

MILOŠ STĚDRŮN

## JANÁČEK A ZEYERŮV VERŠ V OPEŘE ŠÁRKA

*Motto:*

Zeyerova tekstu uchopil se muž z lidu, nepoznavší  
ztemnělé chvíle nostalgie dekadentního městského člověka ...

*Helfert, 370*

### 1. ÚVODEM

Přesto, že problematikou Janáčkovy-Zeyerovy Šárky se zabýval zevrubně Vladimír Helfert a po něm další čeští muzikologové, zbývá stále hodně základních otázek týkajících se jak kritiky pramenů, tak i samotné podstaty Janáčkovy stylu a hudební deklamace. V této krátké studii chceme upozornit především na soubor otázek souvisejících s hudební deklamací opery a tak blíže osvětlit předpoklady pro pozdější dozrávání Janáčkovy operního stylu. Stylové ukázky však zde chápeme výlučně v aspektu hudební deklamace.

Při rozboru Janáčkovy opery se opíráme o opisy s Janáčkovými poznámkami z doby vzniku opery 1887—88, uvedené v pramenech. Rozhodující je pro nás tedy geneze deklamačního principu, nikoliv jeho další osudy při přepracovávání a podstatném pozměnění Šárky později. Postup kritického vydání bude zřejmě opačný — tam půjde především o znění poslední ruky, i když jsme přesvědčeni o nezbytnosti vydání všech znění v podobě supplement.

Jednou z hlavních otázek této studie je Janáčkovy deklamační ztvárnění Zeyerových veršů. Vycházíme zde z Helfertova rozboru Šárky, který zůstává i nadále východím především tím, jak hluboce a zevrubně jsou položeny jednotlivé otázky. Snažíme se zjistit, zda téměř 50 let od publikování práce znamená nějaký rozhodný posun v hodnocení jednotlivých jevů. Připomeňme zejména Helfertovu pasáž týkající se periodizace, kterou považuje v Janáčkovské tektonice za jeden z osobitých znaků: ... „Většinou člení Janáček v duchu klasicismu své myšlenky sudodobně na čtyřtaktí a osmitaktí... A vedle toho se objevuje často periodisace třítaktová. Toto třítaktí se pak stává zvláště příznačným zjevem Janáčkovy hudebního výrazu. Jsou v opeře celé rozlehlé části, v nichž je tato třítaktová periodisace provedena důsledně... V tomto hudebním cítění v třítaktí byl nepochybně vliv lidovosti“ ...

Budeme nyní sledovat zvláštnosti rytmického členění Zeyerova verše s ohledem na soudobost i na akcentovanou otázku třítaktové periodizace-

## 2. JANÁČEK A ZEYERŮV VERŠ

Otázkou významového posunu vzniklého krácením Zeyerovy předlohy se zabývala po V. Helfertovi především A. Mazlová ve své diplomní práci *Téma Ctirada a Šárky v českém umění a geneze Janáčkovy libreta Šárky* (FF UJEP, Brno 1966). Nás spíše zajímají v této souvislosti formální zřetele vyplývající z veršové podoby díla. Zeyerův nerýmovaný verš s kolísajícím počtem slabik Janáček v zásadě dodržuje. Škrta větší pasáže (zrušení motivu Lumíra v 1. jednání), ale zásahy do jednotlivých veršů jsou ojedinělé: např. 13. verš z Janáčkovy libreta 1. jednání *Juž dychtím po boji* je u Zeyera o slabiku delší (*Juž dychtíme po boji*) nebo hned následující 14. verš *Zdaž vlasti sad má zhuben být* obsahuje u Janáčka krátký infinitivní tvar na rozdíl od Zeyerova verše *Zdaž vlasti sad má zhuben býti*. To jsou však ve své podstatě jen detaily a jako východisko celé sondy lze přijmout tvrzení, že se Janáček v opeře při deklamaci vyrovnával se zeyerovským veršem a že jeho tvar mohl mít vliv nejen na hudební deklamaci (to lze předpokládat a konkrétní projevy se pokusíme připomenout z helfertovské analýzy nebo i nově doložit), ale zejména na stavbu kratších úseků, na monology, dialogy a na formování mikrotektoniky.

Zeyerův vesměs nerýmovaný verš kolísá do 10 slabik — jestliže sledujeme z tohoto aspektu prvních 100 veršů 1. jednání libreta, dostáváme tyto výsledky:

Počet slabik ve verši	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Počet veršů	3	3	3	8	18	12	26	14	11	2

Nejčastěji jsou tedy zhudebňovány osmislabičné a šestislabičné verše, devíti- a sedmislabičné a desítlabičné. Pětislabičný a šestislabičný verš lze považovat za polovinu heroicversu. Z tohoto aspektu se celá sonda může členit takto: pásmo heroicversu (27 veršů), pásmo krácených — polovičních tvarů (26 veršů) a pásmo sedmi- a osmislabičných veršů stojících mezi heroicversem a jeho půleným krátkým tvarem (38 veršů).

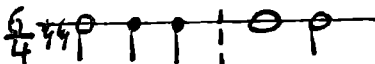
Tyto statistické údaje ovšem nic neříkají o skutečném Janáčkově zacházení se Zeyerovým veršem. Doložme proto zatímni výčet konkrétními situacemi.

Helfert konstatoval, že Janáčkovy záliby ve velkých taktách "... je nesporně vliv chrámové hudby, hlavně mensurální notace". (Helfert, 365). Je ovšem možné, že Janáček chtěl pojmut do taktových celků vždy celý verš nebo dokonce i dva spojené verše. Tento záměr nám připadá přirozenější pro notační podobu Šárky. Obliba dlouhých recitací a vliv chorálu nejen na melodiku, ale i snad na prodlevový charakter janáčkovské harmonie a utváření vrstev vedoucích ke sčasování jsou zajímavé otázky, které zde zmiňujeme jen okrajově. Tato dosud nepovšimnutá problematika geneze janáčkovské melodiky a techniky prodlev byla několikrát výrazně, leč marginálně připomenuta O. Chlubnou. V Šárce se však zdá být rozhodující Zeyerův veršový impuls.

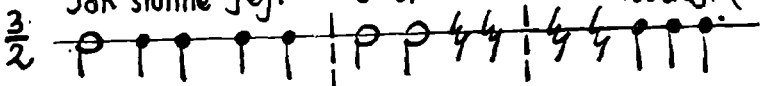
## 3. PŘEDRÁŽKA

Jeho dalším výrazným znakem je předdrážka. Velký počet veršů začíná jednoslabičnými slovy, která mají zaručit zřejmě jambický ráz. Zůstane-li u sondy veršů 1—100 z 1. jednání Janáčkovy libreta, objevuje se zde 77× jednoslabičné slovo na začátku verše — tedy téměř v 80% případů. Jak Janáček zhudebňuje tato jednoslabičná slova? Chápe jejich důslednou jambickou tendenci? Hudební rozbor ukazuje, že rozhodně mnohem méně důsledně než Zeyer. Doložme toto tvrzení aspoň krátkým srovnáním:

Zeyer: Co dumáš, ó, Šárko  
 u — u — — u

Janáček: Co dumáš, Šárko  


Zeyer: Jak slunné její oči vbodají (se)  
 u — u — u — u — uu

Janáček: Jak slunné její o-či vbodají (se)  


Zhudebnění většího počtu veršů s předdrážkou je v Janáčkově případě dobově podmíněným dokladem toho, že tato tendence je mnohem silnější v básnictví než v hudbě. Janáček postupuje při zhudebňování předdrážky trojím způsobem:

1. dodržuje nepřízvučnost předdrážky tím, že jednoslabičné slovo staví na poslední dobu taktu nebo do pozice vedlejšího akcentu;
2. chápe předdrážku vcelku neutrálně a deklamuje ji stejnou rytmickou hodnotou jako následující text;
3. deklamuje předdrážku zcela proti její funkci v básnickém textu a dává jí nejen důraz, ale často i nadměrnou délku.

Vzájemným poměrem těchto tří modalit je ovšem upozaděn moment vzestupnosti Zeyerova verše, který měl zaručit dynamizaci formy. Zeyerova úsečnost, nepravidelnost verše a snaha o jakousi lakoničnost v epickém projevu Janáčkem nebyla nijak překlenuta nebo odsunuta do pozadí. Naopak. V případě předdrážky se ovšem nedomníváme, že by její neutralizace nebo oslabování byly dílem nějakého prozodického Janáč-

kova záměru. Spíše se skladatel bránil stereotypu a hledal především rytmické ozvláštnění. Dokládáme nyní hudební rytmickou podobu trojího typu Janáčkovy deklamace předrážky:

1. nepřívzvučná předrážka

$\frac{4}{4}$  a slá- -va její konce nedozná  
 $\frac{4}{4}$  joem šar- ka bojovnice vlasty vítězné  
 $\frac{4}{4}$  ne ty jenž vmrzký prach své čelo pokořila

2. neutrálně deklamovaná předrážka

$\frac{3}{2}$  kies s tebou v tmavý hrob  
 $\frac{3}{2}$  bud' ví-tán a rci nám jméno své  
 $\frac{3}{2}$  tam najdeš Přemysla  
 $\frac{6}{4}$  juž slabost zmizela

6/4 6/4 6/4 6/4 a divý | žár — — | — — | nezlootné nenávisti

3. dloužená předrážka

3/2 Juž minulo Léto<sup>o</sup> | blahý sen

3/2 a Morana bledá | volá — —

3/2 zdaž vlasti sad | má zhuben být

3/2 kdy vesna vzešla | nám

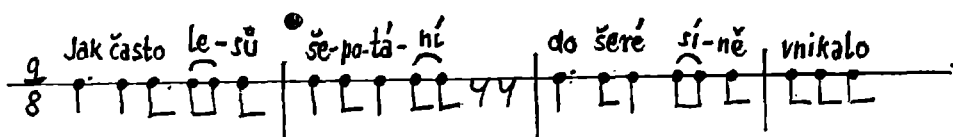
4/4 tak otec děl | teď vš | proč přišel jsem

9/8 jak často le-sů | šepotání | do šeró sí-ně vnikalo

#### 4. RYTMICKÁ DIFERENCIACE

Necháváme stranou úvahy o tom, jak podstatně se navzájem liší všechna znění Šárky a jak probíhal proces rozvinutí melodie do větší šíře zřejmě následkem Dvořákova vlivu při posuzování Šárky (Helfert: ... *“vokální sólová melodie byla prohloubena“*, 365). Stejně tak pomíjíme otázky stylu Šárky, řešené ostatně pečlivě Helfertem v ose Gluck—Wagner—Smetana (Dvořák). Budeme se zabývat otázkami periodizace Zeyerova verše v Janáčkově pojetí a rovněž otázkou asonancí a rýmů a jejich možného vlivu na konkrétní podobu periodizace.

Janáček obvykle zhudebňuje [platí to především pro 1. jednání Šárky] 1 verš v rozsahu dvou taktů. Spojováním dvou na sebe navazujících veršů může vzniknout významově i hudebně skloubený celek. Potud zcela vyhovuje Helfertova charakteristika Janáčkovy periodizace. Domníváme se, že tato pravidelnost a její nepravidelnější třítaktová obdoba nejsou tak podstatné pro hudební deklamaci Šárky jako ta skutečnost, že v rámci tohoto aspektu Janáček přináší rytmicky diferencovaný typ melodiky, která je nebývale úsečná a v níž najdeme záměr výrazně odlišovat některé části veršů. Janáček dokonce zavádí v polovině 80. let rozhodně nekonvenční kvartolu a triolu. Melodicky splývavější a tedy i rytmicky pravidelnější se jeví 2. jednání, kde se objevuje častěji jediný verš na ploše rozměrného taktu (9/4). To je tedy onen případ možného vlivu chrámové a mensurální hudby, jak jej konstatoval V. Helfert. Periodizační schéma stojí tedy zřejmě v pozadí vzhledem k rytmickému neklidu a recitativnosti celých dlouhých úseků textu, který je vyvažován snahou o arióznější koncepci. Té by mohl napomoci přirozeně rým a asonance, není-li alespoň uplatněno prosté opakování částí veršů nebo dokonce stejná rytmizace po sobě následujících veršů:



#### 5. RÝM A ASONANCE

Věnujme se krátce otázce rýmu a asonance. Zeyer použil rýmu jen výjimečně a zdá se, že jeho výskyt souvisí s dějově dynamickými situacemi. Objevují se rýmy sdružené, střídavé i obkročné. Někdy se rýmují verše s relativně značným odstupem, takže je obtížné stanovit, zda jde o záměr nebo náhodu. Podobná tendence je v užívání asonance. Její zjevné podoby odhalíme ihned, jsou však i takové výskyty, které nemusí souviset s básnickým záměrem. Janáčkově krácení textu Zeyerova libreta především škrtem celých veršů zasáhlo výrazně i do rýmů, protože je často přiblížilo nebo dokonce zvukově upravilo:

*Zeyer:* já k Vyšehradu spěti chtěl, | však tak mi otec děl:  
 „Jdi na Libíci, pustý hrad | tam najdeš Přemysla, |  
 nechť za strážce tě vyvolí | u hrobu Libuše! |  
 Tam v šeré kobce složil Trut | svůj modrý štít a mlat, |  
 tys jeho zbroje dědicem, | sám ustanovil tak, | když  
 s ním jsem táhl zahubit | saň litou v klíně hor. |  
 Tak otec děl, nuž Přemysle, | teď víš, proč přišel jsem!

*Janáček:* K Vyšehradu jsem spěl, | však tak mi otec děl: |  
 „Jdi na Libíci, pustý hrad, | tam najdeš Přemysla; |  
 tam v šedé kobce složil Trut svůj | štít i mlat. |  
 Tys jeho zbroje dědicem — | sám tak ustanovil!“ |  
 Tak otec děl; teď víš, proč přišel jsem |.

Krácení Zeyerova textu mohou zdůraznit v Janáčkově libretu asonance, které jsou v originále nahodilé:

*Zeyer:* Jak děsné to jméno | ode rtů tvých | Přemysle znělo? |  
 Juž kypí mi krev, | juž dychtím po boji, | ať začíná seč! |

*Janáček:* Jak děsné to jméno | ode rtů znělo! | Juž kypí mi krev,  
 ať začíná seč | juž dychtíme po boji! |

Na rýmy Janáček vesměs nenahlíží jako na uzlové body symetrických snah. Často je nerespektuje a naopak vytváří symetrii ve verších zjevně asymetrických.

Kromě opakování části veršů ve stejném rytmu jsou nevhodnější k arióznějšímu pojetí verše o stejném počtu slabik, u nichž je pak uplatňován tentýž rytmus — princip, jehož stáří přesahuje v hudbě tisíciletí. Doložme tuto častější situaci u Janáčka příkladem ze 2. jednání. Je zajímavý tím, že Zeyerův čistý heroicvers Janáček úpravou porušil a tím ohrozil i symetrii ariózněji pojaté části. Nepravdivost verše byl nucen překlenout legatem:

*Zeyer:* Ó, svatá luno, božstvo vznešené  
 ty bílý květe, plný tajemství  
 jenž vykvetl jsi z černé skvělosti  
 tmy noční, slyš můj volající hlas!  
 Měj slitování, luno, s kněžkou svou,  
 zkróť v duši mojí divé plameny . . .

*Janáček:* Ó svatá luno, božstvo vznešené  
 ty bílý květe plný tajemství  
 jenž vykvetl jsi z černé skvělosti  
 slyš můj volající hlas!  
 Měj slitování, luno, s kněžkou svou!  
 zkróť v duši mojí divé plameny . . .

Janáček zrušil 1. část 4. verše a zkrátil *heroicvers* na 7 slabik. Ty bylo nutno nahradit legatem:

Ó svatá luno božstvo vznešené ty bílý květe plný tajemství jenž vykvetl jsi z černé skvělosti slyš můj  
 volající hlas měj slitování luno s kněžkou svou zkróť v duši mojí divé plameny...

3

Tuto techniku přechodu z recitativně pojaté deklamací k ariózu Janáček i nadále rozvíjel a plně ji využil zejména ve své třetí opeře *Její pastorkyňa*. V Šárce jsou její pevné základy, komplikované nepravidelností verše. Zdá se, že se Janáček naučil na nepravidelných verších mnohé z toho, co uplatnil později v deklamaci prozaického textu *Její pastorkyňa*. Zbývá uzavřít problematiku naší sondy do deklamací Šárky v několika souhrnných tezí:

1. Zeyerova jambická tendence nijak podstatněji neovlivnila Janáčkovu hudební deklamaci.
2. Předrážku Janáček respektuje jen částečně, mnohdy jde dokonce zcela záměrně proti ní.
3. Spojování jednotlivých veršů do periodicky pojatých tvarů je sice nesporné, ale vnitřní asymetrie uvnitř těchto celků je mnohem závažnější.
4. Janáček tenduje v pravidelných verších k nepravidelnosti, zatímco u nepravidelných veršů nezřídka využívá hudebních prostředků symetrie.
5. Nepravidelné verše od polovičních heroicversů až k jedenáctislabičným vtiskly opeře recitativní ráz, v němž má náběh k periodizaci a symetrii mnohdy jen charakter výchozího půdorysu a uvědomujeme si jej více v grafické než ve znějící podobě.
6. Značná rytmická diferenciací a uplatnění neobvykle pestré rytmiky a nepravidelných útvarů jsou zřejmě mnohem závažnější skutečností jak pro hudební deklamaci opery (přičítá se zřejmě svou „krátkodochostí“ Dvořákovi), tak i zejména pro Janáčkův vývoj, vedoucí v operní deklamaci ke „třískám formačním“, parafrázujeme-li Kaprálem zachycené Janáčkovy označení. *Janáčkův poměr k opeře*, Hud. rozhledy 1924/25.
7. Tato diferenciací spolu s veršovou strukturou díla asi vedly k tomu, že se mnohem více než jinde přenesla tektonická závažnost na úseky o několika taktech nebo dokonce i na jediný takt.
8. V hudební deklamaci Šárky je v zárodku obsažen typ emfaticko emocionálního opakování části věty, obvykle jejího závěru s jádrem sdělení.
9. Zeyerův relativně krátký kolísající verš spoluurčil v důležitém okamžiku formování Janáčkovy operního stylu i lakoničnost a úspornost mikrotektonických prostředků. Ta se mohla stát později orientujícím základem prozaické koncepce opery.
10. Jestliže u Janáčkových souputníků, písničích na rýmovaná a slabičně vyvážená libreta (často osmislabičný rýmovaný verš) hrozí nebezpečí rytmického stereotypu, probíhá u Janáčka opačný proces. Janáček zřejmě čelil výtkám a poukazům na tuto skutečnost hledáním hudebně symetrických situací, které měly působit dojmem ariózu. Šlo především o opakování části veršů a o jejich stejnou rytmizaci, spojující často několik veršů.
11. Třítaktový typ periodizace, v němž měl být podle Helferta „*uliv lidovosti*“ (Helfert, 375) by bylo nutné srovnat s předpokládaným fondem takto nepravidelně stavěných lidových písní, které v té době Janáček mohl znát. Tvzení má však dosud charakter hypotézy.



## PRAMENY A LITERATURA

## Prameny

Leoš Janáček, *Šárka*.

Julius Zeyer, *Šárka*. Hudební drama o třech jednáních. In: Česká Thálie 1887, s. 173—203.

Exemplář s Janáčkovými dramaturgickými úpravami v JA, sign. L 40. Autograf libreta tamtéž, L IV 1.

## Literatura

Vladimír Helfert, *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje*. I. V *poutech tradice*. Brno 1939. V textu uváděno jako *Helfert* (číslo označuje stranu).

Osvald Chlubna, *Několik slov k Janáčkově „Šarce“*. In: *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně*. V redakci Václava Noska. Vydalo Krajské nakladatelství v Brně pro Státní divadlo v Brně u příležitosti Festivalu Leoše Janáčka. Brno 1958. (Publikace je nestránkovaná, pozn. red.)

Anna Mazlová, *Téma Ctitrada a Šárky v českém umění a geneze Janáčkova libreta Šárky*. Diplomová práce FF UJEP, strojopis, Brno 1966.

Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poezie*. Díl první. *Obecné věci básnictví*. Praha 1948, s. 288—302.

Rudolf Pečman, *Janáčkova opera Šárka*. In: *Slezský sborník 1958*, č. 4, s. 498 n. Theodora Straková, *Janáčkovy opery Šárka, Počátek románu, Osud a hudebně-dramatická torza*. In: *Časopis Moravského muzea [Acta Musei Moraviae]*, vědy společenské (scientiae sociales) LXV, 1980, s. 149—158.

JANÁČEK UND ZEYERS VERS  
IN DER OPER ŠÁRKA

Der Autor dieser Studie zeigt, wie sich Janáček in seiner ersten Oper *Šárka* mit dem Vers von Julius Zeyer inspirierte. Man kann sagen, daß der Komponist eigentlich nie völlig die dekadente Poetik von Julius Zeyer annahm und in seiner ersten Oper zuerst heroische, tragische und lyrische Züge suchte, ohne Zeyers dekadente Atmosphäre zu verstärken. Sehr wichtig war bei dieser einseitigen Mitarbeit (Zeyer sagte die Bewilligung zum Komponieren resolut ab) der Einfluß der Prosodie von Zeyers *Šárka*. Ihre Tendenz zum Blankvers und zur Anwendung der unregelmäßigen 5—11syllabischen nichtgereimten Versen führte Janáček zur asymmetrischen Konzeption der Melodisierung. Die Weise der Deklamation ist vergleichbar mit der späteren Deklamation der sogenannten Sprechmotiven, wie diese bei Janáček von der dritten Oper *Jenufa* an vorkommt. Zeyers permanente jambische Tendenz im ganzen und großen respektierte Janáček auch nicht. Zeyers Asymmetrie der Versen scheint die wichtigste Anregung für Janáčeks musikalische Deklamation gewesen zu sein.

