

VZTAH HUDBY A SLOVA V JANÁČKOVĚ OPERNÍ PRVOTINĚ ŠÁRKA

Analytické sondy do začátku 1. jednání opery

Karel Steinmetz

Abstrakt

Autor si všímá Janáčkovy operní prvotiny Šárka a srovnává průběh hudebněkinetické složky v 1. a 4. verzi opery; 1. verze je z roku 1887, čtvrtá pak z roku 1924. Konstatuje, že v podobě metricko-rytmické složky ve vokálních partech je rozdíl mezi oběma verzemi značný. Názorně to dokazuje při analýze dvaapadesáti taktů první scény prvního jednání. Výsledky ukazují na zcela jiný Janáčkův přístup k zhudebňování českého slova a v raném a vrcholném období jeho tvorby.

Klíčová slova

Leoš Janáček, opera Šárka, zhudebňování českého slova

Abstract

The author focuses on Janáček's first opera "Šárka" and compares the course of the kinetic components in the 1. and 4. version of this opera; the first version is from 1887, the fourth from 1924. He states that there is a considerable difference between both versions in the form of metric and rhythmic components of the vocal parts. He demonstrates it while analyzing 52 times of the first scene of the first act. The results show Janáček's different approach to setting of Czech words into music in the early days of his career compared to his late work.

Keyword

Leoš Janáček, opera Šárka, setting of Czech words into music

Když jsme v našich dřívějších studiích zkoumali metrorýtmickou stránku Janáčkovy vokální hudby,¹ ukázalo se, že rytmus a metrum v Mistrových sborech a kantátách i ve vokálních partech některých částí oper Její pastorkyňa a Osud do značné míry ovlivnila nejen prozódie zhudebňovaných textů, ale že rozhodující vliv na tuto složku měla již od první světové vokální skladby sboru Orání snaha skladatele dodržet správnou *hudební deklamací v širším slova smyslu* ("významově" *správnou hudební deklamací*).² Přitom jsme poukazovali na známý Janáčkův nesouhlas s Hostinského přísnou deklamační teorií,³ který skladatel písemně zformuloval v recenzi Kubovy sbírky *Slovanstvo ve svých zpěvech*⁴ a také to, že pro něj bylo důležitější podtržení "myšlenkové plastiky" a pravdivé hudební vystižení textu a jeho nálady (tj. např. hudebním zdůrazněním významných slov textu, akcentování větného přízvuku, užití pohybové charakteristiky apod.) než přísné dodržení "jazykově" správné deklamace *v úzkém slova smyslu*. Janáčkův osobitý způsob zhudebňování českého slova se pak ještě výrazně změnil po roce 1900 v souvislosti s promyšlením jeho tzv. sčasovací teorie a se sbíráním a zkoumáním

¹ Např. ve studiích Metrorýtmická stránka vztahu textu a hudby v Janáčkových sborech. In *Hudba a literatura*. Frýdek-Místek : Okresní vlastivědné muzeum, 1983, s. 107–110; Fonetický přístup L. Janáčka ke zhudebňování slova a jeho vliv na stylovou proměnu skladatelovy tvorby. In *AUPO - Hudební věda a výchova* 5, Praha : SPN, 1990, s. 169–180 či v prvních dvou kapitolách práce *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časově pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. AUPO Facultas pedagogica. Olomouc : Vyd. UP, 1994, s. 13–40.

² Oba termíny přebíráme od Jaroslava Jiráňka. Srv. JIRÁNEK, J.: *Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany*. Studie ČSAV č. 10. Praha : Academia, 1976.

³ HOSTINSKÝ, O.: O české deklamaci hudební. *Dalibor* IV, 1882; nově: in *Hostinský. O hudbě*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 261–303.

⁴ JANÁČEK, L. : *Slovanstvo ve svých zpěvech*. *Hudební listy*, III, 1887, č. 10. s. 73.

“nápěvků mluvy”. Jak však Janáček zhudebňoval české slovo v “přednápěvkovském” období jsme si povšimli pouze u jeho raných sborů. V této souvislosti se nyní proto chceme zaměřit na první operu Šárka.

Po shrnutí základních údajů o této Janáčkově operní prvotině a dnešních názorů na ni, provedeme analýzu metrrytmické složky začátku prvního jednání; její výsledek se totiž dá zobecnit na celou operu, což jsme si ověřili “letnými” analytickými sondami do náhodně vybraných míst v 2. i 3. jednání.

V souvislosti s připravovaným otevřením stálého českého divadla v Brně⁵ podal v listopadu 1884 Leoš Janáček – tehdy byl ještě ve funkci sbormistra Besedy brněnské⁶ – výboru spolku návrh vydávat hudební časopis podobný pražskému Daliboru. Návrh byl přijat a Janáček byl pověřen redigováním Hudebních listů,⁷ které měly sloužit opeře i dramatu. Většinu kritik na brněnská divadelní představení psal sám Janáček, z Prahy však dopisovali do Janáčkových Hudebních listů například mladý J. B. Foerster či dr. Jan Herben. Vedle kritik však v časopisu vycházely i články teoretické, historické, stati zaměřené pedagogicky i esteticky. Janáček, který byl od mládí bytostným hudebním dramatikem⁸ si teprve ujasňoval

⁵ Prozatímní národní divadlo v Brně (tzv. Staré divadlo na Veveří) bylo otevřeno provedením Kolárovy činohry *Don César a spanilá Magelona* dne 6. prosince 1884; den na to se konala premiéra Smetanovy *Prodané nevěsty*. Brněnští Češi tím reagovali na postavení německého Městského divadla Na hradbách 1882 i na snahy českých vlastenců v Praze, které vyústily v otevření pražského Národního divadla roku 1881, resp. 1883.

⁶ Janáček byl sbormistrem Filharmonického spolku Beseda brněnská od dubna 1876 do července 1879 a pak po konzervatorijních studiích v Lipsku a ve Vídni od dubna 1882 do dubna 1888. Za 9 let provedl na 28 produkcích 138 skladeb většinou českých, ale i cizích autorů.

⁷ Hudební listy vycházely od 13. 12. 1884 do 1. 6. 1888 nejprve jako týdeník, pak čtrnáctideník a nakonec pouze 1x za měsíc.

⁸ Dosud se tyto jeho vlohy projevovaly pouze v tvorbě sborové, jak správně upozorňují dva pisatelé významných janáčkovských monografií Vladimír Helfert a

názory na operu i svou vlastní tvůrčí estetiku a do první operní kompozice se pustil až ve svých 33 letech,⁹ kdy byl upozorněn brněnským kritikem a dopisovatelem čtrnáctideníku Česká Thalie Karlem Sázavským na libreto Julia Zeyera *Šárka*, které v České Thalii vycházelo na pokračování po aktech 1. 1., 15. 1. a 1. 2. 1887. O problematice Zeyerova libreta, o genezi opery i její stylové charakteristice existuje poměrně bohatá literatura (např. práce Vladimíra Helferta, Theodory Strakové, Osvalda Chlubny, Jaroslava Vogela, Anny Mázlové, Johna Tyrrella, Jiřího Zahrádky).¹⁰

Jaroslav Vogel. „... v Janáčkově nitru byl hluboko ukryt dramatický spár. Celá jeho povaha ... ono náruživé poslouchání životu ... ona živelná touha proniknout hudbou až k samé podstatě skutečnosti, skrývala v sobě od začátku pohotový a vznětlivý dramatický nerv. Janáček měl základní předpoklad rozeného dramatika: mluvené slovo v něm rozněcovalo tóny, jimiž se propaloval k utajeným vnitřním dějům ... To ukázaly již jeho sbory *Zpěvná дума, Výhrůžka a Ach, vojna*.“ (HELFBERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno : Oldřich Pazdírek, 1939, s. 361–362).

⁹ Na první verzi Šárky pracoval Janáček od února do začátku srpna 1887. Ale již zmíněný Vladimír Helfert (a po něm další: Straková, Racek, Vogel aj.) zmiňuje ještě 2 roky předtím začátek práce na romantické opeře *Poslední Abencerage* podle povídky Chateaubrianda; také v Rackově hesle „Leoš Janáček“ v Československém hudebním slovníku osob a institucí (Praha 1963) jsou uváděny ještě další zamýšlené tituly *Athalie* (Racin) a *Lakomec* (Molière).

¹⁰ HELFBERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. poutech tradice*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1939; STRAKOVÁ, T. *Janáčkovy opery Šárka*, Počátek románu, Osud a hudebnědramatická torza. *Časopis moravského muzea* roč. 45 – 1980, 149–158; CHLUBNA, O. Několik slov k Janáčkově „Šárce“. In.: *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně*. Brno : Státní divadlo v Brně, 1958, nestránkováno; VOGEL, J. *Leoš Janáček. Život a dílo*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963; MÁZLOVÁ, A. *Zeyerova a Janáčкова Šárka. Časopis moravského muzea*, roč. 53–54, 1968/69, s. 71–88; TYRRELL, J. *Janáček's Operas. A Documentary Account*. London – Boston : Faber and Faber 1992; TYRRELL, J. O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách. *Opus musicum*, roč. 1/1969, č. 8, s. 227 – 232; týž. Mr. Brouček's Excursion to the Moon“. A History of the Composition of Janáček's Opera. In.: *Časopis Moravského muzea*, roč. 53/54, 1968/69, s. 89 – 124; TYRRELL, J. *Česká opera*. Brno: Knihnice Opus musicum, 1991–1992, s. 285 – 336; překlad z anglického vydání *Czech Opera*. Cambridge: University Press, 1988; ZAHŘÁDKA, J. *Předmluva ke klavírnímu výtahu Janáčkovy*

Šárka měla premiéru za Janáčkovy života v Brně 11. 11. 1925.¹¹ Spolu s Počátkem románu však dnes náleží k nejméně prováděným skladatelovým dokončeným operním dílům.¹² Tiskové vydání klavírního výtahu vyšlo až v prvních letech 21. století (editor Jiří Zahrádka).¹³ Opera byla vydána podle tzv. zásady znění „poslední ruky“ v konečné verzi, když ji Janáček vícekrát během téměř 40 let podroboval revizi.¹⁴ Na tuto pozoruhodnou problematiku upozorňuje již na konci své monografie Vladimír Helfert:

“V této věci dlužno dobře rozeznávat druhé a třetí znění Šárky. Právě ve třetím znění (1918) změnil Janáček podstatně vokální linii a vnášel do znění z roku 1888 pozdější svůj změněný názor na vokální melodii vlivem nápěvků. Protože pak tyto změny násilně vepsal do druhého znění, je nutno často pracně původní znění zjišťovat ze slabých stop, jež zbyly po nemilosrdných razurách a ze srovnání s prvním zněním.”¹⁵

Necelých 20 let po vydání Helfertova spisu¹⁶ napsal Janáčkův žák Osvald Chlubna, který byl Mistrem v roce

opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia, s.d. (ISMN: M-008-06329-9).

¹¹ Hudebního nastudování se ujal František Neumann, režie Ota Zítek, výtvarník Vlastimil Hofman; účinkující: H. Pírková (Šárka), A. Flögl (Přemysl), E. Olšovský (Ctírad), V. Šindler (Lumír).

¹² V roce 1978 ji uvedla ostravská opera v nastudování Václava Návrata. Koncertní provedení jsou častější, CD s Mackerasem.

¹³ Klavírní výtah Janáčkovy opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia, s.d. (ISMN: M-008-06329-9).

¹⁴ Srovnej literaturu výše v poznámce 10.

¹⁵ HELFERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1939, s. 375.

¹⁶ Ten poprvé o Šárce psal v Hudebních rozhledech 1924, ale jak uvádí v poznámce č.1 na straně 365 ve své janáčkovské monografii, neměl k dispozici pramen – autorizovaný opis klavírního výtahu 1. verze opery z roku 1887).

1918 pověřen instrumentací 3. jednání opery a pak dokonce instrumentací obou předchozích jednání podle její 3. verze (tedy podle klavírního výtahu opsaného v roce 1888 Josefem Štrossem a Janáčkem v roce 1918 revidovaného):

“Tyto zásahy do melosu, tedy Janáčkovy nápěvnosti, narušily však jednotu slohu. Orchestrální part zůstal skoro beze změny, ale nad ním zněly dva různé slohy pěveckých záznamů. Všimneme-li si pěveckého zápisu v prvním klavírním výtahu, zjistíme, že co si tehdy Janáček formoval zpěv více méně ariosněji nebo recitačně podle tradičních operních vzorů, zapisoval nyní při čistce zpěvní partie formou, která byla již vyzkoušena a prohloubena janáčkovskými nápěvkami a tvůrčí prací „Pastorkyní“ a „Osudem“. Setkaly se tudíž v konečném znění „Šárky“ dva operní Janáčkovy styly: jeden tradiční a druhý novodobý. Nemožno tudíž tvrdit, že v „Šárce“ z let 1887–1888 použil Janáček nápěvkové teorie, která mu ještě v těch letech byla neznámá a kterou se ani ještě nezabýval. Studujete-li dále ze zápisů pěveckých partů hudebnost i rytmiku české řeči, poznáte, že Janáček v roce 1887 byl teprve na počátku poznávání své kompoziční techniky i zvukového vnímání pronášeného slova..... Všimněte si, jak Janáček mění takt, jak docela odlišně rytmitizuje slova a jak vyškrtává jednotlivá slova a nahrazuje jinými.

Je tedy dnes, podle mého soudu – píše Chlubna dále – Janáčková opera Šárka smíšením slohu romantického s pozdějším vytríbeným a probíjovým slohem realistickým, jak k němu dospěl v letech 1918.”¹⁷

¹⁷ CHLUBNA, O. Několik slov k Janáčkově „Šárce“. In.: *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně*. Brno : Státní divadlo v Brně, 1958, nestránkováno.

Proto jsme také my v naší analýze vzali v úvahu konečnou verzi,¹⁸ avšak pro postižení oné výše zmíněné proměny Janáčkovy traktování „kinetické složky“ v raném „přednápěvkovém“ a vrcholném období jsme se rozhodli analyzovat alespoň začátek 1. jednání první a pak poslední verze. Brali jsme přitom samozřejmě v potaz postřehy Johna Tyrrella jednak o Janáčkově připojování slov k již hotovým úsekům hudby¹⁹ a jednak o rozdílech ve dvou verzích Šárky, jak o nich píše v osmé kapitole *Čeština, metrum a deklamace*, své knihy Česká opera.²⁰ Zde si Tyrrell všímá několika skutečností: Jednou z nejnápadnějších charakteristických vlastností zpěvních partů z verze r. 1888 jsou důrazné začátky na těžkých dobách, zatímco party nové verze mají tendenci začínat těsně po těžké době. Staré party měly často chybnou deklamaci (mj. přízvuky na posledních slabikách slova) a projevovaly tendenci pohybovat se s orchestrem a zrcadlit přitom jeho pravidelné frázování a pravidelný pohyb v půlkách a čtvrtkách. Chybnou deklamaci (třeba přízvuky na poslední slabice slova) Janáček opravuje užitím triol končících před začátkem nového taktu. Nové party psané v kratších hodnotách se jenom zřídka shodují s původní délkou a tvoří mezery, jimiž „prosvítá“ orchestr. Protože

¹⁸ Klavírní výtah Janáčkovy opery *Šárka* (ed. Zahrádka, J.). Wien – Brno: Universal Edition – Editio Moravia, s.d. (ISMN: M-008-06329-9). Helfert ve své monografii na s. 365 uvádí vnoření jednotlivých verzí: 1. – 1887, 2. – 1888, 3. – 1918 a 4. – 1924.

¹⁹ TYRRELL, J. : O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách. *Opus musicum*, roč. 1/1969, č. 8, s. 227–232; týž. Mr. Brouček's Excursion to the Moon“. A History of the Composition of Janáček's Opera. In.: *Časopis Moravského muzea*, roč. 53/54, 1968/69, s. 89–124.

²⁰ TYRRELL, J. : *Česká opera*. Brno: Knižnice Opus musicum, 1991–1992, s. 285 – 336; překlad z anglického vydání Czech Opera. Cambridge: University Press, 1988. Poslední kapitola z této knihy vyšla též jako samostatná studie pod názvem Prozódie a „českost“ v české opeře v časopise *Hudební věda*, XXVI/1989, č. 4, s. 299–331.

vrchol fráze zůstává zpravidla na stejném místě, verše textu se kupí kolem něho, přičemž často začínají později a končí dříve. Těžkopádné začátky na taktových dobách ustoupily lehkým začátkům mimo taktové doby (také byly opraveny přízvučné poslední slabiky obvykle triolami); vokální fráze se tak smrštila na obou stranách směrem k frázovému vrcholu stojícímu uprostřed.

Celá první scéna opery – úvodní zpěv Přemysla se sborem vladyků v es moll s častými vybočeními a konečným závěrem v Ges dur (v závěru této scény u 1. verze však zůstává sextakord es moll) má celkem 52 taktů. Vazba harmonie zodpovědná²¹ za vývoj metricko rytmické složky „člákuje“ celou plochu zcela tradičním způsobem, tj. po dvojtaktích a jen výjimečně se jednotlivě vyskytují trojtakti (podobně jsou utvářeny ve verzi z r. 1887 také melodické motivy).

První, čtyřadvacetitaktová část Adagio (třídobé metrum v 3/2 taktu; poslední takt je však v alla breve; se kryje s introdukcí střední části) – zpěv Přemysla zhudebňuje tyto převážně jambické verše:

Verš Text s číslem taktu²² počet veršových stop (iktů) takty bez textu

	1	2
3 4 1 Jak za ho-ry se slun-ce chý-lí, $\cup$ — $\cup$ — $\cup$ $\cup$ — $\cup$ 2 + 2		

²¹ Termín Jaroslava Volka. Srv. VOLEK, J. : *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filozofie*. Praha: Panton, 1961, zvl. s. 302–323.

²² Platí jen v konečné verzi; pro vyznačení prozódie užíváme běžných symbolů: přízvučná slabika —, nepřízvučná slabika $\cup$, event. předzářka /.

5 6
2 tak o de- šla jsi, Li-bu-šo,
 — — — — — — — — 2 + 1

7
3 a zla-tý tvé-ho li-du věk
 — — — — — 4

8 9
4 kles s teb-ou v tma-vý hrob!
 — — — — — — — — 1 + 2

10 11

Po dvou introdukčních taktech (v následujícím výčtu v závorce) následuje toto článkování celé plochy: (2) + 2 + 2 + 2 + 3 = 11 3/2 taktů.
Př.: 1 (takty 3. – 11.)

Př: 1- obrázek 01.TIF

Takty 12. – 24. přinášejí hudebně obdobný materiál (po melodicko-rytmické a harmonické stránce).

12 13
5 Juž mi-nu-lo lé-to, bla-hý sen,
 — — — — — — — — 2 + 2

14 15
6 a Mo-ra-na ble-dá vo-lá!
 — — — — — — — — 2 + 1

16 17 18
7 Má po-do-bu Vla-sty, jež²³ tří-má meč 2 + 1 + 1
 — — — — — — — — — —

19 20
8 a ko-sí mých re-ků bo-ha-tý květ,
 — — — — — — — — — — 2 + 2

21 22 23
9 ó, kr-va-vá žneč-ka a kru-tá.
 / — — — — — — — — 1 + 2

Tato plocha je členěna takto: 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 12 3/2 taktů + 1 takt alla breve.

Nastupuje sbor vladyků – živější střední část – Allegro molto (bez jednotaktové introdukce, která vlastně náleží do předcházejícího dílu jako jeho 24. takt) sedm taktů alla breve (2/2) s textem, jak je patrné z níže uvedeného notového příkladu:

24 1, 3 2, 4
10 [: Jak dě-sné to jmé-no o-de rtů zně-lo! :]
 — — — — — — — — — — 2 + 2

²³ V první původní verzi je „a“ místo „juž“, v posledním verši pak místo „budoucím“ slovo „zemřelým“.

Celou první scénu opery pak uzavírá jednadvacet taktů zpěvu Přemysla, opět v Tempu I. a v třídobém metru (takt 3/2) s textem:

19 20 21
Členění plochy C: $2 + 2 + 2 + 2 + 2 = 10 \text{ } 3/2 \text{ taktů,}$
 $2 + 2 + 2 + 2 + 3 = 11 \text{ taktů.}$

Osmnáct veršů úvodní scény (zpěv Přemysla a vladyků) zhudebňuje Janáček v obou verzích na 52 taktů dlouhé třídílné ploše. V prvním čtyřadvaceti taktovém díle bylo celkem 30 přízvukných slabik vesměs jambických veršů, v dalších sedmi taktech jsme napočítali 10 iktů a v závěrečných jednadvaceti taktech bylo 24 slabik s důrazem. Větších prohrěšků proti české deklamaci u poslední verze opery nenacházíme. Zatímco v první verzi byla z celkového počtu čtyřiačtyřiceti, spíše kratších, několika (většinou tři až čtyř–) tónových motivků, které často nepřesáhly délku jednoho taktu, převážná většina (72,7%) motivů sestupných, většinou ve čtvrtových a půlových dobách [jen 2,3 % byly motivy vzestupné] a 25,0 % motivů bylo vzestupně sestupných,²⁴ poměr v konečné verzi mezi vzestupně sestupnými a sestupnými byl opačný (61,3 %, 36,3 %) [3,4 % bylo motivů vzestupných]. Tentokrát to však bylo z celkového menšího počtu (31) motivů, než jsme napočítali ve stejném úseku hudby v první verzi. I tak relativně vysoký počet vzestupně-sestupných motivů v první verzi (11) lze vysvětlit spíše častými předtaktími (kdy jambickou první lehkou slabiku lze chápat spíše jako anakruzi k daktylské stopě, v hudební podobě vyřešenou právě předtaktím) než pozdějším Janáčkovým zcela záměrným užíváním těchto motivů (jakousi Janáčkovou konvencí, na jejímž vzniku se podílel nejvíce vliv slovního přízvuku lašského nářečí). V poslední verzi je tak větší počet motivů ve vokálních hlasech jednoznačně ovlivněn jejich menší délkou (větším počtem kratších tónů, často osminových či

²⁴ Metricky sestupný motiv začíná na těžké taktové době a končí na lehké, vzestupný začíná na lehké době a jeho konec je hned za taktovou čarou příštího taktu. Vzestupně sestupný začíná a končí na lehké taktové době a hlavní přízvuk na uprostřed.

„triolových“ čtvrtěk) a jejich rytmicky bohatším tvarováním. To vše ukazuje do značné míry na nový Janáčkův přístup k zhudebňování českého slova. Ačkoliv harmonickou stránku doprovodu vokálních hlasů Janáček neměnil a v podstatě tato složka zůstává stejná jak u 1. verze z roku 1887, tak i u verzí z let 1888 a 1918, metricko-rytmické utváření této „doprovodné“ orchestrální vrstvy tak, jak byla připravena pro premiéru opery v roce 1925,²⁵ vykazuje všechny relevantní znaky v utváření časové artikulace, které jsme popsali již v několika dříve publikovaných studiích²⁶ (např.: výskyt „ostinátních časovek“, neběžné dělených taktů – časté kvintoly, sextoly či trioly, kolísání mezi periodicitou dvou- a třítaktovou,²⁷ a také současné znění binárního a ternárního „členění“ metra apod.; také podoba vokálních hlasů konečné verze je téměř identická

²⁵ Mezi party klavíru tří verzí klavírního výtahu (1887, 1888 a 1918) a konečnou verzí z roku 1925 nejsou podstatné rozdíly v harmonii (jak již uváděli před námi V. Helfert, O. Chlubna i J. Tyrrell při „čistce“, kterou Janáček prováděl v roce 1918, ponechal klavírní part beze změn), ale jak my připomínáme, značně se odlišuje metricko-rytmická stránka první a poslední verze; u té totiž zaujmou všechny charakteristické znaky kinetické složky Janáčkovy hudby v „ponápěvkovském“ období. A to je také jasným potvrzením správnosti názoru Jiřího Zahradky na stylovou jednotu celého díla (srv. poznámku č. 15 této studie).

²⁶ STEINMETZ, K. *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časové pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 1994.

²⁷ Na Janáčkův sklon k třítaktové periodicitě upozorňoval např. již Vladimír Helfert in *Leoš Janáček I. V poutech tradice*. Brno: O. Pazdírek, 1939, s. 375: „...k Janáčkovým osobitým znakům patří periodizace. Většinou člení Janáček v duchu klasicismu své myšlenky sudodoběale vedle toho se objevuje často periodizace třítaktová. Toto třítaktí se pak stává zvláště příznačným zjevem Janáčkovy hudebního výrazu. Jsou v opeře (Šárka – pozn..K. S.)celé rozsáhle části, v níž je tato třítaktová periodizace provedena důsledně. /...../Janáčkovy třítaktí není pouhým metrickým schématem. Z něho roste celý charakter melodie.“ Členění po třech taktech vzniká u Janáčka také nástupem 2. hlasu v rytmické imitaci dvojtaktového motivu, který je o takt opožděn (tzv. kontrapunkt časovek).

jako v dílech vzniklých po tom, co Mistr začal promýšlet své teorie o nápěvcích mluvy a o sčasování).

Souhrn

Vztah hudby a slova v Janáčkově operní prvotině

Šárka

Analytické sondy do začátku 1. jednání opery

Autor navazuje na své dříve publikované analýzy metricko-rytmické složky některých Janáčkových děl. Tentokrát si všímá skladatelovy operní prvotiny Šárka a srovnává průběh kinetické složky v 1. a 4. verzi opery; 1. verze je z roku 1887, čtvrtá pak z roku 1924). Konstatuje, že v traktování metricko-rytmické složky ve vokálních partech je rozdíl mezi oběma verzemi značný. Názorně to dokazuje na první scéně prvního jednání (52 taktů). Zatímco v 1. verzi byla z celkového počtu čtyřiačtyřiceti, spíše kratších, několika tónových motivků, které často nepřesáhly délku jednoho taktu, převážná většina (72,7%) motivů sestupných, většinou ve čtvrtových a půlových dobách [jen 2,3 % byly motivy vzestupné] a 25,0 % motivů bylo vzestupně sestupných, poměr v konečné verzi mezi vzestupně sestupnými a sestupnými byl opačný (61,3 %, 36,3 %) [3,4 % bylo motivů vzestupných]. Tentokrát to však bylo z menšího počtu (31) motivů, než bylo napočítáno ve stejném úseku hudby v první verzi. I tak relativně vysoký počet vzestupně-sestupných motivů v první verzi (11) lze vysvětlit spíše častými předtaktími (kdy jambickou první lehkou slabiku lze chápat spíše jako anakruzi k daktylské stopě, v hudební podobě vyřešenou předtaktím) než pozdějším

Janáčkovým zcela záměrným užíváním těchto motivů (jakousi Janáčkovou konvencí, na jejímž vzniku se podílel nejvíce vliv slovního přízvuku lašského nářečí). V poslední verzi je tak větší počet motivů ve vokálních hlasech jednoznačně ovlivněn jejich kratší délkou (větším počtem kratších tónů, často osminových či „triolových“ čtvrtek) a jejich rytmicky bohatším tvarováním. To vše ukazuje do značné míry na nový Janáčkův přístup k zhudebňování českého slova.

Prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

Katedra hudební výchovy

PF UP Olomouc

karel.steinmetz@upol.cz