

Steinmetz, Karel

Analytické sondy do průběhu artikulace času vybraných úseků Janáčkovy hudby

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2003-2005, vol. 52-54, iss. H38-40, pp. [253]-266

ISBN 80-210-3965-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112023>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KAREL STEINMETZ, OSTRAVA

ANALYTICKÉ SONDY DO PRŮBĚHU ARTIKULACE ČASU VYBRANÝCH ÚSEKŮ JANÁČKOVY HUDBY

V druhé polovině osmdesátých a na začátku let devadesátých minulého století jsme se pokoušeli celkem ve třech spisech¹ charakterizovat podobu Janáčkovy strukturování kinetické složky, a to na základě analytických sond do různých skladatelových vokálních, vokálně instrumentálních a instrumentálních děl. Pouze letmo jsme přihlíželi i ke kompozicím psaným „v poutech tradice“, v tak zvaném „přednáspěvkovém období“, a mnohem více jsme věnovali pozornost dílům zralým, ale také skladbám, v nichž byla zcela zřetelně patrna změna Mistrova kompozičního slohu, jako byly skladby instrumentální (klavírní cykly Po zarostlém chodníčku a V mlhách), vokální (např. sbory Vínek a Čtvero mužských sborů moravských a sbory „bezručovské“), vokálně instrumentální kantáty Otče náš, Amarus, Elegie na smrt dcery Olgy a z oper třeba úseky z Její pastorkyně a Osudu. Po vyhodnocení, zobecnění a shrnutí poznatků z těchto rozborů kinetické složky kompozic Janáčkem dokončených po roce 1900, jsme došli k určení tří výrazných znaků či tendencí, které charakterizují skladatelův svébytný způsob traktování kinetické složky hudby. Do jeho podoby se v devadesátých letech devatenáctého století promítlo – dle našeho názoru – zvláště skladatelovo teoretické uvažování jednak o nápěvcích mluvy (jejich sbírání a studování výrazně

¹ *K problematice časové artikulace hudby v dílech L. Janáčka z přelomu století* (strojopis kandidátské disertace, Brno 1986), *Janáčkovy inovace v oblasti časové artikulace hudby* (strojopis habilitační práce, Brno 1992), *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časové pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. (Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994). Ačkoliv náš zájem o zkoumání této problematiky původně vzbudil Zdeněk Blažek, s Jiřím Fukačem jsme měli možnost nejvíce konzultovat otázky časové artikulace hudby vůbec, a zvláště hudby Janáčkovy v letech 1986 až 1992. Konečně i námi používaný termín *časová artikulace hudby*, jako střechový pojem pro metrum, rytmus, hybnost a tempo, zaváděli v osmdesátých letech do české hudební terminologie Jaroslav Volek právě s Jiřím Fukačem (srovnej např. hesla „čas“ a „takt“ ve *Slovníku české hudební kultury* /eds. Vysložil, J., Fukač, J., Macek, P./ Praha: Supraphon, 1997 nebo Fukač, J. *Pojmoslovie hudobnej komunikácie*. Nitra: PF v Nitre, 1983).

ovlivnilo Janáčkův melos i metroritmiku vokálních i instrumentálních partů²), jednak o sčasování (zvláště v tektonice se projevující simultánní nevyvojevá vícepásmovost izolovaných zvukových objektů a jejich „montáž“, jednoznačně vycházející z Janáčkovy učení o tzv. časovacích vrstvách). Jsou to zvláště:

1) Sklon k neustálému narušování symetrie motivů i větších celků (kolísání mezi periodicitou dvou- a třítaktovou,³ zvláště současným zněním binárního a ternárního členění metra; to znamená, že simultánně znějící stopy jsou členěné v různých vrstvách binárně a ternárně, přičemž taktové články vznikají jednak vnitřním rozšířením nebo zkrácením motivu, jednak drobnými transakcentacemi v taktu nebo přímo vložením nebo vynecháním jedné či více „metrických“ dob). Tím se ovšem narušuje jakési taktové „vlnění“ – pravidelné střídání těžkých a lehkých taktů.

2) Velmi časté jsou změny v hybnosti Janáčkovy hudby. Jde o zředňování či zhušťování hustoty pohybu a tyto změny sčasování a tempa jsou prudké, většinou jako důsledek Janáčkovy práce s melodickými „pásmy“ – skladatelovo melodické myšlení jistě ovlivnila jeho teorie o časovacích vrstvách⁴ (v těchto případech se dnes vžily v souvislosti s Janáčkovou hudbou termíny „střih“ a „montáž“) či pozvolné (rubáta, uvolněná agogika, ritardando, drobné metrické změny v subtaktové úrovni apod., v motivech zhusta dochází k přesouvání přirozených metrických přízvuků tj. k tzv. transakcentaci).

3) Pro Janáčkův kompoziční styl jsou příznačné výrazné několikatónové rytmické figurky (tzv. časovky), které jsou metricky utvářené jako převážně vzestupně-sestupné či sestupné (většinou jsou konstruovány tak, že začínají na lehkou dobu a přízvuk i melodický vrchol mají uprostřed nebo na začátku) a často se ostinatně opakují.⁵

² Na tuto všeobecně známou skutečnost upozorňovali nejen přední janáčkovští badatelé již v první polovině minulého století, ale i mnozí skladatelé, hudební publicisté, kritici i interpreti (např. Vladimír Helfert, Osvald Chlubna – srv. např. s poznámkami č. 12 a 14 níže –, dále Bohumír Štědroň, Jaroslav Vogel aj.).

³ Na Janáčkův sklon k třítaktové periodicitě upozorňoval např. již Vladimír Helfert in *Leoš Janáček I. V poutech tradice*. Brno: O. Pazdírek, 1939, s. 375: „...k Janáčkovým osobitým znakům patří periodizace. Většinou člení Janáček v duchu klasicismu své myšlenky sudodoběale vedle toho se objevuje často periodizace třítaktová. Toto třítaktí se pak stává zvláště příznačným zjevem Janáčkovy hudebního výrazu. Jsou v opeře (Šárka – pozn. K. S.) celé rozsáhlé části, v níž je tato třítaktová periodizace provedena důsledně. /.../ Janáčkovy třítaktí není pouhým metrickým schématem. Z něho roste celý charakter melodie.“ Členění po třech taktách vzniká u Janáčka také nástupem 2. hlasu v rytmické imitaci dvojtaktového motivu, který je o takt opožděn (tzv. kontrapunkt časovek).

⁴ Na tuto skutečnost upozornilo mnoho teoretiků (mezi nimi zvl. M. Ištvan, M. Štědroň, C. Kohoutek, J. Bártová aj.), prvním však byl Karel Janeček v *Melodice* (Praha 1956), který na s. 131 a 132 píše: „Melodický tok Janáčkovy hudby probíhá v několika pásmech, jež se střídavě chápou vedoucí úlohy. Rozvrstvení těchto pásem lze označit jako prostorové (trojrozměrné). Proti prosté (plošné) kontrapozici ploch Vystupují u Janáčka jednotlivá pásma i v různých polohách i v různých hloubkách, t. j. nejen ve vyšším a nižším rejstříku, nýbrž v popředí a v pozadí. Dojmu prostorovosti dosahuje Janáček rozložením barevně dynamickým a motivickým (myšlenkovým).“ A my dodáváme výrazný podíl tempa a metroritmiky simultánně pobíhajících pásem.

⁵ Jejich původ je odvozen z melodicko-rytmického utváření lašské lidové písně i zvukové

Tím vytvářejí jakousi jednu „doprovodnou“ vrstvu (zhusta nad prodlevou jedné harmonické funkce – tj. nad tak zvaným „harmonickým /časovacím/ dnem“). Tyto časovky jsou s melodií často motivicky příbuzné – bývají rytmickými dimi-
nucemi „detematizovaného“ základního motivu melodie. Připomeňme však, že podobně jak jsou metroritmicky utvářeny janáčkovské časovky, jeví se i vokální motivy v sólových i ansámblových partech ve většině Janáčkových oper, kantát i sborů (z více jak 50% jsou metricky vzestupně-sestupné, to znamená, že začínají a končí na lehkých či „mimotaktových“ dobách⁶).

Jako ukázkou našich analýz uveďme třeba rozbor průběhu kinetické složky v 9. skladbičce první řady klavírního cyklu Po zarostlém chodníčku *V pláči*. V ní nejvíce zaujme jakési drobné „napětí“, způsobené odlišným členěním dvou samostatných „vrstev“ (pásem). V jedné vrstvě jsou stopy dvoudobé, v druhé třídobé. V melodii, kterou podporuje zcela zřetelné střídání „akordů“ latentní harmonie (tónický kvartsextakord, nónový dominantní akord a tónika; ve 3., 6., 13. a 16. rytmické stopě vždy „chybí“ jedna doba), cítíme jasné členění po třech dobách, přestože se tato melodie odvíjí na pozadí sudého metra (základní metrickou rovinu vytvářejí tóny čtvrtových hodnot, Janáček skladbičku notuje v 2/4 taktu a tzv. výsledná časovka o třech stopách je „metricky vzestupně – sestupná“ a má dvě osminy, čtvrtku a dvě osminy). Hodnota tzv. scelovací časovky⁷ (ta je rozhodující při určování tempa) má v 45 taktech hodnotu noty tříčtvrtové, v 16 taktech pak noty půlové (u těchto taktů jako by chyběla jedna „ustřižená“ doba). Tempo *Larghetto* je u Janáčka upřesněno údajem v podstatě třikrát rychlejším než je obvyklé a to čtvrtka = 180 M.M.⁸ Čtyřiaosmdesátitaktová skladbička (bez repetice) je písňové formy ABABA a má toto členění dvoučtvrtových taktů:

$$\begin{aligned} 4 + 4 / 3 + 3 / 4 + 4 &= 22 \\ 4 + 4 / 3 + 3 + 3 &= 17 \\ 4 + 4 + 2 / 3 + 3 / 2 + 2 + 2 &= 22 \\ 4 + 4 / 4 + 2 &= 14 \\ 4 + 2 + 3 &= 9 \end{aligned}$$

podoby lašského nářečí – srv. např. podkapitolku „Příznačný lašský nářečnický zpěv i písní“ z II. části *Nápev lidových písní*“ úvodní studie k vydání Bartoše III - O hudební stránce národních písní moravských (citováno podle L. Janáček: *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 282 – 290).

⁶ Například při rozboru časové artikulace hudby 5. výstupu z 2. jednání *Její pastorkyně* „*Co chvíli...*“ jsme v práci *Artikulace času v Janáčkově hudbě* (s. 43 – 46) napočítali 17 takových motivů, proti 15 jinak utvářeným (tj. sestupným či vzestupným a neurčitým) motivům, článkům hudby, které jsou podloženy jednotlivými segmenty prozaického textu.

⁷ V našich analýzách používáme často Janáčkovy terminologie, kterou dosud nejvíce (i když mnohdy ne zcela přesně) objasňuje Zdeněk Blažek, editor Janáčkovy hudebně-teoretického díla v 1. svazku (Praha 1968) publikovaném slovníčku *Janáčkovy hudebněteoretické názvosloví* na s. 47 – 51.

⁸ Jak je upozorněno ve vydavatelské zprávě v 1. svazku *Souborného kritického vydání děl L. Janáčka* (řada F/1, Supraphon Praha a Bärenreiter Kassel 1978): „*rozpor mezi označením Larghetto a metronomickým údajem může znamenat, že si skladatel představoval velké rubato, kdy tempový pohyb osciluje mezi těmito pokyny.*“

S repeticemi má tedy celá skladba sto šest 2/4 taktů a při předepsaném tempu (bez agogiky) by byla celková její durata buď pouhou 1 minutu, 11 sekund, nebo 3'33". Četná ritardanda a metroritmické utváření celého dílka přímo interpreta vybízí samozřejmě k mnohem volnější interpretaci, takže interpreti většinou hrají 9. část "Chodníčku" *V pláči* asi za dvě a půl až tři a půl minuty.⁹

Neobyčejně poučné pro reflexi vývoje podoby kinetické složky u Janáčka je srovnávání různých verzí téže skladby.¹⁰ Zcela specifické postavení má v tomto smyslu Janáčkovy operní prvotina z tzv. přednápěvkového období *Šárka*. Tato opera je však dnes provozovaná a tiskem vydaná podle zásady tzv. znění „poslední ruky“ v konečné (tedy ve 4., ne-li dokonce 5.) verzi, když Janáček operu vícekrát během téměř 40 let podoboval revizi.¹¹ Na tuto pozoruhodnou problematiku upozorňuje již na konci své monografie Vladimír Helfert:

*V této věci dlužno dobře rozeznávat druhé a třetí znění Šárky. Právě ve třetím znění (1918) změnil Janáček podstatně vokální linii a vnašel do znění z roku 1888 pozdější svůj změněný názor na vokální melodii vlivem nápěvků. Protože pak tyto změny násilně vepsal do druhého znění, je nutno často pracně původní znění zjišťovat ze slabých stop, jež zbyly po nemilosrdných razurách a ze srovnání s prvním zněním.*¹²

Necelých 20 let po vydání Helfertova spisu¹³ napsal Janáčkův žák Osvald Chlubna, který byl Mistrem v roce 1918 pověřen instrumentací 3. jednání opery a pak dokonce instrumentací obou předchozích jednání podle její 3. verze (tedy podle klavírního výtahu opsaného v roce 1888 Josefem Štrossem a Janáčkem v roce 1918 revidovaného):

„Tyto zásahy do melosu, tedy Janáčkovy nápěvnosti, narušily však jednotu slohu. Orchestrální part zůstal skoro beze změny, ale nad ním zněly dva různé slohy pěveckých záznamů. Všimneme-li si pěveckého zápisu v prvním klavírním výtahu, zjistíme, že co si tehdy Janáček formoval zpěv více méně ariosněji nebo recitačně podle tradičních operních vzorů, zapisoval nyní při čistce zpěvní partie formou, která byla již vyzkoušena a prohloubena janáčkovskými nápěvky a tvůrčí prací „Pastorkyní“ a „Osudem“. Setkaly se tudíž v konečném znění „Šárky“ dva operní Janáčkovy styly: jeden tradiční a druhý novodobý. Nemožno tudíž tvrdit, že

⁹ Například na některých nahrávkách českých klavíristů je stopáž skladbičky *V pláči* následující: Jan Jiraský – 2'41", Ivan Klánský – 2'44", Rudolf Firkušný – 2'55", Radoslav Kvapil – 3'15", Josef Páleníček – 3'17" a Ilja Hurník – 4'05".

¹⁰ Např. v naší výše citované práci *Artikulace času v Janáčkově hudbě* je na s. 30 – 32 uvedeno srovnání dvou verzí sboru Maryčka Magdónova: z roku 1906 (začátek v As dur) a 1907 (začátek v cis moll).

¹¹ Srovnej literaturu níže v poznámkách: 12 – Helfert, V., 14 – Chlubna, O., 15 – Zahrádka, J., 18 – Tyrrell, J.

¹² Helfert, Vladimír: *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1939, s. 375.

¹³ Ten poprvé o Šárce psal v Hudebních rozhledech 1924, ale jak uvádí v poznámce č.1 na straně 365 své janáčkovské monografie, neměl k dispozici pramen – autorizovaný opis klavírního výtahu 1. verze opery z roku 1887).

v *Šárce*“ z let 1887 – 1888 použil Janáček *nápěvkové teorie, která mu ještě v těch letech byla neznámá a kterou se ani ještě nezabýval. Studujete-li dále ze zápisů pěveckých partů hudebnost i rytmiku české řeči, poznáte, že Janáček v roce 1887 byl teprve na počátku poznávání své kompoziční techniky i zvukového vnímání pronášeného slova..... Všímněte si, jak Janáček mění takt, jak docela odlišně rytmičuje slova a jak vyškrtává jednotlivá slova a nahrazuje jinými.*

*Je tedy dnes, podle mého soudu – píše Chlubna dále – Janáčková opera Šárka smíšením slohu romantického s pozdějším vytríbeným a probouzaným slohem realistickým, jak k němu dospěl v letech 1918.*¹⁴

Naopak Jiří Zahrádka soudí, že tato první Janáčková opera, „*ač se formovala do konečné podoby více jak třicet let a přesto, že v ní jsou přítomny různé tvůrčí etapy skladatelovy tvorby, udivuje svou jednotou a celistvostí. Šárka není pouhý pokus skladatelského začátečníka, jak bylo dlouhá léta tradováno, nýbrž plnohodnotný a značně kompozičně vyspělý tvůrčí čin*...“¹⁵

Proto jsme také my v našich analýzách vzali v úvahu konečnou verzi,¹⁶ avšak pro postižení oné výše zmíněné proměny Janáčkovy traktování „*kinetické složky*“ v raném „*přednápěvkovém*“ a vrcholném období jsme se rozhodli analyzovat alespoň začátek 1. jednání první a pak poslední verze. Brali jsme přitom samozřejmě v potaz postřehy Johna Tyrrella jednak o Janáčkově připojování slov k již hoto- vým úsekům hudby¹⁷ a jednak o rozdílech ve dvou verzích Šárky, jak o nich píše v osmé kapitole *Čestina, metrum a deklamace* své knihy *Česká opera*.¹⁸

Zde si Tyrrell všímá několika skutečností: Jednou z nejnápadnějších charakteristických vlastností zpěvních partů z verze r. 1888 jsou důrazné začátky na těžkých dobách, zatímco party nové verze mají tendenci začínat těsně po těžké době. Staré party měly často chybnou deklamaci (mj. přízvuky na posledních slabikách slova) a projevovaly tendenci pohybovat se s orchestrem a zrcadlit přitom jeho pravidelné frázování a pravidelný pohyb v půlkách a čtvrtkách. Chybnou deklamaci (třeba přízvuky na poslední slabice slova) Janáček opravuje užitím triol končících před začátkem nového taktu. Nové party psané v kratších hodnotách se jenom zřídka shodují s původní délkou a tvoří mezery, jimiž „*prosvítá*“ orchestr. Protože vrchol fráze zůstává zpravidla na stejném místě, verše textu se kupí kolem něho, přičemž často začínají později a končí dříve. Těžkopádné začátky

¹⁴ Chlubna, Osvald: Několik slov k Janáčkově „*Šárce*“. In *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně*. Státní divadlo v Brně 1958, nestránkováno.

¹⁵ Zahrádka, Jiří: Předmluva k níže citovanému tiskovému vydání klavírního výtahu s. IV.

¹⁶ Klavírní výtah Janáčkovy opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia, s.d. (ISMN: M-008-06329-9).

¹⁷ Tyrrell, John. O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách. *Opus musicum*, roč. 1/1969, č. 8, s. 227–232; týž. Mr. Brouček's Excursion to the Moon“. A History of the Composition of Janáček's Opera. In *Časopis Moravského muzea*, roč. 53/54, 1968/69, s. 89–124.

¹⁸ Tyrrell, John. *Česká opera*. Brno: Knižnice Opus musicum, 1991-1992, s. 285 – 336; překlad z anglického vydání *Czech Opera*. Cambridge: University Press, 1988. Poslední kapitola z této knihy vyšla též jako samostatná studie pod názvem *Prozódie a „českosť“ v české opeře* v časopise *Hudební věda*, XXVI/1989, č. 4, s. 299–331.

na taktových dobách ustoupily lehkým začátkům mimo taktové doby (také byly opraveny přízvučné poslední slabiky obvykle triolami); vokální fráze se tak smrštila na obou stranách směrem k frázovému vrcholu stojícím uprostřed.

Tyrrellovy výše uvedené názory, které verifikuje notovými příklady ze všech tří jednání opery, jsou v naprostém souladu s třetí tezí naší charakteristiky časové artikulace Janáčkovy hudby. Proto se na závěr naší studie pokusíme naznačit průběh naší analýzy, kdy jsme „takt po taktu“ sledovali kinetickou složku ve dvou verzích (první z roku 1887 a poslední, tj. tiskové vydání Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia)¹⁹ alespoň začátku 1. jednání opery Šárka. Tím zároveň můžeme doložit i správnost našich dřívějších zjištění.

Celá první scéna opery – úvodní zpěv Přemysla se sborem vladyků v *es moll* s častými vybočeními a konečným závěrem v *Ges dur* (v závěru této scény u 1. verze však zůstává sextakord *es moll*) má celkem 52 taktů. Zodpovědná vazba²⁰ harmonie za vývoj metricko rytmické složky „člákuje“ celou plochu zcela tradičním způsobem, tj. po dvojtaktích a jen výjimečně se jednotlivě vyskytují trojtaktí (podobně jsou utvářeny ve verzi z r. 1887 také melodické motivy).

První, čtyřiadvacetí taktová část *Adagio* (třídobé metrum v 3/2 taktu; poslední takt je však v *alla breve*; se kryje s introdukcí střední části) – zpěv Přemysla zhuďebňuje tyto převážně jambické verše:

Verš	Text s číslem taktu ²¹	počet veršových stop (iktů)	takty bez textu
			1 2
	3	4	
1	Jak za ho-ry se u — u — u	slun-ce chý-lí, — u □ u	2 + 2
	5	6	
2	tak o de- šla jsi, u — u — u	Li-bu-šo, — u u	2 + 1
	7		
3	a zla-tý tvé-ho li-du věk u — u — u — u —		4
	8	9	
4	kles s teb-ou u — u	v tma-vý hrob! — u —	1 + 2
			10 11

¹⁹ Celá analýza je připravena k zveřejnění na jiném místě (in: Sborník prací Pedagogické fakulty Univerzity Palackého Hudební věda a výchova 10 /Musica VIII/ - v tisku).

²⁰ Termín Jaroslava Volka. Srv. Volek, J. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Praha: Panton, 1961, zvl. s. 302 – 323.

²¹ Platí jen v konečné verzi; pro vyznačení prozodie užíváme běžných symbolů: přízvučná slabika —, nepřízvučná slabika u, event. předzářka /.

Po dvou introdukčních taktích (v následujícím výčtu v závorce) následuje toto článkování celé plochy: (2) + 2 + 2 + 2 + 3 = 11 3/2 taktů.

Př.: 1 (takty 3. – 11.)

Adagio

1. verze - 1887

Jak za ho - ry se slun - ce chý - lí

Adagio *mf*

4. verze - 1925

es moll: T D T D

Jak za ho - ry se slun - ce chý - lí.

5

tak o - de - šla jsi. Li - bu - šo, a zla - tý - tvé - ho

5

tak o - de - šla jsi, Li - bu - šo, a zla - tý tvé - ho li - du věk

S⁷ S °D⁶ DS⁷ T⁶ °S⁷ S⁷

8

li - du věk kles se - bou v tma - vý hrob!

8

kles se - bou v tma - vý hrob!

es moll: °D⁶ DS⁴₃ T⁶ °D⁴

Ges dur: T⁶ D⁴ T °T⁶ D⁴ T T⁶ D⁷ °S⁶₄

Takty 12. – 24. přinášejí hudebně obdobný materiál (po melodicko-rytmické a harmonické stránce).

12	13	
5 Juž mi-nu-lo lé-to,	bla-hý sen,	
u — u u — u	— u —	2 + 2

14	15	
6 a Mo-ra-na ble-dá	vo-lá!	
u — u u — u	— u	2 + 1

	16	17	18	
7	Má po-do-bu Vla-sty,	jež ²² tři-má	meč	2 + 1 + 1
	u — u u — u	u — u	—	
	19	20		
8	a ko-sí mých re-ků	bo-ha-tý květ,		2 + 2
	u — u u — u	— u u —		
	21	22	23	
9	ó,	kr-va-vá	žneč-ka a kru-tá.	— 1 + 2
	/ — u u	— u u — u		

Tato plocha je členěna takto: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 12 3/2 taktů + 1 takt alla breve.

Nastupuje sbor vladyků – živější střední část – Allegro molto (bez jednotaktové introdukce, která vlastně náleží do předcházejícího dílu jako jeho 24. takt) sedm taktů alla breve (2/2) s textem, jak je patrné z níže uvedeného notového příkladu:

	24	1, 3	2, 4	
10	[: Jak	dě-sné to jmé-no	o-de rtů zně-lo! :]	2 + 2
	u	□ u u — u	□ u u — u	
	(4)	5	6	
11	Juž	ky-pí mi krev, ať	za-čí-ná seč,	2 + 2
	u	— u u — u	— u u —	
	(6)	7	(8) = 1 dalšího dílu	
12	Juž	dy-chtím	po bo-ji!	— 1 + 1
	u	— u	— u u	

Sedmitaktový díl (alla breve) lze rozčlenit na: 2 + 2 + 3 (= 7 taktů), přičemž závěrečné tóny sboru i orchestru spadají již do 1. taktu závěrečné části scény; konec předcházející části B a začátek závěrečného dílu C se tedy prolínají. Tři verše zpívané mužským sborem se v různých hlasech opakují – nastupuje Tenor II, který při rytmické imitaci prvního tenorového hlasu mlčí, zatímco Bas I v první verzi Šárky zpívá na tomto místě společně s Tenorem I text druhého verše; v poslední verzi však není rytmická imitace důsledná a basové hlasy nastupují ještě o jednu metrickou dobu opožděně, čímž vzniká onen typický „janáčkovský kontrapunkt časovek“.

22 V první původní verzi je „a“ místo „juž“, v posledním verši pak místo „budoucím“ slovo „zemřelým“.

Př: 2 (t. 22, 23, 24 = introdukce dílu B a pak jeho prvních pět taktů)

1. verze

Přemysl *Allegro*

Sbor vladyků

T I, II

kr - va - vá žne - čka a kru - tá!

Jak děs - ně to jmé - no

4. verze

Přemysl *Allegro molto*

Sbor vladyků

T I, II

kr - va - vá žne - čka a kru - tá. Jak děs - ně to jmé - no

es moll: T⁶ °D T⁶ D Ces=H: T T T⁷
ST

1. verze

T I, II

Sbor vladyků

B I, II

Jak děs - ně to jmé - no o - de rtů zně - lo! At' ky - pí mi krev, at' Juž

Jak děs - ně to jmé - no o - de rtů zně - lo! Juž ky - pí mi krev, at' At'

o - de rtů zně - lo! Jak děs - ně to jmé - no o - de rtů zně - lo! Ky - pí mi krev, at' Ky - pí mi

H dur: T T⁷ °D⁴ D³ ID⁷ Juž ky - pí mi krev, at'
g moll: D³ ID⁷ T⁺⁶ °D T⁺⁶

Celou první scénu opery pak uzavírá jednadvacet taktů zpěvu Přemysla, opět v Tempu I. a v třídobém metru (takt 3/2) s textem:

	1	2			
13	Zdaž vla - sti sad	má zhu - ben být?	1 + 2		
	u - u u	/ - u -			
	3	4			
14	Kdy Ve - sna vze - šla	nám?	2 + 1		
	u - u - u	-			

	5	6 -	
(6)	7	8	9
15 Má	ru-šit zá-ští	po-svát-ný tvůj po-klid,	Li-bu-šo? 1 + 2 + 2 + 1
—	— u — u	— u u / — u	— u u
			10
	11	12	13
16 Noc sva-tá krá-čí	dou-bra-vou a	hra-du se	blí-ží, 2 + 2 + 1 + 1
u — u — u	— u — u	— u u	— u
	15	16	17
17 snad	ne-se krá-sný	mír jak nám,	— 2 + 2
u	— u — u	— u —	
	18		
18 tak bu-dou-cím!	(v 1. verzi „zemřelým!“)		1
u — u u			
			19 20 21

Členění plochy C: $2 + 2 + 2 + 2 + 2 = 10 \quad 3/2$ taktů,
 $2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 11$ taktů.

Osmnáct veršů úvodní scény (zpěv Přemysla a vladyků) zhudebňuje Janáček v obou verzích na 52 taktů dlouhé třídílné ploše. V prvním čtyřiadvaceti taktovém díle bylo celkem 30 přízvuchných slabik vesměs jambických veršů, v dalších sedmi taktech jsme napočítali 10 iktů a v závěrečných jednadvaceti taktech bylo 24 slabik s důrazem. Větších prohřešků proti české deklamací u poslední verze opery nenacházíme. Zatímco v první verzi byla z celkového počtu čtyřiačtyřiceti, spíše kratších, několika (většinou tři až čtyř-) tónových motivků ve vokálních partech, které často nepřesáhly délku jednoho taktu, převážná většina (72,7%) motivů sestupných, většinou ve čtvrt'ových a půlových dobách [jen 2,3 % byly motivy vzestupné] a 25,0 % motivů bylo vzestupně sestupných,²³ poměr v konečné verzi mezi vzestupně sestupnými a sestupnými byl opačný (61,3 %, 36,3 %) [3,4 % bylo motivů vzestupných]. Tentokrát to však bylo z celkového menšího počtu (31) motivů, než jsme napočítali ve stejném úseku hudby v první verzi. I tak relativně vysoký počet vzestupně-sestupných motivů v první verzi (11) lze vysvětlit spíše častými předtaktími, kdy jambickou první lehkou slabiku lze chápat spíše jako anakruzi k daktylské stopě, v hudební podobě vyřešenou předtaktím než pozdějším Janáčkovým zcela záměrným užíváním těchto motivů (jakousi Janáčkovou konvencí, na jejímž vzniku se podílel nejvíce vliv slovního přízvuku lašského nářečí). V poslední verzi je tak větší počet motivů ve vokálních hlasech jednoznačně ovlivněn jejich větší délkou (větším počtem kratších tónů, často osminových či „triolových“ čtvrtek) a jejich rytmicky bohatším tvaro-

²³ Metricky sestupný motiv začíná na těžké taktové době a končí na lehké, vzestupný začíná na lehké době a jeho konec je hned za taktovou čarou příštího taktu. Vzestupně sestupný začíná a končí na lehké taktové době a hlavní přízvuk na uprostřed.

váním. A tak lze zcela souhlasit s Tyrrellovým názorem, že zpěvní party konečné verze sice „*nejsou přímo kompendiem Janáčkovy vokálního stylu v předvečer jeho závěrečného velkého desetiletí, protože se musí vzít v úvahu i jambický text a okolnost, že Janáček vlastně revidoval již existující zpěvní party a že znění, které následovalo, muselo se aspoň zhruba držet doprovodu, jenž se pohyboval podle frázování z r. 1888*“²⁴ ale že vykazují do značné míry nový Janáčkův přístup k zhudebňování českého slova. Ačkoliv harmonickou stránku doprovodu vokálních hlasů Janáček neměnil a v podstatě tato složka zůstává stejná jak u 1. verze z roku 1887, tak i u verzí z let 1888 a 1918, metricko-rytmické utváření této „doprovodné“ orchestrální vrstvy (jak je patrné i z klavírního výtahu) tak, jak byla připravena pro premiéru opery v roce 1925,²⁵ vykazuje všechny relevantní znaky v utváření časové artikulace, které jsme popsali v úvodu této studie (užívání „ostinatých časovek“, neběžně dělených taktů – časté kvintoly, sextoly či trioly – srv. např. přílohu č. 2. - ukázka z vydaného klavírního výtahu). Také podoba vokálních hlasů konečné verze zcela potvrdila platnost naší charakteristiky kinetické složky v dílech vzniklých po roce 1900, tedy poté, co se Mistr začal intenzivně zabývat promyšlením svých teorií o nápěvcích mluvy a o sčasování.

ANALYTICAL INVESTIGATION OF TEMPORAL ARTICULATION IN SELECTED PASSAGES OF JANACEK'S MUSIC

The study comprises an analysis of the “kinetic” aspects of Janacek’s movement “V pláči”, from the cycle “Po zarostlém chodníčku”, and of the opening scene of his first opera, “Šárka”. The author tests how far the composer’s theoretical concepts of speech melodies (nápěvky mluvy) and the articulation of rhythm (sčasování) are reflected. In the opera “Šárka”, major differences were found between the first version (1887) and the final version (1925), both in the vocal lines and the instrumental accompaniment. The term “temporal articulation of music” (časová artikulace hudby) is used in the study as an overall term for metre, rhythm, dynamics and rate: this was introduced into Czech musical terminology by Jaroslav Volek and Jiří Fukač, and is sometimes used as a substitute for the term “musical kinetics”.

²⁴ Tyrrell, John: *Česká opera*, s 334.

²⁵ Mezi party klavíru tří verzí klavírního výtahu (1887, 1888 a 1918) a konečnou verzí z roku 1925 nejsou podstatné rozdíly v harmonii (jak již uváděli před námi V. Helfert, O. Chlubna i J. Tyrrell při „čistce“, kterou Janáček prováděl v roce 1918, ponechal klavírní part beze změn), ale jak my připomínáme, značně se odlišuje metricko-rytmická stránka první a poslední verze; u té totiž zaujmou všechny charakteristické znaky kinetické složky, uvedené na začátku této studie. A to je také jasným potvrzením správnosti názoru Jiřího Zahrádky na stylovou jednotu celého díla (srv. poznámku č. 15 této studie).

Handwritten musical score for the first system of the opera *Šárka*. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line with lyrics in Czech and a piano accompaniment. The lyrics include: "...ná mše a Kosi mych reku bohady kvil; o Kavaři". The piano part includes markings such as *acc.*, *allegro*, and *rit.*. The score is written on five staves.

Handwritten musical score for the second system of the opera *Šárka*. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a vocal line with lyrics in Czech and a piano accompaniment. The lyrics include: "...vlasti sad má zhuben bý, Dý vesna vzešla nám?". The piano part includes markings such as *rit.*, *allegro*, and *rit.*. The score is written on five staves.

1. Třetí a čtvrtá strana první verze opery *Šárka* (Janáčkem autorizovaný klavírní výtah opsal Josef Štross), uložen v Janáčkově archivu Oddělení dějin hudby pod sign. A 30 388.

10

Pr. Má po - do - bu Vla - sty, jež tři - má meč
Ihr äh - nelt die Vla - sta, die mit dem Schwert
She looks like Vla - sta, a sword in her hand, and

Pr. a ko - sí mých re - kú bo - ha - tý květ, ó,
bringt viel zu früh mei - nen Hel - den den Tod, oh
mows down my her - oes, the flower of their age, oh

1 Allegro molto

Pr. kr - va - vá žne - čka a kru - tá.
blu - ti - ge grau - sa me Ern - te.
bloo - dy har - vest so cruel.

MUŽSKÝ SBOR: VLADYKOVÉ / MÄNNERCHOR: WLADIKEN / MALE CHORUS: KNIGHTS
Tenore II

1 Allegro molto Jak
Wie
How

*) obě verze v MS partitury / beide Lesarten im MS der Partitur / both the versions in the MS of the full score
UE 31 656 / EM 78 200

2. Strany č. 10 a 11 z tištěného klavírního výtahu (Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia, s.d.).

Jak dës - né to jmé - no
Wie schau - rig er klingt, der
How fear - ful her name, the

dës - né to jmé - no o - de rtû zně - lo!
schau - rig er klingt, der Na - me von Vla - sta!
fear - ful her name, the name - of Vla - sta!

Jak dës - né to
Wie schau - rig er
How fear - ful her

o - de rtû zně - lo! Af za - čí - ná seč. Juž
Na - me von Vla - sta! Be gin - ne die Schlacht! Mic
name - of Vla - sta! Let fight - ing be - gin! I'm

Juž ky - pí mi krev, af za - čí - ná seč. Juž
Mich dürs - tet nach Blut, be gin - ne die Schlacht! Mic
I'm thirst - ing for blood, let fight - ing be - gin! I'm

jmé - no o - de rtû zně - lo! Ky - pí mi krev, af za - čí - ná
klingt, der Na - me von Vla - sta! Dur - stig nach Blut, be - gin - ne die
name, the name - of Vla - sta! Thirst - ing for blood, let fight - ing be

Juž ky - pí mi krev, af za - čí - ná seč. Juž
Mich dürs - tet nach Blut, be - gin - ne die Schlacht! Mic
I'm thirst - ing for blood, let fight - ing be - gin! I'm