



Janáčkův Otčenáš – dekompozice celku

PAVEL HOLUBEC



Summary

The paper analyzes selected parts of the cantata „The Lord's Prayer“ of Leoš Janáček especially in terms of harmony, melody and some specific features of author's means of expression.



Běda národu, jenž nemá svého umění, jako by srdce neměl.

Leoš Janáček

Dekompozice celku. Tedy vlastně vědecký rozbor díla, hledání elementárního, podstatného. V případě mého příspěvku, který je omezený svým rozsahem, nepůjde o vševyčerpávající rozbor, rozklad, ale o analytický pohled na vybrané části Janáčkovy kantáty, především z hlediska harmonie, melodiky a některých specifických rysů Janáčkovy hudební řeči s úmyslem lépe poznat, pochopit, resp. „předat lepší poznání“.

Autor užívá v kompozici, kterou bych rozdělil na šest hudebních dílů¹, skrovné vyjadřovací prostředky. Užívá je však velmi účinně, se svojí typickou originalitou. Formálně pracuje na bázi malých písňových forem. Pouze závěrečná část je sledem několika malých dílů, které však lze též uniformovat do vzorce malé formy písňové. V melodice najdeme podněty moravských lidových písní, metrorythmiku narušují časté přízvuky na předposledních slabikách v textu, což je jasný znak lašského nářečí. Velmi pestrá je polyfonická sazba založená především na imitační technice. Další z typických projevů Janáčkovy rukopisu jsou nečekané modulace, tóninové skoky stejných harmonických ploch. Najdeme zde náznaky melodicky opakovaných zkratk, tedy „janáčkovské časovky“, harmonii často plnou zahuštěných souzvuků a har-

monických kombinací. Z hlediska melodiky je to dílo velice bohaté, se znaky jistého „monomotivismu“, tedy s ostinatním opakováním téhož motivu.² Z hlediska mimohudebního podnětu Janáček nepřijal ideový obsah polského malíře Józefa Męciny-Krzesze³. V kompozici nenajdeme znaky náboženského fanatismu ideové předlohy, tedy osmi obrazů „*Ojce nasz*“ od zmiňovaného polského malíře.

Kantáta začíná těkavou čtyřtaktovou introdukcí, tonálně nejasnou. Dominantní septakord Es (ač je bez rozhodné tercie) a samotný harmonický proud nás ujišťuje, že od počátku zůstává autor na „dominantní harmonii“, záměrně neuvede klid tóniky. V pátém taktu nastupují imitačně sborové hlasy čtyřtaktovou frází „*Otče náš, jenž jsi na nebesích*“. Onen dominantní septakord Es se mění na dominantní sekundakord díky nástupu basů na septimě des. To je též doklad dominantně komponovaného úvodu. Právě sekundový poměr mezi dominantní primou ve tvaru tvrdošíjně prodlevy ve varhanním partu a onou septimou des v imitačních nástupech hlasů ukrývá silné dominantní harmonické napětí. Pokud bychom intonovali pouze výše zmíněnou čtyřtaktovou frází „*Otče náš, jenž jsi na nebesích*“ bez harmonické představivosti, bez latentního slyšení, bylo by možné se mylně domnívat, že jde o jasně uzavřenou frází na prvním tetrachordu tóniny Des dur. Příznačné pro první část je užití imitační techniky v sepětí



bas-alt a tenor-soprán. Úvod znázorňují prvním příkladem (Příklad číslo 1).

V tomto duchu pokračuje skladatel dále. Celou harmonickou plochu úvodu posune na dominantní septakord A ve tvaru sekundakordu, tedy dominantu tóniny D dur. Vztah dominanty Es a dominanty A (sled dominantních harmonií) lze považovat i za jistý tvar veskrze moderního klamného spojení.⁴ Samotný modulační proces je harmonicky nový, ale zvukově nenápadný. Je tu velmi zajímavé střídání septakordů tvrdě malých v poměru malé tercie (Es – Ges) i nečekaný přechod na další dominantní harmonickou plochu (Ges – A), také v poměru malé tercie. Je tu stále záměrné udržování napětí, v harmonii okořeněné ještě častými synkopovanými průtahy v harfě a varhanách, ve zpěvních hlasech jsou to zase neakordické průchody a střídavé tóny, jež harmonii zahušťují. Tónika As dur zazní vlastně až na začátku druhého dílu kantáty. V příkladu číslo 2 je znázorněn sled akordů (takty 14, 15, 18, 19, 22, 23, 24) mezi dvěma stejnými harmonickými plochami Es – A (Příklad číslo 2).

Druhý díl Otčenáše je s prvním spojen krátkou spojkou a zazní konečně tónika As dur. Druhá část je melodicky vypjatý, nádherný zpěv sólového hlasu, do kterého vstoupí sbor, zcela neočekávaně, ještě dříve, než dozpívá sólový hlas svou frázi. Metrorytmiku opět narušují synkopové kroky varhan, které se tím zajímavě a mnohdy nepostřehnutelně podílejí na přípravě klimaxu. Janáček si zde opět hraje s harmonickým posouváním ploch. Právě harmonický plán je nejpodstatnější složkou v postupu k vrcholu.

Vidíme, v příkladu číslo 3, jak Janáček staví harmonický postup ploch textu „Ó, *přijď, nám království tvé*“. Začíná dominantou Es7, kterou rozvede do tóniky As dur. Tento veskrze klasický postup opakuje třikrát (první systém ukázky od taktu 63). Náhle však posune melodickou plochu do tóniny A dur, ale setrvá pomocí enharmonické modulace na dominantě E7 (druhý systém příkladu od taktu 81). Po třetí onu dominantní plochu rozvede do jasně zářivé A dur (třetí systém ukázky

od taktu 89). V taktu 97 se opět pomocí enharmonické modulace vrátí na dominantu Es7, varhany stále více narušují tep hudby synkopami, harfa se mění z nositele harmonie na úvodní zvukomalebný doprovod. Klimax se blíží. Ten ještě zkomplikuje Janáček polyfonními nástupy sboru v oktávách. Ač nastupuje autor s hlasy imitačně, působí zvukově tento způsob práce spíše homofonně (Příklad číslo 4, od taktu 103).

Jsmo opět v As dur, v cílové tónině, v které jsme tento díl začali. Stejně harmonicky neukončeně pak autor díl uzavírá. Harfa tvoří zvukomalebný tónbr a ve varhanním partu se z nervních synkop vynoří úvodní téma Otčenáše ve stejné dominantní harmonii Es, takže oba spojené díly končí jako nedopovězené, otevřené.

Následuje třetí část, kterou Janáček oddělil od druhé pomlčkou. Pokud myslíme a slyšíme harmonicky, působí tónina třetí části (b moll) jako II. stupeň předchozí As dur. Navazuje tedy na oba díly předešlé.⁵ Velmi moderně a nezvykle pracuje v této části Janáček s harmonickou složkou. Na úvod vytvoří tuto harmonickou kadenci (Příklad číslo 5).

Funkčně bychom zde našli v podstatě sled akordů T – mollová S – D – T. Autor však kadenci obohacuje a po T b moll nastupuje průtažný kvartsextakord (mollová S), dále D7, který se rozšiřuje na dominantní nónový akord malý. Forma D přechází na dominantní kvintakord se zvýšenou kvintou (enharmonicky je zaměněné des za cis). Po repetici, kdy nastupuje sbor v es moll tónině, se dominanta zvětšeného kvintakordu mění na zmenšeně malý septakord, který je funkčně II. stupněm v následující es moll a působí zde zvukově skutečně jako zesílená subdominanta.

Stejně zajímavá je pátá hudební plocha⁶ „A odpusť nám naše viny“, například její instrumentální introdukce (Příklad číslo 6, takty 239–250).

Jedna z nejpokornějších a nejprosebnějších částí Otčenáše, kdy skladatel staví proti melodicky rozevlátému sólu tenoru deklamační vstupy sboru, počíná harmonickým postu-



pem T6 – VI – S6, následuje dominantní průtažný kvartsextakord, který ovšem nepostupuje na dominantu, jak očekáváme, ale spojí se se sextakordem II. stupně. Lze-li vůbec považovat průtažný kvartsextakord za akord (vždyť na první době je dvojitý průtah), nechme teď být. V tomto případě bych považoval tento „akord“ jako tónický kvartsextakord spojený se sextakordem II. stupně. Janáček dále moduluje, předešlé b moll mění na zmenšený kvintakord (funkčně i zvukem je to tvar mollové S cílové tóniny) a v tom nastoupí neočekávané C dur (sextakord, septakord), dominantu k f moll.

Část čtvrtá, „*Chléb náš vezdejší*“ je antitecká své předchozí a následné. Je to výbuch energie, melodické a pohybové vzepětí. Varhany prýští světelnou energií a s harfou jsou nositeli barevné hybnosti. Fantasticky jsou zde propracované harmonické plochy. První je v zářivé Es dur, funkčně je to sled akordů T – II7 – VI – II7 – D – VI – II7 – T6 – VI. Zajímavé je, že Janáček končí frází na VI. stupni. Je to však jen výsledek melodický. Rodí se mu totiž v basu budoucí „sčasovka“, jak vidíme v příkladu číslo 7.

Další harmonická plocha se zcela náhle zlomí v sekundakord D dur, má jasnou dominantní funkci, tenor a posléze bas vedou melodickou linii, ale autor dominantu nerozvede – jak už jsme vícekrát poznali – využije jen společného tónu g možných tónik a rozvede D2 do obdoby klamného spoje, do tóniky Es dur. Tento vrchol okoření ještě „světskou“ subdominantou As dur (takt 223, S místo původního II7) právě na vrcholu harmonicko-melodického vzepětí při návratu úvodního dílu malé písňové formy. Kadence T – S – D5/6 – (DS7)/hdim – VI – T7/Asmaj je neuzavřená a rodí se opět melodická zkratka. Postupně diminuovaná, přerušovaná pauzami, které vytvářejí napětí. Stává se skutečnou „sčasovkou“ pod burácejícím sborovým „*Chléb!*“.

V závěrečné části se vždy nemohu zbavit otázky, znal-li Janáček kryptogram BACH. Tedy jistě znal, ale myslel-li při kompozici rytmicko-melodického ostinátního motivu závěrečné části na jisté souvislosti:⁷

V příkladu číslo 8 naznačují výše uvedenou podobu. Je zde Janáčkův motiv a Bachův kryptogram. Harmonické kadence naznačené pod basem jsou z Lisztova *Preludia a fugy na téma BACH*. Nemohu též pominout leitmotiv Dvořákova *Requiem*. Jistou souvislost najdeme i u tohoto motivu.

Janáček tuto sčasovku harmonizuje akordy as moll a es moll. Je to vztah mollové S (as moll) a mollové T (es moll), kterou kompozici také ukončí. Harmonicky je to tedy tvar závěru církevního. V závěrečném *Con motu* (takty 324 – 331) pak sčasovku rozšiřuje na rozklad zmenšeně velkého septakordu (f-as-ces-es). Zní tedy i latentní harmonie II. stupně.

Závěrečný díl Otčenáše tedy začíná motivem, který se postupně mění ve sčasovku. Tvrdší opakováním motivu vnáší Janáček do závěru dramatičnost, napětí. Zcela záměrně vystupňuje dramatičnost s užitím motivu-sčasovky f-es-ges-es v kodě „Amen“. Spolu se střídáním metra (dvoudobé a třídobé) skvěle propracovanou polyfonní prací, výbojným výrazem a jistou nadřazeností mužských hlasů docílí dramatického vyvrcholení.

Na úvod jsem zmínil, že Janáčkově byl podnětem soubor náboženských obrazů. Leoš Janáček koncipoval pouze pět obrazů s poupraveným obsahem. První: *Dělníci klečí v lese před křížem*, druhý: *Rodina u dítky zemřelého*, třetí: *Žatva – hojná úroda – bouře se blíží*, čtvrtý: *Žalář – vězeň a pátý: Lupič se vlámal do pokoje v noci. Kristus chrání spící.*⁸

Charakteristika, vystižení podstaty Janáčkovy koncepce pěti živých obrazů je značně dobově tendenční, straníci. Já jsem opravdu přesvědčen, Janáčkovou hudbou, že autor oddělil absolutno hudby a prvotní podněty. Nechal žít fantazii posluchačů či interpretů. Vždyť např. jemné synkopované varhání pasáže či vstupy harfy působí obrazotvorně spíše jako mihotavá světla svící v sakrální budově, jako začátek křesťanského obřadu, jako chvíle, kdy se člověk pokorně skloní v pološeru modlitby.

Obrazová příloha

Příklad číslo 1, takty 1 – 8

Andante 

Choir

Harp

Andante 

Organ

5

Choir

Ot - če náš, jenž jsi

Ot - če náš, jenž jsi na ne - be -

Hp.

Org.



studie

2 ⁸

Choir

na - ne - be - sích,

sích, Ot - če náš,

Hp.

Org.

Příklad číslo 2

Es7 as4/6 Ges3/4 Es7 Ges5/6 Ges7/9 A2

Příklad číslo 3

63 **Con moto**

sólo - tenor, choir

Ó, přijď, ———— Ó, přijď, —

Con moto

Hp., org., choir

81

Ó, přijď, ———— Ó, přijď, —

89

Ó, přijď, ———— Ó, přijď, —

97

Ó, přijď, ———— Ó, přijď, —

Příklad číslo 4

103

S+A: Ó, přijď nám krá - lov-ství tvé -

T: Ó -

solo: nám krá - lov-ství tvé

B:

Příklad číslo 5

147 **Moderato**

solo - tenor

Bud' vů - le tvá ja - ko vne bi, tak i

bmi esmi4/6 bmi

1. 2.

153

na - ze mi, tak i na ze-mi.

sbor: Bud' vů le

F7 F7/9b F7 F5# fdim7 esmi6

Příklad číslo 6

239 *Adagio*

Organ

Harp

245

As6 *fmi* *Des6*

As4/6 *bmi6* *bdim* *C6* *C7* *fmi*

Příklad číslo 7

207 *Con moto*

Bas

Varhany:

dej nám dnes

Es6 *emi* *Es6*

Příklad číslo 8

Janáček: Bach: Dvořák: Requiem

Liszt: g-A6-c6-h4/6
B4/6-d6-C6-G
B4/6-d6-D5/6-G

Poznámky

- 1 Běžně se hovoří o pětídílné kompozici v souvislosti s tím, že Janáčkoví bylo předlohou pět obrazů polského malíře Meciny-Krzesze. Dokonce i z hlediska hudebního může úvod kompozice („*Otče náš, jenž jsi na nebesích*“) a následující část, kterou uvádím jako druhý samostatný díl („*Ó, přijď, nám království tvé*“) působit jako jeden ucelený díl. Obě části jsou propojené a ohraničuje je úvodní melodický motiv „*Otče náš, jenž jsi na nebesích*“. Formálně by se tedy mohlo jednat o třídílnou formu *a, b, a1/2*. Navíc jsou díly *a, b* z hlediska hudební formy spojeny spojkou. Dalším argumentem pro názor, že první a druhá část jsou jeden celek, je to, že úvodní díl (*a*) stojí stále na dominantní harmonii. Tónika zazní až v druhém dílu (*b*). Je tedy též možné považovat úvodní díl za jakousi „dominantní introdukcí“ jejíž reminiscence se ozve na konci (*a1/2*) části druhé. Z mého pohledu je však část „*Ó, přijď, nám království tvé*“ natolik antitetická k první, natolik harmonicky odlišná, natolik jiná hudební fakturou, že oba zmiňované díly považuji za samostatné části, věty. Interesantní záležitostí pro mne je též generální pauza v taktu 59, která z jednoho pohledu může obě části oddělovat, ale též může být jen pomlkou vytvářející napětí, nebo pauzou, která je jistým „modulačním okamžikem“, kterých si všímal ve svých pozapomenutých studiích o harmonii Antonín Rejcha.
- 2 Vycházím z třetího autorizovaného opisu partitury (autograf kantáty se nezachoval), který vznikl v červenci roku 1906 jako „*Otčenáš, kantáta pro tenor smíšený sbor varhany a harfu*“.
- 3 Původně napsal Janáček „*Moravský Otče náš*“ v květnu v roce 1901 jako hudební ilustraci pro tenor a smíšený sbor s průvodem klavíru nebo harmonia k živým obrazům podle cyklu 8 obrazů „*Ojce nasz*“ od Jósefa Meciny-Krzesze (1760–1934).
- 4 Pokud bychom chápali harmonii A dur jako místotóniku As dur, která nakonec skutečně zazní v taktu 15, i když ve tvaru kvartsextakordu a v tónorodu mollovém.
- 5 I zde lze z hlediska harmonického slyšení uvažovat o oné pauze jako o „modulačním okamžiku“, o kterém jsem se zmiňoval v první poznámce pod čarou.
- 6 Záměrně nejdříve analyzuji díl pátý a až poté čtvrtý. Jde mi o to, hovořit o úvodech částí třetí a páté v blízkém sledu. Obě zmiňované části začínají sólovým hlasem, spojuje je též mírné tempo, a u obou se zabírá harmonickou analýzou úvodních taktů.
- 7 Jsem si vědom, že následující myšlenky jsou velice odvážné. Mohou popírat genezi Janáčkovy motivu – sčasovky a působit spíše nereálně, neskutečně. Záměrně se však chci dotknout nejvyšší úrovně zkoumání hudebních struktur – aktivizované analýzy. Tento název metody analýzy jsem převzal z odborné terminologie hudebního teoretika Karla Janečka: „*Janečkův aktivizovaný rozbor formuje analytika vykladače do role analytika badatele i skladatele zároveň. Předpokládá široký rozhled v dané problematice, schopnost tvůrčího rozvíjení zkoumaného jevu a opětovného hodnocení stylového a estetického. Při analýze hudebních složek i tvaru díla prakticky experimentuje s možnými postupy, srovnává různé způsoby řešení, konfrontuje možnosti využití a nevyužití. Kromě orientace v hudební struktuře se dostává k hypotetickému poznání geneze kompozičního procesu, idejí díla a myšlení skladatele. V této souvislosti autor v dobrém úmyslu spekuluje o tzv. míře nahodilosti a vázanosti hudební struktury, tedy o jakémsi fantazijním a racionálním pozadí vzniku díla.*“ (Hons Miloš, *Hudební analýza*, vydavatelství TOGGA, Praha 2010, 1. vydání, str. 277).
- 8 Štědroň Bohumír: *Otčenáš, předmluva k partituře, hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2004, 6. vydání, str. IV.*

Literatura

- 1 Štědroň Bohumír: *Otčenáš, předmluva k partituře, hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2004, 6. vydání*
- 2 Janáček Leoš: *Otčenáš, partitura, hudební nakladatelství Editio Bärenreiter Praha, spol. s. r. o., 2004, 6. vydání*

3. Hons Miloš: *Hudební analýza*, vydavatelství TOGGA, Praha, spol. s. r. o., 2010, 1. vydání

Résumé

Příspěvek analyzuje vybrané části kantáty Otčenáš Leoše Janáčka především po stránce harmonie, melodiky a některých specifických rysů autorových vyjadřovacích prostředků.

Klíčová slova: harmonie, melodika, polyfonie, kompozice, hudební analýza.

Keywords: Harmony, Melody, Polyphony, Composition, Musical analysis.

Holubec Pavel na konzervatoři studoval hru na fagot, dirigování. Na UJEP PF studoval HV pro ZŠ, SŠ a ZUŠ. V současnosti končí doktorské studium hudební teorie a pedagogiky na UJEP KHV. Námětem disertační práce je harmonické myšlení ve vokální intonaci. Hrál v orchestru KD Teplice na fagot. Byl dlouholetým šéfdirigentem Děčínského symfonického orchestru. Jako dirigent spolupracoval s významnými českými interprety (Demeterová, Boušková, Kozderka, Adamus, Rattay). V současnosti je dirigentem Dvořákova komorního sboru a vyučuje HV. V roce 2011 napsal hudbu k činohrám, které měli premiéry na Nové scéně Národního divadla, v divadle Broadway („Oxygen“, „Manželské iluze“). V roce 2012 napsal hudbu k pohádce „Třetí sudba“.