

Vysloužil, Jiří

Folklór jako stylotvorný axióm Janáčkovy hudby

In: *Na křižovatce umění : sborník k počtě 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: 19. 02. 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 metroritmických nápěvků, které namnoze bezprostředně vázal na intonaci a metroritmické 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 druhu.

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), metroritmický 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 metroritmickém 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.

Janáčkovu 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.

