

ZDENĚK SÁDECKÝ

CELOTÓNOVÝ CHARAKTER HUDEBNÍ ŘEČI V JANÁČKOVĚ
„LIŠCE BYSTROUŠCE“

1

O celotónovosti v tvorbě Leoše Janáčka se uvažovalo dosud velmi málo. Jen tam, kde se hovoří o Janáčkově vztahu k francouzskému hudebnímu impresionismu, bývá o ní stručná řeč. A přece hudební výraz, působící celotónově, se objevuje ve vyspělé Janáčkově hudební mluvě v rozsahu zcela netušeném.

Bylo by ovšem potřebné rozhlédnout se podrobněji po jednotlivých skladelech, abychom si tento fakt cele uvědomili. Janáčkovu osobitě oslabování tonality, které tak vyniká právě na pozadí jeho pevného tonálního citění, často lydicky, dórsky, frygicky i jinak zvlášť zabarveného, má ve skutečnosti svůj původ obvykle právě zde, ve výrazu, který se zabarvuje celotónově.

Už přehled o tom, v jakém stále rostoucím rozsahu se Janáček postupně přikláněl k celotónové skladebné práci, dal by tušit, že se skladatel musel střetnout s principem, který ho silně přitahoval. Pozoruhodné je pak zvlášť to, že úseky Janáčkových skladeb, vyhlížející celotónově, tak málo připomínají celotónově myšlená místa impresionisty Debussyho, celý impresionistický sloh. O osobitosti Janáčkovy hudební řeči právě ani v těchto případech nemůže být pochyb. A dokonce zdá se, že kdyby v Janáčkových skladbách nebylo této osobitě promyšlené celotónové hudby, že by se v jeho tvorbě podstatněji oslabil bystrý a pronikavý pohled až na dno života, k pravdě životních jevů. Uvědomíme-li si tento fakt, povede nás to přímo k zkoumání *estetické podstaty* Janáčkovy celotónově zaměřeného výrazu. Znamená to ne méně, než zkoumat tento druh výrazu jako organickou součást kánonu typických prostředků, jimiž se Janáček zmocňuje v hudebních obrazech vnitřního světa člověka i přírody, všeho kolem sebe.

Připusťme, že by bylo nejlepší zahrnout do našeho přehledu hned všechny případy Janáčkovy celotónové práce, a to ve všech jeho dílech. Tvůrčí podstata výše uvedeného jevu mohla by tak být posouzena v celém rozsahu a také v postupném vývoji. Pro první proniknutí do rozsáhlé látky, dosud nezpracované, to ovšem není cesta nejúčelnější. Počáteční charakteristiku, která by mohla být pracovním východiskem dalšího zkoumání, můžeme získat již rozbořením jen jednoho většího díla autorova. Hledaný jev musí být ovšem v takovém díle dostatečně početný. A přitom, nesmí to být snad jev druhořadý i přes svůj početný výskyt. Bude dobře, když bude celkový komposiční plán skladby tak dalece ovlivňovat, že v něm budeme moci spatřovat jednu z komposičních dominant díla.

Takové požadavky splňuje Janáčкова „Liška Bystrouška“ snad sto-procentně. Volba padá tudíž na ni.

S celotónovostí se v ní setkáme opravdu na každém kroku. V dalším rozboru také objasníme, v jakém smyslu se stává komposiční dominantou vzhledem k námětu ze života zvířat a lidí kolem nich, vzhledem k typicky janáčkovskému pojetí Těsnohlídkovy české reinekíady.

Volba padla však na „Lišku Bystroušku“ ještě pro další podstatný důvod. Uveďme úvodem dva příklady celotónových míst z jiných Janáčkových děl, abychom věc podrobněji objasnili.

Především miníme pověstné místo z VIII. výstupu II. jednání „Její pastorkyně“. V rozmluvě s Lacou projeví se zde s veškerou tragickou silou utýraná duše Jenůfy.¹⁾

Př. 1

mf **Jenůfa**

Já jsem si ten ži - vot ji - nak my - sli -

Ob.

V. marc. p H. Vc. Fl.

Bkl.

Kb. pizz.

Red.

(P.)

¹⁾ Její pastorkyně, klavírní výtah, HMUB Praha, IV. vydání, str. 200–201.

(my-sli - la)

la ji - nak my - sli - la, a - le

Fl. dolciss.

pp

Red. *Bkl.*

(u konce)

včil už jak bych stá - la u kon - cel

vi - de

smorz. *et* *riten.*

Meno mosso

Laca (smutně) A *zamne* bys ne - šla, za mne, Je - nův - ka? *accel.*

Kostelnička (zimničně) Pů - jde za te - be, pů - jde, *accel.*

Sm., Ob., R., Bg.,
(Kov. též Kl.)

ald.

Vedle něho stavíme, jako druhý rozsáhlejší příklad, rozluku Káti Kabanové se životem a její smrt.²⁾

Př. 2

Lento ($\text{♩} = 69$)

Katěrina Ptácci při-le-tí na mohyly, vyvedou mláďata

kvít - ka vykvetou, červeňoučká,

modroučká, žlutoučká.

Fl. *Cl.* *Ob.* *Fl.* *Cl.* *Ob.*

p *mf* *p* *mf*

²⁾ Káťa Kabanová, klavírní výtah, Universal — Edition, str. 161—162.

(přibliž se k řece)

Tak ti - cho, tak krás - ně!

Vla *tr* Ob. *tr* Vla *tr* Cl.

Un poco più mosso (skříží ruce, skočí do řeky)

Tak krás - ně! A tře - ba u - mřít!

tr *tr* *f* *p* *fff*

Con moto (♩ = 80)

Kuligin (na druhém břehu)

Ně - ja - ká žen - ská sko - či - la do vo - dy!

Con moto (♩ = 80)

fp *tr*

Chodec (na druhém břehu) *Tichon* O

Hej loďku sem! *Glaša* Hej loďku sem!
Dikoj (přichvátá s lucernou)

Kdo to vo-lá?

ba - tuš - ky

(Z různých stran chvátají lidé s lucernou)

atd.

V obou případech celotónové zabarvení je očividné.

V prvním příkladě celotónovost proniká v pěti tónech (*c, d, e, fis, gis*) nad dominantním čtvero-zvukem se zvýšenou kvintou (*as c e ges*) do tóniny *Des dur* a podstatně na okamžik prolomí její hladinu. V těchto disharmonujících tónech z „jiného světa“, jakoby Jenůfa dospěla ke konci všech svých životních sil, jakoby stanula u konce života. Na vypjatém subdominantním a tonickém kvartsextakordu (*smorzando et riten.*) se pak proud hudby pozdvihne k jistotě tóniny.

Smutná prosba Lacova a zimničný hlas Kostelničky zůstávají však ještě v hrůzné, celotónově zabarvené poloze jejího tragického citění.

V druhém příkladě se celotónové *con moto* orchestru spojuje s úděsnými a chaotickými, rovněž celotónově vyznívajícími výkřiky Kuligina, chodce, Glaši, Dikoje a Tichona. V blikavém světle luceren chvátajících sem lidí zrcadlí se příšerně Volha, v jejichž vlnách Káťa právě ukončila svůj život.

Tady, ve výsledném celotónovém osvětlení, se objevuje ve veliké tragičnosti zvukomalebný lyrický motiv, mnohokrát před tím exponovaný Janáčkem *in lentu*. Tam vyznívá harmonicky jasně, i když ho už charakterisuje trvale po-

klesávající melodická linie. V proměnách doprovází Kátina poslední slova, jimiž se těsně před svým činem loučí se životem: „Ptáčci přiletí na mohylu, vyvedou mláďata a kvítka vykvétou červeňoučká, modroučká, žluťoučká. Tak ticho, tak krásně! Tak krásně! A třeba umřít!“ Kateřina se posledními svými slovy do slova propadá k smrti.

A tento hrůzný pocit klesání a ztráty půdy života pod nohama přímo vyznačuje i postupné překládání lyrického motivu do různých tónin, střídavě durových a mollových, záměrně volených vzhledem k tragice místa. Tóninu *As* dur střídá tónina *as* moll, tóninu *Es* dur tónina *es* moll. Pak Janáček přechází do tóniny *Ges* dur. Ovšem po celé tři takty ukončuje motiv ne na tonice, nýbrž na její subdominantě, takže pocit ztrácející se životní jistoty Káti roste přímo již i z takto se neobvykle formující tonality. Dále vyústí motiv ještě do tóniny *ges* moll. V dalším přeložení je již přerván prudkým tremolem. rušícím tonalitu, v okamžiku Kátina dokonaného rozhodnutí.

Pokud se týče výstavby, celková tektonická linie Kátina posledního rozhovoru s přírodou se nejdříve vzepne, ale pak stále nezadržitelně klesá až k místu Kátina konce. Od tohoto okamžiku vyústí už, jak bylo řečeno shora, Janáčкова hudba do celotónového výrazu *con mota*.

Uvážíme-li celou scénu — *lento* i s oním dříve již popsaným celotónovým *con motem* — objeví se nám vlastní závěr života Kátina jako jednoduše promyšlený dramatický obraz. Celotónovosti je použito závěrem scény na místě nejvyšší vyjatém.

Z obou příkladů by snad mohl vznikat dojem, že se Janáček chápe celotónovosti právě tam, kde se dostává k zobrazení životních situací, vyhraněných krajně tragicky. Celotónový výraz v takových případech není u skladatele opravdu něčím výjimečným. Ale prohlédneme-li celou jeho tvorbu, poznáme, že se zdaleka neobjevuje jen tam. Ve skutečnosti objímá nejen tragické životní situace, ale i situace, které přinášejí naopak jistou komičnost, bodrý humor, nebo zase ironii a sarkasmus. Dojdeme nad jeho díly vůbec k názoru, že se v této věci nedal příliš ovlivnit starou Ausdrucksästhetik. Tam, kde to lze nejlépe zkoumat, v operách, potkáme se s celotónovým výrazem v situacích vskutku nejrozmanitějších. Tím více pak záleží na tom, jak je to či ono celotónové místo promyšleno skladatelem jako jedinečný, konkrétní hudební obraz té či oné životní situace.

Za tímto účelem se zde formuje v celotónovém osvětlení pokaždé jedinečná melodie, určitým způsobem rytmisovaná a metricky se členící, melodie popřípadě určitého motivu nebo tématu, s nímž skladatel tak či onak dále pracuje. Z hlediska individualisovaného hudebního obrazu vystoupí do popředí také zcela určitý akordický průběh místa, utvářející se v rozmanitých vztazích k melodii. Máme zde sice jen celotónující se souzvuky, ale při tom působí v rozmanité úpravě a vyjádření i v případných rozmanitých funkčních vztazích. To či ono místo je jedinečně zkonkrétněno ovšem i určitým tempem a určitým dynamickým průběhem. Může v něm působit případné polyfonické střetání samostatných, celotónově vedených

melodií, může se v něm uplatňovat převážně homofonní faktura. Jedinečný výrazový charakter místa určuje i barva záměrně zvolené instrumentace. I celotónové úseky, nesené jen výraznou figurací, nebo stylisované tak, že v nich vystupuje do popředí harmonická složka, mohou se stát za jistých okolností výraznými faktory zobrazení.

Celotónová místa, takto vybavená, působí jako individualisované obrazy vždy i v jisté celkové harmonické součinnosti s celým svým okolím, které může být nasyceno v různé míře tímtež motivickým či tematickým materiálem. Mohou se zde uplatnit různě odstíněné harmonické kontrasty, od příkrých přeryvů až zase k přechodům co nejplynulejším.

V celotónových místech mohou vystoupit i nové motivy, figury, takže ke kontrastům harmonickým přistupují i kontrasty hudebních myšlenek. A nejsou vzácné ani jiné kontrasty, tempové, dynamické, instrumentační, tektonické.

Nemůžeme ani podat výčet všech možných postupů, s kterými může skladatel pracovat. Chceme říci jen tolik, že při jistém stálém charakteru, při jistém celkovém typickém zabarvení hudby, které odpovídá celotónovému výběru tónového materiálu, objevují se zde bohaté možnosti *intonační* a *žánrové charakteristiky*, v novější hudební řeči opravdu životné. A odtud plyne i možnost zmocňovat se takto cítěnou hudbou zcela nově i nejrůznějších životních situací *z určitého psychologického aspektu*.³⁾

Čím více ovšem nalezne skladatel tvůrčích nápadů, jak s celotónovostí zacházet, tím lépe pro něho! Pouhé „holé“ použití souvislé celotónové škály, byť byla i do jisté míry rytmisovaná a oživená zvukem orchestrálních nástrojů, může poskytnout skladateli jen zcela omezené, mizivé možnosti hlubší realistické charakteristiky. Stejně je tomu tak s pouhými harmoniemi, tvořenými z tónů celotónové řady, vystupují-li nadlouho jako jediný prostředek zobrazení.

³⁾ Jen na okraj připomínáme, že skladatel ke své práci nemusí použít vždy všech šesti tónů celotónové řady, že může pracovat v daném úseku jen s pěti tóny a jeden, libovolný, vynechat. U Janáčka, jak ještě později ukážeme, dochází i k velmi zajímavým vztahům hudby, která roste z lidově, moravsky cítěné tóniny lydické, s hudbou, která vyrůstá z úplné nebo i z takto, co do počtu tónů, „omezené“ celotónové řady. Záleží mu zde někdy na přechodech co nejplynulejších.

V živé hudbě je tónový materiál celotónové řady ovšem vždy v „pohybu“. V určité celotónově zabarvené melodii se de facto uskutečňují nejen samé sekundové kroky, ale i terciové kroky nebo intervalové skoky, např. převážně zvětšených kvart apod. Každá melodie má zkrátka svůj určitý individualisovaný intervalový průběh. A ty či ony intervalové vztahy jsou podpírány a zdůrazňovány rozmanitě stavěnými souzvuky. Typicky zabarvený celotónový výraz, je-li uplatněn v živé hudbě, mění se nám tak stále ve skutečnosti pod rukama. Ale přece jenom jej okamžitě sluchem rozpoznáme. Upozorní na sebe silným oslabením tonálních vztahů, někde také pak i naprostou nepřítomností tonality. Od atonálního výrazu, který roste z dvanáctitónové řady půltónové, jej sluchem rozeznáme lehce proto, že tu při využití tónových poměrů postrádáme vztahy půltónové.

Mnozí skladatelé ovšem předem odmítli celotónovost vůbec. Vzdálená byla především těm, kteří se sblížili s tradiční, pozdně romantickou chromatikou typu wagnerovského. Nemálo bylo i těch, kteří celotónovost odmítli hlavně proto, že se s ní nedokázali vypořádat z hlediska opravdu realistického. Ještě dnes tu a tam slyšíme mezi skladateli i hudebními teoretiky úsudek, že to byl v dějinách hudby prostředek vždycky chudý a umělecky jalový.

Ne tak Janáček! Dovedl zkonkrétnit celotónový výraz důsledně po linii své vlastní, výrazně cítěné motivické práce. Podřizuje jej svým motivům, motivkům, charakteristickým figurám, ostinátům, své rytmice, metrice a instrumentaci. Dovede si nalézt v oblasti celotónové vlastní harmonické vyjádření. V celotónovém osvětlení se zrcadlí se zvláštní psychologií zejména jeho nápěvky řeči, odposlouchané ze života. Celotónový výraz Janáčkův uvádí se také do specifických vztahů k hudbě, která sousedí. Jak často objevíme těsně vedle úseků celotónových tóniny, zabarvené lydicky, dórsky apod.!

Celotónově míněná místa, takto skladebně promyšlená, „nevyčnívají“ pak z Janáčkovy řeči, neupozorňují na sebe jako cizí, nesourodý element. Ale organicky se zapojují do jejího proudu, protože do celotónového výrazu teď skladatel promítnul všechny slohové vlastnosti svého hudebního vyjadřování. Janáčкова hudba získává tím ovšem nové zobrazovací možnosti. Je až s podivem, čeho se může skladatel tímto výrazem zmocnit, kam s ním může proniknout v zobrazení záchvěvů lidského cítění a myšlení. Zkrátka Janáček nesvazuje celotónový výraz jen s některými životními situacemi, nikterak se tu neomezuje.

Zejména je vidět, jak na rozdíl od jiných, rozšiřuje si celotónovým výrazem zobrazovací možnosti své hudby po linii čistě realistické. Jak hlavní odůvodnění tohoto výrazu čerpá přímo z potřeby sáhnout pravdivě pod povrch života, dostat se k jádru lidské duše. V těsném kontaktu s životní realitou se mu tento výraz rozvíjí, v organické jednotě s ostatními prostředky jeho hudební mluvy, do veliké bohatosti a mnohotvárnosti.

S celotónovým výrazem se potkáme u Janáčka, velkého psychologa života, tak všude, kde do popředí vystupuje *pronikavá psychologická analytičnost skladatele realisty*. Psychologická analytičnost, skutečně realistická, zaměřená na jemné odstíny a detaily, a při tom zároveň typisující pravdivě povahy lidí, to je vlastní zdroj i veliké záliby Janáčkovy v tomto druhu výrazu. Tvůrčí vztah k němu vyplývá přímo z povahy Janáčкова talentu, z jeho realistického zaměření. Vyrůstá z jeho hudebnosti a na konec obohacuje nebývale jeho hudební řeč.

Nechceme snižovat ostatní Janáčкова díla. Ale přesto musíme uznat, že „Liška Bystrouška“ zaujímá celotónovým charakterem mezi skladatelo-

vými díly přednostní postavení. Janáčkova realistická, analytická povaha se v ní projevila v rovině celotónové s nebyvalou důsledností a vynalézavostí. Nevycházíme z překvapení, jaké realistické psychologické průhledy celotónový výraz zprostředkuje v nejrozmanitějších momentech děje opery, v nejrozmanitějších situacích. A nevycházíme z údivu, jak Janáček v rámci celotónovosti dovede uplatnit živě, opravdově, své nápěvky, jak v melodice, rytmice, metrice, v harmonickém vyjádření a v instrumentaci — *v celé živé intonaci* — promlouvá jeho tvůrčí subjekt.

A to je druhý důvod, proč saháme především k tomuto dílu pro poučení, chceme-li proniknout přímo k estetické podstatě Janáčkovy celotónovosti.

2.

Přistupme konečně k hudbě „Lišky Bystroušky“⁴⁾ a uložme si zprvu úkol prozkoumat, kde všude Janáček celotónového výrazu užil z hlediska rozmanitých momentů děje opery. Shromáždíme tak celou řadu případů, kterou dále podrobíme analytickému rozboru.

Do popředí stavíme svět lidských postav, které v opeře vystupují, přesto, že se v „Bystroušce“ uvádí Janáčkova celotónovost nejčastěji v souvislosti se světem zvířat: s Bystrouškou, lišákem a jejich liščí rodinou, s cvrčkem a kobylkou, s poletující vážkou, se psem Lapákem apod. Vždyť ponor do lidské duše je v opeře pro Janáčka úkolem stěžejním. I svět zvířat Janáček proto vidí v duchu zvířecích bajek a zvířecích eposů — původně lidových branches — jako svět cítící a myslící lidsky. Lidské vlastnosti se sice v jeho pohledu mísí nenásilně a roztomile, s jedinečným půvabem, s „životními“ poměry zvířecími. Ale lidská duše, s vitální silou, se zdravou přirozeností, se všemi radostmi, bolestmi a touhami, a na druhé straně i se všemi nectnostmi a malichernostmi, připomíná se nám v tomto zvířecím světě napořád. Na každém kroku jsme účastni jejich smavých a zase vážných metamorfos.

Do světa zvířat ostatně vcházejí přímo i charaktery některých osob, které vystupují v ději opery, takže v povahopise splývají rektor s komárem, farář s jezevcem a paní revírníková se sovou. Ve světě zvířat objevují se i stejné rozdíly povah a postavení (vzpomeň na úlohu jezevce, na poměr Bystroušky k domácím zvířatům), jako vůbec v lidském světě. Nemůže to být zdaleka svět uniformní. Reálně se diferencuje tak, jako tomu je v skutečném životě.

V postavě Bystrouščině hájí si pak tento svět i své nezadatelné právo

⁴⁾ V další dokumentaci používáme pro přehlednost klavírního výtahu opery (Příhody lišky Bystroušky, Universal - Edition).

na radostnou vitalitu a nezkrotnost. A především i na svobodu života proti násilí. Cítíme, že Janáček má na mysli v postavě lišky nejen cítícího zvířecího tvora, na jehož stranu se staví, když ho člověk týrá pro svoji potěchu. Ale že se staví v postavě Bystroušky na stranu všeho skutečně lidského, které se v její duši, tak lidsky jímavé, vzepřelo rovněž lidskému zlu. Zaštítí v duši Bystroušky pevně cit svobody, cit lidského nepokoření, ať už jde o Bystrouščin konflikt s jinak dobráckým i hluboce rozvažujícím revírníkem, nebo o její konflikt s vychytralým Haraštou.

A zaštítí na druhé straně i skutečně lidské, hlubší vlastnosti svých rozmilých postaviček lidských. Odsoudí zlo, které zkaluje jejich povahy a jednání, ale neodsoudí tím ještě celého člověka. Tam, kde jsou jeho lidé skutečnými lidmi, tam je zahrne Janáček trpkým lyrickým soucitem a velkým porozuměním.

Průhledy k smyslu života, jeho apotheosa, to je to hlavní v Janáčkově díle. Vycítíme ji ve světě lidských osůbek kolem jezerské myslivny i ve světě lesa, zvířat, myslících jako lidé. Všude zde vládne také lidská psychologie, na její basi se oba světy střetají, prolínají a při všech rozdílech i spojují v jeden obraz života. Pohled do duše lidské ze dvou stran, po vzoru bajek a eposů, dovoluje Janáčkově jen ještě rozvinout do šířky a hloubky jeho záměr.

Nepochybíme tedy, když si Janáčкова celotónového výrazu povšimneme nejdříve u samotných lidských postaviček, které v ději opery vystupují, a teprve odtud když pokročíme k tomu, jak tímto výrazem pohlíží do „lidské“ duše svých milých obyvatel lesa.

Janáček rozeznává celotónový výraz na mnoha místech, kde vystupují lidské postavy. Vzpomeňme jen na náladu revírníka v začátku opery, kdy v parném předbouřkovém odpoledni, utoulán, odpočine si na chvíli na kyprém koberci lesa pod klokočovým keřem a rozmarne si vzpomíná na ráno po svatební noci.⁵⁾

Zaposlouchejme se v II. jednání, v hospodě „u Pásků“, do revírníkovy popichování nešťastného rektora, všimněme si, jak končí zatrpklou vzpomínkou z hloubi jeho píseň „*Bývalo, bývalo, dávno už není . . .*“⁶⁾ Jakým tónem rozmrzelé odpovědi revírník mluví o nepříjemné příhodě s Bystrouškou!⁷⁾ A jak tu vyznívá napilé, tragikomické mudrování farářovo v jeho větě „*Nedáš ženě těla svého . . .*“⁸⁾ Všude zde Janáček volí celotó-

⁵⁾ Klavírní výtah, str. 8 (meno mosso), částečně i str. 9 a str. 10.

⁶⁾ Klavírní výtah, str. 61, 62, 63, 64.

⁷⁾ Klavírní výtah, str. 65 (un poco piu mosso).

⁸⁾ Klavírní výtah, str. 66 (allegro).

nový výraz, rovněž jako dále tam, kde hostinský Pásek pobízí faráře k spěšnému odchodu.⁹⁾

Celotónový výraz doprovází nejen krkolomnou rectorovu pouť od „Pásků“, kdy napilý rector se motá a vrávorá lesem a spílá zatracené cestě, ale objevuje se i tam, kde rechtořisko vidí v slunečnici svoji Teryňku.¹⁰⁾ Nalezneme jej zejména ve vzpomínce farářově na mladá studentská léta, na zradu jeho milé.¹¹⁾ Proniká revírníkovou rozmluvou s Haraštou o Terynce. Shledáme se s ním i v nastražené otázce revírníkově, či v dušování Haraštově, že nepytláči. A barví se jím a zaostřuje Haraštův smích a jeho necitelná honba za liškou.¹²⁾ Také rozhovor revírníkův s paní Páskovou v závěru opery, nebo jeho slova o lišce a jejím opuštěném doupěti, dostávají se celotónovým výrazem do zvláštního světla.¹³⁾

Skoro vždy v těchto místech máme příležitost studovat už dušezpytný, pronikavý pohled Janáčkův do nitra jeho lidiček, jak vyhmatavá jako realista, co se v nich odehrává, jaké se tu skrývají vířivé hlubiny pod všedním povrchem. Ukažme to alespoň na nejpozoruhodnějších příkladech.

V neodolatelném, celotónově vyjádřeném rozpoložení únavy z toulky vonícím lesem, který je revírníkovi vším — láskou nejhlubší — v pocitu vnitřního, zvlášť umdleně laděného smíru s švelicí, věčnou přírodou, otvírá se revírníkova bodrá lesácká duše napolo humornou, napolo vážnou, celotónově zabarvenou připomínkou jeho svatby a stárnoucí manželské skutečnosti (jakoby flintu kamarádku srovnával s panímámou). Cítíme tu letmý povzdech v jeho slovech, trpké bodnutí nad zašlým mládím a jeho krásou. A na druhé straně proniká tímto výrazem i kus revírníkovy sebeironie a chlapského humoru.

Sledujte jen na basi celotónovosti vnitřní psychologický podtext jeho poměru k nešťastnému rectorovi a jeho píseň „*Bývalo, bývalo . . .*“ Zpívá ji rectorovi a i sobě, a něco v něm pod povrchem furiantství i silně rozbolí na jejím závěru. Tonalitu tam vystřídají právě celotónové poměry: „*. . . na světě tratí se všechno a mění, modřín se zelenal, květen byl kdysi, Verunka sestárla, modřín je lysý! — Kterak jí nyní as po létech říká? Mlčí, když potká ho Veronika*“.

Revírník chytí klukům lišku jen tak, pro radost, a když ji děcka týrají, tož ji ještě uváže. A pak by ji málem umlátil, kdyby neuprchla. Ale bodne ho přece v duši pravý osten této příhody, když mu rector připomene

⁹⁾ Klavírní výtah, str. 68 (druhé allegro i druhé tempo I.).

¹⁰⁾ Klavírní výtah, str. 75, 78, 80.

¹¹⁾ Klavírní výtah, str. 81, 82, 83.

¹²⁾ Klavírní výtah, str. 136, 137, 138, 139, 142, 153, 154, 155.

¹³⁾ Klavírní výtah, str. 163.

lišku v hospodské debatě. Překotně ji plaší z mysli, s výmluvou na hloupost, která je shodná u zvířat jako u lidí: „*Dejte mi s ní pokoj! Ta mne potvora dostala! Rád jsem se bestie splel! Lepší nemyslet! Zrovna, jak člověk! Jak začne kaňkovat, tak zhlópne.*“ A násilně převádí řeč jinam: „*Všimněte si toť rehtora, není to módré člověk? A včil místo vám maže eso mě.*“

Dužezpytný pohled Janáčkův pronikne v celotónovém výrazu rázem i do nitra farářova, postavičky, o níž bys dosud řekl, že nemůže pozbýt povýšenecké žoviálnosti důstojného pána moravského venkova. A dopátrá se v něm slizké hloubky ošemetné zrady v lásce, zrady děvčete, které se zdálo kdysi mladému, snivému studentíkovi tak bezelstné, s copánkem jako ze zlata a s očima tak nechápavýma, nevinnýma. Dá nám s velkým mistrovstvím v hudbě pocítit, v těsném srozumnění s dramatickým textem, nakolik v nitru farářově to dosud oprávněně vře, jakými tóny se kalí v jeho duši neodbytná vzpomínka.

Celotónový výraz také odkrývá s dužezpytnou analyticitou hned celý nedůvěřivý, vyčkávavý poměr revírníkův k Haraštovi, byť tu zní jen hlasně vyslovená, konvenční otázka: „*Tož co, Harašto, máš se dobře?*“ Odhaluje nám v rozhovoru obou o Terynce utajenou vnitřní nastraženost Haraštovu, skrývanou v zámlkách, a hned zase jeho výbušnost (*Myslím si, jak se obendeš bez ženy? — Zaobendu se, pěkně zaobendu. Ale včil, zlatá ty moja republiko, dám se s ňou zezdat! Dám se s ňou zezdat! . . .*). Rovněž v rozmluvě obou o pytlacení cítíme z celotónového podtextu vnitřní nastraženost dvou odvěkých nepřátel na půdě lesa, kteří mluví vlastně ze zálohy a jen naoko přátelsky. A v dalším celotónovém místě se projeví Haraštova potutelnost, odhalí se jím zlobné a vychytralé jeho srdce. Na jiném místě opery cítíme hned celou náladu hostinské v jejím celotónovém: „*Líčíme . . . není do výkladů*“, kterým odpovídá revírníkovi. A revírník v téže zamklé náladě se obrací k mlčícímu rehtorovi a násilně s ním navazuje rozhovor o lišce: „*Tož jdu po stopě liščí, a nandu doupě opuštěné.*“ Příhoda s liškou se tu opět z hloubi připomněla, neodbytně se tu vrací jako výčitka svědomí, že člověk ublížil cítícímu tvorovi. Nuže, tedy všude se nám Janáček představuje jako rozený psycholog života, jako umělec silného analytického pohledu.

V jakém světle se objevuje jeho psychologická vnímavost na poli celotónového výrazu tam, kde sahá k světu zvířat? I zde se setkáme s celotónovostí velmi často.

Pravda, vystupuje někde i v dokreslující funkci zvukomalebné, např. tam, kde se objeví cvrček a kobyłka s malým kolovrátkem. Zvukomalba pojí se v tom místě s groteskností jejich rozmluv.¹⁴⁾ Celotónovým výra-

¹⁴⁾ Klavírní výtah, str. 9 a str. 11.

zem, vedle celého úseku, pentatonicky zabarveného, nám Janáček zvukomalebně připomene i všechno harašení lesa v předešlé k II. jednání, tak jako obdobně v proměně, celotónové místo splývá s hospodským hlukem u Pásků.¹⁵⁾ Ale to jsou pouze okrajové funkce tohoto výrazu. Trochu jinak je tomu už na ostatních místech.

Bezelstná, ještě zpola dětská duše Bystroušky, tak lidská, se zvědavými, naivně laděnými nápěvky (*Mami! Mami! Co je to? Jí se to?*), odposlouchanými z nespočetných hovorů a otázek dětí, objevuje se tu na pozadí groteskního celotónového valčíku. V celém místě je kus hudební travestie, bystře odpozorované ze zvířecích eposů. Ale nepřekryje nám přece Janáčkův cit pro vnitřní hnutí děcka, skutečný jeho svět.¹⁶⁾ S jakou uměleckou silou vyjadřuje Janáček dětskou úzkost Bystroušky v jejím celotónovém volání po mámě, když je lapena, a s jakým psychologickým mistrovstvím nechá sem skladatel zapadat revírníkův necitelný smích, jako nelidskou ozvěnu jejího prosebného nápěvku!¹⁷⁾ Jen na basi celotónové se mohly projevit v plné nahotě tyto dvě polohy, tak si protikladné. Náhlá krutost se projevila v revírníkově postavě a překvapující necitelnost k přírodě. A přece žije v ní, zná ji. Hrozné stíny vyhmátnul Janáček v jeho duši v okamžiku, kdy se střetá s prosebným tónem zvířecího mláděte.

Modrá vážka v tápavých skocích, odvozených z celotónovosti, hledá tesně pak Bystroušku na nešťastném místě. Z jejího lyrického motivu, který se sem mísí, zbývají jenom útržky.¹⁸⁾ I v tomto místě nám skladatel napoví, jak i ona je tvorem cítícím, tak jako Bystrouška.¹⁹⁾ Janáček dovede i pochopit, při pohledu na Bystrouščin zjev, co v ní ve spánku pláče. Celotónovým rozvratem silné lyrické melodie dá nám pocítit hloubku jejího stesku a sílu její bolesti, jak v ní přiškrtili volnost.²⁰⁾ A i její protest proti všemu pokoření znásobuje celotónovostí, ostrým vyhocením výrazu. Ukazuje to velmi názorně vzrušené vyprávění Bystrouščino lišákovi o křivdě, kterou na ní spáchal revírník.²¹⁾ V celotónovém světle prohlédneme s Janáčkem až na dno spravedlivé zloby, kterou v sobě ukřivděná liška, cítící lidsky, vyvolává: „*Esli uderíš znova, postavím se ti! Co seš tak lakomé, že jde ti o kósek žvanca? Máš tu všeho dost a já ničehož nic . . . Chceš, uder! Pak a ji ty — A uderil! Tyrane! Tu máš, cos chcel! . . .*“

¹⁵⁾ Klavírní výťah, str. 51 a str. 59. Zvukomalebná funkce celotónového výrazu proniká i v místě farářova odchodu z hospody, při jeho slovech „Nač vzpomínáte!“ (str. 68).

¹⁶⁾ Klavírní výťah, str. 15.

¹⁷⁾ Klavírní výťah, str. 17 a str. 18.

¹⁸⁾ Klavírní výťah, str. 19.

¹⁹⁾ Hudba modré vážky objeví se i na str. 115. Ale tady nevytančí vážka zpěv tragický, nýbrž zpěv lásky.

²⁰⁾ Klavírní výťah, str. 34 a str. 35.

²¹⁾ Klavírní výťah, str. 96, 97, 98.

Janáčkův svět obyvatel lesa, v střetnutí s člověkem, přináší na těchto místech všude tóny vážné, ba nejvážnější.

Ale to není jediná jeho charakteristika. Je to také svět skutečného mládí, dovádivosti, mladistvé lásky, svět plný přirozené překypující vitality a smyslnosti. Přímo bije do očí, jak se tento svět liší od stárnoucího světa osůbek, žijících kolem jezerské myslivny. Na skutečnou lásku tam revírník jen vzpomíná se steskem i údivem šedin. Tam je láska jenom stařeckou, kostnatou vášní, zklamáním nadějí rektora, zatrpklou připomínkou farářovou. Nebo ještě tak drsnou životní prózou Harašty. Janáček, pravda, je i zde na straně svých lidiček. Jeho hudba v těchto místech jde opravdu z hloubky jeho lidského citění. Ale pro to ještě snad „Lišku Bystroušku“ nepsal. Jeho srdce vlastně patří plně onomu světu mládí, vitální radosti a nezkratnosti. Především v něm se jeho hudba rozehřívá do nejskvělejších apotheos života, plná jasu, snivosti, smyslných polostínů a polosvětů. Janáčka zde poznáme jako mile humorného žánristu nového typu, jako nestárnoucího, věčně duchem mladého obdivovatele všeho, co má jas, jiskřivost a plnost mládí, co se dere s velkou silou skutečných prožitků k plnému životu.

Cítíme ostatně, v tom jak se tento svět mládí náladově sváří se světem stárnoucích lidiček, vzpomínajících na zašlé mládí, kus životního rozpoložení skladatelova z let, kdy vznikala partitura „Bystroušky“. V závěrečné apotheose revírníkově, v rozpoznání věčně mladé, nehynoucí, stále se obnovující přírody, obrozující i člověka, promlouvá k nám konečně Janáček z celé hloubky svého zdravého životního názoru.

Zmínili jsme se o Janáčkově humoru. Skutečně, mile humorně pohlíží Janáček na svět milovaných obyvatel lesa. Jeho humor je vlastně nejčistším humorem lidových zvířecích bajek a eposů. Neprovokuje sice prudký smích, ale stálý úsměv, v neodolatelném smísení komického, mile úsměvného, s vážným, v jedinečném prolínání zvířecí povahy s povahou lidskou. Janáček naplnil svůj kus opravdu celou škálou hluboce poetické hudební komiky. A v ní právě odhalíme i celotónový výraz, který tu nesmí chybět.

Skladatelova komika se přirozeně neomezuje jen na celotónovost, používá i jiných prostředků, ale celotónově zabarvená místa komická jsou svým řešením zvlášť zajímavá. A tak opravdu jedinečnou hudební parodii spatříme i v celotónově zabarvené zpovědi nešťastného psíka Lapáka, který z osamělosti, v trýzni srdce, se oddal umění, skladbě a zpěvu smutných písní.²²⁾ Má strach, že mu „dědek“ napráská, zpívá a přece neví co je láska. Bystrouška se na něho dívá časem dojatě, časem lhostejně. Jeho vyznání se ostatně musí stát zdrojem veselé komiky, uvážíme-li, v jaké nepřirozené ro-

²²⁾ Klavírní výtah, str. 26 a str. 27.

mantičnosti, ve vážném celotónovém zpěvu, cítí jako pes svoji milostnou tchu!

Vezměte jiný příklad. Lišák zapřádá s Bystrouškou takovouto konverzací: „*Jste ideál moderní ženy! Kouříte snad? — Ještě ne-e. — Žerete králíky? — Ó, jak ráda! — Rukulíbám!*“²³⁾ Jak se tu roztomile mísí a prolínají představy lidské se zvířecími a naopak! Je přece komické oslovovat lišku jako „*ideál moderní ženy*“, ptát se jí na takovou věc, zdali kouří. Ale my už víme, že liška má veskrze lidskou duši. A přece své družce lišák nabízí zvířecí pochoutku, nevěda, čím by si ji získal! Připojte sem civilní, konversační sloh Janáčkových celotónových nápěvků, připomínající intonaci duchaprázdné rozhovory salónů, a máte tu před sebou opět jedinečnou janáčkovskou parodii.

Nebo pohledme, jak se lišák mazlí s Bystrouškou a familiárně ji oslovuje: „*Stará, nevíš?*“ „*Manželé*“ spolu hovoří o velmi delikátním problému: „*Kolik jsme už měli děti? Stará, nevíš? — Nevím kolik. — A kolik jich ještě budeme mít? Stará, nevíš? — Kdybys dal pokoja! Mohl by tě někdo slyšet. Znáš zvířecí huby! Do rána nás roznosíj po celém lesu . . .*“²⁴⁾

Kdo by se neusmál nad tímto tónem. Lišákova dřívější mladistvá žádostivost se zde proměňuje v typickou familiární tatíkovskou rozprávku. A zase se tu potkáme s neodolatelným prolínáním lidského a zvířecího naturelu. Sledujte pak jen z tohoto aspektu lyrickou melodii, která se zde rozvíjí, její celotónové osvětlení! A poznáte opět Janáčkův jasný parodistický záměr. Ale skladatel náhle přestane v téže scéně parodovat a lišák v pevném tonálním zpěvu vyzpívá Bystroušce celou svoji opravdovou lásku, všechn svůj čistý, nestárnoucí cit.²⁵⁾

Uvedme konečně třetí příklad, zcela zvláštní svou neobvyklostí. Liščí rodina si zpívá rozsmárně hravou a milou dětskou píseň „*Běží liška k Táboru . . .*“ Náhle naleznou lištičky divnou věc — zajíce — jenže v kleštích! Hned ovšem poznají, kdo na ně nastražil toto vnadidlo: A to si ten starý děda myslí, že napálí lišku, což myslí, že líčí na jezevce? Je to ale Jan s cedulou! Vždyť faječkou smrdí řetěz!²⁶⁾ Rázem před sebou máme komický obraz s charakteristikou napáleného revírníka. Zprvu zcela vážně, dětskými hlásky zpívaná lidová píseň, dostane se do celotónového víru orchestru, jako by se jí chopili rozjaření moravští hudci, kteří s ní pohazují živelně a nevázaně „*z tónu do tónu*“, zcela po svém. Píseň v celotónovém vrískání stane se jedinečným podkladem celého bizarního hemžení, roz-

²³⁾ Klavírní výtah, str. 101 a str. 102.

²⁴⁾ Klavírní výtah, str. 149 a str. 150.

²⁵⁾ Klavírní výtah, str. 151.

²⁶⁾ Klavírní výtah, str. 143 až 149.

jařeného povykování lišek nad naivitou dědy revírníka. Takový plnokrevný, barvitý obraz uštědřuje Janáček i klevetnické sově a sojce.²⁷⁾

Vedle poetických parodií potkáme se v opeře i s travestií, celotónově řešenou. I k ní se celotónový výraz velmi dobře hodí, jen je-li po zákonech travestie motivicky domyšlen, aby tu šlo o úmyslně „nízký“ sloh. Připomínáme v této souvislosti opět místo, kde dětská prostota Bystroušcina, projevující se dětskými, zvědavými otázkami, je doplněna záměrně lehounkým, „falešným“ celotónovým valčíkem, který jakoby byl majetkem kolcvrátkáře.²⁸⁾ Nelze při tom nevzpomenout na známá místa z děl Igora Stravinského. Janáček i tady vyloudí náš úsměv a zvýší tím ještě naši sympatii k lidské Bystroušce. Nebyl by to ovšem Janáček, kdyby se mezi těmito humorně laděnými tóny nerozezpíval o mladém, smyslném světě zvířat i cele vážně. Především lásku lišáka a Bystroušky dovede uchopit i vážnými taňy lyrickými, ve velkém lyrickém pathosu. Jsou zde překrásné oblasti naprosté tonální pevnosti, ale neméně jedinečně je pak vystřídá i vzácné místo celotónové, které pevnost tonální oslabí. A tak opravdu mistrovsky, abychom uvedli poslední příklad, připraví Janáček pevnou plochu tonální (tóninu *H* dur a jiné tóniny), v které lišák vyzpívá své vyznání Bystroušce, předcházející ploškou, myšlenkou celotónově. Lišákovo opravdové zoufalství, které v této plošce vyznívá, promění se náhle, ve výsledné ploše, ve zpěv nové, silné důvěry lišákovy v Bystrouščinu lásku: „*Opravdu tebe, tebe, Bystrouško, tebe, Bystrouško, tebe jsem si zamiloval, proto že jsi zrovna taková, jakou jsem od jakživa chcel!*“²⁹⁾

Z dosavadního přehledu vyplývá, že celotónový výraz zasahuje opravdu mnohostranně nejen svět skutečných lidí v opeře, ale především svět Bystroušky a lišáka. Právě tam se ukazuje, v polohách humorných i lyricky vážných, jaký široký okruh obsahového působení mu Janáček přisoudil.

Aby byl přehled celotónových míst „Lišky Bystroušky“ úplný, zbývá pohovořit v závěru kapitoly stručně ještě o Janáčkově poměru k přírodě, do které je děj opery zasazen.

Vzpomeňme jen letmo na tišinu prosluněného suchého žlebu, či na místo Bystroušcina doupěte, s magickým svitem letní měsíční noci, na scénu na okraji seče s náladou podzimu! Vyvolejme si v duchu obraz podzimního dvorku jezerské myslivny, se soumrakem a svítáním, noční cestičku do vrchu, po které se vyvrávorává rector, či ztichlou zahradu hospody s nezbytnou venkovskou kuželnou! Zdá se nám, že postavy Janáčkovy opery obklopuje vždy tichá, na první pohled úsměvná příroda. Ale opravdu, je to jen na první pohled!

²⁷⁾ Klavírní výtah, str. 116 a str. 117.

²⁸⁾ Klavírní výtah, str. 15.

²⁹⁾ Klavírní výtah, str. 110, 111, 112.

Ve skutečnosti Janáčkova příroda často ožije hlubšími kontrasty. Jakoby v nich Janáček analytik chtěl dokonce předejmut citově vznícené stavy svých osob. Dá se tušit, že prostá, tonálně jasná hudba mu k tomu někdy sotva stačí. Není proto divu, že si vypomůže celotónovým výrazem, utvářejícím se dokonce tak, že se tu tonalita na delší dobu vážně oslabí nebo podstatněji poruší. Dokladem toho může být nejen velké celotónové místo v proměně v I. jednání, nýbrž i celotónové zabarvení proměny v závěru opery.³⁰⁾

Zejména v prvním případě, v proměně v I. jednání, nám celotónový výraz zprostředkuje opravdu nejsilnější kontrasty nálad ve vztazích k tonálnímu okolí, ve shodě s posmutnělou a až hrozivou atmosférou dvora myslivny, kde později spatříme nešťastnou, polapenou Bystroušku. Nejspíše ve vážném, celotónovém porušení tonality, mohl Janáček v obraze podzimní přírody předejmut se sugestivní přesvědčivostí celý Bystrouščin stav.

A v případě druhém potkáme se se stejně sugestivně, ale obsahově jinak působícím narušením tonality, a s jejím obnovením tam, kde slunce po pršce náhle ozáří černý, suchý žleb, v okamžiku, kdy revírník stoupá do stráně — a pak se povznáší ve vzpomínkách na mládí — k apotheose věčné mladé, krásné přírody. Celotónového výrazu používá Janáček v obou případech s jedinečným dramatickým mistrovstvím, s jedinečným uměleckým rozmyslem.

Humorně i vážně viděný život kolem lesní samoty revírníkovy a kolem hospůdky „u Pásků“, život postaviček, které zde sní své stárnoucí osudy — a především s rozkoší vychutnávaný život zvířecích obyvatel černého, suchého žlebu — to je tedy opravdu vlastní svět „Příhod lišky Bystroušky“.

Celotónový výraz je v něm zakotven vskutku početně a dramaticky velmi významně. Potkáme se s ním vlastně všude, proniká do celého organismu opery. Vysledované případy celotónových míst dovolují nám oprávněně tvrdit, že celotónový výraz se podílí opravdu na všech podstatných stránkách děje, že zde máme co činit s prostředkem prvořadým, v kterém tušíme zhusta podstatné a rozhodující rysy janáčkovské psychologie.

Těžko bychom si také mohli bez celotónového výrazu představit celkový charakter díla. „Liška Bystrouška“ by bez tohoto výrazného obsahotvorného prostředku ztratila hodně — ba porušil by se podstatně sloh celé její hudební řeči.

Můžeme tudíž kapitolu uzavřít již bez obav závěrečným konstatováním, že v celotónovém výrazu zkoumáme opravdu jeden z hlavních estetických rysů Janáčkovy opery.

³⁰⁾ Proměna v I. jednání, klavírní výtah, str. 22 až 23; proměna v závěru opery, klavírní výtah, str. 170 a str. 171.

Na počátku studie jsme už letmo naznačili, jak dalece Janáček promýšlel celotónový výraz z hlediska vlastní motivické práce, z hlediska svých charakteristických motivů, motivků a figur, jak se v něm rodí příznačné janáčkovské nápěvky řeči. Předdeslali jsme tam, že se Janáčkův celotónový výraz důsledně obohacuje všemi základními slohovými vlastnostmi skladatelova hudebního vyjadřování. Tím ovšem vplývá i do autorova slohu jako nedílná, organická jeho součást.

Promýšlel-li Janáček celotónovost po linii realistické, vedl-li ho i zde, jako všude, neselhávající osobní cit pro pravdivou psychologickou polohu životních dojmů, pak už celotónový výraz sám se mu rozrostl pod rukama a stal se výrazem bohatě rozrůzněným. Zároveň se tu nemohla neprojevit Janáčková celá emocionalita, jeho plnokrevná hudebnost. Nuže sledujme nyní Janáčkovu celotónovost právě z této strany, zaujměme stanovisko k bohaté hudebnosti, kterou zde projevil. Skladatelova realistická vnímavost se nám teď projeví především v rovině umělcovy práce s hudebním jazykem.

Pro Janáčka realistu je příznačné, do jaké míry jsou celotónové úseky „Lišky Bystroušky“ motivicky pregnantní, určité, jak pevně jsou sklenuty přesným a cílevědomým motivickým procesem do širšího skladebného celku se svým okolím. Janáčková celotónová místa se utvářejí vzhledem k okolnímu proudu hudby a ve vztahu k situaci, v které účinkují, v jasné, výrazné a jedinečné motivické fyziognomii. Janáček si dobře uvědomoval, že jedině dopodrobna prokomponovaný a do vyššího skladebného celku pevně vpojený celotónový výraz, může působit také přesně a cílevědomě, jako obsahotvorný prostředek, v širším, realisticky se utvářejícím hudebním obraze.

Celotónový úsek, delší nebo zas kratší, buď přesněji ohraničený vzhledem k předcházející a následující hudbě, nebo plynule v mnoha harmonicko-funkčních odstínech s ní spojený, má určenu přesně svojí úlohu v hudební scéně detailní a osobitou povahou motivického procesu, který se v něm rozvíjí, detailním vybavením souzvukovým, instrumentačním apod. Takovým přesným a skladebně logickým začleněním se zvyšuje jeho vlastní účinnost ve smyslu skutečného realistického působení. A zároveň, je-li motivicky sklouben s okolím, působí tím podstatněji i na celou scénu. Vydatně ji pomáhá zplastičtovat nejrůznějšími motivickými změnami, prováděnými v celotónovém osvětlení. Na basi celotónujících se souzvuků,

tak či onak vyjádřených a upravených, mění se podstatně tvářnost motivů, takže se objevují v nejrůznějších, psychologicky nejpřekvapivějších podobách. Jisto je, že takto detailně a určitě prokomponovaný celotónový výraz může sloužit nejrůznějším obsahovým záměrům.

Zásoba nápadů, jak pracovat ve světle celotónovém s motivy, je u Janáčka ovšem nepřeberná. Podněty mu k tomu udává sám životní průběh, který zobrazuje. Bystře v něm dovede postřehnout sebemenší náladové detaily a zároveň typické rysy povah a lidských charakterů. Jedinečně je vždy ztvární, vyjádří opravdu realisticky případnou hudební práci.

Přikročme už k některým vybraným případům a doložme na nich to, co jsme shora předeslali obecně. Začneme přitom procházet jistým okruhem příkladů v takovém pořadí, aby byly patrné jednotlivé *druhy* a *typy* Janáčkovy realistické motivické práce i všechna bohatost a různotvárnost jeho dramatické představivosti.

Do popředí postavíme nejdříve ovšem ty případy, v kterých se týž motivický materiál objeví, z nejrůznějších důvodů dramatických, nejdříve v „běžné“ tonální fázi, a pak postupně v tonalitě, poznamenané tak či onak celotónovostí. K těmto případům se především vztahují výše uvedená, obecně míněná slova.

První ukázkou takového řešení může být scéna, v které Bystrouška vypráví lišákovi o svém pokoření v myslivně. V této scéně, tam kde vyrostе Bystrouščin hněv až k nejprudší obžalobě revírníka, objeví se dvě orchestrální myšlenky (př. 3) nakonec v nejostřejším celotónovém vyznění (př. 4).

Př. 3, kl. výt. 94.

Andante (♩ = 92)
(tlumeně)

Krad-la jsem! Jed-nou, ješ - tě

mráz mne ted' pře-bí-há,— chyt-li mne!

♩ = ♩ = 92

A-le liš-ka se u-mí brá - - nit!

at d.

Př. 4, kl. výt. 96 — 97.

♩ = ♩

Es - li u - de - rš zno - va

$\text{♩} = \text{♩}$

po-sta-vím se ti | Co seš tak la - ko - mé,

že jde ti o kó-sek žvanca? Máš tu

(Vyústění do tóniny Desdur)

vše-ho dost a já ni - če - hož nic.

atd.

Tempo I. ♩ = 81

ff

Chceš, u - der!

atd.

Myšlenky přímo bodají vyhocenými intervalovými skoky. A rovněž Bystrouštiny nanejvýš rozjitřené, zlobné nápěvky zabarví se v celotónovém světle co nejpríkřeji, tak jak to vyžaduje silně vypjatá dramatická situace.

Další ukázkou motivické práce, skutečně realistické, vybíráme z humor-né rozprávky tatíka lišáka s Bystrouškou.

Př. 5, kl. výt. 149—151.

Moderato ♩ = 65

Lišák (mazlí se s Bystr.)

mf Ko - lik jsme už mě - li dě - tí? Sta - rá, - ne - víš?

Bystrouška *Lišák (líká se s Bystr.)*

mf Ne-vím, ko-lik. A ko-lik jich ješ - tě

Bystrouška

sfz bu - de - me mí ti? Sta - rá, ne - víš? Kdy - bys dal po - ko - ja!

Mohl by tě někdo slyšet. Znáš zví - ře - cí hu - by!

cresc.

Do rá - na nás roz - no - si - jó - po ce - lé - m le - su.

Meno mosso

*Lišák
dolce*

A což ko-lik? Ješ - tě jsi na - čis - to pěk - ná,

p *ata.*

Bystrouška

Po - čkej, po - čkej, — to si po - ví - me vmě - sí - ci má - ji.

pp

cresc.

Janáček zde poněkud jen rozkolísá celotónovými poměry tonálnost čelné myšlenky, odvozené z větné intonace slov „Kolik jsme už měli děti? Stará, nevíš?“ Scénka sleduje v instrumentálním zvuku především humor-nou lišákovu otázku „Stará, nevíš?“ Pozorujeme, že tato otázka zaznívá v transposicích do slov Bystrouščiných (*Kdybys dal pokoja!...*). Posléze se objevuje i v imitacích. Mírným celotónováním získá nejdříve jedinečný parodický přízvuk, tatíkovsky žoviální, ale pak se stane — jako podtext slov

mámy Bystroušky — naléhavě neodbytnou, stále si ovšem udržujíc základní humorný ráz. Teprve ve zpevněné tonalitě (v tónině *Des dur* molldurové, která zde následuje po dlouhé, celotónující se dominantě z *Es dur*, později již v *Des dur* s durovou dominantou), zmizí naznačený přízvuk parodie a táž melodie, vzhledem k původní exposici motivicky vyvrcholena, vyzní čistými tahy, v umocněném pathosu lyrickém. (*Ještě jsi načisto pěkná!*“ ... *Počkej, počkej, to si povíme v měsíci máji* ...) Scéna stane se právě nanejvýš případnou motivickou prací, mírným rozkolísáním tonality, vysoce plastickým, životně skutečným obrazem. Nebo vezměme revírníkovu odpověď rectorovi, který revírníka popíchl tím, že mu připomněl příhodu s liškou. Revírník dozpíval právě píseň „*Bývalo, bývalo* ...“ a v orchestru se vynořuje tichá, usmiřující melodie (v *p dolce*, v tónině *Des dur*):

Př. 6, kl. výt. 64.

$\text{♩} = 92$ *mf* *Rechtor*

Pá - ni foř - ti mí - va - jí ne - štěs - tí

p dolce

hor - ší! Sly - šel jsem, že jste si do - ne - si liš - ku do - mů.

Jak se vám vy - da - ři - la?

mf

Rechtor však do ní vpadne nevčasnou svojí otázkou. V odpověď na to plaší revírník z mysli připomenutou lišku prudce zvrátněnými slovy a jeho zpěv se zabarvuje celotónově. Pod dojmem nemilého ostnu, který v něm zanechává vzpomínka na uprchlou, odbojnou lišku, se v celotónovém vy-
hrocení v orchestru zkalí současně i jas samé původně lyrické melodie, kterou revírník v sobě nese zřejmě jako nejhlubší vnitřní dojem z písně:

Př. 7, kl. výt. 65.

Un poco più mosso
Revírník (dopáleně)

Dej - te mi s ní po koj! Ta mne po-tvo-ra
do - sta - la! Rád mne se
bes - ti - e splel! Lep - ší ne - mys - let!

Tonalitu scénky, dost oslabenou, zpevní Janáček teprve tam, kde revírník nalezne pro své jednání omluvu: „Zrovna jak člověk! Jak začne kaňkovat, tak zhlópne.“ V orchestru se opět vyhoupne ona melodie v původní jasné lyrické poloze. V tónině, teď *As dur*, obnoví se její vlastní, mírný charakter.

Př. 8, kl. výt. 65.

The musical score consists of two systems. The first system is divided into two parts: 'Revírník' (marked *sfz*) and 'Meno mosso' (marked *mf*). The 'Revírník' section has a tempo marking of *3* and a key signature of one flat. The 'Meno mosso' section has a tempo marking of *3* and a key signature of one flat. The lyrics are: 'Zrov-na, jak člo-věk! Jak zač - ne kan - ko - vat, tak zhlóp-ne. afd.' The second system continues the 'Meno mosso' section (marked *mf*) with the lyrics 'tak zhlóp-ne. afd.' The score is written for a single melodic line with a bass clef and a treble clef.

Janáčková práce s hudebním materiálem zdá se nám tady být hluboce realisticky odůvodněna. V proměnách melodie dává nám skladatel prohlédnout až k jemným záchvěvům revírníkova vnitřního stavu.

Uvažujeme-li o případech, v nichž Janáček podle realistických požadavků té či oné životní situace vynalézavě osvětluje myšlenky v celotónovém zabarvení, pak nelze ovšem zapomenout na veselou scénu liščí rodinky, zpívající si píseň „*Běží liška k Táboru . . .*“ Janáčková práce je zde zajímavá tím, že skladatel původně lyrickou lidovou píseň celotónově osvětlí mnohokrát za sebou jako základ jednotně se klenoucí dramatické scény.

Pr. 9, kl. výt. 143–149.

Con moto ♩ = 160
Lištičky (soprán, alt)

Bě - ží liš - ka k Tá - bo - ru, ne - se py - tel bram - bo - rů,
 běž za - jíc - ku, běž za ní, po - ber jí to ko - ře - ní.

poco a poco cresc. *a f d.*

Písně se zmocňují odstředivé harmonie, a to tak, že ruší tonický účinek její finály. Např. takto:

Pr. 10, kl. výt. 145.

a f d.

Je pozoruhodné, že Janáček s melodií písně nepracuje analyticky. Nerozkládá ji na případné motivy, které by dále obměňoval, ale nechá mnohokrát píseň zaznívat v orchestru, v ovzduší jedné harmonie, v rámci osmitaktových úseků. Nad jednotlivými osmitaktovými orchestrálními úseky se pak samostatněji pohybuje linie zpěvu.

V závěru scény vyznívá píseň po všech celotónových metamorfosách opět v lydické tónině, až na šestý takt, který skladatel utváří v celotónovém znění.

Př. 11, kl. výt. 148–149.



Tónina lydická a celotónovost uplatňují se tak u Janáčka ve vztazích co nejosobitějších.

Celá scénka, shrneme-li, přináší neodolatelné veselí v orchestrální nápodobě zvířecího hemžení a vřískání. A přitom je to kresba podrobně zpracovaná v detailech. Svým naturelem působí jako výjev vysloveně lidový, připomínající nám jakoby dětské kresby a obrázky Ladovy, nebo ještě lépe obrázky myslivce — malíře Stanislava Lolka, jehož malby domýšlel Rudolf Těsnohlídek.³¹⁾

³¹⁾ Příznačné je, že tam, kde revírník v závěru opery naposledy hovoří o lišce (*Tož jdu po stopě liščí, a nandu doupě opuštěné...*), připomene Janáček značnou část písně rovněž v celotónovém osvětlení. Tady ovšem skladebné vybavení místa se podřídí ztichlé náladě hospodské zahrady. Promítá se do něho i atmosféra předcházejícího rozhovoru revírníkova s p. Páskovou i vnitřní jeho předtucha nešťastného, tragického konce lišky. (Klavírní výtah, str. 163.)

Ze všech příkladů, které záměrně volíme a seřaďujeme tak, aby se co nejvíce lišily životním zaměřením, se jednoznačně ukazuje, jak dramatické situace, povahou a životním obsahem opravdu nejrůznější, vynutí-li si již užití celotónovosti, vtisknou také celotónovým partiím v jejich vztazích k okolní hudbě zcela jedinečnou skladebnou tvářnost. Co zde lze nejvíce obdivovat, je právě výrazová jedinečnost a realistická případnost, s jakou se Janáček chopí životní skutečnosti v určitém detailním psychologickém pohledu a z určitého osobitého stanoviska.

Uveďme ještě jeden, poslední případ, z celé skupiny. Ověřme si na hudebním materiálu dřívější poznatek, jakou mají dramatickou účinnost náladové zvraty lyrické myšlenky v proměně v I. jednání!

Př. 12, kl. výt. 22–24.

Andante $\text{♩} = 100$

Vl., Via c. sord.
p

Cl.
Hfa.

mf

C. ing. *f*

Vc. *b*
C. b. *sf*

1 $\text{♩} = 100$

Ob. VI.
(diminuco)

Ob.

Fg.

dim.

p
sf *led.*

2
Dr. *mf* Cor. *f* Sm. *f*
ald.

3
Fl. Ob. *f* Vi. *f* Ob. Cl. *f*
ald.

4 Allegro ♩ = 100
ald.

Tempo I
Sm. c. sord.
mf marc.

Zprvu ona myšlenka prochází tóninou mollovou (*as moll*, později *as moll* melodickou), pak tóninou durovou (*E dur*) a hned zase tóninou mollovou (*as moll*). Ale v zápětí ji postihují hlubší motivické změny a zároveň celotónové zabarvení, které v tomto případě se utváří dokonce až netonálně.

Motivické změny, které zasahují lyrickou myšlenku, jsou vskutku příznačně janáčkovské. Lyrická myšlenka se v celotónovém světle podstatně dimинуje, podléhá novým metrickým poměrům v $\frac{3}{8}$ a v $\frac{2}{8}$ taktu, takže se střídavě zatěžkávají různé tóny diminuovaného útvaru. Její frázování se rozdrobuje po dvou šestnáctinových hodnotách. Objeví se zde i motivické dělení, janáčkovsky tvrdošíjné opakování vyděleného útvaru, náhlá, nepředpokládaná volba vysoké polohy, rovněž oblíbená v skladatelově řeči atd. To vše se ovšem děje vytrvale na basi netonální. Celotónový výraz tu působí netonálně. U č. 2 Janáček předcházející útvar, podrobený diminuci, dokonce zpětně zjednodušuje a dále jej ještě i dělí. Dřívějšího diminuovaného útvaru použije jako altového protihlasu v lesním rohu. Přitom se tu již pozvolna obnovuje tonalita až k místu, kde zazní diminuovaný útvar v nepochybné tónině *as moll* (č. 3). Vzápětí se zde setkáme ale i s útvarem zjednodušeným a vyděleným (v *allegro*). Tento útvar působí pak i tam, kde Janáček v závěru vyústí hudbu proměny, v *tempu I.*, do silně pozměněné reprisy prvé její části.

Bylo již řečeno v kapitole druhé, že podstatné náladové zvraty tohoto motivického procesu pochopíme jen v souvislosti s hrozivým, k zalknutí dusným ovzduším mysliveckého dvorku, v němž se zakrátko odehraje tragédie Bystroušky, oloupené o svobodu. Janáček v obraze přírody předjímá celý její stav, všechen stesk, hluboké protiklady, které zachvacují její duši. Můžeme teď posoudit, jak jedinečně případně tyto protiklady zpřítomňuje přímo povaha zde užitého myšlenkového materiálu a v harmonických kontrastech se rozvíjející práce motivická. Janáček realista — rozený psycholog — se nechá vždy neomylně vést vnitřním smyslem scény v opeře, odtud se mu rodí nápady veškeré skladebné práce. Z hlediska účinného, emocionálně silného obrazu osudu Bystrouščina. promýšlí a zvýrazňuje i motivický proces nejučinnějšími kontrasty harmonickými.

Jedině v intencích Janáčkovy realistické psychologie pochopíme ostatně pak i další osobité případy jeho výrazné práce s hudebními myšlenkami. Máme na mysli takové momenty, kde určitá myšlenka, vystupující zprvu v bezvýhradné tonální jistotě, se doslova propadá, nejčastěji pod tíhou hluboké a životně trpké strasti duše, do temného, „kalného“ ovzduší narušené tonality, do zvlášť vybaveného prostředí celotónového, přijímajíc na sebe všechnu tupost intervalovou, která plyne z celotónovosti. Posléze se nám skoro až ztrácí z dohledu. S takovým případem se setkáváme v „Liš-

ce“ několikrát. Farářova nečekaná zpověď může nám být přímo vzornou ukázkou tohoto postupu.³²⁾

Př. 13, kl. výt. 80–82.

First system of the musical score. The vocal line (bass clef) has the lyrics "Já mladým stu-den-tem" with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a complex, chromatic texture. The word "altd." is written in the piano part.

Continuation of the musical score, consisting of three staves of piano accompaniment. The texture remains dense and chromatic, with various intervals and accidentals.

Meno mosso $\text{♩} = 60$

Second system of the musical score. The vocal line (bass clef) has the lyrics "O - či ja - ko tůň," with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a complex, chromatic texture. The word "mf" is written in the piano part.

³²⁾ Neméně významně užil Janáček tohoto způsobu práce v I. jednání (klavírní výtah, str. 34 a str. 35). Vřelou lyrickou myšlenkou zde postihuje Bystrouščin svěží zjev. A zároveň v postupném celotónovém zkalování a motivickém rozlamování téže myšlenky zachycuje její vnitřní stav.

v hloub - ce o - blo - ha ne - bes - ká,

a ješ - tě hlou - bě - ji a ješ - tě hlou - bě .

ji zra - da o - še - met - ná jak sliz - ké dno!

atd.

Pohleďte co zbylo z lyrického motivu slov „*Já mladým studentem*“! V celotónových metamorfosách se nám postupně vytratil jeho lyrický charakter, jeho charakteristický melodický oblouk, jeho klidný rytmický průběh, takže ho sotva rozpoznáváme ve výsledné, ostře zahrocené figuře.

Zajímavá je také celková poklesávající linie výrazných harmonií v daném *meno mosso*. Nesou sice i druhou myšlenku scény, ale ta je melodicky úmyslně méně výrazná. Harmonická složka nad ni vyniká. Janáček v tomto

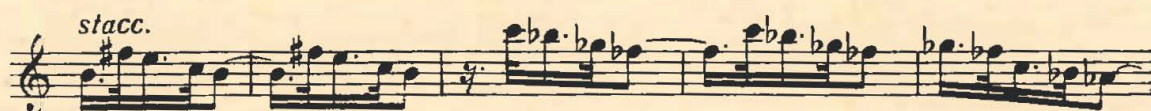
místě věnoval veškerou pozornost tomu, aby jedinečnou celotónovou dušmalbou naznačil hloubky nitra, v němž na dně pálí člověka nejošemetnější zrada.

I dále je scéna poučná. Jak až ze dna duše ukřivděného člověka zdvihne se zlobný celotónový motivek, jak se při jeho výsměšných slovech rytmicky komplikuje a neustále dělením zkracuje:

Př. 14, kl. výt. 82.



Př. 15, kl. výt. 82–83.



Zdá se nám, že Janáček pro postavu, tak trpce žalující strastí vzpomínek a vybuchující hněvným výsměchem, hned tak nenalezne ztracenou duševní rovnováhu. Právě tady se však setkáme s jedním z nejprostších skladatelských míst, v kterém zazní náhle původní motiv celé scény v obnovené jistotě tonální, utišujícími tahy lyrickými.

Př. 16, kl. výt. 83.

Tempo I.



I výsměšný motivek, původně celotónový, objeví se zde v jistotě tonální, v tónině *as moll* se zvýšenou kvartou.

Př. 17, kl. výt. 83—84.



Klid vrátí se tak postavě. Lyrický motiv svým klidným jasem a přitom vnitřní jímavostí překlene její vnitřní protiklady.

Janáček psycholog — znalec života — se tu projevil opět v plné síle. Rozpoutává hluboké víry v duši svého člověka. ale dovede pro něj nalézat i závěrečný, životně smírný tón. Přitom se zde Janáček projevil jistě i jako tektonik. Musíme se obdivovat celkovému psychologickému rozvrhu, přesně a důsledně koncipovanému motivickému plánu v souhře s harmonickým v průběhu celé scény, nejen v jejich jednotlivých částech, nenásilnosti a plynulosti, s jakou postupně odkrývá na delší ploše vnitřní život postavy až k trpké pravdě.

Janáčkův psychologismus se ostatně projeví v rovině celotónového výrazu na každém kroku. Nalezneme jeho stopy i tam, kde bychom u jiného skladatele mohli čekat spíš vnější popis, pouhou zvukomalbu. Vezmeme jen malý příklad, poletující vážku. Kolik psychologické drobnokresby je v jejím marném hledání Bystroušky (př. 18).

Přitom tu máme jedinečný případ těsného prolínání celotónovosti (v intervalových skocích rozhozené tóny ve flétně, některé šestitónové flétnové pasáže) s tonálním motivem. Motiv, zabarvený durovou subdominantou, jinak mollový, je odvozen z reje vážky z úvodu opery a přináší ho teď sólové housle. Pro minuciosní, stále měnlivý Janáčkův pohled je ale jen příznačné, že se tu celotónování nezachovává v prvé, tonálně neurčité části scény, důsledně. Je jen jednou, dílčí součástí počátečního marného hledání určité tóniny, v které by se mohla scénka natrvalo usadit. Potkáme se s ním jen na jejím začátku a pak ještě v *più mosso a meno mosso*. Jinak se Janáček blíží nejspíše tonice *H dur* nebo *E dur*. Jakoby se rozhodoval mezi těmito dvěma tónikami. Konečně, když scénka vyústí do druhé části, tonálně určité (poslední 4 takty př. 18), nalezneme zde tóninu jinou, zcela neočekávanou. Takové delší, kolísavé hledání tonality, používající místy i ce-

lotónovosti, jedinečně zpodobňuje vnitřní, tklivý svět vážky, která smutně hledá Bystroušku.

Př. 18, kl. výt. 19–20.

Modrá vážka (přileti a hledá marně Bystroušku)
ad lib.

Fl. *p* Vl. solo
accel.
Cel. *ppp*
Fl. *p*
mf *Piu mosso* *dim.*
f Fl. solo *dim*
Meno mosso
Cl. *cresc. e accel.*
Vi. *p*
mf *cresc.* *f* *ald.* *d. = 68*

V dosavadním rozboru „Lišky Bystroušky“ jsme se zabývali prozatím jen určitou skupinou případů. Týž myšlenkový materiál se v nich objevoval nejdříve v „běžné“ tonální podobě, v nepochybné tonální jistotě, a teprve pak v celotónovém světle. Při tom u většiny případů skladatel v celotónovém ovzduší cele nezrušil tonální tok hudby, ale celotónově jej jen tak či

onak uvolnil, podstatněji či méně podstatněji oslabil. V jiných případech pak došlo až k přechodnému zrušení vlády tonality a celotónová místa vyzněla důsledně netonálně.

Vedle těchto případů se ovšem na jednom místě opery shledáme právě s případem opačným. Rozhovor Bystroušky s Lapákem o trýzni lásky a nemravných špačcích je ovládán útvarem, který se naopak zrodil v oblasti celotónově zbarvené. A při tom onen celotónový výraz se utváří dokonce bez tonálních vztahů, netonálně. S motivickým útvarem, o kterém mluvíme, se předtím v proudu hudby nesetkáme. Vzniká cele teprve v prostředí celotónovém.

Př. 19, kl. výt. 25–26.

Un poco più mosso

Což můj — o-sa-mě-lý ži-vot? Což trý zeň mé-ho srd-ce

Sm.c. sord.

v mě - sí - cích lás - ky, v ú - no ru, břez-nu?

Ou! Od-dal jsem se u-mě-ní.

(Bystrouška dívá se na Lapáka časem dojatě, časem lhostejně)

Ve čer zpívám smut - né pís - ně,

atd.

V rodném prostředí netonálním prodělá také svůj první motivický vývoj až k místu, kde jím ztrápený Lapák tragikomicky vyzpívá poslední slova svého milostného žalu.

Př. 20, kl. výt. 27.

a tempo

Zpí - vám a pře-ce ne-vím, co je lás - ka?

atd.

Druhý jeho článek se teprve pak objeví ve světle určité tóniny, nejdříve v orchestrálním průvodu a pak ve zpěvu Bystrouščině, tam kde Bystrouška dává zvláštní přízvuk na slovo „milování“.

Př. 21, kl. výt. 27.

Bystrouška

Já ta-ky ne-mám zku-še-no-sti v mi-lo-vá-ní

atd.

Zajímavé je, že v tomto místě skladatel nepozorovaně přešel z netonální celotónovosti načas k tónině lydické. Svědčí to opět jen o tom, jak si zvlášť oblíbil tento jedinečný vztah hudby.

Z dílčího motivického článku se stane ovšem dále samostatný doprovodný útvar Bystrouščina vypravování. A tam, kde Bystrouška mluví o špačkovi záletníkovi, ponoří se tento útvar opět do celotónových poměrů.³³⁾ V *più mosso* z něho vykrystalisuje, na půdě rovněž celotónové, dokonce výrazný motiv příbuzný.³⁴⁾ V *tempu I.*, v zpevněné opět tonalitě, z něho ještě Janáček vytěží stálou figuru.³⁵⁾ Má tedy tento motivický útvar dlouhý život v Janáčkově hudební tkáni. V rozměrnější ploše mění neustále své ustrojení a přitom jeho zrod byl prvotně determinován jednoznačně právě jen celotónově.

Vedle tohoto případu spatříme u Janáčka ovšem i celotónově myšlená místa, která si nesou výlučně své vlastní motivy. Takové motivy se omezují jen na úsek celotónový a nikde v okolí po nich nenalezneme stopy. Zdá se, jakoby tyto motivy vyplynuly přímo z potřeby celotónový charakter oživit, zkonkrétnit obrazově jeho celkový ráz.

Všimněme si např. postesku revírníkova na místě, kde si připomíná chvíle své svatby.

Př. 22, kl. výt. 9–10.

The musical score shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Jak rá - no po svatební no-ci je ta-dy." The piano accompaniment includes parts for Violin (Vl.), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Contrabass (Cfb.). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "più mosso".

³³⁾ Klavírní výtah, str. 28.

³⁴⁾ Klavírní výtah, str. 28. Doprovázen je figurou, tvořenou z téhož útvaru.

³⁵⁾ Klavírní výtah, str. 29.



Motiv, který tu pozorujeme, nemá nikde předtím obdoby. Jeho život je také omezen jen na úsek celotónový. Prodělá v něm jisté proměny, rozšiřuje se, rytmicky komplikuje a pak se dělí. Splní svoji úlohu a v dalším průběhu scény se již podstatněji nepřipomene. Janáček si byl i na malých úsecích, celotónově myšlených, vědom toho, že motivickou určitostí jen získají na účinnosti. Motiv má zpravidla v takovém případě, v delší scéně, přesně vymezenou, dílčí úlohu.

Nejzajímavější jsou ovšem takové případy, kdy Janáček zkonkrétní orchestrální průvod v takových celotónově zabarvených úsecích tak, že do orchestrálního zvuku přejme v úloze charakteristického motivu i určitý, melodicky výrazný útvar vokální, nebo dokonce osobitě vyhraněný ná-
pěvek, který vznikl na půdě úseku přímo z řeči. Potkáme se zde vlastně s metodou, kterou skladatel rozvíjí v nejosobitějších rysech v úpravách lidových písní. Ale v mnoha případech ji aplikoval ve svých operách i v symfonické hudbě.³⁶⁾

Takový způsob práce se např. jistě hodí pro humorný rozhovor lišákův s Bystrouškou, nesený civilním, konverzačním slohem (př. 23).

Nápěvná linie úvodní věty „*Jste ideál moderní ženy!*“, stane se v něm podkladem pro orchestrální motivek. A ten pak již trvale provází celý rozhovor, jakoby Janáčkovi záleželo na tom, aby celá konverzace lišáka a Bystroušky vyzněla v duchu první lišákovy poklony.

³⁶⁾ Podstatu této metody vyložil jednou sám, v rozhovoru s Josefem Černíkem, když mu řekl: „Vyhledám si nyní charakteristický motiv písně a jím tuto pak harmonisuji – doprovázím.“ Vzpomínání na Leoše Janáčka, Lidové noviny, 12. srpna 1933. Též B. Štědroň, Janáček ve vzpomínkách a dopisech, Topičova edice, Praha 1946, str. 129.

Lišák

Jste i - de - ál mo - der - ní že - ny!

Bystrouška

Kou - ři - te snad? Ješ - tě ne - e.

Lišák *Bystrouška*

Že - re - te krá - lí - ky? Ó, jak rá - - - da!

Lišák (odporučuje se) (odkvapí)

Ru - ku lí - bám!

S vysloveně vzorným příkladem typicky janáčkovského převádění vokálních nápěvků do orchestrální tkáně, zabarvující se celotónově, se pak shledáme i v revírníkově rozmluvě s Haraštou. Máme na mysli Haraštovo: „... Ale včil, zlatá ty moja republiko, dám se s ňou zezdat!“³⁷⁾ Celotónově vyhrocených, furiantsky vyzpívaných Haraštových slov, „dám se s ňou zezdat“, chopí se vzápětí orchestr a nad prodlevou jejich nápěvek dvakrát transponuje, rovněž v celotónové barvě. Také o kus dále, kde Harašta v duchu připíjí Terynce na zdraví, objeví se v orchestru vícekrát tento nápěvek v podobě doprovodného motivu. Neujde nám rovněž, jak je už od prvního instrumentálního tvaru rytmicky komplikován, jak se právě zahrocuje jeho ostří ještě do větší pregnantnosti. Janáček jakoby nám tím přímo prokresloval odstíny Haraštiny drsné povahy.

Přitom tento nápěvek byl odvozen z výrazného elementu Haraštiny řeči na půdě úseku celotónového a jeho život také končí v tomto úseku. Nikde se s ním již nesetkáme. Vyčerpal svoji úlohu právě v drobné dílčí scéně.

Velmi vtipný příklad téhož typu poskytuje nám ostatně i Haraštinova píseň „Když jsem já šel okolo hája zeleného“.

Haraštův lyrický tonální zpěv (pohybující se v tónině E dur) zřejmě cele neodpovídá představám, které mají naši milí obyvatelé lesa o zpěvu. Zdá se jim být bohapustým vrískáním. Ale podle přísloví „U jiného nehledej, čeho máš míru nejsvrchovanější“ — jsou to teď pro změnu právě oni, kteří podle pravidel satiry doslova zavřeští: „Kdo to tu vríská?“ Janáček si jistě nemohl vymyslet lepší řešení, když jejich slova nechal vpadnout do klidného tonálního Haraštinova zpěvu se vši ostrostí a disonantností. I zde, zvláštním způsobem, jak ještě později doložíme, vyvolá celotónový dojem.

Př. 24, kl. výt. 152.

Bystrouška

Kdo to tu vríská

³⁷⁾ Klavírní výtah, str. 137.

Lišák Kdo to tu vří - ská?

Bystrouška Jdi! Sko - vé se

atd.

A to ještě nápěvek slov „Kdo to tu vříská?“ vkládá do orchestrálního zvuku několikrát tak, že mezi orchestrem a vřískotem lišáka a Bystroušky nastávají imitace. V prvním a třetím orchestrálním tvaru projeví se druhý článek nápěvku dokonce v diminuci. Vskutku, máme tu nový, jedinečný příklad Janáčkovy úsměvné, dopodrobna psychologicky promyšlené drobnomalby. A v jakém novém, jedinečném světle se zde objevuje neustálé, tak humorné mísení světa představ zvířecích a lidských! Vždyť celá scénka se odehrává vzápětí po tom, co lištičky zcela proti „lidským pravidlům“ do-vřískaly svoji „Běží liška k Táboru“, a kdy lišák naopak vyzpíval Bystroušce veškeru svoji lásku opravdovou lyrikou!

S podobnou, celotónově zabarvenou drobnomalbou, rovněž nápěvkovou, shledáme se v Bystrouščiných otázkách hned na začátku opery. Bystrouščiny nápěvky „Mami! Mami! Co je to? Jí se to?“ doprovází zde ale valčík.

Př. 25, kl. výt. 15.

Meno $\text{♩} = 76$

Bystrouška (se zadívá na Skokánka) Ma-mi!

Ma-mi! Co je to?

Vla

Co je to? Cl.

Jí se to?

(Skokánek zděšeně uskočí a padne
revírníkovi zrovna na nos)

Vi. b. b. Ob. Jí se to? Fl. Vi. b. atd.

Vzhledem k případům, které jsme popsali dříve, zvolil Janáček na tomto místě tedy způsob práce v estetickém smyslu právě opačný. Zatím co tam sahal při kompozici orchestrálního průvodu k samotným nápěvkům řeči, zde použil k doprovodu nápěvků Bystrouščiných žánru vysloveně instrumentálního, z oblasti taneční, aby jím dosáhl, jak jsme už předeslali, jedinečného dojmu hudební travestie.

Nechť je tento příklad jen novým dokladem, nakolik se skladatel vyhýbá v práci s nápěvkem veškeré kompoziční šabloně, jak v každé celotónové scéně opery dospěje jinou cestou k dramatické jedinečnosti!

Abychom podepřeli, co bylo právě konstatováno, připomeňme si ještě jiné celotónově zabarvené místo v jeho opeře.

Př. 26, kl. výt. 17.

Revírník Bystrouška (úpí)

Tož ty tak? Ku-jo-ne! Ma-mi, ma-mi!

Revírník (vyzdvihne ji jako psa za límec a prohlíží si ji vítězně)

Cha, cha, cha, cha!

Po-dr-ží-me si tě hez-ky! Ma-mi, ma-mi!

Revírník (vezme Bystroušku pod paždi, přehodí pušku a odchází)

Po-dr-ží-me si tě hez-ky! Ma-mi, ma-mi!

at'z te-be ma - ji děc - ka ra - dost! Ma-mi, ma-mi!

Revírník chytil Bystroušku a ta úzkostlivě volá mámu. V odpověď se jí revírník vysmívá jakoby ozvěnou jejího nápěvku. Janáček zde rovněž uplatnil Bystrouščinu nápěvku trvale v orchestrálním průvodu. Ale shrnul teď její dvojí volání v kvartolové figury, které se stanou výrazným pozadím celé scény. Vzhledem k tomu, že kvartolová figurace se objevuje v kontextu dříve než vokální nápěvky, místo vyvolává ovšem i jiný možný výklad, že

byly právě odvozeny z ní. Takovému výkladu nemusíme upírat jisté oprávnění. Nadhazuje se ostatně i jinde, v některých případech, které jsme uvedli dříve. Ale pro nás v tomto případě je důležitější výsledný dramatický účín, než oba možné výklady tvůrčího postupu. Bystrouščino volání „*Mami! Mami!*“ a necitelný revírníkův smích dostávají se, ať už postup práce byl ten či onen, do zvláštní kontraposice s orchestrálním figurativním pozadím. Orchesterální zvuk kvartoly s vyhrocenou zvětšenou kvartou mezi druhým a třetím tónem každé kvartoly, stává se stálou, nejostřeji zbarvenou osnovou, v které utkvívá nakonec jak úzkost Bystrouščina, tak i revírníkův výsměch. Na pozadí jedné „barvy“ napjaté životní situace výhrocuji se tak zároveň dva opravdu protikladné psychologické stavy. Příklad to jistě nanejvýš typický pro Janáčkovu neobyčejně dramatické mistrovství.

Příkladem se konečně také dostáváme v našem výčtu janáčkovských celotónových míst k skladatelovým figurám.

Výrazná figurace je tak oblíbeným prostředkem Janáčkovy hudební řeči, že není ani myslitelné, aby se jí zřekl v partiích celotónově zbarvených. Jako jinde i tady ovšem se její užití odůvodňuje dramaticky, realistickou janáčkovskou psychologií. Janáček figury nedovede snad ani použít jinak. I tam, kde taková figura plní převážně funkci stavebnou, kde stmeluje hudební proud do případné jednolitě plochy symfonické, odhalíme v ní zároveň i zvláštní vnitřní napětí, které hluboce dramatisuje skladatelovu řeč. Nuže, sáhněme alespoň k několika odkazům, abychom i v celotónových úsecích sílu Janáčkových figur ve zkratce připomněli.

Melodické poměry a poměry harmonické, které přináší celotónovost, zvláště zaostří pregnantnost Janáčkových figur, takže skladatel může takových figur užít s úspěchem např. na místech životně drsných, vnitřně nastražených, na místech životní ironie nebo sarkasmu. V tom smyslu Janáček např. použil celotónové, rytmicky pregnatní figury tam, kde revírník popichuje rectora: „*Ó, důstojné, budeme mít slavné oddavky . . .*“

Př. 27, kl. výt. 61–62.

Ó, dů stoj-né, bu-de-me mít slav-né od-dav-ky.

My - slím,

Skladatel ji ovšem odvodil z předcházejícího motivického útvaru:

Př. 28, kl. výt. 59–60.

(♩ = 92)

f

6

ald.

Přece však, jak je vidět z př. 27, v celotónových sestupech — transposicích — umístěných do tří taktů, navozuje dvakrát dojem, jakoby se figura teprve „rodila“ ve svých dvou prvních tónech. V psychologické drobnomalbě, dramatickými pausami — zámlkami řeči — zachycuje jemné odstíny okamžiku, v kterém se revírník upíná k popíchnutí nešťastného rectora: „Ó, důstojné! — — Ó, důstojné, budeme mít slavné oddavky. — — Myslím, že si rectoršisko nějaká osedlala.“³⁸⁾

V zcela jiném dramatickém osvětlení se pak „materiál“ figury objeví, použije-li Janáček nejdříve jejího vzestupného článku v doprovodu revírníkovy písně „Bývalo, bývalo...“ A i dříve celotónové transposice oněch tří taktů plní teď, v doprovodu písně, rozdílnou úlohu. Spolu se vzestupným článkem původní figury vytvářejí figuraci složitější. Ta pak ve světle určité tóniny vystupuje ve funkci teskného náladového pozadí písně.

Př. 29, kl. výt. 62—63.

Un poco meno mosso

Bý - va - lo bý - va - lo, dáv - no už ne - ní,

to - bě jen Ve - run - ko, chtě - lo se bdě - ní;

atd.

³⁸⁾ Je příznačné, že Janáček právě těchto celotónových sestupů užil, ovšem v obměně, k stejnému účelu v rozmluvě revírníkově s Haraštou. I tady se jimi vyznačují dramatické pausy řeči, malé, ale významné zámlky: „Nu, což — pantáto, měl bych se dobře —“, „Myslím si, jak se obendeš bez ženy? — Zaobendu se, pěkně zaobendu — Ale včil, zlatá ty moja republiko, dám se s ňou zezdat!“ (Klavírní výtah, str. 137.) Stejně postupy objeví se i dále, před náhlou revírníkovou otázkou: „A nepytláčíš mi, Harašto?“ (Klavírní výtah, str. 138.) Poznáme z nich veškerou vnitřní nastraženost debatujících. A konečně, nalezneme je i tam, kde se Harašta vychytrale dívá za odcházejícím revírníkem a potutelně se směje (klavírní výtah, str. 142 až 143). Zajímavě zde používá Janáček inverse.

Janáček sem ovšem vkládá později i variantu původní figury (s článkem vzestupným i sestupným). Shledáme se tu rovněž s původně celotónovými, dvoutónovými sestupy.

Př. 30, kl. výt. 63.

mo - dřín se ze - le-nal,

altd.

Pohlédneme-li konečně na závěr písně, setkáme se v obnovené celotónovosti opět nejen s vyostřenou figurou v původní podobě, ale i s původními dvoutónovými transposicemi, které ji teď objímají vždy v rozsahu čtyř taktů.

Př. 31, kl. výt. 63–64.

Revírník *Rechtor (vyčítavě)*

Kte - rak jí ny - ní as po lé - tech ří - ká? Pa - ne

p

2



Meno mosso

ml - čí, když pot - ká ho ml - čí, když pot - ká ho

p *f* *al.d.*

Figura jakoby se tu opět rodila ze svých dvou počátečních tónů. V celotónovém světle dostala tak i revírníkova slova (...*kterak jí nyní as po létech říká?*) znovu nádech ironie. Jenže zdá se, že ironickým přízvukem revírník postihuje nejen rektora, ale i sebe. A hned si, v obnovené tonalitě, tóny písně, odpovídá: „*Mlčí, když potká ho — mlčí, když potká ho — Veronika*“. Dřívější celotónové transposice dvou tónů, vyznačující zámlky jeho řeči, se při těchto slovech zcela podřídí tónině.

Bohatý dramatický život prodělává tudíž v celé scéně tato čistě janáčkovsky svérázná figurační práce. Figurační útvary a jejich odvozeniny (transposiční sestupy na začátku a na konci scény) propůjčují se stále novému životnímu obsahu a podle toho mění svoji tvářnost. Janáček nepochybně své útvary neměnné, ale neustále je mění v kontaktu s dramatickou situací, přeskupuje je, štěpí, oživuje vnitřními změnami. Taková práce plně stojí na pomezí práce motivické. Je třeba říci, že Janáček se vůbec rád pohyboval v práci s figurami v takovém pomezí. Osvobodovalo ho to ze skladebné strnulosti, kterou tak nenáviděl, zpřístupňovalo mu to životní pravdu. A odtud snad pramení nejspíše jeho snaha mít figury vždy výrazné, pregnanční, vnitřně určité, uschopněné k dramatickým proměnám obsahovým.³⁹⁾

³⁹⁾ V této souvislosti upozorňujeme na častou Janáčkovu praxi, proměňovat motiv ve figuru a naopak. S jedním takovým případem se setkáváme i na str. 116 až 118,

Rozborem Janáčkových figur můžeme vlastně již uzavřít náš přehled o skladebných typech, s nimiž se v celotónovosti „Lišky“ shledáváme. Zdá se být ovšem na první pohled kusý, protože nebyla řeč o úsecích s čistě jen harmonicky, akordicky, vyjádřenou celotónovostí, o celotónových běžích, souvisle použitých celotónových stupnicích atd. Ale ve skutečnosti pro „Lišku Bystroušku“ jsou právě tyto případy užití celotónovosti hluboce netypické, jak to poznáme z prolisťování operou.

Vždyť s celotónovostí, v níž má absolutní převahu harmonická složka, se shledáváme jen na jediném malém místě⁴⁰⁾ a s prostým celotónovým během také jen na jediném, zcela podružném.⁴¹⁾ A přitom tam, kde Janáček použil v prvním případě celotónovosti, takto vyjádřené, je to též z hlediska výrazné, divadelně účinné charakteristiky záměrné. Napilému faráři se jeho mravní poučka „Nedáš ženě těla svého...“ promění v rozšklebenou parodii nábožné sekvence, jak to odpovídá jeho podroušenému stavu. V sekvenci velmi případně působí převaha harmonie nad melodickou linií. Ta zcela záměrně pasivně resultuje jen z harmonického pohybu.

Př. 32, kl. výt. 66–67.

Allegro $\text{♩} = 112$
Revírník
 Čer - ta ro - zu - mím! Kdy by to by - la a - spoň
Farář
 Tož čes - ky; „Ne - dáš že - ně tě - la své - ho“

v dvou po sobě následujících scénkách, sovy se sojkou a lišáka s Bystrouškou. Motivek, který trvale doprovází v celotónovém osvětlení scény sovy se sojkou, promění se v další scéně v doprovodnou figuru. Jestliže ovšem budeme motivek kvalifikovat jako nejvýraznější figuru, také nepochybíme. Janáček s útvarem pracuje jako s figurou. Rozhodneme-li se pro toto řešení, pak na tom místě budeme mluvit o vztahu dvou figur, ale výrazně odstupňovaných ve svém významu. Zato v scéně úvodní, na str. 8, se shledáme s nespornou celotónovou figurací. Figury zde vzácně nestopují utajený motiv. Ale uvažme, že je to místo přímo vyznačené ospalým klidem předbouřkového letního odpoledne, poklidnou náladou revírníkovou.

⁴⁰⁾ Klavírní výtah, str. 66 a str. 67.

⁴¹⁾ Klavírní výtah, str. 47.

mys-li-vec-ká la-ti-na. Ba-že,
Ne dáš že ne tě la své ho.

atd.

Zajímavé je ostatně i to, že s případy harmonicky jen vyjádřené celotónovosti se nesetkáme ani na místech, kde bychom to nejspíše mohli čekat, na místech zvukomalebných a tónomalebných. Naopak, slouží Janáčkově ke cti, že právě tato místa jsou vždy motivicky určitá, jak to poznáme např. z úvodu k II. jednání,⁴²⁾ z hudby k první proměně II. jednání,⁴³⁾ ze scénky, v níž farář odchází z hlučící hospody⁴⁴⁾ ⁴⁵⁾ apod.

Máme tu jen důkaz, jak Janáček přistupoval k celotónovému výrazu vždy jako realista, jak měl tam, kde k celotónovosti sahal, vždy na mysli nekompromisní realistickou určitost tvarů své hudební mluvy.

4.

V předcházející kapitole jsme prošli postupně základními *typy* Janáčkovy motivické práce, s kterými jsme se setkali v celotónových místech opery, abychom naznačili, jak se Janáčkoví celotónový výraz motivicky zkonkrétňuje v jedinečných hudebních obrazech. Měli jsme přitom příležitost si ověřit, že *intonační svěžest a životnost* celotónového výrazu „Lišky“ se podmiňuje mnohotvárností a slohovou svérázností vlastního skladatelova motivického myšlení. Janáček s nehledanou vynalézavostí a dramatickou případností, opravdu realistickou, zachází v celotónovém světle s osobitými

⁴²⁾ Klavírní výtah, str. 51.

⁴³⁾ Klavírní výtah, str. 59.

⁴⁴⁾ Klavírní výtah, str. 68 a str. 69.

⁴⁵⁾ V místě, kde se Harašta chystá na lišku a pak ji honí (klavírní výtah, str. 153 a str. 154), sekundové kroky zčásti celotónové stupnice v basu se připodobní v rytmickém průběhu části orchestrálního doprovodu, který sleduje předtím Haraštovu píseň „Když jsem šel okolo hája zeleného“ (... *otevři mi, má milá*, –). V zlověstných celotónových krocích se tak zračí stále alespoň stín písně.

myšlenkami. Jedinečně uvádí ony myšlenky v tomto ovzduší do pohybu.

V úvodní kapitole jsme ovšem předeslali, že z hlediska umělecké individualisace je Janáčkův celotónový výraz neméně osobitý i v *harmonickém ohledu*. Zbývá tedy v závěrečné kapitole prozkoumat Janáčkovu celotónovost i z této stránky, aby náš výklad byl úplný.⁴⁶⁾

Sledujeme-li zvlášť harmonickou složku celotónového výrazu v „Lišce“ *ve vztazích k melodické složce* tohoto výrazu, dojdeme pak k velmi pozoruhodnému zjištění. Že totiž v melodickém ohledu se Janáčkův celotónový výraz projevuje rozličnými typy motivické práce, zato ale v harmonickém ohledu, že roste ve většině případů ze *společného základu*. Tímto typickým základem jsou *alterované dominantní souzvuky*. Janáček zhusta vyvolává celotónový charakter deformovanými souzvuky, které musíme chápat jako vyslovené *alterované harmonie dominantní*. Celotónový ráz plyne z *alterace* jejich kvinty, často *dvoustranné*. Zevrubně prozkoumat právě tento harmonický přístup k celotónovosti bude posledním úkolem naší práce, dříve než přistoupíme k závěrům.

U alterovaných dominantních harmonií počítá Janáček vědomě se skutečností, že již samy o sobě, jako zvukové kvality, vyvolávají celotónový charakter. Upravuje je a vyjadřuje navíc tak, aby vzbudily celotónový účinek nejprůkazněji.

Alterované harmonie se pochopitelně „promítají“ do melodické linie. Janáčkovské motivy se mnohotvárně pohybují v jejich osnově, postupují po harmonických tónech. Nezřídka se v melodické linii objevují spolu s harmonickými tóny i tóny melodické, které tónový materiál daného úseku doplní tak, že se tu zužitkovávají nakonec všechny tóny celotónové řady. Celotónový ráz úseku se tím ovšem upevňuje.⁴⁷⁾

Janáček mnohotvárně a dramaticky účinně dovede těžit zejména z případné *tonální funkčnosti* alterovaných harmonií. Má možnost je rozvádět dominantně, či ve funkci složitějších kombinací, do konsonancí s významem tonickým. Bez odezvy nezůstává ovšem ani druhá možnost: ponechává ony harmonie i bez *rozvodu* a užívá jich ve sledech. Celotónový charakter zplastičtuje se tak pokaždé jinak.

Tam, kde se uplatňují rozvody alterovaných harmonií, nepostrádá celotónovost ještě tonality, byť tu pociťujeme větší či menší oslabení celkového

⁴⁶⁾ Pro dosud málo uspokojivě řešenou otázku instrumentálních úprav a retuší partitury opery, pomijíme, co znamená pro Janáčkovu celotónovou řeč její původní instrumentace, ačkoliv v živém nástrojovém zvuku dostává tento druh výrazu teprve svoji jedinečnou podobu.

⁴⁷⁾ Uveďme jako elementární ukázkou notový příklad 4. Zní v něm alterovaná dominantní harmonie *h dis f a cis* z tóniny *E dur*. V melodické linii vedle tónů akordických zužitkovává se i neakordický tón *g*.

tonálního účinku. V druhé řadě vzbudí celotónový charakter dojem až netonální chaotičnosti, dramaticky ovšem odůvodněné, tam větší, jinde umírněnější, podle toho, do jaké míry rozpoznáme v harmoniích nerozvedené harmonie, původně právě dominantní.

Z hlediska případné tonálnosti a na druhé straně netonálnosti rozdělí se nám tak Janáčkovy celotónování hudební řeči na *dvě řady případů*.

Vezměme nejdříve v úvahu výrazové vlastnosti *prvé řady*. Ať už se zde specifikuje celotónový charakter v detailech tak či onak, všem případům řady je společné, že alterované dominantní harmonie směřují rozvedem do jistých tonik. Jako nejjednodušší příklad lze uvést komické místo rectorova a farářova výstupu z II. jednání.⁴⁸⁾

Př. 33, kl. výt. 79–80.

Doppio movimento ♩ = ♩
Rechtor

Př. 33, kl. výt. 79–80.

⁴⁸⁾ Také notový příklad 1, vybraný z Její pastorkyně, mohl by být uveden v této souvislosti.

mís - to. Če - ho se ješ - tě do - ži - ju...

(Vír vášní jím zalo mouje, hál vypadne mu z ruky; rozběhne se k plotu, přeme-
te se kozelcem, až plot zapraská)

(Bystrouška milne se
od slunečnice; ukryje
se v křoví)

riten. Farář (přichází z dola)

(Rechtor vrtí se za plotem)

„Po-mni, a-bys byl do-brým mu-žem!“

ff

$\text{♩} = 60$
a tempo

(zapaluje a sedne příliš náhle)

Hrome,

z kte-ré-ho je to kla-si-ka?

p *atd.*

V proudu hudby, který se do té doby rozvíjel v tónině *Des dur*, objeví se náhle harmonie *f a ces [cis] es g*. Tónovými poměry vyvolává dojem celotó-

novosti, a zároveň, jako alterovaná harmonie dominantní, se rozvede do toniky tóniny B, b.

Že skladateli nejde jen o běžnou alteraci, kterou by sem mimochodem vložil, ale o to, aby opravdu onou harmonií získal především zvlášť účinný celotónový charakter, je patrné z okolnosti, že charakter místa utvrzuje ještě rychlým melodickým během, utvořeným z úplné celotónové škály.⁴⁹⁾

Poněkud rozvitější případ, ale podle stejného principu tvořený, nalezneme ve výstupu cvrčka a kobylinky na začátku opery.

Př. 34, kl. výt. 11–12.

Cvrček *mf* $\text{♩} = 60$

Kmot-řen-ka za-kon-cer-to-va-la si ta-ké.

Kobylka *mf* $\text{♩} = 60$

Jen ne-bu-de-li

Kobylka

kmot-říc-ko-vi va-dit, že si po-tr-pím na sta-ro-dav-né try-le.

Meno mosso $\text{♩} = 72$

Cl. 7 Vla

Fg, Vc. pizz. C. ing. *al d.*

V celém jejich rozmarném rozhovoru slyšíme harmonii b d fes[e] fis[ges] as c. Postupně vyjádřený vícezvuk vnáší do rozhovoru tónovými poměry nesporně celotónový charakter, potřebný právě pro bizarní nápodobu zvu-

⁴⁹⁾ Lze podotknout, že celotónový charakter dvou taktů Janáček obklopuje i výrazem zabarveným pentatonicky. Pentatonický účín je patrný už na subdominantě s dominantní příměsí v předcházející tónině Des dur. S ucelenou prací v pentatonickém systému s finalou b se shledáme zejména v následujícím kontextu.

ku malého kolovrátku. Janáček z důvodů zvukomalebných uvádí onu harmonii také v nanejvýš případné instrumentaci. Nakonec ovšem se tato harmonie převádí, jako dvoustranně alterovaná harmonie dominantní, do dominanty nealterované, a ta se rozvádí do toniky *Es* dur, v níž probíhá následující baletní valčík.

S touž harmonií se shledáme i těsně před tím, při slovech revírníkových, dříve než se cvrček s kobyolkou spolu rozhovoří.

Př. 35, kl. výt. 10.

Revírník

Pojď na moje sta-ré myslivecké srdce!

Cl. Vla

mf

Ne-brbleš, ne-trá-píš, sem-ka pa-tríš. (usíná)

Fg.

Vla, Vc., Cl.

Ob., Vla

f

Cl. B.

Poznáme, že ji předchází dominantní souzvuk nealterovaný: *b d f as c es*. Právě závěrečnou dvoustrannou alterací tohoto původně nealterovaného dominantního šestizvuku (DS), a celotónovým dojmem odtud pramenícím, dosáhl Janáček zatrpklého, humorně ironického vyznění revírníkova postesku. (*A ty moje flinto, kamarádko moje, pojď na moje staré myslivecké srdce! Nebrbleš, netrápíš, semka patříš.*)⁵⁰⁾

⁵⁰⁾ Stejně tak můžeme pochopit i celotónově vyhlížející úsek, těsně předcházející revírníkově postesku, který byl uveden v jiné souvislosti jako notový příklad 22. Jde o místo, v němž revírník usedne pod klokočový keř a vzpomíná na den po svatební noci. I zde vlastně jde o zvláště zajímavě upravenou a vyjádřenou alterovanou harmonii (*ges b eses [d] as*), vztahující se k předcházející dominantní harmonii nealterované (*fis ais cis e gis*).

Zvláštní skupinu první řady tvoří ovšem ty případy, v nichž alterovaná harmonie, původně dominantní, se rozvádějí ve funkcích složitějších kombinací do konsonancí, jež jsou tonikami cizích, nepředpokládaných tónin. Tuto skupinu zastupuje v „Lišce“ humorný rozhovor lišákův s Bystrouškou (notový příklad 5), úsek se zlobnými Bystrouščinými nápěvky (notový příklad 4) aj.

V obou právě jmenovaných případech alterovaná harmonie dominantní nastoupí běžně po jasně vyslovené tonice rodné tóniny. Skladatel se však vlastním rozvedem oné harmonie překvapivě obrátí k výsledné cizí tónině. Znamená to, že scénou prostupuje svérázný modulační proces, v němž se alterovaná harmonie dlouho projevuje ve funkci vysloveně dominantní. Teprve v posledním okamžiku se funkčně přehodnotí, jako složitá kombinace se rozvede do toniky tóniny cizí. Přitom ona harmonie zabarví svými tónovými poměry modulační proces dostatečně celotónově.

V notovém příkladě 5 lze takový postup sledovat u harmonie *b d fes fis as c[e]*. Janáček ji postupně vyjádří v rozpětí jedenáctitaktovém nad prodlevou *b* — a pak harmonii rozvádí překvapivě do toniky tóniny *Des* dur. Stejně v notové ukázce 4. dosud dominantně působící pětizvuk *h dis f a cis* z tóniny *E* dur vyústí rozvedem hudbu do tóniny *Des* dur. V obou případech se vědomí tóniny výchozí v celotónovém charakteru do posledního okamžiku udržuje. Obrat k nové tónině působí pak překvapivě a dramaticky co nejúčinněji.⁵¹⁾

Shledáváme se zde tedy s *chromatickými rozvody* alterovaných souzvuků, s rozvody, které jsou běžnou praxí hudby pozdně romantické. Ovšem to, že dlouho exponovaná alterovaná harmonie zároveň svým vyjádřením vyvolává celotónový charakter hudby, dramaticky nesmírně účinný, chápeme jako *přínos ryze janáčkovský*.

Stačí vzít v úvahu ještě notový příklad 24, abychom si uvědomili, že skladatel s alterovanými harmoniemi pracuje tímto způsobem velmi často. Souzvuk *fis ais [b]c e* vpadne tam do kontextu tóniny *E* dur (zpěvu Haraštova) — a to ve funkci mollové subdominanty s lydickou příměsí. Zároveň úpravou a vyjádřením vnese do scénky potřebný celotónový charakter, takže ono místo se zabarví, jak jsme už řekli dříve, jedinečným humorem.

Konečně uveďme, jako poslední příklad skupiny, místo zcela zvláštní, aby bylo vidět, do jaké rozmanitosti se v tomto ohledu rozvíjí Janáčkovu harmonické myšlení. Máme na mysli skladatelovo vyličení Bystrouštiny postavy v onom okamžiku, kdy nešťastná Bystrouška pláče ve spánku.

⁵¹⁾ Se zvláštním řešením se setkáme na str. 72–73 klavírního výtahu. Janáček v něm celotónováním dominantní harmonie zrušuje naopak náhleji vládu předcházející toniky.

The musical score consists of three systems. The first system features a Piccolo (Picc.) part in the upper staff and a Posadnice (Pos.) part in the lower staff, both with eighth and triplet rhythms. The second system includes a Violin solo (Vl. solo) part, a Cingharisti (Cing.) part, and a section titled "Bystrouška (pláče ze spánku)" with a "rit." marking. The third system shows a "rit." marking, a "Vl." part, and a "pp" dynamic marking, with a "Vc., Fg., Cb." part at the bottom.

Zpozorujeme zde opakující se sled neúplných, subdominantně se rozvádějících dominantních souzvuků na tom místě, kde se v průběhu hudebního obrazu zároveň důsledně celotónově zabarvuje melodická linie. Např. *f a es* předchází místotonice *c moll*, *des f ces* ústí nakonec do místotoniky *as moll*. Následují pak ještě *a cis es g ... a a cis e g h*. Sled se opakuje. Teprve poslední, dále exponovaná alterovaná harmonie dominantní: *f a cis es ...* rozvádí se dominantně do toniky tóniny *B dur*. Nad osnovou subdominantně se rozvádějících dominantních harmonií se mohla dostatečně výhodně rozvinout celotónová melodická linie. v typických intervalových postupech. A tam, kde skladatel rozvádí dominantní harmonii dominantně, setkáváme se s její alterací, podobně jako v případech předešlých. Místo působí nakonec jako svérázná, celotónově zabarvená a déle trvající modulace,⁵²⁾ v níž Janáček ruší dřívější tóniny *Ges dur* a *D dur* (v příkladu ne-

⁵²⁾ Náznaku postupu užil skladatel na malé ploše i v dalším *adagiu*, $\text{♩} = 80$, na str. 36.

zachycené) a směřuje k tónině *B* dur. Tonalita se v celotónovém vyznívání hudby neruší, i když se podstatněji rozkolísá a na delší čas oslabí tonální řád hudby.

Z hlediska motivického procesu se v této svérázně modulující hudbě motivicky rozlamuje překrásná myšlenka, dříve vykreslující Bystrouščin dívčí zjev.

Př. 37, kl. výt. 34 (Srovn. s př. 12.)



Postupně nám mizí její původně jasný a vřelý lyrický charakter, zcela ve shodě s dramatickým záměrem skladatele, který teď jako jemný a vnímavý pozorovatel života a psycholog-analytik se zaměřil k samotné nešťastné duši Bystroušky. Nová, neméně vřelá, lyricky založená myšlenka probouzející se přírody a svítání následuje pak již v pevné tonální podobě (v tónině *B* dur a *Ces* dur, nakonec v *B* dur; hledej ji už jen v kl. výt. str. 35 a dal.).

Zvlášť tento poslední příklad probírané řady, ve srovnání s předešlými, nám ukáže, s jakým dramatickým mistrovstvím se Janáček pohybuje v rodném typu celotónování, a jak tu dociluje neopakovatelného, vysloveně jedinečného obsahového vyznění.

Shrneme-li konečně dosud uvedené příklady, potvrdí se, že zcela jedinečné, dramatickou situací odůvodněné, je už samo časové rozpětí úseků, v nichž alterované harmonie vyvolávají celotónový charakter. Nadto ony souzvučky se projevují v zcela osobité úpravě a v osobitém vyjádření ve vztazích k melodické linii. Jejich úpravy a vyjádření v mnohotvárných poměrech k melodické linii souhlasí s celkovým rázem i detailní psychologickou povahou té či oné dramatické scény.

Je nasnadě, že tonalitu hudby pak ovlivňují ony harmonie nejen svým nástupem v daném kontextu hudby a svým rozvodem do tonik příslušných tónin, ale že na ni působí do jisté míry i vlastním vyjádřením, a zároveň

tím, v jakém časovém rozpětí alterovaný souzvuk působí, než je rozveden. Přihledneme-li k dosud uvedeným příkladům 4. kapitoly, zjistíme u nich v tomto ohledu zcela vždy *osobitou míru tonálnosti*.

Při podrobném rozboru jistě by došlo i na další případy, např. ze str. 28 nebo ze str. 171–172 klavírního výtahu aj., u nichž bychom zjistili poměrně silnější oslabení tonality. Janáček na těchto místech nenechá alterované harmonie nakonec bez rozvodu.⁵³⁾ Vyjádření jejich je ale takové povahy, že podléháme dojmu celotónově zabarvené hudby až netonálně působící.

Těmito příklady se dostáváme v našem přehledu konečně do blízkosti *druhé řady* případů, u nichž se shledáváme s tím, že Janáček alterované harmonie, původně dominantní, ponechává *nerozvedené*. Jaké důsledky z toho plynou, poznáme z několika vybraných příkladů.

Stačí se vrátit k třetí kapitole, k notové ukázce 27, nebo k notové ukázce 12 (č. 1), abychom si ověřili, že celotónový charakter se v nich barví opravdu *netonálně*.

Figuračně vyjádřená harmonie v př. 27 působí zde výhradně bez určitějších tonálních vztahů. Rovněž v notové ukázce 12 (č. 1) zrušily deformované a nerozváděné harmonie, původně dominantní (*b d fis [ges] as c*), tonalitu a celotónový charakter, který vyvolaly, zabarvil se tím netonálně. V scéně klevetnické sovy a sojky⁵⁴⁾ se celotónová harmonie dokonce usadí v celém delším dramatickém úseku bez nároku na rozvedení a vyvolá tak podobný netonální účinek.⁵⁵⁾ V jiných případech se pak navíc objevují alterované harmonie bez rozvodu ve sledech:⁵⁶⁾ Netonálnost celotónového výrazu tím jen vzrůstá a upevňuje se.

Př. 38, kl. výt. 51.



⁵³⁾ Na str. 28 (*più mosso*, $\text{♩} = \text{♩}$) směřuje souzvuk *ges b d fes as*, když byl exponován ve více taktech, k dočasné tonice *as moll (allegro ♩ = 100)*.

⁵⁴⁾ Klavírní výtah, str. 116–117.

⁵⁵⁾ Celotónový charakter netonální tohoto typu vystupuje i na jiných místech „Lišky“, např. na str. 97 (not. př. 4, druhý motiv), částečně na str. 81–82 (not. př. 13, 14, 15), na str. 153 a j.

⁵⁶⁾ Z dříve uvedených notových ukázek mohli bychom na tomto místě připomenout notovou ukázkou 23 i not. př. 2 (*con moto* z Káti Kabanové), dále z neuvedených míst např. str. 59 klavírního výtahu a j.



Př. 39, kl. výt. 8–9.

Pochopitelně, že i ve všech případech druhé řady se Janáčkovy celotónování rozvíjí v mnoha variantách a odstínech. Každý případ je tu svérázným a jedinečným, neopakovatelným dramatickým řešením. Ukažme to zvláště alespoň na třech velmi výrazných příkladech!

Vrátíme-li se k notovému příkladu 26, který byl uveden v kapitole třetí, budeme mít opět jen příležitost rozpoznat alterované, původně dominantní harmonie, v jejich známé už celotónující úloze. V třetím taktu příkladu (revírníkův smích „cha, cha, cha, cha“) zazní harmonie *cis eis g h i* letmo *cis e g h*. Je však připravována po dva takty pouze harmonií *cis g h* (Tož ty

tak? kujone? — Mami mami!). Podobně dále v taktu čtvrtém se setkáme jen se souzvukem *g h f a*, a teprve pak s figurací, která jej dodatečně „doplní“ na *g h cis f a*. V taktu osmém a dal. slyšíme nejdříve *es g b des f* a teprve v posledním taktu jako součást jeho, *g h des f*. Shledáváme se zde tedy s celotónovostí dočasnou, byť i převažující. Také obaly ve čtvrtém a osmém taktu příkladu ji porušují. Jinak, přes tyto výjimky a zvláštnosti, je to ovšem případ, který musíme plně zařadit do výše uváděného základního typu Janáčkova celotónování.

Konečně i příklad druhý (notový příklad 19) poskytuje nám jedinečnou možnost nahlédnout do svérázného Janáčkova způsobu upravování a vyjadřování známých alterovaných harmonií. V jednotlivých útvarech čtyřtaktových, které zde doprovázejí zpěv psa Lapáka, objeví se hned za sebou ve sledu. Lapákův zpěv milostné touhy vyzní tím netonálně.

Na obou příkladech si znovu ověříme jedinečnost Janáčkovy celotónové práce, individualitu jeho skladebného myšlení. Janáček počíná si zde zcela po svém, nechá se plně ovládat povahou dramatické situace. Jeho realistická, analyticky založená povaha dokumentuje se nám tak až v jemných odstínech a detailech jeho harmonického jazyka.

Jedinečný, dramaticky promyšlený přístup k celotónovému výrazu spatříme konečně i v případě posledním, v scéně s Bystrouščinými nápěvky *„Mami! Mami! Co je to? Jí se to?“* (Notový příklad 25.)

Janáček chce na tomto místě užít zvlášť humorné, úsměvné travestie. Volí si proto již úmyslně „*nízky*“, profání typ valčíkové melodie k charakteristice situace a valčíkovou hudbu celotónově zdeformuje do vysloveně humorné polohy. Podíváme-li se pozorně na harmonickou stránku hudby, zjistíme, že v rozšklebeném valčíku v čtyřriadvaceti taktech (kromě taktů 10. a 14.) působí ústřední harmonie: *g h des f a!* Její vyjádření ve valčíkovém žánru (typická melodika, taneční rytmus, charakteristické basové příznávky) je však zcela ojedinělým příkladem Janáčkova skladatelského mistrovství. Teprve po čtyřriadvaceti taktech se ona harmonie rozvádí do toniky tóniny *As dur* — a valčík vyznívá v obnovené tonalitě. O tom, jak se harmonie postupně vyslovuje, od taktu k taktu, mohla by být napsána zvláštní kapitola.

Na závěr kapitoly ponechali jsme si úmyslně *nejcharakterističtější příklady* Janáčkova svérázného celotónování.

Alterované dominantní harmonie, nerozváděné ovšem, zmocňují se tu *lydické melodie lidové písně „Běží liška k Táboru...“* a deformují onu melodii celotónově. Píseň, původně lydická,⁵⁷⁾ prostupuje sledem deformativ

⁵⁷⁾ Lydicky vyznívající píseň je uvedena nejdříve osmitaktovým úvodem, v podstatě mixolydicky zabarveným (tonika *b d f*, septima *as*). Osmitaktový mixolydický úsek tvoří také mezihru mezi první a druhou slokou písně a zaznívá i tam, kde do-

vaných dominantních harmonií (např. *ges b d e [fes] — e gis b d fis — b eses [d] e [fes] as — a cis dis [es] f [eis] g h atd.*, nebo dále sledem: *g h dis [es] f — es g h des f — f a cis es [dis] g —*) tak, že vyzní nad každou harmonií jako celek.

Př. 40, kl. výt. 144—148.



Vlastní lidový element scény, projevující se lidovou písní, se tím zároveň pozdvihuje zcela originálně do polohy nanejvýš vyspělé hudební řeči, dramaticky charakterisační.

Jak mistrovsky, v umělecké typisaci a zároveň konkretisaci skutečně realisticky, dovede skladatel promýšlet svoji řeč z *hlediska charakterisačního* až do nejjemnějších odstínů, konečně poznáme i v scéně v závěru opery, kde revírník hovoří s p. Páskovou a pak s rektorem o liščí stopě.

Srovnáme-li toto místo s předcházejícími příklady, zjišťujeme, že Janáček připomene tam podstatnou část lidové písně jako vzpomínkový motiv

zněla druhá sloka písně. Exposice písně, o dvou slokách, s úvodem a mezihrami, poskytuje nám tedy zajímavou variabilitu tonálního průběhu, dříve než se píseň začne různě celotónově osvětlovat v orchestrálním průvodu (klavírní výtah, str. 143 a 144).

rovněž ve světle alternované harmonie dominantní *c e [fes] ges [fis] b d [eses]*. Harmonie působí v značném časovém rozpětí.

Př. 41, kl. výt. 163.

Pi. Pásková (odchází)

Lí-čí-me... ne-ní do vý-kla-dů.

Revírník (k zamlklému Rehtorovi)

Tož jdu po stopě liš-čí —

a nan-du dou - pě o-puš-tě-né.

V složitém a náladově propracovaném jejím vyjádření zrcadlí se teď ale podstatně odlišný dramatický záměr skladatelův, než v případech veselé scénky lištiček. Jak bylo už řečeno dříve v kapitole 3., hudba tu vyzní tajemně, tázavě, jako obraz vnitřního dění v revírníkově postavě. Revírník si v onom místě děje domyslí tragický, nešťastný konec Bystroušky.

Tento příklad, ve vztahu k předešlým, nám zvlášť názorně závěrem osvětlí *základní tendenci Janáčkovy* celotónování hudební řeči.

ZÁVĚRY

Analysou motivickou a analysou harmonickou jsme se pokusili vymezit celotónový výraz „Lišky Bystroušky“ jako *osobitý prostředek Janáčkovy dramatické řeči*. Zobecníme-li nyní vše, co bylo konstatováno při analytické práci s jednotlivými příklady, dospějeme k těmto závěrům:

1.

A. Harmonický rozbor celotónových míst „Lišky Bystroušky“ ukázal, že Janáčkovy celotónování hudební řeči má většinou základ v barevné kvalitě alterovaných dominantních harmonií (v jejich úpravě, vyjádření a v časovém rozpětí, v kterém ony harmonie působí).

Vzhledem k tomu, že Janáček v široké míře uplatňuje ony harmonie tak, že je rozvádí (zhusta i chromaticky) do konsonancí s významem tonickým, není jeho celotónový výraz především *hudbou atonální*, nepůsobí jako záměrná modernistická destrukce tonální hudby. Naopak! Vyvolává se jím v život *janáčkovsky svérázná, v kontrastech bohatější tonalita hudby*, která neulpívá jen na běžně vysloveném tóninovém vědomí.

V delším nebo kratším prodlení na celotónujících se dominantních harmoniích, různě upravovaných a vyjadřovaných, neruší se tonálnost Janáčkovy hudby, ale pouze se rozšiřují v nevyčerpatelných odstínech její kvality. Janáčkovy skladebné myšlení zmocňuje se tímto způsobem zvýšené harmonické kontrastnosti, od případů *obsahově* mnohotvárného, realisticky odůvodněného rozkolísání tóninové jistoty, až k mezním případům odtud domyšlených kontrastů mezi pevnou hudbou tonální a hudbou dočasně netonální (případy, v nichž Janáček pomíjí celotónující se dominantní harmonie rozvádět). Po dočasném, přesně skladebně vyváženém uplatnění netonální hudby, v níž působí alterované harmonie bez rozvodů, popřípadě ve sledech, zvýrazňuje se působnost následující tonální hudby zvlášť účinně.

B. Harmonický rozbor celotónových míst „Lišky“ současně otevřel možnost osvětlit Janáčkův celotónový výraz v těsné souvislosti se skladatelským rodným sklonem k *lydičnosti hudby lidové*. V déle exponovaných dominantních alterovaných harmoniích, v jejich vyjadřování, v celotónovém charakteru hudby, který odtud pramení, vyvolává Janáček stále připomínky svého skrytého *lydického citění*. Těsné sepětí lidové lydičnosti

s celotónovostí dokumentuje se ostatně v opeře co nejprůkazněji celotónovým „umocněním“ lidové písně lydické (*Běží liška k Táboru . . .*).

2.

Skladatelův celotónový výraz se konečně vyznačuje *bohatým melodickým myšlením, typicky janáčkovským, myšlenkovou určitostí a přitom osobitou jedinečností motivické práce*, jak jsme přednostně ukázali v kapitole 3. Stává se tak ve vztazích melodické a harmonické složky plně *prostředkem hluboké analýsy vnitřních stránek života*, prostředkem analýsy, kterou uskutečňuje *umělec-realista*. Janáček jím dociluje vskutku bohatého a pravdivého pohledu do nitra postav. Rozkrývá jím typické rysy života v nejjemnějších záchvěvech myšlení a citění dramatických charakterů vlastně lidových (vzpomeňme i na celé moravské, vysloveně venkovské prostředí hry, na lidový jazyk postav, vezměme v úvahu, že jde plně o českou lidovou reinkarnaci). Můžeme tudíž říci, že celotónovost se u něho rodí a rozvíjí cele na půdě realistického umění. A právě hlavně takto, v tomto smyslu, se stává živým prostředkem, progresivně obohacujícím kánon prostředků hudby 20. století.