

Vysloužil, Jiří

## Folklór jako stylotvorný axióm Janáčkovy hudby

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtĕ šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 359-361*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120938>

Access Date: 04. 12. 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.

## FOLKLÓR JAKO STYLOTVORNÝ AXIÓM JANÁČKOVY HUDBY

Navzdory silicím univerzalistickým tendencím v kulturním a duchovním vývoji našeho věku nepatří idea národnosti k přežilým uměleckým kategoriím. To dokazuje současné umění historicky „mladších“ národů, které je namnoze spjato s tradičními lidovými zpěvy i s jinými charakteristickými životními projevy dynamicky se přetvářejícího národního společenství. Idea národnosti v umění však není cizí ani umění těch národů, které manifestovaly svou vyspělou kulturní individuálnost v dřívějších epochách.

Arnold Schönberg, abychom jmenovali jeden z krajních případů, sice negativně posuzuje možnosti tvůrčího uměleckého využití folklóru v moderní hudbě, ale na druhé straně vášnivě obhajuje národní obsah svého umění i jeho sepětí s německou hudbou 19. století. K české národní hudbě jako umělecké ideji se hlásí i Leoš Janáček, jsa si sám dobře vědom toho, že organicky pokračuje v díle Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka a Pavla Křížkovského, kteří ve své hudbě povýšili ideu národnosti na významné umělecké faktum.

V pojetí a v díle těchto českých hudebních mistrů (například na rozdíl od německé hudby 19. století) zahrnuje idea národnosti nejenom význačné národně buditelské (společenské) funkce, ale i některé charakteristické umělecké fenomény a hudební idiomy, mimo jiné folklorní provenience. Nápěvy, texty lidových písní, někdy přímé citace, jindy zase původní hudební myšlenky komponované v duchu folklorní tvorby organicky propustují tvorbu a kompoziční sloh zakladatelské generace Smetanovy.

Příbuznými společnými skladebnými principy české lidové písně na straně jedné a klasického, respektive raně romantického hudebního slohu na straně druhé, jehož se Smetana, Dvořák i Křížkovský nikdy úplně nezřekli, si vysvětlíme, proč pod vlivem lidové písně nedošlo v díle těchto skladatelů k radikální slohové přeměně jejich hudby. Nedošlo k ní ani ve skladbách Křížkovského a Dvořáka, třebaže inspiračně čerpali z textů a nápěvů moravských lidových písní, jejichž hudební dikci přizpůsobili normám klasického a romantického slohu.

Tyto klasicko-romantické skladebné normy určovaly i kompoziční začátky Janáčkovy a jeho raný vztah k lidové písni. V polovině sedmdesátých let zhudebnil Janáček texty moravské lidové poezie ještě způsobem, který připomíná skladebnou techniku podobných skladeb Křížkovského a Dvořáka.

Přibližně od druhé poloviny osmdesátých let však nastala v Janáčkově umělecké orientaci pronikavá změna. Ve sborech na slova lidové poezie a v jiných skladbách se zřekl „hranatosti klasické diatoniky“, jejich „tvrdých nehybných vzorců“ harmonických a modulačních, klasické uměřenosti „periodického členění hudební věty“, abychom použili vlastních formulací Janáčkových, a nahradil je chromaticky diferencovanou melodií a harmonií, volným neperiodickým členěním charakteristických metrorytmičeských nápěvků, které namnoze bezprostředně vázal na intonaci a metrorytmičeské hodnoty veršovaného nebo jen prozaického textu folklorního původu. Janáček tím opustil půdu klasického a romantického hudebního myšlení a vzdálil se slohové bázi hudby Smetanovy, Dvořákovy a Křížkovského; začal komponovat „moderně“ a svými novými skladbami vzbudil údiv Dvořákův, který užasl nad tvůrčí odvahou svého o třicet let mladšího uměleckého druha.

To všechno se shodou okolností dalo v okamžiku, když Janáček poznával „moderní chromatickou hudbu“ Wagnerovu, zejména jeho „Tristana“, tedy dílo, které vymanilo evropské hudební myšlení z norem klasické hudby jako žádná jiná skladba předtím. Janáček, osobnost rodem a výchovou po výtce slovanská, na Wagnerovy umělecké ideje sice reagoval v kritických státech podrážděně, ale z některých Janáčkových skladeb poznáváme, že byl novotami Wagnerovými zaujat, stejně tak jako v té době Claude Debussy. Vystupňovaná chromatika Wagnerovy hudby, Wagnerovo pojetí slova jako relativně autonomního zvukového i významového fenoménu, to byly všechno impulsy, které rozšířily obzory dosavadního uměleckého nazírání třicetiletého Janáčka. Vlastní Janáčkově umělecké řešení, materiálůvá a kompoziční báze i sloh jeho hudby však byly jiného druhu než u bayreuthského Mistra.

Hned v úvodní scéně 1. dějství opery Její pastorkyňa vyčerpává Janáček všech dvanáct tónů chromatické stupnice, čehož dosahuje neustále se měnící tonálníou ponejvíce modálního původu. Hudební proud této scény probíhá v náhlých modulačních zvratech (diatonických i chromatických), metrorytmičeský půdorys a členění nápěvků a melodických frází se váže na text v daleko větší míře než v klasické hudební větě. S těmito základními danostmi hudební struktury koresponduje i netradiční architektura hudební věty, která je založena na opakování a uvolňování úsečných motivů, na metrorytmičeském a harmonickém ostinatu.

S Wagnerem tento hudební typus Janáčkův souvisí jen nepřímě, v lecčems ho dokonce popírá (Janáček například nepřijal Wagnerovu hudební symboliku a symfonizaci opery), zato jisté analogické kompoziční principy najdeme v některých archaických typech moravských a slovanských lidových písní, které začal Janáček uprostřed osmdesátých let minulého století soustavně studovat. Především z moravské a slovanské lidové písně čerpal materiál pro svůj vlastní výklad moderní hudební skladby. Hned v jednom ze svých prvních folkloristických článků (1886) uvedl, že slovanská lidová píseň ovládne jednou evropskou hudbu stejně, jako ji kdysi ovládl římský chorál. Tento Janáčkův názor připomíná romanticky a panslavisticky motivovanou estetiku (nenaplnila se v budoucnu beze zbytku ani v moderních slovanských hudebních kulturách, stejně tak jako se nenaplnila beze zbytku ani umělecká vize Schönbergova, že dodekafonie zajistí německé hudbě na mnoho desetiletí dopředu vládnoucí po-

stavení). Nicméně Janáčkovi samotnému jeho kriticismus zajistil přece jen jistou reálnost této estetiky, a to z toho prostého důvodu, že nepracoval s folklorními fenomény jako se statickými, že na svérázné hudební fenomény archaických vrstev moravského a slovanského folklóru nenahlížel očima romanticky orientovaného hudebníka a estetika. Třebaže je Její pastorkyňa „realistickou operou“ s námětem z folklorně rázovitého Moravského Slovácka, nenajdeme v ní přímých citací nápěvů lidových písní. Janáček již v tomto svém prvním zralém scénickém díle jenom výjimečně, zato však naprosto funkčně, komponoval umělecky původní žánrové taneční a písňové scény folklorního typu. Osvojil si však důsledně normy skladebné techniky a hudební idiomy lidové písně, které pak ve svém dalším díle převádí do vlastní hudební řeči bez ohledu na zhudebněný námět nebo použitou formu.

Janáčkovo pojetí lidovosti a národnosti v hudbě je ze slohového hlediska kvalitativně jiné, než znala česká hudba 19. století. Není také v rozporu s obecným vývojem evropské moderní hudby, ale mnohými svými stránkami spíše připomíná analogické snažení Bartókovo, Stravinského aj. Svému pojetí lidovosti a národnosti děkuje také Janáček za osobitost, za moravsko-slovanský a český ráz své hudby.

