jednání. Do nástrojového obsazení přidal skladatel harfu, jejíž arpeggiové pasáže vytvářejí tajemnou atmosféru. Ženský dvouhlasý sbor z úvodu dějství *Ух, ух, соломений дух* na text Ševčenkovy poemy *Причинна* je založen na paralelních terciích a sextách i střídání stejnojmenných tónin (b moll – B dur) ilustrujících jeho chladný charakter. Arpeggio harfy

<sup>380</sup> arpeggio – jednotlivé tóny akordu hrané rychle za sebou. Viz SMOLKA, J. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 36.

<sup>381</sup> ІЗВАРІНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 103.

<sup>382</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики*. Том 2. Київ, 1989, с. 193.

<sup>383</sup> КАРЫШЕВА, Т. *Петр Сокальский. Жизнь и творчество*. Москва, 1984, с. 113.

a šestiosminový takt zaznívající v celé repríze vyvolávají dojem houpavé barkaroly.<sup>384</sup> Avšak ohlas na lidovou poezii pocítujeme i tady, a to v textu sboru *Свет свой долгие лей по полю*.

Levkův sen a „fantastická scéna“ jsou autorem vyřešeny pomocí instrumentálního nokturna. V jeho průběhu se na jevišti objevují rusalky. Významnou roli hraje barvitá harmonie a melodické pasáže flétny. K orchestru se připojuje ženský sbor *Месяц ясный*, který ještě více umocňuje působivý zvuk nástrojů.

Recitativ se sólem Pannočky-Utonulé a „hra na havrana“ jsou dramatickou kulminací „fantastické“ části opery. Recitativ, ve kterém Utonulá prosí Levka, aby rozpoznal Vědmu-macechu, zní obzvláště napjatě díky intervalu zmenšené septimy v orchestrálním doprovodu. K melodickému zvratu dochází na slovech „за услугу я щедро награжу тебя“. Fantastično a nadpozemská postava Pannočky jsou ztvárněny doprovodnými pasážemi harfy, se kterými jsme se setkali již na začátku scény. Skladatel označil sólo Utonulé *Не жалела меня моя мачеха* jako „píseň“, což předurčuje i její hudební strukturu: předzpěv (recitativ), sólo Utonulé a refrén ženského sboru. Zvláštností ansámblu rusalek je proměnlivý počet hlasů a výrazný dur-mollový kontrast.

„Hra na havrana“ je autorem uvedena velmi originálně, a to pomocí pantomimy blízké baletu, což odpovídá atmosféře popsané v Gogolově skazu. V partu rusalek se rozléhá křik („аї,аї,аї“) a smích („ха, ха, ха“). Orchestrální intermezzo (balet) staví na chromatickém pohybu a zmenšené septimě. V průběhu tohoto tajemného zvukového obrazu Levko ukazuje na Vědmu a vede dialog s Utonulou. Ten probíhá pouze na jednom tónu a plynule přechází do scény probuzení – *Ужели все это был сон?*. V partu orchestru vládne zmenšená septima jako dozvuk předchozího výjevu a vzpomínka na kouzelný zásah Utonulé. Celá tato část skladby je laděna do romantických tónů.<sup>385</sup>

Způsob, jakým Sokalskyj pojímá fantastično, se blíží evropské hudební tradici, ale rusalky jsou u něho vnímány jako ryze ukrajinské mytologické postavy. Rusalčí sbory vycházejí z folklorních pramenů, například z lidového dvojhlasu v písni *Ух, ух, соломений дyx*. Všechny hudební výrazové prostředky, jimiž skladatel charakterizuje tyto nadpřirozené vodní bytosti – témbra harfy, šestiosminový takt a převaha tercií a sext ve sborech – známe již

---

<sup>384</sup> barkarola – píseň benátských gondoliérů, kterou začala umělecky využívat benátská opera 17. století. Druhé pojmenování vokální nebo instrumentální skladby v 6/8 nebo 12/8 metru s rytmem připomínajícím kolébání člunu. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 52.

<sup>385</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 102–104.

z *Rusalky* A. Dargomyžského. Avšak Sokalskyj je rozšiřuje o nový, netradiční prvek – pantomimu „hry na havrana“.<sup>386</sup>

### 3. 3. 1. 5. Role lidových písní a sborů v Sokalského opeře *Májová noc*

Sbory hrají v dramaturgii celé skladby velice významnou a specifickou roli. Stávají se nezbytnými činiteli děje. Sbohem Sokalskyj *Májovou noc* zahajuje i uzavírá. Sborové scény jsou mnohočetné a rozmanité svým charakterem – smutné, veselé, hravé; složením – ženské, mužské, smíšené; i funkcemi – mezihra, závěr. Autor preferuje stejnorodé skupiny – mužské či ženské – a více méně je rovnoměrně střídá. Přesto ale mírně převažuje ženský soubor. Je tak zdůrazněna hlavní postava – Galja. Opus začíná sborem *Ой, весна, весна!* a sborovými scénami – písňovými a zároveň tanečními – končí i každé dějství. Jen ve finále čtvrtého jednání choreografický výstup chybí. Tam zaznívá oslavná píseň *Слава, слава молодым*. Fakt, že jsou sborem zakončeny všechny akty, přetváří tuto hudební kompozici na svérázný suitový cyklus.

Sbory nesou výrazně folklorní rysy. Jsou většinou ovlivněny strukturou a charakterem lidových písní, převažují v nich dvojhlasý v terciích a sextách, trojhlasý, unisona v kadencích, proměnlivý počet hlasů a strofičnost. Setkáváme se i s dosti dlouhými jednohlasými pasážemi. Jejich texty a hudba jsou blízké národním písním a tancům. Například v závěru prvního jednání se cituje ruský chorovod *Барыня*. Ve finále druhého dějství je využit gopak – *Ой гоп, гопака, полюбила козака*. „Lidový původ“ se nejvýrazněji projevil v ženských a mužských skupinách. Ve smíšených sborech, kde do popředí vystupují znaky akademického zpěvu typického pro západoevropskou operu, je sledujeme v menší míře.<sup>387</sup>

### 3. 3. 1. 6. Hudební zpracování Sokalského opery *Májová noc*

Hudba Sokalského opery, ačkoli je její libreto v ruštině, má ukrajinský kolorit. Nejsou zde árie v pravém slova smyslu, téměř všechna sólová čísla mají písňovou formu. Mnoho nápěvů *Májové noci* jsou původní ukrajinské lidové písně, např. píseň Kalenika *По дорожє рак, рак* nebo sborová píseň mládenců *Ой, на горі витеп віє*. Skladatel využívá písně různého druhu – lyrické, táhlé, žertovné, taneční, sólové, sborové atd. Vliv romansu je také znatelný, i když v menší míře. Do *Májové noci* autor začlenil v poněkud pozměněné podobě,

---

<sup>386</sup> *Tamtéž*, s. 52.

<sup>387</sup> *Tamtéž*, s. 52, 111.

tak jak to vyžadovaly potřeby opusu, všechny své ukrajinské romansy. Například melodie Švagrové ze závěru druhého jednání – *Как была я молодою* – v sobě spojuje rysy písně i romansu (*Ой, вишла, вишла Катерина*). Převaha písní jako hlavního žánrového a formotvorného prvku a dominantní role sborů umožňuje charakterizovat Sokalského *Májovou noc* jako „písňovou“ či „sborovou“ operu.

Orchestrální pasáže jsou poměrně nečetné a mají značně menší význam než sborové scény. Z instrumentálních částí můžeme jmenovat pouze předehru a nedlouhá intermezza, která jsou soustředěna především do „fantastického“ čtvrtého dějství. Vstup k tomuto jednání je velmi krátký, zato do průběhu Levkova snu je zařazeno čtyřiceti osmi taktové orchestrální nokturno, což je vůbec nejdelší instrumentální úsek. Jedná se o rozsáhlou epizodu „hry na havrana“, která je doprovázena baletní pantomimou.

Vzhledem k tomu, že hudební ztvárnění téměř celého díla jsme již popsali v předchozích řádcích, zaměříme se nyní už jen na analýzu předehry. V ouvertuře dochází k stálému střídání harmonie dur a moll a téměř všechna témata zní v obou variantách. Ve vstupním motivu, obzvláště v jeho druhém, mollovém provedení, je jistá podobnost s melodií písně *Сонце низенько*. Sokalskyj, stejně jako později Lysenko, nechtěl citovat tento lidový nápěv „napovězený“ Gogolem v první kapitole *Májové noci* doslova, ale inspiraci touto písní zde bezpochyby zaznamenáme. Poté následuje hlavní téma předehry ve folklorním duchu s charakteristickými melodickými zvraty. Tato drobná hudební fráze je převzata z mužského sboru *Ах ты, воля, волюшка* z prvního dějství, kde je uvedena nejdříve v partu basů, pak tenorů. V orchestru přechází do různých rejstříků a nástrojových tónů. Třetí tematický prvek ouvertury představuje sféru nadpřirozeného. Tvoří ho sled akordů v podání dřevěných dechových nástrojů, který střídá mollová varianta hlavního tématu. Dále zaznívá nová řada zmenšených kvartsextakordů a melodie druhé pasáže mužského sboru. Rychlé změny hudebních motivů na krátkém úseku a jejich velký počet působí poněkud kaleidoskopicky. Ve druhé části předehry však skladatel přichází s opakováním již uvedeného hudebního materiálu. Znovu se vrací hlavní téma a „fantastické“ akordy. V obou částech najdeme chromatický pohyb a tečkovaný rytmus, které se pak objevují v „kouzelné scéně“ ze čtvrtého dějství. Overturu uzavírají motivy z úvodu. Jedná se o reprízu ve formě variace. Předehra není tematicky spojena s hlavními postavami a jen anticipuje dvě melodické linky – písňovou

a „fantastickou“, které jsou v opěře přítomny, a dává do kontrastu skutečnou a nereálnou sféru.<sup>388</sup>

### 3. 3. 1. 7. Krátké zhodnocení Sokalského zpracování *Májové noci* ve vztahu ke Gogolovu skazu

*Májová noc* Petra Sokalského má své nedostatky. Zřejmě i proto se jí nedostalo uplatnění na operních scénách. Ne vždy autor používá lidové písně odůvodněně a ve vhodné hudební aranži, což je způsobeno patrně tím, že v době, kdy skladbu komponoval (1862–1876), neměl ještě dostatečné hudební znalosti a zkušenosti. Tehdy sice již ukrajinské lidové písně sbíral, ale ještě se nezabýval jejich úpravami.<sup>389</sup> Pravděpodobně z tohoto důvodu zůstávají některé národní písně, které do opusu vložil, cizorodým prvkem. V tom období velmi módní ukrajinské romansy zařazené Sokalským do *Májové noci* znějí jen jako skutečné romansy, které jsou samy o sobě velmi pěkné svou oduševnělostí a prostotou, ale nejsou vhodné jako operní árie, jako organická součást hudebního celku. Do libreta se bohužel dostaly i některé nezdařilé melodramatické texty, například Levkova árie *Разбиты надежды рукою отця* z prvního dějství.<sup>390</sup>

K slabým stránkám *Májové noci* patří i nepromyšlenost hudební dramaturgie. Všechna čtyři jednání jsou vystavěna na zcela stejném principu. Děj v každém aktu postupně graduje do bouřlivého finále. Skladba je neopodstatněně dlouhá, monotónní a postrádá kompaktnost. Příběh je příliš rozmělněný, přetížený zbytečnými epizodami a opakováním. Celkové vyznění díla se utápí v nadměrném množství nepodstatných detailů vaudevilového charakteru, rozvláčných scén, komických nedorozumění, převleků a rozmanitých, uměle vytvořených situací.<sup>391</sup> Kvalitnější stránky kompozice jsou spojeny s folklorem a melodiemi čerpajícími z pramenů národní písňovosti.

Přes všechny uvedené zápory byl opus Petra Sokalského pro ukrajinskou hudbu své doby velkým počinem. Nepřipomíná žádnou z italských, v té době oblíbených oper. Tímto dílem skladatel pokračoval v tradici ukrajinské lidové hudební komedie. Jeho *Májovou noc* bychom mohli označit za první ukrajinskou lyricko-komickou operu, do které nebyly zařazeny mluvené pasáže. Ačkoli je pouze v rukopise, je nejstarším dochovaným pokusem

---

<sup>388</sup> ІЗВАРІНА, О. М. М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський). Донецьк, 2003, с. 53, 112–114.

<sup>389</sup> КАРЫШЕВА, Т. Петр Сокальский. Жизнь и творчество. Москва, 1984, с. 113.

<sup>390</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). Історія української музики. Том 2. Київ, 1989, с. 193.

<sup>391</sup> Тамтєж, с. 191.

o realizaci Gogolova syžetu v operní hudbě.<sup>392</sup> Je osobitá jako celek i v jednotlivých detailech. Hudba je písňová a melodická. Obsahuje mnoho originálních nápěvů vycházejících z ukrajinských kořenů. Taková je například celá lyrická linie Galji a Levka. Mnoho komických prvků najdeme v partech Kalenika a Golovy, který při vzpomínce na to, jak doprovázel carevnu Kateřinu II., neustále opakuje stejný hudební motiv: *Как в тысяча семьсот...* – čistá kvarta a tečkovaný rytmus v úvodu fráze. Zdařilá je celá recitativní scéna čtení komisařova dopisu. Ve skladbě je řada výrazných sborových výstupů a působivých recitativů.

Autor vyostřuje sociální konflikt, o čemž svědčí svobodomyšlná píseň mládenců *Ах ты, воля, волюшка*, která jako leitmotiv prochází celou operou i replikami sborů z prvního dějství – *Правит нами, как безгласною толпою* a *Все мы вольные казаки*. Rozpustilý žert venkovských chasníků, který zaznívá u Gogola, se u Sokalského mění ve vzpouru, pro jejíž potlačení Golova povolává vojáky.<sup>393</sup> Je zřejmé, že skladatel chtěl do libreta vnést společenské problémy, které ho tížily, ale možná právě z tohoto důvodu cenzura dílo nedovolila uvést na scénu a vydat ho tiskem.<sup>394</sup>

Zřetelné jsou také Sokalského vlastenecké a demokratické snahy, což se odrazilo už ve výběru ukrajinského tématu, ve společenském výkladu obsahu Gogolovy povídky, ve stavbě libreta i v lidovosti a srozumitelnosti hudebního jazyka.<sup>395</sup> Opera tak získává národnostní a sociální rozměr. V takovémto pojetí ovšem chybí bezstarostnost, nevázanost, improvizace a bezprostřednost spisovatelova skazu. Příběh je rovněž neustále brzděn vedlejšími epizodami a gogolovská lyrika a humor se tak vytrácí. Nicméně stěžejní melodická linka čerpá z popěveků a frází ukrajinských lidových písní a tanců a deklamační recitativy vycházejí z intonace běžné mluvené řeči. To opus přibližuje ke koloritu každodenního života na ukrajinském venkově i ke Gogolovu skazu.

### 3. 3. 2. Opera *Májová noc* Nikolaje Rimského-Korsakova

Na operě *Májová noc* (*Майская ночь*) začal Rimskij-Korsakov pracovat v létě roku 1877. Dokončil ji o rok později, ale premiéra se konala až 9. ledna 1880 na scéně *Mariinského divadla* v Petrohradu.<sup>396</sup> Orchester řídil český dirigent Eduard Nápravník.<sup>397</sup>

---

<sup>392</sup> Tamtéž.

<sup>393</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952, с. 898.

<sup>394</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 180.

<sup>395</sup> КАРЫШЕВА, Т. П. П. *Сокальский*. Киев, 1951, с. 26.

<sup>396</sup> Česká premiéra Korsakovovy *Májové noci* se uskutečnila v Národním divadle 31.8.1896 pod taktovkou prvního kapelníka Národního divadla – Adolfa Čecha (vlastním jménem Adolfa Tausika). Další představení se

### 3. 3. 2. 1. Libreto Korsakovovy opery *Májová noc*

Libreto<sup>398</sup> k opeře *Májová noc* si napsal Nikolaj Rimskij-Korsakov (dále jen Korsakov) podle literární předlohy sám. Zkušenost s uváděním Gogolových ukrajinských skazů na divadelní scéně nebyla v době, kdy Korsakov přistoupil k práci na *Májové noci*, ještě tak bohatá, aby z ní mohl skladatel čerpat. Byla to náhodná, ne příliš úspěšná ztvárnění jednotlivých povídek, která se dlouho neudržela na repertoáru divadel. Teprve od 80. let 19. století se objevují zdařilejší inscenace *Večerů*.<sup>399</sup>

Prozaický text povídky vyžadoval různorodé a flexibilní způsoby tvorby libreta a v souladu s tím i náležitě pestrý a rozmanitý hudební jazyk. Skladatel musel tedy najít takové výrazové prostředky, které byly motivovány přítomností lyrického a komického žánru i prvků fantastiky.

Ideově-tematická i žánrová specifika Korsakovova operního stylu se projevila v poetické formě jeho libreta.<sup>400</sup> Gogolova próza, bohatě prostoupená ukrajinským lexikem, se v co nejpřesnější poloze odrazila i v Korsakovově operním textu.

Struktura skladby je neobyčejně blízká svému literárnímu předobrazu. Ve své podstatě je tento Gogolův skaz pojednán jako „hudební próza“ a právě tato zpěvnost zaujala i Korsakova. Gogolova *Májová noc* – romantická a zároveň veselá historka – začíná ráznou hudební pasáží.<sup>401</sup> Muzikální podtext pak nacházíme v celé povídce. S vývojem děje se poetická nálada mění na komickou. Chlapci se rozhodnou zazpívat posměšnou melodii nejen

---

konala ve dnech 2.9., 7.9., 2.10. a 12.10.1896 a také 22.2.1897. Více viz *Dalibor. Hudební Listy*, 1896, roč. 18, č. 35 (12. září 1896). Praha, s. 265 a *Tamtéž*, č. 41 (10. říjen 1896), s. 321–322; recenze hudebního kritika Karla Knittla s názvem *Národní divadlo v Praze. Májová noc*. vyšla *Tamtéž*, č. 36 (19. září 1896), s. 278–281.

<sup>397</sup> ЯКОВЛЕВ, В. *Русские композиторы*. Том 2. Москва, 1971, с. 203.

<sup>398</sup> Při analýze vycházíme z partitury, jejíž součástí je i libreto: РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. *Майская ночь*. Опера в трех действиях по повести Гоголя. Редакция М. О. Штейнберга. Партитура. In: РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. *Полное собрание сочинений*. Том второй. Москва–Ленинград, 1948; a taktéž z nahrávky na 2 CD – RIMSKY-KORSAKOV, N. A. *May Night*. The best of classics: digital recording, The best of opera: complete version [CD]. Moscow, 2004.

<sup>399</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 155.

<sup>400</sup> *Tamtéž*, s. 134.

<sup>401</sup> “Звонкая песня лилась рекою по улицам села. Было то время, когда утомленные дневными трудами и заботами парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать свое веселье в звуки, всегда неразлучные с уныньем. И задумавшийся вечер мечтательно обнимал синее небо, превращая все в неопределенность и даль. Уже и сумерки; а песни все не утихали. С бандурою в руках пробирался ускользнувший от песьельников молодой козак Левко, сын сельского головы. На козаке решетиловская шапка. Козак идет по улице, бречит рукою по струнам и подплясывает. Вот он тихо остановился перед дверью хаты, уставленной невысокими вишневыми деревьями. Чья же это хата? Чья это дверь? Немного помолчавши, заиграл он и запел:

*Сонце низенько, вечір близенько,  
Вийди до мене, мое серденько!*“

Viz ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 153.

místnímu starostovi Golově, ale i Písaři.<sup>402</sup> Levkův „kouzelný“ sen – v páté kapitole povídky s názvem *Utonulá* – je u Gogola také doprovázen hudebním motivem.<sup>403</sup>

Zdá se tedy, jako kdyby sama povídka čekala na to, až bude zhudebněna. Kromě toho měl Korsakov i své osobní důvody, proč si vybral jako námět opery právě tento skaz.<sup>404</sup>

Abychom lépe pochopili Korsakovův postup práce při tvorbě libreta, je třeba si uvědomit, jaké požadavky na libreto a jeho poetický text kladl tehdejší úzus a jaké úkoly si vytyčil sám skladatel.

Operní tradice od libreta bezpodmínečně vyžadovala veršovanou formu. Gogolovy povídky jsou samozřejmě napsány v próze. Korsakov se tedy rozhodl vyřešit tento problém kompromisem, tj. spojit prózu s veršem, lépe řečeno – s rytmicizovanou prózou. Za pomoci inverze, aniž by si situaci komplikoval syntaktickou stavbou fráze, dosáhl přiblížení Gogolova textu k požadavkům hudebního zpracování. „Vybízel“ ho k tomu sám Gogol, jehož skazy mají velmi často rytmicizovaný charakter. Některé žánrové scény a obrazy, např. epizody, jichž se účastní Kalenik, jsou i v operě zachovány ve své původní prozaické podobě.<sup>405</sup>

Když Korsakov psal libreto k *Májové noci*, viděl svůj hlavní úkol v tom, aby se co možná nejprecizněji a do nejmenších detailů držel syžetu a mnohdy „hovorového“ textu Gogolova skazu a co nejuvěrněji zachoval autorův styl, což bylo celkem obtížné. Korsakov prosazoval názor, že myšlenka a téma, ze kterých opera vychází, stejně jako systém obrazů a charakterů jejich hrdinů se musí co nejdokonaleji promítnout v hudbě.<sup>406</sup> Jeho libreto není

---

<sup>402</sup> „А у меня, как нарочно, сложилась в уме славная песня про голову. Пойдемте, я вас выучу, – продолжал Левко, ударив рукою по струнам бандуры.“ Viz Tamtéž, s. 164.

“Под окном слышался шум и топанье танцующих. Сперва тихо звукнули струны бандуры, к ним присоединился голос. Струны загремели сильнее; несколько голосов стали подтягивать, и песня зашумела вихрем.“ Viz Tamtéž, s. 168.

<sup>403</sup> „Сильно и звучно перекликались блистательные песни соловьев, и когда они, казалось, умирали в томлении и неге, слышался шелест и трещание кузнечиков или гудение болотной птицы, ударявшей скользким носом своим в широкое водное зеркало. Какую-то сладкую тишину и раздолье ощутил Левко в своем сердце. Настроив бандуру, заиграл он и запел.“ Viz Tamtéž, s. 174–175.

<sup>404</sup> „Я с детства своего обожал «Вечера на хуторе» и «Майская ночь» нравилась мне чуть ли не преимущественно перед всеми повестями этого цикла. Жена моя, еще будучи моей невестой, часто уговаривала меня написать когда-нибудь оперу на этот сюжет. Мы вместе с ней читали эту повесть в день, когда я сделал ей предложение. С тех пор мысль о «Майской ночи» не покидала меня.“ Viz РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва, 1955, с. 142.

Bezprostředním iniciátorem tohoto hudebního počínu se tedy stala Naděžda Nikolajevna Purgold, Korsakovova budoucí manželka, velmi nadaná hudebnice, klavíristka a skladatelka. Už v dopise ze 14. prosince roce 1871 napsala Naděžda Nikolajevna Rímskému-Korsakovovi: „Я прочитала сегодня еще один рассказ Гоголя «Сорочинская ярмарка». Это тоже хорошо и даже для оперы, пожалуй, годится, но не для Вас, да и вообще это не то, что, например, «Майская ночь». Ну что мне делать? Засела она мне в голову так, что ничем ее оттуда не вышибешь!“ Viz РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, А. Н. *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество*. Вып. II. Москва, 1936, с. 103–104.

<sup>405</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 156.

<sup>406</sup> РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Сказка о царе Салтане. Клавир*. Петербург, 1899, с.1.

originální dramatickou variací na Gogolovo téma, ale operním textem co možná nejlépe reprodukcujícím literární předlohu.

Skladatel si obyčejně zapisoval přesné znění Gogolovy povídky na levou stranu listu, napravo si pak zaznamenával svou přebásněnou metrickou verzi textu. Rytmizace prózy Korsakov často dosahoval pomocí inverze. Podívejme se na několik ukázek z *Májové noci*:

Gogol	Korsakov
<i>Галя! Ты спишь или не хочешь ко мне выйти?... Не хочешь, может быть, показать белое личико на холод!</i>	<i>Спишь или, Галя, выйти не хочешь? ... Или на холод, Галя, не хочешь белое личико свое показать?</i>
.....	.....
<i>Я тебя люблю, чернобровый казак! за то люблю, что у тебя карие очи, и как поглядишь ты ими – у меня как будто на душе усмежается: и весело и хорошо ей.</i>	<i>Я люблю тебя казак, я за очи твои, очи карие, те, что взглянешь ли ты, на душе моей усмежается так, станет весело.</i>
.....	.....
<i>Теща отсыпала немного галушек из большого казана в миску, чтобы не так были горячи.</i>	<i>Теща отсыпала в миску галушек немного, чтобы не так горячи они были.<sup>407</sup></i>

Takových příkladů bychom u Korsakova našli mnoho.<sup>408</sup> Inverze, zhuštění a některé změny v textu, přemístění frází, posunutí přízvuku, tak aby se řeč jednotlivých postav podřídila hudebnímu metru, jindy záměna ukrajinských slov ruskými – to jsou metody, které Korsakov použil k tomu, aby Gogolovy postavy promluvily veršovanou přímou řečí. Při nahrazování řeči nepřímé (popisné) řečí přímou však nebyl skladatel příliš striktní. Ale i zde se snažil přesně držet Gogola a jen doplňoval a přizpůsoboval text potřebám hudby. Ve scénách z každodenního života vesnice, v delších dějových úsecích, Korsakov téměř plně zachoval Gogolův prozaický text. Někdy zcela nepatrným přemístěním slov ve frázi dosáhl mnohem větší plastičnosti a vycizelovanosti obrazu než Gogol. Tak například, opilý Kalenik v povídce usuzuje: „*Я сам себе голова.*“<sup>409</sup> Tím, že Korsakov změnil pořadí slov ve větě,

<sup>407</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 157.

<sup>408</sup> Виз РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. Москва, 1980.

<sup>409</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 160.

zrodil se v této krátké frázi rytmus gopaku, který se stal leitmotivem věčně opilého Kalenika: „Сам себе я голова!“<sup>410</sup>

Vyprávění Golovy o jeho cestě na Krym sestavil Korsakov z jednotlivých, po různých místech celé povídky rozptýlených zmínek. Skladatel respektoval všechny individuální zvláštnosti frazeologie Gogolových hrdinů: patetickou vznešenost Levkova vyjadřování, předstíranou strojenost ve všední nízké řeči komických postav či nadávky Golovy a jeho švagrové. Autoru libreta *Májové noci* bychom však mohli adresovat jednu podstatnou výtku, a tou je ochuzení ukrajinského koloritu a tendence k rusifikaci lexika. Například místo ukrajinského jména *Левко* Korsakov užívá ruskou verzi *Лёвко*; „девушки“ se mění v „девицы“; Golova, když oslovuje Hanu, nazývá ji „девица-душа“, atd.

Pokud opomineme několik drobných odchylek od Gogolovy předlohy, můžeme konstatovat, že Korsakov vyřešil svůj úkol, který si vytyčil před tvorbou libreta, více méně úspěšně. Největší rozdíl oproti povídce najdeme v závěru opery, kde Korsakov jako by dovyprávěl konec povídky sám.

U Gogola Levko přichází v noci pod okénko spící Hany a potěšen pohledem na její spanilou krásu se potichu vzdálí, aby jí teprve ráno přinesl radostnou novinu o svolení k jejich sňatku. Spisovatel se tedy se svými hrdiny loučí poetickou scénou tiché dohasínající měsíční noci, kdy Hana i celá vesnice ještě spí a netuší nic o tom, že Golova, na základě komisařova dopisu, který Pannočka předala jako poděkování Levkovi, povolil svatbu Hany s Levkem.

Korsakov, naopak, v této chvíli už kreslí obraz ranního rozbřesku a sám dopisuje text pro velkolepé finále nesoucí se v duchu ukrajinské lidové komedie, kde se v závěrečné scéně objevují všechny účinkující postavy, koná se malé rekviem za Pannočku, znějí jarní obřadní písně, jsou oslavováni oba mladí lidé i východ jarního slunce. Na konci Korsakovovy *Májové noci* tedy slyšíme jásavý chvalozpěv. Všichni již vědí o šťastném konci Levkovy lásky k Haně a sbor hymnicky zpívá:

„Солнышку красному слава,  
Светлому месяцу слава!  
Доброму молодцу слава,  
Белой лебедушке слава!  
Слава, слава!“<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> ФИНКЕЛЬШТЕЙН, З. «Майская ночь». Путь от «Псковитянки» к «Майской ночи». In: *Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель*. Москва, 1976, с. 71.

<sup>411</sup> РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. Москва, 1980, с. 64.

V této finální scéně, jakož i v celé *Májové noci*, se jasně projevil skladatelův dávný zájem o obřadní písně, které vycházejí ze staroslovanského pohanského kultu uctívání slunce.

Sám Korsakov o tom píše ve svém *Letopise*:

„...в то время, когда я сочинял свою «Майскую ночь» и вплоть до окончания «Снегурочки», я был положительно влюблён в «солнечный», «купальский культ», с его обрядовым пением, и не только в него, но даже и во весь предшествующий ему период, во всякого рода «Троицкие», «Русальные песни» и «Веснянки» ... „Народ поёт свои обрядовые песни по привычке и обычаю, не понимая их и не подозревая, что собственно лежит в основе его обрядов и игр.“<sup>412</sup>

Korsakov se po celý svůj tvůrčí život zabýval lidovou slovesností. Tato záliba u něho kulminovala právě v 70. letech 19. století, tedy v době, kdy komponoval operu *Májová noc*. Tehdy sestavil dva sborníky lidových písní, jež zapsal a zharmonizoval.<sup>413</sup> Zvláště pečlivě a s velkou láskou vybíral a studoval obřadní písně a písně k lidovým hrám. Jeho zájem o folklor, o slovanskou mytologii, o názory starých Slovanů na přírodu či o pohanské a lidové zvyky a rituály se odrazil i v jeho operách inspirovaných Gogolem – *Májová noc* a *Štědrovečerní noc*.<sup>414</sup>

Skladatel studoval i práce ruských etnografů – A. N. Afanasjeva, I. P. Sacharova a A. V. Tereščenka.<sup>415</sup> Korsakovovo zaujetí pro studium lidové slovesnosti předurčilo i možnost přirozeného a rozsáhlého uplatnění lidových písní a obrazů z pohanských dob v jednotlivých epizodách opery.

Korsakov, stejně jako autor literární předlohy, zasadil děj opery do období tzv. „trojického“ neboli „rusalčího“ týdne, nazývaného také „zelené svátky“. Tento termín poukazuje na oslavu rostlin, květin a stromů. „Trojický“ neboli „rusalčí“ týden začíná sedmý týden, respektive padesátý den po Velikonocích. V „trojických“ písních se odrážejí přežitky rustikální magie spojené s kultem rostlin a předků, ale také s milostnými i svatebními motivy. Existuje rovněž pověra, která se uchovala z dávných časů, že v době jarních „zelených svátků“ rusalky vystupují z vody na zem.<sup>416</sup> U nás jsou tyto svátky označovány jako „letnice“ či „svatodušní svátky“. Podle Čenka Zíbrta byly kdysi i v Čechách a na Moravě známy rovněž pod názvem „rusalje“.<sup>417</sup>

<sup>412</sup> РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва, 1955, с. 96.

<sup>413</sup> РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Сто русских народных песен*. Санкт-Петербург, 1877;

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *40 народных песен*. Санкт-Петербург, 1882.

<sup>414</sup> ЯКОВЛЕВ, В. *Русские композиторы*. Том 2. Москва, 1971, с. 198.

<sup>415</sup> ФИНКЕЛЬШТЕЙН, З. «Майская ночь». Путь от «Псковитянки» к «Майской ночи». In: *Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель*. Москва, 1976, с. 67.

<sup>416</sup> КУЛАГИНА, А. *Русское устное народное творчество. Хрестоматия*. Москва, 1996, с. 34.

<sup>417</sup> ЗІБРТ, Č. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha, 2006, s. 275–276.

Skladatel se ovšem ještě mnohem více než spisovatel věnuje líčení lidových pověr a zařazuje v daleko větším rozsahu popis rusalčích obřadů.<sup>418</sup> Korsakov rozvinul Gogolovy náznaky, když přeměnil utonulé na rusalky<sup>419</sup> a spojil obřadní stránku života prostého lidu se syžetem literární předlohy. Už v povídce zpívají a tančí nejen lidé, ale též utonulé (rusalky). Na základě Gogolových obrazů se v opeře zrodila kouzelná, pozoruhodná scéna s rusalkami, které vijí věnečky a věští si, podobně jako živé dívky, kdo je jim osudem určen za ženicha. Zejména proto vyličení fantastických i všedních epizod z běžného života získalo v hudbě mnohem výraznější lidový kolorit.<sup>420</sup>

Korsakov v hojné míře používá obřadní „trojické“ písně i chorovody, a to jak vesnických dívek, tak rusalek. Na rozdíl od spisovatele, který v páté části svého skazu zařazuje pouze „hru na havrana“ v podání rusalek, Korsakov hned na začátku opery přináší další starodávnou lidovou hru o seti prosa, která měla ve staroslovanských dobách ochrannou magickou funkci.<sup>421</sup> Obřadní píseň (taneční hru) *Proso*, interpretovanou dvěma sbory, využívá Korsakov hned v úvodu prvního jednání. Tento chorovod byl známý jak v Rusku, tak i na Ukrajině.<sup>422</sup>

Syžet Gogolovy povídky, její lyrické scény a obrázky z každodenního života, bezelstná láska, dobrosrdečný humor, pohádka plná vlídnosti a upřímnosti, to vše získalo ještě barvitější odstíny v hudebním vyjádření.<sup>423</sup>

V *Májové noci* Korsakov zachoval rovnováhu všech prvků, které organicky tvoří Gogolovu povídku: komiku, lyriku, fantastiku, každodenní vesnický život. Když pracoval na libretu, snažil se obohatit děj o obřadní hry a písně. Když psal hudbu, využil hojně melodií lidových písní, v čemž opět zůstal věrný Gogolovi, jehož povídka je lidovými písněmi protkána.

Korsakov nejen že využil Gogolovy myšlenky kontrastního spojení reálného a fantastického, ale vybudoval na jejich konfrontaci i veškerou dramaturgii opery. Dvouplánovost hudebně scénického děje vychází sice také z Gogolovy povídky, tam však nemá tak hluboký význam jako v opeře, kde skladatel postavil celý příběh na paralelismech.

---

<sup>418</sup> SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 3. Oxford, 1992, pp. 1333.

<sup>419</sup> Podle ruské mytologie se rusalkami stávají ženy, které zemřely nepřírozenou nebo předčasnou smrtí, nejčastěji dívky utonulé nebo zesnulé před svatbou, ale také ženy prokleté, či mrtví novorozenci nebo děti, které zemřely, aniž by byly pokřtěny. Rusalkou se může stát dokonce i muž, pokud zesnul v době „rusalčího týdne“. Viz ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. *Мифы русского народа*. Москва, 2003, с. 201–202.

<sup>420</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971, с. 157–158.

<sup>421</sup> АНИКИН, В. *Русское устное народное творчество*. Москва, 2001, с. 121–122.

<sup>422</sup> РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. С.-Петербург, 1879, с. 3.

<sup>423</sup> СОЛОВЦОВ, А. *Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1984, с. 85.

Tak tedy s pozemskou Hanou koresponduje nadpřirozená Pannočka. Golova, který brání štěstí zamilovaných, má analogii ve zlé Vědmě. Dokonce i jednotlivé epizody jsou vystavěny paralelně. Například chorovodu dívek a jejich „trojické“ písní odpovídá sborová píseň rusalek. V Gogolově povídce Korsakov našel jak princip propojení reálného a fantastického, tak i inspiraci pro svou hudební dramaturgii, která vychází z folkloru a lidových písní.<sup>424</sup>

### 3. 3. 2. 2. Fantastika, realita a komika v Korsakovově opeře *Májová noc*

Fantastika v Korsakovově opeře není protikladem reálné sféry, ale skladatel ji využívá k tomu, aby nám obraz skutečného světa odhalil co nejdokonaleji. Fantazie představuje u Korsakova v podstatě jen jakousi imaginární hranici. Lidé velmi snadno a přirozeně vstupují do pohádkového království a nadpřirozené bytosti se stejnou lehkostí pronikají do světa lidí. Fantastika se uplatnila zejména v Levkově baladě a ve scénách Levka s Pannočkou a rusalkami.

Obrazotvornost, boj dobrých a zlých sil – Pannočky a Macechy, sklon k líčení dávného způsobu života prostých lidí, zařazení obřadních písní a her – toto všechno získalo rozmanité využití v Korsakovově hudebním zpracování *Májové noci*. A co je nejdůležitější, v celé opeře nacházíme věrný otisk Gogolova humoru s prvky satiry, která se ovšem nese v blahosklonném, laskavém duchu.<sup>425</sup>

V Korsakovově zpracování žije vedle sebe fantastika a realita v symbióze. Sféra reálného každodenního života vesnického lidu se v opeře *Májová noc* vyvíjí ve 3 liniích: lyrické, obřadní a komicko-humoristické.

#### A) Lyrická linie (láska Hany a Levka)

Škála citů je mnohem širší a věnuje se jí mnohem větší prostor u mužské postavy, tedy u Levka, než u ženské hrdinky – Hany. Vskutku okouzující jsou Levkovy sólové písně – ve své podstatě velmi důvěrné, odhalující různé stránky jeho povahy. Levkova první píseň, *Солнышко низко, вечер уж близко*, je jinošsky radostná a půvabná. Jiná, podobná ukolébavce, *Спи, моя красавица*, je plná hluboké něhy. Snadno zapamatovatelná je v tomto vokálním partu krásná kantiléna s tématem ukrajinské lidové písně i orchestrální refrén, který imituje hru na banduru s jejími charakteristickými prostými harmoniemi.

<sup>424</sup> ВЕЛИЧКО, А. Вступительная статья. In: РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. Москва, 1980, с. 6.

<sup>425</sup> СОЛОВЦОВ, А. *Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1984, с. 91.

S měkkou zpěvností Levkových árií kontrastuje jeho rozrušená deklamace – vyprávění legendy o osudu zesnulé Pannočky. Tajemnost až baladičnost příběhu umocňuje vypjatá a znepokojivá melodie, která zní v orchestru. Hana není vylíčena s takovou dokonalostí jako Levko. Dvěma výrazným melodickým tématům Hany z noční scény s Levkem (první dějství) skladatel bohužel nevěnuje větší pozornost.

### *B) Linie obřadů a obřadních her (sborové epizody)*

Sborové písně zaujímají v dramaturgii opery velmi důležité postavení. Vytvářejí radostnou poetickou atmosféru „zelených svátků“, ve které se rozvíjí příběh Gogolovy povídky. Chorovodem *А мы просо сеяли* se otevírá první jednání. Následující scéna Hany s Levkem je zakončena „trojickou“ písní *Завью венки*. Takto je nejvýznamnější lyrická scéna Hany a Levka zarámována dvěma obřadními písněmi-hrami.

I dále v průběhu opery jsou obřadní písně a hry buď do děje vloženy, nebo se do něho organicky zapojují. Písní mládenců, kteří se vysmívají starostovi Golově, se uzavírá první akt. Stejná píseň se ozývá i ve scéně Golovy, Vinopalníka a Švagrové (druhé dějství). Ve druhém obraze třetího jednání zaznívají rusalské písně *Порох, порох по дороге* a *Святая неделя, зеленые святки*. Svatební sborovou písní *Солнышку красному слава* je zakončen celý opus. Dokonce i v tancích a chorovodech rusalek slyšíme sborové písně-hry.

Lidový charakter sborových scén je zdůrazněn i způsobem harmonizace a instrumentace. Například v orchestrálním partu písně *А мы просо сеяли* můžeme zaslechnout melodicko-rytmické prvky z národních tanců a imitaci hry na lidové nástroje (pizzicato smyčců napodobujících hru na banduru, pikola imitující zvuk různých lidových píšťalek atd.)

### *C) Komicko-humoristická linie*

V Korsakovově hudbě najdeme lidovou melodiku i „hudebně-hovorový“ styl, a to zejména ve vtipných situacích, kterými hýří druhé dějství.<sup>426</sup>

V komických scénách opery našel humor Gogolovy povídky patřičné uplatnění. Zdařilá jsou zejména jednání, kterých se účastní tupý a omezený Golova a jeho společnost – svárlivá Švagrová, zbabělý Písař, hloupý Vinopalník a opilý Kalenik. V žertovných epizodách se ve velkém měřítku uplatňuje recitativ. I pro recitativy vybírá Korsakov nápěvy lidových písní, jež jsou ovšem spíše deklamačního charakteru než melodické povahy.

---

<sup>426</sup> ЯКОВЛЕВ, В. *Русские композиторы*. Том 2. Москва, 1971, с. 199.

Vedle společného deklamačního stylu humorných scén má každá postava svůj individuální charakteristický jazyk. Pomalá řeč Golovy je plná hloupé nadutosti. Neméně osobitá je rychlá zlobná mluva hašteřivé Švagrové.

Korsakov obratně využívá parodických kombinací hudebních žánrů a forem. Trio v chalupě Golovy, začátek prvního obrazu druhého jednání, je napsáno ve formě polonézy vystavěné na tématech dvou ukrajinských lidových písní. Slavnostní charakter rytmu polonézy vystupuje ve směšném protikladu s obsahem rozhovoru Vinopalníka, Golovy a Švagrové, ve kterém se probírá nadcházející otevření vinopalny. Ve fugetě<sup>427</sup> Golovy, Písaře a Vinopalníka *Пусть узнают, что значит власть* skladatel těží z úmyslně vytvořeného nesouladu mezi komplikovanou „důstojnou“ formou polyfonní hudby a charakterem situace odehrávající se na jevišti. Toto nesourodé spojení působí velmi groteskně. Hlasy po sobě, vážně a monotónně, postupně opakují tutéž melodii. Komický, přesněji řečeno satirický efekt je umocněn i veselým tanečním motivem, jehož zjevně ironický charakter je podpořen instrumentací (sólo pikoly s doprovodem vojenského bubnu), která ještě více zdůrazňuje směšnost vychloubání a sebechvály, jež zaznívá z úst Golovy. I fugato<sup>428</sup> stejných postav – *Сатана, сатана! Это сам сатана!* – budí dojem hudební satiry.<sup>429</sup>

### 3. 3. 2. 3. Poetika, jarní obřady a obraz přírody v Korsakovově opeře *Májová noc*

Korsakovova *Májová noc* je opera o jarních obřadech a zvycích, probouzení přírody i milostných citů. Od prvních taktů přede hry se před námi otevírá obraz jarní přírody. V opusu zní lidové písně spojené se starodávnými hrami a obřady – dívčí chorovody, hra na proso i půvabná píseň *Завью венки*. Cit mladých hrdinů – Hany a Levka – to je čistá něžná láska. Jaro prožívají naplno i rusalky, které se po nocích chodí vyhřívat na břeh rybníka a zpívají i tančí v chorovodech, tak jak to dělávaly během svého nedlouhého pozemského života. Příroda, fantastické bytosti (rusalky) i lidé jsou zajedno ve svém boji proti zlu a nespravedlnosti. Navzájem si pomáhají a šťastný závěr opery – zasnuby Hany a Levka, navzdory úkladům Golovy, se jeví jako naprosto organické vyústění jejich společného snažení.<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> fugeta – krátká nebo jednodušším způsobem zpracovaná fuga. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 203.

<sup>428</sup> fugato – imitační technikou vypracovaný úsek skladby, který je zpravidla totožný jen s expozicí fugy. *Tamtéž*.

<sup>429</sup> СОЛОВЬЦОВ, А. *Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1984, с. 86–87.

<sup>430</sup> ОБРАЗЦОВА, И. *Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844–1908*. Ленинград, 1964, с. 31.

Zvláštní místo v *Májové noci* zaujímá první část třetího dějství: noční scéna u rybníka – setkání Levka s Pannočkou a rusalkami. Tyto nadpřirozené postavy žijí v souladu s přírodou. Jako poetický hudební výjev noční scenérie působí krátká orchestrální introdukce, jíž dal skladatel název *Ukrajinská noc*. Korsakov měl zcela jistě na mysli slova z úvodu druhé kapitoly Gogolovy *Májové noci* s názvem *Golova*.<sup>431</sup> Představu teplé jarní noci má v posluchačově fantazii vyvolat dialog lesních rohů se smyčcovými nástroji v tečkovaném rytmu. Zároveň mají tyto snivé dotazy-vzdechy anticipovat každé objevení se Pannočky na scéně a mají i funkci jejího leitmotivu.

Krása noční krajiny je vylíčena jak v povídce, tak v operě, ale vztah k přírodě je u obou autorů odlišný. Nadšený chvalozpěv věnovaný ukrajinské noci Gogolem je zavřen návratem ke všední realitě. Na pozadí „božské“, kouzelné noci<sup>432</sup> se po vesnici potácí mužik středních let, který si přihnul, a opilecky vykřikuje na celou spící ulici: „*Гон, трала!*“<sup>433</sup> a tančí gopak.

Gogol používá poetické digrese, aby popsal jarní noční přírodu, ale okamžitě se vrací ke scéně z každodenního života, která má humoristický podtext. V posledních řádcích povídky tedy čteme:

*„Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала. Так же прекрасна была земля в дивном серебряном блеске; но уже никто не упивался ими: все погрузилось в сон. Изредка только прерывалось молчание лаем собак, и долго еще пьяный Каленик шатался по уснувшим улицам, отыскивая свою хату.“*<sup>434</sup>

Obrazy přírody vytvořené v operě jsou však scenérií pro vylíčení tajemné, romantické fantastiky. V noci, u spícího rybníka, pohroužený do snu, před sebou Levko vidí Pannočku. Mladý hrdina se ocitá v obklopení bledých rusalek – smutných přízraků. Poslouchají jeho zpěv, tančí chorovody, hrají si „na havrana“. Jarní noční krajina jako by oživila a stala se půvabnou atmosférou pro lyrické scény. Duet Levka s Hanou v prvním aktu opery probíhá také na pozadí přírody. Zamilovaní obdivně pozorují vycházející hvězdy na nočním nebi

---

<sup>431</sup> „Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладнодушен, и полон неги, и движет океан благоуханий. Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали леса, полные мрака, и кинули огромную тень от себя. Тихи и покойны эти пруды; холод и мрак вод их угрюмо заключен в темно-зеленые стены садов.“ Viz ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 159.

<sup>432</sup> „Благочестивые люди уже спят. Где-где только светятся узенькие окна. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой поздний ужин.“ Viz *Tamtéž*.

<sup>433</sup> *Tamtéž*.

<sup>434</sup> *Tamtéž*, s. 180.

a kochají se tichým klidným rybníkem. Fantastika a lyrika jsou organicky spojeny s živou jarní krajinou.<sup>435</sup>

### 3. 3. 2. 4. Hudební dramaturgie Korsakovovy opery *Májová noc*

Korsakovova opera se skládá ze tří dějství. Tři jednání *Májové noci* jsou svébytnou formou, v jejichž krajních částech převládají lyrické, fantastické a obřadní scény, které rámuji čistě žánrovou střední komediální pasáž. První a třetí akt se rozvíjejí pomalu, jsou naplněny starodávnými lidovými obyčejí a poetickou lyrikou. Naproti tomu v obou obrazech druhého dějství se události vyvíjejí překotně a prudce. Ke konci narůstá zábavné a zároveň zneklidňující komické napětí, jemuž očividně vládne Gogolův humoristický duch.

Předehra je vystavěna z ústředních témat celé opery. Začíná poetickým vstupem sólových lesních rohů, pak postupně nabývá na živosti a končí rychlou temperamentní codou. Úkolem dlouhé introdukce je seznámit posluchače s řadou charakteristických motivů opery. Předehra je svěží, optimistická, pestrá a různorodá.

První jednání je uvedeno chorovodem – obřadní písní *Proso* v provedení dvou sborů: ženského a mužského. Nápěv i text mají původ v lidové písni. Melodická, bezstarostně se linoucí Levkova píseň *Солнышко низко, вечер уж близко* je plná hlubokého milostného citu. Následující lyrický duet *О, не бойся, калиночка красная* narůstá do velké scény. Haniny pěvecké fráze jsou doprovázeny tu vrtošivými, tu zasněnými melodiemi sólových houslí. V závěrečné epizodě prvního výjevu – baladě *Давно это было*, ve které Levko vypráví Haně tragický příběh o kruté maceše-vědmě a její nevlastní dceři Pannočce, se volně střídá recitativ s kantilénovými frázemi. Loučení Hany s Levkem probíhá na pozadí truchlivé „trojické“ písně *Завью венки* (text i nápěv vycházejí z lidové písně), kterou zpívá dívčí sbor. S touto melancholickou písní je v protikladu následující komická scéna s opilým Kalenikem, v níž zaznívá motiv gopaku provázející Kalenika po celou operu. V tercetu (Hana, Levko, Golova), kdy starý Golova usiluje o Haninu lásku a snaží se ji ohromit svou historkou o doprovázení Kateřiny II. po kraji, je nabubřelý hudební motiv charakterizující Golovův dokola omílaný příběh dán do kontrastu s jeho překotnou prosebnou řečí, čímž ještě více vynikne výrazná Hanina melodie klenoucí se nad jeho proslovy. První dějství se uzavírá

---

<sup>435</sup> ФИНКЕЛЬШТЕЙН, З. «Майская ночь». Путь от «Псковитянки» к «Майской ночи». In: *Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель*. Москва, 1976, с. 71–72.

nezbednou písni Levka a jeho kamarádů *Хлопцы, слышали ли вы*, ve které se mládenci nepokrytě vysmívají Golově.<sup>436</sup>

Druhý akt, skládající se ze dvou obrazů, oplývá komickými situacemi. V prvním výstupu, připomínajícím parodii na baladu, vyniká tajuplné Vinopalníkovy vyprávění *Вечером, как помнится, не позднее вот этого*, ve kterém se v duchu gogolovského stylu snoubí komediální prvek s fantastickým. Tuto zadumanou scénu střídá rozpustilá píseň vesnických mláďenců zesměšňující Golovu, která už zazněla v prvním jednání. Výjev končí komickou tříhlasou fugetou (Golova, Písař, Vinopalník) *Пусть узнают, что значит власть*. Její předimenzovaná majestátnost je zdůrazněna doprovodem pikoly a malého bubínku. Na začátku druhého obrazu nás upoutá komické fugato *Сатана, сатана! Это сам сатана!*, které líčí zděšení Golovy, Písaře a Vinopalníka, když se venku za temné noci, při pohledu do útrob rozvalené chalupy, třesou strachy, protože se domnívají, že místo Švagrové oblečené do obráceného kožichu vidí samotného ďábla.<sup>437</sup> V tomto znamenitém triu komika opery kulminuje.<sup>438</sup> Skladateli se podařilo předat hudebními prostředky – fugato, malé septimy, sekundy, tečkovaný rytmus, sled šestnáctinek a modulací – jemný Gogolův humor. Po tomto tercetu následuje v ostrém kontrastu překotná řeč Švagrové zalykající se rozčilením, peprnými nadávkami, hrozbami a kletbami, což vyznívá velmi humorně.<sup>439</sup>

Třetí jednání bychom mohli rozdělit na dvě velké kontrastní scény – fantastickou a reálnou. Orchestrální úvod ke třetímu dějství nazval Korsakov *Українська noc*. Tato pasáž se shoduje s dějem, který u Gogola probíhá v páté kapitole s názvem *Утопленниця*. Jako tiché nokturno se line hudba malebně popisující poetický obraz jarní přírody za klidné noci naplněné tajemnými, nejasnými zvuky (sólo lesního rohu). Opakují se zde všechna témata přírody z předešlého. Levkovo arioso *Как тихо, как прохладно тут* a jeho něžná ukolébavka *Спи, моя красавица*, kterou zpívá Haně, jsou proniknuty pokojnou snivou náladou. Jeho cituplná píseň (původní ukrajinská lidová) *Ой, ты місяц*, při níž se doprovází hrou na banduru, je přerušena glissandem harf předznamenávajícím objevení se Pannočky na scéně. Pannočka prosí, aby Levko hrál dále. Na břehu se objevují rusalky, vzpomínají na minulý život a začínají, tak jak to dělaly za svého pozemského života, tančit chorovody, plést věnečky, pouštět je po vodě a věštit si o budoucím ženichovi, završující tak jarní obřadní hru. Jejich veselá sborová píseň *Собирайтесь, девицы, собирайтесь, красные* je blízká lidovým

<sup>436</sup> КЕНИГСБЕРГ, А. (гл. ред.). *111 опер. Справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург, 1998, с. 483.

<sup>437</sup> SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 3. Oxford, 1992, pp. 1333.

<sup>438</sup> ПАЛЬС, Н. *Майская ночь Н. А. Римского-Корсакова*. Петербург, 1915, с. 17.

<sup>439</sup> КЕНИГСБЕРГ, А. (гл. ред.). *111 опер. Справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург, 1998, с. 483–484.

hrám se zpěvnou, svěží melodií. Smutná Pannočka svěřuje Levkovi své tajemství – tragický příběh o velké nespravedlnosti. Pannočka ví, že se její macecha-vědma nachází zde, mezi rusalkami. V písni *О, отыщи лиходейку мою!* prosí Levka, aby jí pomohl macechu najít, protože až tehdy dosáhne klidu a pokoje. Levko ochotně souhlasí. Začíná hra „na havrana“, která je založena na motivech tajemného obřadu připomínajícího starodávná pohanská zaklínadla. Hudebním podtextem krátkých magických frází – otázek a odpovědí – jsou četné variace motivu „havrana“ zaznívající v sólovém fagotu, hoboji a flétně na pozadí pizzicata<sup>440</sup> smyčcových nástrojů evokujícího tiché kroky dravé šelmy. Nakonec uslyšíme i zlověstné disonantní téma „havrana“, ve kterém se při hře odhaluje macecha-vědma. Levko zvolá: „*Вот она! Вот ведьма!*“, rusalky se na vědmu vrhnou a ztrestají ji uvržením do vodních hlubin. Tak je spravedlnosti učiněno zadost. Fantastická část třetího aktu končí něžným lyrickým duetem Pannočky a Levka *О, как легко мне теперь*. Vděčná Pannočka, která ví o Levkově lásce k Haně a o tom, že jeho otec jejich sňatek nechce povolit, ho odmění dopisem pro Golovu a zmizí. Vychází slunce (tremolo v houslích, sólo trubky a pozounu). S křehkou poetickou hudbou pohádkových epizod pak ostře kontrastují obhroublé komické recitativy Golovy, Písaře a Vinopalníka přicházejících na scénu. Levko předává svému otci dopis, který dostal od Pannočky, kde je komisařovým písmem Golově přikázáno vystrojit Levkovi s Hanou svatbu a opravit mosty v okolí. Celý tento rozhovor je veden ve formě recitativu. Za jevištěm (z dálky) v té chvíli již dívky paralelně s recitativem zpívají „rusalčí“ píseň *Порох, порох по дороге*. Dívčí sbor je vystřídán mužským – rychlého, energického charakteru – *Святая неделя, зеленые святки*. Pak se dívčí i mužský nápěv spojí a obě melodie zazní v polyfonii zároveň. Tímto se kruh jarního obřadu uzavírá. Následuje jásavý, rozechvělý duet Hany s Levkem, ve kterém s vděčností vzpomínají na Pannočku a modlí se za pokoj její duše. Poté se na scéně objevuje velkolepý sbor, do kterého se ještě komicky vplete zajímavá svárlivá fráze udýchané Švagrové a „opilý“ gopak Kalenika. Tyto osamělé hlasy už ovšem zanikají v radostném, znělém sboru mladých lidí, kteří oslavují jarní přírodu, slunce, měsíc i ženicha s nevěstou, a slovy „*Слава, слава!*“ je celá opera završena.<sup>441</sup>

Při ostrém kontrastu všedního a fantastického, lyrického i komického, je v Korsakovově *Májové noci* zachována celistvost a jednota. Od předešlé se vinou nitky

---

<sup>440</sup> pizzicato – drnkavě, hrát na struny smyčcových nástrojů „drnkáním“ prsty, nikoliv smyčcem. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 503.

<sup>441</sup> ФИНКЕЛЬШТЕЙН, З. «Майская ночь». Путь от «Псковитянки» к «Майской ночи». In: *Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель*. Москва, 1976, с. 105–109.

k lyrice, fantastice, obrazům přírody i scénám z každodenního života. Nakonec se opera jako kruh uzavírá slavnostní sborovou scénou.

### 3. 3. 2. 5. Charakteristika postav Korsakovovy opery *Májová noc*

V průběhu opery se rozvíjejí a odkrývají charaktery hrdinů i žánrová kresba každodenního života. Postavy lze rozdělit do tří skupin: lyrické, komické a fantastické.

#### A) Mladá lyrická zamilovaná dvojice (*Levko a Hana*)

Hlavní hrdina *Levko* je charakterizován především procítěnými písněmi s lidovou melodikou. Jedná se o svého druhu romansy a serenády, např. píseň *Солнышко низко, вечер уж близко* a balada *Давно это было* z prvního dějství či ukolébavka *Спи, моя красавица* ze třetího jednání, kde ho vnímáme spíše jako hrdinu „korsakovského“ (citlivého a lyrického) než „gogolovského“ (hravého a nezkrotného). Avšak *Levko* je i autorem, iniciátorem a sólistou mužského posměšného sboru – satirické písně *Хлопцы, слышали ли вы* na konci prvního aktu, kde se vysmívá svému otci a svou povahou se zcela shoduje se svým literárním předobrazem – bezuzdným, vynalézavým mládencem provádějícím spoustu nezbedností. Je to smělý kozák, syn domýšlivého *Golovy*, odvážný vůdce venkovské mládeže, který stanul v čele vzpoury proti despotismu svého otce. Ve scénách s *Hanou* a *Pannočkou* se ovšem stává tichým snílkem, oduševnělým muzikantem, jenž ve svých něžných písních dává najevo své okouzlení přírodou a hlubokou, čistou láskou k *Haně*.

*Hana* je vylíčena v romantických, poetických barvách. Převládají u ní melodie emocionálního či patetického charakteru. Je to naivní sedmnáctiletá dívka milující *Levka*, citlivá ke krásám přírody. Zároveň je ale svůdná a vášnivá, obdařená tu zpěvnými, lyrickými, tu veselými, koketními melodiemi. Obraz *Hany* se vyvíjí především ve sborových scénách. Její postavě není v sólech věnována širší plocha.<sup>442</sup>

#### B) Komické postavy

V protikladu k mladé zamilované dvojici stojí představitelé starší generace – vesnické „šlechty“, kteří však zároveň reprezentují živé komické charaktery opery prostoupené jemným, čistě gogolovským humorem. Jejich hudební komika se naplno projevuje především ve druhém dějství. Každé z těchto postav je vlastní osobitý, svérázně jadrný hudební jazyk – trefná, výstižná řeč a vtipná instrumentální charakteristika. Životnost a prostota, průzračnost a plastičnost, upřímný, dobrosrdečný smích skrytý v dokonale duchaplném výmyslu – to jsou

<sup>442</sup> КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Том 2. Издание второе. Москва, 1984, с. 61–62.

základní povahové rysy typické pro tyto Korsakovovy hrdiny vycházející z Gogolovy povídky. Jedná se o následujících pět postav.

*Golova* – „úctyhodný“ a těžkopádný člověk, jehož povahu výstižně charakterizuje lidový nápěv *Ой, колісь була*, který je ovšem zasazen do „aristokratické“ hudební formy polonézy – vstup a trio ve druhém aktu. Komický efekt v jeho partu vzniká spojením patetické řeči – vyprávění o tom, jak doprovázel carevnu Kateřinu II. na Krym – s rychlým humorným recitativem v milostném vrkání, kde usiluje o Haninu lásku: *Полюби, полюби меня, девица красавица!* (první jednání), jehož melodika vychází ze zpěvů potulných jeptišek opěvujících boha.<sup>443</sup>

Je to přitom člověk velmi popudlivý, jenž si nebere servítky při jednání s lidmi, kteří jsou mu podřízeni a kteří jsou na něm závislí. K sobě rovným je naopak dokonale zdvořilý. Před vrchností se dokonce sklání v hluboké úctě. Při vši své nadutosti a domýšlivosti je však pověřčivý, bojí se nečistých sil, a navzdory neustálým obavám a výtkám své Švagrové pořád běhá za mladými děvčaty. Na jedno oko nevidí a předstírá, že je hluchý, pokud se mu nelíbí to, co se mu říká.

Sám se sebou je velmi spokojený. Má totiž na co vzpomínat ze svého mládí. Když carevna Kateřina II. jela na Krym, seděl vedle vozky na kozlíku jejího kočáru. *Golova* nesmírně rád, dokolečka a při jakékoli příležitosti začíná chvástavě vyprávět tuto epizodu ze svého života. Hudební zpracování této historiky se stává jeho leitmotivem. Vystihuje jeho hloupost, nadutost, ješitnost a samolibost. Vtipné a duchaplné komiky je zde docíleno pomocí plynule se přelévající melodie s neměnným rytmem a rovnoměrným stoupáním a klesáním melodie. Komiku obrazu *Golovy* prohlubuje kvapná řeč, která ostře kontrastuje s jeho „seriózními“, uvážlivými proslovky a jež si bere za základ pravidelný rytmus jeho leitmotivu, tentokrát ovšem provedeného v diminuci.<sup>444</sup>

Hudební vylíčení *Golovy* je pozoruhodné využitím krajností – buď důstojné, rozvážné, velmi pomalé mluvy, anebo překotně chvatné řeči při vyjadřování citů, při níž se mu vzrušením zalyká hlas.

Svárlivá *Švagrová* je také obdařena výrazným komickým partem. Její řeč poprvé zaznívá na pozadí slavnostní polonézy a tehdy působí nesmírně uctivě a strojeně. *Švagrová* není ovšem daleko od toho, aby koketovala s *Vinopalníkem*, který přijel do vesnice bez

---

<sup>443</sup> ЯСТРЕБИЦЕВ, В. Н. А. *Римский-Корсаков. Воспоминания в 2-х томах*. Том 2. Ленинград, 1960, с. 82.

<sup>444</sup> *diminuce* – zkrácení hodnot trvání tónů hudebního modelu na polovinu nebo ještě výrazněji, tj. na čtvrtinu s tím, že relativní délkové proporce mezi tóny zůstávají zachovány. Opač *diminuce* je *augmentace*. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 145.

manželky. Ale s tím, jak se množí poplašné zprávy a znepokojivé události, zpěv Švagrové nabývá na vzrušenosti, vznětlivosti a hašteřivosti. A právě její převelice rychlá mluva je pro ni charakteristická.

*Kalenik* je opilec skrývající hořkost nad urážkou, kterou mu uštědřil Golova. Zarputile, v průběhu celé opery, opakuje frázi „*Сам себе я голова*“. Je vypořádán s laskavým humorem. Kalenikovým leitmotivem je gopak. Ten zaznívá vždy, když Kalenik vstoupí na jeviště. Na něj se pak opilý, nemotorný Kalenik svými pletoucíma se nohama snaží pokaždé tančit.

*Vinopalník* je malý, kulat'oučký človíček s malinkýma očima, pověřivý a ziskuchtivý. Je ztvárněn jako karikatura. Jeho smích je v hudbě přerušován pauzami, které ještě více umocňují jeho směšnost. Vinopalníkova slova o kostelním svícnu jsou doprovázena harmoniemi církevního charakteru, což v dané situaci vypadá dost komicky. Směs žánrově všedních a fantastických prvků přidává vyprávění Vinopalníka o jeho tchyni *Вечером, как кажется* humoristický nádech. Pozoruhodné je i mollové, plaché znění tématu polonézy při jeho vzpomínání na mrtvého hosta sedícího s haluškami v ústech na komíně.

Pro satirickou charakteristiku *Písaře* využívá skladatel prostou ukrajinskou lidovou melodii *Максим козак залізняк*, která je však absurdně spojena s „důstojně oficiálním“, velmi žertovným pochodem, který líčí „úctyhodnou“, vesničany váženou osobu (první obraz druhého jednání). Tupý, nevzdělaný člověk, jenž se tak poprvé na scéně objevuje za zvuků slavnostního monotónního pochodu, je stejně jako Golova vylíčen s břitkou komediálností. Korsakov jako by se v jeho postavě vysmíval vládním institucím a úřadům.

Představitelé vesnické moci a správy jsou v opeře ukázáni se vsutku gogolovskou ironií. Jsou samolibí, nafoukaní a omezení.<sup>445</sup>

### C) Fantastické postavy

O zlé *maceše-vědmě*, která se zbavila své nevlastní dcery, se poprvé hovoří v Levkově baladě *Давно это было* v prvním dějství. V hudbě je vylíčena ostře bodavými zlověstnými intervaly vyvolávajícími až pocit hrůzy při slovech „*крадется черная кошка*“. Podruhé se s ní setkáváme až ve třetím aktu při hře „na havrana“, kde její hudební motiv připomíná stará pohanská zaklínadla.<sup>446</sup> Opět zde zaznívá i její hrozivé téma z prvního jednání – zneklidňující fráze disonantních akordů, které ji charakterizují a zároveň odhalují v postavě „havrana“, kdy

<sup>445</sup> КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Том 2. Издание второе. Москва, 1984, с. 62–64.

<sup>446</sup> *Tamtéž*, s. 64.

se při hře zlobně a divoce vrhá na rusalky. Tímto je prozrazena a rusalky ji s vítězným smíchem stahují do hlubin rybníka, aby byla potrestána.

Obraz *Pannočky-Utonulé* je lyrický, dojmavý a tajemný. Její postavou se otevírá celá řada nadpřirozených dívčích bytostí, která má své pokračování v následujících Korsakovových dílech, např. *Sněguročka*, *Volchova* z opery *Sadko* atd.<sup>447</sup> Skladatel se zvláštní něhou, láskou a vlídností zobrazuje v hudbě postavy čistých, půvabných, křehkých, nehmotných stvoření – na smrt odsouzených hrdinek, které se jako zázrakem vynoří z přírody, pomohou člověku uskutečnit jeho sny a touhy a poté se rozplynou. A takto, pokorně a smířeně, opouštějí pozemský život.

Postava Pannočky se objevuje poprvé až ve třetím dějství. Její motiv ale slyšíme již v předehře, poté v Levkově baladě a na konci opery, kdy na ni Levko s Hanou s vděčností vzpomínají. V její hudební kontuře převládají jemné, žalostné tóny. Pannoččiným leitmotivem je kratičký, smutný, melodický nápěv, který se opakuje a obměňuje. Díky harmonické nestabilitě a neuzavřenosti působí tato postava dojemem nestálé nadpozemské bytosti. Na konci každé její melodie visí jakoby ve vzduchu nezakončené disonantní akordy.

Leitmotiv Pannočky přichází vždy paralelně s tématem noční přírody. Měkce se line tajemný zvuk lesních rohů, jejichž tón se stává typickým pro atmosféru májové noci, a na jeho pozadí se rozvíjí zasněná fráze smyčcových nástrojů. Pannoččin příznačný motiv má velmi charakteristické zbarvení zvuku, a to vlnící se průzračné glissando dvou harf. Nejdokonaleji se kouzelný zjev Pannočky odhaluje v lakonickém duettinu s Levkem *О, как легко мне теперь*. Levkův part má pouze doprovodnou funkci. Podstatou této árie je vyličení Pannoččiných citů. Hluboce lyrická, žalostně zadumaná hudba duettina je i v určitém rozporu s textem. Nevypovídá totiž tolik o radosti ze zbavení se útlaku zlé macechy jako o tragickém osudu a soužení zemřelé dívky. I zde jasně vnímáme nádech čar a kouzel projevující se v proměnlivé, nestálé harmonii, ve způsobu doprovodu a v neklidných intonacích melodické linky.<sup>448</sup>

### 3. 3. 2. 6. Role lidových písní a sborů v Korsakovově opeře *Májová noc*

Sborové scény zaujímají v opeře velmi důležité postavení. Využívají zejména nápěvy lidových písní. Jsou v nich ukázány výjevy z každodenního života nejen vesnického lidu, ale i ze života nadpřirozených bytostí – rusalek. Jejich výrazová škála je velmi pestrá.

---

<sup>447</sup> *Tamtéž*.

<sup>448</sup> СОЛОВЦОВ, А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. Москва, 1984, с. 90.

Všechny sborové písně opery *Májová noc* mají charakter obřadu či lidové hry. Tak se skladateli podařilo spojit obsah Gogolovy povídky s jeho oblíbenou tematikou každodenního života ruského národa, který nese pozůstatky pohanství.

Korsakovova *Májová noc* je díky obsahu i náladě Gogolovy povídky a skladatelově snaze ukázat obřadní stránku vesnického života protkána původními melodiemi ukrajinských a ruských lidových písní. Je to např. první píseň Levka *Солнце низенько* nebo sborové písně-hry související s oslavou „zelených svátků“ – *А мы просо сеяли а Завью венки*.<sup>449</sup> Ukrajinské lidové nápěvy zní i v Levkově písni *Сни, моя красавица* a ve scéně rusalek ze třetího dějství. Při práci na opere Korsakov čerpal jednak ze svého sborníku lidových písní,<sup>450</sup> jednak přejal hodně nápěvů ze sborníku, jehož autorem byl muzikolog a folklorista A. I. Rubec.<sup>451</sup>

Hned po předehře zaznívá píseň-hra *А мы просо сеяли*, ve které je použita ukrajinská varianta lidového nápěvu, jenž je zaznamenán ve sborníku A. Rubce.<sup>452</sup> Tento úvodní sbor určuje čas děje opery – dobu výsevu a prvního klíčení rostlin. Lidová hra *Proso* vytváří jarní optimistickou náladu a uvádí nás do atmosféry vesnického života. Prostý pastorální nápěv s opakujícími se kvintami v basu, mixolydická tónina, zpěv dvou sborů – to všechno oživuje daleké obrazy dávných patriarchálních dob.

Základem lyrické „trojické“ písně *Завью венки* je původní ukrajinská lidová melodie.<sup>453</sup> V tomto dvouhlasém ženském sboru Korsakov vzkřísil starodávný obřad vítí věnečků a věštění, kdo je dívkám souzen za manžela. Skladatel zde pracuje s imitační polyfonií, lehce se proplétajícími hlasy. V instrumentaci pak využívá sóla lesních rohů, houslí i flétny a vyvolává v nás tak dokonalou představu idylické scény.

Naprosto jiný charakter má sborová píseň mládenců *Хлопцы, слышали ли вы?*, ve které se posmívají Golově. *Furiantsky*, drze a prostořece zní tato taneční píseň, která je proniknutá odvahou a již vnímáme jako smělou výzvu, jako zlý výsměch. Bujaře se nesou výkřiky v refrénu písně *Гої, гуляй, гуляй, казак!*.

Na začátku třetího dějství se na břehu rybníka objevují rusalky. Ozývá se smutný dívčí nářek a bědování. V sestupné, bezútěšně jednotvárné diatonické melodii melancholického sboru *Позабудемте, как нас молодцы* je vyjádřen zármutek nad zmařeným životem.

---

<sup>449</sup> ВЕЛИЧКО, А. Вступительная статья. In: РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. Москва, 1980, с. 5.

<sup>450</sup> РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Сто русских народных песен*. Санкт-Петербург, 1877.

<sup>451</sup> РУБЕЦ, А. *Двести шестнадцать народных украинских напевов*. Москва, 1872.

<sup>452</sup> КУНИН, И. Н. А. *Римский-Корсаков*. Москва, 1974, 116–117.

<sup>453</sup> *Tamtéž*, s. 120.

V ostrém kontrastu s touto písní zaznívá následující sbor rusalek, ve kterém utonulé, stejně tak jako pozemské dívky, sní o jim předurčeném ženichovi, vijí věnečky a tančí chorovody. Sbor *Ой, полуночної порої* je na rozdíl od těch předchozích, založených na lidových písních, vystavěn na tématech zkomponovaných samotným skladatelem.<sup>454</sup> Chorovod rusalek působí jako scéna ze všedního pozemského života. Chybí zde tajuplný, záhadný podtext, který se ozývá vždy s objevením se Pannočky na scéně. Realnost a pozemskost této „rusalčí“ scény by se snad nechala vysvětlit tím, že je Levko pohroužen do snu. V něm se mu zdá, jako by rusalky byly skutečnými dívkami. Po hře „na havrana“, proložené sóly, tanečními čísly rusalek i sborovými zpěvy, mizí přízraky rusalek a po vesnici se nese píseň vesnických dívek *Порох, порох по дороге* – melodie ukrajinské písně *Маринка, моя дівка*. K ní se v zápětí připojuje melodie mužského sboru *Святая неделя* – nářev je z ukrajinské lidové *Як зажесну зайця*.<sup>455</sup> Vytváří se vícehlasá polyfonická tkáň, která vyvolává pocit neoddělitelnosti snu od skutečnosti, blízkosti reálného a fantastického.<sup>456</sup>

V písních a hrách rusalek znějí většinou lidové písně nebo melodie, které svým charakterem lidové písně připomínají. I tato hudební spřízněnost sblížuje scény rusalek se scénami skutečných chlapců a děvčat. Avšak v rusalčích sborových písních je i něco jedinečného, vlastního pouze rusalkám. Jejich písně mají povahu magie, která se projevuje ve zvláštní graciózní melodice a ještě nápadněji v měkkých, něžných barvách orchestrálního doprovodu. Nekomplikovaná zpěvná melodie se přímo rozsvěcuje průzračným zvukem orchestru (smyčcové a dřevěné dechové nástroje).<sup>457</sup>

Celá opera je zakončena jásavým obřadním sborem oslavujícím slunce, měsíc i mladý zamilovaný pár.

### 3. 3. 2. 7. Hudební zpracování Korsakovovy opery *Májová noc*

Opera *Májová noc* zaujme různorodostí svého hudebního obsahu, ačkoli její syžet není komplikovaný a její rozsah je poměrně skromný. Spolu s romantickými scénami se v ní setkáváme s komediálními výjevy z každodenního života i s fantastickými epizodami a obrazy lidových obřadů, na jejichž pozadí se rozvíjí děj opery. Hudba Korsakovovy *Májové*

---

<sup>454</sup> КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Том 2. Издание второе. Москва, 1984, с. 63.

<sup>455</sup> Там же, с. 64.

<sup>456</sup> ФИНКЕЛЬШТЕЙН, З. «Майская ночь». Путь от «Псковитянки» к «Майской ночи». In: *Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель*. Москва, 1976, с. 78–82.

<sup>457</sup> СОЛОВЦОВ А. *Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1984, с. 88–90.

*noci* má převážně lyrický charakter, je tvořena nesčetnými zpěvnými, snadno zapamatovatelnými melodiemi, mezi nimiž najdeme mnoho lidových písní.

Skladatel často využívá kontrastu, např. fugeta *Пусть узнают, что значит власть*; fugato *Сатана, сатана! Это сам сатана!*; spojení rusalčích písní – táhlé i rychlé – *Ой, полуночной порой* a *Ветерочек, ветерок* a mnoho dalších, po celé opeře rozestých imitacních polyfonií. Zařazuje také velké homofonní sbory, např. v závěrečné scéně *Солнышку красному слава*, a občas i recitativy, které jsou ovšem místy poněkud těžkopádné, což uznává i sám Korsakov ve svém *Letopise*.<sup>458</sup>

Detailně propracovaná polyfonie a Korsakovovo dramaturgické mistrovství se projeví v řadě sborů, které v opeře hrají důležitou roli. V duetu Levka a Hany v prvním dějství se vhodně snoubí pěvecký part s recitativy. Ke zdařilým hudebním scénám patří bláznivě zmatené trio Golovy, Levka a Hany v prvním jednání, komické trio Golovy, Švagrové a Vinopalníka na začátku druhého aktu a dvě terceta Golovy, Písaře a Vinopalníka – *Пусть узнают, что значит власть* a *Сатана, сатана* v tomtéž dějství. Sbory v *Májové noci* jsou pestré. Skladatel umně proplétá hlasy, přičemž zachovává individuální charakter postavy.

Korsakov začleňuje mnohé leitmotivy, a to jak do instrumentálních, tak i vokálních partů. Ovšem zdaleka ne všechny osoby jsou charakterizovány stálým hudebním tématem. Pomocí příznačných motivů je nicméně zobrazena jak příroda a fantastika, tak i komické postavy. Celá řada témat popisuje jarní noční krajinu. Neměnným leitmotivem je doprovázeno i každé objevení se Pannočky na scéně. Avšak ani Levko, ani Hana nejsou spojeni s žádnou ustálenou hudební myšlenkou. Nosným tématem těchto dvou lyrických hrdinů jsou celé písně líčící jejich city.

Korsakovova instrumentace, která je inspirována Glinkou<sup>459</sup> a hojně začleňuje smyčcové nástroje, nepostrádá nápaditostí. Např. pro árii Pannočky zařazuje Korsakov novinku: zpěv Pannočky ve třetím dějství (duet Pannočky s Levkem) doprovázejí dvě harfy, jež pomocí glissanda velmi působivě navozují atmosféru teplé měsíční noci a barvitě dokreslují Pannoččino tklivé vyprávění o jejím smutném osudu. Avšak sólové housle, které Korsakov volí pro doprovod zpěvu Hany v prvním jednání (duet Hany a Levka) a jež

---

<sup>458</sup> „Певучая мелодия и фраза заменили прежний, наложенный поверх музыки, безличный речитатив. Местами проявлялась склонность и к речитативу *secco*, примененному впоследствии, начиная со «Снегурочки». Эта склонность в «Майской ночи» не привела, однако, к удачным последствиям. Речитатив в ней еще несколько тяжел и неудобен для вполне свободного исполнения.“  
Viz РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва, 1955, с. 120.

<sup>459</sup> ЯКОВЛЕВ, В. *Русские композиторы*. Том 2. Москва, 1971, с. 198–199.

v mnohých vypjatých částech árie hrají v dvojhmatech či arpeggiových trojhmatech, znějí až virtuózně a odpoutávají pozornost od Haniny melodie, která by měla být dominantní. Místo toho však poměrně komplikovaný houslový part sólo hlavní představitelky překrývá a zastíňuje. Ani využití fagotu na počátku její vokální linky se nám nejeví jako vhodná volba instrumentálního doprovodu pro ilustraci něžného zpěvu mladé dívky.

Ovšem v komických scénách je Korsakovovo spojení nástrojových témbřů velmi vynalézavé a výstižné. Skladatel používá barvy nástrojů, které jsou v protikladu k náladě melodie a scény, čímž dociluje umocnění grotesknosti, ironie a zvláštní fantastiky. Tím, že se Korsakov vědomě a zcela záměrně rozhoduje pro nepatřičný a nevhodný témbř hudebního nástroje, dosahuje velmi vtipného a žertovného účinku. Tak například, když se objeví v chalupě Golovy Písař, jeho vstup je triumfálně ohlašován komicky majestátní pochodovou melodií v doprovodu dvou lesních rohů a vojenského bubínku. Autor tedy naprosto úmyslně vyostřuje kontrast mezi zcela všední, prozaickou situací a přespříliš seriózní a slavnostní instrumentální charakteristikou. Stejnou melodií pak hraje pikola a bubínek v humorně působícím triu Golovy, Písaře a Vinopalníka *Пусть узнают, что значит власть*. A tady jako by si skladatel utahoval z panské moci a chtěl ji tak zdiskreditovat. Navíc i rozpor mezi vážnou pochodovou melodií a pisklavým témbrem pikoly působí dojmem dosti kruté satiry. Na začátku druhého aktu je melodie důstojné polonézy, na jejímž pozadí se zapřádá zdvořilý rozhovor reprezentantů vesnické „aristokracie“, svěřena smyčcům a dřevěným dechovým nástrojům. Ale na konci vyprávění Vinopalníka o hostu, který se udávil haluškami, slyšíme menuet v mollové tónině v podání smyčcových nástrojů, které hrají „col legno“,<sup>460</sup> což vytváří zvláště tajemnou a zlověstnou atmosféru.<sup>461</sup>

Živě zní doprovod v písni o Golově. Drnkající, pískající a řinčící orchestr vytváří iluzi zvuku vesnických bandur, píšťalek a bubínků.

Jestliže v instrumentaci scén z každodenního života prokazuje Korsakov své komediální mistrovství, pak lyrické scény, fantastické obrazy a přírodu ztvárňuje velmi poeticky. V tomto případě jsou témbry nástrojů použity vždy zcela adekvátně k situaci. Lesní roh má sólo při líčení noční přírody i v lyrické „trojické písni“. Neustále provází také postavu Pannočky a vytváří spolu s harfami pohádkový, magický kolorit. V lidových obřadních písních je mnohdy využito zvukového zbarvení dřevěných dechových nástrojů znějících jako vesnické rohy. Velmi důležitou roli hrají smyčce. Jim jsou svěřena romantická témata

---

<sup>460</sup> col legno – hra obráceným smyčcem – tedy ne žíněmi, ale dřevěným prutem. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 114.

<sup>461</sup> КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Том 2. Москва, 1979, с. 51–52.

přírody; něžně i vášnivě „zpívají“ spolu s Levkem a Hanou. Tremolo smyčcových nástrojů vyjadřuje šelesty a šumy noci. Smyčce vyvolávají i pocit veselého zmatku a narůstajícího komického napětí ve scéně honby za mládencem v naruby obráceném kožichu.

Harmonie *Májové noci* citlivě odráží obsah opery i celý okruh jejích obrazů. U harmonizace árií vycházejících z lidových písní se autor snaží o prostý, přirozený doprovod, tak aby zachoval jejich národní a lidový charakter i rytmicko-metrickou strukturu. Ve výjevech z každodenního života, v idylických, pastorálních a vesnických obřadních scénách je tedy harmonie skromnější. Ve fantastických výjevech je však složitější. Komplikovaný jazyk harmonie pomáhá Korsakovovi vytvořit nadpřirozený, mystický, kouzelný svět. Nicméně někdy tytéž komplikované harmonické funkce prohlubují svým záměrně nesmyslným použitím komickou stránku díla.<sup>462</sup>

### 3. 3. 2. 8. Krátké shrnutí charakteru Korsakovova zpracování *Májové noci*

V literární předloze našel skladatel a zároveň libretista princip propojení reálného a fantastického, ale i inspiraci pro svou hudební dramaturgii, která vychází z folkloru a národních písní. Silou sjednocující realitu s fantastikou se stává dobro, jak už je pro lidovou slovesnost typické. V opeře se proplétá hudebně poetická nálada s dramatičností, romantikou i komikou. Symbióza lyrických i komických prvků, vítězství lásky, přírody a nadpřirozených sil nad tupostí, nadutostí i svévolí přidává opusu rysy spravedlivé výhry dobra nad zlem. Na této pohádkové osnově je Korsakovova *Májová noc* vystavěna.

Celou skladbou prostupuje slunná jarní atmosféra naplněná něžnými emocemi. Významnou úlohu mají i ty nejmenší detaily a nuance v jemných odstínech melodického i instrumentálního zbarvení, které citlivě vyjadřují a odrážejí tok děje i změny duševního rozpoložení jednotlivých postav.

Skladatel hojně využívá ukrajinských lidových písní, aby vytvořil dojem národního charakteru opery. Jako velký milovník folkloru, legend a zejména slovanské mytologie do díla zařazuje hudební ztvárnění pohanských zvyků (uctívání slunce), oslav jara a „zelených svátků“. Velká část písní patří ke kalendářnímu cyklu vesnických obřadů,<sup>463</sup> ale některé z nich jsou mladšího původu a jedná se spíše o romansy. Důležitou roli hrají také sborové scény.

V Korsakovově kompozici je dán do protikladu svět lidí a rusalek. Ovšem i pohádkové postavy jsou obdařeny reálnými vlastnostmi. Rusalky-utonulé, stejně tak jako

<sup>462</sup> СОЛОВЦОВ А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. Москва, 1984, с. 91.

<sup>463</sup> БАЧИНСКАЯ, Н. Народные песни в творчестве русских композиторов. Москва, 1962, с. 162–163.

venkovská děvčata, tančí chorovody, hrají hry a touží po pozemském, jim nedostupném životě. V operě najdeme i mnoho dalších paralel. Podobně jako Pannočku pronásledovala macecha, která se přeměnila ve vědmu, Hanu a Levka pronásleduje Golova.

Skladatel pomocí hudebně vyjadřovacích prostředků ztvárňuje poezii, lyriku i kolorit Gogolova skazu. Hudba líčí krásu ukrajinské přírody, například orchestrální vstup k poslednímu dějství zobrazuje jarní noc, ale i všední život a obřady venkovských lidí. Věrně jsou vystiženy intonace živé mluvy, ovšem ve scénách Hany a Levka se dostává širokého prostoru lyrické kantiléně. Velmi zdařile a různorodě jsou charakterizovány všechny hlavní postavy opery.

Výrazného komického efektu je dosaženo ostrým nesouladem mezi „důstojnými“ hudebními formami či úmyslně nevhodnou volbou témbřů hudebních nástrojů a komediálními výstupy odehrávajícími se na jevišti. Tímto „sloučením neslučitelného“ vznikají velice komické, až groteskní situace.

Velmi organickým dojmem působí kontrastní epizody opery, které jsou protikladné jak svým charakterem, tak i hudebním jazykem. Procítěné lyrické scény sousedí se satirickými obrazy, fantastika s každodenní realitou. Všechny tyto nesourodé prvky jsou však v Korsakovově operě *Májová noc* dovedně sladěny do harmonického celku.

### 3. 3. 3. Opera *Utonulá* Mykoly Lysenka

*Utonulá* (*Утоплена*) je po *Vánoční noci* (*Різдвяна ніч* – 1882) Lysenkovým druhým dílem inspirovaným Gogolovými *Večery*.<sup>464</sup> Tato lyricko-fantastická opera ve třech jednáních a čtyřech obrazech měla premiéru v *Ruském divadle* v Oděse dne 2. ledna 1885 za účasti nejznámějších odborníků ukrajinské scény. Setkala se s pochvalou jak širokého okruhu posluchačů, tak i profesionálních hudebníků<sup>465</sup> a stala se jednou z nejčastěji zařazovaných oper na Ukrajině.<sup>466</sup> S velkým úspěchem byla inscenována v dramatických souborech M. Staryckého a M. Sadovského.<sup>467</sup> V Moskvě se její první představení uskutečnilo 20. září

---

<sup>464</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 203.

<sup>465</sup> *Tamtéž*, s. 208.

<sup>466</sup> Lysenkovy opery a operety, většinou založené na Gogolových námětech, byly velice populární v jeho rodné Ukrajině. Byly ale obdivovány i Čajkovským a Rimským-Korsakovem. To, že odmítl, aby texty jeho oper byly přeloženy do ruštiny, zabránilo tomu, aby jeho díla vešla do širšího povědomí a získala si větší popularitu. Viz ROSENTHAL, H. – WARRACK, J. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford, 1966, p. 225.

<sup>467</sup> ШРЕЕР-ТКАЧЕНКО, А. Я. (ред.). *Українська ССР*. Москва, 1957, с. 101; Soubor M. Sadovského *Utonulou* poprvé uvedl roku 1889. Viz ОСТРОУХОВА, Н. В. *Оперу Миколи Лисенка на одеській сцені*. Online, [cit. 06.07.2016].

URL:< [http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/12\\_Ostroukhova.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/12_Ostroukhova.pdf)>.

1887.<sup>468</sup> Obnovená premiéra *Utonulé* se konala v roce 1950 v *Kyjevském státním operním divadle* v hudební aranži ukrajinského skladatele M. Verykivského a v literární úpravě básníka M. Rylského.<sup>469</sup> V této podobě je uváděna na ukrajinských jevištích dodnes.<sup>470</sup>

Když Lysenko skládal svou *Utonulou*, koncipoval ji tak, aby mohla být provozována jako tradiční lidové divadlo. Vytvořil tedy operu s dialogy. Hlavním důvodem pro volbu tohoto žánru bylo jednak to, že v době, kdy své dílo psal, úzce spolupracoval s jedním z nejvýznačnějších ukrajinských dramatických souborů, který vedl jeho příbuzný a blízký přítel M. Staryckij;<sup>471</sup> jednak to, že kompozice gogolovských skazů je do velké míry ovlivněna ukrajinským lidovým divadlem („vertepem“), které bylo vždy doprovázeno hudbou a zpěvem, a tak se opera s mluvenými pasážemi jevila jako úspěšně zvolená forma pro hudebně scénické ztvárnění Gogolovy povídky. Navíc podobný smíšený typ operní dramaturgie byl v té době běžný.<sup>472</sup> Vokální čísla, ansámby i sbory *Utonulé*, střídající se s monology a dialogy, hrají v skladbě hlavní roli a vycházejí daleko za hranice prostých hudebních vsuvek do divadelní inscenace. Mají nejen samostatný význam, ale i důležitou funkci v dramaturgickém vývoji děje a v charakteristice postav. Proto tento opus nebudeme označovat za operetu, ale za z hlediska žánru osobitou ukrajinskou národní operu.<sup>473</sup>

---

<sup>468</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Оперный словарь*. Издание 2-е. Санкт-Петербург, 2005, с. 557.

<sup>469</sup> M. Rylskij odstranil z textu archaismy a nově napsal všechny mluvené scény. M. Verykivskij zredigoval hudbu, rozšířil předehru, upravil v řadě míst harmonii a vedení hlasů a přepracoval instrumentaci. Inscenace *Utonulé* byla provedena v duchu tradic ukrajinského lidového divadla. Viz КОЗИЦКИЙ, Ф. Премьера оперы «Утопленница». In: *Советское искусство*, 1950, № 61, 12.09.1950. Москва, с. 1.

<sup>470</sup> ТРАХОВЦОВА, Т. – ФЕСЕНКО, Л. «ЦБС для взрослых г. Донецка». К 170-летию со дня рождения Николая Лысенко. Донецк, 2012, с. 14; Lysenkova opera *Utonulá* byla koncertně provedena například 20. března 2015 na Festivalu umění *Ševčenkovský březen* (XXI Фестиваль мистецтв «Шевченківський березень»). Viz: Online, [cit. 06.09.2015].

URL: <<http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/80BA4A2A873385AEC2257DFE0068C863?OpenDocument>>.

<sup>471</sup> Старицький Михайло Петрович [Staryckij Mychajlo Petrovyč (1840–1904)] – ukrajinský spisovatel. Studoval v Charkově a Kyjevě. V roce 1883 se ujal vedení prvního profesionálního divadla na Ukrajině, pro které také začal psát repertoár. Řadu svých historických dramát věnoval osvobozeneckému boji ukrajinského lidu a kozáků v 16.–17. století proti polské šlechtě a tureckým nájezdům. Hojně se věnoval dramatisaci prozaických děl, zejména Gogolových. Viz HRALA, M. *Slovník spisovatelů*. 2. díl. Praha, 1977, s. 377–378.

<sup>472</sup> Byl typický nejen pro ukrajinské opery (*Záporožec za Dunajem* S. Hulaka-Artemovského, *Natálka Poltavka* M. Lysenka), ale i pro celé evropské hudební divadlo (např. první redakce Moniuszkovy *Halky* měla mluvené epizody; první verzi Smetanovy *Prodané nevěsty* tvořila dvě jednání s mluvenými dialogy; analogicky smíšenou formu měla francouzská komická opera např. *Faust* Ch. Gounoda a Bizetova *Carmen*). Více ІЗВАРІНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 80.

<sup>473</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 171.

### 3. 3. 3. 1. Libreto Lysenkovy opery *Utonulá*

Na rozdíl od předchozích dvou analyzovaných děl – *Májové noci* Sokalského a Rímského-Korsakova – je libreto Lysenkovy *Utonulé*,<sup>474</sup> jehož autorem je Mychajlo Staryckij, napsané v ukrajinštině.

Staryckij se v obecném plánu držel Gogolova záměru, i když se dopustil určitých epizodických odklonů a doplňků. Ty však nenarušují celistvost a vývoj syžetu. Text povídky byl uveden jen v mluvených monolozích a dialozích, v áriích využit nebyl. Staryckij zařadil do opery dvě své básně, které napsal již dříve: *Туман хвилями лягає* a *Ніч яка, Господи, місячна, зоряна*.<sup>475</sup>

Do libreta bylo začleněno několik novinek. Už na začátku děje nás zaujmou některé nové detaily o Pannočce-Utonulé<sup>476</sup> zmíněné v Levkově baladě:

„*Пред нею в сорочці кривавій  
Лежав не кіт, а безрука мати.*“<sup>477</sup>

„*Пред ní v zakrvavené košili  
Neleží kočka, ale bezruká matka.*“

Rovněž rozsáhlý výstup *Levka* s mládencí po jeho rozloučení s Galjou<sup>478</sup> v literární předloze nenajdeme. Obširná scéna děvčat žertujících s vesnickými mladíky ve skazu též není. V monolozích se Staryckij zmiňuje o svátku rusalek („русалнин великдень“), o němž Gogol explicitně nehovoří, ale z děje a zasazení jeho povídky do májového času si zasvěcený čtenář může snadno domyslet, že se jedná o období tzv. „zelených svátků“. Tomuto obřadu je v opeře věnována velká pozornost, a to zejména v „rusalčí scéně“, kdy autor zařazuje do libreta „trojické“ písně.

Postavu *Gorpyny* obdařil Staryckij poněkud jinou charakteristikou. U Gogola je to pouze švagrová Golovy, u libretisty ještě navíc chudá vojenská vdova, která je přímo zapojená do intriky. Poté, co si všimla nočního rozhovoru Golovy s Galjou, okamžitě uvědomí Levka a posílá ho, aby se šel podívat, co se děje. V literární předloze se Levko vrací ke Galjině domu sám, ale necítí se ohrožen tím, že by mu Golova mohl být v lásce ke Galje sokem.

<sup>474</sup> Při naší analýze libreta i hudby vycházíme z klavírního výtahu, který není datován: *Утоплена (Майська ніч)*. Лирично фантастична опера у трьох діях, чотирьох одминахъ. Текстъ по Гоголю, склавъ Мих. Старыцький, музыка М. Лисенка. Inst. Lith. de C. G. Röder, Leipzig, s. d. (Dále jen ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*); a z nahrávky orchestru Ukrajinského rozhlasu pod vedením Klymentije Dominčena z roku 1950 (Dostupná na webových stránkách. Online, [cit. 29.06.2015]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9rcPLioVb4>>.) – v hudební redakci M. Verykivského a v textové úpravě básníka M. Rylského.

<sup>475</sup> ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 80.

<sup>476</sup> Ačkoli opera nese název *Utonulá*, v hudebním partu tuto postavu autoři nazývají „Pannočka“.

<sup>477</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*, с. 43–44.

<sup>478</sup> Gogol uvádí dvě varianty jména hlavní hrdinky – Hana, která figuruje v textu a názvu jedné z kapitol povídky, i Galja, jak ji láskyplně oslovuje pouze Levko.

Ve scéně ve starostově chatě, kde se sešli za stolem Golova, Vinopalník a Gorpyna, libretista čerpá z tradice lidového divadla a efektně využívá dramaturgického paralelismu. Předkládá nám dva milostné trojúhelníky (Levko – Galja – Golova; Gorpyna – Písař – Golova), v nichž se spojujícím článkem stává Golova. Trojúhelníky spolu vzájemně dramaturgicky korespondují a doplňují se. S lyrickým párem (Galja – Levko) kontrastuje komická dvojice (Gorpyna – Písař). Scéna jejich schůzky představuje humorné flirtování prohnaného Písaře s hezounkou vdovičkou. Písař zpívá Gorpyně milostný romans parodující báseň I. Kozlova<sup>479</sup> *Добрая ночь* (1824), která obsahuje celou řadu obrazů romantické poezie 19. století:

libreto	báseň Ivana Kozlova
<i>„Отцьовський дом покинув я, Травою заростьють, Собачка вірна моя Загавкаєть коло ворот.“<sup>480</sup></i>	<i>„Отцовский дом покинул я, Травой он зарастет, Собака верная моя Выть станет у ворот.“<sup>481</sup></i>

Libretista Mychajlo Staryckyj a skladatel Mykola Lysenko zachovávají syžetovou osnovu a sentimentálnost vycházející z původních veršů, ale v ústech selského Písaře působí vzletná slova romantického hrdiny byronovského typu komicky a zní jako parodie na romantické šablony.<sup>482</sup>

Ve vývoji příběhu hraje Písař jinou roli než jeho literární předobraz. Z touhy zavděčit se Gorpyně vymýšlí trik s dopisem od komisaře, který podstrčí spícímu Levkovi. Díky této skutečnosti je fantastická linie zbavena poetické aureoly – u Gogola předává Levkovi psaní Pannočka, nadpřirozená bytost. Gogolovské „kouzelné“ rozuzlení je zaměněno prostším a z hlediska životní logiky srozumitelnějším řešením. Romantika je v opeře celkově eliminována a převedena na rovinu realismu, ve které navíc cítíme skryté zesměšnění Golovy.

Postava *Golovy* je v libretu velice mnohomluvná, a to díky rozvinutým dialogům i monologům – přemýšlením o samotě. Naproti tomu literární hrdina není úvah ani samostatného myšlení schopen, protože je nesmírně těžkopádný. *Kalenik* je také nadmíru hovorný. Objevuje se neustále v centru děje, ve víru dramatu. *Galja* se v opeře projevuje jako

<sup>479</sup> Козлов Иван Иванович [Kozlov Ivan Ivanovič (1779–1840)] – ruský romantický básník. Pěstoval zejména meditativní elegii s melodickým veršem. Popularitu si získal poérou *Černěc* (1825) s námětem zločinu a jeho vykoupení pokáním. Ve své době velice známá poezie I. Kozlova je dnes téměř zapomenuta s výjimkou jeho překladu básně T. Moora *Those Evening Bells* (*Вечерний звон*). Viz HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 1. díl. Praha, 1977, s. 602.

<sup>480</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*, с. 69.

<sup>481</sup> КОЗЛОВ, И. И. *Добрая ночь*. In: КОЗЛОВ, И. И. *Полное собрание стихотворений*. Ленинград, 1960. Online, [cit. 15.06.2015]. URL: <[http://az.lib.ru/k/kozlow\\_i\\_i/text\\_0110-1.shtml](http://az.lib.ru/k/kozlow_i_i/text_0110-1.shtml)>.

<sup>482</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 82–83.

odvážnější a smělejší, než ji líčí Gogol. V noci na „rusalčí svátek“ („русалнин великдень“), kdy jsou rusalky velice nebezpečné, se sama vydává k rybníku, aby se podle pověsti dozvěděla něco o své svatbě s Levkem. Pouští věneček po vodě, ale lekne se a utíká pryč.

Fantastická scéna *Levka* s rusalkami je prezentována jako „kouzelný mládencův sen“. U Gogola Pannočka podává dopis Levkovi a on ho předává otcí. U Saryckého zasune list Levkovi za pásek Písař. Mladý hrdina nachází psaní zcela neočekávaně a jen si vzpomíná na slib, který mu dala ve snu *Pannočka*: „З листа твоя доля тобі усміхнеться!“<sup>483</sup> („Z dopisu se na tebe tvůj osud usměje!“).

Čas děje je v libretu pozměněn. V povídce se scéna *Levka* s rusalkami i veškeré ostatní události odvíjejí v noci, přesněji řečeno o půlnoci „rusalčího svátku“, kdy se podle pověsti odehrávají kouzla. V hudebně dramatickém díle dochází k rozuzlení za jitřního kuropeční, kdy se s prvními paprsky slunce začnou čáry rozplétat. Galja, která u Gogola ještě bezstarostně spí, se u Saryckého objevuje v blízkosti rybníka. Opera končí oslavným sborem, zatímco literární předloha neuvádí žádné radostné, slavnostní finále. Tam krásná dáma spí a šlechtný rytíř, který osud zamilovaných úspěšně zařídil, ji nevyrušuje ze snu, ale tiše odchází s vědomím, že probuzení bude šťastné. Stále trvá noc, která vše obestírá rouškou tajemství. Libretista však v ději pokračuje až do svítání. Zůstává ovšem záhadou, jakým způsobem se *Pannočka* dozvěděla o Písařově záměru dopis Levkovi podstrčit a kdo vlastně pomohl Levkovi – reálný Písař nebo *Pannočka-Utonulá*?

Z oblasti Gogolovy pohádkovosti tak přenesl Saryckyj příběh do všední, reálné sféry. Posílil komickou linii, ale nivelizoval lidovou fantastiku. Přesunul ji z „kouzelného snu“ do rukou člověka.<sup>484</sup>

### 3. 3. 3. 2. Hudební dramaturgie Lysenkovy opery *Utonulá*

Žánr Lysenkovy *Utonulé* rozvíjí tradici ukrajinského hudebně dramatického divadla a zároveň je ovlivněn tehdejší módou západoevropské komické opery s mluvenými dialogy. Lysenko citlivě vnímá dynamiku operní dramaturgie a logicky střídá vokální části (samostatná hudební čísla nesoucí dějovou linku napříč celou skladbou) s vloženými mluvenými monology a dialogy. Těžiště dramatického vývoje díla však spočívá v hudbě a zásadní momenty jsou vyjádřeny ve sborech. I celý opus vrcholí velkou masovou scénou, které se účastní dva polyfonně zpívající sbory (mužský a ženský) a septet sólistů.

<sup>483</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*, с.175.

<sup>484</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 83–84.

Opera *Utonulá* je z hlediska kompozice zcela svébytná. Na první pohled naprosto odlišné dramaturgické linie (lyrická, komická, žánrová a fantastická) tvoří z díla kompaktní celek. První dějství je lyrické, naproti tomu v druhém jednání dominuje komika. Zde se projevíly typické znaky žánrové komedie – rychlé změny scénického děje, náhodné a nenadálé situace a nedorozumění, převleky a karikování postav. Právě v tomto aktu je nejvíce mluvených pasáží. Zato ve výjevech s rusalkami ve třetím dějství, jemuž vládne romantická atmosféra a pohádková fantastika se mísí s reálným životem, mluvené slovo chybí.

Je zajímavé, že v Lysenkově opeře má každé jednání a obraz svou dramaturgii. Tak například scéna s rusalkami obsahuje vlastní expozici – píseň Levka, zápletku – dialog Levka s Pannočkou, kulminaci a rozuzlení – „hra na havrana“.<sup>485</sup>

Libretista zahajuje opus poněkud nechronologicky, a to monologem – citací textu ze začátku druhé kapitoly skazu (*Голова*): „Знаете ли вы українську ніч?...“<sup>486</sup> Teprve po následující krátké předehře zaznívá recitace z úvodu povídky (*Ганна*): „Звенкая песня...“<sup>487</sup> a děj už pak plyne v rychlém tempu a v tom sledu, jak jej zvolil Gogol.<sup>488</sup> Zápletky i kulminace celé opery připadají na první jednání. Jsme v něm seznámeni s hlavními hrdiny – Galjou, Levkem, Golovou, ale také vedlejší postavou Kalenika. Motivem konfliktu jsou dva milostné trojúhelníky, v nichž figurují vždy dva muži a žena.

Lysenkova *Utonulá* je založena na vývoji několika syžetových linií, které odkrývají vztahy mezi jednotlivými postavami: Levkem a Galjou – lyrická linie; Gorpynou a Písařem – komická; Golovou a Galjou – lyricko-komická; Levkem a Pannočkou – lyricko-fantastická; Golovou a vesnickými mládenci vedenými Levkem, ale také Gorpynou a Kalenikem – komická linie se sociálním podtextem. Ve druhém dějství, ve kterém poprvé vystupují Gorpyna a Písař, převažuje komika. Znovu tam také zaznívá sbor z úvodního jednání *A в нашого Голови*, který se vysmívá Golově. Ve třetím aktu – v závěru vedoucímu k rozuzlení – se poprvé objevuje linie fantastiky – rusalka, „kouzelný sen“ a šťastný konec. Ovšem zápletku řeší Staryckij mnohem realističtěji než Gogol, ne s pomocí Pannočky, ale

---

<sup>485</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 204.

<sup>486</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторі близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 159.

<sup>487</sup> *Tamtéž*, s. 153.

<sup>488</sup> Viz ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*.

zásahem člověka – Písaře zamilovaného do Gorpyny, který v naději, že si tak získá její přízeň, pomáhá mladému páru.<sup>489</sup>

Ve finále *Utonulé* Lysenko vystavěl složitou kompozici, do které jsou soustředěny všechny linie díla. Ještě jednou se před námi v repríze odvíjí lyrický obraz Levka a Galji; zní obřadní píseň *Свята неділя, зелені свята* v podání mužského sboru; jako reminiscence se zjevuje postava Pannočky a děvčata zpívají truchlivou lidovou píseň *Гомін, гомін по діброві*. V tomto detailu se projevila skladatelova dobrá znalost lidových obřadů – podle starého obyčeje si Ukrajinci na „zelené svátky“ připomínají zemřelé.<sup>490</sup> V samém závěru však zní radostný, oslavný sbor *Слава нашим молодятам*, který velebí lásku dvou mladých lidí a zároveň jim přeje dlouhý a šťastný společný život.<sup>491</sup>

Oba autoři – skladatel i libretista – vylíčili pestrý obraz každodenního ukrajinského vesnického života, přičemž velkou pozornost věnovali i lyrice. To dokazují poetické, upřímností a vřelostí prostoupené písně vyjadřující city a sny mladé Galji a Levka i „trojické“ písně rusalek a Pannočky. Ve furiantské písni *А в нашого Голови нема клепки в голові*, ale také ve sborové scéně šarvátky mládenců s Golovou a strážníky jsou naopak zdůrazněny buřičské nálady vesnické mládeže. V těchto rozsáhlých komických výstupech je přesvědčivě ztvárněna gogolovská satira na vesnickou „aristokracii“.

Nejlépe jsou v operě *Utonulá* zpracovány sborové scény. Mužský sbor z prvního jednání *Туман хвилями лягає* plný hluboké lyriky a vzápětí do něj polyfonicky prostupující veselá dívčí píseň *Ох, і там за садом-виноградом* nás uvádějí do Gogolova příběhu a přibližují nám atmosféru nadcházejícího večera i oživení na vesnické ulici. Přirozeně a nenuceně je napsán i další výjev – dialog mládenců a dívek, který dýchá mládím a radostí ze života. Polyfonické mistrovství skladatele vystupující v této scéně obzvláště do popředí se stalo zdrojem pro vytvoření široké barevné škály žánrové malby. Ve třetím dějství se jedna za druhou střídají dojemné dívčí „trojické“ písně, rusalčí chorovody a hry.<sup>492</sup>

Pro charakterizaci jednotlivých jevištních situací a rozuzlení základních dramatických momentů jsou využity lidové písně různých žánrů a nálad. Nápěvy národních písní hrají významnou roli také ve vylíčení naturelu ukrajinského lidu i individuálních postav. Kromě

---

<sup>489</sup> ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 85–86.

<sup>490</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 204.

<sup>491</sup> Stojí za povšimnutí, že i Rimskij-Korsakov v závěru své *Májové noci* uvádí panychidu za Pannočku a oslavný sbor.

<sup>492</sup> ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966, с. 171–172.

původních lidových melodií<sup>493</sup> staví Lysenko svou operu na vlastním tematickém hudebním materiálu, který se ovšem rovněž vyznačuje výrazným ukrajinským koloritem a národní specifikou,<sup>494</sup> a tak se skladatelova autorská hudba velmi organicky snoubí s melodikou lidových písní.

### 3. 3. 3. 3. Charakteristika postav Lysenkovy opery *Utonulá*

Pro dramaturgii Lysenkovy *Utonulé* je příznačné, že hrdinové opery jsou představeni na pozadí života ukrajinské vesnice. Každá postava je charakterizována svou vlastní melodickou linkou, svým vlastním typem písní.

Nejdetajněji, pomocí melodií založených na lidových motivech, je vykreslen *Levko*. Jeho zvučné, lyrické písně jsou melodicky příbuzné (často v nich zaznívají kvartové, kvintové a sextové skoky vyplněné sekundovými kroky), doprovázené imitací hry na banduru, již zmiňuje Gogol, když popisuje Levkův zpěv.<sup>495</sup> Právě píseň mladého hrdiny *Ой, ти, місяцю-зорє* je prvním sólem opery. Na ni vzápětí navazují: recitativ a serenáda *Нічка спускається*; árie *Не лякайся і не гайся* a o něco později balada *Давно в тим будинку* – vše v podání tohoto hlavního představitele. Zařazení tolika různorodých sólových čísel interpretovaných jediným zpěvákem bezprostředně za sebou je ojedinělé a v Lysenkově *Utonulé* k němu došlo v historii opery zřejmě poprvé.<sup>496</sup> Tento výstup je prezentován ve formě svérázné suity – tři sólová čísla, zpěv v ansámblu a opět sólo, což určitým způsobem postavu obohacuje, ale vede k jisté statickosti děje.

Levkova píseň *Ой ти, місяцю-зорє* nás uvádí do celého příběhu. Nejdříve však její nápěv protkaný mnoha melodickými ozdobami zaznívá v klarinetovém sólu orchestrální přehry. Následuje recitativ a serenáda *Нічка спускається*. Lysenkovy recitativy nejsou založeny na deklamaci, ale na písňovosti a melodičnosti. Dochází v nich k vývoji děje a přinášejí velké množství informací. Například zmíněné hudební číslo *Нічка спускається*<sup>497</sup> z prvního dějství, které Lysenko označil jako recitativ, se skládá z několika částí. V první z nich, *Ось і хата*, pozorujeme určité rysy recitativu – prozaický text, časté pauzy v orchestru a mezi nimi fráze sólisty. V protikladu k nim vystupují výrazné znaky písňovosti ve vokálních melodických pasážích na slovech „*Чом не щебечеш ти, моя Галю, мій*

<sup>493</sup> Zájem o obřadní písně se u Lysenka projevil už v 60. letech 19. století. Viz ГОЗЕНПУД, А. Н. В. *Лысенко и русская музыкальная культура*. Москва, 1954, с. 68.

<sup>494</sup> БУЛАТ, Т. *Николай Лысенко*. Киев, 1981, с. 70.

<sup>495</sup> Viz ГОГОЛЬ, Н. В. Вечера на хуторє близ Диканьки. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940, с. 153, 154, 155, 164, 168, 175.

<sup>496</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 92.

<sup>497</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*, с. 21–25.

соловейку?“ i při jejich orchestrální imitaci. V druhé části recitativu – „*Вийдиж до мене*“ (d moll) – se uvedené melodické prvky ztrácí a plynule nastupuje první Levkova serenáda, která přechází do barkaroly, v níž můžeme zaznamenat vliv *Písní beze slov*, obzvláště *Písně benátských gondoliérů*, F. Mendelssohna-Bartholdyho.<sup>498</sup> Árie zamilovaného mládence *Не лякайся і не гайся* je zajímavá tím, že ačkoli je svou formou ze všech sól kompozičně nejkomplikovanější, melodicky je nejbližší lyrické lidové písni. Levkova balada *Давно в тім будинку* se nese v duchu romantického vyprávění, ale Lysenko jí dodává národnostní atributy, a to prostřednictvím folklorních nápěvů. Duet Levka a Galji *Дівчина кохана* začíná střídavými sóly obou hrdinů. Jejich hlasy se potom slévají v lidový dvojzpěv tanečního rázu, který zní v terciích a sextách, ale využívá i prvky imitace. V triu Levka, Galji a Golovy *Боже, що ж мені почати* můžeme vysledovat povahu i city jednotlivých jednajících postav. Ve finále prvního dějství, ve kterém rozpoznáváme rysy ukrajinského kozáčku, vystupuje Levko jako koryfej sboru mládenců *А в нашого Голови*. V něm se lyrický obraz hlavního představitele rozšiřuje o nové vlastnosti – mladickou smělost, odvahu k rozhodným činům i schopnost žertovat. Zmíněný sbor se v tomtéž znění opakuje před koncem druhého jednání, stává se prostředkem tematického spojení mezi jednotlivými epizodami i dějem a napomáhá tak ucelenosti a jednotě opery. Ve třetím aktu má Levko jedno sólové číslo – lyrickou píseň *Ой, не спиться ї не лежиться*. Její tři strofy jsou napsány ve formě variací, které jsou typické pro ukrajinský folklor. Proměnlivé harmonie v závěrečných kadencích strof působí velice svěže. Ve „fantastické scéně“ s rusalkami vystupuje Levko spolu s Pannočkou a ve finále třetího dějství se účastní septetu s Galjou, Gorpynou, Vinopalníkem, Kalenikem, Golovou a Písařem. V tomto ansámblu zaznívají různé nálady zúčastněných osob, ovšem Levka a Galju spojují stejné něžné city.

Hudební charakteristika Levka je založena na melodice a ukrajinské písňovosti, a to citační i autorské. Levko bytostně patří k svému národnímu prostředí a jeho hudební jazyk je zcela ukrajinský.<sup>499</sup>

*Galja* zaujímá v Lysenkově opeře jedno z předních míst, nicméně je jí věnováno pouze jediné sólové a několik sborových čísel. Její part je vyplněn výlučně lyrickými nápěvy. *Allegro* z prvního jednání *Козаченьку милий, мій ясний собою* je vedeno ve stylu ukrajinského romansu. V duetu s Levkem *Дівчина кохана* je její hlas druhořadý, založený na

---

<sup>498</sup> *Tamtéž*, s. 23–25; více ІЗВАРІНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 93.

<sup>499</sup> ІЗВАРІНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 93–94.

tematickém materiálu jejího partnera.<sup>500</sup> Trio s Levkem a Golovou *Боже, що ж мені поцати*, které Galja zahajuje, je přehlídkou různorodých rozpoložení myslí. Každý z hrdinů si žije ve světě svých vlastních, měnících se citů a prožitků, jen Galja si zachovává a rozvíjí svou melodiku a styl uvedený již v ariosu. Na druhém aktu se Galja vůbec nepodílí, ale ve třetím dějství epizodicky vystupuje v septetu s Levkem, Gorpynou, Vinopalníkem, Golovou, Písařem a Kalenikem. Nevelký rozsah Galjiny úlohy a její malé uplatnění svědčí o podřízené funkci. V dramaturgii opery nemá přímý vliv na chod děje, je nejméně aktivní postavou z triády hlavních osob a její role spočívá v pasivním očekávání.<sup>501</sup>

Charakteristika *Golovy*, ve své podstatě záporného hrdiny, nadutého starosty a starého despoty, vychází z tradice lidového divadla, pohádek a satirických písní. Golova vystupuje výhradně v ansámblových scénách. Avšak to, že patří ke klíčovým představitelům opery, je stvrzeno rozsáhlými mluvenými dialogy. Těmi se kompenzuje absence jeho pěveckých solí. V úvodním jednání zaznívá Golovův hlas poprvé v triu *Боже, що ж мені поцати* s Galjou a Levkem. Terceto v sobě obsahuje kontrapunkt různorodých nálad všech zmíněných individualit, přičemž každý z nich má jiný text. V tomto ansámblu Golova není vedoucí postavou. Ve druhém aktu je vypořádán jako typicky komický hrdina. Trio Gorpyny, Vinopalníka a Golovy *В мене жінка, ой, біда* je zkomponováno v duchu šprýmovné písně. Jako předzpěvák tady vystupuje Golova, Vinopalník a Gorpyna jeho výroky jen komentují. Ve finále třetího dějství se zapojuje do septetu – nejrozsáhlejšího ansámblu opery, který představuje soubor různých emocionálních rozpoložení zúčastněných jednotlivců. V něm Golova, stejně jako vždy, touží dokázat svou oddanost vrchnosti. Golova je komická postava, avšak podstata jeho komiky nespočívá v jeho hudebním výrazu, ale v mluveném slovu. Hudba pouze umocňuje jeho humorný scénický projev.

Další jednající osoby jsou už opět charakterizovány prostřednictvím písní. Gogolův skaz poskytuje široké možnosti pro ztvárnění osobitého koloritu komických a satirických figur, které jsou tak typické a oblíbené v ukrajinském lidovém divadle. K nim Lysenko kromě Golovy řadí Gorpynu, Písaře, Kalenika a Vinopalníka.

V galerii vedlejších hrdinů obzvláště vyniká komický pár Gorpyny a Písaře, který hraje významnou úlohu ve vývoji druhého jednání a účastní se i závěrečného sboru opery. *Gorpyna* je vyličena v něžných, ale i žertovných tanečních melodiích. Ve druhém aktu zpívá dvě písně – *Ой, виїду я на моріжок* a *Доки ж мені журитися*. Její postava je vykreslena

---

<sup>500</sup> Na rozdíl od „duetů svornosti“, jak je pojímá např. Sokalskyj.

<sup>501</sup> ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 98.

do větší psychologické hloubky než u Gogola. Je vypočtena jako žena s nešťastným osudem, a to především v prvně jmenované písni. *Písař* je obdařen svéráznou hudební charakteristikou. Projevuje své city ke Gorpyně v romansu *Горпина Стахівно, горить, мов сірка, моя кров*, jenž je založen na parodování ukrajinského městského folkloru a dvorské lyriky. Následující Písařovo arioso *Як вступив я в цю світлицю* vychází z půvabných lidových popěvek a hravých vesnických tanců. Progrese dvojice končí ve druhém jednání duetem *Ой, капусто, ой розсадо моя*, který touto komickou melodickou linkou navazuje na předchozí lyrickou (Levka a Galji) z prvního dějství.<sup>502</sup>

Neustále veselý *Kalenik*, vždy v dobré náladě a se „špičkou“, má jediné sólové číslo v úvodu – píseň *Коли б мені зранку горілочку склянку*. Dále se jeho aktivita omezuje pouze na sborová finále druhého a třetího jednání. *Vinopalnik* vystupuje výhradně jen v ansámblech a sborech.

Každý z komických hrdinů disponuje svou vlastní, příznačnou „písňovou mluvou“ a hudební dikcí. Part Gorpyny je, s výjimkou výše zmiňovaného žalostného nápěvu *Ой, виїду я на моріжок*, protkán melodiemi typickými pro šprýmovné nápěvy i dětská říkadla a vyznačuje se rychlou, překotnou řečí. Ze stejného melodického pramene vyvěrá i jízlivá, satirická píseň *А в нашого голови нема кленки в голові* (*A náš starosta nemá všech pět pohromadě*), která nás jako refrén provází celou operou. Mluva Písaře z *Utonulé* je také svébytná a skrz naskrz groteskní. Písaře charakterizuje jeho milostná píseň *Горпино Стахівно, ...* – parodie na melodramatický romans.

Fantastická bytost *Pannočky-Utonulé* stojí v opeře poněkud stranou. Jako jediná prochází transformací – od žalostného, truchlivého k prosvětlenému, optimistickému. Není náhodou, že je podle ní pojmenována celá opera. Její hudební obraz, v němž nacházíme láskyplné melodie ukrajinských lidových ukolébavek, je velmi poetický.

*Postavy rusalek* jsou založeny na národních pověrách a blíží se reálným lyrickým hrdinům opery. Ve ztvárnění scén s Pannočkou a rusalkami skladatel nevychází ani tolik z pohádkových motivů, jako spíše z lidových zvyků a popisů rituálů spojených se „zelenými svátky“. Rusalky, stejně jako skutečná děvčata, tančí chorovody a zpívají „trojické“ písně, které jsou výrazným kontrastním prvkem děje přinášejícím scénické i melodické oživení.<sup>503</sup>

---

<sup>502</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*; ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 98, 101.

<sup>503</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 208.

### 3. 3. 3. 4. „Fantastická scéna“ v Lysenkově opeře *Utonulá*

V tomto operním díle se realita jakoby rozpadá na dva světy – skutečný a fantastický. Za oponou království rusalek tušíme pozemské bytosti, se kterými lidé soucítí, ale zároveň – podle folklorní tradice, v níž se půvabná poetika pohádky proplétá s líčením skutků konkrétních osob – se jich obávají.<sup>504</sup>

„Fantastická scéna“ je u Lysenka zařazena na začátek třetího jednání. Posloupnost jejích dějů je podobná jako v *Májové noci* Sokalského. Orchestrální úvod střídá Levkova píseň *Ой, не спиться ї не лежитья*; na ni navazuje „kouzelný sen“ – duet Levka a Pannočky *Ой, місяцю ясний*; poté sbor rusalek *Вже місяць над нами високо* zakončený textem Ševčenkovy básně „*Ух, ух, соломений дух*“.<sup>505</sup> Následující „trojická“ píseň – rusalčí tanec *Ох, і гупої пори* – vychází z autorem zapsané jarní lidové hry, chorovodné písni *Король*. Celý romantický výstup končí hrou rusalek „na havrana“, která je provedením dětské lidové hry *Крук*,<sup>506</sup> a závěrečnou árií Pannočky *Спасибі, спасибі: я вільна рибчина* – jejím poděkováním a Levkovým probuzením.

V „divotvorném“ obraze převažuje mollová tonalita s častým zařazováním zmenšeného septakordu, šestiosminový takt s charakteristickými rysy barkaroly a zvuk harfy. Důležitou funkci plní sbor rusalek, avšak Lysenko nezapomíná ani na orchestr, kterému dává příležitost nejen ve vstupu k této scéně, ale i v rozsáhlém interludiu *Чарівний сон*. Skladatel přidal tomuto poetickému výjevu určitý folklorní kolorit zařazením „trojických“ obřadních písní, např. *Ох і гупої пори*. Proto u něho rusalčí sbor nepůsobí tak nadpřirozeným dojmem, ale je mnohem lidovější a reálnější, přičemž fantastično je soustředěno pouze do postavy Pannočky.<sup>507</sup> Její part je doprovázen něžnou barvou přelévajících se jemných tónů harfy (arpeggio) a půvabným témbrem flétny a houslí ve vysokém rejstříku, které vytvářejí představu chladné, průzračné atmosféry této „fantastické scény“.

### 3. 3. 3. 5. Hudba a role lidových písní v Lysenkově opeře *Utonulá*

Lysenkova hudba je protkána folklorními melodiemi, ať už jejich přímými citacemi či stylizací. V opeře najdeme i velkou řadu chorovodů a dalších lidových tanců, jako například gopak a kozáček. Podle tradice ukrajinského hudebního divadla si Lysenko vybral tu či jinou

<sup>504</sup> *Tamtéž*, s. 204.

<sup>505</sup> Stejný text pro tutéž scénu si zvolil už před Lysenkem pro svou operu *Májová noc* P. Sokalskyj.

<sup>506</sup> ГУДЗЕНКО, А. *Народно-песенные основы оперного творчества Н. В. Лысенко*. Автореферат. Киев, 1967, с. 10–11.

<sup>507</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*; ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 105.

melodii lidové písně, nebo pouze přejal její text a vytvořil vlastní melodii blízkou folkloru, tak aby co nejlépe odpovídala situaci odehrávající se na jevišti.<sup>508</sup> Díky svému studiu a sběru lidových písní<sup>509</sup> znal skladatel ukrajinský melos natolik dobře, že celkem přirozeně komponoval melodie ekvivalentní lidovým.<sup>510</sup>

Původní lidové písně jsou využity v Lysenkově opeře například ve sborech *Та туман яром* a *Туман яром котиться* – obě z prvního jednání. Pro Levkova sóla *Нічка спускається* a *Ой не спиться, не лежиться* si autor zvolil pouze texty národních písní, ale složil na ně svou vlastní hudbu.<sup>511</sup>

Sborové scény, vytvořené skladatelem na základě využití specifík lidových písní, odkrývají obraz ukrajinského národa ve vší jeho různorodosti. Například tklivá nálada a láska k přírodě jsou zachyceny ve sborové introdukci vesnických chasníků *Туман хвилями лягає*. Naopak radost ze života a mladický elán jsou vyjádřeny ve střední části téhož sboru ve velmi zdařilé polyfonii ženských (veselém nápěvu *Ох, і там за садом-виноградом*) a mužských hlasů (hravé písní *Добрий вечір, дівчаточка*). Široká, táhlá melodie v typickém lidovém dvojhlasu v úvodu sboru venkovských mládenců se tak kontrapunkticky spojuje s optimistickou dívčí písní tanečního rázu. Obdivuhodně svěže zde zní polymetrické spojení tříčtvrtového (mužský sbor) a dvoučtvrtového taktu (ženský sbor). Ostrý výsměch slyšíme ve sborech *А в нашого голови* a *А в голови з нашого села*. Nevyčerpatelná energie čiší z taneční sborové písně – gopaku *Ой, зон, таки-так*.

Sborový charakter má také poslední dějství, zejména scéna rusalek, v níž mimořádné místo zaujímají jejich písně a hry v obraze „kouzelného Levkova snu“. Celý „rusalčí výjev“ je založen na lidových melodiích. Výraznou roli hrají v tomto jednání kalendářní „trojické“ písně *Ой, завью вінки на всі святки* a *Свята неділя, зелені святки*, ale také oslavný sbor spojený se svatebním obřadem velebícím ženicha a nevěstu *Слава нашим молодятим*, který celé dílo završuje.<sup>512</sup>

Vzhledem k tomu, že opera *Utonulá* byla psána pro dramatický soubor M. Staryckého, a také zřejmě kvůli podmínkám, ve kterých se tehdy ukrajinská kultura nacházela, je Lysenkova instrumentace určena jen pro malé obsazení divadelního orchestru.

<sup>508</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 204.

<sup>509</sup> Lysenko sbíral lidové písně už od roku 1861 a v roce 1867 vydal svou první sbírku národních písní. ГОЗЕНПУД, А. Н. В. *Лысенко и русская музыкальная культура*. Москва, 1954, с. 68, 137–138.

<sup>510</sup> ІЗВАРИНА, О. М. М. *Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 94.

<sup>511</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 207.

<sup>512</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*, с. 199–208.

Orchestrální pasáže jsou, na rozdíl od sborových, poměrně nečetné. Autor zahajuje operu nedlouhou předehrou. Krátké instrumentální intermezzo je zařazeno před druhým jednáním i v průběhu „fantastického“ třetího dějství. V předehře klade skladatel do protikladu prvky reálné a fantastické sféry. Ouvertura je zkomponována na základě hudebního materiálu dvou hlavních Levkových sólových čísel – písně a serenády. Kantiléna prvního tématu, převzatá z Levkovy árie *Ой ти, місяцю*, zní nejdříve v sólovém klarinetu a pak v hoboji. Druhý motiv, vycházející z „kouzelného snu“, je představen sledem akordů ve smyčcích. Poslední hudební myšlenka je přejata z Levkovy serenády *Нічка спускається* a je ukončena „fantastickými“ motivy znějícími v hoboji, fagotu a klarinetu na pozadí tremola v houslích. Stejně nástroje Lysenko zvolil i pro „fantastickou scénu“ ze třetího aktu, tentokrát ovšem s tremolem ve vyšším rejstříku.

Intermezzo před druhým jednáním je věnováno komickému páru Gorpyna – Písař. I když má instrumentální podobu, je napsáno v písňové formě s variovanými strofami, přičemž začátek a závěr je orámován sledem akordů.

Lysenko si oblíbil témbur klarinetu, který se v orchestru stává Levkovým dvojníkem. Klarinet je jeho nerozlučným přítelem a předjímá i každý jeho vstup na scénu. Tak například krátký čtyřtaktový úvod k serenádě z prvního dějství je označen poznámkou: „*Levko se doprovází na banduru*“,<sup>513</sup> ve skutečnosti je však jeho zpěv podmalován hrou na klarinet. V předehře klarinet „zpívá“ melodii hlavního hrdiny *Ой ти, місяцю*. Jen při vlastní Levkově interpretaci této písně je doprovod přenechán flétně.

Celkově lze konstatovat, že orchestrální části mají v dramaturgii opery značně menší význam než sborové scény, což je pro ukrajinskou operní školu typické.<sup>514</sup>

### 3. 3. 3. 6. Role sborů v Lysenkově opeře *Utonulá*

Sbory hrají v celé Lysenkově opeře nejen velice důležitou dramaturgickou roli, ale jsou významné i z hlediska obohacení odstínů barev její zvukové škály. Autor zařazuje různé druhy sborů: „a capella“, s doprovodem, se sólisty, ženské, mužské, smíšené; ale také kontrapunktické souznění sborových skupin. Rozmanité sborové scény nastupují v těsném sledu za sebou, posouvají děj a jejich posloupnost je úzce a logicky spojena s vývojem příběhu. Jimi Lysenko celou operu zahajuje i uzavírá. A zatímco vstupní sbory jsou „naprogramovány“ gogolovským syžetem, finále skladby textu skazu neodpovídá.

---

<sup>513</sup> *Tamtéž*, s. 20.

<sup>514</sup> ІЗВАРІНА, О. М. М. *Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 113, 115, 116.

Úvodní sborová scéna z prvního jednání v sobě nese kontrastní prvky vyznačující se různým emocionálním zabarvením i tematikou. Do zádušného tříhlasého sboru mládenců ve tříčtvrťovém taktu (*Туман хвилями лягає*) se mistrně polyfonicky vplétá radostná dvouhlasá dívčí píseň v taktu dvoučtvrťovém (*Ох, і там за садом – виноградом*).<sup>515</sup> Celé smíšené seskupení pak tvoří ojedinělý kontrapunkt nálad (smutek, veselost); metriky a rytmu (polymetrie tříčtvrťového a dvoučtvrťového taktu); motivů (písňového a tanečního); s různým textem pro mužskou (*Добрий вечір, дівчаточка*) a ženskou (*Здорові, козаченьки*) složku. V tomto sboru se ukazuje, že skladatel ovládal polyfonní techniku na vysoké úrovni a podařilo se mu ji zároveň velice přirozeně spojit s prvky lidové hudby.

V závěru třetího aktu Lysenko tento postup opakuje. Scénu zahajuje tříhlasý ženský sbor *Гомін, гомін по діброві*, který v další části tvoří zvukovou kulisu pro ansámbl hlavních jednajících postav (Levko, Galja, Golova, Písař, Gorpyna, Vinopalník, Kalenik). Mužský dvouhlasý sbor *Свята неділя, зелені свята* se pak k dívčímu trojhlasu přidává na slova *Молодички прийдуть*. Znovu tak vzniká spíše výrazný sborový kontrapunkt než smíšený sbor. Smíšené (homofonní) sbory *Честь тобі, пане Голово* a *Слава нашим молодцям* používá Lysenko ve finále opery. V průběhu skladby zařazuje většinou mužské a ženské skupiny, přičemž mužské převažují.

Poetický obraz přírody – mrak („*туман*“) je leitmotivem, který dominuje celému prvnímu jednání. Setkáme se s ním hned ve třech výstupech vesnických mladíků: ve vstupním sboru *Туман хвилями лягає*, v táhlé písni „a capella“ *Та туман ярм*, ve veselé taneční melodii – gopaku *Туман ярм котиться*; ale i v textu Levkovy serenády „*срібною хвилею стелеться по землі туман*“.<sup>516</sup> Mužským sborem *А в нашого Голови* úvodní dějství končí. Levko předzpívává, sbor (dvojhlas s prvky tříhlasu) se přidává. Slyšíme pokřikování tenorů a basů, někdy vedené i v unisonu, s gusem popisující nevzhlednou vizáž Golovy: „*Сивий, безокий*“, „*Дід престарезний*“, „*Час би вмирати*“, „*Варт би ї по ший*“.<sup>517</sup>

Lysenko opakuje sbor *А в нашого Голови* v opeře celkem třikrát. Podruhé zní před závěrem prvního obrazu druhého aktu jako číslo devatenáct. Předchází scéně s Gorpynou, Golovou, Písařem a strážníky, přičemž autor už sbor v partituře nevypisuje a jen poukazuje na jeho reprízu z čísla třináct. V jeho průběhu vzniká celý zmatek s domnělým d'áblem. Všemi

---

<sup>515</sup> Stejně tak samozřejmě se v *Májové noci* Rimského-Korsakova ve sboru polyfonicky spojují písně *Порох, порох по дорозі* a obřadní *Свята неділя, зелені свята*. Více viz ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 205.

<sup>516</sup> ЛИСЕНКО, М. – СТАРИЦЬКИЙ, М. *Утоплена*, с. 22.

<sup>517</sup> *Тамтѣж*, с. 58–62.

výjevy druhého obrazu prostředního dějství prostupují mužské žertovné sbory: *А в Голови з нашого та села* – zpívá Levko a sbor venkovských chasníků; *Ой, зон, таки-так!*, kdy hoši tančí kolem Gorpyny; a po krátkém komorním vstupu, kdy strážníci chytili a přivedli Kalenika, zaznívá dvouhlasá komická píseň *Помилуйте, панове, зловили, що змогли*. Poté následuje finále druhého jednání, které je zahájeno sborem vesnických mladíků *Цур йому, нек йому*, a potřetí je zopakován předzpěv Levka a refrén sboru *А в нашого Голови*. V závěrečném výstupu splyne sbor mládenců s ansámblem strážníků *На ворога!* a výkřiky Golovy, který tomuto „vojsku“ velí. S výjimkou epizodických replik Gorpyny je celá scéna interpretována pouze mužskými hlasy.

Ženských sborů je v Lysenkově opeře mnohem méně než mužských a téměř všechny jsou soustředěny do „kouzelného“ příběhu s rusalkami ze třetího dějství. Kromě tohoto výjevu zařazuje skladatel dívčí ansámbl ještě do prvního jednání, kde v návaznosti na dva sbory vesnických chasníků – *Та туман яром* a *Туман яром котиться* – zpívá „trojickou“ melodii *Ой, зав'ю вінки* a celou sborovou scénu tak uzavírá. Tato strofická píseň je upravena v lidovém stylu – s jednohlasým předzpěvem a proměnlivým počtem hlasů (dvojhlas, trojhlas). Ve třetím aktu zní kromě rusalčích nápěvů a tanců z „fantastického“ výjevu také trojhlasý ženský sbor *Гомін, гомін по діброві*, který zahajuje finále celé opery. Má opět lidový charakter – kadence v unisonu, proměnlivý počet hlasů a strofičnost.

Skladatel příliš nevyužívá akademický čtyřhlas, typický pro tradiční západoevropskou operu, ale dává přednost volné sborové faktuře, která je nepochybně ovlivněna strukturou a koloritem lidových písní s převažujícími dvojhlasy, trojhlasy, unisony, proměnlivým počtem hlasů a strofičností. U Lysenka se také setkáváme s dosti dlouhými pasážemi jednohlasu, najdeme i příklady čtyřhlasu a pětihlasu, ty ale nejsou velmi časté.<sup>518</sup>

Prostřednictvím sborových scén autor zachycuje jak každodenní život prostého lidu, tak i dny sváteční. Například výše zmíněný tklivý sbor *Туман хвилями лягає*, který operu zahajuje, nás uvádí do atmosféry teplé jarní noci, ale zároveň i všedního života venkova – vesničané znavení prací na poli se vrací pozdě večer domů. Pro vylíčení průběhu „zelených svátků“ a jejich rituálů si skladatel vybírá „trojické“ písně *Свята неділя, зелені свята* a *Ой зав'ю вінки*.<sup>519</sup>

---

<sup>518</sup> ІЗВАРІНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 106, 109–111.

<sup>519</sup> Stojí za povšimnutí, že píseň *Ой зав'ю вінки*, ale s jinou melodickou variantou (ze sborníku A. I. Rubce), využil i Rimskij-Korsakov v opeře *Мájová нос*. Více viz ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 205.

Sbory v Lysenkově *Utonulé* nejenom že tvoří žánrové a obřadní obrázky, ale plní i další důležité funkce. Jsou velice aktivními účastníky scénického děje. To se týká například sborových písní z prvního dějství *Добрий вечір, дівчаточка а Здорові, козаченьки*, které tvoří svérázný dialog – pozdrav a rozhovor mládenců s děvčaty spojený s večerním dostaveníčkem.

Sbory mají i významné dramaturgické poslání. Například jako velký protiklad zní po dramatické baladě (vyprávění Levka o Pannočce) mužský sbor „a capella“ *Туман яром, мороз долиною* následovaný žertovnou taneční písní vesnických mladíků, která pochází z okolí Poltavy,<sup>520</sup> *Туман яром котиться*. Velice působivý je kontrastní přechod od truchlivé lidové písně *Гомін, гомін по діброві* v podání ženského sboru k burácivému, slavnostnímu, šťastnému finále opery v interpretaci celého smíšeného sboru i sólistů.

Skladatel věnuje sborům tak výjimečnou pozornost, že by snad bylo na místě označit toto hudebně dramatické dílo za sborovou operu.

### **3. 3. 3. 7. Srovnání oper zkomponovaných na námět *Májové noci* ve vztahu ke Gogolovu skazu**

Na uvedené téma vznikly tři dokončené opery, a to *Májová noc* Petra Sokalského, která byla zkomponována roku 1876, ale nikdy veřejně celá nezazněla; *Májová noc* Nikolaje Rimského-Korsakova, která měla premiéru o čtyři roky později na prknech *Mariinského divadla* v Petrohradě; a *Utonulá* Mykoly Lysenka, jejíž první představení se odehrálo v Oděse roku 1885. Korsakov a Sokalskyj si napsali libreta sami, a to v ruštině, kdežto pro Lysenkův opus vytvořil operní text v ukrajinštině Mychajlo Staryckyj. Korsakovova i Lysenkova kompozice se skládá ze tří jednání, ovšem Sokalskyj zvolil dějství čtyři.

Tato hudební díla přicházela na svět s nevelkým časovým odstupem. Zaznamenáme v nich některé shodné skladebné techniky (např. využití kontrapunktu); v určitých kompozičních aspektech se však jednotliví autoři liší a rovněž v uměleckém pojetí Gogolova skazu se poněkud rozcházejí. Mezi skladateli najdeme i jisté paralely, a to zejména mezi dvojicemi Sokalskyj – Lysenko a Rimskij-Korsakov – Lysenko.

Ke znakům, které jsou všem třem operám společné, patří především to, že jejich autoři čerpají z folkloru – lidových písní a tanců; významnou, nejen hudební, ale také dramaturgickou roli v nich hrají sbory, přičemž u Lysenka a Sokalského sborové scény převažují, a tak bychom mohli označit jejich opery za „sborové“. Ve všech opusech je

---

<sup>520</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 205.

Gogolův příběh časově prodloužen, nekončí půlnocí jako v povídce, ale až s prvními ranními paprsky, a na závěr zní velký slavnostní sbor velebící lásku dvou mladých lidí a provolávající jim „Слава“. Ve „fantastickém obraze“ s rusalkami, které se chovají jako skutečné dívky, doprovází shodně u všech skladatelů zpěv Pannočky něžný témbř harfy a houpavý rytmus barkaroly. Každý z nich také volí pro tento výstup zhudebnění dětské lidové hry „na havrana“, ovšem u Sokalského je tento výjev pojat velice originálně, a to jako baletní pantomima. Autoři vycházejí z Gogolovy lyriky – v žádné opeře nechybí zamilovaný pár Galji (Hany) a Levka a jeho sen v „kouzelné scéně“ s rusalkami. Neztrácí se ani jeden komický hrdina, navíc u Lysenka je postava Písaře mnohem rozvinutější a zasahuje daleko více do děje opery.

Podívejme se nyní na specifické rysy oper jednotlivých skladatelů.

Ukrajinský skladatel **Petro Sokalskyj** si libreto ke své opeře *Májová noc* vytvořil sám a napsal ho v ruštině. K tomuto rozhodnutí ho vedly dva důvody, a to jednak touha uvést své dílo na scéně *Mariinského divadla* v Petrohradu a seznámit tak ruskou metropoli se životem ukrajinského lidu, jednak se proslavit a proniknout mezi velikány ruské hudby. V operním textu Sokalskyj uvádí poezii ukrajinských básníků – T. Ševčenka a L. Hlibova, čímž sice podtrhuje ukrajinské kořeny literárního námětu, ale protiřečí si tím, že jejich poezii překládá do ruštiny.

Autor ve svém libretu akcentuje sociální konflikt, který je pro Gogolův skaz cizím prvkem. Je zřejmé, že chtěl do děje opery vnést tehdejší společenské problémy, ale učinil tak značně uměle a neorganicky. Galju líčí jako chudého, ubohého sirotka, kterého si vyhlédl bohatý a mocný Golova. Zdůrazňuje věkovou a zejména sociální nerovnost tohoto starostou plánovaného vztahu. Z hádky otce (Golova) se synem (Levko) a z prosté šarvátky vesnických mladíků činí revoltu, k jejímuž potlačení povolává Golova vojáky z města.

Hlavní postavou, na rozdíl od Gogolovy povídky, je ženská hrdinka – Galja, která je u Sokalského nejpropracovanější a nejrozvinutější jednající osobou. V libretu hraje velice aktivní a důležitou roli, což se odráží i v hudbě. Oproti literárnímu předobrazu je mnohem vyzrálejší, rozhodnější i odpovědnější a její psychologická linka je vykreslena do mnohem větších detailů. Na rozdíl od tradičních operních partů je jí svěřen mezzosoprán, a ne soprán. Hrdinka tohoto typu se v historii ukrajinského hudebního divadla objevila poprvé právě u Sokalského, v čemž mimo jiné spočívá jeho novátorství. V její hlasové linii dominují lidové písně. Naproti tomu Levkův part je velmi pestrý. Obsahuje nejen folklorní motivy, ale je také

ovlivněn melodikou ruského a ukrajinského romansu i výrazovými prostředky klasicistní a romantické hudby. Zaznívají v něm rovněž recitativy jako imitace mluveného slova.

Golova zůstává komickým hrdinou a v partu je mu předepsán komický bas (bas buffo). Převažují u něho recitativy připomínající běžnou mluvu (parlando), ale také přerývané fráze a nesouvislá řeč podtrhující parodickou konturu této postavy. Jeho leitmotivem je pochodová píseň – parodie na slavnostní polonézu, která zdůrazňuje jeho důležitost ve službě carevně.

Pannočka je sice u Sokalského postavena do kontrastu s reálnými lidmi, ale není to nadpřirozená bytost, je to stvoření pozemské. V jejím partu převládají folklorní prvky, ale zaznamenané v něm i deklamací. Melodie rusalek vycházejí z lidové písňové lyriky, ovšem jejich postavy pozbývají povahy něžných, nadpozemských bytostí a jsou odezvou na tragické ženské hrdinky z Ševčenkových básní. Všechny pohádkové bytosti (Pannočka, rusalky, vědma) jsou v operě co nejvíce polidštěny. Jsou to živé lidské duše, jež byly uvrženy v zoufalství, šílenství či smrt kvůli sociální nespravedlnosti. Akcentovaný společenský podtext díla tedy zaznívá i v lyricko-fantastické linii.

Opus má mnoho slabých stránek. Mezi ně patří nepromyšlená dramaturgie – skladatel při výstavbě každého dějství používá stejný postup, což působí velmi monotónně. Příběh je příliš rozmělněný, rozvláčný, přetížený zbytečnými detaily a vedlejšími epizodami. Opera se skládá ze čtyř jednání a je neopodstatněně dlouhá. Z Gogolova textu Sokalskyj zdůrazňuje zejména prvky vaudevilového charakteru a do velké míry se vytrácí gogolovská komika i lyrika. Autor akcentuje společenské rozdíly, což u Gogola nenajdeme. V díle zaznívají vlastenecké i demokratické snahy, čímž kompozice získává národnostní a sociální rozměr.

V kompozici převažují velké sborové scény, ale někdy jsou předimenzované a ne vždy zařazené logicky a smysluplně. Autor v operě využívá lidové písně, avšak ne pokaždé v odpovídající úpravě; navíc charakter některých z nich není v souladu s dějem. Do skladby jsou naprosto nevhodně začleněny i tehdy módní romansy a melodramatické texty, které působí jako cizorodý element a narušují celkovou strukturu díla. Hudba ovšem obsahuje i mnoho pěkných autorských melodií.

Mezi prvky, které jsou společné Sokalského opusu i Gogolově povídce, můžeme jmenovat zařazení ruských a ukrajinských národních písní a tanců, deklamační recitativy vycházející z intonace běžné mluvené řeči nebo následování tradice ukrajinské lidové hudební komedie. Nicméně v operě chybí typické rysy skazu, jako například bezprostřednost, lehkost, živelnost či hravost.

Přínosem Sokalského díla je originální využití baletní pantomimy ve „hře na havrana“. Tato skladba je také první ukrajinskou lyricko-komickou operou bez mluvených vsuvek, a ačkoli zůstala jen v rukopise, je nejstarším pokusem o realizaci Gogolova námětu v operní hudbě.

Druhým v řadě, který zhudebnil Gogolovu *Májovou noc*, byl ruský skladatel **Nikolaj Rimskij-Korsakov**. Libreto si napsal sám, a to v ruštině. Při jeho tvorbě se co do nejmenších detailů držel syžetu a snažil se co nejvěrněji zachovat spisovatelův styl. A přestože jeho záměrem bylo Gogolovo téma a myšlenky promítnout v hudbě co nejdokonaleji, dovolil si učinit nepatrnou odchylku v závěru skladby. Dopsal velkolepé finále nesoucí se v duchu ukrajinské lidové komedie, kde se objevují všechny účinkující postavy, koná se malé rekviem za Pannočku, znějí jarní obřadní písně a jsou oslavováni oba mladí lidé i východ slunce.

Opera se skládá ze tří dějství, v jejichž krajních částech převládají lyrické, fantastické a obřadní scény. Prostřední jednání se soustředí pouze na čistě žánrovou komediální linii. První a třetí akt se rozvíjejí pomalu, jsou naplněny starodávnými lidovými obyčejí a poetickou lyrikou. Naproti tomu v obou komických obrazech druhého dějství se události vyvíjejí překotně a prudce. Komické figurky, které jsou zde zachyceny velice živě a barvitě, jsou prostoupeny jemným, čistě gogolovským humorem. Každé z těchto postav je vlastní osobitý, svérázně šťavnatý hudební jazyk – trefná, výstižná řeč a vtipná instrumentální charakteristika.

Skladatel využil Gogolovy myšlenky kontrastního spojení reálného a fantastického a založil celý děj na paralelismech. Tak tedy s pozemskou Hanou koresponduje nadpřirozená Pannočka a Golova má analogii ve zlé Vědmě. Dokonce i jednotlivé epizody jsou vystavěny paralelně a fantastika i realita žijí vedle sebe v symbióze. Například chorovodu dívek a jejich „trojické“ písně odpovídá sborová píseň rusalek, které si stejně jako jejich reálné protějšky vjíjí věnečky, pouští je po vodě a věští, kdo jim je souzen za manžela.

Korsakov se téměř po celý svůj tvůrčí život zabýval lidovou slovesností. S obzvláště velkou láskou sbíral a studoval obřadní písně a písně k lidovým hrám. Jeho zájem o folklor, o slovanskou mytologii, o názory starých Slovanů na přírodu či o pohanské a lidové obřady a zvyky se odrazil i v jeho operách inspirovaných Gogolem (*Májová noc* a *Štědrovečerní noc*). Zřejmě z tohoto důvodu se skladatel ještě mnohem více než spisovatel věnuje líčení lidových pověr a zařazuje v daleko větším rozsahu popis „rusalčích obřadů“. Na rozdíl od Gogola, který uvádí pouze „hru na havrana“, Korsakov hned na začátku opusu

přináší další starodávnou lidovou hru o setí prosa, která měla ve staroslovanských dobách ochrannou magickou funkci.

Poetičnost, jarní obřady a obraz přírody hrají ve skazu i v hudebním díle významnou roli. Nicméně vztah k přírodě je u obou autorů odlišný. Spisovatel používá poetické digrese, aby popsal jarní noční přírodu, ale okamžitě se vrací zpět k výjevu z každodenního života, který má humoristický podtext. A tak nadšený chvalozpěv věnovaný ukrajinské noci Gogolem je završen všední realitou (opilec povykující na klidné noční ulici). Obrazy přírody vytvořené Korsakovem jsou naproti tomu scénérií pro vylíčení tajemné, pohádkové fantastiky.

Opera *Májová noc* zaujme různorodostí svého hudebního obsahu. Spolu s romantickými scénami se v ní setkáváme s komediálními situacemi, všedním životem i fantastickými epizodami a vylíčením lidových obřadů. Hudba má převážně lyrický charakter a je protkána melodiemi ukrajinských a ruských lidových písní. Najdeme v ní však i recitativy, veselé tance (gopak), žertovné písně či parodii na baladu. Skladatel často využívá kontrast, zvláště pak imitaci. Detailně jsou propracovány polyfonie v řadě sborů.

Sborové scény, ve kterých zaznívají zejména nápěvy lidových písní, zauímají v opeře velmi důležité postavení. Jsou v nich představeny výjevy nejen ze života vesnických obyvatel, ale i nadpřirozených bytostí. Jejich výrazová škála je velmi pestrá. Všechny sborové písně však mají charakter obřadu či lidové hry. Tak se skladateli podařilo spojit obsah Gogolovy povídky s jeho oblíbenou tematikou.

Korsakov v hudbě hojně využívá leitmotivů, zařazuje je do instrumentálních i vokálních partů. Pomocí stálých hudebních témat je zobrazena jak příroda a fantastika, tak i některé postavy. Například příznačným motivem Golovy je hudební zpracování historky o tom, jak doprovázel Kateřinu II. na jejích cestách, Kalenikovým – gopak, kdežto Pannoččiným – kratičkový, smutný nápěv. Hudební motiv macechy-vědmy připomíná stará pohanská zaklínadla.

Korsakovova instrumentace nepostrádá nápaditost. Například pro árii Pannočky zařazuje skladatel novinku – její zpěv doprovázejí dvě harfy, jež pomocí glissanda velmi působivě navozují atmosféru teplé měsíční noci a barvitě dokreslují Pannoččino tklivé vyprávění o jejím smutném osudu. V komických obrazech je spojení nástrojových témbřů obzvláště velmi vynalézavé a výstižné. Autor využívá barvy nástrojů, které jsou v protikladu k náladě melodie a scény, a tím umocňuje grotesknost, ironii a atmosféru fantastiky. Tím, že se Korsakov vědomě a zcela záměrně rozhoduje pro nepatřičný a nevhodný témbř, dosahuje

velmi vtipného a žertovného účinku. Skladatel například úmyslně vyostřuje kontrast mezi zcela všední, prozaickou situací a přespříliš seriózní a slavnostní instrumentální charakteristikou. Například rozpor mezi vážnou pochodovou melodií a pisklavým témbrem pikoly působí dojmem dosti kruté satiry. Stejný princip „spojování neslučitelného“ autor uplatňuje i při volbě hudebních forem. Výrazného komického efektu je dosaženo ostrým nesouladem mezi „důstojnými“ hudebními formami a komediálními situacemi odehrávajícími se na jevišti. Tak například banální rozhovor vesnické „aristokracie“ je doprovázen melodií rozvážné polonézy, čímž je grotesknost daného výstupu ještě více podtržena. Jestliže v instrumentaci scén z každodenního života prokazuje Korsakov svůj hudební humor, pak lyrické výjevy, fantastické obrazy a přírodu ztvárňuje velmi poeticky. V tomto případě jsou témbry nástrojů použity vždy zcela adekvátně.

Harmonie *Májové noci* citlivě odráží obsah opery i celý okruh jejích rozmanitých nálad. V žánrových, idylických, pastorálních a obřadních scénách je skromnější, ve fantastických potom složitější. Komplikovaný jazyk harmonie pomáhá skladateli vytvořit nadpřirozený, kouzelně mystický svět. Nicméně někdy tytéž komplikované harmonické funkce prohlubují svým záměrně nesmyslným použitím komickou stránku opery.

V *Májové noci* skladatel využil všech prvků, které organicky tvoří Gogolovu povídku – komiky, lyriky, fantastiky, žánrové linie. Silou sjednocující realitu s fantastikou se stává dobro, které vítězí díky pomoci nadpřirozených sil. Na tomto pohádkovém základě je toto dílo komorního typu a intimní poezie, kde jsou důležité i ty nejjemnější detaily a nuance, vystavěno. Celou skladbou pak prosvítá prosluněná jarní atmosféra, jež je plná snivě něžných, milostných emocí.

S Gogolovou literární předlohou spojují Korsakovovu *Májovou noc* následující rysy. Skladatel ve svém opusu využívá nápodoby intonace živé mluvy, ovšem hudební efekt je poněkud ochuzen tím, že text opery je rusifikován a nejsou v něm uvedena všechna ukrajinská slova, jimiž Gogol ozvláštňuje zvukový obraz skazu. Přestože v kompozici dominuje poetičnost, pohádkovost a fantastika, nezůstává stranou ani humor, kterého je často docíleno prostřednictvím hudební nadsázky. Každá komická postava má svou výrazně specifickou řeč a osobité instrumentální ztvárnění. Většina sborových scén je založena na ruských a ukrajinských lidových písních (především obřadních – „trojických“), ale ty zní v Korsakovově úpravě příliš ve stylu „velké“ opery, chybí jim prostota a přirozenost lidového zpěvu. Kromě hry „na havrana“ skladatel začleňuje i staroslovanskou lidovou hru „proso“

prováděnou při jarním výsevu. Autor také líčí a opěvuje krásu ukrajinské přírody a zdůrazňuje její soulad s člověkem.

Jako profesor skladby a instrumentace petrohradské hudební akademie<sup>521</sup> byl Rimskij-Korsakov z trojice autorů, kteří složili operu na Gogolovu povídku *Májová noc*, nejpoučenějším a nejzkušenějším v oblasti kompozice, orchestrace i hudebních forem. Během svého života se stal mistrem instrumentace. Tu nejen vyučoval, ale uměl také dokonale pracovat s nástroji, znal jejich tóny i fyzikální, zvukové a hráčské vlastnosti, kterých dokázal geniálně využít k požadovanému efektu. O pár let později než tuto operu dokonce napsal i učebnici instrumentace. Zřejmě ze všech těchto uvedených důvodů dává ve svém díle mnohem větší prostor orchestru než Sokalskyj a Lysenko. Proto je také schopný pohrávat si tak bravurně s využíváním hudebních forem a nástrojů, které úmyslně volí nelogicky a v protikladu k povaze situací probíhajících na jevišti. Jeho postup je sice velmi sofistikovaný, ale ne zcela originální.<sup>522</sup>

V opusu tohoto velkého ruského skladatele hraje lyrika, poetičnost a obřadnost mnohem větší roli než v literární předloze. Korsakov akcentuje hudební zpracování staroslovanských zvyků a rituálů, zaměřuje se i na pohanské oslavy jara a přírody. *Májová noc* je vysoce kvalitní opera, její kompozice je velice detailně a pečlivě promyšlená, ale možná právě to ji poněkud vzdaluje od spontánnosti, lehkosti a improvizace obsažené v Gogolově skazu. V porovnání s charakterem povídky je Korsakovovo hudební pojetí až příliš umělecké a akademické. A ačkoli se autor drží textu nejvěrněji ze všech tří umělců, živosti a svěžesti spisovatelova díla nedosahuje.

Lidová slovesnost byla nejdůležitějším pramenem, ze kterého ukrajinští autoři *Utonulé* – skladatel **Mykola Lysenko** a libretista Mychajlo Staryckyj čerpali veškeré bohatství obrazů a výrazových prostředků pro svou operu. Avšak to nejdůležitější, co převzali z folkloru, byly lidové písně, a to výhradně ukrajinské. Lysenko buď využil jejich přesné citace – melodii i slova, nebo si vybral pouze lidový text a zkomponoval na něj vlastní autorskou hudbu, která je velmi blízká původním lidovým nápěvům. Především jejich prostřednictvím a na jejich

---

<sup>521</sup> N. Rimskij-Korsakov působil jako profesor skladby a instrumentace na petrohradské hudební akademii v letech 1871–1907. Další informace o jeho životě a díle viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.): *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 461–462.

<sup>522</sup> Stejnou skladebnou techniku použil i M. P. Musorgskij ve svém *Soročinském jarmarku*. Podobné hudební postupy používané k vyjádření komiky však byly známy již mnohem dříve. Viz ALBRECHTOVÁ, L. *Komika v hudebně dramatické oblasti*. Rigorózní práce. FF Univerzity Karlovy. Praha, 2006. Z oblasti absolutní hudby si můžeme připomenout vtipný, parodický *Hudební žert* (1787) W. A. Mozarta; z programní hudby např. českou klasicistní komickou zpěvohru *Erat unum cantor bonus* F. X. Brixiho (1732–1771).

pozadí probíhají stěžejní momenty dramatického vývoje děje a vznikají charakteristiky rázovitých hrdinů i svěbytný kolorit scén z každodenního života ukrajinské vesnice.

Podoba tohoto díla se poněkud vzdálila od čisté formy opery, neboť jsou v ní zařazeny kromě hudebních čísel i scény s monology a dialogy. Nicméně z důvodů, které jsme uvedli výše, je možné Lysenkovu *Utonulou* pokládat za operu, kterou sám skladatel označil za lyricko-fantastickou. Její text je v ukrajinštině, obsahuje jak romantické prvky, tak i scény žánrové a obřadní. Nálady něžné snivosti se v ní prolínají s dramatickými a komickými motivy, na nichž má zásluhu především nadutý Golova a jeho potyčky s Levkem, dvojice Gorpyna (švagrová Golovy) a Písař, ale i neustále „veselou“ náladou oplývající Kalenik a dobrý společník Vinopalník. Gorpyna je v opeře vylíčena do větší psychologické hloubky než u Gogola. Rovněž obraz Písaře je rozšířen o nový prvek – chce si získat lásku Gorpyny, přičemž v hudbě je tato jeho snaha ztvárněna velmi parodicky. Každá z postav má svou typickou hudební řeč a komické situace se nesou zcela v Gogolově duchu.

V libretu shledáváme oproti Gogolovu skazu jisté rozdíly. Největší odlišností je to, že se Levkovi o Pannočce pouze zdá. Osobně se s ní nesetkává. Dopis od komisaře mu tajně předává Písař, který si chce tím, že prospěje mladé dvojici, naklonit Gorpynu. Aniž o tom ví, plní tak vůli Pannočky a pomáhá jí dodržet slib daný Levkovi. Tato scéna tedy vyznívá v opeře mnohem realističtěji než v literární předloze, protože zamilovanému páru se podaří zvítězit s přispěním důvtipu „obyčejného“ člověka, a ne nadpřirozených bytostí. Saryckyj se tak sice od povídky odklonil, ale do vysoké míry spisovatelův umělecký styl dodržel. Neporušil totiž syžetovou linku natolik, aby se mu nepodařilo zachovat komiku příběhu a dojem bezprostřednosti. Začlenil do opery i Gogolovy fantastické obrazy s rusalkami a Pannočkou, a tak nezmizelo ani poetické kouzlo skazu. Romantikou jsou prostoupeny i realistické výjevy z ukrajinského venkova. Skladatel pojímá všední ruch vesnice jako život, ve kterém má vedle každodenní prózy své místo vždy také něco poetického, vyššího a ušlechtilého, a zejména z tohoto důvodu ve sborových scénách věnuje takovou pozornost obřadním písním („trojickým“) a tancům (chorovodům).

V opeře nacházíme ještě jeden prohřešek proti Gogolovi a tím je velký oslavný sbor ve finále, který velebí věrnou lásku Levka a Galji. V literárním předobraze však příběh končí tichou noční scénou, kdy celá vesnice, kromě Levka, klidně spí. Nicméně ani tato odchylka nijak zvláště nenarušuje logický vývoj děje, je v souladu s uměleckým duchem gogolovského skazu a působí velice přirozeně a optimisticky.

I když opera *Utonulá* obsahuje mluvené vsuvky, které jsou přesnou citací Gogolova textu přeloženého do ukrajinštiny, hlavní role patří hudbě, jejíž melodicko-rytmický základ je folklorní. Lysenko do své skladby přenesl symetrii ukrajinské lidové písně, zprostředkoval nám její něžnou lyriku, živé melodické kontury a celou svébytnost jejího národního koloritu. Ve sborech autor používá prvky charakteristické pro ukrajinský lidový vícehlas. Obzvláště příznačný je v tomto smyslu mužský sbor z prvního jednání – *Туман хвилями лягає*, na který se následně polyfonicky navrství ženský sbor *Ох, і там за садом – виноградом*, a vzniká tak pestrá škála konfrontací ženských a mužských hlasů, působivé kontrasty tónů, polyrytmie a polymetrie. Ze sólových čísel stojí zejména za povšimnutí Levkova serenáda *Нічка спускається* z prvního dějství, která je naplněna citlivou elegickou lyrikou, a arioso Pannočky ze třetího jednání oplývající širokou paletou barevných odstínů.<sup>523</sup>

Folklorní jádro opery tvoří nejen prvky obřadnosti, národní písně, tance, legendy a zvyky, ale i slovní obraty, úsloví a rčení čerpající z ryze ukrajinského lidového lexika, po kterém libretista sahá přesně podle spisovatelova vzoru.<sup>524</sup> Stejně tak jsou podle Gogolových tvůrčích principů vytvořeny komediální epizody opery – vtipná písnička mládenců posmívajících se Golově, scéna Gorpyny a Písaře, výstup a tanec podnapilého Kalenika atd.

Ačkoli žádné novátorské pojetí v kompozici opery nenajdeme, obdivujeme autorův originální způsob vyličení svérázného života ukrajinské vesnice – barvitě lidové scény, komické situace a postavy, jadrný humor, jemnou poetiku, romantickou fantastiku, protiklad světa reálného a nadpřirozeného, půvabné obrazy ukrajinské přírody, přirozenost a bezprostřednost zachycující ukrajinský národní duch. Společně s bohatou melodií svěžích národních písní upravených zkušeným skladatelem a přizpůsobených konkrétním dramaturgickým cílům ztvárňují tyto prvky rozmanité stránky vyjadřovacích prostředků Gogolova skazu v prosté, nekomplikované a výrazně národní Lysenkově hudbě.

### ***Paralely mezi Sokalského operou Májová noc a Lysenkovou Utonulou***

V Lysenkově *Utonulé* můžeme zaznamenat určitý vliv opery *Májová noc* Petra Sokalského, která začala vznikat téměř o dvacet let dříve. Například kromě obdobné posloupnosti scén ve fantastickém obrazu ze třetího jednání najdeme u obou autorů ve sboru rusalek stejný text – „*Ух, ух, соломений дух*“ – z Ševčenkovy poemy *Причинна*. V každé z těchto kompozic jednají rusalky jako skutečné dívky, nejsou to nadpozemské bytosti

<sup>523</sup> ШПРЕЕР-ТКАЧЕНКО, А. Я. (гл. ред.). *История украинской музыки*. Москва, 1981, с. 81–82.

<sup>524</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 204.

a u Sokalského mají dokonce jejich postavy sociální podtext. Jsou to mladé ženy, které se ocitly ve složité společenské situaci a podlehly zoufalství, šílenství či dokonce smrti.

U obou skladatelů najdeme i další pojitka. Jak Sokalskyj, tak Lysenko jsou rodilí Ukrajinci a jejich díla v sobě nesou národnostní aspekt. Nicméně u každého z nich je pojat poněkud jinak. Sokalskyj komponoval svou *Májovou noc* s cílem inscenovat ji v *Mariinském divadle* v Petrohradu a podřídil vše zákonům této velké scény. Napsal tudíž libreto v ruštině a přeložil do ní nejen verše ukrajinských básníků T. Ševčenko a L. Hlibova, které ve své skladbě použil, ale paradoxně i ukrajinské výrazy, jimiž Gogol příběh ozvláštnil. Svě národní cítění vložil spíše do sociální a demokratické roviny opery.

Na rozdíl od svého staršího kolegy si Lysenko nedělal žádné naděje na uvedení svého díla v hlavním městě a od samého počátku se orientoval jen na možnosti místních interpretů a tradici ukrajinského hudebně dramatického divadla. Byl to velký patriot a nikdy nenechal texty svých kompozic přeložit do ruštiny, přestože o jeho opery byl zájem i v Rusku (obdivovali je P. I. Čajkovskij i N. Rimskij-Korsakov)<sup>525</sup> a jejich uvedení na předních carských jevištích by mu přineslo větší popularitu i lepší finanční zabezpečení. Jeho libretista, Mychajlo Staryckyj, tedy převedl Gogolův text do ukrajinštiny.

Oba dva skladatelé chtěli zdůraznit národní zabarvení gogolovského námětu. Z tohoto důvodu hojně čerpali z folklorních pramenů – lidových písní a tanců. Sokalskyj využívá jak ukrajinské, tak i ruské nápěvy. Lysenko naproti tomu jen výlučně ukrajinské. V citlivém výběru těchto písní se odrazila jejich dobrá znalost minulé i soudobé národní kultury. Například na rozdíl od Korsakova ani jeden z nich nevyužil „nápovědy“ z Gogolova textu a nezařadil do Levkova partu píseň *Сонце низенько*, protože na Ukrajině byla tato melodie spojována s postavou Petra z divadelní hry se zpěvy *Наталка Полтавка*<sup>526</sup> od I. P. Kotljarevského. U Sokalského místo ní Levko zpívá romans na slova L. Hlibova, Lysenko se rozhodl pro parafrázi jiné ukrajinské lidové písně – *Ніч така місячна*.<sup>527</sup>

Sokalského opera se skládá z několika stylových vrstev – evropského romantického prototypu, ruského romansu a ukrajinské lidové písně. Avšak tyto komponenty se nepojí organicky. Nedochozí k jejich homogenní syntéze, ale jedná se spíše o specifickou eklektickou sloučeninu. Naopak Lysenkova kompozice se zakládá pouze na jednom stylu, a to na lidové písňovosti, která je schopná věrně předat ukrajinský národní kolorit. Zároveň autoři

<sup>525</sup> Viz ROSENTHAL, H. – WARRACK, J. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford, 1966, p. 225.

<sup>526</sup> Podle této divadelní hry napsal Lysenko v roce 1889 stejnojmennou operu – *Natalka Poltavka*. Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 385.

<sup>527</sup> ИЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003, с. 118–120.

*Utonulé* zařadili do libreta romantické ztvárnění lidových zvyků a legend a přiblížili posluchačům každodenní život vesnice i povahové rysy, které jsou vlastní osobitému ukrajinskému naturelu.<sup>528</sup>

Lysenko také posiluje komickou linii, osamostatňuje ji a tvoří z ní paralelu k lyrické osnově příběhu. Kromě Golovy zařazuje ke komickým postavám i rovnocenný pár Gorpyna – Písař a věnuje mu úvod druhého jednání. U Sokalského komika není kontrapunktem k lyrice, je pouze pozadím pro její vývoj. Jeho dramaturgie čerpá zejména z vaudevillových situací Gogolova syžetu. Avšak jako u jediného je hlavní postavou jeho opery ženská hrdinka – Galja, kterou skladatel obdařil mnohem hlubší psychologickou kresbou než Gogol. Je to velice aktivní, rozhodná a vyzrálá dívka a v páru s Levkem hraje důležitější roli. Sokalskyj zdůrazňuje a vyostřuje sociální konflikty – např. prvek společenské nerovnosti (Galja a Golova) i povstalecký duch příběhu (Levko a venkovští mladíci).

### ***Paralely mezi Májovou nocí Rimského-Korsakova a Lysenkovou Utonulou***

Podobnost mezi *Májovou nocí* Rimského-Korsakova a Lysenkovou *Utonulou* je zcela zřejmá. Vliv Korsakovovy opery je obzvláště zřetelný na příkladu posledního dějství *Utonulé* vystavěného podle schématu třetího jednání Korsakovovy *Májové noci*. Stejně texty lidové poezie jako Korsakov volí pro chorovod rusalek ve třetím aktu a pro písně obřadního charakteru „zelených svátků“ v prvním dějství i Lysenko, respektive libretista Staryckyj. Korsakov však uvádí tyto verše v ruském překladu a zachovává v ukrajinštině pouze některá slova.<sup>529</sup> U obou skladatelů se rusalky ve fantastické scéně chovají jako skutečné dívky. Nepůsobí jako nadpřirozené bytosti, ale stejně jako jejich reálné protějšky tančí chorovody, zpívají „trojické“ písně a u Korsakova dokonce vijí věnečky a pouští je po vodě, aby se dozvěděly, kdo se stane jejich ženichem.

Shodná volba lidových textů a nepochybně i dramaturgických pojetí v obou dílech je sotva náhodná. Zůstává ovšem otázkou, který z umělců byl zdrojem inspirace pro výběr konkrétních písní užitých v obou operách, neboť v době, kdy Korsakov *Májovou noc* zamýšlel zkomponovat,<sup>530</sup> byl Lysenko jeho studentem (1874–1876) na hudební akademii v Petrohradu.<sup>531</sup> Je velice pravděpodobné, že jako rodilý Ukrajinec svému učiteli pomáhal

<sup>528</sup> ГОРДИЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в 6-ти томах*. Том 2. Київ, 1989, с. 203–204.

<sup>529</sup> ГОЗЕНПУД, А. *Оперный словарь*. Издание 2-е. Санкт-Петербург, 2005, с. 557.

<sup>530</sup> Iniciátorkou myšlenky složit operu na Gogolův námět *Májová noc* byla již v roce 1871 Korsakovova manželka, tehdy ještě snoubenka, Naděžda Nikolajevna Purgold. Viz РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, А. Н. *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество*. Вып. II. Москва, 1936, с. 103–104. Operu *Májová noc* začal Korsakov psát v létě 1877. Viz ЯКОВЛЕВ, В. *Русские композиторы*. Том 2. Москва, 1971, с. 203.

<sup>531</sup> Viz SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 385.

s volbou vhodných ukrajinských nápěvů pro jeho operu. Lysenko totiž sbíral obřadní, svatební a jiné lidové písně už od roku 1861 a v roce 1867, tedy o deset let dříve, než Korsakov začal na své opere pracovat, vydal svou první sbírku národních písní.<sup>532</sup>

Celá koncepce třetího jednání opery, včetně propojení dvou sborů: ženského *Гомін, гомін по діброві* a mužského *Свята неділя*, na jejichž pozadí se rozvíjí závěrečný sbor, Lysenkovu i Korsakovovu operu velmi sblíží. Opodstatnění pro podobné slavnostní finále Korsakovovy opery *Májová noc* a Lysenkovy *Utonulé*, kde se sborově zpívá „*Слава*“ na počest mladého páru, nikde v Gogolově povídce nenajdeme. Celou scénu do opery *Májová noc* přidal Rimskij-Korsakov a Lysenko se bezesporu Korsakovem, svým učitelem, nechal inspirovat a tuto myšlenku od něho přejal.<sup>533</sup>

Ovšem mezi oběma skladateli existují kromě paralel i některé zásadní rozdíly. Lysenko měl hluboké ukrajinské kořeny<sup>534</sup> a to hudba jeho opery *Utonulá* zřetelně prozrazuje. Gogolovo téma mu bylo nesmírně blízké, protože stejně jako spisovatel osobitěmu ukrajinskému naturelu velice dobře rozuměl. Podobné rázovité figurky a scény ze života vesnice, o kterých vyprávěl Gogol, znal dopodrobna z vlastní zkušenosti. Proto pro něho bylo zhudebnění *Májové noci* záležitostí naprosto přirozenou a tryskalo mu přímo z duše. Postavy a situace z Gogolova skazu v Lysenkových melodiích přímo ožívají. Hudbou jsme zcela vtaženi do děje, vše je „opravdové“ a příběh jarní noci se před námi odvíjí jako poutavý film. Z Lysenkova díla číší nespoutaná energie, radostná nálada i čistý lidský cit.

Korsakov na rozdíl od Lysenka komponoval na námět, který sice pečlivě nastudoval, ale byl mu, a to nejen protože byl rodilý Rus, hodně vzdálen. Jeho vysoce kultivované dílo a hudba pojatá ve „velkém“ ruském operním stylu zní vzhledem ke Gogolovu tématu z maloruské vesnice poněkud uměle až vyumělkovaně. A přestože jsou jeho skladebné postupy výborně zvládnuté a celá kompozice má vysokou úroveň, jeho hudba není zcela v souladu s duchem Gogolovy povídky. Chybí jí lehkost a svěžest koloritu prostého ukrajinského venkova, jak je líčí spisovatel.

Aranže písní z Lysenkova pera jsou velmi citlivé. Zní přirozeně, naprosto v intencích Gogolova příběhu a v duchu venkovského lidového zpěvu a muzicírování, které Lysenko narozený ve vesnici Hryňky v Poltavské oblasti od malička důvěrně znal, v takovém prostředí

---

<sup>532</sup> ГОЗЕНПУД, А. Н. В. *Лысенко и русская музыкальная культура*. Москва, 1954, с. 68, 137–138; Rimskij-Korsakov vydal svou první sbírku lidových písní *Сто русских народных песен* až v roce 1877. Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 462.

<sup>533</sup> ГОЗЕНПУД, А. Н. В. *Лысенко и русская музыкальная культура*. Москва, 1954, с. 77.

<sup>534</sup> Lysenko byl velký ukrajinský patriot a cíleně bojoval proti rusifikaci Ukrajiny, za což byl také carským režimem, který užívání ukrajinského jazyka potlačoval, několikrát zatčen a v roce 1907 krátce vězněn. Viz КУБІЙОВИЧ, В. (гл. ред.). *Енциклопедія українознавства*. Том II/4. Paris-New York, 1962, с. 1295.

vyrůstal. Navíc ukrajinské písně sbíral od svých devatenácti let,<sup>535</sup> tak že v době, kdy operu *Utonulá* komponoval (premiéra se konala v roce 1885), měl s folklorem a jeho úpravami již bohatou, více než dvacetiletou zkušenost.

Korsakov lidové písně rovněž studoval, ale až mnohem později. Svou první sbírku vydal v roce 1877,<sup>536</sup> tedy teprve v době, kdy začal psát svou *Májovou noc*. Byl to ruský folklor a Korsakov ho pouze sbíral, bližší zkušenosti s ním neměl, protože na vesnici nikdy trvale nežil. Narodil se v městečku Tichvin a od dvanácti let bydlel v Petrohradu.<sup>537</sup> Život venkova, navíc ukrajinského, mu byl cizí.

Lysenkova instrumentace je mnohem střídmější než Korsakovova akademická partitura pro symfonický orchestr. A zřejmě to nebyly jen skromné podmínky divadelního souboru M. Staryckého, které vedly Lysenka k menšímu obsazení. Jeho „lidovým“ melodiím, původním i autorským, totiž skromnější „šat“ mnohem lépe sluší. Ani sbory nezní v Lysenkovově opeře zdaleka tak velkolepě jako v Korsakovově. Jsou mnohem komornější a intimnější a jejich party jsou vedeny v duchu tradičního ukrajinského vícehlasu. Taneční melodie upravené ve stylu lidových muzikantů působí velice živě – jsou hravé, veselé, temperamentní, radostnou náladou přímo hýří a vyzývají k tanci. Jako by se Lysenko nechal přímo inspirovat hudebním a zvukovým prostředím Gogolova díla spojeného s písněmi, tanci i všedními tóny, které se rozléhají ukrajinskou vesničkou.

### ***Shrnutí – zhodnocení výše jmenovaných oper z hlediska jejich nejlepšího přiblížení Gogolovu skazu Májová noc neboli Utopená***

Ke Gogolovu skazu se podle našeho názoru ze všech tří zmíněných umělců nejvíce přiblížil Mykola Lysenko. Jako Ukrajinec velmi dobře rozumí duši tohoto národa, a proto akcentuje nejosobitější rysy ukrajinského naturelu a umocňuje je těmi nejvýraznějšími prvky, kterými charakterizuje každodenní ruch ukrajinské vesnice Gogol. Na hudebním pozadí Lysenko kreslí svérázné komické figurky, líčí vtipné situace, ale i lyrické a fantastické scény. Splétá tak pestré předivo rozmanitých – všedních i svátečních – momentů ze života rázovitých venkovanů.

---

<sup>535</sup> Lidové písně Lysenko sbíral od roku 1861 a první ze svých sedmi sbírek vydal v roce 1867. Viz ГОЗЕНПУД, А.: *Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура*. Москва, 1954, с. 68, 137–152; ВАСИЛЕНКО, З. І. *Фольклористична діяльність М. В. Лисенка*. Київ, 1972.

<sup>536</sup> Jedná se o sbírku *Сто русских народных песен* Viz КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990, с. 462.

<sup>537</sup> SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983, s. 542–543.

Libretista Mychajlo Stryckyj přeložil Gogolovu *Májovou noc* do ukrajinštiny a zřejmě i z tohoto důvodu je text opery důraznější, zní přirozeněji i důvěryhodněji a má větší spád. Každá jednající postava má svou vlastní „konturu řeči“ a melodickou linku, která obvykle pramení z lidových nápěvů. Jazyk i mluva komických hrdinů oplývají jadrným humorem, zatímco představitelé lyrické osnovy děje jsou vymalováni širokou škálou jemných tónů.

Z muzikologického hlediska je otázka hudební formy Lysenkova opusu poněkud diskutabilní, protože zařazuje mluvené pasáže. V jedné z předchozích kapitol jsme ale vysvětlili, proč ji za operu považujeme. Dialogy a monology, které v ukrajinštině citují slova Gogolovy povídky, umožňují autorům lépe vystihnout spisovatelovy umělecké principy a přiblížit toto dílo ukrajinskému lidovému divadlu, ze kterého Gogol při tvorbě skazů vycházel. Mluvené vsuvky také urychlují tok děje a přispívají k větší gradaci jednotlivých scén. Ve vokálních částech užívá Stryckyj jednak texty ukrajinských lidových písní, jednak své vlastní. Jedenkrát, ve scéně s rusalkami, zařazuje i Ševčenkovy verše.

Originalita a svébytnost jazyka opery je podtržena začleněním úsloví, rčení a obrátů, které čerpají z ukrajinské lidové slovesnosti. I proto je hudební řeč Lysenkovy *Utonulé* znělejší a věrohodnější než *Májové noci* Sokalského a Korsakova a dosahuje hlubšího výrazu v souladu s charakteristickými znaky skazu, neboť v tomto aspektu Gogola zcela bezvýhradně následuje.

Lysenkově hudbě není cizí parodie ani humor, je ale rovněž schopen velice dobře vylíčit romantickou atmosféru „kouzelného výjevu“ s Pannočkou a rusalkami i lyrické momenty něžné lásky Galji a Levka. Přesně ve stylu gogolovské komiky zní kreace neustále „veselého“ Kalenika, žertovné výstupy Golovy se skupinkou venkovských mladíků a „milostné scény“ páru Gorpyna – Písař. A přestože v jejich vztahu učinil Stryckyj jistou digresi od spisovatelova textu, komickou stránku této dvojice ještě více posílil. Další, asi tou nejpodstatnější změnou oproti literární předloze, je realistické řešení předání komisařova dopisu Levkovi. I když autoři mění tuto „fantastickou scénu“, podřizují ji regulím reálného světa a nivelizují tak pohádkovost „kouzelného výstupu“ Levka s Pannočkou, nezasahují do Gogolovy syžetové linky natolik, aby byl umělecký záměr spisovatelova skazu porušen.

Klíčovou roli hraje v *Utonulé* ukrajinský folklor, národní zvyky, tradice a legendy. Ovšem celému dílu vévodí lidové písně. Lysenko jako jediný, na rozdíl od Sokalského a Korsakova, využívá výlučně ukrajinské lidové písně (z nich převažují obřadní – „trojické“) a tance (chorovod, gopak, kozáček) a nezařazuje žádné ruské. Tím je ještě více zdůrazněn

národní duch celé opery. Využití pouze ukrajinských nápěvů také umožňuje lépe vystihnout osobitý kolorit života na Ukrajině.

Stejně tak jako u obou Lysenkových soupeřníků mají i v jeho opěře významné místo sborové scény. Autor využívá jednotlivě ženské a mužské skupiny, ale ani smíšené sbory nezůstávají stranou. Lysenko na vysoké úrovni ovládá techniku kontrapunktu a zcela ji dává do služeb tradičního ukrajinského vícehlasu. Vzniká tak originální polyfonie, ve které se naprosto organicky snoubí princip klasické kompozice se staletou lidovou tradicí. Ve srovnání s výše zmíněnými skladateli, kteří tento způsob skladebné práce také výborně a snad i lépe (zejména Korsakov) znali a ve svých *Májových nocích* využili, Lysenkovo pojetí kontrapunktu je z hlediska naplnění gogolovských idejí skazu v mnohém předčí, a to z toho důvodu, že tento umělec, jako dlouholetý sběratel a upravovatel ukrajinských lidových písní, měl specifický způsob ukrajinského vícehlasého zpěvu „pod kůží“ a mohl ho tak přirozeně do své sborové polyfonie vklínit. Nadto v úvodním dějství *Utonulé* zařazuje jako jediný z autorů hravý, žertovný polyfonický rozhovor mezi venkovskými mládenci (*Добриш вечір, дівчаточка*) a děvčaty (*Здорові, козаченьки*). Jejich dostaveníčko odehrávající se na venkovské návsi za teplého jarního večera působí velmi spontánně. Až živelný zvukový obraz, který v této scéně vzniká, bychom mohli označit Stankovyčovým originálním termínem „polyfonie ulic“.

Ze všech výše zmíněných důvodů vyznívá Lysenkova hudba i opera jako celek mnohem svěžeji, radostněji a opravdověji než u Sokalského a Rimského-Korsakova. Výraznými znaky *Utonulé* jsou celková přirozenost, bezprostřednost a hravost, ve které se temperamentní gesta a jadrný jazyk komických postav a situací organicky propojuje s jemnou, něžnou lyrikou plnou hlubokého citu i pohádkové fantastiky. Lysenkova ryze národní, nekomplikovaná, až čistě průzračná hudba je v symbióze s lidovým zpěvem a muzicírováním ukrajinského venkova, které mají jak skladatel, tak spisovatel v podvědomí, a také proto jsou tak „spřízněni“. V jednoduchosti hudby blízké lidové kultuře se ukrývá krása a skutečná podstata života Gogolových postav. Všechny uvedené prvky, které jsou typické pro Gogolův skaz, nás vedou k vyslovení závěru, že Lysenkovo dílo *Utonulá* je ze všech tří výše jmenovaných oper literární *Májové noci* nejpříbuznější.

### 3. 4. Analýza oper zkomponovaných na téma povídky *Ztracená listina (Пропавшая грамота)*

Téma poslední povídky z prvního dílu Gogolových *Večerů – Ztracená listina* – si k opernímu zpracování zvolil pouze jeden hudebník. Byl jím ukrajinský autor Jaroslav Jaroslavenko,<sup>538</sup> který svou skladbu původně nazval *Vědma (Відьма)*. V některých pozdějších vydáních však byla uváděna i pod titulem *Šenkýřka (Шинкарка)* či *V kouzlech lásky (В чарях кохання)*. Jednalo se o romantickou operu o třech jednáních a prologu.<sup>539</sup>

#### 3. 4. 1. Jaroslavenkova opera *Vědma*

Umělecký záměr vytvořit toto dílo vznikl v roce 1915, kdy autor pobýval v Kyjevě, kde hojně navštěvoval divadla a navazoval úzká přátelství i spolupráci s význačnými představiteli ukrajinské kultury. Skladateli učarovaly náměty ze života prostých lidí z oblasti Podněpří a obzvláštním dojmem na něho zapůsobily Gogolovy *Večery*. V této souvislosti se obrátil na svého přítele – Spyrydona Čerkasenka,<sup>540</sup> který působil v *Kyjevském divadle Mykoly Sadovského (Київський театр ім. Садовського)* a byl již tehdy známým ukrajinským básníkem a dramatikem – s prosbou, aby pro něho napsal libreto na motivy

---

<sup>538</sup> Ярошлавенко-Вінцовський Ярослав Дмитрович [Jaroslavenko Jaroslav Dmytrovyč, vlastním jménem Vinckovskyj (1880 Drohobuč v Haliči – 1958 Lvov)] – ukrajinský skladatel, sbormistr, vydavatel hudební literatury, tvůrce pochodů, sborových skladeb, romansů, děl pro dechový orchestr a úprav lidových písní. Jeden ze zakladatelů a autor hymen ukrajinského skautu a sportovního spolku *Сокіл (Sokol)*. Vytvořil první klavírní, sborovou i orchestrální aranž ukrajinské hymny *Ще не вмерла Україна*. Napsal opery: *Відьма* a *Над Дніпром*; operety: *Бабський бунт*, *В чужій шкіді*, *Дівча з лілеєю*, *Вечірній гість*; hudební frašku *Влодусь*. Zkomponoval hudbu k divadelní hře S. Čerkasenka *Лісові чари* a k povídce N. V. Gogola *Вуй*. Vystudoval klasické gymnázium, poté technickou vysokou školu a získal diplom dopravního inženýra. Zároveň byl i mimořádným posluchačem hudební akademie. V roce 1903 založil ve Lvově vlastní hudebně vydavatelskou firmu pod názvem *Українська Накладня*, která v roce 1905 přerostla ve významné hudební nakladatelství *Торбан*, jež existovalo do roku 1939. Viz КУБІЙОВИЧ, В. (гл. ред.). *Енциклопедія українознавства*. Том II/10. Paris–New York, 1984, с. 3991; РОМАНЮК, С. Відділення «Палац мистецтв ім. Тетяни та Омеляна Антоновичів». In: *Історія та сьогодення структурних підрозділів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. Львів, 2010, с. 12.

<sup>539</sup> ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в шести томах*. Том 4. Київ, 1992, с. 348.

<sup>540</sup> Черкасенко Спиридон Феодосійович [Čerkasenko Spyrydon Feodosijovyč (1876 Novyj Buh – 1940 Praha)] – ukrajinský spisovatel, dramatik, pedagog, národní buditel. Debutoval jako básník v roce 1904. Psal poezii, prózu i divadelní hry, publikoval v novinách a časopisech na západní Ukrajině i v emigraci, ve které žil od roku 1919. Samostatně vyšly jeho sbírky veršů *На шахті*, *Вони перемогли* a další inspirované hornickou, sociální a národnostní tematikou. Čerkasenkova poezie vytvořená do roku 1920 byla publikována ve Vídni ve třech svazcích nazvaných *Твори*. Slávu autorovi přinesl například román *Пригоди молодого лицаря*, divadelní hra *Казка старого млина* či básnická sbírka *Хвилини*. Jeho poslední knížka *Вибрані твори* vyšla v roce 1930 v Charkově. Od té doby se jeho dílo nevydávalo, neboť spisovatelovo jméno bylo od dvacátých do devadesátých let 20. století na indexu. Čerkasenkova tvorba se vyznačuje modernistickým pojetím, zejména symbolismem, a začíná v ní touha po národním osvobození a vytvoření nového ukrajinského umění. Jeho verše jsou melodické a mnoho z nich se stalo písňovými texty, které zlidověly. Viz КУБІЙОВИЧ, В. (гл. ред.). *Енциклопедія українознавства*. Том II/10. Paris–New York, 1984, с. 3706–3707; ДОНЧИК, В. Г. (гл. ред.). Спиридон Черкасенко. In: *Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Кн.1. Перша половина ХХ століття*. Київ, 1998, с. 391–394.

skazu *Ztracená listina*. Spisovatel se při tvorbě textu opusu snažil zachovat svérázný kolorit literární předlohy i Gogolovu barvitou charakteristiku hlavních hrdinů. Bylo ovšem nutné přihlédnout ke specifikům hudebně dramatického žánru a původní příběh poněkud upravit.<sup>541</sup>

Zhudebnění povídky se protáhlo na pět let (1916–1921). Čerkasenko totiž v roce 1919 emigroval do Vídně, a tak se závěrečná verze libreta dostala k Jaroslavenkovi, který mezitím přesídlil do Lvova, s velkým zpožděním.<sup>542</sup> Přesto už na počátku dvacátých let 20. století zazněla některá čísla z ještě nedokončené opery *Vědma* z koncertního pódia. Z nich si největší přízeň posluchačů získal sbor rusalek a lesních mužů (*Хор Русалок і Лісовиків*).<sup>543</sup> Premiéra celého díla se konala v divadle *Ukrajinské besedy* (*Українська бесіда*) ve Lvově 27. května 1922. Režisérem první inscenace byl Josyp Stadnyk, dirigentem – Jaroslav Barnyč.<sup>544</sup> Dne 13. března 1926 byla skladba uvedena také v Užhorodu a poté ve Stanislavi (dnešní Ivano-Frankivsk), Ternopilu, Stryji a dalších haličských městech.<sup>545</sup>

Tehdejší kritika hodnotila představení rozporuplně, nicméně všichni recenzenti se shodli na tom, že zásadním nedostatkem bylo nezdařilé libreto, které předurčilo malou oblibu této opery.<sup>546</sup> Stejný názor zastával i ukrajinský literární vědec a filolog Leonid Bileckyj v divadelním měsíčníku *Театральне мистецтво* (*Divadelní umění*) ze dne 15. června 1922:

*„Autor, skladatel četných, krásně vypracovaných sborových děl, která tvoří jádro 'Vědmy', nemohl dosáhnout úplného souladu hudby a slova, neboť primitivní Čerkasenkovo libreto postrádá základní rysy dramatičnosti. Jaroslavenko vložil do své kompozice nemálo práce a hudebního talentu, ale na scéně, díky libretistovi, zaznívá jen cyklus romantických lyrických písní, které mezi sebou nejsou propojeny žádným jasným, logickým motivem.“*<sup>547</sup>

Vzápětí si ovšem recenzent poněkud odporuje, když dodává:

*„Nejzávažnější příčina disharmonie hudby a libreta spočívá v tom, že celé skladbě dominuje hlučný pochodový rytmus, který nedává sólovým zpěvákům příležitost, aby jejich hlas na scéně vyzněl,*

<sup>541</sup> НИКОРАК, Н. Основні вектори творчих пошуків Ярослава Ярославенка в царині музично-театрального мистецтва Галичини (I третина ХХ ст.). In: *XVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД»*. Переяслав-Хмельницький 29.–30.12.2013. Online, [17.01.2016]. URL: <<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/378>>.

<sup>542</sup> БЕРЕЗА, Р. Орфей української музики. In: *Животоки*, 2010, № 1–2 (46–47). Львів, с. 4.

<sup>543</sup> БІЛЕЦЬКИЙ, Л. «Відьма». In: *Театральне мистецтво*, 1922, Випуск 3–4. Львів, с. 18.

<sup>544</sup> БЕРНАНДТ, Г. Б. *Словарь опер впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959)*. Москва, 1962, с. 56.

<sup>545</sup> БЕРЕЗА, Р. Орфей української музики. In: *Животоки*, 2010, № 1–2 (46–47). Львів, с. 4; БЕРНАНДТ, Г. Б. *Словарь опер впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959)*. Москва, 1962, с. 56.

<sup>546</sup> Otázkou však zůstává, nakolik byla objektivita recenzentů ovlivněna tehdejší společensko-politickou situací související s převzetím vlády bolševiky, neboť Čerkasenko byl již v té době na indexu nežádoucích spisovatelů. Je tedy možné, že hodnocení kvality básnickovy práce bylo deformováno poplatností oficiální ideologii.

<sup>547</sup> БІЛЕЦЬКИЙ, Л. «Відьма». In: *Театральне мистецтво*, 1922, Випуск 3–4. Львів, с. 18.

a zároveň neumožňuje publiku, aby se zaposlouchalo do melodií a děje opery. Nicméně se projevuje převaha skladatele nad talentem básníka, který se neuměl vyrovnat s tím, že hudba sama o sobě je schopná vylíčit obsah veršů, a děj zkomplikoval.<sup>548</sup>

Kromě nedostatků však kritik vyzdvihl i kladné stránky inscenace – ocenil například zdařilou pěveckou interpretaci díla:

„Výkonům sólistů lze málo co vytknout. Ba právě naopak – musíme je pochválit a přiznat, že detailně propracovali a velmi pěkně ztvárnili své role. Sbory byly zvukově vyrovnané. Dirigentu Barnyčovi náleží zvláštní uznání za to, že dokázal dostat z tak špatného orchestru alespoň nějakou dynamiku a výraz. Je třeba si uvědomit, že pro celý divadelní soubor nebylo jednoduché, aby provedl toto operní představení kvalitně. Byl to obtížný úkol i pro režiséra Stadnyka, který, ať se snažil o rychlý spád inscenace sebevíce, nemohl se vyhnout dlouhým pauzám, jež byly nezbytné pro postavení nových kulis (pekla) v úzkém jevištním prostoru.“<sup>549</sup>

### 3. 4. 1. 1. Libreto Jaroslavenkovy opery *Vědma*

Libreto, nahrávku ani partituru opery *Vědma* se nepodařilo dohledat. Příčinou nedostupnosti těchto materiálů bude se vši pravděpodobností neblahý historický vývoj, kterým si Ukrajina prošla v průběhu 20. století a jímž byly fatálně zasaženy jak životy, tak dílo obou autorů – Jaroslavenka<sup>550</sup> i Čerkasenka.<sup>551</sup> Jejich jména měla být navždy zapomenuta

---

<sup>548</sup> *Tamtéž.*

<sup>549</sup> *Tamtéž*, s. 19.

<sup>550</sup> Jaroslavenko žijící ve Lvově byl kvůli svým vlasteneckým a politickým postojům vystaven pronásledování za všech režimů. Jedině díky tomu, že byl odborníkem v oboru železničního inženýrství, se mu podařilo vyhnout přímé perzekuci v době polské, nacistické i sovětské moci. Například v roce 1935 byl zatčen a odsouzen polskou vládou ke dvouletému vězení za vydávání revolučních písní. V souvislosti s tím byl propuštěn ze služby na železnici a vydavatelství *Torban*, které vlastnil, se stalo jeho jediným zdrojem obživy. Sovětská vláda pak v roce 1939 zlikvidovala i toto nakladatelství. V březnu 1941 byl skladatel přijat na místo knihovníka lvovské pobočky Akademie věd USSR. O pár měsíců později došlo k okupaci Lvova nacistickou armádou a jako zkušeného železničního inženýra ho Němci mobilizovali a poslali na nucené práce do Krakova. Od září 1945 do dubna 1948 pracoval opět ve Lvovské knihovně, ovšem poté se rozpoutala vlna represí a byl z ideologických důvodů uvolněn. Po propuštění trpěl bídou, a ačkoli opakovaně žádal, aby jeho díla byla uveřejněna v kyjevských a moskevských hudebních nakladatelstvích, byly tyto prosby pod rouškou různých smyšlených příčin důsledně zamítány. Po jeho smrti následovalo téměř 50 let zapomnění. Jednou z příčin, proč příslušné instituce Sovětského svazu ničily vše, co se týkalo jeho osoby, a proč na jeho jméno měla ulpět pečeť zapomnění, mohlo být i to, že psal skautské a vlastenecké písně a zhudebňoval verše „nežádoucích básníků“, mezi něž patřil také Čerkasenko. Dokonce ani v našem století nebylo umělci projeveno příliš úcty. Nový vlastník, který ve Lvově koupil dům, v němž Jaroslavenko dlouhá léta bydlel a provozoval hudební vydavatelství *Torban* a jenž se měl stát skladatelovým muzeem, dal budovu z komerčních důvodů v roce 2008 zbourat. Více viz РОМАНІЮК, С. Відділення «Палац мистецтв ім. Тетяни та Омеляна Антоновичів». In: *Історія та сьогодення структурних підрозділів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. Львів, 2010, с. 11–12; БЕРЕЗА, Р. Орфей української музики. In: *Животоки*, 2010, № 1–2 (46–47). Львів, с. 3; Ярослав Ярославенко. In: *Музична бібліотека*. Online, [cit. 10.02.2016].

URL: <[http://www.mubis.com.ua/index.php/index.php?option=com\\_persons&view=person&id=41](http://www.mubis.com.ua/index.php/index.php?option=com_persons&view=person&id=41)>;

1892 – Unknown Ukrainian Composers Enter Upon Their Difficult Careers. January 13, 2014. In: *Yusypovych websites*. Online, [cit. 11.02.2016].

URL: <<http://www.yusypovych.com/eng/news/>>;

Во Львові знищили пам'ятник історії. 16. 9. 2008. In: *Политсовет.com*. Online, [cit. 11.02.2016].

a na veřejnosti nesměla být vyslovena po mnoho desetiletí. Jaroslavenko byl na indexu od své smrti v roce 1958, Čerkasenko dokonce již od začátku dvacátých let 20. století. Dílo obou dvou tvůrců se mělo nenávratně, pouze s několika výjimkami Jaroslavenkových pochodových a dětských písní, ztratit v propadlišti dějin.

Při porovnávání specifických rysů Gogolova skazu s celým hudebně dramatickým dílem tak můžeme převážně vycházet pouze ze skromných informací z výše zmíněné recenze uveřejněné v měsíčníku *Театральне мистецтво*. L. Bileckyj ve svém článku stručně vylíčil obsah libreta takto:

*„V prologu opery se kozák Honyviter (v překladu 'větroplach') zamiluje do krásné šenkýřky Marty, jak se později ukáže vědmy, jejímž čeledínem je holohlavý čert. Tomu Honyviter upíše svou duši výměnou za její lásku. První dějství tvoří sborové scény a dvě či tři sólové písně. Na konci jednání se Honyviter s Martou vrhají k zemi a sbor jejich počínání vysvětluje tím, že je odnesl ďábel. Kozák Nečmyrja, přítel Honyvitera, přísahá, že půjde kamaráda hledat kamkoli, ať je to třeba i do těch nejtemnějších a nejnebezpečnějších míst. Druhé jednání je uvedeno jevištním obrazem, který se odehrává na palouku před vchodem do pekla. Toto dějství je svými sborovými čísly z hlediska hudebního rozmanitější než akty předchozí. Zastihujeme zamilovaný pár – Martu a Honyvitera, jak sedí na okraji louky a přihlíží veselému reji tančících rusalek. Teprve v závěru jednání posílá autor oba dva mladé lidi do satanovy říše. V patách je jim kozák Nečmyrja, který spěchá Honyvitera zachránit. Hudební zpracování třetího aktu je nejslabší. Nacházíme v něm Nečmyrju, jak hraje karty s vědmou o duši svého přítele. Naštěstí se mu podaří zvítězit a kamaráda z rukou pekelných sil vyrvat.“<sup>552</sup>*

Jak vyplývá z předchozího popisu děje, Čerkasenko se od Gogolovy povídky do velké míry odchýlil a vytvořil poněkud jiný příběh. Zachováno zůstalo pouze téma upsání duše

---

URL: <<http://xn--b1aghlodctie.com/news/20806.html>>;

Прокуратура снова расследует снос дома автора гимнов «Пласта» во Львове. In: *Українские новости*. 17.9.2009. Online, [cit. 11.02.2016].

URL: <<http://ukranews.com/news/2279.---.ru>>.

<sup>551</sup> V roce 1919 vyslalo ministerstvo osvěty Ukrajinské lidové republiky Čerkasenka z Kyjeva do Vídně, aby připravil učebnice pro ukrajinské školy. Po okupaci Ukrajiny Rudou armádou ukrajinská vydavatelství, ve kterých Čerkasenko ve Vídni pracoval, ukončila svou činnost a spisovatel rakouskou metropolí opustil. Nemohl se vrátit na Ukrajinu, kde byl považován za třídního nepřítele, protože neschvaloval vytvoření sovětské Ukrajiny, ale chtěl být blízko ukrajinskému prostředí. Proto se v roce 1923 přestěhoval do Užhorodu v Podkarpatské Rusi patřící tehdy Československu. Tam se účastnil kulturního života, vydával časopisy pro mládež, byl zapojen do činnosti spolku *Пласт* (tj. *Skaut*) a nepřestal se zabývat literární tvorbou. Sblížil se s pokrokovými silami a upoutal tak na sebe pozornost úřadů. Policie ho obvinila z kooperace s komunisty a doporučila mu, aby kraj opustil. Neustále se také o Čerkasenka zajímali představitelé sovětů a přesvědčovali ho, aby se vrátil na Ukrajinu, ovšem pouze pod tou podmínkou, že se zřekne svých ideových a národnostních postojů a učiní veřejné pokání. Spisovatel však neustoupil, a tak byl kvůli aktivní spolupráci s ukrajinskou diasporou pod nátlakem vlády přinucen v roce 1929 z Užhorodu odjet. Od té doby bydlel v Horních Černošicích u Prahy, kde v roce 1940 ve velké bídě zemřel. Je pohřben v Praze na Olšanském hřbitově. Viz КУБІЙОВИЧ, В. (гл. ред.). *Енциклопедія українознавства*. Том II/10. Paris–New York, 1984, s. 3706–3707; ДОНЧИК, В. Г. (гл. ред.). *Спиридон Черкасенко*. In: *Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Кн. I. Перша половина ХХ століття*. Київ, 1998, s. 391–394; Черкасенко Спиридон Феодосійович, поет, прозаїк, драматург. In: *Літературна Миколаївщина в особах: Бібліогр. покажчик*. Миколаїв, 2001, s. 80–81; Спиридон Черкасенко. Online, [cit. 15. 2. 2016].

URL: <<http://www.ukrlit.vn.ua/biography/cherkasenko.html>>.

<sup>552</sup> БІЛЕЦЬКИЙ, Л. «Відьма». In: *Театральне мистецтво*, 1922, Випуск 3–4. Львів, с. 18–19.

d'áblovi a hra v karty s vědmou v pekle. Tentokrát ovšem kozáka nepohání k riskantní cestě do tajemných podzemních prostor, v nichž přebývají čerti a čarodějnice, snaha získat zpět čepici, ve které je zašita listina pro carevnu, ale mnohem podstatnější záležitost – touha spasit přítele a jeho duši. Libreto i skaz však končí shodně – šťastným návratem člověka na zem a jeho vítězstvím nad nečistými silami.

Na rozdíl od literární předlohy autor operního textu uvádí konkrétní jména všech hlavních hrdinů a přidává i některé další postavy, jež se u Gogola vůbec nevyskytují. V hudebně dramatickém příběhu vystupují: šenkýřka Marta-vědma (soprán); mladý zamilovaný kozák Honyviter (tenor); kozák Nečmyrja – Honyviterův věrný přítel (bas); Najmyt – plešatý čert, sluha Marty (baryton); Žid (tenor buffo)<sup>553</sup> a plejáda fantastických pohádkových bytostí – rusalky, lesní muži, cikánky-čarodějnice, kováři-čerti; přičemž Martu, Najmyta, rusalky ani lesní muže ve skazu nenajdeme.

Ve srovnání s Gogolovou povídkou libretista ještě více posiluje děj o fantasticko-romantické scény, jako například tanec rusalek, a zařazuje nově i milostnou zápletku. Zároveň upřesňuje a domýšlí důvod, kvůli kterému kozák Honyviter (v Gogolově originále Záporožec) upsal svou duši d'áblu. Je to láska ke krásné šenkýřce – vědmě Martě. Naprosto se však vytratil motiv ztracené listiny, podle které nese název Gogolův příběh.

### 3. 4. 1. 2. Hudební zpracování Jaroslavenkovy opery *Vědma*

Při posuzování hudebního zpracování celé opery *Vědma* je možné vycházet pouze z dobových zpráv a recenzí. Podle údajů, které se nám podařilo shromáždit, se zachovala pouze dvě hudební čísla, a to *Kozáček*<sup>554</sup> – jako součást sbírky tanců od J. Jaroslavenka vydané v jeho vlastním nakladatelství *Torban* ve Lvově v roce 1938 – a klavírní úprava písně *Тут так темно...* z roku 1920 otištěná tamtéž,<sup>555</sup> ve které vystupuje Honyviter a Marta spolu s lesním mužem a sborem cikánek-čarodějnic a kovářů-čertů. Z nich se nám podařilo získat pouze zmíněnou píseň. *Kozáček*, zřejmě z důvodu pozdějšího vydání a ochrany autorských práv, zůstává nedostupný.

---

<sup>553</sup> БЕРНАНДТ, Г. Б. *Словарь опер впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736–1959)*. Москва, 1962, с. 56.

<sup>554</sup> ЯРОСЛАВЕНКО, Я. Д. Гонивітер – Козачок з опери «Відьма». In: ЯРОСЛАВЕНКО, Я. Д. *22 українські танці на фортепіано*. Львів, 1938.

<sup>555</sup> ЯРОСЛАВЕНКО, Я. Д. «Тут так темно...» – сцена зо співом: Гонивітер, Марта й лісовик та: хор циганок-відьм і ковалів-чортів з оп. «Відьма». II. Дія., № 13а. Львів, 1920.

### 3. 4. 1. 3. Hudebně dramaturgická analýza scény *Ты так темно ...* z druhého dějství Jaroslavenkovy opery *Vědma*

Tento fragment<sup>556</sup> z druhého dějství opery *Vědma* s pořadovým číslem 13a popisující výjev, který se odehrává v temném lese, je zahájen duetem kozáka Honyvitera a lesního muže,<sup>557</sup> dvou bytostí pocházejících ze zcela protichůdných sfér – světa lidí a nadpřirozených bytostí, o čemž svědčí i skladatelovo pojetí jejich hudebního ztvárnění. Melodická linka dvojzpěvu, nesoucí se v pomalém tempu (*Lento*), je často vedena v protipohybu, i když někdy, stejně tak jako se svět reálný čas od času setká s nadpozemským, postupují hlasy paralelně. Úvodní tónina B dur obohacená dominantními septakordy je vystřídána dvoutaktovým přechodem do A dur v hybnějším tempu (*piú mosso*). V této chvíli se v doprovodu opakuje sestupná malá tercie evokující v posluchači zvuk mávajících křídel dravého ptáka, jak je uvedeno v textu. Následuje lyrická, třítaktová mollová (*d moll*) instrumentální pasáž v *pianissimu*, již vystřídá ve zpěvu opět tónina durová – tentokrát Es dur v naléhavém forte. Libreto líčí Honyviterův strach a hrůzu z temného lesa, kdy se mu až srdce svírá a dýchá na něj smrt. Na tuto část navazuje něžná mezihra v D dur předznamenávající kontrastní charakter láskyplného nápěvu Marty-vědmy, která svého milého Honyvitera uklidňuje (*Allegro moderato*, stále D dur) a slibuje, že svým dívčím smíchem rozezní celý les, aby zažehnala jeho obavy. Zde autor zařazuje mollovou melodii (*e moll*) – Martino volání do lesa s výzvou, aby se ozval ten, kdo v něm přebývá – motiv, ve kterém se střídá interval navracející se vzestupné velké sekundy doplněné sestupnou čistou kvartou. Po pěvecké imitaci ozvěny přichází lyrická instrumentální mezihra – průchozí sekundy dokreslující efekt doznívajícího echa. Celý zvukový obrázek je v repetici zopakován, a to pouze s drobnou obměnou slov. Během dramatičtějšího, čtyřtaktového orchestrálního *intermezza* v tónině A dur, do kterého melodie přechází z *e moll* přes stejnojmennou E dur a jež je reminiscencí na předchozí milostiplnou píseň Marty, dochází na jevišti k proměně. Na scéně se opět objevuje lesní muž procházející se lesem, který se po Martině halekání náhle znepokojeně zastaví. Cikánky-čarodějnice, které příkazu vědmy Marty uposlechly, vbíhají s nespoutaným smíchem na jeviště. K nim se připojují i kováři-čerti, kteří udiveně vstávají od svého ohniště.

Marta pokračuje ve svém zpěvu, tentokrát ovšem v duetu s lesním mužem. Počáteční dvoutaktový motiv (*fis moll*) je veden v unisonu, což si snad můžeme odůvodnit tím, že oba

---

<sup>556</sup> *Tamtéž*, s. 2–11.

<sup>557</sup> Lesní muž – v ukrajinštině „лісовик“, v ruštině „лесий“, „лесовик“, „лешак“, je mytologický pán lesa, který svádí lidi z cesty a bere si prokleté děti. Více viz ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. *Мифы русского народа*. Москва, 2003, с. 469; ГРУШКО, Е. – МЕДВЕДЕВ, Ю. *Словарь славянской мифологии*. Нижний Новгород, 1995, с. 179–184.

pocházejí z říše nečistých sil. Jejich následující dvojhlas (A dur) plyne ve veselém, polkovém rytmu, ačkoli na rozdíl od Martina jásavého svolávání sestřiček čarodějnic k tanečnímu reji a víru, který se má zatočit jako věneček na bystré vodě, lesní muž, její mrzutý, nerudný protipól ve svém nápěvu vedeném v ostinátní figuře sestupné čisté kvarty procházející po čtyři takty, hudruje, že mu ty zpropadené čarodějnice svým tancem udělají z krásného palouku ošklivý, udusaný mlat. Part Marty a lesního muže pak postupuje dále (stále A dur) dvěma takty terciového dvojhlasu a je uzavřen unisonem s identickým textem „*ой, леле, ой, леле*“ u obou postav. Celá dosavadní část hudebního čísla se sestává z duetů (Honyviter – lesní muž; Marta – lesní muž) a jednoho sóla (Marta), ovšem od tohoto momentu až do konce zní pouze sborové melodie interpretované buď pouze ženskou skupinou (cikánky-čarodějnice), mužskou složkou (kováři-čerti) či jejich spojením do smíšeného sboru.

Na rozdíl od vstupní, expozičně laděné pasáže následuje velká třídílná písňová forma s návratem (AA' B AA'). Díl „A“ (Un poco Allegretto), ve stylu laškovně, dovádivé lidové písňe, se nese ve velice radostném, tanečním, dvoudobém metru v tónině A dur. Je uveden žertovným ženským sborem cikánek-čarodějnic (lidový dvojhlas či tříhlas), který škádlí lesního muže, jenž chodí sem a tam po celý rok, cosi hledá, ale sám neví co. Libreto je opět proloženo citoslovcem „*ой, леле, ой, леле*“. V závěru fráze slyšíme slova „*доленько лиха, ах, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, доленько лиха!*“ (v překladu „*osude nešťastný*“). Opakování poslední slabiky slova „*лиха*“ zní jako ozvěna připomínající ironický výsměch a spolu s povzdechem „*ах*“ možná i soucit nad smutným osudem lesního muže. Imitace smíchu je podtržena i v melodii – staccatovanou řadou sestupných sekund. Střídání ostinátní legatované sestupné sekundy, nejdříve ve čtvrt'ových notách a poté v diminuci v osminkách, na konci části působí dojmem vzdechů, ovšem může se také jednat o jízlivý posměch. Hlavní tóninou sboru čarodějnic je A dur, avšak ta je v motivu napodobujícím smích prostrídána mimotonální dominantou H dur a poté svou dominantou E dur. V pasáži sekundových „vzdechů“ je základní A dur následována svou paralelní mollovou (fis moll) střídající se s h moll, jež ve finále ženského sboru přechází do E dur. Přichází díl „A'“ – smíšený sbor čarodějnic a čertů, který opět pokračuje v hlavní tónině A dur a jehož melodie i harmonie je variací, pouze drobnou obměnou, na předchozí ženskou skupinu. I obsah libreta je obdobný – zlomyslný výsměch lesnímu muži, ale zároveň i jakýsi soucit nad politováníhodným, nešťastným osudem tohoto osamělého starého děda, který se jako červená nit vine až do konce celého výstupu.

Kontrastní, klidnější a lyričtější díl „B“ (Meno mosso) v provedení pouze mužské složky sboru se vyznačuje zcela jiným charakterem melodie i tóniny – z A dur se ocitáme v d moll. Ačkoli by se dalo očekávat, že mollová tónina vnese do děje smutnější náladu, není tomu tak. V příběhu, který vypráví ansámbl čertů, se tentokrát posmívají lesnímu muži rusalky. Protichůdnost povahy nápěvu a libreta vyznívá jako škodolibý smích. I během této pasáže dochází ke změně tónin. Střední motiv vybočí z hlavní tóniny (d moll) do paralelní durové (F dur) a přes dramatický moment (v partu – „*děd chodí a jen čas maří*“), kterého je docíleno pomocí zmenšeného septakordu, opět zamíří do d moll. Zpěvem o nešťastném osudu („*доленько лиха*“) lesního muže (a moll) je celá část „B“ uzavřena harmonickým přechodem přes E dur do A dur – hlavní tóniny následujícího rozverného, tanečního, folklorně laděného dílu „A“. Ten se vrací k původnímu živějšímu tempu (Tempo I) a je melodicky i harmonicky přesnou citací první části třídílné formy, a to včetně vystřídaní ženského a smíšeného sboru. Pouze při opakování je díl „A“ doplněn codou vygradovanou do působivého fortissima, nejdříve ve zrychleném tempu (stringendo), které se ovšem v samém finále zklidní (ritardando), a celé hudební číslo končí optimistickým, ligaturou zadržným akordem A dur.

Z hlediska textu tento zlomek hudebně dramatického díla děj nikam neposouvá, nedozvídáme se z něj příliš mnoho ani o dalších, ani předchozích událostech. Odehrává se v tajemném nočním lese, který kozáku Honyviterovi nahání takovou hrůzu, že se mu až srdce svírá. Jeho strach se snaží zahnat vědma Marta, již kozák miluje. Svolává své sestry cikánky-čarodějnice, které mají roztančit celý les a rozveselit Honyvitera. Pomoci jim v tom mají i kováři-čerti. Ovšem ústřední postavou této scény je lesní muž, který se v Gogolově předloze, stejně jako Marta, vůbec nevyskytuje. Všechny nadpřirozené bytosti – čarodějnice, čerti, vědma Marta i nepřítomné, pouze zmíněné rusalky – si z něj tropí žerty. Leitmotivem libreta tohoto úryvku opery je právě výsměch starému, nerudnému, osamělému lesnímu muži, který svůj život promarnil, aniž by poznal lásku.

Nejedná se tedy o žádné nosné téma, ale pouze o jakýsi marginální výjev, který jen dokresluje kolorit a atmosféru děje. Hlavními hrdiny jsou představitelé, zdá se, zpola reálného a napůl fantastického světa (lesní muž, vědma Marta, cikánky-čarodějnice, kováři-čerti a rusalky). Jediná postava pocházející ryze z říše lidí je kozák Honyviter, jenž je ovšem v této

### 3. 4. 1. 4. Zhodnocení hudebního zpracování scény *Tym mak memho ...* z druhého dějství Jaroslavenkovy opery *Vědma*

Máme k dispozici pouze klavírní úpravu jediné ukázky z Jaroslavenkova hudebně dramatického díla *Vědma*. Nemůžeme tedy zhodnotit ani úroveň skladatelovy instrumentační práce. Avšak soudě podle tohoto torza, autor dobře znal principy harmonie, o čemž svědčí nejen využívání klasických harmonických spojů v kadencích v závěru frází, ale i to, že zdařile ovládal změny a spojování tónin, nevyhýbal se ani zařazování mimonotonálních dominant a měl smysl i pro určitý kompoziční řád. Jaroslavenko se nechal inspirovat nejen lidovými písněmi a tanci, ale v jeho skladbě si můžeme povšimnout i míst, která jsou se vši pravděpodobností ovlivněna impresionistickým stylem Clauda Debussyho (například zvukomalebně vykreslené mávání křídel dravých ptáků).

Citlivě, podle významu textu, pracuje s celou dynamickou škálou – od mysteriosních pianissim (vyobrazení záhadného nočního lesa) až po mocná fortissima (např. ve sboru kovářů-čertů a v závěru celého hudebního čísla). Tímto způsobem se mu daří barvitě vylíčit atmosféru jednotlivých scén. Nejsou mu cizí ani změny tempa, které dokreslují zvraty v charakteru nálad, např. z lyrické na dramatickou, z dojemné na veselou až humornou.

Co se týká hudební formy, klíčovou roli hraje velká písňová forma s návratem (ABA) a závěrečnou codou. Je celá zkomponována výhradně pro sbor – ať už se jedná o ženskou složku (cikánky-čarodějnice), mužský ansámbl (kováři-čerti) či smíšený sbor, který vzniká spojením obou jmenovaných skupin. Setkáváme se tak s širokou paletou vícehlasu – přes lidový dvojhlas a trojhlas až po pětihlas ve smíšeném sboru. V úvodu celé naší ukázky však zaznívají dva duety (Honyviter – lesní muž; Marta – lesní muž) i jedno sólo (Marta). V třídílné formě skladatel logicky střídá i druhy taktů – dvoučtvrteční v taneční, veselé části „A“ a tříčtvrťový v něžněji laděném díle „B“. Ovšem ve vstupní pasáži tohoto hudebního čísla je využito třídobé metrum; výjimku tvoří jen posledních šestnáct dvoučtvrťových taktů předznamenávajících rozvernou část „A“.

Jaroslavenkovův smysl pro hudební humor můžeme rozpoznat v jeho hře s disonancí hudby a slova. Začleňuje například radostnou, žertovnou melodii jako protiklad k textu komentujícímu trpký osud lesního muže. Tento rozpor mezi hudbou a libretem vyznívá jako parodie a ironický výsměch této postavě. Autor také často využívá již zmíněné zvukomalby. Jako příklad si můžeme uvést echo v instrumentální mezihře imitující ozvěnu Martina volání a také ostinátní sestupnou legatovanou sekundu, která může mít v daném kontextu zcela ambivalentní význam. Lze ji chápat jako napodobení tklivých, smutných vzdechů; ovšem

z úst potměšilých, zlomyslných čarodějnic ji vnímáme spíše jako škodolibý smích. Sestupná staccatovaná stupnice už zcela jistě vyjadřuje jízlivý výsměch.

Pokud bychom měli hodnotit kvalitu Jaroslavenkova zpracování Gogolova skazu *Ztracená listina* pouze podle tohoto fragmentu, mohli bychom konstatovat, že se jednalo o dílo vyspělého, zkušeného skladatele, který měl velice dobré znalosti z oblasti harmonie, kompozice i hudebních forem, a domníváme se, že z hudebního hlediska tato opera stála za uvedení na divadelním jevišti.

### **3. 4. 1. 5. Srovnání Gogolových uměleckých principů s Čerkasenkovým pojetím zpracování libreta opery *Vědma na základě scény Tym tak темно ...***

Čerkasenko se velmi odchýlil od literární předlohy, avšak podobnou scénu tajuplného lesa a záhadných ohňů, vyvolávajících v člověku nesmírný strach, či postavy cikánek-čarodějnic a kovářů-čertů sedících kolem ohnišť, najdeme i u Gogola. Pozorujeme ovšem i další shody operního textu s povídkou. V souladu s vyjadřovacími prostředky skazového vyprávění libretista například umně využívá práce s jazykem. Pohrává si s onomatopoickým citoslovcem „*xa,xa,xa*“, které vzniká opakováním poslední slabiky slovního spojení „*доленько лиха*“ („*osude nešťastný*“). Slabiku „*xa*“ opakuje šestkrát, což vyvolává zdání smíchu a jeho ozvěny. Navíc Čerkasenko předsazuje před toto echo i povzdech „*ax*“ („*доленько лиха, ax, xa, xa, xa, xa, xa, xa*“), který v daném kontextu působí značně protikladně. Na první dojem zní citoslovce „*ax*“ jako lítost nad smutným osudem starého lesního muže, vzápětí však poznáváme, že se jedná o velice ostrý, zlomyslný posměšek. Tento jev zaznamenáme v daném úryvku opery celkem čtyřikrát.

Podobné obsahové ambivalence si povšimneme ještě u jednoho slovního spojení, popěvkového citoslovce „*ой, леле, ой, леле*“, které má v ukrajinštině dva protikladné významy. Buď může označovat radostné překvapení („*ach, bože, božínku*“), nebo se naopak jedná o vyjádření bolesti, smutku a zoufalství („*ach, ouvej; běda, bože*“). Tento prvek autor používá hned několikrát. Poprvé ho najdeme v úvodní části ve dvojzpěvu Marty a lesního muže, kde ho dokonce oba dva zpívají v unisonu. Avšak zatímco z Martiných úst vyznívá jako radostný, taneční popěvek, v podání hudrujícího, nevrlého lesního muže má zcela jistě smysl opačný. Tato hudební nelogičnost ještě podtrhuje napětí a disharmonii mezi oběma postavami. Stejný motiv slyšíme ještě čtyřikrát, pokaždé ve sboru – ženském a smíšeném.

Čerkasenkův příběh, ačkoli odlišný od Gogolova, je veden v intencích tradičních folklorních postupů i spisovatelových tvůrčích principů. Výše zmíněné atributy operního textu

dokazují, že Čerkasenko využívá Gogolových skazových výrazových prostředků – bezprostřednosti, žertu, hry se slovy, jazykové zvukomalby a někdy i dvojsmyslného, velice laškovného, až ironizujícího výsměchu.

### **3. 4. 1. 6. Krátké shrnutí a zhodnocení zpracování Jaroslavenkovy opery *Vědma* ve vztahu ke Gogolovu skazu *Ztracená listina***

Z výše uvedených útržkovitých informací lze jen těžko vyvodit nějaký konkrétní relevantní závěr. Na základě získaných zlomkovitých údajů se tedy pokusíme alespoň o obecné shrnutí.

Základním zdrojem operních melodií Jaroslavenkovy *Vědmy* jsou folklorní prameny. Skladatel do své kompozice zařazuje velké množství hudebních témat, která vyvěrají z ukrajinských lidových písní a tanců, je však ovlivněn i impresionismem. Podobně jako předchozí hudební díla, která vznikla na základě Gogolových *Večerů*, rozvíjí formu lidové žánrové opery, hojně využívá sborových interpretací a vedení hlasů, které je typické pro tradiční ukrajinský vícehlas.

I když se Čerkasenko v libretu velmi odklonil od originálu a nechal se Gogolem pouze inspirovat, mají oba texty některé společné charakteristické rysy čerpající z folklorních kořenů a ústní lidové slovesnosti. O příbuznosti spisovatelova a libretistova vnímání atmosféry děje nás přesvědčuje jejich blízké pojetí fantastiky – podobně popisují tajemnou noční scénu, strach člověka ze tmy, obavy z neznámého a záhadného. V obou příbězích to hýří mnoha pohádkovými postavami i kouzly nečistých sil. Jejich tematika shodně vychází z kozáckého prostředí. Oba autoři opěvují statečnost i čestnost záporožských kozáků a oslavují vítězství člověka nad nadpřirozenými bytostmi.

Čerkasenko zachoval uměleckou koncepci spisovatelova skazu a jeho operní text se nese v Gogolově duchu hravosti, nevázanosti, šprýmů, spontánnosti i lidovosti, ale také emocionality, líčení pocitů postav reálných i nereálných, které se často chovají tak jako lidé. Autor libreta si stejně jako Gogol pohrává se slovy i jejich významy a nechává se unášet zvukovou krásou a malebností ukrajinského jazyka. Závěrem lze tedy říci, že jak skladatel, tak libretista šli v Gogolových šlépějích a následovali jeho umělecké principy a záměry.

„Характер музыки нельзя определить одним словом: она необыкновенно разнообразна...но в малороссийских песнях она слилась с жизнью – звуки её так живы, что, кажется, не звучат, а говорят – ... и каждое слово этой яркой речи проходит душу.“<sup>558</sup> Н. В. Гоголь

#### 4. Závěr

Hlavním cílem této disertace bylo vytvořit soubornou studii, která by zachytila Gogolův vztah k hudbě, prozkoumala důvody k tak hojnému zhudebňování jeho děl a především zjistila, jakými výrazovými prostředky jsou vyjádřeny typické rysy Gogolova skazu (např. bezprostřednost, živelnost, hravost atd.) v operách, jež byly do dnešního dne na témata prvního dílu jeho *Večerů na dědince blízko Dikaňky* zkomponovány.

Ve vstupní kapitole naší studie jsme se zabývali Gogolovým vztahem k hudbě a příčinou tak četného zhudebňování jeho děl. Ukázalo se, že tento spisovatel byl velkým milovníkem hudby, a to obzvláště folkloru a lidových písní. Sám je dokonce sbíral a od svých sedmnácti let zapisoval do svého deníku, který nazval *Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия*. Jedná se o mladické dílko na pomezí folkloristiky, etnografie a historiografie, ze kterého pak hojně čerpal při práci na *Večerech*. Gogol také o hudbě psal, analyzoval ji a přemýšlel o její důležitosti a působení na emotivnost člověka, o čemž svědčí například jeho stati *Скульптура, живопись и музыка* či *О малороссийских песнях* z cyklu *Арабески*, článek *Петербургские записки 1836 года* nebo *Петербургская сцена 1835–1836 г.*, kde rozebírá význam opery, kterou chápe jako nejdůležitější žánr hudebního umění. Zdůrazňuje její podstatnou roli v procesu národního uvědomování a obrovské perspektivy pro vývoj ruské společnosti. Gogol žil od dětství, díky svému otci – autoru, herci, režisérovi a dirigentovi – obklopen ukrajinským lidovým divadlem a také jarmarečním loutkovým divadlem („vertepem“), které byly tradičně doprovázené zpěvem a hrou na lidové nástroje. Sám Gogol zdůrazňoval, že nemůže být nic silnějšího než lidová hudba, jež je spjatá s podstatou a duší národa. Toto zaujetí pro svět divadla a hudby se odrazilo nejen v jeho *Večerech* prolnutých svébytnými hudebně-jazykovými prostředky, muzikálností, neopakovatelnou rytmičností a melodikou řeči, ale i v celé jeho tvorbě. Gogolova poetika a vidění světa vyjádřené v literárních pracích jsou vskutku organicky hudební. A to je jeden z hlavních důvodů, proč byla jeho díla tak často vyhledávána hudebními skladateli a proč se jimi tak hojně nechali inspirovat. Bohatství jeho jazyka i malebná krása obrazů vycházejí do velké míry z lidové slovesnosti a jsou v těsné symbióze s obvyklým hudebním či

---

<sup>558</sup> ГОГОЛЬ, Н. В. О малороссийских песнях. In: *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8. Москва, 1952, с. 95–96.

zvukovým prostředím – s písněmi, tanci, všedními tóny, které se rozléhají vesnicí či městečkem. Nejen tato muzikálnost, ale i nová témata a postavy (např. ukrajinský folklor, každodenní život prostých lidí, komické charaktery, fantastika aj.), které Gogol přinesl do literatury, měly významný vliv na rozvoj ruské hudební kultury. S Gogolem jsou například spojeny z hlediska syžetového plánu nejlepší ruské komické opery druhé poloviny 19. století, přičemž skladatele lákala zejména jeho raná tvorba – skazy z *Večerů na dědince blízko Dikaňky*. Na jejich náměty vznikaly jedna za druhou opery Musorgského (*Soročinský jarmark*), Čajkovského (*Střevičky*), Rimského-Korsakova (*Májová noc, Štědrovečerní noc*) a mnohých dalších, které přitahovaly lyrické ukrajinské scenérie, poetika mrazivé vánoční nebo teplé májové noci, dobrosrdečný humor či kouzelná fantastika. Obzvláště operní žánr se ukázal být pro hudební zpracování tohoto Gogolova díla nejvhodnějším, a to proto, že jeho povídky v sobě kromě již výše uvedených atributů zahrnují osobitý kolorit, teatrálnost a scéničnost s možností vytvářet „širokoúhlá plátna“ ze života prostého ukrajinského lidu.

A právě opery zkomponované na témata skazů z prvního dílu Gogolových *Večerů* se staly předmětem analýzy, kterou se zabývaly další kapitoly této disertace. V nich jsme hledali především odpověď na otázku, do jaké míry a jakými vyjadřovacími prostředky se skladatelům a libretistům podařilo zachytit v hudbě a operním textu kvalitu literární předlohy, charakteristiku postav i Gogolův umělecký záměr, a to včetně komiky, lyriky, fantastiky, folklorních prvků, lidových písní a zvyků, osobitosti života na ukrajinském venkově a zejména specifických rysů gogolovského skazu. Všimli jsme si rovněž umělecko-historického kontextu a atmosféry doby, ve které díla vznikala. V úvahu jsme vzali i to, jak se vtiskla národnost jednotlivých autorů do podoby jejich skladby.

Nejdříve byl proveden rozbor oper vytvořených na námět povídky *Soročinský jarmark*. Na základě tohoto skazu vznikly celkem tři opery. Jedná se o kompozice ruského skladatele Modesta Petroviče Musorgského, ukrajinského autora Boryse Karlovyče Janovského a německého umělce Iwana Knorra, jenž své dílo nazval *Dunja*.

Porovnali jsme dostupné materiály a informace o všech třech operách a došli jsme k závěru, že nejvýstižněji nám Gogolův skaz *Soročinský jarmark* zprostředkoval ve své hudbě Musorgskij. Opus mladičského Janovského nebyl nikdy inscenován a později se ztratil. Hudební podobu Knorovy *Dunji* známe jen zprostředkovaně ze svědectví současníků a dobového tisku. Její partitura zůstala toliko v rukopise a není dostupná. Libreto bylo napsáno v němčině samotným skladatelem, což z hlediska ukrajinského námětu omezilo výrazovou škálu díla. Jako autor operního textu nebyl Knorr velmi obratný, do určité míry

změnil obsah a částečně i povahu hrdinů povídky. Příběh inspirovaný Gogolem je v jeho podání mnohem šedivější, prostší a postrádá plastičnost i vtip originálu. Přiblížit se charakterem libreta Gogolovu skazu se Knorrovi tedy příliš nepodařilo.

V *Dunje* se také vyskytuje mnohem méně lidových písní a ansámblových scén než u Musorgského. Zaznamenáváme pouze dvě lidové melodie v celé opeře. Pro srovnání – Musorgského *Soročinský jarmark* obsahuje třináct ukrajinských lidových nápěvů. I role sboru v Knorrově díle zdaleka nedosahuje té důležitosti, kterou jí přisuzuje Musorgskij. A ačkoli byla Knorrova hudba podle názoru jeho současníků velice hodnotná, celkově vyváženého dojmu, vzhledem k nepřilíš zdařilému libretu, jeho skladba patrně dosáhnout nemohla.

Ani Musorgského opus, k němuž si napsal sám libreto, však nevznikl bez problémů. Jako většinu svých velkých kompozic toto dílo autor také nezavršil. Aby skladba mohla zaznít jako celek, prošla rukama hned několika editorů. Jako nejzdařilejší se jeví její dokončení V. Šebalinem a P. Lammem. V jejich úpravě zaznívá Musorgského opera na předních světových scénách dodnes. Tuto verzi jsme si zvolili pro naši analýzu.

Gogolovo mladické dílko *Večery na dědině blízko Dikaňky* zůstalo sice v jeho tvorbě unikátem, ale charakteristické znaky těchto povídek jsou vlastní i kompozici Musorgského. Skladatel jim však dodal ještě širší rozměr – něžnou lyriku i nemilosrdně útočící satiru s uměním vidět nepěkné a směšné. Stejně tak jako Gogol i Musorgskij měl skvělý pozorovací talent a to z těchto dvou autorů, kromě mnoha dalších společných rysů, činilo umělecky velmi příbuzné osobnosti. Skladateli je z duše blízký bezelstný a dovádívý Gogolův humor, jeho zájem o národní jazyk, lidovou fantazii, legendy a především písně. Jeho melodika těžší nejen z formy a citových výpovědí mluveného slova, ale i z ukrajinských lidových písní a tanců a je podložena smělou a originální harmonií.

Musorgskij spolu s Dargomyžským patřili k zásadním reformátorům ruské opery, kteří byli ovlivněni naturalistickou školou gogolovského směru. Jejich hlavní snahou byla „pravda v tónech“ – chtěli, aby tón byl přímým vyjádřením slova. Hudebním ideálem pro ně byl určitý druh doslovného převodu slov a dokonce i gest do tónů, tedy typ hudby velmi blízké její verbální i pantomimické předloze. A zejména toto jsou výrazné atributy, které Musorgského *Soročinský jarmark* úzce spojují s Gogolovým skazovým vyprávěním vycházejícím z lidové tradice orální narace zdůrazňující osobitou interpretaci vypravěče (jeho hlas, artikulaci, intonaci, gesta a mimiku) a jeho autentický lidový projev působící dojmem živé improvizace a bezprostředního kontaktu s posluchačem. Společné je Gogolovi a Musorgskému rovněž to, že oba projevovali velký zájem o folklor.

*Soročinský jarmark* byl na ruské půdě obrovským krokem k vytvoření realistické opery. Musorgskij použil v hudbě v té době nevídanou a originální metodu – reprodukci běžné lidské řeči v „prosté“ gogolovské próze. Usiloval o to, aby postavy, které byly přímo „vytržené“ ze skutečného života, na scéně promluvíly tak, jak hovoří živí lidé, a aby intonace lidské mluvy byla podpořena vtipnou orchestrální charakterizací a instrumentací. Musorgskij tak ve „spolupráci“ s Gogolem vytvořil nový operní žánr v ruské klasické hudbě – národní komickou operu. Z její optimistické, až téměř živelné hudby na nás dýchá osobitý ukrajinský kolorit, což je výsledkem Musorgského pečlivého studia ukrajinských lidových písní. Výrazná taneční nálada, střídání lyrického a všedního, barvitě vylíčení změn duševního rozpoložení všech jednajících osob v průběhu celé opery – to jsou typické znaky, jimiž skladba navazuje na tradice ukrajinského lidového divadla („vertepu“), z něhož Gogolovy povídky čerpají. Musorgského skladba velmi výstižně předává a interpretuje lyriku a humor Gogolovy povídky, vtipné charakteristiky komických hrdinů s groteskně šřavnatým jazykem i procítěnost něžného obrazu zamilovaných. Parodicky vyznívající scéna Chivriji a Popoviče je pravděpodobně nejvěrnějším zobrazením gogolovského stylu komiky v hudbě.

Musorgskij se svou nezdolnou snahou stále nacházet originální umělecké postupy pro každé své dílo byl analogií Gogola v ruské hudbě. Jejich umělecké principy a cítění jsou velmi podobné a harmonické. Zdá se, že dvojice Gogol a Musorgskij je to nejorganičtější a nejsymbiotičtější umělecké spojení, které mohlo, co se týká hudebního zpracování povídky *Soročinský jarmark*, vzniknout. Tím, že se Musorgskij snažil zachytit živou lidskou řeč v hudbě, se přiblížil Gogolově skazu zřejmě ze všech skladatelů nejvíce.

Druhou povídkou z Gogolova cyklu *Večery*, na kterou jsme se ve své analýze zaměřili, byla *Svatojánská noc*. Ačkoli intencí vytvořit operu dle tohoto námětu bylo několik, došlo k realizaci pouze jediné, a to ještě nikoli v té formě, jakou si tvůrci projektu představovali. Jedná se o „folk-operu“ *Kdy kvete kapradí* soudobého ukrajinského skladatele Jevhena Stankovyče a libretisty Oleksandra Stelmašenka.

Pohnutá historie tohoto opusu se začala psát v roce 1978, kdy si francouzská producentská firma *Alitepa* objednala u ukrajinského *Lidového souboru Hryhorije Verjovky* moderní scénickou „show“, která měla být uvedena na výstavě v Paříži. Tato netradiční kompozice, která velice znepokojila Moskvu, měla mít premiéru v Kyjevě v říjnu 1979. Avšak dvě hodiny před jejím začátkem ji sovětské kulturní činitele z ideologických důvodů zakázali. Partitura, dekorace i vzácné kostýmy byly okamžitě zničeny. Naštěstí se zachovala autorská partitura a nahrávka z generální zkoušky. První představení, i když jen koncertní

podoby celého díla v tom rozsahu, jak bylo původně zamýšleno, se uskutečnilo teprve v dubnu 2011 v Kyjevě. Ke scénické realizaci této skladby v plném znění dodnes nedošlo.

Našeho tématu se týká pouze druhé jednání této specifické „folk-opery“, které nese název *Kupalo*. Vychází z pohanských zvyků oslavujících svátek „Ivana Kupala“ a jen naprosto volně, pouze svou folklorní tematikou, je inspirováno Gogolovou *Svatojánskou nocí*, okrajově i motivy jeho *Májové noci*. Skladatel využívá princip stavby sonátové formy a dělí celou kompozici z hlediska syžetu i struktury do čtyřdílného cyklu. Každá z „vět“ se věnuje jiné variantě „kupalského“ (svatojánského) obřadu. Autor se rozhodl pro odchod od klasické operní tradice a aplikoval ve své skladbě neofolklorní kompoziční zásady. Nestandardně, místo jednotlivých jednajících postav a jejich sól, zvolil pro provedení celé opery sbor a tradiční způsob ukrajinského lidového zpěvu.

Při zhudebnování využil Stankovyč „písňové polyfonie“, ve které propojil několik pěveckých skupin. Sbory se často protínají v disonantních a polyrytmických strukturách, ve kterých vznikají originální polytonální spoje a „průsečíky“ i specifická harmonická proměnlivost. Podoba hudebního obrazu skladby je velice ovlivněna začleněním folklorní „vrstevnaté“ polyfonie – ukrajinským lidovým vícehlasem („podgoloskovou polyfonií“). Jedná se o unikátní a osobitý jev národní hudební kultury, který skladatel nazval „polyfonie ulic“. Tato melodická i textová mnohvrstevnatost vzniká kupením jedné písně na druhou. Dodává opeře specifické folklorní zabarvení, plastičnost, výraznost i vřelost a činí z ní jedinečné dílo. Autor rovněž využívá celé široké spektrum barev nástrojů symfonického orchestru, mnohočetné, dynamicky stupňované aleatorické efekty a tónové klastry, polyfonní strukturu i prvky polytonality. Efektně, až mysticky-rituálně, působí padesát rybářských zvonečků, jejichž jemný zvuk v části *Kupalo* dominuje a vytváří zcela osobitou atmosféru. Původní partitura využívala i lidové nástroje a elektroakustické efekty – šelest listí, zpěv ptáků apod.

Novátorský přínos Stankovyčovy opery spočívá v polyfonickém pojetí folklorního tématu a v jeho ztvárnění prostředky soudobé kompoziční techniky, která se snoubí s archaickými a trvalými národními hodnotami. Jeho skladba je velice dynamická a emocionální, nepostrádá dramatickostí – velké gradace a ostré kontrasty, temperamentnost, expresivitu a teatralnost blízkou ukrajinskému „vertepu“.

Pokud jde o přiblížení Stankovyčovy kompozice ke Gogolovu skazu, musíme hodnotit celý problém velice specificky. Jeho hudebně-textové vylíčení pestré škály pradávných „kupalských“ oslav, hluboké sepětí s lidovými tradicemi, prvky reálného i fantaskního světa,

autentičnosti i nezkrotné improvizace působí dojmem „hudebního skazu“. Ten sice postrádá Gogolův syžet a jednající postavy, ale z hlediska skladatelského unikátního zpracování, celkové poetiky, neobyčejné svobodomyšlnosti, plastické formy, barevnosti, artikulačních her, různých rituálních a žertovných zaříkadel, emocionálních výkřiků, živelné mnohovrstevnaté „polyfonie ulic“, lidové melodičnosti a spontánnosti vypravěče, jehož roli v tomto případě hraje celý sbor i orchestr, je spisovatelově pojetí velmi blízký. Divukrásně svébytný svět hudby Jevhena Stankovyče tak obdivuhodně konsonuje s umělecko-poetickým světem Nikolaje Vasiljeviče Gogola.

Skupina dalších oper, které jsme ve své práci analyzovali, byla inspirována třetím skazem nazvaným *Májová noc neboli Utonulá*. Tato povídka byla zpracována hned několikrát. Všechny pokusy však nebyly zdařilé (A. Serov), některé zůstaly pouze záměrem (B. Martinů, V. Kaprálová), jiné nebyly inscenovány (P. Sokalskyj) a pouze dvě opery se dočkaly uvedení na divadelní scéně (N. Rimskij-Korsakov, M. Lysenko).

Ve svém rozboru se zabýváme tedy pouze díly, jež byla dokončena, a to *Májovou nocí* Petra Sokalského, která byla zkomponována roku 1876, ale nikdy veřejně celá nezazněla; *Májovou nocí* Nikolaje Rimského-Korsakova, jež měla premiéru o čtyři roky později na prknech *Mariinského divadla* v Petrohradě; a *Utonulou* Mykoly Lysenka, jejíž první představení se odehrálo v Oděse roku 1885. Rimskij-Korsakov a Sokalskyj si napsali libreta sami, a to v ruštině, kdežto pro Lysenkův opus vytvořil operní text v ukrajinštině M. Staryckij. Kompozice Lysenkova a Rimského-Korsakova se skládá ze tří jednání, ovšem Sokalskyj zvolil dějství čtyři.

Ke znakům, které jsou všem třem operám společné, patří především to, že jejich autoři čerpají z lidových písní a tanců; významnou, nejen hudební, ale také dramaturgickou roli v nich hrají sbory, přičemž u Lysenka a Sokalského sborové scény převažují. Ve všech opusech je Gogolův příběh časově prodloužen, nekončí půlnocí jako v povídce, ale až s prvními ranními paprsky, a na závěr zní velký slavnostní sbor velebící lásku dvou mladých lidí. Ve „fantastickém obraze“ s rusalkami doprovází shodně u všech skladatelů zpěv Pannočky něžný témbor harfy a houpavý rytmus barkaroly. Každý z nich také volí pro tento výstup zhudebnění dětské lidové hry „na havrana“, ovšem u Sokalského je tento výjev pojat velice originálně, a to jako baletní pantomima.

V operách jednotlivých skladatelů samozřejmě najdeme také specifické rysy. Ukrajinský skladatel Petro Sokalskyj ve svém libretu akcentuje sociální konflikt, který je pro Gogolův skaz cizorodým prvkem. Z povídkového textu Sokalskyj zdůrazňuje zejména rysy

vaudevillového charakteru, ale vytrácí se gogolovská komika i lyrika. Hlavní postavou je na rozdíl od originálu Galja, která je oproti svému literárnímu předobrazu mnohem vyzrálejší, hraje v příběhu důležitou roli a její psychologická linka je vykreslena do mnohem větších detailů. Hrdinka tohoto typu se v historii ukrajinského hudebního divadla objevila poprvé právě u Sokalského, v čemž mimo jiné spočívá jeho novátorství. V její hlasové linii dominují lidové písně. Naproti tomu Levkův part je velmi pestrý. Obsahuje nejen folklorní motivy, ale také melodiku ruského a ukrajinského romansu, výrazové prostředky klasicistní a romantické hudby a zaznívají v něm rovněž recitativy jako imitace mluveného slova.

K slabým stránkám tohoto opusu patří nepromyšlená dramaturgie a neopodstatněná délka skladby. V kompozici převažují velké sborové scény, ale někdy jsou předimenzované a ne vždy zařazené logicky. Do opery jsou naprosto nevhodně začleněny i tehdy módní romansy a melodramatické texty, které působí jako cizorodý element. Hudba ovšem obsahuje i mnoho pěkných autorských melodií.

Mezi prvky, které jsou společné Sokalského opusu i Gogolově povídce, můžeme jmenovat zařazení ruských a ukrajinských národních písní a tanců, recitativy vycházející z intonace běžné mluvené řeči nebo následování tradice ukrajinské lidové hudební komedie. Nicméně v kompozici chybí typické rysy skazu, jako například bezprostřednost, nevázanost, živelnost či hravost. Přínosem Sokalského díla je originální využití baletní pantomimy ve „hře na havrana“. Tato skladba je také první ukrajinskou lyricko-komickou operou bez mluvených vsuvek, a ačkoli zůstala jen v rukopise, je nejstarším pokusem o realizaci Gogolova námětu v operní hudbě.

Druhým v řadě, který vytvořil operu na téma Gogolovy *Májové noci*, byl ruský autor Nikolaj Rimskij-Korsakov. Jeho hudba má převážně lyrický charakter, hojně využívá leitmotivů a je protkána melodiemi ukrajinských a ruských lidových písní. Sborové scény zaujímají v kompozici velmi důležité postavení. Jsou v nich představeny výjevy nejen ze života vesnických obyvatel, ale i nadpřirozených bytostí.

Instrumentace nepostrádá nápaditost. V komických obrazech je spojení nástrojových tónů obzvláště velmi vynalézavé. Autor využívá barvy nástrojů, které jsou v protikladu k náladě melodie a scény, a tím umocňuje grotesknost, ironii a atmosféru fantastiky. Tím, že se Rimskij-Korsakov vědomě a zcela záměrně rozhoduje pro nepatřičný a nevhodný tón, dosahuje velmi vtipného a žertovného účinku. Stejný princip „spojování neslučitelného“ uplatňuje i při volbě hudebních forem. Výrazného komického efektu je dosaženo ostrým nesouladem mezi „důstojnými“ hudebními formami a komediálními situacemi odehrávajícími

se na jevišti. Lyrické výjevy, fantastické obrazy a přírodu ztvárňuje velmi poeticky. Zařazuje všechny prvky, které organicky tvoří Gogolovu povídku (komiku, lyriku, fantastiku, žánrovou linii), využívá spisovatelovy myšlenky kontrastního spojení reálného a fantastického a zakládá celý děj na paralelismech. Silou sjednocující realitu s fantastikou se stává dobro. Na tomto pohádkovém základě je toto dílo komorního typu a intimní poezie vystavěno.

S Gogolovou literární předlohou spojují *Májovou noc* Rimského-Korsakova následující rysy. Skladatel ve svém opusu využívá nápodoby intonace živé mluvy, ovšem hudební efekt je poněkud ochuzen tím, že text opery je rusifikován a nejsou v něm uvedena všechna ukrajinská slova, jimiž Gogol ozvláštňuje zvukový obraz skazu. Přestože v kompozici dominuje lyrika, pohádkovost a fantastika, nezůstává stranou ani humor. Každá komická postava má svůj specifický hudební jazyk a osobité instrumentální ztvárnění. Většina sborových scén je založena na ruských a ukrajinských lidových písních, ale ty zní v úpravě Rimského-Korsakova příliš ve stylu „velké“ opery, chybí jim prostota a přirozenost lidového zpěvu.

V opusu tohoto velkého ruského autora hraje lyrika, poetičnost a obřadnost mnohem větší roli než v Gogolově originále. Skladatel akcentuje hudební zpracování staroslovanských zvyků a rituálů, zaměřuje se i na pohanské oslavy jara a přírody. *Májová noc* Rimského-Korsakova je vysoce kvalitní opera, její kompozice je velice detailně a pečlivě promyšlená, ale možná právě to ji poněkud vzdaluje od spontánnosti, bezprostřednosti a improvizace obsažené v Gogolově skazu. V porovnání s charakterem povídky je hudební pojetí Rimského-Korsakova až příliš umělecké a akademické. A ačkoli se autor drží textu nejméně ze všech tří umělců, kteří toto téma operně zpracovali, živosti a svěžesti spisovatelova díla nedosahuje.

Ukrajinský skladatel Mykola Lysenko a libretista Mychajlo Staryckyj napsali podle Gogolovy *Májové noci* operu s názvem *Utonulá*. Klíčovou roli v ní hraje ukrajinský folklor – legendy, národní tradice, zvyky s prvky obřadnosti, ale i slovní obraty, úsloví a rčení čerpající z čistě ukrajinského lidového lexika, po kterém libretista sahá přesně podle Gogolova vzoru. Ovšem celému dílu vévodí lidové písně. Lysenko jako jediný, na rozdíl od Sokalského a Rimského-Korsakova, využívá výlučně ukrajinské národní písně a tance a nezařazuje žádné ruské, což umožňuje lépe vystihnout osobitý kolorit života na Ukrajině a rázovité postavy vesničanů.

Ačkoli Lysenko označil svou *Utonulou* za lyricko-fantastickou operu, podoba tohoto díla se poněkud vzdálila od čisté formy opery, neboť jsou v ní zařazeny kromě hudebních čísel i scény s monology a dialogy, které jsou přesnou citací Gogolova textu přeloženého do

ukrajinštiny. Hlavní příčinou pro volbu tohoto žánru byla Lysenkova spolupráce s jedním z nejvýznačnějších ukrajinských dramatických souborů a rovněž to, že kompozice gogolovských skazů je do velké míry ovlivněna ukrajinským lidovým divadlem („vertepem“), které bylo vždy doprovázeno hudbou a zpěvem. Proto se opera s mluvenými pasážemi jevila jako nejvhodnější forma pro hudebně scénické ztvárnění Gogolovy povídky – podobný smíšený typ operní dramaturgie byl v té době ostatně běžný. Kromě toho vokální čísla hrají v skladbě hlavní úlohu, vycházejí daleko za hranice prostých hudebních vsuvek do divadelní inscenace a mají důležitou funkci v dramaturgickém vývoji děje i v charakteristice postav. Proto tento opus neoznačujeme za operetu, ale za osobitou ukrajinskou národní operu.

Ve sborech, které mají v kompozici významné místo, skladatel používá prvky typické pro ukrajinský lidový vícehlas. Obzvláště příznačný je mužský sbor – *Туман хвилями лягає*, na který se následně polyfonicky navrství ženský ansámbl *Ох, і там за садом – виноградом*, a vzniká tak pestrá škála konfrontací ženských a mužských hlasů, působivé kontrasty témburu, polyrytmie a polymetrie, což Stankovyč označuje jako „polyfonii ulic“.

V libretu shledáváme ve srovnání s Gogolovým skazem jisté rozdíly. Ve dvojici Písař – Gorpyna je posílána komická stránka opery, ale tou nejpodstatnější změnou oproti literární předloze je realistické řešení předání komisařova dopisu Levkovi Písařem, a ne Pannočkou, čímž je eliminována pohádkovost „fantastické scény“.

Lysenkova hudba oplývající bohatou melodikou i opera jako celek vyznívají mnohem svěžeji a radostněji než u Sokalského a Rimského-Korsakova. Výraznými znaky *Utonulé* jsou celková přirozenost, bezprostřednost a hravost, ve které se temperamentní gesta a jadrný jazyk komických postav a situací snoubí s jemnou, něžnou lyrikou plnou hlubokého citu i pohádkové fantastiky. Lysenkova ryze národní, nekomplikovaná, až čistě průzračná hudba je v symbióze s lidovým zpěvem a muzicírováním ukrajinského venkova, které mají jak skladatel, tak spisovatel v podvědomí, a také proto jsou tak „spříznění“. V prosté hudbě blízké lidové kultuře se ukrývá krása a skutečná podstata života Gogolových postav. Všechny vyjmenované prvky typické pro Gogolův skaz nás vedou k vyslovení závěru, že Lysenkovo dílo *Utonulá* je ze všech tří výše jmenovaných oper literární *Májové noci* nejpříbuznější.

Poslední námi analyzovaná opera vznikla podle povídky *Ztracená listina*. Na toto téma bylo zkomponováno pouze jedno operní dílo s názvem *Vědma*, které je z pera ukrajinského skladatele Jaroslava Jaroslavenka-Vinckovského a básníka Spyrydona Čerkasenska. Jeho premiéra se konala ve Lvově v květnu 1922.

Libreto ani partituru opery *Vědma* se nepodařilo dohledat. Příčinou nedostupnosti těchto materiálů bude se vši pravděpodobností neblahý historický vývoj, kterým si Ukrajina prošla v průběhu 20. století a jímž byly fatálně zasaženy jak životy, tak dílo obou autorů. Podle námi shromážděných informací se zachovala toliko dvě hudební čísla (*Kozáček* a scéna *Тым так темно ...* z druhého dějství), přičemž získat bylo možné, zřejmě z důvodu autorských práv, jen druhé ze jmenovaných. Při rozboru celé skladby je tedy možné vycházet pouze z dobových zpráv a recenzí.

Soudě dle jedné z nich, jejíž součástí je synopse opery, se Čerkasenko od Gogolovy povídky do velké míry odchytil a vytvořil poněkud jiný příběh. Zachováno zůstalo pouze téma upsání duše ďáblu a hra v karty s vědmou v pekle. Tentokrát ovšem kozáka nepohání k riskantní cestě do podzemí snaha získat zpět čepici, ve které je zašita listina pro carevnu, ale touha spasit přítele a jeho duši. Libreto i skaz však končí shodně – vítězstvím člověka nad nečistými silami. Na rozdíl od literární předlohy autor operního textu uvádí konkrétní jména všech hlavních hrdinů a přidává i některé další postavy, jež se u Gogola vůbec nevyskytují. V hudebně dramatickém příběhu vystupují: šenkýřka Marta-vědma, mladý zamilovaný kozák Honyviter, kozák Nečmyrja – Honyviterův věrný přítel, Najmyt – plešatý čert a zároveň Martin sluha, Žid a plejáda fantastických pohádkových bytostí – rusalky, lesní muži, cikánky-čarodějnice, kováři-čerti; přičemž Martu, Najmyta, rusalky ani lesní muže ve skazu nenajdeme. Ve srovnání s Gogolovou povídkou libretista ještě více posiluje děj o fantasticko-romantické scény, jako například tanec rusalek, a zařazuje nově i milostnou zápletku. Zároveň upřesňuje a domýšlí důvod, kvůli kterému kozák Honyviter (v Gogolově originále Záporožec) upsal svou duši ďáblu. Je to láska ke krásné šenkýřce – vědmě Martě. Naprosto se však vytratil motiv ztracené listiny, podle které nese název Gogolův příběh.

Co se týká hudebního zpracování opery, můžeme vycházet pouze z výše jmenované scény *Тым так темно ...* z druhého dějství a z dobových zpráv. Z útržkovitých informací lze jen těžko vyvodit nějaký konkrétní relevantní závěr. Na základě získaných zlomkovitých údajů jsme se tedy pokusili alespoň o obecné shrnutí.

Základním zdrojem operních melodií Jaroslavenkovy *Vědmy* jsou folklorní prameny. Skladatel do své kompozice zařazuje velké množství hudebních témat, která vyvěrají z ukrajinských lidových písní a tanců, je však ovlivněn i impresionismem. Podobně jako předchozí hudební díla, která vznikla na základě Gogolových *Večerů*, rozvíjí formu lidové žánrové opery a hojně využívá sborových interpretací.

I když se Čerkasenko v libretu velmi odklonil od originálu a nechal se Gogolem pouze inspirovat, mají oba texty některé společné charakteristické rysy čerpající z ústní lidové slovesnosti. Čerkasenko zachoval uměleckou koncepci spisovatelova skazu a jeho operní text se nese v Gogolově duchu hravosti, nevázanosti, šprýmů, spontánnosti i lidovosti, ale také emocionality, líčení pocitů postav reálných i nereálných, které se často chovají tak jako lidé. Autor libreta si stejně jako Gogol pohrává se slovy i jejich významy a nechává se unášet zvukovou krásou a malebností ukrajinského jazyka. Závěrem lze tedy říci, že jak skladatel, tak libretista šli v Gogolových šlépějích a následovali jeho umělecké principy a záměry.

Společným rysem všech oper, které vznikly na témata povídek z první části Gogolova cyklu *Večery*, je to, že vycházejí z folklorních pramenů a zejména z lidových písní. Jediným autorem, který se tomuto pravidlu vymyká, je německý skladatel Iwan Knorr. Ten do své opery *Dunja* podle skazu *Soročinský jarmark* zařazuje pouze dvě lidové písně, a to ruské. U všech ostatních se stávají národní písně a tance jádrem jejich oper. Petro Sokalskyj však do své *Májové noci* vklínjuje i romans a melodramatické texty, jejichž začlenění je pro Gogolovo téma naprosto cizorodým prvkem. Kromě toho, Sokalského operu tvoří několik stylových vrstev: hudba evropského romantického „prototypu“, ruský romans a ukrajinské lidové písně. Avšak tyto komponenty se nepojí organicky. Nedochozí k jejich homogenní syntéze, ale jedná se spíše o specifickou „eklektickou sloučeninu“. Rimskij-Korsakov a Sokalskyj ve svém díle využili ruské i ukrajinské písně a tance, kdežto Stankovyč, Lysenko a Musorgskij (přestože je Rus a zařazuje jich nejvíce) pouze ukrajinské. Totéž se domníváme o Jaroslavenkovi, ale vzhledem k tomu, že nemáme k dispozici jeho partituru, můžeme soudit jen z jeho vlasteneckého cítění.

Téměř ve všech operách, kromě Knorrovoy, dominují sborové scény. Stankovyč dokonce (s výjimkou několika málo sólových písní) na sboru svou operu staví. Rovněž v opusech Sokalského a Lysenka sbory převládají a mohli bychom je proto označit za „sborové opery“. U všech autorů jsou sborové scény velmi důležité pro dramaturgii příběhu a jsou i významnými hybateli děje.

Většina skladatelů, stejně tak jako Gogol, se nechala inspirovat ukrajinským lidovým divadlem, které vyšlo z jarmarečního loutkového divadla – „vertepu“. To se týká zejména Musorgského opery *Soročinský jarmark*, jehož téma k tomu zcela vybízí, ale zařazení tohoto prvku se nevyhnuli ani Sokalskyj, Rimskij-Korsakov a Lysenko při zpracování *Májové noci*. Všichni přidali na závěr svých děl oslavný optimistický sbor typický pro finále tohoto druhu

představení. Stankovyč, jako ukrajinský patriot, zařadil myšlenku „vertepu“ do své kompozice přímo programově a učinil z ní nosný dramaturgický pilíř.

Hojně využívanou skladebnou technikou byl u autorů námi sledovaných oper kontrapunkt (Lysenko, Rimskij-Korsakov, Sokalskyj, v menší míře i Knorr). Nicméně tato kompoziční technika zcela převažuje u Stankovyče, a to v novodobém pojetí („polyfonie ulic“). Stankovyč vychází, stejně tak jako jeho starší kolegové – Lysenko a Sokalskyj, zejména z tradice osobitého ukrajinského vícehlasého zpěvu („podgoloskové polyfonie“) a spojuje ji s moderními uměleckými prostředky. Dalším elementem, kterým obohacuje tento jev, je postmodernistická linie sborové slovtvorby, která je charakterizována živelností a spontánností vznikající prostřednictvím zařazení abstraktně dadaistických textů a surrealistických zvukových imitací. Tím, že autoři ve velké míře využívají polyfonii, přirozeně vycházejí ze zvukové kulisy, kterou jim „nabídl“ sám Gogol, jenž své skazy zasazuje do atmosféry obvyklého každodenního hudebního a zvukového prostředí spojeného s písněmi, tanci i všedními tóny. Takovým zvukovým milieu je protkána už i sama předmluva Zrzavého Paňka.

Zásadním prvkem, který zaznamenáváme zejména u Musorgského, Rimského-Korsakova a Jaroslavenka, je princip kontrastu. U Rimského-Korsakova převládá obzvláště v komických výstupech, ve kterých skladatel aplikuje techniku „slučování neslučitelného“. Jedná se především o spojení „seriózních“ hudebních forem (např. polonézy) s naprosto protikladnou komediální scénou, která se odehrává na jevišti. Tím ještě více podtrhuje směšnost a grotesknost výjevu. Totéž činí s výběrem tónu hudebních nástrojů, když záměrně volí nevhodnou barvu nástroje a tak umocňuje komiku situace. Podobně včleňuje do svého díla princip kontrastu i Jaroslavenko, který těží z ambivalence některých ukrajinských slovních spojení a využívá tak rozporu mezi charakterem hudby a textu. Jejich nelogické a protikladné „sloučení“ vyvolává dojem parodie a ironického smíchu. Totéž činí skazový narativ, když „vážně“ vypráví o směšných a banálních záležitostech, což působí velice humorně.

V „milostné scéně“ Chivrji a Popoviče Musorgskij úmyslně zařazuje do partu Popoviče k této situaci zcela nepatřičné hudební téma – pravoslavné liturgické melodie, čímž dosahuje naprosto parodického vyznění. Stejnou metodu volí i Rimskij-Korsakov ve výstupu Golovy s Galjou, kdy si starý bohatý Golova namlouvá mladou krásnou Galju. I jemu vkládá Rimskij-Korsakov do úst zpěv potulných jeptišek chválicích boha.

K specifickým vyjadřovacím prostředkům, kterými autoři ozvlášťovali svá díla, patřila osobitá řeč a intonace jednotlivých postav, a to zejména komických. Jedná se o jeden z typických znaků gogolovského skazu. Mezi skladatele, kteří své humorné figurky (převážně v recitativech) obdařili jadrným a šťavnatým jazykem, se řadili zejména Musorgskij, Rimskij-Korsakov a Lysenko. U Stankovyče individuální hrdiny nenajdeme, proto byl tento atribut použit ve vokálním projevu celého sboru.

Někteří autoři rozšiřují spektrum charakteru Gogolových postav. Tak jsou například do větší psychologické hloubky rozpracovány ženské hrdinky – Galja u Sokalského (z té se stává hlavní představitelka příběhu) a Gorpyna u Lysenka, v jehož operě je také Písaři věnováno více prostoru a je obohacena i jeho komická linka. Rusalky z *Májové noci* jsou u všech skladatelů co nejvíce polidštěny a Sokalskyj jim dokonce dodává sociální rozměr.

Na základě zhodnocení vlivu národností uvedených autorů na pojetí, způsob a kvalitu ztvárnění Gogolova skazu jsme došli k závěru, že lépe zpracovali námět ukrajínští umělci. Světlou výjimku tvoří ruský skladatel M. P. Musorgskij, který měl zpočátku z ukrajinského tématu velké obavy. Avšak díky svému výbornému pozorovacímu talentu a pobytu na Ukrajině, kdy se věnoval studiu intonace a osobité dikce ukrajinské řeči, lidových písní a tanců i způsobu vesnického života, byl pak schopen věrně zachytit a zobrazit svérázný ukrajinský naturel. Zvláštním faktem je, že Ukrajinec Sokalskyj napsal své libreto v ruštině a přeložil do ní dokonce verše ukrajinských básníků T. Ševčenka a L. Hlibova, které do své opery zařadil, i ukrajinská slova použitá v povídce Gogolem. Důvodem byl zřejmě původní plán uvést *Májovou noc* v petrohradském *Mariinském divadle* a ukázat hlavnímu městu život na maloruském venkově.

Na úplný závěr lze konstatovat, že po zvážení všech výše uvedených aspektů, jejichž prostřednictvím byly Gogolovy povídky v operách ztvárněny, se specifickému skazovému vyprávění nejvíce přiblížil Modest Petrovič Musorgskij ve svém *Soročinském jarmarku*, a to především díky tomu, že se v hudbě snažil zachytit živou lidskou řeč. Ovšem nesmíme zapomenout ani na Mykolu Lysenka a jeho výrazně národní hudbu, jíž líčí svérázný ukrajinský kolorit, a Jevhena Stankovyče, který ve své osobité skladbě spojuje moderní kompoziční techniky s folklorem a tradicí ukrajinského lidového vícehlasu.

## 5. Резюме

Диссертация под названием *Сказы первого тома «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя и их оперные параллели* разделена на две части. В первой главе исследуется отношение Н.В. Гоголя к музыке и дается ответ на вопрос: почему так много его произведений было положено на музыку. Обнаружилось, что этот великий писатель был большим любителем музыки, особенно народных песен. Гоголь также часто писал о музыке и занимался её анализом. Его пристрастие к миру музыки и театра нашло отражение во всём его творчестве, которое оказалось очень музыкальным. Это одна из главных причин, почему композиторы так часто обращались к его сюжетам. Прежде всего, их привлекали ранние произведения Гоголя – рассказы из *Вечеров на хуторе близ Диканьки*, причём оперный жанр оказался для музыкальной обработки этих повестей наиболее подходящим.

Именно оперы, сочинённые по темам сказов из первого тома *Вечеров*, стали объектом нашего анализа, который описан в следующих главах диссертации. Мы обратили особое внимание на то, как вышеупомянутые рассказы изображены в оперном либретто и в музыке, в какой степени, каким способом и при помощи каких выразительных средств авторам удалось сохранить и запечатлеть качество литературных текстов, характеристики персонажей и художественный замысел писателя, в том числе типичные и уникальные особенности гоголевского сказа.

Сначала был проведён анализ опер, созданных по сюжету рассказа *Сорочинская ярмарка*. На основе этого произведения возникли три оперы – *Сорочинская ярмарка* русского композитора М.П. Мусоргского, *Сорочинская ярмарка* украинского автора Б.К. Яновского и *Дуня* немецкого музыковеда и композитора Ивана Кнорра. Наиболее близко к сказу Гоголя удалось подойти М.П. Мусоргскому, который пытался в музыке изобразить «живую» человеческую речь. Кроме того, он так же, как и Гоголь, в драматургии своей оперы вышел из традиции украинского народного театра («вертепа»).

Второй рассказ, который мы исследовали, был *Вечер накануне Ивана Купала*. Хотя намерений создать оперу по этой теме изначально было несколько, осуществлено было только одно, да и то не в той форме, которую авторы первоначально планировали. Речь идёт о «фолк-опере» *Когда цветёт папоротник* современного украинского автора Евгения Станковича. К области нашего исследования относится только второе действие этой оперы, которое называется *Купало*. Композитор не создавал оперу в её

классическом виде, а соединил современную композиционную технику с традиционными фольклорными приёмами и театральностью «вертепа». Нестандартно, вместо отдельных персонажей, выбрал для исполнения хор и своеобразный способ украинского народного пения. Своей уникальной обработкой, народной мелодичностью и спонтанностью «рассказчика», роль которого играет в этом случае весь хор и оркестр, опера Станковича очень близка к сказу Гоголя.

Следующая группа опер, которую мы анализировали, была создана на основе рассказа *Майская ночь, или Утопленница*. С этой темой работали несколько раз, но большинство попыток не были успешными (А. Серов), некоторые остались только в планах (Б. Мартину, В. Капралова), другие не были поставлены на сцене (П. Сокальский), и только две оперы были показаны на театральных площадках (Н. Римский-Корсаков, Н. Лысенко). В нашем анализе мы занимаемся лишь законченными произведениями, а именно, *Майской ночью* Петра Сокальского, *Майской ночью* Николая Римского-Корсакова и *Утопленницей* Николая Лысенко. Н. Римский-Корсаков и П. Сокальский написали либретто сами – на русском языке, тогда как опера Н. Лысенко звучит на украинском. Все оперы включают в себя народные песни и большую роль в них играют хоры, но также в них прослеживаются специфические особенности. Например, украинский композитор П. Сокальский подчёркивает социальный конфликт, которого нет в сказе Гоголя, но это произведение уникально тем, что является самой первой оперой, созданной по сюжету Гоголя.

Вторым автором, сочинившим оперу по рассказу *Майской ночи*, был Н. Римский-Корсаков. Лирика, поэтика и обряды в его произведении более выражены, чем в подлиннике, но эти признаки немного удаляют его оперу от спонтанности сказов Гоголя. Н. Лысенко – единственный композитор, который в своей *Утопленнице* использует исключительно украинские народные песни и не включает русских. Это позволяет ему лучше передать самобытный колорит украинской жизни и своеобразные характеры деревенских людей. Его народная, простая музыка переплетается с пением и игрой деревенских музыкантов. Поэтому из всех вышеприведённых музыкальных произведений опера *Утопленница* оказывается самой близкой к *Майской ночи* Гоголя.

Последняя исследованная нами опера возникла на основе повести *Пропавшая грамота*. По этой теме была написана только одна опера под названием *Ведьма*. Её авторы – украинский композитор Ярослав Ярославенко-Винцковский и поэт Спиридон Черкасенко. Премьера состоялась в 1922 году, но ни либретто, ни партитуры не удалось

найти. Причиной утраты этих материалов, по всей вероятности, стали неблагоприятные исторические события, которые происходили на территории Украины в двадцатом веке и которые фатально затронули жизнь и работу обоих художников. При анализе оперы можно исходить только из сведений и рецензий данной эпохи. Хотя Черкасенко в значительной мере отклонился от темы Гоголя, оба текста выделяются некоторыми отличительными чертами, исходящими из устного народного творчества. Музыка Ярославенко-Винцовского основана на мелодиях украинских народных песен и танцев, но также в ней чувствуется влияние импрессионизма.

Общей чертой всех опер, созданных на основе рассказов первого тома *Вечеров* Н.В. Гоголя, является то, что все они основаны на народных песнях и почти во всех доминируют хоровые сцены. Большинство авторов так же, как и Гоголь, исходили из принципов украинского народного театра («вертепа»). Композиторы, кроме других техник, богато использовали контрапункт (Лысенко, Римский-Корсаков, Сокальский, Станкович, Кнорр) и принцип контраста (Мусоргский, Римский-Корсаков, Ярославенко), особенно в комических сценах, в которых «сочетали несочетаемое» и таким образом подчёркивали гротескность ситуации. К специфическим выразительным средствам, которыми художники добавляли своеобразия произведениям, относятся своеобразная «речь» и интонация отдельных персонажей. В нашей работе мы также обратили внимание, каким образом на подход к сюжетам и способ изображения рассказов Гоголя повлияла национальность перечисленных авторов. На основе нашего исследования мы пришли к выводу, что лучше всего его темы обработали, за редким исключением (М.П. Мусоргский), украинские композиторы.

В самом конце можно констатировать, что ближе всех к гоголевскому сказовому повествованию оказался М.П. Мусоргский в своей *Сорочинской ярмарке*, в первую очередь потому, что пытался запечатлеть в музыке «живую» человеческую речь. Однако нельзя не упомянуть и Н. Лысенко, с его явно народной музыкой, отражающей своеобразный украинский колорит, и Е. Станковича, сочетающего в своём самобытном произведении современные композиционные техники с фольклором и традицией украинского народного многоголосия.

## Summary

The dissertation titled “Skaz of the First Volume of Gogol’s *Evenings on a Farm near Dikanka* and Its Opera Parallels” is divided into two parts. The first chapter deals with Gogol’s relationship to music and the reason why his works have been set to music so often. It was found out that the writer was a great lover of music, especially folk songs. Gogol also wrote about music and analyzed it. His passion for the world of theatre and music is reflected in all his works, which are very musical. This is one of the main causes why his works have been sought after by composers so much. Musicians have mainly been attracted by his early works – peculiar short stories (called “skaz” in Russian) from the cycle *Evenings on a Farm near Dikanka* for whose setting to music, the operatic genre proved to be the most appropriate.

And just the operas composed on the themes of the first part of Gogol’s *Evenings* are analyzed in next chapters of this thesis. The dissertation particularly examines how the mentioned Gogol’s stories are rendered in the opera libretti and music, to what extent and by what means of expression the authors succeeded in keeping and capturing the quality of the original literary work, the attributes of characters, and the artistic intention of the text, including typical and specific features of Gogol’s “skaz”.

First, the analysis of three operas based on the story *The Fair at Sorochyntsi* was performed. They are the works by the Russian composer Modest Petrovich Mussorgsky, the Ukrainian author Borys Karlovych Janovsky, and the German musician Iwan Knorr, who called his opera *Dunja*. Of all the composers, it was Mussorgsky who approximated to Gogol’s “skaz” most closely as he tried to catch a “live” human speech in his music and even followed the traditions of the Ukrainian folk theatre (“vertep”), which Gogol’s stories are based on.

The second story, the study focused on, was *St. John’s Eve*. Although there have been several intentions to create an opera on this theme, only one of them has been realized, and not even in the form, the creators of the project originally imagined. That is the “folk-opera” *When the Fern Blossoms* by the contemporary Ukrainian composer Yevhen Stankovych. Our research concerns only the second act of this opera called *Kupalo*. The author did not use the form of a classic opera, but combined contemporary compositional techniques with traditional folk practices and theatricality of “vertep”. Instead of individual characters and their solos, the composer chose a chorus to perform all the opera. By his unique arrangement, using the traditional way of Ukrainian folk singing, melodiousness of folk songs and

spontaneity of the "storyteller", whose role is played by an entire choir and an orchestra, Stankovych's opera is very close to Gogol's "skaz".

The group of other operas analyzed in the dissertation was inspired by the third "skaz" called *May Night, or the Drowned Maiden*. This story has been arranged in operas several times. However, all the attempts were not successful (A. Serov), some of them remained just intent (B. Martinů, V. Kaprálová), others have not been staged yet (P. Sokalskyj) and only two of them have been put on the stage (N. Rimsky-Korsakov, M. Lysenko).

Therefore, the analysis only dealt with the completed compositions – *May Night* of Petro Sokalsky, *May Night* of Nikolai Rimsky-Korsakov, and *The Drowned Maiden* by Mykola Lysenko. Rimsky-Korsakov and Sokalsky wrote the libretto by themselves, and in Russian, while Lysenko's opera is in Ukrainian. All of the three works include folk songs and an important role is played by choruses, but they are specific in many different aspects, too. For example, *May Night* by the Ukrainian author P. Sokalsky emphasizes social conflict, which cannot be found in the short story; however, his composition is the oldest arrangement of Gogol's theme in operatic music.

The second composer that created an opera based on *May Night* was the Russian author N. Rimsky-Korsakov. In his opus, lyric poetry, poetics and folk ceremonies play a much larger role than in Gogol's short story, and this fact moves this opera rather away from the spontaneity and improvisation contained in Gogol's "skaz". The Ukrainian composer M. Lysenko is the only one that exclusively used Ukrainian national songs and did not include any Russian ones, which allowed him to capture the distinctive colour of the life in Ukraine and depict the idiosyncratic characters of the villagers much better than the other composers. His purely national, uncomplicated music is in symbiosis with folk singing and making music in the Ukrainian countryside, and therefore *The Drowned Maiden* by Lysenko is, of the three above mentioned operas, most closely related to Gogol's *May Night*.

The last analyzed opera is based on the story of *The Lost Letter*. Only one opera titled *Sorceress*, whose authors are the Ukrainian composer Yaroslav Yaroslavenko-Vinckovsky and the poet Spyrydon Tcherkasenko, has been written on this theme. Its premiere took place in 1922, but neither the libretto nor the score is available. The cause of the loss of these music materials is most likely the sad history of Ukraine in the 20th century by which the lives and work of these authors were fatally affected. When analyzing the entire composition, it is only possible to get the information from the contemporary reports and reviews. Studying them, it was found out that even though Tcherkasenko largely departed from Gogol's short story and

was only inspired by it, both the texts have some features in common; for example, they are both derived from oral literature. Yaroslavenko`s music is based on Ukrainian folk songs and dances, but it is also influenced by impressionism.

A common feature of all the operas originated from the themes of the short stories from the first volume of Gogol`s *Evenings on a Farm near Dikanka* is their inspiration by folklore and folk songs. In most of them, choral scenes dominate, and the majority of the composers, as well as Gogol, based their works on the Ukrainian folk theatre – "vertep". Widely used compositional technique in the mentioned operas, besides the other ones, is the counterpoint (Lysenko, Rimsky-Korsakov, Sokalsky, Stankovych; to a lesser extent Knorr). A crucial element, which can be particularly noticed in Mussorgsky, Rimsky-Korsakov and Yaroslavenko, is the principle of contrast, especially in comic scenes where "combining of incompatible features" underlines the grotesque of the situation. To the specific means of expression, by which the authors make their works more interesting, belong distinctive "speech" and intonation of the characters, especially comical ones.

The thesis also researched how the nationality of the aforesaid composers influenced the approach, interpretation and the quality of the rendition of Gogol's themes. It was concluded that Ukrainian authors rendered Gogol`s stories better than the other ones. The only bright exception is the Russian composer M. P. Mussorgsky.

At the very end, it can be stated that "skaz" narration is best presented in the opera *The Fair at Sorochyntsi* by M. P. Mussorgsky, particularly because his music tries to catch a "live" human speech. However, M. Lysenko, and his distinctively national music which depicts the peculiar Ukrainian colour, and Y. Stankovych, whose unique opus combines modern compositional techniques with folklore and the tradition of Ukrainian folk polyphonic singing, must not be forgotten.

## 6. Seznam použitých pramenů a literatury

### Primární literatura

- ГОГОЛЬ, Н. В. *Избранные статьи*. Москва, 1980.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 1. Москва, 1940.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 6. Москва, 1951.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 8–9. Москва, 1952.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 10. Москва, 1940.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Том 11–14. Москва, 1952.
- ГОГОЛЬ, Н. В. *Собрание сочинений в семи томах*. Том VI. Примечания. Москва, 1986.

### Operní libreta

- МУСОРГСКИЙ, М. П. *Сорочинская ярмарка – либретто*. Москва–Ленинград, 1952.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. Санкт-Петербург, 1879.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Майская ночь. Оперное либретто*. Москва, 1980.
- KNORR, I. *Dunja: eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern nach einer Gogol'schen Erzählung von N. R. Nikarow (Deutsch von J. K.). Musik von Iwan Knorr*. Frankfurt a. M., 1900.
- KNORR, I. – NIKAROW, N. R. *Dunja: eine russische Dorfkomödie in zwei Bildern*. Berlin, 1912.

### Klavírní výtahy, noty a partitury

- ЛИСЕНКО, М. *Утоплена (Майська ніч)*. Лирьчно фантастычна опера у трьох діях, чотирьох одминах. Текст по Гоголю, склавъ Мих. Старьцькый, музыка М. Лисенка. Leipzig, s. d.
- МУСОРГСКИЙ, М. П. *Сорочинская ярмарка. Опера в трех действиях по Гоголю*. Составил и проработал по автографам композитора П. Ламм. Недостающие сцены досочинил В. Шебалин. Переложение для пения с фортепиано. Москва, 1970.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. *Майская ночь. Опера в трех действиях по повести Гоголя*. Редакция М. О. Штейнберга. Партитура. In: РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. А. *Полное собрание сочинений*. Том второй. Москва-Ленинград, 1948.
- ЯРОСЛАВЕНКО, Я. Д. «Тут так темно...» – сцена зо співом: Гонимітер, Марта й лісовик та: хор циганок-відьм і ковалів-чортів з оп. «Відьма». II. Дія., № 13а. Львів, 1920.

MUSSORGSKY, M. *Der Jahrmarkt von Sorótschintzi. Komische Oper in 3 Akten von M. Mussorgsky (nach Gogol). Beendet und orchestriert von N. Tscherepnin. Deutsche Übersetzung von Dr. Heinrich Möller. Klavierauszug mit Text.* Petrograd-W. Bessel & Co-Moskau-Paris-London-New York; Berlin-Breitkopf&Härtel-Leipzig, 1924.

### **Nahrávky**

МУСОРГСКИЙ, М. П. *Сорочинская ярмарка.* [грампластинка] Д 026823-8 (1969); Мелодия СМ 02325-30. Москва, 1970.

ЛИСЕНКО, М. *Утоплена.* Лірично-фантастична опера у 4 частинах на лібретто М.Старицького. Муз. редакція М.Вериківського. Київ, 1950.

URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=i9rcPLioVb4>>.

СТАНКОВИЧ, Є. *Коли цвіте папороть.* Фольк-опера. ХХІ. Міжнародний фестиваль *Музичні прем'єри.* Київ, 2011.

URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=iIAbU3CT4TU>>.

RIMSKY-KORSAKOV, N. A. *May Night.* The best of classics: digital recording, The best of opera: complete version [2 CD]. Moscow, 2004.

### **Sekundární literatura**

#### **Monografie**

АНИКИН, В. *Русское устное народное творчество.* Москва, 2001.

АСАФЬЕВ, Б. *Об опере. Избранные статьи.* Ленинград, 1985.

БАРАБАШ, Ю. Я. *Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков.* Москва, 1995.

БАРАНЕНКОВА, Н. А. *Форми і функції театральності в художній системі прози Миколи Гоголя (на матеріалі «Вечорів на хуторі біля Диканьки»).* Дисертація. Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2010.

БАХМЕТ, Т. (гл. ред.). *История русской музыки. Иллюстрированное издание.* Москва, 2012.

БАХТИН, М. М. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва, 1975.

БАХТИН, М. М. *Проблемы творчества Достоевского.* Ленинград, 1929.

БАЧИНСКАЯ, Н. *Народные песни в творчестве русских композиторов.* Москва, 1962.

БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Полное собрание сочинений.* Том 2. Москва, 1953.

БЕЛИНСКИЙ, В. Г. *Белинский о Гоголе.* Москва, 1949.

- БЕРКОВ, Б. *Гоголь о музыке*. Москва, 1952.
- БУЛАТ, Т. *Николай Лысенко*. Киев, 1981.
- ВАСИЛЕНКО, З. І. *Фольклористична діяльність М. В. Лисенка*. Київ, 1972.
- ВИНОГРАДОВ, В. В. *Избранные труды. Поэтика русской литературы*. Москва, 1976.
- ВИНОГРАДОВ, В. В. *Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: от Гоголя до Ахматовой*. Москва, 2003.
- ВИНОГРАДОВ, В. В. *О языке художественной литературы*. Москва, 1959.
- ВИНОГРАДОВ, В. В. *О языке художественной прозы*. Москва, 1980.
- ВОРОПАЕВ, В. А. *Н. В. Гоголь: Жизнь и творчество*. Москва, 2008.
- ГИНЗБУРГ, С. Л. *Путеводитель по опере. Сорочинская ярмарка. Опера М. П. Мусоргского*. Москва, 1935.
- ГИППИУС, В. Н. *В. Гоголь*. Ленинград, 1924.
- ГОЗЕНПУД, А. *Избранные статьи*. Ленинград–Москва, 1971.
- ГОЗЕНПУД, А. *Литературное наследство. Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва, 1952.
- ГОЗЕНПУД, А. *Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура*. Москва, 1954.
- ГОЛОВИНСКИЙ, Г. *Мусоргский и фольклор*. Москва, 1994.
- ГОЛОВИНСКИЙ, Г. Л. – САБИНИНА, М. Д. *Модест Петрович Мусоргский*. Москва, 1998.
- ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в шести томах. Том 2*. Київ, 1989.
- ГОРДІЙЧУК, М. М. (гл. ред.). *Історія української музики в шести томах. Том 4*. Київ, 1992.
- ГУДЗЕНКО, А. *Народно-песенные основы оперного творчества Н. В. Лысенко*. Диссертация. Киев, 1967.
- ДОНЧИК, В. Г. (гл. ред.). *Історія української літератури ХХ століття: У 2-х кн. Кн. 1. Перша половина ХХ століття*. Київ, 1998.
- ЕФРЕМОВА, Л. *Из истории русско-украинских музыкальных связей*. Москва, 1956.
- ЕФРЕМОВА, Л. *Мусоргский и Украина*. Киев, 1958.
- ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича*. Сумы, 1999.
- ЗОЛОТУССКИЙ, И. П. *Гоголь*. Москва, 2009.
- ЗОЛОТУССКИЙ, И. П. *Гоголь в Диканьке*. Москва, 2007.
- ЗОЛОТУССКИЙ, И. П. *Смех Гоголя*. Иркутск, 2008.

- ІЗВАРИНА, О. М. *М. Гоголь і українська опера (М. Лисенко та П. Сокальський)*. Донецьк, 2003.
- КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Том 2. Москва, 1979.
- КАНДИНСКИЙ, А. *История русской музыки*. Том 2. Издание второе. Москва, 1984.
- КАРГАШИН, И. А. *Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории*. Калуга, 1996.
- КАРЬШЕВА, Т. П. П. *Сокальский*. Киев, 1951.
- КАРЬШЕВА, Т. *Петр Сокальский. Жизнь и творчество*. Москва, 1984.
- КЕНИНГСБЕРГ, А. – МИХЕЕВА, Л. (ред.). *111 опер. Справочник-путеводитель*. Санкт-Петербург, 1998.
- КОВАЛЁВ-СЛУЧЕВСКИЙ, К. *Имена и лица русской культуры*. Москва, 2005.
- КОЖЕВНИКОВА, Н. А. *Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв.* Москва, 1994.
- КРЕМЛЁВ, Ю. А. *Избранные статьи о музыкальном языке Мусоргского*. Ленинград, 1976.
- КРИВОНОС, В. Ш. *Мотивы художественной прозы Гоголя*. Санкт-Петербург, 1999.
- КРИВОНОС, В. Ш. *Повести Гоголя: Пространство смысла*. Самара, 2006.
- КРЫЖИЦКИЙ, Г. К. А. *Марджанов и русский театр*. Москва, 1958.
- КУЛАГИНА, А. *Русское устное народное творчество. Хрестоматия*. Москва, 1996.
- КУНИН, И. Н. А. *Римский-Корсаков*. Москва, 1974.
- КУРИЛОВ, А. С. (ред.). *История русской литературы XI – XX веков. Краткий очерк*. Москва, 1983.
- ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. *Мифы русского народа*. Москва, 2003.
- ЛИСЕНКО, М. В. *Збірник українських народних пісень*. Вв. I – VII. Київ, 1868–1911.
- ЛУНИНА, А. *Композитор – маленькая планета*. Киев, 2013.
- ЛЬВОВ, Н. А.– ПРАЧ, И. *Собрание народных русских песен с их голосами*. Санкт-Петербург, 1790.
- МАКСИМОВИЧ, М. *Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем*. Москва, 1827.
- МАНН, Ю. В. *Гоголь. Труды и дни: 1809–1845*. Москва, 2004.
- МАНН, Ю. В. *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*. Москва, 2009.
- МАНН, Ю. В. *Поэтика Гоголя*. 2-е изд. доп. Москва, 1988.
- МАНН, Ю. В. *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. Санкт-Петербург, 2007.

- МАРКЕВИЧ, Н. А. *Собрание малороссийских песен (в аранжировке для фортепьяно)*. Петербург, 1840.
- МАРКОВИЧ, В. М. (ред.). *Проза Гоголя. Поэтика нарратива*. Санкт-Петербург, 2011.
- МАШИНСКИЙ, С. *Вечно живое наследие*. Москва, 1978.
- МОШИН, А. *Новое об одиннадцати русских писателях*. Санкт-Петербург, 1908.
- МУСОРГСКИЙ, М. П. *Письма и документы*. Москва–Ленинград, 1932.
- МУСОРГСКИЙ, М. П. *Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову*. Москва, 1939.
- МУСОРГСКИЙ, М. П. *Письма к В. В. Стасову*. Санкт-Петербург, 1911.
- МУЩЕНКО, Е. Г. – СКОБЕЛЕВ, В. П. – КРОЙЧИК, Л. Е. *Поэтика сказа*. Воронеж, 1978.
- НЕСТЬЕВ, И. В. *Век нынешний и век минувший. Статьи о музыке*. Москва, 1986.
- ОБРАЗЦОВА, И. *Николай Андреевич Римский-Корсаков 1844–1908*. Ленинград, 1964.
- ОГОЛЕВЕЦ, А. С. (гл. ред.). *Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики*. Том II. Москва, 1956.
- ПАЛЬС, Н. *Майская ночь Н. А. Римского-Корсакова*. Петербург, 1915.
- ПАНКРАТОВА, В. А. (гл. ред.). *Оперное либретто. Краткое изложение содержания опер в 2-х томах*. Том 1, Москва, 1981.
- ПЛАТЕК, Я. М. *Изнемогающая душа: Музыка на страницах Николая Гоголя*. Москва, 2002.
- ПУШКИН, А. С. *Собрание сочинений в 10 томах*. Том 6. Москва, 1962.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, А. Н. *Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество*. Вып. II. Москва, 1936.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Исследования. Материалы. Письма. В двух томах*. Том 2. Москва, 1954.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва, 1955.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Сказка о царе Салтане. Клавир*. Петербург, 1899.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Сто русских народных песен*. Петербург, 1877.
- РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *40 народных песен*. Петербург, 1882.
- РОЗАНОВА, Ю. *История русской музыки*. Том II. Вторая половина XIX века. Книга третья. П. И. Чайковский. Москва, 1981.
- РУБЕЦ, А. *Двести шестнадцать народных украинских напевов*. Петербург, 1872.
- РУДНИЦКИЙ, А. *Українська музика. Исторично-критичний огляд*. Мюнхен, 1963.
- СЕРОВ, А. Н. *Избранные статьи*. Том I. Москва–Ленинград, 1950.

- СКУРАТИВСЬКИЙ, В. *Святвечір: Нариси-дослідження*. Кн. II. Київ, 1994.
- СОКОЛЬНИКОВ, М. П. – КУБИКОВ, И. Н. – ГЛЕБОВ, И. *Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы*. Иваново-Вознесенск, 1927.
- СОЛОВЦОВ, А. *Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества*. Москва, 1984.
- СПЕРАНСКИЙ, М. Н. *История собрания песен Н. В. Гоголя*. Нежин, 1912.
- СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру. Дисертація. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005.
- СТАСОВ, В. В. *Избранные сочинения*. Т. II. Москва, 1952.
- ТАЛАНЧУК, О. (заг. ред.). *Сто найвідоміших образів української міфології*. Київ, 2002.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. – ТЮПА, В. И. – БРОЙТМАН, С. Н. *Теория литературы в двух томах*. Том 1. Москва, 2007.
- ТРУАЙЯ, А. *Николай Гоголь*. Москва, 2004.
- ТУМАНИНА, Н. М. *Мусоргский*. Москва–Ленинград, 1939.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. Теория литературы*. Москва, 1977.
- ТЮМЕНЕВА, Г. А. *Гоголь и музыка*. Москва, 1966.
- ФЕДЬ, Н. *Зеленая ветвь литературы. Русский литературный сказ*. Москва, 1981.
- ФИЛОНОВ, Е. А. *Эволюция повествовательной системы Н.В. Гоголя: «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»*. Магистерская работа. СПб государственный университет. Санкт-Петербург, 2011.
- ФИНКЕЛЬШТЕЙН, З. *Оперы Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель*. Москва, 1976.
- ХОХЛОВ, Ю. (ред.). *Украинская ССР*. Москва, 1957.
- ЦЕРТЕЛЕВ, Н. А. *Опыт собрания старинных малороссийских песней*. Санкт-Петербург, 1819.
- ЧЕШИХИН, В. *История русской оперы (с 1674 по 1903)*. Санкт-Петербург, 1905.
- ШИРИНЯН, Р. *Оперная драматургия Мусоргского*. Москва, 1980.
- ШМИД, В. *Нарратология*. Москва, 2008.
- ШМИД, В. *Проза как поэзия*. Санкт-Петербург, 1998.
- ШРЕЕР-ТКАЧЕНКО, А. Я. (ред.). *Украинская ССР*. Москва, 1957.
- ШРЕЕР-ТКАЧЕНКО, А. Я. (гл. ред.). *История украинской музыки*. Москва, 1981.
- ШУМСКАЯ, Н. *Сорочинская ярмарка М. П. Мусоргского*. Москва, 1952.

- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Литература, теория, критика, полемика*. Ленинград, 1927.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Мелодика русского лирического стиха*. Петербург, 1922.
- ЭЙХЕНБАУМ, Б. М. *Сквозь литературу. Сборник статей*. Ленинград, 1924.
- ЯКОВЛЕВ, В. *Русские композиторы*. Том 2. Москва, 1971.
- ЯСТРЕБЦЕВ, В. Н. А. *Римский-Корсаков. Воспоминания в 2-х томах*. Том 2. Ленинград, 1960.
- ABRAHAM, G. *On Russian Music*. London, 1939.
- ABRAHAM, G. *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*. London, 1968.
- ALBRECHTOVÁ, L. *Komika v hudebně dramatické oblasti*. Rigorózní práce. FF Univerzity Karlovy. Praha, 2006.
- CABEJŠKOVÁ, O. *Rusko a Ukrajina v tvorbě ukrajinských autorů: několik případových studií (problém meziliterárních vztahů)*. Diplomová práce. FF Masarykovy univerzity. Brno, 2016.
- HICKEY, M. *Petrograd and the House of Arts*. Northwestern University Press, 2009.
- JIRÁNEK, J. *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha–Bratislava, 1965.
- LOEWENBERG, A. (ed.). *Annals of Opera 1597–1940*. Cambridge, 1943.
- MACEK, J. *Vítězslava Kaprálová*. Praha, 2014.
- MAGUIRE, R. *Gogol from the Twentieth Century. Eleven Essays*. Princeton University Press, 1974.
- MUCHA, J. *Podivné lásky*. Praha, 1988.
- PECHÁČEK, S. *Lidová píseň a sborová tvorba*. Praha, 2010.
- PRAŽÁK, P. *Vítězslava Kaprálová. Studie a vzpomínky*. Praha, 1949.
- RACEK, J. *Ruská hudba*. Praha, 1953.
- RYCHLÍK, J. – ZILYNSKYJ, B. – MAGOSCI, P. R. *Dějiny Ukrajiny*. Praha, 2015.
- SARAN, F. *Deutsche Verslehre*. München, 1907.
- SCHREIBER, U. *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Band 2: Das 19. Jahrhundert*. Kassel, 1991.
- SIEVERS, E. *Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge u. Aufsätze*. Heidelberg, 1912.
- SMOLKA, J. a kol. *Dějiny hudby*. Brno–Praha, 2001.
- STRNADEL, J. (ed.). *Príspevky k dejinám česko-ruských kulturních styků. Díl I. Studie a materiály*. Praha, 1965.
- ŠAFRÁNEK, M. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Praha, 1979.
- TARUSKIN, R. *Mussorgsky. Eight Essays and an Epilogue*. New Jersey, 1997.

ZÍBRT, Č. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha, 2006.

### **Slovníky a encyklopedie**

БАЖАН, М. П. (гл. ред.). *Українська радянська енциклопедія: [у 12-ти т.]*. Том 4. 2-ге вид. Київ, 1979.

БЕРНАНДТ, Г. Ф. *Словарь опер впервые поставленных или изданных в дореволюционной России (1736–1959)*. Москва, 1962.

БРОКГАУЗ, Ф. А. – ЕФРОН, И. А. *Энциклопедический словарь*. Том 58. Санкт-Петербург, 1890–1907.

ГОЗЕНПУД, А. *Оперный словарь*. Издание 2-е. Санкт-Петербург, 2005.

ГРУШКО, Е. – МЕДВЕДЕВ, Ю. *Словарь славянской мифологии*. Нижний Новгород, 1995.

КЕЛДЫШ, Г. В. (гл. ред.). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990.

КУБІЙОВИЧ, В. (гл. ред.). *Енциклопедія українознавства*. Том II/4. Paris–New York, 1962.

КУБІЙОВИЧ, В. (гл. ред.). *Енциклопедія українознавства*. Том II/10. Paris–New York, 1984.

ОЖЕГОВ, С. И. – ШВЕДОВА, Н. Ю. *Толковый словарь русского языка*. 4-е изд., доп. Москва, 2001.

ПРОХОРОВ, А. М. (гл. ред.) *Большой энциклопедический словарь*. Москва, 2002.

СУРКОВ, А. А. (ред.). *Краткая литературная энциклопедия*. Том 2. Москва, 1964.

HERMANOVÁ, E. (ed.). *Slovník ruských spisovatelů*. Praha, 1972.

HRALA, M. (ed.). *Slovník spisovatelů. Sovětský svaz*. 1.–2. díl. Praha, 1977.

KOŽEŠNÍK, J. *Ilustrovaný encyklopedický slovník*. 3. díl. Praha, 1982.

ROSENTHAL, H. – WARRACK, J. *The Concise Oxford Dictionary of Opera*. Oxford, 1966.

SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. Volume 2–4. Oxford, 1992.

SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. Oxford, 2001.

SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. Oxford, 2001.

SEEGER, H. *Opern Lexikon*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1986.

SMOLKA, J. a kol. *Malá encyklopedie hudby*. Praha, 1983.

VÁLEK, J. *Italské hudební názvosloví*. Praha, 1991.

WARRACK, J. – WEST, E. (eds.). *Oxfordský slovník opery*. Praha, 1998.

### Stati a články ze sborníků, časopisů a novin

БЕРЕЗА, Р. Орфей української музики. In: *Животоки*, 2010, № 1–2 (46–47). Львів, с. 1–5.

БІЛЕЦЬКИЙ, Л. «Відьма». In: *Театральне мистецтво*, 1922, Випуск 3–4. Львів, с. 18–19.

ВИНОГРАДОВ, И. А. Обретение жанра: Народная песня и «Тарас Бульба» Гоголя. In: ВИКУЛОВА, В. П. (ред.). *Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной конференции. Москва 30 марта – 4 апреля 2007*. Москва, 2008, с. 62–80.

ВОРОПАЕВ, В. А. (ред.). *Гоголевский вестник*. Вып. 1. Москва, 2007.

ГАЛАГАН, Г. Малорусский вертеп. In: *Киевская старина*, 1882, № 10. Киев, с. 10.

ГОФМАН, В. Фольклорный сказ Даля. In: ЭЙХЕНБАУМ, Б. – ТЫНЯНОВ, Ю. *Русская проза*. Ленинград, 1926.

ЖУЙКОВА-МИНЕНКО, Л. Трагическое и комическое в творчестве М. П. Мусоргского. In: *Вопросы теории и эстетики музыки*, 1975, Випуск 14. Ленинград, с. 41–48.

ЗИНЬКЕВИЧ, Е. Прошлое страстно глядится в грядущее... In: *Советская музыка*, 1983, № 8. Москва, с. 40.

ЗЛОТНИКОВА, И. Музыка в жизни и творчестве Гоголя. In: *Советская музыка*, 1952, № 3. Москва, с. 38–41.

КАВУННИК, О. А. Музична гоголіана. In: *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць*. Випуск XXXII. Київ, 2014, с. 298.

КАРАТЫГИН, В. О «Сорочинской ярмарке». In: *Музыкальный современник*, 1917, № 5–6. Петроград, с. 169–191.

КОЗИЦКИЙ, Ф. Премьера оперы «Утопленница». In: *Советское искусство*, № 61, 12.09.1950. Москва, с. 1.

КОРОЛЮК, Т. Музыка – це пошук істини. In: *Влада і політика*, 2001, № 9, (8.–15.3.2001). Київ, с. 20.

- ОВЕЧКИН, С. В. Откуда у Гоголя взялся черт и что с ним потом стало. In: ВИКУЛОВА, В. П. (ред.). *Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения: Материалы докладов и сообщений международной научной конференции. Москва 30 марта – 4 апреля 2007 г.* Москва, 2008, с. 346–354.
- ПАВЛУЦКИЙ, Г. Гоголь об искусстве. In: «Хроника–2000». *Український культурологічний альманах*. Выпуск 76. Гоголь & Гоголь. Київ, 2009, с. 117–143.
- РОМАНЮК, С. Відділення «Палац мистецтв ім. Тетяни та Омеляна Антоновичів». In: *Історія та сьогодення структурних підрозділів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. Львів, 2010, с. 5–13.
- САМЫШКИНА, А. В. К проблеме гоголевского фольклоризма (два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»). In: *Русская литература*, 1979, № 3. Ленинград, с. 61–80.
- СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Цвіт папороті» Є.Станковича. In: *Музика у просторі культури. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 33. Київ, 2004, с. 254–263.
- СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Обряд «Купало» в українському фольклорі та в опері Є.Станковича «Квіт папороті». In: *Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 36. Кн.1. Київ, 2005, с. 137–144.
- СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольклорні джерела «Квіту папороті» Є. Станковича. In: *Київське музикознавство*. Вип. 10. Київ, 2003, с. 229–236.
- СТАНКОВИЧ-СПОЛЬСЬКА, Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. In: *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ, 2002, с. 180–188.
- ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. Автор, герой и повествование: к соотношению «эпопейного» и «романного» у Гоголя. In: ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (гл. ред.). *Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю.В. Манна*. Москва, 2001.
- ТРАХОВЦОВА, Т. – ФЕСЕНКО, Л. «ЦБС для взрослых г. Донецка». *К 170-летию со дня рождения Николая Лысенко*. Донецк, 2012.
- ФИЛОНОВ, Е. А. Граница «вымысла» и «реальности» в эволюции сказового повествования Н. В. Гоголя. In: *Русская литература*, 2013, № 3. Санкт-Петербург, с. 5–15.

ШВЕДОВА, С. О. Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки». In: ГОНЧАРОВ, С. А. (ред.). *Гоголевский сборник*. Санкт-Петербург, 1993, с. 41–54.

BAUER, M. Iwan Knorr. In: *Dr. Hoch's Conservatorium für alle Zweige der Tonkunst zu Frankfurt a. M. Achtunddreißigster Jahresbericht*. Frankfurt a. M., 1916, S. 26–28.

KNITTL, K. Národní divadlo v Praze. Májová noc. In: *Dalibor. Hudební Listy*, 1896, roč. 18, č. 36 (19. září 1896). Praha, s. 278–281.

*Los Angeles Herald*, Volume XXXI, Number 222, 8 May 1904. Los Angeles, p. 2.

*Musical America*, VI, No. 26, 9th November 1907. New York, p. 13.

RAY, A. An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americanness in Gershwin and Heyward's "Porgy and Bess". In: *The Journal of American Folklore*. Vol. 117, No. 465 (Summer 2004). University of Illinois Press, pp. 243–261.

SCHMID, W. Сказ. *Russian Literature*. Volume 54. Issues 1–3. Amsterdam, 2003, pp. 267–278.

### Internetové zdroje

БАРАБАШ, Ю. Я. «Своего языка не знает...», или почему Гоголь писал по-русски?

URL: <<http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ba2.html>>.

ВЕРГЕЛИС, О. – КОНСТАНТИНОВА, Е. Евгений Станкович: страсти по Шевченко, Гоголю и Ильенко. In: *ZN, UA*. 19.04.2013.

URL: <<http://gazeta.zn.ua/personalities/evgeniy-stankovich-strasti-po-shevchenko-gogolyu-i-ilenko-.html>>.

ИВАЩЕНКО, Н. «Самый фантастический проект сезона». In: *Днепропетровский академический театр оперы и балета*.

URL: <[http://opera-](http://opera-ballet.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=103:2011-03-14-13-58-13&catid=1:articles&Itemid=80)

[ballet.com.ua/index.php?option=com\\_content&view=article&id=103:2011-03-14-13-58-13&catid=1:articles&Itemid=80](http://opera-ballet.com.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=103:2011-03-14-13-58-13&catid=1:articles&Itemid=80)>.

ІЗВАРІНА Олена Миколаївна.

URL: <<http://im.kubg.edu.ua/struktura/2011-06-23-12-44-46/kafedra-teorii-i-metodyku-muzychnoho-mystetstva/sklad.html?pid=388&sid=430>>.

КОЗЛОВ, И. И. *Добрая ночь*. In: КОЗЛОВ, И. И. *Полное собрание стихотворений*. Ленинград, 1960.

URL: <[http://az.lib.ru/k/kozlow\\_i\\_i/text\\_0110-1.shtml](http://az.lib.ru/k/kozlow_i_i/text_0110-1.shtml)>.

МАМАЙ, П. «Злякалися українського народного духу». In: *Україна молода. Щоденна інформаційно-політична газета*.

URL: <<http://www.umoloda.kiev.ua/print/84/45/66317#>>.

МАТУСЕВИЧ, А. *Гоголевские торжества продолжаются...*

URL: <<http://www.operanews.ru/09051002.html>>.

НИКОРАК, Н. Основні вектори творчих пошуків Ярослава Ярославенка в царині музично-театрального мистецтва Галичини (І третина ХХ ст.). In: *XVIII Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД»*. Переяслав-Хмельницький 29.–30.12.2013.

URL: <<http://oldconf.neasmo.org.ua/node/378>>.

НИКУЛЧА, Е. *Карнавальное начало и театральность – (идея, стиль, язык) – в художественном тексте (произведение Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова)*.

URL: <<http://oaji.net/articles/2014/941-1403074988.pdf>>.

ОЛІЙНИК, Л. Шедевр Станковича у Дніпропетровську. In: *День*. 2011, № 61, 7. 4. 2011.

URL: <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/shedevr-stankovicha-u-dnipropetrovsku>>.

ОЛТАРЖЕВСЬКА, Л. «Дім Бернарди Альби» став балетом. Під завісу. In: *Урядовий кур'єр*; 26.07.2014.

URL: <<http://ukurier.gov.ua/uk/articles/dim-bernardi-albi-stav-baletom/>>.

ОСТРОУХОВА, Н. В. *Оперы Миколи Лисенка на одеській сцені*.

URL: <[http://knmau.com.ua/chasopys/15\\_NBUV/docs/12\\_Ostroukhova.pdf](http://knmau.com.ua/chasopys/15_NBUV/docs/12_Ostroukhova.pdf)>.

СЕМЕНКО, Н. Євген Станкович. Відлуння ювілею. In: *День. Культура*, № 187, 17.10.2012.

URL: <<http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/ievgen-stankovich-vidlunnya-yuvileyu>>.

СМЕКАЛОВ, Ю. «В балете движение – не первостепенно. Важнее – идея». In: *Аргументы и факты*. № 15, 09.04.2015.

URL: <<http://forum.balletfriends.ru/viewtopic.php?p=292125#top>>.

СОЛОДОВНИК, О. «Київ модерн-балет»: на «підсосі» держави та бізнесмена із Пермі. In: *Новий Пік*. 22.10.2013.

URL: <<http://www.pic.com.ua/kyjiv-modern-balet-na-pidsosi-derzhavy-ta-biznesmena-iz-permi.html>>.

СТАНКОВИЧ ЄВГЕН: Офіційний сайт.

URL: <<http://www.stankovych.org.ua/ru/pers/bio>>.

ФИХТЕНГОЛЬЦ, М. *Майская ночь в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко*.

URL: <<http://www.belcanto.ru/08030328.html>>.

ЧЕРКАСЕНКО СПИРИДОН, поет, прозаїк, драматург. In: *Літературна Миколаївщина в особах: Бібліогр. покажчик*. Миколаїв, 2001.

URL: <<http://www.ukrlit.vn.ua/biography/cherkasenko.html>>.

ЯРОСЛАВЕНКО ЯРОСЛАВ. In: *Музична бібліотека*.

URL:

<[http://www.mubis.com.ua/index.php/index.php?option=com\\_persons&view=person&id=41](http://www.mubis.com.ua/index.php/index.php?option=com_persons&view=person&id=41)>.

Віктыук поставить в Україні скандальну фолк-оперу, заборонену комуністами. In: *ZN, UA*. 24.04.2013.

URL:<[http://dt.ua/CULTURE/viktyuk-postavit-v-ukrayini-skandalnu-folk-operu-zaboronenu-komunistami-121103\\_.html](http://dt.ua/CULTURE/viktyuk-postavit-v-ukrayini-skandalnu-folk-operu-zaboronenu-komunistami-121103_.html)>.

Во Львові знищили пам'ятник історії. In: *Политсовет.com*. 16. 9. 2008.

URL: <<http://xn--b1aghlocdtie.com/news/20806.html>>.

*Неофольклористичні тенденції у творчості*.

URL: <<http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=20339&chapter=1>>.

Прокуратура знову расследует снос дома автора гимнов «Пласта» во Львові. In: *Украинские новости*. 17.9.2009.

URL: <<http://ukranews.com/news/2279.---.ru>>.

*Розпорядження Президента України від 20.12.2013 № 386/2013-рп про надання підтримки мистецькому проекту*.

URL:<<http://document.ua/pro-nadannja-pidtrimki-misteckomu-proektu-koli-cvite-paporot-doc171437.html>>.

*VI Большой фестиваль РНО. Римский-Корсаков. «Майская ночь» – опера в концертном исполнении*.

URL: <<http://www.meloman.ru/concert/vi-bolshoj-festival-rno-rimskij-korsakov-majskaya-noch-opera-v-koncertnom-ispolnenii/>>.

*XXI Фестиваль мистецтв «Шевченківський березень»*.

URL:<[\[r.co.ua/mr/mr.nsf/0/80BA4A2A873385AEC2257DFE0068C863?OpenDocument\]\(http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/80BA4A2A873385AEC2257DFE0068C863?OpenDocument\)>.](http://m-</a></p></div><div data-bbox=)

POLISHCHUK, T. "Folk Music Has Become a Part of Me". In: *День. Culture*. № 31, 21.05.2013.

URL: <<http://www.day.kiev.ua/en/article/culture/folk-music-has-become-part-me>>.

*The Living Handbook of Narratology*.

URL: <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/skaz>>.

1892 – Unknown Ukrainian Composers Enter Upon Their Difficult Careers. January 13, 2014. In: *Yusypovych websites*.

URL: <<http://www.yusypovych.com/eng/news/>>.