

Sehnal, Jiří

Leoš Janáček a varhany

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 2006,
vol. 55, iss. H41, pp. [159]-169

ISBN 978-80-210-4270-4

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112360>

Access Date: 01. 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.

JIŘÍ SEHNAL, BRNO

LEOŠ JANÁČEK A VARHANY

Zvuk varhan provázel Leoše Janáčka od útlého dětství. Od roku 1865 se s ním denně setkával i ve starobrněnské fundaci a v letech 1874–1875 vystudoval varhany na varhanické škole v Praze. Od roku 1881 byl v Brně ředitelem školy, jejímž hlavním posláním bylo vzdělání varhaníků a ředitelů kůru na Moravě. Přes to varhaní skladby tvoří v Janáčkově tvorbě nepatrné procento. Jakou roli vlastně hrály varhany v životě a tvorbě Leoše Janáčka?

Ve svém životopise vzpomíná Janáček na kůr kostela v Rychalticích, kam jeho otec chodil do roku 1863 provádět figurální hudbu: *A měli tam tolik rozložitých pultů, varhany ozlacené, v nich plno „striků“ po obou stranách manuálu a vzadu až u okna, dva jako díže velké bubny tympany.*¹ Janáčková vzpomínka je dnes jedinou zprávou o varhanách, které tehdy stály v Rychalticích. Z ní je patrné, že šlo o jednomanuálový nástroj v barokní skříni, o němž se dosud nepodařilo v pramenech nic bližšího vypátrat.² Navíc rychaltický kostel od té doby ještě několikrát vyhořel. Neudivuje, že chlapec byl udiven množstvím rejstříků po obou stranách klaviatury, i když jich asi nebylo více než deset. Na Hukvaldech byly podle dochované skříně šesti- až sedmi rejstříkové varhany přibližně z první třetiny nebo z počátku 19. století.³

Když byl Leoš Janáček roku 1865 přijat do fundace na Starém Brně, setkal se tu s mnohem většími varhanami, než jaké znal ze svého rodiště. Bohužel opět nejsme o těchto varhanách informováni. Když se augustiniáni poustevníci museli roku 1784 přestěhovat z kláštera u kostela sv. Tomáše do bývalého kláštera cisterciáček na Starém Brně, museli své varhany nechat v kostele sv. Tomáše. Na Starém Brně zbyly po cisterciáčkách asi dvojice varhany, postavené slavným

¹ Štědroň, B: *Leoš Janáček*, Praha 1976, s. 17.

² V roce 1807 tu stál na dřevěném kůru jen pozitiv se šesti mutacemi, ozdobený dvěma sochami troubících andílků, pořízený snad ještě za biskupa Jakuba Arnošta z Liechtensteina (1738–1745). FÚ Rychaltice, *Inventarium 1807*. SOA Frýdek-Místek.

³ Do jejich skříně postavila firma Hrabovský kolem roku 1900 varhany kuželové soustavy o dvou manuálech a devíti rejstřících. Zpráva Ing. Z Hromádky z roku 1994.

loketským varhanářem Abrahamem Starkem v letech 1696–1697.⁴ Menší, jednomanuálové varhany s 10 rejstříky byly po roce 1784 přeneseny do Sněžného.⁵ Větší, dvoumanuálové varhany, stojící na hlavním kůru, zřejmě v kostele zůstaly. Nebyly v dobrém stavu, protože v roce 1817 podal varhanář z Mikulova František Purschke tři návrhy na jejich opravu, z nichž první počítal s nákladem 2 500 zl. Varhany zřejmě nakonec opravil brněnský varhanář František Harbich, ale podrobnosti o jeho práci nejsou známy.⁶ Tyto varhany asi Janáček dobře znal, ale nezanechal nám o nich podrobnější informaci. Podle Janáčkových vzpomínek měly lomený pedál, šlo tedy ještě o Starkův nástroj.⁷

Svého učitele Pavla Křížkovského Janáček nejen bezmezně obdivoval jako umělce, ale také miloval jako svého dobrodince, který mu nahrazoval lásku vlastního zemřelého otce. Křížkovský prodělal v roce 1869 ve svém uměleckém vývoji radikální obrat v postoji k liturgické hudbě. Zatím co dosud uváděl jen velké instrumentální mše pozdního klasicismu a raného romantismu, nyní se cele přiklonil k cecilské reformě a nadále pěstoval jen gregoriánský chorál a vokální polyfonii, a to v radikálním, hudebně suchém až neživotném pojetí Franze Witta. Názory Křížkovského hluboce ovlivnily jeho žáka. Janáček svůj v podstatě ceciliánský názor na chrámovou hudbu do konce života nezměnil, i když si již v roce 1875 uvědomoval, že ani chrámová hudba, reformovaná podle Wittových zásad nemůže ustrnout na pouhém napodobování renesančních mistrů.⁸

Když Janáček ještě jako posluchač učitelského ústavu roku 1872 zastupoval Křížkovského na starobrněnském kůru, hrával na výše zmíněné Starkovy varhany z konce 17. století. Tento nástroj sice nesplňoval nároky, které kladli ceciliáni na varhany, ale v těch letech se reformátoři o varhany příliš nezajímali. Jejich útoky byly namířeny především proti trubačským intrádám a církevním skladbám z doby klasicismu s bohatým instrumentálním doprovodem. Proti barokním varhanám vystoupil po prvé otevřeně až v roce 1876 František Zdeněk Skuherský.⁹ Staré varhany bylo nutno ještě trpět, protože pořízení nových bylo finančně velmi náročné. Z těchto důvodů bývaly staré varhany pouze „mrzačeny“ tím, že z nich byly odstraňovány vysoké hlasy a nahrazovány osmistopovými.¹⁰

Na Varhanické škole v Praze v letech 1874–1875 se Janáčкова reformní orientace ještě utvrdila, protože jak ředitel školy František Zdeněk Skuherský, tak profesor

⁴ Hurt, R: *Hudba u starobrněnských cisterciáček*. Opus musicum 6, 1974, s. 248–249.

⁵ *Protocollum domestium localis capellaniae in Niemetzky*, s. 23 na faře ve Sněžném.

⁶ Sehnal, J: *Das Musikrepertoire der Altbrünner Foundation unter Cyril Napp (1816 1818)*, Studia prací Fil. fak. Brněnské univerzity H15, 1980, s. 71.

⁷ Viz: *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie*. Uspoř. B. Štědroň. Praha 1986, s. 16.

⁸ Sehnal, J.: *Chrámová hudba na Moravě od cyrilské reformy do současnosti*. Opus musicum 2001, č. 4, s. 11. Viz též Janáček, L.: *Z Brna*. In: Janáček, L.: *Literární dílo*, Ed. T. Straková a E. Drlíková. Brno 2003, s. 9.

⁹ Skuherský, F. Z.: *Myšlenky reformační*. Cyril 3, 1976, s. 93–95.

¹⁰ Blíže o tom Sehnal, J: *Barokní varhanářství na Moravě*, 2. díl, Brno 2004, s. 129–131.

varhan Adolf Průcha byli horlivými stoupenci reformy. Myšlenku postavit na Starém Brně varhany odpovídající reformě pojal již roku 1872 Pavel Křížkovský. Tehdy mu nabídl třebíčský varhanář Zikmund rytíř z Pistrichu, že opraví staré Starkovy varhany a doplní v nich tři nové rejstříky. V té době již působil Křížkovský v Olomouci, kde kvůli špatnému stavu starých varhan na pilířích triumfálního oblouku¹¹ byl přinucen doprovázet sbor na harmoniu.¹² Snad i tato skutečnost přispěla k rozhodnutí postavit na Starém Brně varhany nové. A protože neměl důvěru k žádnému varhanáři na Moravě, zadal stavbu nových varhan německé firmě Steinmeyer & Comp. v Oettingen.¹³ Bližší okolnosti o jednání s touto firmou ani smlouvu na postavení varhan bohužel neznáme. Varhany byly dokončeny v srpnu 1876 a slavnostně převzaty 30. srpna v 17.00 hodin odpoledne. Podle dochovaného programu¹⁴ zazněly na něm sbory od Palestriny, Vittorie, Lottiho, Liszta, Mozarta a Franze Witta pro smíšený sbor, který řídil Pavel Křížkovský. Varhany předvedl Leoš Janáček a Josef Foerster. Janáček přednesl Toccata a fugu C-dur od J. S. Bacha¹⁵ a Josef Foerster úpravu fugy z Mozartova Requiem, Předehru v F-dur od Františka Piče a Variace na původní téma od Adolpha Hesseho.¹⁶ Technickou kolaudaci varhan provedl Josef Förster až následujícího dne.¹⁷

Steinmeyerovy varhany op. 146 byly mechanické, s kuželovými vzdušnicemi. Jejich dispozice byla nejen romantická, ale dokonale vyhovovala tomu, co ceciliáni od varhan vyžadovali. Janáček o nich napsal nadšený referát do Hlasu, který dva měsíce později přetiskla i Cecilie.¹⁸ Je zajímavé, že ani Janáček ani monografie o firmě¹⁹ neuvádí dispozici varhan tak, jak je zaznamenána na táhlech rejstříků na dochovaném hracím stole:

-
- 11 Mach, K.: *P. Paul Křížkovský und der kirchliche Knabengesang*, Brünn 1936, s.27–28, Práce z historického semináře Cm. fakulty bohoslovecké, Olomouc, č 12; Sehnal, J.: *Kirchenmusik im Erzbistum Olmütz unter Kardinal Erzherzog Rudolph*, in: *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*. Hrsg. von F. W. Riedel, Sinzig 2006, s. 178–179. *Kirchenmusikalisches Studien*, Band 10.
- 12 Více o nich Sehnal, J.: *Dějiny varhan olomoucké katedrály*, Acta Musei Moraviae – scientiae sociales 62, 1977, zvl. s. 112, 114.
- 13 Eichler, K.: *Životopis a skladby P. Křížkovského*. Brno 1904, s. 71.
- 14 *Pozvání ku slavnostnímu odevzdání nových varhan*. MZM, JP 14.
- 15 Program udává a) *Andante*, b) *Adagio*, c) *Fuga*. To by mohlo odpovídat skladbě BWV 564, jejíž první část nemá tempové označení, druhá je *Adagio*, třetí *Fuga*.
- 16 Vratislavský varhaník a skladatel Adolph Friedrich Hesse (1809–1863) navštívil v roce 1851 při své koncertní cestě též Prahu. České stejně jako již dříve rakouské varhany ho šokovaly neúplnými velkými oktávami. Přesto, že byl evangelík, byl vlídně přijat a ubytován v minoritském klášteře. Prohlédl si i Starkovy varhany v kostele sv. Jakuba, ale byl zděšen jejich špatným stavem. Navštívil také varhanickou školu, kde ho udivilo, že škola má jen jednoduše manuálové varhany s krátkým pedálem a největším rejstříkem 8'. Viz: Biba, O.: *Adolph Friedrich Hesse und Wien*. *Organa Austriaca* 2, 1979, s. 60–62.
- 17 Vogel, J.: *Leoš Janáček*, Praha 1963, s. 55.
- 18 Janáček, L.: *Literární dílo*. Ed. T. Straková a E. Drlíková, Brno 2003, s. 32–35.
- 19 Fischer, H. – Wohnhaas, T.: *Georg Steinmeyer und sein Werk 1819–1901*, Frankfurt 1978, s. 201.

1. manuál C-f ³	2. manuál C-f ³	Pedál C-d ¹
Bourdon 16'	Salicional 16' (!)	Subbass 16'
Prinzipal 8'	Geigenprincipal 8'	Violon 16'
Tibia 8'	Dolce 8'	Quintbass 10 2/3'
Viola di Gamba 8'	Lieblich Gedackt 8'	Octavbass 8'
Octava 4'	Aeoline 8'	Cello 8'
Gemshorn 4'	Amorosa 8'	Posaune 16'
Quint 2 2/3'	Fugara 4'	
Octava 2'	Flauto Traver 4'	
Mixtura 2' 4fach	Fagott et Clarinette 8'	
Trompete 8'		

Varhany měly tři spojky II/I, I/P, II/P, a čtyři kolektivy (asi p, mf, f, pleno) jako šlapky. Tibia byl přefukující rejstřík široké mensury, v dolní poloze z jedlového dřeva, v horní poloze z kovu. Firma mu dávala přednost před Flétnou tubicovou.²⁰ Amorosa byl rejstřík plného, měkkého, velmi jemného zvuku z dobrého resonančního dřeva, v horní poloze z hruškového dřeva, s dvěma přišroubovanými předkrývkami.²¹

Jak asi Janáček rejstříkoval Bachovy skladby na těchto varhanách, zůstává otázkou. Šlo totiž o nástroj temného zvuku, jehož předností mohla být zajímavá barvitost převažujících osmistopových hlasů. Ty ostatně Janáčka nejvíce upoutaly (*Principal, Trompeta, Clarinette, Aeolina, Gamba, Tibia, Dolce*). Janáček velebil předností těchto rejstříků a možnost efektního zesilování a zeslabování pomocí kolektivů. Janáček chválil *klamné decrescendo*, čímž asi mínil použití kolektivů od plena do piana, protože varhany neměly ani žaluzie ani crescendový válec.

Starobrněnské varhany měly mimořádně temnou dispozici. Neobsahovala ani jeden hlas 1 1/3', měla jen jednu Mixturu, začínající od 2' ale v pedálu měla Kvintu 10 1/3', která měla ve spojení s hlasem 16' vybudit tón 32', čehož si všiml v citovaném článku i Janáček. Ojedinelý byl též Salicionál 16'. Tři jazýčkové rejstříky byly na Moravě a v českém varhanářství vůbec raritou, protože staré české varhany jazýčkové hlasy až na výjimky neměly.²² Poněkud složitě formulované Janáčkovy úvahy o přednostech kuželové vzdušnice a nevýhodách tónové kancely však nelze brát vážně. Nepochybně vyplývaly ze snahy propagovat varhany s kuželovou vzdušnicí. Jisté je, že šlo o první varhany v duchu cecilské reformy u nás, které navíc souzněly s Janáčkovým uměleckým názorem.

Při kolaudaci varhan se Janáček údajně seznámil s varhanářem, který ho pozval na prohlídku své firmy v Oettingen. Není jasné, kdo vlastně Janáčka pozval, protože podle itineráře Steinmeyerovy firmy navštívil její vedoucí v roce 1874 Salzburg, Vídeň a Prahu, v roce 1875 Prahu, Mladou Boleslav a Lipsko, ale Brno zde

²⁰ Fischer – Wohnhaas, cit. d. s. 89.

²¹ Fischer – Wohnhaas, cit. d., s. 87.

²² Sehnal, J.: *Barokní varhanářství...*, s. 68–70.

není vůbec zmíněno. ²³Janáčkova návštěva v Oettingen se uskutečnila nejspíše v červnu roku 1877 (nikoliv 1878!)²⁴, protože Janáček datoval svůj příspěvek o ní pro časopis Hlas již 20. června 1877.²⁵ Je známo, že Janáček po celý život obdivoval technické vynálezy. V tomto smyslu vyznívá i jeho nekritické nadšení pro tovární výrobu varhan. Obdivoval moderní továrnu, její strojové vybavení a precizní práci 40 zaškolených pracovníků. Hluboký dojem naň učinily již hoto- vé nástroje od malých za 200 zl po velké do 20.000 zl. Tento názor je dnes již překonán, neboť současné varhanářství dává přednost firmám s malým počtem specialistů, a vyhýbá se všemu, co jen připomíná sériovou výrobu. Janáček právem oceňoval, že jednotlivé varhany byly nejdříve celé sestaveny v továrně, což u našich varhanářů do té doby nebylo zvykem. Jejich prostorové možnosti byly totiž tak malé, že se varhany montovaly až na místě určení.²⁶

Je velmi pravděpodobné, že starobrněnské varhany podnítily pražské stoupen- ce reformy, aby si také objednali varhany od Steinmeyera. Firma skutečně posta- vila v roce 1877 u Sv. Vojtěcha v Praze jen o málo menší varhany (II/19), než byly varhany starobrněnské. Byly kolaudovány 21. prosince 1877. Představovaly první nástroj v duchu reformy Praze a proto vzbudily mimořádnou pozornost.²⁷

Volba bavorské varhanářské firmy pro klášterní kostel na Starém Brně mohla být ovlivněna jednak tím, že měla pověst moderní varhanářské firmy, jednak tím, že nedlouho před Starým Brnem postavila dvojce varhany pro Vídeň: 1873 u sv. Brigity II/21 a 1875 v kostele Maria vom Siege II/24.²⁸ Neudivuje, že šlo o varha- ny přibližně stejné velikosti jako na Starém Brně ani že si dispozice obou nástrojů byla velmi podobná a že obsahovala stejné jazyčkové hlasy: Trompetu, Klarinet a Pozoun. Spojky u těchto varhan byly ovládány šlapkami pro nohy. Varhany na Starém Brně a v Praze nebyly první ani jediné, které firma postavila na českém území. Další nástroje postavila firma Steinmeyer v Čechách v těchto místech:²⁹

1871 Cheb – evang. kostel, op. 102, II/15

1876 Jáchymov- děkanský kostel op. 148, II/25

1877 Havlíčkův Brod – děkanský kostel op. 156, II/18

1878 Jablonec – evang. kostel op. 170, II/12

1881 Mladá Boleslav op. 212, II/17

1886 Havlíčkův Brod – kostel sv. Vojtěcha, op. 303, I/5

²³ Fischer-Wohnhaas, cit. d. s. 325.

²⁴ Štědroň, B.: *Dílo Leoše Janáčka* (Praha 1959, s. 62) uvádí, že 4. 8. 1878 datoval Janáček v Oettingen začátek fugy pro varhany a první stránku Idylly. Totéž přebírá Procházka, J.: *Hudební dílo Leoše Janáčka*, Frýdek-Místek 1979, s. 13.

²⁵ Janáček, L, *Literární dílo...* s.43–44.

²⁶ O této praxi informuje korepondence Josefa Šebestiána Staudingra z let 1796–1797. Viz Sehnal, J.: Stavba varhan ve Svitavách 1794–1797. Časopis Moravského musea – vědy spo- lečenské 72, 1987, s. 230–231.

²⁷ Němec, V.: cit. d. *Pražské varhany*. Praha 1944, s. 183–184.

²⁸ Lade, G.: *Orgeln in Wien*, Wien 1990, s. 168, 176.

²⁹ Fischer – Wohnhaas, cit. d., s. 201–277.

Varhany na Starém Brně byly asi jediné varhany, jejichž kolaudace se Janáček zúčastnil. Ač byl později ředitelem Varhanické školy, není známo, že by byl přizván k převzetí jiných varhan, i když šlo významné nástroje, jako byly varhany u Sv. Tomáše nebo později na Petrově. Nebyl Janáček v těchto případech považován za dost kompetentního nebo o tuto funkci nejevil zájem?

Když se roku 1881 stal Janáček ředitelem Varhanické školy, jejímž úkolem bylo vzdělávání kostelních varhaníků a ředitelů kůru. očekávali bychom, že bude věnovat varhanám zvýšenou pozornost i jako skladatel, ale nestalo se tak. Přes to, že si Janáček kladl širší cíle, než ty, které byly vymezeny stanovami školy, bděl svědomitě nad tím, aby škola plnila své hlavní poslání. Proto mu nikdo nemohl vytknout, že výchovu chrámových hudebníků zanedbává nebo obchází. Jeho názor na povahu a uměleckou úroveň chrámové hudby zůstával stejný, jaký mu vštípil jeho učitel Pavel Křížkovský. Na tom nic neměnila ani skutečnost, že vlastní náboženské přesvědčení Janáčkovu bylo přinejmenším osobité a neodpovídalo představám o chování běžného věřícího.³⁰

Není známo, že Janáček někdy někoho učil hře na varhany, i když k tomu získal v Praze odpovídající kvalifikaci. Prvním učitelem varhan na varhanické škole byl mladý ředitel kůru u minoritů Jan Kment (1860–1907), absolvent pražské varhanické školy. Po něm Emerich Beran, Gustav David a ředitel kůru na Starém Brně Max Koblížek. Skutečnými uměleckými osobnostmi pak byli varhaníci František Musil, Eduard Tregler a Bohumil Holub.³¹

Žáci Varhanické školy měli za úkol vystupovat občas při mších v brněnských kostelích. Osvald Chlubna nám zanechal vzpomínku na vystoupení v kostelích sv. Tomáše, Zábřovicích, Tišnově a Rajhradě z roku 1915.³² Ve všech těchto případech Janáček doprovázel sbor na varhany a podle Chlubnova svědectví fantasticky improvizoval. Chlubna byl Janáčkovou hrou unesen tím spíše, když sledoval svého učitele, *jak ztěžka našlapoval na lomených pedálech* v zábrdovickém kostele. Není divu, v té době tu stály původní barokní varhany asi II/18, postavené po roce 1770 pravděpodobně znojemským varhanářem. Nové varhany kuželopneumatické soustavy II/24 tu postavila firma E. Š. Petr až v roce 1927. Pojem lomený a krátký pedál bývá u neodborníků často mylně ztotožňován. Pokud byly zábrdovické varhany skutečně dílem znojemského varhanáře, mohly mít opravdu o pedál lomený, který obsahoval ve velké oktávě dvě klávesy, dělené na D/Fis a E/Gis. Protože Janáček byl od mládí zvyklý na krátký pedál, mohl mu lomený pedál činit určité potíže.³³ Krátký pedál byl pravděpodobně ještě v Tišnově ve varhanách Františka Svítily z roku 1858. V kostele sv. Tomáše byly od

³⁰ Jeden z posledních žáků Leoše Janáčka, ředitel kůru katedrály v Olomouci Gustav Pivoňka († 3. 10. 1977) mi kdysi na mou pochybovačnou otázku, zda byl Janáček věřící, kategoricky odpověděl: *Janáček byl věřící, i když to nedával najevo.*

³¹ Kundera, L.: *Janáčková varhanická škola*. Olomouc 1948, s. 81–85.

³² *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, Korespondence a studie*. Uspoř. B. Štědroň. Praha 1986, s. 45–46.

³³ Archiv města Brna. Ř. k. fara Zábřovice, i. č. 187.

roku 1900 varhany od Karla Neussera (staré Siebrovy varhany nebyly již od roku 1890 funkční). Také varhany v Rajhradě byly v roce 1915 již nové. Postavila je roku 1910 firma Bratří Paštikové z Prahy.³⁴

Zdá se, že varhany jako sólový nástroj Leoše Janáčka jako skladatele neinspirovaly. Slyšel jsem kdysi anekdotický výrok, podle kterého si prý Janáček cenil varhan ze všech hudebních nástrojů nejméně, protože nedokázaly tlumočit lidské emoce. Rovný tón stejné síly, který je pro varhany typický, byl Janáčkovu uměleckému cítění vzdálený. Stejně i kontrapunkt, který byl od počátků spjat s varhanní hudbou, nebyl zralému Janáčkovu blízký. V Janáčkově varhanním odkazu můžeme rozlišit dvě fáze: učební a zralé.

Učební období je charakterizováno skladbami z doby pražských studií: *Předehra*, *Varyto*, *Chorální fantasie*.³⁵ Tyto skladby jsou spíše ukázkou toho, jak se na varhanické škole v Praze vyučovalo. Je z nich patrná snaha vést žáka, aby se naučil pracovat polyfonně s obligátně vedeným pedálem. Janáček se snažil druhému požadavku tak vyhovět, že pedál vedl na některých místech *Předehry* s nereálnými nároky na aplikaturu (stupnicové běhy). Poměrně nejzajímavější je *Chorální fantasie* s dvojitou fugou na téma z kantáty Křížkovského *Sv. Cyril a Metoděj*³⁶. Přes to nelze v těchto skladbách najít téměř nic, co by prozrazovalo originalitu pozdějšího Janáčka. Z roku 1878 pochází skica skladby pro varhany, započaté v Oettingen. V roce 1895-1896 se Janáček údajně zabýval myšlenkou na varhanní sonátu,³⁷ ale nikdy ji nerealizoval.

Do druhého období můžeme počítat *Dvě skladby pro varhany*³⁸ z roku 1884. Jde o dílka dosud nevyzrálého skladatele, kde budoucího genia pouze tušíme. Spíše v nich můžeme spatřovat ukázkou, jak asi Janáček v té době na varhanách improvizoval. Janáčkovské jsou harmonie, které nepochybně překračovaly chápavost tehdejších varhaníků a v druhé skladbě, nazvané *Adagio* nezvyklé rytmy. Jejich ohlas mezi tehdejšími varhaníky asi nebyl velký, protože vkus většiny tehdejších varhaníků ještě kolísal mezi dohasínajícím klasicismem a začínajícím romantismem. I dnes se se s nimi setkáváme na koncertech většinou jen tehdy, když je třeba připomenout Janáčkovu jméno.

Janáček komponoval tyto skladby nepochybně u nových varhan, neboť přesně respektoval jejich tónové i registrační možnosti. Proto předeslal edici poznámky pro rejstříkování, které jakoby byly šity na Steinmeyerovy varhany. Janáček požadoval nástroj, který by měl v I. manuálu Principál 8', Oktávu 4', Bourdon 16', Flautu 8', v II. manuálu Principál houslový 8', Kryt 8', Dolce 8'a v pedálu

³⁴ Kinter, M.: *Die neue große Orgel in der Stiftskirche des Benediktinerklosters zu Raigern in Mähren*. Gregorianische Rundschau 1910, s. 105–109.

³⁵ Janáček, L.: *Orgelkompositionen*. Ed. M. Buček, L. Faltus. Vyd. zpráva T. Straková. Praha 1992. Kritische Gesamtausgabe Reihe F, Band 2.

³⁶ Viz Straková, T. v cit. d., s. XI.

³⁷ Tamtéž, s. X. ,

³⁸ Janáček, L.: *Skladby pro varhany*, Brno 1884. MZM T II 50. Viz též Janáček, L.: *Orgelkompositionen*, s. 31–39.

Subbass 16', Violon 16', Cello 8', Oktávbas 8'. Temnější registraci si snad ani nelze představit. Registraci sestavil podle dynamických stupňů (f, mf, p, pp), nikoliv podle barevnosti rejstříků. Postupné zeslabování a zesilování tónu Janáček nevyžadoval, protože v té době ani Steinmeyerovy varhany ani jiné varhany v Brně neměly žaluzie. Při tom by právě toto technické zařízení bylo Janáčkovu uměleckému naturelu blízké.

Varhany využil Janáček v bohatém orchestrálním zvuku v rapsodii *Taras Bulba* z roku 1918, jejíž premiéra se uskutečnila na prvním symfonickém koncertu 9. října 1921 v Národním (dnes Mahenově) divadle v Brně.³⁹ V první části v taktech 23–42 jim dokonce předepsal solo. Všimněme si legat, která byla tehdy pokládána za typická pro správný varhanní přednes⁴⁰ a čtyřnásobné sekvence nad basovou prodlevou, což byl specifický rys varhanní improvizace. Janáček nepředepisuje rejstříky v manuálu, zmiňuje jen Subbass 16' v pedálu. Z toho pak nutně plyne disponování tichých hlasů i pro manuál. Poněvadž do zvuku varhan vstupuje dvakrát sólo hoboje, není na místě použít v manuálu alikvotní hlasy. V praxi proto bývá toto místo doprovázeno romantickými smykavými hlasy.

Varhany jsou opět předepsány v hymnických kadencích 3. části rapsodie v t. 165–192. Nemůžeme se ubránit dojmu, že v těchto místech měl Janáček představu mohutného varhanního plenu, které v partituře dokonce předepsal, ale že komponoval u klavíru, aniž se staral o to, co se na varhanách dá zahrát. Svědčí o tom skok do horní oktávy, spojený legatovým obloučkem, ale především tóny fis³, g³, as³. Tón g³ měly v Brně asi jen varhany na Petrově, postavené v roce 1909 firmou bratří Paštíků, a snad též varhany v sále Německého domu, do kterého však Janáček nechodil. Tón as³ však se nestaví ve varhanách ani dnes. To vystihl i Gracián Černušák ve své kritice o premiéře, když napsal: *Cit, jenž tuto hudbu diktoval, neptá se po možnostech či nemožnostech provedení, mluví tak, jak musí mluvit.*⁴¹ Kromě toho tak husté akordy v úzké harmonii, navíc ve vysoké poloze, by na barokních varhanách byly téměř nehratelné. Na romantických varhanách se silně disponovanými základními hlasy, nízkými Mixturami,⁴² popřípadě jazýčkovými hlasy však tyto plagální kadence vyznějí neobyčejně účinně. Varhany v Národním divadle v Brně Janáčkovým požadavkům nestačily. I toho si všiml ve své kritice Gracián Černušák, když poznamenal: *... neladící zvony, slabé varhany – přispěly k znesnadnění úspěchu.* Pleno romantických varhan považoval Janáček za ideální k vyjádření své představy. Provedení Tarase Bulby v kostele bylo v Janáčkově době nemyslitelné, a Češi v Brně neměli v roce 1921 koncertní sál s varhanami. Janáčkovu rozletu však zřejmě ani tato materiální překážka nevadila.

³⁹ Odd. dějin hudby MZM, JP 188. V literatuře se setkáme s různými daty. Správné je zřejmě datum, připsané na citovaném programu.

⁴⁰ Dr. Jiří Zahradka však mne upozornil, že v Janáčkových autografech je někdy nesnadné rozeznat, zda se obloučky vztahují k legatu nebo k frázování.

⁴¹ Stejný pramen jako v pozn. 37.

⁴² Paštíkovy varhany na Petrově měly v I. manuálu Mixturu 5 1/3' 6x.

Hůře hledáme odpověď na otázku, proč Janáček předepsal varhany ve skladbě, oslavující hrdinství národa, který varhany v podstatě ani neznal. Jakýmsi vysvětlením by mohlo být, že zvuk varhan byl v Janáčkově mysli od dětství spojen s představou slavnostní, duchovní atmosféry. Mistr ve své spontánnosti pocítoval jeho potřebu tak silně, že se neohlížel na nic jiného, jen když mohl svou emoci vyjádřit hudbou. Vůbec mu nevadilo, že varhany nemají v minulosti Ukrajiny co pohledávat. A asi stejně tomu bylo později u *Glagolské mše*, jejíž námět i text stojí v příkrém rozporu nejen s varhanami, ale i se symfonickým orchestrem.

Dalším příkladem použití varhan jako součásti orchestru je opera *Výlety páně Broučkovy*, a to druhá část *Výlet pana Broučka do XV. století*. Po proměně použil Janáček varhan několikrát v situacích, které souvisely s kostelem. Varhany tu jednak pasívně doprovázejí (zdvojují) zpěv lidu, jdoucího do chrámu, jednak hrají samostatně. Tam, kde hrají samostatně, se setkáváme se stejnou varhanickou manýrou, jakou jsme našli již v 1. části *Tarase Bulby*: figurovanou sekvencí nad basovou prodlevou. Byl tento výrazový prostředek typický i pro Janáčkovu improvizaci na varhanách?

Právem nejproslulejší je Janáčkovu využití varhan v *Glagolské mši*, kde po větě *Agneče Božij* zařadil skladatel sólovou větu pro varhany, která dostala později ne zcela výstižný název *Postludium*. Toto dílo nás překvapí proto, že vzniklo v době Janáčkovy vrcholného tvůrčího rozvoje (1926), kdy bychom od Mistra na poli varhan nic neočekávali.⁴³ Z celkové sazby je patrné, že Janáček skládal tuto větu u klavíru, neboť se v ní vyskytují hluboké tóny v kontraoktávě, které na žádných varhanách jeho doby neexistovaly⁴⁴, navíc opět v hustých akordech, které vyžadují hodně vzduchu, aby se píšťaly řádně rozeznaly. I když varhany mají šestnácti-, někdy dokonce dvaatřicetistopové rejstříky, které obsahují tóny kontraoktávy, musí hráč tyto akordy hrát o oktávu výše. Na druhé straně měl Janáček i u klavíru jasnou představu varhanního zvuku, protože *Postludium* vyznívá na varhanách vděčně a patří k oblíbeným virtuózním přidávkovým skladbám. *Postludium* přesvědčivě dokazuje, že Janáček uměl na varhanách improvizovat ve svém osobitém, neopakovatelném stylu, jak o tom zanechal svědectví Osvald Chlubna.⁴⁵ Proto můžeme jen litovat, že podobných děl, jako je *Postludium*, nenapsal Janáček více.

Duchovní a hudební zážitky z pobytu v klášterní fundaci utkvěly v Janáčkově mysli po celý život. Jeho pojetí chrámové hudby vycházelo z přísných reformních názorů, které nabyt u Pavla Křížkovského a na Varhanické škole v Praze. I když zastával v podstatě ceciliánská stanoviska, snažil se na ně naštěpovat výdobytky moderní, zvláště své vlastní hudby. Barokní varhany, se kterými přicházel do styku v dětství a raném mládí, ho patrně nechávaly chladným. Zaujaly ho bezesporu teprve romantické varhany. U Steinmeyerových varhan oceňoval na jedné straně

⁴³ Janáček, L.: *Mša glagolskaja pro sbor a orkestr*. Partitur. Wien 1956.

⁴⁴ V taktu 72 akord na tónu As¹, v taktu 77 akord na tónu H¹ a v taktu 91 akord na tónu B¹. Nejhlubší tón v manuálech a v pedálu je u všech současných varhan C.

⁴⁵ Viz pozn. 27.

pestrou paletu jemných hlasů, na druhé straně dynamické rozdíly a robustní, hřímavé pleno. Zájem o světskou, zvláště operní tvorbu ho odváděl od varhan, které zůstávaly v jeho mysli spojeny s kostelním prostředím. Zvukovou charakteristiku varhan však měl Janáček v sobě pevně a konkrétně zakořeněnou od mládí. Mohli bychom si dokonce položit otázku, zda varhany neovlivnily Janáčkovu instrumentaci. I z malého počtu Janáčkových děl pro varhany je patrné, že skladatel měl s varhanním zvukem osobní zkušenost. Přes to, že z praktických důvodů skládal svá varhanní sóla u klavíru, slyšel jejich tóny stejně jakoby je hrál na varhany.

Janáček si Steinmeyerových varhan nesmírně vážil, což je patrné i z jeho žádosti, aby byly uchráněny před konfiskací kovových píšťal pro válečné účely na konci první světové války.⁴⁶ Varhany na Starém Brně, které formovaly Janáčkův vkus, však již neexistují. V poválečné euforii mít co největší univerzální varhany byly Steinmeyerovy varhany na Starém Brně nahrazeny roku 1961 novým pneumatickým nástrojem III/43 od firmy Rieger op. 3288.⁴⁷ Janáčkem milované varhany připomíná v kostele na Starém Brně jen pseudogotická skříň a vyřazený hrací stůl, jehož kláves se Mistrovy ruce dotýkaly.

LEOŠ JANÁČEK UND DIE ORGEL

Der Orgelklang begleitete Leoš Janáček sein ganzes Leben hindurch: als Kind in Hukvaldy und Rychaltice, als Zögling in der Augustinerfundation in Altbrünn, beim Studium an der Prager Organistenschule, als Vertreter von Pavel Křížkovský auf dem Chor der Altbrünner Konventkirche und schließlich als Direktor der Organistenschule in Brünn.

Bis 1876 konnte Janáček nur mechanische Schleifladenorgeln aus der Barockzeit kennen und spielen. Die Altbrünner Orgel stammte von dem berühmten Orgelbauer Abraham Stark aus dem Jahr 1696–1697, aber befand sich in einem sehr üblen Zustand. Janáčeks Lehrer und Vorbild P. Pavel Křížkovský, der sich im Jahr 1869 für die Reform der Kirchenmusik nach den Ideen Franz Witts einsetzte, fasste die Absicht, eine neue Orgel für die Altbrünnerkirche zu besorgen. Da es in den böhmischen Ländern keinen modern orientierten Orgelbauer gab, wandte sich Křížkovský an die Firma Steinmeyer & Comp. in Oettingen. Das mechanische Werk mit Kegelladen, das auf zwei Manualen und Pedal 25 Registern hatte (Disposition siehe auf S. 160), wurde am 30. August 1876 feierlich geweiht, wobei u. a. Janáček ein Stück (BWV 564?) von J. S. Bach spielte.

Die Steinmeyerorgel zu Altbrünn stellte die erste romantische Orgel in den böhmischen Ländern dar und beeinflusste wesentlich Janáčeks Vorstellung des Orgelklanges. Janáček schuf in seinen Jugendjahren ein wenig bescheidene Orgelkompositionen, aber später interessierte sich um die Orgel fast nicht. Er hat sie bei den öffentlichen Produktionen der Organistenschule gespielt, aber das Orgelspiel nie gelernt. Mekwürdigerweise wurde er nicht einmal zu den Orgelübernahmen gezogen. Der Orgelklang hielt aber einen festen Platz in seiner musikalischen Vorstellung. Deshalb treffen wir die Orgel sogar in seinen großen reifen Werken: in Taras Bulba, in den Ausflügen des Herrn Brouček in das 15. Jahrhundert und in der Glagolitischen Messe. Diese Fälle werden näher diskutiert.

⁴⁶ Dopis L. Janáčka, datovaný v Brně 10. 9. 1917. Österreichisches Staatsarchiv - Allgemeines Verwaltungsarchiv Wien, Denkmalamt, kart. 39, Nr. 5471/17.

⁴⁷ Plánský, B.: *Výsledky práce závodu v obnovené vlasti*. In: Varhany Krnov (1873–1973). Krnov 1973, s. 106.

Aus dem Orgelpart geht hervor, daß Janáček die Sequenzierung in der Orgelimprovisation nahe lag (Taras Bulba) und daß die Orgel in seiner musikalischen Vorstellung meist mit dem kirchlichen Milieu und mit den feierlichen Empfindungen verbunden war. Im Postludium der Glagolitischen Messe begegnen wir einem Anachronismus. Das Werk wurde offensichtlich am Klavier komponiert (Verwendung der auf der Orgel nicht vorhandenen Töne), aber die klangliche Vorstellung des Satzes ist rein organistisch. Deshalb zählt das Postludium zu den dankbaren Orgelstücken. Der dunkle Klang mit den Zungenregistern verstärkte Klang der Steinmeyerorgel zu Altbrunn ist für den Meister ein entscheidendes Vorbild des Orgelklanges geworden und hat wohl vielleicht auch seine Instrumentation beeinflußt. Jedenfalls ist es zu bedauern, daß uns der Meister mehr Orgelwerke nicht hinterließ.