Racek, Jan

Leoš Janáček o skladebné struktuře klavírních děl Fryderyka Chopina : Václavu Richtrovi k šedesátinám

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1960, vol. 9, iss. F4, pp. [5]-28

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/111037
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.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

SBORNÍK PRACÍ FILOSOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERSITY

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА УНИВЕРСИТЕТА В Г. БРНО

FF

JAN RACEK

LEOŠ JANÁČEK O SKLADEBNÉ STRUKTUŘE KLAVÍRNÍCH DĚL FRYDERYKA CHOPINA

Václavu Richtrovi k šedesátinám

I.

Janáčkův lidský a umělecký vztah ke kultuře a životu východních Slovanů, zvláště k Rusku a Polsku, byl již dostatečně osvětlen a zhodnocen v české janáčkovské muzikologické literatuře.[1] Lze na něj nazírat jako na logický důsledek Janáčkova slovanského uvědomění a jeho slavjanofilské životní koncepce; se soustavnou důsledností se vine téměř celým jeho životem a tvorbou.[2]

Zvláštní kapitolu v životě a tvorbě Janáčkově tvoří jeho vztah k polské hudební kultuře. Je zajímavé a pro Janáčkovo hudební slavjanofilství příznačné, že se již na počátku své umělecké činnosti intezívně zajímal o polskou umělou a lidovou hudbu. Především polské lidové tance a světské i duchovní lidové písně se staly pro Janáčka zdrojem poznání národního charakteru polské hudby. Polské lidové a umělé hudbě věnoval značnou pozornost již ve svých *Hudebních listech*, které redigoval v l. 1884—1888 v Brně.[3]

Janáčkův zájem o polskou hudební kulturu se podstatně zvýšil po jeho zájezdech do Polska, kdy poznal polský hudební život z autopsie. Janáček navštívil za svého života celkem pětkrát Polsko. Na svých cestách do Ruska projel třikrát Polskem (1896 a 1902 dvakrát). Po čtvrté navštívil Polsko v červenci r. 1902 a po páté v květnu r. 1904, kdy mu bylo nabídnuto místo ředitele varšavské konzervatoře.

Na své první cestě do Ruska r. 1896, kdy jel navštívit Všeruskou uměleckou a průmyslovou výstavu v Nižním Novgorodě, poznamenal si po příjezdu do Varšavy dne 19. VII. 1896 tužkou do svého cestovního deníku tento postřeh, pro Janáčka-folkloristu tak příznačný: *„První zvuky lidové hudby: píšťalka při pastvě koní. Krajina jako na Moravě."*[4] Po návratu z Ruska a Polska počal se již r. 1902 zabývat studiem nejen ruské, ale i polské lidové písně, jmenovitě polských lidových tanců. Janáčka zajímaly polsko-české nápěvné filiace v lidových tanečních skladbách, především v polonéze, kolomejce, polce a lašských lidových tanečních písních.[5] Svůj vztah k polské hudební kultuře projevil Janáček také tím, že složil scénickou hudbu k obrazovému cyklu *Otče náš* (Ojcze nasz)

polského malíře *Josefa Krzesze-Męciny*; cyklus byl reprodukován v Tygodniku illustrovaném r. 1899.[6]

Hluboký zájem o polskou hudební kulturu byl podle všeho podnětem k tomu, že se Janáček r. 1904 ucházel o místo ředitele na varšavské konzervatoři, na které kdysi studoval Fryderyk Chopin.[7] Před 1. V. 1904 Janáček dokonce zajel do Varšavy, aby tu osobně projednal podmínky přijetí, ale nakonec na místo ředitele nenastoupil. Není dosud zcela jasné, proč tehdy nedošlo k dohodě, poněvadž se nedochoval o Janáčkově jednání ve Varšavě žádný spolehlivý pramenný dokument.[8] Ale ani po tomto neúspěchu ve Varšavě nepřestaly Janáčkovy těsné styky s Polskem a polskou hudební kulturou, jak o tom nasvědčuje korespondence, která je dnes uložena v Janáčkově archivu hudebněhistorického oddělení Moravského muzea v Brně. Někdy kolem r. 1910 se seznámil s ředitelem hudebního spolku v Krakově, skladatelem *Felixem Nowowiejským* (1877—1946), jehož oratorium *Quo vadis* bylo v Brně připravováno k provedení na 15. červen 1910, ale nakonec provedeno nebylo. Janáček si tohoto oratoria velmi vážil a dokonce se jím zabýval ve svých přednáškách na brněnské varhanické škole.[9]

Janáček udržoval styky s polskými hudebními umělci, zvláště s polskou operní pěvkyní *Marjou Boguckou z Jodkiewiczů*, rodem z Varšavy a od r. 1908 členkou Národního divadla v Praze. O Janáčkovo dílo se zajímal polský obchodník hudebninami *Jan Sliwiński* z Paříže, který hodlal propagovat Janáčkovy skladby ve Francii. Na Sliwińského upozornil Janáčka Max Brod.[10]

Poslední dokumenty, které se dochovaly v pozůstalosti Janáčkově o jeho vztazích k Polsku a polské hudební kultuře, týkají se provedení Její pastorkyně v Poznani (premiéra dne 17. III. 1926). Janáčkova opera tehdy vzbudila značný ohlas v polské hudební veřejnosti, jmenovitě v kruzích polských hudebních odborníků.[11]

Tím ovšem nekončí zájem polské veřejnosti a polských hudebních činitelů o dílo Janáčkovo; ještě větší měrou se rozvíjí po smrti Janáčkově, ale sledovat tuto otázku není již naším úkolem.

II.

Mnohem menší a méně soustavná pozornost byla věnována v odborné janáčkovské literatuře vztahu Janáčkovu k dílu *Fryderyka Chopina*. Touto otázkou se hodláme zabývat poněkud obšírněji a podrobněji. Janáček se zajímal o dílo Chopinovo téměř po celý svůj život.

O Janáčkovi se ještě donedávna soudilo, že byl v hudební skladbě a teorii více méně autodidakt, tzv. *„divoký talent"*. Tyto domněnky byly vyvráceny podrobným studiem jeho života a díla. Dnes víme, že o autodidaktství nemůže být u Janáčka ani řeči. Vždyť Janáček prošel tuhou kázní hudební výchovy, sebeškolením a postupně důkladným hudebním vzděláním, jehož se mu dostalo ve fundaci starobrněnského kláštera (od r. 1865), pak na varhanické škole v Praze (1874—1875) a konečně na konzervatořích hudby v Lipsku (od 1. X.

1879—23. II. 1880) a ve Vídni (IV.—VII. 1880); jeho vzdorný talent se ovšem vzpíral této namnoze konzervativní výchově. O Janáčkově hudebním vzdělání svědčí mimo jiné také jeho stálé a vytrvalé studium velkých světových skladatelských zjevů, především slovanských, k nimž patří na prvním místě vedle B. Smetany a Ant. Dvořáka také Fryderyk Chopin. I když se to zdá na prvý pohled sebeparadoxnější vzhledem k Janáčkovu kompozičnímu stylu a principu, zůstává faktem, že Janáček realista a protiromantik snad nejintenzívněji studoval díla těchto vrcholných hudebních romantiků.[12] U Chopina a Smetany se Janáček učil logickému harmonickému a modulačnímu myšlení, stylizaci hudební věty a formové výstavbě, neboť oba skladatelé, Chopin a Smetana, jsou si v tomto směru dvě velmi blízké umělecké individuality.[13] Těsný vztah Chopinův k české hudební kultuře byl dán také Chopinovou konkrétní znalostí českých zemí a českého hudebního života.[14] Můžeme říci, že v Janáčkově mládí patřil Chopin vedle Dvořáka a Brahmse k jeho nejoblíbenějším skladatelům. Podle Helferta přišel Janáček do styku s klavírním dílem Chopinovým po prvé asi v Brně r. 1873, neboť 16. VI. 1873 mohl slyšet jedno ze Chopinových nokturen op. 37 (g moll nebo G dur z r. 1840) v interpretaci B. Smetany na jeho klavírním koncertě v Besedě brněnské.[15] Do intenzívního styku s tvorbou Chopinovou přichází Janáček teprve až za svých studií v Lipsku. Tak např. před vánocemi 1879 uložil prof. Oskar Paul Janáčkovi, aby nacvičil Chopinova nokturna. Dále žádal na Janáčkovi studium Chopinovy balady As dur op. 47. V Lipsku slyšel Janáček 19. XI. 1879 na koncertě Ant. Rubinsteina opět skladby Chopinovy.[16]

Že se Janáček zabýval studiem Chopinových skladeb, vyčteme z dopisu, který poslal z Lipska 28. XI. 1879 své budoucí choti Zdence Schulzové do Brna. V něm napsal svou chatrnou němčinou mimo jiné také toto: „*Die Liszt'sche Periode steht in dieser Hinsicht dafür, daß man sie studiert. Er in seinem früherem Jahren — sagte bei einer Gelegenheit, was Chopin kann, trifft leicht der Liszt, aber nicht umgekehrt; und jetzt, nachdem einige zehn Jahre vorbei, urteilt die Welt umgekehrt. Das soll mir eine Lehre sein.*“[17]

Po návratu ze studií v Lipsku a Vídni počal Janáček se soustavným studiem klavírních skladeb Chopinových. Snad nejintenzívněji a také nejsoustavněji studoval Janáček Chopina v l. 1896—1897, o čemž se ještě podrobněji zmíníme. Janáček studoval a analyzoval skladby Chopinovy nejen teoreticky, ale sám je hrál a veřejně prováděl.[18] Zvláště se zajímal o stylizaci lidových nápěvných prvků v Chopinových mazurkách a polonézách.[19]

Za své učitelské působnosti na brněnském Slovanském gymnasiu (od r. 1886) prováděl Janáček se svými žáky nejen polské lidové písně (Husy, husky milé a Jsme žebráci z Baranova — obě z *Kubovy* sbírky *Slovanstvo ve svých zpěvech*, IV. kniha z r. 1886), nýbrž dokonce i písně Chopinovy (např. píseň Wojak na slova St. Witwického).[20] Byl tedy i ve škole v zajetí hudby Chopinovy. Dne 11. ledna 1900 provedl na slovanské besedě v Brně vedle svého *Srbského kola*

a lašského tance *Požehnaný* jednu českou polku a jednu z Chopinových polonéz op. 40. Dne 15. XII. 1907 uspořádal v rámci tematických koncertů Klubu přátel umění v Brně nokturnový večer, na kterém byla mimo jiné provedena i Chopinova nokturna H dur op. 9 a c moll op. 48, č. 1. Janáčkův zvýšený a stále neutuchající zájem o klavírní dílo Chopinovo se projevil také v tom, že prováděl díla Chopinova na svých instruktivních Sonátových hodinách na brněnské varhanické škole, na níž působil od 7. XII. 1881 až do 31. VIII. 1919, kdy jeho zásluhou byla tato škola přeměněna na státní konzervatoř hudby.[21]

Těmito údaji jsme vyčerpali vnější historii Janáčkova vztahu k dílu Chopinovu. Nepovažujeme však tyto údaje za úplné, poněvadž jsme přesvědčeni, že jimi není ani vyčerpán, ani nekončí Janáčkův zájem o dílo Chopinovo. Bohužel pro nedostatek dalšího pramenného materiálu musíme se spokojit s těmito kusými údaji, které i ve své neúplnosti svědčí o živém vztahu Janáčkově k hudbě Chopinově.

III.

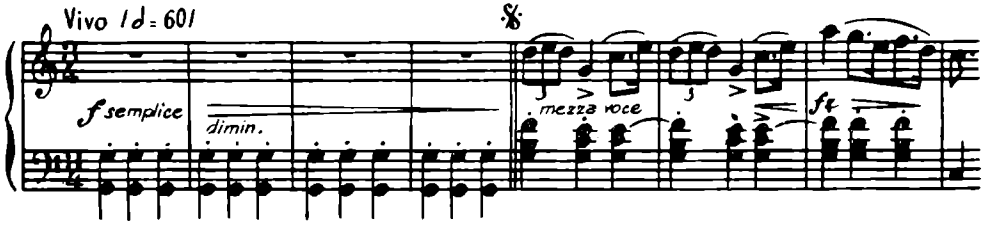
Nyní se obraťme k vlastnímu tématu naší úvahy, totiž k Janáčkovým studijním poznámkám v klavírních skladbách Chopinových a k jeho rozborům skladebné struktury Chopinových děl.

V Janáčkově pozůstalosti se dochovaly v jedenácti edicích téměř všechny významné klavírní skladby Chopinovy, které jsou dnes uloženy v Janáčkově muzeu při hudebněhistorickém oddělení Moravského muzea v Brně.[22] Janáček téměř všechny tyto skladby důkladně a soustavně prostudoval, jak o tom svědčí jeho marginální glosy a četné poznámky přímo v notovém textu jednotlivých skladeb, psané výrazným, energicky osobitým písmem. Jsou provedeny měkkou tužkou a na několika málo místech červenou hlinkou. I když na nejstarších tiscích Chopinových skladeb, které se dochovaly v Janáčkově hudební knihovně, čteme data 2. I. 1869 (sonáty) a 27. V. 1878 (balady), přece soudím, že Janáček se teoreticky zabýval rozborem Chopinových skladeb teprve až někdy kolem roku 1887. Vždyť prvé rozbory těchto skladeb vyšly v jeho studii *O trojzvuku*, otištěné v *Hudebních listech* v l. 1887—1888 (IV. ročník, č. 1 ad.).[23] Jak jsem již výše zdůraznil, nejintenzívněji se Janáček zabýval teoretickým studiem skladeb Chopinových v l. 1896—1897, a sice na základě souborné edice Petersovy (č. n. 6152—6155, 6216—17, 6206 a 6209). V ní jsou totiž u jednotlivých skladeb uvedena Janáčkovou rukou přesná data, kdy tyto skladby studoval.[24]

Poznámky v notovém textu skladeb jsou typicky janáčkovsky stručné a lakonické jako jeho aforisticky zestručnělá hudební mluva, ale jsou neobyčejně výstižné, věcné, kritické a svědčí o velkém rozhledu, pozoruhodných hudebněteoretických znalostech, bystrém úsudku, jemném estetickém a hudebním cítění. Týkají se nejen věcí podružných a zcela vnějších, namnoze ortografických, ale především vnitřní skladebné a stavebné struktury Chopinových klavírních děl. K vnějším poznámkám počítám všechny Janáčkovy opravy zřejmých tiskových

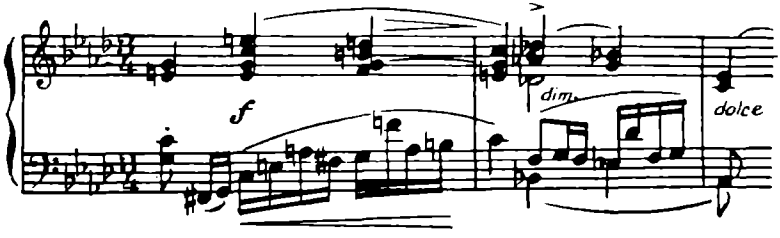
chyb, které se týkají intonace, posuvek a rytmických nepřesností. Janáček také u většiny skladeb velmi podrobně vypracoval prstoklady, na mnoha místech pak opravuje tištěné prstoklady i frázovací, dynamická a přednesová znaménka, což je zase dokladem toho, že tyto skladby velmi pečlivě studoval nejen ze zájmu hudebního teoretika, ale z interesu praktického pianisty. U několika skladeb mění Janáček metronomická a tempová označení, někde tempa zpomaluje, jinde je zase zrychluje. Mnohem závažnější jsou poznámky týkající se vnitřní struktury skladeb. V těchto poznámkách si Janáček především velmi podrobně všímá rytmické struktury skladeb; téměř u každé skladby analyzuje a schematicky vyznačuje její tzv. sčasovací (rytmické) vrstvy a dochází k názoru, že nejzajímavějším taktem, jehož používá Chopin, je 9/8 takt, neboť je projevem vysoké vrstvy sčasovací (rytmické) a tudíž je také znamením hbitého hudebního myšlení. Zvláště podrobně si všímá harmonické struktury a modulačních plánů skladeb, což vyznačuje pod osnovami hudebních textů jednotlivými harmonickými funkcemi s generálbasovým označením. Janáčka především zajímá Chopinova geniální modulační práce, která se tu namnoze blíží modulační práci Smetanově, i jeho práce s motivickým materiálem. Rovněž útvarnost stavebná je tu předmětem zájmu Janáčkova. Sleduje ji od prosté periody, předvětí a závětí, hlavní a vedlejší věty, gradačního provedení až k útvarům písňové, rondové a sonátové formy.[25] Janáček na základě těchto velmi podrobných rozborů kvalitativně hodnotí klavírní dílo Chopinovo; činí tak zvláště ve stručných a myšlenkově hutných marginálních poznámkách.

Z těchto poznámek můžeme usoudit, které skladby Chopinovy vzbudily největší pozornost Janáčkovu; zaujaly jej především svou harmonickou a modulační osnovou i důslednou stavebnou strukturou. Janáček si zvláště vysoce cenil obou sonát - b moll op. 35 z r. 1839 a h moll op. 58 z r. 1844. Chopinův Valse brillante F dur op. 34 z r. 1838 překvapil Janáčka odvážným řešením harmonickým, vyplývajícím z melodických disonancí. Obdivuje tu chopinovskou harmonickou uvolněnost, která je zpravidla způsobena odvážnými sledy melodických disonancí na základě chromaticky postupujících hlasů, které tu jsou ve funkci těžkých nepravidelných průchodů. U mazurky C dur op. 7, č. 5 z r. 1834 si poznamenává v záhlaví skladby *„zcela způsob valašský"*. Janáčkovi tu patrně připomněla valašský taneční typ akcentovaná druhá doba, ostře zdůrazněná nejen rytmicky, ale i základní harmonickou funkcí:

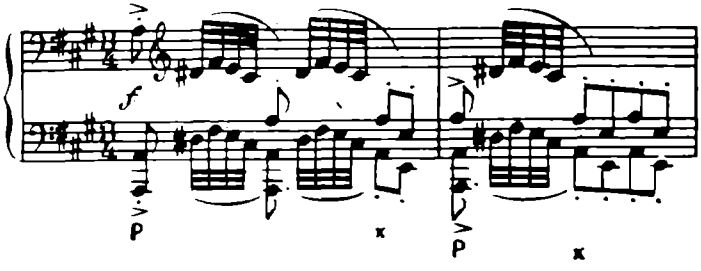


„Hezkou harmonickou osnovu" shledává u mazurky a moll op. 59, č. 1 z r. 1845, naproti tomu u mazurky H dur op. 63, č. 1 z r. 1846 poznamenává *„dobrá, ale nepůsobivá osnova"*. Janáčkovi se tu podle všeho nelíbily chromatické průtahy v tercích, které tu působí změkčile a poněkud vnějšně. Zato se mu zase velmi líbila mazurka a moll op. posth. 67, č. 4 z r. 1846, u které si dokonce dvakrát poznamenal *„výborná osnova"*. Rovněž jej zaujaly mazurky C dur op. posth. 68, č. 1 z r. 1831 *(„velmi dobré")*, a moll op. posth. 68, č. 2 z r. 1830 *(„jednoduché, dobré")*, F dur op. posth. 68, č. 3 z r. 1830 *(„jednoduché a dobré")* a zvláště mazurka f moll op. post. 68, č. 4 *(„výborná osnova")*.

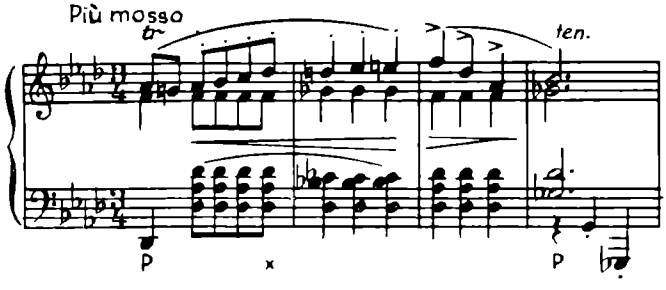
Neobyčejný zájem Janáčkův vzbudily Chopinovy polonézy. Je to zřejmé už z toho, že je velmi podrobně rozebírá jak po stránce harmonické, tak i formové. Zvláště to byla polonéza A dur op. 40, č. 1, která vznikla na Mallorce v l. 1838—39, neboť na okraji této skladby si poznamenal: *„mimořádné opus"*. Polonéza c moll op. 40, č. 2, jež vznikla rovněž na Mallorce v I. 1838—1839, zaujala Janáčka zase svou pozoruhodnou harmonickou strukturou. U taktů 62 až 64 poznamenává: *„vzrušivý spoj dominantní"*.



Janáčka tu podle všeho upoutalo navození druhého stupně septakordu na mixolydické septimě předcházející toniny C dur k další tonině tercové v As dur. U polonézy fis moll op. 44 z r. 1841 si připisuje u taktů 83—84 v A dur *„zvláštní"*. Snad jej tu upoutalo ostinátní opakování jedné a téže rytmické figurky, tak blízké kompozičnímu principu Janáčkovu:



Nejpodrobněji ze všech klavírních skladeb Chopinových studoval Janáček Chopinova n o k t u r n a. V nich se to přímo hemží drobnými Janáčkovými poznámkami, které se týkají skoro vesměs harmonického a modulačního plánu skladeb. Jmenovitě podrobně analyzuje Janáček jejich rytmické vrstvy a *„zamlženou"* harmonickou strukturu a zabývá se tu také významem Chopinových tónin. U nokturna II dur op. 9, č. 3 z l. 1829—1830 poznamenává: *„stíny a nejistota"*. Tato poznámka se patrně týká zamlžování harmonické plastiky, příčností a používání vedlejších melodických tónů, které jsou tak typické právě pro Chopina! Nokturno Fis dur op. 15, č. 2 z r. 1831 zajímalo Janáčka svou modulací a celkovým plánem harmonické osnovy, založeným na progresívních chodech. U nokturna g moll op. 15, č. 3 z r. 1833 sleduje Janáček dynamické a harmonické vzepětí *(„vrcholky")* a u nástupu religioso (sotto voce) v F dur si poznamenává: *„vzrušivé spoje"*. Celá tato část skladby má mírně ruský charakter; snad i ruský charakter skladby vzrušil Janáčka. Nokturno cis moll op. 27, č. 1 z r. 1834 vzbudilo pozornost Janáčkovu svou *„pěknou harmonií"*:

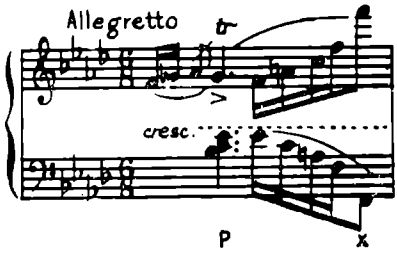


Patrně se Janáčkovi líbilo použití alterovaných akordů nad prodlevou prvého stupně tóniny Des dur.

Nokturno H dur op. 32, č. 1 z r. 1836 považuje Janáček za *„skvostně článkováno"*. Snad největší pozornost věnoval překrásnému nokturnu fis moll op. 48, č. 2 z r. 1841, v jehož záhlaví stručně poznamenává: *„vzácný příklad!"*. Janáček u této sklaby obdivoval formovou výstavbu, harmonickou kostru a zvláště metrické ustrojení, které tu vyrůstá z 3/4 taktu do taktu celého. Podobně se Janáčkovi líbilo nokturno Es dur op. 55, č. 2 z r. 1843, neboť je toho názoru, že *„stojí za studium"*. Nokturno H dur op. 62, č. 1 z r. 1846 považuje za *„skvostnou variaci"*. Tato skladba zase nepochybně upoutala Janáčka svou geniální formovou strukturou.

Chopinovy b a l a d y zajímaly Janáčka především po stránce modulační. Tak např. v baladě čís. I g moll op. 23 z r. 1831 poznamenává u taktů 79—80: *„špatné modulace"*. Janáček se tu patrně pozastavuje nad mechanickým použi-

tím dominantního septakordu jako modulačního prostředku, kdežto v baladě čís. III As dur op. 47 z r. 1841 shledává u 26. taktu *„důležitý obrat harmonický"*:



Janáčka tu zaujaly především průchodné modulace tónin, střídající se vždy v intervalu velké sekundy, a modulace prováděná zmenšeně malým septakordem druhého stupně, jehož zmenšená kvinta je anticipována jako mixolydická septima předchozí tóniny. Otupění citlivého tónu je způsobeno jeho snížením o půltón.

Ze Chopinových s c h e r z si Janáček nejvíce oblíbil scherzo II b moll op. 31 z r. 1837, jak o tom svědčí četné poznámky hlavně o formové podstatě skladby. V závěru, na místě, kde se mění tónina Des dur v A dur, Janáček poznamenal na okraji: *„výše rozvášněné mysli — nedohlédneme"*. Janáčka tu nepochybně upoutala dur-mollová polarita mezi durovou tónikou a mollovou subdominantou.

Z e t u d to byla zase etuda Des dur op. 25, č. 8 z r. 1836, která se zamlouvala Janáčkovi, a to především po harmonickorytmické stránce, neboť v závěru skladby poznamenává: *„stejná nálada harmonická . . . váže se s postupující rytmickou náladou"*. Měl tu jistě na mysli jednotně postupující harmonickou a rytmickou strukturu skladby, založenou na základních harmonických funkcích (dominanta — tónika). Nositelem nálady je tu melodie a rytmus a odtud také jednoduché harmonické funkce.

Z geniálního cyklu 25 Chopinových P r é l u d e s op. 28 a op. 45, který postupně vznikal od r. 1831 a byl dokončen na Mallorce, Janáčka doslova uchvátilo velkolepé a slavné preludium cis moll op. 45 z r. 1841. Lze o tom soudit z četných poznámek, které vepsal Janáček do notového textu skladby. V tomto preludiu zajímala Janáčka formová výstavba a vnitřní myšlenkové členění.

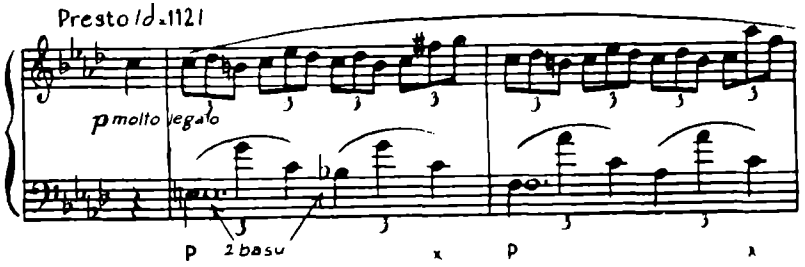
IV.

Tyto kusé a stručné poznámky v tištěných klavírních skladbách Chopinových se staly Janáčkovi podkladem i východiskem k podrobnějším analýzám skladebné struktury Chopinovy, které postupně uveřejňoval od r. 1884 až do r. 1927 ve svých hudebněhistorických a hudebněpedagogických pracích.[26] Začněme Janáčkovými názory o Chopinově r y t m i c e, poněvadž Janáčkova osobitá nauka o sčasování (rytmice, rytmickém vrstvení a členění skladeb) patří nesporně

k jedné z nejzákladnějších a nejdůležitějších kapitol jeho skladebné teorie. Vždyť Janáček na této teorii založil nejen svůj osobitý technickoskladebný princip, nýbrž jí vysvětluje i vznik motivu, tématu, subjektu a kontrasubjektu v hudební skladbě. Tato teorie se mu dokonce stala východiskem k osvětlení národnosti a pravdivosti hudby.[27] Základní a první způsob sčasování (rytmického vrstvení) tkví podle Janáčka ve způsobu kladení taktů z různých rytmických vrstev na sebe. Základ tvoří tzv. sčasovací (rytmické) dno, na které se kladou ostatní sčasovací (rytmické) vrstvy.[28]

Poněvadž sčasování (rytmické vrstvení) je podmíněno u skladatele, zvláště u lidového skladatele, vnějšími životními podmínkami, utvářejí se podle Janáčka rytmické vrstvy a rytmické členění jinak např. v uzavřené místnosti, jinak ve volné přírodě.[29] Janáček tvrdí, že každý skladatel má svůj styl a temperament; v důsledku toho mají také skladby zcela vyhraněný a od sebe odlišný způsob sčasování (rytmického vrstvení). Tedy v rytmickém vrstvení a členění záleží nejen podstata hudebního slohu, nýbrž odráží se v něm i temperament, nálada, zkrátka celý životní styl toho kterého skladatele.[30]

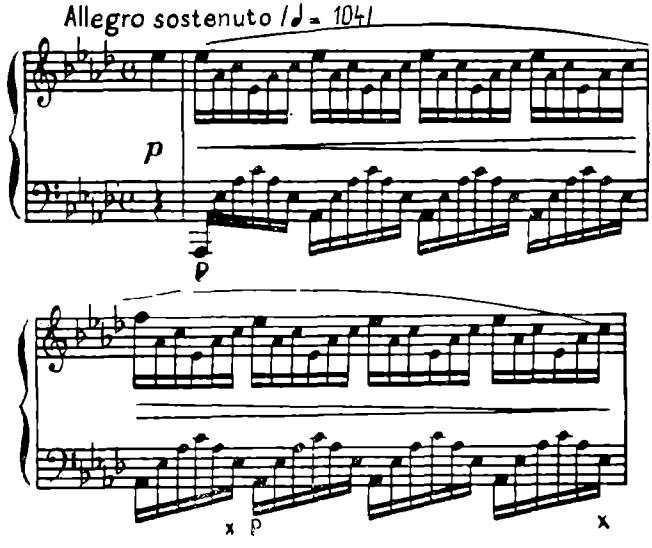
Proto také podle Janáčka podstata Chopinova stylu tkví v jeho osobitém umění rytmického členění a vrstvení, které je zvláště charakteristické v jeho tanečních skladbách, *„kde se opakují v každém taktu akordy podle typického rytmu té které skladby. Každý tanec má své typické sčasování* (rytmické vrstvení, pozn. J. R.)." Jako charakteristické chopinovské sčasování (rytmické vrstvení) uvádí Janáček e t u d u op. 25, č. 2, kde rytmické vrstvení vzniká přibíráním hlasů i restrikcí počtu melodií:



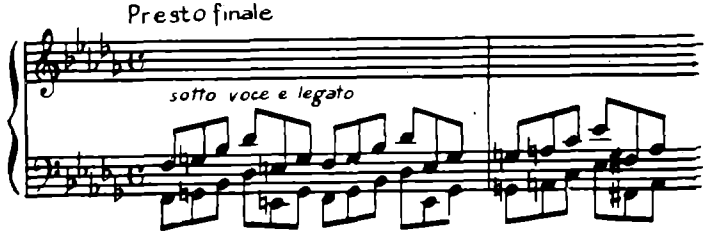
Janáček v tomto příkladu spatřuje dva nápěvy. První je z harmonického tónu a působí jako by *„voda tekla — nemá života"*. Druhý je z restrikce. Rytmické dno i první rytmická vrstva nejsou tu zřejmé. Z druhé vrstvy jsou tu a z třetí zase rytmický útvar . Podle Janáčka má tu nápěv levé ruky, spletený z hlasu altového, tenorového a basového, jen význam p r ů v o d u. Je to, jak praví Janáček, způsob Chopinův. Z celého tohoto rytmického vrstvení vznikne třídění po dvou osminách a mělo by vzniknout třídění po třech osminách. Skladatel tu způsobuje svým rytmickým vrstvením klam — zmatek. Tento

rytmický „zmatek", to je podle Janáčka pravé pole chopinovské. U Chopina vzniká nejistota, kolébání a kolísání v taktu. Labilnost a nejistota rytmického pohybu je něco opravdu typicky chopinovského, odpovídá celému životnímu a uměleckému slohu Chopinovu. Myslím, že Janáček právě svou teorií o rytmu dobře osvětlil Chopinovo umění rytmického vrstvení skladeb.

V přednáškách *O sčasování a skladbě* uvádí Janáček další příklad chopinovského rytmického vrstvení v etudě op. 25, č. 1.

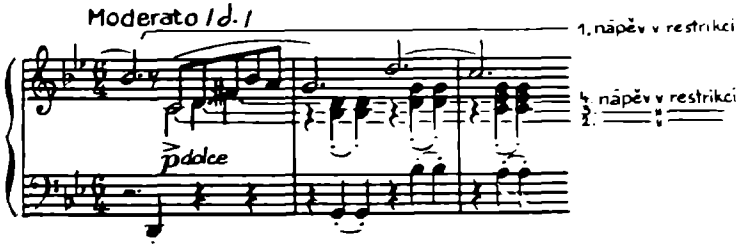


„V tomto sčasování (rytmické vrstvení, pozn. J. R.)", praví Janáček, *„zní čtvrtá vrstva. Pedálem vyzní umělé harmonické dno, první a druhá vrstva. Restrinkce je zde ze 4 hlasů v pravé a ze čtyř hlasů v levé ruce. Skladatel klade důraz tučnějším tiskem, aby druhá vrstva uměle vyzněla."*[31] Janáček tu spatřuje podstatu chopinovské „polyfonie" v tom, že z příbuzných hlasů utvoří se první nápěv restrikcí. Hlasy se zadržují *na těch místech,* kde byly restrikcí umístěny. Tak vzniká podle Janáčka chopinovská mnohonápěvnost čili „polyfonie". O základní melodické figuře ve finále Chopinovy sonáty op. 35 praví Janáček, že nápěv složený ze čtyř hlasů se točí *„jak hrubé lano".*[32]



V souvislosti s rytmickými vrstvami hovoří Janáček také o rychlosti tempových údajů u Chopina a mimo jiné praví: *„Názvy rychlostí, od prestissima do gravissima, tehdy mají význam určitější, když vím, ke které vrstvě sčasovací* (rytmické, pozn. J. R.) *v harmonické hudbě i v jednoduché melodii se vztahují".*[33]

Uvádí příklad ze Chopinovy balady op. 23, č. 1.



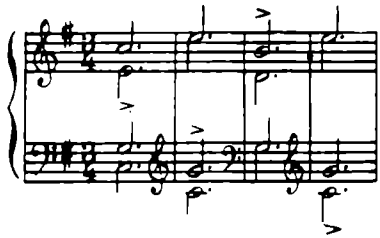
Janáček k němu dodává: *„Moderato vztahující se k době* 𝅗𝅥 *jest jiným tempem než moderato vztahující se k době* ♩ *čtvrťové neb* ♪ *osminkové. Myslím, že lze s jistotou vztahovat tato všeobecná určení tempa k nejnižší vrstvě sčasovací* (rytmické, pozn. J. R.), *s níž se pojí v nejčetnějších případech i pojem taktu."*[34]

Značnou pozornost věnoval Janáček harmonické struktuře skladeb Chopinových. Obdivoval nejen noblesnost a ušlechtilost výrazovou, melodické myšlení a mistrovství klavírní techniky Chopinovy, ale především se s obdivem skláněl před Chopinovou harmonickou a modulační plastikou, kterou považoval za průkopnickou. Podle Janáčka dovršil Chopinovu harmonickou a modulační plastiku svým dílem teprve až Richard Strauss. Janáček vyslovil o Chopinově harmonickém novotářství tato zanícená slova:

„Chopin jest harmonickou hádankou pro popisnou theorii. Nemá ona vzorův a jmen pro mnohé akordy z jeho skladeb. Nazval bych jeho myšlení harmonické vysoce potencovaným. Akord nekryje již jen obláček náladový, ale blíží se mlžinám náladovým."[35] Z tohoto stručného citátu je zřejmé, jak výstižně a případně pochopil Janáček nejen podstatu, ale i průbojnou modernost Chopinova harmonického myšlení, které již tehdy směřovalo do oblasti hudebního impresionismu.

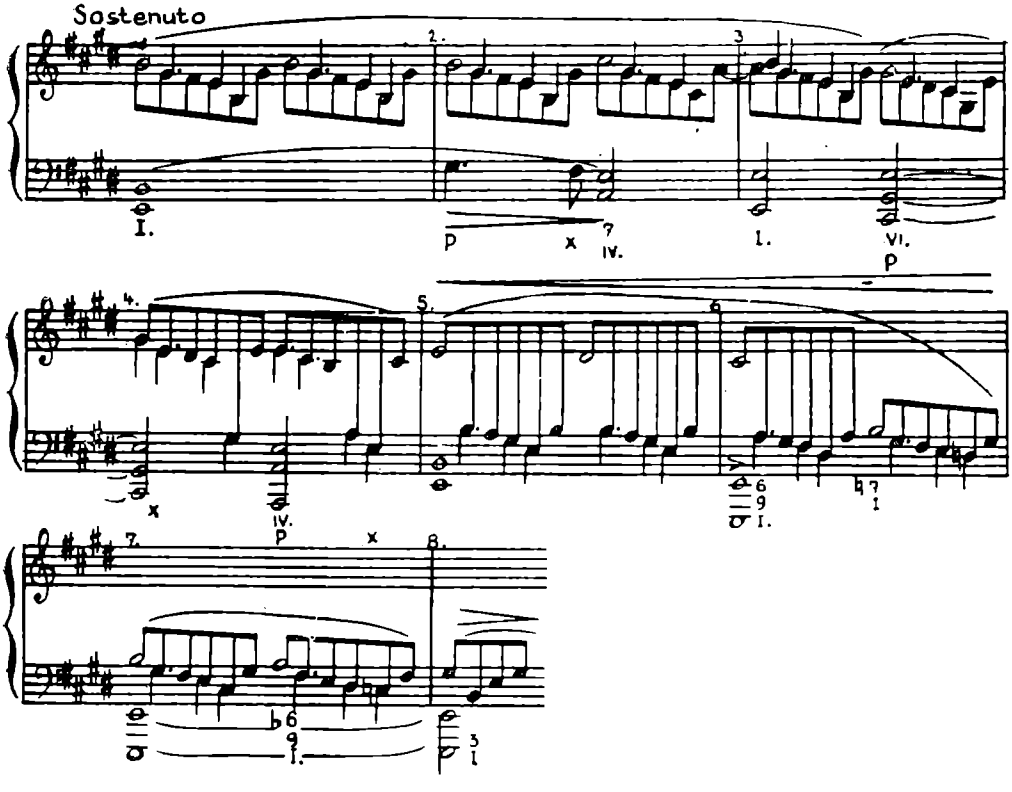
Janáček se zabýval Chopinovou harmonií již ve své studii *O trojzvuku* (*Hudební listy* IV, 1887—1888, č. 1, 6 ad.). Zvláště ho zajímají Chopinovy základní trojzvukové harmonické funkce. Pozastavuje se např. u změny síly trojzvukových tónů v Chopinových skladbách. Touto efektní změnou prý vzniká u Chopina nepokojná nálada, která je tak příznačná pro jeho hudbu. Uvádí jako pří-

klad střední díl (semplice 3/4) ze Chopinovy polonézy op. 22, č. 1, v němž má velký trojzvuk silněji vyznačenu tercii, kvintu nebo basový tón:



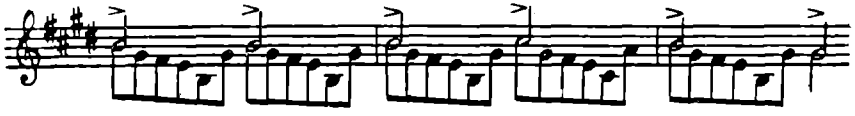
„Připadá nám", říká Janáček, *„jako by se živěji zajiskřilo vždy jiné místo na trojzvuku."*[36] V klavírních skladbách Chopinových se podle názoru Janáčkova shledáváme s různě silově stínovanými souzvuky, a to v jejich částkách. Po úhozu na klavír se mžikem ztrácí síla ve vyznívání. Jakmile uhodíme jednotlivé tóny trojzvuku po sobě, tedy v poslední době zazní celý trojzvuk nápadně změněn v síle jednotlivých tónů.

V Largu sonáty op. 58 nalézá Janáček vedle volného a malého trojzvuku také krásný příklad výsledných spojů souzvuků I:IV:I:VI:IV:I, z nichž vyniká přízvučný hlas, zdůrazněný i názorným způsobem notace:



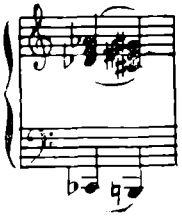
Zvláště zajímavý je tu pro Janáčka pátý takt, v němž i na velký čtyřzvuk I. stupně (druhá půlová doba) nutno nazírat jako na vztažný průchodový souzvuk. Osnovu výsledných souzvuků Janáček očísloval. Stejná síla tu váže řadu tónů v souvislejší hlas, takže můžeme v důsledku stejné síly sledovat tyto tóny:

Chápeme je proto jako jeden hlas. Jestliže zesílíme (zforzírujeme) prvou a sedmou osminu, pak vynikne v čase posloupně souvislé řady tónů z uvedeného nápěvu ještě i druhý hlas:

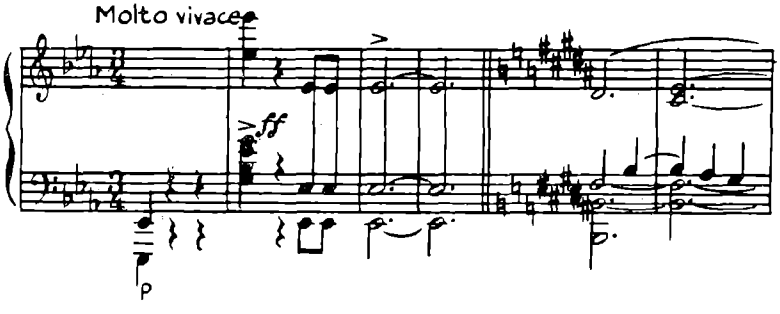


Janáček konstatuje, že toto místo Larga působí dvojhlasností, „zajímavou protivou hlasů".[37]

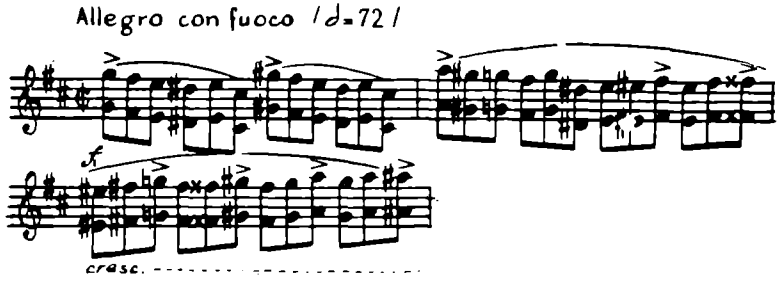
Mluvě o temperovaném ladění a myšlení u jednotlivých významných skladatelů, jímž *„ujednocujeme v pravdě praxi hudební s potřebnou jí theorií"*, nalézá Janáček příklad tohoto ladění rovněž v Largu Chopinovy sonáty op. 58, zvláště v tomto typickém enharmonickém spoji:[38]



Ve s c h e r z u téže sonáty uvádí pěkný příklad dvojstranného spoje:[39]

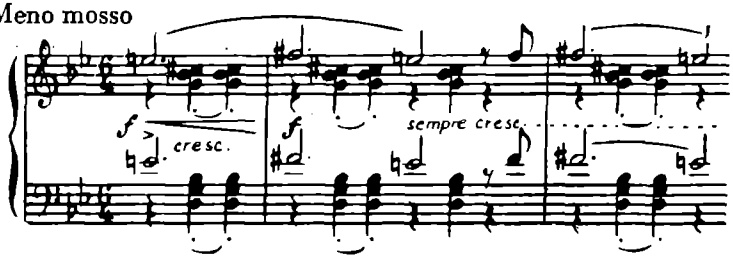


Značnou pozornost věnoval Janáček ve svých hudebněteoretických spisech Chopinově e t u d ě op. 25, č. 2, hlavně její stránce souzvukové a harmonické, a cituje ji jako zajímavý příklad Chopinovy „polyfonie", která tu vzniká sdružením melodického hlasu s hlasem harmonickým.[40] Jako další příklad *„moderní chopinovské polyfonie"*, kterou zase tvoří *„přízvučný hlas s rytmickým"*, uvádí Janáček Chopinovu e t u d u op. 25, č. 10:



Janáček o tomto příkladu praví: *„Sforsírované tóny spojují se a vystupují měrou znamenitou jako hlas přízvučný proti ostatním tónům hlasu rytmického."*[41]

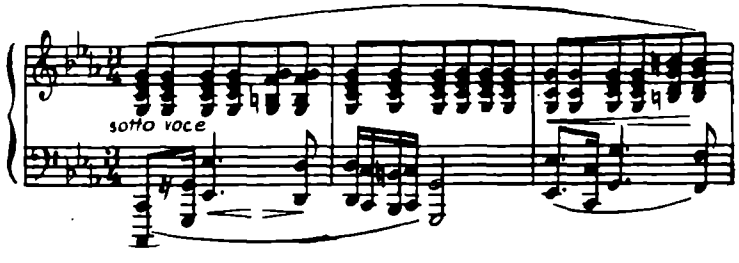
Janáček uvádí ještě tento úryvek z b a l a d y op. 23:



V něm spatřuje jakýsi druh „kontrapunktu", vyplývajícího z jeho teorie o rytmických vrstvách. Jde tu však jen o osobitou interpretaci Janáčkovu, poněvadž v tomto příkladu nelze vidět reálnou polyfonii v běžném slova smyslu.

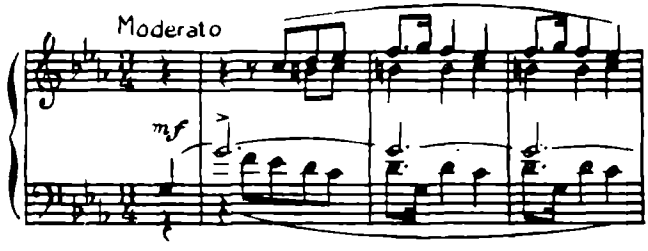
Konečně Janáček uvádí ještě třetí příklad, na němž ilustruje, jak u Chopina se stává basový hlas hlasem vedoucím v kontrapozici s hlasy průvodovými.

Je to ukázka z Chopinovy p o l o n é z y op. 40, č. 2:



Janáček poukazuje, že v tomto případě vyniká basový hlas nejen vyvinutou melodií, ale i složitým rytmem. Tvoří podle něho svébytný n á p ě v proti doprovodným hlasům, z nichž, jak praví. *„vysvítá hlavně představa souzvuku, jelikož se při bezvýznačné melodii i úplně kryjí společným taktovým rytmem."*[42]

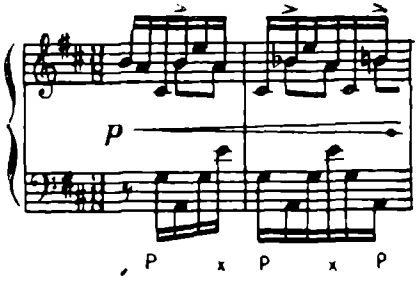
Z hlediska harmonického se Janáčkovi velmi zamlouvala Chopinova m a z u r k a op. 56, č. 3:



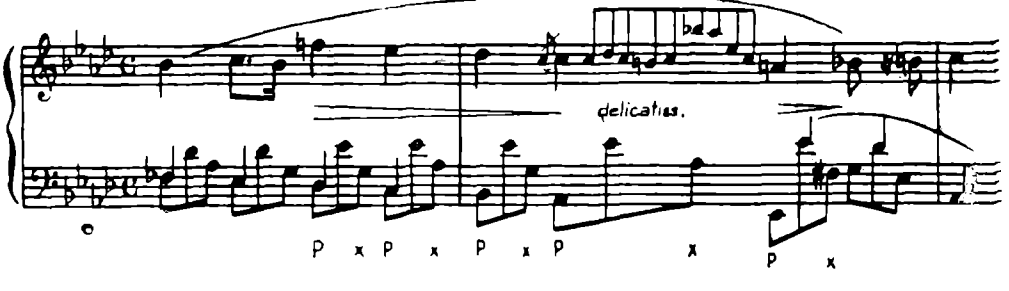
O této skladbě praví, že v ní Chopin *„schytá plno světla na druhý stupeň (d-f-a) se stejným účinem neodolatelnosti a energie"*.[43]

Největší a také vývojově nejzávažnější harmonické výboje nalézá Janáček v Chopinových n o k t u r n e c h a p r e l u d i í c h, kde vedle brilantních pasáží, jež jsou projevem Chopinovy mistrné znalosti zvukových možností klavírního nástroje, uplatňuje se především jedinečná, geniální harmonická představivost, která, jak praví Janáček, *„zjemnila akord do tenkosti závoje, jehož tkání bylo i akustické doznívání tónů strun uvolněných pedálem"*.[44] Jako doklad uvádí dva příklady:

Préludes op. 28, čís. 5.
Molto allegro



Nokturno op. 32, č. 2.
Lento



Svůj názor o Chopinově geniálním harmonickém myšlení uzavírá Janáček tímto osobitým postřehem:

„Postupně rozžehnuté tóny akordů jsou u Fr. Chopina klíčovým počátkem motivů melodických, jejichž spletna (zauzlení) odpovídá všem známým vztahům kontrapunktickým."[45]

Janáček v tomto postřehu vystihl hutně a v typické zkratce podstatu i smysl Chopinova klavírního stylu tím, že tak názorně zdůraznil klíčivost melodie, jedné z nejvýznamnějších složek Chopinova hudebního výrazu, vyrůstající z jeho harmonického myšlení, a zároveň hlasovou uvolněnost i svébytnost, která se stala předpokladem tzv. chopinovské „polyfonie". O něčem zcela obdobném lze hovořit v české hudbě u Smetany a zejména u Ant. Dvořáka, neboť i u nich harmonická uvolněnost vytváří svébytný pohyb středních hlasů. Tento zjev je něco tak bytostně českého, že jej nazýváme také „českým kontrapunktem". I v tom lze spatřovat příbuznost a spojitost Chopinovy hudby s typickým českým hudebním myšlením.

V.

Položme si ještě otázku, v čem byla Chopinova hudba blízká Janáčkovu hudebnímu cítění a jeho realistickému skladebnému principu. Snad nejvíce imponoval Janáčkovi slovanský charakter Chopinovy hudby, především slovanský lidový element, který se stal svou vysokou stylizovaností a typičností nejen předzvěstí nové epochy ve slovanské a světové hudbě 19. století, ale i přímým vzorem Janáčkovu hudebnímu realismu a slavismu, založenému na přímém a podrobném studiu slovanské lidové hudby. Dále to byla nepochybně odvážná, komplikovaná a směle uvolněná harmonická, rytmická a tonální struktura Chopinových skladeb, která byla zase předzvěstí nového impresionistického hudebního slohu. I mistrné ztvárnění formové a modulační struktury, noblesnost, osobitá poetičnost Chopinova hudebního výrazu a jeho vyvinutý smysl pro tempo rubato dovedly vzbudit nejživější interes Janáčkův, neboť tím vším směřoval Chopin k novému stylu skladebné dikce.[46] Janáček dovedl plně ocenit právě tento směle průkopnický charakter hudby Chopinovy, poněvadž sám vždy usiloval o nové skladebné a slohové výboje. Janáček také velmi záhy poznal, že Chopinův romantismus vyvěrá ze zcela jiných kořenů než německý wagnerovsko-lisztovský romantismus, který byl jeho povahovému založení cizí.

Bylo by velmi poučné prokázat na základě podrobného studia a rozboru hudební mluvy Janáčkovy, do jaké míry Chopin oplodnil a usměrnil tvorbu Janáčkovu. Styčné body mezi Janáčkem a Chopinem budeme nepochybně hledat v romantických prvcích rané Janáčkovy tvorby a také v tom, jak — podobně jako Chopin — s oblibou používá v lyrických motivech stále se stupňujícího opakování a zdobné melodiky, nadřaděnosti melodie nad harmonií, o jejíž har-

monických osnovách mluví Janáček jako o sloupech, podpírajících melodické dění. Tímto úkolem se však již nemůžeme zabývat, poněvadž by vyžadoval velmi podrobně rozpracované a široce založené speciální muzikologické studie.

Závěrem můžeme konstatovat, že Janáčkovo studium polské hudební kultury bylo velmi důkladné a plodné; Janáček se nespokojil pouze studiem lidové polské hudby, ale šel až k vrcholným projevům polské národní hudební tvořivosti, především k dílu geniálního Fryderyka Chopina.

Poznámky

[1] Uvádím nejdůležitější práce a studie:
Jan Racek. *Z duševní dílny L. Janáčka* (Brno 1936); týž, *Janáčkův poměr k ruské kultuře a hudbě* (Tempo XVI, 1937, č. 99—102, znovu přetištěno v knize *L. Janáček. Poznámky k tvůrčímu profilu,* Olomouc 1938, 69—78); týž, *Slovanské prvky v tvorbě L. Janáčka* (Časopis Matice moravské LXX, 1951, č. 3—4, 364 ad.); Bohumír Štědroň, *Janáček a Čajkovskij* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university II, 1953, č. 2—4, sep. Brno 1953); týž, *Janáček a Polsko* (tamtéž III, 1954, č. 2, sep. Brno 1954;) týž, *Polské ohlasy v české hudbě* (Českopolský sborník II, 1955, 439—492).

[2] Problémem Janáčkova slovanského uvědomění se podrobně zabývá Vladimír Helfert v prvé části své nedokončené velké monografie *L. Janáček: Obraz životního a uměleckého boje. I. V poutech tradice* (Brno 1939). Viz též Vlad. Helfert. *Slovanská katharse* (Divadelní list III, Brno 1932—1933); Hans Hollander, *L. Janáček und das Slawentum* (Auftakt XIV, 1934, 105 ad.); B. Štědroň, *Problém slovanské hudby u nás* (Brno 1947); Igor Belza, *Russkie klassiki i muzykaľnaja kuľtura zapadnogo Slavjanstva* (Moskva 1951).

[3] V hudebních listech uveřejnil Janáček řadu statí o hudebním životě v Polsku, zvl. studii *O hudebnosti ve Varšavě* (roč. III.—IV., 1886—1888, č. 2 ad., 13 ad.). V referátu *Z hudebního ruchu brněnského* (roč. III, 1886, č. 3, 21) se zmiňuje o synu kapelníka polské opery ve Varšavě Kazimíra Hofmanna, devítiletém pianistovi Józio Hofmannovi, který v Janáčkově bytě hrál na klavír a složil příležitostnou skladbičku *Vzpomínka na Brno* (dnes v Janáčkově archivu v Brně). Tamtéž uveřejnil Janáček studii Karla Konráda *Posvátná píseň polská s obzvláštním zřetelem k posvátné písni české* (roč. IV, 1887—1888, č. 1 ad., 11 ad.).

[4] Cit. Jan Racek, *Z duševní dílny L. Janáčka,* 23.

[5] Viz Janáčkovu hudebněfolkloristickou studii *Některé lašské tance* (Časopis Moravského musea zemského I, 1901, II, 1902, 31 ad., 68 ad., znovu přetištěno v edici *L. Janáček, O lidové písni a lidové hudbě. Dokumenty a studie,* Praha 1955, Janáčkův archiv II, red. J. Racek, vyd. Jiří Vysloužil, 218—228). V této studii uvádí Janáček texty a nápěvy lašských lidových písní a tanců, v kterých lze sledovat polsko-český nápěvný dialekt.

[6] Kantátu *Otče náš,* též *Moravský Otče náš* pro tenor, smíšený sbor, klavír nebo harmonium dokončil Janáček v květnu 1901. Po prvé byla tato kantáta provedena 15. VI. 1901 v Národním divadle v Brně za řízení Janáčkova a v režii *Josefa Villerta.* Živé obrazy provedli členové Ochotnické jednoty Tyl v Brně. Podrobněji se o této kantátě zmiňuje Boh. Štědroň ve studii *Janáček a Polsko* (Divadelní list v Opavě VIII, 1952, č. 3, 10—12). Viz též Boh. Štědroň: *Janáček a Polsko* (SPFFBU III.-1954).

[7] Na uvolněné ředitelské místo ve Varšavě upozornil Janáčka V. P. Svjatkovskij dopisem ze dne 30. XII. 1903 (JA, sign. B 72).

[8] Janáček se o tom zcela stručně zmiňuje v dopise Kamile Urválkové dne 21. I. 1904 slovy: *„Dostal jsem nabídku za ředitele konservatoře ve Varšavě — a požádal je, aby poshověli,*

že nemohu teď myslet" (bylo to právě před premiérou Její pastorkyně v Brně, pozn. J. R.). K. Urválková odpověděla Janáčkovi dopisem ze dne 25. I. 1904, v němž píše: „*A nyní Vám upřímně přeji k takovému vyznamenání, jaké se Vám dostalo z Varšavy, a při tom vzpomněla, jak v L. (Luhačovicích), tenkráte před hotelem vypravoval mně, že byste se mohl státi na pražské konservatoři ředitelem, to jsou vzpomínky, které tak rychle nevymizejí z hlavy!*" (JA, sign. E 1136). V nedatovaném dopise (asi z r. 1904) sděluje Janáček Fr. Bartošovi: „*Měl jsem se stát ředitelem varšavské konservatoře, ale neshodli jsme se v žalovanii*" (Stát. archiv v Brně, sign. G 33). Viz Theodora Straková, *Fr. Bartoš a L. Janáček. Vzájemná korespondence* (Gottwaldov 1957, 25—26). Adolf Vašek v knize *Po stopách dra Leoše Janáčka* (Brno 1930, 119) uvádí podle sdělení Janáčkova žáka Stanislava Goldbacha, že jednání ve Varšavě ztroskotalo proto, poněvadž se Janáček pozdě dostavil k audienci u gubernátora.

[9] O připravovaném provedení oratoria Nowowiejského se zmiňuje Ludvík Kundera v práci *Janáčkova varhanická škola* (Olomouc 1948, 63). Ke vztahu Janáčkovu k Nowowiejskému a k zamýšlenému provedení oratoria Quo vadis v Brně viz korespondenci hudebního pedagoga a spisovatele Ladislava Kožušníčka v Janáčkově archivu v Brně. Je to dopis ze dne 22. III. 1910 (JA, sign. A 4863), dva dopisy ze dne 23. III. 1910 (JA, sign. A 4868) a dopis ze dne 21. V. 1910 (JA, sign. D 1185).

[10] Max Brod v dopise ze dne 15. X. 1925 píše Janáčkovi, že Jan Sliwiński (Paris 6e/5, rue du Cherche-Midi „Au Sacre du Printemps") je nadšen dílem Janáčkovým (JA, sign. B 1216). Viz Jan Racek a Artuš Rektorys, *Korespondence L. Janáčka s Maxem Brodem.* Janáčkův archiv I, sv. 9 (Praha 1953, dopis č. 182, 193—4). Také dopis Univ. Edition z Vídně ze dne 20. X. 1925 (JA, sign. A 4216).

[11] *Jaroslav Sponer,* tehdejší sekretář čsl. konzulátu v Poznani, zaslal dne 18. III. 1926 Janáčkovi dopis, v němž čteme, že polský hudební vědec a skladatel *Łucjan Kamieński* napsal kritiku o Pastorkyni (JA, sign. A 1316). Dirigent *Milan Zuna* píše dne 23. III. 1926 Janáčkovi, že prof. *Henryk Opieński* v referátu o poznaňské premiéře Pastorkyně se zmiňuje o Janáčkově nápěvkové teorii, která znemožňuje při provedení tohoto díla v polštině správný akcent (JA, sign. A 1315).

[12] Jak pronikavě a důsledně Janáček studoval díla Smetanova, osvětlil Jan Racek ve studii *L. Janáček a Bedř. Smetana* (Opava 1952, sep. ze Slezského sborníku, roč. 49, 1951).

[13] Na spojitost a příbuznost stylové podstaty a kompoziční techniky Chopinovy a Smetanovy výstižně poukázal Ludvík Kundera ve studii *Chopinovy vlivy ve Smetanově klavírní tvorbě* (Musikologie II, 1949, 11 ad.). Kundera se v této analytické studii zabývá otázkou typických znaků Smetanovy melodiky, harmonie, rytmiky a hudební syntaxe v dialektické vztažnosti k charakteristickým znakům hudební mluvy Chopinovy.

[14] Chopin byl v klavíru žákem českého hudebního pedagoga Vojtěcha Živného (1756—1842), působícího ve Varšavě. Po prvé navštívil Prahu 19. VIII. 1829 na zpáteční cestě z Vídně; byl nadšen její přírodní krásou. Tehdy se tu seznámil s houslistou *Friedr. Wilh. Pixisem* a s pianistou *Aug. Alex. Klengelem.* V Praze se stýkal také s Václ. Hankou, jemuž 22. VIII. 1829 vepsal do památníku krátký mazur k veršům Maciejowského. Roku 1835 byl v Karlových Varech spolu s rodiči a r. 1836 v Mariánských Lázních. Pravděpodobně byl v Čechách také r. 1837 a r. 1838 spolu s *George Sandovou;* tehdy se tu opětovně léčil. S významnými domy českých šlechticů udržoval Chopin styky od r. 1829 a ve Vídni se scházel s českým houslistou J. Slavíkem, s nímž dokonce vypracoval variace na Beethovenovo téma. Pobyty Chopinovy v českých zemích nejsou ještě celistvě zpracovány a osvětleny. Máme zpracovány jen některé dílčí problémy v těchto pracích: Otakar Hostinský, *Chopin v Praze* (Dalibor I, 1879, č. 6, 46—48); zde také reprodukce mazurky, věnované

Hankovi; Henryk Opieński. *Malo znama kompozycja Chopina. Mazurek napisany w r. 1829 w Pradze Czeskiej do słów Maciejewskiego* (Przegląd muzyczny 1921, č. 12); tý ž, *Mazurek Chopina napisany w 1829 r.* (tamtéž 5. VI. 1925); tý ž, *Pamiątki po Chopinie w Pradze Czeskiej* (tamtéž I, 1925, 10—11); Prokop Miroslav Haškovec, *Byla George Sand v Čechách?* (Brno 1925); Marjan Szyjkowski, *Fr. Chopin w Pradze* (Kurjer Warszawski 14. X. 1930, č. 237); tý ž, *Fr. Chopin w Pradze. Ze studjów archiwalnych nad „Polskim udziałem w czeskim odrodzeniu"* (Kurjer Warszawski 9. XI. 1930, č. 307); J. Svítil-Karník, *Chopin v Mariánských Láznich* (1935); Jaroslav Procházka, *Fryderyk Chopin v Karlových Varech* (Karlovy Vary 1951). Soupis bibliografie k otázce Chopin a české země do r. 1949 viz v díle Bronisław Edward Sydow, *Bibliografia F. F. Chopina* (Varšava 1949).

[15] Helfert, *Janáček* I, Brno 1939, 101.

[16] Viz Janáčkovu korespondenci Zd. Schulzové z Lipska. Podle Janáčkových rkp. deníků, které jsou dnes uloženy — stejně jako Janáčkova korespondence — v Janáčkově archívu hud. hist. oddělení Moravského muzea v Brně, Janáček v Lipsku studoval a slyšel tyto klavírní skladby Chopinovy:

Deník č. 1. str. 4 ze dne 15. X. 1879: Janáček hrál u dr. Paula Chopinovo nokturno H dur op. 32, č. 1.

Deník č. 1, str. 13 ze dne 19. XI. 1879: Janáček slyšel na klavírním koncertě Ant. Rubinsteina Chopinovu fantasii, barkarolu, nokturno G dur, op. 37, č. 2 a jednu etudu (bez bližšího označení!).

Deník č. 1, str. 19 ze dne 12. XII. 1879: Janáček hrál u dr. Paula opětovně Chopinovo nokturno H dur op. 32, č. 1 a Valčík As dur.

[17] Dopis je uložen v Janáčkově archívu v Brně pod sign.: E 1285. O Janáčkových studiích Chopinova díla v Lipsku viz též Helfert, *Janáček* I, Brno 1939, 121, 123, 135—136, 173.

[18] V rkp. deníku č. 18 si v prosinci r. 1896 Janáček poznamenává: Klavír: Chopin Fant. impromptu cis moll (op. 66). Tehdy studoval také Dvořákovu sonatinu a Griegovy skladby.

[19] *V Moravské revui* I, 1899, 62 ad. se vyjádřil Janáček o Chopinových stylizacích lidových polských tanců takto: *„Píseň česká prošla ve skladbách Smetanových a Dvořákových světem a zvítězila a triumfuje napořád. Polský mazur a polonéza ve skladbách Chopinových již oceněna všude."*

[20] Viz studii B. Štědroně *Janáček učitel zpěvu* (Ročenka pedagogické fakulty v Brně, Brno 1948, 233—234).

[21] V Janáčkově archívu v Brně se dochovaly dva programy Sonátových hodin se skladbami Chopinovými. Na jednom z nich ze dne 5. II. 1911 je uvedena Chopinova balada As dur op. 47 a polonéza As dur op. 53, na druhém ze dne 5. III. 1911 Chopinova sonáta h moll op. 58.

[22] Jsou to tyto tisky:

1. *Balladen* | *für das Pianoforte* | *von* | *F. Chopin.* || *Leipzig, Breitkopf & Härtel. Č. n.:* V. A. 65, str. 47. JA, sign. JH—II—19.
2. *Walzer* | *für das Pianoforte* | *von* | *F. Chopin.* | Neue Ausgabe. || *Leipzig,* Breitkopf & Härtel. Č. n. 11349, str. 51. JA, sign. JH—I—12.
3. *Polonaisen* | *für das Pianoforte* | *von* | *F. Chopin.* | Neue Ausgabe. || Leipzig, Breitkopf & Härtel. Č. n. 11 460, str. 79. JA, sign. JH—I—12.
4. *Sonaten Allegro* | *Phantasie Variationen und Rondo* | *für das Pianoforte* | *von* | *F. Chopin.* | Neue Ausgabe. || Leipzig, Breitkopf & Härtel. Č. n. 11 652, str. 114, JA, sign. JH—II—18. Na tit. l. oválné razítko *Theodor Hikl,* Brünn a podpis perem *Hikl* m. p. 2. I. 1869.

5. *Ballade* | *Pour le Piano* | *composée et dédiée* | *à Mr. Le Baron de Stockhausen* | *par* | *F. Chopin.* Oeuvr. 23. || Leipzig, chez Breitkopf & Härtel. Č. n. 5706, str. 15. JA, sign. JH—II—6.
6. *Chopin, Henselt, Thalberg.* | *Etuden* | *für das Pianoforte.* || Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Č. n. 5832 a 5833, JA, sign. JH—II—6.
7. *Berceuse* | *pour le Piano* | *dédiée* | *à Mademoiselle Elise Gavard* | *par* | *Fréd. Chopin* | Op. 57. || Leipzig, Breitkopf & Härtel. Č. n. 7259, str. 7. JA, sign. JH—II—6. Na tit. l. je podpis perem: *Amalie Neruda.* Amalie Wickenhauserová-Nerudová (1834—1890) byla významná brněnská pianistka, u které se učil Janáček klavírní hře (někdy kolem r. 1876).
8. *Oeuvres de Piano* | *de Fréd. Chopin* | *publiés sur manuscrits originaux avec autorisation de sa famille* | *par* | *Jules Fontana.* || Berlin, chez Schlesinger (Lienau), 34 Linden. Č. n. S. 4392, str. 11. JA, sign. JH—II—6. Je tu pouze Fantaisie-Impromtu op. 66.

9.—10. *Fr. Chopin's* | *Sämtliche* | *Pianoforte-Werke.* | *Kritisch revidiert und mit Fingersatz versehen* | *von* | *Herrmann Scholtz.* | *Band I.—II.* || Leipzig, | C. F. Peters. Č. n. 6152—6155, sv. I., str. 1—278. JA, sign. JH—II—9. Č. n. 6216—17, 6206, 6209, sv. II., str. 279—572. JA, sign. JH—II—10.

11. *Fr. Chopin* | *Nocturnes* | *nach den* | *Originalüberlieferungen revidierte, mit Fingersätzen* | *und Vortragszeichen versehene neue Ausgabe.* | Edition revue | doigtée et nuancée d' après les | traditions originales | par | M. Raoul Pugno | professeur honoraire au conservatoire | de Paris. || Universal-Edition | Actiengesellschaft | in Wien. Č. n. 344.831, str. 96. JA, sign. JH—II—7.

Je to celkem 173 klavírních skladeb (duplikáty nejsou v tomto počtu zahrnuty). Z toho jednotlivě: Allegro de Concert op. 46, 4 balady, Berceuse op. 57, 27 etud, fantasie op. 49, 3 impromptus, 51 mazurek, 19 nokturen, 14 polonéz, 25 preludií, 4 ronda, 2 sonáty, 14 valčíků, variace *„Je vends des scapulaires"* a 4 scherza. Lze říci, že Janáček měl ve své knihovně téměř celé klavírní dílo Chopinovo.

[23] Janáček v této studii píše: *„Tak prohlédnul jsem Chopinovu Sonátu 35 (všechny věty), op. 58 (všechny věty), Allegro de Concert op 46, Fantaisie op. 49, Variations brillantes op. 12, Rondo op. 16 atd."* Tyto skladby analyzuje Janáček podle svých poznámek ve starém tisku, který vyšel v Lipsku u Breitkopfa, č. n. 11652.

[24] Mazurky studoval Janáček v listopadu r. 1896 (1., 4., 6., 9., 10., 13.—24. a 31. XI. 1896), nokturna v listopadu a prosinci r. 1896, pak v lednu r. 1897 (29.—30. XI., 6., 12.—13., 17., 23., 27. a 31. XII. 1896, 4., 7., 11., 13., 17., 20. a 24. I. 1897), polonézy v lednu, únoru a listopadu r. 1897 (27. I., 2., 6., 15. II. a 12. XI. 1897).

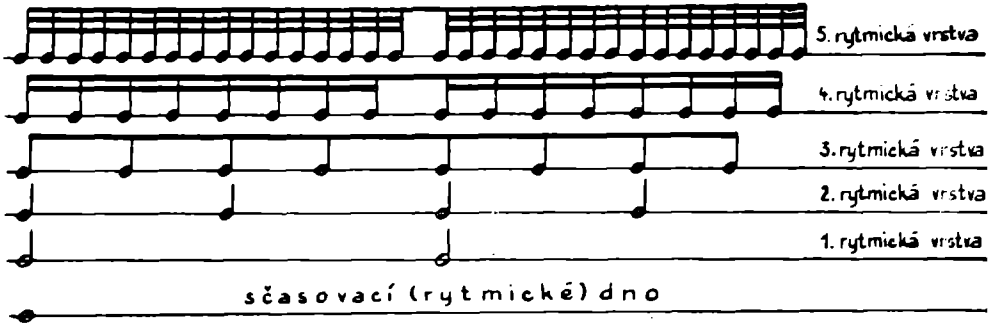
[25] V přednáškách *O sčasování a skladbě* píše Janáček v kapitole o velkém rondu a velké gradaci o Chopinových skladbách toto: *„V gradaci jen Chopin vybočil tím způsobem, že dává do střední věty (do vlastní gradace) docela něco nového, samostatného, novou melodii. Zůstal zase při písni, kterou ku konci pozměnil. Potom to celé je jedna veliká melodie."* ... *„Dobrá gradace závisí vždycky na dobré téměˇ (tématu)."* *„Chopin se Schumannem dávají do velkého ronda místo gradace pozměněné malé rondo."* Viz Mirko Hanák, *Z přednášek Leoše Janáčka O sčasování a skladbě.* Stenograficky zachycené živé slovo Janáčkovo s jeho terminologií při jeho přednáškách (vyšlo ve sborníku statí a studií *„Leoš Janáček"*. Knižnice Hudebních rozhledů, roč. V, sv. 5—6. Praha 1959. Str. 159).

[26] O Chopinových skladbách hovoří Janáček nejsoustavněji ve studiích, které otiskoval v časopisech Hudební listy a Hlídka. Problémům chopinovské harmonie věnuje zase zvýšenou pozornost ve svých dvou knihách *O skladbě souzvukův a jejich spojův* (Praha 1897) a *Úplná nauka o harmonii* (Brno 1912—1913,²1920). Chopinovou rytmikou a polyfonií se

zabýval Janáček zase ve svých přednáškách na varhanické a mistrovské škole v Brně. Tyto přednášky se dochovaly ve stenografických zápisech jeho bývalého žáka Mirka Hanáka, které mně laskavě zapůjčil dr. Zdeněk Blažek, ředitel konzervatoře v Brně, jemuž upřímně děkuji za cenné rady při dešifraci Janáčkových poznámek ve skladbách Chopinových.

[27] Svou teorii o sčasování (rytmice a rytmickém vrstvení) vyložil Janáček v řadě tištěných studií a úvah. Nejpodrobněji se tímto problémem zabýval ve studii *Můj názor o sčasování* (Hlídka XXIV, 1907, 416 ad.) a zvláště ve svrchu citovaných přednáškách *O sčasování a skladbě*, dochovaných ve stenografickém zápise Mirka Hanáka. Dále cituji jen M. H a n á k, *Janáčkovy přednášky*.

[28] Jestliže sčasovací dno tvoří celá nota, pak Janáček schematicky znázorňuje jednotlivé sčasovací (rytmické) vrstvy takto:



K tomu Janáček poznamenává: *„Když by současně tyto sčasovací (rytmické) vrstvy zněly, pak každý tón nižší vrstvy je tóny vyšší vrstvy určitě sčasován* (rytmicky vrstven, pozn. J. R.); *tón půlový dvěma dobami (čtvrtmi), tón čtvrťový dvěma osminami atd.“* Janáček rozeznává celkem pět druhů sčasování (rytmického vrstvení):

1. kladení taktů z různých vrstev rytmických na sebe,
2. kladení různých taktů ze stejné vrstvy rytmické na sebe,
3. přibírání hlasů do hlasů,
4. restrikce počtu melodií a nápěvů,
5. opakování.

[29] Janáček na základě této teorie dělí lidové písně na písně malých prostorů, čtyř stěn (např. písně, které vznikají ve venkovských jizbách při draní peří apod.) a na písně velkých přírodních prostorů (např. písně, které vznikají na horských pastvinách, tzv. halekačky apod.).

[30] Janáček praví: *Některý skladatel je po stránce rytmické neohrabaný, jinému se třepetá duše na peru!* Viz M. Ha n á k, Janáčkovy přednášky, 145.

[31] Cit. M. H a n á k, Janáčkovy přednášky, 151.

[32] Cit. J a n á č e k ve studii *Můj názor o sčasování* (Hlídka XXIV, 1907, 406 ad.).

[33] Tamtéž.

[34] Tamtéž.

[35] L. J a n á č e k, *Moderní harmonická hudba* (Hlídka XXIV, 1907, 6—14).

[36] *O trojzvuku* (Hudební listy IV, 13).

[37] Tyto příklady uvádí J a n á č e k ve studii *O trojzvuku*, v knize *O skladbě souzvuků a jejich spojů* (Praha 1897, 145) a v přednáškách *O sčasování a skladbě*.

[38] Viz J a n á č e k, *O skladbě souzvuků a jejich spojů* (Praha 1897, 11—12).

[39] *O trojzvuku*, 19—20.

[40] *O trojzvuku,* 30. Ve fejetonu *Loni a letos* (Hlídka XXII, 1905, 201 ad.) Janáček praví: *„Chopinovy ušlechtilé, nové kontrapunktické formy vznesly se jen z klaviru".*

[41] *O trojzvuku,* 33.

[42] *O trojzvuku,* 32.

[43] *Moderní harmonická hudba* (Hlídka XXIV, 1907, 6 ad.).

[44] *Úplná nauka o harmonii (Brno²1920, 329).*

[45] *Úplná nauka o harmonii,* 331.

[46] O Chopinově tempu rubatu pojednává Łucjan Kamieński ve studii *Zum „Tempo rubato"* (AfMw I, 1918, č. 1, 108—126). Melodii a harmonii Chopinovu analyzuje Bronisława Wójcik-Keuprulianová v práci *Melodyka Chopina* (Lvov 1930) a Zofia Lissa ve svých četných drobnějších pracích a studiích o Chopinovi.

ЛЕОШ ЯНАЧЕК О КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

В первой главе вышеприведенной работы Ян Рацек исследует отношения Яначека к культуре восточных славян, особенно России и Польши, и по-новому освещает некоторые подробности, которым наша литература об Яначеке не уделяла до сих пор достаточного внимания. В следующей главе автор исследует отношение Яначека к творчеству Фридерика Шопена. Как у Сметаны, так и у Шопена Яначек учился логическому гармоническому мышлению, стилизации музыкальной фразы и формированию музыкальных форм. Не только Дворжак и Брамс, но и Шопен были самыми любимыми композиторами молодого Яначека. Возможно, что Яначек впервые познакомился с фортепианными произведениями Шопена в г. Брно в 1873 г., когда он прослушал в исполнении Б. Сметаны один из ноктюрнов Шопена — опус 37-й. Более подробно знакомится Яначек с творчеством Шопена только во время своего учения в Лейпциге (1879), а по возвращении из Лейпцига и Вены на Родину он начал систематически изучать произведения Шопена (особенно в 1896 — 1897 гг.). Будучи преподавателем в брновской славянской гимназии, Яначек исполняет со своими учениками (с 1886 г.) не только польские народные песни, а также песни Шопена, и добивается того, что фортепианные произведения Шопена входят в программу брновских концертов. Творчество Шопена является предметом научного исследования Яначека в органной школе в г. Брно (с 1881 по 1919 г.). В третьей главе автор обращает внимание собственно на тему своей работы, а именно на примечания Яначека, вписанные в фортепианные произведения Шопена, и на его анализы композиционной структуры произведений Шопена. Автор изучает все художественное наследство Яначека, хранящееся теперь в архиве Яначека при музыкально-историческом отделении Моравского музея в г. Брно, и исследует точные, деловые и критические маргиналии Яначека. Последние свидетельствуют о больших музыкально-теоретических знаниях Яначека, о его быстром суждении и тонком эстетическом и музыкальном чувстве. Эти примечания касаются, прежде всего, внутренней композиционной структуры произведений Шопена. Так, кроме всего прочего, Яначек анализирует в маргиналиях ритмическую структуру произведений и схематически обозначает их так наз. римтические слои; он приходит к выводу, что у Шопена наиболее интересен такт 9/8, так как это выражает высокий ритмический слой и, следовательно, также быстрое музыкальное мышление. Яначек уделяет особенно подробное внимание гармонической структуре и модуляционным планам произведений Шопена и исследует его гениальную модуляционную работу, что приближает его к мастерству Сметаны. Поэтому самое большое внимание Яначека привлекли следующие произведения Шопена: соната си бемоль минор опус 35, соната си минор опус 58, Valse brillante фа мажор опус 34, мазурка до мажор

опус 7 № 5 и особенно его полонезы. Яначек наиболее подробно изучал ноктюрны Шопена, но не оставил без внимания и его баллады, скерцо, прелюдии и др. В своих наблюдениях Яначек постиг, кроме всего прочего, также сущность и смысл стиля Шопена. Он особенно подчеркнул развитие мелодии в произведениях Шопена, которая всегда вырастает из его гармонического мышления, и заметил в его произведениях своеобразную самостоятельность отдельных голосов, что привело к созданию типичной „полифонии" Шопена. Именно в этой полифонии мы можем видеть аналогию с так наз. „чешским контрапунктом" напр. у Б. Сметаны или А. Дворжака. Можно даже найти некоторые связи между творчеством Яначека и Шопена, а именно в романтических чертах раннего творчества Яначека.

Перевод: Иржи Бронец

LES IDÉES DE LEOŠ JANÁČEK SUR LA STRUCTURE DE COMPOSITION DES OEUVRES POUR PIANO DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Dans le premier chapitre de son étude l'auteur se met à étudier le rapport de L. Janáček à la culture musicale des Slaves de l'Est, surtout à celle de la Russie et de la Pologne, et à éclaircir certains détails qui, jusqu' à nos jours, n'ont pas été mis en relief et d'une manière assez satisfaisante dans la littérature tchèque traitant l'oeuvre et le personnage de L. Janáček. Le deuxième chapitre est voué à l'étude des relations musicales de L. Janáček avec l'oeuvre de F. Chopin. Janáček a connu, de même que chez Smetana, la pensée logique d'harmonie et de modulation, la stylisation de la phrase musicale et la construction de forme en étudiant les oeuvres de F. Chopin comme celui-ci a été, au temps de la jeunesse de Janáček, son compositeur préféré à côté de A. Dvořák et J. Brahms. Il est probable que Janáček a fait sa première connaissance des oeuvres pour piano de F. Chopin à Brno et en 1873 où il a entendu le Nocturne de Chopin op. 37, interprété au concert par B. Smetana. Les relations intimes de Janáček avec la musique de Chopin ne jouissent d'une intensité plus développée qu'au temps de ses études musicales au Conservatoire de musique à Leipzig (1879). Ses études à Leipzig et à Vienne achevées, Janáček se mit à étudier, et d'une manière très systématique, les compositions chopiniennes au cours des années 1896 et 1897. Comme maître de musique au lycée slave de Brno Janáček a exécuté avec le choral de ses élèves (à partir de 1886) non seulement plusieurs chansons populaires polonaises, mais aussi quelques chansons chopiniennes et il a introduit, au programme des concerts à Brno, les compositions pour piano de F. Chopin. En fonction du maître à l'Ecole d'orgue à Brno (1881—1919) Janáček a analysé, dans ses cours, les compositions chopiniennes. Le troisième chapitre traite le sujet principal de l'étude, c'est-à-dire les remarques d'étude que Janáček a notées en marge des compositions chopiniennes ainsi que ses analyses de la structure de composition dans les oeuvres de Chopin. L'auteur de cette étude passe en revue les compositions chopiniennes trouvées dans la succession de Janáček et conservées au Musée Janáček qui forme le rayon principal du département musicologique du Musée de Moravie à Brno en analysant les remarques marginales de Janáček qui sont très intéressantes, réussies et critiques malgré leur style laconique. Ces remarques-ci offrent un témoignage saisissant sur les connaissance théoriques de Janáček, sur son jugement pénétrant ainsi que son sentiment musical très développé. Elles traitent surtout la structure de composition des oeuvres de F. Chopin. Entre autres, Janáček y analyse la structure rythmique des compositions chopiniennes et il dresse le schéma de leurs couches rythmiques superposées. Ses analyses aboutissent à la constatation que la mesure la plus intéressante de Chopin est celle de 9/8 qui lui a permis l'expression d'une haute et vaste couche rythmique et qui offre un témoignage sur la vive et géniale pensée musicale de F. Chopin.

Janáček examine d'une manière très détaillée la structure harmonique et les projets modulatoires dans les diverses compositions chopiniennes, comme l'art de modulation du grand génie musical polonais s'approche de celui de B. Smetana. Janáček a été charmé surtout par certaines compositions de Chopin: Sonate en Si bémol mineur (op. 35), Sonate en Si mineur (op. 58), Valse brillante en Fa majeur (op. 34), Mazurka en Do majeur (op. 7, No 5), mais au surplus par les Polonaises de F. Chopin. Parmi les compositions chopiniennes Janáček a voué une attention toute particulière aux Nocturnes, mais son intérêt particulier valait aussi aux Ballades, Scherzos, Préludes et d'autre compositions musicales de Chopin. Dans ses jugements Janáček a réussi, en particulier, à saisir le fonds et le sens du style chopinien. Il a mis en relief son développement de la mélodie qui pousse toujours du fond de sa pensée harmonique et il n'a pas oublié de faire attention au relâchement des voix qui a servi de supposition à la soidisant „polyphonie" chopinienne. Et c'est jusque là qu'on est autorisé à voir un phénomène tout à fait analogue chez B. Smetana ou A. Dvořák et auquel on a accordé le nom de „contrepoint tchéque". On est peut-être autorisé de voir une certaine connexion entre la création de Janáček et celle de Chopin, surtout quant aux éléments romantiques dans les compositions du jeune Janáček. *Traduit par Vlad. Stupka*