1. Utváření osobnosti a vzdělání

Leoš Janáček se narodil 3. července 1854 v hukvaldské škole. Byl pokřtěn jménem Leo Eugen. Ve své rodné obci pobyl pouze do svého jedenáctého roku. Podobně jako jeho sourozenci (Viktorie *1838, Eleonora *1840, Josefina *1842, Karel *1844, Bedřich *1846, Rosalie *1850, František *1856, Josef *1858) navštěvoval tamější školu, vedenou jejich otcem Jiřím Janáčkem.

Jako školní žák nepatřil Leoš k vynikajícím. Nikdy nebyl uveden mezi těmi, kteří se při obvyklé vizitační zkoušce na konci roku zvlášť vyznamenali.

Vzhledem k tvrdým životním podmínkám usiloval Jiří Janáček opakovaně o přeřazení z Hukvald na jinou školu. Žít ze směšně nízkého platu učitele v nezdravé a vlhké budově bylo jistě těžkou zkouškou pro všechny členy rodiny. Po několika odmítnutých žádostech o přeřazení hleděl otec alespoň ulehčit domácí situaci a dostat své děti co nejdřív z domova. Pro Leoše nadešel čas v létě 1865.

Jiří Janáček se rozhodl představit syna Leo Eugena svému někdejšímu žáku a současnému řediteli kůru starobrněnského Kláštera Králové[1] Pavlu Křížkovskému[2] (1820 – 1885) ve Škrochovicích u Opavy. Křížkovský tam tehdy jako nemocný nějakou dobu pobýval a ochotně Leoše přezkoušel. Jedenáctiletý Leoš ve zkoušce obstál a v září nastoupil coby fundatista do augustiniánského kláštera v Brně. Fundace Sybilly Polexiny, hraběnky z Montani, rozené hraběnky z Thurn-Vallesassina, založená při augustiniánském klášteře u sv. Tomáše v Brně roku 1684, byla nejvýznamnější ze všech klášterních fundací a z ní vzešla tradice skvělé hudební výchovy v Brně i na Moravě vůbec. Také Janáček zde získal bezpečné základy pro svůj celoživotní umělecký růst. Brnu zůstal věrný i po

[1] Klášter Králové je nazván po královně Alžbětě Rejčce, vdově po Václavovi II.
[2] Český skladatel a sbormistr, organizátor moravského hudebního života. Většinu svých sborů skládal na způsob variačních ohlasů lidové písně moravské, vrcholem jeho tvorby je baladický sbor Utonulá. Psal i hudbu církevní ad.

dalších 63 let svého života. Do fundace tehdy byli přijímáni chlapci devíti- až dvanáctiletí; v Brně se jim říkalo „modráčci" pro jejich modré, bíle lemované uniformy. Fundatisté měli denně hodiny zpěvu, klavíru, kvartetní i souborové hry a byla jim rovněž poskytnuta všestranná výchova teoretická. Starobrněnský klášter byl jedním z důležitých kulturních středisek v Brně, modráčci tudíž měli možnost získat i obecně kulturní rozhled. V důsledku osvícenství idejí se kolem roku 1830, se provozovala i za zdmi kláštera hudba světská a moderní - vedle Haydna, Mozarta a Beethovena také Cherubini, Rossini, Auber a Weber. Fundatistům bylo dokonce povoleno, aby vypomáhali v operních divadlech.

V roce 1848 se ujal vedení celé fundace Pavel Křížkovský a zavedl přísnější režim, při němž byl hlavní důraz kladen na provozování chrámové hudby. Kůrový repertoár se ještě před Janáčkovým příchodem skládal jednak z tvorby klasické, jednak z hudby novějších skladatelů, jako byli Naumann, Hummel, Schiedermeyer, Hoffmann aj. čárka, z českých se objevují Führer, Vitásek, Kníže, Mašek, Horák aj.

Je nutno také zmínit určitý vliv buditelů a učenců zvenčí, působících po roce 1848, jako např. Pavla Jos. Šafaříka (1795-1861), zakladatele slovanského národopisu, Františka Palackého (1798-1876) historiografa, spisovatelku Boženu Němcovou (1820-1862) apod., kteří se těšili přízni tehdejšího opata kláštera Cyrila Nappa (1792-1867). Pro zajímavost uvádím, že v klášteře díky Nappovi působil nějakou dobu mj. přírodopisec a zakladatel moderní genetiky Johann Gregor Mendel (1822-1884) – pozdější opat kláštera, ale působily zde i mnohé další osobnosti veřejně činné, kterým Napp otvíral dveře kláštera dokořán.

Janáček se v klášteře setkává na jedné straně se základními díly stěžejních stylových epoch počínaje renesancí přes sloh palestrinovský, barokní, klasický až k romantickému. A na straně druhé se v tomto kulturně vlasteneckém a buditelském prostředí utvrzovalo jeho národní cítění a prohlubuje všeobecné

vzdělání. Roku 1869 bylo jeho slovanské uvědomění zpečetěno velkou slavností na počest tisíciletého výročí slovanského věrozvěsta Cyrila (Konstantina). Hudební část oslav byla tehdy svěřena Křížkovskému a jeho fundatistům. To byla pro Janáčka historicky zatím největší událost. Znamenalo to dostat se za zeď klášterního internátu a spatřit centrum cyrilometodějské ideje – Velehrad. (Vladimír Helfert podrobně vykládá genezi celého hnutí[3]: jeho vyvrcholením jsou právě slavnosti cyrilské, které nabyly dvojího významu: jednak připomněly tisíc let od smrti sv. Cyrila a příchod slovanských věrozvěstů na Moravu, přičemž byla s obrovským úspěchem provedena kantáta Cyril a Method od P. Křížkovského. Na druhé straně se jich účastnili Rusové, Srbové, Chorvati a Poláci, což byl projev rostoucího lidového hnutí všeslovanského, namířeného proti rakousko-uherskému dualismu.)

Je velice pravděpodobné, že tyto události podnítily Janáčkovu celoživotní sympatii platící zpočátku všemu slovanskému, postupně především kultuře ruské. Janáček intenzívně studoval ruštinu a později ji ovládal jako málokdo v jeho okolí. Tak se alespoň dočítáme ve většině pramenů.[4] Podrobněji se o Janáčkovu vztahu k Rusku rozepisuji níže, v kapitole 5. 2. 1.

Janáček byl ve fundaci až do své mutace, tj. do roku 1869. Později v roce 1872 byl jmenován zástupcem ředitele a spoluúčinkujícím na kůru ve funkci dirigenta do roku 1885.

Jeho další vzdělání pokračuje podle přání rodičů - v té době už jen matky, neboť otec zemřel roku 1866. V letech 1869 - 1872 navštěvuje c. k. Slovanský ústav ku vzdělání učitelů v Brně, jehož absolvování jej opravňuje zastávat místo podučitele nebo prozatímního učitele na obecných školách.

---

[3] Helfert, Vladimír: Leoš Janáček. V poutech tradice, Brno 1939, str. 60- 66

[4] Za zmínku však jistě stojí vzpomínka Vladimíra Síse v Národních listech dne 15. srpna 1940 v článku *Pan profesor Leoš Janáček*: „…Janáček připravoval k nacvičení hymnus ruského skladatele Musorgského. Zavolal mne. – ´Vy umíte rusky? Tedy ten text přeložte, jak nejlépe dovedete.´ Ta pýcha ve mně! Celé Brno vědělo, že překládám pro Janáčka text ruského hymnu“. (Pozn. aut. - Nabízí se otázka, zda Janáček opravdu tak bravurně ovládal ruský jazyk. Proč by si jinak nechával překládat text?).

Hlad po vzdělání a také neutuchající pracovitost ho ženou dál. Roku 1874 odchází na pražskou varhanickou školu. Křížkovského doporučení k přijetí zní: *K žádosti pana Lva Janáčka milerád mínění své vyslovuji v ten smysl, že uznávaje obzvláštní vlohy jeho pro hudbu, jmenovitě pro varhany, kdyby panu Janáčkovi dána byla příležitost, všestranně soustavou hudebnou seznati a uměním tím po delší dobu výhradně se zabývati, vedením výtečných učitelů skvělý se nechá očekávati výsledek, an vskutku neobyčejné jeho nadání k takovéto naději opravňuje*. – V Brně dne 12. ledna 1874[5]. Zde pod vedením prof. Blažka a Skuherského vystudoval všechny tři ročníky najednou a 24. července 1875 se stal absolventem. Za zajímavost jistě stojí, že nad jeho úspěšným dokončením visel ohromný „černý mrak" - z varhanické školy byl totiž propuštěn poté, co se odvážil napsat do březnového čísla Lehnerovy Cecilie obšírnou kritiku o Skuherského provedení gregoriánské mše. Janáček kromě chybného přednesu chorálu kritizoval také nesourodost a nepřipravenost sboru, chybná tempa, nelatinské důrazy, nesprávné nádechy, rytmiku, a navíc udává notové příklady, jak by to mělo správně vypadat. To bylo pro Skuherského ješitnou náturu příliš. Ve stavu vyloučených však zůstal jen několik týdnů. Skuherský byl natolik velká osobnost, aby si uvědomil, jak nadaného, bystrého a úspěšného žáka ve své škole má.

Po návratu do Brna roku 1875 a po státní zkoušce ze zpěvu, klavíru a varhan vyučoval Janáček na učitelském ústavu v Brně, ale již roku 1879 ho touha po dalším sebezdokonalení přivádí na lipskou konzervatoř (17. září 1879 – únor 1880) a později ještě na několikaměsíční pobyt ke studiu na konzervatoř vídeňskou (březen – červen 1880). Tisíce vypracovaných úloh z kontrapunktu, modulačních příkladů, chorálů a fug, dále návštěva koncertů a nakonec setkání

[5] Helfert, Vladimír: Leoš Janáček. V poutech tradice, Brno 1939, str. 77-78

s různými pedagogy a kolegy skladateli, to vše vytvářelo pevný základ pro rodící se Janáčkovu hudební mluvu. Jeho studijní elán, který ho nenechal ustrnout na jednom problému, způsobil, že se po všech studijních pobytech vrátil na Moravu mladý skladatel s vyhraněným názorem a zcela zřetelně se rýsujícími projevy umělecké osobnosti.

1. 1. Tvůrčí proudy

Pro kompletní objasnění Janáčkova osobnostního růstu je třeba se zabývat různými obory jeho působnosti. Jeho povoláním mělo být učitelství, zaměstnání v rodině tradované. Jak jsme se již výše zmínili, Janáček absolvoval učitelský ústav a po celý zbytek života se pedagogické činnosti více či méně věnoval. Další neméně důležitou součástí jeho aktivity byla činnost publikační.

Janáček projevoval po celý život dva živelné zájmy: umělecký a teoretický. Na každý podnět reagoval jako skladatel (hudebník, praktik) a jako teoretik a kritik, což ostatně bylo dědictví rodové kantorské tradice. (V tomto mu byl podobný J. B. Foerster). V Janáčkově životě dokonce zájem teoretický někdy převažoval nad uměleckým. Lze říci, že v něm dřímaly předpoklady pro vědeckou práci muzikologickou, ovšem vzhledem k obrovské zatíženosti tvůrčí prací neměl dostatek času, aby rozvinul svůj vědecký systém.

Janáček neuměl naslouchat hudbě pasivně, aniž by citlivě reagoval na každý obrat či detail. Jeho absolutní sluch a pronikavá vnímavost a bystrý úsudek mu usnadňovaly kritické postřehy. Koncerty vnímal celou duší a na okraj programu si zapisoval poznámky a „výkřiky", kterými bolestně reagoval na to, co se mu příčilo. Takové postřehy psal i své budoucí choti Zdence. Jeho požadavky na umělce byly ovšem velmi přísné a vysoké a málokdo mu vyhověl. Z virtuosů, které slyšel v Lipsku, byl nejvíce zaujat Rubinsteinem (viz níže v kapitole 1. 2. Vlivy skladatelů). Také Clara Schumannová vzbudila Janáčkovu příznivou

pozornost. Měl-li Janáček tak živelný kritický zájem, muselo se to projevit ve spisovatelské činnosti. Ostatně v Janáčkovi bylo vždy kus spisovatele, jak ukázaly zvláště jeho pozdější črty ze života, které se rády pohybují na rozhraní teorie a beletrie. V nich ovšem nezapře skladatele – jeho nejoblíbenějším tématem jsou nápěvky. Vzhledem k jeho teorii o nápěvcích (viz níže, kapitola 1. 3. 1.) jsou tyto črty úplné psychologické studie, pohledy do životních okamžiků, ať už idylických, nebo tragických. Rovněž při zkouškách na učitelském ústavu byla výslovně konstatována jeho zvláštní stylistická schopnost.

Po obsahové stránce měla tedy Janáčkova spisovatelská činnost již od začátku dvojí směr: čistě teoretický a kritický, zaměřený na potřeby hudebního života, a prakticky beletristický v podobě fejetonů (črt ze života).

Pro Janáčka kritika je charakteristické, že svá hodnocení nezakládal na pouhém subjektivním dojmu, nýbrž že se snažil vždy o objektivní pravdu, opírající se o objektivní analýzu uměleckého díla. Byl proti náhodným a subjektivním dohadům, což vyjádřil v *Cecilii* roku 1877 takto: „Všem nám jde o pravdu: vystříháme se všeho bájení, básnění u rozmluv a pojednáních i výkladech, kde hlavně vědeckost, ten jasný, přehledný, uspořádaný, za tou příčinou však mnohým ‚chladný' rozumový výčet na místě býti má."

V této době měla naše hudba dva kritiky, o nichž lze říci, že svou činnost opírali o promyšlený estetický systém: Otakara Hostinského a Leoše Janáčka. Objektivnost Janáčkových kritik měla hluboké kořeny: neustálým stykem s hudbou na kůru starobrněnském, sbormistrovskou činností a neúmorným soukromým studiem hudební tvorby si nahromadil takovou zásobu znalostí, že se o ně mohl bezpečně opírat při svých kritických posudcích. K tomu přistupovaly ještě jeho reformátorské snahy, které prostupovaly jeho veškerou kritickou činností jako vedoucí idea. Po této stránce měla kritická činnost Janáčkova mnoho podobného s činností Smetanovou, jenž deset let před tím sledoval

v Praze obdobné záměry; lze říci, že to byl pokus o pozdvižení kulturního života českého Brna.

S veřejnou činností spisovatelskou začal Janáček ve II. ročníku Lehnerovy *Cecilie* roku 1875.

Že vystoupil právě v tomto časopise, věnovaném snahám o reformu chrámové hudby, je vysvětlitelné z Janáčkova vývoje do této doby. Jako nástupce Pavla Křížkovského na starobrněnském kůru platil tehdy za velikou naději reformního hnutí chrámové hudby. Není divu, že si Lehner vyžádal od Janáčka stať o Křížkovském, která vyšla v l. čísle II. ročníku, a to hned na prvním místě s názvem „Pavel Křížkovský a jeho činnost u opravě chrámové hudby".

Příspěvky Janáčkovy v *Cecilii* byly jednoznačně to nejcennější, co tento list přinášel. A přece další ročník 1876 neměl již ani jeden příspěvek od Janáčka. Do ročníku 1877 napsal Janáček pouze dvě čistě teoretické úvahy, které se netýkaly přímo chrámové hudby a vyplynuly z jeho učitelské činnosti. Byla to studie s názvem „Všelijaká objasnění melodická a harmonická" a hudebně-pedagogická úvaha „Základové, jimiž se řídí vyučování na slov. průpravnách učitelských v Brně". To byly poslední příspěvky do *Cecilie.*

Po návratu ze studií v Praze na podzim 1875 vystoupil Janáček s celou sérií článků, jimiž prudce zaútočil na zatuchlý kulturní život brněnský a vytyčil mu nové cíle. Série pěti článků v *Moravské orlici* pod názvem „Něco o hudbě brněnské" měla velký význam pro jeho další činnost. Tyto články dlouho neztratily svou aktuálnost a četly se jako hlas někoho, kdo bystře i hluboce prohlédl kořeny úpadku i možnosti nápravy hudebního života.

V uvedených článcích podrobil Janáček kritické úvaze nejen české pěvecké spolky, ale i německý *Musikverein*, aby předešel přezírání a snižování kulturního českého života Němci. Vedoucí zásadu svých kritik vyslovuje v požadavku, aby se hudební život brněnský zdvihl z pouhého ochotnického zábavnictví k čistě

umělecké výši, neboť „naše poměry hudební jsou tak smutné, řekl bych děsné, že hudebníkovi pravému až truchlivo v nich býti.“[6].

Podstatným bodem v historii Janáčkova spisovatelství je zřízení *Hudebních listů*, které založil a sám redigoval v letech 1884-1888. Zprvu týdeník, později čtrnáctideník a nakonec měsíčník sehrál zásadní úlohu v brněnském kulturním životě. Janáček tam přispíval kritikami, ale i referáty z oblasti pedagogiky a estetiky.

Kromě různých dalších příspěvků a statí do novin Janáček napsal učebnici pro své posluchače varhanní školy *Úplná nauka o harmonii*, dále *O skladbě souzvuků a jejich spojův* a *Návod pro vyučování* zpěvu. Psal také četné fejetony, které uveřejňoval kromě *Hudebních listů* také v *Hlídce*, *Českém lidu*, *Národních listech*, *Lidových novinách*, *Moravské Orlici*, *Smetanovi*, *Daliborovi*, Hudební revui aj.

Napsal rovněž povídku Alžběta (z hukvaldského prostředí) a upravoval básně a dramatické náměty.

Sledujme nyní hlavní linii vývoje Janáčkova hudebního vzdělání, představivosti, myšlení, inspiračních zdrojů a konečně jeho hudební řeči.

1. 2. Vlivy skladatelů

Pobytem v klášteře se Janáček nutně ocitl pod vlivem chrámové hudby ze 16. a 17. století, opřené o církevní tóniny, a také pod vlivem hudby Bachovy a Händelovy. V počátcích tvorby je považován za chrámového skladatele reformního směru. Postupně obohacuje svůj skladatelský profil o tvorbu sborovou, hlavně na texty lidových písní. Již tehdy se vyhraňuje jeho názor na práci s lidovou písní. Snad poprvé se Janáček vyslovil o použití lidové písně v *Hudebních listech* ze dne 19. 1. 1885, kdy reaguje na Bendlovu operu *Starý*

[6] Helfert, Vladimír: Leoš Janáček. V poutech tradice, Brno 1939, str. 291

ženich. Píše tam, že dílo ztrácí na své původnosti, užije-li v něm skladatel citace lidové písně, neboť i písně národní je nutno pokládat vzhledem k skladateli za majetek cizí.

Od svých skladatelských prvopočátků se Janáček jevil především jako skladatel vokální: slovo, rytmus a melodický spád, to byl nejsilnější zdroj jeho osobitých inspirací.

1. 2. 1. Hudba starých mistrů

Houževnatý a cílevědomý skladatel prochází dalšími vlivy různých směrů. Z klasiků si cenil, jak již bylo výše zmíněno, Bacha a hlavně Mozarta. Zajímavý doklad k jeho vztahu k Mozartovi se nachází mj. v knize Pavla Eisnera: *Mozart a česká národní kultura*, kde se píše: „Josef Suk prohlásil, že by zalezl pod stůl, kdyby do pokoje vešel Mozart. A po duchu shodný je výrok Janáčkův o Bertramce: ‚Po těchto chodníčkách s bázní kráčíme´. Tak napsal v roce své smrti, na výši světové slávy, v plné ukojenosti svého nemalého sebecitu. On, pověstný výstředně odmítavými soudy o mnohém velkém tvůrci v hájemství hudby". Po poslechu Beethovenova kvartetu cis moll napsal domů Zdeňce: „Byl to koncert, který mi pronikl až do hloubi duše. V tomto kvartetu Beethoven už vůbec nedbá toho, zdali se bude líbiti, nýbrž vypověděl v tónech svůj nejvnitřnější život. Myslím, že by Beethoven musel nově povstat a pak by nám mohl říci, co vlastně vytvořil a co by se mělo ještě vytvořit jako pokračování v tomto směru. Ó, kéž by také ve mně byla část tohoto velkého ducha!" [7]

1. 2. 2. Vliv romantiků

Vedle skladeb Beethovenových (ctil ho hlavně coby tvůrce orchestrálního) ho ovlivnila díla Schumannova, Mendelssohnova a Saint-Saënsova. Z operních

[7] Vogel, Jaroslav: LJ, Academia, Praha 1997, str. 22

skladatelů si považuje Meyerbeera, Verdiho a Boita; velice odmítavě se staví k celému dílu Wagnerovu pro rytmickou chudobu a nedostatek melodické invence.[8]

1. 2. 3. Ruská hudba

Za zmínku též stojí Janáčkovo nadšení z Rubinsteina. Z Lipska se o něm vyjádřil následovně: „Ještě jsem neslyšel většího umělce. Ne obrovská technika, které se každý může naučit, ale pojetí a stavba skladby činí z něho velkého umělce. Hrál aspoň 25 kusů zpaměti. Své skladby hraje podle mého pojetí nejméně krásně: tehdy jeho duch překonává jeho tělo. Překrásné je jeho pp a bouřlivé ff. Hrál sám od sedmi do ¾ na 10 a nebyl unaven."[9]

Rubinstein pravděpodobně Janáčka zaujal svým ruským charakterem, který je však možno vysledovat i u dalších ruských skladatelů. Rubinstein sám nebyl dostatečně osobitým skladatelem, a uvažujeme-li o jeho skladatelském vlivu na Janáčka, nepřichází v úvahu nic jiného než romantismus jako takový. Důležité však je, že Janáček navštívil několik koncertů, kde Rubinstein jako klavírista představoval své vlastní skladby. Janáček byl koncertem tak uchvácen, že se mu pootevřel pohled do jeho vlastní tvůrčí budoucnosti. Z dalších ruských skladatelů Janáček poznává poměrně podrobně díla P. I. Čajkovského (v *Lidových novinách* z 21. ledna 1896 se při příležitosti provedení *Pikové dámy* o autorovi vyslovuje jako o „géniovi původnosti, rázovitosti a pravdy"), Glazunova, Ljadova, Balakireva, Rimského-Korsakova a Rebikova. O žádném ze zmíněných skladatelů však nemůžeme tvrdit, že by znamenal pro Janáčka zdroj inspirace. Jedinou

[8] Předmětem Janáčkovy kritiky byl tehdy především Wagnerův způsob kompoziční práce. V článku „Tristan a Isolda R. Wagnera" (Hudební listy I/1884, č. 3, str. 14 – 15) si všímá harmonické a formové stránky díla a mluví o nesprávných spojeních, šeredných hudebních dojmech a překypující bujnosti Wagnerově, která je plna poklesků. Při vší harmonické bohatosti nalézá v Tristanu množství harmonických drsností, hrubostí i nesprávností. Vytýká Wagnerovi jeho formovou jednostrannost a chudost. (Více viz Leoš Janáček: Hudebně teoretické dílo 1, Supraphon 1968, str. 99

[9] Helfert, Vladimír: Leoš Janáček. V poutech tradice, Brno 1939, str. 146

výjimku tvoří M. P. Musorgskij, na jehož hudbu v podstatě nevědomky navázal. Některé publikace, jako např. Hans Hollander: Leoš Janáček*. Leben und Werk,* dokonce hovoří o vlivu Musorgského na Janáčka. Hollander dokládá podobnost faktury Musorgského 9. části z *Obrázků z výstavy Chatrč Baby Jagy* s Janáčkovou skladbou *Sýček neodletěl*. Podstatnou sondu do tohoto vztahu přinesl také Avram Gozenpud ve své studii *Janáček a Musorgskij*.[10] Mějme však při otázce možného vlivu na paměti, že Janáček přišel do styku se skladbami Musorgského někdy kolem roku 1900, s *Borisem Godunovem* dokonce až kolem roku 1909. V té době je mu již téměř 50 let a můžeme se směle domýšlet, že jeho skladatelský názor byl zralý. Navíc se nedá ani doložit, zda dílo Musorgského poznal z živého poslechu.

1. 2. 4. Domácí scéna

Český kulturní a hudební svět je v době vyzrávajícího Janáčka stále ještě ve znamení Bedřicha Smetany. O osobním poměru mezi Janáčkem a Smetanou bylo napsáno již mnohé a pro nás není podstatné, že tito dva skladatelé k sobě neměli příliš blízko. Janáček však byl natolik umělcem a velkým skladatelem, aby byl schopen rozpoznat, že Smetana znamená obrovský přínos pro českou hudební scénu a že jeho dílo má velkou hodnotu. Byl to taky Janáček, kdo zařazoval do svých koncertů a k různým příležitostem Smetanovy skladby (jako např. *Vltavu* apod.), a bylo by proto nemístné se domnívat, že Smetanu odmítal. Sám se o Smetanovi vyjádřil: „Viděl jsem největší význam Smetanův v divadle, Dvořákův na koncertním pódiu; proto jsem dával Dvořáka, ne z nepřátelství k Smetanovi.“[11]

To, že se pod Janáčkovým vlivem v brněnské Besedě udály protismetanovské výpady, ponecháváme pro náš pohled, jenž sleduje ovlivnění tvorbou jiných skladatelů, stranou.

[10] A. Gozenpud: Janáček a Musorgskij, s. 101-109, s. I-IV, VII-VIII
[11] M. Brod, Leoš Janáček – život a dílo, Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1924, str. 19

Tvůrcem Janáčkovu skladatelskému naturelu nejbližším, životním přítelem a jediným skladatelem, kterému bezmezně věřil a také svěřoval k posouzení svá díla, byl o třináct let starší Antonín Dvořák. Jeho díla důkladně nastudoval a prováděl, kdekoliv působil (např. *Stabat Mater*, *Svatá Ludmila*, *Slovanské rapsodie*, *Česká suita*, *Symfonie F dur*, *D dur* a *d moll* atd.). A víc než to - v roce 1897 začal uveřejňovat podrobné odborné rozbory Dvořákových symfonických básní. Snad ho k tomu vedla skutečnost, že Smetana se po své smrti dočkal velkého ocenění a neuhasínajícího zájmu, zatímco na Dvořáka většina hudebních vědců v té době pozapomněla. Dvořák mu byl však blízký i svým hlavním inspiračním zdrojem – lidovou písní. Slovanské zaměření, lidovost, češství, melodičnost a instrumentační mistrovství, to vše Janáčka na Dvořákovi zaujalo a otevřelo brány hlubokého obdivu. Janáček správně vystihl, že Dvořák je nevyčerpatelnou studnicí melodického bohatství. V *Hudební revui IV* z roku 1911 nacházíme slova: „Znáte to, když někdo vám z úst slovo bere dřív, než jste je vyslovil? Tak mi bylo ve společnosti Dvořákově…. Tak ze srdce mi bral svoje melodie. Takový svazek nic na světě neroztrhá.“ [12]

Přesto můžeme tvrdit, že i když Dvořák představoval pro Janáčka určitý vzor, odebíral se každý svou cestou.

1. 2. 5. Pozdní světový romantismus

V době Janáčkova uměleckého a slohového vývoje stáli v popředí světové hudební scény tři velikáni**:** Gustav Mahler (1860 – 1911), Richard Strauss (1864 – 1949) a Arnold Schönberg (1874 – 1959). Často bývá Janáčkova tvorba zahrnována pod stejný styl s Mahlerem a Straussem. Jak se ale může pozdně romantická hudba, kterou oba výše zmínění reprezentovali, měřit se stylem zcela nekonvenčním? Ani Schönbergův vysloveně avantgardní konstruktivismus není

[12] Hudební revue IV, 1911, str. 432

srovnatelný s Janáčkovou svéráznou hudební mluvou. V této souvislosti se nabízí k zamyšlení věta dirigenta Františka Neumanna, který nad Janáčkovým hrobem ve své smuteční řeči pronesl, že nás vyvedl z chaosu, do kterého jsme zabředli.

1. 2. 6. Impresionisté

Janáčkovo umění občas bývá srovnáváno s debussyovským impresionismem. Zvukovými barvami a témbry se Janáček začíná zabývat již ke konci 80. let 19. století. Hudbu Debussyho mohl poznat teprve v roce 1900 a činí tak. Později z roku 1921 dokonce pochází analýza Debussyho *Moře* a v knize Miloše Štědroně *Leoš Janáček a hudba 20. století* je na str. 64 uvedena kompletní tabulka Debussyho děl, která Janáček vyslechl, poznal či analyzoval.[13] Z toho je zřejmé, že se Janáček impresionisty zabýval, ve svém stylu jde však svojí cestou dál až za impresionismus a užívá celkové volnosti akordických spojů i harmonických sledů. Rovněž celotónovou stupnici, kterou především užívali impresionisté, si Janáček osvojil. (Začíná ji pravidelně používat až od opery Její pastorkyňa). O celotónových postupech v české hudbě pojednává obsáhlá studie Jaroslava Smolky *Celotónová stupnice a zvětšené akordy v české hudbě kolem roku 1900.*[14]

Z výše zmíněného je zřejmé, že Janáček jako typ novátorský romantickou hudbu uznává, ale nenásleduje. Hudbu starou vnímá spíše ke svému poučení a očistě. Impresionismem je zaujat, ale zvukovost a harmonii rozvíjí svým osobitým způsobem. Pro jeho tvorbu je však hlavním východiskem hudba lidu. Hudba, kterou slyší a vnímá na každém kroku. Taková hudba, kterou může svým svérázným způsobem zpracovávat a dávat jí pravdivou tvář.

[13] Miloš Štědroň: Leoš Janáček a hudba 20. století, Nadace Universitas Masarykiana, Edice Scientia, Brno 1998
[14] J. Smolka 1982, str. 244

V následující kapitole se budu zabývat základním kamenem jeho slohu – nápěvky - a pokusím se vyhledat podobný přístup ke kompozici u některých z jeho kolegů světových skladatelů.

1. 3. Od folklóru k nápěvkům

Náruživým sběrem a studiem lidových písní a tanců se Janáček začal zabývat počátkem osmdesátých let 19. století. Na základě přímého studia lidové hudby v terénu psal rovněž studie o hudebním folklóru. V soustavném sběru pokračoval prakticky po celý zbytek života. Uvádím alespoň některá jména horlivých folkloristických pracovníků v Čechách i na Moravě: sběratel moravských lidových písní František Sušil (1804-1868), který zapůsobil především na Pavla Křížkovského, a tím i nepřímo na Janáčka, Lucie Bakešová (1853–1935) sběratelka lidových tanců, Xavera Běhálková (1853–1937), ale hlavně František Bartoš (1837–1906) dialektolog, do jehož sbírky *Národní písně moravské nově nasbírané* Janáček přispěl. Dále spolu vydali např. *Kytici z národních písní moravských, slovenských i českých* a *Moravskou lidovou poesii v písních.* Bartoš sehrál v Janáčkově tvůrčím životě radikální roli. On mu poskytl hlavní podnět k nápěvkové teorii, bez které by Janáčkova pozdější tvorba byla nemyslitelná. Seznámili se nejspíš již v roce 1876 při Janáčkově přechodné spolupráci s ženským pěveckým sborem spolku Vesna. Těsněji spolupracovat začali teprve, když se Janáček roku 1886 stal učitelem zpěvu na starobrněnském nižším gymnáziu, jehož byl Bartoš od roku 1869 profesorem a od roku 1888 ředitelem. Jejich sběratelská činnost započala přímo na Hukvaldech roku 1888 a trvala až do roku 1906, kdy Bartoš umírá.

Janáček sám si uvědomoval toto období intenzivního zájmu o folklor jako výsostně důležité pro svůj tvůrčí růst a myšlenkovou originalitu a hodnotí to ve

svém Památníku roku 1918: „ Držím se kořenů života našeho lidu, proto rostu – a nepodlehnu.“ [15]

Pod vlivem lidové hudby Janáček dosahoval stále větší umělecké pravdivosti a stručnosti.

A pak nastupuje jeho vrcholná skladatelská etapa, která by se dala charakterizovat jako *realistická.* Janáček se začíná odpoutávat od jednostranného folklórního trendu. Folklórní složku sice používá i nadále, avšak zpracovává ji stále svébytnějším a osobitějším způsobem. Zde již můžeme vysledovat podobnost s Modestem Petrovičem Musorgským (1839-1881), ruským skladatelem, který navázal na tvůrčí odkaz Glinkův a usiloval o hudební mluvu vrcholně pravdivou, vycházející bezprostředně z intonací ruské lidové písně a z melodiky ruské lidové mluvy, a s Bélou Bartókem (1881-1945) maďarským skladatelem, klavíristou a hudebním folkloristou. Bartók se zabýval i slovanským folklórem. Ve své tvorbě zobecnil novátorsky prvky maďarské lidové písně. Není snad třeba připomínat, že pro svůj nový trend měl Janáček v podstatě půdu vytvořenou, protože umělecký realismus začal tehdy pronikat do všech složek českého kulturního života[16]. Zdaleka nešlo pouze o vzdor proti romantismu, přichází nová doba a s ní sloh, který nenavazuje na předcházející období, ale přináší něco nového.

K vyhraněnému realizmu své hudby se Janáček dostal prostřednictvím lidové hudby a hlavně důsledným a tvrdošíjným studiem nápěvků mluvy.

---

[15] J. Racek: Leoš Janáček. Člověk a umělec. Brno 1963, str. 58

[16] Realizmus byl umělecký proud 19. stol., cílevědomě usilující o pravdivé poznání a zobrazení skutečnosti. Jeho vznik a rozvoj spadá v evropském umění do druhé a třetí čtvrtiny 19. stol. Jeho název byl zaveden ve Francii v 50. letech a vyjadřoval programovou orientaci soudobé literatury i výtvarnictví k objektivnímu neidealizovanému metodickému pozorování a ztvárňování reality. Mezi klasické představitele patří v literatuře H.de Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Gogol, Dostojevskij a další. V Čechách byl programovým realistou malíř K. Purkyně, v literatuře B. Němcová, K.H. Borovský, J. Neruda, A. Jirásek, K.V. Rais, A. Stašek. V české estetice zvláště O. Hostinský.

1. 3. 1. Nápěvky

O nápěvcích mluvy můžeme s jistotou tvrdit, že se staly nejvýraznějším slohotvorným znakem Janáčkovy tvorby. Přestože obecně známými se staly až hlavně díky Janáčkovi, je nutno si uvědomit, že se touto tematikou již před tím zabývali mnozí jiní skladatelé a filozofové (jako např. J. J. Rousseau, J. G. Herder, R. Wagner, H. Spencer a zvláště M. P. Musorgskij a později B. Bartók). Ovšem výsledky Janáčkova bádání dalece předčily dosavadní teorie.

Po roce 1920 začal dokonce používat Hippův chronometr, který měřil délky hlásek jednotlivých nápěvků s maximální přesností [17].

„Nápěvek mluvy jest věrným chvilkovým hudebním líčením člověka; jest jeho duše a vší jeho bytosti fotografií okamžiku."[18]

O nápěvcích Janáček dále referuje ve svých fejetonech: „Začal jsem studiem nápěvků. Chtěl jsem se dozvědět pravdu o lidech. Nápěvky jsou okénko do duše. Tónový výraz, který kryje životní náladu, je ovšem složitý a je nutno chápat spojitost mezi podmínkami a projevem. Nápěvky mluvy jsou výrazem celkového stavu organismu a všech fází činnosti duševní, jež z něho vyplývají. Ony nám ukazují člověka blbého i rozumného, ospalého a rozespalého, unaveného a čilého. Ukazují nám dítě i starce; jitro i večer; světlo i tmu; úpal i mráz; samotu a společnost. Nápěvek nelze vytesat podle nějaké teorie, musí růst sám ze sebe. Slyšený nápěvek není vzorem, skladatel sám musí vytvořit nápěvkový tvar, který odpovídá životní pravdě… Jaká to mnohdy křivolaká stupnice životních nálad! Jaké nekonečné zmítání melodie mluvy, jež naznačuje tyto životní nálady! Jaký charakter tyto životní nálady na sebe berou, dokazuje nám nejlépe mluvené slovo…. Slovo je záclonou, skrze kterou se duše naše dívá a cizí nahlíží. Na něm

[17] Chronometr je označení hodin a hodinek, které splňují nejvyšší normu přesnosti. Toto označení je poskytováno pouze hodinkám s mechanickým strojkem na automatický či ruční nátah, tj. ne hodinkám s quartzovým strojkem. Certifikaci chronometr uděluje dodnes Swiss Official Chronometer Control (COSC - Contrôle Officiel Suisse des Chronomètres).

[18] Ve fejetonu „Loni a letos", Hlídka XXII, 1905, str. 71

se zachycuje obraz vnějšího světa i našeho vnitřního… Slovo ve svém nápěvku jest reliéfem života vypouklým na obě strany.“ A dále: „Já si vždy nejdřív stanovím základní melodii osobní charakteristiky každé postavy - a teprve pak buduji další reakce. Uměním ve skladbě dramatické je složit nápěvek, za nímž se jako kouzlem objeví hned bytost lidská v jisté fázi životní… Pro mne je hudební motiv vždy životní a hudební pravdou. Je to vystižení citu, nelze ho měnit, rozvádět, dopovídat! Ani jedna nota nemá být ve skladbě zbytečná…“[19]

Jak sám Janáček vypovídá, nápěvky mluvy znázorňují momentální emocionální stav člověka, reakci různých lidí na různé životní situace. Byl přesvědčen, že právě nápěvky mluvy, tedy výroky vzrušeného člověka v konkrétním citovém rozpoložení, vnášejí do díla pravdivost a život. Skladatel je ovšem ztvárňoval a stylizoval, rozhodně nelze tvrdit, že je mechanicky přenášel a používal v jejich původní podobě. Nápěvky jsou pouze prostředkem k dosažení osobité hudební výpovědi.

„Je ale myslitelno, abych nasbírané nápěvky mluvy, ty výtržky z cizích duší, citlivé, že až bolí, úkradmo bral a z nich ‚sestavoval‘ své dílo? Jak lze takové nesmysly šířit?“[20]

1. 4. Závěrečné shrnutí

Dříve než se budeme důkladně zabývat jednotlivými prostředky, jež Janáček užíval ve svém skladatelském řemesle, pokusím se udělat povšechné shrnutí jeho stylu.

Dynamismus, výbušnost na jedné straně a lyrika v těch nejjemnějších nuancích na straně druhé. Taková je nejstručnější definice jeho kompozičního umění.

[19] Leoš Janáček: Hledal jsem proutkem pramenitou vodu, Řeč a hudba lidu - Nápěvky, Odeon Praha 1982, str. 82

[20] Okolo Její pastorkyně, Hud. revue IX, 1916 str. 245

Se samotným motivem nakládá způsobem dosud nebývalým. Jakékoliv tradiční zpracování jde přímo proti jeho smýšlení. Jeho hudební myšlenka představuje vždy výraz plnosti. A proto s ní tak nakládá. Nebojí se motiv opakovat. Nebezpečí, že by snad unavil, totiž nehrozí. Uvádí nápěv líbezný, melodický, zpěvný, a v zápětí vletí jako blesk úplně jiná hudba, nenavazujíc na nic předešlého, avšak strukturálně vyplňujíc dokonale monument stavby.

Ne, Janáček není tradicionalista. Lidovou písní se sice inspiruje, avšak způsob, jakým ji zpracovává, je zcela novátorský. Přesvědčení, že dílo ztrácí na své původnosti, užije-li v něm skladatel citace lidové písně (neboť i ta má svého autora), vyjádřil v již zmíněném referátu o opeře Starý ženich. Zůstalo jeho krédem pro celou následující tvorbu. S lidovou písní nicméně pracuje a v mnoha dílech cítíme lidový prapůvod. Základem jeho ryzího, neopakovatelného stylu je osobité zpracování jednohlasé melodie. Povahová prudkost a věčná nespokojenost ho stále ženou dál. Myšlenkový skoků a přeryvů, typických pro jeho literární projev, užívá s oblibou i v hudbě. Je stručný, vtipný a přitom výmluvný. Hudební myšlenka je mu něčím ojedinělým, typickým pro určitou chvíli, určitou scénu, s čímž nelze pracovat ve smyslu tematické práce známé z klasicismu. To by narušilo autentičnost výrazu. Útočnost jeho nápadů ho v hudbě žene k stále se stupňujícímu dramatismu. Tyto prudké výbuchy nejsou jen ve stěžejních a rozsáhlých dílech, pronikají i do drobných klavírních vět.

Jeho styl je naprosto nezaměnitelný. Rázný a strhující, přitom intimně lyrický. Ohnivé rytmické figurace střídá zpěvná melodie plná vroucího citu, hned jásavá, hned bolestně naříkající.

Pro Janáčkovu melodiku jsou charakteristické dvě vlastnosti: jednotlivé nápěvy jsou většinou krátké, ale nepociťujeme je jako krátkodeché. A čím jsou kratší, tím jsou zpravidla vyšší, klenutější, smělejší, jejich napětí je stupňováno i harmonicky.

Zvláštní je u Janáčka použití trylku, kterým se snaží vystihnout celou prudkost lidského temperamentu. Sám říká: „Je jako ohnivý kruh, kterým otáčíme". Znamená pro něj víření života. Pianissimový trylek ve čtvrtém čísle cyklu *V mlhách* si ve své konkrétní obrazivosti představoval *,,jako když moucha bzučí".* Více se rozepisuji v v následující kapitole Klavírní sloh.

Samozřejmě, že není možno vystihnout slovem podstatu vyjadřování člověka, o němž se pouze dočítáme z knih a studujeme ho z notového materiálu. Je však zapotřebí nahlížet na jeho dílo s vědomím, že máme co činit se skladatelem, který komponuje jasně, čistě, stylově, bez manýr, místy až cudně, logicky, realisticky a konkrétně, velmi často smutně až tragicky, v citovém rozrušení.

Rovněž jeho způsob tvoření prozrazuje zemitého realistu. Tvořil v podstatě neustále. Psal všude. Na ulici, na tržišti i na svých procházkách. Zde všude odposlouchával a zapisoval mluvu prostých lidí a v duchu bezděčně tyto nápěvky rozváděl.

Jeho skladby mají ve velké většině hluboký podtext: byv odloučen od snoubenky v daleké cizině, psal vroucně a pln lásky, trpěl-li nemocí a později úmrtím obou svých dětí, objevuje se v jeho díle bolest a žal, myšlenka na Kamilu jej naopak přiměla k vášnivému, bolestnému, ale zároveň nadějnému sdělení.

Janáčkovo věčně zjitřené nitro bylo již samo o sobě živou obdobou dramatu. Sotva který umělec prožíval také vášeň tak doslovně v obojím smyslu slova *passio*: jako osudovou náruživost, ale také nutné utrpení, jako vzplanutí, jež stravuje, ale zároveň i očišťuje.

Díky přemíře citových vzruchů, obohacujících jeho život – vášeň, utrpení, vzplanutí – viděl i u jiných dějů pod povrch, a proto také nikde nemohl zůstat lhostejný. Cítil potřebu se vyrovnat se všemi prožitky a ideami, které ho obklopovaly, a zúčastnit se každého boje.

2. Klavírní sloh

Janáček nachází svůj vlastní klavírní jazyk zhruba v prvních dvou desetiletích 20. století, v době, kdy je klavírní sloh – alespoň v evropském měřítku – dávno ustálen. Ve světě stále doznívá uchvácení Ferencem Lisztem (1811-1886), který se etabloval jako klavírista a autor virtuózních, dramatických a efektních děl. Po takovém zjevu se by se zdálo, že jsou všechny možnosti klavíru vyčerpány. Od dob romantismu se však ve světové klavírní literatuře uplatňuje vedle velkých útvarů (sonát, fantazií) plných zvuku a technické brilance také intimní lyrická miniatura s jemnějším výrazem. Česká klavírní literatura v té době dospívá díky Bedřichu Smetanovi k syntéze vnější lesklé virtuozity s lyričností a českým duchem. Antonín Dvořák, ač mistr velkých forem, nezanechal jedinou klavírní sonátu a nejlépe se profiluje v drobnokresbě (*Poetické náladv*). I jeho klavírní koncert má v porovnání s ostatními romantickými koncerty velkou řadu lyrických momentů. Z. Fibich, J. B. Foerster a J. Suk spějí svým způsobem a každý ve svém směru k ještě větší intimitě. U V. Nováka se pak prolíná intimní, do sebe ponořená lyrika a dramatický heroismus. Hned od počátku jeho tvorby vznikají skladby obou typů: na jedné straně drobné kusy lyrické jako *Bagatelly, Serenády, Eklogy, Můj máj, Písně zimních nocí* a *Sonatiny*, na straně druhé monumentální klavírní díla jako *Manfred, Vzpomínky, Sonáta Eroica* a *Pan.*

Janáček naproti tomu vychází z drobné lyrické miniatury a teprve poznenáhlu postupuje k větším koncepcím.

Šlo mu především o výraz. Nikde žádná laciná virtuozita, nikde ani nota navíc. Obsah se stává jediným cílem. Podstatu klavírního zvuku viděl v jeho intimnosti a pro klavír nejvlastnější považoval zpočátku lyrickou skladbu. I když mu byly blízké Dvořákovy poetické klavírní kompozice, brzy poznal, že Dvořákovi je klavír pouze náhražkou za zvuk orchestrální - a náhražku Janáček nenáviděl. Bude–li

potřebovat orchestrální zvuk, napíše skladbu pro orchestr, a klavírní skladbu složí tehdy, bude–li mít na mysli konkrétní klavírní zvuk. Zvukovou barvu považuje za nezaměnitelný invenční prvek.

Janáčkovi nevyhovuje ani tradiční struktura klavírní sazby. Romantismus či impresionismus např. plně využívá zvukových možností klavírního pedálu a nepočítá s jedním osamoceným tónem; má na zřeteli vždy souhrn tónů, v němž se jednotlivý tón ztrácí a slouží celku. I tóny Chopinových melodií se vznášejí nad zamženým zvukovým proudem rozložených akordů, podložených pedálem. Zamžený tón však Janáčkovi nevyhovuje, šero, mihotavé stíny a zbytečný šum neuznává, od počátku usiluje o konkrétnost, jasnost a plastičnost výrazu. Jeho umělecká poctivost mu nedovoluje, aby převzal romantický styl, který neodpovídá jeho individualitě a je jeho představě cizí, ba protichůdný. Janáček chce své myšlenky na klavíru vyjadřovat zcela novým, naprosto svébytným způsobem. V současné klavírní tvorbě nenachází onu úspornost prostředků, po které touží.

Klavír je pro Janáčka rovněž nástrojem praktickým, používal ho denně při skladatelské práci a nechal se inspirovat jeho zvukem. O tom svědčí výpověď Ludvíka Kundery, který říká:

"Celé odpoledne ozýval se klavír. Ovšem zcela neobvyklým způsobem. Janáček tam co nejhlasitěji vyťukával do klavíru jeden a týž několikatónový motiv. Opakoval jej několikrát dokola, buď beze změny nebo občas s malou změnou. Z vervného způsobu hraní bylo přímo cítit, jak silně je citovým obsahem motivu vzrušován a unášen... To ovšem neskládal. To se chtěl dostat pomocí motivu do určité nálady, aby potom bez klavíru skladbu postavenou povětšině z tohoto motivu horečně vrhl na papír.."[1]

[1] Ludvík Kundera: Janáčkova tvorba klavírní, Musikologie, Brno 1955, str. 306-329

2. 1. Stavební kameny

Zpočátku je východiskem Janáčkova slohu **jednohlasá melodie**, každý jednotlivý tón se stává pro Janáčka důležitým a nepostradatelným.

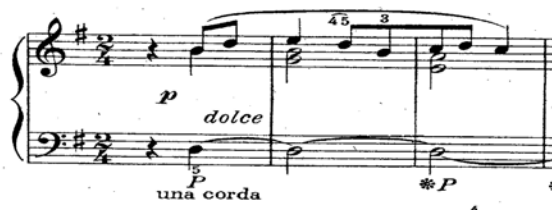
„A já pravím, že tón čistý nic neznamená, dokud není zabodnut v životě, v krvi, v prostředí. Jinak je hračkou, která se nemusí cenit…“[2]

U tradičních skladeb působí stejný tón různým způsobem podle toho, kde se nachází: je-li horním tónem akordu, středním hlasem harmonie či obklopen perlivými pasážemi apod.

U Janáčka je však zpravidla tón odkázán sám na sebe, neopírá se o žádný akord, ani o žádnou harmonickou výplň. Jednotlivý tón má pro něj větší určitost a větší výrazovou sílu než celý akord. I když Janáček ve své klavírní struktuře tíhne k největšímu oproštění, nikdy nejde proti klavírnímu zvuku, naopak vychází vždy z jeho akustických vlastností.

Ve snaze nenavazovat na běžný klavírní sloh zachází Janáček v jednom směru až příliš daleko: napodobuje totiž zvuk harmonia nebo varhan, nástrojů, jež mu byly zpočátku ještě bližší – a způsobuje tak pianistům problémy. Používá **prodlevy** - dlouhé, zejména basové tóny, které na harmoniu či varhanách vydržovat lze, jejichž provedení na klavíru je však často sotva možné. Nicméně jsou právě prodlevy jedním z nejcharakterističtějších znaků Janáčkova slohu (př. č. 1):

Příklad č. 1, Po zarostlém chodníčku č. 9 V pláči, takty 1-3

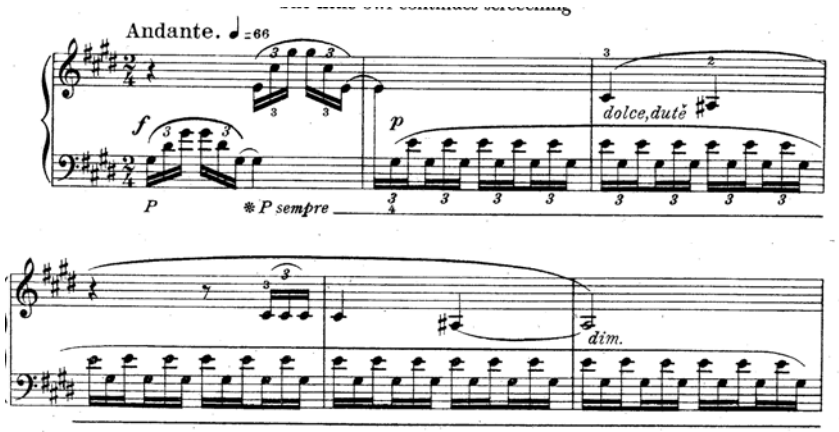


Táhlý tón za nějaký čas, zejména když se ostatní tóny mění, přestane znít, čemuž lze pedálem zabránit jen částečně, protože prodleva, která velmi často vyžaduje použití pedálu, bývá doprovázena typickou ostinátní figurkou, většinou

[2] Janáček Maxu Brodovi 2. VIII. 1926

úsečnou, která použití pedálu nepřipouští. V prvních skladbách, které byly ostatně složeny původně pro harmonium, se tato prodleva objevuje ještě ve své harmoniové formě, jako dlouze držený tón. V pozdějších skladbách se však často mění v klavírnější, vzrušenější formu, v trylek či terciové, kvartové nebo nejčastěji sextové tremolo (př. č. 2):

Příklad č. 2, Po zarostlém chodníčku č. 10, Sýček neodletěl!, takty 1-6



Další charakteristický rys Janáčkových klavírních skladeb je časté užití drobné, rychlé a ostře **rytmizované figurky- sčasovky**, většinou jen o několika málo tónech. Objevuje se v každém sebemenším kousku a je vždy, jak sám Janáček přiznal, pravou duší skladby, jakýmsi nejosobitějším skladatelovým projevem.

Janáček sám charakterizuje sčasovku ve fejetonu Milieu takto: „Závislost těch dob, 2,5 vt. zpěvu – 9 vt. oddechu, je zřejmá. Je to závislost dějů, tzv. složitých reakcí. Vztahu takových dob říká se *rytem, sčasovka.*" [3]

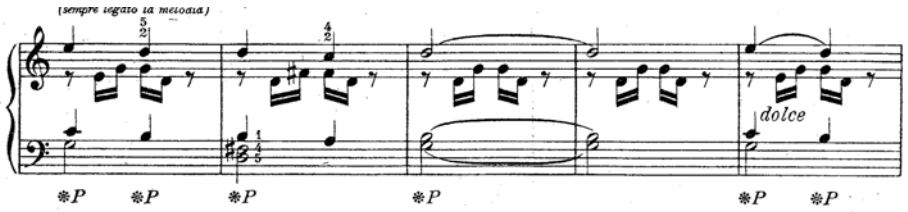
Tato ostinátní figurka v prvních skladbách (např. v klavírním doprovodu *Kytice národních písní moravských*) vystupovala jen ojediněle, doprovázela spíše hlavní motiv. V cyklu skladeb *Po zarostlém chodníčku* se již vyskytuje souvisle, bez přerušení, několikrát po sobě (např. v *Našich večerech* dvacetkrát a po krátkém přerušení opět osmnáctkrát) a v pozdějších skladbách se stává Janáčkovým hlavním stavebním materiálem. Většinou se jedná o živel kontrastující se

[3] Leoš Janáček: Fejetony z Lidových novin, Brno 1958

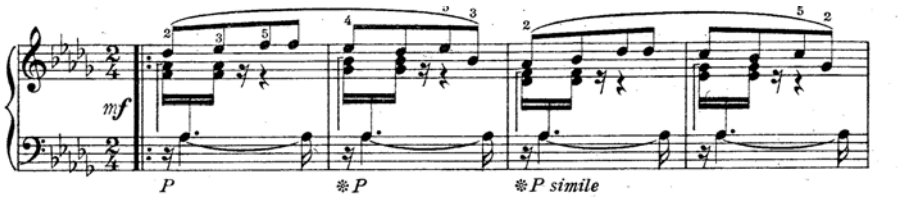
základní náladou, i když bývá často utvořen ze stejného motivického materiálu jako hlavní motiv (třetí díl cyklu *V mlhách*), někdy je dokonce jeho částí (*Čeladenský*).

Janáčkův klavírní sloh je vždy a všude co nejprostší. Skromný i v rozsahu. Skladba netrvá nikdy déle, než je nezbytně nutné. Platí to jak v drobných skladbách sbírky *Po zarostlém chodníčku*, tak v jednotlivých větách *Concertina*. Prostá je i struktura skladeb – zpravidla je nahoře melodie, uprostřed ostinátní figura, dole prodleva (př. č. 3 a 4):

Příklad č. 3 Po zarostlém chodníčku č. 7 Dobrou noc!, takty 17-21

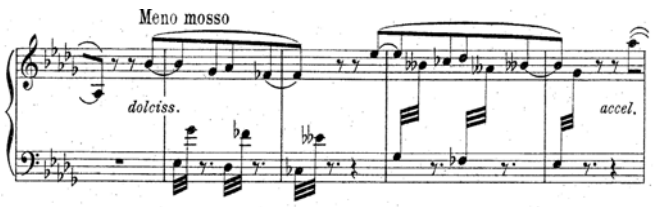


Příklad č. 4 Po zarostlém chodníčku č. 2 Lístek odvanutý, takty 1-4



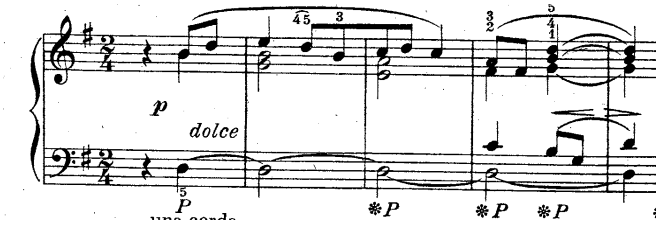
Jiné uspořádání: základní téma bývá někdy ještě zjednodušeno – objevuje se jen melodie a ostinátní figurka (př. č. 5):

Příklad č. 5 V mlhách 4. věta, takty 9-13

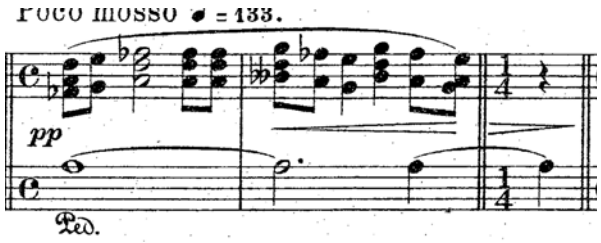


Také jen melodie a prodleva (př. č. 6 a 7):

Příklad č. 6, Po zarostlém chodníčku č. 9 V pláči, takty 1-3

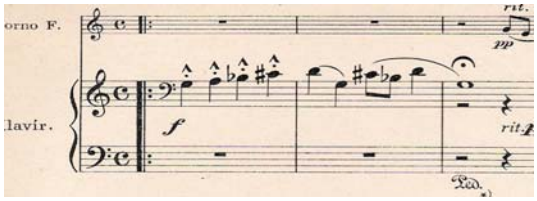


Příklad č. 7 V mlhách 1. věta, takty 49-51



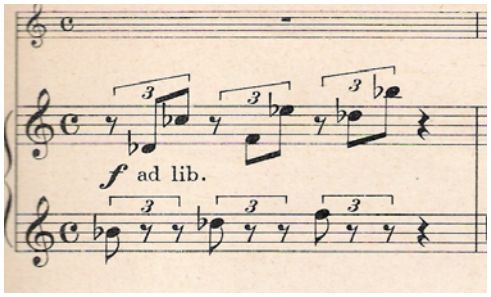
nebo pouze melodie (př. č. 8):

Příklad č. 8 Concertino, 1. věta, takty 1-3



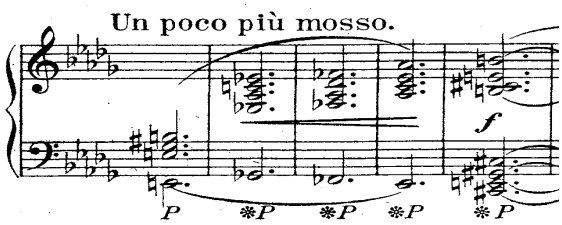
nebo konečně jen motivická figurace (př. č. 9):

Příklad č. 9 Concertino, 1. věta, takt 54

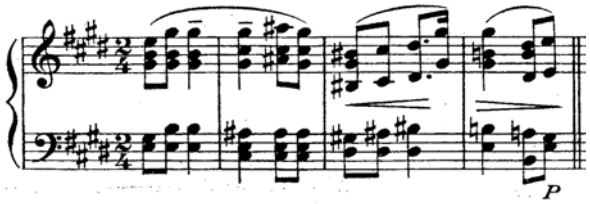


Pouze výjimečně, na několika zvláště významných místech, zazáří v plných akordech chorální věta, která se odráží nápadně od svého okolí a působí pak obzvlášť silným dojmem (př. č. 10 a 11):

Příklad č. 10 Po zarostlém chodníčku č. 4. Frýdecká Panna Maria, takty 25-29



Příklad č. 11 Po zarostlém chodníčku č. 10 Sýček neodletěl!, takty 13-16



O struktuře Janáčkových klavírních skladeb hovoří dr. Ludvík Kundera následovně: „Janáčkův klavírní sloh je sloh bez harmonických výplní, duplikací, romantických přívěsků a ozdob, úmyslně a vědomě tíhnoucí ke zvukovému oproštění, kde jednotlivý klavírní tón je sám osobě dost nosný, sloh zpravidla tříhlasý, s hlavní melodií, drobnou, rytmicky nápadnou figurkou a prodlevou. Z těchto tří hlasů vznikl sloh, který zpočátku mohl budit dojem prázdnoty, ale za čas cítíme místo prázdnoty jen jasnost a plastičnost a úctu ke každému jednotlivému tónu."[4]

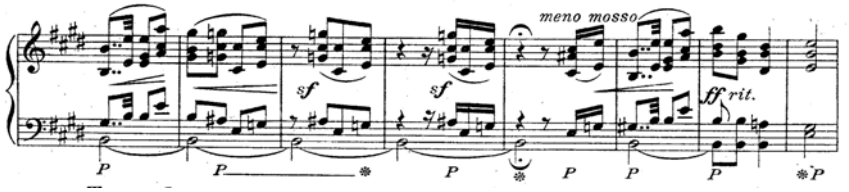
Určitou pozornost chci také věnovat Janáčkovým **nepravidelným taktovým schématům**. V celé tvorbě, ať už orchestrální, sborové, komorní či klavírní, nacházíme velké množství zdánlivě „vsunutých" 1/8, 1/4 a jiných taktů. Má-li interpretace působit přesvědčivě, musíme střežit rytmickou přesnost. Např. ve skladbě Nelze domluvit! se na dvou stranách vystřídá takt 4/8, 1/4, 5/8, 4/8, pak

[4] Ludvík Kundera: Janáčkova tvorba klavírní, Musikologie, svazek 3, Praha 1955

opět 1/4 a 2/4. Změna taktu neznamená změnu tempa. Je třeba si uvědomit, že ať je takt jakýkoli, základní hodnoty (osminy, čtvrtky atd.) zůstávají stále stejné (pokud ovšem není předepsáno jiné tempo). Jednou ze zásad správné janáčkovské interpretace je totiž zásada jednotného metra. Janáčkova skladba musí mít svou základní pulzaci, tj. jednotný tep (bez ohledu na změny notových hodnot, na změny taktové, na proměny temp atd.) - jedině z toho roste jednota všech náhlých a drsných protikladů, stavebná jednota.

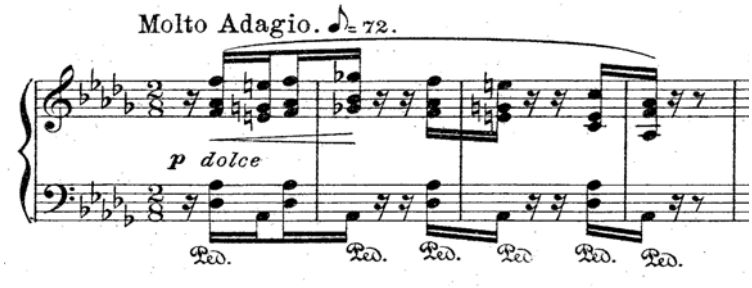
Zvláštní zmínku v Janáčkově díle zasluhují **pomlky**. I ony hrají úlohu při zachování jednotného metra. Musí být vydržovány přesně, ne přibližně. V zásadě však platí Dvořákovo úsloví, že pomlky jsou také muzika, beze zbytku i zde. Např. nepřesně vydržené pomlky v expozici 2. věty (Smrt) z fragmentu Sonáty jen zdánlivě přispívají k větší dramatičnosti. Ve skutečnosti naruší základní rytmický puls celé skladby. Jiným příkladem je téměř nikdy nedodržovaná pomlka (čtvrťová a osminová nota s korunou) na poslední straně „Sýčka", tak potřebná, aby čtyřtaktové *meno mosso* vyznělo jako dramatický vrchol skladby (př. č. 12):

Příklad č. 12 Po zarostlém chodníčku č. 10 Sýček neodletěl!, takty 97-104



Anebo druhá věta z cyklu V mlhách: Nejsou-li v základním tématu přesně dodržovány pomlky (samozřejmě s nepatrným rubatem na konci fráze), pak nálada tématu s výmluvnými vzdechy ztrácí účinek (př. č. 13):

Příklad č. 13 V mlhách, 2. Molto Adagio, takty 1-4



Takových příkladů by bylo možno uvádět mnoho a my se jimi budeme dále zabývat v příslušných kapitolách.

Specifikum v Janáčkově kompoziční řeči představuje také způsob **práce s různými mody**. Považovat tonalitu ze základ jeho myšlení je v mnoha případech sporné. Jan Vičar ve stati *Zápisník zmizelého* věnuje podkapitolu hybridnosti tónových systémů a otázce harmonie a říká: „To specifické na Janáčkovi je totiž právě hybridnost jeho hudební řeči, spojující v jeden ústrojný celek několik základních systémových paradigmat – tonalitu, modalitu, tzv. flexibilní diatoniku, volnou chromatiku, resp. enharmoniku atd. A z hlediska počtu tónů v rámci oktávy potom využívá nejen heptatoniku, ale i pentatoniku, celotónovou hexatoniku atd…. Míra neobvyklosti Janáčkovy hudební řeči vynikne tím více, že i v rámci uvedených systémů a způsobů nepostupoval skladatel důsledně a v dlouhých plochách, ale v průběhu dílu prováděl neustálou tóninovou, modální či jinou modulaci. To ostatně vypozoroval z moravské lidové písně…Zofia Helman konstatovala, že u Janáčka nacházíme čisté tónové škály pouze ve fragmentech…[5]

V následujících kapitolách se budu zabývat již jednotlivými skladbami: připomínám podmínky resp. příčiny jejich vzniku, podávám jejich stručnou

[5] Jan Vičar: Zápisník zmizelého Leoše Janáčka in Hudební věda 3/1993, str. 203-232

formální a harmonickou analýzu, připojuji interpretační poznámky a srovnávám různé interpretace.

3. První klavírní skladby

3. 1. Tema con variazioni – Zdenčiny variace

Ve svém raném skladatelském období se Janáček věnoval především sborové tvorbě. Jeho studentské práce, na nichž si teprve osvojoval klavírní stylizaci, se nám nedochovaly. Dozvídáme se o nich z různých dobových pramenů, ponejvíce z bohaté korespondence mezi Janáčkem a Zdeňkou. Jedna z prvních, ***Dumka,*** vznikla patrně někdy během roku 1879 a veřejně byla provedena samotným autorem dne 8. září 1879 na akademii v Rožnově pod Radhoštěm u příležitosti odhalení pomníku Františka Palackého. Dodnes je však nezvěstná. Další studentskou prací byla *Sonáta Es dur*, datovaná 6. října 1879, necelý týden po příjezdu do Lipska. Náčrtek k ní si Janáček přivezl z Brna. Na první hodině hudebních forem sonátu předložil svému učiteli Leo Grillovi, který ji však ani neprohlédl a Janáčka začal vyučovat elementárním pravidlům kompozice.

Během lipského pobytu trpěl Janáček steskem po domově a mateřském jazyku a nejhůře nesl odloučení od své snoubenky Zdeňky Schulzové, s čímž souvisí i tématika některých skladeb tohoto období – *Nocturno* (16. září 1879), *Smuteční pochod* (10. prosinec 1879), *Zdenčin menuet* (8. leden 1880) a konečně *Zdenčiny variace* (22. únor 1880). Kromě zmíněných děl vzniklo v Lipsku několik rond a 14 fug. Ze všech raných skladeb se občas provádějí jedině variace, neboť se na rozdíl od ostatních skladeb dochovaly celé. Janáček je považoval za svůj první vydařený opus.

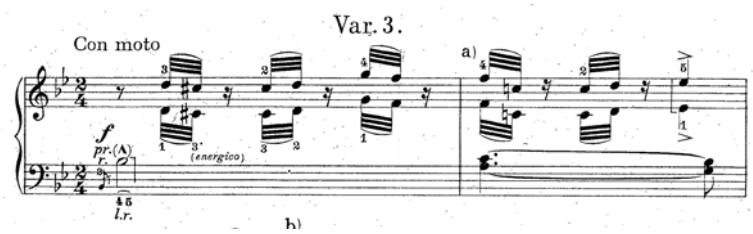
Tema con Variationi vyšlo poprvé v Praze roku 1944 v revizi Viléma Kurze, který **-** podobně jako Janáček - vedl po roce 1919 mistrovskou třídu konzervatoře v Brně. V předmluvě je použito materiálů janáčkovského badatele Vladimíra Helferta; ten byl totiž v tu dobu vězněn v nacistickém koncentračním

táboře. Vydání má podtitul Zdenčiny variace – Janáček je své snoubence kdysi přislíbil.

Skladbou Janáček v podstatě završil svá studia na lipské královské konzervatoři.

Zpěvné, varhanně stylizované téma je zpracováno v sedmi variacích. Přestože se jedná o rané dílo ovlivněné doznívajícím romantismem, můžeme již na mnoha místech vysledovat janáčkovský hudební rukopis, tak typický pro jeho pozdější skladby – viz příklad.

Př. Variace č. 3. takty 1 - 2



Je však nutno podotknout, že se zde skladatel celkově ještě nepropracoval ke svému osobitému slohu, zejména po stránce klavírní stylizace. Variace využívají především konvenčních kompozičních principů, jejichž zvládnutí bylo nejspíš účelem skladby. Variace jsou dokladem Janáčkových začátků a umožňují pohled na jeho vývoj – v tom je jejich význam.

3. 1. 1. Stručný rozbor a interpretační podněty

Variace (z latinského variatio) značí změnu. Jedná se o obyčejnou skladbu složenou z několika obměn základního tématu (Tema con variationi seřazených podle zásad celkové výstavby (např. od jednoduchých obměn k složitějším).[1]

Každá skladba psaná ve variační formě skrývá úskalí jednotvárnosti. Je proto nutno více než jinde usilovat o rozmanitost tónovou, dynamickou i agogickou a nakládat s tématem stále znovu se ozývajícím v různých variacích různě. Na každou pohlížejme jako na uzavřený autonomní celek, s tématem spojený vnitřní strukturou, s ostatními variacemi kontrastující - zároveň však fungující jako součást většího stavebného celku. Patřičnou pozornost věnujme proto odsazením jednotlivých variací. V našem konkrétním případě se např. jedině dozněním, „dodýcháním" závěru druhé periody můžeme sami vnitřně připravit na nové dění (a v posluchači vzbudit očekávání dalšího průběhu).

Téma Andante

Téma Zdenčiných variací se skládá ze dvou period. První končí v g moll, druhá mění tónorod na G dur a teprve *seconda volta* se vrací zpět do základní tóniny B dur.

1. Andante

Variace, nadepsaná v témže tempu jako téma, zpracovává hlavní myšlenku obohacením sudých osminových not šestnáctinovými střídavými tóny. Jedná se o prosté kolorování, techniku, kterou Janáček už v této fázi svého vývoje ovládal.

Stylizace 1. variace je virtuóznější než v tématu. Zvolením hybnějšího tempa je možno vytvořit nenásilný most mezi tématem a 2., rychlejší variací. *Legato*

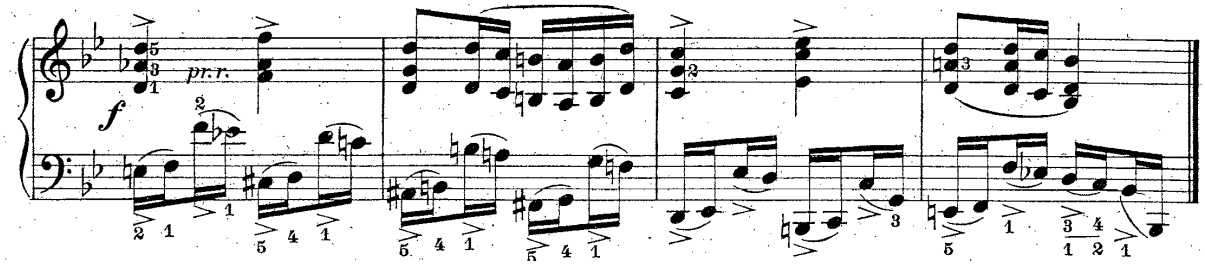
[1] Barvík, Malát, Tauš: Stručný hudební slovník, Praha 1960

v posledním taktu předvětí lze významně usnadnit, přebere–li spodní sextu levá ruka. Nejenže šestnáctinový pohyb pak zní skutečně *legato*, ale také daleko snáze ukončíme periodu *diminuendem.*

2. Allegro

Rychlost 2. variace, *Allegro*, je třeba volit podle posledních čtyř taktů.

Př. var. č. 2, takty 53 - 56



Frázování levé ruky by bylo v přehnaném tempu nesrozumitelné a *legato* paralelních oktáv v pravé téměř nemožné.

3. Con moto

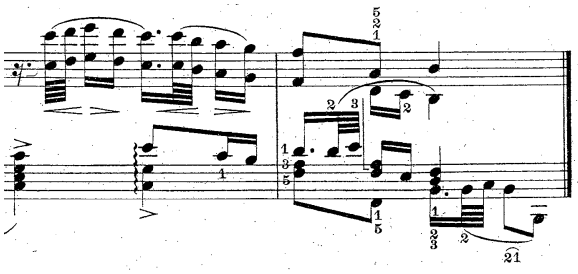
Jak jsme již výše zmínili, je 3. variace „nejjanáčkovštější". Právě zde máme dlouhé melodické tóny v base, které se pojí se sčasovací vrstvou v sopránu (viz 2. kapitola Klavírní sloh). Formou se tato variace liší od předchozích i od tématu zcela zásadně. Janáček zde pracuje s písňovou formou A – B – A, přičemž část B je dvakrát delší tj. 8 + 8 taktů.

4. Con moto

Ač stejně tempově označena, působí 4. variace ve srovnání s předchozí vznešeněji až majestátně. V druhém osmitaktí zůstává po celou periodu

dynamiky f, doporučuji však v předvětí, tj. buď už v G dur či až v c moll ubrat na síle především proto, aby poslední dva takty zazněly v plném zvuku a lesku.

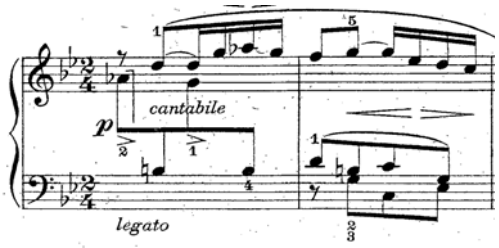
Př. 4. variace, takty č. 103 - 104



5. Meno mosso

Zajímavým harmonickým ozvláštněním je hned samotný začátek – tentokrát na mimotonálním 7. stupni ke stupni 2., tedy k c moll.

Př. variace č. 5, takty 105 - 106



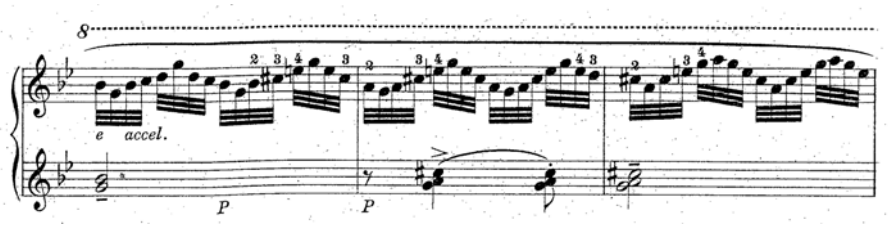
V druhé periodě kladu důraz na *legato* v levé ruce, která nejprve vede melodii, zatímco pravá je ve staccatu. Ta když sestupnou cikánskou stupnicí předá dění levé ruce a přebere od ní melodii, změní také úhoz. Melodie pak až do konce periody zůstává v sopránu, zatímco levá ruka staccatovými figuracemi doplňuje harmonické funkce.

6. Adagio

Svým kráčejícím basem připomíná 6. variace *ciacconu*. Janáčkův předpis *sempre molto legato e con Pedale* podtrhává varhanní charakter. Hraju ji proto nejklidněji a nejmírněji ze všech variací. Je prakticky jedinou, kde jsou hodnoty not převážně osminové. (Šestnáctiny se objevují pouze jako průchodné melodické tóny).

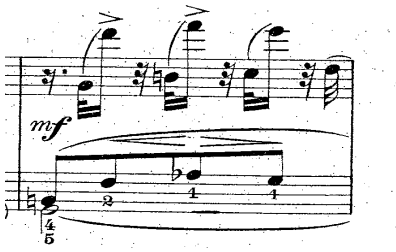
Poslední, 7. variace nenese žádné tempové označení. Janáček nejspíš nepovažoval za důležité určovat tempo už jen proto, že nejrychlejšími notami, které jsou zde v hojném počtu zastoupeny, jsou dvaatřicetiny. Abychom je ve stoupajícím tempu (*accel.*) vůbec mohli vyhrát, je nezbytné zvolit mírné výchozí tempo.

Př. variace č. 7, takty 159 - 161



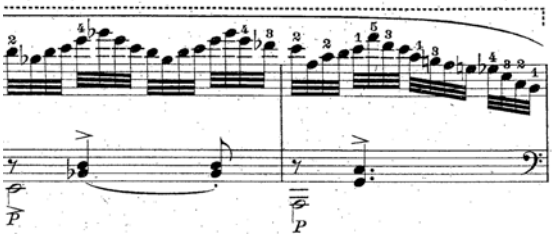
Tato variace posouvá celé dílo mezi skladby virtuózní, neboť skoky v rozsahu decim a více jsou pro většinu interpretů nevděčným problémem.

Př. variace č. 7, takt 146



Jedinou vhodnou úpravou, kterou lze v této variaci uplatnit, je převzít v závěru *acceleranda* poslední nebo předposlední skupinu šestnáctin pravé ruky do levé.

Př. variace č. 7, takty 166 - 168



3. 1. 2. Srovnávací analýza interpretací

Pro srovnávání Zdenčiných variací jsem vybrala jednoho interpreta českého (Radoslava Kvapila) a jednoho zahraničního (Rolanda Pöntinena).

Radoslav Kvapil začíná romanticky pojatým tématem v romantickém duchu. První repetici hraje v jednotném tempu s *diminuendovým* a *ritardandovým* závětím (takty 7 – 8). Při opakování pak volí bohatší agogiku, stále však ve slabé dynamice.

Předvětí druhého dílu stupňuje logicky až do *cantabile* v mf (takt 12) a druhou periodu (takty 13 – 16) uzavírá plynulým *diminuendem.*

Podobně rozvrhuje i 1. variaci. Ač sám v předmluvě vydání Supraphonu z roku 1990 hovoří v Poznámkách k interpretaci o možnosti rychlejšího tempa, volí dle Janáčkových pokynů totéž *Andante* jako v tématu.

2. variaci *Allegro* pojímá Kvapil spíše vážně. Hlavním záměrem jako by mu bylo *legato.* Celou variaci drží ve zvučné dynamice, nerespektuje předepsané *subito* v taktech č. 2, 38, 42, 46, 50 a závěr opět ukončuje *diminuendem* a *ritenutem*.

Variace č. 3 je přehledná, pianista nestrhává časovku do nepřehledné změti zvuku, jak bývá často zvykem. Vyhrává ji však energickým úhozem, což působí poměrně těžkopádně.

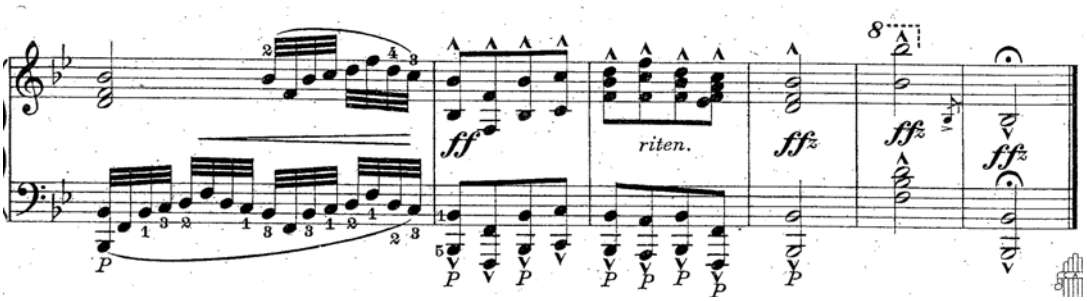
Naopak variace č. 4 je odlehčená a skutečně *con moto*, vtipná a hravá. Od taktu 97 jako by interpret připravoval gradaci - nenasadí velké *forte* hned v prvním G dur, a dokonce v c moll ještě ubere na dynamice. Očekávaný vrchol však nepřijde, a celkový dojem je tudíž vlažný.

Meno mosso je nadpis pro 5. variaci a Kvapil ji vyzpěvuje v bolavě tesklivém tónu. Hraje jemně, pomalu, romanticky procítěně.

V 6. variaci vládne až strnulý klid. Levou rukou Kvapil důsledně vyzvedává melodii a celou skladbu drží ve velmi jemném zvuku *una corda*. Ani závětí druhé periody, tj. poslední 4 takty, kde je předepsáno *crescendo* vedoucí až do *forte,* nehraje sonorně.

V porovnání s níže uvedeným Pöntinenem se staví Kvapil k poslední variaci jako k finální části, která uzavírá celý cyklus razantně a suverénně. Kvapil volí tempo mnohem rychlejší, avšak v *accelerandu* nezrychluje. Návrat k *Tempo I.* předznamenává malým *ritenutem.* Posledních pět taktů řeší podobně jako Pöntinen: Namísto *ritenuta* zrychluje a osminové *ff* nehraje široce, nýbrž rychle a v hodnotách not šestnáctinových.

Př. 7. variace takty 189 - 194



Roland Pöntinen

Pöntinen zvolil pro téma daleko pomalejší tempo než Kvapil, a tudíž více zdůrazňuje střední hlasy, avšak ne vždy s patřičnou ukázněností (např. nelze

hned v taktu 2 udělat *diminuendo* tak, že vstupní intenzita zvuku bude převyšovat intenzitu melodie).

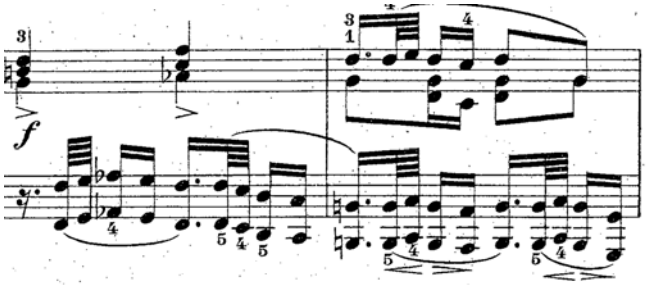
1. variaci hraje živěji, ale poněkud jednotvárným úhozem. Stereotypně působí i stejné uklidnění na závěr předvětí a závětí.

Tempo 2. variace je ještě rychlejší, takže gradační účinek je značný. Ani zde se však pianista nevyvaroval zakončování čtyřtaktí malými *ritenuti* – celá variace pak působí poněkud nevyrovnaně.

3. variaci hraje celou pod pedálem, což podpoří dění v levé ruce a udrží tah melodie v basu. Ovšem sčasovková pravá ruka má charakter líbivého doprovodu, a ne uštěpačné figurace.

Con moto ve variaci č. 4 je ve srovnání s Kvapilovou verzí lépe vystavěno, a to především v druhé periodě: Pöntinen klade patřičný důraz na takty 101 a následující, a tak podtrhuje vznešenost, kterou synkopový doprovod levé ruky dává tušit od samého začátku variace. V druhé periodě však nerespektuje předepsaný rytmus a hraje namísto čtyřiašedesátinových not pouhé dvaatřicetiny.

Př. 4. variace, takty 97 - 98



Variaci č. 5 *Meno mosso* hraje Pöntinen široce a pomalu. Jeho projev se vyznačuje klidem a jemnou dynamikou.

Plynule navazující variace č. 6 má podobný charakter. Dlouhé osminové noty (*legato e con pedale)* niterně „promlouvají".

Finále pojímá Pöntinen zcela netradičně. Vstupní tempo je totožné s předchozím *Adagiem.* Celek dělí po taktech a dvaatřicetinové noty nehraje virtuózně, jak bychom ve finále očekávali, ale přednáší je zpěvně, melodicky. Do tempa se dostává až *accelerandem* (takt 159 a následující). Vzhledem k rezervovanému počátečnímu tempu dosahuje značného tempového rozdílu. Návrat do *Tempo I.* vyzní opět v důstojném klidu.

Posledních pět taktů Pöntinen zrychluje natolik, že z osminových not vznikají šestnáctinové. Namísto předepsaného *ritenuta* uplatňuje *accelerando.*

3. 2. Tři moravské tance

Skladbu *Ej, Danaj,* dokončenou 2. dubna 1892, můžeme považovat za hudební studii k později vzniklé opeře *Její pastorkyňa*. Je to stylizace slováckého lidového tance. Janáčkovi učaroval jeho rapsodický charakter a ohnivý výraz, jehož se na klavíru snažil docílit použitím cimbálových prvků (trylků a tremol), přiznávkovým doprovodem a synkopovaným rytmem. Výsledkem je dojem strhujícího víření tanečního reje.

Skladba byla objevena až v Janáčkově pozůstalosti v r. 1948 zároveň se sborem *Zelené sem sela* (což není nic jiného než *Ej, Danaj*, instrumentovaný v roce 1982 pro smíšený sbor a orchestr). Obě skladby (nebo spíše jedna ve dvojím provedení) přešly později s malými úpravami do opery *Její pastorkyňa* (jako rekrutská píseň *Daleko, široko*).

Zajímavé je, že Janáček nabídl *Ej, Danaj* k tisku pražskému nakladateli Urbánkovi, ten jej však požádal o „něco přístupnějšího". Tanec provedla až 5. června 1948 klavíristka Zdeňka Průšová. Tiskem vyšel dokonce teprve roce 1978 v Souborném kritickém vydání (Dr. L. Kundera, J. Burghauser).

V roce 1905 vyšly v Brně tiskem ještě *Moravské tance – Čeladenský*[1] *a Pilky*[2] – pro klavír na dvě ruce (komponováno roku 1904). Jejich faktura je poněkud prostší než u skladby *Ej, Danaj*. Oba tance pocházejí původně ze suity pro orchestr, kterou Janáček komponoval v letech 1889-1890 na podkladě konkrétních lidových tanců pod názvem *Valašské tance*. Na *Lašské tance* je přejmenoval r. 1893. Definitivní podoby se jim dostalo až v letech 1924-25. Do té doby nebyl ustálen jejich počet, pořadí ani nástrojové obsazení. Provozovány

[1] Název Čeladenský odkazuje zřejmě k podradhošťské obci Čeladná

[2] „Lid podle Fr. Bonuše odvozuje vznik tohoto tance od řezání dřeva do zásoby na zimu – poslední to podzimní práce po skončení žní. Skutečně na Těšínsku při pilkách prý naznačují řezání dřeva." Vogel, Jaroslav: Leoš Janáček, Academia 1997

byly koncertně i scénicky[3]. Dnes se *Lašské tance* provádějí převážně koncertně v orchestrální verzi, jež se ustálila ve dvacátých letech.

3. 2. 1. Stručný rozbor s interpretačními podněty

Ej, Danaj – Allegro

Skladba má velkou písňovou formu. Ve srovnání s druhými dvěma tanci je rozsáhlejší a její téma je zpracováno s větší fantazií.

Takty 1-10 jsou jakousi introdukcí k hlavnímu tématu (obsahují intervaly použité v tématu). To v závětí moduluje vždy do jiné tóniny. Druhý díl (takty 35-46) je pouze opakováním tématu v base. Údaj *rozmarně (capriccioso)* naznačuje, že v taktech 47-54 dochází se změnou tónorodu na dur i k proměně nálady, byť rytmus i celkový řád hlavního tématu zůstávají zachovány.

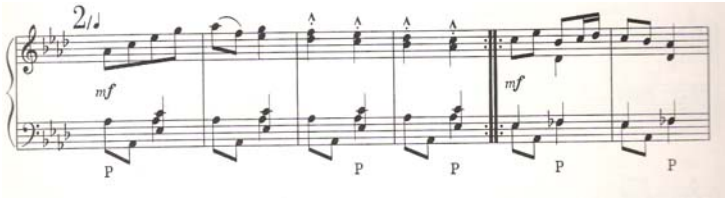
Zásadně nelze říci, že by skladba *Ej, Danaj* kladla jakékoliv technické problémy. Při interpretaci je nutno dbát na rytmickou perfekci v sopránu v taktech 7-10 a zachovávat pravidelnost osminových not v levé ruce. Závěry trylků nechť jsou pečlivě vyhrány ve zřetelném tempu i dynamice.

Čeladenský - Con moto

Druhá skladba *Tří moravských tanců* skrývá nebezpečí jednotvárnosti. Janáček totiž skládá k sobě předvětí a závětí jediné periody, kterou sice různě obměňuje, avšak neustále opakuje.

[3]Janáček spolupracoval v s Lucií Bakešovou při premiéře dvou Valašských tanců v Besedním domě 21. února 1889 a tato se později podílí na choreografické úpravě Lašských tanců (leden 1891)

Př. Čeladenský takty 1- 6



V Souborném kritickém vydání není uvedeno, zda se celá skladba má hrát *Da Capo*, ale třítaktová *Coda* v závěru hovoří jednoznačně pro toto řešení.

Pilky - Andante

Strukturou jsou *Pilky* velmi podobné *Čeladenskému*. I zde máme jedno téma stále se opakující, málo obměňované, s předvětím a závětím nejprve jednohlasým, později při stupňující se dynamice také v oktávách. *Da Capo* v této skladbě předepsáno je – zato lze polemizovat o tom, zda se při něm nemají dodržovat repetice (vzhledem k jejich formotvornosti).

3. 2. 2. Srovnávací analýza interpretací

Pro porovnávání *Tří moravských tanců* jsem zvolila snímek Radoslava Kvapila, pořízený v roce 1970 Pantonem, a Rolanda Pöntinena, nahraný roku 1993 ve Stockholmu pro švédskou společnost Grammofon.

Radoslav Kvapil hraje první část Ej, Danaj v živém tempu. Zachovává puls osminových not v levé ruce, šestnáctinové běhy v pravé ruce se mu však nedaří v tomto tempu dostatečně dobře vyhrát. Takt 10 dokonce nehraje v lomených, nýbrž v pevných oktávách. Jeho pojetí ovšem skutečně navozuje dojem ohnivého tance. Patřičnou důležitost věnuje jednotlivým *sfz* – „nadhazuje" je.

Jako druhé v pořadí hraje Pilky. Jejich hravý charakter paradoxně podtrhuje právě pomalým a neměnným tempem. Teprve při opakování druhé repetice

(takty 13-36) jde prudkým *accelerandem* kupředu. Předepsané *Da Capo* nerespektuje, hraje přímo *Codu.*

Čeladenský zní v Kvapilově suché, střídmé pedalizaci vtipněji, než by tomu bylo s pedalizací předepsanou. Kvapil řeší problém stereotypního zvuku tím, že první část hraje *senza pedale,* všechny čtvrťové noty krátce, a od taktu 29 pedálem prodlužuje každou druhou dobu taktu. Mohutným odsazením po prvním dohrání skladby připravuje opakování *Da Capo*. Touto velkou *cesurou* navodí napětí před novým nástupem. Druhé provedení pak hraje v jemnějším zvuku.

Roland Pöntinen

V Pötingenově podání působí skladba Ej, Danaj výrazně zemitěji než u Kvapila. Hraje pomaleji, a tudíž srozumitelněji. Jeho kvartoly, sextoly i dvaatřicetinová stupnice B dur v taktu 7-8 jsou zřetelné a přesné. Výraz tance připomíná silně český Dupák. Klavírista dbá na důležitost každé z osminových doprovodných not a vyzvedává hojně se vyskytující trylky a tremola. Hraje je s předepsanými akcenty, přičemž důraz dává již na přírazovou notu. Na konci skladby vtipně obměňuje umístění akcentů – v taktu 84 je hraje na poslední osminu, v taktech následujících vždy na první. Pro nastudování *Tří moravských tanců* zvolil Pöntinen Souborné kritické vydání, proto hraje na místě druhém tanec Čeladenský. Pedalizuje po dvou taktech: dva takty s pedálem, dva bez. Je to jedna z dalších možností diferenciace zvuku. Při opakování *Da Capo* dodržuje všechny repetice.

Poslední část Pilky ponechává po celou dobu v jednotném tempu, pedalizuje na první dobu. Jeho *Andante* je relativně pomalé, čímž skladba dostává vážný, starosvětský ráz.

4. Rozsáhlé klavírní cykly

4. 1. Po zarostlém chodníčku

Charakteristika let 1901 – 08

První řada cyklu *Po zarostlém chodníčku* vznikala v letech 1901-08, v době dokončování druhé poloviny opery *Její pastorkyňa* a sborů *Kantor Halfar* a *Maryčka Magdónova*. Toto období je pro Janáčka neradostné. Předně se stále zhoršoval zdravotní stav dcery Olgy[1].

---

[1] Olga, prvorozená dcera (nar. 15. 8. 1882), od mládí trpěla různými nemocemi. V necelých šesti letech dostala poprvé zánět kloubů a osrdí. V osmi letech onemocněla spálou, která byla příčinou smrti Vladimíra, (jejího o šest let mladšího bratra). Olgu časté choroby poznamenaly na celý život srdeční a tělesnou slabostí. Obzvláště po smrti Vladimíra rodiče svou dceru úzkostlivě hlídali. Nebyly jí dopřány běžné dětské radovánky. O to víc však tíhla k otcovu rodišti, Hukvaldům. Zde se zotavovala ze svých revmatických záchvatů a tady také měla svou nejdůvěrnější přítelkyni, Pepušku Jungovou. Z Olžina dopisu z 3. 12. 1897 Pepušce, která se patrně chystá na vánoce na Hukvaldy, zřetelně vyplývá její vazba na toto místo: „...Ach, Pepuško, pozdravuj ode mne ty krásné Hukvaldy ... všechna místa, naši chaloupku a všechno, co v ní je, vaši chaloupku, která, pane Bože, nedej, aby mluvila, pak to Podzámčí, agát staroslavný a památný, vozovou cestu k oboře, 'hrubý buk' a všechny valy, knížecí cestu a hrad na prvním místě, víš, tam ty lavečky na hradě, vlastně před hradem, kde, víš, jsme se koukaly tím dalekohledem a viděly jsme divy světa, a pak na hradě všechno, víš, 'paraplátko', kde jsme s Reissigem a Krajíčkem hrály karty ... Ach, Bože, kde jsou ty časy, máš pravdu, že jakživy neužijem tolik na světě jako na Hukvaldech. Ty Hukvaldy nám učarovaly! Jaká mají kouzla? Na to těžko odpovědět! Když si tak na ně vzpomínám, je mi vždy tak teskno, že tam nemohu být navždy. ...“
Olga po otci sice nezdědila hudební nadání, avšak naplnila jeho přání a vzdělávala se pilně v cizích jazycích, především pak v ruštině. Její zájem byl také podnícen stykem s otcovým bratrem Františkem Janáčkem, který tč. žil v Petrohradě. Olžina návštěva Petrohradu byla plánována již od jara 1899, na cestu se však vydává až v březnu 1902. „Drahý strýčku! Jestli do té doby neumřeme, určitě přijedeme v pondělí 24. března našeho kalendáře v 8 hodin ráno“. Prohlídky Petrohradu, návštěva Národního domu a různých výstav, poznávání ruského života, to vše si Olga pečlivě zapisuje do deníku, zprvu vedeného rusky, tak jak si „tatíček“ přál. 20.4. učinila poslední zápis. Její stav byl patrně velmi vážný, neboť byla převezena do nemocnice a od té doby se již nikdy pořádně nezotavila.V červenci byla schopna přejezdu na Hukvaldy, kterým tolik věřila. „Drahý strýčku a tetičko! Asi týden jsem odpočívala v posteli po cestě a teď se vyhřívám na sluníčku a těším se pohledem na ten náš milovaný koutek – na naše Hukvaldy. Jsem přesvědčena o tom, že ten zdejší vzduch mě definitivně vyléčí...“ Tentokrát však nepomohly ani Hukvaldy. V září se ještě její stav o něco zlepšil, ale z domu nevychází pro celkovou slabost a vyčerpání a 1. listopadu píše jeden z posledních dopisů Pepušce : „Drahá Pepuško! Smutný den vybrala jsem si na psaní. Slunce sice vesele září na modré jak rybí oko nebe, a vyhlédneš-li z okna ven dolů na ulici, uvidíš nekonečné řady lidí nesoucích věnce a spěchajících navštíviti hroby svých zemřelých. ... Bože můj, takový je ten život bídný a přec člověk, sahá-li mu na něj smrť, brání se a zoufá. Zkusila jsem to na sobě letos a člověku je věru až hanba před samým sebou, že tak na životě lpí, ale marně - nepřemůžeš to a nač se konečně přetvařovati? - Se mnou je lépe, lépe vypadám a tak snad přec jenom se vybavím z té nemoce. Ovšem úplně zdravá, alespoň tak, jak jsem bývala, nebudu ještě dlouho. Šetřit se a míti trpělivosť - toť heslo mi dané. Nuže člověče trp! ... Nemysli, že se trápím pro tu lásku, ach ne...(*jedná se o nápadníka Otakara Vorla, který se Olze vážně dvořil, ale Olga si postupně uvědomovala, že jeho úmysly nejsou zcela upřímné).* Přišla jsem k poznání, že jednal se mnou bídně a že vůbec nezasluhuje nic jiného, nežli opovržení. Ale já ani to necítím k němu, je mi lhostejnější nežli ten poslední člověk v světě ... u nás moc nového není. Maminka má občas svoje obligátní křeče žaludeční a jinak práce až hrůza. Tatínek teď stále jen skládá a dře. Kanárek přelíbezně zpívá a oznamuji Ti ke konci, že dostanu malého černého pudlíčka. Vidíš, jak si obstarávám jeden odznak staré panny za druhým!...“ V lednu se Olze začala v těle hromadit voda, začaly jí vypovídat ledviny. 26. 2. 1903 Olga své nemoci podlehla.

Pro Janáčka byla Olga nejen milovanou bytostí, dcerou a přítelkyní, spřízněnou bytostí, která naslouchala jeho hře a sledovala jeho tvorbu, byla také jediným pevným poutem mezi ním a Zdenkou. Její smrtí nastává zcela zásadní zlom ve vztahu manželů Janáčkových.

Kromě této rodinné tragédie se Janáček musí také vyrovnat s nepochopením veřejnosti a se zlovolnou kritikou. Hned po dokončení Pastorkyně poslal klavírní výtah Národnímu divadlu do Prahy. Když však ani po měsíci nedostal žádné vyrozumění, kontaktoval sám Karla Kovařovice, šéfa opery Národního divadla, a ten mu prostřednictvím ředitele Gustava Schmoranze (1858–1930) odpověděl. Opera byla bez bližšího zdůvodnění odmítnuta.

4. 1. 1. Geneze díla

Jednotlivé části cyklu zprvu vznikaly nahodile. Pět jich vyšlo v letech 1901-1902, pravděpodobně na popud ivančického učitele Emila Koláře (1866–1938), v periodické sbírce kompozic pro harmonium nazvané *Slovanské melodie* (v 5. sešitě *Naše večery, Lístek odvanutý* a *Sýček neodletěl* a v 6. sešitě *Frýdecká Panna Maria* a *Dobrou noc)*. Janáček ovšem harmonium dobře znal a musel tedy vědět, že skladby jsou na ně téměř nehratelné. Lze se však domnívat, že ho limitované možnosti nástroje přitahovaly, lákalo ho vtěsnat svou fantazii do úzce ohraničeného prostoru. „Pro rozeného skladatele neznamená takové omezení svěrací kazajku, ale spíš křídla. Skladatel nehodnotí nástroje podle jejich možností, pro něho není lepší harfa s desítkami strun než kytara s šesti. Těší se z charakteru nástrojů, a co je charakteristické, je i omezené, lhostejno, zda víc či míň.“[2]

---

[2] Ilja Hurník: Po zarostlém chodníčku na koncertním podiu, Časopis Disk 7, 2004, str. 52

Nepochybně silným zdrojem inspirace byly pro Janáčka vzpomínky na světlejší minulost, na bezstarostné dny na Hukvaldech, kde se účastnil besed se zpěvem a smíchem, různých tanečních zábav, kdy - sám netanečník - usedal ke klavíru a hrál neúnavným párům valčíky, polky i vlastní improvizace. Jeho vzpomínky se ovšem vracejí také k dceři Olze, kterou tak rád pozorovával na hukvaldských veselicích, k dívce temperamentní a krásné, uchvacující kdekoho, jejíž ztráta ho naplnila nevýslovným žalem.

Další události podstatné pro genezi cyklu *Po zarostlém chodníčku* spadají do roku 1908. Do té doby ještě zkomponoval dašich pět částí - *Pojďte s námi, Štěbetaly jak laštovičky, Nelze domluvit, Tak neskonale úzko* a *V pláči*. Starší skladbičky se snažil s nepatrnými změnami vydat spolu s nimi, tentokrát již pro klavír.

Muzikolog Jan Branberger (1877-1952), redaktor politického deníku *Čas* a spolupracovník pražského nakladatelství B. Kočího, opakovaně žádal Janáčka o příspěvek pro připravovanou levnou edice drobných skladeb. Ve své odpovědi na druhou výzvu slibuje Janáček zaslat cyklus *Po zarostlém chodníčku*, o den později vyslovuje přání, aby všech sedm skladeb cyklu vyšlo jako celek. Pokud by se tak nestalo a skladby by byly vydány jednotlivě, chce si Janáček ponechal práva na cyklus. Branberger nabízí Janáčkovi dvě možnosti – uveřejnění jednotlivých skladeb bez omezení práv, nebo vydání celého cyklu v několika sešitech. Po krátké odmlce Janáček Branbergerovi sděluje, že se celek rozrostl na devět skladbiček. (Je zřejmé, že cyklus je již zcela zamýšlen pro klavír namísto harmonia.) Zároveň navrhuje vydat ho ve třech sešitech po třech skladbách. Branberger souhlasí a žádá o sdělení programu či básnické inspirace jednotlivých skladeb. Janáček tak činí v dopise z 6. června 1908: ,,*Velectěný příteli! Děkuji Vám za zprávu. V drobných skladbách ‚Po zarostlém chodníčku‘ jsou dávné vzpomínky. Jsou tak mily, že myslím nebude jich konce ….*"

Zmiňuje se pouze o osmi částech, a sice o skladbách později nazvaných *Lístek odvanutý, Pojďte s námi!, Frýdecká Panna Maria, Nelze domluvit!, Dobrou noc!, V pláči a Sýček neodletěl!,* a navíc o jedné skladbě, jejíž hudební materiál neodpovídá žádné z dochovaných kompozic. Nezmiňuje skladbu s dnešním názvem *Naše večery,* již dříve publikovanou, ani dvě nepublikované skladby z roku 1900. Části *Pojďte s námi!, Nelze domluvit!, V pláči* a jedna dodnes nezvěstná skladba přibyly k cyklu zjevně později, nejspíš v období mezi 7. květnem 1908 (dopis Branbergerovi zmiňuje sedm skladeb) a 23. květnem 1908 (zmiňuje devět skladeb), respektive 6. červnem 1908 (dopis s nástinem programu). Je pravděpodobné, že při zmínce o devíti skladbách Janáček opomenul *Naše večery* a nadobro vynechal dvě nepublikované skladby z roku 1900. Některé skladby už mají finální označení (*Frýdecká Panna Maria* a *Dobrou noc!*), jiné k finálnímu názvu teprve směřují. *Lístek odvanutý* je jmenován coby ,,milostná píseň". Charakteristika ,,Společnost výletní se vrací pozdě. Do táhlé písně píchá úsečný motivek štěbetání ženského" připomíná sice skladbu *Štěbetaly jako laštovičky*, ale připojený hudební materiál je naprosto odlišný. Je tedy pravděpodobné, že část *Štěbetaly jako laštovičky* vznikla až po napsání dopisu z 6. června 1908 a nahradila původní, dnes nezvěstnou skladbu. Také část *Tak neskonale úzko* byla zkomponována patrně až po tomto datu.

Ačkoliv o připravovaném vydání cyklu referuje Branberger v *Čase* z 25. prosince 1908, na Janáčkův dotaz, kdy tedy cyklus u Kočího vyjde, sděluje, že s Kočím musí Janáček jednat sám, jelikož on, Branberger, s ním přerušil styky. Poté se Branberger pokouší nabídnout cyklus k vydání nakladateli F. A. Urbánkovi, ale bez úspěchu. Janáček žádá 22. ledna 1909 svého přítele Artuše Rektoryse (1877-1971) o přímluvu u Urbánka a v únoru 1909 sám Urbánkovi cyklus nabízí, ten však jeho vydání odmítá. Koncem roku 1909 se Janáček obrací na

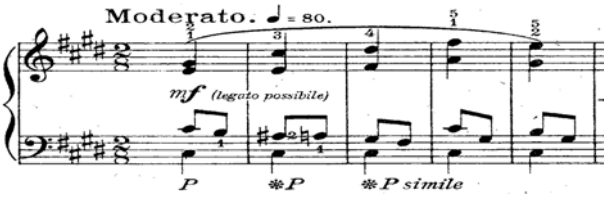
brněnského nakladatele Arnošta Píšu, u něhož pak cyklus roku 1911 konečně vychází.

4. 1. 2. Stručný rozbor s interpretačními podněty

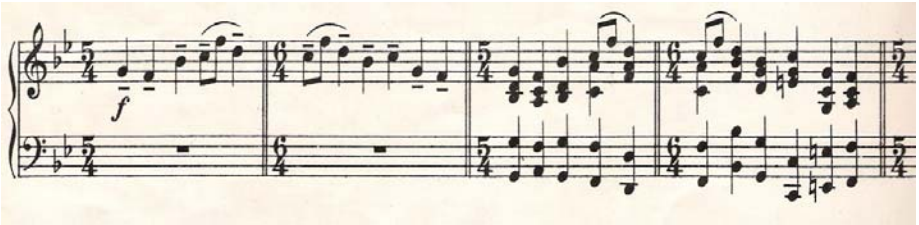
1. Naše večery

Vstupní část bývá srovnávána s Musorgského *Promenádou* z *Obrázků z výstavy*. Neztotožňuji se s názorem, že jde o skladby analogické. Jistou podobnost obou skladeb lze vidět pouze ve vstupní melodii a také ve funkci introdukce.

Po zarostlém chodníčku, Naše večery, takty 1-5



M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy, Promenáda, takty 1-4



Avšak obsahová náplň je natolik rozdílná, že o jakékoliv další příbuznosti nemůže být řeči. Musorgskij udává tempové označení *Allegro giusto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto* a drží celou promenádu ve vznešeném klidu vážného procházení mezi obrazy. Janáčkovo *Moderato* sice může svést interpreta k mírnému tempu, avšak taktové označení 2/8 signalizuje, že klidu si možno dopřát až v závěrečné části *(Adagio, dolcissimo*). Posluchač samozřejmě nemůže sluchem rozpoznat dvouosminový takt, domnívám se však, že kdyby si autor přál, aby byla první část hrána mírně a klidně, předepsal by takt celý nebo

alespoň dvoučtvrťový. (Více o podobnosti s Musorgským níže a v kapitole 1. 3. 3.)

Pravdě bližší se jeví výklad Jiřího Vysloužila, který ve své studii *Janáčkova tvorba ve světle jeho hudebně folkloristické teorie* srovnává nápěv *Našich večerů* se slováckou lidovou písní rapsodického charakteru *Žalo dyévča trávu* ze sbírky Národní písně moravské (František Bartoš, Brno 1889, č. 37[3]).

Sama první skladba je přímo ukázkovým příkladem, jak Janáček nakládá s materiálem. Souboj mezi melodií a dynamismem. Duel mezi harmoniem a klavírem (cimbálem). Je nutno oddělit tyto dva světy a skladbu vnímat barevně (až orchestrálně). Místa harmoniová (celá první repetice a *prima* i *seconda volta* středního dílu s následným *Adagiem*) mají tklivý až melancholický ráz. Naopak střední díl, vyplněný sčasovkami, je drama. Janáček sice nepředepisuje *accelerando*, avšak *ritardando* v taktu 67 má zjevně připravit původní tempo a s ním také náladu. Spolu s Iljou Hurníkem[4] se přikláním k názoru hrát v úseku *prima volta* předvětí (takt 70–80) ještě v živějším tempu a teprve pak zpomalovat a zeslabovat.

Střední část je možno rovněž strategicky vystavět tak, aby skutečného vrcholu bylo dosaženo až v taktu 61, jinými slovy, aby žádná z předcházejících sčasovek neměla větší důležitost.

Závěrečné *Adagio*, kde se z akcentovaných sčasovek stává pouhá sčasovková harmonická rovina, vyžaduje přísnou práci s rytmem a úhozem – v *ppp* a v *legatu* vyhrané čtyři ostinátní šestnáctinové figury bez agogických zaváhání. Reminiscentní *Tempo I.* dává prostor k vyznění hlavního tématu v náladě již rozjímavé, neuspěchané. Velký skok v přírazu v taktu 129 je pro menší ruku

[3] Sborník JAMU II, SPN Praha 1960, str. 53-73
[4] Ilja Hurník, Po zarostlém chodníčku na koncertním podiu, str.57, Disk 7, březen 2004

úskalím, neboť jakýkoli akcent narušuje legato melodie. Doporučuji udržet *crescendo* v sopránu a příraz vzít před dobou jen zlehka.

Ještě poznámku k frázování: Janáček naznačil v první repetici spojení taktů ve skupinách 5+3+3 a dále 2x 5+3+3+3. Tyto krátké fráze budí pocit neucelenosti, a proto po dostatečných úvahách a konzultacích spojuji na 5+6 a dále naléhavěji 5+6 (z nichž první trojice vychází z připraveného zvuku a druhá je pouhou ozvěnou) a uzavírám 5+6 s narůstajícím *ritardandem*.

2. Lístek odvanutý

V pořadu Českého rozhlasu v záznamu rozhovoru Tomáše Sedláčka s Milanem Kunderou ze 3. července 2004 se mj. hovoří o interpretaci Lístku odvanutého. Kundera zde zdůrazňuje, že byť se skladbička hrává na elementární úrovni, je složena ze tří vrstev, na které nezkušený interpret mnohdy nedbá. Jedná se v první řadě o melodii, dále o sčasovkový rytmus a pak o prodlevu v base (jež sestává sice z tónu obsaženého ve sčasovce, avšak tvoří třetí spodní vrstvu). Pro důsledné oddělení je zapotřebí zacházet s pedálem tak, aby každá ze tří vrstev byla vedena samostatně.

To je dobře slyšitelné zejména v prvních 9 taktech, kdy by měl interpret vyměnit pedál po odeznění časovky, tj. po třetí šestnáctinové notě.

Piu mosso přichází v 5/8 taktu – evropské cítění zvyklé na sudý počet dob má tendenci takt pětiosminový prodlužovat až na 6 osmin – dbejme však přísně na zachování pětidobého pulsu v těchto čtyřech taktech.

Ilja Hurník jako mnemotechnickou pomůcku navrhuje „Ty lístečku odvanutý" pro první úsek čtyřosminových taktů a „Už tě nemám, moje milá" pro představu pěti dob v dalších taktech. Od taktu 24 přechází Janáček plynulým *accelerandem* do trylku. Z vlastních zkušeností doporučuji dobře zvážit prstoklad! *Con moto* vyžaduje v podstatě *accelerando* – Janáček udává *appassionato*. Tečkovaný

rytmus v taktech 41-43 může však v příliš rychlém tempu a ještě navíc v *crescendu* způsobit nesnáz. Je proto strategické zachovat jistou tempovou rezervu.

3. Pojďte s námi

Ač se Janáčkova první řada *„Chodníčku"* nepovažuje za náročný repertoir (technicky tomu bezesporu tak je), klade značné nároky výrazové. Přesto musíme uznat, že povaha části *Pojďte s námi* je po dvou předcházejících zpěvných a spíše pomalejších částech natolik výrazově odlišná, že je nutno užít i jiné, dosud nepoužité techniky. Na několika ze svých prvních veřejných provedeních jsem pocítila, jak nepříjemnou chvíli mohou způsobit nepřipravené prsty a mysl. A přece – Pojďte s námi je přímo skladatelský skvost. Veselá, svěží melodie je podbarvená ostinátní figurou čisté kvarty.

Ať už si vykládáme smysl třetí části jakkoliv, máme zde před sebou dva zcela odlišné světy: bujaré veselí, mladický švih (v *p*, *mf* a opět v *p)* a smutný až káravý povzdech (v *pp*).

Jaroslav Smolka se rozepisuje v Hudebních rozhledech 1978/31 na str. 407 takto: „…děvčata jdou po návsi, skáčou vždy po jedné noze a volají větu, na jejímž nápěvku - vedle úvodního polkového dvoutaktí – Janáček založil větší část skladby: Pojďte s námi, vy mládenci!; jejich vábení zní pokaždé v jiné náladě – rozverně, vábivě, eroticky… a nakonec smutně, když už přešly, v závěrečném *Adagio*…."

Jedna z technických úprav se nabízí hned v prvním taktu (za předpokladu, že interpret má dost velkou ruku na to, aby obsáhl nonu): Pravá ruka zahraje pouze tercii a levá kromě basového tónu hraje také tenor – tedy a-h. Tuto verzi jsem zvolila proto, že po třech rychlých triolách v předtaktí má ruka lepší dispozice pro tercii než pro kvartsextakord.

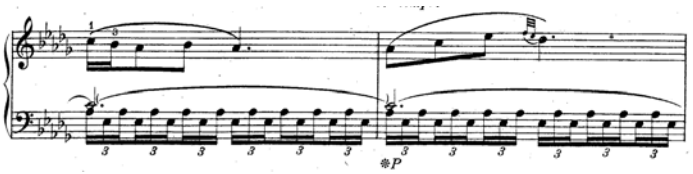
V závěrečném *Adagiu* doporučuji „položit" bas s dostatečnou zvukovou intenzitou pro lepší vyznění *diminuenda* a průchodu basů Ais – A.

4. Frýdecká Panna Maria

Jak jsme již několikrát zmínili, Janáček pečlivě dbal na přesnost, jednoznačnost notového zápisu. Jaký význam přisuzoval krátkým notám, dokládá svědectví Maxe Broda: „Janáčkův bouřlivý temperament se jeví v celém způsobu jeho komponování, v jeho frázování často abruptním, ano již v obraze, jak jej poskytují jím napsané noty, na němž převládají krátké a nejkratší noty a pauzy, šestnáctky a dvaatřicetiny. Janáček sám mně vyložil jednou, že má odpor ‚ku prázdným hlavám not'. Proti notám celým a půlovým, a že proto nejraději píše šestnáctiny atd., které ovšem přejímají při tempu příslušně pomalém funkci oněch dlouhých not, jichž se střeží. Přesto prý brání (podle Janáčkova názoru) jeho způsob notace příliš ospalému přednesu jeho skladeb".[5]

Vzhledem k výše zmíněnému i ke všem teoriím a výrokům samotného autora o jednotlivých tónech nepřipadá vůbec v úvahu, abychom nakládali s triolovým ostinátním šestnáctinovým pohybem v levé ruce s velkorysou nedbalostí. Jistě, tuto skladbu slýcháme hrát na světových pódiích mnohdy impresionisticky a „neučesaně". Naším cílem však je, aby pod každou osminou v melodii zazněl v *ppp* dynamice jasný kvartový zvon.

Po zarostlém chodníčku, 4. Frýdecká Panna Maria, takty 6- 7



[5] Max Brod: Leoš Janáček - Život a dílo, Hudební matice Umělecké Besedy, Praha 1924, str. 5

Obsah tohoto čísla není spjat s Olgou - toto tvrzení zdá se být podporováno všemi teoretiky i interprety. Jedná se zde o osobní vzpomínku z dětství na procesí, které přichází stále blíž.

Proto je také skladba rozdělena na tři zvuková pásma. První *z dálky, da lontano* hrajeme velmi jemně. Čtyřtaktovou spojkou *crescendujeme* do pásma *blíže, da piu vicino*. Je daleko působivější, když puls v levé ruce udržíme v *ppp* a pouze pravou „kreslíme" melodii v jasnějším témbru. V harmonicky vzrušenější části *Un poco piu mosso* – Janáček jistě záměrně píše akordy celotaktové - musí převážit varhanní vznešenost nad dramatičností, naléhavost nad vášnivostí. Závěrečné přednesení hlavního tématu *dolce (blízko, da vicino)* vybízí konečně k jásavější a nezastřené deklamaci.

Na poslední dvě doby 6. taktu před koncem se ostinátní trioly v doprovodu mění v duoly. Je proto vhodné mít pro tuto poslední část pěkný znělý zvuk i v levé ruce, aby takt 65 byl rytmicky samozřejmý a nebudil zdání polovičatosti.

5. Štěbetaly jak laštovičky

Úskalí dvoutaktových motivků modulujících do různých tónin spočívá v nedostatečné úhozové diferenciaci. Janáček sice velmi pestře střídá cis moll – as moll – es moll, tóniny uchu libé, interpret by je však měl umět barevně odlišovat. A tak se např. nabízí možnost předvětí (takt 1-4) zahrát formou otázky v *mf* zvuku a závětí (5-8) coby odpověď klidněji a *diminuendo*.

Meno mosso v taktu 38 opět přichází v 5/8 taktu (podobně jako v Lístku odvanutém), s tím rozdílem však, že zde je 5/8 takt předepsán pouze pro ruku pravou, zatímco levá pokračuje nadále v sudém 4/8 taktu. Pravděpodobně jde pouze o tiskovou chybu, vzniká však dojem dialogu: každá ruka „vede svou".

S hlavním tématem se pracuje mozaikovitě: pravé ruce je svěřena první část, byť v pětiosminové podobě, a levá operuje s druhou polovinou.

Do *Piu mossa* v taktech 57–66 Janáček mistrovsky uschoval celé hlavní téma. V taktu 62 je na druhou dobu čtvrťová nota – ne každý ji nechá v její plné hodnotě správně vyznít.

6. Nelze domluvit

Název naznačuje, že hovořící hlas nedokončí svou výpověď. Max Brod soudí, že jde o komické přerušování výřečnou ženštinou. Přiléhavější se mi jeví výklad Ilji Hurníka – „výraz smutku, úzkosti, hrozivého životního zážitku". Zajímavý a rovněž přesnější je názor prof. Lubomíra Poživila[6], který v této část slyší zpověď plačícího člověka. Člověka, který něco sděluje a pro pláč se vždy sám přeruší, nemoha domluvit.

Je na každém interpretovi, jak si skladbu vyloží. Jednoznačně však jde o střet dvou kontrastních nálad - osminové teskné a táhlé melodie a šestnáctinovéa dvaatřicetinové sčasovky, která z *mélosu* plynule vychází, leč v *accelerandovém* a neklidném vzlyku.

Také zde se nabízí několik možností úprav k dosažení lepšího zvuku. Ve sčasovce taktu 4 můžeme (dovolí-li nám rozpětí ruky) vzít levou rukou decimu, tj. as-ces, a tím ulevit pravé, a podobně v taktu 15 na první dobu zahrát levou rukou des[1] atd.

V taktu 21 je ve vydání Hudební matice na druhé osmině oktávové „d" na rozdíl od Souborného kritického vydání, kde je des.

[6] Lubomír Poživil (*1927), prof. AMU, dramaturg a režisér

7. Dobrou noc!

Sám název navozuje atmosféru noci. Nezapomínejme však, že se cyklus váže ke smrtelně nemocné Olze a že Janáčkovy noci byly často bezesné, tedy ne idylické. Sčasovka, prostupující s jen několika taktovými přestávkami celou skladbou, je stále pianissimová v altovém hlase. A právě tempem a povahou sčasovky utvoříme ráz celé sedmé skladby. Zvolíme-li klidný puls beze spěchu, zpěvně vyklenutý k druhé době, vytvoříme *berceuse* – ostrůvek spočinutí v cyklu naplněném bolem a steskem. I takové pojetí má své oprávnění. Jinou možností je uchopit sčasovku s jakýmsi nervózním chvatem – není vhodné uspěchat celý takt, toto *rubato* nechť se týká jen sčasovky. O to delší a hrozivější pak vyjde osminová pauza na začátku a konci taktu. Výstavba skladby pak opět nabízí několik možností. Vydavatel předepisuje vrchol v taktu 46: *ff molto espressivo*. Po zralé úvaze mi připadá vhodnější ponechat si zvukovou rezervu až do třetí třetiny skladby, tj. taktu 72. Po tomto vyvrcholení nastupuje závěr přirozeněji.

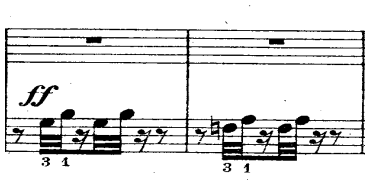
8. Tak neskonale úzko

Osmá část nás uvádí do poslední třetiny celého cyklu. Až po část sedmou se stále měnily nálady a tempa, jako by prvních šest skladeb vzájemně jemně kontrastovalo. *Moderato* střídá *Andante* a klidné části jsou obklopeny pohybem. Od části sedmé však nastává jakýsi zlom. Jako by ta trocha optimismu a šibalství navždy vymizela. Už nepřijde mnoho dramatických momentů, žádná virtuozita. Je konec s rychlými sčasovkami. Poslední čtyři části se jeví na první pohled mrtvě a pasívně. Klavírista stojí před nesmírně obtížným úkolem udržet napětí a posluchačovu pozornost. „Jeť Zarostlý chodníček přímo etudou pro úhoz, jehož

spektrum bude mít dvě meze: prosté, čistě kreslené legato „harmoniové" a tepavé (i v pianissimu tepavé) *martelato* „cimbálové"[7].

Osmá část je svou strukturou spřízněna s *Lístkem*, neb i zde máme tři zvuková pásma – melodické, sčasovkové a bas ve funkci prodlevy. Melodie se klene v *ligaturovaných* čtvrtkách se vsazeným jednotaktím čtyř osminových not. Ty jsou posléze v taktech 27 a 28 a dále prokomponovány mezi melodické čtvrťové. Podstatné pro tuto skladbu je přísně udržovat sčasovkový puls, což nabývá na důležitosti obzvláště v taktu 56 a 57.

Př. Po zarostlém chodníčku, 8. Tak neskonale úzko, takty 56 – 57



9. V pláči

V pláči je svou povahou nejklidnější a nejjednolitější část. Není zde jediné místo, které by vytvářelo kontrast k bolestně hlubokému kanutí. Ke zintenzivnění výrazu dochází v taktu 23 po repetici, kdy po vstupní části hrané *sotto voce* nastupuje díl B v ještě nižší dynamice – *pp*. Za působivou možnost v této *una corda* části považuji nezvolnit, nýbrž tlačit tempo spíše kupředu. Charakter se tím nezmění, a tempo stmelí díl A s dílem A´. Podobné řešení však neuplatňuji v taktu 62 a dál. Podruhé by tento nápad vyzněl uměle, a co víc: díky neměnnému tempu nabývá skladba v druhé části na klidné vážnosti, předjímajíc tak loučení.

[7] Ilja Hurník, Po zarostlém chodníčku na koncertním podiu, Disk 7/2004 str. 54

10. Sýček neodletěl

Stejně jako v případě *Nelze domluvit*, i pro tuto skladbu existují různé možnosti výkladu. L. Kundera v své studii *Janáčkova tvorba klavírní* z roku 1955 líčí tuto scénu : „Na toulkách v přírodě uslyší hoch zlověstné houkání sýčka a má na chvíli po náladě; ale mládí se nezalekne, zažene brzo chmuru a radost zazáří v jasném E dur; několikrát se střídá jas s osudovým náznakem neštěstí. Už se zdá, že sýček přestal, ale nakonec se přece jen zase ozve… Zlá a smutná vzpomínka."

Jiný, dle všeho přesnější výklad, se váže na lidovou pověru: Svítí-li u nemocného v noci lampa, přilétá světlem přivábený sýček. Pokud se podaří jeho houkání zahnat, nemocný se uzdraví. Pokud však sýček neodletí a houkání neustává, nemocný podlehne.

„Houkání", procházející celou skladbou, ji nakonec i uzavírá. Jak výmluvné! Mimoděk vzpomeneme na Olžin příběh, avšak Janáček *Sýčka* složil již v roce 1901. Snad v neblahém tušení, anebo jako reakci na smrt syna.

Nutnost vyhnout se stereotypu je interpretovým prvním a hlavním úkolem. Konstantní „odhánění sýčka" (rozložené akordy takt 1-2 apod.) je možno vygradovat: Nejprve zní mírně, bez strachu ze smrti, s přibývající intenzitou sýčkova houkání stále s větší naléhavostí, vsazený takt „odhánění" v „chorálu" (takt 63) je *ppp,* aby nerušil modlitbu za nemocného, ale v taktu 92 již zůstává ve *forte.*

Samotné rozložené akordy („odhánění") hraji rozděleně mezi obě ruce, vždy první notu levou rukou kvůli pevnému rytmu a znělému basu, čtyři následující noty pravou rukou a bas opět levou. Faktura této skladby a *Frýdecké Panny Marie* je podobná. I zde usilujme o konkrétnost zvuku ve všech hodnotách. *Dutě (vuoto)* - znamená též prázdně – evokuje tón z dálky, jakoby z lesa. Snažme se tedy o vytvoření jiného prostoru použitím levého i pravého pedálu.

Chorál, přerušovaný 1/4 taktem vystavějme tak, aby měl největší váhu a naléhavost v taktu 88 a dál.

4. 1. 3. Srovnávací analýza interpretací

Pro srovnávání první řady cyklu *Po zarostlém chodníčku* jsem zvolila Rudolfa Firkušného, zástupce české interpretační školy a dva zahraniční interprety – Leif Ove Andsnese a Andráse Schiffa.

András Schiff

Obecně lze říci, že Schiffovo pojetí je nejtěsněji spjato s textem. Dodržuje tempová označení a s agogikou zachází střídmě. On jediný velice „uctivě" dodržuje text, tj. nevnáší do něj svá zlepšení. Přesto je jeho podání jaksi příliš všeobecné, kosmopolitní, uniformní. Bez názoru. Schiffa znám z tolika skvělých záznamů, kde podal vždy mistrovský výkon jak po stránce umělecké tak i technické, že se mi opakovaně nechce věřit, že poslouchám téhož umělce. Nechci komentovat, že jeho úhoz je prakticky ve všech v akordech nedokonalý. Chybí mu ryzost a pravda. Ryzost zvuku, brilantní čistý souzvuk. Vracím se k výše zmíněnému citátu Janáčka: „Hudba, toť akord!" a tane mi na mysli, že Schiff nezahraje jediný akord současně. Že jeho výpověď je nenaplněná, nevyřčená.

Naše večery frázuje zpravidla od prvního souzvuku *diminuendem.* Např. v taktu 6–8 nefrázuje k e^2. Zahraje totiž takt 6 s jemným akcentem a pak spojí obě fráze (tj. takty 6–11) v jeden celek s *diminuendem*.

Střední část od taktu 32 a dále se *staccatovými* vloženými šestnáctinovými sčasovkami v sopránu hraje hladce, spíše *portamento.*

Lístek odvanutý naplňuje jímavou impresionistickou náladou - zde je to na místě. Jen ve sčasovce, která stále táž prostupuje celou skladbou v nezměněném

rytmu, nezůstává Schiff věrný zápisu a v taktech 8–9 náhle zněkolikanásobí tempo, a tak ztratí na moment tmelící puls sčasovací vrstvy.

Pojďte s námi pokračuje prakticky ve stejném duchu. Pianista hraje stále v téže náladě. Oba světy – hravý i jímavý - pojí v jeden. Dílčí vrchol v taktu 10 nemá patřičnou šíři ani zvuk. Skladba dostává pochopitelně jiný, romantický ráz.

Frýdecká Panna Maria

Ve střední akordické části *Un pocco piu mosso* Schiff znamenitě udržuje tah. Nehraje příliš rychle, ale jeho *subbito ppp* působí velice efektivně. V třetím návratu hlavního tématu postrádám konečné promluvení. Procesí je blízko, tak praví Janáček. Schiff je však stále „drží za kopci".¨

Štěbetaly jak laštovičky

Dokážeme–li si na chvíli odmyslet nesouhru obou rukou, je interpretace pátého čísla prakticky ukázková. Má skutečně charakter mladého štěbetání a střední hlas v *Meno mosso* (takt 38–56) je rozvinut velkoryse, zněle.

Nelze domluvit!

Je to právě Schiff, kdo hraje v této části již zmíněné oktávové *des* v taktu 20. Dnes už samozřejmě nezjistíme, přál–li si autor *d* či *des.* Jisto však je, že v kontextu s Janáčkovými mody můžeme považovat volbu lydické kvarty za autentičtější.

Tak neskonale úzko

V této části si nejlépe uvědomuji, jak je nezbytné, aby interpret vnesl do hudby vlastní vklad. Aby ji prožil, naplnil. V Schiffově interpretaci jde však jen o perfektně vyhraný text v precizním rytmu, což působí značně mechanicky. Melodii nefrázuje, se sčasovkou nakládá pouze jako s rytmickým motivkem.

V pláči

Předposlední část přednáší Schiff náležitě pomalu a s pokorným výrazem.

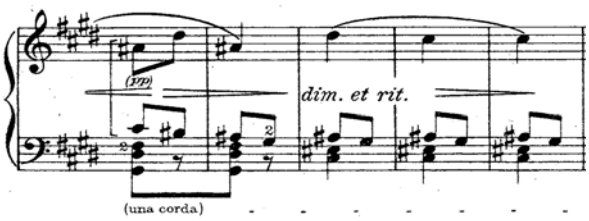
Sýček neodletěl!

Naléhavost umocňuje Schiff prodlužováním první šestnáctiny z figurativní skupinky levé ruky. Je to prvek, který kdyby byl použit jen na vrcholu, mohl být znamenitým obohacením. Ale takto, jako pravidlo, pozbývá na významu. Chorálové akordy zaznějí v široké majestátní kantiléně. V úplném závěru zpomaluje Schiff jen decentně, čímž dosahuje účinku nevyhnutelnosti.

Rudolf Firkušný

Janáčkův žák vstupuje do intimního světa celého cyklu i první části Naše večery skutečně *Moderato* tj. mírně. Jednotlivé fráze bohatě člení, např. takty 23–25 mají ráz dovětku v *diminuendu a ritenutu.*

Př. Naše večery, takty 21 - 25



V opakování první části více vynáší levou ruku a mírným kráčejícím tempem pomáhá klenout sopránovou linii ještě melodičtěji.

Ve střední části (podobně jako Schiff) váže tentokrát melodickou *staccatovou* sčasovku pedálem. V úplném závěru si dopřeje velké zpomalení.

Ani v Lístku odvanutém nectí Firkušný předepsaný ostrý tepot doprovodné sčasovací vrstvy. Dlouhým pedálem zcela přeměňuje charakter skladbičky v romantickou líbeznost. Kamenem úrazu, jak se zmiňuji v interpretačních problémech, je *Piu mosso* s 5/8 taktem. Firkušný tento údaj nerespektuje, a hraje i nadále sudý počet dob v taktu. Ze všech tří interpretů je to právě Firkušný, kdo v pokračujícím *accelerandu* nakládá s tempem velice svobodně, a tak činí celou část nepřehlednou.

Pojďte s námi

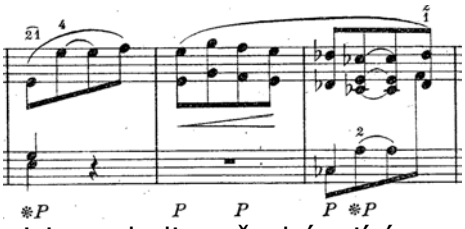
Tempo je v souladu s Janáčkovým zápisem, tj. čtvrťová nota = 66. Firkušný hraje *legato*, houpavě. Je spíše zdrženlivý, jakoby bázlivý.

Největším překvapením pro mne zůstává část čtvrtá. Frýdecká Panna Maria má předpis *Grave*, pro čtvrťovou notu s tečkou však 60. Vzhledem k tomu, že celou skladbou prostupuje ostinátní sčasovkový doprovod v šestnáctinových triolách, je toto tempové určení přehnané. Firkušný se ho však drží - a výsledek? Zběsilá skrumáž v levé ruce, která není komplementární s melodií v ruce pravé. Zachovává sice metrum, ale představu postupujícího procesí rozhodně nevyvolá. Na místě *Un pocco piu mosso*, tedy v části, kde by mohl jít kupředu, hraje naopak pomalu a vážně.

Část Štěbetaly jak laštovičky má již potřebnou hybnost a radost. *Meno mosso* (takt 39) je spojeno do dlouhých frází a *Piu mosso* je dalším oživením, což skladbě dodává skvělý tah.

Nelze domluvit! hraje Firkušný poměrně rychle (cca osminová nota = 130), sekvenční sčasovkovou protivětu bez *acceleranda*, avšak od začátku hbitě. Des v taktu 21 je překvapivé vzhledem k tomu, že Firkušný sám prohlašoval vydání Hudební matice za směrodatné. V taktu 33 vypustí na druhou dobu pedál a dokonce uzavře frázi tak, aby poslední osminové f^2 navázal na následující frázi.

Př. Nelze domluvit!, takty 33 - 35

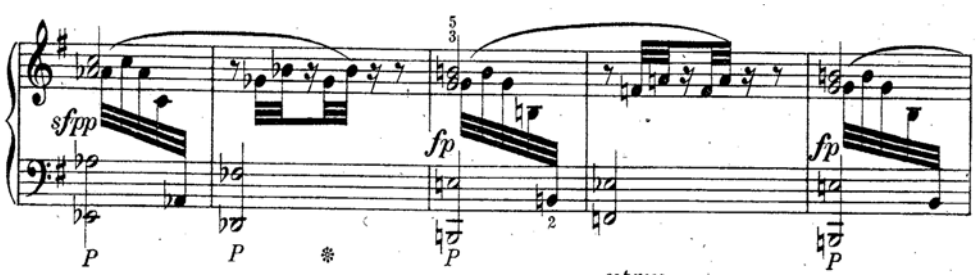


V následujícím Dobrou noc! je melodie, přecházející z pravé ruky (takty 1-16) do levé (takty 17-96), prováděna úhozově i agogicky dokonale. Doprovodnou

figuraci však pianista opomíjí, tudíž ne vždy zazní na druhou dobu opakovaný vrchní hlas. Pro kvalitní interpretaci považuji právě přesné vyznění figurace za podstatné. Ta jedině posunuje skladbu do roviny neklidu a ukazuje, že zde nejde o ukolébavku.

Osmá část Tak neskonale úzko je Firkušným pojata romanticky. Tepavou sčasovku sjednocuje pedálem a v *Poco mosso* v taktu 31 dramaticky uspíší dění mohutným *accelerandem.* Následující *Meno mosso* vyzní cimbálově – volí *arpeggiovanou* verzi akordů a jednotlivé kvintoly k nim připojuje. Také následná sčasovka hraná jemně – s důrazem na první – je v „cimbálovém" registru.

Př. Tak neskonale úzko, takty 48 - 52



Leif Andsnes

Naše večery

Jediný Andsnes vytváří vizi dvou světů, především ve střední části, kde zřetelně odlišuje oba charaktery: melodický hraje zpěvně, a rytmický ostře, tepavě. Jedině tak může střední díl vyznít jako vrchol, až dramaticky. *Adagio* je skutečně *dolcissimo, legato* a zdlouha, vážně.

Lístek odvanutý hraje sice romantickým tónem, ale v taktu 10 *Piu mosso* důsledně dodržuje 5/8 takt, a tím zachovává moravský charakter nápěvku. Přechod trylku do *con moto* (28-30) je hladký, trylek od první osminy

neodděluje. Při opakování *da capo* uzavírá ritardandem již od taktu 14, a zpomaluje tudíž celou sčasovkou.

Třetí část Pojďte s námi! hraje v předepsaném tempu (čtvrťová nota = 66) a frázuje tanečně, ač hraje vždy dva takty hybněji a druhou dvojici s diminuendem zpomaluje. Takt 24 (3:7) rozpočítává přímo s matematickou přesností.

Číslo 4 Frýdecká Panna Maria je příkladně rozfrázované. Procesí ze tří různých vzdáleností má tři typické témbry: *da lontano* je s levým pedálem, mlhavě impresionistické, *da piu vicino* zní o poznání realističtěji a nakonec téma promluví přímo.

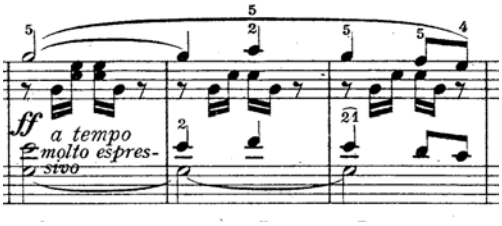
Štěbetaly jak laštovičky

Andsnes důsledně drží polyrytmus (takt 17). Od taktu 31 hraje tajemně, předepsané *piano*. Adagio (takt 67) velice pomalu, fantazijně. Jeho *ritenuto* v *Meno mosso* zabírá dlouhou plochu.

Šestou část Nelze domluvit hraje Andsnes v duchu části prvé. Udrží jednolitý tah, přičemž precizně odlišuje dva různé světy (zde lyrický proti tragicky naléhavému). Lyrický svět „zabarvuje" pedálem, zatímco sčasovkový hraje suše, senza pedale. Tuto část prakticky nezpomaluje, pouze na posledních třech taktech dělá dlouhé diminuendo a s posledním akordem „vydechne" nejjemněji, po cezuře.

Dobrou noc! pojímá jako homogenní proud. Nerozlišuje melodii od sčasovací vrstvy a basu. Pokud *crescenduje,* pak všemi třemi hlasy. V taktu 46 tak otvírá zvuk v opravdovém *ff.*

Př. Dobrou noc!, takty 46 - 48



I následující část hraje v poměrně silné dynamice. Chtěl snad udržet napětí touto zvukovou gradací? Od *Poco mosso*, kde Janáček předepisuje *mf* spolu s crescendem, začíná Andsnes v příliš velkém zvuku, tudíž takt 40 není pouhé *f*, nýbrž *ff*. Tento zvukový příval v taktu 42 (*meno mosso*) změkčí a jeho *espressivo* je opět zvukově lahodné. Další místo, které Andsnes předvádí přímo příkladně, je v taktu 48, 50 apod. Ve *f* zazní opravdu pouze akord a následná kvintola je přednesena jemně v *pp*.

V předposlední části V pláči mi tane na mysli Moravcův výraz „kanout". Moravec si ve svých připomínkách opakovaně přál, aby jednotlivé osminy „kanuly". A Andsnes tento požadavek splňuje. Každou osminu naplňuje výrazem. Každé dává patřičnou šíři a důležitost. Od taktu 23 (díl B) hraje rychleji. Zajímavým způsobem řeší poslední objevení nápěvu tématu (takt 76 – 9): v taktu 79 udělá poslední *crescendo* v celé skladbě. *Adagio* má už pouze zvukově sestupnou tendenci.

Číslo 10 Sýček neodletěl je kvůli triole v „houkání" neuspořádané. Andsnes totiž poslední triolu v pravé ruce nesehrává s triolou v ruce levé. Jistě to byl jeho záměr, žádná nahodilost. Dělá to skutečně při každém objevení „houkání". Důvod nenalézám. Chorálové akordy cítí spíše v hybnějším tempu. Od taktu 59 (při opakování) hraje slaběji, jako předzvěst neblahého konce. Poslední dynamické vzedmutí, které je zároveň vrcholem chorálové části (takt 95-102), frázuje přesně dle zápisu. Největší důležitost a nejsilnější zvuk ponechá až na čtvrtou osminu v taktu.

4. 2. Po zarostlém chodníčku II. řada

Janáček pomýšlel na vydání druhé řady cyklu *Po zarostlém chodníčku* již od roku 1911, přestože nejprve obsahovala pouze tři skladby bez názvu. O tom svědčí poznámka psaná rukou Janáčkovou na titulním listě opisu druhé řady (Hud. archiv, sign. A 7427): „Co nejdřív vysázet (ty minulé noty mohou počkat). Spěchá!" Tato poznámka se týká pravděpodobně prvé skladby (*Andante*), jež byla jediná z druhé řady uveřejněna, a to ve *Večerech*, beletristické příloze Lidových novin dne 30. září 1911 pod titulem „Po zarostlém chodníčku. Klavírních skladeb nová řada. Čís. 1". Vydání je doprovázeno poznámkou: „Přinášíme v dnešním čísle ukázku nové sbírky klavírních skladeb, které chystá Leoš Janáček a která vyjde v nakladatelství A. Píši v Brně".[8] V tomtéž opise následuje jako čís. 2 skladba *Allegretto* (ve vydání Hudební matice /dále jen HM/ jako 2. skladba) a jako třetí v pořadí *Vivo* Es dur (č. 4 v HM). V této třetí skladbě je opis na mnoha místech opraven rukou Janáčkovou. Nebyl patrně spokojen s prostou fakturou skladby, proto ji dodatečně na mnoha místech obohatil tím, že rozvedl akordické prodlevy do pohyblivějších melodických sledů, místy živěji rytmizovaných, a tam, kde se mu zdála myšlenka nedokončená, ji rozšířil o několik málo nově přidaných taktů. Tato skutečnost je pěkným dokladem toho, jak se Janáček nedovedl spokojit s prvním zněním svých skladeb a jak se jimi zabýval a pracoval nich i po jejich dokončení. Čtvrtá skladba (ve vydání HM jako 3.), která je vůbec poprvé otištěna souborně s ostatními skladbami II. řady v roce 1947, je zapsána mimo jiné v opise prvé řady cyklu pro harmonium (Hudební archiv, sign. A 11.473), kde je umístěna jako čís. 2 a nebyla pojata do tisku, o čemž svědčí pozdější Janáčkova poznámka na titulním listě: „Otištěno až na č. 2." Vydavateli se tato

[8] V pozůstalosti A. Píši však o přípravě takovéto akce nebyl nalezen doklad a II. řada cyklu za života skladatele nevyšla.

skladba nehodila do sbírky skladeb pro harmonium nejspíš kvůli jejímu čistě klavírnímu slohu, proto ji vyloučil. Také pátá skladba *Allegro*, již Jan Racek nalezl ve sbírce bratří Kolářů, je se svolením obou majitelů uveřejněna vůbec poprvé tiskem teprve ve vydání Hudební matice z roku 1942. V opise není ani jediná poznámka psaná rukou Janáčkovou, ač je tu na mnohých místech hudební text dodatečně pozměňován škrty nebo novými přídavky (celá Coda C dur je do opisu dodatečně vlepena).

Skladby nejsou ve vydání Hudební matice řazeny v takovém pořádku, v jakém byly nalezeny, ale z důvodů stavebných a reprodukčních je páté číslo z prvé řady (opis bratří Kolářů) umístěno nakonec, třetí číslo druhé řady jako číslo čtvrté a na jeho místo jako číslo třetí je zase vloženo druhé neotištěné číslo z opisu první řady pro harmonium (opis v Hudebním archivu zem. muzea v Brně, sig.: A 11.473).

Dá se předpokládat, že přestože těchto nových pět skladeb nenese programní názvy, vyrostly podobně jako skladby první řady z určitých duševních zážitků, souvisejících s událostmi z Janáčkova života - vždyť cyklus vznikal v době velkého utrpení a životního smutku.

Po stránce skladebné jeví druhá řada cyklu všechny nejvlastnější prvky Janáčkova klavírního slohu, ačkoliv ve srovnání s první řadou vykazuje komplikovanější harmonie i rozsáhlejší formy.

Jaroslav Vogel ve své knize Leoš Janáček píše : „Od první řady liší se ostatně 5 čísel II. řady nejen svou svízelnější životní poutí a tím, že nemají názvy, nýbrž i svým slohem, zejména experimentující č. 4 s bezmála atonálními kadencemi nad pedálovou harmonií – zvláštnost, kterou Janáček uplatňuje přibližně ve stejné

době také v sonátě 1. X. 1905 a která má zřejmě představovat umocnění jeho principu harmonických spleten".[9]

V poněkud odlišné verzi vyšlo dílo v roce 1978 jako součást Souborného kritického vydání. Kundera a Burghauser do II. řady zařadili pouze 1. a 2. číslo (*Andante* Es dur a *Allegretto* Ges dur). Nedopracované *Vivo* Es dur a obě čísla vyloučená z 1. řady (*Piu mosso* D dur a *Allegro c moll*) uvádějí až v Paralipomenech (dodatcích).

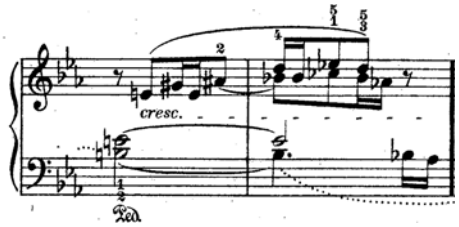
Mezi oběma vydáními však existuje více rozdílů, mnohdy zásadních. Součástí kritického vydání je vydavatelská zpráva, kde je odůvodněna každá změna a odchylka od předchozích vydání. Je však otázkou, zda je možno tato vysvětlení vždy akceptovat.

4. 2. 1. Stručný rozbor s interpretačními podněty

1. část - Andante Es dur je příkladem Janáčkovy osobité lyriky s polyfonním proplétáním nápěvků a citupln ou kantilénou ve středním dílu. Stejně jako další skladby této řady je psána v třídílné písňové formě. Téma, sčasovku, uvádí Janáček pokaždé v jiném harmonickém zpracování a v různých obměnách.

I zde se objevuje interval charakteristický pro celý cyklus - lydická kvarta.

Př. 1. část Andante, takty 6 - 7



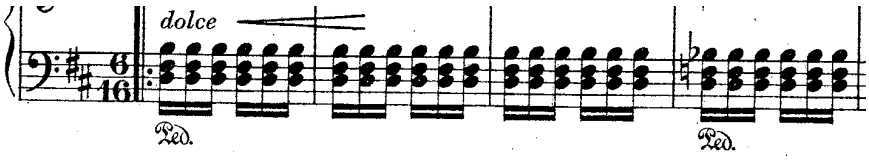
Lydická kvarta je obsažena v mnoha moravských písních. Není tedy divu, že ji Janáček používá. První díl A se skládá z a-b-a`. Doporučuji díl b odlišit jiným výrazem. Vzhledem k faktuře se nabízí možnost hrát spíše energičtěji, aby

[9] Jaroslav Vogel : Leoš Janáček, Academia Praha, str. 186

dostatečně vyzněla sčasovka v basu levé ruky. Jistě však lze místo toho zvolit např. větší dynamiku či vystupňovaná *sf.*

Střední část, díl B *con moto*, v tónině h moll a akordické orchestrální sazbě splňuje úlohu kontrastu. Problematický může být part levé ruky s ostinátním doprovodem – neustále se opakujícími akordickými triolami.

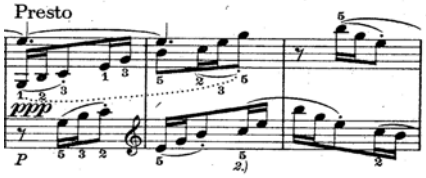
Př. 1. část Andante, takty 29 - 32



Pro správnou Janáčkovskou dikci je nezbytné, aby se ozvaly všechny akordy se všemi hlasy. Klavír však v této poloze zní hutně a také repetování je obtížné. Doporučuji tedy stále nechat „vládnout" pravou ruku, aby levá vyzněla měkčeji a líbezně (*dolce).*

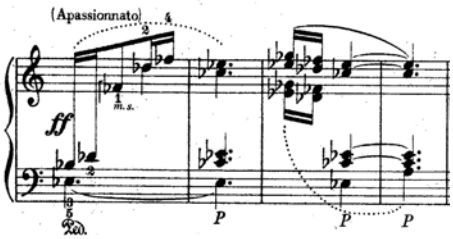
<u>2. část - Allegretto</u> je opět v třídílné formě s klidnějšími krajními a dramatickým středním dílem. Je psána v tříosminovém taktu. Vzdušný hlavní motiv Janáček uvádí poznámkou „lehce". Skladatel totiž základní motiv rytmicky pozměňuje, používá duoly a také mění metrum tak, že vzniká iluze sudého taktu. Jedná se o zajímavou hříčku, na kterou je třeba upozornit. V druhé repetici (dílu b)se ozývají kvinty lesních rohů. V kombinaci s terciemi působí zvuk prázdně, přesto doporučuji zůstat v tempu, nezrychlovat. Díl tak získá na intimitě a působivěji vyzní střední díl B, kde v *Presto* je klavír rozezvučen až do mohutných harfových *arpeggio* s názvuky Symfonietty.

Př. 2. část Allegretto, takty 49 - 51



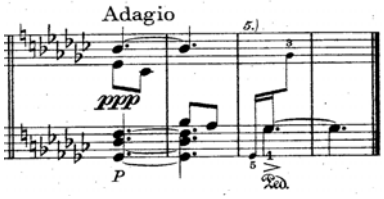
Vrcholem skladby jsou takty 57-62 ve *ff*, označené *Appassionato*. Přestože i pro ně platí *Presto,* potřebují šíři a náruživou urputnost.

Př. 2. část Allegretto, takty 57 - 60



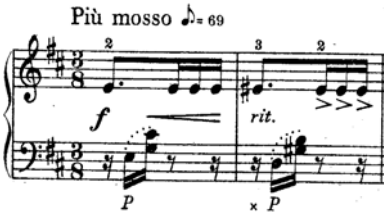
Konec druhé části (*Adagio)* tvoří pro Janáčka typická dominanta v tercdecimové úpravě zároveň s prodlevou základního tónu tóniky v base. Tímto způsobem nechává zaznít dvě základní harmonické funkce – tóniku a dominantu. Teprve poslední rozvedení vplyne do základního tónu tóniky – ges.

Př. 2. část Allegretto, takty 104 – 107



<u>3. část - Piu mosso</u> D dur je, jak již zmíněno, v kritickém vydání zařazena až v dodatcích. Dva charakteristické úvodní takty se objevují vždy před nástupem tématu.

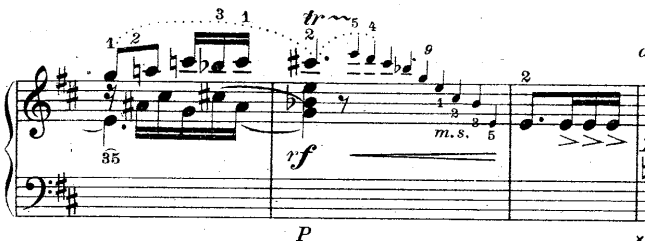
Př. Piu mosso, takty 1 - 2



Jsou jakýmsi koncem začátku – spojovníkem mezi novým nástupem a starým koncem (s *cresc. a rit.*). Dynamika po těchto prvních dvou úvodních taktech ve *forte* klesá do *piana.*

Po repetici následuje gradační spojovací část, která vrcholí malou kadencí s třemi akcentovanými tóny. Kadenci chápu melodicky, ne jako pouhou výplň, a dávám tudíž patřičnou důležitost jednotlivým notám v *crescendu* do e^1 , které můžeme vnímat jako přechod v harmonické modulaci.

Př. Piu mosso, takty 30 - 32



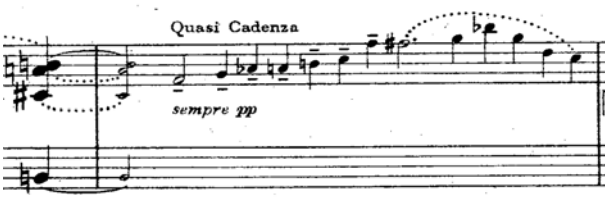
Lyrická klidná část nastupuje v C dur. Po ní následuje hlavní téma rozšířené o další takt a přes další spojovací oddíl s kadencí a trylkem na enharmonicky zaměněném des^3 (z původního cis^3) se skladba uzavírá návratem hlavního dílu ve zkrácené podobě.

Formově je tato skladba blízká rondovému útvaru – ovšem v typické janáčkovské stylizaci.

4. část - Vivo Es dur je velmi osobitý a výbojný kus, který však zůstal nedopracován. Kritické vydání je uvádí ve skladatelově prvém přepracování, zachyceném v dochovaném opisu inkoustovými opravami. Další autorovo přepracování je velmi těžko čitelné, jde vesměs jen o letmé tužkové náznaky (imitační motivické úryvky, nové kontrapunktické myšlenky apod.). Vzhledem k tomu, že Janáček ke konečné verzi tohoto čísla zřejmě nedospěl, je pochopitelné, že působí nedokončeným dojmem. Pro koncertní účely se v této podobě nehodí. Nabízí se nám však řešení Schäferovo, který se skladbu rozhodl dotvořit. Ve své vydavatelské zprávě uvádí, že vydavatelské problémy, způsobené dodatečnými, namnoze těžce čitelnými Janáčkovými přípisy v některých taktech, byly vyřešeny s plným respektováním těchto dodatků. Jedná se hlavně o střední díl, který Schäfer obohatil protihlasem a dalšími imitačními motivy. Zde (*L' istesso tempo, Vivo)* je sice předepsáno stejné tempo, skladbě však jenom prospěje, budeme- li striktně dodržovat *dolcissimo* a alespoň první část dílu B ponecháme v klidnějším rázu.

Schäfer rovněž rozšířil takty 17 a 19 o jakousi kadenci, která sice nepůsobí příliš autenticky (Rudolf Firkušný ji ze své interpretace vypouští[10]), na druhé straně se verze s prázdnými takty (SKV 1978) jeví vskutku jako nedokončená a pro koncertní provedení nedostatečná.

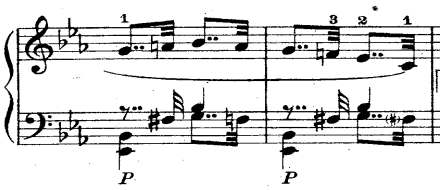
Př. Vivo, takty 16 - 17



[10] Na její místo vsunuje protihlas, který je uveden v repríze.

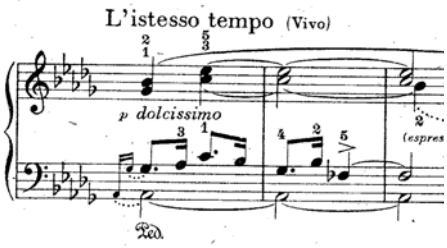
Celá skladba je tvořena jedním rytmickým modelem, který se stává buď hlavním motivem

Př. Vivo, takty 7 - 8



anebo sčasovkovým doprovodem.

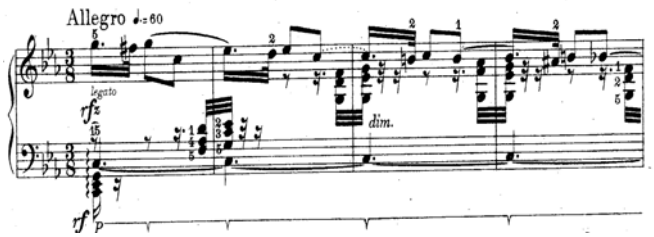
Př. Vivo, takty 36 - 38



Vybočením je *Adagio* v roli Cody: Janáček vychází z prvního harmonického souzvuku a melodickým zpracováním je dovádí do kvintakordu Es dur.

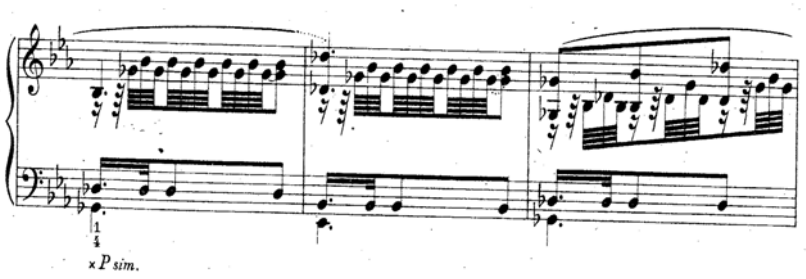
<u>5. část - Allegro</u> c moll je charakteristická svým tanečním rytmem, jenž prochází skladbou od začátku až dokonce. *Allegro* je psáno v taktu 3/8. I zde je, stejně jako v předchozí části, velmi důležitým prvkem tečkovaný rytmus, ztělesňující v celé skladbě neúprosný, útočný osud:

Př. Allegro, takty 1 - 4



Skladba sestává z tohoto tématu a kontrastního zpěvu v dlouhých hodnotách v sopránu, doprovázeného cimbálovým tremolem ve středním hlase:

Př. Allegro, takty 34 - 36



Formálně se dá vyjádřit jako rozšířená písňová forma ABAB+Coda.

Budeme–li dodržovat předepsané pedály, nikdy nevyzní vstupní téma rytmicky přesně. Pochopitelně je nutno provést několik úprav, aby místo bylo hratelné. Např. v 2. taktu musí pravá ruka převzít es[1] z ruky levé. Podobně i dále: Vrchní tón akordu levé ruky vždy přejímá pravá. Jedině tak můžeme dlouhé c v basu levé ruky dlouhé udržet a nezdržujeme průběh tématu pedálem.

Technickým problémem je rovněž cimbálové tremolo, které se objevuje od taktu 32 prakticky až do konce skladby. Poctivě vyhrát všechny noty by bylo možno pouze ve velice pomalém tempu. Jedině snad zahrajeme-li první tercii z tremola současně, získáme čas pro vyhrání zbylé figurace.

Tato skladba je zvukově nejnáročnější a vyžaduje z obou řad cyklu Po zarostlém chodníčku největší úsilí.

4. 2. 2. Srovnávací analýza interpretací

Pro srovnávání druhé řady jsem vybrala jednoho českého interpreta (Rudolf Firkušný) a jednoho zahraničního (Roland Pöntinen).

1. část - Andante hraje Firkušný spíše vzletně, dle metronomového předepsání (čtvrťová nota = 80). Při opakování druhé repetice (takty 8 – 10) zpomaluje, a tím uzavírá první díl. I ve druhé myšlence první části (od taktu 15) zůstává v mírném tempu, a nadto šestnáctinovou triolu v base levé ruky hraje jako duolu, čímž zmírňuje i rytmické napětí. Střední díl *dolce, espressivo* rovněž ponechává v klidném tempu, přičemž *Meno mosso* v taktu 48 je z celé skladby nejpomalejší.

I Pöntinen hraje první část hybněji. Nerozlišuje však výraz, zůstává v jedné náladě. A to nejen v díle A (a-b-a), ale i v díle B. Ke své interpretaci používá Burghauserovu edici, proto v taktu 43 hraje d^2 (oproti des^2, které uvádí HM).

2. část - Allegretto

Také druhou část cyklu interpreti cítí poměrně živě. Firkušný až do taktu 43 pevně drží rytmus, ale již pět taktů před *Presto* zrychluje a finální tempo *Presto (*takt 49) je překotné. Závěrečná část středního dílu v podání Firkušného předjímá návrat dílu A: od taktu 73 zpomaluje a zeslabuje a díl tak logicky uzavírá.

Pöntinen pojímá *Allegretto* v podobném duchu jako Firkušný. Dává více času vrcholu (takt 57-60) a od taktu 63 velice pečlivě vede střední hlas. Na rozdíl od Firkušného jej však negraduje. Závěrečné *Adagio* je velmi pomalé a vážné.

3. část - Piu mosso

Pojetí Firkušného je v této části přesvědčivé. Hraje vesele, živě a moduluje melodii, což odpovídá charakteru skladby. Analytický posluchač nemá tendenci cokoliv „opravovat".

Naproti tomu Pöntinen je pomalý a vážný. Jeho pojetí celé druhé řady je zdrženlivé a výrazově málo kontrastní. I tuto třetí část – navzdory příležitosti k otevření zvuku v durové sekci a bez ohledu na veselý rytmus v levé ruce - hraje bezvýrazně, mdle.

Vivo

(Úmyslně nenadepisuji „4. část", protože Pöntinen hraje podle Burghauserova vydání na místě čtvrtém *Allegro.)* Vzhledem k tomu, že kritické vydání nepřipouští žádné kompoziční úpravy, vyznívá *Vivo* jako torzo. Pöntinen navíc i tuto skladbu drží v pomalém tempu.

Firkušný, jak jsem se již výše zmínila, rovněž opouští návrh Hudební matice a hraje místo připsaných kadencí znovu díl A' se sčasovkovým protihlasem v tenorovém hlase. Volí živé tempo, oproti třetí části však hutnější a jadrnější zvuk a ostřejší rytmus.

Allegro

Kromě některých zásahů do struktury notového zápisu se Souborné kritické vydání (SKV) od vydání Hudební matice liší také v dynamice. Je to např. v taktu 28–30, kde HM předepisuje *crescendo* z *p* do *mp,* a tím připravuje díl B pozvolna, zatímco SKV předepisuje *crescendo* z *pp* do *ff* a i dále zvučnou

dynamiku. Pöntinen i zde hraje zdrženlivě a opatrnicky. Díky pomalejšímu tempu má dost prostoru k vyhrání cimbálové figurace, a to i ve správném rytmu.

Firkušný je i tentorát zvukově rozmanitější. Odlišuje výraz jednotlivých témat. Není vždy tak přesný jako Pöntinen (obzvláště v levé ruce v tečkovaném rytmu), ale i on má bohatý cimbálový trylek. Díky proměnlivosti nálady působí jeho provedení zajímavěji, obsažněji.

4. 2. 3. Závěr

Na koncertních podiích se většinou objevuje pouze řada první – posluchačům snáze přístupná. Nelze však tvrdit, že druhá řada je cyklem nevydařeným či nezralým. Domnívám se, že svým vnitřním bohatstvím dokonce první řadu leckde přerůstá. Je na nás, na interpretech, abychom ji hlouběji poznávali a odkrývali publiku.

4. 2. 4. O diskusi nad Souborným kritickým vydáním Po zarostlém chodníčku

Jak vyplývá ze srovnání původního vydání Hudební matice z roku 1942 a Souborného kritického vydání tohoto Janáčkova díla, rozsah uvedených změn je značný. K tomuto faktu a k problematice z něj vycházející zaujala v průběhu let 1980-81 na stránkách časopisu Hudební rozhledy stanovisko řada našich hudebních vědců i interpretů. Byli to Milan Kuna, Jiří Vysloužil, Jan Hanuš, Ilja Hurník, Josef Páleníček, Jarmil Burghauser, Jan Krejčí, Zdeněk Blažek, Arnošt Košťál, Milan Škampa, Antonín Kohout, Jiří Majer, Bohumil Gregor a Radomil Eliška. Otištěna byla také korespondence Rudolfa Firkušného s J. Burghauserem. Diskuze byla obsáhlá, přesto k řešení nedospěla pro častou protichůdnost názorů. Pro porovnání předkládám některá z nich.

J. Páleníček: „… a jestli J. Burghauser svými necitelnými enharmonickými zásahy chce mu opravovat, či upravovat, vylepšovat jeho harmonický řád, svévolně měnit jeho frazeologicko–notorický slovosled, pak nastoupil cestu falzifikátora Janáčkovy hudební pravdy…"

M. Škampa hovořil jménem umělců, kteří se z různých důvodů nemohli zúčastnit: „…. Jan Panenka říká, že toto vydání jednoznačně odmítá….. i další, např. Kožina nebo Baloghová říkají, že z toho nemohou hrát ani oni, ale nemohou tohoto materiálu použít ani pro žádného ze svých žáků".

Rud. Firkušný: „….musím se vyslovit negativně k novému vydání Janáčkova klavírního díla…. Je velmi politováníhodné, že právě takto pochybně upravené vydání se dostává na mezinárodní hudební fórum, kde jiná starší vydání jsou prakticky nedostupná. Veškeré změny a zásahy vydavatelů mohou být umístěny

pod textem, nebo pod čarou jako vodítko ke snazšímu porozumění, ale nesmí se stát integrální součástí tištěného díla".

Jan Krejčí: „…Myšlenka enharmonického přepisu se mi jeví jako prospěšná. Notový text, který je takovouto úpravou učiněn přehlednějším a čitelnějším, může interpretovu cestu k správnému pochopení autorova sdělení usnadnit a cestu k adekvátnímu výrazu urychlit."¨

Ilja Hurník: „My pianisté hledíme na ty stránky s podivem."

Jan Hanuš: „Souborným kritickým vydáním Janáčkova klavírního díla byl opravdu odveden obrovský kus práce intelektuální i rukodělné."

Pro nastudování kompletního díla Leoše Janáčka jsem se osobně spíše přikláněla k vydání Hudební matice. Nepochybuji o tom, že i zde je řada textových nepřesností jednak v přednesových znaménkách či v notách jako takových. Janáček rukopis byl velmi nečitelný - v případě opravy notu jednoduše vyškrábal nožíkem a na její místo napsal správnou. Opisovači tak jistě přečetli a opsali spoustu not špatně. Z hlediska struktury notového zápisu, zachování harmonií a celkového dojmu se však přikláním k tomuto starému vydání. Na druhou stranu jsem si vědoma, jak velkým přínosem může být (a jistě i je) Burghauserovo kritické vydání orchestrálních děl.

4. 3. Sonáta 1. X. 1905 Z ulice

O sonátě nám velmi podrobně referuje Jiří Zahrádka v předmluvě kritického vydání Janáčkova urtextu, které v roce 2005 vydalo nakladatelství Bärenreiter s prstoklady Radoslava Kvapila s použitím notového textu ze Souborného kritického vydání děl Leoše Janáčka Ludvíka Kundery a Jarmila Burghausera. Pro úplnost předkládáme celé znění:

4. 3. 1. Geneze díla

‚Sonáta 1. X. 1905 vzniká v neradostném skladatelově období. V roce 1903 mu zemřela dcera Olga, v tomtéž roce pražské Národní divadlo odmítlo uvést operu Její pastorkyňa, od roku 1908 probíhají neúspěšná jednání o nastudování opery Osud v Městském divadle na Královských Vinohradech v Praze. Je to také období, kdy se v Janáčkově tvorbě velmi citelně prosazuje sociální tematika (opera Její pastorkyňa, mužské sbory Kantor Halfar, Maryčka Magdónova, Sedmdesát tisíc, Klavírní trio a také 1. X. 1905).

Skladba pro klavír (později označovaná jako Sonáta) 1. X. 1905 byla inspirovaná tragickou událostí, která se stala v Brně při demonstracích spojených se založením druhé české univerzity a následnými nepokoji a střety mezi brněnskou německou majoritou a českou minoritou. Brno bylo město především německé; ještě při posledním sčítání lidu v rámci Rakouska-Uherska v roce 1910 se k české řeči hlásilo o polovinu obyvatel méně než k řeči německé. Napětí mezi oběma národnostmi bylo patrné již od druhé poloviny 19. století, kdy se ve městě začal rozvíjet emancipační proces české minority provázený zakládáním ryze českých škol (např. První české reálné gymnázium v r. 1867), spolků (např. Beseda Brněnská r. 1861), výstavbou českého Besedního domu (1872), otevřením Stálého českého divadla na Veveří ulici (1884), zvaného od r 1894 Národním divadlem atd.

Vyvrcholení nevraživosti mezi oběma tábory však přišlo na počátku dvacátého století. Předmětem hlavního sporu se stala otázka českého národního a vysokého školství, kterému brněnská německy orientovaná radnice všemocně bránila. V roce 1901 vyzvali čeští poslanci z Čech a Moravy na říšské radě rakouskou vládu, aby splnila starý požadavek a zřídila na Moravě druhou českou univerzitou. Nejvhodnějším místem se jevila moravská metropole Brno. Proti tomu se rozhodně postavily německé politické strany a spolky z Čech, Moravy a celého Rakouska a žádaly naopak zřízení německé univerzity na Moravě. V roce 1905 nová vláda ve snaze získat podporu českých poslanců doporučila, aby se o sídle české univerzity dohodli sami Češi s Němci. Česká veřejnost se vyjádřila pro Brno, avšak německy zastoupená brněnská radnice to rezolutně odmítla z obavy, aby emancipační proces brněnských Čechů, povzbuzený vznikem české univerzity, vážně neohrozil německý charakter města. Brněnští Němci, aby posílili svoji pozici a dali jasně najevo, že Brno je město německé, svolali do moravské metropole na 1. října 1905 sjezd zástupců německého obyvatelstva z Moravy a německých politických činitelů z Čech i celého Rakouska, tzv. Volkstag. Demonstrace Němců se konaly především před brněnským Německým domem, zatímco před Besedním domem se spontánně tvořily protiněmecké demonstrace brněnských Čechů. Mezi oběma tábory vznikaly násilnosti, které mělo zažehnat četnictvo a četa německého pluku, jejichž příslušníci však pochopitelně pronásledovali pouze české účastníky demonstrací. O tom, že se protiněmeckých demonstrací aktivně účastnil také Janáček, máme vzácné svědectví šéfredaktora Lidových novin Arnošta Heinricha z roku 1925: ,,Blízko Tří kohoutů zatarasily české davy cestu průvodu, kterým táhli Němci z několika zvláštních vlaků z nádraží. Dvě hodiny je tam držely zuřivé vzteky i hanbou, až vojsko útokem z postranní ulice českou

zeď rozrazilo. Uklidňoval jsem tam Leoše Janáčka, protože šlo o život a při jeho temperamentu o jeho život víc než o jiné."[1]

Násilí vyvrcholilo 2. října, kdy proti již rozcházející se české demonstraci zasáhlo vojsko a před vchodem do Besedního domu byl probodnut dvacetiletý dělník z Velkého Ořechova František Pavlík, který po převozu do nemocnice zranění podlehl. Pavlíkův pohřeb 4. října 1905 se stal tichým protiněmeckým shromážděním. Janáček na tuto tragickou událost zareagoval klavírní skladbou o třech částech původně nazvanou Z ulice dne 1. října 1905, kde vyjádřil svůj nesouhlas s nespravedlivou násilnou smrtí mladého dělníka.

O podnětu ke vzniku skladby se nám tedy dostává poměrně značného množství informací, avšak ke genezi díla se nedochovaly téměř žádné prameny. Skladatelův autograf je zničený, opis je nezvěstný, dopisy se zmínkou o kompozici se dochovaly pouze tři. Osud skladby se tedy rekonstruuje z dobových svědectví. Janáček patrně začal komponovat skladbu bezprostředně po tragických dnech Volkstagu, tedy po 2. října 1905 a dokončit ji mohl v lednu 1906, kdy ji dostala v opise první interpretka Ludmila Tučková (1882-1960), Janáčkova žákyně z Varhanické školy. V nedatovaném dopise Janáčkovi sdělila program svého vystoupení i výtku, že obdržela noty velmi pozdě, což jí neumožňuje detailní nastudování tak náročné skladby. Zároveň Janáčka požádala o ujasnění špatně opsaného místa na počátku druhé věty. Datum premiéry skladby bylo stanoveno na 27. ledna 1906, kdy se konal Večer moravských hudebních novinek, pořádaný hudebním odborem Klubu přátel umění v Brně. Na koncertě vystoupila mimo jiné Ludmila Tučková se skladbami Vánek a V roztoužení z cyklu Jaro Josefa Suka, dále se hrálo Snění Josefa B. Foerstera, Zamilovaná a U muziky ze Slovácké suity a Píseň vánoční noci a Píseň bouřlivé noci z Písní zimních nocí Vítězslava Nováka. V dalším

[1] Heinrich, Arnošt: „Brněnská vzpomínka“, Lidové noviny, roč. XXXIII, č. 489, 1. říjen 1925

nedatovaném dopise sděluje Tučková skladateli, že přijede do Brna den před koncertem a žádá jej, zda by mu nemohla skladbu ještě téhož dne přehrát, aby s ním pak v den koncertu mohla projít případné korekce. Tím je svědectví přímých pramenů v podstatě vyčerpáno. Vývoj dalších událostí již známe jen zprostředkovaně. Muzikolog B. Štědroň v předmluvě druhého vydání skladby z roku 1949 uvádí: „Ve zkoušce před koncertem Janáček odřezal poslední část, patrně smuteční pochod a vhodil jej do kamen. Tučková hrála potom jen dvě části pod názvem Z ulice dne 1. října 1905. Ale i s těmi nebyl Janáček spokojen a později vhodil rukopis zbývajících dvou částí do Vltavy. Nebýt opisu dvou částí, který si pořídila paní Tučková, nemohla by být skladba vůbec vydána."[2] Je nanejvýš pravděpodobné, že Štědroň získal informace přímo od L. Tučkové, jelikož v soupisu pramenů uvádí pozvánku na koncert 27. ledna 1906, která byla v majetku interpretky. Dalším dokladem je zmínka v knize Ludvíka Kundery *Janáček a Klub přátel umění* z roku 1948: „byly to tři skladby popřípadě skladebné věty, spojené společným názvem. Den před provedením vyslechl si skladatel dílo spolu s ostatními skladbami na tento večer chystanými, a srovnávaje je se svou skladbou nebyl patrně uspokojen. Neboť když si v den koncertu Tučková přehrávala program na klavíře v místnosti Klubu, vzal jí beze slova noty, odřezal od nich poslední, třetí část- byl prý to jakýsi ponurý smuteční pochod – a se slovy ´to je sprosté´ hodil ji před jejíma očima do kamen. Patrně se mu zdála příliš naturalistickou. A tak se večer hrály místo ohlášené třívěté skladby jen dvě její věty – ale ani hodnotou těchto provedených vět, nebyl si Janáček jist. Dal prý celé dílo z originálního rukopisu zahrát znovu v domácím kroužku v Praze a tentokrát ani tyto dvě věty nenašly milost před jeho přísnou autokritikou, a celé dílo vhodil s mostu do Vltavy. Papír se vzdouval a plaval po vodě ´jako labutě´. Když pak Tučková tyto dvě

[2] Štědroň, Bohumír: Leoš Janáček – Z ulice dne 1. října 1905. Předmluva k vydání skladby, Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1949, HM 339

skladby ze svého opisu zahrála Janáčkovi k jeho šedesátinám / sic!/, líbily se mu již a svolil k tomu, aby byly Hudební maticí vydány."[3]

Zda jsou tyto údaje ověřené, či jde pouze o tradovaný příběh, není známo. Nesporně věrohodné svědectví samotného skladatele zaznamenal Max Brod, který v Janáčkově monografii z roku 1923 udává v soupisu skladeb následující skladatelovu citaci: „Rukopis: hodil jsem ho do Vltavy, nechtělo se to potopit – ale proud to odnesl".[4] Brod však mylně posouvá vznik skladby až za mužský sbor Maryčka Magdónova, tedy za rok 1908. Také Jan Kunc při prvním uveřejněném soupise Janáčkova díla hovoří o tom, že skladatel kompozici „prý spálil. Měla hluboce procítěnou pomalou větu, tuším smuteční pochod."[5] Kunc zde poprvé nazval skladbu Sonátou. Důležitým dokladem o historii skladby je článek v Lidových novinách z 2. října 1924 podepsaný šifrou „adv", za níž se skrývá jméno Adolfa Veselého: „Janáčkova skladba ztracená a nalezená /…/ Sonáta, provedená byla tehdy poprvé v Klubu přátel umění, kde ji hrála slečna L. Tučková. Provedení přítomný Janáček nebyl spokojen s třetí větou své sonáty a učinil s ní, jak to mnohdy činil, krátké jednání: uřízl větu z rukopisného partu a hodil ji do kamen. Zkrácená sonáta zazněla potom ještě jednou ve veřejnosti a to v Praze, kde byla hrána u Rektoryse. Tentokráte nenašlo zase provedení skladby souhlasu Janáčkova. Max Brod cituje o tom v jubilejní své monografii /…/. Skladba byla však naštěstí nyní objevena. Dle sdělení Janáčkova našla opis ve svých památkách prof. konzervatoře slečna L. Tučková. Opis sonáty bez třetí spálené věty, jí svého času věnoval L. Janáček a tak byla sonáta zachráněna. Janáček vzpomínaje vzrušeně a s lítostí ztracené třetí věty sonáty, dodal: ´a plavalo to tehdy na vodě jako bílé labuti´. Provedena bude s jinými skladbami na brněnském cyklu říjnových

[3] Kundera, Ludvík: Janáček a Klub přátel umění. Velehrad, Olomouc 1948, s. 41-42
[4] Brod, Max: Leoš Janáček – Život a dílo. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1924, s. 75
[5] Kunc, Jan: Leoš Janáček, in: Hudební revue, roč. IV (1911), s. 134

oslav sedmdesátých narozenin Janáčkových 21. t. m. na veřejném koncertě konzervatoře hudby."[6]

Tedy stručná rekapitulace: kompozice byla původně třívětá, avšak krátce před premiérou 27. ledna 1906 Janáček spálil třetí část. Všichni se též shodují, patrně na základě výpovědi Tučkové, že poslední část byla koncipovaná jako smuteční pochod. Ač se všichni shodují i na tom, že později Janáček hodil zbývající dvě části do Vltavy, rozchází se v informaci, že se tak stalo po soukromém provedení díla v Praze. Naskýtá se tedy otázka, kdy a kde se toto údajné pražské provedení konalo a kdo skladbu přednesl. Částečnou odpověď nám skýtá výše citovaný článek z Lidových novin, v němž pisatel tvrdí, že produkce byla u Artuše Rektoryse, redaktora časopisu Dalibor. Bylo by to jistě možné. Janáček byl s Rektorysem poprvé v kontaktu koncem května 1906, provedení skladby by tedy připadlo až do doby po tomto datu. Je ovšem podivné, že v rozsáhlé korespondenci Janáčka s Rektorysem, ani v Rektorysových vzpomínkách není soukromé provedení skladby klavírní zmíněno. Připusťme však, že se produkce u Rektoryse skutečně konala. Kdo by pak mohl být interpretem skladby? Mohla to být opět Tučková, avšak Kunderovo tvrzení, že skladba byla přednesena z originálního rukopisu, tj. z autografu spíše napovídá, že kompozici mohl přednést sám skladatel, jelikož jeho rukopis je již v tomto období natolik nečitelný, že hru z autografu by těžko zvládl někdo jiný. A co tedy Janáček vlastně do Vltavy vhodil – původní opis nebo autograf? Adolf Veselý, (který byl jistě Janáčkem detailně informován, poněvadž přesně v této době společně připravovali skladatelovu autobiografii), v Lidových novinách píše, že bylo Janáčkovi líto, že když rukopis vhodil do Vltavy, přišel tak nenávratně o poslední větu. Je tedy pravděpodobné, že do vody vhodil autograf celé skladby. A co se stalo se zbývajícím opisem?

[6] Lidové noviny (ranní vydání), roč. XXXII, č. 495, 2. říjen 1924

V tomtéž článku je opět odkaz na Janáčka, který tvrdil, že opis daroval Tučkové. Je tedy pravděpodobné, že vlastní opis si Tučková nepořizovala, jelikož vlastnila původní opis (bez poslední věty spálené Janáčkem). Tvrzení, že si sama interpretka pořídila vlastní opis, nalezneme až u Štědroně a Kundery na konci 40. let min. století, tedy v době, kdy byl původní opis již nezvěstný, což může vést také k úvaze, že Tučková chtěla poněkud zveličit své zásluhy sdělením, že klavírní sonátu díky vlastnímu opisu zachránila. (Důvod, proč skladba nebyla uváděna po roce 1906 lze spatřovat do jisté míry i ve faktu, že majitelka jediného exempláře skladby, tedy původního opisu, Ludmila Tučková, působila v letech 1907–1914 jako profesorka klavírní hry v Chersonu). Na všechny tyto otázky již dnes nedovedeme jednoznačně odpovědět. Celkově tedy máme více otázek a nejasností než odpovědí a pramenně podložených faktů. Za zmínku stojí ještě dvě uveřejněné kritiky na první provedení, které hovoří o druhé větě jako o Elegii; ve druhé z nich nalezneme název skladby dokonce jako Večer dne 1. října 1905.[7]

Po premiérovém provedení v roce 1906 se na skladbu z pohnutých brněnských dnů pomalu zapomnělo. Až do roku 1924, tedy v roce oslav Janáčkových sedmdesátin, Ludmila Tučková upozornila, že má u sebe opis skladby, tak jak to dokládá citovaný článek z Lidových novin z 2. října 1924. Nové provedení skladby se mělo konat opět v interpretaci Tučkové na koncertu konzervatoře 21. října 1924. Sonáta však provedena nebyla.

O důvodech vypovídá přípis v zápisníku ředitele konzervatoře Jana Kunce: „4. října slečna Tučková našla ve svých starých notách zbytky Janáčkovy sonáty Z ulice (…).Chtěla je hrát mermomocí na koncertu konzervatoře. Byl bych je tam rád měl, ale bál jsem se její reprodukce. Hrála mi je tedy dnes odpoledne. Ale, ač se třásla přede mnou (nevím proč), nedopadlo to tak, že by mohla je

[7] Lidové noviny (večerní vydání), roč. XIV, č. 30. 31- leden 1906; Moravská orlice XLIV, č. 29, 7. únor 1906

veřejně hrát. Řekl jsem jí otevřeně, že tomu schází technická samozřejmost (zápasí s technikou, hraje vedle apod.) a chtěl jsem, aby provedení přenechala prof. Kunderovi. Nechtěla, řekli jsme si do očí mnoho nepříjemného, ale ne v hádce, spíš v takovém vnitřním napětí. Cítil jsem, jak jí můj posudek bolí, ale co dělat? Přece si nenechám koncert konzervatoře zkazit."[8] Obnovená premiéra skladby se tedy konala až 23. listopadu 1924 v Praze na koncertě pořádaném Hudební maticí Umělecké besedy a Českou filharmonií k příležitosti skladatelova jubilea. Skladbu pod názvem 1. X. 1905 zahrál Jan Heřman, který ji nastudoval z provizorně natištěných not pořízených Hudební maticí Umělecké besedy podle opisu nalezeného u Ludmily Tučkové. Nakladatelství také Janáčka požádalo dopisem z 8. listopadu 1924, aby připojil ke skladbě její charakteristiku. Proto také tajemník nakladatelství Jan Mikota zaslal skladateli opisy dobových novinových zpráv, aby mu připomněl atmosféru trudných brněnských dnů. Janáček tedy připojil text, který tvoří jakési motto skladby:

„Bílý mramor schodiště
Besedního domu v Brně...
Klesá tu zbrocen krví
prostý dělník Frant. Pavlík...
Přišel horovat za vysoké učení...
a byl ubit surovými vrahy".

Skladba vyšla tiskem na konci roku 1924 u Hudební matice Umělecké besedy pod názvem 1. X. 1905.

Je ironií, že kompozice, kterou Janáček po konfrontaci se skladbami Sukovými, Foersterovými a Novákovými v návalu sebekritiky zničil, patří dnes k tomu nejzásadnějšímu, co bylo ve 20. století pro klavír vytvořeno.'

[8] Zápisníky Jana Kunce jsou uloženy v Moravském zemském muzeu v Brně, sig. G. 6814

4. 3. 2. Stručný rozbor

První věta „ Předtucha" je psána v sonátové formě. Počátečních 10 taktů tvoří vstup k základní myšlence celé skladby. Nad rozloženým akordem v base se rozvíjí melodie v osminových notách v poměrně malém intervalovém rozpětí. První vynoření oné *předtuchy* (sčasovky) v taktu 4 nás ujišťuje, že skladba je skutečně laděná temně až zlověstně, přesně v souladu s názvem. V 11. taktu se objevuje hlavní motiv Předtuchy v plné naléhavosti.

Osudovost podtrhují i oktávy v levé ruce, plasticky vystupující z tónové plochy stále neústupněji a drsněji (sám Janáček si přeje *„tvrdo fff*") a gradace končí trylkem *fff.*

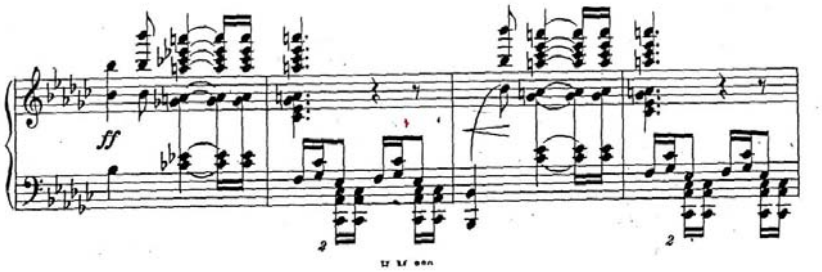
Náhlý zlom do *ppp,* do exprese úzkosti, vyvolává tajemný strach naplněný šestnáctinovými hodnotami ve čtyřikrát se opakující sčasovce.

I když jsou tyto pasáže jednolité šestnáctinové, vyžaduje v nich Janáček neklid (v notovém zápisu označen staccaty na osmkrát se opakujícím cis^3). V taktu 24 se do poslední sčasovací figurace prolíná již druhé téma, které s sebou nese také částečné uklidnění navíc podtržené osminovými hodnotami. Zdá se, že tato melodie v G dur vyznívá jako jediná naděje, jež je zlomena bolestí vyzpívanou v následujícím závěrečném tématu v Ges dur (paralelní tónina s es moll, což je v sonátové formě obvyklé).

Závěr expozice je zjevnou přípravou provedení, jenž začíná taktem 41.

Neustálé napínání neklidu konečně vrcholí v taktu 65; z hlediska harmonického ale i stavebného tento vrchol má největší důležitost v celé 1.větě. Jsou v něm dovedeny oba citové póly do extrému. Jednak charakteristický janáčkovský výkřik a jednak ostinátní figurace.

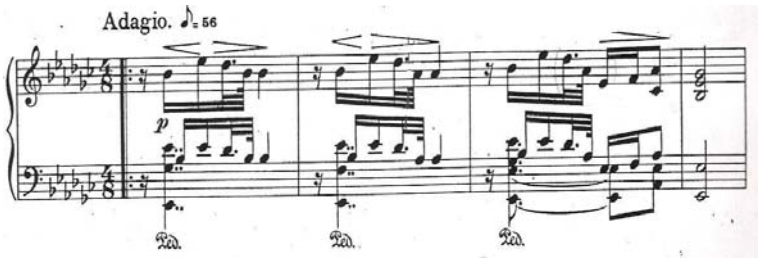
Př. Předtucha takty 65-68



Repríza v taktu 77 je tradičně vystavěna až na některé odchylky, např. nástup šestnáctinových not *ppp* po *ff* trylku. Levá ruka drží pouze bas (se správnou pedalizací můžeme docílit dokonce i rozvodu – tj. z ces na hes a tím zvýraznit uklidnění po předchozím obrovském napětí). Janáčkovi se zde takto podařilo docílit ještě silnějšího účinu exprese úzkosti, tajemnosti a strachu. Vedlejší i závěrečné téma je vypracováno s klasickým kompozičním pořádkem.

Druhá část nazvaná Elegie, později Smrt zpočátku nepřekvapí žádnou kontrastností, neboť závěr Předtuchy končí v pomalém tempu a druhá věta je předepsána v *Adagiu*. Expresívní motiv Smrti je jedním dlouhým rytmicky výrazným monotématickým žalozpěvem.

Př. Smrt, takty 1-4



Právě při největší ekonomii výrazových prostředků je dosaženo v žalozpěvu maximálního výrazového účinku.

Hlavní motiv začíná v es moll, kde nad drženým kvintakordem hrají obě ruce unisono v rozmezí jedné oktávy vlastní melodické tóny tohoto motivu. Takto zpracován, nabývá ohromného významu především tím, že je neustále

posunován do vyšších poloh, ale také tím, že melodie v unisonu je následném rozmezí dvou oktáv.

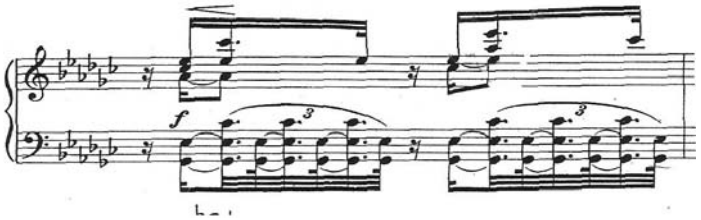
Expresivita skladby je od samého začátku vystupňována také zajímavým včleněním šestnáctinové pauzy, resp. téma začíná pauzou.

Ve Smrti užívá Janáček 3 hlavních stavebných prvků :

hlavní expresívní motiv (viz výše),

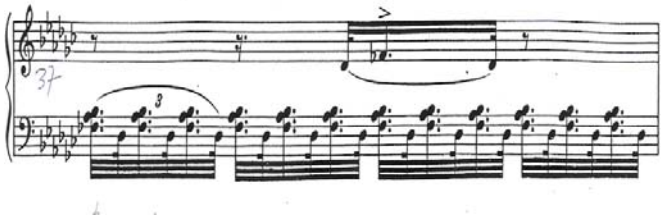
rytmická figura

Př. Smrt, takt 33



a prvek zvyšující napětí v samotné gradaci

Př. Smrt, takt 37



4. 3. 3. Interpretační podněty

Předtucha začíná *arpeggio* es moll akordem v levé ruce a je nezbytně nutné, aby interpret byl od samotné první osminové noty absolutně koncentrován a navodil příznačnou atmosféru, tedy aby posluchače doslova vtáhnul do tohoto tragického

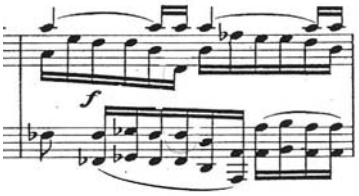
a zlověstného dění již na úplném začátku. Připomeňme si, co znamenal pouhý akord pro Janáčka: „Bytostí oživenou je mi akord…. Vím, že svírá se mi srdce, když ho píši; že sténá, kvílí, tvrdě dopadá, drtí, mlhou se tříští, žulou tvrdne. Co mi do vypůjčeného přídavku krásný, nekrásný! Bytostí svou kryje se s bytostí mou v mihnutí života. V akordu musí hořet mysl, jinak bych jej srovnal s květem mrazu. I krotký pohled kuřátka, pátravé oko ostříže, vřelý polibek, chladnoucí ruky stisk, bledá modř pomněnky, palčivý oheň divokého máku – to vše vzbudí ve mně akord. Mnohdy je pro mne vzduch naplněn vůní akordů."[9]

Doporučuji tedy neponechat *arpeggio* jen levé ruce; akord je možno upravit tak, že levá zahraje pouze bas a zbytek dohraje pravá ruka, nebo rozložený akord v levé a pravá pouze tercii apod. Volíme takovou verzi, která přináší zvukově vyrovnaný rezultát s pevným basem a *crescendem* až po vrchní b. Důležitou roli také hraje rychlost *arpeggia.* Nezapomínejme, že právě vstupním *arpeggiovaným* akordem otvíráme také tempo k celé první větě. Takt 4 - první objevení sčasovky. Nutno charakterově zcela odlišit od tematického úvodu. A to jak artikulací tak úhozem. V taktu 5, kdy přichází malá sexta, dochází ke zvyšování napětí, které správnou dynamickou výstavbou můžeme jenom podtrhnout (takt 7 s malou septimou je nejbolestivější, nejintenzivnější). V taktu 11 nastupuje téma v plném orchestrálním znění s ostinátní figurací v levé ruce; je to jedno z nejtěžších míst v celé sonátě a klavírista se snadno může rozrušit neuspokojivým technickým zvládnutím hned na začátku. Nabízí se zde úprava rozložení mezi obě ruce, kterou jistě mnohý ocení: čtvrtou šestnáctinovou notu (tj. v pořadí druhé es^1) přebere pravá ruka. Tím má levá víc času k tomu připravit nastupující akord a zároveň nestrhnout rytmus.

Další z nehratelných míst je v taktu 17, kde se po pravé ruce vyžaduje výkon vpravdě nadlidský.

[9] Leoš Janáček: Hledal jsem proutkem pramenitou vodu. Odeon, Praha 1982, str. 135

Př. Předtucha, takt 17



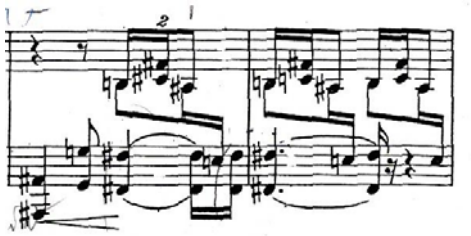
Zahrát duodecimu (des^1- as^2), to by neuhrál ani Rachmaninov, pověstný rukou chobotnice. Vzhledem ke zdvojenému basu je možno vypustit v levé ruce spodní F a zahrát levou rukou des^1 a tím zachránit sčasovku.

Přestože Janáček žádá v taktu 18 *fff tvrdo*, pro působivou gradaci je lepší uchovat zvukové rezervy až do taktu 21 – předchozím předepsaným *rit.,* rozšířením, dosáhneme přirozený vrchol právě v tomto taktu.

Závěrečné téma (takt 30) - vzdechy. Lépe dát důležitost také první osminové notě a frázovat dolů - *diminuendem*. Nezapomeňme v taktu 33 důsledně dohrát levou ruku (as – g).

V začátku provedení (taktu 41) mají obě ruce závažné dění, proto je nutno vést obě kantilény vzájemně. V taktu 47 snadno dochází ke „spolknutí" poslední šestnáctinové noty, ale právě na tomto rytmickém motivu

Př. Předtucha, takty 47-48



stojí zásadní výstavba celého provedení (takt 57 ještě naléhavěji).

Takt 65 je vrcholem celého provedení a Předtuchy vůbec. V taktu 66 se objevuje další technicky náročné místo. Nabízejí se 2 možnosti:

a)lomit, tj. zahrát levou rukou akord a poté skočit dolů na sčasovku anebo

b) vypustit ges[1] a vzít do levé ruky celý akord, tudíž se vůbec neopozdit a navíc získat rytmicky neporušenou fakturu.

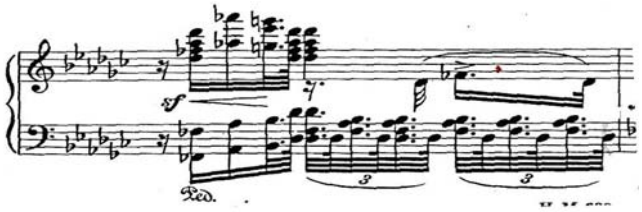
Totéž v taktu 72, převezme-li levá ruka tři spodní tóny od pravé, získáme na zvuku a tím i na přesvědčivém vyústění do reprízy. O taktu 88 bylo psáno již výše – chceme-li dovést levou ruku do smířlivého konce, musí v taktu 87 oktáva ces – ces[1] zaznít přímo burácivě a na čtvrté šestnáctinové notě vyčistíme pedál, zatímco neslyšně opět stiskneme výše zmíněnou oktávu, aby zněla po celé nadcházející dva takty a ještě vydržela do rozvodného tónu b.

Smrt

Podobně jako pozdější 2. věta klavírního cyklu V mlhách, i Smrt začíná pomlkou. Je nutno jí věnovat velkou pozornost jednak nehnutým rytmem a jednak přesvědčivou pedalizací. Důsledné vynášení nejvyšší noty v taktu (tj. noty, která je na době polotěžké) by mělo dopomoci k ujištění posluchače, že každý takt začíná pomlkou - neboli, že ticho je ta nejdůležitější doba.

Smrt vyžaduje absolutní klid a minimum výrazových prostředků. Jedině tak dosáhneme charakteru pravdivé nevyhnutelnosti. V taktu 24 se nabízí úprava v poslední tercii převzít tři poslední h od konce do pravé ruky. Obdobně se dá postupovat v taktech 26, 28 ad. V taktu 35, kdy se poprvé objevuje nad tečkovanou sčasovkou motiv, přichází rytmická komplikovanost.

Př. Smrt, takt 35

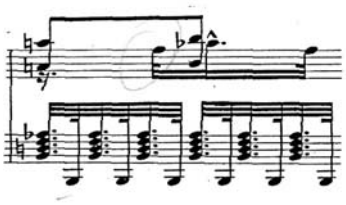


Netřeba zdůrazňovat, že rytmus, který jsme dokázali udržet na celé první straně, je hlavním motorem výstavby i nadále. Tj. opustíme –li zde fanatický tečkovaný

motor, „pohřbíme" tak celou Smrt, aniž bychom se dobrali opravdu smrtelného konce.

Dva takty před reprízou vyplyne dominantní septakord. Ten první je nejdůležitější. Ten musí zaznít v plném žesťovém a tragickém zvuku. Vypustíme-li v těch následujících kupř. kvintu, můžeme dosáhnout jistoty a pevnosti v rytmu i ve zvuku.

Př. Smrt, takt 45



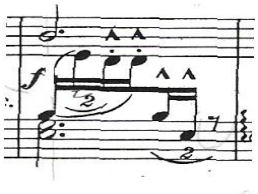
4. 3. 4. Srovnávací analýza interpretů

Podobně jako u cyklu Po zarostlém chodníčku, i zde srovnávám 3 nahrávky: Rudolfa Firkušného, Andráse Schiffa a Leif Ove Andsnese.

1. věta - Předtucha

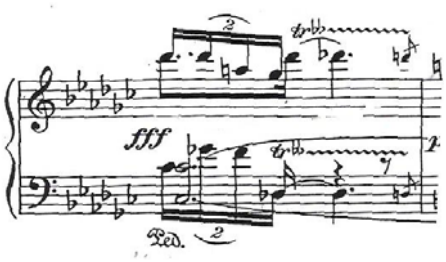
Předepsané tempo pro Předtuchu ve vydání Hudební matice je Con moto, čtvrťová nota s tečkou = 72. Tohoto tempa se nejblíže drží Rudolf Firkušný. 6/8 takt se v této rychlosti jeví jako jednopůlový, ale dává nám pocítit dojem neodkladnosti a naléhavosti. Sčasovku v taktu 4 a dále hraje bez *rubat*, hladce bez akcentů.

Př. Předtucha, takt 4



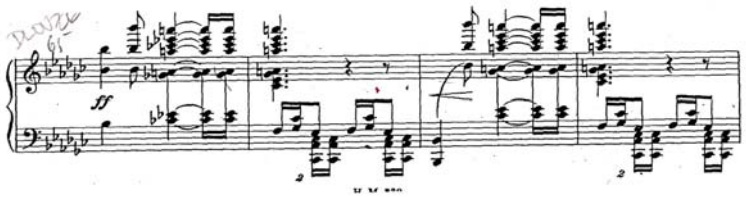
K místu největšího vrcholu, tj. taktu 21, dospívá *diminuendem*.

Př. Předtucha, takt 21



Tím logicky nevyzní ve *fff,* ale předznamenává následné dění v *ppp, una corda.* Tento model však neopakuje v repetici a navíc sčasovce dává větší naléhavost. V provedení důsledně vede oba hlasy, melodii i sčasovku. Takt 65 řeší podobně jako ostatní interpreti, tj. zahraje melodii a pak skočí do basu na sčasovku.

Př. Předtucha, takty 65-68

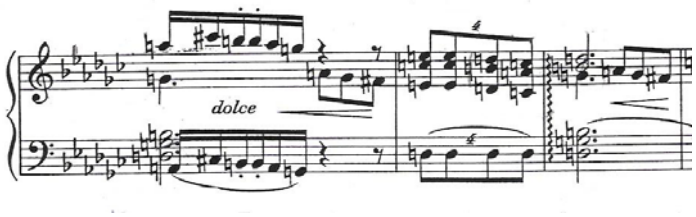


V repríze jde stejně jako v expozici k taktu 88 nepsaným *diminuendem*. Opět tak popře možnost *subito ppp*, náhlého zvratu. ´

Samotný závěr, poslední *ff* oslabí. Firkušný se jeví v Předtuše spíše jako romantizující, v žádném případě tvrdý realista. Jeho Předtucha má v sobě pečeť trýznivého očekávání, ale zároveň bolestného smíření.

<u>András Schiff</u> je ve srovnání s pojetím Firkušného mnohem pomalejší. Jeho čtvrťová nota s tečkou = cca 64. Od taktu 17 však zpomaluje a dává tak na odiv technickou obtížnost, kterou zjevně zvládá jen v tempu pomalejším. Vedlejší téma pak hraje celé *arpeggio*, a tím dociluje neblahého výsledku, že všechny souzvuky mají stejný základ a nelze tudíž vystupňovat ke G dur.

Př. Předtucha, takty 24-26



Podobně řeší i takt 3+4, kde v 3. taktu zazní levá ruka *arpeggio* jakoby otázkou a 4. takt rovným souzvukem odpovídá. Schiff však hraje v obou repeticích prakticky všechny akordy *arpeggio*. V provedení sleduje především melodii, tj. sestupnou pentatoniku. Od taktu 61 řeší *sf* prodlužováním první noty z figurace v pravé ruce. Tím zadržuje tempo a nedostatečným rozlišením šestnáctinových not od osminových nedodržuje rytmus, který je pro vrchol tolik podstatný.

V repríze se opakuje totéž, tj. zpomalení v technicky obtížném místě (takt 83 a dál), tentokrát však v lepším zvuku. Oproti Firkušnému je v závěru (takt 108) důsledný a dodrží *f* po celý takt, bohužel však nenásleduje předepsané *p* a tím ztrácí místo na efektu.

Schiffův přínos v Předtuše vnímám především poučně. Je absolutně nezbytné dodržovat přesný rytmus a frázování, včetně úhozových nuancí typu *arpeggia* apod. Schiff jakoby tuto větu pojal impresionisticky- bez důrazu na obsah hraje jen barvy.

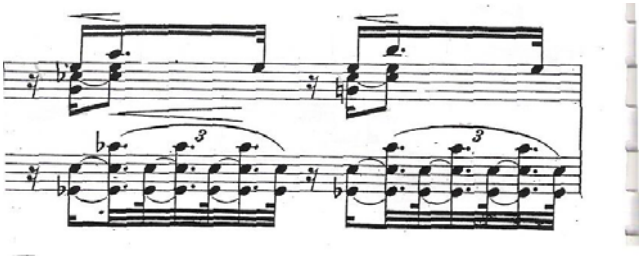
V interpretaci Leif Andsnese se setkáváme poprvé s dynamickou a výrazovou gradací tak, jak si to nejspíš Janáček představoval. V prvních dvou taktech zachovává *pp*, první objevení tématu Předtuchy (takt 3-4) přináší v *p*, takt 5-6 tj. druhé objevení tématu Předtuchy je již naléhavější, v *mf* a v taktu 7 vyzní téma již v plné síle *forte*. Andsnesova interpretace je důsledná v udržení *crescenda* až do taktu 21. S tím jsme se nesetkali ani u Firkušného, natož u Schiffa. Provedení, (takty 41 a dále) jde systematicky tempově kupředu, a to prakticky až do taktu 65, kde si předem zahraje basové f, skočí na akord a hned následuje sčasovka. Takto nejméně poruší strukturu sčasovky proti melodii. Andsnesovo

provedení je mimořádné také v práci s časem (fermatami). V taktu 91 nechá doznít opakovanou figuraci uvozenou z B-dur a s dostatečným časovým odstupem se „vnoří" do vedlejšího tématu v As-dur. Tím, že Andsnes naplní výraz až do poslední noty, snadno mu promíjím *rubata*, jako např. v taktech 92-95, kde by zvuk a charakter vedlejšího tématu měl být klidný a protipólný předešlému bouřlivému dění tématu hlavního. On jediný přináší atmosféru naplněné Předtuchy.

2. věta – Smrt

Jak jsme již výše zmínili v kapitole interpretační podněty, základem smysluplného pojetí je precizně dodržovaný rytmický puls. Rudolf Firkušný naneštěstí k otázce rytmu přistupuje laxně a zkracuje půlové noty. Rytmicky přesvědčivě a správně se vyjádří pouze v *prima voltě*, tj. takt 16 a 17. Opakování první repetice, tj. expozice je stejně jako v Předtuše naléhavější. Od taktu 20, tedy v provedení hraje *subito* rychlejší tempo. Dokonalým zvukem a rytmem uvádí všechny rytmické figury, tj. takt 23, 24, 25 atp. V technicky vypjatém místě (takt 32) si zjednodušuje situaci a upřednostňuje souhru poslední dvaatřicetinové noty v pravé ruce s poslední z triol ruky levé.

Př. Smrt, takt 32

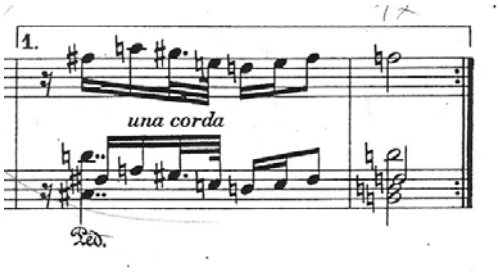


Ve finální gradaci (takt 37 – 45) *crescenduje* pouze středním hlasem, a tak nerozvíjí melodii sopránu. Repríza, podobně jako expozice nemá důsledný rytmus. Zde ještě více posluchač nabývá dojmu, že téma začíná na první dobu

(a ne až na druhou šestnáctinu). Jak zdánlivá malichernost a jak nepříznivý rezultát!

András Schiff udržuje svůj kolorit z Předtuchy a všechny akordy hraje rozloženě (je to důsledek malých rukou?). Pro svoji nahrávku zvolil vydání, které v taktu 17 (poslední takt *prima volty*) uvádí B-dur.

Př. Smrt, takt 16-17



Domnívám se, že pro tragickou atmosféru Smrti je jednoznačně nejlepší volbou vydání Hudební matice apod., kde v tomto taktu máme zmenšený kvintakord H – d- f. Schiff pokračuje ve svém impresionistickém cítění a v rytmicky totožných taktech není ani jednou přesný. Jeho předností je však správně zvolená dynamika. Jak expozici tak reprízu drží v rejstříku *p* – *pp*.

Leif Ove Andsnes. Pouze tato verze zachovává přesný tep, jak sčasovek, tak dlouhých not. Jeho uvedení téhož motivu zní v různých harmonických obměnách, různě barevně. Zachovává předepsanou dynamiku i frázování. Je důsledně přesný a tak přehledný. Ve srovnání s Firkušným vede *crescendo* od taktu 37 a dále, hlavně v sopránovém dění. Jak dokonale působí jeho otevření reprízy, které zásadně začíná šestnáctinovou pauzou na první dobu! Jedinou připomínkou snad budiž tempo. Janáčkem předepsané *Adagio* osminová nota = 56 je značně pomalé, Andsnesovo pojetí je však osminová nota = cca 40.

4. 4. Klavírní cyklus V mlhách.

Tento čtyřdílný cyklus klavírních skladeb Janáček dokončil v dubnu roku 1912. Dílo, vzniklé v období autorovy tvůrčí zralosti, lze označit za nejvýznamnější z Janáčkovy tvorby pro sólový klavír.

Cyklus měl veřejnou premiéru až za více než rok od dokončení, 7. prosince 1913 v Kroměříži na koncertě pořádaném pěveckým sdružením Moravan. Skladby zazněly v podání pianistky Marie Dvořákové. Janáček nebyl přítomen.

Formálním podnětem k napsání cyklu mohla být soutěž vypsaná Klubem přátel umění v Brně, který vedle četných kulturních aktivit rozvíjel také činnost nakladatelskou. Uzávěrka soutěže byla stanovena na 1. listopadu 1912. V porotě zasedal Karel Hoffmeister, dr. Jan Branberger a jeho žena, pěvkyně Doubravka Branbergerová.

Do průběhu soutěže aktivně zasáhl Leoš Janáček i tím, že na ni upozornil svého žáka Jaroslava Kvapila, který byl v té době na studiích v Lipsku. Janáček sám do soutěže přihlásil svůj klavírní cyklus V mlhách a klavírní skladbu Jarní píseň (toto dílo později zničil). Oceněny byly Kvapilovy písně Já šťasten byl, Stará viola a Olše a Janáčkův cyklus V mlhách. Člen poroty K. Hoffmeister se k Janáčkovu cyklu vyjádřil 25. listopadu 1912 takto: ,,Mlhy mají krátkodechý mélos, ale jsou ve své zvláštní rytmice svérázny a duchaplny. Klavírní jich věta velmi sic nezvyklá, ale většinou dobře ovládatelná a též ne bez svérázu, a především celek působí na mne ve svém improvisatorickém půvabu silnou náladovou poesií."[1]

O úspěchu prvního uvedení díla a autorově vztahu k interpretaci Marie Dvořákové, učitelce Varhanické školy svědčí nejlépe dochovaná korespondence. Den po premiéře 8. prosince 1913 píše Dr. Jaroslav Elgart

[1] Dopis je uložen v Janáčkově archivu Moravského zemského muzea v Brně, sig. B 133

z Kroměříže Janáčkovi: ,,Včera konečně poslechli jsme si (já dvakrát) Váš cyklus V mlhách…. Je to cosi tak odlišného od běžné konvence a přece zas nutno vytknouti, že i v různých disonancích měkce a snivě působícího, zcela jinak než u moderny německé dnešní. Jednoho mi bylo pouze líto: pochybuji, že mně a průměrnému diletantu bude možno věc zahrát. Ale přece už se těším na brzkou publikaci Mlh, jak jsem o tom zvěděl.

Sl. Dvořáková hrála věci Vaše neobyčejně delikátně – a snad není bez významu, že potlesk publika byl stejně živý jako při Chopinovi, Smetanovi, jakkoli tyto věci širšímu publiku jsou přístupnější než Vy, jenž nás o dvacet let předbíháte…. Sl. Dvořáková ráda by *Mlhy* v Praze hrála, přál bych si toho vřele. Čert aby vzal vaše podivínské opovržení a nechuť k veřejnosti – Vy se máte bít stejně vehementně jako Wagner a jestliže Vám zavírají Prahu, vykašlete se na ně a jděte jinam. Jen nezavírat vše do stolu!"[2]

Janáček o kvalitách ,,Mlh" ani interpretky nikdy nepochyboval. Svědčí o tom dopis Františku Veselému z 28. prosince 1913:

,,Znám já velmi dobře, že stojím sám se svojím hudebním cítěním. Přimknout k nikomu nemohu. Těžko jsem pojímán a – v Praze není potřeby, aby se kdo tím namáhal. Vždyť v Brně sedím jako straka jen ve svém hnízdě. Ještě Dr. Elgart kroměřížský má přízeň pro moje práce…. Praha bude mít příležitost slyšet Šumařovo dítě a na podzim snad Věčné evangelium – to mi dostačí. Spíše umožnit hrát naší sl. M. Dvořákové v pražském komorním spolku; ona hraje tak, jak to má být i moje V mlhách."

Druhému uvedení skladby na koncertě Varhanické školy 24. ledna 1914 v lužánecké dvoraně v Brně (opět v podání M. Dvořákové) Janáček již přítomen byl. Obsáhlé zhodnocení, které přinesly Lidové noviny, vyzvedlo

[2] Dopis je uložen v JA MZM, sig. B 123

zvláště Janáčkovu osobitost a poukázalo na skvělou interpretaci mladé klavíristky.

Marie Dvořáková provedla dílo ještě 7. března 1914 v Olomouci, avšak výraznější zájem o tuto Janáčkovu vrcholnou klavírní kompozici se nedostavil. Jistou pozornost vzbuzoval samotný název cyklu. Obsahově prý neodpovídal charakteru skladby. Jan Kunc, Janáčkův žák, napsal do Lidových novin velmi příznivý posudek: „Je tu spíše vše výrazné a jasné. Janáček zpívá o bolestech, úzkostech a smutku."[3] Jaroslav Vogel v knize Leoš Janáček komentuje cyklus následovně: „Je to jediný zápas mezi rezignací a stále nově jitřenou bolestí, která v závěru dokonce nabývá vrchu. Myslím proto, že nechybíme, budeme-li si název V mlhách vykládat nikoli snad v ten smysl, že jde o neurčité vzpomínky z mládí nebo dokonce o pouhé přírodní imprese, nýbrž spíše jako výraz tehdejšího Janáčkova duševního stavu. (Ostatně nejsou třeba takové Debussyho Kroky ve sněhu daleko víc, než název napovídá, daleko víc než pouhé „imprese" či dokonce tónomalba? Nejsou to vratké kroky životem?) Či nemusil se mu tehdy vzhledem k malosti jej obklopující a trvající lhostejnosti světa k Pastorkyni, o Osudu ani nemluvě, život skutečně někdy jevit jako bloudění v mlhách? Tento výklad potvrzuje také těsné sousedství s pesimistickou baladou Šumařovo dítě a vysvětluje nám také teprve názvuk na nejpřízračnější číslo předchozího cyklu – skladbu Sýček neodletěl. Neodletěl dosud…"[4]

Druhý základní výklad říká, že jde o mlhavě autobiografické vzpomínky na jeho mládí.

Jedno Janáčkovo doporučení nádavkem: "Nezáleží na tom, aby posluchač znal konkrétní případ, k němuž se vztahovala skladba. Naopak, ať si přimyslí k názvu jednotlivých čísel ze svého života posluchač, co je případného."

[3] Lidové noviny XXII, č. 28, Brno, ve středu dne 28. 1. 1914
[4] Jaroslav Vogel: Leoš Janáček, Academia 1997, str.198

Dílo bylo poprvé vydáno v roce 1913 jako tzv. prémie Klubu přátel umění v Brně. V roce 1924 je vydala Hudební matice Umělecké besedy v Praze znovu v revizi dr. Václava Štěpána, který skladbu také přednesl v rámci svého recitálu ve Spolku pro soudobou hudbu v pražském Mozarteu 16. prosince 1922 a o dva měsíce později v Beethovenově sále v Berlíně. Toto vydání bývá označováno jako poslední autorizované především proto, že je to poslední vydání za autorova života, a také díky svědectví dr. Štěpána, který provedl revizi sám podle Janáčkových připomínek. V dopise z 5. listopadu 1923 Štěpán Janáčka požádal, aby přehlédl tiskovou předlohu a vyřešil ještě některá otevřená místa.[5] Janáček v dopise Štěpánovi z 10. listopadu 1923 řeší požadovaná místa, provádí změny a chválí Štěpánovu revizi.[6]

[5] Dopis je uložen v JA MZM, sig. D 448
[6] Xerokopie dopisu je uložena v JA MZM, sig. A 6494

4. 4. 1. Stručný rozbor

Celý cyklus je odrazem Janáčkovy umělecké i lidské povahy: roztěkanost, prudkost, pohyb, změna.

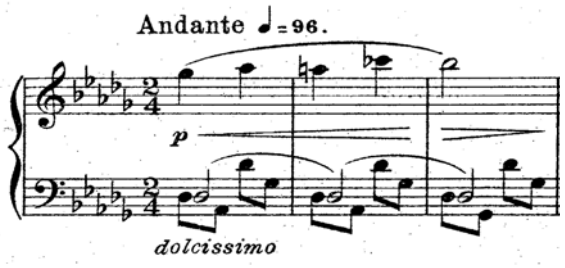
Kromě volby „zamžených" (Vogel) tónin s pěti až šesti b mají všechny čtyři skladby též částečnou motivickou spojitost. Tematická práce využívá především diminuci.

Jednotlivé části Janáček označil jednoduše římskými číslicemi.

I. Andante

je vystavěno z pětitónového motivku

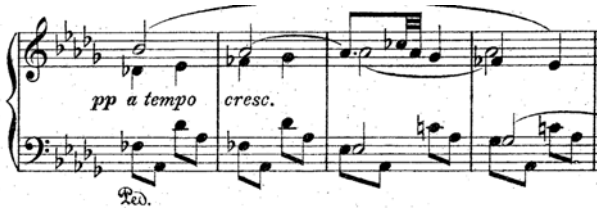
Př. I. Andante, takty 1-3



Faktura je velmi blízká ostatním Janáčkovým klavírním skladbám. Melodie je exponovaná v nejvyšším hlase v první sčasovací vrstvě not čtvrťových hodnot. Ostinátní doprovod je vytvořen rozkladem kvartkvintového akordu. Prodleva tónu des vytváří sčasovací dno. Rozšířením tohoto základního motivku vzniká melodická vyklenutá linka (7.-16. takt) se závětím utvořeným opět ze základního motivku (17.–25. takt).

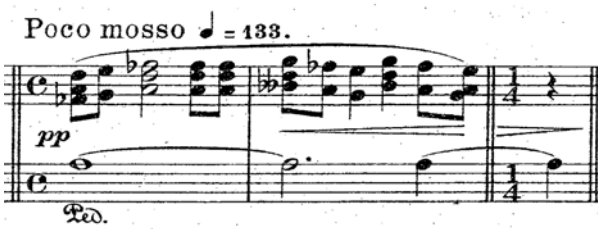
Ve 13.–16. taktu nacházíme podporu melodického motivku jakýmsi zárodkem kontrapunktického způsobu práce - je to přenesení základního motivku do druhého nižšího hlasu.

I. Andante, takty 13-16



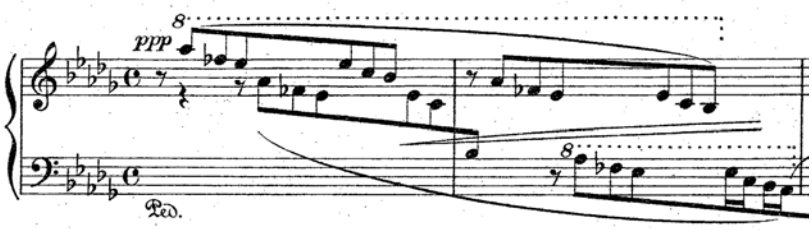
Pro tuto skladbu typické sekundové postupy vyvolávají tísnivý dojem. Celou tuto pětadvacetitaktovou hudební periodu Janáček téměř doslova opakuje. tečka Kontrastním prvkem je pak střední díl, který přináší téma utvořené ze dvou motivů: prvního, který vznikl zúžením základního pětitónového motivku,

Př. I. Andante, takty 49-51



a druhého

Př. I. Andante, takty 59-60



Od 63. taktu dochází ke spojení obou témat ze středního dílu. Společný průběh obou motivů působí velmi vzrušujícím a naléhavým dojmem.

Modulací do As dur nás Janáček uvádí v říši světa slavnostního, jásavého a smířeného.

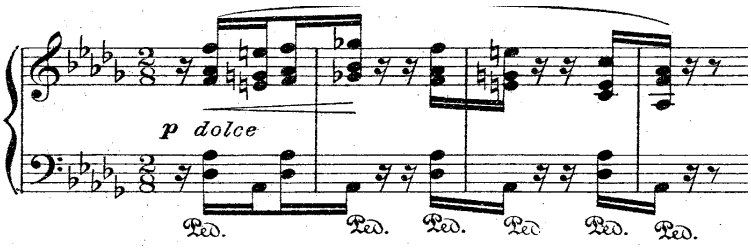
Další běh, který je rozšířením melodického motivu, vede k závěrečnému dílu. Ten je vlastně opakováním druhé části dílu prvního.

V Codě con moto zaznívá ještě jednou motiv středního dílu a celá věta končí uklidněním v tónině Des dur.

<u>II. Adagio</u> ještě více využívá příznačného prvku věty první, tj. dur-mollového kontrastu.

Z úvodního motivu staví celou skladbu.

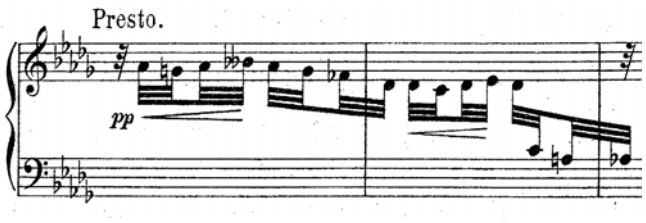
Př. II. Adagio, takty 1-4



V taktech 1-16 se stylizace motivu jeví jako neobvyklá (časté zdvojení vrchního hlasu, rytmické unisono), připomíná sazbu pro sbor nebo varhany (harmonium).

Typická je tu kvartsextakordová poloha, najdeme zde množství jedinečných tónových řad, takřka v každé frázi je použita nová. Jejich společným znakem je časté užití zvětšených sekund, obvyklé zejména u cikánských stupnic.

Př. II. Adagio, takty 28-30

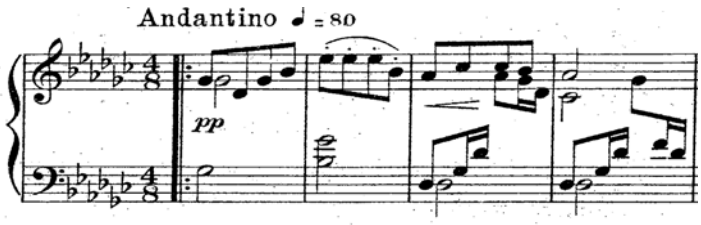


Skladba není sémanticky jednoznačná. Střídání statických volných částí (typických svou nesouvislostí – pauzy, chybějící první doby v začátcích frází) se napjatými gradačními oblouky vytváří obrovský výrazový kontrast skladby. Fascinující jsou proměny ostrého rytmického, folklorně tanečního motivku z taktu 30, který se od taktu 51 vynořuje z ,,impresionistického pojetí" zpět do své naturalisticky zběsilé podoby.

III. Andantino připomíná svou melodikou cyklus Po zarostlém chodníčku (Lístek odvanutý, V pláči apod.).

Formu lze označit jako dvoudílnou písňovou s malým návratem, ale je dlužno dodat, že celá skladba je vystavěna z jednoho motivku.

Př. Andantino,takty 1-4



IV. Presto

Poslední věta je formově nejrozsáhlejší a výrazově nejprudší skladbou cyklu. Cimbálově improvizační fráze (téma) v taktech 1-5 připomíná malou kadenci: začíná na subdominantě, v taktu 3 sedmý stupeň supluje mollovou dominantu v melodii a závěr ústí do as moll. Totéž nalezneme v taktech 5-9 o kvintu níže. Uprostřed fráze je vždy změna tempa z *Presta* na *Meno mosso.* Spolu s vypsaným *rubatem* tak poměrně přesně vymezuje cimbálově improvizační charakter frází. Druhou polovinu fráze (*Meno mosso*) Janáček dále zpracovává v taktech 9-23, 31-48. Uplatňuje ji v nejrůznějších tónových terénech, které pak kombinuje s řadou prvků vypůjčených z dalších modů. V taktech 21-23 a 31-32 dospěl autor k zajímavému tvaru – synkopickému nasazení melodie a

dvaatřicetinové figuře, což jsou jedny z nejoriginálnějších prvků Janáčkova stylu. Princip střídání dvoutónových figur a pomlk přitom uplatnil již v r.1880 ve Zdenčiných variacích (var. 3 a 7), později v Tak neskonale úzko a v mnoha dalších skladbách.

V dílu B jako by spolu dva použité prvky zápasily – malá sexta as-fes je postupně vytlačena (takt 64 – *feroce*, takt 77 – *molto pesante*) motivem dílu A, který v taktech 82-87 kulminuje podložen sčasovkou (vytvořenou již v taktech 64 a 65 zhuštěním motivu) a prodlevou (v oktávové poloze). Klavírní stylizace na tomto vrcholu dosahuje symfonických rozměrů. Po návratu dílu A je celý netradiční průběh zakončen *Adagiem* (takty 157-159). V posledním dvoutaktí je part levé ruky augmentován, takže zde dva ,,poslední tepy" figur vyznívají ve své tragičnosti jaksi definitivně a naprosto neoddiskutovatelně.

4. 4. 2. Interpretační podněty

I. Andante

Vytvořit na samém začátku zadumanou náladu a vyjádřit v první frázi trpkou lítost pokládám za prubířský kámen interpretova úhozu. Odlišit levou ruku od pravé tak, aby jí bylo vždy rozumět, aby *legatem* svázala všechny osminy (zatímco třetí prst leží na prodlevě) v plynulém *crescendu*, ale zároveň, aniž by jakkoliv narušovala *cantabile* pravé ruky, to už samo vyžaduje od hráče vysokou koncentraci. Což teprve, budeme-li důsledně sledovat, zda obě ruce hrají současně, zda se pravá tím, že tvoří krásný tón, neopožďuje za levou.

V prvních dvanácti taktech, kde je třeba vytvořit výrazné *crescendo*, avšak neotevřít plný zvuk hned na začátku, je jistě vhodné stupňovat dynamiku pouze pravou rukou, a levou jen „dobarvovat" jednotlivé stupně dynamiky, ne však obhroublou výplní osmin, které by snadno svou polohou mohly přehlušit melodii, ale raději narůstáním prodlev.

Rovněž závětí prvého dílu, které ústí do *ff* (takt 25), vyzní lépe, zůstane-li pravá stále vedoucím hlasem, nepřebita hřímajícími osminami v levé ruce.

Střední díl se může stát ošemetným právě pro *leggiero e veloce*, které je třeba propracovat úhozově a neopakovat agogické prvky. Pro přehlednost a úplnost dodávám, že takty 82–84 musí uchovat tep a „loučit se" v *diminuendu* a *ritenutu* s kanoucími g.

II. Adagio

Téměř každá skladba začínající pomlkou budí alespoň zprvu v posluchači dojem, že se těžká doba nachází jinde, než ve skutečnosti je. Interpret má v zásadě jedinou možnost, jak s tímto problémem naložit, a to strategicky podtrhovat doby těžké, a naopak vylehčit všechny ostatní. V 2. větě cyklu je

tedy nezbytně nutné posílit druhý akord (tj. dominantu s alterovanou kvintou a septimou) a pak každou první dobu (těžkou) přinejmenším neoslabit.

Janáček zde sám navrhuje výstavbu nápěvu tak, že druhá fráze má zvýrazněný alt (vyzní jednoznačně coby odpověď k první), ve třetí volí *mf* (tedy o poznání víc než v předešlé) a poslední vynoření je jen smířením, je tudíž nejjemnější a nejpokornější.

Třítaktové *Presto* (v taktu 17) je vytvořeno z téhož nápěvu kánonicky vytěsněnou diminucí (pravá ruka pouze z jeho první části, levá z celého nápěvu) - předpovídá dění následujícího jedenáctitaktového *Presta*. Kontrastním dílem je pak ještě *Grave* (takt 51) a *Adagio* (takt 86); obě části však vycházejí z téhož nápěvu.

Jak bylo na začátku připomenuto, 2. věta klade na hráče jiný nárok: zachovat přehledný puls a zároveň vystavět celou skladbu tak, aby skutečný vrchol přišel až v taktu 74.

A k tomu neustálý úhozový boj! Mlha v *ppp* pokud možno v *diminuendovém* postupu, vlastní téma s *crescendem* a *decrescendem* v jednotlivých hlasech apod.

III. Andantino

je formou i obsahem nejjednodušší. Netkví ale mnohdy právě v tom obtíž? Jak zahrát melodii tak, aby nezněla banálně? Z řemeslného hlediska je jediným problémem takt 62- 67, kde se setkáváme s hlubokou dlouze ligaturovanou prodlevou, nad níž však levá ruka má ještě další dění. To je nehratelné místo. Při konzultaci se svým školitelem prof. Ivanem Moravcem jsem byla upozorněna na možnost, jak tuto ligaturovanou prodlevu udržet. Je nutno zahrát první bas dostatečně silně a v taktu 63 klávesu opět neslyšně

stisknout - tím docílíme prodlouženého zvuku i po výměně pedálu. Totéž v taktech 65 a 67.

IV. Presto

je ze všech vět rytmicky nejsložitější. Jak vyřešit *sostenuto* a *accelerando molto* hned v prvním taktu na čtyřech osminách a čtyřech šestnáctinách, když skladatel sám se postaral o rytmický spád diminucí? S prof. Moravcem jsme v tomto místě vždy usilovali o to, aby právě oněm čtyřem posledním šestnáctinám bylo dostatečně rozumět – tedy aby každá nota dostala mírný akcent a především, aby tato čtyřtónová šestnáctinová skupina byla oddělena od předcházejících osmin nepatrnou cezurou, což napomáhá k pregnantní artikulaci (obzvláště hrajeme-li silnými prsty 3231).

Rytmický kámen úrazu přichází v taktu 57 (*Andante*): jednak střídání dvoudobého taktu s jednoosminovým, ale také ligatury v obou rukách v rytmickém pulsu 2:3. To žádá od hráče erudovanost jak v rytmickém projevu, tak v úhozu. A což teprve takt 66, kde melodie přechází do levé ruky (schovaná v 1. a 4. osmině), zatímco pravá má předepsáno *feroce a string*. Vzhledem k tomu, že tato plocha se objeví ještě jednou v taktu 139, nabízí se možnost dodržet *stringendo* jen jednou, lépe snad v závěru, kdy celý cyklus spěje k posledním výkřikům smutku a nenaplněnosti, ale v úplném závěru (*Adagio*) i k jistému smíření.

Podobně jako ve 2. větě, i zde je vhodné upozornit na tematickou spřízněnost 3. a 4. věty. Střední téma 3. věty (v taktu 38) se objevuje ve *Vivo* věty čtvrté. (takt 121).

A nehouká Sýček v posledním čísle Zarostlého chodníčku zrovna tak? Jak geniálně dokázal Janáček zpracovat čtyři tóny do motivku, který činí skladbu

nevšední a originální a ještě zanechá v posluchači hluboký dojem - leckdy na celý život!

4. 4. 3. Srovnávací analýza interpretací

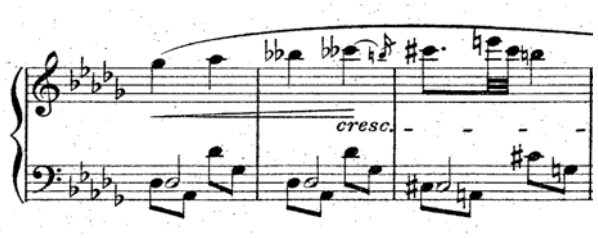
Pro porovnání klavírního cyklu V mlhách jsem vybrala opět tři nahrávky, a sice Rudolfa Firkušného, Andráse Schiffa a Leif Ove Andsnese.

I. Andante

Nejrychlejší tempo volí Janáčkův žák Rudolf Firkušný: cca 102 na čtvrťovou notu. Firkušný říká o Mlhách a Chodníčku, že „tyto skladby se nemají vysvětlovat ve smyslu impresionistickém, ale jako osobní projev jeho tehdejšího rozpoložení". Jeho pojetí můžeme označit jako převážně věcné, bohužel někdy na úkor výrazu - místy působí až příliš stroze.

Jako správný odchovanec Janáčkovy školy Firkušný důsledně dodržuje rytmus – především u krátkých not a zachovává tak jednotu výrazu.

Př. I. Andante, takty 7-9



Poco mosso volí dle předpisu o něco živěji, leč v taktech 64-80 užívá víc pedálu, než je posluchačovo ucho ochotno akceptovat. Vytvoří však skutečný protipól k prvnímu melancholickému dílu a burácivě přednese v opravdové dramatičnosti dynamicky se rozvíjející téma.

O něco pomaleji - nejblíže Janáčkovu předpisu - se drží András Schiff, který hraje čtvrťovou cca 94 (předepsáno je 96). Také on pojímá první část spíše realisticky, avšak oproti Firkušnému, který v naléhavých místech mění úhoz v naléhavý, v dramatických a bouřlivých částech v úhoz bouřlivý a ostrý, stručně řečeno co charakter, to typ úhozu. Schiff zachovává jednotu výrazu a prakticky neodlišuje ani změny nálad ani jednotlivé úseky, které nesou různá tempová označení. Ani *Poco mosso* není rychlejší, ani finální *Andante* nepřipravuje konečné dořečení a spočinutí. Ve své ucelenosti a hladké romantizující klenutosti přechází rytmickou figuru a výsledný dojem se mění v impresionisticko-romantické fantazírování.

Nejtajemněji působí a pocit, že jde o introdukci k většímu cyklu, vyvolává pojetí Leif Ove Andsnese. Jeho *Andante* se sice více podobá *Lentu* (64), nicméně čtyři ze čtyř mnou dotázaných hudebníků dali přednost právě této verzi. Andsnes se sice nedrží předepsaného tempa, ale jako jediný zasahuje do skladby tak, že to okamžitě působí objevně. On jediný také pracuje s motivem po dynamické stránce: nehraje prvních 12 taktů stejně, nýbrž stupňovitým *crescendem* graduje až k vrcholnému cis^3 (takt 9). Jemu jedinému „vykřikne" Janáčkem typické ukončení *sfz* šestnáctinou v taktu 25. Pomalé tempo, v němž Andsnes uchová napětí téměř až do konce, se však poněkud ztrácí v úplném závěru. Předepsané *Adagio* v taktu 108 (oddíl nejklidnější) se v proporci k základnímu tempu nutně rozpadá do *Lenta lentissima*.

II. Molto adagio

V tempovém pojetí druhé věty *Molto adagio* vnímáme mezi třemi interprety největší rozdíly. Zatímco Firkušný přednese *Molto adagio* za 3'55´´ a Schiff za

4´26´´, Andsnes volí tempo daleko volnější a dosahuje rekordního času - 6´16´´. Jediný Firkušný rozvádí v taktu 9 spodní hlas jako nový element. Zachovává též celky v příznačné dynamice a tempu, např. *Presto* v taktu 17 je pod pedálem a odděluje zamlženou atmosférou hlavní téma, které Firkušný hraje v přísném rytmu. Střední část je dostatečně kontrastní jak ve výrazu tak ve spádu (čtvrťová nota = 135); jako jediný udrží správnou pulzaci v posunutém metru a *Presto* zní ohromně virtuózně.

Také Schiff drží v uvedení hlavního tématu přísné tempo. Poněkud překvapivě vyzní *Presto* (takt 17-19 a 47 - 49), pro které nejen vydání Hudební matice, nýbrž i vydání pozdější (Barvík/Zimmerman, Burghauser ad.) předepisují pedál. Schiff však hraje *senza pedale*. Ve středním dílu *Presto* volí velmi pomalé tempo (čtvrťová 94) a postupně je *accelerandem* navýší až na 106 na čtvrťovou. *Grave* vychází z předchozího *Presta*. Opět se setkáváme s tempově jednolitým projevem! Jen závěrečné *Un pocco meno mosso* je opravdu o něco pomalejší a uzavírá tak přirozeně druhou část.

Jak jsme výše zmínili, Andsnes volí nejklidnější tempo, ale v *Prestu* (počínaje taktem 28) potom „vystřelí" rychlostí 126 na čtvrťovou. Jako jediný dává veliký důraz dořečení jednotlivých „deštíků" a jejich fermátám (např. takt 17-19 ad.). Daří se mu tak odlišit jednotlivé hladiny v napjaté atmosféře diminuenda. Určitý otazník opět vyvstává v Codě (*Adagio a Un poco meno mosso*), kdy Andsnes v rámci zachování tempových proporcí ještě více zvolní a melodická linka se tříští v jednotlivé tóny, které nedávají jasný kontext.

III. Andantino

Ve třetí větě Janáček požaduje rychlejší tempo než ve větě první (*Andante*) a je zajímavé sledovat, jak námi sledovaní interpreti na tuto skutečnost reagují. Andsnes volí tempo prakticky úplně stejné, jen si dovoluje víc rubato.

Firkušný hraje zřetelně pomaleji - tedy proti zápisu. Jediný Schiff zachovává předepsané tempové označení a Andantino hraje o něco rychleji než *Andante*. Pouze Schiff *Poco mosso* (takt 37–75) opakuje, jak ve svém vydání doporučuje mj. Barvík/Zimmermann, a také jako jediný frázuje hlavní téma jako dvě staccatové a dvě legatové osminy. Bohužel ne všude důsledně.

IV. Presto

Finále. Zde poznáváme pravého Janáčka. Setkáváme se tu jednak s příznačným cimbálovým tepem, jednohlasem, sčasovkami, polyrytmem, trylkem – ohnivým kotoučem. A hlavně časté změny taktů jasně svědčí o tom, že máme před sebou Janáčka vyzrálého. Jednoosminovými, dvou - a pětičtvrťovými takty se to ve čtvrté větě jen hemží.

Více *rubat*, více chaosu. Domnívám se, že pokud by chtěl Janáček, aby jednoosminové takty zněly jako jednočtvrťové, předepsal by to. Po prvním poslechu nabýváme dojmu, že zmínění tři interpreti takřka zásadně nedodržují stanovené metrum. Další, pozornější poslech přece jen odhrne záclonu a my s potěšením konstatujeme, že Andsnes se - s menšími či většími rubatovými odchylkami - blíží zápisu nejvíce.

Jak bylo již výše zmíněno, zcela ojedinělým interpretačním oříškem je první takt.

Jak zahrát *accelerando*, když osminy se mění na poslední dobu v šestnáctiny – tudíž je zde zrychlení rozepsané již diminucí? Andsnes jediný opravdu vychází z tempa, které lze plynule zrychlovat, čárka a ve finále ještě crescendem vytepe čtyři šestnáctiny. Firkušný ani Schiff tento problém neřeší a hrají *sostenuto* bez *acceleranda*. Oba také více inklinují k legatovému projevu, zatímco Andsnes je až živočišně prudký (např. *stringendo feroce* – takt 63 ad.)

5. Komorní tvorba

5. 1. Skladby pro housle a klavír

Skladbami pro housle a klavír se Leoš Janáček začal zabývat již při svém studijním pobytu na konzervatoři v Lipsku, kde byl po vynikajícím výkonu při přijímací zkoušce jako výjimečný talent 4. října 1879 přijat do nejvyššího ročníku. Studoval zde až do února 1880 s neúnavnou houževnatostí a neobyčejným pracovním nasazením. Věnoval se především studiu hudební teorie a skladby u profesorů Dr. Oskara Paula a Leo Grilla. Zdokonaloval se však i ve hře na klavír, na varhany, ve zpěvu a komorní hře. Vedle četných dvojhlasých a tříhlasých fug, cvičení v písňové formě apod., které Janáček svědomitě psal z hodiny na hodinu. 27. října 1879 mu profesor Paul zadal úkol zkomponovat tři romance. Svou práci však nehodnotil příliš pozitivně. V dopise své snoubence Zdeňce napsal: „Celek je příliš spletený, myšlenky jsou dobré, ale v příliš volné formě – jako každá začátečnická práce." Ani s druhou romancí nebyl spokojen: „Zatímco se mi ta první zdála přeplněná, připadá mi ta druhá příliš jednoduchá – kéž by ta třetí dosáhla toho pravého!"

Třetí romanci považoval Janáček již za dobrou a ve velikém napětí očekával reakci učitele Paula, neboť od něj dostal příslib, že podaří-li se, budou jeho romance veřejně provedeny.

Ani tato však neobstála před učitelem. Zklamaný Janáček píše Zdeňce: "…..tak s mou romancí není nic – není to vůbec romance, spíše scherzo; kdyby mi řekl, jak romance vypadá, byl bych to tak udělal!…" Pracoval na více než třech romancích plný měsíc, a nebyl s nimi stále spokojen. Z korespondence Zdence se dozvídáme, že v době mezi 27. říjnem a 27. listopadem 1879 napsal nejméně sedm romancí, dochovala se však pouze jediná, označená na rukopise jako čtvrtá.

5. 1. 1. Romance E dur

Romanci č. 4 napsal Janáček v neděli 16. listopadu 1879 v klidné, radostné náladě, když se vrátil z procházky zasněženými ulicemi, povzbuzen navíc Zdenčiným dopisem, a měl z ní patřičnou radost: „ Jak jsem zvědav, zda se bude ta romance líbit! Pěkné harmonické obraty v ní jsou." Ještě téhož večera však oznamuje trochu zklamaně: „….tedy romance se jako skladba líbila, ale je příliš těžká na romanci – není to tedy romance." Skladba je dokladem učednických let, kdy se vědomě snažil vtěsnat do přísně vymezených pravidel a kompozičních zákonů, čemuž se jeho duch vší silou vzpíral. I přes vroucí něžnou melodičnost a klasicko–romantický až mendelssohnovsky lyrický ráz skladby vystavěné na půdorysu třídílné písňové formy, ji profesor Paul označil jako „wuchtig"[1].

Janáček, jehož prudká povaha překypovala emocemi a vášní, se jen těžko vpravoval do líbezného a poklidného výrazu. Není tedy divu, že alespoň úvod a závěr *Romance* jsou plny energie mladého výbušného autora.

Po stránce melodické je *Romance* vytvořena ze tří myšlenek. Rytmické členění je prosté, většinou sudé, pouze synkopy jsou určitým ozvláštněním. Ani harmonické spoje neukazují mnoho kreativity, až na modulační mezivětu. Působí až překvapivě, že Janáček, který ve svých ostatních školních pracích vykazoval skladatelskou fantazii, tuto dovednost v *Romanci* ani na jednom místě neuplatnil. Po zvukové stránce je to skladba chudší, houslový part je prakticky zbytečný, protože až na malé výjimky je pouhým zdvojením klavíru.

K veřejnému provedení, které prof. Paul sliboval, pravděpodobně nedošlo. První provedení *Romance E dur*, o němž existuje doklad, se uskutečnilo 5. července 1904 v Ivančicích v podání houslisty Rudolfa Kratochvíla a klavíristy Vincence Šťastného.

[1] Wuchtig – mohutný, silný, těžký

Osmistránkový originál tohoto dílka nalezl v hudební knihovně státního mužského učitelského ústavu v Brně Dr. Bohumír Štědroň v roce 1930. První vydání vyšlo roku 1938 v Hudební matici. Houslový part revidoval houslista Jan Štědroň, který spolu s Bohumírem Štědroněm u klavíru vrátil *Romanci E dur* na koncertní pódium provedením v brněnském rozhlase zároveň s Janáčkovou *Dumkou* a *Sonátou pro housle a klavír*.

V polovici ledna 1880 začal Janáček pracovat na *Sonátě pro housle a klavír*. Napsal však jen dvě věty v rozmezí pouhých čtyř dnů (14.-18. ledna), které označil za „nepříliš originelní" a od sonáty upustil. Nedochovala se.

Celkové výsledky svého lipského studijního pobytu shrnul Janáček v dopise Zdeňce přiznáním, že mnoho získal na koncertech, zvláště proslulého orchestru Gewandhausu a v chrámu sv. Tomáše (někdejšího působiště Johana Sebastiana Bacha), a prostudoval hudební formy. Avšak hořké zklamání z prof. Oskara Paula coby pedagoga i hudebního teoretika, a zdá se, že i jeho horoucí láska přispěly k tomu, že se v únoru 1880 vrátil do Brna.

Další vývoj Sonáty sledujeme ve Vídni, kam Janáček přijel 1. dubna 1880 a po úspěšné přijímací zkoušce byl přijat do II. ročníku konzervatoře. Stejně jako v Lipsku, i zde spojoval s teoretickými předměty praktickou výuku a s lecčím nesouhlasil.

Kompozici na konzervatoři vyučovali Antonín Bruckner a Franz Krenn. Janáček se přihlásil ke Krennovi a na každou hodinu pilně nosil nové kompoziční úkoly. V druhé půli dubna začal psát čtyřvětou houslovou sonátu, jejíž poslední větu napsal dokonce dvakrát – první kompozice se mu zdála nabubřelá a bezobsažná. Dne 12. května je Sonáta hotova a půl roku poté i poprvé veřejně provedena na komorním večeru Besedy brněnské 6. ledna 1881 v podání houslisty Gustava Zinka a autora u klavíru. Skladba se setkala s nepochopením, a tak ji pravděpodobně Janáček později zničil – nedochovala se.

5. 1. 2. Dumka

Rokem 1880 se datuje i *Dumka pro housle a klavír*. V korespondenci z Lipska ani z Vídně se o ní Janáček nezmiňuje, Maxu Brodovi a Adolfu Veselému však udal shodně rok vzniku 1880. Vladimír Helfert dokonce připouští, že by Dumka mohla být jednou ze ztracených houslových romancí z Lipska, jíž se dodatečně dostalo názvu *Dumka.* I tato skladba náleží do Janáčkova klasicko-romantického období, do něhož spadá též hlavní vlna obdivu k Antonínu Dvořákovi a k Rubinsteinovi, jejichž vlivy jsou zde patrné.

Ve srovnání s velmi prostou *Romancí E dur*, v níž byl kromě několika výjimek houslový part zdvojen v klavíru, je *Dumka* prokomponovanější, vyzrálejší, je dílem vzniklým ze záměru tvůrčího, z potřeby uměleckého vyjádření. Svým výrazem je značně vášnivější, v jednotné tklivě zadumané náladě, bez větších tempových kontrastů. Zrcadlí se v ní i Janáčkův živelný zájem o slovanskou kulturu, zejména o kulturu ruskou. (Více o ruské inspiraci v kapitole 7. 2.)

Harmonie je podstatně uvolněnější než v *Romanci,* nese i několik rysů novoromantických. Zvuková stránka je rozmanitější a na vyšší úrovni než *Romance*. I zde je sice houslový part často zdvojován, najdou se však mnohá místa samostatně vedená a modulačně významná. Ačkoliv není dumkou ve smyslu dvořákovském (nevyskytuje se zde střídání melancholických a tanečních nálad), přece jen může dobře reprezentovat Janáčkova mladá skladatelské léta.

O inspiračním a obsahovém zdroji není téměř nic známo. Název sám však vypovídá, že jde pravděpodobně o projev osobní lyriky, podbarvený živým vztahem ke slovanským kulturám.

Dumkou končí Janáčkovo první tvůrčí období. Jde o období školních, žákovských prací, v nichž se jeho individualita projevuje jen střídmě. Z různých pramenů se

dovídáme o množství dalších komorních děl, která se však nedochovala. Toto období posuzuji pouze na základě *Romance a Dumky*.

5. 1. 3. Sonáta pro housle a klavír

Teprve po více než třiceti letech od těchto prvních pokusů o skladby pro housle a klavír se Janáček znovu vrátil k formě houslové sonáty. Bylo to v době první světové války, kdy Janáček prožíval střídavé stavy naděje a tísně, ale věřil čím dál tím víc ve zhroucení starého Rakouska. Když minuly nejhorší události roku 1915, vyvíjel stále větší tvůrčí úsilí. Kompozicí houslové sonáty se zabýval téměř sedm let, během nichž skladbu postupně měnil a dotvářel. Ačkoli tato sonáta náleží do zralého tvůrčího období, její nynější druhá věta *Ballada* pochází již z dřívější doby než ostatní věty. Sonáta prošla mnohými proměnami, než po sedmi letech dozrála do konečné podoby, jak ji známe dnes. Jedinou částí, která zůstávala po celou dobu vzniku houslové sonáty stále nezměněna (s výjimkou toho, že původně končila v Cis dur a nyní v cis moll), je *Ballada.*

Ballada snad měla být od počátku součástí nějakého cyklického díla. Vznikla v roce 1913, ovšem jako samostatná skladba, a dokonce byla v této verzi i vydána v Kutné Hoře Edicí České hudby roku 1915.

První verze sonáty obsahovala čtyři věty v pořadí : *I. Con moto, II. Adagio, III. Ballada, IV. Con moto. Tempo di marcia.*

Druhá verze má na místě čtvrté věty *Allo* a údajně existuje v autografu. Zajímavý je názor, že původní čtvrtou větu *Con moto. Tempo di marcia* roku 1916 Janáček přepracoval na *Allegro* (je možné, že to by mohlo být ono *Allo*), a poté z jeho motivů vzniklo dnešní *Allegretto.* Úvodní *Con moto* bylo vždy zamýšleno jako první věta. Ve třetí verzi (*I. Con moto, II. Ballada, III. Allegretto, IV. Adagio)* je již *Ballada* na místě druhé věty.

Konečná verze Janáčkovy *Sonáty pro housle a klavír* (*I. Con moto, II. Ballada,*

III. Allegretto, IV. Adagio) zazněla v premiéře 24. dubna 1922 v Klubu moravských skladatelů v Brně v interpretaci houslisty Františka Kudláčka (koncertního mistra orchestru Národního divadla, profesora konzervatoře a později JAMU v Brně a též zakládajícího člena Moravského kvarteta) a klavíristy Jaroslava Kvapila (sbormistra Besedy brněnské).

První vydání tiskem obstarala Hudební matice Umělecké besedy v Praze roku 1922. Již v říjnu roku 1915 Janáček zaslal noty Jaroslavu Kocianovi[2], který se však nezabýval hudbou současníků (nejmodernější skladba, kterou kdy hrál, byl Chaussonův Poem, což znamená, že nikdy nehrál skladby 20. století). Kocián s největší pravděpodobností Janáčka odmítl, což se skladatele dotklo. O sonátě v dopise Calmě-Veselé vyjádřil takto: "Já ji nepovažuji za dílo výjimečné, ale II. a III. věta mají kus pravdy v sobě." Jelikož zde mluví ještě o původní verzi, měl na mysli dnešní IV. a II. větu, tedy *Adagio* a *Balladu.*

Sonáta spadá do období, kdy Janáček komponuje mj. kantáty *Na Soláni čarták* (1911) a *Věčné evangelium* (1914). V této době se nechal okrajově ovlivnit impresionismem (*Pohádka pro violoncello a klavír* z roku 1910 či klavírní cyklus *V mlhách* z roku 1914). V sonátě však nacházíme i další vlivy, které se u Janáčka projevily až o desetiletí později - vliv expresionismu a neoklasicismu. Dokonce některá témata zde použitá rozpracovává v pozdějších dílech.

28. července začala první světová válka. Janáček byl od poloviny července v Hukvaldech, odkud chtěl s chotí odjet do Cirkvenice a do Černé Hory. Toho se teď musel vzdát, a tak sám odjel do Luhačovic a nařídil Olze Vaškové, jednatelce Ruského kroužku, aby zničila všechny dokumenty, ve kterých najde náznak rusofilství. Ani ho nenapadlo zničit rozsáhlou korespondenci, kterou vedl s četnými ruskými osobnostmi. Učinila to za něj tajně jeho žena. Šířily se zprávy,

[2] Jaroslav Kocián (1883-1950) významný český houslista, žák Otakara Ševčíka

že ruská armáda se již blíží. Z tohoto netrpělivého očekávání svobody vznikla houslová sonáta.

Za Sonátou lze tušit nějaký program. Víme, že Janáček jako bytostný dramatik psal většinu svých děl podle předlohy či pod dojem události, jež na něj zapůsobila.

„Sonátu houslovou napsal jsem v počátku války 1914, když jsme Rusy čekali už na Moravě," píše Janáček 21. ledna 1922 hudebnímu spisovateli Otakaru Nebuškovi. Tuto dobovou spojitost potvrzuje i sdělení Karla Šolce, který sonátu připravoval s koncertním mistrem České filharmonie Stanislavem Novákem pro provedení na II. festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, konaném mezi 2. a 7. srpnem 1923 v salzburském Mozarteu (tehdy hrál nakonec klavírní part V. Štěpán, který krátce před tím sonátu premiéroval s velkým úspěchem v Praze 10. prosince 1922 s Karlem Hoffmannem). Podle Šolcova sdělení tehdy při jedné zkoušce Janáček naléhal na co nejvzrušenější provedení vysokého klavírního tremola nad posledním zazněním chorálového tématu závěrečné věty s odůvodněním, že „to ruská vojska vstupují do Uher". Ruské ovzduší celého díla prozrazuje i nápadná motivická příbuznost s operou *Káťa Kabanová*, která vznikala až v letech 1919–1921.

Co přesně měl Janáček na mysli při kompozici tohoto díla, se můžeme dohadovat také na základě jeho věnování *Tarase Bulby* Československé armádě: „V Pohádce pro cello a klavír kmital mi na mysli svist ostré ocele, v Sonátě pro housle a klavír z roku 1914 slyšel jsem v podrážděné mysli již její třeskot".

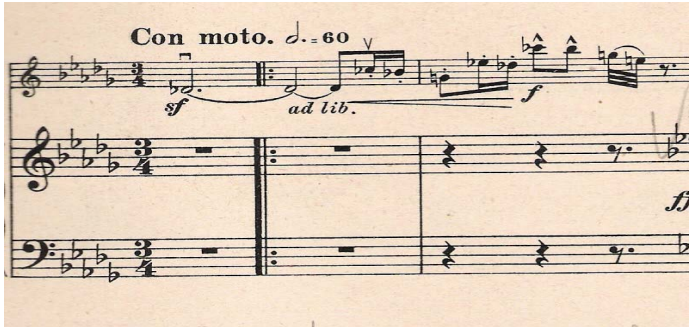
5. 1. 3. 1. Stručný rozbor

Sonáta je označena skladatelem jako *Sonáta pro housle a klavír,* chybí však název tóniny a opusové číslo. Formálně má Sonáta i přes svůj zdánlivě netradiční tvar klasický obrys.

1. věta

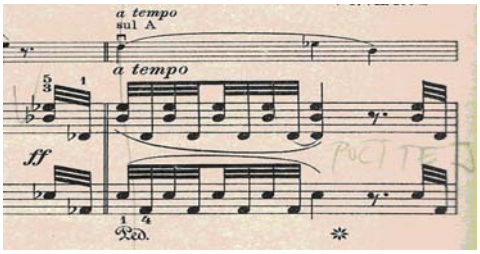
První větu otvírá výrazná třítaktová introdukce kadencovitého charakteru sólových houslí, opisující zmenšený dominantní septakord as moll.

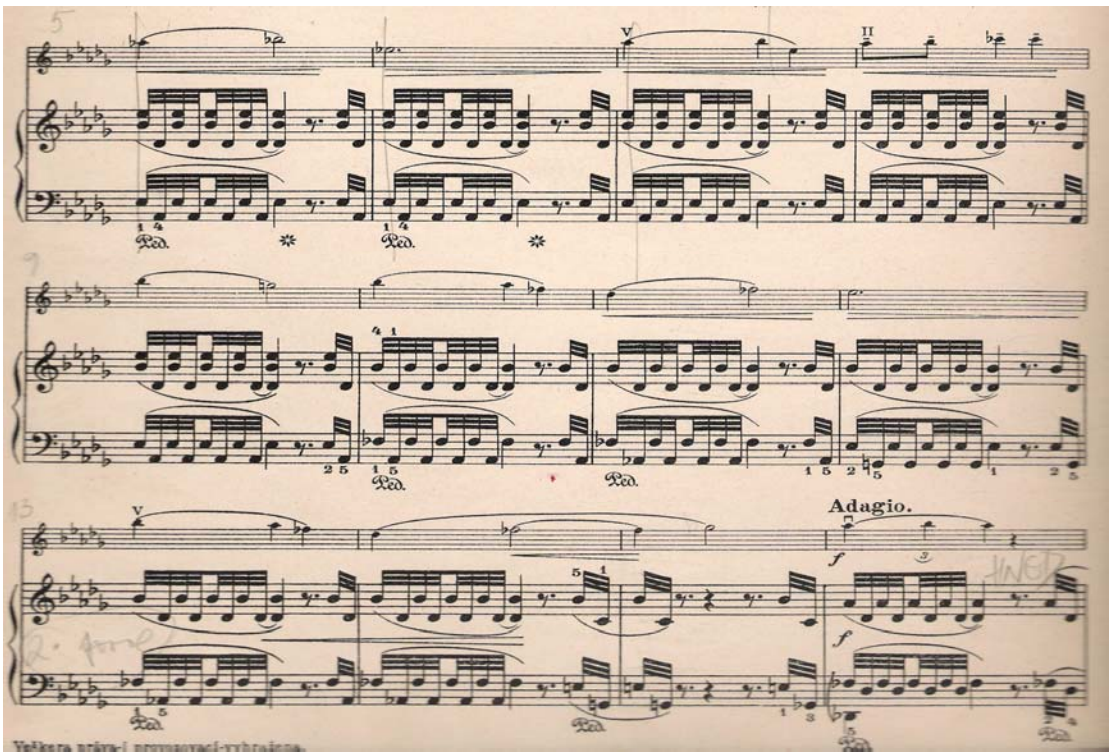
Př. 1. věta, takty 1-3



Hlavní téma, které zaznívá hned po introdukci, je včetně tóniny téměř totožné s motivem, jímž končí předposlední obraz v *Kátě Kabanové.*

Př. 1. věta, takty 4-16

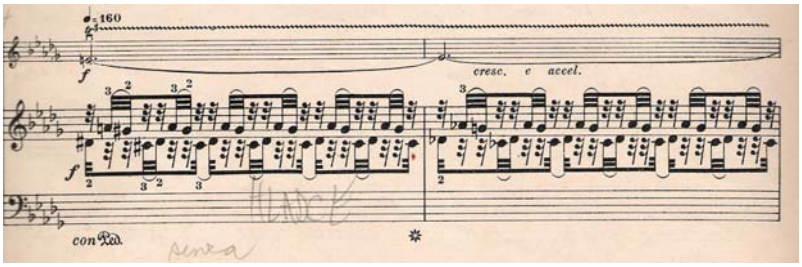




Z posledních tří tónů (as–b–as) celé melodie se ke konci expozice vyvíjí motiv, který pro svůj umdlévající charakter a poměrně krátké exponování (jen pět taktů oproti předchozím sedmatřiceti) nemůže být považován za vedlejší téma.

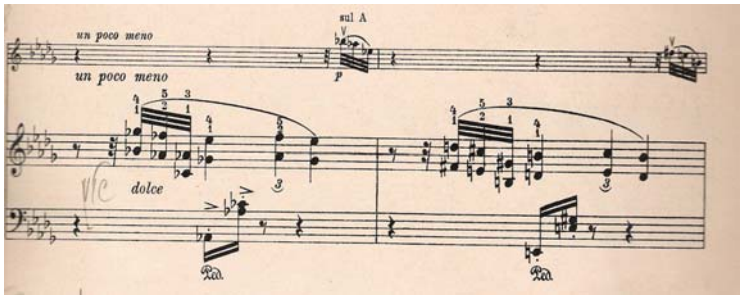
Tím významnější funkce tento motiv nabývá v provedení, kde představuje dvě naprosto kontrastní nálady – v jedné podobě je vířivě vzrušený,

Př. 1. věta, takty 44-45



v druhé jakoby jen pouhý vzdech.

Př. 1. věta, takty 48-49



Neustálé stupňování těchto protikladných podob motivu vede k reexpozici, nyní již s vedlejším tématem. Zazní závěrečný motiv v hlavní tónině as moll, který však náhle přechází do tóniny Des dur, v níž první věta končí. Navzdory tomu, že předznamenání má pět bé a dokonce i závěr věty je v Des dur, podle celého tonálního průběhu je nutno považovat za základní tóninu této věty as moll.

2. věta

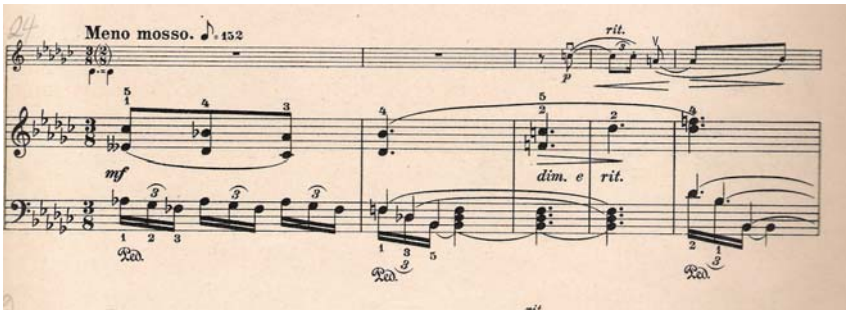
Hlavní tónina druhé věty kolísá mezi paralelami E dur a cis moll. Po hlavním dílu následuje jeho obměna v tónině Des dur. Formálně se druhá věta shoduje s tvarem ronda II. typu. Janáčkova osobitost se zde ještě neprojevuje v takové míře, jako u ostatních vět sonáty.

V celém průběhu se střídá něžná vroucí melodie v houslích s imitací v klavírním base.

Třetí věta má charakter i formu třídílného *scherza da Capo*. I zde, stejně jako v první větě, je zvláštní rozpor mezi tonálním plánem (as moll) a předznamenáním (es moll).

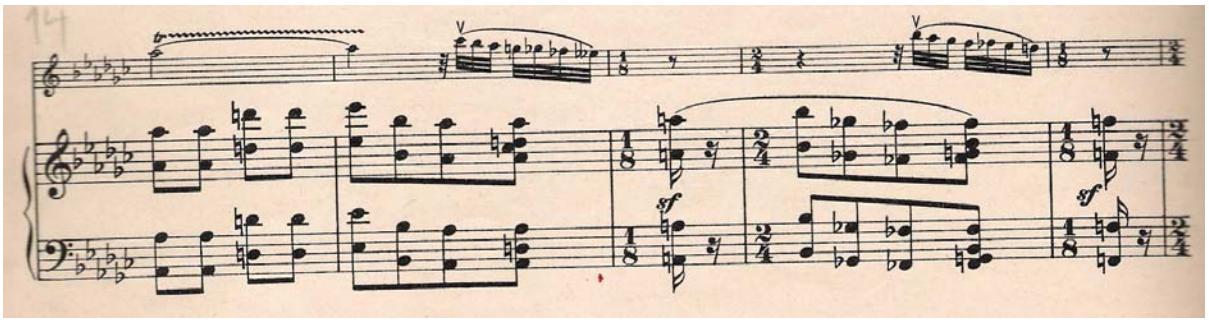
Metricky zajímavé je střídání sudých a lichých taktů v triu

Př. 3. věta, takty 24-28



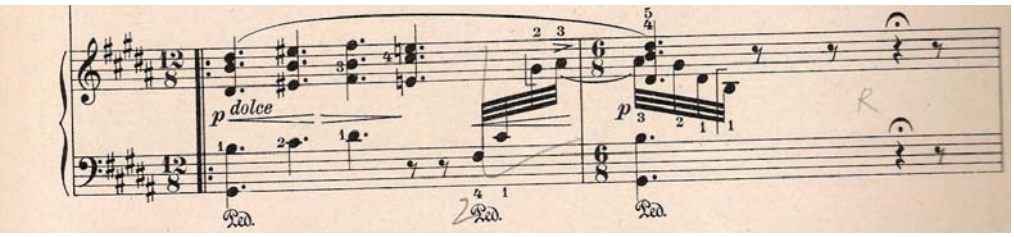
a dále vložení 1/8 taktu v hlavním díle, který plní jinou úlohu, než by měl 5/8 - spojuje dva 2/4 takty s následujícím 1/8 taktem. Janáček dává akcent dvakrát po sobě. Na 1/8 takt předepisuje dokonce *sfz* a pak první doba následujícího taktu 22 je důležitá minimálně proto, že je to doba první a taky proto, že se jedná o nejvyšší notu z celé fráze.

Př. 3. věta, takty 19-21



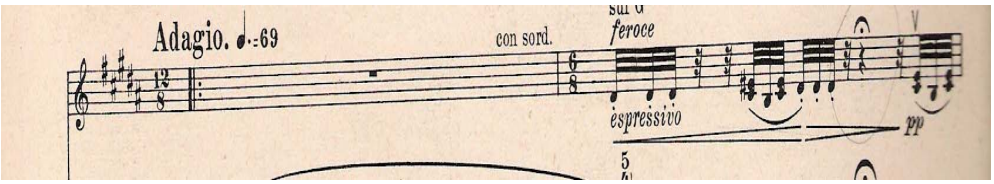
Hlavní myšlenkou závěrečné věty je pro Janáčka typický protiklad zádumčivého motivu v klavíru

Př. 4. věta, takty 1-2



s divokým, až hrubým vpádem houslí.

Př. 4. věta, takt 1-2



Poslední věta dokládá Janáčkův smysl pro kanonický dvojhlas, dokonce přísně vedený ve spodní sextě (takty 3-11), spodní kvartě (takty 12-13) a konečně s minimálními odchylkami opět ve spodní sextě (takty 15-24).

5. 1. 3. 2. Srovnávací analýza interpretací

Pro srovnání houslové sonáty jsem vybrala tři různé interpretace. Yuuko Shiokawa s Andrásem Schiffem splňují jsou dva zahraniční hudebníci. Josef Suk s Janem Panenkou zastupují ryze české pojetí. Třetí duo je smíšené: Ivan Štraus (ČR) a Walter Haley (Anglie).

Yuuko Shiokawa a András Schiff

V první větě udržují jednotné tempo. *Meno mosso* v taktu 28 je jen o málo klidnější. Romantickým pojetím navozují atmosféru líbezné hudby. Vzhledem k tomu, že v tremolech v taktech 4–16 dávají akcent na první dvaatřicetinu, je struktura pro posluchače přehledná. Naneštěstí však klavírista v expozici ani v repríze nevyhrává skutečný počet tj. 8 dvaatřicetinových not. Taktem 23 začíná *accelerando*, které vrcholí skutečně až v taktu 27 (tak, jak je psáno).

V taktech 29 a 30 je v klavírním partu virtuózní místo sled: oktáv v dvaatřicetinovém pohybu. Schiff si je rozděluje na 2+2 s tím, že hlavní *crescendo* hraje v levé ruce - vyhne se tak eventuálním nedokonalostem.

Přestože závěrečné téma (*Adagio*) začíná čtvrťovou pauzou a přináší nejen nový hudební materiál, ale také tempo, Schiff obě témata propojuje pedálem, a tím je sjednocuje do romantického oparu. Podobně řeší situaci také v taktu 48 a v taktu 53. Pauzou by docílil většího napětí. Takhle jsou sčasovky svázány romantizujícím pedálem a výsledný efekt je rozpačitý.

Před reprízou (v taktech 55 – 65) je plocha, vyžadující obrovský nárůst napětí a zvuku. Schiff však zůstává ve stejné dynamice.

2.věta

Klavírista pod sčasovkou v pravé ruce hraje jen vrchní oktávu v levé – chybí tak zcela basová linka. Zároveň skoupou pedalizací nedostatečně spojuje melodii.

Celá věta má opět ucelený ráz. Chybí však dynamická diferenciace (kupř. v taktu 77 přichází *Poco mosso* a poprvé dynamika *ppp* – ani jeden údaj však není respektován) a také tempové změny, Janáčkem předepsané, by celkovému projevu jen prospěly.

Takt 115 je předepsán *ad lib*., nicméně každá osminová nota v houslích by měla obsahovat právě 4 dvaatřicetiny v klavírním doprovodu. Schiff figuraci nevyhrává

ani *necrescenduje.* Zajímavě a zároveň přesvědčivě podává přechod z provedení na reprízu v taktu 119. Na poslední šestnáctinu zde dochází k harmonickému sjednocení v septakord H dur. Mění pedál na tuto poslední šestnáctinovou notu a spolu s houslemi spočine v *ritardandu* právě až zde. Do stejného pedálu pak ještě bere příraz z následujícího taktu a v *Tempo I.* má novou čistou harmonii E dur.

3. věta

Sporným místem ve třetí větě jsou takty 64–78. Většina interpretů se rozhodne v těchto taktech zrychlovat, ač v notách nic takového předepsáno není. Schiff s Shiokawou však udržuje *Tempo I.* Neopomíjí ani fermaty, které působí formotvorně. Domnívám se, že právě tato volba tempového řešení skladby zvyšuje napětí.

4. věta

Pomalé rozvážné tempo vhodně uvádí zadumanou poslední větu Nedůsledné frázování a až přílišná pasivita však dobře míněný záměr potře. Jediné napětí v klavíru vzniká opožděním levé ruky za pravou.

Třetí sčasovka v taktu 14 nepřichází v tempu (bez fermaty). Schiff začíná příliš silně v taktu 40. Tak nemůže dostát Janáčkovu požadavku *poco piu mosso, rubato con crescento emozione.* Zároveň je celá plocha velmi statická, předepsaného *rubata* se prakticky nedočkáme.

V *Maestoso* taktu 60 houslistka každou notu zesiluje – nevytváří tak žádnou frázi. Celé *Maestoso* nemá vrchol – kromě *sub. p* v taktu 71. Houslistka používá nevhodná *glissanda,* např. v taktu 77.

Josef Suk a Jan Panenka

1. věta

Rychlejším tempem, které přináší Suk s Panenkou, se spojují jednotlivé fráze v široký celek. Suk navíc volí témbr ryze cikánský a dravý a vyvolává tak atmosféru nabitou bojovnou ohnivostí. V taktech 17 a dál stále dominují housle, Panenka pozorně sleduje Sukův dynamický plán a podporuje jej velmi citlivým doprovodem. Téma, které je nyní v klavíru (takt 17 a dál), se pochopitelně proti *pizzicatu* snadno prosadí – způsob, jakým řeší toto místo Suk s Panenkou, se mi zdá nejpřesněji pojaté.

Suk dostatečně často mění témbr houslí a tím vhodně odděluje jednotlivé charaktery. Panenka ho podporuje správným „dýcháním" (frázováním) ve vedlejším tématu, což na posluchače působí jedinečně. Stálou pozornost udržují přehlednou a promyšlenou strategií tempovou a dynamickou. V taktech 54–65 jsme svědky působivé gradace. Má v sobě nedočkavost, která je nanejvýš prospěšná. Taktem 92 přebírá Panenka vedoucí roli tak, jak přichází téma do klavíru. Nenásilně, přirozeně.

Závěr oba interpreti přednášejí s dostatečným *ritardandem*, jímž přesvědčivě uzavírají celou větu.

2.věta

Volba temp v pomalé větě je patřičně odlišná od věty předchozí. Navozuje klid a baladičnost s ponechanou rezervou pro *meno mosso*, které přichází ještě volněji. Suk opět vítězí mnoha témbrovými charaktery. Rovněž klavír je plastický. V taktu 29 nastupuje ve větší dynamice – tak jak žádá text – a má posléze z čeho dělat *diminuendo*. V taktu 37 vede klavír, nastupuje s dostatečným tónem, a přestože jsou housle stále dobře slyšet, působí toto „zahuštění" klavírem jako příjemná změna. V taktu 114 a dál bývá *ad lib*. chápáno velmi

liberálně, avšak Suk s Panenkou vyhrají skutečně čtyři noty na osminu v *accelerandu*. Rovněž přechod z taktu 119 na 120 je přirozený – zvuk se nenásilně „přelije" z dramatu do závěrečného *Tempo I*. a to je klidnější, volnější – předznamenává konec.

3. věta

Klavír přednáší své téma suše a zní skutečně jako téma tance Pilky. Panenka příkladně šetří pedálem. Střední díl je plynulý. Nedělají násilná *rubata* a také nemění tempo v taktu 54, což působí aristokratičtěji. Tempo I. v taktech 65 a dále *accelerandují,* a to především v taktu 67, což působí logicky a nenápadně.

4. věta

Důsledným odlišením vstupní sčasovky *feroce esspresive* a kantabilní melodie (takt 27) je věta od samého začátku přehledná. Klavírista rozvádí dynamicky správně protihlasy v mezihře (takty 15-26). *Maestoso* v taktu 60 je již předem připraveno zatěžkáváním a *rit.* v taktu 58, a tím vyzní patřičně vznešeně.

Houslová sonáta v pojetí Suka a Panenky je díky skvělé interpretaci obou hráčů povznesena do roviny skvostné komorní literatury.

Ivan Štraus a Walter Haley

1. věta

Nejpomaleji interpretují Sonátu Ivan Štraus s klavíristou Walterem Haleyem.

V sólovém vstupu si dovolují velké *ad libitum*. Rovněž jinak frázují.

Pomalé tempo má nespornou výhodu v tom, že klavírista může přesně vyhrát „cimbál" (takt 4-16) a téma zní široce a vážně, nevýhodu však spatřuji v jednotvárnosti. Každá figurace zní stejně s vnitřním *crescesdem* bez vývoje, automaticky opakovaně *crescenduje* k druhé době.

V taktu 23 a dále volí Štraus místo *acceleranda ritardando*. Přirozeněji se tak napojí na vedlejší téma v předepsaném *Meno mosso*.

V provedení v taktech 44 a dál řeší klavírista dvaatřicetinovou sčasovku opakujícími se akcenty - výsledný dojem je mnohdy surový.

Ozvláštněná je interpretace klavírního partu např. v taktech 53 a 54, kdy hraje *senza pedale* - tedy přesně proti zápisu. O gradaci v taktech 54 – 65, která tak přesvědčivě vyzní Sukovi s Panenkou, nelze bohužel zde vůbec hovořit. Klavírista artikuluje v sluchem nepostřehnutelné rychlosti a navíc bez *crescenda* a houslista intonuje často hluboko pod tónem.

V taktu 94 se opakuje totéž jako v expozici – tempový skok zcela nepřipravený působí nevěrohodně.

<u>2.věta</u>

Hezky vystavěná poetická druhá věta je příjemným protipólem věty první. Škoda jen, že si houslista neohlídal důslednou intonaci, často hraje nízko, což v této baladické, romantické větě ruší.

Zajímavým řešením přispívá v taktech 111 a 113, kdy hlavní *crescendo* udělá až na samotném tónu ais^2 . Obyčejně slýcháme interpretace s dlouhým *crescendem,* takže poslední dvě noty již znějí v plné síle. Štraus si nechává rezervu a „promluví" až v nejvyšší poloze – tedy ais^2 a h^2.

V úplném závěru obrací smyk ještě před těžkou dobou. Má tedy jasný a kontrolovaný tón na posledním cis moll akordu.

<u>3. věta</u>

Rozvržení tempa by měli interpreti podřídit především taktu č. 5, který by beze všech pochybností měl zůstat přehledný. Štraus s Haleyem volí tempo příliš rychlé a klavír tak zní v taktech 5 apod. strhnutě - clusterovitě.

Ve středním díle se dočkáme pouze *rubat* a intonačních nepřesností.

4.věta

Houslista užívá velmi syrového témbru, vhodného pro tuto větu. Klavírista rovněž barevně a charakteristicky přednáší mezihru. *Maestoso* v taktu 60 začínají velmi pomalu – pak však rozjíždějí až do dvojnásobného tempa. Věrohodná gradace tento interpretačně překonstruovaný záměr omlouvá. Klavírista navíc má zdravý zvuk v tremolech. Konečné *ritenuto* zazní v taktu 85 – sčasovku Štraus přednese již pomaleji, což umocňuje loučení. Úplný konec pak zazní bez zpomalení.

I tato nahrávka je nesporně cenná. Mnoho míst vyznívá niterně a vyzrále.

5. 2. Violoncello a klavír

5. 2. 1. Janáčkovy vztahy k Rusku

Málokterý z českých umělců měl tak živý, opravdový a vnitřně opodstatněný vztah k literatuře, umění a celé ruské kultuře jako Janáček.

Jeho příklon ke všemu ruskému nebyl podmíněn jen vnějším panslavistickým hnutím, kterému podlehlo mnoho našich předválečných umělců, ale vnitřní potřebou živelného dramatika, který nalezl v ruském prostředí to, po čem jeho tvůrčí duch toužil.

Touha po Rusku se projevuje u Janáčka na samém začátku jeho umělecké dráhy. Již v 70. letech 19. století se chystal k studijní cestě do Ruska (že již v té době zájem o Rusko měl, dokazuje melodram na Lermontovu Smrt z roku 1876 - viz níže) a roku 1878 žádal o podporu na studium u A. Rubinsteina v Petrohradě. Vlivem Křížkovského z této cesty sešlo a Janáček místo do Petrohradu odjíždí na konzervatoř do Lipska (1879). Touha po Rusku však neuhasíná a roku 1896 se vydal za svým bratrem Františkem Josefem Janáčkem, který byl inženýrem v Petrohradě.

Rusko navštívil nakonec celkem třikrát – roku 1896 (asi od 18. července do 2. srpna) odjel za svým bratrem Františkem do Petrohradu. Cílem jeho cesty byla Všeruská průmyslová a umělecká výstava v Nižním Novgorodě. Poté navštívil Petrohrad, Finský záliv a na zpáteční cestě se zastavil v Moskvě. Z jeho deníku je možno vyčíst nadšení: „Kreml: Bože, ta pohádka! Něco tak přítulného, milého v těch zelených, modrých. Uvnitř – okolo krásný pohled: Moskva odtud jako moře věží – 1600! To jsem rád, že jsem se tu zdržel! To nejkrásnější z cesty bych byl neviděl. Prší poprvé na mé cestě. Mám se loučit s milým Ruskem! Jest mi líto, tak milo tu.“[1]

[1] Racek Jan: Leoš Janáček. Člověk a umělec, Brno 1963, str. 73

Podruhé i potřetí s dcerou Olgou v roce 1902 (viz kapitola Po zarostlém chodníčku 4. 1.).

Jeho nadšení pro Rusko bylo tak veliké, že po návratu z první cesty zakládá Ruský kroužek. Členové se učili rusky, poznávali stěžejní díla ruského písemnictví a pěstovala se rusofilská politika – po vypuknutí války byl však kroužek zakázán.

Za svých jednotlivých cest se Janáček, veden živým folkloristickým zájmem, snažil proniknout do duše ruského lidu. Studoval nejen nápěvky ruské mluvy, jak o tom svědčí jeho četné nápěvkové záznamy, ale činil rovněž velmi zajímavá sociologická pozorování. Po návratu domů své poznatky dále doplňoval studiem ruské literatury, hudby, řečí, folklorů atd. Jeho knihovna obsahuje několik desítek původních ruských knih.

Že byl Janáček skutečně Ruskem unešen, svědčí mnohé jeho záznamy a komentáře. Všímá si jednak obecného života, ale také různých dílčích událostí a pilně je zapisuje. Předkládám několik jeho postřehů, které byly otištěny v Lidových novinách 4 ve sloupku s podtitulem *Píše Leoš Janáček*[2].

„Chcete míti obrázek Petrohradu? Na mysli ať vám tane Praha. Příkopy s Ferdinandovou třídou podobají se Něvskému prospektu, v kterém proudí od božího rána do pozdní noci život k nepopsání…. Po obou stranách stromořadí a sadů vedou hlučné cesty jízdní, vydlážděné drobným kamením, a u domů jsou chodníky pro pěší, dlážděné širokými kameny. Čistota po celé délce vzorná; neboť o metení a omývání ulic do poloviční šířky starati se musí „dvorník" každého domu. „Hydrant" vyčnívá u chodníku při každém domě. V krátké době jest ulice vymetena, v krátké jest zalita. Ještě jedno zdravotní opatření v dělnické třídě zamlouvá se mi nemálo. Před každým hostincem stojí bečka naplněná vařenou, ale schlazenou vodou. Jiné vody se tu nepije…

[2] Lidové noviny 4, č. 176, 2. 8. 1896; č. 187, 15. 8. 1896; č. 206, 8. 9. 1896

Zajisté pozorujete nemalou shodu mezi panorámou Karlova mostu v Praze a „Dvarcového" mostu v Petrohradě… Na obzoru několik plachtových lodí, ptáci mořští vyletují z hub mořských, červených, které zakotveny slouží k orientování na cestě. Jsme ve Finském zálivu….

Tedy jednou za den dosyta najedí se v Petrohradě. – „Služankám" netřeba z krámu do krámu běhati než všechna koření, sůl, zelenisko, maso, drůbež, vejce, máslo atd. atd. k vaření snesou: to vše najdou v jednom krámě u „masaře" řezníka…

„Mužík? Já nemužík, já kresťanin" – podobně vám odpoví dělník, když byste ho oslovili „mužíkem". Pod tím jménem se myslí bídný, otrhaný člověk, ale přece ne ještě žebrák….

Jak se v Petrohradě baví? Jest „jedenáctého julja", navštívíme zoologický sad. Přiléhá těsně k petropavlovské pevnosti. Chrám jest dosud otevřen. Vojenská stráž úslužně nás provádí od náhrobků k náhrobkům. Jsou jednoduché; z bílého mramoru, ve výšce jednoho metru, a v hlavě prosté nápisy: „Petr I.", „Kateřina II.", „Nikolaj I.". Nic více - žádné hymny vychloubavé….

Velké představení oznamuje se v sadu zoologickém. Již o čtvrté hodině odpoledne hraje vojenská hudba 146. pěšího caricynského pluku. V 5 ½ hodině krmí se živočišstvo. V 6 hodin odehrává se tu v divadle jakási komedie, po které následují produkce „ kaučukových" sester Janovičových. To vše pro oči a sluch dětí - velkých i malých. Zároveň ve velké prostranné verandě, ve které směstnati se může při stolech na dva tisíce lidí koncertuje „strunný" orchestr, velký úplný orchestr (za pulty vykukovalo osm dlouhých krků basových), řízený Frankem. Pořádek oznamoval skladby Beethovenovy, Reineckeho, Wagnerovy a Delibesovy….[3]

[3] Leoš Janáček: Fejetony z Lidových novin, Brno 1958

5. 2. 1. 1. Janáčkovy ruské náměty

Se skladbami na ruské náměty se v tvorbě Janáčkově shledáváme od počátků jeho skladatelské činnosti až do posledních let hudebního tvoření. Ruské nápěvky, techniku pravoslavných zpěvů a rusismy můžeme vysledovat v jeho tvorbě ještě před první výpravou do Ruska (např. *Hospodine, pomiluj ny*). V roce 1876 složil melodram *Smrt* na slova Lermontova. Roku 1899 dokončil partituru svého *Kozáčka*, který byl inspirován nápěvem ruské učitelky v ruském kroužku. Po návratu z první cesty do Ruska, byv zaujat chrámovým pravoslavným zpěvem, napsal kantátu *Otčenáš* pro tenorové sólo, smíšený sbor, varhany a harfu (rok 1901). Ze začátku roku 1907 se našly v pozůstalosti náčrtky k opeře *Anna Karenina* podle Tolstého. Roku 1908 vzniklo klavírní trio z podnětu Kreutzerovy sonáty, roku 1910 napsal *Pohádku o caru Berenději.*

Od roku 1916, kdy začal komponovat, avšak nedokončil Tolstého *Živou mrtvolu,* vznikla řada význačných děl na ruské náměty. Je to symfonická báseň *Taras Bulba* podle Gogola (1918) nebo opera *Káťa Kabanová* na text Ostrovského *Bouře* (1919–1921). Roku 1923 dokončil první smyčcový kvartet pod dojmem Kreutzerovy sonáty. Po sobě zanechává jako posthumní operu *Z mrtvého domu* roku 1927–1928 (podle Dostojevského).

A vlivy ruské hudby bychom mohli hledat též v ostatní Janáčkově tvorbě (J. Racek uvádí příklady z *Její Pastorkyně*, *Lišky Bystroušky* ad.). Janáček byl první z českých skladatelů, který dovedl osobitým způsobem zhodnotit všechny podněty, které ruská kultura nabízela české hudbě.

5. 2. 2. Námět *Pohádky*

Předlohou k *Pohádce* byla Janáčkovi epická báseň, kterou napsal Vasilij Andrejevič Žukovskij (1783–1852) *Zkazka o carje Berenděje*. Byla vytvořena roku 1831 ve stylu ruských bylin. Její obsah je následující: Caru Berenději se

konečně narodí dávno vytoužený syn, jejž však car dlící právě na cestách a netušící, že ho již doma čeká dědic, slíbí nesmrtelnému Koščeji, vládci podzemního carství. Když tento syn carevič Ivan doroste, dozví se od otce o dosud utajovaném dávném příslibu. Nezalekne se však a vydá se sám na cestu ke Koščejovi. Před vstupem do podzemního carství se seznámí s nejmladší Koščejovou dcerou – carevnou Marjou. Ta mu pomůže překonat dva úkoly, které Koščej Ivanovi uloží a konečně s Ivanem prchne. Šťastně uniknou Koščejovu pronásledování, avšak Ivan neodolá cestou pokušení vstoupit do cizího města, kde jej car a carevna uvítají a hodlají oženit se svou dcerou. Ivan zapomene na Marju, jež se v žalu promění v modrý květ. Při svatební hostině však Marja osvobozená dobrým staříkem dosáhne, že si na ni Ivan vzpomene a konečně se spolu vrátí k Ivanovým rodičům.

Konkrétní programové paralely mezi jednotlivými částmi Janáčkovy skladby a dějem Žukovského básně lze jen těžko stanovit.

Janáček měl Pohádku o caru Berendějovi pouze za inspirační zdroj – jako i v ostatní jeho tvorbě – jeho díla byla v drtivé převaze programní, vždy něčím inspirovaná. Programní ne v tom smyslu, že by byla *Pohádka* popisnou skladbou, které přesně sleduje námět. Spíše si všímal jako obvykle citových prožitků zúčastněných postav. Tomu odpovídají místa lyrická, která prudce přecházejí do částí dramatických na malé ploše hudební.

Je to skladba plná rytmických, tempových a dynamických změn, skladba nabitá touhou a dramatickou vášní. Konec konců by to ani nebyl Janáček – bez živoucí proměnlivosti, bez vášně.

O vzniku *Pohádky* máme doklad v Janáčkově korespondenci. Je to dopis A. Rektorysovi z 18. února 1910, kde Janáček mj. píše: …." Já jsem nepřekročil od I. jednání. Proč? Loňské dření by mne připravilo o zdraví. Dostal jsem neklid

srdeční. Teď se to zase utišuje, ale již jsem se na svět vesele nedíval. Napsal jsem teď takovou pohádku pro klavír a cello a teď se pustím do II. jednání Broučka…."

Tím se upravilo datum vzniku, jež uvádí M. Brod, A. Veselý a A. E. Vašek rokem 1908. Protože tento rok sdělil Brodovi a Veselému sám Janáček, je v tom zároveň doklad, jak Janáčkovy veškeré údaje o vzniku vlastních děl jsou nespolehlivé.

Nalezený čistopis *Pohádky* má datum dokončení skladby 10. února 1910.

Původní *Pohádka* byla snad čtyřvětou skladbou (dle výpovědi violoncellisty Váši Černého. V dnešním znění neexistující věty obsahovala značnou část *Presta* - dnes samostatná skladba).

Názory na postavení *Presta* se velmi různí. Mnozí tvrdí, že snad *Presto* představuje studii k 2. části *Pohádky* (např. J. Vogel). Jiní tvrdí, že nemá s *Pohádkou* nic společného, že snad ji jen připomíná (aplikace imitačního způsobu práce na počátku 2. věty).

Jiným dokladem toho, že *Pohádka* měla čtyři části, je opis ležící v hudebním archivu Moravského muzea v Brně. Je však polemické, zda opisovač nepoužil např. pouze autorových skic. Čtvrtá věta (v následném pořadí skutečně čtvrtá) působí dojmem jakéhosi provedení témat z předcházejících vět.

Původní znění *Pohádky* bylo poprvé provedeno 13. března 1910 ve Varhanické škole na koncertě tzv. sonátových hodin violoncellistou Rudolfem Pavlatou a klavíristkou Ludmilou Prokopovou, a značně se liší od pozdějšího přepracovaného znění - kolem roku 1923. První provedení v opraveném znění bylo v Mozarteu v Praze 21. února 1923 na večeru violoncellových sonát (violoncellista Julius Junek a Růžena Nebeská).

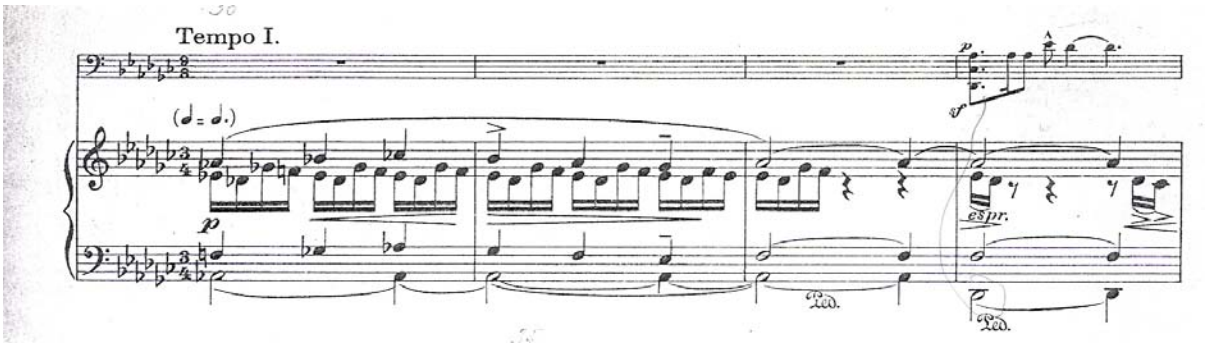
Pro rozhlas byla *Pohádka* poprvé nahrána violoncellistou prof. Vášou Černým a klavíristkou Taťánou Baxantovou (rozhlas Praha).

5. 2. 2. 1. Stručný rozbor

Cyklická třívětá forma *Pohádky* se blíží nadlehčeností faktury a stejným tóninovým základem všech vět (Ges dur) suitě. První věta je čtyřdílná. Hlavní díl ve volném tempu uvádí hlavní myšlenku v trojím modulačním rozčlenění (Ges dur, modulace, Ges dur). Akordická a melodická *pizzicata* violoncella se spolu s figurací klavíru pojí do zvukově barevné roviny.

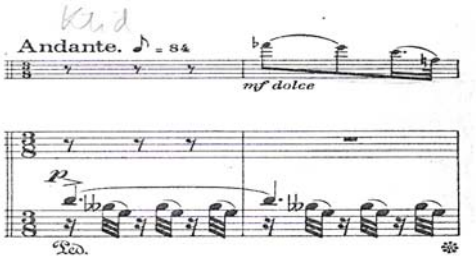
Př. 1. věta, Con moto, takty 30-34

1. díl



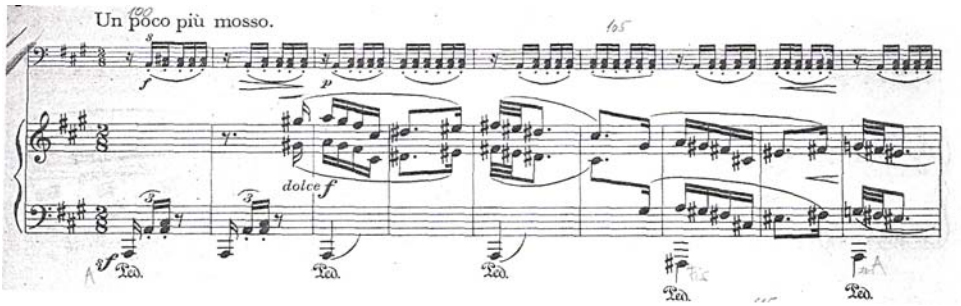
2. díl uvádí novou myšlenku imitačně zpracovávanou

Př. 1. věta, Andante, takty 45-46



3. díl: tatáž myšlenka tentokrát pouze v klavíru s triolovými doprovody ve violoncellu

Př. 1. věta, Un poco piu mosso, takty 100-107

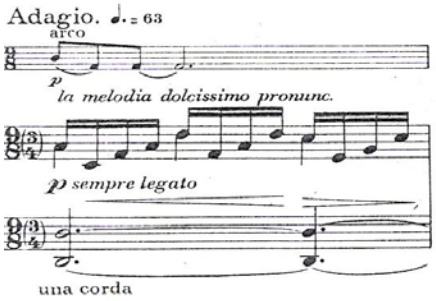


4. díl – Coda, reprízuje druhý díl.

<u>Druhou větu</u> po stránce formální můžeme posuzovat dvěma způsoby.

J. Burghauser v práci *Janáčkova tvorba komorní* rozebírá takto: Je uvozena imitačními nástupy skočného motivku, z jehož augmentace a rozšíření je vytvořen následující zpěvný díl:

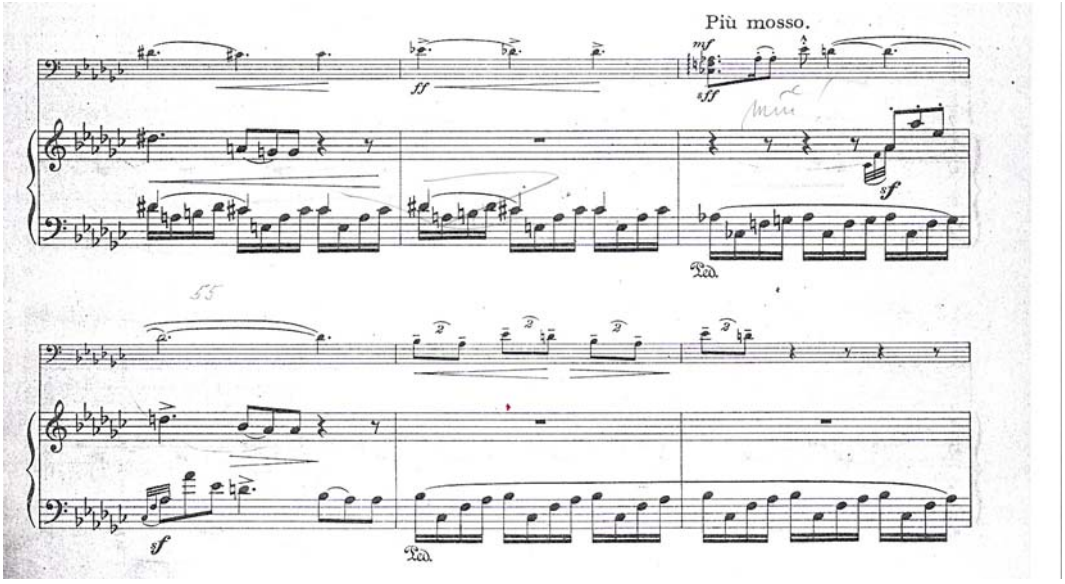
Př. 2. věta, Adagio, takt 7



.

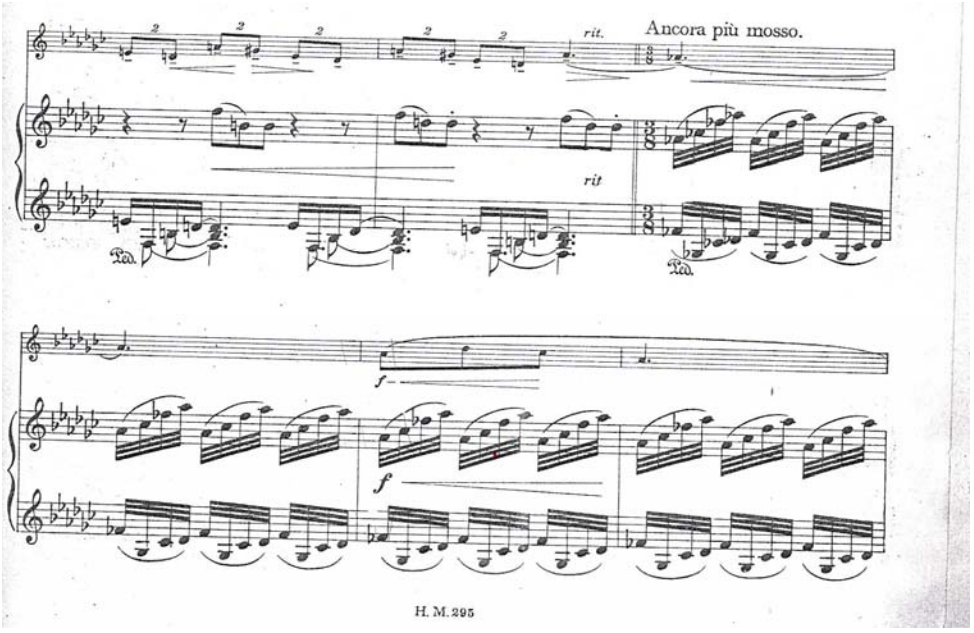
Po opětovném uvedení skočného motivu objevuje se zpěvný díl znovu. Tentokrát však bohatě moduluje a graduje k prvému dynamickému vrcholu věty, kde zazní současně reminiscence na hlavní díl věty prvé a úvodní motivek věty druhé.

Př. 2. věta, takty 52-57



Následuje další modulační a tempové stupňování předchozí zpěvné myšlenky (*Ancora piu mosso*),

Př. 2. věta takty 64-69



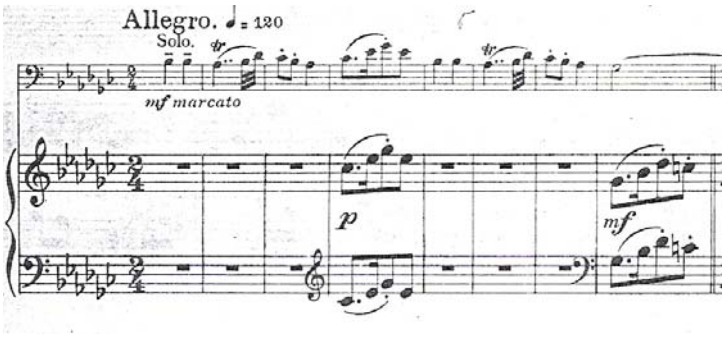
vrcholící na dominantě hlavní tóniny, v níž v náhlém *pianu* zazní úvodní motivek, jehož opakováním na jiném harmonickém základě je vytvořena *Coda*. Věta má v podstatě charakter ronda II. typu se zmnoženým opakováním dílů (ABABABA).

Dr. B. Štědroň proti tomu v předmluvě k *Pohádce* posuzuje druhou část jako větu, jež přináší typ sonátové formy s expozicí (*Con moto – Adagio poco rubato*) provedením (*Piu mosso*) a zkrácenou reprízou (*Con moto ma poco a poco meno mosso*).

To, že tuto větu z hlediska klasických forem můžeme vysvětlovat různě, ukazuje pouze, že se Janáček při kompozici nenechal svazovat pouty těchto forem, netvořil podle žádné šablony.

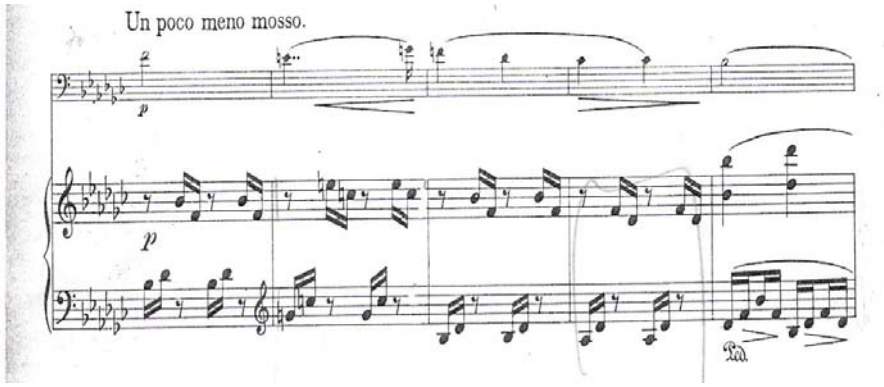
<u>Třetí věta</u> má třídílnou formu, kterou dr. Štědroň klasifikuje jako pozměněný typ sonátové formy a J. Burghauser jako rondo II. typu. První díl střídá hlavní myšlenku intonovanou violoncellem téměř bez doprovodu s augmentací jejího závětí:

Př. 3. věta Allegro, takty 1-8



A moduluje přes vzdálenější tóniny posléze do b moll, kde nastupuje díl druhý, uvádějící nad stejnou figurací v klavíru klidnější myšlenku ve violoncellu.

Př. 3. věta, Allegro, takty 70-75



Modulační mezivěta spojující obměnu vedlejší myšlenky s novou rytmizací závětí myšlenky hlavní (objevila se poprvé ve středním díle takt 74–75) se vrací do hlavní tóniny, kde uvádí z hlavního dílu nejprve obměnu části augmentované (původně takt 12–15, nyní v taktu 120) pak formou původní (takt 130).

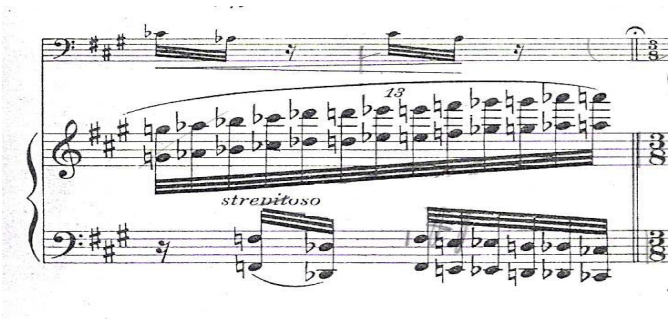
5. 2. 2. 2. Interpretační podněty

Prvním a nejdůležitějším úkolem při studiu a následném interpretování *Pohádky* by měla být vzájemná dohoda obou interpretů o tempu. Tempové označení první věty je sice *Con moto*, nicméně je třeba brát v úvahu, že následující dění je stále rychlejší a že *Pohádka* by záhy mohla přestat být „pohádkou" a stát se kvapíkem. O souhře se nehodlám nijak rozepisovat, protože ji pokládám v této komorní skladbě pro pouhé dva interprety za úplnou samozřejmost, přesto bych ráda poukázala na některá místa, kterým jsem věnovala obzvláštní pozornost. Je to např. takt 34 a dál, kde v partu violoncella přichází ostinátní sčasovka a to v poloze obtížné sluchové identifikace. Je vhodné se domluvit na přesném dodržení rytmu a taky na violoncellistově pokládání, resp. jemné akcentaci, každé těžké doby ve figuraci.

Druhým místem, které je založené především na dokonalé souhře, je *Un pocco piu mosso* (takt 100 a následující), kde je nutno dodržet od prvního taktu stabilní tempo. Jedině tak „zařezávají" trioly violoncella do triol klavírních.

Konec provedení (takt 140) je jakýmsi výkřikem. Důležitý stále zůstává komplementární rytmus dvaatřicetin violoncellových s klavírními.

Př. 1. věta, Un poco piu mosso, takt 140

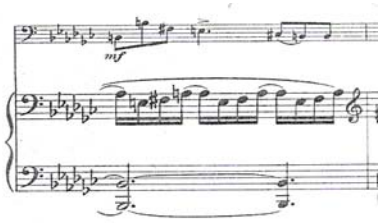


Accelerando ve zkrácené repríze zůstává na dohodě interpretů – nabízí se zpomalení v taktu 147 a tak umocnění dojmu zrychlování – od taktu 150 *(Allegro)* však zůstat již v nabytém tempu. Anebo zrychlovat postupně v menší míře, ale až do konce, respektive do taktu 158.

Stejné frázování kánonických nástupů v druhé větě jsou jednou z podmínek důsledně nastudované interpretace věty druhé. Nezapomínejme, že *staccato* v klavíru zní kratší než u violoncella. *Adagio* v taktu 7 otvírá širokou plochu melodické linie. Janáček předepisuje *la melodia docissimo pronunc.* a spolu s *una corda* pedálem můžeme docílit vskutku lyrického tónu. Jisto je, že melodie v každé těžké době podtržená čtvrťovou notou musí nést stopu většího výrazu (tak abychom odlišili doprovod od sopránu). Neznamená to však, že budeme jednotlivé čtvrťové noty akcentovat. Melodii, tak jako všude, přirozeně frázujme, skladba dostane větší naléhavost. V oddílu *Adagio poco rubato* tak, jak název sám předpovídá, hrajeme s větší náruživostí. Promysleme řádně předepsaná

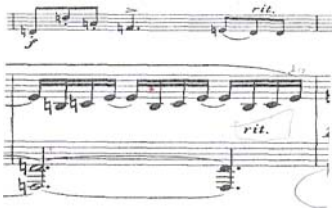
ritardanda. Janáček vrací téma do violoncella v různých dynamických rovinách a v různé agogice. Zachováme vnitřní tah, budeme-li např. v taktu 28 hrát v tempu

Př. 2. věta, takt 28



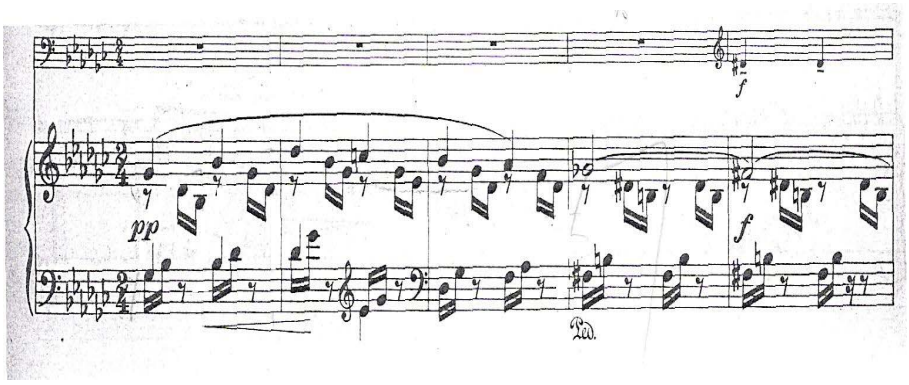
a naopak v taktu 32 frázi uzavřeme malým zpomalením.

Př. 2. věta, takt 32



<u>Třetí věta</u> je pro klavíristu zřejmě nejobtížněji napsaná. Šestnáctinová kontinuální doprovodná figurace ve středním hlase v *ppp* dělá mnohdy i na perfektně zintonovaném klavíru problémy. Důvodem bývá špatný prstoklad. Hrajeme-li tak, jak je psáno, tedy druhou skupinu pravou rukou, tj. druhým a prvním prstem, pravděpodobně nedocílíme hladkého a vyrovnaného zvuku.

Př. 3. věta, takty 12-16



Doporučuji převzít celou figuraci do levé ruky a tím se přednostně soustředit na melodii v pravé a jemně harmonizovat levou rukou.

Další možnost úpravy se nabízí od taktu 98. Abychom si usnadnili nepříjemné skoky a riskovali špatný dopad, můžeme melodii rozdělit mezi obě ruce. Kupř. v taktu 102 zahraje dle notového zápisu první šestnáctinovou dvounotovou skupinu levá ruka, zbylé šestnáctiny ruka pravá a na vrchní melodické es^2 máme opět volnou levou ruku. Další takt začíná pauzou pro levou, není tedy nutno spěchat zpět. Takových podobných případů je samozřejmě víc.

5. 2. 2. 3. Srovnávací analýza interpretací

Pro srovnání jsem vybrala stejně jako u předchozích děl jedno pojetí ryze české (tentokrát dokonce moravské) - Jan Škrdlík violoncello a Renata Ardaševová klavír a druhé zahraniční Steven Isserlis violoncello a Olli Mustonen klavír.

Jak jsem již předeslala v předchozím stručném rozboru, skládá se první věta ze tří členění. Abychom udrželi celek pohromadě, doporučuje se všechny tři části udržet v charakteristickém duchu. Část introdukční je založena na dialogu violoncella s klavírem, kdy *arpeggia* v cellu gradují a klavír pomáhá méně znělému nástroji bohatou pedalizací udržet napětí. V případě Ardaševové se Škrdlíkem se setkáváme s velice rychlým vstupním *arpeggiem* violoncellisty, který následující vstupy hraje rychleji, až se dostane do zběsilého tempa. Podaří se mu však skutečně vygradovat až do taktu 26, kde má největší zvuk.

Od střední části *Andante* volí rychlejší tempo, cca osminová nota = 102, od nástupu hlavního tématu v taktu 61 hrají však slyšitelně pomaleji. Je důvodem špatný střih nebo záměr? V každém případě v nabytém tempu již zůstávají a to až do taktu 91, kde jdou prudkým *accelerandem* kupředu.

Závěr přinášejí v perfektní souhře a dokonale v souladu se zápisem.

V druhé větě moravští interpreti uzavírají introdukci v taktu 5 a 6 velkým *ritardandem.* Při poslechu této nahrávky jsem nepozbyla dojmu, že interpreti nastudovali dokonale noty, perfektně nacvičili souhru, avšak na hudební vyjádření pozapomněli. Klavíristka nikde v *Adagiu* (takt 7) nemoduluje melodii, cellista dokonce ani nefrázuje, natož aby vibroval. V porovnání se zahraničním snímkem nemohu posuzovat gradaci (která končí *ancorou)*, protože vstupují do tématu příliš zněle na to, aby mohli někam gradovat.

Třetí větu *Allegro* uvádí Škrdlík příliš pomalu a těžkopádně. Jeho konec trylku je tak jako všude v následujících případech „vyražený". Ardaševová chtěla pravděpodobně zachovat jednotu výrazu, a proto v tématu v *Un poco meno mosso* (takt 70) hraje *legato* i *staccato* stále stejným úhozem. V taktu 98 nedodržují *ppp dolce…dolcissimo*. Nepracují ani s charakterem, natož s časem.

Steven Isserlis, Olli Mustonen

Je v porovnání s moravskou verzí v první větě poetičtější. Volí pomalejší tempa a hlídá stále krásu zvuku. Jak violoncellista, tak klavírista důsledně rozvádí hlasy a part violoncella navíc skutečně „pohádkově" graduje v celé introdukční části. Ve střední části jsou rovněž klidnější oproti moravským interpretům, violoncello přednáší téma v romantickém zvuku, klavírista naproti tomu velice střídmě pedalizuje a tak se nám nabízí zajímavý zvukový duel. Až teprve díky ostře rytmizované dvaatřicetině jsem si uvědomila, že v taktu 133 je toto frázování! A jak přehledně působí takt 140! Klavírista se cele zřekl pedálu! Závěr však „v soutěži" s Moravou nelze hodnotit vyšším bodováním. Jejich tempo je neuměřené, stále kulminující a posléze již neslyšíme jednotlivé sčasovky. Vlivem ohnivého tempa se dílčí skupiny „slévají" do celých akordů.

Druhá věta *Con moto* je rovnoprávným dialogem mezi dvěma nástroji a zároveň staví do kontrastu legatovou melodii proti ostrému *staccatu* v tématu. *Adagio*

poco rubato je ve větší dynamice a cellista důsledně dodržuje *mf* (takt 28) a *f* (takt 32). Tato gradace je dobrým začátkem k plynulému *crescendu*, které kulminuje až do *Ancora piu mosso* (66). Zajímavým přínosem je potom *Con moto, ma poco a poco meno mosso,* kde více než v předchozích případech „nadhazují" jednotlivé akcenty střídavě v klavíru a violoncellu.

Třetí věta *Allegro* je rovněž velmi skoupě pedalizovaná (podobně jako předchozí dvě věty). Mustonen neobvyklým způsobem řeší artikulaci v taktech 98-119 , kdy první ze dvoutaktí hraje vázaně, dlouze, zatímco druhý takt je *staccato*, suše. Oba interpreti hrají citlivě závěr celé *Pohádky* (takt 130). Cellista skutečně nastupuje v *p* a každý další nástup dle předepsaného *perdendo poco a poco* skutečně zkomírá.

Osobně se přikláním jednoznačně k nahrávce Mustonena s Isserlisem. Jejich pojetí je poetické, pohádkové, plné nápadů, propracované, prožité, diferencované. Naproti tomu snímek Ardaševové se Škrdlíkem je zajímavou sondou do představ brněnských interpretů o hudbě jejich krajana. Je na každém z nás interpretů, s čím se ztotožníme.

6. Vokální skladby

Dříve, než se budu věnovat nejrozsáhlejšímu a nejvýznamnějšímu dílu, které Janáček složil pro hlas a klavír, cítím povinnost se alespoň zmínit také o dalších skladbách, jež pro toto obsazení byly napsány. Jedná se o různé úpravy lidové hudby jako např. *Hanácké tance* z roku 1890, *Ukvalská lidová poesie* z roku 1898 či *Moravská lidová poesie v písních* zkomponovaná v roce 1901 a dále o významné a rozsáhlé dílo dokončené v roce 1926 s názvem *Říkadla*. Tento cyklus 18 zpěvních čísel zahrnuje vokální soubor o 9 zpěvácích, 2 flétny a pikolu, 2 *Es* klarinety, 2 fagoty (druhý rovněž kontrafagot), okarinu, dětský bubínek, kontrabas a klavír).

Všechna tato díla, byť se jedná o přínos do vokální literatury, zmiňuji jen okrajově, neboť klavír v nich představuje pouze doprovodný nástroj. V této dizertační práci se zaměřuji pouze na takové skladby, kde je klavír rovnocenným partnerem sólovému partu.

6. 1. Zápisník zmizelého

V době úžasného rozmachu Janáčkova tvořivého ducha, který vzplanul prudkou silou po dlouho očekávaném uvedení Její pastorkyně v Praze (1916) až téměř do doby, kdy Československá republika slavila své první narozeniny (1919) – tehdy se datuje práce na *Zápisníku zmizelého*. Tuto epochu můžeme vnímat jako dobu Janáčkovy slávy nejen na poli domácím, nýbrž i za hranicemi. Praha, která po mnoho let Janáčka odmítala, se po provedení opery Její pastorkyně v Národním divadle sklonila před jeho skladatelskou osobností a postavila jej mezi naše přední tvůrce.

Jako každé léto i v roce 1917 přijel Janáček v den svých narozenin do Luhačovic na pravidelnou prázdninovou dovolenou a ubytoval se ve vile Vlastimila v Pražské

čtvrti. V protější vile Žofín byli na letním bytě mladá Kamila Stösslová[1] s ročním synkem Otou; její manžel David Stössel sloužil v přerovské vojenské posádce. Kamila upoutala Janáčka svým milým zjevem, z něhož vyzařovala laskavá dobrota a štěstí. Museli se vídat denně a není divu, že došlo k vzájemnému seznámení. Janáček na tu dobu vzpomínal ještě po letech: *„A vzpomínám si, když jsem Vám naproti Žofínu bydlel, jak jsem číhal, až jste s vlasy rozpuštěnými jako černá hříva vyšla bosa na balkon. A večer až u Vás zhaslo světlo. A číhal, až jste konečně vyšla z domu; k zahradníkovi pro okurky a dále po pravé straně řeky na trh až – pro maso. A hrušky jste koupila a tam na lavečce sedě jsme je jedli.*"[2] Dvorný Janáček poslal 16. července paní Kamile kytici růží (opačně než tomu bylo o čtrnáct let dříve, kdy byl v Luhačovicích obdarován růžemi on, ovšem jinou Kamilou – Urválkovou).

Dopisem, přiloženým ke kytici a o týden později přípisem na amatérské fotografii, na které skladatel září spokojeností, počal jeden z nejpodivuhodnějších vztahů, jehož výsledkem je řada uměleckých děl, patřící k tomu nejlepšímu, co za svůj život vytvořil.

To je převratný moment v Janáčkově tvořivém životě. Jisto je, že Janáček hledal přátelství u různých žen - tu u Kamily Urválkové v Luhačovicích (1903), hned zase u výborné Kostelničky zpěvačky Gabriely Horvátové. Přátelský vztah s Kamilou Stösslovou, který posléze přerostl ve vztah milostný (platonický?), však trvá až do konce skladatelova života.

Od doby jejich seznámení jakoby se otevřel nový život a nebylo díla, při kterém by tvůrce nemyslel na svůj inspirační zdroj. Tento vztah dal vznik pěti novým operám – *Výlety páně Broučkovy, Káťa Kabanová, Příhody Lišky Bystroušky, Věc*

---

[1] Paní Kamila byla tehdy 25 letá česká židovka z Písku. Brunetka prostřední, plné postavy, snědá, černooká a kudrnatá jako cikánka. Její manžel David Stössel, původem ze Lvova, později obchodník se starožitnostmi, konal za války vojenskou službu v Přerově, maje přitom možnost vypomáhat Janáčkovým ve válečné nouzi o potraviny. Janáček se mu po převratu odvděčil tím, že mu vymohl, aby nebyl jako cizí příslušník vyhoštěn z republiky. In Marie Trkanová: Zdenka Janáčková: Paměti, Opus musicum 1994, str. 134

[2] Sv. Pribáňová: Hádanka života, Brno 1990 Janáček Stösslové v dopise z 16. června 1925

Makropulos a *Z mrtvého domu* a následně také více či méně dopomohl vzniku skladeb jako např. *Glagolská mše*, *Říkadla*, orchestrální slovanská rapsodie *Taras Bulba, Balada blanická, Symfonietta*, dechový sextet *Mládí*, dva smyčcové kvartety a další drobné skladby.

Jeho lyrika se prohlubuje a jeho prudká životnost ještě více bují. *Zápisník zmizelého* je prvním velkým dokladem hluboké citové změny v Janáčkově životě.

14. a 21. května 1916 se v Lidových novinách objevily dva anonymní fejetony v podobě 23 básní – zpěvů, označených *Z péra samoukova*. Redakce k celému cyklu připojila poznámku:

„V pohorské vesnici východní Moravy zmizel před časem z domova tajemným způsobem J. D., spořádaný a přičinlivý mladík, jediná naděje rodičů. Soudilo se zprvu na neštěstí nebo zločin; fantazii lidské bylo ponecháno volné pole. Teprve za několik dní byl nalezen v komůrce zápisník, jenž odhalil tajemství zmizelého. Obsahoval několik drobných básniček, o nichž zprvu nikdo netušil, že podávají klíč k tajemné záhadě. Domácí se domnívali, že jsou to pouhé opisy národních a vojenských písniček, a nevěnovali jim tudíž pozornost. Teprve soudní pátrání vyneslo pravý obsah na povrch. Pro dojemný a upřímný tón zasluhují, by byly urvány prachu soudních aktů."

Referát Aleny Němcové o kritické edici *Zápisníku zmizelého* z konference „Fenomén Janáček včera a dnes", která se konala v Brně dne 2. a 3. prosince 2004, shrnul informace o původu tohoto záhadného anonymního textu.

„Autor básnického příběhu Ozef Kalda (občanským jménem Josef Kalda) se narodil jako syn evangelického faráře v Novém městě na Moravě (4. srpna 1871). V necelých šesti letech přišel do Zádveřic u Vizovic, kde do svých dvanácti let žil u babičky a strýce Karla Kaldy, učitele na tamní evangelické škole. Pak studoval na gymnáziu v Praze a ve Valašském Meziříčí, kde maturoval v roce 1891. Po maturitě odešel k matce do Borové u Poličky a po té, roku 1893, do

Prahy, kde se stal úředníkem Buštěhradské dráhy. (Těchto několik kusých údajů z Kaldova životopisu uvádím pro jasnější představu o jeho jazykovém zázemí.) Spisovatel, pocházející z Vysočiny, žil v době dětství a dospívání, tedy v letech nejintenzivnějšího vnímání, dvanáct let na Valašsku, kam se i v dospělosti rád vracel. Absorboval tamní zvyky a nářečí, sžil se s přírodou a místními rázovitými obyvateli. Valašsko se od roku 1904, kdy vyšly Kaldovy první dětské povídky, stalo dějištěm a Valaši hlavními aktéry jeho literárních prací, které publikoval porůznu v časopisech a posléze vydal ve dvou povídkových knihách Ogaři (1905) a Jalovinky (1911). Zaujetí valašským nářečím ho inspirovalo k neuskutečněnému plánu vytvořit úplný Valašský slovník.

Kaldovy básně Z péra samoukova vyšly v Lidových novinách 14. a 21. května 1916 jako podčarový fejeton bez uvedení jména autora. Jejich původ „objasňuje" (spíše však zamlžuje) poznámka redakce, která ovšem byla také součástí autorovy mystifikace. Hovoří se v ní o vesnickém synkovi J.D., jehož tajemné zmizení vysvětlil nález útlého svazku veršů, které, jak praví komentář, *„pro dojemný a upřímný tón zasluhují, by byly urvány prachu soudních aktů*". Teprve po té, co se verše staly součástí Janáčkova *Zápisníku zmizelého*, vznikl zájem o zjištění autora působivého, quasi lidového textu, který však dlouho vyzníval naprázdno. Teprve Mikeskův nález Kaldova dopisu z 6. června 1916, adresovaný příteli Ant. Matulovi, odhalil 75 let po spisovatelově smrti autora veršů. V post scriptu tohoto dopisu čteme: *„Všiml jste si feuilletonu v Lidových novinách (Brněnských) ze dne 14. a 21. května ‚Z péra samoukova'? Dovolil jsem si malou eskamotage".* "

Janáčka námět chytil nejspíš nejen proto, že v něm je plno žáru a touhy, tolik blízké jeho temperamentu, ale také proto, že byly psány v nářečí, Janáčkovi

blízkém a nakonec proto, že do té doby nevytvořil žádný písňový cyklus českých umělých písní a *Zápisník* k tomu byl dostatečnou výzvou.

Z dopisů paní Kamile se jeví vznik a postup Janáčkovy umělecké práce následovně. V listu z 10. srpna 1917 píše: „Odpoledne napadá mi pravidelně několik motivů k těm krásným veršíkům o té lásce cigánské. Snad z toho vyjde pěkný románek hudební – a kousek nálady luhačovské byl by v něm."[3]

Janáček začíná svoji práci určitě počátkem srpna 1917, a to pod dojmem zážitků v Luhačovicích. Další zmínku o *Zápisníku* obsahuje dopis paní Kamile z 11. března 1919: „Ty písničky o té cikánce jsem dokončil"[4]. 18. března 1919 píše: „Písničky o cigánce černé a pěkné dostanete, až budou tištěny."[5] 25. června 1919: „Černou cigánku mám hotovou. Viděl bych ji rád otištěnou."[6]

Podle Helfertova hesla *Janáček* v Pazdírkově hudebním slovníku pracoval Janáček na *Zápisníku* od srpna 1917 až do 6. června 1919. V dopisech paní Kamile oznamuje dokončení písniček o cigánce již 11. března 1919. Podruhé píše o hotové černé cigánce dne 25. června 1919. Pravděpodobně však žádné z Janáčkových dat o dokončení *Zápisníku* není správné. Na náčrtcích k *Zápisníku* zachovaných u Břetislava Bakaly (nyní v Janáčkově archívu uloženém v Moravském muzeu), je první datum začátku 9. srpna 1917, konečné datum napsal Janáček v náčrtcích i v čistopise *Zápisníku*: 6. června 1919. *Zápisník* tedy zcela nejpravděpodobněji vznikal od 9. srpna 1917 do 6. června 1919 .

Také o provedení *Zápisníku zmizelého* se Janáček zmiňoval v dopisech paní Kamile.

30. dubna 1921 píše: „ V Brně dávali můj Zápisník zmizelého. Líbil se velmi. Přijel si dr. Brod poslechnout. Napsal do pražských i berlínských listů chvalozpěv

---

[3] Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové. K vydání připravila Svatava Přibáňová. Brno, Opus musicum 1990, s. 14

[4] Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové. K vydání připravila Svatava Přibáňová. Brno, Opus musicum 1990, s. 59

[5] Tamtéž, s. 60

[6] Tamtéž, s. 64

na mne, který budí všude veliký ruch. Jednou chtěl jsem Vaši hlavu s rozpuštěnými vlasy za obrázek na tento Zápisník. Už se to též tiskne."[7]

23. května 1921 činí Janáček opět zmínku o *Zápisníku zmizelého* v dopise paní Kamile: „Zápisník s Vaší domyšlenou jen hlavou - tu já tam jen jako skladatel budu si myslet – třeba se stříbrným sem a tam vlasem."[8]

11. června 1921 doplňuje: „ Zápisník zmizelého se již tiskne. Jste na obrázku, ale bez hlavy."[9] Vzpomínky na černou cikánku v *Zápisníku zmizelého*, kterou Janáček přirovnával k paní Kamile, provázejí jej potom téměř až do konce jeho života. Konečně v jednom dopise z 24. 12. 1927 píše Janáček paní Kamile: „ A já při tom díle stále na Tebe myslel. Tys mi byla tou Žofkou. Žofka s dítětem v náručí a on za ní jde…… Tebe, jež Jsi cigáňata šatila a krmila, znají v Písku, tam na mlýnské straně, v každé chaloupce. Tys chytala jejich děcka do svého srdce…"[10]

Je patrné, že Kamila má na *Zápisníku* svůj inspirační podíl - ztotožnění cikánky Zefky s Kamilou však tehdy teprve krystalizovalo (nápad, že by se cikánka mohla jmenovat Kamilka, pochází ze září 1918). Jak poukázal již B. Štědroň, vliv Kamily Stösslové při kompozici *Zápisníku zmizelého* nebyl tak silný, jak se v současné době předpokládá. Po podrobném studiu autografu a autografních skic je nasnadě domněnka, že Janáček zpočátku komponoval part Zefky s představou Gabriely Horvátové, pro kterou planul s postupně ubývající vroucností od pražské inscenace Její pastorkyně. Horvátová typu cikánky Zefky skvěle vyhovovala jak svým temperamentem, tak temným zabarvením hlasu, který se z původního mezzosopránu – do Národního divadla byla přijata po debutu v úloze Carmen – rozvinul do velkého dramatického sopránu. Janáček píše part Zefky pro soprán

[7]Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové. K vydání připravila Svatava Přibáňová. Brno, Opus musicum 1990, s. 87
[8] Tamtéž, s. 87
[9] Tamtéž, s. 88
[10] Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stosslové. K vydání připravila Svatava Přibáňová. Brno, Opus musicum 1990, s. 272

v rozsahu as – ces[3], což pro Horvátovou jistě nebyl problém. Přerušení kompozice těsně před koncem dialogu Janíčka a Zefky a roční odmlka by mohlo souviset s krizí Janáčkova vztahu s Gabrielou Horvátovou. Ve dnech mezi 14. a 18. srpnem 1917 zajel Janáček do Bohdanče a Dobřichovic, kde navštívil Horvátovou. Ve stejném dopise, ve kterém oznamuje Kamile, že bude mít hotový čistopis *Zápisníku*, zmiňuje se též o svém vztahu k Horvátové: „Když mne s pí. Horvátovou tolik váže, uznáte, že ze srdce vytrhnout se to nedá...Řekl jsem jí, kým, jakou licoměrností a falší je okružena. Myslím, že se toho zbaví."[11] O měsíc později pak došlo při Janáčkově opětovné návštěvě Horvátové ke kritickému střetu s kapelníkem Maixnerem, který Janáčka velmi rozrušil a silně narušil jeho vztah k pěvkyni. Janáček popsal situaci v dopise Horvátové třeba 17. září 1917: „Ukázalo se, že Max lhal. Prosil za odpuštění. Slyšel ode mne, že ho považuji za nečestného člověka. Takovému není co odpouštět.
Ale tento ‚kavalír' řekl ještě jinou věc bez obalu: Že je Tvým milovníkem! Byl a bude. Tím je ovšem situace změněna. Ale Jelčo, vidíš přece, že i náš poměr se tím mění. Je jasný a není o něm mluvit…Snad hudebními přáteli můžeme vždycky zůstat."

Když pak nemalým přičiněním Kamily a celého okolí vztah s Horvátovou ochládal až k úplnému přerušení (červen 1918), identifikoval Janáček Zefku s Kamilou a dodatečně promítl do Janíčkova vztahu celý svůj horoucí vztah k ní: *„A ta černá cigánka v mojim Zápisníku zmizelého – to Jste teprve byla Vy. Proto je tolik žáru citového v těch pracích. Tolik žáru, že kdyby nás oba chytl, byl by z nás popel … A já přitom díle stále na Tebe myslel! Tys mi byla tou Žofkou. Žofka s dítětem v náručí a on za ní jde!.* (z dopisu 24. června 1924). Janáček pravděpodobně nenašel pěveckou náhradu za Horvátovou a zůstávaje u představy temného

[11] Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové. K vydání připravila Svatava Přibáňová. Brno, Opus musicum 1990Tamtéž, s. 17

smyslného hlasu, přepsal part sopránu na mezzosoprán, když náležitě snížil horní hranici hlasového rozsahu. Sám pak nikdy spojitost *Zápisníku* s Gabrielou Horvátovou nepřiznal.

Vedle této eroticky zabarvené inspirace chceme však ještě zdůraznit Janáčkův smysl pro zrovnoprávnění všech lidí a tématika venkovského chasníka, který se zamiluje do cikánského děvčete, je dostatečně sociálně podnětná.

6. 1. 1. Text

Samotný text obsahuje v prvním čísle dvě čtyřverší, druhé a třetí číslo je po dvou čtyřverších, čtvrté jedno čtyřverší a páté jen dvojverší. Šesté číslo se skládá ze tří čtyřverší, sedmé ze dvou, osmé ze tří veršů. V devátém čísle o pěti čtyřverších nastupuje dialog mezi Janíčkem a Zefkou; v něm se střídá altové sólo s tenorem za doprovodu klavíru a tří ženských hlasů. X. a XI.číslo Janáček spojil v jedno tak, že vynechal první čtyřverší z desátého zpěvu, začal druhým čtyřverším X. čísla, pokračoval prvním čtyřverším z XI. čísla, zhudebnil dále třetí čtyřverší X. čísla s vynecháním 4. verše („že též mám svou otčinu") a potom připojil čtyři čtyřverší čísla XI. tak, jak jdou v básni za sebou. X. číslo (spojená čísla X. a XI. z balady) patří svůdné cikánce – altovému sólu za doprovodu ženských hlasů a klavíru. Ženské hlasy zpívají však jako doprovod altového zpěvu jednak upravené poslední dvojverší IX. čísla původní balady („truchla pěsnička srdcem hýbala"), jednak vystupují ženské hlasy samostatným zpěvem zhudebněného posledního čtyřverší jedenáctého čísla básně ("Košulku na prsoch krapečku shrnula, jemu se všecka krev do hlavy vhrnula"). Počínajíc XI. číslem skladby je Janáčkův *Zápisník zmizelého* (spojením X. a XI. čísla v jedno) o jedno číslo pozadu za původní baladou, takže celkový počet 22 čísel Janáčkova *Zápisníku* se liší o jedno číslo původního cyklu básní balady (23). V XI. čísle *Zápisníku* (v baladě je to 12.) se střídá dialog Janíčka – tenor se Zefkou – alt. A

klavír dokresluje náladu a situaci. Janáček v tomto čísle zhudebnil všecka čtyři čtyřverší původního slovesného díla. Od XII. do XXII. dílu *Zápisníku* zpívá pouze tenor provázen klavírem, s výjimkou XIII. čísla *Zápisníku* (v baladě 14.), které bylo v baladě označeno pouhými ležatými čárkami a Janáček je zhudebnil klavírní mezihrou. Číslo XIV – XXII *Zápisníku* se shoduje s čísly 15 – 23 cyklu básní. Změny v textu, jež si Janáček dovolil proti originálu jsou zcela nepatrné. V jednotlivostech se jeví počet čtyřverší, jež Janáček zhudebnil takto: XIV. číslo *Zápisníku* má jedno čtyřverší, XV. a XVI. číslo obsahuje tři čtyřverší, XVII. se skládá ze dvou čtyřverší, XVIII. ze tří slok, XIX. ze čtyř. XX. obsahuje jen jednu sloku, XXI. má dvě sloky a XXII. je ukončeno čtyřmi slokami po čtyřech čtyřverších. Při rozdělení jednotlivých čísel pro zpěv a klavír obdržíme tento počet: osm počátečních zpěvů a deset závěrečných (č. XII, XIV- XXII *Zápisníku*) zpívá sólový tenor s klavírním doprovodem, jeden zpěv (č. X) je věnován sólovému altu s doprovodem klavíru a za souznění ženských hlasů, dvě čísla (IX. a XI. v *Zápisníku)* jsou přidělena dialogu mezi Zefkou a Janíčkem. Jediné číslo XIII je vyhrazeno pro sólový klavír.

Janáček se do té míry sžil s textem, že do něj zasahoval jen minimálně. Opomineme-li vynechání spojek, citoslovcí apod., jedná se pouze o spojení X. a XI. čísla balady. Vynechal totiž první sloku v desátém čísle a nezhudebnil ji vůbec – tzn. text *Oj, Bože, jaký život těžký jest pro cigána bez viny, jen vyhnancem sa plúžit světem a nemít nikde otčiny.* Tento truchlivý zpěv zde Janáček „ředí" protikladnou náladou, používá tak namísto druhé sloky balady první sloku následujícího jedenáctého čísla (Rozmilý Janíčku..)

Dalšími změnami oproti původnímu textu jsou opakování jednotlivých výkřiků anebo jen slov za účelem patřičného zdůraznění charakteru. Je to ostatně Janáčkův hlavní rys, vytvářet napětí v krátkých opakujících se motivech, které řadí za sebou ve stupňované dynamice a eventuálně augmentaci či diminuci.

Celkově lze však říci, že Janáčkovi původní balada natolik vyhovovala, že zhudebnil každou jednotlivou sloku ba dokonce i dvojverší.

Bohumír Štědroň ve své studii Janáčkův *Zápisník zmizelého* – z Hudebních rozhledů dále zdůrazňuje ideový význam celého cyklu. „Jeho bezvýhradné a nesmlouvavé odhodlání roztrhat svazky se svou rodinou a jít za svou láskou – cikánkou Zefkou je silnější a morálně převyšující, je vítězné.“ [12]

6. 1. 2. Interpretační podněty

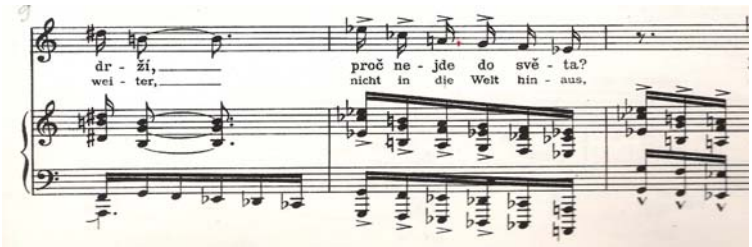
Tento cyklus programově vázaných písní je současně také komorním psychologickým dramatem. Tomu odpovídá hudební stylizace postav, Janíček a Zefka žijí svůj příběh a nemohou zůstat jen koncertními pěvci. Nositelem veškerého dramatického dění je vokální part a klavír. Pěvec má k dispozici jako jediné sdělovací medium svůj hlas. Z tohoto faktu plynou časté zmínky o velikých požadavcích a obtížnosti vokální složky, při čemž se tím většinou myslí závěrečné číslo XXII a celková intonační a rytmická složitost. Vysoká poloha však není na tomto místě, ani kdekoliv jinde u Janáčka, obvyklým pěveckým efektem v závěru. Je to výkřik obnaženého lidského nitra a redukovat obtížnost *Zápisníku zmizelého* na záležitosti hlasové polohy, intonace a rtu by byla nesmírná křivda Janáčkovi. Obtížnou záležitost je nutno vidět především v tom, jak se dobrat psychologického vykreslení postav ve vší jejich prostotě a zároveň obsažnosti, jak to nabízí textová předloha a Janáčkova hudba sama, bez podpory obvyklých prostředků scénických. Pěvci v tom je jediným vodítkem nápěvnost ve spojení s rytmem a tempy. Janáčkovy intonace jsou vlastně hudbou stylizovaná slova pronášená v určitých náladách, okolnostech a situacích, jejich znění a emocionální podbarvení dává posluchači nahlédnout do nitra člověka. Jan Vičar

[12] Hudební rozhledy, roč. 9, 1956, s. 648 - 651; 710 - 711; 750 - 752

ve své studii *Zápisník zmizelého Leoše Janáčka*[13] rozlišuje tři hlavní skupiny hudebních útvarů, které se různým způsobem opírají o nápěvky mluvy:

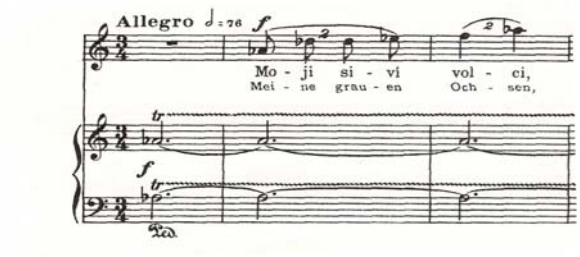
a) motiv, který je tvořen klesající melodií s pravidelným šestnáctinovým rytmem:

Př. část II. Takty 9-11



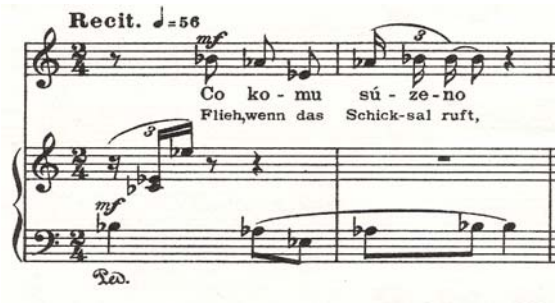
b) motiv se souvislostí na Janáčkovu teoretickou a praktickou sběratelskou činnost. Např. vysledoval, že se vzestupnou kvartou se dá charakterizovat motiv hrozby apod.:

Př. část XV., takty 1-3



c) opakovaným používáním kvarty s následnou velkou nebo malou sekundou vzniká typický Janáčkův postup, který využívá hojně nejen v *Zápisníku zmizelého*, ale také *v Houslové sonátě, Pohádce, Mládí, Symfoniettě* ad.

Př. část XVII, takty 1-2



[13] Vičar Jan : Hudební věda, 1993/3, str. 203 - 232

Vičar dále podrobně rozvádí sledování tohoto melodického typu v kontextu stavu bádání dalších muzikologických studií.

Já se pro svoji práci úžeji zaměřuji na interpretaci, proto podrobnější analýzu jednotlivých melodických útvarů dále nerozvádím.

Každé číslo má svou jedinečnou náladu a působivým textem, který Janáček podtrhuje příznačnou hudbou se lze dopracovat účinku přímo unikátního.

První introdukční část nám předkládá situaci, kdy je Janíček zaujat setkáním s mladou cikánkou. Předepsané *Andante* čtvrťová nota s tečkou = 76 se mi zdá nejrychlejším možným tempem. Daleko přirozeněji a tajemněji vyjde, začne-li se příběh stavět z tápavějšího, pomalejšího tempa. Rytmické rozložení tří osmin (zpěv) oproti dvěma šestnáctinovým duolám v levé ruce klavíru a to celé v *accelerandu* je na samém začátku důvod k zamyšlení nad souhrou. Zpěváci často podřizují rytmus slovu, a proto může dojít ke zbytečným nejasnostem. Navrhuji zahrát první 4 takty ještě bez zrychlení a *accelerando* začít teprve v druhé sekvenci (5. takt). Souhra na první době je pak samozřejmostí s tím, že levá ruka dostatečně jasně (v *pp* dynamice) pulsuje na první a třetí šestnáctinové notě. Úprava převzít střední hlas levé ruky do pravé jeví se mi natolik zřejmá, že se o ní nezmiňuji.

V taktu 26 pro dosažení velkého *decrescenda* volme na začátek dvaatřicetinového běhu „silné prsty" – např. 321 velmi silně pravou, poté *diminundem* 12345 levou a zbytek v *ppp* opět pravou. Dynamické rozvržení je předepsáno s vrcholem v taktu 26, kde dokonce klavír má *ff,* zatímco tenor je pouze ve *forte*. To dostatečně naznačuje rezervy, které by si tenorista měl ponechat. Také předepsané dolce jasně nabádá k pokornému přednesu.

Druhá část je Janíčkovým toužebným přáním, aby se cikánky co nejrychleji zbavil. Nejprve bojovným tónem, kdy se sám ujišťuje, že je jeho životní zkázou, a posléze od taktu 14 – *Meno mosso* zpochybněn, však přece přiznává svou

odevzdanost Bohu. Oba tyto protichůdné charaktery Janáček odlišuje jednak dynamikou a tempem, ale také notovými hodnotami. Výbojnější první část je v 6/16 taktu převážně ve *forte* a pohyb je stále v šestnáctinových hodnotách – zaručuje tak stálý tep a odhodlanost. *Meno mosso* je potom v hodnotách delších a začíná v nízké dynamické hladině. V *Adagiu* Janáček ponechává předchozí doprovod, a vynecháním druhé doby dociluje dojmu vyzvánění kostelních zvonů.

Třetí část odkrývá u Janíčka novou polohu – jeho vychování a poslušnost vůči rodičům vynáší v prvé třetině statečnost s definitivně odmítavou tváří a v části závěrečné volání k Bohu s prosbou o pomoc. Také střední díl, resp. 2. sloka vyžaduje změnu barvy – jednak vstup klavíru je *ff* a pak přestože je dynamika od taktu 25 stejná jako u první sloky, pro větší tajuplnost a nádech hrozivosti je na místě zvolit rejstřík pomalu plížící se nejistoty v zastřenější barvě. Tuto část považuji za jednu z nejzrádnějších v souhře. Zpěvák nerad přistupuje na fakt, že jedna osmina obsahuje triolovou sčasovku a podřizujíc metrum slovu, připravuje tak klavíristovi virtuózní úseky (tj. vměstnání šestnáctinové trioly do jedné slabiky za předpokladu, že klavírista skáče v osminové pauze o dvě oktávy výš).

Jako usnadnění se pochopitelně nabízí v taktu 3 a násl. převzetí ais^3 do levé ruky. Také dva takty před závěrečným *Adagiem*, tj. takt 44 vyzní soprán legatověji, převezme-li střední hlas levá ruka.

Část čtvrtá je od počátku poměrně nejanáčkovská až romantická. Teprve závěrečná dohra v klavírním partu nenechává nikoho na pochybách - tep šestnáctinových triolových figurací v *accelerandu* a *attacca* vstup do páté části je dokladem janáčkovské skladatelské práce, mohutného harmonického přerodu z romantiky do veristického realismu.

Až do konce čtvrté části je ke zvážení logická výstavba. Pozdržíme-li se až potud hutné dynamiky, vytvoříme náležité podmínky pro počínající dramatismus v celé své říši.

Číslo V je celé psáno pro klavír ve *ff* dynamice. Je nutno zvolit stavbu tak, aby v celé skladbě byl přeci zaznamenán vývoj. V taktech 9 a 10 je fráze nejvýše klenutá a také dramaticky nejvyostřenější. Vstoupíme-li do pátého čísla s vědomím zvukové rezervy (při čemž v taktu 5 a následujících je třeba větší náruživosti než na samém začátku), dosáhneme v taktech 9 a 10 účinku vpravdě strhujícího.

Šesté číslo je kromě čísla patnáctého jediným číslem nadepsaným rychlým tempovým označením – *Allegro*. V taktu 27 a následujících *Meno mosso* a *Adagio* v taktu 40 a dál tento spád sice předělí, ale výsledný dojem by měl zůstat ostře členitý, živý a úsečný. Otázkou zde zůstává, jak vytvořit *sf* a *pp* na jedné notě v taktech 26 a 39. Zahrajeme-li poctivé *sf* pod pedálem na první době a okamžitě vyměníme pedál, nepodaří se nám zvuk dostatečně „srazit" a přiblížit *pp espressivu*, které potřebujeme pro *Meno mosso*. Ani pokud zahrajeme *sf* na první dobu bez pedálu a teprve potom stiskneme pedál, ani tehdy není *pp* barva k dosažení. Jedinou možností je zahrát v předcházejícím taktu 25 *sf* na poslední obě šestnáctiny, tj nejen na as, jak je předepsáno, ale také na des a tak posunout sf z první doby taktu 26 o jednu šestnáctinu zpět.

Konečně si Janíček nalezl důvod, proč sám spěchá za cikánkou, která mu učarovala, do tmavé olšiny: potřebuje „kolíček k nápravě". Sám sebe zapírá a přesvědčuje. Tento vnitřní boj je tolik patrný z textu následujícího čísla. Je zapotřebí ho však zdůraznit i akcentovanou deklamací vokální linie, převážně v taktech 31, 32, 35 a 38.

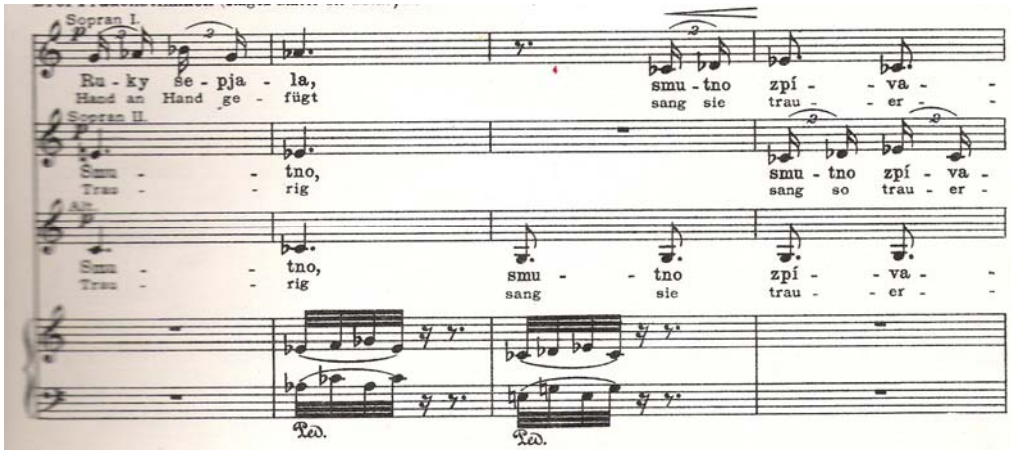
V čísle VIII si Janíček sice namlouvá, že cikánce dokáže vzdorovat: „dokažu zdorovat uhrančlivým očím". Aiolská moll s lydickou kvartou v sekvencích, působivé dlouhé fráze, to vše napomáhá účinku předzvěsti nebezpečí. Tato část nabývá na působnosti, udržíme-li skutečně široké osminové hodnoty v celé první polovině s mrtvým klidem. Janáček předepisuje *accelerando* od taktu 26 až do

Tempa I. (takt 33). Je zapotřebí však s dostatečnou závažností deklamovat takty 29-32. Volím proto *accelerando* jen pro takty 26-28 s tím, že takt 32 ukončí tenorovou frázi malým *ritardandem*. A *Tempo I.* pak nastupuje s novým základním tempem.

První setkání Zefky s Janíčkem je v čísle IX. Klavírní part se musí dynamicky pochopitelně podřídit nově nastupujícímu hlasu. Působí–li alt křehce, nechť je také podobně křehčím témbrem doprovázen. Číslo IX přináší ještě jedno novum. Jsou to tři ženské hlasy. (Janáček požaduje, aby zpívaly za scénou sotva slyšitelně).

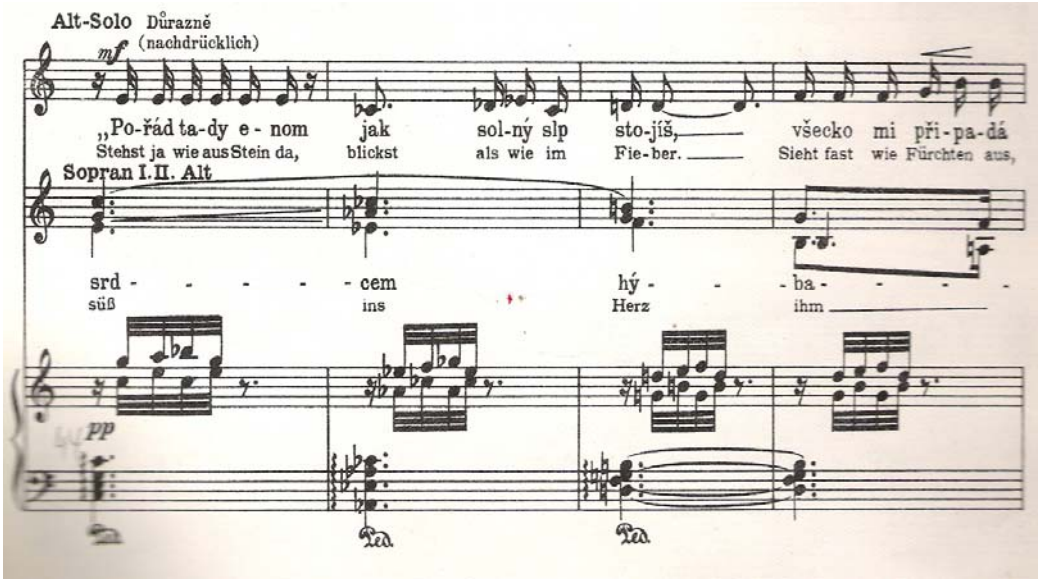
Užitá sčasovka provází sbor

Př. č. IX, takty 52 a následující:



A posléze v č. X až do konce sborového výstupu v dvojhlasé úpravě s akordem v basu také Zefku, a tak se stává příznačným motivem pro sborovou složku.

Př. č. X, takty 44 a násl.:



Samotný soprán ve sboru je rovněž vytvořen z motivu sčasovky pouhou augmentací.

Sbor splňuje funkci vypravěče a v závěru čísla X dotvrzuje Janíčkovu ztrátu bojovnosti a zároveň jeho podlehnutí Zefce. Číslo X je zpovědí cikánky. Vyžaduje vnitřní neklid a stesk a později v recitativu vábný frivolní tón.

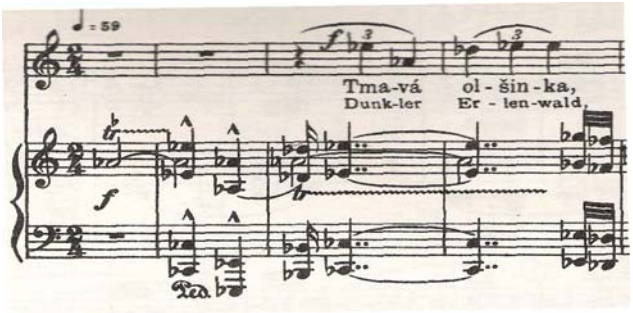
Sbor ve svém partu až do závěrečné třetiny drží dlouhé tóny, eventuálně „metodou montáže" doplňuje klavírní sčasovku. (Miloš Štědroň se jednotlivými melodickými typy zabývá v Hudebních rozhledech 1965, č.1, str. 7-9 ve stati *K problému kvartové melodiky a harmonie u Leoše Janáčka* podrobněji).

V taktu 66 však Janáček ozvláštňuje skladebnou sborovou řeč trojhlasem opakujících se obratů kvintakordů As dur – tónina dosud minimálně užívaná a navíc svou náhlou tonální „zakotveností" zcela omračuje posluchače. Prakticky se střídají jen základní funkce: T–D–S. Tato tonální nevybočenost tvrdí psychologicky situaci, do které se Janíček dostal.

V klavírním partu doporučuji pro dostatečně srozumitelné vyhrání sčasovky převzít v 1. taktu třetí dvaatřicetinu do pravé ruky. I kdyby se měla pravá opozdit na druhou dobu, důkladné vyřčení tohoto jednotícího prvku považuji za

základ. XI. číslo je posledním rozhovorem. Tato část je rytmicky z náročnějších. Především *Adagio* v taktu 56 je důvodem k promyšlení finálního tempa celého čísla. Janáček přináší několik především pro klavír technicky obtížných úseků počínaje XII. číslem. Kupř. trylek ve vnitřním hlase pravé ruky za různě rychlých paralelních oktávových sledů. Třetí takt si přesně dle zápisu může dovolit totiž zahrát pouze klavírista s mimořádně velkým rozpětím. Pro ty klavíristy, kteří takto velkou ruku nemají, doporučuje se trylkovat až od třetí šestnáctiny. Tj. zahrát na první i na druhou šestnáctinu příslušný akord a následně trylkovat

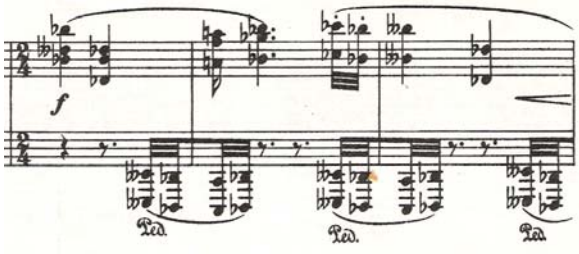
Př. č. XII takty 1-4)



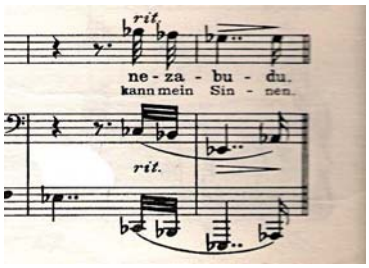
Harmonicky logicky vychází naléhavěji takt 10 (tj. na subdominantě). První uvedení tématu je tedy třeba podřídit tomuto faktu – v jednočárkované oktávě klavír zní barevněji a hutněji- tím spíš vstupme do XII. části raději v *mf.*

Klavírní sólo v čísle XIII je vystavěno ze dvou různých motivů: jednak „tmavá olšinka" – úvodní interval se však rozšířil na sextu a jednak „nezabudu" – který se vyvinul z druhé poloviny prvního motivu. Spojující dvaatřicetiny mají význam jakési vzpomínky, úzce spjaté s výčitkou.

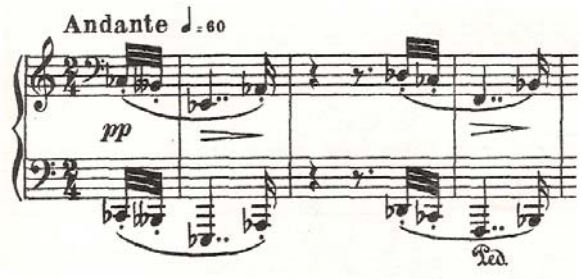
Př.č. XIII, takty 43-45 – srovnej s příkladem viz výše



Př. č. XII, takty 26-27



Př. č. XIII, takty 1-4



Rytmicky je tato část skutečnou výzvou. Při porovnávání různých nahrávek jsme s prof. Moravcem velmi brzy došli k závěru, že jakákoliv agogická výrazová snaha, která však nedrží přesný rytmus, je marná. Vždy jsme se přiklonili jednoznačně k pojetí, které nejblíže splňovalo přehlednost a jasný puls. Třebaže mohl autor textu pomýšlet na Janíčkův duševní přerod, který snad hraničil se šílenstvím, nelze číslo XIII hrát se „šíleným" rytmem.

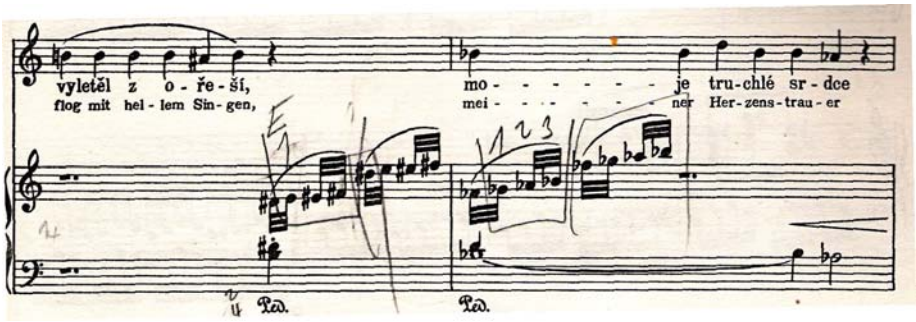
Janáček harmonicky dostatečně barevně vykresluje Janíčkovo selhání. Nikdo nemůže být na pochybách. Účinek je pak tím silnější, čím nehnutěji držíme rytmus.

V čísle XIV nechť je zřetelná charakterová proměna. V předchozím čísle je výčitka vyřčena dvaatřicetinovým pohybem, zde přichází hrůzostrašný klid ve čtvrťových hodnotách. Toto číslo se nábojem blíží číslu VIII. I zde je b moll v konstantním kráčejícím duchu s *accelerandem* na krátkém úseku s návratem do Tempa I.

Pro XVI. část se nabízí v taktu 12. výměna pedálu na 3. dobu. (Zápis žádá pedál na celý takt. Domnívám se však, že je více v souladu, vyměníme–li pedál, resp. zazní-li na druhou dobu pauza – obdobně jako v předchozím tenorovém

recitativu). V taktu 14 potom pro precizní artikulaci doporučuji převzít první dvaatřicetinu tj. dis[1] do levé ruky a hrát tak:

Př. č. XVI., takty 14-15



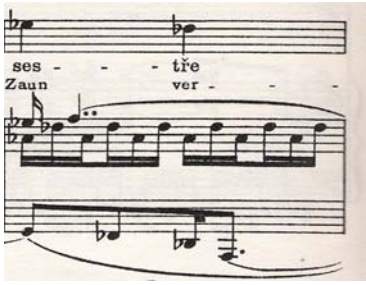
Výmluvněji rovněž vyzní, zesilujeme-li již běh v 15. taktu, tj. každou sekvenci s větší naléhavostí s tím, že vrcholem je čtvrtá doba taktu 16. Poslední dva takty nechť vyznějí smířeně, spíše s ubývající intenzitou.

XVII. číslem se otvírá závěrečná fáze celého příběhu. Jednak obsahově, kdy Janíček se smířil se svým osudem a také hudebně - klavírní struktura až do samého konce velice bohatá. Má nádech ukvapenosti a shonu.

Na začátku XVII. čísla je třeba vhodně rozvážit tempo, neb v taktu 12 je *accelerando* a hned poté dvojnásobně rychlá figurace (z šestnáctin na dvaatřicetiny). Neustálým opakováním stejné figurace se mozek a postupně i prsty unaví, doporučuje se tedy drobná odpomoc. Již v taktu 21 může pravá ruka přispět tím, že přebere jednu nebo dvě první dvaatřicetiny. Ale hlavně v následujícím čísle, kde již levá ruka je vskutku unavená, vnese pravá ruka pevný puls – zajistíme tak vyrovnanou a rytmicky přehlednou sčasovku. Tato úprava se nabízí pro takty 1, 3, 4 a 5 od druhé doby s tím, že celý 2. takt lze rozdělit mezi obě ruce. Janáček v této části užívá ilustrativní hudbu v podobě kokrhání – takt 8, 9, 10 a 11. V rychlém tempu je dvaatřicetinová triola, která má zaznít s vojenskou přesností a kovovým zvukem značně obtížným prvkem. Mějme na mysli souhru pravé ruky s levou na druhé době s jemným odsazením po triole – získáme tak čas a přehlednost pro tyto virtuózní takty.

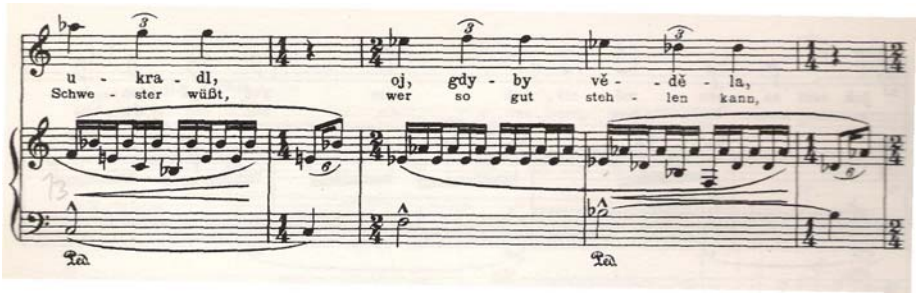
V č. XIX nechť správně korespondují obě ruce v motivu:

Př. č. XIX, takt 9



K zajímavému zvukovému výsledku se můžeme dobrat v taktu 13 a následujících, pokud důsledně pracujeme s vnitřním harmonickým hlasem.

Př. č. XIX, takty 13-17



Pro přehlednost spočiňme s jistou závažností na druhé době – resp. na sedmé šestnáctině.

XX. část je písní o dvou slokách. Setkáváme se tedy s problémem vždy dvakrát. Kupř. konec trylku v taktu 2 můžeme tři poslední odrazové notičky přebrat do levé ruky a tak mít možnost v klidu připravit pravou pro následné dění. Stejný princip opakujeme i v taktech 8, 21 a 27 a v následující části, která je částečnou reminiscencí. Tzn. takt 6 a 27, kde vždy končí dlouhý trylek rychlými odrazovými notami vhodně rozdělme mezi obě ruce. I zde v *Tempu I.* takt 18 dbejme na přehledný třídobý tep. Pravá ruka sice narušuje tuto pravidelnost různými akcenty na lehké doby, levá by však vždy měla tvrdit první doby.

Před VII., XII., XIX., XX. a poslední částí je psána delší přestávka. Nemělo by se jednat jen o pauzu, která je nutná k otočení stránky. Janáček si zřejmě přál, a text tomu odpovídá, aby v tuto dobu posluchač mohl zažít a vstřebat děj. Hudba se většinou v těchto chvílích rovněž často mění v opačný charakter. Tak i zde v posledním čísle přichází loučení. Děj je dovršen. Janáček jen nemnoho užívá dynamického znaménka jako *dolce*, o to působivěji vyznívá na samém začátku závěrečné části. Doporučuji zůstat v nízké dynamice až do 18. taktu, kde začíná *accelerando* s *crescendem*, ale stále si ponechávejme rezervu, neb největší kulminace by měla přijít až od *Adagia*, taktu 38 (Janáčkem předepsáno v *největším zanícení)* a plynulým *crescendem* se v širokém a majestátním espressivu dobrat konce.

6. 1. 3. Srovnávací analýza interpretací

Vycházíme z jedné zcela české (Beno Blachut, Štěpánka Štěpánová a Josef Páleníček) a druhé částečně mezinárodní (Nicolai Gedda, Věra Soukupová, Josef Páleniček). První z nahrávek je pořízena 18.–22. prosince 1956 v pražském studiu Domovina a druhý snímek je z 10.–12. srpna 1984 ze studia Čs. Rozhlasu Praha.

Záměrně jsem volila dvakrát téhož klavíristu, aby se jasně rozpoznal záměr zpěvákův od klavíristova. Jednotlivé nahrávky však také dělí dlouhá doba, celých 28 let, Páleníček svůj pohled na dílo měl možnost pozměnit a zažít.

Beno Blachut – Štěpánka Štěpánová – Josef Páleníček

Z hlediska technického a z pohledu souhry, je tato nahrávka dalece nejnepřesnější. Lze ji však i přesto považovat za nejhlubší a výrazem nejcitlivější

ze všech tří. Právě zde nacházíme Janíčkův vnitřní boj a rozmanitost zvukových témbrů od úplného *pianissima* po široké a velkolepé *forte.*

První část pojal Blachut s Páleníčkem v kontextu , tedy jako introdukci k velkému cyklu. Zůstávají lyričtí a dávají tak jen tušit svoje výrazové možnosti. Druhá část v sobě nese ráznost a bojovnost s tím, že před *Meno mosso* klavírista zcela zastaví po třech akcentovaných šestnáctinových notách – zcela proti zápisu.

Zajímavým záměrem se mi též jeví v části IV takt číslo 15 a dál, kde Blachut *„ležal sem celú noc jako nahý v trní"* zpomalí prakticky tak, že posluchač vnímá každou slabiku důležitě. Část následující (V) je však příliš pomalu a přestože se oba interpreti úspěšně snaží naplnit jej výrazem, působí Geddův přístup v tomto čísle přirozeněji. V šesté části drží rovněž tempo „ na uzdě", což napomáhá pregnantní deklamaci a dokonalé intonaci. Částí VIII. se Blachut představuje jako brilantní tenorista se širokým *bel cantem* a vnitřně dotaženým *legatem.*

Štěpánová se svým projevem přiblížila cikánce takřka na dosah. Četným užíváním *glissand* evokuje naturalistický drsný život. Ryze technický problém spatřuji v nástupu sboru, kdy navíc spolu se Zefkou, jsou klavírista, trio i sopranistka ve vertikálách, na začátcích taktů či frází zcela od sebe. Přechod z recitativu na *Adagio* Páleníček zpomaluje na místo psaného *acceleranda*. Pro klavíristu je velkou výzvou sólová část XIII. Páleníček je ve své starší verzi tajemný a úzkostlivě střeží poslední šestnáctiny (např. v taktu 2, 4, 6 apod.). Od taktu 39 a dále, kde přichází opakování sčasovky v doprovodu ponechává poslední des v basu a tím navozuje hrozivou atmosféru. Prakticky po celou část drží pevný, nehnutý rytmus. Tuto přednost však ztratí taktem 73, kdy bez předchozího zrychlení „skočí" do tempa několikanásobného. Ostrý řez však nepůsobí suverénně. Závěr vymlouvá v dohasínajícím zvuku přesně dle zápisu. Nástupem tenoru v části následující XIV. začíná Blachut s Páleníčkem z mrtvého klidu a teprve postupným *accelerandem* se dostávají do *Tempa I.* „Moji siví volci"

je pro klavíristu přímo etudou na trylek. Páleníčkův trylek je ukázkově bohatý ve zdravém zvuku. V části XVII. je v taktu 12. předepsáno *accelerando* a následně vypsané *doppio movimento* – Páleníček oba předpisy ignoruje a zůstává v tempu zdrženlivém. Tak se mu daří udržet tah až do konce následujícího XVIII. čísla. Zvukovým balzámem působí pak *dolcissimo* v čísle XVII. v taktu 25. V žádném jiném pojetí jsem zatím neslyšela tak procítěný a oduševnělý projev.

Na závěr připojuji ještě část z rozhovoru s Blachutem: „Zápisník byl vůbec jedním z mých nejmilejších děl i přes pěvecké obtížnosti, které v něm Janáček nastražil. Naštěstí mi technická stránka sólového partu nedělala žádné obtíže, tím méně ona zvláštní nálada, která naopak mému naturelu velmi vyhovovala. Když pak k tomu připočteme i půvabnou „moravštinu" neobyčejného poetického textu a úžasnou bohatost Janáčkovy melodiky, nemohl jsem si snad ani pro svůj obor přát více…"[14]

Nicolai Gedda – Věra Soukupová – Josef Páleníček

Tato nahrávka pořízená 10. – 12. 8. 1984 je z globálního pohledu jedna z nejpřesnějších. Především ze strany zpěváků dochází k tak malým tempovým či agogickým odklonům, že by ji bylo možno použít jako *očistu* pro agogicky přehnané interpretace. Snímek však nelze považovat za zdařilý, neb Geddův záměr být co nejpřesnější vede místy ke strnulému výsledku. Pochopitelně ani nepřesná deklamace češtiny nedodává půvab.

V první části Gedda skutečně dodržuje *accelerando* a tak se stává ze začátku příběhu „uspěchaný kolovrátek". Část III. je ukázkově přesná. Klavír většinou nevyplní jednotlivé zpěvákovy osminové noty celou triolou a tak působí lyrická třetí část pouze impresivně, většinou postrádáme potřebný pulz. Ne však v Geddově a Páleníčkově interpretaci. Otázku si kladu ve čtvrté části, kde jak

[14] Hudební rozhledy 1978, XXXI, str. 402-404

s Blachutem, tak s Geddou slyšíme v taktu 15 a dál zjevné *ritardando*. Janáček nic takového nenapsal, nápad tedy nejspíš povstal v klavíristově představě. Jedná se o vrchol – zpěvák dosahuje již as^2. Část šestá je pomalu (žádné *Allegro*) a navíc poté, co známe Páleníčkovu starší interpretaci *con fuoco*, musí nám tato nutně připadat jako bez ohně.

Sedmá část nás zaujme především pojetím posledních tří taktů, kde v předepsaném *diminuendu* a *ritardandu* Páleníček náhle zvolí zcela nové – úplně pomalé tempo. Tím jakoby uzavřel první velkou část (v následující přichází na scénu již Zefka). V X. části v místě klavírní mezihry (takt 14 a dále) Páleníček *„acceleranduje*" formou prodlužování každé osminy. Pozdější Zefčin recitativ nemá čistou intonaci, ke každému f^2 se dostává nevkusným *glissandem.*

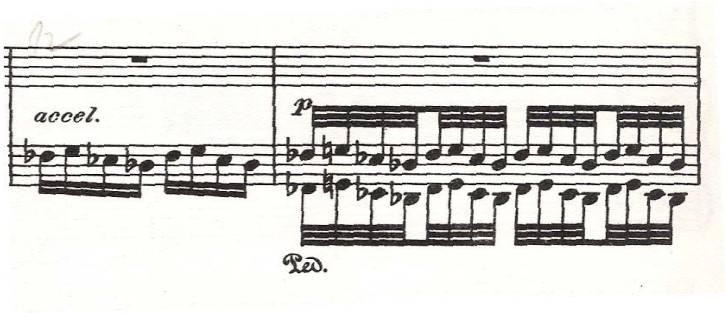
XI. část je procítěná v klidném smutku. Při srovnávací analýze interpretací v tomto díle jsem byla obzvláště pozorná v sólovém čísle XIII. Je vždy poučné a zajímavé jak tentýž interpret v odstupu takřka třiceti let cítí stejnou hudbu. Páleníček mnohdy ztratil svůj precizní rytmus (proti nahrávce s Blachutem). Ve sčasovce od taktu 39 prakticky důsledně vyráží poslední dvaatřicetinovou notu. Takto sice utvrzuje tóninový plán, ale zároveň také posunuje metrum. Stejně jako při nahrávání s Blachutem je od taktu 73 několikanásobně rychlejší, a to *subito.* Všeobecně můžeme o tomto pojetí tvrdit, že působí tempově rozostřeně.

Ve XIV. čísle jakoby to chtěl tenorista zachránit a nastupuje přesně s dokonalým frázováním i rytmem. Páleníček opět potvrzuje v čísle následujícím (XV) vynikající vyrovnanost v trylkové technice a *meno mosso* v taktu 23 nese pečeť hrozící spouště v ději.

Je část XVI. nahrávána po taktech? Alespoň tak to zní! Chybí melodická kontinuita především u tenorového partu.

Páleníček se ani tentokrát v části XVII. od taktu 12 nedrží předepsaného notového zápisu a jeho *accelerando* je pozvolné, zůstává v šestnáctinových hodnotách.

Př. č. XVII, takty 12-13



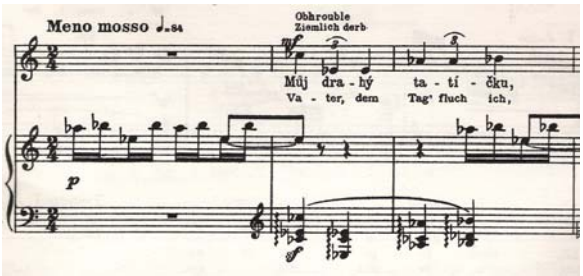
Závěrečné *adagio* drží v úctyhodně pomalém tempu, aniž by vstoupil do následujícího čísla rychleji (dle notového zápisu je to zcela správně – předepsané tempo recitativu v části XVII je čtvrťová nota= 56 a část XVIII. nese totožné tempové označení).

Jistě nemůžeme Páleníčka podezírat ze špatně přečteného textu, avšak závěr části XVIII, tj. takt 19 a následující se jeví jakoby hrál ze zcela jiného vydání. Drží dlouhé pedály přes dva a více taktů, o souhře rukou nemůže být řeči a rytmu vůbec. V IXX. čísle poprvé pociťujeme zpěvákovu nepřesnost v nastupování (avšak ve všech číslech předchozích je nutno právě jeho přesnost vyzdvihnout). U písně *Letí straka, letí* však nenechá ani v jednom případě dohrát Páleníčka ¼ vložené takty. Ostinátní trioly, respektive sextoly tak nemohou udržet jednotný tah písně. Páleníček však jakoby o tyto vložené takty nejevil sebemenší zájem a všude před těmito zpomaluje (např. takt 13, 16, 19 ad.). V taktu 31 a 33 máme možnost slyšet inovaci stran klavírního partu a to v basu. Páleníček přidává es^1 a e^1. Po uvážení všech eventualit dospívám k názoru, že snad přehlédl klíč a zaměnil posuvky? Na Blachutově nahrávce však hraje noty správně. XX. část je neklidná, nerozhodná a nerytmická. *Un pocco piu mosso* se jeví spíše jako *Prestissimo* a pedál by bylo možno také vyměňovat častěji.

Přechod na další část je však plynulejší než u verze s Blachutem. *Attacca* má v tuto chvíli nesporný přínos. Konec XX. části se liší od začátku pouze v náboji. Rytmus i struktura je zachována.

Př. č. XX, takty 34-39 č. XXI)

Př. č. XXI, takty 1-3



Z tohoto důvodu si Janáček nejspíš přál, aby se obě části hrály *attacca* a vystupňovaly tak očekávání u posluchače. Gedda svůj part přednáší hladce v tahu bez důrazů na jednotlivé trioly.

Ještě malé odbočení k výkladu Ludvíka Kundery ze studie *K otázce interpretace Janáčkových děl*: „I mnohé místo na první pohled zdánlivě nelogické objeví se po pronikavém domyšlení jako realisticky správně zachycené. Tak např. jsou *v Zápisníku zmizelého* slova zdánlivě lyrická: Můj drahý tatíčku, jak vy se mýlíte…"; k těmto slovům připisuje však Janáček zdánlivě protismyslnou poznámku *obhrouble* a v klavíře zaznívá k ní divoká taneční hudba, která rovněž jakoby nebyla ve vztahu k textu. Zpěváci často zpívají toto místo lyricky, nedbajíce Janáčkovy poznámky. Ale jen proto, že text nedomyslili. Toto číslo není totiž lyrickou scénou, jak by se mohlo podle slov na první pohled zdát, nýbrž je

to realistická scéna hospodská, Janáčkem konkrétně dramaticky viděná. Janíček šel do hospody, ze žalu se opil a v tomto stavu si troufá i otci odporovat. Není to tedy sporné místo, nýbrž svědčí naopak o Janáčkově mistrovství psychologickém i dramatickém."[15]

S tímto výkladem si dovoluji nesouhlasit, přestože výrazové označení *obhrouble* v textu skutečně najdeme. „Divoká taneční hudba" není ničím jiným než vzpomínkou na Zefku a fakt, že se stala jeho ženou, zatímco zpověď otci je v pomalých hodnotách s *arpeggiovaným* melodickým basem, tedy v charakteru pokory.

Finální část nehraje Páleníček již v takovém *p* avšak *dolce* zachovává. Pokládá jednotlivé první trioly a spíše zadržuje. Také v této verzi máme co do činění se zpěvákem, který neřeší problém s c^3 a přestože vnímám, že v druhém případě – na vokály v *ná – ru – čí* se mu zpívá hůř, je stále suverénní a dopřává místu patřičnou šíři a opravdovost.

Páleníček důsledně dodržuje *crescendo* a tak v posledních třech taktech se ozývá třikrát c moll vystupňované ve zvuku i výrazu.

[15] Ludvík Kundera: K otázce interpretace Janáčkových děl, Sborník JAMU II, SPN Praha 1960

7. Skladby s doprovodem komorního orchestru

7. 1. Concertino

7. 1. 1. Charakteristika let 1924 – 1928

Poslední léta Janáčkovy tvorby můžeme nazvat obdobím komorním. Charakterizuje je ne víření zvukových mas či nebevzdorný titanismus, nýbrž nejhlubší pohled do svého nitra a smířlivé, místy usměvavé vzpomínky zralého, zkušeného, mnoho protrpěvšího muže na bouřlivé mládí, na překonané boje. Je tu také vřelost, vášnivost, dravost, ale přece jen jaksi z většího odstupu, zmírněná, ucelenější, čistší, bez rušivých naturalistických příměsí.

Janáček rychle po sobě napsal tři komorní díla. V roce 1924 smyčcový kvartet, ohlas někdejšího klavírního tria, v témže roce v létě suitu pro dechové nástroje *Mládí*. Každé z těchto děl vzniklo rychle, takřka jedním dechem. Odtud také v neposlední příčině životnost jejich dojmu.

Stimulem k napsání *Concertina* byla hra klavírního virtuóza Jana Heřmana, se kterým se Janáček seznámil několik měsíců před tím. Hra tohoto výtečného klavíristy učinila na Janáčka takový dojem, že se rozhodl napsat pro něj klavírní koncert. Na původním titulním listu rukopisu proto najdeme název: *Klavírní koncert s průvodem dvou houslí, violy, clarinetu, corny a fagotu. Dr. Ph. Leoš Janáček*. Zvláštností této první verze je, že v úvodní větě byl vedle lesního rohu psán také klarinet, který se zpožděním jedné doby kánonicky imitoval doprovodné figury horny. Později autor klarinet z této věty vyškrtl úplně. Z původního rukopisu byl pořízen opis, na kterém je už autorem pozměněn název na Koncert-ino. V tomto opisu jsou vypsaná přesná tempa a uděláno několik změn.

Dílo vznikalo v Janáčkových rodných Hukvaldech v prvních měsících roku 1925. Pro Janáčka to byl mimořádně rušný rok. Obdržel blahopřejný dopis od

prezidenta republiky T. G. Masaryka jako reakci na svou žádost o uvolnění do důchodu a 28. ledna byl prohlášen čestným doktorem univerzity v Brně. Uspořádal klavírní recitál Bély Bartóka v Redutě (2. března). Zajímavostí toho roku byla také jeho účast na ISCM (Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu). Janáček se celého festivalu zúčastnil jako přední reprezentant české hudby a zároveň autor premiérované *Lišky Bystroušky* (18. května).

Vracím se však zpět do 29. dubna, kdy bylo *Concertino* dokončeno.

Do obsahu skladby se nesporně promítá vliv neposkvrněné moravské přírody.

Na požádání redakce časopisu *Pult und Taktstock* Janáček napsal stručný dodatečný program *Concertina* v březnu 1927:

<u>1. věta</u>

Jednou z jara zabránili jsme ježku utéct do brlohu vystlaného suchým listím ve staré lípě. Byl zlostný, ale jeho námaha byla marná. Nemohl se vzpamatovat; tak i moje corna nezmohla se na víc než na jeden jediný mrzutý motiv. Měl se ježek postavit na zadní nohy a zpívat žalostnou píseň? Sotva vystrčil svůj rypák, musil jej zase stáhnout.

<u>2. věta</u>

Švitořivá byla veverka, (pokud skákala) v koruně ze stromu na strom! Vřískala pak v kleci jako můj klarinet, ale přece se, k zábavě dětem, točila a tančila v kruhu.

<u>3. věta</u>

Silácky dívají se hloupě, vypoulené oči sýčka, sovy a jiného kritického ptactva do strun klavíru.

4. věta

Ve 4. větě jakoby se všechno jako v pohádce bavilo o „novém krejcaru". A klavír? Někdo to všecko musil uspořádat."[1]

Janáček v každé své větší skladbě řešil určitý hudební problém. Žádná není pouhým opakováním slohu předešlé.

V *Concertinu* mu jde o 3 aspekty: především ukázat, jak si představuje moderní nástrojový koncert, za druhé utvořit koncert s komorním ansámblem místo s orchestrem a za třetí utvořit komorní koncert janáčkovský. Po všech těchto stránkách byl úkol řešen skvěle.

Původně byly koncerty psány proto, aby v nich mohl virtuóz ukázat svou brilantní techniku, která s orchestrálním doprovodem nabyla jakési slavnostnosti. Doprovod orchestru byl téměř podřadný, hudební hodnota věcí druhořadou, za to všemocnou vládkyní byla technika. Klasickému koncertu se již podařila syntéza obsahové dokonalosti a virtuozity formy. Čím dál tím více nabývá orchestrální doprovod na důležitosti, až konečně v moderním koncertě je orchestr přinejmenším rovnocenný se sólovým partem a koncert se podobá spíše symfonii či symfonické básni s převahou obligátního sólového nástroje. Zatímco orchestrální part se vzmáhá, part nástrojový ztrácí zároveň svůj koncertantní ráz, neboť moderní skladatel nepíše skladby k tomu účelu, aby byla obdivována technická dovednost virtuózova, nelibuje si v efektních ale hudebně bezvýznamných pasážích a z virtuózního rázu nástrojového partu zůstává jen technická obtížnost, které neodpovídá vždycky v téže míře i působivost.

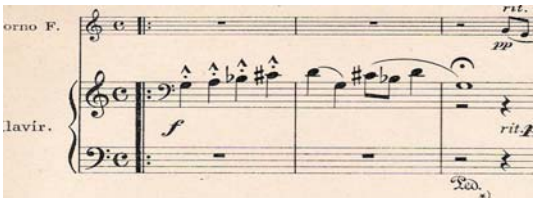
Janáček vyřešil problém komorního klavírního koncertu velmi originálně. Při vší komornosti docílil zvukové gradace tak, že stupňoval postupně výrazové prostředky.

[1] Pult und Taktstock – květen-červen 1927, IV. Ročník str. 63 - 64

7. 1. 2. Stručný rozbor

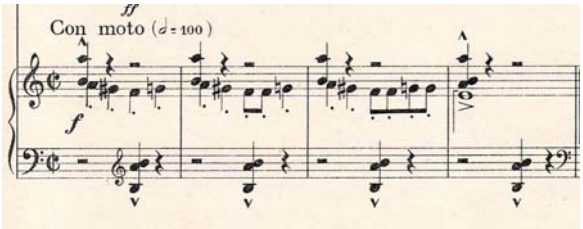
Hudebně je *Concertino* typickým příkladem Janáčkova instrumentálního vtipu. Skladatel podle svého zvyku neužívá tematické a motivické práce tradičního zaměření, nýbrž celým svým hudebním myšlením směřuje k montáži takovýchto variant, seskupených okolo několika pregnantních jader jako je např.cikánská stupnice v 1. větě

Př. 1. věta, takty 1-3



nebo čtyřtónový motiv 3. věty.

Př. 3. věta, takty 1-4



V 1. větě má slovo skoro jen klavír, doprovází ho pouze lesní roh jednou stereotypní figurou.

Ve 2. větě je to zase klavír s jedním doprovázejícím nástrojem, tentokráte ostřejším *es* klarinetem, který se však již podstatně dělí o motivickou práci se sólovým nástrojem; teprve do posledních akordů vpadnou ostatní nástroje, které pak doprovázejí i celou 3. a 4. větu. Doprovázející nástroje se dělí na dvě od sebe přesně odlišované skupiny, jednu vyšší, tří smyčcové a druhou nižší, tří dechové nástroje.

Celá skladba je jedno velké *crescendo*. Souběžně s gradací zvukovou jde gradace tempa. V 1. větě je předepsáno základní tempo *Moderato* (čtvrťová nota = 104), v 2. větě *Piu mosso* (čtvrťová s tečkou = 132), v 3. větě *Con moto* (čtvrťová nota = 140) a poslední *Allegro* má sice předepsané jen (čtvrťová = 144), pohybuje se však proti dřívějším čtvrťovým neustále v osminových hodnotách, takže přece působí dojmem vzrušenějším.

Konečně je tu i stupňování formové – každá věta je složitější než předešlá, poslední je nejrozsáhlejší a nejšíře založena.

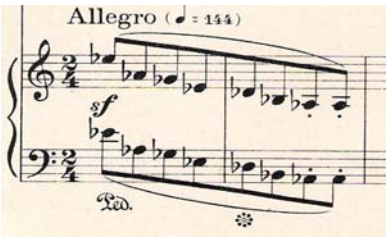
Již 1. téma 1. věty je sice klidné avšak opakuje se urputně beze změny zprvu na téže harmonické funkci, pak na různých stupních. Za to tím vřelejší a měkčí je vedlejší téma.

2. věta je prudší. Co mně do světa? Ostrý rytmus klavírního motivu a bezstarostný klarinetový motiv charakterizuje bojovnější náladu. Tato věta má formu typu janáčkovského ronda s ostrým rytmem hlavního tématu a kontrastními vedlejšími díly.

3. věta je vygradovaná především zvukem, a to proto, že se přidávají všechny nástroje. V kadenci dochází prostřednictvím celotónového materiálu k uvolnění tonálního centra a vrchol je tvořen plochou kvartových akordů.

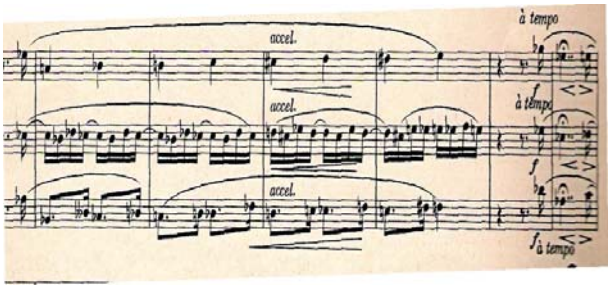
4., poslední věta konečně se svým velkolepým závěrem je vystavěna na 3 motivech, spolu spřízněných – pentatonického sledu

Př. 4. věta takty 1-2



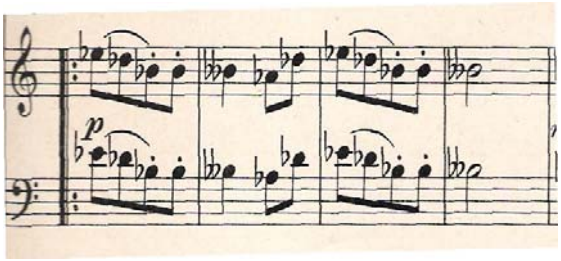
skupiny tečkovaného rytmu

Př. 4. věta, takty 65-69



a pentatonicky založeného motivu, který po 35 letech připomíná motivismus Čeladenského z Lašských tanců.

Př. 4. věta, takty 81-84

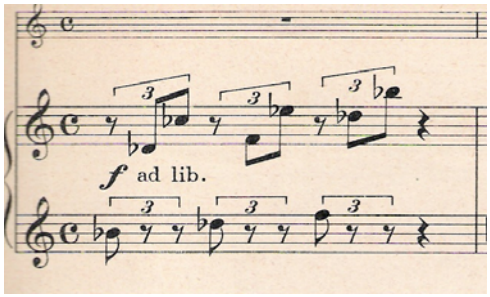


Jedním z hlavních vnějších pojítek se starou formou koncertu jsou kadence.

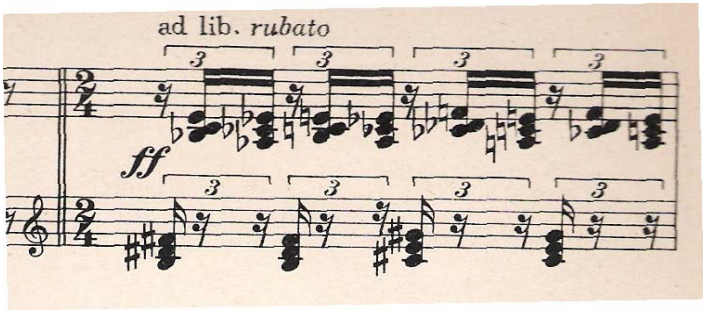
Tam lze hovořit o jakémsi propracování motivku. Janáček napsal kadence pro každou větu. Ovšem jsou to kadence janáčkovské - psané jeho lapidárním slohem. I zde se dá dohledat jakési gradace. V 1. větě se opakuje jednohlasně v různých polohách motivek Ia, v 2. větě taktéž kratičký motivek IIa - avšak již akordicky, v III. přináší kadence dva motivky - oba vystavěné v oktávách, přičemž je sporné, zda první z nich IIIa je správně notograficky zaznamenán. Považovala bych za správnější hrát dvě kvintoly namísto deseti čtvrťových not. V poslední větě je již kadence IVa a IVb několikadílná. Zpracovává dva hlavní motivy věty a vrcholí jimi celé dílo.

Příklady:

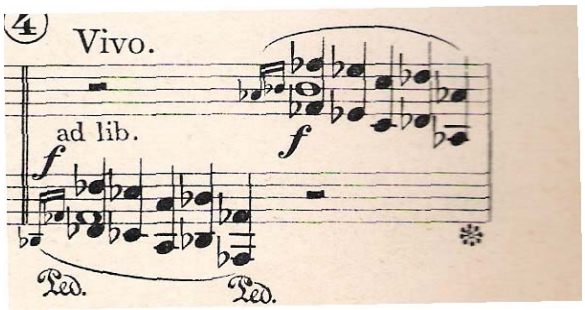
Ia (1. věta, takt 54)



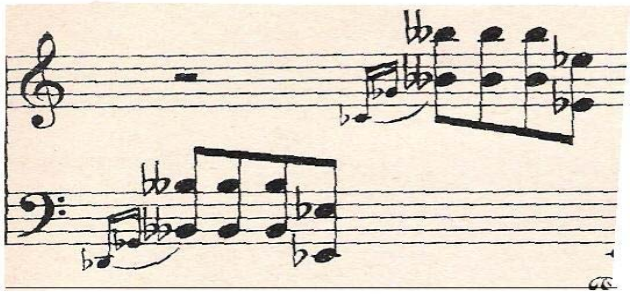
IIa (2. věta, takt)



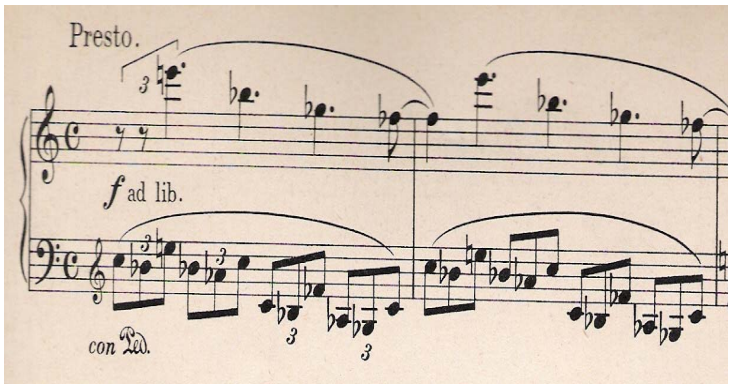
IIIa (3. věta, takt 53)



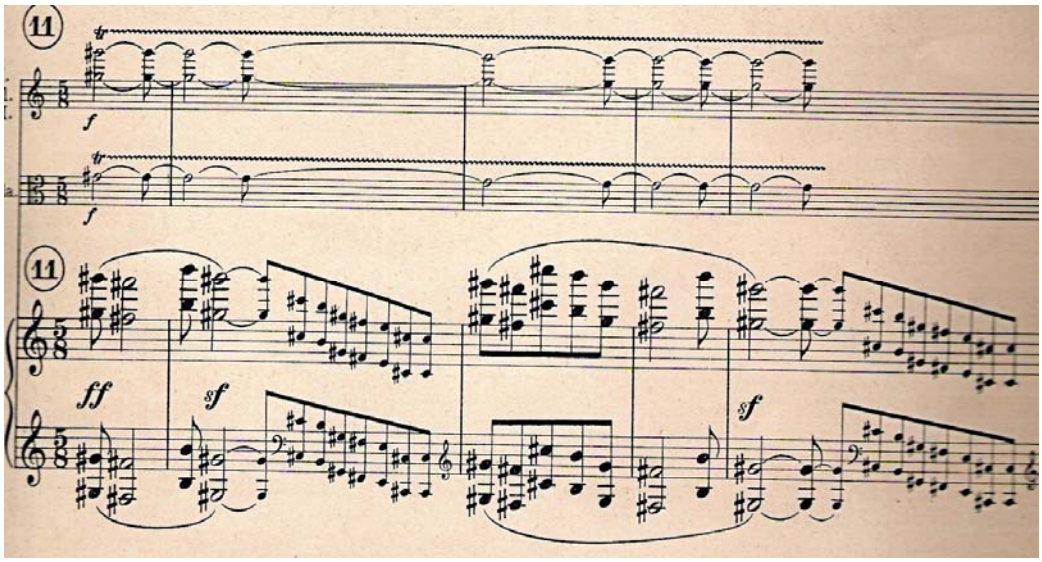
IIIb (3. věta, takt 54)



Iva (4. věta, takty 202–3)



Ivb (4. věta, takty 209-213)



Dílo hýří kontrasty modálních struktur a janáčkovské rafinovaně primitivní harmonie, kterou současníci právem chápali spřízněnou se Stravinským, Bartókem, Hindemithem a dalšími skladateli 20. let 20. století.

7. 1. 3. Interpretační podněty

1. věta Moderato

Jak se výše zmiňuji, klíčový motiv první věty je čtyřtónový. Janáček svým výkladem poukazuje na marnou snahu ježka, který se zlobí, protože se nemůže dostat domů. Proto taky všechny vzestupné čtvrťové noty v motivu mají akcenty a dynamické znaménko *f.* Je nutné však zvážit, že hlavní téma se v taktech 1-37[2] objeví šestkrát a chceme–li jej v repetici ještě odlišit, musíme od začátku pracovat s dynamikou opatrně. Nedoporučuji v žádném případě oslabit výraz – tedy strohé, pevné a zlobné úhozy jsou na místě. Nemusí být však stále v největší síle.

V taktech 38-53 Janáček předepisuje *Piu mosso, rubato.* Z praktické zkušenosti doporučuji *rubato* použít až nejdříve v taktech 46 a dál, protože nástup v *Un pocco piu mosso* je pro hornistu nepřehledný. Rovněž kadenci, která je napsaná ve *f* a navíc *ad lib.*, hraji v rytmu co nejpřehledněji. Zachovávám pravidelný puls a s růzností harmonie diferencuji dynamiku.

Největší „zlost" má ježek dozajista v taktu 66 *Vivo*. Pouze zde máme *ff* a je tedy dobře dbát na dynamiku předchozího dění. Zde je totiž jediný vrchol skladby.

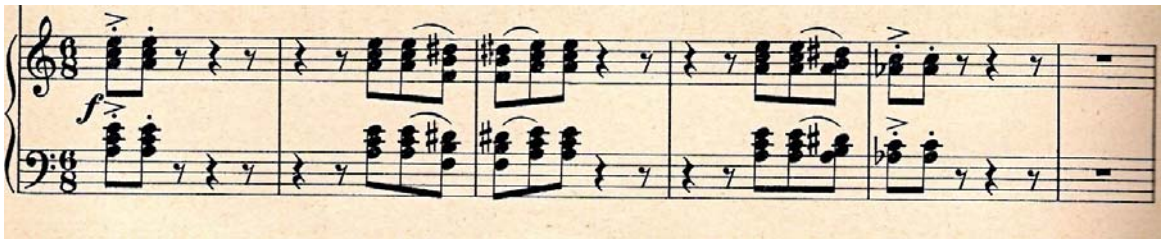
2. Piu mosso

I druhá věta je psána pro zcela duové obsazení. Jedná se o klavír s *Es* klarinetem. Teprve v posledních pěti taktech se přidávají ostatní nástroje. Za

[2] Záměrně udávám pouze čísla taktů, jelikož se jedná, dle mého názoru, o fantazijní formu rozvíjenou motivizováním hlavního tématu

klíčovou záležitost považuji frázování tématu prvního dílu. Opakované akordy jsou snadno zhuštěné a právě první doba, tedy repetovaný akord musí přijít v pravý čas a ve zdravém zvuku.

Př. 2. věta, takty 1-6

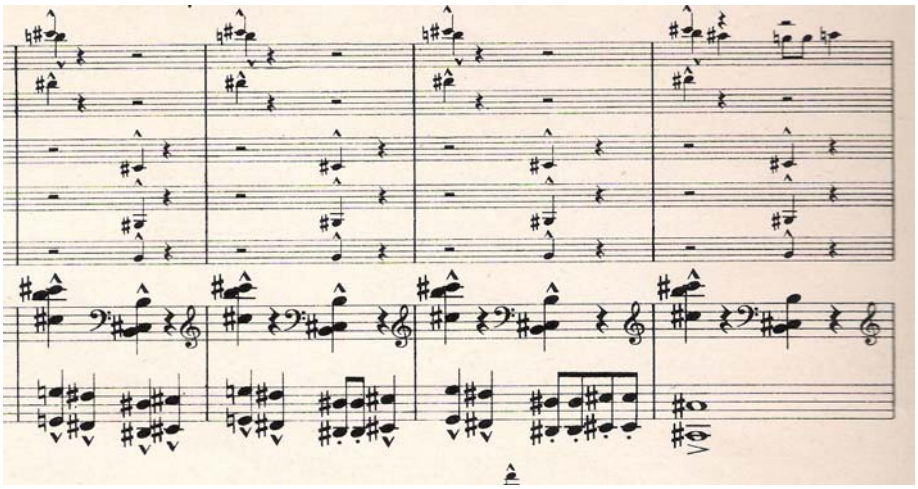


Kadenci v taktu 69 je možné si upravit mezi obě ruce. Kupř. pravá hraje vrchní tercii prvního akordu a pak pouze soprán z následujících dvou akordů apod.

3. Con moto

Nástupem zbývajících nástrojů se stává z pouhého dua náhle skutečný Koncert. Podobně jako v první větě, i zde je třeba rozvrhnout dynamiku tak, aby vstupní téma mělo svůj zřejmý vývin. Čtyřtaktové téma, které je složeno z trojího opakování jednotaktového motivku, se zde stejně jako v první větě rovněž opakuje šestkrát. Janáček zde sice nepředepisuje repetici, nicméně téma nechává tvrdošíjně ve své prvotní podobě bez dalšího motivického ozvláštnění – jako tomu bylo ve větě první. Z hlediska faktury je jisté, že poslední objevení tématu bude působit nejsilněji, dá-li mu interpret patřičný důraz v dynamice i v čase.

Př. 3. věta, takty 20-24



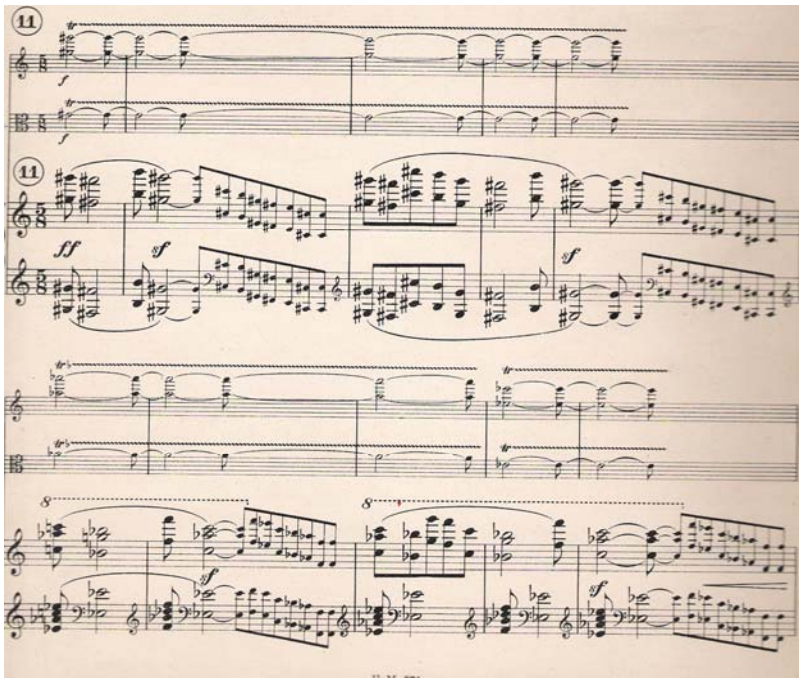
Již výše zmiňuji, že kadence v taktu 53 a dále má nejspíš špatně zapsané dvě kvintoly – jedině pak je totiž možno uvažovat o nezměněném taktu. Jak pro klavír, tak pro doprovodné instrumenty. Na druhé straně by však v tempu *Vivo* oktávový sled působil překotně. Je tedy na hráčích (případně na dirigentovi) dohodnout výchozí tempo, z kterého posléze klavírista odvíjí *accelerando.*

4. Allegro

Oproti předchozím dvěma větám, má tato poslední věta téma devítitaktové, resp. třítaktí, která se třikrát opakují. Takto se opět objevuje pentatonické téma mnohokrát za sebou na krátké ploše. Nejen že jej můžeme odlišit v trojím opakování téhož (např. stoupavým *crescendo*), ale rozhodně je musíme vystupňovat v různě témbrově zbarvených třítaktích.

Důležitým místem v otázce stavby je kadence – resp. její druhá část. Ve vydání HM je sice již od části 11 psáno *ff,* avšak tento zvukový rejstřík je vhodnější ponechat až na kadencovou akordickou sazbu - As dur.

Př. 4. věta, takty 209-218



Vivo v taktu 225 má na konci předepsáno *accelerando* – pro logičtější souhru je vhodné narůst do výchozího tempa dva takty před *Presto* a zůstat až do konce věty v jednotném tempu.

7. 1. 4. Srovnávací analýza interpretací

V této kapitole posuzuji dva různé snímky – jednak českého interpreta Rudolfa Firkušného za doprovodu členů orchestru Bayerischer Rundfunk s Rafaelem Kubelíkem. Na druhé nahrávce hraje András Schiff ve spolupráci s Ensemble Musiktage Mondsee bez přítomnosti dirigenta.

V první větě se oba interpreti drží doporučeného metronomického předpisu, tj. čtvrťová nota 120. Jak Schiff tak Firkušný v tématu expozice nepřinášejí dynamická ozvláštnění. Schiff však v *Un poco piu mosso* (takt 41) volí hravější, lehčí charakter a nechává stále dominovat hornu. Kadenci přednáší srozumitelně, prakticky *senza pedale.* Skutečným vrcholem je pak v jeho podání *Vivo* (takt 66), neboť dodrží tempovou i dynamickou gradaci. V jeho přístupu k první větě je

zřejmé hledání hlubšího výrazu, výborná souhra s hornistou a touha po logické výstavbě.

Firkušný naproti tomu volí dlouhé pedály pro dlouhé plochy. Např. od taktu 38 a dál spojuje jedním pedálem celá dvoutaktí. Také jeho *rubato* je překotné – hornista nemá potřebný čas k vyhrání svého partu. Oproti Schiffově čisté až skoupé pedalizaci je Firkušný v kadenci nepřehledný, zběsilý a přehnaně silný. *Vivo* pak nutně vyznívá oslabeněji. Vrchol celé skladby se tedy namísto *Viva* přenáší do sólové kadence.

Zkrácená repríza má patřičnou vážnost a stálým zpomalováním jednoznačně předvídá konec věty.

Druhá věta *Piu mosso* je předepsána v tempu čtvrťová nota s tečkou=126. Firkušný hraje živěji. Přidává to skladbě na veselosti a hravosti. V díle B od taktu 36 hraje na konci frází namísto *decrescenda crescendo.* Dvojčáru v taktu 53 odděluje větší *cezurou* a klarinetista nastupuje s větší intenzitou. Kadenci pojímá Firkušný *ad libititum, rubato* a hraje velmi rychle v prvních dvou taktech, postupně však zpomaluje a závěrečné *ritenuto* končí úplně pomalu s akcentovanými posledními čtyřmi dvaatřicetinovými notami. *Poco meno mosso* v taktu 74 otvírá *„nadhozenými" staccatovanými* osminovými notami. Opětovný návrat hlavního dílu frázuje stejně jako na začátku a to mírným odsazením před první akcentovanou dobou – např. v taktu 122. Firkušný dává prostor klarinetistovi, hraje lehce a vtipně.

Schiff je o poznání pomalejší, přehlednější. Důsledněji střídá akcentované akordy s lehkými dobami. Jednotlivé díly pak od sebe odděluje nápadnými cezurami. V části *Poco meno mosso* je dle předpisu ještě pomalejší – jednotlivé dvaatřicetinové melodické mody tak mají dokonce i zpěvnost a závěr vychází v perfektní souhře s klarinetistou. Schiff druhou větu přednáší v tempu sousedské pohody, která je posluchači milá až do doby *Presta*. V této

předposlední části je už nezbytné nastolit skotačivější ráz. Schiff však zůstává „při zemi", a to dokonce i v *Prestissimu*.

Třetí větu začíná již živěji. Podobně jako Firkušný zůstává na dlouhých plochách ve stejných charakterech. Schiff však s tou nevýhodou, že na mnoha místech je zcela nesehrán s ostatními hráči. Z tohoto pohledu považuji za nutné, aby *Concertino* bylo hráno s dirigentem navzdory malému obsazení. Proti Firkušnému je Schiff neustále ve vedoucí pozici. Ani na chvíli nedoprovází. V části rozhovoru s klarinetem (takty 31 a násl.) si ponechává sólový přístup. Kadenci pojímá klidněji, srozumitelněji než Firkušný. Nevstupuje do ní dvěma kvintolami, nýbrž pěti + pěti čtvrťovými notami a tak si uchovává místo pro rychlé osminové noty a pozdější *accelerando*. Z týchž důvodů jsem tuto verzi volila i já.

I Firkušný hraje třetí větu živěji oproti předpisu. Drží ji celou v zemitém charakteru. Volí silnější dynamiku, pouze na dlouhých plochách uplatňuje terasovitou. Větu udržuje až do taktu 44 v jednom tempu. Teprve přechod z *Poco meno mosso* na *Lento* klarinetista moduluje dynamiku značným *diminuendem a ritardandem*. V celém *Lentu* dominuje klarinet a zbývající instrumenty včetně klavíru citlivě doprovázejí v *ppp* dynamice. V kadenci od taktu 53 vnímá stejný puls – tedy hraje dvě kvintoly a tak *Vivo* je skutečně živé.

Do poslední věty vstupuje Firkušný téměř bez pauzy a v tempu cca čtvrťová nota=172. Je to skotačivé a hravé tempo, avšak pro part horny v taktech 63 a dál nehratelné. Tak není možno dostát *accelerandu* a dokonce v šestnáctinových sekvencích horny vnímám určité zvolnění. Klavírní part je však Firkušným přednesen i v těch nejtěžších místech s naprostou suverenitou jak ve zvuku tak v rytmu. Kadenci diferencuje v tempech i dynamice věrně zápisu. Finální *Presto* pak ze slabé dynamiky *crescendem* dovádí do rozšafného rozuzlení celé skladby.

Schiff volí tempo klidnější a rozvážnější a věta nijak neztrácí na vtipnosti. Dokonce se spíš přikláním k tomuto pojetí, jelikož jednotlivé nástroje mají čas

vyhrát svůj part s náležitou přesností i s přihlédnutím k předepsanému *accelerandu.* Kadenci vystavěl Schiff s doprovodnými smyčcovými nástroji ukázkově. Předně si uchovává zvukovou rezervu na začátku celé kadence a tak největší *forte* je právě až v As dur. Trylky ve smyčcích citlivě dotvářejí zvukovou plasticitu.

7. 2. Capriccio

Capriccio pro levou ruku a dechový soubor, tvořený flétnou (střídavě s pikolou), dvěma trubkami, tenorovou tubou (basovou křídlovkou) a třemi pozouny, vzniklo na žádost Otakara Hollmana, klavíristy, jenž ve válce přišel o pravou ruku. Je zajímavé, že skladatel Hollmanovu žádost nejprve odmítl a teprve později jej tento námět zaujal. Janáčkovo *Capriccio* vznikalo od června do října roku 1926, skladatel je psal po dokončení Sinfonietty spolu s Glagolskou mší. Není to jeho první dílo, kde se vyrovnal s problémem začlenění klavíru do většího komorního souboru. Pokusil se o to již v klavírním triu z roku 1908 a v Concertinu z roku 1925.

Během komponování *Capriccia* vedl korespondenci s Hollmanem a v jednom z dopisů dodává : „Víte jen pro levou ruku psát, to by byla schválnost až dětinská. Bylo třeba důvodů jiných a příčin věcných a vnitřních. Když se všecky dostavily a střetly – pak povstalo dílo."[1]

Je trochu podivné, na jaké důvody a vnitřní příčiny Janáček čekal, jisto však je, že když „dílo povstalo", změnil ještě nakonec sám skladatel původně zamýšlený název *Vzdor* na *Capriccio*.

Proč zvolil právě toto označení? J. Burghauser se domnívá, že Janáček chtěl vyjádřit svůj protest proti nesmyslnosti a hrůze války. Říká o tom: „Byl zřejmě inspirován nepoddajnou energií člověka, který přes krutou nepřízeň osudu, ochromení ruky na frontě ve světové válce, neustoupil od svého záměru věnovat se virtuózní hře na klavír, a to ne v artistickém, podivnůstkářském směru, nýbrž jako uvědomělý reprodukční umělec s nejvážnějším a nejopravdovějším uměleckým zaměřením. Tento vzdor a jeho bolestné střetávání s tvrdou skutečností války i obtíží poválečných je vlastní obsahovou náplní díla, které ve svém nástrojovém obsazení,

[1] J. Vogel: Leoš Janáček, Academia Praha 1997, s. 325

s tvrdě basovými tóny převážně žesťových nástrojů, kolísajících mezi pochmurností, steskem a groteskou, je jakýmsi rubem jásavé Sinfonietty, s níž má společné předznamenání vojenské."[2]

Toto pojetí však vyvracejí již sama Janáčkova slova: „Je to rozmarné, samé schválnosti a vtipy".[3]

Je tedy snad oprávněnější domněnka B. Štědroně, který v díle nalézá „ohlas radostné pohody v době lásky k paní Kamile, a to všem navzdory"? Tomuto názoru by odpovídal vlastně i samotný název díla, neboť *capriccio* znamená rozmar. Nebo snad chtěl Janáček vyjádřit interpretův protest proti technickým překážkám, které tato kuriózní skladba při umělecké realizaci přináší?

O. Hollman k tomu říká: „Janáček byl inspirován tím, že jsem se nevzdal, i když moje pravá ruka byla vyřazena po zranění v první světové válce, a že jsem v koncertní činnosti pokračoval levou rukou"[4].

Shrneme-li všechny uvedené názory a domněnky, dojdeme k závěru, že si Janáček nechtěl jen nezávazně pohrát s tónovým materiálem a že dílo nevzniklo pouze z rozmaru a bez hlubší ideové příčiny.

Po harmonické a rytmické stránce je dílo ve srovnání s *Concertinem* značně střídmější (nalezneme v něm např. četné čisté kvintakordy). Zvukové vybavení *Capriccia*, které se opírá o netradiční instrumentaci, je neslýchaně odvážné. Osobitou kombinací klavírního zvuku, měkkého tónu flétny, lesku dvou trubek a robustního zvuku čtyř hlubších žesťových nástrojů, dosáhl Janáček sugestivního zvukového kouzla. Tento svérázný zvukový výsledek však nezůstal bez výhrad. J. Burghauser ve své stati *Janáčkova tvorba komorní a symfonická*[5] píše:

---

[2] J. Vogel: Leoš Janáček, Academia Praha 1997, s. 325
[3] Ad. Veselý: Poslední rozhovor s L. Janáčkem, (brněnské Hud. rozhledy 1928)
[4] M. Valter: Rovnost z 1. srpna 1979
[5] s.249

„Prazvláštním zvukovým kombinacím nelze upřít nezvyklé kouzlo, které však leckdy stojí na pokraji chápatelnosti a o umělecké záměrnosti a oprávněnosti některých míst lze téměř pochybovat. Mezi tato nikoli nesporná místa patří např. některá místa v první větě (takty 56-60) s hlubokými akordy pozounu pod jinak docela líbeznou melodií klavíru ve vyšší střední poloze nebo počátek věty třetí s nečistým zasahováním pozounových akordů v úzké poloze do melodie tuby, pohybující se v témže okruhu, nebo pozounová *legata* aj."

Také L. Kundera v rozboru *Janáčkovy komorní tvorby* poznamenává, že „snaha po novosti, nezvyklosti a apartnosti zvukových kombinací nabývá několikrát vrchu nad intenzitou projevu, ba někde i technické práce nad inspirací (provedení třetí věty)." [6]

O několik řádků dále však autor článku ke svým výtkám dodává: „Ano, lze mít výhrady proti některým místům *Capriccia*. Nicméně toho nového a krásného, co dílo přináší, je zde tolik, že nelze než se mu obdivovat. Málokde dostihuje pozdní Janáček takové vřelosti a šíře invenčního fondu, málokde proudí celým dílem tak živý, vášnivý puls života jako zde. Skvělé jsou zvláště obě střední věty: rozkošné, hravé *Allegretto*, uzavřené zvukově kouzelným nokturnem a zvláště pomalá druhá věta se svou jednohlasou melodií patří ve své výraznosti a jedinečné prostotě, kde není jedné zbytečné noty, k tomu nejcennějšímu a nejsugestivnějšímu, co Janáček vůbec kdy vytvořil."[7]

Zvukové vybavení *Capriccia* zřejmě plně neuspokojilo ani Janáčka samotného. Svědčí o tom okolnost, že sám dílo nevydal a stále vnášel do rukopisu opravy. Nelze bohužel zjistit, které opravy jsou skutečně od něho, které byly učiněny jen s jeho vědomím a které jsou dílem pozdějších upravovatelů. Existují i domněnky, že je skladatelem autorizováno několikeré znění toho kterého místa.

---

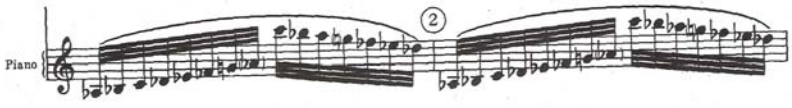
[6] L. Kundera: Janáčkova tvorba klavírní, Musikologie 3, SNKLHU, Praha 1955, s. 328-329
[7] tamtéž

Čím více byla Janáčkova zvuková představa ve své době nezvyklejší, až téměř odpudivá, tím více osobitosti a nekonvenčnosti v ní nacházíme dnes. Janáček ve své hudební představivosti došel až tak daleko, že ve svém rozletu dokonce předběhl vývoj nástrojové techniky. Nezastavily ho ryze technické možnosti nástrojů. V některých místech *Capriccia* jsou party žesťových nástrojů tak exponované – zvláště pasážová technika, že to hraničí až s neproveditelností (tuba na počátku třetí věty, trubka a pozoun ve větě čtvrté).

Je ovšem janáčkovským paradoxem, že právě nejvirtuóznější dechový nástroj – flétna – nemá vůbec žádné figurace.

Klavírní part Janáček stylizuje s důvtipem a využívá nezvykle bohatě nejen akordické hry, ale i pasážové techniky.

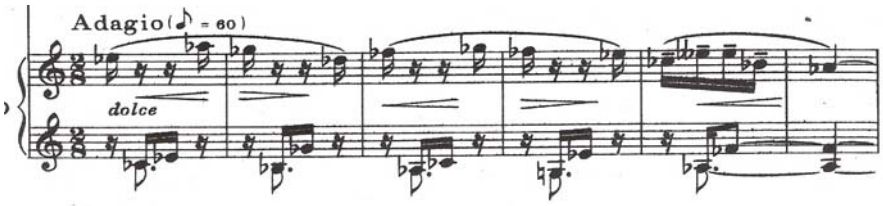
Př. 3. věta, takty 27-28



Pro omezené možnosti jednoruční klavírní hry se však Janáček poněkud vzdaluje od principu užívaného v *Concertinu.* Již v první větě, i když v ní sólový nástroj dominuje, se ostatní nástroje podílejí na hudebním obsahu dost podstatně a jejich podíl ještě značně stoupá ve větě třetí a čtvrté, kdy je místy úloha klavíru obdobou začlenění sólového nástroje v komorním díle romantiků – klavírista hraje pouhé akordické figurace či ozdoby, pokud vůbec nemá pauzy. Až na samém konci čtvrté věty jakoby se Janáček rozpomněl, že i klavír má právo se uplatnit, vsouvá do plynulého toku náhle prostředek ryze koncertantní, sólovou kadenci.

Dojem dvouruční hry vzniká nejvíce při poslechu druhé věty *Capriccia.* Janáček toho dociluje použitím komplementárního rytmu a pedálem drženými basy, podbarvujícími zasněnou lyrickou melodii.

Př. 2. věta, takty 1-6



Dne 29. října 1926 píše Janáček své přítelkyni Kamile do Písku: „Napsal jsem cosi pro jednoho klavíristu, co má jen levou ruku. Jenže nevím ještě, jak to skončí. Těžko tančit tomu, kdo má jen jednu nohu."[8]. Brzy však měl možnost seznámit se s mimořádnými kvalitami klavírního umění O. Hollmana. Ten připravoval premiéru (byla to poslední premiéra za života a účasti Janáčkovy) na 2. března 1928. Uskutečnila se ve Smetanově síni Obecního domu v Praze. Koncert uspořádala Organizace československých válečných invalidů – důstojníků. Za řízení J. Řídkého spoluúčinkovali členové České filharmonie – V. Máček (flétna),

E. Šerý, F. Trnka (trubky), A. Bok, J. Šimsa, G. Tyl (pozouny) a A. Koula (tuba).

Po tomto koncertě Janáček klavíristovi napsal: „Milý příteli! Obdivoval jsem Vaši hru; sdělil jsem tu, abyste byl pozván do Brna s celým Vám sehraným programem mimo toho úctyhodného Bacha. Vám děkuji, že Vaší pomocí přišlo k provedení Capriccio moje. Tak bych si ho přál vždy slyšet…"

[8] B. Štědroň, L. Janáček, s. 157-8

7. 2. 1. Capriccio jen levou rukou?

O názoru na dvouruční verzi *Capriccia*, který vyslovil O. Hollmann, jednoruký pianista, jemuž byla skladba věnována a pro něho napsána, píše Milan Valter: „Otakar Hollmann souhlasil s mou odvahou hrát *Capriccio* oběma rukama. Zvláště, když jsem mu řekl, že jsem až na některá místa neudělal nic jiného, než rozdělil a hraji klavírní part levé ruky oběma rukama."[9]

Z toho, že Janáček dal v rukopise slova „levou rukou" do závorky, můžeme usuzovat, že by ani on nebyl proti interpretaci svého díla oběma rukama. Také následující citovaná slova O. Hollmanna dokládají, že Janáčkovi šlo především o výsledný zvuk a nehleděl příliš na techniku, která k tomuto cíli vedla: „ Mistře! Může to být třeba takhle? Zeptal jsem se Janáčka. Zkoušelo se tehdy v osmadvacátém roce *Capriccio*. A Janáček vždy stejně odpovídal: Jen ať to zní!".[10]

Po vystoupení M. Valtera s dvouruční verzí *Capriccia* se kritikové a hudební vědci rozdělili na jakési dva tábory: jedni byli proti tomuto experimentu, druzí vítali pozoruhodný pokus interpreta. K této druhé skupině patřili např. G. Černušák, B. Štědroň nebo L. Kundera. Ten později svůj pozitivní názor publikoval ve své stati *Janáčkova tvorba klavírní* [11], kde uvedl:

„Domnívám se také, že dnes už nebudeme trvat na formalistickém vnějším požadavku provedení jednou rukou. Není věcného důvodu, proč by pianista, který vládne oběma rukama při větší technické obtížnosti – jen aby ukázal virtuozitu levé ruky – omezoval se na hru levou rukou, když oběma rukama místo vyzní plastičtěji."

[9] M. Valter, Capriccio pro levou ruku. Rovnost 1.9. 1979
[10] tamtéž
[11] s. 328

M. Valter výstižně odpovídá na onu otázku následovně: „Obouruční hraní *Capriccia* znamená zpřístupnění tohoto geniálního díla daleko širšímu okruhu pianistů a častější uvádění této skladby."[12]

Ludvík Kundera dále ve své stati *K otázce interpretace Janáčkových děl* uvádí: „Mám za to, že není prohřešením proti jeho (Janáčkově) duchu, hrajeme – li *Capriccio,* které bylo složeno původně pro jednorukého pianistu Holmana, dvouručně. Janáček napsal tuto skladbu pro levou ruku jen proto, aby ji mohl zahrát i jednoruký pianista, nikoli z důvodů obsahových. Jestliže vyslovil domněnku, že Capriccio budou naši pianisté hrát často, předpokládal jistě, že pianisté s oběma rukama budou ji chtít hrát oběma rukama. Jinak by to byla artistnost, která byla Janáčkovu duchu naprosto cizí."[13]

Po konzultaci s různými předními interprety české hudební scény, zda by oni hráli Capriccio pouze levou rukou se mi dostalo následujících odpovědí:

Ivan Moravec: „Janáček nebyl žádný lenoch na psaní. Komponoval a přepisoval neustále. Kdyby býval stál o to, aby zdraví pianisté hráli *Capriccio* oběma rukama, jistě by napsal ještě jednu verzi."

Peter Toperczer: *Capriccio* hraji zásadně levou rukou, protože to taky Janáček pro levou napsal. Je to náročné a klavírista si musí dát pozor, aby si nepřehrál ruku, ale dvěma rukama? To mne nikdy nenapadlo!"

[12] M. Valter, Capriccio pro levou ruku. Rovnost 1.8.1979
[13] Ludvík Kundera: K otázce interpretace Janáčkových děl, Sborník JAMU II, 1960

7. 2. 2. Interpretační problémy

Levoruké *Capriccio* s sebou nese proti dvouručním skladbám ryze specifická úskalí. Vše začíná samotným sezením. Klavírista, který používá dvě ruce, má těžiště pochopitelně jinde než ten, který užívá ruku jenom jednu a navíc levou, zatímco pravá, zdravá zahálí. Na radu prof. Miroslava Langera (AMU Praha) jsem se naučila sedat zhruba o oktávu výš a byť je člověk zpočátku dezorientován a překvapen, jak je jednočárkovaná oktáva náhle nízko, výsledek na sebe nenechá dlouho čekat. Levá ruka má větší svobodu pohybu a získá na síle. Pravou ruku je rovněž nutno zaměstnat. A to tak, že vyvažuje rovnováhu, drží balanc. Nechci zde v žádném případě dávat návod, kde se v které části *Capriccia* nutno opřít o pravou ruku a jak se chytit tak, aby člověk měl opravdu zdravý zvuk a pocit přirozeného pohybu. Nechť každý hledá sám, protože každý má svoje dispozice a pochopitelně neexistuje jediná správná opora. Ovšem vyplatí se s pravou rukou počítat jako s vyvažujícím elementem. Navíc držíme –li se na místě, kde z publika je pravá ruka jasně vidět (např. za zámkovou lištu nebo za pravé ucho klavíru), nikoho nemusíme přesvědčovat, že jsme si ve vypjatých místech nepomáhali dvouručním hraním.

Druhým podobně závažným problémem je pedalizace. Přestože je to jedna z nejdůležitějších složek správné interpretace, bere se na ni mnohdy malý zřetel. Pedálem usilujeme o legátový zvuk a bohatost výrazu. Pedál je skutečným pomocníkem, umíme-li s ním dobře zacházet. Je to realizátor barvy hned vedle úhozu.

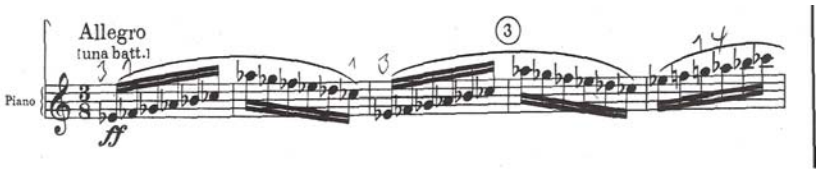
V *Capricciu* je pedál navíc potřeba, aby navodil iluzi, že klavírista má síly dost a také že umí svázat i to, co by jedna ruka mohla zvládnout jen těžko. Hrajeme-li oběma rukama, pravděpodobně nás ani nenapadne spekulovat o tom, kde pedál

vyměníme, protože sluch je bystrým radarem a s novou harmonií automaticky bereme nový pedál. V *Capricciu* ovšem jsou místa, kde sice zacházíme s pedálem šetrně a hudební cit nám nedovolí předržovat do sebe nespřízněné harmonie, nicméně pro dostatečné zastoupení klavírního (sólového) partu v tak hřmotném obsazení jaké flétna, 2 trubky, tenorová tuba a tři trombóny představují, musíme někdy volit kompromisní variantu.

Poslední připomínkou je prstoklad. K dosažení pevného a zdravého zvuku potřebujeme silné prsty. Nad mnohými místy je dobře se zamyslet, zda se nám nevyplatí užít sice ne zcela pohodlný, ale za cenu vyrovnanosti, síly a také za tu cenu, že se ruka tak snadno nevyčerpá, diametrálně odlišný prstoklad, než jaký bychom volili v dvouruční skladbě.

Např. ve střední části 3. věty

Př. 3. věta, takty 40-45



rozhodně nedoporučuji užívat 4. a 5. prst. Raději 321321 nebo podobné variace.

7. 2. 3. Srovnávací analýza interpretací

K porovnání předkládáme dvě různé nahrávky Rudolfa Firkušného s dirigentem Ernestem Bourem a SWF Sinfonie orchester Baden Baden a Borise Bermana s dirigentem Thierry Fischerem a Netherlands Wind Ensemble.

1.věta

Zatímco Firkušný volí tempo rychlé a virtuózní a od taktu 24 (Tempo I- trylková sekvence) přímo zběsilé, je Berman o poznání klidnější. Firkušného interpretace upřednostňuje celek, udrží tak větu v jednotnějším rázu. Jeho *Vivace* (takt 83) má jasnou pulsaci a finální *Presto* (takt 128) je skutečně velmi rychlé. Takto může dodržovat přesný tep těžkých dob, nelze však vyhrát každou šestnáctinovou notu. Berman na druhé straně je přehlednější, pulsuje spíše po osminových notách, „*nerubatuje*", budí dojem pochodovější a pevnější věty. Jeho střední díl (takt 50) je více zamyšlený, s větším počtem dynamických změn a tak výrazově naléhavější. Takt 83 a dál (*vivace)* dělí na 3+3+3+3 na rozdíl od Firkušného, který dělí po 2. Domnívám se, že Bermanova volba je vhodnější pro souhru s trombony a tubou. Repríza taktu 128 (*Presto*) je pevnější a srozumitelně vyhraná.

2.věta

Firkušný pomalou větu (*Adagio*) uvádí v zasněném výrazu, avšak taktem 44 (*Vivo)* se spustí skutečná bouře. Důsledkem jsou nevyhrané šestnáctinové figurace v žestích a také *meno mosso* v taktu 109 s flétnou nemá žádný klid. Berman je v návaznosti na své tempo první věty v zásadě volnější, jeho *vivo* v taktu 44 dobře koresponduje s dechy a navíc se mu v taktu 64 podaří vytvořit větší naléhavost.

3.věta

Vystihuje v podání obou interpretů atmosféru vesnické selanky. Berman je však nápaditější v *allegretu* v taktu 81, kde výrazně dynamicky „kreslí". Firkušný hraje bez *rubat*, čistě, avšak mnohdy bez výrazu.

4.věta

Úskalí začátku 4. věty spočívá v předem dohodnutém tempu flétny s klavírem. V případě Firkušného nahrávky mám stálý dojem, že se oba interpreti po celou větu o tempo „přetahují". Velmi příznivě však řeší takt 80 a následující, kde volí plynulé *accelerando* až do samotného vrcholu, tj. takt 100 a dál. Jeho kadence je přesná a pedalizačně čistá.

Bermanovo pojetí je poetičtější a také důslednější v rytmu s flétnou. V taktu 43 se v *una corda* zvuku promění ještě v lyričtější ráz. Nevýhodou je však příliš pomalé Tempo I (takt 60) a následné statické spočinutí v tomtéž tempu. Tato plocha (takty 60 – 134) pozbývá bez *acceleranda* vnitřní tah. I Bermanova kadence je dokonale přehledná. Virtuózně těžké místo v taktu 230 se vyznačuje ukázkovou souhrou. Na rozdíl od Firkušného volí v *Grave* (takt 243 a dále) *ossia* verzi a hraje melodii v oktávách, což působí obzvlášť honosným dojmem.

8. Vzpomínka

K tvorbě pro sólový klavír v plném slova smyslu se už Janáček nevrátil. Napsal jen 8. května 1928, tedy krátce před smrtí, drobnou skladbičku *Vzpomínka* na žádost předního jihoslovanského skladatele Miloje Milojeviće pro notovou přílohu srbského hudebního časopisu Muzyka - tam také skladba v 6. sešitě ročníku 1928 v Bělehradě vyšla. U nás byla publikována až v roce 1936 nakladatelstvím Melantrich – Pazdírek ve sbírce Moravští skladatelé mládeži I.

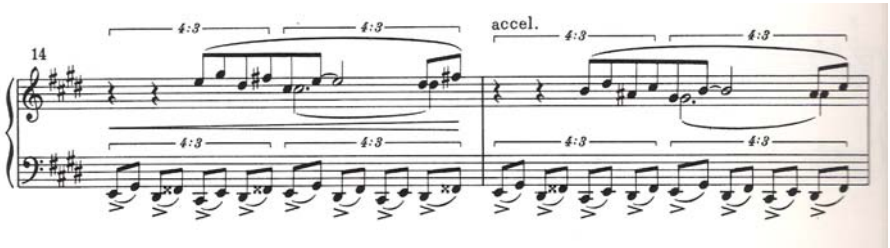
Autograf je dochován v Janáčkově archívu v Brně, sign. A 7770.

8. 1. Stručný rozbor s interpretačními podněty

Skladba je ve svých 20 taktech v přísné malé písňové formě s rozsáhlejším dílem A (takty 1-8), prostou, stručnou vedlejší myšlenkou (takty 9-12) a dramatickým návratem (takty 13-20). Je založena na prodlevě, jejíž setrvačnost působí až sonicky. Melodika je banální, avšak barva i faktura tento stav potlačuje.

I přesto, že nese tempové označení *Con moto*, doporučuji skladbu začít raději pomaleji. Tak získáme prostor pro *accelerando* v taktech (15-16), které jsou zároveň součástí plochy *Un poco piu mosso.* Podstatnými jsou také frázované dvojice osminových not nejprve v levé a v taktu 16 i v pravé ruce. V rezervovanějším tempu dosáhneme dokonalejší artikulace a naléhavějšího výrazu.

Př. Vzpomínka, takty 14-15



8. 2. Srovnávací analýza interpretací

Pro srovnávání Vzpomínky jsem vybrala jednu domácí (Rudolf Firkušný) a jednu zahraniční (Roland Pöntinen) nahrávku.

Roland Pöntinen vstupuje do skladby váhavě, s očekáváním. Frázuje po taktech s tím, že poslední době v každém taktu dává speciální důležitost – odděluje ji od předchozího průběhu a nechává ji vyznít jako v *diminuendu* v jemně pomalejším charakteru. Střední díl v taktech 9-12 začíná v konkrétnějším zvuku a rozvádí logicky melodii, klidně a zpěvně, nejprve v pravé (takty 9-10) a později v levé (11-12) ruce. Díl A´má svoji naléhavost a Pöntinen jej ve své interpretaci pojímá dramaticky s patřičným *accelerandem.*

Rudolf Firkušný naopak pojímá Vzpomínku realisticky a začíná středně silně v konkrétním zvuku. Nezdržuje se na konci frází, hraje ji jednolitě. Dokonce ani střední díl nekontrastuje k dílu A. V závěru *Un pocco piu mosso (*takt 16) volí významné *ritardando.* Ve srovnání s Pöntinem používá Firkušný daleko víc pedálu a silnější dynamiku. Skladba se tak stává dravější a podstatnější.

Přesto se vyslovuji spíše pro pojetí Pöntinena, který Vzpomínce vtiskl pečeť vzpomínky jako takové a jednotlivými agogickými změnami v čase podtrhuje filosofický ráz skladby.

8. 3. Závěrem

Janáček si v době komponování této skladbičky zcela jistě nemyslel, že je jeho poslední, v rámci ukončení klavírní tvorby však tato dokonale vypovídá o Janáčkově povaze. Je neukončená se spoustou otázek. Je prostá, intimní a přesto dramaticky strhující. Je stručná a přitom bylo vše řečeno.