

**Univerzita Karlova v Praze**

Fakulta humanitních studií

**Leoš Janáček a jeho sborová tvorba**

**bakalářská práce**

**Alžběta Kerberová**

Vedoucí práce: prof. Lubomír Mátl

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci napsala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 15.9.2008

Ráda bych poděkovala všem, kdo mi svou pomocí umožnili bakalářskou práci realizovat, zejména své rodině.

## Obsah:

1. Úvod	5
2. Chronologie života a díla Leoše Janáčka	7
3. Rodové kořeny L. Janáčka a jejich vliv na osobnost a tvorbu skladatele	11
a. Dědeček, otec a sepětí s rodovou tradicí	11
b. Pavel Křížkovský, srovnání L. Janáčka s B. Smetanou	12
4. Janáčková sborová tvorba, mužské sbory	13
4.1. „Bezručovská trilogie“	16
4.1.1. <b>Kantor Halfar</b>	16
4.1.1.1. Rozbor díla	16
4.1.1.2. Zkušenost s interpretací	20
4.1.2. <b>Maryčka Magdónova</b>	20
4.1.2.1. Rozbor díla, 2. verze	21
4.1.2.2. Zkušenost s interpretací 2. verze	26
4.1.3. <b>Sedmdesát tisíc</b>	26
4.1.3.1. Rozbor sboru	27
4.2. <b>Potulný šílenec</b>	30
4.2.1. Rozbor díla	31
5. Janáčkovy ženské sbory	34
5.1. <b>Vlčí stopa</b>	35
5.2. <b>Hradčanské písničky</b>	39
6. Závěr	40
7. Hudební pojmy	41
8. Literatura a diskografie	48

## 1. Úvod

Psát o Janáčkově a jeho vrcholné sborové tvorbě mě vedlo více důvodů.

Mám vřelý vztah k tomuto skladateli. Narodila jsem se v Brně a sborové hudbě se aktivně věnuji od malička; zpívala jsem v Kühnově dětském sboru, asi patnáct let, dále v Pražském komorním sboru, kde jsme Janáčkovy díla interpretovali, jak sbory pro smíšený sbor, tak sbory ženské.

Práce mého otce, který se celý život věnuje interpretaci Janáčkových sborů – především s Pěveckým sdružením moravských učitelů, jež vede přes třicet let a pro něž Janáček tyto sbory psal, takže se tento pěvecký sbor dostal do přímého kontaktu se skladatelem ( tenkrát se sbormistrem Ferdinandem Vachem, který toto těleso v roce 1903 založil) byla pro mne přitom zvlášť inspirativní. Byla jsem jí velmi ovlivněna, protože koncerty PSMU navštěvuji. V posledních letech se zabývám i činností agentážní v oboru tzv. vážné hudby a některé koncerty a projekty i spoluorganizuji.

Je známo, že sborová tradice v Čechách a na Moravě je jedna z nejstarších a v porovnání s jinými zeměmi na vynikající úrovni. Nejde pouze o profesionální tělesa jako je Pražský filharmonický sbor, sbor Národního divadla Brno nebo Pražský komorní sbor, ale i o tělesa amatérská, která mají dlouhou tradici a vysokou úroveň, jako např. PSMU, PSPU (Pěvecké sdružení pražských učitelů), Plzeňský mužský sbor a Pražský sbor Smetana. PSMU se stále věnuje interpretaci Janáčkových sborů.

Zajímám se o rodovou tradici Leoše Janáčka, protože jeho dědeček a otec měli velký vliv na jeho hudební vzdělání a on po nich zdědil hudební citění a lásku k hudbě.

Janáčkovy vrcholné mužské sbory, *Bezručova trilogie* a *Potulný šílenec*, a ženské sbory *Vlčí stopa* a *Hradčanské písničky* mne velmi ovlivnily a proto jsem se rozhodla psát právě o nich.

Moje písemná práce nemůže být hlubokým a detailním muzikologickým rozbořem. Ráda bych Janáčkovy vrcholné sbory pomohla přiblížit vhodným způsobem širšímu hudebnímu publiku všech generací.

Vycházím z dostupné odborné literatury a rovněž z přímé komunikace s umělci, jejichž interpretační znalost Janáčkovy díla mne inspiruje.

Jak píše Jan Kunc: „Ve sborech měl Janáček zvlášť šťastnou ruku. Uměl osamostatnit každý jejich hlas a naplnit jej individuálním dramatickým životem. A nejen to: pro každý sbor dovedl si podle povahy textu vytvořit novou osobitou techniku, jíž dosahuje vždy bezpečně zamýšleného účinku. Jako příklad za všechny buď uveden jen

Potulný šílenec, v němž recitace na jednom tónu pod melodií hlasů působí víc než podmanivě.

V reprodukci Pěveckého Sdružení Moravských Učitelů a Sboru moravských učitelek nastoupily Janáčkovy sbory také vítěznou pouť po vlastech českých a ve sborové tvorbě naší budou věčně žít jako její úhelné kameny.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Jan Kunc: Umělecký profil Leoše Janáčka in Leoš Firkušný: *Odkaz Leoše Janáčka české opeře*, Melantei a.s. Brno 1939

## 2. Chronologie života a díla Leoše Janáčka

- 1854** 3. červenec narozen v Hukvaldech. Rodiče: Jiří a Amálie, rozená Grulichová
- 1865** odešel do Brna, kde byl fundalistou kláštera na Starém Brně (1866),  
vystudoval nižší reálku (1869) a c.k. Slovanský ústav ku vzdělání učitelů ( 1872)
- 1866** zemřel otec Jiří
- 1873** sbormistrem Řemeslnické besedy Svatopluk první dochované mužské sbory *Orání*  
a *Nestálost lásky* na slova lidové poezie
- 1874** odchází na varhanickou školu do Prahy, kde byl žákem Fr. Zd.Skuherského  
(abs. 1875)
- 1876** sbormistrem Filharmonického spolku Beseda brněnská
- 1877** *Suita* pro smyčcový orchestr
- 1878** *Idyla* pro smyčcový orchestr
- 1879** studium na konzervatoři v Lipsku (do dubna 1880),  
*Thema con variazioni ( Zdenčiny variace)* op. 1 pro klavír
- 1880** studium na konzervatoři ve Vídni (duben-červen)
- 1881** 13. července sňatek se Zdeňkou Schulzovou, ředitelem varhanické školy v Brně
- 1884** otevření českého Národního divadla v Brně bylo pro Janáčka podnětem k vydávání  
časopisu *Hudební listy* (do 1888)  
  
Zemřela matka Amálie
- 1887** *Šárka*, opera o 3 jednáních na text Jul. Zeyera, prem. Brno 11.11.1925  
(rev. 1888, 1918-1924)
- 1888** sběr lidových písní na Hukvaldech a v okolí narození syna Vladimíra ( zemřel 1890)
- 1889** *Lašské tance* pro orchestr: 1. Starodávny I, 2. Požehnaný, 3. Dymák,  
4. Starodávny II,

- 1890** 5. Čeladenský, 6. Pilky
- 1891** *Suita op. 3* pro orchestr, *Rákós Rákóczy*, baletní pásmo moravských lidových písní a tanců o 1 jednání, libreto J. Herben, prem. Národní divadlo Praha 24.7.1891. Počátek románu, opera o 1 jednání, libreto na námět G. Preissové Jar. Tichý, prem. Brno 10.2.1894
- 1894** *Žárlivost*, orchestrální úvod k opeře *Její pastorkyňa*
- 1896** první zájezd do Ruska – Petrohrad, Moskva, Nižní Novgorod
- 1897** počátek studia nápěvků lidské mluvy  
*Amarus*, kantáta pro sóla, sbor a orchestr na text Jan. Vrchlického  
( rev. 1901, 1906)
- 1898** Ukvalská lidová poezie v písních
- 1899** *Návod pro vyučování zpěvu*  
*Národní písně moravské v nově nasbírané* - sbírka lidových písní sestavená a vydaná společně s Fr. Bartošem
- 1901** *Otče náš*, kantáta pro tenor, smíšený sbor a klavír podle obrazového cyklu Jos. Krzesze-Meciny ( rev. 1906)  
  
Vydal 3 drobné skladby pro harmonium ( *Frydecká Panna Marie, Dobrou noc!*)
- 1903** úmrtí dcery Olgy (nar. 1882)  
  
*Její pastorkyňa*, opera o 3 jednáních podle hry G. Preissové, prem. Brno 21.1.1904 (komp. Od 1894, rev. 1906, 1911, 1915)
- 1904** *Osud*, opera o 3 jednáních na vlastní námět, libreto F. Bartošová, prem. Brno 25.10.1958 (komp. Od 1903)
- 1905** sonáta pro klavír *Z ulice* – 1.X.1905
- 1906** mužské sbory na slova P. Bezruče: *Kantor Halfar, Maryčka Magdónova*  
( přepracováno 1907)
- 1909** *Sedmdesát tisíc*, mužský sbor na slova P. Bezruče
- 1910** *Pohádka* pro violoncello a klavír inspirovaná pohádkou o caru Berenději V. A. Žukovského (rev. 1923)



- 1911** *Na Soláni čarták*, kantáta pro mužský sbor a orchestr na text M.Kurta (rev. 1920)  
Teoretická práce *Úplná nauka o harmonii*
- 1912** *V mlhách*, cyklus pro klavír  
*Šumařovo dítě*, balada pro orchestr, inspirovaná básní sv. Čecha
- 1914** *Věčné evangelium*, kantáta pro sóla, orchestr a sbor na text J.Vrchlického  
*Sonáta* pro housle a klavír (konečná verze 1918)
- 1915** *Taras Bulba*, orchestrální rapsodie podle povídky N.V.Gogola
- 1916** premiéra *Její pastorkyně* v pražském Národním divadle  
Setkání s Maxem Brodem  
Jmenování čestným občanem Hukvald  
Ženské sbory: *VLČÍ stopa*, s klavírem, na text Jar.Vrchlického, *Hradčanské písničky* na texty F.S.Procházky: 1. Zlatá ulička (bez doprovodu), 2. Plačící fontána (s flétnou), 3. Belveder (s harfou), *Kašpar Rucký*, se sopránovým sólem na text F.S.Procházky
- 1917** setkání s Kamilou Stösslovou  
*Výlety páně Broučkovy*, operní bilogie na námět satirického románu Sv. Čecha:  
1. Výlet pana Broučka do měsíce (komp.od 1908), 2. Výlet pana Broučka do XV.století, prem. Praha 23.4.1920
- 1918** Premiéra *Její pastorkyně* ve dvorní opeře ve Vídni
- 1919** profesorem brněnské třídy mistrovské školy Státní konzervatoře v Praze  
*Zápisník zmizelého*, cyklus písní pro tenor, alt, tři ženské hlasy a klavír na text neznámého autora (komp. Od 1920)
- 1920** *Balada blanická*, symfonická báseň pro orchestr inspirovaná básní J.Vrchlického
- 1921** *Káťa Kabanová*, opera o 3 jednáních podle dramatu A.N.Ostrovského Bouře, prem. Brno 23.11.1921 (komp. Od 1920)
- 1922** *Potulný šílenec*, mužský sbor se sopránovým sólem na text Rabíndranátha Thákura
- 1923** účast na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Salcburku

*Příběhy lišky Bystroušky*, opera o 3 jednáních podle povídkového seriálu  
R.Těsnohlídka, prem. Brno 6.11.1924 (komp. Od 1921, rev.1924)

1. *Smyčcový kvartet* z podnětu L.N.Tolstého  
*Kreutzerovy sonáty*  
Záměr na vytvoření symfonie „*Dunaj*“
- 1924** oficiální oslavy Janáčkových sedmdesátin  
Vyšly první knihy o L.Janáčkovi: M.Brod, *Leoš Janáček: život a dílo*; A.Veselý, *Leoš Janáček: pohled do života a díla*  
Dechový sextet *Mládí*
- 1925** čestný doktorát Masarykovy univerzity v Brně  
Účast na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Praze a v Benátkách  
*Concertino* pro klavír a komorní soubor  
*Věc Makropulos*, opera o 3 jednáních podle divadelní hry K. Čapka, prem. Brno 18.12.1926 (komp. od 1923)
- 1926** návštěva Velké Británie  
Odhalení pamětní desky na hukvaldské škole  
*Sinfonietta* pro orchestr  
*Glagolská mše* pro sóla, sbor a orchestr  
*Capriccio* pro klavír levou rukou a dechový komorní soubor  
*Říkadla* pro komorní vokální a instrumentální soubor na lidové texty  
(první část komp. 1925)
- 1927** jmenován členem Pruské akademie umění v Berlíně  
Rytířský řád belgického krále Leopolda  
Účast na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu ve Frankfurtu n. Mohanem
- 1928** 2. Smyčcový kvartet „*Listy důvěrné*“  
*Z mrtvého domu*, opera o 3 jednáních podle knihy F.M.Dostojevského, prem. Brno 12.4.1930 (komp. od 1927)  
12. srpna zemřel v Ostravě<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Alena Němcová, ředitelka Nadace Leoše Janáčka v Brně

### **3. Rodové kořeny L. Janáčka a jejich vliv na osobnost a tvorbu skladatele**

Rod Janáčků vystupuje od začátku ve Frýdku jako rod ryze český. Jeho kraj, Těšínsko, byl český od druhé čtvrtiny 15. století, kdy vlivem husitství proniká do těšínského knížectví mohutný český živel a vytlačuje nadobro němčinu, která se tam rozšířila. Teprve administrativní germanizace za Marie Terezie a Josefa II. znovu znenáhla zatlačovala češtinu.

Z historie Janáčkovy rodu až po Jiřího (Janáčkovy dědečka) možno vyvodit některé rysy, které tvoří půdu, z níž rostou v další generaci již konkrétnější a vyhraněnější dispozice jeho nositelů. Jde především o tvrdý životní boj, naplněný vzdorem a skrytým odbojem. Vytvářel atmosféru, kterou dýchali frýdečtí občané po celé generace, s čímž tedy pak souvisí jejich celková kulturní orientace. Janáčkové, podobně jako ostatní frýdečské rody, rostou v oblasti připoutané k Těšínu; je to rod s hlubokými kořeny v slezské půdě. K Těšínu šlo hospodářské spojení, Těšín byl pro Frýdek mateřským městem a ohniskem.

To, co si z Frýdku odnáší rod Janáčků, v tradici i půdě zakořeněné charakterové rysy, bylo něco, co se mohlo rozvinout na úrodné půdě. V umělecké osobnosti Leoše Janáčka se jeví uvedené rysy coby kulturní orientace k východu a stávají se v jeho tvůrčím vývoji živnou půdou jeho vyhraněné svébytnosti; pochopíme, proč se Janáčkovu dlouho nemohlo rozumět tam, kde historické kořeny byly zcela odlišné.

#### **a. Dědeček, otec a sepětí s rodovou tradicí**

V historii rodu Janáčků vystupuje neobyčejně poutavá postava, Janáčkův dědeček Jiří. Je v něm mnoho povahových rysů, které se později objevují u jeho vnuka Leoše. V rodové tradici znamená Jiří náhlý přelom, nečekaný obrat: po třech soukenických generacích se v něm náhle objevuje zakladatel kantorské a muzikantské tradice. V něm se nečekaně pozvedá kulturní úroveň rodu do sféry vzdělanosti, do sféry kulturní tvořivosti.

Jiří Janáček se oženil s Annou, dcerou Jana Scheuttera 8.7.1800. Měli spolu sedm dětí: Josefa, Annu, Johanku, Jana, Jiříka, Vincence, Žofii. Všechny se v životě dobře uchytily, ze synů byli dva kněží – Josef, piarista se jménem Coelestin, a Jan, farář. Dva byli učitelé – Jiří v Hukvaldech a Vincenc, nástupce po svém otci v Albrechticích. Johanka a Žofie se provdaly za rolníky Jana Dresslera a Josefa Schmittkeho.

Základní rysy povahy Jiřího Janáčka : lidovost, nadání spojené s nezdolnou energií a vitalitou, pohotovost k činům a prudké reagování na protivné události, houževnatá tvořivost, se v jeho životě projevil velmi svébytně.

Byl náruživý hudebník, velmi dovedný varhaník a zpěvák. V Janáčkově muzikantství se objevuje jeden význačný rys, důležitý pro potomní charakter rodového muzikantství: **náruživá expresivnost**, spojená s technickou dovedností. Ono dát se strhnout a strhnout jiné – to je příznačné. Jeho další stránky povahy jsou jeho **živelnost a vášnivost**

Vincenc o něm vydal svědectví: „*byl přenáramně prudké povahy, horkokrevný a nedočkavý*“<sup>3</sup>

Názorový svět Jiřího Janáčka rostl z barokní katolické tradice, jak se udržovala v okruhu venkovských kůrů. Vyrostl sice v josefínské době, ale o nějakém hlubším vlivu josefínského osvícenství nelze u něho mluvit.

Jiří Janáček – děd má pro historii rodu Leoše Janáčka základní význam. Pozvedl kulturní úroveň rodu z dosavadní soukenické tradice na vyšší úroveň sociální a vzdělanostní. Zakládá kantorskou a učitelskou tradici rodu pro další generace; jak už o tom byla zmínka. Ke konci této vzestupné linie se objevuje ve třetí generaci vnuk Jiříkův – Leoš Janáček. Vlastnosti a dispozice děda jsou u vnuka sdostatek patrné, avšak rozvinuté do svébytné podoby.

Otec Leoše Janáčka, Jiří Janáček, byl od roku 1835 kantorem v Příboru, v září 1848 přichází do Hukvald, kde ho čekal tvrdý a těžký život. Janáčkoví měli čtrnáct dětí, z nichž zůstalo naživu devět. Jiří Janáček – otec, zemřel v 51 letech, byl obětí svého povolání a tvrdých poměrů, v nichž žil.

O jeho povaze svědčí jeho bývalý žák Alois Slavík: „*Jiří Janáček byl dosti prudké povahy, na své děti byl velmi přísný. Poměr k obyvatelům Hukvaldu byl velmi dobrý a přátelský, i mimo školu obyvatelé pohlíželi k Janáčkoví s úctou jako k dobrému učiteli a hudebníku. Toť (včelařství a varhanictví) mělo následek, že se tam velmi oblíbeným stal.*“<sup>4</sup>

#### **b. Pavel Křížkovský, srovnání L. Janáčka s B. Smetanou**

V Janáčkově rodu jsou tedy skryty základní předpoklady tvůrčí individuality Leoše Janáčka. Z historických a psychických kořenů se ukazuje, že Leoš Janáček jako tvůrčí individualita roste zcela logicky z této tradice. Právě to, co přináší Janáček nového do naší hudební kultury, jeho vyhraněná osobitost i nová kulturní orientace jeho uměleckého zjevu, se ukazuje jako organicky vyvinutá krystalizace těch rodových znaků,

---

<sup>3</sup> Vladimír Helfert: Leoš Janáček, I. *V poutech tradice*, nakl. Ol.Pazdírek, Brno, 1938-39

<sup>4</sup> Vladimír Helfert: Leoš Janáček, I. *V poutech tradice*, nakl. Ol.Pazdírek, Brno, 1938-39

které se nashromáždily mezi jeho předky. Slezské a lašské kořeny rodu Leoše Janáčka zanechaly v jeho celé umělecké osobnosti hluboké vlivy, které se projeví nejen v zevním znaku jeho mluvy, nýbrž v celé jeho povaze a kulturní orientaci. Kulturní orientace rodová se obracela vždy více k evropskému východu nebo k severovýchodu. Nepřicházel do styku se západní kulturou barokní nebo klasickou, jak k nám proudila z Vídně nebo Paříže. Jeho orientace byla ještě zesilována mohutnými lidovými kořeny rodovými.

Páter Pavel Křížkovský (1820-1885) byl jediným a nejvýznamnějším učitelem hudby L. Janáčka a také jeho nejdůležitějším vychovatelem. Náleží k historickým zakladatelům české hudby, zhudebnil české texty, které také hudebně zpracoval v českém duchu tím, že lidové písně profesionální čtyřhlasou větou pozvedl na úroveň umělecké hudby. Ovlivnil velmi silně rozvoj českého sborového zpěvu, který se stal důležitou součástí kulturního obrození. Křížkovský držel nad Janáčkem v době jeho studií otcovskou ruku, později v něm povzbuzoval vlastenecké cítění. L. Janáček psal své první sborové kompozice ve stylu uctívaného učitele Křížkovského.

Ve srovnání s L. Janáčkem Bedřich Smetana rostl ze zcela jiných kulturně rodových předpokladů. Do Smetanova rodu vniká „panský“ živel a mísí se s živlem lidovým. Jak otec Smetanův, panský sládek, tak i Bedřich Smetana od svého nejtělejšího mládí byli ve styku se zámeckou kulturou, v níž se udržovaly tradice barokní a žily tradice klasicismu. To bylo v Litomyšli a v Jindřichově Hradci. Smetanova hudba jeví strukturovanost a kultivovanost, kterou nasál ze styku s kulturou zámeckou a městskou. Smetanova noblesa výrazu a eminentní schopnost stylizace a stavebnosti jsou základní znaky jeho tvorby. Janáček je osobnost daleko rudimentárnější, řekněme zemitější, hlubinný. Viděl vždy lidový život tak, jaký byl ve skutečnosti, v celé jeho syrové pravdivosti, kdežto Smetana jej stylizoval. Proto také nemohl Janáček nikdy porozumět Smetanovu umění. Dějilo se zcela jiné životní a rodové zakořenění. Janáček pohlížel vždy s takovým obdivem na Dvořáka, neboť oba měli silné podvědomí o lidových kořenech a lidové vývojové tradici.

U žádné naší hudební individuality nebyly tyto lidové kořeny tak hluboké a tak silné jako u Leoše Janáčka. Proto se hnal českou hudbou tak svérázným, tvrdým a vzdorně odhodlaným krokem.

#### **4. Janáčková sborová tvorba, mužské sbory**

Tvůrčí novátorství Leoše Janáčka je patrné již v jeho počáteční sborové tvorbě. Janáček ovšem umělecky vyrával. Existuje impozantní vývojový oblouk mezi prvními skladbami typu *Orání* (1873), Čtveřice mužských sborů – *Výhruška, O, Lásko, Ach, vojna,*

*Krásné oči Tvé* (1885) a vrcholnými díly jako je třeba *Glagolská mše* nebo *Potulný šílenec*. Nesporným mezníkem je rok 1903, rok založení Pěveckého sdružení moravských učitelů. Janáček mezi prvními pochopil důsledky reformátorského činu zakladatele sboru Ferdinanda Vacha, tedy, jak to bylo nazváno, vytvoření *reprodukčního nástroje vysoké dokonalosti*.

S pokrokem naší sborové interpretace rostly pak i Janáčkovy nároky. Již Antonín Dvořák ve své kritice Janáčkových mužských sborů v dopise ze 13.září 1886 Janáčkově napsal, že nad mnohým místem, zejména pokud se týče modulací, byl „zaražen a nevěděl si rady“ a dokládá to po svém slovy: „No, může to tak být, ale hádat bychom se mohli.“

Také hudební teoretik Vladimír Helfert už ve své knize o Leoši Janáčkově z roku 1938 přesvědčivě ukázal, že to byla sborová tvorba, kde si Janáček nejdříve vytvořil svůj osobitý sloh, který pak aplikoval i na jiné sbory, operu nevyjímaje.

V Janáčkově sborové tvorbě je dále jasně patrné, jak tento skladatel rostl z české hudební tradice a z díla svých předchůdců, zvláště Křižkovského a Dvořáka.

Janáček coby sbormistr brněnských pěveckých sborů Svatopluk a Beseda Brněnská poznal českou obrozeneckou sborovou literaturu a řídil se podle nejvýznačnějších jejich představitelů, jako byli Pavel Křižkovský<sup>5</sup>, Arnošt Förchgott Tovačovský nebo Karel Bendl.

Dovedl se silně inspirovat vhodným a umělecky zdařilým textem, zatímco text básnický nezralý, plochý nebo jen příležitostný ho nechával chladným. Dokonalosti dosáhl Leoš Janáček ve zhudebnění sociálních básní Petra Bezruče.

Bezručovu trilogii tvoří ***Kantor Halfar, Maryčka Magdónova a Sedmdesát tisíc***. Vrcholem všech mužských sborů je ***Potulný šílenec***, komponovaný mnohem později. Ženské sbory jsou ***Vlčí stopa*** a cyklus ***Hradčanské písničky a Kašpar Rucký***.

U Janáčka se neshledáváme s motivickou prací v tradičním slova smyslu, jeho skladby mají podivuhodnou logiku a vnitřní stavební zákonitost. Jednou s formotvorných živlů je u něj jadrný rytmus, dokonce prudce srázná agogika a dynamika. V rytmu je tak vynalézavý, mnohotvárný a osobitý, že jen stěží najdeme v tomto směru k němu paralelu

---

<sup>5</sup> Pavel Křižkovský, nar. 9.1.1820 v Holasovicích ve Slezsku, z.8.5.1885 v Brně. Vůdčí skladatelský zjev na Moravě v pol. 19.stol. a tvůrce významných českých sborových skladeb před B.Smetanou (Čáry, Utonulá, Odvedeného prosba, Rozhodná, Dar za lásku, kantáta sv. Cyril a Metoděj aj.), ředitel kůru augustiniánského kostela na Starém Brně, vedoucí klášterní fundace, spoluzakladatel a sbormistr brněnské Besedy, učitel Leoše Janáčka, na jehož ranné sbory měl veliký vliv.

u jiného českého skladatele. Také Janáčkovu umění koncentrované hudební nálady je povahy stavebné, neboť i při zdánlivé motivické mnohotvárnosti jsou jeho skladby osnovány téměř monotematicky.<sup>6</sup>

V prvních Janáčkových sborech cítíme zjevně jeho spojitost se světem Křižkovského a moravské lidové písně. Janáček ovšem i ve sborové tvorbě vyzrál. Nesporným mezníkem je tu rok 1903, rok založení PSMU (Pěveckého sdružení moravských učitelů). Až do té doby musel Janáček počítat jen s průměrným amatérstvím ve sborovém zpěvu. Po vzniku PSMU se to radikálně změnilo. Janáček, jak už bylo naznačeno, pochopil mezi prvními důsledky reformátorského činu Ferdinanda Vacha: vždyť i jemu se od té doby dostalo reprodukčního nástroje nejvyšší dokonalosti, který byl schopen splnit všechny jeho záměry. Odtud pochopíme známý Janáčkův výrok o Vachovi: „Ne jeden se svých sborů – všechny mu věnuji!“<sup>7</sup>

Jedinečné těleso, PSMU, uvedlo z mistrových vrcholných sborů premiérově kupodivu jen *Maryčku Magdónovou*, *Českou legii* a *Potulného šílence*, nicméně i všem ostatním dílům, která měla první provedení v jiných tělesech, teprve ono dalo tu pravou podobu a vytvořilo jejich vzorové pojetí (*Kantor Halfar*, *Sedmdesát tisíc*).

Skutečně, s pokrokem naší sborové reprodukce rostly i Janáčkovy nároky všeho druhu, až dosáhly samých hranic proveditelnosti. Ve světě nenajdeme tak obtížných sborů, jak po stránce technické, tak po stránce výrazové, jako jsou díla Janáčkova, a to nejen mužské sbory a kantáty, ale i ženské sbory – jako např. *Kašpar Rucký*.

Literatura, která k provádění Janáčkovy díla má skutečně co říci, vychází pochopitelně z pera samotných interpretů. Velmi cenná je v tomto smyslu kapitola *K interpretaci Janáčkových děl* v knize Jaroslava Vogla *Leoš Janáček* (Praha 1963). J. Vogel pojednává o interpretačních otázkách Janáčkovy díla vůbec, ale ve svém jádru se dotýká podstatně i díla sborového. Výhradně na otázku reprodukce Janáčkových sborů se zaměřuje sbormistr Josef Veselka ve studii *Slohové základy Janáčkovské reprodukce* (Knihnice Hudebních rozhledů, Praha 1959).

Škoda, že žádný z hlavních tvůrců Janáčkovské sborové interpretační tradice, jak Ferdinand Vach tak Jan Šoupal, se k této problematice písemně nevyjádřili.

---

<sup>6</sup> Jan Racek: *Leoš Janáček a jeho postavení v české a světové hudební kultuře in Leoš Janáček a soudobá hudba*, Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958, KHR Praha 1963

<sup>7</sup> Leoš Janáček a soudobá hudba, Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958, Josef Plavec: *Janáčkovu tvorba sborová*, KHR Praha 1963

## 4.1. „Bezručovská trilogie“

Vývojová křivka Janáčkovy sborové tvorby se prudce zvedá po skladatelově padesátce, kdy vzniká trojice monumentálních sborů na texty Petra Bezruče, mužských sborů mimořádného historického a společenského významu. Všechna sborová díla, která následovala po této trilogii<sup>8</sup>: *Kantor Halfar*, *Maryčka Magdónova* a *Sedmdesát tisíc*, nesou pečeť skladatelské suverenity a bezpečného výrazového odhadu. Nesporným vrcholem je *Potulný šílenec* z r. 1922.

Pod vlivem revolučních nálad roku 1905, kdy přerůstaly národnostní a sociální nepokoje v otevřené konflikty demonstrantů s policií, kdy brněnská vládnoucí německá část obyvatelstva bránila všemi prostředky jakémukoliv rozvoji českého života a díky uměleckému setkání Janáčka s<sup>9</sup> Bezručovými *Slezskými písněmi* vznikají v rozmezí let 1906 až 1909 tři sociální balady.

Třeba doplnit, že výsledky spolupráce Bezruč – Janáček by nebyly na takové vynikající umělecké úrovni, nebýt třetí osobnosti – Ferdinanda Vacha, věrného interpreta Janáčkových děl. S uvedenými skladbami je nutné uvádět tuto souvislost: trojúhelník Bezruč-Janáček-PSMU.

### 4.1.1. Kantor Halfar

První sbor z tzv Bezručovské trilogie je – *Kantor Halfar* – vznikl roku 1906. Po přepracování byl poprvé proveden až po pěti letech Plzeňským pěveckým sborem Smetana za řízení Antonína Arnety ( 27.května 1911). V roce 1917 byl tento sbor ještě jednou autorem přepracován. Tato verze zazněla poprvé 3. srpna 1918 v podání PSMU v Luhačovicích, provedení řídil Ferdinand Vach.

#### 4.1.1.1. Rozbor díla

Kantor Halfar byl hoch dobrý,  
byl hoch tichý, byl hoch hezký,  
ale škaredou měl chybu:  
i v Těšíně mluvil česky

---

<sup>8</sup> Pojmenování triptych, trilogie atd. nepochází od Janáčka: skladatel napsal tři samostatné a na sobě nezávislé sbory, vázané pouze Bezručovou básnickou předlohou. Nejde o cyklus či suitu v pravém slova smyslu. Nicméně zmíněné termíny se vžily v odborné muzikologické literatuře.

<sup>9</sup> Původní název sbírky: Petr Bezruč, *Slezské číslo*. Praha, nákladem „Času“ 1903. V tomto prvním vydání není uvedeno právě jméno básníka Petra Bezruče, Vladimír Vašek



před okresním inspektorem.  
A když tak se kantor spustí-  
víš, jsou hříchy v katechismu,  
co se nikdy neodpustí.

Léta plynou, vlasy řídnou  
Jako listí před jesení.  
Halfar pořád za mládence!  
Pro Halfara místa není.

V krčmě zazní skočná hudba.  
Právě v kapli dalo slovo-  
Co by mělo deset deset roků  
Čekat děvče Halfarovo?

Přišli páni: Škola polská!  
Burmistr v klín ruce složí.  
Ale zpuřný Halfar učí,  
Jak mu káže zákon boží.

Tich po mezích chodí kantor,  
Bez úsměvu, bez myšlenky,  
V krčmě sedí sám za stolem,  
Hledí k zemi, hledí sklenky.

V horký večer na klekání,  
Když se jednou ve vsi zvoní,  
Vrací děvče v černou jizbu:  
Kantor visí na jabloni!

Bez modlitby, bez slzí ho,  
Jak při hříšné duši jisto,  
v roh hřbitova zakopali  
A tak dostal Halfar místo.

Sbor začíná klidným širokým motivem s osminovou figurací u druhých tenorů.

Moderato ♩ = 80

Kan - tor Hal - far byl hoch dob - rý

Ve skladbě se třikrát navrácí<sup>10</sup> a tím určuje přehlednou třídílnou formu. Pod vnějším poklidem Halfarovy plachosti a neprůbojnosti se v nápěvu skrývá o to větší neústupnost. Každá ze tří částí se dělí na dvě poloviny, v nichž se první navrácí k úvodu jak motivicky tak i tempově (liché sloky). Druhá polovina každé části přináší velkou změnu tempa (Con moto, čtvrtka = 160, Allegro, čtvrtka = 160, Presto) a dramatický kontrast.

Důležitou roli zde hraje osminová figurace, z počátku pouze doprovodná. Ve druhé části se prodere do vedení a stává se hlavním motivickým materiálem pro vytvoření taneční scény v krčmě:



Tato hudba je spíše těžkopádná než skočná, nezávisle na tomto ostinatu se odehrává jiná důležitá událost – v kapli. Sdělují to imitačně oba tenory:



Na různých místech se současně rozvíjejí dvě dějová pásma, což hudba může velmi působivě vyjádřit a byl to právě Janáček, který takové mistrovské mísení dvou dějů vytvořil.

<sup>10</sup> Na slova 1. sloky, 3. sloky ( Léta plynou) a 6. sloky (Tich po mezích). Obdoba Janáčkovy oblíbeného spojení dvou slok v jednu dvojitou ( tentokrát dokonce trojitou).

Ve třetí části skladby nacházíme ještě působivější kontaminaci událostí, kde tenory motivickou obměnou osminových figur vytváří jedinečnou náladu vlahého večera.

*Adagio* ♩ = 76

V hor - ký ve - čer na kle - ká - ní v hor - ký

V hor - ký ve - čer na kle - ká - ní

Sólový tenor najednou oznamuje zdrcující zprávu:

Kan - tor vi - sí na jab - lo - ni

Na konci díla se neustále prolínají osminové figurace basů a na tomto pozadí i imitačním dialogu zvolna, jakoby zdržovaně a s odkládáním přednášejí tenory závěrečný verš „a tak dostal Halfar místo“ v tempu *Adagio* (čtvrtka = 76). Zdržovaně a s oddalováním připravuje Janáček i stále očekávané zakončení na kvintakordu *As dur*, aby v něm konečně spočinul až při závěrečných slovech: „A tak dostal Halfar místo.“<sup>11</sup>

Přes místa působivá a silná působí Kantor Halfar bez pevného jednotícího pouta. Celistvost díla narušuje třídílnost formy s jednotlivými díly navzájem nepropojenými, čímž dostává skladba strofickou podobu. Tu sice poznáváme na místě „Kantor visí na jabloni“, ale stavebně není připravována. Proto je třeba kulminaci vyjádřit reprodukcí: potlačit krajní partie dynamicky i výrazově, aby dílo dostalo jeden vrchol. Dirigent musí podrobit revizi především tempová označení (úvod – *Moderato*, čtvrtka = 80, pak následuje až moc zbrklé *Con moto*, čtvrtka = 160, atd.).

Tyto nesrovnalosti musí odstranit dirigent.

<sup>11</sup> Jar.Vogel: *Leoš Janáček*. Mylně je uvedena tónina *A dur* místo správné *As dur*.

#### 4.1.1.2. Zkušenost s interpretací

Abych nepsala pouze teoretické rozborů díla, zeptala jsem se na názor sbormistra a dirigenta prof. Lubomíra Mátl, který vede PSMU již více než 30 let na jeho názory a zkušenosti týkající se interpretace a provedení tohoto díla: Lubomír Mátl říká: „ Je nutné si uvědomit, že každý z Janáčkových sborů má svá specifika a každý vyžaduje svůj vlastní interpretační přístup. V Kantoru Halfarovi, jenž je formově budován na rondovém a variačním principu, uvádí Janáček 3x původní téma v As dur ve stejném tempu – Moderato (dolce) – „Kantor HALFAR“ – „Léta plynou“ – „Tich po mezích“. Citlivý dirigent však dovede vtisknout každému opakování jiný výrazový odstín. Celkový výraz se zjemní, zvroucní, aby pak tím úderněji vyzněl stupňovaný obraz kantorova zoufalství. Stojí také za povšimnutí, že drobná Janáčková přednesová označení je nutno interpretovat diferencovaně vzhledem k obsahovému a citovému záměru velmi podobných míst.

Specifikem Janáčkovy skladebného slohu jsou figurace. Některé sbory jsou zcela prosyceny touto figurační technikou ( *Vínek, Rozloučení a Kantor Halfar*). Její funkční využití je jasné. Ne však snadno řešitelné jsou z hlediska interpretačního. ( Halfar : \*v krčmě zní jen skočná hudba\* ).“

#### 4.1.2. Maryčka Magdónova

Druhý sbor tzv. Bezručovské trilogie – *Maryčka Magdónova*- byl napsán ve dvou verzích. První znění zkomponoval Janáček v listopadu 1906 a poslal ji plzeňskému sboru Smetana, který byl po vítězstvích na mezinárodních sborových festivalech v Bruselu a v Paříži považován za náš nejlepší mužský sbor. Toto těleso však nezačalo Janáčkův sbor ani studovat. Sám Janáček nebyl s původní verzí spokojen, zamítl ji a v březnu 1907 Bezručovu baladu nově zpracovává. Ještě téhož roku nabídl Janáček přepracovanou verzi F.Vachovi, který ji s PSMU slíbil nastudovat. Janáček chodil do zkoušek pěveckého sboru a stále dílo dotvářel a mnohá místa přepisoval. Premiéra tohoto druhého znění se konala 12.dubna 1908 v Prostějově, těsně před zájezdem PSMU do Francie, kde bylo dílo také uvedeno ( dále v Brně v listopadu 1909 a v Praze 28.prosince 1909).

Rozdíl mezi 1. a 2. verzí Maryčky Magdónové je značný. Publikum 1. znění ani nezná. Je však natočeno profesorem Josefem Veselkou s mužskou složkou Pražského filharmonického sboru. Úvod tohoto znění je bezpochyby účinný a slibný, žel k dalšímu rozvíjení nedochází. Zajímavý je krátký barytonový dovětek „Starý Magdón“, který se stále opakuje. Deklamační charakter silně převládá a to je nejpodstatnější rozdíl proti pozdějšímu znění.

#### 4.1.2.1. Rozbor díla, 2. verze

Šel starý Magdón z Ostravy domů,  
v bartovské harendě večer se stavil,  
s rozbitou lebkou do příkopy pad.  
Plakala Maryčka Magdónova.

Vůz plný uhlí se v koleje zvrátil.  
Pod vozem shasla Magdónova vdova.  
Na Starých Hamrech pět vzlykalo sirot,  
Nejstarší Maryčka Magdónova.

Kdo se jich ujme, kdo jim dá jísti?  
Budeš jim otcem a budeš jim matkou?  
Myslíš, kdo doly má, má srdce taky  
Tak jako ty, Maryčko Magdónova?

Bez konce jsou lesy markýze Géra.  
Otcové když v jeho pobiti dolech,  
Smí si vzít sirotek do klínu drva,  
Co pravíš, Maryčko Magdónova?

Maryčko, mrzne a není co jísti...  
Na horách, na horách plno je dřeva...  
Burmistr Hochfelder viděl tě sbírat,  
Má mlčet, Maryčko Magdónova?

Cos to za nevěstu? Schýlená hlava,  
Fěrtoch máš na očích, do něho tekou  
Hořké a ohnivé krůpěje s lící,  
Co je ti, Maryčko Magdónova?

Frýdečtí grosbyrgři, dámy ze Frýdku  
Jízlivou budou se smáti ti řečí,  
Ze síňky uzří tě Hochfelder žid.  
Jak je ti, Maryčko Magdónova?

V mrazivé chýši, tam ptáčata zbyla,  
Kdo se jich ujme a kdo jim dá jísti?  
Nedbá pán bídných. Co znělo ti v srdci  
Po cestě, Maryčko Magdónova?

Maryčko, po straně ostré jsou skály,

Podle nich kypí a utíká k Frýdku  
Šumivá, divoká Ostravice,  
Slyšíš ji, rozumíš, děvucho z hor?

Jeden skok na levo, po všem je, po všem.  
Černé tvé vlasy se na skále chytly,  
Bílé tvé ruce se zbarvili krví,  
S Bohem buď, Maryčko Magdónova!

Na Starých Hamrech na hřbitově při zdi  
bez křížů bez kvítí krčí se hroby.  
Tam leží bez víry samovrazi.  
Ta m leží Maryčka Magdónova.

Ráda bych jen na začátek podotkla, že v době bojů o uvedení Janáčkovy *Její pastorkyně* na scénu Národního divadla byla Maryčka jediným dílem, které přijímala Praha s respektem. Byla pro skladatele skutečnou posilou, jelikož pražské hudební kruhy měly pro Janáčka jen posměch a urážky. Kovařicův libretista Karel Šípek (vlastním jménem Josef Peška) hájil Janáčka slovy: „Kdyby si šel Kovařovic poslechnout aspoň Maryčku Magdónovu, nemohl by Janáčka odbýt jako tuctového začátečníka.“<sup>12</sup>

V první myšlence Maryčky (a) převládá stránka rytmická nad melodickou

Con moto ♩ = 120  
dolce  
Sel starý Magdón z Ostravy do - mů

Druhá myšlenka (b'') zřetelně kontrastuje svou zpěvností a citovou vroucností s první. Má i volnější tempo:

<sup>12</sup> Tak vzpomíná zpěvačka a spisovatelka Marie Calma-Veselá v knize: Fr.Kožík: *Po zarostlém chodníčku*, Čs. Spisovatel Praha, 1967, str.93



Je zakončena úchvatným refrémem, zdůrazňujícím jméno hrdinky. Janáček ho i s repetičemi opakuje celkem desetkrát a zachovává i Bezručovo rozvržení na jednotlivé sloky, které jsou také zakončené refrémem. Janáčkův refrén je neobyčejně působivý a proslulý svým přeskupením hlasů



Díky tomuto opakování refrénů dostává skladba sevřenost a podobnost s rondovou formou. Slovní předloha si vynutila různé odchylky od instrumentální formy, přesto najdeme v Maryčce jasnou třídlílnost, která rondu odpovídá: Dá se graficky označit takto A,B,a.

Díl A je poměrně rozsáhlý a štěpí se na řadu poddílů. V grafickém přehledu vypadá následovně:

- Šel starý Magdón..... a
- Plakala Maryčka Magdónova..... b
- Vůz plný uhlí..... a
- Na Starých Hamrech pět..... b
- Myslíš, kdo doly má..... c
- Burgmistr Hochfelder vidět tě..... d

Cos to za ženicha.....	b
Frydečtí grosbyrgři.....	e
Kdo se jich ujme.....	b

V oddílech „c“ a „e“ můžeme pozorovat motivické souvislosti s dílem „a“. Musíme ale poznamenat, že v obou případech dostává výrazný sekundový motivek, který vytváří na začátku hlavní téma, jen funkci doprovodu, nad kterým se rozvíjí nová myšlenka.

Dramatický střední část B je úchvatnou dominantou celého díla. Rozbouřené vlny divoké Ostravice splývají v jedno s rozbouřeným nitrem zoufalé Maryčky. I tato část se štěpí na menší úseky, které jsou vzájemně propojené:

Po straně ostré jsou.....	f
Černé tvoje vlasy.....	g
Sbohem buď, Maryčko.....	h

Po tomto vyvrcholení nastupuje zjihlý závěrečný díl „a“, který je zkráceným dílem úvodním. Působí jako tklivá reminiscence a dojemné loučení s děvuchou z Beskyd. Motivicky opakuje dvě úvodní myšlenky:

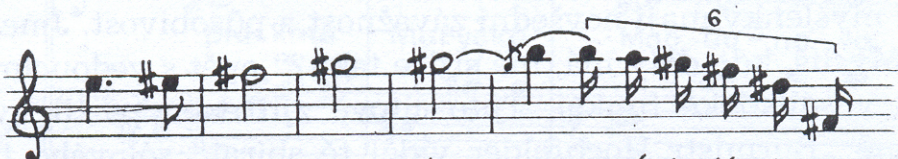
Na Starých Hamrech vzad na svatém poli.....	b
Tam leží bez víry samovrazi.....	a
Tam leží Maryčka Magdónova.....	b

Rondová sevřenost druhé verze zaokrouhluje třetím dílem celou skladbu. Nevšední působivost a závažnost mají i vedlejší myšlenky. Např. „ Myslíš, kdo doly má, má srdce taky?“ – s vedoucím uplatněním barytonů v sólistické funkci. Tuto citově zjištěnou partii vystřídá tvrdé a výhružné „ Burmistr Hochfelder viděl tě sbírat“ sólového tenoru s rytmickými injekcemi basů. Se sólovým tenorem konverzuje pátý hlas – skupina barytonů a Janáček si pro tento dialog upravuje i text, jak na to upozornil Jan Šmolík: „



Když se pak podíváme blíže na slova, jež zpívají oba sólové hlasy, dojdeme k překvapivému poznání, že se zde rozvíjí zajímavý dialog mezi Maryčkou Magdónovou a jakýmsi tazatelem ( snad Osudem, snad autorem).<sup>13</sup>

Barytonové sólo zde není míněno úzce sólově, ale jako sólo skupinové. Přeskupování hlasů je v Maryčce dovedené k mimořádnému účinku. Vysoko exponované sólo barytonů zaručuje účinek a pádnost. Úsečné výkřiky „slyšíš ji ty?, rozumíš?“, opakované krajními hlasy, přemírou sykavek onomatopoicky působí jako svist a šum vody v divoké Ostravici nebo jako vír živlů, které drásají duši ubohé beskydské Maryčky. Tak působí i partie



čer - né vla - sy, čer — né je - jí vla - sy  
Bí - lé ru - ce, bí — lé je - jí ru - ce

Závěrečný díl a „ Na Starých Hamrech, vzad na svatém poli“ se motivicky vrací k začátku jako reminiscence. Refrén vyúsťuje stále do klamného sextakordu A dur a teprve poslední „ Tam leží Maryčka Magdónova“ spočine v uklidňujícím Cis dur hlavní tóniny.

Jak už bylo řečeno, přeskupením hlasů v refrénu Janáček docílil neobvyklé barevnosti a nové zvukovosti. S oblibou také užívá ve sboru sólových hlasů. Soustavným používáním sóla „ vytváří novou zvukovou výslednici i novou sborovou techniku. Polymelodické předivo, vybičovaná dramatičnost a rytmická sveřepost, jež je u Janáčka jedním z nejmohutnějších formotvorných živelů a jež nejednou vytváří ve skladbě několik současně znějících rytmických vrstev, vtiskují jeho sborům dravý dramatický vzruch a vášnivost.“<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Jan Šmolík: Sbory Leoše Janáčka na texty Petra Bezruče. In: Leoš Janáček. *Sborník statí a studií*. Praha, HR, 1959

<sup>14</sup> Josef Veselka: Slohové základy Janáčkovské sborové reprodukce. In: Leoš Janáček, *Sborník statí a studií*. Praha, KHR 1959

U Janáčka nacházíme jedinečný vokální cit a zároveň netradiční přístup k lidskému hlasu. „Rozvazuje pouta čtyřhlasu, naplňuje každý z hlasů dramatickým obsahem a přibližuje se co nejvíce životní pravdě.“<sup>15</sup>

#### 4.1.2.1. Zkušenost s interpretací 2. verze

Opět se ptám prof. Mátra na jeho zkušenosti s reprodukcí Maryčky Magdónové.

„Pěvecké sdružení moravských učitelů mělo povoleno zpívat Maryčku bez konečných úprav. Zpívali ji takto až do roku 1985, kdy jsem ji přestudoval podle vytištěné partitury. Maryčka přinesla mnoho novátorství, která se již objevují v předchozích Janáčkových kompozicích – například situace prostorového dramatického cítění- „ Burgmistr Hochfelder viděl tě sbírat“, nebo vrstvení různých textů nad sebou, jako zhuštěná dramatická situace – je to tzv. „rozvazování pouta čtyřhlasu“, kdy každý hlas je naplněn samostatným dramatickým obsahem.

Samostatná kapitola je zvuková barvitost. Proti tradici a proti romantickému zvukovému ideálu volí Janáček takovou sazbu vokální, v níž zvukový obraz akordu řeší obráceným postupem jednotlivých hlasů. Hlasy nižší staví nad hlasy vyšší – tj. první bas nad první tenor. Tenorům dává funkci harmonické výplně a naopak hlasům nižším dává funkci hlasů nadřazených a melodicky vedoucích. Toto přelévání jednotlivých hlasů do jiných hlasových poloh je pro Janáčka typické a vytváří tak jeden ze základních znaků zvukové originality.“

#### 4.1.3. Sedmdesát tisíc

Třetí, závěrečný sbor bezručovského triptychu ***Sedmdesát tisíc*** byl Janáčkem dokončen v prosinci 1909, kdy jej autor předal F.Vachovi k nastudování. Ten jej však po roce vrátil jako neproveditelný. Po třech letech se zatím nikým neprovedeného sboru ujal František Špilka a 4. dubna 1914 jej poprvé provedl se svým tělesem – Pěveckým sdružením pražských učitelů. V té době ale Janáček již toto první znění přepracovává a nová verze, soustředěnější a pádnější ve výrazu, je roku 1923 vydána tiskem. Poprvé tato verze zazněla 21.září 1924 v Rosicích u Brna v podání PSMU.

---

<sup>15</sup> Josef Veselka op.c.

Tento sbor vyrůstá v monumentální tvar a je monumentální svým odvážným zpracováním. Janáček se zcela odpoutal od subjektivních námětů, kteří ho provázely od počátku jeho tvorby až do jeho padesátky. Postavy Kantora Halfara a Maryčky Magdónové jsou mluvčími celého kmene, jsou zobecněním národnostního a sociálního útisku lidu pod Beskydem. Nejsou to individuální tragédie, ale kolektivní dramata, ve kterých jednotliví hrdinové promlouvají za své soukmenovce. Sbor Sedmdesát tisíc je výmluvným obrazem porobeného kmene Moravců na Těšínsku, posledních sedmdesáti tisíc, „kteří pro skývu chleba dosud nezaprodali svůj rodný jazyk, ale před nimiž vyvstává už obludné nezbytí učinit tak“.<sup>16</sup>

#### 4.1.3.1. Rozbor sboru

Sedmdesát tisíc je nás  
Před Těšínem, před Těšínem.  
Sto tisíc nás poněmčili,  
Sto tisíc nás popolštili,  
v srdce pad mi svatý klid.  
Když nás zbylo sedmdesát,  
Tisíců jen sedmdesát:  
smíme žít?

Sedmdesát tisíc hrobů  
Kopají nám před Těšínem.  
Časem někdo k nebo vzlykne,  
pomoci se nedovolá,  
cizí bůh smích ve tvář stříkne,  
tupě díváme se v davu,  
jak nám k špalku kladou hlavu,  
jak vůl na porážku vola.

Marký Géro tak je bohat:  
dej nám beček sedmdesát,  
beček tisíc sedmdesát.  
Poly se ti poněmčíme,  
poly se ti popolštíme,  
vstříc ti zavzní reků stero:

Hore, hore, markýz Géro!  
Ale prve nežli zhynem,

---

<sup>16</sup> Jaroslav Vogel: *Leoš Janáček*, Praha 1963, str.179

robka s dcerkou, chlop se synem  
necht' se zpijem rudým vínem  
před Těšínem, před Těšínem.

Hudební koncepce díla si vynutila, že Janáček musel hodně zasahovat do textu. Tyto zásahy ale přinesly jedině prospěch a užitek. Hudba si zcela podmanila slovo. Např. místo „pad mi“ je u Janáčka „padl“, dále místo „ Časem někdo“ je „Časem člověk“ apod. Další změny jsou např. u častých přesunů veršů, jejich opakování a přenášení z jedné sloky do druhé.

V tomto sboru také nacházíme jakýsi dialog, který probíhá mezi deptaným kmenem a jeho pomyslným mluvčím. Na otázku „ Smíme žít?“ odpovídá sólový tenor naléhavě „Jen žít!“ Tuto odpověď zpívá v průběhu celé skladby. Verš „Markýz Géro, tak jsi bohat“ je stálou protivětou všech hlasů fugato („ Sedmdesát tisíc hrobů kopají nám před Těšínem“) a spolu s tenorovým sólem „Jen žít!“ tvoří opět pozoruhodnou kontaminaci textů několika rozličných dějů.

Sbor Sedmdesát tisíc klade na interprety nové nároky. Kromě mužského sboru autor předpisuje vokální kvartet (mužský) , dále náročné tenorové sólo a krátké barytonové sólo. Toto hlasové obsazení – sbor + kvartet + sóla- tvoří jedinečný zvukový obraz, který je velmi ucelený a soudržný. Monotematické zpracování a motivická jednotnost celé skladby zajišťuje její kompaktnost.

Sbor se dělí na tři části.

První část zhudebňuje první sloku básně, kterou zpívá především mužský sbor. Její čtyřtaktový lydičský motiv je hlavním a jediným motivickým materiálem celé skladby.



*Andante*

Se - dm - de - sát ti - síc je nás

První díl se rozpadá na poddíly, které jsou hlavně rozlišeny A durovým tónorodem ( 1. Oddíl) a tónorodem bez předznamenání ( a moll a C dur) druhého oddílu, ve kterém poprvé zpívá sólový kvartet s bázlivou a nesmělou otázkou:



Úvodní deklamační typ těchto melodií ve spojení 4 hlasů vyznívá nepřesvědčivě, ve zvuku titěrně, ve srovnání s komparesem velkého sboru. Tento problém se řeší tak, že oproti předepsanému sólistickému obsazení v partituře se tato pěvecká místa obsadí malým sborem. V celkovém pokračování však dochází k narůstání zvuku – tj. volání probouzejícího se odporu revoltujících. Vyžaduje se větší zvuková expanze a přidávají se další pěvci do malého sboru. To samé vyžaduje i závěr – „Dej nám beček sedmdesát“. Spojený zvuk sólistů, malého a velkého sboru dostatečně podtrhuje velkou dramatickost celého závěru.

To ale předbíháme, vraťme se ke střednímu dílu, ten se kryje s druhou slokou básně, je zajímavý po formové stránce. Jednotlivé hlasy nastupují po způsobu fugata, ale při nástupu dalšího hlasu zmlknou a vytvářejí protivěty. Jedinou jakousi „stálou protivětou“ je rytmický zpěv kvartetu (nebo malého sboru) a lkavého tenorového sóla.



Téma se opakuje bez podstatných změn a prochází tóninami a moll, e moll, h moll, b moll, F dur, cis moll a skončí v e moll. Následující krajně odlišný oddíl v Adagiu a As dur prudce kontrastuje s fugátem i s partií Poco mosso accel. Espressivo. Noc moto se zoufalými výkřiky sólového tenoru



Pestré obměňování úvodního motivu, jeho dělení, harmonická bohatost, výrazné tříbení hudebních myšlenek dává střednímu dílu charakter sonátového provedení.

Závěrečný díl je finále, které graduje svým rychlým tempem, zvukovou hutností a dalším rozvíjením hlavního motivu do zběsilého prestissimo. Střídá se v něm sbor s kvartetem (nebo malým sborem), do jehož zpěvu vpadá sólový tenor se svým „Jen žít! Vstříc ti zazní retů stereo: Hore, hore, markýz Géro!“

Nástup finále ( třetí díl) je přesnou diminucí úvodu skladby.

Tento sbor je při své vnější komplikovanosti velmi přehledně členěný. Strhává vlastní výrazovou silou. Místa dramatická a úderná se střídají s místy podmanivě lyrickými. Závěrečná část „Dej nám beček sedmdesát“ je přísně motivická, přechází v drtivou údernost. Janáček jí dociluje přesnou diminucí počátku.

I v tomto sboru nacházíme nedůsledné označení temp, Janáčkovu presto není nikdy tak rychlé a adagio nikdy tak pomalé jak všeobecně platí. Volba odlišných temp je hlavním znakem rozdílnosti různých pojetí, záleží na dirigentově uvážení, jaké tempo bude nejpřijatelnější. Každé pojetí, které vychází z vnitřního přesvědčení interpreta a přesvědčí a získá posluchače, je správné a má nárok na uplatnění.

U tohoto díla se nám Janáček ukazuje nejen jako výbušný dramatik, ale také vroucí lyrik a něžný melodik. Na náhlém a nečekaném střídání protichůdných nálad je založen nejsilnější účinek.

## 4.2. Potulný šílenec

Dne 1. listopadu 1922 dokončil Janáček jeden ze svých nejúchvatnějších sborů – sbor **Potulný šílenec**, na slova indického básníka a filosofa Rabíndranatha Thákura. Premiéra tohoto díla se konala 21. září 1924 na koncertě PSMU v Rosicích u Brna.

Potulný šílenec přináší opět nové a vyšší požadavky na interprety. Vedle mužského sboru zde skladatel napsal sólo pro baryton, které je páteří celé úchvatné skladby. Dále je zde menší sólo pro tenor, důležitou roli zde hraje sólo pro koloraturní soprán, kde zpěvačka vystupuje v roli prostého venkovského chlapce. Zajímavý je u této skladby námět, který už není v duchu sociálním a revolučním, tentokrát se autor volil text nebo báseň, která se obrací k člověku a ptá se po smyslu lidského života. V té době je už Janáčkově téměř sedmdesát a zřejmě se už také zamýšlí nad lidským údělem.

V Potulném šílenci, který hledá „zlatotvorný kámen“, můžeme spatřovat věrný obraz Janáčkovy života - na jeho náhrobku ústředního hřbitova v Brně je vyryt citát

z tohoto úžasného mužského sboru: „*Se silou uhaslou a srdcem v prachu jako strom, jenž byl vyvráće.*“

Jak píše Jan Racek ve svých vzpomínkách, že byl Janáček velkým ctitelem Thákurovým. Dokonce při poslechu jeho přednášky o buddhismu v síni Karolina (18.6.1921) zachytil nápěvy jeho mluvy a napsal o ní fejeton *Rabíndranáth Tagore* v Lidových novinách.<sup>17</sup>

Jako mnohá jiná díla byl i Potulný šílenec podmíněn osobním zážitkem. Janáčka zaujala hluboká duchovnost Thákurova a jeho hudebnost v projevu

#### 4.2.1. Rozbor sboru Potulný šílenec

Úplný text Potulného šílenec :

Potulný šílenec hledal zlatotvorného kamene:  
vlasý měl zcuchané, vyrudlé, zaprášené;  
tělo vyhublé v stín, rty pevně sevřeny jako zamčené dveře  
jeho srdce, oči planoucí, jako lampa světlušky, hledající druha.  
Před ním hučel nekonečný oceán.

Žhavé vlny neustále vyprávěly o skrytých pokladech,  
vysmívajíce se nevědomosti, jež neznala smyslu jejich hovoru.  
Neměl již asi naděje, přece však si nechtěl odpočinouti,  
neboť hledání stalo se mu životem, - - -

tak jako oceán neustále zdvíhá své paže k nebesům po nedosažitelném - -  
tak jako hvězdy jdou v kruzích, a stále hledají cíle,  
jehož nelze dosáhnouti - -

právě tak šílenec se zaprášenými kadeřemi ustavičně bloudil,  
hledaje kamene zlatotvorného.

Jednoho dne přišel venkovský hoch a tázal se: „Řekni mi, jak jsi dostal ten  
zlatý řetěz kolem krku?“

Šílenec užasl – řetěz, který kdysi byl železný, byl opravdu zlatý;  
nebyl to sen,

Nevěděl však, kdy se proměnil.

Divoce byl se do čela – kde, ó, kde jej potkalo štěstí, aniž o tom věděl?

---

<sup>17</sup> Lidové noviny, ročník XXIX., čís. 308, 22.června 1921

Byl si navykl zdvíhati oblázky a dotýkati se řetězu a zahazovati, aniž se Podíval, nastala-li proměna; tak šílenec našel a ztratil zlatotvorný kámen.

Slunce nížilo se k západu, obloha byla zlatá.  
Šílenec se vracel po svých stopách znovu hledati ztraceného pokladu se silou  
Vyhaslou, tělem sehnutým a srdcem v prachu jako strom,  
jenž byl vyvrácen.

Zhudebněný text je někdy lehce pozměněn, jako např opakování některých slon, či vynechání některých slov nebo přesuny. Smysl básně ale změněn není.

Dějová linie příběhu je rozčleněna do 3 částí:

1. Bludná pouť šílenecova
2. Rozmluva s venkovským chlapcem
3. Šílenecův návrat

To určuje i formu skladby a, b, a

V tomto vrcholném sboru nás přesvědčuje nutnost důsledného uchování Janáčkových tempových předpisů. Během skladby trvající sedm minut používá Janáček osmnáct tempových změn, z nichž některé jsou specifikovány metronomem, nehledě k četným *accelerando* a *ritardando*.

Skladbu uvádí zdánlivě monotónní recitace sólového barytonu na jednom tónu, která je přerývána výkřiky tenoru „šílenec“ - geniální obraz člověka, který upřeným zrakem kráčí do neznáma za vidinou svého štěstí. Tento obraz je po šesti taktech vystřídán melodií, tvořenou na sextakordu, z níž jasně tryská Janáčkův soucit nad nešťastným. Tempo se zvolí na *meno mosso*.

*Presto*  $\text{♩} = 84$  Šílenec! Šílenec! Šílenec!

Po - tul - ný ší - le - nec hle - dal zla - to - tvor - ný kámen:

Tyto dva světy se tempově stále znovu proplétají a vyúsťují v katastrofu, jež je zdánlivě provázena výsměchem. Toto je onen psychický základ, z něhož vyrůstá i nutnost přesného dodržení Janáčkem předepsané tempové diferencovanosti.



Velké reprodukční mistrovství tohoto sboru je především v tom, jak dirigent dovede sjednotit tempově celou partituru a vytvořit tak předpoklady pro stavebnou jednotu a celistvost.

První díl skladby prochází labyrintem tónin, toto jakoby chtělo přiblížit a vyjádřit šílencovu ( nebo i lidskou) nestálost, tápání. Ve středním dílu přichází venkovský hoch ( zpívá koloraturní soprán) a upozorňuje šílence, že už měl zlatotvorný kámen v ruce a že ho odhodil. Tato část je vzrušivá, plná údivu a rozechvění – prosté chlapcovy otázky se mění do rozechvělých a skladebně složitých poloh:

zahazovali je aniž se podíval  
 kde, ó, kde potkalo to štěstí  
 ší — lenec žasl

Ve třetím dílu se Janáčekův šílenec vrací se silou uhaslou, tělem sehnutým a srdcem v prachu jako strom, jenž byl vyvrácen a mizí kdesi v hlubinách akordu H dur:

Se silou shaslou a tělem sehnutým...

V závěrečném třetím dílu se chlapecká naivita sopránového sóla mění ve vážnou a meditativní polohu a spolu s barytonem vytváří jímavou atmosféru, která v tomto díle tak uchvacuje :



Obsazení sóla musí být velmi kvalitní, není to jednoduché zpívání, ale zároveň by mělo být barytonové sólo obsazeno pěvcem ze sboru. Jeho pěvecký projev by měl být prostý, čistý, bez jakékoli vumělkovanosti. Sólový soprán by měl být venkovský hoch, ale svou technickou i psychologickou hloubkou může toto sólo zpívat pouze vyspělá zpěvačka ( koloraturní soprán), která nemá velké vibráto, ale má dost silný hlas na to, aby ji bylo slyšet i vedle velkého sboru – skladatelův záměr žádá po zpěvačce hluboký prožitek a velké pěvecké zkušenosti.

Potulný šílenec je vyvrcholením Janáčkovy sborové tvorby a jedním z nejpůsobivějších sborů ve své vokální tvorbě vůbec. Jeho příběh je všelidský, nacházíme v něm nejen věrnou podobu Janáčkovy života, ale i svého vlastního.

## 5. Janáčkovy ženské sbory

Vypuknutí první světové války v roce 1914 neblaze zasáhlo do slibného rozvoje Moravského smíšeného sboru učiteleského. Členové sboru museli povinně nastoupit do rakouské armády. Tento zásah dočasně pozastavil práci nejen PSMU, ale i Moravského smíšeného sboru, ze kterého však zůstala početně neoslabena ženská složka. Tato ženská část sboru se v době války osamostatnila a vznikl Sbor moravských učitelek ( vznikl v roce 1915), název tohoto sboru se změnil v roce 1936 ve Vachův sbor moravských učitelek.

Činnost Sboru moravských učitelek měla ve válečných letech národní a vlastenecký charakter. Jejich vynikající umělecký výkon podnítil Janáčka k tvorbě náladových ženských sborů. V té době vznikla fantastická balada pro ženský sbor se sopránovým sólem **Kašpar Rucký**, zvukově smělý ženský sbor **Vlčí stopa** a cyklus ženských sborů **Hradčanské písničky**. Ráda bych se zde rozepsala o sborech Vlčí stopa a Hradčanské písničky.

## 5.1. Vlčí stopa

Vlčí stopa je psána pro ženský sbor, sopránové sólo a klavír ( pro Janáčkovu vrcholné sborové dílo netypické). Janáček toto dílo zkomponoval na text básně Jaroslava Vrchlického (1853-1912), jehož text nezhudebňoval poprvé ( *Amarus, Věčné evangelium, Balada blanická*). Skladatel zde opět přistupoval k úpravě textové předlohy, stejně jako u bezručovských sborů. Výsledné znění můžeme konfrontovat v paralelním opisu textů. Skladatel vypustil některé části veršů či dokonce verše celé. Dosáhl tak koncentrovanější výpovědi, která skromnějšími prostředky nechává více prostoru pro fantazii posluchače a otvírá si cestu k tomu, aby obsah vyjádřil prostředky hudebními.

To se skladateli daří, zmiňme např. první takty sboru s textem „ *Temná noc! Starý hejtman hledá stopu vlčí*“, u kterého Vrchlického (Janáčkem vynechaná) slova „ *a tichá – jako hrob step mlčí*“ zcela účinně nahradí nejdříve pianissimo, které je předepsáno od prvního taktu přede hry a posléze krátké a capella unisono sboru. Jinak lze chápat další vypuštění verše „*kam nevnikne luna ani záře hvězdná*“. Jeho vynecháním dosáhl Janáček pevnějšího sepětí textu, vedoucího ke zvýšení psychologického účinku, zvláště pak s ohledem na samotné zhudebnění textu „*Hejtman hlavou...propast bezedná!*“.

Skladatel v tomto sboru opět použil „mísení textu“, simultánní průběh dvou i více strof básně, podobně jako u Maryčky Magdónové. Jedná se zde o děje paralelní. Sopránové hlasy scénu otvírají („ *Hle, zas nový proud světla*“), posléze se přidávají hlasy altů („*Div se hejtman...*“), na sopránech zcela nezávislé. K samotnému vyvrcholení pak posluchače přiblíží sólo („ *K líci klade pušku.*“). To vše za rytmicky stereotypního průvodu klavíru. Vzniká tak mozaika, která prolnutím různorodých modelů s různými texty sugestivně vykreslí emocionálně vyhocenou pasáž.

Pozoruhodně zasáhl Janáček do konce básně. Všimněme si záměny pořadí Vrchlického vět „*Co snad věčným bude toto políbení? – Houkla rána...*“ na Janáčkovu „*Houkla rána! – snad věčným toto políbení!*“ Vrchlický této větě přisoudil charakter otázky a výstřel zařadil až za ni. Janáček naopak vykřičníkem a zhudebněním změnil větu na zvolání a velmi ostře ji ironizoval tím, že ji zařadil až za smrtící ránu.

V tomto ohledu můžeme spatřovat vazbu na ironické, často až sarkastické vyznění textů Bezručových. Rozdíl mezi básněmi Bezruče a Vrchlického je sice značný, ale nabízejí se tu i paralely. Všechny tři Bezručovy básně vedou k smrti protagonistů,<sup>18</sup> zvláště u

---

<sup>18</sup> Kantor Halfar se oběsí, Maryčka Magdónova skočí do Ostravice, *Sedmdesát tisíc* je uzavřeno jakýmsi dance macabre

*Kantora Halfara* je poslední verš velmi ironický.<sup>19</sup> Podobnost s Vlčí stopou, kdy po výstřelu zazní již jen věta „*Dnes jistě našel hejtman stopu vlčí!*“ je zřetelná. Janáček si nevybral báseň náhodou, téma mu vyhovovalo. Smrt je vůbec Janáčkovým častým tématem.<sup>20</sup>

Velká část sboru je vystavěna ze dvou motivů, které spolu tvoří hlavní téma skladby. První je díky čtvrtovým délkám klidnější, je ale uveden vzrušenějšími šestnáctinami a sextovým skokem. Druhý je kratší a má menší ambitus.

Oba motivy jsou, typicky janáčkovsky, melodicky vzestupně-sestupné (motiv první je navíc – jak u tohoto skladatele nacházíme často – vzestupně-sestupný i po stránce metrické). Tento konstruovaný motiv používá Janáček často (První čtyři takty sboru *Kantor Halfar*, sólo prvního basu z *Maryčky Magdónové*).

<sup>19</sup> Halfar nemůže najít práci, což Bezruč popisuje slovy „*pro Halfara místo není*“. Poté, co Halfar ze zoufalství spáchá sebevraždu, ukončuje Bezruč báseň verši „*Bez modlitby, bez slzy ho /... v roh hřbitova zakopali, / a tak dostal Halfar místo.*“

<sup>20</sup> Např. *Sonáta 1.X.1905, Její pastorkyňa, Taras Bulba...*

## Příloha: Srovnání textu sboru a původního textu básně

Forma: Janáčkem použitý text (pokus o rekonstrukci):

Temná noc!  
Starý hejtman hledá stopu vlčí.

Divně se ta stopa až v sad panský stočí!

Druhou noc již hejtman do svítání  
tíše ponocoval sám s nabitou zbraní.

Kolem mlha, kam jen obzor stačí.  
Hetman v zamyšlení kroutí šedé kníry.

**A** „Sper to tisíc hromů,  
škoda noci, škoda **noci**, půjdu radši domů!“

(97 **A tam ve sněhu jasná záře kmitla!**  
taktů) Hejtmanovi hlavou myšlenka

hrozná, děsná jak propast bezdná!

Za ní shluk jiný v mučivém kole!  
Hoj! Tak supů hejno kráká na mrtvole!

Snad vlk to zavyl v dálce,  
či mrazivý vítr do topolů pere?

A opět zdaž to okno neb vítr sténá?  
„Dáble! Za tím oknem dřímá moje mladá žena!“

Jeho mladá žena – (**jako**) plná, krásná růže.  
Holubice smává.

**B** Jeho mladá žena, holubice smává.  
(45 **Kdož té bujné krvi, kdož jí může věřit?**  
taktů) **(Kdož jí věřit může?)**  
**Jeho mladé ženě, plné krásné růži,**  
**holubici smavé?**

**Hle**, zas nový proud světla, v něm dva stíny hrají,  
viz, dvě bílé ruce, okno otvírají,

**C** Div se hejtman zdrží,  
(30 šileného bolu,  
taktů) div se zdrží,  
oko v slzách,  
pušku ohledává.  
Div se hejtman zdrží.  
K líci klade pušku  
v dívém rozechvění.

hle, stín jeden tmavý,  
jak se spouští dolů.  
Druhý stín se kloní  
v jeho obejmutí.  
Slyš těch palných retů  
sladké přížehnutí,  
(slyš těch palných retů  
sladké přížehnutí,  
sladké,  
sladké  
přížehnutí.)

Vrchlického báseň:

Temná noc a tichá – jako hrob step mlčí,  
starý hetman v sněhu hledá stopu vlčí.

*Od břehu, kde řeka pod ledem burácí,*  
divně se ta stopa až v sad panský ztrácí.

Druhou noc již *darmo* hetman do svítání  
tíše ponocuje sám s nabitou zbraní.

Kolem mlha, kam jen obzor sáhne šířý...  
Hetman v zamyšlení kroutí šedé kníry.

*Čapku tlačí v čelo:* „Sper to tisíc hromů,  
škoda noci, škoda, půjdu raděj domů!“

Aj, vtom se na sněhu jasná záře kmitla...  
Hetmanovi hlavou myšlenka *s ní lila*.

Hrozná *tak* a děsná jako propast bezdná,  
*kam nevníkne luna ani záře hvězdná.*

Za ní zástup jiných v muk vířivém kole -  
Hoj! tak supů stádo slétá ku mrtvole!

*Slyš...* snad vlk to zavyl v dálce *v mlze šeré,*  
či *snad* mrazný víchr do topolů pere?

Opět... zdaž to okno aneb víchr sténá? -  
Dáble! Za tím oknem dřímá jeho žena.

Jeho mladá žena – plná, krásná růže,  
kdož té bujné krvi, kdo jí věřit může?

Jeho mladá žena – holubice smává...  
*hetman* oko v slzách pušku ohledává.

Zas nový proud světla, v něm dva stíny hrají,  
viz, dvě bílé ruce okno otvírají!

Div se hetman zdrží v šileném bolu -  
hle, stín jeden tmavý jak se spouští dolů!

Druhý stín se kloní v jeho obejmutí,  
slyš, těch palných retů sladké přížehnutí.

**Ach!** Houkla rána!  
Snad věčným toto políbení!

*Co snad věčným bude toto políbení?  
Hetman k líci pušku v divém tiskne chvění.*

**a** Dnes jistě našel hejtman stopu vlčí!  
(15  
taktů)

*Houkla rána... výkřik – step i sněhy mlčí -  
Hoj! Dnes jistě hetman našel stopu vlčí!*

Podtrženy jsou dvojice slov, slovních spojení či vět, které Janáček upravil. Tučně vyznačená jsou Janáčkem doplněná slova či úseky textu. Kurzíva označuje části Vrchlického textu, které Janáček zcela vypustil. Nijak není vyznačeno nahrazení slova „hetman“ (Vrchlický) slovem „hejtman“ (Janáček), které je platné bez výjimky pro celou báseň. Pověšme si, že Janáčkův text obsahuje (stejně jako upravené verze všech bezručovských sborů) oproti originálu mnohem více vykřičníků.

## 5.2. Hradčanské písničky

Cyklus tří ženských sborů s názvem **Hradčanské písničky** vytvořil Janáček na texty Františka Serafima Procházky, kterého si oblíbil a vážil již od spolupráce na Výletech páně Broučkových. Skladatel měl k Praze vždy zvláštní citový vztah („... je mi třeba do té Prahy jezdit..., v Brně jen být, byl bych... takovým vytaženým ze stroje kolečkem...“, napsal v roce 1918 Kamile Stösslové) a bylo dobře znát, že si obraz Hradčan vybavuje s určitou úzkostí.

Proto ani tak moc nepřekvapuje, že Procházkova posmutnělá lyrika, která – poznamenána atmosférou 1. světové války – v Hradčanských písničkách líčila stesk po zašlé slávě památného místa a jeho okolí, s touto náladou přesně korespondovala.

Z úvodního sboru **Zlatá ulička** vyznačuje smutek nad zchudlými domečky, mezi nimiž kdysi kráčela historie. Po hudební stránce postřehneme vývoj od lomených deklamativních frází k smírné melodice závěru, přetrvávají však pocity hořce prožívaného smutku, umocněné složitým harmonickým myšlením. Druhý sbor si k účinnosti kouzelného vokálního obrazu **Plačící fontány** přibírá na pomoc flétnu a sopránové sólo – jde o plachou lyriku (viz třeba hned úchvatně měkký sextový vstup ve verších „K sladké písni slavíka, slyšte, jak naříká, spadlá ke krůpěji krůpěj, jako slza veliká“), překvapivě křehký protipól autorových dramatických bezručovských sborů. Ve třetím sboru se ocitáme v prostředí letohrádku **Belveder**, který představuje Procházka nádhernou vstupní metaforou „Kamenná báseň v květné houšti, zelený smaragd v prstenu!“, aby se vzápětí opět oddal pochmurnému líčení zašlé slávy této oázy lásky, kde kdysi královna Anna rozezvučovala svou harfu. Zato v závěru básně jako by problesklo slunce: „Och, kdyby láska jenom žila, jdouc krajem s přízní ve zraku, ubohá země, kde bys byla, co by bylo zázraků!“. Dobře cítíme, že Janáček, který si ke zhudebnění Belvederu přibral k ženskému sboru na pomoc harfu a sopránové i altové sólo, takový obraz a vůbec průběh celé básně fascinoval, celá ona barvitá vokálně-komorní freska, jež mu zde vyšla z rukou, patří k tomu nejsuggestivnějšímu, co kdy ve sborovém oboru vytvořil. Po čistě hudební stránce jako by každá část Hradčanských písniček vycházela z jediného, rytmicky obměňovaného tématu, rovněž formu má každý ze sborů přehlednou (například závěrečný prostou třídílnou), citový náboj básní tu však nachází odraz v naprosto ojedinělých strukturách, nenapodobitelně osobitém rytmu i melodicko-harmonickém chvění. Také po interpretační stránce jde o velmi náročný cyklus, jehož každé provedení – a s těmi se dosud setkáváme jen vzácně - je svátkem. Poprvé zazněly Hradčanské písničky v podání Vachova Sboru moravských učitelek 25. listopadu 1918 v Brně.

## 6. Závěr

Poměr naší hudební kritiky k Janáčkově nebyl nikdy jednotný. Je to přirozený důsledek umělecké povahy Janáčkovy, který přinesl do moderní české hudby zcela jinou orientaci, než jaká u nás vládla od obrozenecké doby.

Janáčková umělecká cesta k tvůrčímu výrazu byla postavena na zcela jiných základech a šla jiným směrem, než jakým se vyvíjela česká hudba.

Hudba na Moravě rostla na jiných základech nežli v Čechách. Hudební kultura na Moravě nebyla zdaleka tolik dotčena romantismem a novoromantismem jako v Praze.

Janáčková vývojová linie před operou *Její pastorkyně* ukazuje organickou logičnost jeho vývoje k vlastnímu stylu. Měl svůj vlastní zcela osobitý tvůrčí růst, svou stylovou a vývojovou svébytnost a sféru české hudby obohatil, po Bedřichu Smetanovi, způsobem zcela jedinečným.

Janáčkův skladebný styl je vyhraněný, jak melodicky a motivicky, tak v harmonické vazbě i formovém ztvárnění. Šťastně mu schází jakákoli umělecká manýra, rutinérství, jakákoli vnějškovost.

Janáčková tvorba v české a světové hudbě má vyjímečné postavení především svou původností, neopakovatelnou osobitostí a ideovou důsledností. Janáček šel nekompromisně svou vlastní cestou, proto je také nesnadné jeho zařazení do některého z ustálených uměleckých směrů v české a světové hudbě.



## 7. Hudební pojmy

### adagio

---

ital., pohodlně, označuje v hudbě tempo pozvolné, rychlejší než largo a mírnější nežli andante.

[Adagio] nazývá se též hud. skladba mírného a vážného pohybu, nálady nejvíce snivé, zádumčivé, neb bolného rozruchu, zejména pak volná věta (obvyčejně druhá, někdy také třetí) symfonie, sonáty a komor. skladeb. Nejvíce rozšířil a takřka do nedozírné výše povznesl [Adagio]. Beethoven; po něm klesá [Adagio]. v produkci.-[Adagio] assai, [Adagio]. di molto, adagissimo, velmi zdlouha; adagietto, dosti zvolna; substant. adagietto jest [Adagio]. menších rozměrů

### agogika

Odchytky od udaného tempa skladby pravidelného rytmu, jak to vyžaduje výraz skladby a její přednes. Agogika není zaznamenána v notovém zápisu, ale musí být vycítěna a správně vystižena reprodukcčním umělcem.<sup>21</sup>

### con moto

[kon mó-, italština ], *hudba* hybně, živě.<sup>22</sup>

---

### diminuace

[dy-, latina], zmenšení; *hudba* nahrazení rytmických hodnot tónů hodnotami kratšími při zachování jejich poměrů; používá se zvláště v polyfonních skladbách. Opak augmentace

### dynamika

v hudbě znamená stupňování či odstupňování tónů z hlediska síly, resp.hlasitosti. V notaci se vyznačuje dynamickými značkami. ”<sup>2</sup>

### figurace

Vyzdobení melodie vedlejšími tóny.<sup>23</sup>

### hudební reprodukce

Zvuková realizace hudebního díla. Rozeznává se hudební reprodukce přímá, zvaná též interpretace, a hudební reprodukce nepřímá pomocí strojů a přístrojů (magnetofonu,

---

<sup>21</sup> Slovník hudebních pojmů

<sup>22</sup> CoJeCo

<sup>23</sup> Slovník hudebních pojmů

gramofonu, rozhlasového přijímače; v této souvislosti se mluví o tzv. reprodukovávané hudbě). Při interpretaci hudebního díla má velký význam umělec (zpěvák, instrumentalista, dirigent), který plní funkci zprostředkovatele mezi skladatelem a posluchačem. Záleží na umělecké zralosti i schopnosti interpreta, jak dovede sladit skladatelův záměr se svou představou a uplatnit své pojetí díla, sílu své umělecké osobnosti, i při dodržení skladatelových pokynů v notovém zápisu.

### Lydický modus (přesměrováno z hesla Lydický mód)

---

**Lydický modus** je pojem z oblasti hudební nauky, který se používá pro posloupnost tónů **diatonické durové stupnice** zahrané od jejího čtvrtého stupně. Lydický modus vznikne z **durové stupnice** jejím zahráním od čtvrtého stupně, například v případě C dur je základním tónem lydického modu F a znění mixolydického modu: f-g-a-h-c-d-e.. Jedná se o durový modus (s **velkou tercií**), který je charakteristický „tvrdou“ **velkou septimou** a zvětšenou **kvartou**, kterou se liší od běžné **durové stupnice**. Jedná se o „nejtvrdší“ z modů durové stupnice. Nejbližším měkčím modem je **jónský modus**, který se od lydického liší čistou kvartou.<sup>24</sup>

### ostinato

---

*Hudba*, [ostynáto, italština], stálé opakování téže melodické figury v jednom hlase (zpravidla basovém) skladby.<sup>25</sup>

### presto

*Hudba*, [italština], velmi rychle

---

---

<sup>24</sup> Wikipedia

<sup>25</sup> CoJeCo



Janáček im Jahre 1916



# Maryčka Magdoňová

*Con moto dolce*

*Těť slavný magdoň*

*dříve*

Leoš Janáček

... Udržovali Jste „Maryčkou“ u mne důvěru v sebe sama; výtečným provedením byla posílena.

Nalezl jsem svůj výraz ve skladbě a Vy ho chráníte.

Za to Vám děkuje

oddaný

LEOŠ JANÁČEK.

Janáčkův příspěvek do sborníku Deset let PSMU

## MOJE LAŠSKO

*Lubina s boku pásma radhoštského překotem padá do rokle. V Ondřejnici, když teče Měrkovicemi, tak - tak, že husy v ní se koupají. Vody Odry v Košatce jak by pro hloubku už jen stály. Ostravice je jak kalená ocel. Kam Vy, řeky zpěvného Lašska, spějete? Pod hukvaldským zámkem, v údolíčku, že bys kamenem ho přehodil, byla hospůdka „u Harabišů“. Okna jak z ohně sálavého do tmy vsazena. Uvnitř jizby krájej dým a výpary. Žofka Harabišová jde z ruky do ruky. Tanečnica.*

*Čtyřicet pět let minulo.*

*Jsem nakloněn nad tiskovou korekturou Lašských tanců. V notách, v taktech sedí mi jizba napěchovaného lidu, zpocených, zčervenalých tváří: Vše se hýbe, klaní, vrtí. Vás všech už není z té letní noci divokého reje. Ani básníka P. Štastného, ani profesora Baťka, ani paní Marie Jungové.*

*Proč do světa má jít partitura těch Lašských tanců? Teď, po tolika letech? Toho je příčina široká základna lidového umění. Případá mi, že vy, říčky Lašska, honíte se rytmy těch jeho tanců, z dávných věků až i dnes.*

*Kraj krásný, lid tichý, nářečí měkké, jak bys máslo krájel. František Bartoš pravil: „Nemít český národ již spisovné řeči, laštinu bych na ni povýšil.“*

*Na paměť té letní teplé noci, klenby hvězdnaté nad ní, bublání Ondřejnice podobné třepotu milostnému, na paměť Vám, kteří jste byli svědky té teplé noci, a již věčně dřímáte – na chválu rodného kraje, mojeho Lašska, půjde partitura plna mihavých notiček, plna laškovných nápěvků, švitořivých i zamýšlených, do světa. Ať rozsévá veselí a kouzlí na tvářích úsměv!*

*Hukvaldy, 22. května 1928.*

DR. LEOŠ JANÁČEK

## DÍKŮVZDÁNÍ

Vždy znovu prožíváme velký osud, život a dílo Leoše Janáčka. S léty přibývá pokory, úcty a obdivu k jeho životní síle a odvaze. K rudimentárnímu, navýsost autentickému sebevyjádření. Onomu čerání mízy ze zakleslých hukvaldských kořínků až do světa rozkošatělé koruny silného dubiska, s živinou vlastní krve těm nejněžnějším, jarním výhonkům v oblacích.

Těžce se hledají slova tam, kde prudkost a nesmlouvavost přivedila tolik závratí z labyrintu znějícího proudu muzikantova života.

| Bolestivé pohroužení se a souznění s Ostrovským, Gogolem, Tolstým, Dostojevským – schopnost odhalit spolu s českým Broučkem komplexy Středoevropana – spříznění s přírodou, jejími proměnami v čase prostoru – psycholéčebná mravní sonda Pastorkyně, Osudu, Věci Makropulos – revolta, sociální protesty, Bezruč a Ostravsko se stálými návraty za lašskou řečí, písní a tancem, za Liškou Bystroušskou, za láskou ke svým Kamilám; to jsou dosud ne zcela zmapované prostory, umocněné silou osobitého hudebního tvarosloví – janáčkovských finálních katarzí.

V ateliérech přátel malířů, sochařů společně prožíváme jiný přístup k jeho sdělení, osudu. K jeho tváři, podobám stejně krásným svou vnitřní vášnivostí v mládí jako na sklonku tvorbou zžehlého života. Hledáme společný jmenovatel jeho barevného slyšení, tvarových proměn cestou tvůrčího a lidského zrání. Odhalujeme temperament, prudkost úhozu zběsilého rukopisu. V hluboké pokoře se rozhlížíme jeho hudbou nad mnohotvárností jím odhaleného lidství. Nad schopností vytěžit ty nejpropastnější kontrasty tragiky s něhou, ironie a satiry s láskyplným pochopením.

| Bujnost tvarů, barev, dynamiky, přirozená harmonie oplodňujícího poselství, to je kánon nové krásy a pravdy, zanechaný nám užaslým a udiveným. Odhalovat spektrální zákonitosti nádherné duhy, kterou po niterné bouři rozklenul Janáček očistně na našem hudebním nebi je údělem nás muzikantů, údělem nad jiné životodárným. Je to naše díkůvzdání.

RUDOLF ŠRUBAŘ

## 8. Literatura:

- ◆ Firkušný, Leoš: *Odkaz Leoše Janáčka české opeře*, Melantrich, Brno 1939
- ◆ Helfert, Vladimír: *Leoš Janáček – Obraz životního a uměleckého boje*, sv. I. *V poutech tradice*, Brno 1939
- ◆ Honolka, Kurt: *Leoš Janáček, Sein Leben, Sein Werk, Seine Zeit*, Belser Verlag, Stuttgart und Zürich, 1982
- ◆ Janáček, Leoš: *Fejetony z Lidových novin*, Brno 1958
- ◆ Janáček a Hukvaldy, Česká hudební společnost, Brno 1984
- ◆ Janáček, Leoš: *Dopisy Zdence*, Editio Supraphon Praha 1968
- ◆ Janáček, Leoš: *Literární dílo I/1 - 1*, Editio Janáček, 2003
- ◆ Janáček, Leoš: *Literární dílo I/1 - 2*, Editio Janáček, 2003
- ◆ Kožík, František: *Po zarostlém chodníčku*, Odeon, Praha 1972
- ◆ Leoš Janáček a soudobá hudba, Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958
- ◆ Ocetek, Jan: *Interpretace raných mužských sborů Leoše Janáčka*. Bakalářská práce, Brno 1998
- ◆ Racek, Jan: *Leoš Janáček v mých vzpomínkách*, Vyšehrad, Praha 1975
- ◆ Racek Jan: *Leoš Janáček a současní moravští skladatelé*, Brno 1940
- ◆ Sovová, Martina: *Janáček – Bezruč – PSMU*, Referát ke studentské vědecké konferenci „Leoš Janáček a hudba XX. století“, Brno 2004
- ◆ Štědroň, Bohumír: *Janáček ve vzpomínkách a dopisech*, Topičova edice, Praha 1946
- ◆ Telec, Vladimír: *Sociální balady Petra Bezruče v tvůrčím odkazu českých skladatelů*, diplomní práce, Brno 1976



- ◆ Trkanová, Marie: *U Janáčků*, podle vyprávění Marie Stejskalové, Panton Praha, 1959
- ◆ Tučapský, Antonín: *Mužské sbory Leoše Janáčka a jejich interpretační tradice*. SPN, Praha 1971.
- ◆ Vogel, Jaroslav: *Leoš Janáček*, Praha 1963

## Diskografie:

- „Janáček - Hradčany Songs and Other Choruses“, členové České filharmonie a Pražského filharmonického sboru, dirigent Josef Veselka, Supraphon, 1972 a 1977
- „Leoš Janáček – Male Choruses“, Prague Philharmonic Choir, Chorus master: Josef Veselka, Supraphon 1977
- "JANÁČEK" ., PSMU, dirigent Lubomír Mátl  
Natočeno ve spolupráci s firmou NAXOS, nahrávky jsou z let 1995 a 1996.
- "Dvořák, Janáček, Martinů", PSMU, dirigent Lubomír Mátl, natočeno v roce 1998 ve studiu Českého rozhlasu Ostrava