

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**POCHOPENÍ SKLADBY Z HLEDISKA JEJÍ STRUKTURY  
A STYLU**

na příkladu rozboru první řady cyklu Po zarostlém chodníčku od  
Leoše Janáčka

**Jana Rambousková**

Vedoucí práce: doc. MgA. Ivo Kahánek, PhD.

Oponent práce: prof. František Malý

Datum obhajoby: 7. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Piano

**MASTER ´S THESIS**

**UNDERSTANDING THE COMPOSITION IN TERMS OF  
ITS STRUCTURE AND STYLE**

demonstrated on the analysis of the first series of the cycle On an  
Overgrown Path by Leoš Janáček

**Jana Rambousková**

Thesis Supervisor: Doc. MgA. Ivo Kahánek, PhD.

Thesis Opponent: Prof. František Malý

Date of thesis defense: 7. 9. 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**POCHOPENÍ SKLADBY Z HLEDISKA JEJÍ STRUKTURY A STYLU**

na příkladu rozboru první řady cyklu Po zarostlém chodníčku od Leoše Janáčka

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

### Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



**Abstrakt:**

Práce se věnuje analýze první řady cyklu Po zarostlém chodníčku od Leoše Janáčka. Práce obsahuje stručný životopis a popis hudebního vývoje skladatele, analýzu jednotlivých skladeb z první řady cyklu Po zarostlém chodníčku, srovnání jednotlivých edic s autorizovaným opisem a interpretační analýzu nahrávek skladeb z cyklu.

**Klíčová slova:** Leoš Janáček, Po zarostlém chodníčku, pochopení skladby, analýza, interpretační analýza, autorizovaný opis.

**Abstract:**

The thesis is dealing with an analysis of the first series of the cycle On an Overgrown Path by Leoš Janáček. The thesis contains a short biography and description of the music development of the composer, analysis of individual compositions from the first series of the cycle On an Overgrown Path, comparison of different editions with authorized copy and interpretational analysis of recordings of the pieces from the cycle.

**Key words:** Leoš Janáček, On an Overgrown Path, understanding of the composition, analysis, interpretational analysis, authorised copy.

## Obsah

1. Úvod .....	7
2. Leoš Janáček, jeho styl a hudební vývoj .....	9
3. O první řadě cyklu Po zarostlém chodníčku .....	12
3.1 Stručná historie vzniku a vydání cyklu: .....	13
4. Rozbor jednotlivých skladeb .....	15
4.1 Naše večery .....	15
4.2 Lístek odvanutý .....	19
4.3 Pojdte s námi! .....	21
4.4 Frýdecká Panna Maria .....	22
4.5 Štěbetaly jak laštovičky .....	23
4.6 Nelze domluvit .....	27
4.7 Dobrou noc! .....	29
4.8 Tak neskonale úzko .....	31
4.9 V pláči .....	34
4.10 Sýček neodletěl! .....	35
5. Prameny k první řadě cyklu .....	39
5.1 Přehled edic .....	40
5.2 Srovnání jednotlivých vydání .....	40
5.3 Edice Hudební matice a Bärenreiter Urtext ve srovnání s autorizovaným opisem – notové rozdíly .....	41
6. Interpretační analýza .....	47
6.1 Jan Jiraský, Radioservis, 2004 .....	47
6.2 Ivo Kahánek, Cube Bohemia, 2007 .....	49
6.3 Rudolf Firkušný – Deutsche Gramophon, 1972 .....	51
6.4 András Schiff – Decca, 1993 .....	53
7. Závěr .....	55
Seznam použitých pramenů a literatury .....	56

# 1. Úvod

Otázku pochopení skladby si kladu již od počátků svých studií hry na klavír, ať už ve formě údivu nad změnou harmonie, použitím konkrétní tóniny nebo funkci tónorodů. Již v dětském věku mě několikrát zarazila prudká změna harmonie nebo disonance, která pro mě byla nepochopitelná a takové místo ve skladbě pro mě bylo obtížnější než místa, kde byla harmonie podobnější skladbám, které jsem již hrála. Vždy jsem se snažila najít si nějakou pomůcku na zapamatování takového místa a nezřídka moje snaha končila slovy: „to místo je divné, to nedává smysl“.

Za dob svých studií na konzervatoři jsem často řešila technické problémy ve skladbách a tehdy mě velmi překvapil můj profesor s tvrzením, že zvládnutí technických aspektů přímo souvisí s výrazem skladby a tyto dvě složky jsou neoddělitelné. Tento pohled mi otevřel zcela nový svět, jak cvičit a zvládat technické pasáže. Odklonila jsem se od mechanického cvičení etud a trénování prstů a přiklonila ke snaze pochopit skladbu a tím se zároveň přiblížit jejímu lepšímu technickému zvládnutí.

Každá skladba je svým specifickým světem sama pro sebe. V barokní hudbě hrála roli afektivní teorie, publikum se na koncertech chovalo spontánně a uvolněně a interpreti byli při svých produkcích zvyklí mnohem více improvizovat. Osvícenství a klasicismus přinesly určitou formu a řád. V romantismu vznikaly nové hudební nástroje a rozšiřovala se tonalita. Dvacáté století přineslo spoustu nových technik a experimentů.

Každá skladba potřebuje individuální přístup k jejímu pochopení. Cesta k pochopení skladby může vést od prvních intuitivních dojmů z přehrávání partitury až po hloubkovou analýzu skladby, studium života skladatele, studium jednotlivých vydání notového textu skladby, popřípadě studium rukopisů a dalších pramenů.

Má práce je postavena na analýze první řady cyklu Po zarostlém chodníčku od Leoše Janáčka. Na tomto díle budu demonstrovat možné postupy, které mohou vést k přiblížení se skladatelově záměru, k pochopení skladby a k přesvědčivé interpretaci. Nejprve se krátce dotknu skladatelova života a pokusím se porozumět jeho intencím, které ho vedly k psaní takové hudby, jakou psal. Dále se zaměřím na proces vzniku samotného cyklu a strukturu skladeb cyklu. Následující část práce přinese přehled dostupných pramenů k tomuto cyklu, jednotlivých edic a jejich vzájemné srovnání.

Závěrečná část práce obsahuje interpretační analýzu nahrávek cyklu. K této myšlence mě dovedla Tatiana Zelikman na Berlínských interpretačních kurzech. Snažila se mi přiblížit Beethovenovu sonátu na příkladu nahrávek význačných interpretů a doporučila mi pro lepší porozumění hudbě nevyhýbat se hledání inspirace v poslechu takových nahrávek. Pro mě to byla zcela nová informace, protože se častěji setkávám s názorem, že pro pochopení je nejlepší samostatné studium partitury. Názor, že by mě mohla nahrávka jiného interpreta obsahu skladby přiblížit a v tomto směru také obohatit, jsem tedy slyšela poprvé. Ve své interpretační analýze se pokouším vystihnout specifické interpretační hledisko jednotlivých interpretů a pokouším se porozumět jejich úhlu pohledu na dílo.

Práce může sloužit jako inspirace k hledání cesty pro pochopení skladby a také ji lze využít jako pomocný materiál pro studium první řady Janáčkovy cyklu Po zarostlém chodníčku.



## 2. Leoš Janáček, jeho styl a hudební vývoj

Leoš Janáček je bezesporu jedním z nejvýznamnějších českých skladatelů, je po něm pojmenována mimo jiné Akademie múzických umění, budova Národního divadla v Brně a také Konzervatoř v Ostravě.

Leoš Janáček se narodil 3. července 1854 a zemřel 12. srpna 1928. Svým rokem narození by měl patřit spíše ke generaci Antonína Dvořáka (který se narodil 8. září 1841), avšak vytvořil si svůj vlastní hudební jazyk, který je spíše přiřazován ke skladatelům 20. století.<sup>1</sup>

Janáček se narodil v obci Hukvaldy, v odlehlé vesnici na severu Moravy, jako deváté dítě rodičů Jiřího a Amálie Janáčkových. Měl tvrdé dětství, jeho otec ho při klavírním vyučování často trestal a již v jedenácti letech nastoupil do klášterní školy v Brně. Nutnost dodržování určitého režimu v klášterní škole Janáčka naučila disciplíně.

13. července 1881 se oženil s šestnáctiletou Zdeňkou Schulzovou, která byla jeho žákyní. Jejich manželství nebylo příliš šťastné, možná i z toho důvodu si v posledních letech jeho života intenzivně dopisoval s Kamilou Stösslovou, se kterou se seznámil v Luhačovických lázních roku 1917.

Janáčková cesta k uznání nebyla jednoduchá. Zpočátku byl známý pouze v regionálním kontextu a nic nenasvědčovalo tomu, že by byl nějak výjimečným skladatelem.<sup>2</sup> Za svého života se často potkával s odmítáním jeho tvorby a s vysmíváním.<sup>3</sup> V roce 1888 se začal výrazně zajímat o lidovou píseň<sup>4</sup> a toto diametrálně změnilo jeho hudební řeč. Janáček jezdil do regionu k obyčejným lidem a sbíral nápěvky mluvy – pokoušel se pomocí zapisování intonace mluvy lidí

---

<sup>1</sup> *Leoš Janáček – velký příběh 20. století*. [TV film] Režie Vlastimil Šimůnek. Česko / Velká Británie: Česká televize, Poorhouse International, 2020. Jiří Zahrádka.

<sup>2</sup> Tamtéž, Jiří Zahrádka.

<sup>3</sup> Tamtéž, Miloš Štědroň.

<sup>4</sup> Stalo se tak díky Františku Bartošovi, který si ho vyhlédl ke spolupráci.

zachytit jejich afekty a emoce, chtěl se přiblížit jejich životu a poznat ho takový, jaký byl – jak z té dobré, tak i z té špatné stránky.<sup>5</sup>

*„Víte, bylo to nějak divné – když někdo na mne mluvil, já třeba jeho slovům nerozuměl, ale ten tónový spád! Já hned věděl, co je v něm: já věděl, jak cítí, jestli lže, jestli je rozrušen, a když tak ten člověk se mnou mluvil – a byl to konvenční hovor – já cítil, já to slyšel, že ten člověk uvnitř třeba pláče. Tóny, tónový spád lidské mluvy, vůbec každého živoucího tvora měly pro mne nejhlubší pravdu.*

*A vidíte: to byla má životní potřeba. Nápěvky sbírám od roku devětasedmdesátého – mám z nich obrovskou literaturu – víte to jsou moje okénka do duše – a co bych chtěl zdůraznit: právě pro dramatickou hudbu to má velký význam.“<sup>6</sup>*

Janáček se mezinárodně proslavil až v posledních dvanácti letech jeho života (po uvedení opery *Její Pastorkyňa* v Praze v roce 1916 Karlem Kovařovicem)<sup>7</sup>, toto období bylo z tvůrčí stránky jeho nejplodnější – většina jeho světově uznávaných oper a dodnes interpretovaných děl jako například *Sinfonietta* a *Glagolská mše* vznikla až v jeho posledních letech života.

Janáčkův styl je velmi úsporný, výrazově koncentrovaný. Hudební materiál nijak nepřikrašloval, nevylepšoval, do folklóru nevnášel umění. Jeho hudba klade pro interpreta velké nároky na rychlé změny nálad.<sup>8</sup> Podle Miloše Štědrone se v Janáčkové tvorbě dají spatřit tři jasné vlivy – verismus, impresionismus a expresionismus a pak také montáž (což je technika, při které se například na krátkou plochu se znějícím jedním jediným akordem přimontuje další plocha).

---

<sup>5</sup> Milan Kundera ve své knize *Můj Janáček* zmiňuje, že se jednalo o rituály každodennosti, nikoli o vědeckou aktivitu. Dle Miloše Štědrone je to spíše úsilí zachytit čas, aby neprchal a výsledek uvědomění si, jak vše plyne a mizí než systematický výzkum.

<sup>6</sup> Časopis *Die literarische Welt* I. (8. 3. 1928), s. 138, překlad Jiří Ort.

<sup>7</sup> K Janáčkovu úspěchu také přispěl Max Brod, který Janáčka doporučil prestižnímu vydavatelství Universal Edition.

<sup>8</sup> Dle Jana Jiraského se v jeho prudkých změnách nálad projevuje jeho cholerickejší povaha.

K podstatě Janáčkových skladeb nás může přiblížit jeho výrok: „*Nemiluji hudbu proto, že zní, ale proto, že prolíná život.*“<sup>9</sup> Ve svých operách jde Janáček až na dřeň emocí, pravdy a podstaty lidského bytí a také v nich používá nápěvky mluvy.<sup>10</sup> Janáčkův přístup k umění se odráží i v dopise, který poslal 2. srpna 1924 Maxu Brodovi:

*„Člověk, který přede mnou klábosil, že jen tón čistý, jediný v hudbě něco znamená. A já pravím, že nic neznámá, dokud není zabodnut v životě, v krvi, v prostředí. Jinak je hračkou, která se nemusí cenit.“*<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> KOŽÍK, František. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1972, s. 220.

<sup>10</sup> *Leoš Janáček – velký příběh 20. století*. [TV film] Režie Vlastimil Šimůnek. Česko / Velká Británie: Česká televize, Poorhouse International, 2020.

<sup>11</sup> ORT, Jiří: *Pozdní divoch*. Brno: Doplněk, 2005, s. 6.

### 3. O první řadě cyklu *Po zarostlém chodníčku*

Janáček cyklus komponoval v době, kdy procházel největší tragédií svého života – zemřela mu dcera Olga. Některé skladby z cyklu se týkají této události a ve skladbách se objevují také jiné motivy z Janáčkovy života. Janáček o cyklu píše vydavateli Brabengerovi: „*V drobných skladbách ‚Po zarostlém chodníčku‘ jsou dávné vzpomínky. Jsou tak milý, že myslím nebude jich konce.*“<sup>12</sup>

Zvukový obraz skladeb cyklu také mohl být ovlivněn Janáčkovým klavírem značky Erward s vídeňskou mechanikou, na kterém skládal.<sup>13</sup> Klavír pocházel z roku 1876 a Janáček ho dostal jako svatební dar od svého tchána. Klavír má specifický zvuk (podobný cimbálu) a ani na tehdejší dobu nebyl moderní, protože v té době již existovaly klavíry s anglickou mechanikou.

Skladby jsou na úrovni miniatur a jsou určitou kombinací programní hudby a charakteristického kusu<sup>14</sup>. Dle Miloše Štědrně se jednalo o reakci na *Obrázky z výstavy* od Musorgského, se kterým se v té době seznámil.

První veřejné provedení cyklu bylo 6. ledna 1905 v Besedním domě v Brně, v zahraničí cyklus poprvé zazněl 20. září 1912 ve Frankfurtu nad Mohanem.

---

<sup>12</sup> JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Předmluva k 2. vydání. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7, s. 4.

<sup>13</sup> Dle názoru Jana Jiraského tento klavír velmi výrazně ovlivnil zvukový obraz skladeb, které Janáček psal. *Leoš Janáček – velký příběh 20. století*. [TV film] Režie Vlastimil Šimůnek. Česko / Velká Británie: Česká televize, Poorhouse International, 2020.

<sup>14</sup> Tamtéž, Miloš Štědrň.

### 3.1 Stručná historie vzniku a vydání cyklu:

Cyklus byl psán na žádost ivančického učitele Josefa Vávry, který žádal o příspěvek do své edice skladeb pro harmonium, kterou nazval *Slovanské melodie*. Josef Vávra svůj dopis s žádostí o kompozice odeslal již 19. ledna 1897<sup>15</sup>, avšak Janáček na jeho výzvu reagoval patrně později, protože až z roku 1900 pochází dopis, kterým Josef Vávra vyjadřuje radostné očekávání Janáčkových skladeb: „*Těšiti se budu z Vašich nálad!*“<sup>16</sup>

Janáček Josefu Vávrovi poslal cyklus o šesti skladbách obsahujících části *Moderato, cis moll*; *Piú mosso, D dur* (tato skladba za Janáčkovy života nebyla publikována); *Andante, Des dur*; *Grave, Des dur*; *Andante, C dur* a *Andante, cis moll*. Kromě druhé, za skladatelova života nepublikované skladby, se jednalo o části později pojmenované *Naše večery*, *Lístek odvanutý*, *Frydecká Panna Maria*, *Dobrou noc!* a *Sýček neodletěl!*. Ve výše uvedeném pořadí jsou skladby zapsané v nejstarším nedatovaném autorizovaném opisu od neznámého kopisty v Janáčkově archivu Moravského zemského muzea.<sup>17</sup>

Druhý nedatovaný autorizovaný opis má sedm částí a byl předlohou pro první vydání skladeb v pátém svazku skladeb pro harmonium *Slovanských melodií* Emilem Kolářem.<sup>18</sup>

V roce 1908 se Janáčkovy ozývá muzikolog Jan Brabenger s dotazem, zda by zaslal příspěvek do připravované levné edice drobných skladeb pro klavír, housle nebo zpěv.<sup>19</sup> Janáček se v dopisech pro Jana Brabengera nejprve zmiňuje, že cyklus má sedm skladeb, o necelý měsíc později již uvádí devět skladeb. Plánované vydání těchto devíti skladeb ve třech svazcích po třech skladbách avšak nakonec nevyšlo, protože muzikolog Brabenger přerušuje styky s vydavatelem Kočím a pokouší

---

<sup>15</sup> Dopis je uložen v Janáčkově archivu Moravského zemského muzea, sig. A 116.

<sup>16</sup> Dopis je uložen v JA MZM, sig. A 2577.

<sup>17</sup> K nazezení v JA MZM, sig. A 11 473.

<sup>18</sup> JANÁČEK, Leoš: *Po zarostlém chodníčku*. Předmluva k 2. vydání. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7, s. 3.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 3.

se ještě cyklus nabídnout vydavateli F. A. Urbánkovi, avšak ten skladby vydat odmítá.

Janáček nabídl koncem roku 1909 tyto skladby A. Píšovi a cyklus o deseti skladbách poprvé vychází v prosinci roku 1911 v Píšově nakladatelství. Druhé a za Janáčkovy života poslední vydání kompletní první řady cyklu vyšlo v Hudební matici Umělecké besedy v Praze v roce 1925.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> JANÁČEK, Leoš: *Po zarostlém chodníčku*. Předmluva k 2. vydání. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7, s. 5.

## 4. Rozbor jednotlivých skladeb

### 4.1 Naše večery

První skladbu z cyklu můžeme rozdělit na tři velké díly A, B, C. Díly jsou oddělené repetitivy. Všechny tři díly spojuje společný motiv, který je uveden hned na začátku skladby.

První díl A je ve většině vydání na jednu stránku. V úvodním motivu se v levé ruce opakuje držený spodní tón, ve středním hlasu probíhá osminový pohyb a v pravé ruce stojí dvojhlas, který se frázuje na 5 + 3 + 3 takty.

Obrázek 1: úvodní motiv (5 + 3 + 3 takty). Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 1. *Naše večery*, s. 3.

V některých vydáních (například Bärenreiter Urtext) je motiv taktovými čarami rozdělen na 3+3+2+3 takty.

Obrázek 2: Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7, s. 3.

Po úvodních jedenácti taktech se motiv opakuje, ale je jinak rozvíjen. Místo menších intervalů, které byly v prvním uvedení v pravé ruce, se zde častěji objevují oktávy a konec je prodloužen o tři takty – druhé opakování motivu je tedy na 5 + 3 + 3 + 3 takty. Při druhém uvedení motivu se také v pravé ruce objevují osminové noty a je zde psáno více dynamických znamének. Na konci je uklidnění – *diminuendo e ritenuto*.

Podobně je rozvíjen motiv i potřetí, opět se jedná o 5 + 3 + 3 + 3 takty s uklidněním na konci, jen se ve srovnání s druhým uvedením motivu mění harmonie – první čtyři osminy ve středním hlasu jsou tóny stupnice Cis dur, stejně tak v pravé ruce první tři dvojhmaty jsou s posuvkami – kromě toho třetí uvedení motivu od druhého uvedení zůstává nezměněno. Takle drobná změna udělá poměrně velký rozdíl v celkovém znění.

Druhý velký díl *B* začíná stejnými třemi takty, jakými končil první díl, avšak křížky se zde zaměňují za béčka (v některých vydáních je změna předznamenání, v některých vydáních jsou béčka u not vypsána). Užití béček zde může mít svůj význam – Janáček dbal na zabarvení tónů s křížky a s béčky – pokud chtěl znázornit mírnou melancholii a city, používal spíše tóniny s béčky<sup>21</sup>.



Obrázek 3: konec dílu A. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 1. Naše večery, s. 3.



Obrázek 4: začátek dílu B. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 1. Naše večery, s. 4.

Druhý velký díl můžeme rozdělit na dvě větší části *a* a *b* o třiceti a dvacetipěti taktech, z nichž každá je složená z různých motivů. V části *a* se kromě užití béček poprvé ve skladbě objevují šestnáctinové hodnoty.

<sup>21</sup> Přednášky z předmětu Didaktika klavírní hry – prof. Alena Vlasáková, HAMU Praha.



Po úvodních třech taktech v levé ruce, viz obrázek 4, začíná pravá ruka rozvíjet nový motiv, který je motivicky podobný materiálu z prvního dílu skladby. Lze říci, že motiv je na 3 + 3 takty, avšak v posledním taktu je přerušen šestnáctinovými notami ve staccatu a tak lze toto místo chápat i jako 3 + 2 takty a šestnáctinový motiv. Dále hudba pokračuje podobně, 3 + 3 takty, nebo 3 + 2 s šestnáctinovým motivem na konci.

Šestnáctinový motiv je poté dále rozvíjen (pokračuje sekvencí v pravé ruce dolů, po třech taktech sekvence se tři takty opakuje motiv se sekundou v pravé ruce a s osminami v ruce levé, následují opět tři takty určité sekvence a tři takty opakování motivu se sekundou v pravé), závěrečné takty části *a* patří opět šestnáctinovým hodnotám (viz obrázek 7). Tedy tento úsek, začínající 16. taktem druhého velkého dílu a 55. taktem skladby, má patnáct taktů a lze ho rozčlenit na 3 + 3 + 3 + 3 + 3 takty.



Obrázek 5: sekvence motivu v šestnáctinách. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 1. Naše večery, s. 4.



Obrázek 6: opakování motivu se sekundou v pravé ruce. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 1. Naše večery, s. 4.



Obrázek 7: 3 závěrečné takty části *a*. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 1. Naše večery, s. 3.

V úseku od 16. taktu části *a* je psána nejsilnější dynamika z celé skladby, ve druhé trojici taktů je forte, pak crescendo a ve čtvrté trojici fortissimo. V každém z vydání

jsou na tomto místě jinak zapsány důrazy, ve vydání Bärenreiter Urtext například chybí i osminové noty v levé ruce v taktu 61.

Jako část *b* můžeme označit Prima voltu o dvaceti pěti taktech, tvořenou dvakrát doslovným opakováním motivu ze začátku skladby (viz obrázek 1) a závěrečným rozšířením o tři takty, stejnými, jako na začátku části *a*, avšak v moll. Při opakování druhého dílu zcela vynecháváme dvacetipětiletou část *b* a po části *a* pokračujeme v seconda voltě dalšími třemi takty šestnáctinového pohybu a s důrazem na každé z šestnáctin.

Třetí velký díl *C* začíná změnou tempa – *Adagio*, šestnáctinový pohyb pokračuje, avšak v pianissimu a v legatu, harmonie je spíše mollová. Melodii levé ruky tvoří pouze jeden tón, tato melodie jde společně s melodií v horním hlasu v pravé ruce a působí pravidelným a klidným dojmem. Motiv je členěn na 8 + 8 + 8 + 4 takty. Prvních osm taktů je naprosto totožných s následujícími osmi takty, dále se hudba mění, ale zůstává ve slabé dynamice bez jakéhokoli crescenda či decrescenda. V závěrečných čtyřech taktech je decrescendo a zpomalení.

V závěru tohoto velkého dílu *C* se vrací motiv z dílu *A*, který byl uvedený od taktu 12. Doslovně se opakuje, avšak v posledních třech taktech se mění sazba v levé ruce. Skladba následně končí 3+3 takty tohoto motivu v levé ruce. Třetí velký díl se již na rozdíl od předchozích velkých dílů neopakuje.

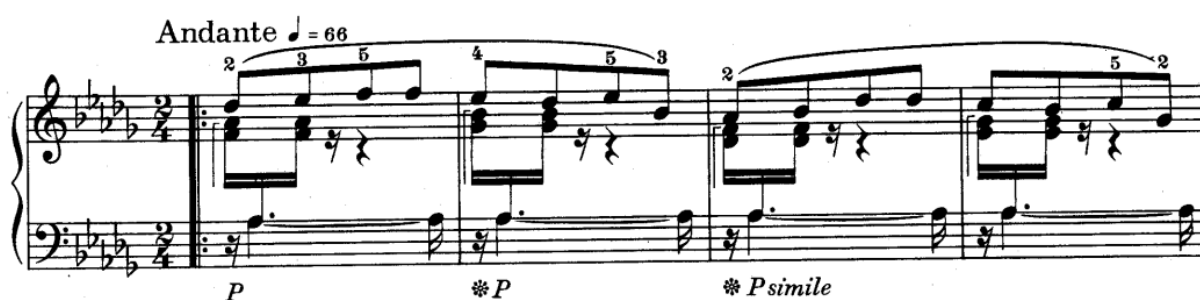
## 4.2 Lístek odvanutý

O druhé skladbě z cyklu skladatel píše: „Když se oddat mohu na chvíli nerušeně všem těm vzpomínkám, pak mi napadne taková skladbička: je na zarostlém chodníčku. Je na něm i milostná píseň:“<sup>22</sup>



Obrázek 8: sken skladatelova rukopisu. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, Praha: Bärenreiter Urtext, 2006. Předmluva k 2. vydání, s. 4.

Skladba *Lístek odvanutý* tedy byla původně označena za milostnou píseň a oproti některým jiným skladbám z cyklu je poměrně pravidelně členěná. První část *a* začíná pravidelným motivem 2+2+2+3 takty v 2/4 taktu. Osminovou melodii v pravé ruce doplňuje levá ruka šestnáctinovým doprovodem, přičemž spodní tón doprovodné figury tvoří samostatný hlas. Melodie je prostá, v durové tónině, bez velkých intervalů, tempové označení je *Andante*.



Obrázek 9: úvodní motiv. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 2. *Lístek odvanutý*, s. 6.

V druhé osmitaktové části *b* se tempové označení mění na *Piú mosso*, takt je pětiosminový. Fragmentsy úvodní melodie ztrácejí svoji pravidelnost, ale po čtyřech

<sup>22</sup> JANÁČEK, Leoš: *Po zarostlém chodníčku*. Předmluva k 2. vydání. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7, s. 4.

pětiosminových taktech se metrum zase vrací do původního dvoučtvrtového, motiv se rytmicky uklidňuje, avšak ústí do dynamiky fortissimo.

V další čtyřtaktové části *c* se vrací pětiosminový takt, který tentokrát vede do určité přechodové části o osmi taktech opět ve 4/8 taktu, přechodová část spojuje poetický začátek s tísnivější hudbou v části *Con moto*. „Přechodová část“ má osm taktů, nejprve se v ní objevuje motiv v pravé ruce v osminách podobný motivu z druhého a čtvrtého taktu skladby, po dvou taktech tento motiv přejde do šestnáctin v accelerandu a následně do trylku.



Obrázek 10: začátek „přechodové části“ – motiv v pravé ruce v osminách. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 2. Lístek odvanutý, s. 6.

V druhé polovině skladby (*Con moto*) je tento motiv dále rozváděn, avšak jinak než na začátku. Motiv je doplněn synkopickým ligaturovaným horním hlasem, hudba je v pianissimu. V závěru tohoto dílu se hudba zahušťuje, objevují se tečkované rytmy, oktávy a crescendo až do forte. Navazuje opět šestnáctinový motiv shodný s 24. taktem skladby, avšak tentokrát o oktávu níž (viz obrázek 11), motiv následně přechází do trylku. Závěrečný takt je v pětiosminovém taktu a je určitou reminiscencí na první polovinu skladby. Je určitou kombinací závěru první části *a* a osminového motivu z pětiosminového taktu z druhé části *b*.



Obrázek 11: šestnáctinový motiv. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 2. Lístek odvanutý, s. 7.

V rámci *Da Capo al Fine* se interpret opět vrací na začátek skladby, zahraje úvodní osmitaktový motiv a poté osmitaktový motiv s měnícím se metrem končícím ve fortissimu.

Hana Niklová – Ondráčková ve své diplomové práci uvádí poznámky k interpretaci této skladby: „Pro tuto skladbu je nebezpečím, aby interpret neupadl do impresionistické nálady nebo dojemné sladkosti. Její výraz je něžný, ale jako pohlazení drsnou rukou.“<sup>23</sup>

#### 4.3 Pojdte s námi!

Skladba *Pojďte s námi!* je z cyklu nejkratší a je charakteristická častými zvraty v hudbě. Tempové označení je *Andante* a metronomický údaj (čtvrtová nota = 66) je shodný s druhou skladbou z cyklu. Skladba je po většinu času v 2/4 taktu, střídají ho pouze dva 1/8 takty působící jako předtaktí.

Na začátku skladby je rytmický motiv v durové tónině se střídající se dominantou a tónikou, který je velmi rychle vystřídán dvěma takty táhlé osminové melodie bez podpory basové linie. Tato změna působí velmi kontrastním dojmem a náznak tanečního motivu se objevuje až v posledních dvou šestnáctinách těsně před repeticí.

The image shows a musical score for the piece 'Pojďte s námi!' by Leoš Janáček. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 2/4 time. It is marked 'Andante' with a tempo of 66. The score begins with a piano (p) dynamic and a rhythmic motif in the right hand. The piece consists of several measures with various fingerings and dynamics, including a piano-piano (pp) section. The score ends with a repeat sign.

Obrázek 12: rytmický motiv vystřídán táhlou melodií. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 3. *Pojďte s námi!*, s. 7.

<sup>23</sup> NIKLOVÁ-ONDŘÁČKOVÁ, Hana: *Leoš Janáček: Po zarostlém chodníčku s užším zaměřením na PROBLÉM INTERPRETACE*. Praha: 1984, s. 18.

Po úvodních repetovaných čtyřech taktech skladby hudba pokračuje dvoutaktími táhlé osminové melodie s dvěma šestnáctinami na jejích koncích. Následně se tyto motivy velmi rychle zhušťují v šestnáctinové sekvenci v accelerandu a po osminové pomlce se vrací zpět do svého původního tempa.

V taktu 14 se opět vrací původní rytmický motiv ze začátku. V následující části přichází onen táhlý osminový motiv, který již neústí zpět do D dur, ale zůstává v Des dur (v taktu 17 je změna předznamenání) a postupně graduje až do septol a trioly v taktu 23 a 24.

V taktu 25 se hudba opět uklidní (*a tempo*), vrací se do původního „zasněného“ módu, po čtyřech taktech v Ges dur se objevují dva takty šestnáctinové sekvence tohoto motivu, a v závěru jsou dva takty táhlé osminové melodie v tempu *Adagio* již opět v D dur (včetně změny předznamenání).

#### 4.4 Frýdecká Panna Maria

Hlavní motiv ve skladbě Frýdecká Panna Maria by měl podle Janáčkova dopisu vydavateli Brabengerovi představovat procesí poutníků.<sup>24</sup> Motiv procesí poutníků zaznívá ve skladbě celkem třikrát, pokaždé s jiným označením (1. *z dálky*, „*da lontano*“, 2. *blíže*, „*da piú vicino*“ a 3. *dolce*, *blízko*, „*da vicino*“) a pokaždé v jiné tónině. Skladba je psaná v Des dur s tempovým označením *Grave*.

První uvedení motivu poutníků zaznívá po čtyřech třídobých akordech a je v tónině As dur (což je dominantní tónina). Motiv má osm taktů. V průběhu tohoto motivu se pokaždé po čtyřech taktech změní takt z šestiosminového na devítiosminový a po následujících dvou taktech zpět na šestiosminový takt. Levá ruka motiv doprovází triolovým harmonickým barevným doprovodem v šestnáctinách.

---

<sup>24</sup> REKTORYS, Artuš: *Janáčkovy poznámky k cyklu „Po zarostlém chodníčku“*, Hudební rozhledy, 1954, č. 7, s. 639.

Druhému uvedení motivu předcházejí opět čtyři třídobé akordy v pianissimu. Následně hudba pokračuje dalšími osmi takty, tentokrát v des moll, s označením *da piú vicino*, tedy „blíže“. Motiv zní v této části naléhavěji, teskněji, než při jeho prvním uvedení. Při změně na devítiosminový takt je melodie zdvojená v oktávách.

Následující část *Un poco piú mosso* spojuje druhé a třetí uvedení motivu poutníků. Část má 29 taktů, graduje až do fortissima, objevují se v ní čtyřhlasé akordy, různé disonance a dvakrát snížené tóny. Pravidelný pulz třídobých akordů je místy narušen ligaturami a následnými osminovými notami, objevuje se také osminová septola v 51. taktu.

Poslednímu uvedení motivu poutníků opět předchází třídobé akordy s tempovým označením *Grave*, avšak tentokrát je jeden z nich prodloužen ligaturou, dohromady tedy tyto akordy mají pět taktů. Poslední uvedení motivu je v závěru rozšířené o dva takty a je v hlavní tónině. Melodie v 9/8 taktu je oktávově zdvojená, tak jako tomu bylo při druhém uvedení motivu. V předposledním taktu levá ruka střídá trioly s duolami a v posledním (desátém) taktu této části skladby pravá ruka zopakuje motiv z osmého taktu této části.

Skladba končí závěrečnými dvěma třídobými akordy s tempovým označením *Adagio*.

#### 4.5 Štěbetaly jak laštovičky

Skladba *Štěbetaly jak laštovičky* je složena z několika krátkých úseků / dílů, přičemž některé úseky se ve skladbě opakují, například úsek *a* se ve skladbě v různých dynamikách objevuje celkem třikrát. Skladba je psána v 4/8 taktu, začíná v cis moll s tempovým označením *Con moto*.

Úvodní úsek *a* má osm taktů a obsahuje dvakrát čtyřtaktový úvodní motiv. Tento motiv je složen z úvodních čtyř osminových not v prvním taktu, následných dvou osminových not se čtvrtovou notou v druhém taktu v legatu spojených obloučkem a končí notou půlovou ligaturou přetaženou až k notě čtvrté do čtvrtého taktu. Závěr onoho čtyřtaktí tvoří opět čtyři osminy, avšak ve čtvrtém taktu také zaznívá ona nota čtvrtá přetažená z třetího taktu, a tak v tomto kontextu mají závěrečné osminy spíše doplňující nebo dokončující charakter motivu.



Obrázek 13: čtyřtaktový úvodní motiv. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 5. Štěbetaly jak laštovičky, s. 12.

První uvedení tohoto motivu obsahuje na začátku v pravé ruce v osminách interval velké sexty, poté čisté primy a čisté kvinty, osmina na začátku druhého taktu klesá o malou sekundu, následná osmina klesá o velkou tercii a poslední nota v druhém taktu opětovně stoupá o zvětšenou sekundu. Poslední nota z motivu o kvartu klesá. Levá ruka tento motiv doplňuje rozloženým akordem cis moll ve stylizaci čistá kvinta – čistá prima – malá sexta, závěrečná malá sexta je ligaturou držaná až do druhého taktu. Čtvrtý takt v pravé ruce tvoří ve své podstatě také rozložený akord cis moll, v tomto případě ve stylizaci čistá kvarta – čistá prima – čistá oktáva.

Úvodní motiv se ve skladbě objevuje v různých variacích téměř neustále. Druhé uvedení motivu je v pátém taktu v dílu *a*. Při druhém uvedení motivu se objevují menší intervaly, než při jeho prvním provedení – čistá kvarta – prima – malá tercie, oproti tomu druhý takt je složen z intervalů klesající malé sekundy, klesající čisté kvarty a stoupající velké sekundy. Na konci motivu půlová nota klesá o velkou tercii. Druhé uvedení tohoto motivu tedy v důsledku použití menších intervalů vyznívá poněkud klidnějším dojmem. První uvedení celého úseku *a* je v dynamice mezzoforte.



Následuje osmitaktový úsek *b* v *es moll*, psán v dynamice *forte*. Motivicky a tematicky vychází z prvního úseku *a*, avšak na jeho počátku se objevují ještě větší intervaly v pravé ruce, než na počátku skladby samotné (čistá kvarta, prima a čistá oktáva) a také harmonický průběh je dramatičtější, levá ruka se přes rozložené akordy *Es dur* a *as moll* dostane až do akordu *B7* a *es moll*. Toto všechno je důvodem, proč druhý úsek vyznívá ještě výrazněji než úsek první, jako by se jednalo o určitou kulminaci.

Vzápětí se hudba uklidní ve čtrnáctitaktovém úseku *c* s tempovým označením *Meno mosso*, hudba je najednou psána bez předznamenání<sup>25</sup>. Tento úsek působí rytmicky trochu méně určitěji kvůli rytmu 5:4, v pravé ruce se objevují kvintoly naproti osminovým hodnotám v levé ruce, ale i svým nepravidelným členěním je specifický - 3, 3, 4 a 4 takty. Toto členění evokuje postupné uklidňování (když pomineme okamžitou změnu tempa na *Meno mosso*) a postupné ustálení z nepravidelného rytmu do pravidelného. První dvě trojice taktů se skládají z prvních dvou taktů úvodního motivu – tedy bez závěrečné půlové noty, po kterých se následně opakuje první takt motivu, což působí nepravidelným nebo neklidným dojmem, jako by bylo pro motiv složité popadnout dech. Hlava motivu je (jak je již výše uvedeno) tentokrát v kvintolách, poslední nota hlavy motivu je ligaturou prodloužená na dvojnásobek, což působí volnějším dojmem v kontrastu s rytmickou nepravidelností. V závěrečných osmi taktech dílu *c* se členění taktů stane pravidelným – vždy se ozvou první dva takty motivu, které se hned doslovně opakují. V tomto dílu se tedy představí celkem 4 harmonie, přičemž v druhé trojici taktů paradoxně dochází ke změně v opakování hlavy motivu (není totožné s jejím uvedením ve čtvrtém taktu v dílu *c*). Tónová výška také postupně klesá z *es3* až na *b1* (závěrečné tóny hlavy motivu).

Po dílu *c* následuje opět znovuuvedení dílu *a* v *cis moll*, tentokrát v dynamice *piano*, vrací se původní tempo. Jako by se hudba skutečně v dílu *Meno mosso* uklidnila a nyní onen neklidný úvodní motiv zaznívá v nižší dynamice.

---

<sup>25</sup> V edici Bärenreiter Urtext není žádná změna v předznamenáních, tak jako je tomu u jiných edic.

Díl *d* je opět psán bez předznamenání<sup>26</sup>, je s tempovým označením *Meno mosso* a tentokrát obsahuje devatenáct taktů. Tento díl je v 5/8 taktu. Objevuje se zde kontrastní melodie v levé ruce k motivu v pravé, který je opět v kvintolách. Melodie v levé ruce je variací druhé poloviny úvodního motivu. Hudba se člení na 4 + 6 + 9 taktů. První čtyřtaktí se skládá třikrát z hlavy motivu + ligatura se napojuje do čtvrtého taktu. V druhé šestitaktové části se již hlava motivu objevuje v pravé ruce pětkrát. V závěru dílu *d* se v každém taktu objevuje hlava motivu s velkými intervaly často přesahujícími i oktávu. Jedná se o pravděpodobně nejvypjatější místo ve skladbě.

Díl *e* je s tempovým označením *Piú mosso* opět v 4/8 taktu a má deset taktů. Prvních pět taktů tvoří zcela kontrastní část pravidelně se střídajících osminových not v levé a pravé ruce, v šestém a sedmém taktu této části se do hudby začíná vkrádat motiv podobný druhému a třetímu taktu z úvodního motivu, až vzápětí hudba vyústí do zmenšeného septakordu *e moll*, který je následován návratem celého hlavního motivu, osaměle stojícího v pravé ruce, bez doprovodu.

V dílu *f* opět dochází k návratu 5/8 taktu, tempo se mění na *Adagio*. První dva takty jsou podobné začátku dílu *d*, avšak harmonický vývoj zde není stejný. Zpočátku se začíná ve *fis moll* (horní nota není *fis2*, nýbrž *a2*), dále se pokračuje v *Es dur* a ve třetím taktu dílu *f* se do středního hlasu vkrádá druhá polovina úvodního motivu<sup>27</sup>. Tato dvoutaktí se třikrát opakuje v tónině *Fis dur* a počtvrté zazní pouze první takt z onoho dvoutaktí v tónině *Cis dur*. Ačkoliv návrat 5/8 taktu a pomalejšího tempa působí klidným dojmem, melodie ve středním hlasu kvůli znějícím disonancím zde vytváří určité napětí.

Před posledním dílem *g* se potřetí vrací díl *a* v *cis moll* ve 4/8 taktu, tentokrát vyznívá důrazně v dynamice *forte*.

---

<sup>26</sup> V edici Bärenreiter Urtext nastává změna v předznamenání až v taktu 44 a předznamenání *cis moll* se zase vrací před taktem 77, tak jako tomu je v edici Hudební matice, 1942.

<sup>27</sup> Skladatel pracuje buď s hlavou motivu, tedy s prvními dvěma takty (v částech *b* a *c* a také v částech *d*, *f*, *g* v pravé ruce), nebo s druhou polovinou motivu, tedy s druhým a třetím taktem (v částech *d* v levé ruce, *e* v pravé ruce, *f* a *g* ve středních hlasech), viz obrázek 13.

Závěrečný osmitaktový díl této skladby s tempovým označením *Meno mosso* je velice podobný dílu *f* od třetího taktu tohoto dílu. Opět zaznívá v tónině Fis dur, avšak tentokrát se disonance ve středním hlasu nenachází v prvním taktu každého jednotlivého dvoutaktí, ale v taktu druhém. Třetí dvoutaktí je rozšířeno kvartolou o dvou osminách a jedné čtvrté notě v pravé ruce a závěrečné dva takty skladby jsou v tónině Cis dur.

#### 4.6 Nelze domluvit

Anglický překlad poetického názvu šesté skladby z 1. řady cyklu Po zarostlém chodníčku *Words failed me* působí jinak než český původní. Tento anglický překlad bychom také mohli pochopit jako *Slova mě zradila* nebo *Zlomil se mi hlas*, toto ukazuje na možnou nejednoznačnost významu názvu.

František Kožík skladbu ve svých vzpomínkách vnímal takto: „*Hlas melodie se začal zpovídat, ale náhle ho cosi přerušilo: nepochopení a prázdnota. Slova byla nazmar. Hlas, který si přál být slyšen, se tiše zajíkal, nesměle zkusil dokončit svou zповěď. Ale znovu narazil na stěnu chladu.*“<sup>28</sup>

Skladba je v 4/8 rytmu. Tklivá melodie v počátečních dvou taktech této skladby v Es dur je doplněna třetím taktem, který vzápětí ústí ve dva takty acceleranda – vzrušeného rytmu střídajících se šestnáctinových a dvaatřicetinových not a na konci fráze je opět uklidněn dvěma takty not osminových hodnot.

---

<sup>28</sup> KOŽÍK, František. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1972, s. 67.

Obrázek 14: úvodních 7 taktů skladby Nelze domluvit. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 6. Nelze domluvit, s. 14.

První část této skladby má sedm taktů s předtaktím, v druhé části se opět objevuje variace úvodní melodie v osminách, avšak tentokrát v přívětivějším tónu (v Ges dur doplněná akordy v levé ruce). Po třech taktech variace úvodní melodie místo onoho rytmického acceleranda následuje jeden takt klidných osmin a objevuje se další variace úvodní melodie, tentokrát následována třemi takty střídajících se rytmických hodnot v tempu bez acceleranda.

Po tomto třítaktovém rytmickém úseku následuje jeden takt v 1/4 taktu v šestnáctinách a dále skladba pokračuje dalšími třemi takty variace úvodní melodie, zpočátku v 5/8 rytmu, po dvou taktech již v původním 4/8.

Rytmický motiv se po dvojčáře v partituře znovu vrací, tentokrát s tempovým označením *Piú mosso*, o délce tři takty, následovaný opět jedním taktem samostatně stojících šestnáctin v 1/4 taktu.

Dále se takt ve skladbě mění na 2/4, na tři takty se vrací *Tempo I.* a variace na klidné osminy v posledních dvou taktech první části. Po těchto třech taktech v původním tempu se vrací ona „přívětivější“ variace na úvodní motiv nenásledovaná rytmickým motivem, tato variace zaznívá pod tempovým

označením *Adagio* v Es dur. Po sedmi taktech této části s označením *dolce* přichází naposledy rytmický motiv střídajících se šestnáctin s dvaatřicetinami ve dvou taktech v es moll, závěrečný takt je čtyřhlasý akord Es dur

#### 4.7 Dobrou noc!

Skladba je psána s tempovým označením *Andante* ve 4/8 taktu, který se v průběhu nemění. Je uveden i metronomický údaj čtvrtová nota = 76.

Skladba Dobrou noc! se z cyklu vymyká několika fakty – je psána v tónině C dur, nelze snadno rozdělit na jednotlivé části, jako je tomu u jiných skladeb tohoto cyklu a neobjevuje se ani jednou v jejím průběhu psaná změna tempa (s výjimkou *acceleranda* a *ritardanda*). Tónina C dur evokuje jednoduchost, šestnáctinový motiv na začátku působí spíše jako doprovodná figurace než hlavní motiv, ačkoliv se ve skladbě opakuje celou dobu. V 15. taktu se objevuje téma *a*, které je dále rozvíjeno.



Obrázek 15: Téma *a*. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada.  
Praha: Hudební matice, 1942. 7. *Dobrou noc!*, s. 16.

Po úvodních klidných počátečních taktech skladby nastává v taktu 29 zlom, téma je rozvíjeno zcela jiným způsobem, objevují se zde mollové tóniny (např. v taktu 30) a disonance, objevuje se zde *accelerando* a hudba začíná gradovat až do *forte*, které přichází v taktu 35. Na vrcholu se objevuje něco jako nová variace tématu – *b*, zazní třikrát a vyústí až do *fortissima* v taktu 46, kde se objevuje další z variací již známého tématu, tentokrát již v C dur bez disonancí.

Obrázek 16: další z variací tématu a. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 7. Dobrou noc!, s. 17.

Tyto takty vyústí až do dvou taktů v C dur se znějícím úvodním motivkem

Obrázek 17: úvodní motiv v C dur. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 7. Dobrou noc!, s. 17.

a vzápětí se vrací variace tématu b, tentokrát však v tónině C dur. Téma zazní dvakrát a pak je rozvíjeno dvěma navazujícími takty s disonancí dis.

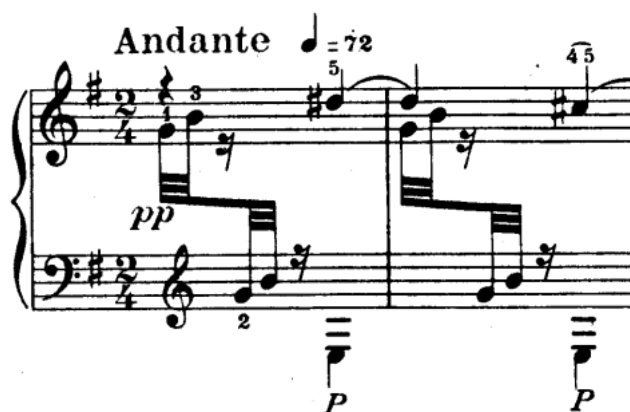
Obrázek 18: disonance dis2. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 7. Dobrou noc!, s. 17.

Opět se vrací variace tématu b, tentokrát zazní třikrát a potřetí graduje do forte *molto espressivo*, motiv, který zde zaznívá, je totožný s variací tématu z taktu 46 (viz obrázek 16).

Následuje dvacet jedna závěrečných taktů, úvodní čtyři z nich jsou téměř totožné se samotným začátkem skladby a poté se v taktu 80 objevuje téma *a* ve své původní tónině, tentokrát však doplněno šestnáctinovou figurací. Od taktu 86 znějí pouze šestnáctiny doplněné terciemi v pravé ruce a dlouhými tóny v levé.

#### 4.8 Tak neskonale úzko

Celou skladbu provází motiv dvou dvojic dvaatřicetin oddělený šestnáctinovou pomlčkou, což působí nervózním dojmem. Motiv nejprve začíná pravidelně na první době, ale v průběhu skladby se tento motiv posouvá (od taktu 49 začíná vždy o osminu později). Motiv doplňují samostatně stojící čtvrté noty, některé z nich jsou ligaturou přetažené do následujícího taktu.



Obrázek 19: motiv dvaatřicetin. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 8. *Tak neskonale úzko*, s. 19.

V průběhu znění dvaatřicetin se mění harmonický pohyb ve skladbě. Na počátku je harmonie v e moll spolu s náznaky tóniny G dur ve dvaatřicetinovém motivu, ve čtvrtém taktu se posouvá do D dur. V druhé části harmonický pohyb z D dur vede do d moll. Ve třetí části harmonie přechází do G dur, ve čtvrté části do Es dur, dále v taktu 27 do septakordu B dur.

Když tedy porovnáme změny harmonického pohybu, dostaneme e – D – d – G – Es – B7. V každé z uvedených tónin se děje v hudbě něco jiného. Počáteční takty v tónině e moll slouží pro jakési „vedení tématu“ v určité náladě, posléze nastupující D dur dospívá k accelerandu vyvrcholeném samostatně stojícími

osminami v taktu 9. D dur se za dva takty druhé části změní do d moll a následuje určitá reminiscence prvního D dur dílu, avšak na kratším úseku a bez acceleranda, což působí zachmuřeněji (takty 12 – 15).

Nově přicházející tónina G dur v taktu 16 naopak působí nadějnějším dojmem (to je vyjádřeno i uvedením dosavadního nejvyššího tónu g2), avšak brzy se nálada mění (kvůli disonancím v horním hlasu v taktu 18 a 19), hudba pokračuje opět bez acceleranda, změna nálady je tentokrát vyjádřena vztahem sopránu k basu a jejich vzdáleností.

Po třetím uvedení sólových osmin (takty 9, 15 a 21) dochází k přiblížení melodie dvaatřicetinovému motivu, která vpadá do tohoto motivu v G dur ve zcela nepravidelném rytmu, tvoří spolu s ním disonance a předznamenává poměrně výraznou změnu – jak harmonickou, tak strukturální.

Ve čtvrté části se poprvé objevují arpeggiované akordy místo jednotlivých tónů, dynamika je vyšší (forte) a poprvé za celou dobu dochází ke konsonancím – hudba v Es dur zůstává po dobu tří taktů a s lehkým náznakem tóniny g moll v taktu 26 se mění v znějící akord B7 s určitými disonancemi.

Druhý velký díl *Poco mosso* začíná čistě v tónině g moll, ale hned v druhém taktu se objevuje accelerando působící nervózním dojmem. Střídání melodie v pravé a levé ruce s tóny *fes – es – c – b* a *g – ges – es – des* vyústí až v takty 40 a 41 s nejhustším rytmem v celé skladbě.

Pokračování přináší naprostou změnu struktury – hudba se z vášnivého zmenšeného akordu G láme do smutné as moll, motiv s dvaatřicetinami mizí, změna je demonstrována na půlových a čtvrtvých notách, až v taktu 46 se opět objevují noty osminové a dále se od taktu 48 v nepravidelných rytmických úryvcích střídají tóniny As dur a septakord Ges dur, opět se vrací motiv dvaatřicetin (viz obrázek 21), avšak o osminu posunutý (a tak tomu již bude při každém uvedení



motivu až do konce skladby). Další tóninový plán je G dur – F7, zakončení samostatně stojícími dvaatřicetinami ve fortissimu je velmi netypické.



Obrázek 20: samostatně stojící dvaatřicetiny ve fortissimo. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 8. Tak neskonale úzko, s. 20.

Následující část *dolcissimo espressivo* ve srovnání s předchozí hudbou vyznívá klidnějším dojmem a dochází v ní ke zvláštnímu jevu – každá ruka je psaná v jiném taktu (pravá v 2/4, levá v 6/4), je tomu tak kvůli znějícím dvojhmatům v levé, ty jsou psány v notách celých s tečkou. V této části zní několik harmonií současně, dvaatřicetinový motiv začíná o osminu později, než tomu bylo dříve ve skladbě. V prvním úseku se harmonie ve dvaatřicetinovém motivu mění, od taktu 59 již zůstává v gis moll, dvaatřicetinový motiv přechází do tremola a ligaturovaná melodie se v této části chová podobně jako melodie v úplně první části skladby. Následující takt / takty<sup>29</sup> po tremolu jakoby evokují druhou část skladby, kde dochází k určité reminiscenci ligaturované melodie na kratším úseku. Také se zde objevuje zakončující osminový motiv, tentokrát ale nestojí sám (tak, jako tomu bylo na začátku skladby), ale je doplněn dvaatřicetinovým motivem v levé. Dvaatřicetiny v levé tvoří septimy.

Závěrečnou část (po repetici) můžeme též rozdělit na několik menších vzájemně prokomponovaných dílů. Prvních pět taktů je jakýchsi přechodových z tóniny Des dur přes A dur do hlavní tóniny G dur, dvaatřicetiny nejprve tvoří velké intervaly, jako tomu bylo v předchozí části, od taktu 65 jsou to opět tercie. Pravá ruka se z tónu des enharmonicky mění na tón cis a podobně působí i hudba (Des dur zní zamýšleně, následná A dur otevřeněji).

<sup>29</sup> V některých vydáních zde zůstává rozdělený takt (pravá ruka 2/4, levá ruka 6/4), v některých vydáních se takt mění na 2/4 v obou rukou.

Od taktu 67 se vrací *Tempo I.* s harmonickým plánem naprosto totožným, jako v první části na začátku skladby (objevuje se také *accelerando*), načasování jednotlivých prvků je zde jiné – dvaatřicetinový motiv začíná na druhé osmině, tedy čtvrtový ligaturovaný tón v pravé zaznívá spolu s druhou skupinou dvaatřicetin a basový tón je též o osminu posunutý, tím pádem nezní společně se sopránem. Následné 3 takty lze chápat jako určitý dodatek k devíti předcházejícím, jsou zkrácenější verzí druhé části ze začátku skladby (takty 10 – 15) a jsou podobné úseku od taktu 61 v edici Bärenreiter Urtext. V posledním z této trojice taktů již zazní pouze jedna skupina dvaatřicetin doplňující osminovou melodii.

Poslední čtyři takty skladby jsou s tempovým označením *Adagio* v tónině e moll a jejich zdánlivý klid a pravidelný pulz půlových a čtvrtových not doplňují disonance v předposledním taktu.

#### 4.9 V pláči

Skladba V pláči na první poslech vyznívá prostým dojmem a vybízí k zamyšlení, proč ji skladatel pojmenoval právě tímto názvem. Význam skladby by nám mohly přiblížit vzpomínky Františka Kožíka na učitelku klavíru Marii Kuhlovou, která se s Janáčkem osobně znala a s jeho skladbami seznamovala na hodinách své žáky. Když žákům objasňovala význam cyklu *Po zarostlém chodníčku*, řekla: „*Když ty skladby hraju, vždycky se bojím té předposlední.*“<sup>30</sup>

František Kožík sám popisuje dojem z interpretace skladby takto: „*Začalo to jako píseň, která mohla být šťastná, ale podvrátil ji smutek. Najednou jako by komusi přeskočil hlas, i myšlenka se roztříštila; ale tvář, kterou jsem si před sebou představil, zůstávala nehybná. Jenže to právě bylo bolestné.*“<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> KOŽÍK, František. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1972, s. 68.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 68.

Skladba V pláči je velmi pravidelně členěná. První velký díl *A* lze rozdělit takto: úvodní čtyřtaktová melodie *a* se dvakrát opakuje, poté se dvakrát opakuje třítaktová melodie *b* a v závěru první repetice je čtyřtaktová melodie *c* zaznívající opět dvakrát po sobě.

I druhá část *B* je pravidelně členěná. Ozývají se tóny, které tvoří zdání tóniny Des dur, nejprve se opět naprosto stejný čtyřtaktový motiv opakuje dvakrát a následně je uveden dvakrát stejný třítaktový motiv. Druhá část končí třemi přidanými takty, které tvoří přechod k části *A'*.

V části *A'* se vrací naprosto totožný dvakrát se opakující čtyřtaktový motiv *a* a následně dvakrát se opakující třítaktový motiv *b*. Motiv *c* je mírně pozměněn = *c'*. Též velký díl *B* od taktu 62 je mírně pozměněn – v počátečním čtyřtaktovém motivu se mění pouze jedna nota (v taktu 65 není již druhou osminou des3, nýbrž b2), poté nenastupuje motiv *b*, pracuje se stále s motivem *a*, pouze se mění harmonie po vzoru motivu *b* z části *B*.

Skladba končí dvojitým uvedením čtyřtaktového motivu z úplného začátku – když je zde motiv podruhé, je uveden s tempovým označením *Adagio*.

Dynamika skladby se drží na nízkých hodnotách, až v taktu 56 je poprvé uvedeno forte.

#### 4.10 Sýček neodletěl!

Poslední skladba z cyklu se často spojuje se smrtí Janáčkovy dcery Olgy (která zemřela ve dvaceti letech na srdeční vadu). Marie Kuhlová ji ve vzpomínkách Františka Kožíka komentovala:

„Když se tehdy v září 1902 loučili s prázdninami, s posledními Olžinými prázdninami, nařikala jim večer u osvětleného okna sovička. Často na to vzpomínal. V tom jeho *Es dur* slyším modlitbu – jako by plápolal plamínek svíčky – i potrháný dech nemocné by se v těch notách našel – jeho rozechvělá ozvěna v srdci – a do toho zlověstné znamení ptáka, o kterém se na Valašsku říká, že přivolává smrt. Janáček uměl dávat skladbám názvy. Tuhle pojmenoval: *Sýček neodletěl!*“<sup>32</sup>

Avšak zajímavostí je, že Olga zemřela až v roce 1903 a skladba vznikala v roce 1900. Skladba se smrtí tedy pravděpodobně nemá nic společného (je to jen jakási předtucha).<sup>33</sup> Další zajímavostí je, že motiv houkání sýčka není motivem houkání sýčka, ale houkáním puštíka.<sup>34</sup>

Skladba *Sýček neodletěl!* je z cyklu nejdelsší, je psaná v tempu *Andante* ve 2/4 taktu a střídají se v ní dvě části – „houkání sýčka“ a akordická část.

Skladba začíná triolovými šestnáctinami ve forte (v levé ruce v gis moll, v pravé ruce v cis moll) a hned v následujícím taktu se motiv taví do triolových šestnáctin v levé ruce, pravá ruka do toho vstupuje ve třetím taktu s motivem symbolizujícím houkání sýčka. Tento šestitaktový úsek se vzápětí doslovně opakuje.

První akordická část je v tónině E dur dělená na 4 x 4 takty vždy oddělené prázdným 1/4 taktem kromě poslední čtveřice taktů (na tu ihned navazuje motiv houkání sýčka). První a druhá čtveřice taktů jsou naprosto totožné (kromě prvního akordu v levé ruce), u třetí čtveřice se v taktu 24 mění harmonie z E dur na cis moll a přes gis moll se harmonie vrací zpět do E dur, ve čtvrté čtveřici taktů již harmonie v taktu 30 jde do H dur.

---

<sup>32</sup> KOŽÍK, František. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1972, s. 68 n.

<sup>33</sup> *Leoš Janáček – velký příběh 20. století*. [TV film] Režie Vlastimil Šimůnek. Česko / Velká Británie: Česká televize, Poorhouse International, 2020. Jan Jiraský.

<sup>34</sup> Tamtéž, Jan Jiraský.

Následuje opět část s motivem houkání sýčka, tentokrát avšak pozměněná. Po úvodních dvou taktech šestnáctinových triol se opakují pouze poslední čtyři takty tohoto úseku (motiv houkání), neopakuje se tedy celý šestitaktový motiv.

Druhá akordická část je kratší, má pouze dvě čtveřice taktů oddělené jedním 1/4 prázdným taktem, obě čtveřice taktů jsou kromě dynamických znamének totožné. Tyto akordy začínají ve Fis dur a následně se hudba přes dominantní tóninu vrací zpět do E dur.

Třetí uvedení motivu houkání sýčka, předcházející třetí akordickou část, je totožné s uvedením prvním. Třetí akordická část je velice podobná prvnímu uvedení akordické části, avšak je více prokomponovaná. Místo prázdných taktů jsou zde v 1/4 taktech šestnáctinové trioly propojující jednotlivá čtyřtaktí a závěr každého jednotlivého čtyřtaktí je ve srovnání s prvním uvedením pozměněn.

I čtvrté uvedení motivu houkání sýčka je totožné s druhým, v některých vydáních není uvedeno zeslabení po šestnáctinových triolách v taktu 79, jako je tomu ve všech ostatních částech obsahujících motiv houkání sýčka. Čtvrté uvedení akordické části je opět více prokomponované – a také prodloužené. První čtyři takty začínající ve Fis dur jsou naprosto totožné s druhým uvedením akordické části, místo prázdného taktu se objevují šestnáctinové trioly (tak, jako tomu bylo například v taktu 63) a následně, při druhém uvedení akordického čtyřtaktí, je poslední takt nahrazen chromatickým postupem.

Obrázek 21: chromatický postup. Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 10. Sýček neodletěl!, s. 27.

Tento chromatický postup se třikrát opakuje, počtvrté zazní pouze jeho poslední dva akordy a následně jsou připojeny závěrečné tři takty akordické části.



Obrázek 22: 3 závěrečné takty akordické části. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 10. Sýček neodletěl!, s. 27

V závěru skladby se vrací znovu motiv houkání sýčka (šestitaktový motiv se zase objeví dvakrát celý s tím rozdílem, že v prvním uvedení je o jeden takt zkrácen), skladba je zakončena čtyřmi tenuty v levé ruce s akordy v pravé ruce s označením *morendo*.



Obrázek 23: závěrečné takty skladby Sýček neodletěl!. Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku, 1. řada. Praha: Hudební matice, 1942. 10. Sýček neodletěl!, s. 27.

## 5. Prameny k první řadě cyklu

K první řadě cyklu *Po zarostlém chodníčku* se nedochovaly žádné rukopisy, jen tři autorizované opisy a tisková vydání za skladatelova života. Všechny prameny jsou uloženy v Janáčkově archivu Moravského zemského muzea v Brně.

Nejstarší dva autorizované opisy byly předlohou pro vydání *Slovanských melodií* Josefem Vávrou a posléze Emilem Kolářem (viz kapitola *Stručná historie vzniku a vydání cyklu*). První autorizovaný opis má deset listů a titulní strana nese nápis *Po zarostlém // chodníčku. // Šest skladeb pro harmonium // složil // Leoš Janáček*.

Druhý autorizovaný opis je nadepsán slovy *Po zarostlém chodníčku // Drobné skladby pro harmonium // složil // Leoš Janáček*, má třináct listů a obsahuje celkem sedm skladeb, z toho dvě skladby za skladatelova života nepublikované (č. 2 *Piú mosso* D dur a č. 5 *Allegro c moll*). Mimo to obsahuje skladby *Něžně, cis moll*; *Andante, Des dur*; *Grave, Des dur*; *Andante, C dur* a *Andante, cis moll*, což jsou části později pojmenované *Naše večery*, *Lístek odvanutý*, *Frýdecká Panna Maria*, *Dobrou noc!* a *Sýček neodletěl!*.

Třetí autorizovaný opis kopisty Václava Sedláčka byl již předlohou pro první vydání cyklu o deseti skladbách nakladatelem A. Píšou. Obsahuje osmnáct listů (třicet pět stran), na titulní straně je napsáno *Po zarostlém chodníčku! // Drobné skladby pro klavír. // Složil Leoš Janáček*. Názvy jednotlivých skladeb jsou na titulním listu dopsány skladatelovou rukou.

V Janáčkově archivu Moravského zemského muzea se také nachází tiskové vydání první verze *Slovanských melodií* od Emila Koláře, obsahuje části *Něžně* (později *Naše večery*), *Andante* (*Lístek odvanutý*) a *Andante* (*Sýček neodletěl!*). Dále se zde nachází jiné tiskové vydání *Slovanských melodií* tištěné u Ferdinanda Navrátila, obsahující části *Grave* (později *Frýdecká Panna Maria*) a *Andante* (*Dobrou noc!*).

A konečně je zde k nalezení i první tisk definitivní verze cyklu pro klavír z roku 1911 z vydavatelství A. Píši, kromě toho korekturní otisk vydání z roku 1911 (korektury jsou prováděny Janáčkovou rukou). Také druhé tištěné vydání cyklu, Hudební matice Umělecké Besedy, Praha 1925, je uloženo v Janáčkově archivu.<sup>35</sup>

## 5.1 Přehled edic

Vydavatelství A. Píši (vydáno v prosinci roku 1911).

Nakladatelství Hudební matice umělecké besedy v Praze (vydáno v roce 1925, 1938, 1942, 1947 a dalších letech).

Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

Vydavatelství Supraphon (rev. prof. Vilém Kurz a prof. František Schäfer).

Vydavatelství Supraphon (rev. Ludvík Kundera a Jarmil Burghauser).

## 5.2 Srovnání jednotlivých vydání

Rozdíly mezi jednotlivými vydáními jsou značné, v některých edicích je například zcela jiné předznamenání, na některých místech jsou uvedena jiná označení taktů, jiná dynamika, dokonce i jiné noty.

Edice Supraphon (rev. Ludvík Kundera a Jarmil Burghauser) a edice Bärenreiter Urtext obsahují stejný notový text (i grafickou úpravu i rozložení stran), avšak v edici Supraphon chybí oproti edici Bärenreiter prstoklady.

Notový text, grafická úprava a rozložení stran je totožné v edici Supraphon (rev. od prof. Viléma Kurze a Františka Schäfera), ve vydání Hudební matice a také ve vydání Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

---

<sup>35</sup> Všechny prameny jsou také vypsány v předmluvě k 2. vydání *Po zarostlém chodníčku*, Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7, s.6 n.



Nejvýraznější změny jsou mezi výše uvedenými edicemi (Supraphon – Kurz, Schaffer, Hudební matice, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění x Supraphon – Kundera, Burghauser a Bärenreiter Urtext). Výrazná je grafická změna rozložení stran a v některých skladbách nejsou taktovými čarami spojené oba řádky notových osnov (viz kapitola Naše večery). Toto se objevuje i v jiných skladbách, konkrétně Tak neskonale úzko, V pláči a Sýček neodletěl!.

### 5.3 Edice Hudební matice a Bärenreiter Urtext ve srovnání s autorizovaným opisem – notové rozdíly

V edici Bärenreiter Urtext ve skladbě Naše večery v taktu 61 ve srovnání s edicí Hudební matice nejsou uvedeny dvě osminové noty *b* – *As* a čtvrtě nota *des* v levé ruce. Podle autorizovaného opisu kopisty Václava Sedláčka je notový text v edici Bärenreiter Urtext psán chybně.



Obrázek 24 - edice Hudební matice, takty 61 - 63



Obrázek 25 - edice Bärenreiter Urtext, takty 61 - 63

V taktu 120 a 121 jsou v edici Bärenreiter Urtext uvedeny tóny *a* – *gis* – *gis* – *e* v šestnáctinové figuraci (oproti tónům *a* – *gis* – *gis* – *fis*, které jsou psány v edici Hudební matice). Autorizovaný opis kopisty Václava Sedláčka v tomto případě dává za pravdu edici Hudební matice.

Ve skladbě Lístek odvanutý je v edici Bärenreiter Urtext v taktu 14 uvedeno *ges1* jako poslední osminová nota v pravé ruce (oproti tomu v edici Hudební matice je

to *b1*). V tomto případě autorizovaný opis kopisty Václava Sedláčka dává za pravdu edici Bärenreiter Urtext.

Další notová odlišnost je v taktu 33, v edici Bärenreiter Urtext jsou ve středním hlasu uvedené tóny *c2 – b1 – es2 – ges1*, v edici Hudební matice jsou to tóny *c2 – b1 – es2 – es1*. Podle autorizovaného opisu na místo poslední osminy patří tón *es1*.

V taktu 39 je v edici Bärenreiter poslední osminová nota ve středním hlasu *des1*, v edici Hudební matice je poslední osminovou notou tón *b*. Autorizovaný opis je opět shodný s edicí Hudební matice.

Další odlišnost mezi edicemi v poslední osminové notě ve středním hlasu v této skladbě je v taktu 43 – v edici Bärenreiter je to *g*, v edici Hudební matice je to *e*, což je shodné s autorizovaným opisem.

Dále se notový zápis liší v taktu 47 – v edici Bärenreiter Urtext je tento takt totožný s taktem 46, v edici Hudební matice jsou v tomto taktu jiné tóny – šestnáctiny *c1 – b – c1 – ges*. V autorizovaném opisu kopisty Václava Sedláčka je toto místo stejné s taktem 46, tedy jsou tam uvedeny tóny *c1 – b – es1 – ges*.

V taktu 50 v edici Bärenreiter Urtext jsou na místě čtvrté osminy pouze dva tóny současně znějící – *f a des1* (stejně tak je tomu i v autorizovaném opisu kopisty Václava Sedláčka), tyto tóny jsou ligaturou spojené s totožnými tóny na místě páté osminy a kromě nich jsou psané na místě páté osminy tóny *des* a *as*. V edici Hudební matice jsou na místě čtvrté osminy tóny *f*, *as* a *des1*, všechny tyto tóny jsou ligaturou spojené s osminovými notami na místě páté osminy a kromě toho je na místě páté osminy psaný tón *des* a v závorce tón *Des*.

Ve skladbě Pojdte s námi! je notová odlišnost v posledním taktu úvodního čtyřtaktového motivu – poslední šestnáctina je v edici Bärenreiter Urtext *fis* (stejně

tak, jako je tomu v autorizovaném opisu kopisty Václava Sedláčka) a v edici Hudební matice je to nota *a*.

Ve skladbě Frýdecká Panna Maria je v edici Bärenreiter Urtext ve 47. taktu nota *as1*, která tvoří oktávové zdvojení k notě *as2*. Tato nota v edici Hudební matice není uvedena v hlavním textu, avšak je zde uvedena poznámka *Ossia*, kde je notový text totožný s edicí Bärenreiter Urtext. V autorizovaném opisu kopisty Václava Sedláčka spodní tón oktávy *as1* není uveden.



Obrázek 26 - *Ossia* v edici Hudební matice

Ve skladbě Štěbetaly jak laštovičky je odlišnost v taktu 10 – v edici Bärenreiter Urtext je druhou osminou nota *e2* (což je shodné s autorizovaným opisem), oproti tomu v edici Hudební matice je jí nota *es2*. Další odlišností jsou ligatury v edici Bärenreiter Urtext v horním hlasu mezi 11. a 12., 15. a 16. taktem. Tyto ligatury jsou stejné jako ligatury mezi 3. a 4. a 7. a 8. taktem v části *a*, které jsou uvedeny v obou vydáních, a poslední tón úvodního motivu díky ligaturám zní nikoli na dvě, nýbrž na tři doby. V edici Hudební matice nejsou mezi 11. a 12. taktem, 15. a 16. taktem uvedeny ligatury – poslední nota z motivu v pravé ruce je vždy jen na dvě doby. Z textu autorizovaného opisu kopisty Václava Sedláčka není úplně jasné, které z edic v tomto případě dát přednost.



Obrázek 27: Leoš Janáček. *Po zarostlém chodníčku*. Autorizovaný opis kopisty Václava Sedláčka, ODH MZM, sig. A 7429, s. 13.

V taktu 41 jsou v edici Bärenreiter Urtext ve spodním hlasu půlové noty *e* a *a*, které se drží ligaturou do následujícího taktu. V edici Hudební matice jsou v tomto taktu uvedeny půlové noty *fis* a *a*, ligaturou se do následujícího taktu drží pouze tón *a* a v taktu 42 se k němu přidávají tóny *cis* a *e*. Text autorizovaného opisu se v tomto případě shoduje s edicí Bärenreiter Urtext.

Ve skladbě Nelze domluvit je v edici Hudební matice v taktu 6 a 18 uvedena nota *d* jako poslední dvaatřicetina v taktu v levé ruce (v edici Bärenreiter Urtext je uvedena nota *des*). Edice Hudební matice se v tomto případě shoduje s autorizovaným opisem (na obou místech je uvedena jako poslední v levé ruce nota *d*). Je možné, že se v tomto případě jedná o chybu (protože ve všech ostatních místech sekvence na konci taktů poslední dva tóny v levé ruce stoupají o velkou sekundu, navíc je v taktech 6 a 18 uvedeno béčko *des* již v pravé ruce).

Další tisková chyba se pravděpodobně nachází v taktu 21 v obou vydáních. V edici Hudební matice je zcela nadbytečně uvedeno u not v levé ruce béčko *As*, které vyplývá z předznamenání. V edici Bärenreiter Urtext oproti tomu chybí béčko *ges* (které je uvedeno i v autorizovaném opisu od kopisty Václava Sedláčka). Toto *ges* je uvedeno v předcházejícím taktu i v taktu následujícím, ale z předznamenání v taktu 21 přímo nevyplývá.

Další notový rozdíl mezi vydáními je v taktu 24. První šestnáctinový akord v pravé ruce v edici Bärenreiter Urtext obsahuje tři tóny *fes*, *as* a *des1*, tentýž akord je na místě třetí osminy v taktu. V edici Hudební matice je na místě první osminy psán dvojhmat *fes* – *des1*, na místě třetí osminy již je to celý akord *fes*, *as* a *des1* (pravděpodobně se jedná o chybu, protože v autorizovaném opisu kopisty Václava Sedláčka je v tomto taktu uveden tříhlasý akord na místě první i třetí osminy, tak jako je tomu v edici Bärenreiter Urtext).

Ve skladbě Dobrou noc! je rozdíl v taktu 7 – v edici Bärenreiter Urtext se znovu hraje tón *c1* v levé ruce, kdežto v edici Hudební matice tento tón pouze přeznívá

ligaturou z předcházejícího taktu. Text autorizovaného opisu kopisty Václava Sedláčka je v tomto případě shodný s edicí Hudební matice.

Ve skladbě Tak neskonale úzko je rozdíl mezi notovými texty v taktu 48 – v edici Bärenreiter Urtext je na místě první osminy ve středním hlasu uvedena dvaatřicetinová kvintola, následovaná osminovou a čtvrtovou pomlkou. V edici Hudební matice je nejdříve uvedena čtvrtová pomlka ve středním hlasu společně se znějícím akordem v krajních hlasech, následuje šestnáctinová kvintola. Podobně je tomu v taktech 50, 52 a 54. V autorizovaném opisu kopisty Václava Sedláčka je uvedena dvaatřicetinová kvintola ve středním hlasu společně s akordem v krajních hlasech, nicméně nejsou zde napsány žádné pomlky. Text autorizovaného opisu v tomto místě svědčí tedy spíše ve prospěch zápisu v edici Bärenreiter Urtext.

Ve skladbě V pláči je rozdíl mezi vydáními od taktu 23. V edici Bärenreiter Urtext nejsou tóny *b2* ve středním hlasu (kromě taktů 23 a 24) spojeny ligaturou a tón *b2* v každém taktu zazní znovu. V edici Hudební matice jsou tóny *b2* mezi takty 23 – 26 spojeny ligaturou, stejně tak je tomu v taktech 27 – 30 a v taktech 31 – 36. Autorizovaný opis je v tomto případě shodný s edicí Hudební matice. Stejná situace nastává od 62. taktu skladby v části *B'*.

Ve skladbě Sýček neodletěl! je notový rozdíl mezi jednotlivými vydáními v taktu 62. V edici Bärenreiter Urtext je druhý osminový akord v levé ruce totožný s akordem třetím, tedy s tóny *H – fis – a*. V edici Hudební matice je na místě druhé osminy uveden v levé ruce akord *H – e – a*, což je ve shodě s autorizovaným opisem!



Obrázek 28:3 Leoš Janáček. Po zarostlém chodníčku. Autorizovaný opis kopisty Václava Sedláčka, ODH MZM, sig. A 7429, s. 33.

Další rozdíl mezi edicemi je v taktu 67, opět se týká tónů v levé ruce. Na místě třetí osminy je v tomto taktu v edici Hudební matice uveden pouze dvojhmat  $H - a$ , v edici Bärenreiter Urtext je zde akord  $H - fis - a$ , který je také na místě druhé osminy. Podle autorizovaného opisu na místě třetí osminy v tomto taktu skutečně patří pouze dvojhmat  $H - a$ .

## 6. Interpretační analýza

### 6.1 Jan Jiraský, Radioservis, 2004

Jan Jiraský nahrál cyklus roku 2004 na autentickém klavíru Leoše Janáčka (viz kapitola O první řadě cyklu *Po zarostlém chodníčku*).<sup>36</sup> Klavír je podladěný o půl tónu.

Skladba *Naše večery* je interpretovaná s jemným rubatem v části *A*, první a druhá repetice je nepatrně odlišená ve výrazu, druhá repetice vyznívá závažněji. V části *B* Jan Jiraský využívá většího rubata. Mírné rubato se objevuje i v části *Adagio*, tempová změna v podání Jana Jiraského není tak výrazná.

Ve skladbě *Lístek odvanutý* interpret volí zpočátku plynulejší tempo, které v části *Con moto* trochu rozvolňuje. Při návratu u *Da Capa al fine* tempo působí volnějším dojmem a následná tempová změna do *Piú mosso* se zdá výraznější.

Skladba *Pojďte s námi!* v důsledku jemného využití rubata působí hravě a jako by vyzývala k tanci. Jiraský jednotlivé části více propojuje, neodlišuje tolik rytmický motiv ze začátku a následnou osminovou melodií.

Ve skladbě *Frýdecká Panna Maria* zní triolové šestnáctiny v levé ruce trochu nedbale, tak jako je tomu u jiných interpretů. Naléhavost v části *Da piú vicino* je vyjádřena rychlejším tempem, akordy v *Un poco piú mosso* zní poněkud samostatně, více vertikálně než horizontálně (netvořící frázi), jako by to byly určité rány. V části *da vicino* Jan Jiraský opět používá rychlejšího tempa, které ale v tomto kontextu vyznívá více úlevným než naléhavým dojmem.

---

<sup>36</sup> Jan Jiraský se mimo jiné Janáčkově tvorbě věnoval ve své disertační práci *Klavírní dílo Leoše Janáčka*. Brno: 2005.

Začátek skladby Štěbetaly jak laštovičky v podání Jana Jiraského vyznívá spíše toccatovým dojmem, interpret volí poměrně rychlé tempo. V části *Meno mosso* je hudba trochu rozvolněnější, a i následné uvedení hlavního motivu v pianu již nevyznívá tak nekompromisně. Velmi hezky vyznívá návrat úvodního motivu po části *Piú mosso* v posledních třech taktech dílu *e*, v interpretaci Jana Jiraského působí jako návrat něčeho ztraceného, co jsme již dávno zapomněli. Na konci dílu *f* se odráží naděje. Závěrečné uvedení hlavního motivu je již daleko rozváznější.

Ve skladbě Nelze domluvit Jan Jiraský důsledně rozeznává klidnější až „rozšafnější“ části od částí, ve kterých se objevuje *accelerando* – tyto klidnější části hraje více široce a kontrastují s částmi *accelerando*.

Ve skladbě Dobrou noc interpret po většinu času používá pedál, zároveň velmi důsledně vede melodii od místa *sempre legato la melodia*, v této části interpret v rámci fráze pracuje i s tempem. Šestnáctinovou opakující se figuraci hraje více zřetelně, jako významotvorný prvek.

Některé části ve skladbě Tak neskonale úzko interpret hraje bez pedálu, což působí neutěšeně až drásavě. Jiraského interpretace této skladby vyznívá opravdu ostře, až děsivě.

Výraz skladby V pláči a některé barevné změny jsou opět umocněny *rubatem*. Zvláště v částech *B* a *B'* interpret poměrně výrazně pracuje s tempem.

Ve skladbě Sýček neodletěl! Jiraský v akordové části vede spíše horní hlas, což působí prostým dojmem, jako by se motiv houkání sýčka střídal s nějakou lidovou písničkou.

Jan Jiraský ve své interpretaci poměrně dost využívá *rubata*, interpretace tak působí životně. Jednotlivé části jsou navzájem propojené a tím interpretace vyznívá promyšleně.



## 6.2 Ivo Kahánek, Cube Bohemia, 2007

Ivo Kahánek pochází z kraje, kde se Leoš Janáček narodil a kde žil, může tak mít k Janáčkově hudbě blízko. Nahrávka pochází z roku 2007 a jedná se vůbec o první interpretovo vydané CD.

Ivo Kahánek volí pro skladbu Naše večery klidnější, smířenější tempo, začátek skladby v jeho podání vyznívá až idylicky. V části *B* Kahánek vychází z onoho idylického módu, avšak výraz umocňuje accelerandem, *accelerando* působí jako poryv větru. V části *Adagio dolcissimo* dokonale vykresluje onu osamocenost volnějším plynulým tempem, která ale nevyznívá drásavým, nýbrž nádherným dojmem.

Skladba Lístek odvanutý působí velmi introvertně a křehce, část *Con moto* je velmi klidná a plynulá, zpočátku je v jeho interpretaci v této části horní linka ještě křehčí než začátek skladby. Návrat na začátek *Da Capo* již nepůsobí tak křehce, ale smířeně.

Ve skladbě Pojdte s námi! interpret výrazově odděluje taneční motivy od osminových částí, což působí někdy až nekompromisně. Skladbu zahajuje velmi lehkým a hravým tónem a navazuje osminami bez výraznější tempové změny. Závěrečné šestnáctinové motivky na konci frází vždy hraje jaksi odděleně, jako by k frázi vůbec nepatřily.

U skladby Frýdecká Panna Maria Kahánek hraje triolové šestnáctiny v levé ruce barevně, avšak vyhrané podle zápisu. Změnu nálady v *da piú vicino* nedělá tentokrát tempem, nýbrž změnou zvuku. V porovnání s Janem Jiraským části s melodií zpěvu nevyznívají natolik kontrastně, jsou zvukově utěšenější. Velmi hezky vyznívá ukončení skladby, jako by motiv usínal.

Ve skladbě Štěbetaly jak laštovičky volí zpočátku plynulé tempo, tak jako Jan Jiraský. Mezi částmi dělá striktní stříhy, takže každá z nich vyznívá opravdu

odděleně. Část *f* zní velmi vzdušně a plynule, návrat hlavního motivu v posledních třech taktech části *f* je zvýrazněn změnou dynamiky, avšak nevyznívá tak sugestivně, jako u Jana Jiraského.

Začátek skladby *Nelze domluvit* v Kahánkově interpretaci vyznívá téměř zamýšleně, stejně tak část *accelerando leggiero* a následným uvolněním před první repeticí. Část *b* v jeho podání zní jako vývojová hudba, jako vyprávění určitého příběhu. Celkově skladba působí usebraně až zadumaně, volnější části s částmi *accelerando* nepůsobí tak odlišně, jako u Jiraského, jsou více výrazově provázané.

Ve skladbě *Dobrou noc!* Kahánek téměř nepoužívá pedál na šestnáctinovou figuraci, což dodává skladbě tajemnější ráz. V závěru Kahánek překvapí velmi výrazným *crescendem* od taktu 86, které jako by předznamenávalo něco zlého.

Skladba *Tak neskonale úzko* působí uhlazenějším dojmem než u Jiraského, Kahánek téměř všude používá pedál. Úzkost je v Kahánkově podání této skladby vyjádřena více tempově než zvukově.

Pro skladbu *V pláči* Kahánek volí pomalejší tempo a pomalejší tempo udržuje i v dílu *B*.

Začátek části *Sýček neodletěl!* je velmi výrazný a změna z *forte* do *piana* okamžitá, což vyznívá velmi kontrastně. Akordický motiv vyznívá velmi klidně. Kahánek také dělá *crescendo* a *accelerando* před závěrečným čtvrtým uvedením akordové části při motivu houkání sýčka. Závěrečné čtyři takty hraje v pomalejším tempu.

Důležitou složkou v Kahánkově interpretaci je zvuková vyváženost.

### 6.3 Rudolf Firkušný – Deutsche Gramophon, 1972

Interpretace Rudolfa Firkušného může být pro nás zajímavá tím, že se jednalo o přímého žáka Leoše Janáčka. Ten si ho pozval k sobě, když Firkušnému bylo 5 let. Věnoval se mu, téměř jako by byl jeho syn, bral ho dokonce do divadel na premiéry jeho oper.<sup>37</sup>

Rudolf Firkušný interpretuje první část skladby Naše večery více staticky, dává si záležet na maximálním vyslovení dvojhmatů a tónů, nesnaží se tolik o zjemnění fráze a legato. V druhé části s šestnáctinovými hodnotami zůstává v tempu stabilní a nezrychluje, návrat úvodního motivu v prima voltě hraje výrazněji než poprvé.

Začátek skladby Lístek odvanutý Firkušný interpretuje velmi prostě, bez zbytečných rubat, díky čemuž skladba vyznívá téměř až vzdáleně. Též v části *Con moto* nepoužívá žádná rubata, která zde nejsou předepsaná. Skladba v jeho podání zní velmi prostě a jednoduše.

Podobně prostě a jednoduše vyznívá i skladba Pojdte s námi! Rudolf Firkušný přesně dodržuje skladatelův zápis a nedělá nic navíc.

V části Frýdecká Panna Maria jako jediný z výše uvedených interpretů respektuje předepsané metronomické tempo (čtvrtková nota = 60).

Úvodní osminy skladby Štěbetaly jak laštovičky nepůsobí tak zřetelně vyhraně, jako u Kahánka a Jiraského, působí jakoby více zastřeně, avšak vykreslují atmosféru a působí skutečně jako nedbalé „ženské štěbetání“. V části e působí dynamická gradace poměrně závažným dojmem.

---

<sup>37</sup> KOŽÍK, František. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1972, s. 235 n.

V části *Nelze domluvit hraje* velmi výrazně úvodní osminový motiv, následný rytmický motiv v šestnáctinách a dvaatřicetinách vyznívá velmi kontrastně. Velké závěrečné crescendo dělá Rudolf Firkušný v taktu 34.

I skladba *Dobrou noc!* je interpretována bez sebemenšího náznaku rubata v šestnáctinovém motivu. Melodie zní velmi intenzivně. Malé rubato Firkušný používá od taktu 34 ve vedení melodie v horním hlasu.

V části *Tak neskonale úzko* interpret nedělá příliš velké *accelerando* v taktu 6, v taktu 9 nepoužívá přílišného *forte*. Část *Poco mosso* hraje skutečně rychleji, jeho *accelerando* je velmi plynulé. Část *Meno mosso* od taktu 42 vyznívá velmi výrazně, jako vrchol skladby. Firkušný všude v této skladbě společně s dvaatřicetinovými motivy využívá pedálu.

Skladbu *V pláči* hraje v poněkud rychlejším tempu, než je běžné u jiných interpretů (stále ale jeho tempo nedosahuje předepsaného tempa, čtvrtová nota = 180). Firkušný poměrně dost zpomaluje na konci první části, tedy od taktu 15. Druhá část od taktu 23 vyznívá též v rychlejším tempu, než slýcháváme od jiných interpretů. V taktu 60 Firkušný dělá opět nepředepsané *ritardando*.

Ve skladbě *Sýček neodletěl!* interpret odděluje první triolový šestnáctinový motiv od motivu houkání sýčka (na začátku druhého taktu se šestnáctiny postupně rozjíždí). Šestnáctinové trioly v taktu 63 spojující jednotlivá akordická čtyřtaktí proti zápisu netlumí. Velmi zajímavý moment nastává v místě taktu 99, kde Firkušný skutečně nechává přeznívat spodní tón H, zatímco v pravé ruce dodržuje pomlku. Závěr skladby *Sýček neodletěl!* je interpretován naprosto suše, bez pedálu.

Interpretace Rudolfa Firkušného celkově působí velmi prostě, účelně.

#### 6.4 András Schiff – Decca, 1993

První skladba z cyklu *Naše večery* v Schiffově podání působí velmi prostě, jeho pravá a levá ruka působí jako nezávislé na sobě po agogické i dynamické stránce. V části *B* Schiff skutečně mění náladu, na šestnáctinových notách v tomto dílu příliš nezrychluje. Druhé opakování dílu *B* hraje mírně pomaleji, část *Adagio dolcissimo* až na drobná *rubata* hraje poměrně plynule.

Skladba *Lístek odvanutý* v Schiffově podání nepůsobí uhlazeným dojmem, úsporné používání pedálu v této části evokuje rozhodnost. Občas si dovoluje mírné změny v dynamice vycházející ze struktury textu, i takové změny, které nejsou psané, a to dodává skladbě živost. Část *Con moto* Schiff hraje v jednom tahu, závěr této části mírně zrychluje.

Skladba *Pojďte s námi!* není ve třetím a čtvrtém taktu příliš zjemněná, větší barevná změna zní v pátém taktu v nové části. Šestnáctiny v taktu 10 nejsou nepřiměřeně rychlé. Fráze od taktu 17 je citlivá, s postupným zesilováním a narůstáním napětí.

Čtvrtou skladbu z cyklu, *Frýdecká Panna Maria*, hraje András Schiff neobyčejně citlivě – v některých částech jemně vynáší tóny, které se mění, jinde disonance, ale vše působí velmi přirozeně.

V části *Štěbetaly jak laštovičky* András Schiff volí volnější tempo, než většina interpretů (stále je ale trochu rychlejší než předepsané tempo čtvrtá nota = 180), vše v jeho podání vyznívá velmi zřetelně. Zpočátku interpret nepoužívá velkých kontrastů (dynamická změna mezi částí *a* a *b* je minimální, též tempová změna mezi částí *b* a *c* není příliš výrazná). Oproti tomu dělá velký dynamický kontrast u opětovného návratu dílu *a* v *piano* a v následné části *Meno mosso* velmi výrazně vynáší kontrastní melodii v levé ruce, velmi pečlivě a citlivě vede frázi a udržení napětí. Občasně využívá *rubata* v hlavách motivu.

Uvedení osminové melodie ve skladbě Nelze domluvit v Schiffově podání vyznívá velmi přirozeně, v rytmické navazující části není téměř žádné *accelerando*, kontrast je způsoben spíše poměrně výrazným *ritardandem* na konci osminového motivu. Závěrečný rytmický motiv vyznívá velmi tajemně v dynamice *pp*.

András Schiff v sedmé skladbě Dobrou noc! používá pedálu tak, jako Jiraský. Celkový výraz začátku skladby je velmi klidný, což se mění s příchodem *acceleranda*, čímž ve srovnání s některými českými interprety velmi přesně dodržuje notový text. Konec skladby je opět velmi klidný, závěrečné *crescendo* do *mezzoforte* je spíše náznakové, není tak výrazné, jako na nahrávce Ivo Kahánka.

Ve skladbě Tak neskonale úzko András Schiff po většinu času proti zápisu nepoužívá pedál, stejně tak, jako Jan Jiraský, avšak v Schiffově podání skladba nevyznívá tak ježatě a ostře. Nevyznívá ale ani poeticky, interpretace působí spíše razantně až rozhodně. Při návratu *Tempa I.* se barva nečekaně mění, motiv je uveden ve velmi slabé dynamice, což je zajímavý prvek.

Skladba V pláči je též interpretovaná velice citlivě a přirozeně. Schiff přesně dodržuje notový zápis po stránce dynamiky a přesto tvořivě vede jednotlivé hlasy.

V části Sýček neodletěl! András Schiff velmi přesně dodržuje tempo a přesto si dovolí *rubato*, což působí velmi přesvědčivým, strhujícím a přirozeným dojmem. Posluchač se díky tomu může maximálně soustředit na motiv houkání sýčka.

Celkově Schiffova hra vyznívá velmi melodicky, citlivě vede frázi a využívá agogiky. Má neobyčejný cit pro vedení hlasů a vynášení disonancí. Jde cítit obrovský respekt interpreta k autorově zápisu, poctivá příprava, přesto však interpretace působí maximálně svobodně. I přes vícenásobný poslech jeho nahrávek v nich pokaždé může najít posluchač něco nového.

## 7. Závěr

Na příkladu analýzy první řady cyklu Po zarostlém chodníčku je možné si ukázat několik souvislostí.

Nejprve, cyklus vznikl poměrně dlouho a jeho podoba se měnila – je možné, že Janáček neměl na mysli definitivní podobu skladeb a jejich dnešní podobu tak, jak ji známe, utvářelo více okolností.

Mezi některými edicemi cyklu jsou značné rozdíly – nesevřídčí i toto o vnitřním poselství Janáčkových skladeb? Je skutečně důležité v případě tohoto cyklu přesně následovat každé crescendo a decrescendo, dbát na přesné frázování a každý důraz, nebo má interpret v tomto případě větší tvůrčí svobodu?

Lze hledat nějaké paralely mezi hudbou Leoše Janáčka, jeho životem a dobou, ve které tvořil?

Analýza struktury skladeb a hlubší studium pramenů nám může mnohé napovědět. Ale tak, jak říkají mnozí muzikologové – Janáčkův odkaz je obrovský a ještě není plně probádaný. Mnoho souvislostí je stále nezmapovaných. A tak mnoho jeho vnitřních pohnutek k jeho tvorbě pravděpodobně zůstane zahaleno tajemstvím.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny:

JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Autorizovaný opis. ODH MZM, sig. A 7429.

JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Předmluva k 2. vydání. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7.

*Leoš Janáček – velký příběh 20. století*. [TV film] Režie Vlastimil Šimůnek. Česko / Velká Británie: Česká televize, Poorhouse International, 2020.

Alena Vlasáková – Přednášky z předmětu Didaktika klavírní hry.

### Literatura:

KOŽÍK, František. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1972.

NIKLOVÁ-ONDRÁČKOVÁ, Hana: *Leoš Janáček: Po zarostlém chodníčku s užším zaměřením na PROBLÉM INTERPRETACE*. Diplomová práce, Praha: 1984.

ORT, Jiří: *Pozdní divoch*. Brno: Doplněk, 2005.

### Hudebniny:

JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Drobné skladby pro klavír. Brno: A. Píša, 1911.

JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Hudební matice, 1942.

JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Rev. prof. Vilém Kurz a prof. František Schäffer. Praha: Supraphon, 1977



JANÁČEK, Leoš. *Po zarostlém chodníčku*. Praha: Bärenreiter, 2006. ISMN 979-0-2601-0461-7.

Nahrávky Janáčkových skladeb na CD:

FIRKUŠNÝ, Rudolf. Hamburk: Deutsche Gramophon, 1997.

JIRASKÝ, Jan. Praha: Radioservis, 2004.

KAHÁNEK, Ivo. Praha: Cube Bohemia, 2007.

SCHIFF, András. Decca Music Group Limited, Studio Personnel, 1993.