

Instrumentální adaptace vybraných písní z cyklu Moravská lidová poezie v písních Leoše Janáčka pro zpěv a smyčcové kvarteto

Petr Vrána

Úvod: inspirační podněty a zdroje

Základní teoretický impuls tohoto konferenčního příspěvku vyplynul z praktické potřeby a zkušenosti mé edukační činnosti na Konzervatoři Evangelické akademie v Olomouci, kde v roce 2013 vznikla inscenace studentského operního studia nazvaná „Naše Pastorkyňa, aneb Dívka s jizvou na tváři“. V souvislosti s realizací tohoto nově vzniklého jednoaktového studentského projektu jsem byl pověřen úkolem nově instrumentovat doprovod dvaceti vybraných písní Moravské lidové poezie v písních Leoše Janáčka pro smyčcové kvarteto.¹ Výběr mnou zpracovaných písní tohoto cyklu je přizpůsoben poněkud omezenému rozsahu tohoto příspěvku a plně podléhá mému subjektivnímu hudebně-estetickému vkusu ve snaze poukázat na rozmanitost a kontrastnost povahy jednotlivých písní v souladu s hudebním zpracováním jejich doprovodu (ať už původního Janáčkovy klavírního či mnou adaptovaného pro čtyři smyčce). Jelikož lze dosavadní pokusy o smyčcová zpracování doprovodu Moravské lidové poezie v písních považovat pouze za ojedinělé nebo nedostupné (zejména jejich notační podobu), dovoluji si zde představit a nabídnout k posouzení svá vlastní hudební zpracování tří vybraných písní tohoto cyklu, jejich notační podoba dosud nikde publikována či vydána nebyla.² K vizualizaci notových ukázek těchto zpracování bude použito print screenu notačního softwaru Finale (v26), s jehož pomocí byla jednotlivá aranžmá písní vytvořena. Uvedené notační příklady mého vlastního hudebního zpracování zde hodlám analyzovat a komparovat s originální edicí třetího vydání Janáčkovy sbírky z roku 1947. Toto pojednání bude zaměřeno především na instrumentační stránku, dále na melodicko-harmonický průběh jednotlivých zpracování nebo jejich tektonickou stavbu. Jakožto podpůrný teoretický materiál zde poslouží vybrané poznatky obsažené v Janáčkových hudebně-teoretických studiích a komentáře některých muzikologů zabývajících se problematikou Janáčkovy teoretického díla.

Vybrané adaptace písní cyklu Moravská lidová poezie v písních: č. 1 Láska, č. 21 Tíha, č. 7 Kvítí milodějně

Mezi písně samotným L. Janáčkem nazírané jako písně složené tzv. záměnou patří nepochybně č. 1 Láska této sbírky.³ Smyčcová adaptace této písně respektuje Janáčkův princip opakování jednotlivých veršů pomocí jednoduchých repetit tak, aby byla zachována přísná jednota repetovaného textu a jeho doprovodu.⁴ Rozšířené harmonické sazby jednotlivých

¹ JANÁČEK, Leoš. Moravská lidová poezie v písních: pro zpěv a klavír. 3. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947. Jedná se o úzký výběr 53 písní z původní Bartošovy - Janáčkovy Kytice vydané poprvé v roce 1890 u Emila Šolce v Telči, který L. Janáček opatřil vlastním klavírním doprovodem.

² Široce dostupná je pouze zvuková podoba na CD nosiči. Janáček: Moravská lidová poezie v písních, transkripce pro hlas a smyčcové kvarteto Vladimír Godár. Vydáno: 2004. 1 CD Supraphon SU 3794-2.

³ Odborný termín pro lidové nápěvy postupující intervalem kvinty, tercie či dalšího akordického tónu. Nápěvy tvořené tzv. záměnou považuje L. Janáček spíše za podpůrný, dílčí skladebný prvek kultivačního estetického charakteru, jehož tonální materiál determinuje příslušností k rozkladům akordických trojzvuků (velkého - durového, malého - mollového, sextového), čtyřzvuků (dominantního) a okrajově též pětizvuků (nónového). Autenticky pojednáno ve studii: JANÁČEK, Leoš. Obraty melodické v lidové písni. O lidové písni a lidové hudbě. Praha: SNKLHU, 1955, s. 165.

⁴ JANÁČEK, Leoš, VRÁNA, Petr, ed. Láska: Ej lásko, lásko. In: [Moravská lidová poezie v písních]. Pardubice: soukromý archiv, 2019, s. 1-3. Píseň je registrována u společnosti OSA, z.s. jako zpracované dílo autora příspěvku.

kvartetních hlasů je zde proti Janáčkově předloze použito již v rámci uvozující jednotaktové introdukce písně a stejně tak následně v celém jejím dalším průběhu. Mezní distance doprovodných hlasů (jinak shodné s originální klavírní předlohou) je dosaženo výhradně posuvem basového hlasu (v tomto případě violoncella), který je lokalizován do velké oktávy a dále pak zvýrazněn ještě sestupným kvartovým krokem na nepřízvučné třetí době 1. taktu v rámci pravidelného třídobého metra. Ostatní tři hlasy však věrně zachovávají vzájemný odstup určený klavírní předlohou. Tento instrumentační záměr je veden snahou o zvýšení zvukového účinku smyčcového doprovodu a maximálního využití specifického tónu violoncellového zvuku ve spodní oktávě. Zároveň tak dochází k plynulému přechodu do prvního verše písně (počínaje 2. taktem) obohaceného o nově vzniklou basovou linii, která se zde částečně osamostatňuje. Původně klavírní bas pak identicky přejímá viola, která dále plní funkci výrazného paralelního (druhého) hlasu k nastupujícímu vokálu. Hned na počátku skladby se tak nabízí vhodná příležitost pro efektivní využití širokého rozsahu a bohatého zvukového potenciálu smyčcového kvarteta (viz obr. 1).

The image shows a musical score for a string quartet and soprano. The title is 'Andante' and the composer/arranger is 'L. Janáček / arr. Petr Vrána'. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The Soprano part has the lyrics: '1. Ej lá - sko, lá - sko, ty nej - si stá - lá,'. The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) are marked with dynamics like *ff* and *p*, and articulation like *pizz.* (pizzicato) for the cello.

Obr. 1: Příklad zpracování 1. verše písně č. 1 Láska cyklu L. Janáčka (arr. Petr Vrána)

Jednotlivé kvartetní hlasy pak dále během 1. a 2. repetice nijak zvlášť nevybočují z předurčených standardních pozic a mikro-tektonických funkcí. Zatímco první housle pravidelně repetují rytmicky perforovanou tzv. čítací sčarovku,⁵ plynoucí v šestnáctinových hodnotách s občasnou transpoziční obměnou v horní oktávě, druhé housle zde plní úlohu vlastně jediného středního harmonického hlasu. Viola zde funguje coby určitý paralelní ekvivalent vokální melodie. Rytmizace přidaného basu v této fázi hudby využívá umírněného spektra použitých rytmických hodnot (čtvrtových a půlových) v zájmu zachování hudebně-estetické a sémantické povahy 1. a 2. verše písně. K poněkud výraznějšímu instrumentačnímu zásahu do koncepce doprovodu dochází v taktu č. 10, tedy s nástupem 2. sloky (3. verše), kde basová linie opouští dosavadní lyrický mód a rytmicky varírována podtrhuje kontrastní charakter sčarovky 1. a 2. houslí. Reálně tak vzniká souběžně plynoucí varianta tzv. scelovací sčarovky s podpurným přízvučným efektem violoncella na těžkých dobách, zatímco violový part plní svou úlohu výrazného druhého hlasu kontinuálně (obdobně jako v 1. repetici).

Poslední 4. verš (od taktu č. 14) lze z hlediska instrumentace pokládat za zvukomalebně koncipovaný úsek písně. Proti obousměrně a příkře klenuté basové figurě zde střední hlasy (viola a 2. housle) tvoří komplementárně se doplňující harmonické předivo obepínající původní (klavírní) basovou linku, tentokrát však transponovanou do dvoučárkované oktávy. Permanentní charakter sčarovky 1. houslí v diskantové poloze spolu s ostatními doprovodnými

⁵ Bližší vysvětlení pojmu sčarovka a možné odchylky v jeho terminologickém vymezení lze nalézt v práci: BURGHAUSER, Jarmil. Hudební metrika v Janáčkově teoretickém díle. Brno: Filozofická fakulta brněnské univerzity, 1984, s. 138-153. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity; H 19-20, 1984. S. 139-140.

hlasy pak už jen dotváří patričný zvukomalebný účinek a gradační tendenci závěrečné 4. repetice (viz obr. 2).

L. Janáček / arr. P. Vrána

Soprano
ja - ko li - ste - ček na roz - ma - rý - ně.

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Obr. 2: Zpracování 4. verše písně č. 1 Láska cyklu L. Janáčka (arr. P. Vrána)

Píseň je v tomto zpracování proti Janáčkově předloze ukončena rozšířeným třítaktovým závěrem, který motivicky vychází z diskantové sčasovky 1. houslí a počátky jednotlivých taktů odpovídají elementárnímu modelu harmonické kadence T - D - T. Kýženým vyvrcholením tohoto závěru je dynamicky připravený a rytmicky separovaný úder tóniky všech instrumentálních hlasů po čtvrté generální pauze na nepřízvučné druhé době posledního taktu. Tento netradiční (rozšířený) způsob zakončení skladby lze považovat za jediný podstatný zásah do Janáčkovy předlohy či skutečnou aranžérskou licenci celé písně, neboť takto vygradovaný (upravený) závěr může vyvolávat dojem písně složené tzv. zesílením (viz obr. 3).⁶

L. Janáček / arr. P. Vrána

Soprano

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Obr. 3: Rozšířené třítaktové zakončení písně č. 1 Láska cyklu L. Janáčka (arr. Petr Vrána)

Jako příklad invenčně umírněného zpracovatelského přístupu k instrumentaci lidové písně nám dále poslouží píseň č. 21 Tíha.⁷ Jakožto jedna z početné skupiny devadesáti písní Kytice, Janáčkem považovaných za písně složené smírem, si proti předchozímu příkladu žádá poněkud

⁶ Termín pocházející od L. Janáčka je v tomto případě míněn spíše jako způsob zakončení písně než coby doklad jejího průběhu, jak uvádí Dr. Bohumír Štědron v úvodu 3. vydání: JANÁČEK, Leoš. Moravská lidová poezie v písních: pro zpěv a klavír. 3. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947. S. 5-7.

⁷ JANÁČEK, Leoš, VRÁNA, Petr, ed. Tíha. In: [Moravská lidová poezie v písních]. Pardubice: soukromý archiv, 2019, s. 1-2. Píseň je registrována u společnosti OSA, z.s. jako zpracované dílo autora příspěvků.

odlišnější zpracovatelský přístup.⁸ Můžeme říci, že všechny typické tektonické prvky Janáčkovy klavírního doprovodu (tzn. jednoduchá strofická forma, průzračná homofonní faktura doprovodu, sylabický typ zpěvu na bázi vázané vokální melodie) spolu s melancholicky zabarveným obsahem a charakterem textu, k pokročilejší zpracovatelské invenci přímo nevybízejí. Při instrumentaci smyčců se v tomto případě nabízí postup odpovídající spíše transkripci v pravém slova smyslu. Janáčkem definovanou klavírní sazbu, její rozpětí a vnitroharmonické vztahy smyčce, zejména jejich horní tři hlasy, věrně zachovávají až na drobné difference basové linky. Je zde opět snaha (stejně jako v předchozí písni) o maximální využití témbrových a rezonančních dispozic violoncella v nižších frekvencích velké oktávy. Potřebnou přízvучnost těžkých dob komplementárního synkopického rytmu doprovodných hlasů zde obstarává pravidelná pulzace osmin na těžkých dobách taktů, která u Janáčka v několika případech schází (jedná se o takty č. 3 – 7, 10, dále 11 a 13). Zdvojení některých harmonických tónů v rámci komplementární synkopické rytmizace však nikterak závadně nepůsobí. Při hlubším zamyšlení nad svébytností této 12-ti taktové strofy si nelze u Janáčka nepovšimnout působivé disproporce mezi symetričností třítaktových frázovacích celků melodie a poněkud nepravidelným načasováním jejich harmonických změn (viz obr. 4).⁹

Obr. 4: Příklad zpracování 1. a 2. sloky písň č. 21 Tíha cyklu L. Janáčka (arr. Petr Vrána)

V tomto ohledu zde k citelnějším harmonickým změnám či metroritmickým modifikacím původního zpracování nedochází. V zásadě zde inovativní hudebně-zpracovatelský přístup zcela ustupuje spontánnímu a přirozenému vyznění Janáčkovy klavírní předlohy, odrážejícímu nedotknutelnost, prostotu a estetiku lidového tvůrčího ducha.

Jestliže zde byly zmíněny písně, u nichž je uplatněno tzv. skládání smírem či záměnou, pak nelze opomenout další, ačkoliv ne tak svébytný tektonický princip, který L. Janáček odborně označuje jako tzv. skládání zesílením.¹⁰ Následující píseň č. 7 Kvítí milodějně rámcově spadá právě do této (méně početné) kategorie moravských písní, u nichž tento princip poněkud

⁸ Princip skládání tzv. smírem L. Janáček popisuje jako plynulé škalovitě řazené melodické postupy (motivy) bez výraznějších melodických vybočení či skoků. V písních s převahou tzv. smírových postupů a motivických spojů, oscilujících na střetávání nepřibuzných melodických tónů, pak lze podle Janáčka spatřovat typickou jadrnost a spontánní živelnost většiny moravských lidových písní. Autenticky pojednáno ve studii: JANÁČEK, Leoš. Obraty melodické v lidové písni. O lidové písni a lidové hudbě. Praha: SNKLHU, 1955, s. 164-165.

⁹ Harmonické schéma sloky: T (po dobu 4 taktů) - D (po dobu 1 taktu) - III (po dobu 1 taktu) - VI (po dobu 3 taktů) - S (po dobu 1 taktu) - D (po dobu 1 taktu) - T (po dobu 1 taktu).

¹⁰ Terminologické pojmy jako tzv. skládání smírem, záměnou nebo zesílením L. Janáček používá k vystižení základních rysů melodické architektury lidových písní. Skládání tzv. zesílením pak považuje za nejstatičtější formu melodické tvůrčí práce. Snadno identifikovatelným znakem mnoha moravských písní zkomponovaných tzv. zesílením je jejich náhlé a rázovité zakončení. Viz studie: JANÁČEK, Leoš. Obraty melodické v lidové písni. O lidové písni a lidové hudbě. Praha: SNKLHU, 1955, s. 166.

převládá.¹¹ Lyrickému obsahu a příslušné typologii použitých veršů (sdruženého, obkročného a přerývaného) zcela odpovídá jadrná melodika nápěvů čerpající z cikánské mollové stupnice. Z hlediska hudební formy se jedná o osmitaktový strofický útvar s obměnou doprovodu při jeho třetím uvedení. Každá z melodicky totožných slok je tvořena pravidelnou dvojperiodou založenou na motivické příbuznosti dílčích (větných) částí, zcela oprostěnou od jakýchkoliv pomocných funkčních opor (typu introdukce, mezihra, či dohra).¹² Dalším zcela typickým znakem této písně je pak především její kinetická staticčnost, spočívající v přerušování jejího metroritmického průběhu častými fermatami, umístěnými vždy konci každého z dílčích větných celků. Tato staticčnost pak spolu s obsahovou dikcí veršů do jisté míry spoluurčují formový tvar písně. Za melodické a tonální centrum zde již od počátku považujeme tón h^1 , který zde plní úlohu L. Janáčkem označovanou jako tzv. tón základný. V tomto případě se jedná o tónickou kvintu výchozí e moll tóniny, která zde slouží jako účinný oscilační melodický bod, a určité tonální centrum, od něhož nápěv postupuje půltónovými postupy oběma směry. Nejprve melodicky tzv. zesíleně, tedy půltónovým krokem vzhůru a zpět (viz 2. takt na obr. 4), vzápětí pak sestupně pomocí kombinace záměnného a smírného nápěvného principu (viz 4. takt na obr. 4). Typická svéráznost melodie tonálně čerpající z cikánské mollové škály je u L. Janáčka ještě umocněna použitím záměrně střídme harmonie, která může při pohledu do klavírní partitury budit dojem určité optické prázdnoty. Reálně se tedy jedná o unisono klavíru a vokální melodie s náznaky harmonických závěrů jednotlivých předvětí a závětí, vyjádřených figurovanými akordickými rozklady doprovodu. V těchto harmonických nástinech L. Janáček zcela záměrně vypouští harmonické tóny cílového akordu, které nahrazuje nečekaným unisonem, pravděpodobně ve snaze o zesílení účinku těchto (ne zcela běžných) akordických kombinací a spojů.¹³ Melodická tenze zdánlivě statického nápěvu tak u L. Janáčka nabývá na významu a svéráznosti působivosti právě díky harmonické nejednoznačnosti vstupního unisona, jehož harmonická příslušnost se stává skutečně zjevnou až teprve v průběhu strofy. Z hlediska této charakteristiky Janáčkovy originálu se smyčcová verze písně zásadně liší, neboť všechny Janáčkovy latentní (domnělé) harmonické vztahy jsou zde vyjádřeny zcela explicitně.

Andante L. Janáček / arr. P. Vrána

Soprano
1. Cho - dí - la po ro - li, tr - ha - la kú - ko - li, aj tí do - bro - my - sel, co by šo - haj při - šel.
2.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Obr. 4: Příklad zpracování 1. a 2. sloky písně č. 7 Kvítí milodějně L. Janáčka (arr. Petr Vrána)

Díky použité rytmezaci pak získává harmonický průběh na barvitosti a plnosti. Synkopický princip zpracování horních tří hlasů (1. a 2. houslí a violy) v prvním taktu předvětí dodává

¹¹ JANÁČEK, Leoš, VRÁNA, Petr, ed. Kvítí milodějně. In: [Moravská lidová poezie v písních]. Pardubice: soukromý archiv, 2019, s. 1-4. Píseň je registrována u společnosti OSA, z.s. jako zpracované dílo autora příspěvku.

¹² ZENKL, Luděk. ABC hudebních forem: dvojperioda. 3. vyd. Praha: Editio Praga, 1999, s. 54-55. ISBN 80-7058-472.

¹³ Jako např. VI. – T v předvětí a II. – T v závětí 1. periody, dále pak III. – VII. v předvětí 2. periody repetované strofy.

rytmickému průběhu relativní plynulost a do jisté míry i taneční ráz, který je náhle vystřídán figurativní parafrází akordických (původně klavírních) arpeggií v taktu druhém. Na tomto střídavém motivickém principu jsou, jak kinetika doprovodných hlasů, tak rytmizace aranžmá písně v zásadě postaveny. Také rytmizace basové linky založená na střídání synkop a pravidelných osminových hodnot působí vůči ostatním hlasům kontrastně a dodává tak doprovodu iluzorní efekt dalšího rytmického pásma. Figurativní pasáže klavíru jsou zejména v sudých taktech sloky nahrazovány variacemi horních tří smyčců v podobném duchu. Sled těchto hybných akordických rozkladů využívá širšího harmonického rozpětí smyčcového kvarteta a maximální rozsahový limit jednotlivých nástrojů. Zatímco podoba opakované 1. a 2. sloky zůstává i v doprovodu identická, 3. sloka písně přináší poměrně evoluční motivickou práci a některé zvukomalebné prvky (viz obr. 5).

L. Janáček / P. Vrána

The image shows a musical score for the 3rd stanza of the song 'Kvítko milodějné' by L. Janáček, arranged by Petr Vrána. The score is written for Soprano, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The vocal line (Soprano) has the lyrics: '3. Es - če - si na - tr - hám to - ho ná - vrat - ní - šku. Na - vrat sa mně, na - vrat, švar - ný šo - ha - ji - čku.' The instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) feature complex rhythmic patterns and arpeggiated chords, particularly in the second and fourth measures of the stanza.

Obr. 5: Příklad invenčního zpracování 3. sloky písně č. 7 Kvítí milodějné L. Janáčka (arr. Petr Vrána)

Již tónická (e moll) harmonie 1. a 3. taktu přináší rytmicko-harmonickou obměnu v podobě průchodného kvartsextakordu s neměnnou basovou linkou a též evolučně zpracované sudé takty (2. a 4.) dál variačně pracují s figurativními pasážovými motivy bryskních akordických rozkladů v horních třech hlasech. Podoba těchto akordických rozkladů je neustále proměňována a směr jejich melodického klenutí je pravidelně střídán tak, aby co nejvěrněji evokovaly charakter (pro L. Janáčka) typické sčasovky.¹⁴ Plynulý finální spád této moravské písně zakončené tzv. zesílením účinně dotváří vzestupný akordický rozklad tóniky (e moll) v horních smyčcích (1. a 2. houslích) závěrečného taktu.

Závěr

Vzhledem k omezenému rozsahu tohoto pojednání jsou zde exemplárně uvedeny pouze tři z celkem dvaceti autorem zpracovaných písní cyklu Moravská lidová poezie v písních L. Janáčka, jejichž výběr přímo reflektuje teoretické poznatky o skladebné stránce lidových písní a její typologii, jak ji interpretoval samotný L. Janáček ve svém teoretickém díle.¹⁵ Zcela logicky se zde objevují vybraní zástupci skupin písní komponovaných tzv. záměnou (píseň č. 1 láska), smírem (píseň č. 21 Tíha) nebo zesílením (píseň č. 7 Kvítí milodějné), jejichž míra zpracovatelské a tvůrčí invence se do značné míry liší. Vyplývá to již z podstaty daného úkolu, neboť je obecně známo, že i L. Janáček při tvorbě klavírních doprovodů hojně uplatňoval zvukomalebné prvky a inspirace ostatními hudebními nástroji. Jak je zřejmé, právě zvukomalebné prvky a inspirace ostatními hudebními nástroji.

¹⁴ Zejména ve 4. a 6. taktu sloky.

¹⁵ Výrazem „autor“ je zde míněn autor příspěvku.

pak měla na skladebnou koncepci či finální podobu Janáčkových doprovodů rozhodující vliv, což se projevuje zejména v písni č. 7 Kvítí milodějně, jejíž doprovod lze považovat za zjevnou stylizaci hry na cimbál. Poněkud jiná situace však nastává, upravujeme-li tytéž písně s doprovodem smyčcového kvarteta. Záhy totiž dojdeme k přesvědčení, že způsob pouhého transkribování (tedy pouhé alternace téže notační materie jinou zvukovou barvou) je umělecky neefektivní a nemusí vždy znamenat vyhovující a šťastný postup. Proto je při aranžování či instrumentaci lépe nacházet podnětné inspirace a nová řešení přímo ve smyčcové tvorbě skladatele, což právě u L. Janáčka žádnou enormní snahu rozhodně nepředstavuje, zvláště pak nahlédneme-li do partitur jeho smyčcových kvartetů. Tím se částečně vysvětluje užití širokých harmonických distancí smyčců a časovek, jak je tomu v případech písni č. 1 láska a č. 7 Kvítí milodějně, nebo práce se specifickými tábry (rovněž) v písni č. 1 láska nebo v písni č. 21 Tíha. Zaměříme-li se však pozorněji na fakturu Janáčkovy předlohy písni č. 21 Tíha, pak zjistíme, že invenční zpracovatelský přístup může některým písním cyklu naopak uškodit. Janáčkovy 3. vydání Moravské lidové poezie v písních je proto i do budoucna nutno pokládat za jedinou relevantní předlohu dalších instrumentálních zpracování.

Seznam literatury

- BURGHAEUSER, Jarmil. Hudební metrika v Janáčkově teoretickém díle. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Brno, s. 138-153. H 19-20.
- JANÁČEK, Leoš, VRÁNA, Petr, ed. Kvítí milodějně. In: [Moravská lidová poezie v písních]. Pardubice: soukromý archiv, 2019, s. 1-4.
- JANÁČEK, Leoš, VRÁNA, Petr, ed. Láska: Ej lásko, lásko. In: [Moravská lidová poezie v písních]. Pardubice: soukromý archiv, 2019, s. 1-3.
- JANÁČEK, Leoš, VRÁNA, Petr, ed. Tíha. In: [Moravská lidová poezie v písních]. Pardubice: soukromý archiv, 2019, s. 1-2.
- JANÁČEK, Leoš. Obraty melodické v lidové písni. O lidové písni a lidové hudbě. Praha: SNKLHU, 1955, s. 164-168.
- JANÁČEK, Leoš. Moravská lidová poezie v písních: pro zpěv a klavír. 3. vydání. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947.
- ZENKL, Luděk. ABC hudebních forem. 3. vyd. Praha: Editio Praga, 1999. ISBN 80-7058-472-6.

Instrumentální adaptace vybraných písní z cyklu Moravská lidová poezie v písních Leoše Janáčka pro zpěv a smyčcové kvarteto

Souhrn

Janáčkův písňový cyklus „Moravská lidová poezie v písních“ coby inspirační impuls tvůrce instrumentálních adaptací zaměřených na smyčcové nástroje nebo vokální skladby s doprovodem smyčcového kvarteta. Tvůrčí přístup soudobého zpracovatele hudby v souladu s Janáčkovými zásadami o sběru a práci s lidovými nápěvy. Vybrané příklady vlastního hudebního zpracování (autora příspěvku) některých písní výše uvedeného Janáčkovy cyklu pro zpěvní hlas s doprovodem smyčcového kvarteta. Pojednání o okolnostech vzniku smyčcových adaptací a jejich případná využitelnost v kulturní a edukační praxi. Možné analogie a komparace s tvůrčími přístupy jiných zpracovatelů téhož díla.

Instrumental adaptation of selected songs from the Moravian Folk Poetry in Songs by Leoš Janáček for string quartet

Summary

Janáček's song cycle *Moravian Folk Poetry in Songs* as an inspiration impulse of the creator of instrumental adaptations focused on string instruments or vocal compositions accompanied by a string quartet. The creative approach of a contemporary music processor in the context of selected Janáček's principles on collecting and working with folk tunes. Selected examples his own musical processing (by the author of the article) of some songs of the mentioned Janáček's cycle for voice accompanied by a string quartet. Analytical treatise on the origin and methods of adaptation of Janáček's songs and the justification of their origin (circumstances of origin, possibilities of creative approach, usability in the context of music culture or music education, etc.). Possible analogies and comparisons with creative approaches of other creators of the same work.