

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
DAINAVIMO KATEDRA



VILIUS VENCKUS

**LEOŠO JANÁČEKO MONO OPEROS „DINGUSIOJO
DIENORAŠTIS“ INTERPRETACIJA**

**Leoš Janáček mono opera „The diary of one who vanished“
interpretation**

Studijų programa: Muzikos atlikimas
(dainavimas)

MAGISTRO BAIGIAMASIS RAŠTO DARBAS

Darbo vadovė
doc. dr. Tamara Vainauskienė

Vilnius, 2024

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

2024 m. 05 mėn. 13 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas „Leošo Janáček'o mono operos „Dingusiojo dienoraštis“ interpretacija“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.



(Parašas)



(Vardas, pavardė)

SUMMARY

Leoš Janáček mono opera „The diary of one who vanished“ is one of the rarest pieces to be performed by the tenor singers. It's also one of the hardest and problematic pieces to interpretate. Detailed analysis of the opera and Jan character will help to prepare and perform this piece.

Research object: Leoš Janáček mono opera „The diary of one who vanished“.

Research goal: By the different kind of views analyze Leoš Janáček's mono opera „The diary of one who vanished“.

Tasks of the research: To discuss Leoš Janáček biography, compositions, musicological works that made impact into the compositions. Also to analyze the musical language and the variety of musical styles prevailing in Janáček's works. Analyze the music of the mono opera „Diary of the vanished“ and to discuss Jan's musical and its interpretations.

Research methods: literature analysis; notes analysis; analysis of video, sound recordings and productions; interview analysis;

Conclusions: The biography of the composer is connected with this mono opera, especially with Janáček's own emotional experiences. Leoš Janáček's works are characterized by a unique and innovative musical language, which influenced his followers. The theoretical works of this czech composer also changed the understanding and musical presentation of his own composition. Scientific works and research allowed the development of the theory of speech melodies. It turned out that when preparing for each different role, it is necessary to create a scheme for creating your own character. "The diary of one who vanished " was created for Kamila Stösslova, and Ozeš Kalda's poems, which are the text of this mono opera, have many connections between the relationship between Leoš Janáček and Kamila Stösslova. Zefka's character should be identified with Kamila Stösslova. Jan's character requires very good vocal preparation and stamina. This piece utilizes the entire tenor range. The lyrical tenor voice type is best suited for this role, as contrasts from pp to ff and large interval jumps and large phrases may make a darker voice type unable to sing this piece or perform it poorly. From the point of view of the character, a young but technically very well-prepared performer is most suitable for Jan. When preparing for this role, it is necessary to analyze Leoš Janáček's letters to Kamila Stösslova, the events of his work and personal life at that time, because they are widely related to the characters of Jan and the young gypsy Zefka. Preparation of interpretation depends on human intelligence and ability to read what is invisible, between the lines. In Janáček's compositions, as in Wagner's, the performer shows what he thinks by analyzing the

whole, from the music to the dramaturgy itself. In Ian Bostridge's interpretation, one can see the desire to recreate the character as original as possible and similar to the period in which Janáček lived. In his interpretation, Stig Fogh Andersen conveys his feelings as a young impulsive man, he tries to communicate with the listeners with the help of the text.

TURINYS

ĮVADAS.....	6
1. L.JANÁČEKO GYVENIMAS IR VEIKLA.....	8
1.2. L. Janačeکو muzika	11
1.2.1. Muzikos kūrybos ir stiliaus įvairovė bei pokyčiai	11
1.2.2. Muzikinė kalba ir instrumentuotė.....	14
1.3. L. Janačeکو teoriniai darbai ir jų įtaka kūrybai.....	18
2. MONO OPEROS „DINGUSIOJO DIENORAŠTIS“ INTERPRETACIJA.....	22
2.1. Vaidmens paruošimas	23
2.2. „Dingusiojo dienoraštis“ muzikinė ir dramaturginė analizė	25
2.3. Jano personažo ryškiausios interpretacijos.....	30
IŠVADOS	35
LITERATŪROS SĄRAŠAS	37
KITI ŠALTINIAI.....	38
PRIEDAI.....	40

IVADAS

Tyrimo temos aktualumas. Leošas Janáčekas (1854–1928) buvo vienas žymiausių čekų kompozitorių kartu su Bedřichu Smetana (1824–1884) ir Antonínu Dvořáku (1841–1904) priešakyje. Jo muzika yra atliekama plačiai pasaulyje, ypač žinomas dėl savo simfoninių poemų, jas sudėjo į rinkinį ir pavadino *Má vlast* („Mano tėvynė“). Jis čekų nacionalinės muzikos pradininkas.

Leošas Janáčekas, turbūt, vienas ryškiausių čekų novatorių muzikoje. Jo muzika dabar vyrauja tarptautiniame repertuare. Svarbiausi ir didžiausią išliekamąją vertę turintys kūriniai, buvo sukurti per jo paskutinį, produktyviausią gyvenimo dešimtmetį. Mokslininkai ir kritikai aiškina, jog Janáčekas atranda savo muziką per asmeninę jausmų kovą ir atradimus. Vėlesnioji kūryba jį įvedė į dostojevskišką pasaulį. Jis į muziką žvelgė ir iš eksperimentinės, ir iš fizikinės pusės, vienas pirmųjų panaudojo fonografą.

Palyginus su užsienio kalba parašyta literatūra, lietuvių kalba parašytose mokslinėse knygose bei straipsniuose informacijos apie patį Leošą Janáčeką ir apie operą „Dingusiojo dienoraštis“ labai mažai ir lakoniškai. Jano vaidmuo labai retai atliekamas, Lietuvoje ši partija dar nebuvo atlikta. Pats Janáčekas nėra aptartas kaip svarbus muzikos teoretikas Čekijoje. Janáčekas laiškai, kuriuose atsispindi mono-opera, nėra visiškai išnagrinėti. Janáčekas darbai padarė nemažą įtaką ateities kompozitoriams, kurie rėmėsi, šio čekų kompozitoriaus raštais apie muzikos teoriją. Kūrybinis palikimas yra nemažas. Dauguma kompozicijų yra labai sudėtingos, bet tampa vis populiareesnės šiuolaikiniame teatrų repertuare. Kaip muzikas, Janáčekas, turėjo, kaip teigiama, visiškai savitą stilių. Jo kūryboje buvo stilių įvairovė. Realizmas tais laikais tapo viena populiariausių muzikos krypčių.

Tyrimo objektas. Leošo Janáčekas mono opera *Zápisník zmizelého* („Dingusiojo dienoraštis“).

Tyrimo problematika. Jano vaidmens atlikimas ypač keblus vokaline ir dramatine prasme, taip pat šią mono operą reikia atlikti be intarpų, vyksta ištisinis veiksmo vystymas. Reikalaujamas vokalinis dramatiškumas, ekspresija, taip pat didelė vokalinė ištvermė. Atliekant originalo kalba reikalingos geros čekų kalbos žinios. Literatūrą tenka nagrinėti ir versti iš vokiečių, čekų, rusų ir anglų kalbų. Kyla probleminiai klausimai: Kokios kompozitoriaus idėjos turi būti išreikštos šitame kūrinyje? Kaip perteikti Janáčekas kalbos melodijas? Kaip interpretuoti Jano vaidmenį?

Tyrimo tikslas. Įvairiais požiūriais išnagrinėti Leošo Janáčekas mono operą „Dingusiojo dienoraštis“.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) aptarti L. Janáčeką biografiją, kūrybą, jo muzikologinius veikalus, kurie padarė įtaką kūrybai;
- 2) išanalizuoti Janáčeką kūryboje vyraujančią muzikinę kalbą bei muzikos stiliaus įvairovę;
- 3) atlikti mono operos „Dingusiojo dienoraštis“ muzikos analizę;
- 4) aptarti Jano partiją ir jos interpretacijas;

Tyrimo metodai:

- 1) literatūros nagrinėjimas;
- 2) klavyro nagrinėjimas;
- 3) vaizdo, garsų įrašų bei pastatymų analizė;
- 4) interviu;

Literatūra ir šaltiniai. Rengiant darbą buvo analizuojama įvairi lietuvių ir užsienio muzikologų bei kitų meno tyrėjų literatūra, konferencijų medžiaga. Daugiausia naudotasi Beckerman M., Bauer G., Schirmer G., Bergmannová S., Vejvodová V., Tyrrell, J. Vogel, J. Tausky, V, Simeone N., Nemcova A., Stanley I.S literatūra. Tyrimui buvo naudotas operos klavyras, vaizdo įrašai bei interviu.

Darbo struktūra. Baigiamąjį darbą sudaro įvadas, du skyriai su poskyriais, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas bei priedai. Pirmame skyriuje nagrinėjama Leošo Janáčeką kūryba, gyvenimas ir biografijos sąsajos su opera, jo kūrybos ir stiliaus įvairovė bei pokyčiai, muzikinė kalba ir instrumentuotė, L. Janáčeką teoriniai darbai ir jų įtaka kūrybai. Antrame skyriuje nagrinėjamas vaidmens paruošimas, mono operos „Dingusiojo dienoraštis“ Jano partijos atlikimas. Aptartos Jano vaidmens ryškiausios interpretacijos. Prieduose pateikta interviu medžiaga ir 14 natų pavyzdžių.

1. L.JANÁČEKO GYVENIMAS IR VEIKLA

1. Leošo Janáček kūrība

XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje pamažu pradeda blėsti romantizmo laikotarpio muzika ir įsigali naujas stilius, vadinamas modernizmu. Čekų muziką pradeda kurti nauji kompozitoriai, kurie iš esmės pakeitė vietinę kultūrą. Įsigali patriotiniai jausmai, menininkai pradeda kurti „iš vaizdinio ir emocinio pasaulio“ (Bergmannová, Vejvodová, 2020, p. 10). Dauguma to laikotarpio kompozitorių vadinami natūralistais, o vienas iš jų buvo ir Leošas Janáčekas.

Jeroslavas Vogelis (1894–1970) Janáčeką vadina pereinamojo laikotarpio tarp romantizmo ir modernizmo kompozitoriumi (Vogel, 1981, p. 10). Jo svarbą čekų muzikai atskleidžia ir gausa knygų, parašytų apie jį. Janáčekas buvo ne tik kompozitorius, bet ir muzikos teoretikas. Jo išleisti teoriniai darbai suteikė naudingų žinių jauniems kompozitoriams, ne vien tik čekams. Procházková teigia, jog Janáčekas darė įtaką net tokiems modernistams kaip Albanas Bergas (1885–1935), Oliveris Messianas (1908–1992) Phillipas Glasas (g. 1937), Johnas Adamsas (g. 1947) (Procházková, Volný, 1995, p. 7). Taigi, Janáčeką galime vadinti įtakingu kompozitoriumi. Mono opera *Zápisník zmlého* („Dingusiojo dienoraštis“), galima sakyti, yra vienas labiausiai Janáčekas muzikinę bei literatūrinę kalbą atskleidžiančių kūrinių. Be to, šis kūrinys demonstruoja ir šio čekų kompozitoriaus jausminį pasaulį. Tad kūrinys yra visapusiškai reikšmingas ir turintis didelę išliekamą vertę.

1.1. L. Janáčekas gyvenimas ir biografijos sąsajos su opera

Leošas Janáčekas kilo iš neturtingos šeimos. Pirmuosius žingsnius muzikoje žengė mokydamasis Švento Tomo abatijoje ir bažnyčioje, dabartiniame senajame Brno vienuolyne. 1873–1874 m. pradėjo rašyti vyrų chorui, nes buvo paskirtas chormeisteriu vietiniame amatininkų bendrijos chore „Svatopluk“. Per tą laiką jis sukūrė puikiai čekams žinomus kūrinius kaip *Orání*, *Ženich vnucený*. Leošas nebuvo laikomas „probleminiu“ studentu, jis buvo gabus dainininkas ir puikiai skambino fortepijonu, o abatijos chorvedys Pavelas Křížkovskis galiausiai rekomendavo Janáčeką priimti į Prahos vargonininkų mokyklą (Vogel, 1981, p. 23).

Dėl sunkios finansinės padėties negalėjęs nusipirkti pianino jis „skambindavo“ ant stalo nusipiešęs klaviatūrą. Net jo buitis dėl pinigų stygiaus buvo suvaržyta. Ne vien finansinės problemos persekiojo Janáčeką. Dėl savo charakterio ir įsitikinimų Janáčekas dažnai

išreikšdavo blogą nuomonę apie atlikėjus. Kartą dėl kritikos, kurią išsakė viešai apie mokyklos direktoriaus pasirodymą vieno koncerto metu, jo studijos buvo trumpam laikui sustabdytos. Tuo metu jis užsiėmė kūryba. Visgi, grįžęs studijuoti 1875 m. baigė vargonininkų mokyklą. Deja, didžioji to laiko Janáčekų kompozicijų dalis buvo prarastos, išskyrus kelias, kurios rastos 1958 m. jo asmeninėje užrašų knygoje ir nukopijuotos. Grįžęs į Brno Janáčekas dėstė trejus metus mokytojų institute ir susižadėjo su keturiolikmete mokyklos direktoriaus Emiliano Sulzo (1836–1923) dukra Zdenka Schulzová (1865–1938). Šios pirmosios meilės užuomazgos, kaip manoma, ir jo buvo profesionalios kūrybos pradžios iniciatyva (Vogel, 1981, p. 40, 44–45, 50–52).

Po kadencijos Brno mokytojų institute Janáčekas pradėjo aukštesnes studijas Leipzigo konservatorijoje. Vėliau jis kreipėsi į Camilą Saint-Saënsą (1835–1921) dėl studijų Paryžiuje, dėl kurių mokėsi ir prancūzų kalbos, bet prašymas buvo atmestas. Vėliau įstojo į Vienos konservatoriją, kurią paliko vos po trijų mėnesių. Tuo laikotarpiu jis ėmėsi daugiau rašyti instrumentinės muzikos: sonatas fortepijonui, kūrinius smuikui ir fortepijonui, menuetus, skirtus Zdenkai Schulzová. Juose galima išgirsi šiek tiek prancūzų muzikos elementų. Anot Vogel, tai nuoskauda nepatekus studijuoti į Paryžių. 1881 m. Janáčekas sugrįžo į Brno ir vedė savo mokinę, jai net nesulaukus šešiolikos metų. Tai, Vogel teigimu, buvo jo stambios formos kūrinių kompozicijos pradžia. Tais pačiais metais Janáčekas įkūrė Brno vargonininkų mokyklą ir pradėjo eiti direktoriaus pareigas, kuriose išbuvo iki 1919 m., kai mokykla tapo Brno konservatorija (veikia iki šiol). Šis laikotarpis jam nebuvo itin sėkmingas kūryboje, nes šeimos sukūrimas ir vadovavimas naujai sukurtai konservatorijai atėmė labai daug Leošo Janáčekų laiko (Vogel, 1981, p. 67–70).

Devintojo dešimtmečio laikotarpiu Janáčekas pradėjo aktyviau užsiimti kompozicija. Bendradarbiaudamas su čekų folkloro tyrinėtojais jis sukūrė du Moravijos liaudies melodijų rinkinius. Nusipirkęs fonografą Janáčekas tapo vienas pirmųjų panaudojusių fonografinį įrašą kaip folkloro tyrimo priemonę. Šiuose rinkiniuose yra daugiau kaip dvidešimt tūkstančių liaudies melodijų, kurios tapo svarbia Janáčekų kūrybine jėga ir įkvėpė bei motyvavo daugelį jo tolimesnių kompozicinių darbų (Tausky, 1998, p. 12–16).

Pagrindai vienai dažniausiai atliekamų Janáčekų operų *Jenůfa* buvo padėti dar 1892 m. kompozicijose – Moraviškame šokyje *Ej Danaj!* („Nagi!“) ir liaudies dainoje *Zelené sem sela* („Čia pasėjau žalumynus“). Šių kūrinių melodinė medžiaga, atrasta po Janáčekų mirties, skamba pirmajame operos veiksmo. *Jenůfa* sukurti prireikė beveik dešimtmečio (1894–1903). 1903 m. dvidešimtmetė Janáčekų dukra Olga (1882–1903) susirgo tuo metu sunkiai pagydoma liga – vidurių šiltine. Po kurio laiko ji nuo šios ligos ir mirė, o tai buvo vienas iš įvykių

paskatinęs sukurti operą *Jenůfa*. Janáčekas taip pat prarado ir sūnų nuo skarlatinės karštinės, kuri tuo metu buvo paplitusi Čekijoje (Vogel, 1981, p. 135–138). Olgai dedikuotos operos *Jenůfa* premjera įvyko Brno ir sulaukė tik vidutinio pasisekimo, dar ji buvo atlikta 1916 m. Prahoje. Janáčekas, dažnai mėgęs kritikuoti, išpeikė Prahos operos muzikinį vadovą Karelą Kovařovičią (1862–1920) ir jo operą „Jaunieji“ (*Ženichové*). Vėliau Kovařovičius, kaip manoma, iš pavydo, pareikalavo iš Janáčeką, kad jeigu Janáčekas nori, jog jo opera *Jenůfa* būtų atliekama, tai jis turės perleisti ją Kovařovičiui pakoreguoti į naują versiją. Taip ir nutikus, operoje buvo pakeista orkestruotė. Nors prireiks daugiau negu septyniasdešimt metų, kol visuomenė vėl išgirs originalią, Janáčeką parašytą šios operos kompoziciją, visgi Kovařovičiaus iniciatyva sukurti savąją versiją buvo vienas pagrindinių lūžio taškų Leošo muzikinėje ir asmeninėje karjeroje (Tausky, 1998, p. 12–16).

Grįžęs į Luhačovicą Leošas Janáčekas susižavėjo jauna moterimi, auginančią du mažamečius sūnus, kurios vyras kariavo Pirmajame Pasauliniame Kare. Tarp Janáčeką ir šios moters – Kamilos Stösslovos (1891–1935) – buvo ne mažas amžiaus skirtumas: jam buvo 63 metai, jai – 25 metai. Jų santykiai yra gerai dokumentuoti (daugiau nei 700 laiškų). Santykių istorija atspindi ir keliose šio laikotarpio Janáčeką operose, ypač *Káťa Kabanová*, „Gudrioji mažoji lapė“, „Dingusiojo dienoraštis“. Pastarosios operos „Dingusiojo dienoraštis“ veikėja Zefka, paties Janáčeką teigimu, yra Kamila, kuriai jis pripažįsta savo potraukį ir meilę. Šis laikotarpis jam taip pat buvo vienas produktyviausių kompozicijos prasme. Visgi 1928 m. rugpjūčio mėnesio pradžioje Janáčekas ir Kamila Stösslova atostogavo Štramberke, mažame kalnuotame miestelyje Moravijos Silezijos regione; ten, dalyvaudamas žygyje su Kamilos sūnumi, Leošas stipriai peršalo, o vėliau liga peraugo į plaučių uždegimą. Jis mirė 1928 m. rugpjūčio 12 d., o Zdenka išgyveno dar dešimtmetį (Tausky, 1998, p. 27).

Nors Janáčekas tais laikais nebuvo gerai žinomas Amerikos ir Europos publikai kaip kiti čekų kompozitoriai Dvořakas ir Smetana, bet Janáčekas neabejotinai yra „čekiškiausias“ iš visų jų. Visi trys kompozitoriai naudojo muzikines idėjas, perteikiančias jų šalį nacionaliniame judėjime, tačiau būtent Janáčekas rinko ir išsaugojo Moravijos liaudies dainas bei melodijas ir įtraukė jas į savo klasikinės kompozicijas, taip pat naudodamas modalumą, pentatonines gamas ir vokalines partijas kūrė pagal čekų kalbos linksnius ir ypač „moraviškąją tarmę“ (Vogel, 1981, p. 97).

Asmenybė daro didžiulę įtaką kūrybai. Janáčeką tapatumas buvo suformuotas daugelio dalykų. Jo tėvas buvo mokytojas. Pats augo daugiavaikėje šeimoje, neturtingame regione Moravijoje, be to, ir Čekijos socialinis nestabilumas formavo jo gana sunkią vaikystę. Paauglystėje laiką leido daugiausiai vienuolynuose ar bažnyčiose, kuriose buvo apsuptas vien

vyriškos aplinkos. Vienu metu jis net norėjo tapti vienuoliu, todėl, manoma, jog tai vėliau galėjo lemti komplikuotus santykius su moterimis. Laikas, praleistas krikščioniškoje aplinkoje, buvo ir bažnytinių elementų atsiradimo jo muzikoje priežastis. Santuoka su Zdenka Schulzová jam vėliau padėjo socialine prasme, nes jos tėvas buvo mokytojų instituto direktorius. Janáčekas tapo vis labiau pastebimas chorinės muzikos aplinkoje. *Hudební listy* („Muzikos natos“) publikacija davė pagrindus tvirtėti kaip kultūros asmenybei.

Jaunystėje Janáčekas buvo laikomas labai ambicingu. Manoma, jog visišką pasitikėjimą savimi įgavo tik po *Jenůfa* premjeros Vienos koncertų salėje 1918 m., kai žymus to meto austrų rašytojas Maksas Brodas (1884–1968) teigiamai pasisakė apie Janáčeką darbą. Taip pat Janáčekas stengėsi būti kuo labiau išsilavinusiu. Jis analizavo čekų filosofo Josefo Durdíko (1837–1902) formaliąją estetiką, kuri padarė įtaką jo muzikos teorijos darbams bei kompozicijoms. Anot Bergmannovos (g. 1974), Janáčekas buvo socialiai empatiškas dėl potraukio ir noro suprasti žmonių psichologiją. Fonografiniai įrašai rėmėsi eilinių žmonių buitine kalba. Dažniausiai buvo eksperimentuojama su emociine kalba tam tikrose situacijose, pavyzdžiui, konfliktinėse. Bergmannová teigia, jog Janáčekas turėjo problemų kuriant gilesnius draugystės santykius, gal dėl to jo kūriniių tekstuose būna užsiminama apie vienatvę (Bergmannová, Vejvodová, 2020, p. 200–201, 204–206).

1.2. L. Janáčekas muzika

1.2.1. Muzikos kūrybos ir stiliaus įvairovė bei pokyčiai

Hollanderis teigia, jog Čekoslovakijos kultūriniai skirtumai ryškiausi buvo tarp rytų ir vakarų dėl šalies geografinės padėties. Bohemija turėjo stiprias sąsajas su Europa ir Vakarais, o Moravija ir Slovakija labiau linko į Rytų kultūrą. Šis kontrastas susiklostė dėl istorinių dalykų. Čekoslovakijos kultūrinis gyvenimas buvo pasidalinęs dėl politinės priešpriešos. Bohemijos provincija buvo urbanizuota ir pagrįsta pramone, o Slovakijos provincija – labiau konservatyvi ir iš dalies feodalinė. Dėl šių aspektų, anot Hollanderio, skyrėsi ir kompozitoriai: Smetana buvo labiau orientuotas į klasikinę romantinę kūrybą, o Dvořákas ir Janáčekas kūrė folkloro įkvėptą realistinę muziką. Pamažu blėstant romantinei kūrybai ir vis labiau atsirandant nacionalinėms idėjoms Janáčekas, kaip ir Smetana ir Dvořákas, tapo nacionaliniu kompozitoriumi, savo kūrybą grindęs gimtojo krašto liaudies muzikos melodijomis, ritminėmis ypatybėmis ir jų poetiniu turiniu. Jei minėti kompozitoriai nešė europietiškos klasikinės – romantinės muzikos

elementus į čekišką nacionalinę muziką, tai Janáčekas pasuko kitu keliu. Jo muzika beveik neturėjo sąsajų su klasikinėmis formomis (Hollander, 1955, p. 171–172)

Skoumalas (1957) teigia, jog Janáčekas suprato, kad naudojant ne tarptautinį stilių, o Čekišką, būtent Moravišką, jis atskleis savo prigimtį muzikoje. Autorius šią mintį grindė čekų muzikologo, profesoriaus Jiří Fukačio (1936–2002), mintimis: „Jo stilius buvo blėstančio romantizmo ir besivystančios naujos moraviškos formos... Tada Janáčekas moraviškoje aplinkoje turėjo užbaigti šią naują, kitaip vadinamą – neoromantinę formą, nors ji buvo jam naujas tyrimų ir kompozicijos šaltinis. Janáčekas buvo vienas pagrindinių asmenų, kurio dėka ir iniciatyva atsirado nauja mada domėtis liaudies muzika, o tai buvo labai svarbus dalykas visos šalies kultūriniam gyvenimui bei tapatumui. Tuo pačiu kompozitorius vengė ankstesnio stiliaus, o tai reiškė nukrypimą nuo romantizmo kompozicinių standartų. Nors jis dar nebuvo išstobulinęs naujo stiliaus, Moravijos liaudies melodijos leido nukrypti nuo įprastinės kompozicijos.“ (Skoumal, 2020, p. 101). Galima teigti, jog Janáčekas stengėsi atrasti vis naujų ir savitų dalykų savo kompozicijose. Nors tuo metu Čekijoje buvo nemaža konkurencija tarp kompozitorių, ir Janáčekas nebuvo tinkamai įvertintas, dabar jo muzika yra aktuali.

L. Janáčekas muzikinis stilius buvo labai įvairus ir kito. Anot Vogel, pirmąjį Janáčekas kūrybos laikotarpį galima vadinti „etnografiniu“. Jis ypač domėjosi Moravijos regiono liaudies melodijomis, Františko Bartošo (1837–1906) iniciatyva, kaip ir pastarasis, rinko liaudies dainas. Kartu su Bartošu jie keliavo pro Lachijos ir Valachijos regiono kaimus ir domėjosi jų liaudies kultūra, užsirašinėjo atliekamų dainų bei šokių natas ir žodžius. Tai buvo postūmis sukurti ir pirmąjį baletą, pagrįstą Valachijos regiono melodijomis, kurį pavadino „Valachijos šokiai – idilė“ (Vogel, 1981, p. 98).

Folkloro muzikoje Janáčekas nori išlaikyti „tikrą jos formą“, o kadencija turi augti iš įprastos kalbos. Vogelis teigia, jog taip atsirado jo kalbos melodijų teorija (Vogel, 1981, p. 113). Anot Katzo Janáčekas, kalbos melodijų teorija yra labai svarbi Janáčekas kūryboje. Nuo 1897 metų Janáčekas kalbos melodijas pradėjo aktyviai įtraukti į savo kūrybą, po to pradėjo užrašinėti jas ir savo teoriniuose darbuose, kuriuos vėliau naudojo jo pasekėjai muzikoje. Janáčekas teigė, jog „kalbos melodika yra kelias į žmonių sielas... garsai ir žmogaus intonacijos turėjo giliausią tiesą <...> melodingos kalbos vingiai atskleidžia žmogaus dvasią“ (Katz, 2009, p. 14). Šie teiginiai rodo, kokia svarbi kalbos melodijų teorija jam buvo ir kaip praturtino jo kūrybą novatoriškumu, originalumu ir savitumu. Katzas teigia, jog kurdamas Janáčekas nešiojo laikrodį ir taikė kalbos melodijų greitį tam tikrame laiko tarpe. Viena straipsnyje apie vaikų dainas pasisakė: „Maldauju, nedainuokite frazių kurias užrašiau, išstarkite jas taip, kad natos galėtų perteikti kalbos pokyčius“ (Katz, 2009, p. 15). Dėl to dažnai Janáčekas kūrinuose

originaliai nėra nurodytas laikas, anot Katzo, Janáčekas norėjo, jog jo muzika būtų patirta skirtingai, nes laikas yra muzikos dalininkas, o skirtingu tempu, nesvarbu, ar greičiau ar lėčiau, prisitaikant prie kalbos melodijų, bus patirta skirtinga emocija ir įspūdis klausytojui (Katz, 2009, p. 15). Tyrelio teigimu, Janáčekas kalbos melodijos yra emocijos pateikimo technika. Net labai smulkios apimties kūrinuose galime rasti skirtingas emocijas (Tyrell, 2006, p. 228).

Apskritai Tyrelis Janáčeką tapatina ir su modernizmu. Jis lygina pastarąjį su vienu žymiausių vengrų kompozitoriumi bei etnomuzikologijos pradininku Bela Bartóku (1881–1945). Anot Tyrelio, abu kompozitoriai sukilo prieš tų laikų ortodoksiją, remdamiesi liaudies muzika. Abu rinko liaudies muziką ir naudojo ją moksliniams leidimams ir aranžuotėms. Bartokas rėmėsi Rytų Europos liaudies muzika, o Janáčekas buvo linkęs naudoti vietinį, daugiausiai Moravijos regiono folklorą. Abu kompozitoriai buvo linkę į melodinį lankstumą, o jų tekstų kilmė skatino netaisyklingus ritmus ir frazes. Janáčekas, kaip ir Bartokas, buvo linkęs bandyti atspindėti originalius akompanimentus – taip plėtojosi jo muzikinė kalba: harmoninis, melodinis bei rimtinis žodynas, tad taip, Tyrelio teigimu, jis tapo „liaudies modernistas“ (Tyrell, 2006, p. 226). Paskutiniuoju savo gyvenimo dešimtmečiu Janáčekas vis dažniau lankėsi šiuolaikinės muzikos festivaliuose: Zalcburge 1923 metais, Venecijoje 1925 metais, Frankfurte 1927 metais. Prahos laikraščiui duotame interviu jis skatino domėtis muzikiniais eksperimentais kaip Albano Bergo (1885–1935). Tyrelis teigia, kad Janáčekas gali sukurti emociją ir nuotaiką vos keliomis natomis, tai labai būdinga modernizmo kompozitoriams. Muzikos dramaturgams tai labai svarbu, nes Janáčekas savo kūryba gali akimirksniu sukurti scenos nuotaiką ir ją staiga pakeisti (Tyrell, 2006, p. 228).

Bauerio teigimu, Janáčekas stambesnių formų kūrinuose galima rasti modernistines užuomazgas. Įvairių sluoksnių papildymas ir galimybė juos keisti, didelis faktūros skambesio akcentavimas – visas šias procedūras taikliai apibendrina terminas „montažas“ arba čekų k. posakis *tektonická montáž*. Pirmą kartą šį terminą pavartojo čekų kompozitorius, muzikologas bei pedagogas Milošas Štědroňas (1942). (Beckerman, Bauer, 1988, p. 56-57). Tyrelis lygina Janáčekas montažo techniką su vokiečių dailininku, Kurtu Schwittersiu (1887–1948), kuris yra puikiai žinomas dėl savo koliažų ir reljefinių kūrinių, ir prancūzų dailininku, grafiku, dekoratoriumi, kubizmo srities atstovu Georgu Braque'u (1882–1963). Jie, kaip ir Janáčekas savo muzikoje, deda sluoksnius savo paveiksluose, juos lieja. Tyrelio teigimu, Janáčekas naudojo savitą modernizmą, nepalaikė visiškų modernistinių idėjų, bet jį vis tiek galima vadinti moderniu kompozitoriumi (Tyrell, 2006, p. 229-230).

Vėlyvoje Janáčekas kūryboje galima atrasti ir vis dažniau naudojamą ciklinę struktūrą. Kelios ciklinės struktūros užuomazgos yra ir šiame darbe nagrinėjamoje operoje. Josephsono teigimu,

ciklinės struktūros buvo labai populiarios tarp to meto simfoninių kompozitorių, iš jų išskiria Johannesas Brahmsas (1833–1897) ir Antonínas Dvořákas. Pagal Josephsoną ciklinės struktūros dažnai pasirodo Janáčekų muzikoje – temose arba motyvuose. Šie pakartojimai gali atsirasti po kelių taktų, dalies ar net, pavyzdžiui, vieno operos veiksmo. Josephsonas išskiria keturias pagrindines ciklines struktūras: pirmosios dvi atsiranda iš XIX amžiaus muzikos prototipų, trečioji atspindi XX amžiaus neoklasicizmą. Ketvirtoji atsiranda iš Janáčekų asmeninės muzikos sintezės. Pavyzdžiui, pirmąją struktūrą atspindi jo orkestrinė kompozicija *Balada Blanická* („Baladė apie Blanická“) [1]. Ketvirtąją bus galima pamatyti šiame darbe nagrinėjamoje mono operoje.

Neatsiejamas nuo Janáčekų muzikos yra ir slavizmas. Vladimíra Zvara (1969) savo straipsnyje dalijasi čekų muzikologo Vladimíro Helferto (1886–1945) mintimis apie Janáčekų muziką. Helferto teigimu, čekų, kaip ir tradiciškai slavų, operose vyksta kaimo gyvenimas (tas pats pastebima ir šio darbo praktinėje dalyje nagrinėjamos operos siužete). Jis dar tai vadina kolektyviniu žanru. Janáčekas buvo aktyvus *rusky kroužek* („rusų rato“) narys. Nuo to laiko jo kūrinuose atsirado rusų literatūros personažų arba daug sąsajų su jo operų siužetu. Helfertas taip pat sieja Janáčekų operų personažus su slavišku charakteriu ir tai vadina „Slaviškuoju katarsiu“. Pats Janáčekas šį terminą naudojo žurnalistiniuose straipsniuose: jų nemažai parašė ir savo kelionėje po to meto carinę Rusiją, lankydamas savo brolių Františeką Janáčeką (1845–1925). Taip pat kyla krikščioniškų vertybių išaukštinimas [2].

1.2.2. Muzikinė kalba ir instrumentuotė

L. Janáčekų muzikinė kalba pradėjo augti jam įsitraukus į folkloro muzikos veiklą, ją renkant, publikuojant ir harmonizuojant. Jis prisidėjo ir organizuojant liaudies kolektyvų koncertus. Anot Skoumalo, liaudies muziką pakeitė Janáčekų požiūris į kultūrą. Jo muzikos sąsajas su kasdieniniais įspūdžiais galima matyti ir iš jo laiško, kuriame pastebima daug perkeltinių prasmų: „Liaudies kompozitoriui muzikinis tonas reiškia daugiau nei koks rafinuotas garsas iš instrumento; jis jaudina nuo savo ošimo; teka greitai kaip Dunojus; žaliuoja kaip pieva; būna baltas kaip skepetaitė; ištikimas kaip kaimietis; jis neišdygsta iš natų galvučių ir nebėga iš penklinės; garsas neišsiplečia nuo penkių pirštų ant smuiko stygų; nei užspringsta dūdmaišio skylėse; nei šliaužia po cimbalomo stygomis; su aistra jis susijungia; su ilgesiu ir viltimi jis susigyvena; šlovę ir jėgą įgauna; blizga kaip ašarotos akys; jis pasiekia žvaigždes; jis susijungia su viskuo, kas mąsto; jo įprastos mintys ir mintys apie muzikinį toną yra tos pačios“

(Skoumal, 2020, p. 100). Janáčekas į savo muziką žiūrėjo labai jautriai, nuo pat menkiausių emocijų iki pat mokslinių bei fizikinių dalykų.

Muzikiniai motyvai, kaip teigia Skoumalas, Janáčekui yra struktūrinis vienetas, kuriems trūksta darnos, ir yra įprasminami tik pakartojant ir plėtojant. Kartojimas Janáčekio muzikoje atskiria muzikinį motyvą nuo bet kokių smulkių struktūrinių dalių ir įgauna tam tikrą prasmę. Motyvas gali būti melodinis, ritminis, harmoninis. Janáčekas savo motyvų sistemą grindžia taip: „Motyvai turėtų plėtotis iš vieno į kitą ir vienas ant kito“ (Skoumal, 2020, p. 24). Tyrelio teigimu, pasikartojančių motyvų naudojimas leido Janáčekui įtvirtinti pagrindinę kūrinio nuotaiką, kuri kinta (Tyrell, 2006, p. 228). Janáčekio muzikoje motyvas gali turėti tris funkcijas. Kaip teigia Skoumalas, motyvas, pirmiausia, gali suformuoti lydinčią harmoniją arba *ostinato* – nuo to atsiranda ir motyvų sluoksniavimas. Antra, motyvas gali būti boso linijoje, jam judant ir keičiantis harmoniškai ir ritmiškai, jis dažnai neatitinka melodinės krypties, iš to Janáčekio muzikoje ir atsiranda nukrypimai nuo klasikinės harmonijos. Trečia, jis gali turėti perkėlimo funkciją, pavyzdžiui, moduliuojant ar nukrypstant į kitą tonaciją. Skoumalas išskiria ir specifinį garso motyvą pasikartojant orkestre: jis siejamas su tam tikru charakteriu, personažo paveikslu ar tema. Tema, kuri susidaro iš garso motyvų, labai svarbi Janáčekui: „Tema, kaip išraiškos priemonė, yra susieta su konkrečiu instrumentu“ (Skoumal, 2020, p. 25–27, 29). Jo kompozicijose pritaikoma temų transformacijos technika, kurią pasitelkiant tema arba motyvas grįžta skirtingos formos. Šis veiksnys kartais apibūdinamas kaip monotematizmas. Galima teigti, jog *tektonická montáž* leido Janáčekui kitaip suvokti muzikinius motyvus, kaip juos išdėstyti, panaudoti, perteikti klausytojui. Dėl to išskiriamas ir jo, kaip mokslininko, supratimas.

Melodija Janáčekio muzikoje, priešingai nei romantizme, tampa trumpesnė, dažnai kartojasi. Skoumalo teigimu, kadangi Janáčekas savo amžininkų muzikos girdėjo labai mažai, jam įtaką padarė trumpos Moravijos krašto liaudies dainos ir jos labiau tiko jo kūrybos stiliui (Skoumal, 2020, p. 28). Buvęs Janáčekio mokinys Milanas Kunderas (1929–2023) apie jo melodijas teigia: „Jos yra labai suglaustos, suspaustos, jų beveik neįmanoma plėtoti ar pratęsti iki tol naudotomis technikomis...“. Taip pat Kundera mano, jog toks muzikos stilius yra imamas iš Richardo Wagnerio (1813–1883) ir naudojama „savotiško pobūdžio begalinė melodija“ (Kundera, 2004, p. 8–9).. Priešingai nei Igoris Stravinskis (1882–1971), Janáčekas melodijai stengėsi naudoti plačius intervalus ypač vėlesnėse savo kompozicijose. Žymusis jo mokinys teigia, jog Janáčekas melodines idėjas išreiškia per dažną kartojimą ir remiasi pastarojo mintimis: „Kartojimas stabilizuoja melodijos vingius, jis yra labai patrauklus, todėl mes dažnai susiduriame dainose su ritiniu bei melodinių figūrų kartojimu“ (Kundera, 2004, p. 8–10). Šie elementai labai populiarūs šio čekų kompozitoriaus kūryboje, ypač operinėje. Tai matoma ir

praktinėje dalyje nagrinėjamos operos atveju. Kalbos melodijų tyrinėjimo įtaka leido Janáčekui atrasti ir naujovišką, novatorišką, savotišką muzikos pateikimą.

Harmoniją Janáčekui muzikoje, kaip teigia kanadiečių muzikologas Skoumalas, suformavo penki faktoriai. Pirmiausia, jis mokėsi tradicinės klasikinės harmonijos pas Pavelą Křížkovský (1820–1885) Augustinų vienuolyne Brno. Paraleliai įgijo ir praktinių įgūdžių apie boso raktą, kontrapunktą ir mokėsi net iš Renesanso laikotarpio darbų. Jo pirmosios kompozicijos demonstruoja puikų balso vadovos supratimą. Antra, Janáčekui vargonų mokytojo Františko Skuherský (1830–1892) teorinės idėjos padarė įtaką jo formavimuisi. Kaip mini Skoumalas, Janáčekui mokytojas buvo progresyvus harmonijos supratime. Skuherskio darbus praktikuojantys mokiniai vadovavosi jo teorija – intervalų tyrimas kaip raktas į harmoniją; o patys intervalai generuoja bei sukuria akordus. Taip vėliau, anot Skoumalo, Janáčekas išdėsto šią teoriją savo straipsnyje apie intervalus. Jis atsisako funkcinių akordų tipų bei etikečių, o nurodo, jog akordai gali būti sudaromi visais chromatinės gamos laipsniais ir yra susiję su visomis tonacijomis. Apie moduliavimą jis pasisakė taip: „Bet kuri jungtis yra įmanoma, jei pasirinktai tonacijai naudojame balso vedimą per tam tikrą kelią“ (Skoumal, 2020, p. 43). Taip Janáčekas savo kūrinuose pradeda naudoti chromatinio pagrindo tonalinę erdvę, pavyzdžiui, sonatoje fortepijonui „Iš gatvės (1. X. 1905)“ ar šiame darbe nagrinėjamoje mono-operoje *Zápisník zmizelého* („Dingusiojo dienoraštis“). Trečia, Janáčekas taikėsi prie tų dienų tendencijų ir metodų. Jis skaitė daug teorinių knygų. Jo asmeninėje bibliotekoje galima rasti nemažai knygų apie harmoniją tokių autorių kaip: Jana Evangelista Kypta (1813–1868), Arnoldas Schoenbergis (1874–1951), Gottfriedas Riegeris (1764–1855), Hugo Riemannas (1849–1919) ir kitų. Visi šie autoriai keitė Janáčekui supratimą apie harmoniją ir jos naudojimą. Ketvirtas faktorius yra paties Janáčekui suvokimas apie harmoniją ir jos estetiką. Hermannas von Helmholtzas (1821–1894), Josefas Durdikas, Vilhelmas Wundtas (1832–1920), Otakaras Hostinskýs (1847–1910) yra dėstę įvairias mintis apie jo kompozicijos sampratą. Janáčekas teigė, jog harmonijos procesų neįmanoma paaiškinti vien tik per fizikines savybes, jie turi būti suprasti ir kaip psichologiją veikiantys elementai. Galiausiai, penktasis faktorius – jo atsidavimas čekų folklorui, įnešęs naujų dalykų į harmonijos sampratą. Liaudies muzikos efektai, jo nuomone, teikė stimulą. Janáčekas buvo labai motyvuotas naudoti muzikinę kalbą ir elementus iš savo gimtojo krašto (Skoumal, 2020, p. 43-44). Apibendrinant galima teigti, jog Janáčekui harmonija buvo paieškų ir novatoriškumo aplinka, kurioje jis norėjo jaustis laisvai ir nepriklausomai, perteikti tam tikrą emociją.

Ritmas Janáčekui muzikoje, jo paties teigimu, turi sietis su gyvenimu. Žymusis čekų kompozitorius ritmą laiko lanksčiu elementu, kuris prisitaiko prie bet kokių besikeičiančių

situacijų. Vienodas ritmas, jo nuomone, išreiškia ir vienodą nuotaiką, o besikeičiantis ritmas kuria dramatiškumą muzikoje bei keičia emocijas. Skoumalo nuomone, šio kompozitoriaus muzikoje sinkopė yra staigus perėjimas tarp kontrastingų nuotaikų. Asimetrija dažniausiai didina įtampą. Manoma, jog Janáčekas ritminiais nelygumais pabrėžia santykį su gyvenimo įvykiais tam tikruose kūrinuose – ypač ritminiai nelygumai vyrauja ir vėliau analizuojamoje operoje „Dingusiojo dienoraštis“. Nors ritminių nelygumų yra šio kompozitoriaus muzikoje, bet jis nesureikšmino ritmo kaip jo amžininkai, pavyzdžiui, Bela Bartókas ar Igoris Stravinskis. Manoma, jog ritminis laisvumas taip pat atsirado iš jo liaudies muzikos tyrinėjimų (Skoumal, 2020, p. 50–51).

Janáčekas, čekų muzikologo bei teoretiko Hanso Hollanderio (1899–1986) teigimu, netikėjo atonalumu. Jis teigia, jog atonalumas prieštarauja liaudies muzikos gyvybingumui. Tonalumas Janáčekui melodijose ir harmonijose dažnai glumina muzikantus bei atlikėjus. Akordų progresija, anot Hollander, yra labai sudėtinga ir neįprasta, dėl to sunku rasti tonalinį centrą. Janáčekui muzikinės idėjos ir novatoriškumas pasireiškia visuose muzikiniuose aspektuose. Hollanderio teigimu, Janáčekui buvo svarbios „melodingos tonacijos“, taip augo jo muzikinis realizmas. Daugelį novatoriškų idėjų bei išplėstą modalumą galima išgirsti simfoninės poemos *Taras Bulba* („Tarasas Bulba“) pirmoje dalyje. Muzikinis realizmas Janáčekui kūryboje sumažėjo tik per paskutinius penkerius jo gyvenimo metus. Hollanderis taip pat teigia, jog Janáčekui muzikos kalba pasižymėjo rapsodine laisve [3].

Janáčekas, studijuodamas liaudies dainas, o vėliau ir kontaktuodamas su šiuolaikiniais kompozitoriais, tyrė ir mikrotonus, bet jų neįgyvendino. 1923 metais Zalcburge šiuolaikinės muzikos kompozitorių festivalyje sutiko čekų kompozitorių, teoretiką ir ketvirtatonių muzikos tyrinėtoją Aloisą Hába (1893–1973). Šis kompozitorius tyrė net pačius mažiausius santykius tarp garsų – šeštatonius ir panašiai, bei parašė nemažai muzikos teorijos darbų, iš jų vienas svarbiausių yra *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel - tonsystems* („Naujas harmonijos mokslas apie diatoniką, chromatiką, ketvirtatonius, tritonius, šeštatonius ir dvylikatonius – tonų sistemas“). Janáčekas, išgirdęs Hábos ketvirtatonių styginių kvartetą ketvirtatonių sistema, liko labai nustebintas: „Aš girdžiu ketvirtatonių puikiai; tęskite savo darbą“ (Skoumal, 2020, p. 41).

Kalbant apie muzikos ir teksto santykį, anot Skoumalo, Janáčekas visada suvokė, kokia svarbi yra kūrinio ne muzikinė, o tekstinė prasmė. Skoumalas cituoja Jeroslavo Vogelio mintį: „Galbūt tik nedaugelis kompozitorių turėjo tokį sugebėjimą prieiti prie kiekvieno dalyko iš jo dramatinės pozicijos pusės kaip Janáčekas. Tai lėmė jo nepaprasta vaizduotė, didelis potraukis įtraukti savo kūrybą į vietines scenas siejant ją su savo vidiniu pasauliu“ (Skoumal, 2020, p.

63). Savo jausmus jis atskleidžia labai plačiai ir šiame darbe nagrinėjamame kūrinyje *Zápisník zmizelého* („Dingusiojo dienoraštis“). Be to Skoumalas teigia, jog Janáčekas pirmiausia seka pasakojimą komponavimo metu. Taip muzika naudojant tokias specifines priemones kaip kalbos melodijas ar chromatinio pobūdžio tonalines erdves labai keičia pasakojimą, įtraukia klausytoją (Skoumal, 2020, p. 63).

1.3. L. Janačekas teoriniai darbai ir jų įtaka kūrybai

Be muzikinės veiklos Janáčekas dar buvo aktyvus prozininkas, etnografas, pedagogas, feljetonininkas, teoretikas ir ypač užsiėmė literatūros veikla. Pastaroji jo veikla atskleidė jo tikslus, pokyčius kūryboje, skleidė idėjas apie estetiką, buvo susijusi su jo kūrybos procesais. Janáčekas darbus galima rasti jau 1870 metų viduryje, vienas pirmųjų buvo žurnalas *Hubedny listy* („Muzikiniai puslapiai“). Jis taip pat rašė dedikacijas, jas skyrė tokiems kompozitoriams kaip Antonínas Dvořákas ir Bedřichas Smetana. Janáčekas tyrė, Beckermano teigimu, išsiplėtė nuo Augustinų vienuolyno rankraščių tyrimo ir Orlando Lasso (1532–1594) kūrybos iki Charles Gounodo (1818–1893) operų ir jo amžininkų meninių darbų. Janáčekas paskelbė dešimtis straipsnių apie folkloro aspektus. Vienas svarbiausių darbų buvo *napevky mluvy* (kalbos melodijos). Beckermanas mano, jog šie nagrinėjami aspektai muzikoje buvo ir jo paties vidinio gyvenimo dalis (Beckerman, 2003, p. 219). Atkreiptinas dėmesys, kad kalbos melodijos bus nagrinėjamos ir „Dingusiojo dienoraštyje“.

Taip pat kalbant apie *Hubedny listy* („Muzikiniai puslapiai“) Janáčekas viename straipsnyje rašė apie Vagnerio muziką. Anot Skoumalo, Janáčekas laikė, jog Vagneris buvo labai talentingas dramatine prasme. Muzikoje vyravo taisyklinga deklamacija ir puiki chromatinė progresija. Bet Janáčekas kritikavo perėjimus Vagnerio muzikoje, anot jo, jis neužbaigdavo jų arba tiesiog palikdavo. Janáčekas pasisakė prieš begalinės melodijos naudojimą. Taip pat, jo teigimu, Vagneris nebaigdavo kadencijų ir naudodavo tuos pačius muzikinius motyvus. Visgi Skoumalas mano, jog tyrinėdamas Vagnerio muziką Janáčekas panaudoja jo muzikinę kalbą kai kuriais kompozicijos momentais ypač harmonijoje. Jis kruopščiai tyrinėjo operą *Tristan und Isolde* („Tristanas ir Izolda“) panaudojo daug motyvų, frazių kaip pavyzdžius savo darbuose (Skoumal, 2020, p. 81).

Kalbant apie folkloro darbus, anot Skoumalo, Janáčekas, kaip ir Bela Bartok, užsiėmė etnografija: rinko liaudies dainas, jas užrašė. Janáčekas teigė, jog rinkti folklorą jam buvo gana sunku: „Nors tyrinėti liaudies dainas yra geras kelias apsupti save žmonių dvasia, tačiau to niekada neužtenka; tai lengvai nukreipia dėmesį nuo tiesos ir nežavi bei sušildo kaip tiesioginis

bendravimas su žmonėmis“ (Skoumal, 2020, p. 103–104). 1886 metais jis parašė pirmus straipsnius apie folklorą. Janáčekas akcentavo ir laikėsi chronologijos bei sistematiškumo savo tyrimuose, taip pat kitų tyrimuose pastebėdavo notacijos problemų, dėl to bandė sukurti folkloro tyrimų principus. Vėliau jis pradėjo rinkti fotografinius dokumentus pagal keturias kategorijas: šokiai, dainininkai ir muzikantai, muzikos instrumentai, pasirodymų aplinka. Dėl šių darbų Janáčekas tapo *státní ústav pro lidovou píseň* (šalies folkloro instituto) prezidentu (Skoumal, 2020, p. 103–104).

Janáčekas muzikos teorijos, kompozicijos bei literatūros darbuose, Beckermano teigimu, turėjo naujausius tų laikų mokslinius metodus. Daugelyje tyrimų jis vertino jį supantį pasaulį ir jo naujoves. Vienas šių dalykų buvo vokiečių laikrodžių gamintojo bei išradėjo Matthias Hippo (1813–1893) chronoskopas. Šis išradimas buvo skirtas nustatyti ypač mažiems intervalams: net vienai tūkstantajai sekundės dalies. Jo laiko matavimo elementas buvo ne kaip įprasta tiems laikams švytuoklė, o mini metalinė nendrė, kuri vibravo tūkstantį kartų per sekundę. Naudojant šį mechanizmą svarbiausias buvo indikatorius, kurį sudaro elektromagnetai, jis tai paleidžiamas, tai sustabdomas. Hippo chronoskopai, pirmiausia, buvo naudojami karinių tyrimų eksperimentuose sviedinių greičiui nustatyti. Vėliau, XIX amžiuje, atsiradus eksperimentinei psichologijai, šis daiktas buvo panaudotas bandant nustatyti žmogaus mąstymo greitį. Vienas iš besinaudojančių šiuo įrenginiu buvo ir Leošas Janáčekas. Pastarasis matavo natų ilgį savo liaudies transkripcijoms, grindė ir savo akordų ryšio teoriją. Šiuos dalykus jis taip pat aprašė ir panaudojo kūryboje. Vokiečių fiziko ir gydytojo Hermann von Helmholtzo (1821–1894) mokslinis tyrimas apie ausies vidinę sandarą, Beckermano teigimu, buvo taip pat vienas iš Janáčekas analizuojamų bei pritaikomų darbų (Beckerman, 2003, p. 219–220) [5].

Dažnai, Beckermano teigimu, Janáčekas tyrimai jo raštuose buvo perteikiami aforistiškai, poetiškai bei metaforomis. Janáčekas bandymai buvo tam tikru būdu perteikti garsų reiškinių struktūrą į aplinką. Beckermanas, analizuodamas Janáčekas raštus, randa bandymus suvokti muzikos reiškinių ir žmogaus minčių ryšius. Pavyzdžiui, 1916 metais po operos *Jenůfa* spektaklio Prahoje Janáčeku ir jo darbais buvo pradėta domėtis ir platesniu mastu, ne vien Čekijoje. Jo kūryba, išaugus klausytojų auditorijai, buvo pradėta kritikuoti dėl keistos muzikinės kalbos, neįprastumo, literatūra – dėl „provinciško“ stiliaus (dar ji buvo vadinta „laukine slavų egzotika“). Beckermanas taip pat teigia, jog Janáčekas savo kūrinuose naudojo labai panašaus stiliaus bei mąstymo rašytojų kūrinius (Beckerman, 2003, p. 219–220). To pavyzdžiu galėtų būti darbe nagrinėjamos mono operos *Ozef Kalda* (1871–1921) poemos.

Anglų filosofas Bernardas Williamsas (1929–2003) savo knygoje *On opera* („Operoje“) aprašo Janáčekas kūrybą. Jo nuomone, Janáčekas operai sukūrė naują prozos pasaulį.

Diskutuodamas su britų kompozitoriumi Alexanderiu Goehru (1932) Williamsas išskiria, jog Janáčekas yra antipodas Vienos mokyklai. Jo operos siužeto bei muzikos prasme yra sudėtingos net psichologiškai, Williamsas teigia, jog Janáčekas operos yra išskirtinio lyriškumo. Proza paklūsta jo kalbos ritmų bei melodijų teorijai. Janáčekas operos dažniausiai prasideda neįprastai: *On opera* („Operoje“) autorius mano, jog struktūros prasme nuo pat pradžių jaučiama įtampa ir nežinia, kada bus pasiektas kulminacijos taškas. Filosofijos raida buvo taip pat vienas jo kūrybos pokyčių, be to, muzikoje ypač gausu austrų filosofo Ludwiko Wittgensteino (1889–1951) idėjų. Jis perteikė lingvistikos bei loginio pozityvumo mintis. Tai, Williamsas nuomone, buvo ir kalbos melodijų tyrimo bei pritaikymo priežastis (Williams, 2006, p. 118–120).

Viename savo straipsnyje Janáčekas teigia, jog muzikinė forma yra svarbiausias muzikos elementas, vadindamas „muzikos teorijos viršūne“. Jis aiškina, jog tai reprezentuoja visų kompozicinių dalykų kaip kadencijų, harmonijų, kontrapunktų ir t. t. visumą – „be formos negalėtumėme kurti“ (Skoumal, 2020, p. 57-58). Janáčekas buvo labai artimas klasikinėms formoms savo tyrinėjimuose; natūraliai tai tapo jo kompozicijos bei pedagogikos dalis. Skoumalas taip pat teigė, jog kompozitorius gali kurti ir naujas formas, jeigu jos teikia pasitenkinimą klausytojui. Janáčekas, kalbėdamas apie formas, savo straipsniuose įspėja kompozitorius. Kuriant originalias formas, norint išvengti tam tikrų estetinių klaidų, reikia nenaudoti begalinės melodijos ar pasikartojančių sakinių muzikoje – taip jis išsakė kritiką Richardui Wagneriui bei Bedřichui Smetanai (Skoumal, 2020, p. 57-58).

Úplná nauka o harmonii („Pilnas harmonijos vadovėlis“) buvo taip pat reikšmingas Janáčekas darbas. Šioje knygoje, anot Vogelio, Janáčekas suglumina skaitytoją taikydamas naują terminologiją, perteikdamas kitokią tradicinių terminų reikšmę ar net išraskdamas naujas sąvokas. Jis aiškina nonakordų, septakordų, sekstakordų sprendimą ne pagal klasikinės harmonijos pagrindus. Janáčekas taip pat piešė diagramas, kubus ir kitas iliustracijas siekdamas perteikti schematišką *cantus firmus* harmonizavimą bei judėjimą, taip teigia Vogelis (Skoumal, 1981, p. 161). Galima daryti išvadą, jog Janáčekas harmonijos supratimą norėjo perteikti ne tik teoriškai, bet ir vizualiai.

Kalbėdama apie Janáčekas teorinius darbus ir kūrybinį procesą Vejvodová teigia, jog kompozitorius rinko ir darė įvairių individualių kompozicijų kopijas ir jas panaudojo kaip praktinę medžiagą savo darbuose. Prieš kurdamas Janáčekas užsirašinėjo natas juodraštyje arba ant kortelių, taip sukurdamas kūrybinį šaltinį, iš kurio naudojo muzikinius elementus, taip pat kūrė struktūrą. Bet dažnai Janáčekas kūryboje galutinis variantas nebūdavo glaudžiai susijęs su jo juodraštinio variantu. Prieš kurdamas jis, pasirinkęs kūrinį, pavyzdžiui, novelę ar dramą,

taikėsi prie jos medžiagos. Galutinis variantas dažnai būdavo koreguojamas sujungus tekstą su muzika. Apie tai jis rašė ir „Muzikiniuose puslapiuose“, jog muzika turi tarnauti tekstui. Dažnai po ilgesnės kompozicijos parašius operos veiksmą jis atlikdavo reviziją, po kurios dingdavo net iki trečdalis medžiagos ar daugiau (Bergmannová, Vejvodová, 2020, p. 220–221). Jis taip laikėsi savo idėjų, kurias išsakydavo teoriniuose darbuose. Jeigu Janáčekas atrasdavo panašumų į kito kompozitoriaus kūrybą, tuoj pat jas koreguodavo arba naikindavo, siekdamas išlaikyti savitumą.

Anot Bergmannovos, nėra tikslaus atsakymo, kada ir kodėl Janáčekas tapo operos kompozitoriumi. Jaunystėje jis nerodė iniciatyvos bei noro kurti operą. Jis labiau koncentravosi į orkestrinius bei chorinius veikalus. Bergmannová teigia, jog pirmieji jo apsilankymai operoje buvo tik nuo 1880 metų italų kompozitoriaus, teoretiko bei dirigento Luigio Cherubinio (1760–1842) operoje *Les Deux Journées* („Dvi dienos“) ir vokiečių kompozitoriaus, dirigento, pianisto virtuozo bei ankstyvojo romantizmo atstovo Carlo Maria von Weberio (1786–1826) operoje *Der Freischütz* („Laisvasis šaulys“) Vienos operoje. Sugrįžęs jis pradėjo rašyti kritiką operos spektakliams. Tuo pačiu metu jis pradėjo publikuoti „Muzikinius puslapius“. Šiame teoriniame darbe taip pat išsakė savo nuomonę apie operos sceną bei kompoziciją. Tai buvo jo pirmas žingsnis pradedant rašyti savo pirmąją operą *Šárka* („Šarka“), bet tik sukūręs operą *Jenůfa* („Jenufa“) pajautė, ką reiškia šis žanras bei jo forma, taip pradėjo dalintis savo asmeniniais išgyvenimais, bei norą papasakoti istorijas. Bergmannovos teigimu, kai Janáčekas atrado kelią, kaip piešti realistiškos operos paveikslą, laikantis personažų psichologijos – sėkmė šiame žanre buvo garantuota. Taip pat kompozitorius neapleido kelio siekdamas įtraukti naujų dalykų į savo kūrybos pasaulį ne vien dėl tematikos, bet ir kokybiško instrumentų išnaudojimo, norint klausytojui perteikti visumą (Bergmannová, Vejvodová, 2020 p., 232–233).

Janáčekas teoriniai darbai padarė įtaką daugeliui jo kompozicijos elementų nuo harmonijos bei melodijos iki pat tekstinės prasmės bei sąlyčio su muzika. Laikui bėgant Janáčekas kūryba šiek tiek kito, bet pagrindinių principų, surašytų „Muzikiniuose puslapiuose“, jis neatsakė. Straipsniai apie kitus kompozitorius bei kritika rodė jo norą tapti savitu kompozitoriumi bei novatoriumi, ką jis tikrai įvykdė. Net ir dabar atlikėjai, analizuodami jo muziką, atranda neįprastų dalykų bei sprendimų, kitus kompozitorius skatina kurti naujas formas. Tyrinėdamas filosofų kūrybą bei mintis Janáčekas sukūrė naują prozos pasaulį ir pradėjo tekstus kai kurioms kompozicijoms rašyti pats. Šio žymaus čekų kompozitoriaus moksliniai tyrinėjimai leido jam muziką analizuoti ir iš fizikinės pusės. Taigi, galima teigti, jog Janáčekas teoriniais darbais praturtino savo kūrybą, bet to, kitiems kompozitoriams bei atlikėjams leido pradėti kitaip suprasti bei interpretuoti kūrinius.

2. MONO OPEROS „DINGUSIOJO DIENORAŠTIS“ INTERPRETACIJA

Vaidmens paruošimas operoje nėra paremtas vien muzikinės partijos ir žodžių mokėjimu. Privaloma žinoti siužetą. Norint visapusiškai perteikti vaidmenį, būtina pasidomėti personažu, jo charakteriu, ką jis nori pasakyti, ką išgyvena. Svarbu pažvelgti ir į kitų atlikėjų interpretacijas. Taip pat išgirsti dirigentų bei režisierių nuomones. Praėjusiame skyriuje aptartos Janáček biografinės sąsajos su operos muzikos stiliais, jos kalba ir instrumentuote. Šie aspektai leidžia tinkamai įvertinti ir interpretuoti šį kūrinį. Prie vaidmens įgyvendinimo operoje prisideda ne vien gebėjimas dainuoti, bet ir gebėjimas vaidinti, šokti ar net kalbėti. Vaidmens paruošimui taip pat padeda dekoracijos, kostiumai, t. y. visa scenografija.

Šiame skyriuje aptariama, kaip reikia ruošti vaidmeniui, išnagrinėti mono operos „Dingusiojo dienoraštis“ muziką, Jano partijos atlikimą bei personažo interpretacijas iš skirtingų pastatymų. Šiems tikslams pasiekti pasitelkiama operos „Dingusiojo dienoraštis“ Prahos: SNKLHU, H935 leidyklos klavyras. Analizuojant siekiama perteikti šios partijos atlikimo subtilybes, taip pat atskleisti, kokios vokalinės užduotys teks atliekant Jano vaidmenį. Analizuojant interpretacijas siekiama išsiaiškinti, koks tenoro balso subtipas labiausiai tiktų šiam vaidmeniui. Darbe lyginami jo laiškai Kamilai Stösslovai ir šios operos siužeto sąsajos. Trečiajame tiriamosios dalies skyriuje lyginamas Ian Charles Bostridge (1964) atlikimas bei filmas apie šio kūrinio interpretaciją bei tyrimą. Taip pat imtas interviu iš vieno garsiausių danų tenorų ir Richardo Wagnerio muzikos atlikėjų Stig Fogh Andersen (1950) ir analizuojamas jo 1981 metų „Dingusiojo dienoraštis“ atlikimas. Šie atlikėjai pasirinkti, kadangi jie tik iš nedaugelio tenorų yra atlikę šią partiją. Šie du įrašai yra labai skirtingi, vienas yra vaizdinis ir atliekamas originalo kalba, o kitas yra tik garsinis ir atliekamas danų kalba – tai ir garso takelis asmens, iš kurio imtas interviu.

Toliau trumpai nurodomos priežastys, kodėl buvo pasirinkti būtent šie du atlikėjai. Ian Bostridge – vienas garsiausių šių laikų britų lyrinių tenorų ir vienas pagrindinių Londono operos dainininkų, dalyvaujantis operos festivaliuose pasauliniu mastu. Ypač išgarsėjęs baroko bei klasicistinės muzikos atlikimais, jis taip pat dažnai keliauja po Europą dainuodamas įvairiuose teatruose. Šiek tiek plačiau galima aptarti Stig Fogh Andersen. Jis – puikiai žinomas savo Zygfrido vaidmeniu visame pasaulyje. Dainavo visas tenorines partijas Wagnerio muzikoje, išskyrus Mime vaidmenį operoje *Der Ring des Nibelungen* („Nibelungo žiedas“). Stig Fogh Andersen yra dirbęs su tokiais žinomais dirigentais kaip Daniel Barenboim (g. 1942), James

Levine (1943-2021), Zubin Mehta (g. 1936), Antonio Pappano (g. 1959), Simon Rattle (g. 1955). Taip pat yra išleidęs nemažai CD, DVD operų įrašų su žinomomis kompanijomis. Jis pripažįstamas vienu žymiausių danų operos dainininkų.

2.1. Vaidmens paruošimas

Kalbant apie interpretacijas, vaidmens paruošimą bei kūrimą, tai yra gana sunkus, daug pastangų reikalaujantis darbas. Įtikinamam vaidmeniui sukurti svarbu nuosekliai išmokti operos istoriją, siužetą bei muzikinę medžiagą. Atlikėjui reikia įsitikinti, ar jo balsas tinka atlikti tam tikrą partiją. Ar balso subtipas interpretatoriui leis perteikti norimas idėjas bei mintis, taip pat, ar atneš Janáček'o minimą spalvą kūriniiui. Svarbu tinkamai pasirengti ir išstbulinti vokalinę techniką. Kūrinio realizaciją lemia ir režisieriaus bei dirigento mintys apie interpretacijas. Atlikėjui yra svarbu žinoti, koks yra jų požiūris, įsitikinti, kad atlikėjas yra tinkamas tam tikram vaidmeniui bei jais galima pasikliauti. Norint suprasti, kaip kuriamas personažas, reikia išanalizuoti nemažai literatūros, o svarbiausia – pasisemti patirčių iš kitų atlikėjų kaip yra kuriamas personažas.

Apie vaidmens paruošimą kalba ir Michael Spyres, kuris per metus sukuria nuo penkių iki devynių rolių. Jis teigia, jog reikia susikurti savitą mokymosi sistemą. Jau metus prieš operos premjerą jis pradeda planuoti bei daryti pirmuosius žingsnius kuriant naują vaidmenį. Jis teigia, jog verta išklaudyti kiek įmanoma daugiau įrašų nuo senosios kartos iki šiuolaikinių operos atlikėjų. Tokiu būdu pasisemiama idėjų interpretacijai bei kuriam laikui klavyrą padeda į šalį. Tuomet, maždaug likus pusmečiui iki pirmojo debiutinio spektaklio, ir vėl atsiverčia klavyrą. Šiek tiek pasisėmęs naujų idėjų vėl atideda į šalį ir sugrįžta likus trims mėnesiams iki pasirodymo ir pradeda intensyviai dirbti. Jam labai svarbi teksto prasmė bei žodžių paryškinimas ir tik tada einama prie harmonijos bei melodijos analizės. Frazijų pradžias jis užrašinėja į sąsiuvinį arba užrašų knygutę, kadangi tokiu būdu lengviau įsimena tekstą. Jis pasiruošimą premjerai lygina su kalbų mokymusi, remiasi neuromokslų tyrimais ir teigia, jog kasdieninis mokymasis nepadės pasiekti norimo rezultato. Svarbiausia, jog kiekvienas susikurtų sau labiausiai tinkančią, individualią sistemą kuriant vaidmenį [6].

Regina Zona, kalbėdama apie interpretacijos paruošimą teigia, jog pats pirmasis žingsnis yra perskaityti siužetą. Taip pat sužinoti, kokia kūrinio pagrindinė mintis. Skaitant siužetą, galima daryti smulkius užrašus, kaip įsivaizduojamas personažas. Šiuo atveju svarbūs tik pagrindai. Antras žingsnis, kaip teigia Regina, reikia perskaityti libretą ir jį vertinti kritiškai. Pradėti smulkiau užsirašinėti, kaip kiti veikėjai žvelgia į personažą. Atrasti lūžio taškus, kurie lemia

kitus įvykius bei personažo pokyčius ar tam tikrus nutikimus. Vėlesnis žingsnis – perskaityti literatūros šaltinį, kuriuo remiantis buvo parašyta opera. Atitinkama knyga suteiks dar gilesnių minčių apie vaidmenį bei siužetą, kurie, galbūt, net nepateko į pačią operą. Pasidomėjus kontekstu plačiau, reikia nepamiršti pasidomėti laikotarpiu, kada veikalas buvo parašytas ir kokie istoriniai įvykiai tuomet vyko. Kitas žingsnis – atsivertus klavyrą pasižymėti savo partiją ir jį visą išsiversti. Verta pasižymėti savo scenas bei vietas, kuriose paliekama scena. Regina rekomenduoja išgirsti vieną, o gal net kelis operos įrašus, kurie yra atlikti ne šiuolaikinių atlikėjų. Jeigu įmanoma, verta perklausti kuo pirmesnius atlikėjus nuo operos sukūrimo datos, tai suteikia autentiškumo. Šiame etape patariama nežiūrėti vaizdo įrašų, tiesiog išgirsti, pavyzdžiui, atlikėjų muzikines temas, kuriose kuriamas personažas pasirodo arba išeina iš scenos; kitų atlikėjų temas bei kokia skamba muzika esant kartu ar panašiai. Po šio žingsnio galima analizuoti savo personažą – sužinoti, koks jo socialinis statusas, kokia jo profesija ar kokia veikla jis užsiima. Svarbus ir jo emocinis kelias nuo pradžios iki pabaigos, ypač jo kaita. Verta sau atsakyti į klausimą, ko kuriama persona nori šioje operoje ir ar ji tai gauna. Regina taip pat teigia, jog pravartu žinoti, kas nutinka veikėjui prieš prasidedant operai ir jai pasibaigus. Vienas svarbiausių dalykų yra personažo fizinės ypatybės – ar jam, pavyzdžiui, skauda koją, ar jis turi kokių įgimtų negalių, kaip, pavyzdžiui, kai Rigoletas yra kuprius. Pravartu žinoti, ką kuriama persona originaliai dėvi, kokia jo apranga, ir, galbūt, tai daro įtaką personažui – kaip jis vaikšto, sėdi ir panašiai. Grįžus į klavyrą reikia užsirašyti, ką muzika sako apie veikėją [7].

Pereinant prie muzikinės atlikimo pusės, plačiai išsianalizavus kuriamą personažą. Regina Zona pataria nepradėti nuo arijų, nes jos, dažniausiai, nepadaro didelės įtakos operos veiksmo vystymuisi. Verta pradėti nuo rečitatyvų bei nedidelių ansamblių, pereinant prie didelių. O pačiame gale tik pradėti žvelgti į arijas ir jų atlikimą. Svarbu tekstą iškalbėti natūraliai, taip pasiekiamas lengvesnis rezultatas dainuojant, o vėliau siūloma pradėti kalbėti ritme. Svarbu prisiminti, jog esate ne vienas scenoje bei įsiminti kitų tekstus. Orkestras taip pat komunikuoja su personažu, tad svarbu išsiaiškinti, ar orkestras tam tikruose numeriuose yra jūsų partneris. O prieš pirmąją repeticiją būtina visiškai be klaidų išmokti visos operos muzikinį tekstą. [7]

Taigi, apibendrinant Michael Spyres bei Regina Zona mintis, galima teigti, jog kuriant operos personažą reikia:

- Susikurti savo rolės pasiruošimo planą;
- Perskaityti siužetą;
- Perskaityti libretą;
- Pasidomėti operos sukūrimo laikotarpiu bei aplinkybėmis;
- Išsiversti visas operos partijas;
- Klausyti bei lyginti įrašus;
- Išanalizuoti personažą, jo charakterio bei fizines ypatybes;
- Žinoti, kokie jūsų veikėjo tikslai;
- Iškalbėti tekstą;
- Išanalizuoti muziką bei jos ypatybes;
- Verta pasisemti užsienio kalbos žinių;
- Pasitelkti fonetiko pagalbą teksto tarčiai;
- Tobulinti vokalinę techniką;
- Mokyti aktorinių gebėjimų;
- Sėti idėjų.

2.2. „Dingusiojo dienoraštis“ muzikinė ir dramaturginė analizė

„Dingusiojo dienoraštis“ yra sudaryta iš 22 dalių: 1. *Andante*, 2. *Con moto*, 3. *Andante*, 4. *Andante*, 5. *Adagio*, 6. *Allegro*, 7. *Con moto*, 8. *Andante*, 9. *Nenurodyta*, 10. *Un poco più mosso*, 11. *Con moto*, 12. *Nenurodyta*, 13. *Andante / Intermezzo erotico*, 14. *Adagio*, 15. *Allegro*, 16. *Adagio*, 17. *Recitativo*, 18. *L'istesso tempo*, 19. *Andante*, 20. *Con moto*, 21. *Meno mosso*, 22. *Andante*. Janáčekas šiame dramatiškai ekspresyviame kūrinyje norėjo atskleisti savo asmeninį pasaulį. Jam nepatiko, jog čigonai buvo matomi kaip žemesnės klasės atstovai, buvo socialiai atskirti. Įsimylėjęs beveik 40 metų už save jaunesnę Kamila Stösslová, jai paskyrė šią mono operą. Laiškuose Kamilai Janáčekas atskleidžia ir savo darbą: „Reguliariai, popietėmis pavyksta parašyti kelis motyvus apie čigonišką meilę...“. Taip pat galima įžvelgti ir vis labiau augančią meilę Kamilai kūrybos procese: „Nors ir dirbu, bet aš visą laiką galvoju apie tave. Tu man esi – Zefka. Zefka su kūdikiu rankose ir jis eina paskui ją... Kiekvienoje trobelėje Pyseke, malūno pusėje, tave pažįsta, tu rengei ir maitinai čigonų vaikus. Tu juos priėmėi į savo širdį...“.

[8] Šie socialiniai bei emociniai momentai darė labai didelę įtaką kuriant „Dingusiojo dienoraštį“. Janáčekas šiai operai paėmė Ozef Kalda tekstus iš vietinio laikraščio. Šie tekstai

buvo pavadinti „Iš save išugdžiusio žmogaus pieštuko“. Šio kūrinio siužetas yra apie jauną vaikiną, kuris sutinką čigonę ir labai stipriai ja susižavi. Jos žvilgsnis taip pakeri jį, jog jam pradeda naktimis sapnuotis Zefka. Iš meilės jis nusprendžia viską palikti ir pabėgti paskui ją. Plačiau apie siužetą, kuris tėra minimaliai aiškinamas, pasakojama analizuojant kiekvieną dalį atskirai.

Pirmojoje kūrinio dalyje pasakojamas pirmas įspūdis Janui susitinkant Zefką: „Potkal sem mladou cigánku... Pohledla po mně zhlboka... přes celučký, celučký deň“ („Sutikau jauną čigonę... Jos akys gilios kaip jūra... Ji privertė mane ilgėtis“). Pirmąsias dešimt dalių jis pradeda smulkia metrika aštuntinių ar šešioliktinių metru, smulkus metras sugrįžta tik paskutinėje kūrinio dalyje. Norėdamas paryškinti kalbos melodijas, Janačekas pirmąją dalį akompanimente pradeda pp ir tuo pačiu žemoje tesitūroje. Taip pat muzika prasideda toli nuo pagrindinės as-moll tonacijos. Solistas pirmąją frazę pradeda *accelerando*. Iki pat šios dalies pabaigos bose kartojama panaši ritminė figūra. 26 takte ff įvyksta kulminacija, melodija akompanimente pradeda slinkti chromatiškai ir vyksta *diminuendo*, baigiasi prieš *adagio* ir *dolce* momentą (žr. 1 priedas, 1 ir 2 pav.). Janas šioje dalyje perteikia savo vidinius jausmus, ką jam reiškia pirmas susitikimas su Zefka.

Antrojoje dalyje Janas dainuoja apie tai, kaip juodaakė čigonė jį apsėdo ir kasdien jam vaidenasi. Šioje dalyje pačioje pradžioje susiduriame su problema, jog akompanimento nėra tris taktus, o pradžioje reikia turėti tikslų toną. Laimei, Janačekas pirmosios dalies pabaigoje bose palieka as dur tonikos akordą, kuriame III laipsnis yra do bemolis. Nuo pradžios iki meno mosso akompanimentas vėl ryškina kalbos melodijas judėdamas laipsniškai. Šioje dalyje tenoras susiduria su si bemol nata *meno mosso* dalyje iki *adagio* frazėje „gdyby odjít chtěla“ (žr. 1 priedas, 3 ir 4 pav.). Analizuojant tiek Ian Bostridge, tiek Stig Fogh Andersen ir kitų atlikėjų interpretacijas, ši vieta atliekama ne taip, kaip parašyta piano, o darant crescendo į si bemol ir, kaip parašyta, naudojamas nedidelis *accelerando*.

Trečiojoje dalyje atsiskleidžia šio kūrinio mistika, ypač ryški iš poetinės pusės. Janas šioje scenoje dainuoja apie vakaro ir nakties vaizdus ir apie Zefkos akis, kurios jį persekioja. Be to, pabaigoje prašo Dievo pagalbos išsilaivinti: „Svatojanské mušky tančija po hrázi.. Dvoje světélka záříja do noci. Pane Bože, pane Bože nedaj! Stoj mi, stoj mi ku pomoci!“ („Jonvabalai šoka prieblandoje... Dvi ryškiai spindinčios akys žiūri į mane. Palaimintas Dieve išgirsk mano maldą, ateik ir išgelbėk mane“). Šioje dalyje tiek akompanimentas, tiek tekstas prašo solistą dainuoti *dolce*, piešti nakties vaizdą iki meno mosso, o šioje vietoje atlikti dinامينius kontrastus ir rinkti garsą frazei „nedám já sa zlákat“ („nepasiduosiu šitam gundymui“), kurioje laukia la diez nata. Nuo tempo primo vėl dainuojama *dolce* iki frazės „Pane Bože“ („O Dieve“),

šià vietà reikia atlikti ekspresyviai, nes kompozitorius pažymì forte, o paskutiniame solisto takte kiekviena nata pažymèta marcato išraiškingumu (žr. 1 priedas, 5, 6, 7 pav.).

Ketvirtoji ir penktoji dalis dažniausiai jungiamos arba padaroma labai smulki pauzė, siekiant suteikti kontrasto. Ketvirtojoje dalyje akompanimente meistriškai perteikiamas nakties paveikslas Janáček'o natūralizmo dėka. Ši dalis kažkiek panaši į trečiąją, ją irgi reikia atlikti dolce ir piano. Šioje dalyje nėra nei didelių dinaminių kontrastų, nei galima rasti kulminaciją. Janas dainuoja apie bemiegę naktį, nes jį kankina meilė Zefkai: „ležal sem celú noc jako na trnoží“ („gulėjau be miego visà naktį lovoje“). Pabaigoje muzika intensyvėja pasitelkiant accelerando ir crescendo, o pačioje pabaigoje pažymėta attacca pradedant kità dalį (žr. 1 priedas, 8,9 pav.). Penktojoje dalyje akompanimentas yra labai intensyvus, naudojama ff ir smuiko rakte kiekviena šešioliktinė nata atliekama marcato. Perteikiama įtampa dėl Jano kasdieninio darbo ir bemiegių naktų: „Těžko sa mi oře, vyspal sem sa málo, a gdyž sem odespal: o ní sa mi zdálo. Oní sa mi zdálo“ („sunku man arti dėl bemiegių naktų, nors ir užmiegu, sapnuose ji mane vilioja“). Šioje dalyje taip pat tenoras turi padainuoti aukštąją si bemol nata, dėl muzikos intensyvumo galima susidurti su problema, jog per garsus dainavimas neatneš norimos natos, tai techniškai verta „surinkti balsą“ ir frazė „o ní sa mi zdálo“ pradėti iš piano ir tik prieš aukštąją natą sulaikant s raidę imti aukštąją gaidą (žr. 1 priedas, 10 pav.).

Šeštoji dalis prasideda energetiškai, jaunuolis aria laukus, bet jo mintys nėra susikoncentravusios į darbą, jį blaško Zefkos vaizdas jo galvoje. Jis jaučiasi emociškai sutrikęs. Muzika šiuos paveikslus perteikia varijuojant motyvams. Ši dalis perteikia dvi kontrastuojančias idėjas, allegro ir con fuoco (a tempo) dalyje skambančią labai aktyvią muziką galima vadinti „arimu“, o meno mosso (As - dur) ir adagio (C - dur) dalis „meilės laukimu“, dažniausiai atliekamu dolce (žr. 1 priedas, 11,12,13 pav.).

Septintojoje dalyje Janui dirbant sulūžta plūgas, jis eina prie šeivamedžio ir nori padaryti naują dalį savo darbo įrankiui. Šiuos įvykius kūrinyje galima sieti ir su trumpa pertraukėle Janáček'o kūryboje. Savo laiške rugsėjo antrą dieną 1918 metais Kamilai rašė: „Blogai, jog negaliu savo čigonės merginos pavadinti vardu kaip – Kamilka. Štai todėl nebenoriu tęsti šito kūrinio. Negaliu paaiškinti, kodėl tu man neatsakai. Aš nieko nepadariau tau ir nieko iš tavęs nenorėjau. Aš iš tikro nežinau. Nepaisant to, rašau tau, nes prisimenu nuostabų laiką Luhačovice 1917 metais. Aš nieko neturiu tik prisiminimus, dėl to aš ir gyvenu tikrai su jais“.

[8] Galima teigti, jog šioje dalyje Janáčekas norėjo perteikti savo kūrybinę krizę dėl Kamilos ignoravimo ir nekontaktavimo. Janáčekui, kaip ir Janui, „sulūžta plūgas“ ir jis nebegali tęsti savo kūrybos, dėl to padaro pertrauką. Kaip septintoje, taip ir septynioliktoje dalyje kartoja frazė „Co komu súzeno, tomu neuteče!“ („kas turi būti, tas turi būti!“). Taip Janáčekas susitaiko

su situacija ir toliau tęsia dabą. Atlikimo prasme svarbiausia yra pabrėžti šią frazę, nes dinamika pažymima ff, o rašydamas aštuntines Janáčekas jas pažymi marcato.

Aštuntojoje dalyje Janas kalbasi su jautuku, atsiprašo savo gyvūno dėl jo pokyčio ir dėl to, jog turi išsiskirti, nes jo laukia Zefka prie šėivamedžio. Jis tikisi, jog bus saugus ir jos burtai jo neapkerės. Tiek šioje, tiek septintoje dalyje minimas šis medis. Kalbant apie augalo prasmę čekų mitologijoje, šėivamedis Bohemijos krašte buvo laikomas kaip prakeiksmus naikinantis objektas, užtenka tik prie jo prisiliesti. Galima manyti, jog Janáčekas kurdamas taip pat galvojo apie mitologiją. Trečiojoje dalyje jis prašo panaikinti šį „prakeiksmą“, o šioje ir buvusioje dalyje lankosi ir kalba apie šėivamedį. Galima manyti, jog ir pats Janáčekas, rašydamas tokį didelį kiekį laiškų Kamilai, buvo jos apkerėtas ir šioje situacijoje siejo save su personažu. Aštunta dalis nėra varginanti vokalo prasme, dainuojama vidutinišku tempu, nėra daug pereinamųjų natų ir viskas atliekama laipsniškai be didelių intervalinių šuolių. Reikalaujama tik daug crescendo ir diminuendo.

Devintoje ir dešimtoje dalyje pasirodo Zefka ir trys dvasios. Kalbant apie devintąją dalį, čia Zefka sutinka Janą. Jis praranda žadą, ji nori, jog Janas pasiliktų ir išklaustų čigoniškos dainos. Nepaisant noro sutaisyti plūgą, jis lieka. Vėliau trys dvasios dainuoja apie įvykį, kaip Zefka sudėjusi rankas tyliai dainavo gedulingą dainą, kuri pripildė jo širdį skausmo. Šia sceną galima sieti ir su pačio Janáčeko širdgėla, tai galima matyti iš jo laiško iš Pardubicės rugsėjo devintą dieną 1918 metais: „Aš rašau tau, nes neturiu kam siųsti šių eilučių arba jos bus perskaitytos, arba ne, nes bus neatsakytos. Tai kaip akmuo krentantis į vandenį. Tai tarsi kalbėjimas su savimi, jausti užuojautą sau ar pradžiuginti save... Mano mintys sukasi apie tave. Aš pasakiau vieną dalyką tau – tu esi graži. Bet tai nebuvo apie išorinę tavo išvaizdą, o apie gerą charakterį, tą atvirą prigimtį. Aš save testuoju ir ieškau, ką padariau blogo tau, bet aš nieko nerandu. Aš atsiprašau, bet tai tu mane menkini. Bet daugiau nieko negaliu pasakyti, jog sugadinai mano atostogas. Bet aš leisiu tam pranykti, kai akmeniui įkritis į vandenį – neperskaitytam neatsakytam“. [8] Jo meilė Kamilai buvo labai stipri, jis, kaip ir Janas, buvo pripildytas širdies skausmo. Dešimtojoje dalyje Janą pradeda vilioti Zefka, nori, jog jis prieitų arčiau, ji, visgi, apkeri jį, o dvasios dainuoja, kaip Zefka atveria savo kūną, parodo savo šviesią krutinę, o jam susijaudinus užverda kraujas. Taip ir Janáčekas buvo pripildytas jaunatviškais jausmais Kamilai, savo laiškuose parodė, kaip ir jo siela dega paauglyste ir noru dar kartą pažinti meilę. Po Zefkos pasirodymo dešimtoje dalyje fortepijonas šiame cikle pradeda kartais dubliuoti solistą. Prieš tai buvo galima girdėti tik harmoninį pagrindą arba tam tikrus natūralizmo elementus bei jų efektą.

Vienuoliktoje dalyje Janas bendrauja su Zefka, kalbasi apie jos čigonišką gyvenimą, gamta yra jos prieglobstis. Ji guli ant žemės, o Janas žavisi, jog ji pripildo jo akis tarsi pavasario šaltinis. Dvyliktoje dalyje vaikinai išsako visišką susižavėjimą čigone, jo nepaliks jos kūniškas grožis iki pat jo mirties. Šiose dalyse nėra daug sudėtingų vokalinių užduočių ekspresyviame vienuoliktos dalies dialoge. O dvyliktoje iki tryliktos dalies fortepijono solo reikia paryškinti kalbos melodijas, tempas šioje dalyje nėra pagrindinis vedlys. Manoma, jog fortepijono solo simbolizuoja erotinę sceną tarp Jano ir Zefkos, Janáčekui pridedant dramatizmo ir jautrumo muzikos prasme. Dėl to ši dalis dar vadinama *Intermezzo erotico* („erotinis interpas“). *Trináctého* („trylika“) – šis skaičius tiek čekų, tiek Europos mitologijoje yra pripažįstamas kaip nesėkmės ir blogio simbolis. Galbūt Janáčekas dėl to pažymėjo šiuo skaičiumi šią dalį, nes ji keičia pagrindinio personažo – Jano – likimą. Vėliau, keturioliktoje dalyje, jis supranta, jog praleidęs naktį su čigone Zefka prarado kažką, ko negali susigrąžinti, tai yra jo nekaltumas. Kalbant apie Zefkos partiją, joje nėra itin sudėtingų atlikimo vietų. Atliekant šį vaidmenį svarbiausia palaikyti dialogą ir kontrastingumą tarp šių herojų. Manoma, jog ši vieta atspindi Janáčeką bei Kamilos Stösslovos intymų susitikimą.

Kalbant apie penkioliktoją dalį Janą apima pyktis. Jis kalba su jautuku ir jį gąsdina, jog neišduotų jo paslapties. Jis nebežino, kaip meluodamas gali grįžti namo, pas savo mamą. Analizuojant visą kūrinį galima matyti, kokios svarbios Janui krikščioniškos dorybės – jis nenori meluoti, pasiduoti pagundai ar išduoti. Pačiam Janáčekui taip pat buvo svarbios šios vertybės, tai galima matyti iš jo laiko, praleisto vienuolynuose, bažnyčiose, bei kuriamos krikščioniškos tematikos muzikos. Penkioliktosios bei keturioliktosios dalies melodinė ir harmoninė kryptis labai panaši, todėl atliekant reikia ieškoti tekstinės prasmės dėl kontrastų. Pamažu Janas šešioliktoje dalyje pradeda gailėtis dėl šio poelgio. Vardan pasitenkinimo jam pradeda skaudėti širdį ir jis nebežino, kaip elgtis dėl praleistos nakties su čigone.

Kitose trijose dalyse – septynioliktoje, aštuonioliktoje – šios vėl jungiamos attacca bei devynioliktoje galima rasti muzikinių fragmentų iš Janáčeką sonatos fortepijonui „Iš gatvės (1. X. 1905)“. Čia galima įžvelgti paauglio trapių jausmų pokyčius. Jis susitaiko su esama situacija. Vėl, kaip ir septintoje dalyje, kartoja „Co komu súzeno, tomu neuteče!“ („kas turi būti, tas turi būti!“). Ir vėl eina prie šeivamedžio norėdamas sutikti Zefką. Jis dainuoja, kaip prisimena tą naktį su čigone ir svajoja būti vėl kartu. Taip pat ir patį Janáčeką kankino ilgesys, tai galima įžvelgti jo laiške 1918 metais gruodžio antrąją: „Čia tylu – kaip grabe. Mano juodaplaukė pašnekovė yra dingusi iš čia...“.[8] Galima vėl matyti sąsajas taip autoriaus asmenybės ir personažo. Janas puolą į neviltį, nes gyvenimas smarkiai pakito. Po šių dalių daroma ilga pauzė, nes siužete įvyksta vienas kertinių įvykių.

Dvidešimtoje dalyje Janas supranta, jog Zefka yra nėščia. Ši dalis yra vienintelė strofinės struktūros iš viso mono operos dainų ciklo, kitos tik remiasi pakartojimais arba tekstiniais bei muzikiniais perkėlimais ir kartais pagyvinamos ritminiais pokyčiais, tai yra pagreitinimu palėtinimu arba staigiu perėjimu į kitą tempą. Dėl to galima manyti, jog čia įvyksta tiek autoriui, tiek personažui svarbūs pokyčiai. Čia herojus pakeičia savo jaunatvišką kančią į nusiramimą. Šioje dalyje galima išvelgti ir Janáčekas mintis apie vaikų reikšmę, nes pats jų neteko dėl ligų. Galbūt ir jis pats troško dar turėti palikuonių. Na, o kalbant apie pabaigą, Janas susitaiko, jog reikia išvykti, dėl visko vadina save nusidėjėliu. Jis teigia, jog kelio atgal nėra, atsisveikina su savo šeima ir išvyksta pas Zefką. O ji – nešioja pagrindinio herojaus vaiką. Dėl to ir galima daryti išvadą, jog Janáčekas šiuo kūrinio nori pasakyti, kad dėl savo paties vaiko verta išsižadėti net savo tėvų ir kitų vertybių. Šioje dalyje tenorui tenka pati sunkiausia užduotis, atlikus visas dalis išlaikyti jėgas ir paimti dvi aukštąsias do natas. Norint atlikti šią vietą svarbiausia šviežumas. Dėl to reikia prieš tai taupyti jėgas ir tik šioje „sprogstančioje“ bei paskutinėje dalyje emociškai perteikti pagrindinę siužeto mintį. Pabaiga yra aukštoje tesitūroje, dėl to reikia jau būti paruošus balsą virš *passaggio* zonos bei žemai įkvėpti. Taip pat tikslingai išnaudoti pauzes energijos nusiūgimui ruošiantis šiai vietai (žr. 1 priedas, 14 pav.). Apibendrinant kūrinio atlikimą galima išvelgti tikrai nemažai vokalių bei interpretacinių užduočių. Norint įsigilinti į Jano personažą bei tinkamai atskleisti personažą vertėtų labai nuosekliai išanalizuoti Janáčekas biografiją, ypač šios mono operos kūrybos laikotarpyje, bei jo laiškus Kamilai Stösslovai. Janáčekas Jano personažą perteikia tarsi save paauglystėje, meistriškai išnaudoja kalbos melodijas emociniam fonui pabrėžti. Verta pasidomėti ir kita Janáčekas kūryba, ypač ankstyvąja, pavyzdžiui, fortepijonine, chorine, simfonine, nes šiame kūrinioje galima rasti nemažai temų ir iš kitų autoriaus veikalų. Taip pat Janáčekas teigė, jog šis kūrinys turi būti atliktas pagal tam tikrus jo sumanymus, kurie minimi vėliau analizuojant Ian Bostridge ir Stig Fogh Andersen interpretacijas.

2.3 Jano personažo ryškiausios interpretacijos

Zápisník zmizelého („Dingusiojo dienoraštis“) interpretacijų nėra daug. Darbe pasirinkta analizuoti 2003 metų dokumentinį filmą apie šią operą, kurį režisavo amerikiečių prodiuseris bei scenaristas Dennis Marks (1932–2006). Tai vienas pirmųjų darbo autoriaus matytų šios mono operos atlikimų, kuris padarė nemažą įspūdį. Tai buvo Ian Bostridge interpretacija. Šiame dokumentiniame filme jis ne tik yra interpretatorius, bet ir tyrėjas, kuris nuosekliai gvildena šią operą bei lankosi Čekijoje. Bendradarbiaudamas su Janáčekas gimtinės muziejaus

darbuotojais, kurie turi sąsajų su šios operos kompozitoriumi, bei su tyrėjais ir muzikologais, domisi šios operos interpretacijos detalėmis. Pats Ian Bostridge teigia, jog ši opera yra labai keista, kaip ir Janáčekas meilės santykiai su Kamila Stösslová. Lankydamasis Hukvaldy jis išvelgia labai daug gamtos sąsajų su šios mono operos eilėmis, ypač trečios dalies. Taip pat sužino, jog Zdenka nebuvo dominuojanti figūra jų šeimyniniame gyvenime, dėl to ji neteikė inspiracijos kurti, priešingai nei Kamila. Janáčekui išgyvenus tragišką įvykį – praradus vaikus – Kamila ir jos pasiaukojimas dėl šeimos jam tampa rimtu įkvėpimo šaltiniu, pasak Ian. Miloš Štědroň šiame filme teigia, jog Janáčekui patiko Kamilos balsas, nes jis buvo neįprastas. Tuo pačiu jis užrašinėjo jos kalbėjimą kaip melodijas. Šią aplinkybę galima išvelgti ir viename iš Janáčekas laiškų. Kamila jam tampa kūrybiniu simboliu, o kelis paskutinius gyvenimo metus jis pastoviai komunikuoja su ja. Taip Ian Bostridge sužino apie čigonišką kultūrą bei gyvenseną. [9]

Kalbant apie Ian Bostridge interpretaciją šiame dokumentiniame filme, atlikėjas siekia perteikti kuo daugiau originalių dalykų. Jis atlikimą nori padaryti autentišką toje pačioje aplinkoje, kur gyveno Janáčekas. Jo kuriamas personažas yra jaunas kaimo vaikinai, apimtas didelių siekių. Išklausoma ir dalis Janáčekas reikalavimų. Pats autorius norėjo, jog kūrinys būtų atliktas prietemoje su rausvu apšvietimu dėl romantinio fono suintensyvinimo. Jo nuomone, Zefka neturėtų pasirodyti iki septintojo šios mono operos numerio, o trys balsai, kurie komentuoja įvykius, turėtų nebūti scenoje ir dainuoti taip, kad klausytojas juos vos girdėtų. Ian Bostridge introdukciją pradeda pagal Janáčekas norą – atlikdamas tamsioje aplinkoje. Interpretacija pradeda sukuriant pasakojimo išpūdį atsisėdus prie žibalinės lempos. Muzikine prasme Ian Bostridge pradeda daryti savitus dalykus: nuo antrosios dalies jis pradeda naudoti didelį *accelerando*, o frazėje *gdyby odjít chtěla* visiškai neakcentuoja b¹ natos lyginant su kitais interpretatoriais (žr. 1 priedas, 3 ir 4 pav.). Trečiojoje dalyje, kaip ir dauguma kitų atlikėjų, Ian Bostridge dainuoja *dolce* ir *piano*. Čia jis tęsia tą pačią scenografiją kaip ir pirmojoje dalyje, bet čia neatsižvelgiama į Janáčekas norą, jog Zefka pasirodytų tikrai nuo septintojo šio kūrinio numerio. Zefka yra pasirinkta tamsaus gymio atlikėja, jog būtų panaši į čigonę. Šioje scenoje, kai Janas dainuoja apie Zefkos akis, atlikėjai jos yra apšviečiamos. Tokiu būdu pamažu kuriamas Zefkos paveikslas kaip ir pačiame kūrinio tekste – nuo paviršutinių dalykų prieinama iki pat intymiausių dalykų. [9]

Nuo penktosios dalies veiksmas persikelia į kitą vietą. Matoma čekų ūkio aplinka, apie ką Janas ir dainuoja, perteikiamas nuovargio vaizdas. *Těžko sa mi oře, vyspal sem sa málo, a gdyž sem odespal: o ní sa mi zdálo. Oní sa mi zdálo* („Sunku man arti dėl bemiegių naktų, kai aš einu miegoti, mane ji gundo net sapnuose“) frazė atliekama *mezza voce*, tik prieš imant aukštąją

b¹ natą pradedamas naudoti pilnas balsas. Vėlesnėje devintojo scenoje atlikėjai Zefkos ir Jano susitikimo iškart nepadarо intymaus, laikomasi atstumo, čigonės personažas kuriamas kaip žavios viliojančios merginos, o Janas vaizduojamas kaip kuklus jaunas vaikinąs, kuris nuolat yra apimtas visokiausių minčių. Iki tryliktos dalies auga intymumas, bet tuo pačiu vis intensyviau rodomi ir gamtos paveikslai, galbūt tuo norima perteikti, kaip Ian Bostridge ir minėjo, gamtos sąsąjas su žmogiškuoju lytiniu potraukiu, jog jis sunkiai sustabdomas ir gamta taip pat diktuoja žmogaus emocinį ir psichinį pasaulį. [9]

Prieš *Intermezzo erotico* („erotinis intarpas“) Ian Bostridge dvylikąją dalį, nors užrašyta *legato*, beveik kiekvieną frazę atlieka priešingai. Norėdamas, kaip minėta, pabrėžti kalbos melodijas ir atvesti į trylikąją – vieną kertinių šio kūrinio dalių. Taip pat šioje dalyje galima rasti ir čigonų liaudies dainų motyvų. Vėliau, po šio įvykio, Ian Bostridge Jano personažą keičia į nuvargusį vaikiną, sau užduodantį klausimus vieną po kito. Vėl keičiama aplinka, veiksmas keliai į tvartelį, kuriame Janas dirba, bet smerkia save. Vėliau kadre režisierius panaudoja žąsis. Čekų folklore žąsis laikoma susitaikymo simboliu, ypač tarp šeimos ir artimų žmonių. Režisierius, darbo autoriaus nuomone, nori perteikti simbolį, jog kad ir kaip Janas pasielgtų, tėvai ir artimieji jam atleis, nes jis šioje scenoje save smerkia ir mano, jog tėvas jam neatleis ir dėl šio poelgio jis negali grįžti namo.

Vėliau dvidešimtojoje dalyje režisierius vėl naudoja čekų folklorą, šįkart – rudens vaizdus, kurie simbolizuoja namų šilumą ir meilę. Ypač Moravijos krašte manoma, jog rudens metu į namus ateina čekų meilės deivė, vadinama Bohynė, ir kiekvienai šeimai sukuria jaukumą. Taip pat ir Ian Bostridge šia dalį atlieka labai džiugiai ir ši dalis muzikine prasme turi daugiausiai mažorinio atspalvio. Paskutinėje dalyje apjungiamos visos detalės, kurios buvo rodomos skirtingose scenose. Rodomas nueinantis Janas, bendrinama su kūrinio pavadinimu – „Dingusiojo dienoraštis“. Atlikėjas aukštosioms c² natoms kaupiasi nuo pat šios dalies pradžios, neužtęsia frazių ir ankščiau ilgesnėse darо nuėmimus, taip pat nededa daug akcentų, tik pabrėžia kai kuriuos žodžius. Imant aukštąsias c² natas Ian Bostridge nedaro kaip užrašyta crescendo diminuendo, tiesiog viską darо legato pagalba (žr. 1 priedas, 14 pav.). Apibendrinant Ian Bostridge atlikimą galima teigti, jog interpretatorius režisieriaus pagalba stengiasi atkurti artimą originalią istoriją parodydamas, kaip iš tikro galėjo nutikti realiame gyvenime. Taip pat metaforų perteikimas rodo ir režisieriaus čekų kultūros žinojimą.

Stig Fogh Andersen interpretacija yra skirtinga nei Ian Bostridge, joje nėra vaizdinių priemonių, tik garsinis įrašas. Dar vienas skirtumas, jog britas yra lyrinis tenoras, o danas *lyrico spinto* balso tipo. Taip pat esminis skirtumas, jog ši mono opera atliekama danų kalba, dėl kurios atlikėjas susidūrė su problemomis. Toliau bendrinama jo interpretacija ir interviu. Kaip

minėjo garsusis atlikėjas Stig Fogh Andersen, pagrindinis keblumas buvo danų kalbą suderinti su muzika. Galima jo interpretacijoje išgirsti dvigubas balses bei natų padalinimą, pavyzdžiui, iš ketvirtinės į dvi aštuntines. Kalbos melodijos bei jų spalva šiek tiek pakinta, nes pasikeičia tiek balsių, tiek priebalsių pastatymas arba jų forma iš „e“ balsės į „a“ ar panašiai. Galima teigti, jog, keičiant šio kūrinio kalbą iš originalios į bet kurią kitą, gali pakisti nemažai muzikinių aspektų [10].

Kalbant apie patį personažą ir jo kūrimą, Stig Fogh Andersen apie Janą mano, jog tai jaunas vaikinys, paauglys iš labai religingos šeimos. Jis toje šeimoje turi didelę socialinę kontrolę, bet jis negali atsispirti meilės jausmui. Jis pats personažą kūrė, kaip mini interviu, įsivaizduodamas save kaip jauną impulsyvų vaikiną. Pagrindinis kelias yra komunikuoti Jano jausmais, todėl muzika šiame kūrinyje privalo paklusti tekstui. Dėl to lyginant ir su originalo kalba atliekama Ian Bostridge interpretacija galima išgirsti skirtingus akcentuojamus žodžius ar frazės dalis.

Pirmąją dalį Stig Fogh Andersen pradeda jau su mintimi apie pabaigą ir taupo balso galimybes bei dainuoja mezza voce ir daro tik minimalius dinامينius kontrastus, stengiasi dainuoti legato. Frazėje *gdyby odjít chtěla*, kurią atlieka danų kalba, atlikėjas padaro mažą tenuto bei išretinimą dėl si bemol natos paėmimo (žr. 1 priedas 4 pav.) [10]. Lyginant su Ian Bostridge, Stig Fogh Andersen trečiosios dalies muzikos nesistengia atlikti piano. Čia jis stengiasi tiesiog dainuoti labai lygiai. Frazę „Oní sa mi zdálo“, skirtingai nei Bostridge, jis itin akcentuoja norėdamas perteikti kiek kitokią mintį. Šeštojoje kūrinio „arimo“ dalyje yra labai daug ir gana plačių intervalinių šuolių, kadangi melodinė linija nesiekia tenoro pereinamųjų natų zonos, jis stengiasi dainuoti gana atviru balsu, nelabai dengia aukštesnes natas. Septintoje dalyje atlikdamas frazę *Co komu súzeno, tomu neuteče!* („kas turi būti, tas turi būti!“), jis ko ne svarbiausiai pabrėžia ją ir perteikia Jano mąstyseną bei susitaikymą su likimu. *Intermezzo erotico* („erotinis intarpas“) dalį pianistas atlieka labai išskirtinai darydamas daug tenuto, rubato, kontrastuojančiai dinamikai atskleisti naudodamas labai stiprias garso atakas stipriosiose dalyse taktų pradžiose. [10]

Stig Fogh Andersen dažnai daromą messa di voce galima išgirsti ne vienoje kūrinio dalyje, ypač penkioliktoje ir septynioliktoje. Galima girdėti, kaip jis ir minėjo savo interviu, kaip pereinamųjų natų zonoje jis stengiasi dainuoti visiškai be spaudimo. O kūrinio pabaigoje stengiasi imant aukštąsias c^2 natas kaip ir Ian Bostridge naudotis legato pagalba. Jis, skirtingai nei britas, paskutinėje kūrinio dalyje stengiasi viską išdainuoti. Apibendrinant galima teigti, jog Stig Fogh Andersen šį kūrinį interpretuoja iš jausminės pusės taip padėdamas savo vokalinei technikai. Atlikėjas stengiasi išlaikyti balsą kuo šviežesnę iki pat kūrinio pabaigos, nors dėl

lyrico spinto balso tipo vietomis susiduriama su problemomis. Dėl to galima teigti, jog lyrinis tenoras labiau tinka šio vaidmens atlikimui.

Apibendrinant Stig Fogh Andersen interviu galima teigti, jog interpretacijos ruošimas priklauso nuo žmogaus intelekto ir sugebėjimo skaityti tai, kas yra nematoma, tarsi parašyta tarp eilučių. Skirtingi žmonės atlikime gali atrasti vis naujų ir dar nematytų dalykų. Janáček, kaip ir Wagnerio, kompozicijose atlikėjas rodo tai, ką mąsto analizuodamas kūrinio visumą – nuo muzikos iki pačios dramaturgijos. Stig Fogh Andersen manymu, teisingiausias ir tiksliausias kelias į interpretaciją yra per komunikaciją.

IŠVADOS

Šiame darbe aptarta Leošo Janáček'o kūrybos muzikinė kalba bei jos pagrindiniai akcentai, taip pat mono opera *Zápisník zmizelého* („Dingusiojo dienoraštis“). Kadangi tai yra labai retai atliekamas kūrinys, darbo autorius analizavo šio kūrinio siužetą, nes jis nenagrinėtas ir buvo aprašytas tik itin trumpai. Taip pat bendrinami dramaturginiai bei vokaliniai aspektai, ieškoma sąsajų tarp šios mono operos siužeto ir Janáček'o laiškų Kamilai Stösslovai.

Apibendrinant baigiamojo darbo eigoje išryškėjusias įžvalgas bei kitus aspektus, galima išskirti šias pagrindines išvadas:

1. Kompozitoriaus biografija siejasi su šia mono opera, ypač su pačio Janáček'o emociniais išgyvenimais.
2. Leošo Janáček'o kūrybai yra būdinga savita bei novatoriška muzikinė kalba, kuri padarė įtaką jo pasekėjams.
3. Šio čekų kompozitoriaus teoriniai darbai keitė ir jo paties kompozicijos supratimą bei muzikinį pateikimą. Moksliniai darbai bei tyrimai leido išsivystyti kalbos melodijų teorijai.
4. Paaikškėjo, kad ruošiant kiekvieną skirtingą vaidmenį būtina susidaryti savo personažo kūrimo schemą.
5. *Zápisník zmizelého* („Dingusiojo dienoraštis“) buvo sukurta Kamilai Stösslovai, o Ozeif Kalda poemos, kurios yra šios mono operos tekstas, turi daug sąsajų tarp Leošo Janáček'o ir Kamilos Stösslovos santykių. Zefkos personažą vertėtų tapatinti su Kamila Stösslova.
6. Jano personažas reikalauja labai gero vokalinio pasirengimo bei ištvermės. Šiame kūrinyje išnaudojamas visas tenoro diapazonas. Labiausiai šiam vaidmeniui tinka lyrinio tenoro balso tipas, kadangi darant kontrastus nuo *pp* iki *ff* ir didelius intervalinius šuolius bei dideles frazes tamsesnis balso tipas gali neišdainuoti šio kūrinio arba jį atlikti nekokybiškai.
7. Žvelgiant iš personažo pusės, Janui labiausiai tinkamas jaunas, bet techniškai labai gerai pasiruošęs atlikėjas.
8. Ruošiant šį vaidmenį būtina paanalizuoti Leošo Janáček'o laiškus Kamilai Stösslovai, jo kūrybos bei asmeninio gyvenimo įvykius tuo metu, nes jie plačiai susiję su Jano bei jaunosios čigonės Zefkos personažais.
9. Interpretacijos ruošimas priklauso nuo žmogaus intelekto ir sugebėjimo skaityti tai, kas yra nematoma, tarsi parašyta tarp eilučių. Janáček'o, kaip ir Wagnerio,

kompozicijose atlikėjas rodo, ką mąsto, analizuodamas visumą nuo muzikos iki pačios dramaturgijos.

10. Ian Bostridge interpretacijoje galima įžvelgti norą atkurti kuo originalesnį personažą ir panašesnį į tą laikotarpį, kuriame Janáčekas gyveno.

11. Stig Fogh Andersen savo interpretacijoje perteikia savo, kaip jauno impulsyvaus vyro, jausmus, jis teksto pagalba siekia komunikuoti su klausytojais.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Bergmannová S., Vejvodová V. *Famous Czech Composers*. Prague: National Museum of Prague, 2020.
- Beckerman M. *Janacek and His World*. Princeton University Press, 2003.
- Beckerman M., Bauer G. *Janacek and Czech Music: Proceedings of the International Conference*. Saint Louis. Pendragon Press, 1988.
- Katz, D. *Janáček beyond the Borders Rochester*. Boydell & Brewer; University of Rochester Press, 2009.
- Kundera, M. *Můj Janáček* Atlantis Brno, 2004.
- Helfert, V *O Janáčkově. Hudební matice. Umělecké besedy*. Praha, 1949.
- Procházková, J Volný, B. *Leoš Janáček – Born in Hukvaldy*. Brno: Moravian Museum, 1995.
- Simeone N., Nemcova A., Tyrrell, J. *Janacek's Works: A Catalogue of the Music and Writings of Leos Janacek*. Oxford. OUP Oxford, 1997.
- Stanley I.S. *New grove dictionary of opera*. New York: Macmillan Press Limited, 1992.
- Skoumal Z. *The Music of Leos Janáček: Motive, Rhythm, Structure*. University of Rochester, 2020
- Štědroň M. Kamen J. - *Bandita pro brněnskou baladu Mladá fronta*. Praha, 2023
- Tyrrell, J. *Czech Opera (National Traditions of Opera)*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Tyrrell, J. *Intimate Letters: Leos Janacek to Kamila Stosslova*. New Jersey. Princeton University, 1994.
- Tyrrell, J. *Janacek: Years of a Life Volume 1*. Faber & Faber. Bulgarija, 2006.
- Tyrrell, J. *Janacek: Years of a Life Volume 2*. Faber & Faber. Bulgarija, 2011.
- Tausky, V. *Janáček: Leaves from his Life*. Amersham. Kahn & Averill, 1998.
- Vogel, J. *Leoš Janáček*. London: Orbis Publishing, 1981.
- Williams B. *On Opera*. Yale University Press, 2006

ŠALTINIAI

1. Cyclical Structures in the Late Music of Leoš Janáček. Nors S. Josephson. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/pdf/742252.pdf?refreqid=fastly-default%3A4fa8bc6fa19f042c750fb7165ed73cca&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin=&initiator=&acceptTC=1> [žiūrėta 2024 02 04]

2. Vladimír Zvara. Leoš Janáček and the »Slavic Catharsis«. Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/41552760?searchText=Janacek+and+Czech+Music+Proceedings+of+the+International&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DJanacek%2Band%2BCzech%2BMusic%253A%2BProceedings%2Bof%2Bthe%2BInternational&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A6d14b91b3085441da980d3cae7946e5d> [žiūrėta 2023 10 26]

3)ž. Hans Hollander. Janáček's development Prieiga per internetą: <https://www-jstor-org.ezproxy.lmta.lt/stable/937322?searchText=janacek&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Djana%25C4%258Dek%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3Aa70a70242ac2863085cf6b5a8542d5e8> [žiūrėta 2023 11 02]

4. Tyrell John. Janáček and modernism. Prieiga per internetą: <<https://digilib.phil.mu.ni.cz/sites/default/files/pdf/112367.pdf>> [žiūrėta 2023 11 16]

5. Benjamin Steege. Janáček's Chronoscope. Prieiga per internetą: <https://www.academia.edu/43987177/Janaceks_Chronoscope> [žiūrėta 2023 11 21]

Video medžiaga apie vaidmens paruošimą:

6. Vieno žymiausių šių laikų baritenorų Michael Spyres interviu
<https://www.youtube.com/watch?v=xhLcMUc0k4g> [žiūrėta 2024 03 23]

7. Regina Zona interviu
<https://www.youtube.com/watch?v=nXzwDR0uFf> [žiūrėta 2024 03 24]

Laiškai Kamilai Stösslovái:

8. <https://dokumen.pub/intimate-letters-leo-janaek-to-kamila-stsslova-1400863686-9781400863686.html> [žiūrėta 2024 04 29]

Interpretacijų video medžiaga :

10. Ian Bostridge atlikimas <https://www.youtube.com/watch?v=Ef1XDi_rJq4> [žiūrėta 2024 04 17]

11. Stig Fogh Andersen atlikimas <<https://www.youtube.com/watch?v=TQDzkfTPv4g>&t=69> [žiūrėta 2024 05 02]

PRIEDAI

1 priedas. Interviu su tenoru Stig Fogh Andersen

1. What do you think about Leoš Janaček music? What's the main ideas from your opinion that Janaček music brings?/ Ką jūs manote apie Leošo Janačeکو muziką? Kokias pagrindines idėjas, jūsų nuomone Janačeکو muzika perteikia?

Stig Fogh Andersen: I find that the music is closely connected to the Czech language both in melody and rhythm. That made it very difficult to translate into Danish mainly because of the placement of the accented syllable - there are almost no upbeats in the music. That is also underlining the picture of an impulsive and confused young man./ Aš manau, jog ši muzika yra glaudžiai susijusi su čekų kalba tiek melodija ir ritmu. Dėl to ją buvo sunku išversti į danų kalbą dėl akcentuoto skiemens pastatymo – beveik nėra silpnų dalių muzikoje.

2. You are one of the most famous Richard Wagner music performers, what in common do you find between Janaček and Wagner music?/ Jūs esate vienas žymiausių Richardo Vagnerio muzikos atlikėjų, ką randate bendro tarp Janačeکو ir Vagnerio muzikos

Stig Fogh Andersen: Like in the case of Wagner, the music of Janacek is often showing to the listener how the singer is thinking – the words between the lines./ Kaip ir Vagnerio, taip ir Janačeکو muzikoje dažnai atlikėjas rodo ką galvoja – žodžiai tarp eilučių.

3. Do you think this opera and Janaček relationship with Kamila Stösslova has lot in common, if yes what do you think about it?/ Ar manote, jog ši opera ir Janačeکو santykis su Kamila Stösslova turi daug sąsajų, jei taip ką manote apie tai?

Stig Fogh Andersen: I know that the relationship was inspiring Janacek, and in order to write this mono opera he must have had deep knowledge of the diverse feelings in the young man./ Žinau, jog Janačeką šie santykiai įkvėpė ir norėdamas parašyti šią mono operą, jis turėjo turėti gilų supratimą apie įvairius jauno žmogaus jausmus.

4. 1981 you did the recording of *The diary of one who vanished* what was the difficulty's doing it?/ 1981 m jūs padarėte „Dingusiojo dienoraštis“ įrašą, su kokiomis problemomis susidūrėte?

Stig Fogh Andersen: The difficulties in singing the songs were many. There are large intervals that still requires legato singing. The tesitura is often very uneasy and in spite of that you need a clear understandable text. The feelings you have to communicate to the listeners are so diverse and the sound palette must be very rich./ Buvo labai daug sudėtingų dalykų atliekant šią muziką. Yra labai dideli intervalai, kurie vistiek reikalauja dainavimo legato. Tesitūra dažnai nelengva, bet nepasaint to reikia aiškaus ir suprantamo teksto. Jausmai, kuriuos reikia perteikti klausytojui yra tokie įvairiapusiški o garso paletė turi būti labai turtinga.

5. How did you imagined role of Jan while preparing it, what kind of character does Jan have?/ Kaip įsivaizdavote Jano vaidmenį jį ruošiant, koks Jano charakteris?

Stig Fogh Andersen: Jan is a young teenager brought up in a very religious family with huge social control. Up till his meeting with Zefka he had no idea of the feelings that overwhelms him./ Janas yra jaunas paauglys užaugęs labai religingoje šeimoje su labai didele socialine kontrole. Iki, kol sutiko Zefka, jis neturėjo supratimo apie jausmus kurie jį sukrečia.

6. What was the inspiration in making role of Jan?/ Kas buvo Jūsų įkvėpimo šaltiniu rengiant Jano vaidmenį?

Stig Fogh Andersen: Inspiration of my interpretation of the figure Jan was my own feelings as a young impulsive man./ Mano interpretacijos įkvėpimas Jano vaidmeniui buvo mano paties jausmai kaip jauno impulsyvaus vyro.

7. What kind of technical advice's you would give for singers that are preparing this piece?/ Kokius techninius patarimus duotumėte dainininkams kurie ruošia šią partiją?

Stig Fogh Andersen: You should make the sound of the voice be rectated of the feeling and sound in your voice when you sing without any preasure in the range right under the passaggio and through the passaggio D-G/ Jūs turėtumėte formuoti balso garsą per jausmą ir balse turite nejausti jokio spaudimo pereinamųjų natų zonoje tarp re ir sol.

8. A lot of time has passed since you sang role of Jan, maybe you would prepare this role a little bit differently? / Praėjo daug laiko, kai jūs atlikote Jano vaidmenį, galbūt jūs dabar šį vaidmenį atliktumėte šiek tiek kitaip?

Stig Fogh Andersen: Be sure never to strain your voice with too strong preasure of the air. Never give more than 80-85% of your strength./ Būkite užtikrintas, jog nepertempsite savo balso su per dideliu oro spaudimu. Niekada neatiduokite daugiau nei 80-85% savo jėgos.

9. What kind of interpretation advices you would give for preparing role of Jan?/ Kokius interpretacijos patarimus duotumėte ruošiant Jano vaidmenį

Stig Fogh Andersen: The key to the interpretation are the words. Find a way to communicate the story and the feelings og Jan, Never sing the music for its own sake, the music here is in the service of the words./ Kelias į interpretaciją yra žodžiai. Raskite keliai komunikuoti šia istorija ir Jano jausmais. Niekada nedainuokite muzikos tik šiaip sau, muzika šitoje vietoje tarnauja tekstui.

10. What kind of tenor voice subtype do you think would be the best to sing role of Jan, can you tell more on your opinion? ?/ Koks tenoro balso subtipas būtų geriausias atlikti Jano partiją, ar gali pasakyti daugiau apie savo nuomonę?

Stig Fogh Andersen: The singer has to have a strong will to communicate and serve the composer and the poet. He must be able to sing with great variation from *ppp* to *fff*. The two high C's at the end are not easy to reach, so that makes it impossible for a tenor voice that is too heavy to sing it./ Dainininkas turi turtėti stiprią valią komunikuoti ir tarnauti kompozitoriui bei poetui. Jis turi gebėti dainuoti varijuojant nuo *ppp* iki *fff*. Yra dvi aukštosios do natos pabaigoje, kurios yra tikrai nelengvos pasiekti, tai padaro neįmanoma tenorui su per sunkiu balsu dainuoti šia partiją.

2 priedas L. Janáček's mono operos „Dingusiojo dienoraštis“ natų pavyzdžiai:

1 pav.

15

ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO

Tagebuch eines Verschollenen

I.)

LEOŠ JANÁČEK
(1854–1928)

Andante $\text{♩} = 76$
Tenor *mf* *accel.*

CANTO

Pot- kal jsem mla- dou ci- gán- ku,
Ich traf ei- ne jun- ge Zi- geu- ne- rin,

PIANOFORTE *pp* *accel.*

nes- la se ja- ko laň, přes pr- sa
leicht schritt sie wie ein Reh, schwarz auf- der

cresc.

čer- - né le- lí- ky a o- či bez dna zhláň.
Brust die Zöp- fe, das Au- ge ein finst- - rer See.

cresc.

*) Na jevišti přítmi. Halbdunkle Bühne.

2 pav.

Po - hle - dla po mně zhl - bo - ka,
So hat sie tief mich an - ge - blickt,

accel. e cresc.

rit. Adagio dolce

vzne-sla sa přes peň, a tak mi vhlavě o-sta-la přes ce luč-ký
flink sie da - von-sprang und blieb mir so im Kopf zu-rück wohl Nacht und Tag

ce-luč-ký deň. *dim. e rit.*
Nacht und Tag lang.

II.

Con moto $\text{♩} = 83$

Ta čer - ná ci - gán - ka ko - lem sa po - smě - tá
Ist sie noch im - mer da, die - se Zi - geu - ne - rin?

proč sa ta - dy dr - ží, proč sa ta - dy
geht sie noch nicht wei - ter, geht sie noch nicht

dr - ží, proč ne - jde do svě - ta? Proč nej - de
wei - ter, nicht in die Welt hin - aus, geht sie noch

H 935

Meno mosso

proč nej - de do svě - ta?
nicht in die Welt hin - aus?

Byl _____ bych snad ve - sel - ší _____
Wohl _____ war's ein Glück für mich _____

rit. *accel.*

gdy - by od - jít chtě-la;
wollt' sie ab-seits tre - ten;

Adagio

mf šel bych sa po - mo - dlit hned-kaj do ko - ste - la.
gleich wár' ich fröh-lich und ging zur Kir-che be - ten.

pp

dim. e rit.

III.

Andante $\text{♩} = 52$

mf Sva - to
Wie der

pp

jan - ské mu - šky tan - či - ja po hrá - - zi, gdo-si sa
Glüh - wärm - chen Spiel am Hek - ken - rand sich brei - - tet, und ein Schritt

pp

v pod - ve - čer po - dle ní pro - chá - - - zí.
lang - sam den Hek - ken - rand ab - schrei - - - tet.

rit.

sf *pp*

H 935

Meno mosso ♩ = 58

Ne - če - kaj, ne - vyj - du, ne - dám já sa zlá - kat, mo - se - la
 War - te nicht, war - te nicht, wirst mich nicht er - lau - ern, ach wie sehr

Tempo I.

by po téj má ma - mēn - ka pla - - kat.
 müßt nach - her mei - ne Mut - ter trau - - ern.

mf

Mě - sí - ček za - cho - dí už nic vi - dět ne - ní,
 Dun - kel die Nacht und das Herz in ban - gen Sor - gen,

pp

sto - - jí gdo - si, sto - - jí v na - šem zá - hu - me - ní.
 je - - mand steht bei uns - rer Scheu - ne wohl - ver - bor - gen.

7 pav.

Moderato ♩ = 84

pp *accel.* *mf* *f* *rit.* *rit.* *Adagio*

Dvo-je svě-tél-ka.
Glühn zwei Au-gen und

zá-ři-ja do no-ci-
wol-len mich hin-lei-ten-

Pa-ne Bo-že,
du mein Hei-land-

Pa-ne Bo-že, ne-daj!
du mein Gott, er-lauß nicht!

Stoj mi, stoj mi ku po-mo-ci!
Steh, o steh mir treu zur Sei-te!

H 935

8 pav.

IV.

Andante $\text{♩} = 58$
mf

Už mla - dé vla - štův - ky ve hní - zdě vr - no - ži,
 Zwit - schern im Nest schon die Schwal - ben so mor - gend - lich,

p

le - žal sem ce - lů noc
 ach und die gan - ze Nacht

ja - ko na tr - no - ži.
 lag wie in Dor - nen ich.

p

H 935

9 pav.

23

Už sa aj svi - tá - ní na ne - bi pa - tr - ni,
 Nun schon das Mor - gen - rot, lieb - li - cher Son - nen - husch,

le - žal sem ce - lú noc ja - ko na - hý v tr - ní.
 ach und die gan - ze Nacht nächt ich im Dor - nen - busch.

accel. e cresc.

rit.

attacca

H 935

10 pav.

53

V.

Adagio $\text{♩} = 88$

f

Těž - ko sa mi o - re,
Heut' ist's schwer zu pflü - gen.

ff

vy - spal sem sa ma - lo, a gdyż sem o - de - spal:
War kein Schlaf zu fin - den, und wie ich doch ein - schlief:

Red.

o ní sa mi zdá - lo -
da träumt's nichts als Sün - den -

Red.

rit.

o ní sa mi zdá - lo!
da träumt's nichts als Sün - den!

dim.

rit.

Red.

H 935

VI.

Allegro $\text{♩} = 68$

Haj - si, vy
Hei - sa! ihr

si - ví vol - ci, be - dli - vo o - raj - te, nie vy sa kol - ši - ně
grau - en Och - sen, pflügt mir das Feld geschickt, nicht nach den Er - len dort,

nie ne - o - hle - daj - te!
nicht mir zu - rück - ge - blickt!

f *sf* *ff*

H 935

O - de tvr-děj ze - mě pluh mi od - ska - ku - je,
 Springt der Pflug zu - rück von har - - ten Ak - ker - schol - len, -

stra - ka - tý fěr - tú - šek li - stím po - bles - ku - je.
 was für ein Kopf - tuch dort, möch - tet ihr wis - sen wol - len?

Meno mosso $\text{♩} = 69$
mf espressivo
 Gdo tam na mne če - ká
 Wollt' doch, wer dort war - tet,

nech ra - či zka - me - ní mo - ja cho - rá hla - va
 wollt gleich zu Staub ver - gehn. Weh mir, weh den Sin - nen,

Con fuoco

v jed - nom je pla - me - ni.
wenn sie in Flam-men stehn.

Adagio
ppp

Gdo tam na mne če - ká, nech ra - či
Wollt' doch, wer dort war - tet, wollt gleich zu

Con fuoco

zka - me - ni. -
Staub ver - gehn -

dim. *ff a tempo*

rit. *sf*

rit.

H 935

(Delší přestávka.)
(Längere Pause.)

Adagio (v největším zanícení)
(in höchster Leidenschaft)

Zef - ka na
Seff - ka steht,

(f) espressivo

H 935

mne - če - ká, se sy - nem
war - tet schon und mein Sohn

v ná - ru - čí!
ihr im Arm!

(sub.) f cresc.

ff espressivo sf

sf sf sf sf