

BOHUMÍR ŠTĚDRŮN

LEOŠ JANÁČEK A POLSKO

V naší buržoasní republice zanedbávali jsme před druhou světovou válkou česko-polské styky v hudbě. Vlivem polsko-československého napětí na základě nezdravé politiky se téměř nezdůrazňovaly momenty ani skutečnosti, které by sblížovaly naše národy s bratrským Polskem. Z našich hudebních vědců jen Zdeněk Nejedlý upozornil cennou studií již r. 1927 na vzájemné hudební styky mezi Čechy, Slováky a Poláky.¹ Ukázal, jak odedávna sblížovala tyto národy hudba a lidová píseň, a zdůraznil význam Slováka Matěje Kamieňského a Čecha Jana Stefaniho v dějinách polské opery.

V první republice se rozvíjely hudební styky mezi našimi národy a bratrským Polskem jen náhodně a poskrovnu. Dosud nebyla napsána větší práce o těchto vztazích. Na Janáčkův zajímavý poměr k Polsku a k jeho kultuře se téměř zapomnělo. A přece by vznikla celá kniha o tom, jak čeští hudebníci byli platnými činiteli v hudebním životě Polska, jak polští skladatelé cenili hudební kulturu u nás a k jakým osobním uměleckým návštěvám i vzájemným koncertům docházelo mezi oběma lidově demokratickými státy.

Janáček byl od útlého mládí v zajetí měšťácké koncepce o sbratření Slovanů. Sám, rodák z východního Lašska (nar. 1854), nassál do sebe kulturní proudy svého kraje, který byl jakýmsi mostem mezi západní částí naší země a blízkým východem Polska a Ruska. Jeho kraj se Slezskem na pomezí česko-polském se rychle měnil ze zemědělského v průmyslový, aby těžil z černého pokladu; ani kulturní proudy česko-polské nebylo možno zastavit. Janáček později ve své studii *Některé lašské tance* připojuje texty písní, na nichž možno poznat polsko-český smíšený dialekt.² Rovněž hudebně se tu křížovaly česko-polské vlivy.

V starobrněnském klášteře, kde byl Janáček fundatistou a žákem Slezana Pavla Křížkovského (1865—1872) bylo živeno jeho česko-slovanské vlastenectví soustavným pěstěním cyrilometodějské ideje, která měla pro něho význam národní a slovanský. I tato idea posilovala jeho zájmy o východní Slovanů.³ Nemalý vliv na jeho východní orientaci měly také rodinné poměry u Janáčků. Jeho dva bratři, František, inženýr, a Josef, učitel, usadili se dokonce v Rusku, kde našli pevné zaměstnání.⁴

Všechny tyto okolnosti přispěly k tomu, že Janáček tíhl k Rusku, k Polsku a ke Slovanstvu celou svou povahou a osobností.

Když se stal učitelem hudby na učitelských ústavech v Brně (od r. 1872 do r. 1903), rostl z něho pravý čechoslovan (podle tehdejšího smyslu),

uvědomělý rusofil a zapřisáhlý vlastenec, který s odporem sledoval boj vládnoucí německé buržoasie s českým měšťanstvem v poněmčelém Brně, a přicházel do vypjatých sporů se svým představeným — ředitelem ústavu, nakloněným německé buržoasii.⁵ Byl tehdy jediný hudební umělec v Brně, který protestoval dělnickou klavírní sonátou proti ubití dělníka Frant. Pavlíka, manifestujícího za druhou českou universitu (1905) o pověstném německém Volkstágu v Brně. Bojoval proti sociálně zaostalé a národně nespravedlivé rakouské politice zbídačení a odnárodňování průmyslového proletariátu na Těšínsku, zobrazil podle básní Bezručových ve svých mužských sborech boj českého lidu na Ostravsku.⁶ Jeho sociální postoj se těsně pojil s národním uvědoměním, při čemž neznamenal planý soucit, nýbrž plamenný protest a bojovnost.

Je přirozené, že v duchu tehdejší rusofilské a slovanské tradice, viděl hlavní oporu a záštitu českého i politického práva i vlastenectví v mohutném Rusku, ale nevěřil v carské samoděržaví, nýbrž v sílu ruského lidu, jak to jasně prokázal svým Tarasem Bulbou, komponovaným na Gogolovu povídku v době první světové války.⁷ Odtud si vysvětlíme Janáčkovu oblibu ruské realistické literatury a okolnost, že jeho tvorba byla podnícena ruskými náměty takovou měrou, že se někdy česká látka takřka střídala s ruskou a naopak. Ruská lidová píseň, umění Antonína Rubinštejna a hudba Petra Iljiče Čajkovského uchvátily jej v druhé polovici XIX. století; potom jej zaujaly harmonické novoty Vladimíra I. Rebikova.⁸ Zdravému ruskému lidu a jeho písni zůstal však věren až do konce svého života, tepaje stejně maloměšťáctví i neplodnou oblomovštinu. Jako dříve bojoval s husitskou houževnatostí o uznání své Pastorkyně a svého nového slohu, tak husitsky pevně stál na stráži pokroku (Výlet p. Broučka do XV. století, s husitskými motivy), odsoudiv nakonec Kramářovu politiku slovanského carského Ruska.

Z naznačených důvodů plyne, že Janáček věnoval ostatním slovanským kulturám, s výjimkou české, daleko menší pozornost než ruské. Polsko, jak známo, stálo jeho zájmům krajově, sociálně i národně nejbliže. Tehdejší Polsko, vklíněné před osvobozením do carského Ruska, nepovažoval za pouhou průchodní zemi na cestě do vlastního Ruska. Janáček zajížděl nikoli jen do Ruska, nýbrž přímo do polské Varšavy, kterou navštívil dvakrát (v červenci r. 1902 a v květnu r. 1904), aniž dále jel do Ruska. Mimo to projížděl Polsko a Varšavu na svých cestách do Ruska (1896 a 1902 dvakrát).⁹ Sledoval polskou kulturu a umění, zvláště lidovou a duchovní píseň. Při prvním zájezdu do Ruska na Všeruskou výstavu do Nižního Novgorodu (1896) zaznamenal si do Vymazalovy učebnice tato slova o Varšavě: *První zvuky lidové hudby: pišťalka při pastvě koní. Krajina jako na Moravě.*¹⁰ Je z toho poznat, že se cítil ve Varšavě jako na Moravě a že zde byl zaujat polskou lidovou hudbou.

Polskou hudbu sledoval Janáček ve svých Hudebních listech v Brně (1884—1888). Referoval tam o Konrádově posvátné písni polské (1887 až 1888), redigoval články o hudebnosti ve Varšavě, uveřejnil referát o polském mladé zázračném klavíristovi Josefu Hofmannovi (1888).¹¹ Mimo to si dopisoval s polskými umělci, zvláště se skladatelem a ředitelem hudebního spolku v Krakově Felixem Nowowiejskim (1877—1946), jenž měl v Brně řídit svoje oratorium Quo vadis (1910), s operní pěvkyní Marjou Boguckou (nar. 1884) a j.¹²

Janáček samozřejmě studoval a miloval dílo největšího národního polského skladatele Fryderyka Chopina, prvního skutečného slovanského genia. Ve svých theoretických spisech si často všiml chopinovské melodiky a harmonie a vyslovoval obdiv nad jeho mistrovstvím. V časopise *Hlídky* se pochvalně zmiňuje o *Chopinových nových ušlechtilých formách, které se vznesly jen z klavíru*.¹³ V Chopinově Mazurce, op. 56, č. 3 postřehl jeho harmonické zvláštnosti slovy: *Schytá zde plno světla na druhý stupeň (d-f-a) se stejným účinem neodolatelnosti a energie*. Jinde snažil se vystihnout Chopinovu snivost: *Chopin jest harmonickou hádankou pro popisnou theorii. Nemá ona vzorův a jmen pro mnohé akkordy z jeho skladeb. Nazval bych jeho myšlení harmonické vysoko potencovaným. Akkord nekryje již jen obláček náladový, ale blíží se mlžinám náladovým*.¹⁴

Na gymnasiu zpíval Janáček se svými žáky vedle polských lidových písní dokonce Chopinovy písně.¹⁵ Tak theoreticky i prakticky prožíval Janáček Chopina. Není pochyby o tom, že Chopinova národnost a lidovost imponovala mu stejně jako jeho slovanská zpěvnost a harmonické i formové mistrovství.

Janáček tedy koncem XIX. století byl snad jediný z hudebních umělců v Brně, kteří studovali polské umění, zvláště skladby geniálního Chopina, a kteří hlouběji studovali také celou kulturu Polska. O tom nejlépe svědčí Janáčkův umělecký čin, který svým pojetím i řešením náleží k nejzajímavějšímu a nejlepšímu, co polonofilského bylo vytvořeno nejen na Moravě, nýbrž v tehdejších českých zemích vůbec. Je to jeho scénická hudba — podle Janáčka hudební ilustrace — k malířskému cyklu obrazů *Otče náš* od polského malíře Josefa Krzesze-Męciny. Kompozice této Janáčkovy hudby vyrostla ze zvláštního sociálního prostředí kolem Ženské útulny v Brně. V poněmčelém Brně, ovládaném německou buržoasií a nepřející českému živlu, jež úmyslně tlačila do bídy, chopily se české ženy svépomoci. Založily v září 1899 spolek, který vešel v život 13. listopadu 1900 v čele s obětavou Marií Stejskalovou. Ve výboru spolku, nazvaného *Ženská útulna*, byla také Janáčková choť Zdenka pokladní a krátký čas fungovala ve výboru jako náhradnice i Janáčková dcera Olga. Podniky Ženské útulny navštěvovala celá Janáčková rodina. Zde se mohl Janáček také stýkat s Marií Nikolajevnou Vevericou, učitelkou ruštiny, od níž slyšel nápěv ruského lidového tance *Kozáček*, jež stylisoval pro malý orchestr.¹⁶

Všechny podniky Ženské útulny se nesly k jednomu cíli: opatřit peníze a potřeby pro české chudé děti v Brně na jejich ošacení a podporu. Janáček k tomu přispěl svým uměleckým způsobem. Byl z těch, kteří své tóny — jak se sám vyjádřil — namáčel do života a do přírody,¹⁷ který sám poznal bídu a těžký život chudiny. Sociální struna, tak těsně u něho spjata s národním, po prvé se tu ozvala velikým uměleckým dílem.

Není přesně známo, kdy začal Janáček komponovat svůj *Otčenáš*. Autografní náčrtek úryvku z *Otčenáše* (*Buď vůle Tvá*), napsaný na pozvánce k sezení kuratoria moravské Musejní společnosti, datovaný 6. května 1901 a zachovaný v Hudebním archivu v Brně, napovídá, že Janáček začal s *Otčenášem* někdy na začátku května r. 1901. 31. května téhož roku byla skladba již dokončena, neboť ve čtvrté schůzi správní rady Ústřední ženské útulny moravské v též den sděluje místostarostka Nesvadbiková, že byla u ředitele Janáčka, který věnoval svou novou skladbu *Otčenáš Útulně*.¹⁸ Jednatelka Stejskalová současně zapsala jinou, důležitou zprávu z této

schůze: Živé obrazy k Otčenáši dle polského malíře Krzesze měl sestavit režisér Tyla Josef Villert.¹⁹ Konečně z výborové schůze Útulny 3. června se dovidáme, jak poznal Janáček a režisér Tyla Villert cyklus Krzeszových obrazů. Protokol výborové schůze uvádí, že Tygodnik illustrowany, v němž jsou obrázky Otčenáše, zapůjčil učitel Pacák. Z toho je vidět, že v Brně se odbíral kolem r. 1900 veliký polský obrázkový týdeník a že Janáček a režisér Villert tam poznali v reprodukci Krzeszův cyklus, který je inspiroval: Janáčka k hudební ilustraci, Villerta k živým obrazům. Podle Krzeszova cyklu byly tedy v Brně vytvořeny v květnu 1901 k podnikům Ženské útulny jednak živé obrazy, jednak hudba k živým obrazům. Naskytá se však otázka, inspiroval-li se Janáček skutečně Krzeszovým uměním, či zda byl Krzeszův cyklus Otčenáš jen směrnicí a vodítkem pro živé obrazy, na něž komponoval Janáček dodatečně svou hudbu. Je jisto, že Janáčkova hudba je přímo u ilustrací Krzeszova cyklu. To plně dokládají dva Janáčkovy dopisy, jeden poslaný výboru pěveckého spolku Hlahol v Praze dne 22. března 1906, a druhý, adresovaný dr Janu Branbergrovi po provedení Otčenáše v Praze (18. listopadu 1906).²⁰ V prvním dopise Hlaholu praví Janáček doslova:

Zaslal jsem též svého času na výbor spolku Hlahol, ale k rukám tehdejšího dirigenta Douši sbor smíšený Otčenáš s průvodem harf a varhan. Je to hudební ilustrace k obrazům stejného jména jistého polského malíře.²¹ Ač zde Janáček nejmenuje přímo Krzesze jako autora malířského cyklu, je Krzeszovo autorství zaručeně zřejmé z dalšího dopisu, v němž se brání proti nesprávné a neodborné kritice. Praví doslova v dopise Branbergrovi:

Velectěný pane doktore!

Řekl jsem a vědělo se, že můj Otčenáš odpovídá jen scénám Krzeszovým Proč se nehledal tento vztah? Na koncertním podiu se ovšem ztratil. Snad by byly poslouchaly otisky scén na programech? Tázán jsem nebyl — ale proč Vy a B. Zázvorka mi tu křivdíte? V Brně byl zpíván k ž i v ý m obrazům — do dnešního dne se toho vzpomíná. Promiňte, že si stěžuji, neboť vím, že budete souhlasiti, aby každé dílo bylo provedeno tak, jak bylo myšleno — ale i po pravdě jeho posuzováno bylo.

Vám v dokonalé úctě oddaný

Leoš Janáček.²²

Tím je nad veškeru pochybnost dokázáno, že Janáček znal Krzeszův cyklus obrazů Otčenáš, že podle něho ilustroval a tvořil svou skladbu, že ji myslil k živým obrazům, aby tím prokázal svůj zdravý realistický základ, a že si přál, aby byl znám jeho polonofilský vztah k výtvarnému umění Josefa Krzesze i vliv jeho Otčenáše na stavbu Janáčkovy skladby.

Jósef Męcina-Krzesz (1860—1934) byl žákem geniálního polského malíře Jana Matějky, žil v Krakově a v Poznani a tam také zemřel. Liboval si v motivech náboženských a právě cyklem obrazů Ojczy nasz, reprodukovaném v Tygodniku illustrowanem r. 1899, postavil se do řady významných polských malířů.²³ Pokornou modlitbu si rozdělil na sedm dílů, podle jejichž textu vytvořil svůj sedmidílný cyklus.²⁴

Janáček byl zaujat sytými barvami zdařilého cyklu obrazů, ale často hnán negací a podněcován touhou po novém pojetí, chtěl zároveň protestovat proti idealistickému pojetí Otčenáše polským malířem a zhudebnit jej

svým způsobem. Rozdělil si Otčenáš na pět čísel tak, že spojil první a poslední dva obrazy v jedno číslo. Pět čísel se závěrečným Amen dal zpívat střídavě smíšenému sboru a sólovému tenoru za doprovodu klavíru a harmonia. Tento doprovod změnil potom někdy na začátku března 1906 v průvod varhan a harfy.²⁵

Při práci na Otčenáši postupoval Janáček v květnu 1901 patrně v dohodě s režisérem živých obrazů, neboť Ochotnická jednota Tyl provedla při prvním provedení Otčenáše jen pět živých obrazů v souhlase s pěti hudebními čísly Janáčkovými, jež byly odděleny nástrojovými mezhrami. Jak byly sestaveny živé obrazy, které měly realisticky doplňovat Janáčkovu hudbu, ukazuje zpráva v Lidových novinách.²⁶ V ní podotýká neznámý pisatel, že živé obrazy byly vskutku sestaveny podle cyklu obrazů Otčenáš od Krzesze, ale jen částečně. Režisér pozměnil pojetí Krzeszovo, odchýliv se hlavně v třetím živém obraze (Chléb náš vezdejší dej nám dnes), v němž dává zničit úrodu bouří, a v pátém (Neuvod' nás v pokušení, ale zbav nás od zlého. Amen), kde drasticky vystupňoval lupičovy úklady.

Janáček zde od základu změnil idealistické pojetí Krzeszovo. To vyznívá z jeho hudby a bylo od počátku i cítěno a poznáno.²⁷ Janáček nemohl komponovat na Krzeszovo idealistické pojetí. Byl to hušitá smetanovského typu, umělec realistický a vysloveně pokrokový. Několik dokladů to náležitě potvrdí: V roce 1910 odmítl Janáček komponovat do Eichlerova kancionálu hymnu ke sv. Tomáši. Tehdy mu píše životopisec Křížkovského dr Karel Eichler tato podrážděná slova:

Nejste pouze skladatelem, nýbrž také ředitelem varhanické školy a z té příčiny Jste sobě i ústavu povinen, abyste také pro kancionál prstem hnul.

Príznačná jsou pro Janáčka slova, jimiž se bránil a odpověděl na poznámky dr Ludvíka Kundery o Glagolské mši takto: *Žaden stařec, žaden věřící, mladíku!*^{27a} A konečně jeho pokrokový názor jasně vysvitá z dopisu přítelkyni Kamile Stösslové (26. července 1926 z Hukvald): *Dnes tu vy-tahují zvony na věž. Bylo by to pěkné, kdyby i k balamucení lidu nevolaly.* Janáček, který byl dalek každého pobožnůstkářství a přepjatého katolicismu nebo církevnictví, přesunul těžiško své hudby od Boha k člověku a k lidem. V tom je zase kus jeho realismu a skutečného života. Při jeho hudbě máme dojem, jako bychom poslouchali modlitbu v malém kostelíčku kdesi na našem zapadlém venkově. Tam poznáváme prosté lidi, jejichž Bůh je v jejich představách z masa a z krve, v jejichž představách splývají pekelné útrapy s pozemskými. Křesťanství se stává v Janáčkově Otčenáši výbojně a žádost o chléb dosahuje takového důrazu, že nabývá přízvuku sociálního. Člověk měl právo na chléb, a proto Janáček o něj důrazně žádá. V tom místě vyniká jeho dramaticky úchvatný výraz pádnou úderností.

Toto Janáčkově realistické a sociálně zbarvené zobrazení skutečnosti neztratilo mocný účinek ani tehdy, když Janáček přepracoval první znění Otčenáše s klavírem na doprovod varhan a harfy. Novou úpravou Otčenáše na začátku roku 1906 s varhanami a harfou nesporně dal Janáček své skladbě duchovnější charakter, ale nevzdal se živých obrazů. To je zjevné z citovaného dopisu Branbergrovi, který také jasně ukazuje, že si Janáček přál, aby byl znám jeho inspirační pramen: cyklus Krzeszových obrazů. Jestliže provedl tuto skladbu pražský Hlahol bez živých obrazů a tedy pouze koncertně a jestliže Janáček později připouštěl provedení Otčenáše na koncertním podiu,²⁸ stala se z jeho osobité hudby k živým obrazům

Soprán
Alt
Tenor
Bas
Varhany

chléb
chléb
dej nám dnes

— ale podle cyklu obrazů Krzeszových — skutečná duchovní kantáta pro sólový tenor, smíšený sbor s varhanami a harfou. V této formě je Otčenáš provozován dodnes. První provedení s živými obrazy, uskutečněné na Národním divadle v Brně 15. června 1901, bylo dosud prvé a poslední.

Při prvním pohledu na partituru poznáváme, že nápěvy jsou přednášeny zpěvními hlasy, kdežto náladové vrstvy jsou přiděleny instrumentální složce. Janáčkovské časovky, to jest drobné, rytmicky oživené a často opakované melodické zkratky, mají zde spíše souzvukový charakter jako rozložené akordy. Nástrojům byly přiděleny nápěvy hlavně v předehrách, mezihrách a dohrách jednotlivých částí. Ty byly nutné (proto kantáta působí rozdrobeně), neboť Janáček počítal s několikerým přestavováním živých obrazů. Nástroje přebírají také nápěvy v místech pracovaných imitací mezi zpěvními hlasy a průvodními nástroji. V závěrečném Amen se ocitá časovka dokonce ve zpěvních hlasech. Totó Amen, které napovídá Amen pozdější Janáčkovy Glagolské mše, má plně světský, ne-tradiční charakter a patří svým dramatickým výrazem, svou prudkostí i úderností k onomu sociálnímu výkřiku v důrazné žádosti o chléb.

V celé melodice je patrný vliv lidové písně moravské a vliv Janáčkovy bohatého studia v tomto oboru (zvl. č. 4 — a odpusť nám naše viny).

Con moto

Soprán
Alt
Tenor

f

A - men, A - men, atd.

Bas

f

A - men, A - men,

Klavír
(Varhany)

f

atd.

Slovní deklamace je často nesprávná. Obsahuje charakteristickou zkratku a přízvuk na předposlední slabice vlivem Janáčkovy lašského nářečí.

Neu - voď nás v poku še - ní

Janáček ostatně měl svůj názor na deklamaci a nesdílel názor estetika Otakara Hostinského. V kritice Hostinského spisu *O české deklamaci hudební*²⁹ praví, že čistě hudební útvary působí i ve spoji se slovem mohutnější silou. Nezastává názor, aby se přízvuk hudební shodoval se slovním.

Způsob Janáčkovy práce je daleko jednodušší, než složitá Krzeszova malba. Dílo je přehledné a jasné. Ukazuje zároveň, že použití skrovných prostředků působí daleko účinněji než prostředky rafinované. Tento jednoduchý způsob práce plně odpovídá celkovému slohu kantáty. Ve výrazu je patrný rozdíl mezi lichými a sudými čísly kantáty. Lichá čísla jsou spíše motorická, výbojnější a epičtější. Sudá čísla jsou výrazem pokorné prosby a odevzdanosti. Celkové formě se tím dostává kontrastu i symetrie. První číslo vykazuje malou písňovou formu, druhé se jeví jako věta (nejmenší písňová forma), třetí je zase malá písňová forma, čtvrté číslo podobně a páté je zpracováno jako několik dílků podle textu.

Janáčkovy pravidlo o plochách téže harmonie, jež se střídají v náhlých modulacích, platí i zde, nikoli však zcela. Janáček pracuje mnoho úseků své kantáty akordicky. Užil-li jen jednou tohoto harmonického obratu

s průtahem k malému novému akordu

, dosáhl zname-

nitého efektu, který zaujme i posluchače. Varhany v nové úpravě Otčenáše jsou pracovány koncertantně, a to způsobem, který je ve skladbách toho druhu výjimečný. Některá místa zřejmě ukazují, že byla původně určena pro klavír. Zaráží časté zdvojení oktávové, které celkem nemá významu, protože se dá nahradit rejstříkováním.

Polymelodická práce je v Otčenáši bohatá. Někdy nezpívá melodickou linku jediný hlas, ale kompaktní proud několika hlasů. Tak sbor, čtyřhlasně harmonicky pracovaný, vystupuje často jako jedna z linií kontrapunktu. Imitační práce je zjevná zvláště v čísle prvním (bas-alt, tenor-soprán). Jinak si Janáček příliš neliboval v imitaci, naprosto ne v přísné. Zde v Otčenáši je to podmíněno duchem díla a vzniklo v přepracování (původně bez imitace) až v druhém znění.

Janáček zde vytvořil dílo, které dosud nemá obdoby v hudební literatuře podobného druhu. Ani Otčenáš Čajkovského, pojatý jako sborová modlitba a věnovaný v autografu pražskému Hlaholu (1888), ani Otčenáš našeho Josefa Nešvery nebo Emila Axmana, rovněž myšlené jako vroucí sborové modlitby, nedají se srovnat s Janáčkovou originální komposicí. Srovnáme-li Janáčkův Otčenáš s Schubertovým známým Ave Maria, vynikne jasně realismus Janáčkův. U něho nacházíme skutečné prožití a vyjádření svého poměru k problému (v Otčenáši jako by vyjádřil svůj poměr ke křesťanství), u Schuberta najdeme především hezkou melodii a dokonalou formu. Janáčkův Otčenáš (1901) se dá srovnat svým slohem jedině s Janáčkovým Zdravas Maria, transkripce pro soprán neb tenor s průvodem houslí a klavíru (varhan) — původně pro tenor sólo, smíšený sbor a varhany. Zde poznáváme výrazový i melodický vliv jeho klavírní Frýdecké Panny Marie z cyklu Po zarostlém chodníčku (1902), ale celá skladba má tíž světský charakter a výbojný výraz, jaký najdeme právě i v Otčenáši.

Janáček měl ve zvyku několikrát přepracovat své skladby. Také Otčenáš má několik autorových úprav. Svědčí o tom celkem tři zachované autorisované opisy Otčenáše, z nichž dva jsou v Hudebním archivu v Brně a třetí v archivu pražského Hlaholu. Za časově první autorisovaný opis považujeme exemplář-partituru s nadpisem Moravský Otčenáš, na jejímž titulním listu je připsáno Janáčkovou rukou: *Pro smíšený sbor s průvodem klavíru nebo harmonia složil Leoš Janáček*. Prioritu tohoto nedatovaného exempláře odůvodňují tím, že neobsahuje v prvním čísle skladby důslednou imitaci ve sboru, jaká se vyskytuje v druhé partitúře, datované Janáčkovou rukou na konci partitury touto poznámkou: *Provozováno 15. VI. 1901 v Národním divadle v Brně*. Tento exemplář nese značné stopy Janáčkových zásahů a dodatečných oprav. Předně na titulním listu bylo vyškrabáno Moravský a ponecháno jen Otčenáš. Průvod klavíru nebo harmonia změněn na průvod klavíru a harmonia a nad tyto nástroje připsáno Janáčkovou rukou nové obsazení: *harfy a varhan*. Konečně třetí partitura-autorisovaný opis z archivu pražského Hlaholu je definitivní znění Otčenáše, pocházející někdy ze začátku března 1906.³⁰ Janáček zde změnil průvod klavíru a harmonia na průvod varhan a harfy. Tato partitura také po prvé vskutku obsahuje vepsaný hlas harfový a varhanní s četnými Janáčkovými opravami. Podle Janáčkovy dopisy Artuši Rektorysovi ze dne 11. července 1906 položil autor zvláštní důraz na varhanní hlas.³¹ Pro nás je však také zajímavé, že tato partitura z Hlaholu má jednotlivá čísla obrazů (1—5) vy-

škrabána, čímž dílo nabylo koncertního charakteru duchovní kantáty, neboť setřelo původní inspiraci Krzeszovými obrazy a určení k živým obrazům.

První brněnské provedení Otčenáše s živými obrazy dne 15. června 1901 v bývalém Divadle na Veveří (Staré divadlo) setkalo se s velikým úspěchem a finančně i morálně neobyčejně podpořilo humánní snahy Ženské útulny v Brně. Janáček v posledním okamžiku převzal cvičení a řízení hudební části. Prvním tlumočником nádherného tenorového partu byl Miroslav Lazar, který uplatnil svůj krásný a měkký tenor, u klavíru se zaskvěla Ludmila Tučková. Podle její výpovědi byla hudba k živým obrazům doprovázena též hrou na harmonium péčí blíže neznámého Zahradníčka. Ve sboru účinkovali ochotně tito pěvci: Budíková, Foltýnová, Hammerlová, Kovaříková, Koutníková, Mičaníková, Perglerová Ludmila, Diblíková Marie, Machková, Stíbalová, Stránská Milada, Šindelářová, Tůmová z Husovic, Žaludová Pavla, Lazar, Běhal, Průša, Švestka, Kunc, Charvát, Doležal, Wunsch, Smutný, Macek, Opletal, Šreder a šest fundatistů ze Starého Brna.³²

Kritika v Lidových novinách hodnotí provedení Otčenáše s velikým uznáním: *Slyšeli jsme zase jednou sbor opravdu zpívající a provedení, na jaké zase dlouho budeme vzpomínat jako na ojedinělé a nedostižné v zdejších produkcích.*³³ Kritik Moravské orlice poznamenává, že dílo psal znalec moravské národní písně, chválí hlavně první tři obrazy, upozorňuje na malou poetičnost některých obrazů vzhledem k hudbě a praví, že ve spojení se živými obrazy se nemůže dílo minout všeobecným účinkem.³⁴

Ženská útulna, již Janáček věnoval, nacvičil a řídil tak skvělé dílo, odměnila Mistra věncem se stuhami a vyjádřila mu své poděkování zvláštním Zasláno v Lidových novinách a v Moravské orlici.³⁵

První pražské provedení se uskutečnilo koncertně 18. listopadu 1906 péčí pražského Hlaholu v Rudolfinu (v Domě umění) za řízení Adolfa Piskáčka. Tenorové sólo zpíval Fr. Pácal, člen opery Národního divadla, varhanní part přednesl prof. Klička. Janáček již 16. listopadu 1906 navštívil pražský Hlahol a byl nadšeně uvítán.³⁶

Referáty o provedení Otčenáše připomínají, že Janáček byl ke kompozici Otčenáše podnícen obrazy polského malíře Krzesze a shodují se celkem v tom, že skladba není ucelená. Nepochopily však, že stavba této kantáty byla pracována ve shodě a s pojetím maliřského cyklu k jednotlivým živým obrazům. V Národních listech vycítil referent přímo socialistické zabarvení Janáčkovy skladby, která žádá právo na chléb a přímo směle útočí na stupně nebeského trůnu. V dalším referátu se přiznává Janáčkovo originální pojetí kantáty a také její působivé propracování.³⁷ Celkem však nedosáhla tato Janáčkova skladba náležitého ocenění v Praze. Soudíme, že slabé pražské provedení kantáty nedalo zcela vyniknout krásám a obsahové hodnotě Janáčkova umění, jímž vzdal také svůj hold bratrské Polse.

Je jisto, že Janáčkův Otčenáš tvoří svou sociální a národní tematikou veliký spojovací článek Janáčkovy pokrokové cesty a boje proti sociálnímu a národnímu útlaku. To vyjádřil později ještě účinněji v dělnické sonátě pro klavír na paměť ubitého dělníka Frant. Pavlíka, a zvláště geniálně zobrazil tuto pokrokovou tematiku ve sborových výkřicích, které komponoval na vyzrálé verše národního umělce Petra Bezruče. Odtud se vine tato sociálně národní tematika Janáčkova až k poslednímu mistrovu dílu: k opeře Z mrtvého domu.

Janáčkův upřímný vztah ke kultuře a umění bratrského Polska, Janáčková budovatelská činnost v Brně na varhanické škole, jeho theoretické práce, sběratelská neúnavná činnost v lidové písni a tanci a konečně jeho dirigentské a skladatelské umění a organizační schopnost — to vše mělo svůj ohlas v zahraničí, zvláště v Polsku a v Rusku, kam zajížděl. Není vyloučena možnost, že i kantáta Otčenáš na Krzeszův cyklus obrazů vzbudila v Polsku zájem. Vše to přispělo k Janáčkovu velikému vyznamenání, když mu někdy na začátku roku 1904 bylo nabídnuto ředitelství konservatoře ve Varšavě, toho ústavu, na němž studoval kdysi samotný Fryderyk Chopin. Podrobnosti o této nabídce a uznání za Janáčkovu práci jsou známy zatím jen z korespondence, kterou poslal v té době svým přátelům. Krátce před premiérou své klasické opery *Její pastorkyňa* v Brně (21. ledna 1904) psal paní Kamile Urválkové:

Dostal jsem nabídku za ředitele konservatoře ve Varšavě — a požádal je, aby poshověli, že nemohu teď myslet.³⁸

Janáček hyl tehdy v horečných přípravách na premiéru své klasické opery *Její pastorkyňa*, která měla ukázat, je-li jeho cesta za novým operním slohem vsutku oprávněna. Vyjádřil se již dříve, že v návalu práce doslova *kradl chvílky k uměleckému tvoření*. Byl rozmrzelý ze zkoušek na Pastorkyni, neboť neměly zdařilý průběh. Byl unaven — jak psal v dopise — až k smrti. Odtud si vysvětlíme, že odložil své rozhodnutí stát se ředitelem varšavské konservatoře.

V květnu r. 1904 zajel do Varšavy, aby osobně domluvil podmínky, za nichž by přijal ředitelství ve Varšavě. Sám se o tom zmiňuje ve své aforistické autobiografii:

Varšava. Symfonický koncert. Tu vystoupí dirigent, p. Reznicek, a oznamuje úmrtí Ant. Dvořákovu. Obecenstvo ustává. V programu vsunuje se Husitská. Zmeškám rozmluvu s guvernérem, rozuměl jsem v jednu hodinu a ono mělo být — v jedenáctou hodinu. Válka rusko-japonská vypukla — a já místo ředitelem varšavské konservatoře zůstal jsem ředitelem školy varhanické v Brně.³⁹

Tomuto vysvětlení, proč nedošlo k jeho jmenování ředitelem varšavské konservatoře, poněkud odporuje Janáčkův dopis, který zaslal někdy v té době svému spolupracovníku v lidové písni Františku Bartošovi:

Měl jsem se stát ředitelem varšavské konservatoře, ale neshodli jsme se v žalovaniu (napsáno rusky = gáže).

Já již beru v životě vše tak, jak mi to osud uštědří. Na několik týdnů jedu teď pod Hukvaldy. Do výslužby jsem letos zažádal. Nejsem s to již těm hrozným počátkům hudebním vyučovat! A pak ta nespravedlnost. Jeden učitel hudby v osmé třídě, druhý v deváté — a proč já mezi těmi v desáté? Že p. t. zemští inspektoři si toho nevšímají? A nakonec již nových 50 let věru nebudu ani zlomkem žít...⁴⁰

Není pochyby o tom, že Janáček, který snášel u nás tolik ústrků a ponížování, zvláště v otázce své Pastorkyně, nepřijaté 12 let k provozování na pražské scéně, měl v úmyslu stát se ředitelem varšavské konservatoře. Ale jsme rádi, že pracoval především pro rozvoj naší národní kultury a vyrostl v osobitého tvůrce doma. Česko-polské vztahy tím utrpěly, ale Janáček, třebaš čerpal z polských podnětů, zůstal vždy svůj: *lidový, realistický, pokrokový a slovansky zaměřený genius*.

- ¹ Srov. jeho Česko-polské styky v hudbě (Listy Hudební Matice VI, 1927, 245). Vyšlo též polsky: Czeskopolskie stosunki w muzyce. Muzyka III, 1926, Varšava.
- ² Tato Janáčková studie vyšla v časopise Moravského musea I, str. 31—35, 119—23, Brno 1901 a Il. 1902, str. 68—71.
- ³ Na cyrilometodějský kult a ideu v starobrněnském klášteře pronikavě poukázal Vlad. Helfert ve spise: L. Janáček I, 1939, str. 60 a d. Srov. též Jan Racek, Slovánské prvky v tvorbě L. Janáčka (Časopis Matice moravské LXX, 1951, 364 a d.), kde je podán širší pohled na Janáčkovu slovanství.
- ⁴ O tom stručně B. Štědrůn v knize: L. Janáček ve vzpomínkách a dopisech. Praha 1946, str. 131 a d.
- ⁵ Ředitel Em. Schulz, od 1881 Janáčkův tchán, nazval jej v disciplinárním řízení národním fanatikem. Viz mou studii: Janáček na učitelském ústavě v Brně (Rytmus XI, 1947, 143).
- ⁶ Srov. můj příspěvek: Janáčkovy sbory na texty P. Bezruč (Slezský sborník 1953, č. 2).
- ⁷ Ot. Sourek cituje v úvodu k vydání malé partitury Tarase Bulby (Praha 1947, Hud. matice) z Janáčkovu dopisu Rich. Veselému: *Nenajdou se na světě ty ohně, ta muška, jež by zničila sílu ruského lidu.*
- ⁸ Janáček se několikrát zmiňuje o novotách tohoto skladatele, ale nijak jim nepodleh. Tak na příklad v článku Moderní harmonická hudba (Hlídka XXIV, 1907, str. 6—14) praví: *O harmonických novotách p. Rebkova dlužno říci, že už tu byly, ale on o nich nevěděl. Na stupnici přece nezáleží, ale co z ní pojde.*
- ⁹ O Janáčkových zájezdech a o jeho poměru k Rusku pojednává tato literatura: Vlad. Helfert, Něco o vzniku Její pastorkyně (v souboru Helfertových článků O Janáčkovu, str. 45—50), Jan Racek, Z duševní dílny L. Janáčka (Brno 1936, str. 19 a d.), Janáčkův poměr k ruské kultuře a hudbě (Tempo XVI, 1937) a Slovánské prvky v tvorbě L. Janáčka (Časopis Matice mor. LXX, 1951, str. 364 a d. Zde shrnuje literaturu na str. 383). Srov. též moji studii Janáček a Čajkovský, která vyšla v Sborníku filosofické fakulty v Brně 1953, předmluvu k vydání violoncellové Pohádky (Praha 1949, Hud. matice) a cit. knihu, str. 131.
- ¹⁰ Cituje J. Racek ve studii Z duševní dílny L. Janáčka, Brno 1936, str. 23.
- ¹¹ O J. Hofmannovi referuje Janáček v Hudebních listech v Brně III, 1886/87, str. 21. Sděluje, jak mladý devítiletý Polák před ním skládal. Vznikla formálně správná první perioda Vzpomínky na Brno (patrně klavírní skladbičky). Pořad Hofmannova koncertu uveden na str. 16. tamtéž.
- ¹² Zmínka o tom v poznámce Rackova článku Slovánské prvky, l. c., str. 378. O chystaném provedení oratoria Nowowiejského viz L. Kundera: Janáčková varhanická škola, str. 65.
- ¹³ Viz Hlídka XXII, 1905, v článku Loni a letos.
- ¹⁴ Tak soudí o Chopinově Mazurce v článku Moderní harmonická hudba (Hlídka XXIV, 1907, str. 6—14) a o jeho harmonickém myšlení tamtéž. Ještě několikrát sleduje Janáček Chopinovo umění: V Hudebních listech, které vydával v Brně, podává zajímavý příklad tak zvané nestejně opory (kontrapunktu) z Larga Chopinovy sonáty, op. 58 (cit. Hud. listy IV, 1887—1888, str. 89). Tamtéž na str. 107 mluví o sloze ze spojů otevřených a zavřených i opačně. Uvádí zase příklady z Chopina, a to z jeho sonáty, op. 35 (Marche-funèbre, trio, první čtyři takty), potom z jeho balady, op. 23 (str. 108) etud, op. 25, polonaisy, op. 40, č. 2.
- ¹⁵ Srov. můj příspěvek: Janáček učitel zpěvu (Ročenka pedagogické fakulty v Brně 1948, str. 233 a 234). Janáček zpíval na gymnasiu lidové polské: Husy, husky milé a Jsme žebrači z Baranova. Z Chopinových písní učil písní Voják.
- ¹⁶ Tyto zprávy čerpám z knihy protokolů Ženské útulny v Brně (zvláště 31. 5. a 3. 6. 1901).
- ¹⁷ V dopise brněnskému spisovateli Karlu Elgartovi-Sokolovi píše Janáček 15. července 1924 tato krásná slova, která mluví o jeho realismu: *Vy, spisovatelé, slovem povíte vše. Já sice si nehraji jen s prázdňným tónem, namáčím jej do života a přírody — ale právě proto je těžký a práce s ním vážná...*
- ¹⁸ Originální partitura Otčenáše s věnováním Ženské útulně dosud nenalezena.
- ¹⁹ O režiséru Ochotnické jednoty Tyl v Brně Josefu Villertovi není nic bližšího známé. Protokoly tohoto spolku z té doby chybějí a pátrání v tom směru bylo zatím bezvýsledné.
- ²⁰ Vnější data o vzniku Otčenáše srov. v mém Seznamu Janáčkových skladeb a úprav. Opava 1952, str. 23.

²¹ Celý dopis v archivu pražského Hlaholu. Za upozornění děkuji Marii Šourkové, archivářce Hlaholu. Citovaný úryvek jsem již publikoval v článku Janáček a Polsko (Přestávka divadla Zd. Nejedlého v Opavě VIII, 1952, str. 11).

²² Tamtéž jsem po prvé uveřejnil tento dopis Janáčkův dr Branbergovi, který je nyní uložen v Hudebním archivu v Brně. Kritik Janáčkovra Otčenáše se jmenoval dr Bohuš Zázvorka a byl spolupracovníkem v redakci časopisu Smetana, který redigoval 1906 dr Jan Branberger. Zázvorka napsal o Janáčkově Otčenáši v cit. listě 1. prosince 1906, č. 21, str. 285, v referátu o koncertu Hlaholu.

²³ O Męcinovi-Krzeszovi vyšla tato literatura: Mycielski, Jerzy: Sto let malarstwa polskiego. 1897, str. 704. Swiejkowski, Emanuel: Pamientnik Tow. Przyjaciół. Sztuk pięknych w Krakowie, Krakow 1905. Tygodnik illustrowany 1885, II, str. 367 a 1889, 869, Sprawozdanie Zachenty. Warszawa 1910, str. 31. Deutsche Kunst und Dekoration XXXVI (1915), str. 374. Katalog der Ausstellung. J. Męcina Krzesz. Praha 1915. Za ofotografování obrazů Krzeszových a za sdělení literatury o něm děkuji univ. prof. dr A. Birkenmajerovi, řediteli Jagelonské knihovny v Krakově. Reprodukce Krzeszových obrazů a jejich rozbor z pera Z. Sarneckého u příležitosti Krzeszovy výstavy ve Vídni v Tygodniku illustrowaném ze dne 25. listopadu 1899, č. 48, str. 868—69 a 946—47.

²⁴ Podrobnější hodnocení Krzeszových obrazů vyjde polsky v mé stejnojmenné studii v časopise Sobótka ve Vratislavi.

²⁵ Vnější data v mém cit. Seznamu Janáčkových skladeb, 23.

²⁶ Lidové noviny přinesly obsírné zprávy o Janáčkově nové skladbě i o podniku Ženské útulny v sobotu, dne 15. června 1901 (IX. roč., č. 137) a v neděli dne 23. června 1901 (tamtéž, č. 144). První zpráva v Lidových novinách upozorňuje těmito slovy na hudbu a na živé obrazy (zkráceně): Z první části vyznívá k nám vroucí prosba věřícího lidu. V dojemný sbor mísí se tichý ševel vesnického zvonku. V druhé části předvedena v živém obraze rodina u dítky, v třetí zprvu vesele zní píseň vesničanů na poli u plně úrody, v tom však blíží se bouře a jedním rázem zničí vše, co pilní lidé v potu tváře vydobyli. Ze zpěvu slyšíme zoufalé výkřiky k nebi a ořů bouři, jež v nitru lidském burácí, když rázem zničeno vše, na čem si zakládáme. V díle čtvrtém zaznívají tiché prosby za odpuštění hříchů a vin spáchaných. Část pátá, kdy zvaná matka, přemožená bděním, sklání se nad ložem dítky nemocného, a lupič, vedrav se do pokoje, již napřahuje rámě, aby přefal život lidský, tu ze zpěvu slyšíme z počátku jen jako ve snách Neuvoď nás v pokušení, pak molutným sborem zní lupiči vstříc: ale zbav nás svého zlého!

²⁷ Na sociální ráz Janáčkovra Otčenáše upozornil zejména kritik Národních listů po pražském provedení Otčenáše (Nár Listy XXXVI, 23. listopadu 1906), těmito slovy: Skladba má silné moderní — možno-li tak o hudbě říci — socialistické zbarvení.

^{27a} Eichlerův dopis v mé cit. knize, str. 79—80, o odpovědi Kunderovi viz Tempo — Listy Hudební matice VII, 1927/28, 186 n.

²⁸ Beseda brněnská provedla na příklad Janáčkův Otčenáš ještě za života mistrova dne 19. října 1924. Srov. Památník Besedy brněnské 1931, str. 41.

²⁹ Janáček kritisuje Hostinského spis O české deklamaci hudební v Hlídce literární IV. 1887, 43—44 a v 10. čísle III. ročníku (1887) Hudebních listů, jež redigoval v Brně. Práví na str. 76: *Kampa sám provedením těchto shod dospěl? K naprosté jednotvárnosti. Podrobnou shodou časoměrnou a melodickou utvořená píseň ne-lišila by se při německém, českém, maďarském atd. textu. Národní hudba by vůbec přestala. Důkazem toho jsou recitativy v operách.*

³⁰ V datování Janáčkovra zpracování Otčenáše se opírám o citovaný dopis pražského Hlaholu ze dne 22. března 1906. Tam mluví o tom, že už zaslal Otčenáš. Srov. v textu výše!

³¹ Srov. Korespondence L. Janáčka s Art. Rektorysem. Praha 1949, II. vyd. Dopis na str. 16 a tamtéž v poznámce č. 13. Sadilkova žádost, aby Janáček poslal partituru Otčenáše, zdá se bezpředmětná, neboť Janáček ji poslal již někdy v březnu 1906 Doušovi. Srov. dopis v textu a předcházející poznámku.

³² O tomto provedení srov. v Lidových novinách 23. června 1901.

³³ Tamtéž.

³⁴ V Moravské orlici XXXIX, č. 143. V Brně v neděli 23. června 1901.

³⁵ Toto »Zasláno« v Lidových novinách 20. června 1901 a v Moravské orlici XXXIX, 19. června 1901.

³⁶ Zpráva o tom ve výroční zprávě Hlaholu pražského 1906—1907, str. 4.

³⁷ Referáty o pražském provedení Otčenáše přinesl Čas XX, 23. listopadu 1906 od Branbergra. Kritik praví: *Janáčkův Otče náš, málo koho nadchl svou přílišnou roztržitostí, nejednotností formy a neuroomaností melodických linií. Na lidový ráz upomíná v něm jen přechasto se vyskytující synkopa.*

Další referát vyšel v Národních listech (18. listopadu 1906), v Daliborů XXIX, 8. prosince 1906 a ve Smetanovi (viz poznámku č. 22).

³⁸ Celý dopis viz v mé knize Janáček ve vzpomínkách a dopisech, str. 152.

³⁹ Otiskl Adolf Veselý, poradatel sborníku L. Janáček. Pohled do života i díla. Praha 1924, str. 45. Janáčková slova jsou zde uvedena pod titulem: Cesta do Polska. Jako rok cesty do Polska uveden r. 1905. Je to však omyl, i když rusko-japonská válka vypukla vskutku 1905. Janáček zde zřejmě mluví o smrti Ant. Dvořáka, k jehož počtě byla zahrána ve Varšavě Husitská. Protože Dvořák zemřel 1. května 1904, vyplývá z toho, že se Janáčkův zájezd do Polska a do Varšavy uskutečnil v květnu 1904, nikoli 1905.

⁴⁰ Janáčkův nedatovaný dopis Frant. Bartošovi v Krajském archivu v Brně. Že jde o rok 1904, vysvítá z Janáčkovy zmínky, že nebude žít nových 50 let. Slavil padesátku právě 1904.

ЛЕОШ ЯНАЧЕК И ПОЛЬША

Руссофильство Яначека, основанное на интересе и изучении русской реалистической литературы, которая имела большое влияние на его творчество, в настоящее время общеизвестно. Долгое время оставалось почти неизвестным его отношение к Польше. Польша под гнетом русского царского самодержавия не вызвала столь огромного интереса у Яначека, хотя в его творчестве мы найдем отпечатки всех славянских культур. Яначек изучал польские народные песни, высоко ценил искусство первого славянского гения в музыке Фредерика Шопена и встречался также с польскими артистами своего времени. Признание его заслуг поляками проявилось в их предложении принять должность директора консерватории в Варшаве (1904 г.). Этот проект не осуществился, так как Яначек не договорился относительно жалованья и русско-японская война сделала невозможными дальнейшие планы (1905 г.). Несмотря на все это, Яначек оставил благодарную память в сердцах поляков, благодаря своему единственному произведению „Отче наш“, кантате для смешанного хора, тенора-солиста с аккомпанементом органа и арфы. На эту кантату вдохновил его изданный в семи частях цикл художественных картин „Отче наш“ польского художника Иосифа Крзешеменсны, опубликованный в польском Иллюстрированном еженедельнике, который посылался в Брно (1899). Он создал кантату, вполне отвечающую его убеждениям: это ни молитва, ни просьба, а прямое требование хлеба, на который имеет право каждый человек. Яначек здесь выбирал такие средства выражения, что его кантата тотчас же после первого исполнения в Брно правильно была понята, как одно из многих доказательств идеи социального прогресса Яначека. Таким образом „Отче наш“ Яначека является действительно только одним из многочисленных звеньев центральной идейной линии его музыки: социального и национального прогресса. Эту линию Яначек как социальный реалист проводил во всем своем творчестве, и доказательством этого служит также кантата, на которую его вдохновило польское изобразительное искусство.

В. Ш.

Celá studie přednesena na Katedře dějin umění 2. listopadu 1953.