



2 5 7 R 0 1 2 9 2 9

M A S Y R Y K O V A U N I V E R Z I T A V B R N Ě

filozofická fakulta

ZÁKLADY MIKROTEKTONIKY

(9 analýz)

Miloš Štědroň

1991

3-3038
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY
BRNO

5400-91

© Miloš Štědroň, Masarykova univerzita

ISBN 80-210-0237-9

O B S A H

ÚVODEM	5
1. Claudio MONTEVERDI: sborový ritornel Apprendete pietà ze zpívaného baletu Il ballo delle Ingrate /1608/	7
2. Claudio MONTEVERDI: sinfonie ze' zpívaného baletu Il ballo delle Ingrate /1608/	20
3. ANONYM: 2 písně z rukopisného sborníku Cantilenae diversae pro distractione animi adhibendae /Brno 1745/ a/ Das schöne lob des Dorf Hussowitz b/ Die lieb' die brennet mich	25
4. Johan Sebastian BACH: Mein Jesu, was für Seelenweh /duchovní árie z BWV 487/	44
5. Franz SCHUBERT: Ländler G dur, op. 67, č. 13 /D 734/	52
6. Leoš JANÁČEK: Její pastorkyňa. 2. jednání, 5. výstup /Kostelnička/	55
7. Leoš JANÁČEK: Houslový koncert Putování dušičky /1926-28/ expoze	75
8. Leoš JANÁČEK: Vzpomínka pro klavír /1928/	91
9. Leoš JANÁČEK: Čekám Tě! /pro harmonium/ /1928/	98

ÚVODEM

Předkládané skriptum je souborem analýz částí nebo celých skladeb z rozmezí 17. - 20. století. Bylo by možné je označit za studie k problémům hudební mikrotektoniky, neboť se vesměs zabývají tektonickým detailem.

Dalším uplatněným kritériem je tendence ke komplexnosti analýzy. Přitom nepovažujeme provedené sondy za komplexní analýzy, neboť ty jsou vzhledem k historické proměnlivosti funkcí skladeb jen něčím ideálním, k čemu každá doba směřuje s jiným chápáním úplnosti analýzy...

Tyto úvahy mají samozřejmě své inspirační zdroje. Z četných uvádím rád aspoň těchto několik:

Diether de la Motte: Musikalische Analyse mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus - Textteil, Notenteil - Bärenreiter, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1968

Jan Trojan: Moravská lidová píseň. Melodika. Harmonika. O harmonické struktuře lidové písně jako rezultátu melodické složky, Editio Supraphon, Praha 1980

Nikolaus Harnoncourt: Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart. DTV /Bärenreiter Verlag. Kassel-London-Basel 1987

Jaroslav Volek: Struktura a osobnosti hudby, Panton, Praha 1988

Volba ukázek pro analýzu a jejich relativně proporční výběr, pokud jde o jednotlivá stylová období, vyplývá spíše ze zájmů autora, jeho momentální pracovní inspirace /Monteverdi, Janáček, anonymní studentský zpěvník/ než z čehokoliv jiného. I když se navenek zdá, jakoby šlo o proporčně komponovaný soubor vzorků analýzy v uvedeném časovém rozmezí.

A ještě jediná poznámka na závěr: jsou to náměty k analýzám, úvahy, u nichž se střídají metody i aspekty analýzy. Každá zdánlivá definitivnost analýzy budí nedůvěru a uvádí do chodu řadu nových pohledů a názorů na analyzované dílo. Tento analytický pluralismus není výsledkem metodologické eklektičnosti, ale konstatováním, že existuje současně množství hodnotných analytických výkonů, které mohou být vzájemně odlišné, ba protichůdné. A přitom každý z nich obohacuje skutečnost a čeká na své historické uplatnění a docenění.

1. Claudio MONTEVERDI: sborový ritornel Apprendete pietà ze zpívaného baletu Il ballo delle Ingrate /1608/

a)

Claudio Monteverdi: sborový ritornel Apprendete pietà
ze zpívaného baletu Il ballo delle Ingrate (1608)

ap-pren-de-te pie-tà ap-pren-de-te pie-tà Do-me'e Donzel-le

ap-pren-de-te pie-tà ap-pren-de-te pie-tà Do-me'e Donzel-le

ap-pren-de-te pie-tà ap-pren-de-te pie-tà Do-me'e Donzel-le

ap-pren-de-te pie-tà ap-pren-de-te pie-tà Do-me'e Donzel-le

Claudio Monteverdi: sborový ritornel *Apprendete pietà*
ze zpívaného baletu *Il ballo delle Ingrate* (1608)

b)

Ap-pren-de-te pie-tà ap-pren-de-te pie-tà Don-

ne' e Don nel-le

Poznámky k edici:

sborový ritornel "Apprendete pietà" přepisujeme ze známé edice Luigiho Torchiho *L'arte musicale in Italia* /G. Ricordi a C., Milano, nedat. s. 237/. Tato edice, která vlastně volně zpracovává monteverdiovské continuo často až s veristickou rafinovaností, není v ukázce nijak na závadu, protože se jedná o sborové místo bez continua, které Torchi přepisuje zcela přesně. Ukázku uvádíme v příkladu a/ v přepisu čtyřhlasé

faktury /v závorce je vždy uveden C klíč originálu/ a v příkladu b/ ve 2-řádkové transkripci.

Historické informace

Zpívaný balet *Il ballo delle Ingrate* /do češtiny můžeme název přeložit jako Tanec /bál, balet, ballo/ zavržených /kajícnic, duší v očistci/. Přitom je třeba mít na zřeteli, že se jedná o ženy, jak dokládá koncovka zpodstatnělého přídavného jména *Ingrate*...

Balet vznikl po dokončení a provedení opery *L'Orfeo* /1607/ pro mantovský dvůr ke svatbě Francesca Gonzagy se savojskou infantkou Margaretou spolu s operou *Arianna* /*Arianna* byla provedena 28. května 1608 a *Ballo delle Ingrate* 4. června 1608/. V obou případech byl libretistou vynikající básník Ottavio Rinuccini.

Henri Prunières /In: H. Prunières: Claudio Monteverdi, Libraire Félix Alcan, Paris 1924, s. 69/ považuje dílo jednoznačně za přenesení typu francouzského baletu se zpěvem do prostředí italského dvora v Mantově. Tuto složitější otázku zde nelze řešit v plném rozsahu problému, ale podotýkáme, že se toto "francouzské" ovlivnění mohlo týkat výlučně baletu, a to zejména především jeho choreografie. Zpívané dialogy i monology však vyrůstají z prostředí rané italské opery a nejsou tudíž nijak ovlivněny francouzskou hudbou.

Protože se jedná o ukázkou s textem, je třeba podrobněji analyzovat i děj, abychom pochopili souvislosti a význam vlastního textu.

Děj baletu: Venuše /alt/ a Amor /soprán/ přicházejí někam až k bránám podsvětí /Inferna, pekla - antická a křesťanská představa splývají v italské poetice od Dantovy doby/, aby prosili pána podsvětí Plutona /bas/ o dovolení spatřit zavržené duše /anime ingrate/. Ty jsou v podsvětí, protože se vzepřely Amorovi /... "d'Amor ribelle"/. Konverzace tří bohů je prosycena dobovou kurtoazní zdvořilostí a poklonami. Básník Ottavio Rinuccini vybavil v duchu marinistické poetiky své hrdinky řadou epitet. A tak při vzájemném oslovování se objevují často metaforická vyjádření jejich vlastností nebo povahy /Venuše je nazývána podle tradice italských raných oper *Bella madre d'Amor* - krásná matka lásky a současně i *Amora*, Venuše tituluje vládce podsvětí Plutona "*O della morte innumera-bil gente tremendo Re*" - ó smrti nesčetných národů hrozný králi a o Amorovi se Pluto vyjádří jako o zlatém lučištníkovi /*l'áurea saetta*/.

Pluto vyhoví prosbě Venuše a Amora a duše těch žen, které se protivily lásce-Amorovi, mají přijít na chvíli z podsvětí. Stane se tak na pokyn přivolaných služebníků /ministri/. Duše vcházejí ve dvojicích z rudě ozářeného Inferna, s tvářemi zakrytými maskou sinalé barvy. Jejich pohyb má charakter tance a stává se jakýmsi obřadným vyjádřením jejich osudu. Povaha jejich provinění však z libreta není jasná. V čem se provini-

ly proti Amorovi, jak se mu vzepřely? Jisté je, že ballo mohlo mít i svou konkrétní narážku na svatbu Francesca Gonzagy se savojskou infantkou. Venuse totiž ve své stížnosti hovoří o ženách z německého císařství. Velmi zajímavá je ta okolnost, že tanec předváděly podle popisu Henriho Prunièrese tanečnice, z nichž polovina byla převlečena za kavalíry. Důvody tohoto přestrojování nám nejsou dosti jasné, i když najdeme něco obdobného i v českých hudebních dějinách jen o 9 let později od popisované události. V únoru 1617 totiž dávali čeští stavové na pražském Hradě balet *Phasma dionysiacum Pragense*, ve kterém byla opačná situace - tančili jen muži v párech, z nichž polovina byla oblečena za dámy. Jistě zajímavá shoda, vezmeme-li v úvahu tu okolnost, že balet byl s největší pravděpodobností dílem italských architektů, scénických výtvarníků i hudebníků /viz literatura k této analýze/. Po provedeném tanci, který je dosti dlouhý, odcházejí duše zpět do podsvětí na povel Plutona. Jen jedna z nich se dvakrát za všechny loučí s pozemskou přírodou, hvězdami na nebi a sluncem na obloze. Loučení velmi připomíná závěr 2. jednání opery Orfeo. Na poslední slova Jedné ze zavržených /Una delle Ingrate/ Apprendete pietà, Donne'e Donzelle - tj. mějte s námi soucit /politujte nás/, paní a panny, přímo navazuje kvartet čtyř duší zavržených, které opakuji sborově tuto výzvu. A právě tento sborový ritornel je předmětem našich analytických úvah. Po jeho prvním nástupu se vrací znovu lamentózní zpěv Jedné ze zavržených /Una delle Ingrate/ a tento ritornel balet ukončuje.

Náměty k analýze

Tektonika, forma:

V daném případě je tektonický zřetel problémem téměř zanedbatelným. Protože při analýze vesměs směřujeme k jinému zobrazení než v jakém jsme poznali objekt, můžeme i zde použít některého z těchto zobrazení. Zdá se totiž, že podstatou analýzy je často právě převod objektu do jiného zobrazení. Při tomto převodu se vyjeví nebo se stanou zjevnější proporce, vztahy nebo strukturální zákonitosti, které notová grafika na první pohled neobnažuje. A tak často hudební celek znázorňujeme proporčně, obvykle v dvojrozměrném prostoru. Základem takto prováděné analýzy je modelování, při čemž model představuje strukturně pojatý objekt ve zjednodušení. Právě toto zjednodušení umožňuje rychlejší manipulaci se tvarem, pohotovější vyhledávání obdobných známých situací, katalogizací vzhledem k tradici a celou řadu dalších operací.

Tektonické útvary tedy budeme nejčastěji znázorňovat pomocí grafů, schémat, opatříme je alfabeticými symboly, abychom mohli snáze sledovat jejich střídání a pravidelnost nebo nahodilost takovýchto změn. V této souvislosti lze doporučit každému, kdo se analýzou bude zabývat, aby si kladl otázky po hledání symetrie v hudbě, a to jak symetrie v osazení

prostoru, tak i symetrie v melodice, harmonii, rytmu a proporce.

Vraťme se však k naší ukázce. Dá se znázornit různě: např. jako poměrně symetrické spojení tří 2-taktových celků. Pak bychom ji mohli zapísat třeba takto:

$$\begin{array}{c} 6 \\ \diagup \quad \diagdown \\ 2 \quad 2 \quad 2 \end{array} \text{ /augment./}$$

$$\begin{array}{c} 3 \\ \diagup \quad \diagdown \\ 1 \quad 1 \quad 1 \end{array} \text{ /augment./}$$

Tato metoda je výhodná všude tam, kde je ustálena teorie taktu a kde převládá v celku velký počet stejnorodých taktů - tj. především v hudbě klasicismu, romantismu, v lidové písni některých oblastí, u většiny taneční hudby, ale i v převážné části nonartificiální hudby. U Monteverdiho však toto znázornění nebude postačovat. Zde konstatujeme, že bude výhodnější vyjít ze zhudebněného textu. Jeho první část - "Apprendete, pieta" - se dvakrát opakuje - podruhé s malou obměnou. Odlišná je pak druhá část textu - oslovení "Donne e donzelle". Způsob pochopení textu skladatelem je v daném případě východiskem k tektonickému posouzení úseku. Vyjádřili bychom jej výhodně vzorcem:

$$a - a' - b$$

úseky $a - a'$ jsou symetrické, úsek b je protažen, augmentován zcela ve shodě s důrazem na jádro sdělení v mluvené - zpívané větě.

Pokud jsme příliš nespoleháli při tektonickém rozboru ukázky na počet taktů, pramení tato nedůvěra ze skutečnosti, že takt je ještě v době Monteverdiho jen pomocným a dosti formálně chápaným druhem členění. Jeho variabilita často obráží metrické změny uvnitř zhudebňovaného textu a nelze tedy spoléhat na stabilitu většího počtu stejně dlouhých a tedy dobře srovnatelných úseků.

Poučení o teorii taktu v rozmezí 16. a 17. století najdeme v řadě prací. Za všechny uvádíme studii Carla Dalhause: Zur Theorie des Tactus im 16. Jahrhundert In: Archiv für Musikwissenschaft 17 /1960/, s. 22-39. Pro ty, kteří k Dalhausově práci se nedostanou, uvádíme aspoň citát, který mnohé napoví: ... "Die absolute, stetige, homogene und unendliche Zeit Isaacs Newtons war dem Mittelalter unbekannt" /s. 25/ - absolutní, stálý, homogenní a nekonečný čas Issaca Newtona středověk neznal". ...Dalhaus zachycuje tactus jako formální úsek v době, kdy se právě mění náhodný a kolísavý úsek na pravidelnou jednotku, která obráží novou filozofickou koncepci času, jak ji definoval Isaac Newton.

Melodika:

analýza průběhu tónových výšek /vyjádříme-li se poněkud pod vlivem kompozičních technik 20. století, zejména dodekafonie/ je v různých historických údobích různě oprávněná ve vztahu ke struktuře celku. Dominantní faktor představuje např. u gregoriánského chorálu nebo u jednohlasé lidové písně, podstatným faktorem pro tektonickou organizaci bude v převážné

většině méně komplikovaných skladeb 18. a 19. století, problematičtější bude v polymelodicky organizované hudbě 14. - 16. století.

Pohled na intervalickou strukturu nějakého melodického úseku, statistické vyhodnocení intervalů a posouzení tendence melodického úseku /stoupavá při převaze vzestupných a klesavá při převaze sestupných intervalů/ se vyplatí prakticky ve všech evidovaných historických situacích. Pro analytika je ovšem rozhodující, jak získané údaje využije a jak se tyto projeví v komplexním rozboru. Idea komplexní analýzy je samozřejmě nejvyšší metou analytika, je to jeho stále existující platónská idea, k níž pouze směřuje. Ať se tváří analýza sebekomplexněji a vyváženěji, nikdy se nemůže už vzhledem k povaze materiálu a díky odlišné historické situaci analytika realizovat nějaká uměle proklamovaná "komplexnost" - často jen tušíme, které faktory byly v té či oné době dominantní - jak se tato dominantnost realizovala. Myšlenka komplexní analýzy samo o sobě působí poněkud nehistoricky, protože vlastně apriorně nastoluje souhru parametrů ve struktuře. K největším a nejobtížnějším úlohám analytika tedy právě patří posoudit prismatic "komplexnosti", které složky jak fungují.

Vraťme se však k melodické analýze naší ukázky. Od 17. století často a rádi absolutizujeme sopránovou melodii jako vůdčí a strukturu často nazíráme pohledem vrchního melodického obrysu. Paul Hindemith připojil k sopránovému vrchnímu obrysu spodní basový a nazval tento druh pohledu na hudební strukturu velmi případně "übergeordnete Zweistimmigkeit" - nadřazená dvojhlasost. V naší ukázce již instinktivně bereme nejvyšší hlas jako melodii - a skutečně je takto odvozen z předchozího sólového zpěvu. Sbor 4 zavržených vlastně jen opakuje melodický citát ve 4-hlasé podobě. Polymelodická rutina Monteverdiho však způsobila, že kdybychom neznali souvislost s předchozí "árií" - lamentem, právem bychom prohlásili, že jsou všechny 4 hlasy v ritornelu komponovány velmi vyváženě.

Někdy je výhodné všimnout si - jak již bylo poznamenáno - stoupavosti a klesavosti melodického úseku. Východiskem k jakémukoliv statistickému hodnocení intervalové struktury je přepis notového záznamu do číselného kódu - čili numerizace. Přepisujeme dnes již tradičně tak, že čistá prima = 0, malá sekunda vzestupná = +1, malá sekunda sestupná = -1, velká sekunda vzestupná = +2, velká sekunda sestupná = -2 atd. V praxi lze používat jen záporných hodnot a znaménko + eliminovat.

Přepíšeme-li po hlasech v tomto kódu úseky a, a', obdržíme tyto výsledky:

	a:	a':
1.hlas	0+3-5 0 +2	0+3-2-1 0
2.hlas	0+4-5 0 0	0 0-2+2-4
3.hlas	0+2 0-2-2+1	0 2 0 0-2
4.hlas	0-2-2 0-1	0-1-3 0 +1

Hodnocení intervaliky z takto numeticky přepsaného úseku přináší jen omezené možnosti. Jestliže bychom provedli přepis melodičky celého díla nebo jeho podstatné části /jedna role/, měli bychom k dispozici větší počet informací, ze kterých lze zobecnit poznatky o celkové intervalové tendenci, o jejím využití v charakteristice jednotlivých postav popř. při řešení standardních situací, na které v 16. a 17. století obvykle reagují hudební figury - figurae musicae, předkomponované útvary, dávající návod, jak řešit časté situace, které přináší text /např. pohyb směrem vzhůru, dolů, zpomalování nebo zrychlování děje, pronásledování, ale i zcela konkrétní akty - např. ukřižování atp./.

"Stoupavost" nebo "klesavost" melodického úseku poznáme pouhým přečtením ukázky - pokud ji chceme provádět na větší ploše a exaktněji, sečteme intervaly a zjistíme tak celkovou tendenci. Ta ovšem nemusí být vždy ve shodě s vjemem, který nám nabízí naše slyšení. V naší ukázce provedme zcela formálně a z metodických důvodů zjištění stoupavosti a klesavosti melodičky po hlasech.

Dostáváme tyto výsledky:

v úseku a:

- 1.hlas 0+3-5 0+2 = 0
- 2.hlas 0+4-5 0 0 = -1
- 3.hlas 0+2 0-2-2+1 = -1
- 4.hlas 0-2-2 0-1 = -5

v úseku a':

- 1.hlas 0+3-2-1 0 = 0
- 2.hlas 0 0-2+2-4 = -4
- 3.hlas 0+2 0 0-2 = 0
- 4.hlas 0-1-3 0+1 = -3

Vidíme, že toto zjišťování stoupavosti nebo klesavosti melodičky může hrát významnější úlohu teprve na větší ploše. V našem případě lze jen konstatovat stabilitu nebo mírnou tendenci k poklesu. V úvahu bychom mohli brát jednotlivá slova textu podle jejich významu a postavení. Srovnávat lze samozřejmě dobře zhudebnění jednoho slova v různých situacích. Předvedená metoda ve spojení s intervalovou statistikou může odhalit řadu faktorů, které při analýze notového textu zůstanou skryty. Univerzální návod, kdy je a kdy není vhodná, neexistuje. Zde záleží na intuici analytika,

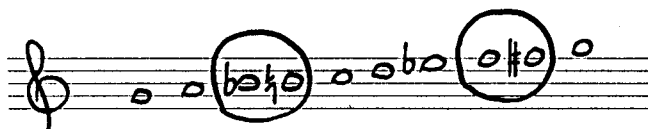
na jeho dovednosti odhadnout, co očekává od analýzy a jak dokáže vlastními analytickými postupy korigovat apriorní názor. Vyhodnocení vyskytujících se intervalů lze provádět z hlediska jejich četnosti, vyváženosti, směrů /stoupavosti a klesavosti, o nichž byla řeč/, obdobně lze sledovat určitá specifická spojení a hledat logiku jejich častějšího nebo pravidelného výskytu. Velmi často se bude tato analýza zejména při rozboru vokální skladby s textem stýkat se sémantickou analýzou a jejími metodami.

Naše ukázka z hlediska intervaliky také nepřináší žádné převratné zjištění. I zde se projevuje nevýhoda malé plochy, na níž nelze srovnávat specifické postoje skladatele. Jedno je však jisté: když bychom prováděli komplexněji pojatou analýzu celého díla typu zpívaného baletu *Il ballo delle Ingrate*, budeme přednostně srovnávat intervalový výskyt u stejnorodého materiálu - tj. u sólových vokálních partů, kde již pouhým okem rozlišíme odlišnosti ve výběru intervalů např. u Plutona a Venuše. Imperativnost Plutona je jistě záměrně podtržena volbou kvintakordických a fanfárových postupů, které Monteverdiho současníkům stejně jako nám oznamují, že se jedná o vnějškově reprezentativní, obřadné a oficiální sdělení. Pokud by mělo při analýze vůbec smysl srovnávat sborovou melodiku, pak jedině na dvou krátkých vstupech, z nichž ten druhý je náš rozebíraný ritornel. Logika děje nás přirozeně vede k tomu, že se snažíme vyvodit obdobnou hudební logiku z jazykového projevu zpívajících osob. A zde se dá jít při analýze do velkých detailů. A opět nelze jednoznačně stanovit a doporučit, kam až se toto sledování detailu vyplatí, kdy má smysl tento druh "analýzy takt od taktu" /tak bychom asi česky přeložili De la Mottovo označení "Takt pro Takt Analyse"/, a kdy již je jen zbytečným rozmělnováním. V naší ukázce převládají primy, sekundy a tercie, výjimečně se objevují kvarty nebo kvinty jako vzájemné intervalové pendanty.

Při intervalové analýze rozsáhlých ploch lze provádět i zjišťování pravděpodobnosti výskytu dalšího intervalu po určitém intervalu. Tato metoda může být v některých případech užitečná a dobře platná.

Harmonie:

v rámci melodické nebo harmonické analýzy /obě pochopitelně úzce souvisejí/ bude výhodné provést ve většině případů analýzu stanovení tonálního nebo modálního terénu. Zejména snadné to je u menších ukázek, kde dokážeme statisticky vyhodnotit celou plochu v krátké době. Tak je tomu i v tomto případě. Vypsáním všech tónů ukázky dostaneme řadu:



Řada G /mollovost převládá, durová tercie - tzv. pikardská tercie se zde vyskytuje jako relativně nová a v Monteverdiho době stále častěji manýrovitě používaná konvence/ má obě tercie, mollovou sextu a oscilující septimu f-fis. Jaroslav Volek navrhl pro řadu podobných situací a nejroznějších kombinací, u nichž jakoby se mísily módy /často nedůsledně/ s tonální koncepcí nebo se prostupují durová a mollová koncepce, označení diatonická flexe. Velkou výhodou tohoto označování je skutečnost, že se neberou v úvahu konkrétní a proměnlivé intervaly jednotlivých církevních stupnic /mixolydická septima, dorská sexta, lydická kvarta, frygická sekunda/ a analýza se nezatěžuje řadou kombinovaných názvů /lydicko-mixolydický, frygicko-lydický, lydicko-durový atp./, nýbrž se sledují zvlášť ohebná-flexibilní místa. Volkova diatonická flexe a flexibilní diatonika značně zjednodušuje situaci v oblasti neustálené nebo již rozkolísané tonality a jejího přechodu k modalitě. Zatímco negativním jevem většiny teoretických koncepcí je snaha zavádět další nové termíny a zejména označení a symboly, jedná se zde vlastně o opačný postup - o podstatné zjednodušení a zpřehlednění analýzy. A to je zřejmě nejdůležitějším požadavkem jakékoliv analýzy: dílo po analýze musí být zřejmější a přístupnější než před ní. A tato zdánlivě banálně znějící teze není vždy splněna.

Takt pro Takt Analýze - tedy analýza takt od taktu - je v mikrotektonickém detailu, jakým nesporně naše ukázka je, často velmi užitečná či dokonce nezbytná. Nebezpečí této analýzy spočívá ve značném rozmělnění materiálu a ztrátě kontinuity. Detail tak může překrýt tendenci k vidění celku. To je třeba mít vždy při uplatnění této detailní analýzy na zřeteli.

Naznačme postup takovéto analýzy v našem případě:

1. takt /označení takt zde chápeme spíše jako úsek vytvořený často rozdílně různými editory/:

opakovaný mollový tonický kvintakord, sextakord mollové dominanty, kvartsextakord střídavé dominanty es-a-c zahuštěný průcho-dem ve 3. sopránu /g-f/

jiný výklad tohoto místa: terckvartakord septakordu střídavé dominanty a-c-es-g, v němž tón g je melodicky nahrazen tónem f.

Tato oscilace je nejlépe zachytitelná, pohlížíme-li na ni optikou diatonické flexe Jaroslava Volka. Uvědomujeme-li si současně, že rodící se harmonie této doby dochází ke všem rafinovanostem nahodile a z horizontálních - tedy melodických postupů.

Připomíná to někdejší techniku musica ficta, která nahrazovala diatonický materiál chromatickým a řídila se pravidlem: fiktivní je takový interval, který dosadíme do diatonické řady místo tam patřičného - fiktivní je tedy půltón na místě celého tónu

/v ionické fis-g místo regulérního f-g/, ale stejně tak je fiktivní celý tón na místě půltónu /v ionické hes-c- místo regulérního h-c/. Je nesporné, že Monteverdiho hudební myšlení se v tomto místě ubírá ve 3. sopránů cestou flexe - 3.soprán instinktivně hledá místa, která se "hodí" do akordu - výsledkem tohoto postupu je změna napětí. Kdybychom toto místo chtěli chápat vertikálně a objasňovat ho harmonicky, museli bychom vysvětlovat přítomnost nějakého sekundakordu es-f-a-c patřícího septakordu přirozeného sedmého stupně f a c es. To samozřejmě lze, protože střídání mixolydického f s durovým fis je v terénu ritornelu prokazatelné, ale je to zřejmě méně produktivní postup než výklad kombinující harmonii, akordiku a melodiku.

Analýza tedy nemusí dojít k jednoznačným závěrům. Bude obrážen různě historické roviny pohledu. V daném případě se jedná o kombinaci horizontálního a vertikálního pojetí. Kadenční sílu harmonie Monteverdi objevoval někdy v době okolo roku 1610, tedy záhy po dokončení naší ukázky. Zdá se, že tektonicky a konstrukčně působila síla spojení dominanty s tonikou, kterou v té době využíval snad až nadbytečně. Chromatismy a flexe vyplývaly z horizontálního pojetí, konstrukční zřetel vstupoval prostřednictvím základních spojů, využívaných často sekvencovitě. Ještě poznámka k mollové dominantě - 3. akordu 1. taktu:

mollová dominanta /i⁷ její sextakord/ je typická pro rané opery po roce 1600 zejména v pozici incipitu - v závěru bývá obvykle durová dominanta.

2. takt: kvintakord durové dominanty, která rychle nahradila mollovou dominantu z předchozího taktu - tím končí bez ohledu na pomocné taktové členění 1. úsek, a to ve shodě s textovou a hudební logikou. Poloviční závěr není také ničím novým. Je převzat z taneční hudby 16. století. Následuje úsek, který jsme označili při tektonické analýze jako a⁷. Jde vlastně o opakování s nepatrnou změnou. Místo tónického kvintakordu mollové tóniky je tentokrát užít sextakord, místo sextakordu mollové dominanty kvartsextakord a dva poslední akordy v tomto taktu jsou zmenšený septakord /zmenšeně zmenšený/ 7. stupně- fis-a-c-es a sextakord durové dominanty, která opět nahrazuje mollovou dominantu.
3. takt: prvním akordem končí úsek a⁷. Tímto akordem je opět mollová tonika. Jestliže byl úsek a "otevřený" díly polovičnímu závěru, je úsek a⁷ zdánlivě uzavřený. Tak by tomu bylo, pokud by nenásledoval závěrečný úsek b - melodické klesání od d ke g. Alt odskočí od tonického g k subdominantnímu c, zatímco všechny 3 soprány zůstávají na pozici toniky. Toto místo budeme sotva objasňovat

jako výskyt neúplného subdominantního nonového akordu c-g-hes-d. V dalším průběhu bychom totiž přišli do značných rozpaků. Zde opět končí harmonie a Monteverdi se v emocionálně významném místě uchyluje k horizontální logice. Ve 3 sopránech ponechává mollovou toniku g-hes-d, tak klesne od kvinty k tercii a překvapivě přináší zahuštěné akordy, pokud budeme nepřipadně uplatňovat harmonické hledisko. Daleko produktivnější je vidět podle našeho názoru toto místo jako střet 3 sopránů v melodickém poklesu s protimelodií altu, který při hledání kadence zcela logicky dosáhne subdominantního c a posléze dominantního d. Nesmírně zajímavé však, že mezi tóny c a d je vloženo dvojí zaznění tónu h, které se spojuje s akordem g-hes-d v sopránech. Dissonance veskrze funkční, ukončující žalozpěv, vede až ke shluku tónů g-a-hes-h, který usmíří dominantu a durová tonika s pikardskou tercií.

Dostáváme se tedy k závěru naší analýzy. Zde budeme vždy vést úvahu směrem k jakési komplexnosti analýzy, jakkoliv ji nechceme přeceňovat.

Závěr analýzy:

obvykle právě v této fázi analýzy zvažujeme přínos jednotlivých analytických sond. Hodnotíme je ve vztahu k celku a usuzujeme, na kolik přispěly k objasnění struktury analyzovaného objektu. Zde je třeba dokázat odvrhnout a nepoužít relativně i velké soubory informací, jestliže nesplnily očekávaný účel. Vždyť přece každá nová metoda může sebou nést nové problémy, novou zátěž, která se projeví nejen pozitivně, ale i negativně.

Analýza by měla tedy zobecnit relativně malý soubor poznatků, které přicházejí ze všech nebo z velké většiny sond a mají tedy zřejmě objektivnější platnost.

I v závěrech bude možné hodnotit vzhledem k historické situaci analyzované ukázky a také zcela posoudit objekt "jen" strukturálně - tj. záměrně ho zbavit historického nánosu a pokusit se ho objasnit co možná nejexaktněji. Uvidíme, že to zdaleka není snadné a ani možné, ale již snaha o tuto racionalizaci a chápání mimo čas a prostor může vést momentálně k cenným podnětům.

Bylo řečeno, že analýza nikdy nebude komplexní ve smyslu přírodovědného nazírání. Budou v ní vždy převládat tendence doby, návyky a větší nebo menší přilnavost analytika k oné vrstvě, do níž analyzovaný objekt patří. Stejně tak bude analýza zřejmě neustálým střídáním úhlu pohledů a volbou prostředí, do nichž bude analytik svůj objekt přesazovat. V procesu převádění z jednoho kódu na druhý bude mít naději, že postřehne více vlastností objektu, než jaké jsou pozorovatelné "pouhým okem" a ve statické poloze objektu, vyjádříme-li se metaforicky.

Analytik tedy jakoby obrazně objektem otáčel a zkoumal ho z různých stran, porovnával jeho celkovou podstatu. Zdá se, že změna volby prostředí, odkud pohlížíme na objekt a střídání kódů, jímž objekt měříme, jsou nejcennější a v průsečíku tohoto procesu se vyjevují i specifické vlastnosti objektu. U Monteverdiho ritornelu bychom z celého množství použitých pohledů na objekt mohli pro publikování analytických výsledků použít jen málo. Pokusme se vyjádřit výsledky všech těchto analýz v tezích:

1. Ritornel /je to vskutku minimální ritornel, neboť se opakuje jen jednou - trojí výskyt objektu by byl jistě přesvědčivější/ je plně podřízen textu a emfatická a poněkud afektovaná závěrečná věta, oslovující obecenstvo, dala intonační podobu hudebnímu oblouku. Zřetel camelistů o posílení váhy textu a slova je tedy výrazně uplatněn. Le parole - slova - mají významné postavení a určují tektoniku ritornelu.
2. Vcelku symetricky je vyřešen tektonický půdorys ritornelu - úseky a - a'b. Část b je vzhledem k tomu, že uzavírá celek, prodloužena /o 2 doby/. Části a, a' opisují prakticky oblouk se zdvihem a návratem, část b klesá /výjimku tvoří protimelodie altu/.
3. Pro popsání tonální terén /mollová s flexí 7. stupně a se závěrečnou durovou tercií/ vyhovuje flexibilní diatonika J. Volka.
4. Harmonie se stává tektonicky zodpovědnou složkou celku - řečeno opět slovy Jaroslava Volka. Jen na některých místech jí dosud není - je to právě tam, kde vládne nejistota, kde vrchol afektu umožňuje maximální disonanční konflikt - h kontra hes a to na pozadí dalších disonančních tónů a, g, takže vzniká shluk, který bychom chápali v současné době jako zahuštěný akord.
5. Tyto disonance vznikají z horizontálních příčin a pramení tedy ve skladatelově mistrovské orientaci v polymelodicky vedených hlasech. Do ní proniká stále častěji nová síla harmonie, která ovšem neplatí na všech místech stejně. Často jsme svědky hledání a experimentování a flexibilita je opravdu tím nejfrekventovanějším jevem.
6. Ritornel už instinktivně využívá základních kadenčních zákonitostí harmonie. Část a je "otevřená" a končí polovičním závěrem, část a' a část b využívají kadence.
7. Přejít od akordiky k harmonii /to je asi nejvlastnější označení tohoto stavu harmonického myšlení/ je dobře patrný při používání dvojí dominanty, pro nás apartně znějící mollové dominanty a pro Monteverdiho dobu naopak apartně znějící durové dominanty, která stačila zevšednět až ve 2. polovině 17. století.

LITERATURA:

- Henri PRUNIÉRES: Claudio Monteverdi
Librairie Félix Alcan, Paris 1924, s. 69 - 73
- Jiří HILMERA: K počátkům barokní scénografie v Čechách
In: ČČM 131 /1962/, s. 135 - 140
Ještě k počátkům barokní scénografie v Čechách
In: ČČM 131, /1962/, s. 219
- Dějiny českého divadla I. Od počátků do sklonku osmnáctého století.
Editoři František Černý, Adolf Scherl a Evžen Turnovský
ČSAV Praha 1968, s. 141, 148, 149, 150, 151, 391
- Tomislav VOLEK - Stanislav JAREŠ: Dějiny české hudby v obrazech od nejstarších památek do vybudování Národního divadla
Editio Supraphon, Praha 1977, ukázka s. 125 a s. 413 - 414
- Miloš ŠTĚDRŮ: Claudio Monteverdi. Génius opery.
Editio Supraphon, Praha 1985, s. 27 - 29
- Jaroslav VOLEK: Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka
In: Struktura a osobnosti hudby. Soubor hudebně teoretických prací
J. Volka
Panton, Praha 1988, s. 199 - 216

2. Claudio MONTEVERDI: sinfonia ze zpívaného baletu Il ballo delle Ingrate /1608/

SINFONIA

Violino

Viola Soprano

Viola Alto

Pianoforte

Basso Continuo

b)

Claudio Monteverdi:
Sinfonia ze zplvaného baletu *Il ballo delle Ingrate* (1608)

First system of the musical score. It includes staves for Violino, Viola Soprano, Viola Alto, and a grand staff (piano). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is in a 16th-century style, featuring a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests and accidentals.

Second system of the musical score, continuing from the first system. It includes staves for Violino, Viola Soprano, Viola Alto, and a grand staff (piano). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music continues with various note values and rests, ending with a double bar line.

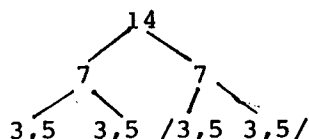
Sinfonia, použitá ve zpívaném baletu jako ritornel, je uvedena jednak z vydání Luigiho Torchiho /viz informace k rozboru vokálního ritornelu z téhož baletu/, jednak přepisujeme trojici smyčcových nástrojů z c klíčů pro lepší a rychlejší orientaci.

Vzhledem k tomu, že historicky již bylo dílo okomentováno při rozboru vokálního ritornelu, lze přejít k vlastní analýze.

Náměty k analýze:

při tektonickém pohledu na naši ukázkou je si opět třeba uvědomit, že takt je v 1. desítiletí 17. století dosud jen formálním dělítkem. 7 "velkých" - dvoucelých - taktů naší ukázkou si lze představit i jako 14 polovičních taktů. V Torchiho přepisu záměrně chybí poslední taktovou čáru kvůli průtahu a synkopě. Představíme-li si tuto aktovou čáru, je symetrie 7 taktového /14 taktového/ útvaru vysvětlitelná takto: ve 4. /7./ taktu je poloviční závěr. Jestliže si jej představíme na délce celého velkého taktu a zdvih druhého melodického oblouku znovu od taktu 4. /7./, je vzniklá asymetrie jasná. Zkrácení sice porušilo symetrii, ale docílilo většího spádu. Přílišné roztažení polovičního závěru by zastavilo plynulost sinfonie. Symetrie a stereotyp by tedy byly v tomto případě více na závalu. Snaha o transakcentaci, o respektování zákonů symetrie při využití drobných asymetrií nebo posunů se uplatňuje po celé 16. a 17. století a připravuje tak řadu zkušeností pro hudbu druhé poloviny 18. století, která je snad nejvíce v zajetí principu symetrie a periodicity, a proto často uplatňuje možnost posunu symetrického celku /o půl taktu atp./.

Zobrazme schématem situaci, jak se odráží v tektonickém členění sinfonie. Uvádíme přitom členění na "malé" takty po 4 dobách, a to vzhledem k tomu, že v opačném případě bychom museli půlit takty:



Vidíme, jak samotné grafické znázornění tektonického členění je v našem případě nepodstatné. Informuje nás pouze o symetrii celku, pozůstávajícího ze dvou úseků o lichém počtu taktů. Ukázali jsme již, jak tato skutečnost souvisí s krácením uprostřed sinfonie v momentu polovičního závěru.

Původně jsme chtěli pro schéma použít Torchiho "velkých" taktů. Upustili jsme však od nich vzhledem k tomu, že by došlo k ještě složitějšímu dělení taktů a zavádění desetinných čísel /7-3,5 - 1,75/...

Jak dále postupovat, abychom co nejméně ulpívali na nepodstatných detailech a neztratili ze zřetele komplexnost analýzy? Zdá se, že bude výhodné všimnout si na pozadí harmonické analýzy dvou důležitých aspektů - a sice melodie uplatněné zřetelně v reliéfu diskantového hlasu /Vio-

lino/ a rytmu, který ovšem nelze vypreparovat jen z diskantu, ale ze všech tří sólových hlasů sinfonie /violino, viola Soprano a Viola Alto/.

Nejprve k otázce melodie nejvyššího hlasu: zvedá se od tercie hes až k septimě f, uplatněné dvakrát téměř bezprostředně po sobě a s ohledem na symetrii uprostřed první poloviny sinfonie.

Tónem d, primou již durové dominanty d-fis-a, končí první polovina. A opět od hes se zvedá stupňovitě melodická linie až k tónu d, kde se lomí, aby dosáhla znovu f a konečně g a po flexi fis již utvrzeného g.

Rytmika vykazuje vlivy syrytmie a od prostředku poloviny sinfonie houstne do pravidelného pohybu čtvrtek. Ve druhé polovině sinfonie je obdobný postup s ještě pravidelnějším pohybem čtvrtek zejména ve vedoucím nejvyšším hlase /11 čtvrtkových not za sebou/.

Máme neustále na zřeteli symetrii dvou objektů o lichém počtu taktů, vzniklou stažením na švu formy v její přesné polovině. Nyní sledujme s největší možnou stručností harmonický vývoj sinfonie:

první polovina sinfonie přináší jako první akord po mollové tonice /g moll/ mollovou dominantu /d-f-a/. Ve 3. taktu /držíme se stále "malých" čtyřčtvrtečních taktů jako v tektonických schématech/ je g moll nahrazena paralelním B dur, které v závěru první poloviny sinfonie vyústí po kvartovém průtahu do mimotonální dominanty /a-cis-e/ k dominantě d-fis-a. Jí první polovina sinfonie harmonicky i tektonicky vrcholí /poloviční závěr/.

Druhá polovina sinfonie naznačí po opuštění dominanty toniku g moll, která již současně náleží paralelní tónině B dur, utvrzené ve 3. a 4. /9. a 10./ taktu dominantou f-a-c. A pak se vše opět vrací od paralelní durové k výchozí mollové. Nejdůležitějším prostředkem této oscilace mezi g moll a B dur je právě flexe f-fis. Lze to pozorovat např. na melodickém průběhu nejvyššího melodického hlasu. Jakmile je uplatněno f, stává se základem akordu f-a-c, dominanty k durové paralele B dur, zatímco fis jako citlivý tón ke g je součástí dominanty d-fis-a.

Tuto harmonickou podvojnost rané baroko záhy objevilo. Rozšíření harmonických i melodických možností a větší prostor pro tektonickou akci právě dává kombinace durové stupnice a její mollové paralely. Tento typ je vysoce produktivní a stěhuje se i směrem "dolů", chceme-li takto označit jeho průnik směrem od rezidenčního umění k hudbě v menších městech a dokonce i do rustikální oblasti. To je tedy zřejmě hlavní přínos z této analytické úvahy. Vykrytalizoval tak typ, který se stával od poloviny 17. století velmi častým zobrazením čehosi, co lze poněkud poeticky označit za jeden z projevů barokního dualismu. Produktivita tohoto typu se však uplatňovala dávno po odeznění barokních principů. Končíme naši úvahu s vědomím její naprosté otevřenosti. Vždyť o významu střídání durových a paralelních mollových řad by bylo možno nově uvažovat na půdě hudební-

ho klasicismu a znovu v hudbě 2. poloviny 19. století, kdy obnovení těchto principů je vlastně jedním ze základních melodických, harmonických i tektonických konvencí hudby syntéz klasicismu uvnitř pozdního romantismu /Dvořák, Brahms/.

3. ANONYM: 2 písně z rukopisného sborníku Cantilenae diversae

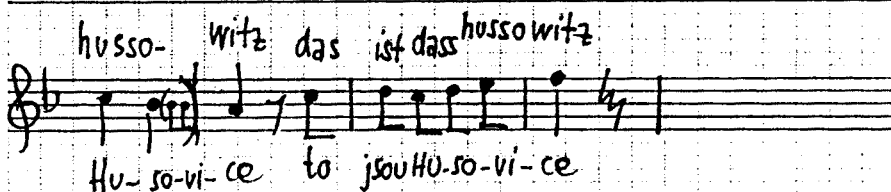
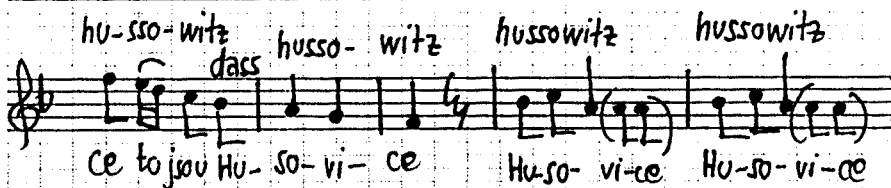
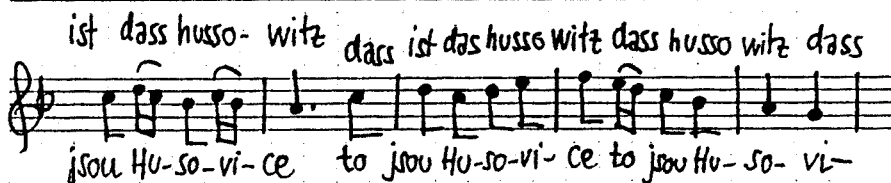
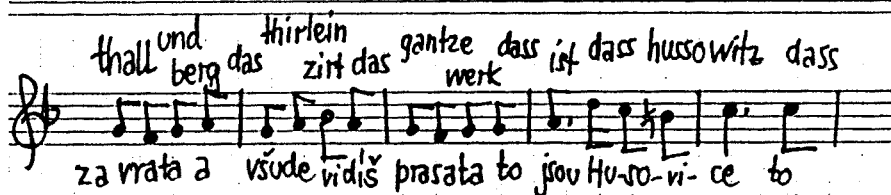
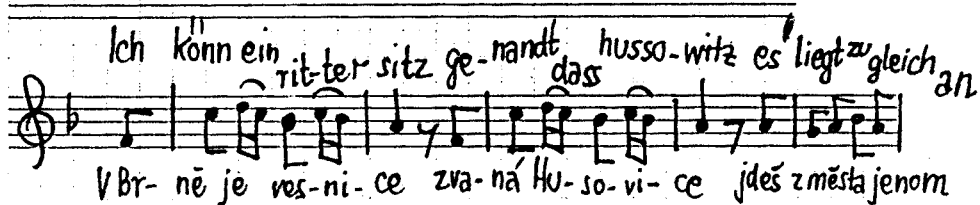
pro distractione animi adhibendae /Brno 1745/

a/ Das schöne lob des Dorf Hussowitz

b/ Die lieb die brennet mich

812

a) Das schöne lob des dorf Hussowitz



a) Das schöne lob des dorf Hussowitz

Ich

fl. přec.

fl. kob.

guit.

V Br.

könn ein ritter sitz ge- handt das husso- r

fl. přec.

ně je ves- ni- ce zva- ná Hu- so- vi-

fl.

guit.

witz es liegt zu gleich thall berg das thirlein zirt das

fl. přec.

ce jdes z města jenom za vrata d všude ndis

fl.

guit.

-1-

gantz werk dass ist dass husso witz dass ist dass husso-

fl. pucc. prasa-ta, to jsou Hu-so-vi- ce, to jsou Hu-so-vi-

quit.

witz dass ist dass husso. witz dass husso- witz dass

fl. pucc. ce, to jsou Husovi- ce, to jsou Hu- so- vi-

quit.

husso witz dass husso- witz hussowitz

fl. pucc. ce, to jsou Hu- so- vi- ce Husovice

quit.

-2-

hussowitz hussowitz dass ist dass hussowitz
Husovice, Hu-so-vi-ce : to jsou Husovi-

horn
fl. princ.
guit.

witz.
ce.

horn
fl. princ.
guit.

b) Die Lieb' die brennet mich

Die Lieb die brennet mich von freuden möcht ich

tantzen, wann ich mein Catherl. sieh Wer? Du?

Wer 2
DU 2
Ich 2

Ich? Wonn ich mein Catherl sieh

b) die lieb' die brennet mich

Handwritten musical score for the first system of the piece "die lieb' die brennet mich". The score is written on three staves. The top staff is labeled "frčák" with a "1" below it, indicating the first part. The middle staff is labeled "frčák" with a "2" below it, indicating the second part. The bottom staff is labeled "guit." and contains a guitar accompaniment. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Handwritten musical score for the second system of the piece "die lieb' die brennet mich". The score is written on three staves. The top staff is labeled "frčák" with a "1" below it, indicating the first part. The middle staff is labeled "frčák" with a "2" below it, indicating the second part. The bottom staff is labeled "guit." and contains a guitar accompaniment. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and quarter notes. The guitar part maintains the rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Handwritten musical score for the third system of the piece "die lieb' die brennet mich". The score is written on three staves. The top staff is labeled "frčák" with a "1" below it, indicating the first part. The middle staff is labeled "frčák" with a "2" below it, indicating the second part. The bottom staff is labeled "guit." and contains a guitar accompaniment. The music is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The melody concludes with eighth and quarter notes. The guitar part continues with the rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: Tenor (labeled *tenor*), Flute (labeled *flétna (příčná)*), and Guitar (labeled *guit.*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Tenor staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Flute staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The Guitar staff has a treble clef and contains a bass line with eighth and quarter notes. A *trm* (trill) marking is present above the final note of the Flute staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: Tenor (labeled *tenor*), Flute (labeled *flétna (příčná)*), and Guitar (labeled *guit.*). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Tenor staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes. The Flute staff has a treble clef and contains a similar melodic line. The Guitar staff has a treble clef and contains a bass line with eighth and quarter notes.

die Lieb die brennet

canto

minéra (přích)

flétma (přích)

quit.

muta in

tenor

mich von freuden möcht' ich tant-zen wonn ich mein Cäterl

canto

tenor

flétma (přích)

quit.

Handwritten musical score for the first system. The lyrics are: *sieh: Wer? Du ich wann ich mein Cathed*. The score includes four staves: *canto*, *tenor*, *flētna (přičná)*, and *guit.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A thick black bar indicates a section break after the first measure of each staff.

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are: *sieh*. The score includes four staves: *canto*, *tenor*, *flētna (přičná)*, and *guit.*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A thick black bar indicates a section break after the first measure of each staff.

Historická informace

Dvě písně z anonymního rukopisného sborníku *Cantilenae diversae pro distractione animi adhibendae...* 1745 vybíráme jako velkou vzácnost. Tento dosud nepublikovaný rukopisný sborník patřil ještě v polovině minulého století k manuskriptům rajhradského kláštera s řádnou signaturou Nr. 310 /B.B.H.b.42/. Jako takový ho totiž studoval utrakvistický bohemista Julius Feifalik, autor znamenité monografické studie *Altöechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und. XV. Jahrhunderts* /In: *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse...*XXXIX, Wien 1862, s. 627-745/. Feifalik si povšiml rukopisného studentského sborníku necelých tří desítek světských, moralizujících, školních, posměšných a jiných písní v článku *Spottlied auf Hussowitz* /In: 11. číslo *Notizenblattu* 1858, s. 87-88/. Po roce 1945 mizí tento sborník z majetku rajhradského kláštera a objevuje se v 80. letech v brněnském antikvariátu, odkud jej kupuje houslista a sběratel starých tisků Pavel Fajtl, tehdy studující JAMU. Ten pochopil, o jak vzácnou památku se jedná a zpracoval sborník jako téma své diplomní práce za vedení dr. Jana Trojana, CSc. Rukopisný sborník obsahuje necelé tři desítky písní s různou tematikou. Je z něj však patrné, že jeho autor byl student brněnské latinské školy, zřejmě jezuitské. Ve sborníku nalézáme dobové písně zpracovávající aktuální válečnou tematiku /o obléhání Prahy Prusy, fiktivní rozhovor prince Eugena Savojského s tureckým vezírem/, písně o marnosti světa, studentské prosby o almužnu, pastorální rokokové motivy /např. chvála pastýřského povolání stavěného nad všechnu světskou moc a nádheru/, biblické a moralizující motivy/ např. píseň o Benjaminovi/, několik milostných písní, mezi nimi autostylizace milence do role žebráka prosícího o lásku jako o almužnu z ruky zbožňovaného idolu nebo píseň o tom, jak láska a tělesné spojení bere milencům ostych a vede je k tykání. Zvláštní skupinu tvoří posměšné písně. Z nich dvě se zjevnou protireformační tendencí se soustřeďují na výsměch německému reformátorovi Martinu Lutherovi.

První píseň zastihuje Luthera v pekle uprostřed muk, které vystřídaly pivo, víno a sýr. Obhroublá komika těchto písní často připomíná vztah k Lutherově manželce, která je zejména ironizována druhou písní. Posměšná píseň o Husovicích působí dojmem jakési autopsie. Snad vznikla z autorova pozorování špatně udržované a neblaze proslulé vesnice brněnských jezuitů. Studenti zřejmě chodili pozorovat polorozpadlá stavení příměstské osady, jejíž neupravenost a šlendrián současníci často připomínali.

Jestliže předběžně charakterizujeme po hudební i textové stránce tuto sbírku, konstatujeme podle řady latinských písní, že autorem takového parafrázi je s největší pravděpodobností student latinské školy, který vybírá a upravuje z širokého repertoáru latinské tradice. Německé

písně jsou inspirovány dobovou i starší produkcí /obrážejí rozpětí zhruba od poloviny 17. století až do přítomnosti - tj. do 40. let 18. století/ a směřují vlastní tvorbu autora nebo autorů tohoto okruhu s řadou dobových citátů, které se již dnes sotva podaří přesně identifikovat.

Podobnými problémy je nesena i hudební stránka písní. Jejich nápěvy vznikaly mísením dobové operní i instrumentální melodiky podkládané texty. Zdá se, že si autor či autoři vypomáhali z mnoha zdrojů. Ve sborníku najdeme vlivy zjednodušených podob neapolské opery /aria parlante/, kancionálové písně 17. století se stereotypní rytмикou, kterou využívá i kramářská píseň a také instrumentální hudba nejrozličnější provenience. Adaptace na aktuální text svědčí o jisté zručnosti autora nebo o tom, že šlo o produktivní typ, který odposlouchal, zmocnil se jej po svém a zapsal ho. Zajímavé je, že u některých písní nápěvy chybí a zůstaly jen prázdné předepsané notové osnovy. Svědčí to o tom, že autor sborníku měl v úmyslu ještě dále hledat vhodnou melodii, ale nepodařilo se mu to pro nedostatek času nebo obtížnost textu a problematiky písně?!? V námětech k analýzám poukážeme na tyto problémy na konkrétních příkladech dvou zvolených písní sborníku, ale každopádně lze historickou poznámku ukončit konstatováním, že melodiarium z Brna je dalším důkazem o problematičnosti našich představ, že lidová píseň v období vrcholného a pozdního feudalismu vyrůstala ze stejných zdrojů jako rustikální a venkovská píseň od konce obrození, kterou často ztotožňujeme jaksi univerzálně s písňovostí a anonymní tvorbou. Městské písně mnohem více těží z tzv. profesionální tvorby institucí a jejích nositelů a o rustikální tvorbě toho pořád víme jen velmi málo. Proto je i tento sborník pestrou směsicí zjednodušených reliktních operních árií, pochodů, vojenské hudby, kancionálové produkce a snad i rozrůstající se kramářské písně.

Text posměšné písně o Husovicích publikujeme v přepisu Julia Feifalika v úplnosti a připojujeme pro orientaci stručný obsah jednotlivých slok:

Das schöne lob des Dorf Hussowitz

1. Ich Könn ein ritter-sitz,
genandt dass hussowitz,
es liegt zugleich an thall und berg,
das thirlein zirt das gantze werk
dass ist dass Hussowitz
2. Kom ich zum thor hinein,
und nimbs in augenschein,
die tacher sehen so fluchtig auss,
und sincket balt dass ganze hauss,
so zirt dass Hussowitz.

3. Finf Kü und sieben schwein,
soll das die wütschaft sein,
der schaffer selbst die milch frist,
und sagt die Kü die melcken nichts,
so nutzt das Hussowitz.
4. Gehe ich ein wenig Vorauss,
oder gar Vors dorf hinaus,
Da kommen die weiber nach der rey,
Verbrennen den zaum bey ihrer brey,
schelm weiber von Hussowitz
5. Der dieses gsang hat gemacht,
Der hat ess wohl betracht,
dass Hussowitz unnitzlich sey,
und nichts eintraget darbey
nichtswehrtes Hussowitz.

/Feifalikův přesný přepis dobového pravopisu plně respektujeme/
Orientující výklad jednotlivých slok, pokud se zdá brněnská němčina
začátku 18. století ne zcela srozumitelná:

1. sloka: znám rytířské sídlo /!! ironicky myšleno/
zvané Husovice - neleží ani nahoře ani v údolí
jeho největší ozdobou jsou zvířata /skot/
to jsou Husovice
2. sloka: když přijdu k bráně, /vidím/ - střechy jsou
vetché, domy na spadnutí - to jsou Husovice
3. sloka: 5 krav a sedm prasat - to je celé hospodářství
pastýř vypil mléko a tvrdí, že krávy nic nedojí
to jsou Husovice
4. sloka: Když jdu na okraj vesnice, přicházejí
za mnou po řadě ženské - /může jít i o lascivní
situaci/ šelmičky z Husovic
5. sloka: Kdo tuto píseň psal, dobře vše pozoroval
a ví, že Husovice nestojí za nic...

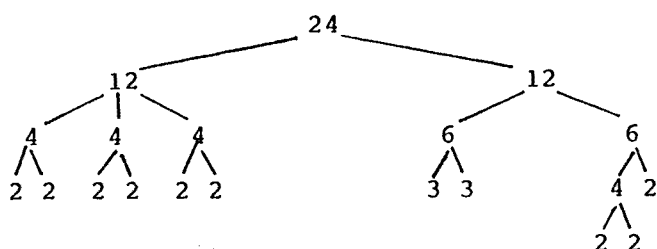
Náměty k analýze:

Píseň Ich könn ein Rittersitz nepředstavuje na první pohled nic obtížného. Přesto se i zde - na relativně malé ploše - naskytne řada příležitostí pro analytické úvahy, které budou navíc motivovány: touto analýzou se totiž budeme snažit aspoň částečně odpovědět na otázku, jak vznikl anonymní rukopisný sborník *Cantilenae diversae*..., o němž stručně pojednááme v historické poznámce. Z dochovaného jednohlasého nápěvu lze soudit na vlivy dobové melodiky i na prostředí, odkud mohl nápěv být převzat. Určení autorství v melodiariu tohoto typu je velmi nesnadnou záležitostí. V 17. a 18. století nalézáme tyto zpěvníky - melodiaria obvykle v jedno-

hlasé podobě. Pro srovnání může dobře posloužit Melodiarium Annae Szirmay-Keczer, které je i chronologicky velmi blízké. Údaje o jeho edici jsou v pramenech a literatuře.

Píseň uvádíme ve 2 podobách - jednak jako opis melodie z rukopisného sborníku Cantilenae diversae..., jednak v úpravě s doprovodem flétny a kytary. Druhé znění proto, aby bylo možné píseň prakticky interpretovat a uvědomit si na konkrétním řešení různost možností.

Nejprve vyjdeme z tektonické úvahy: pokusme se smysluplně rozdělit 24 taktový celek



Symetrie dvoudílného celku /12 + 12/ nenasvědčuje tomu, že se jedná o nápěv, jaký bývá u písní s masovým uplatněním. Melodie i stavba písně jsou totiž složitější, než bychom očekávali tam, kde má probíhat spontánně proces zapamatování. I když můžeme částečně zjednodušit nápěv odstraněním střídavých tónů nebo průchodů, nezměníme tím samozřejmě v nejmenším formové schéma. Pokusme se o takové částečné zjednodušení:

Ich könn' ein ritter-sitz ge-nandt dass husso-witz, es liegt zugleich an
thal und berg, das thirlein zirt das gantze werk, dass ist dass husso-witz dass
ist dass husso-witz, dass ist dass husso-witz dass husso-witz dass husso-witz dass
husso-witz hussowitz, hussowitz, husso-witz, dass ist dass hussowitz

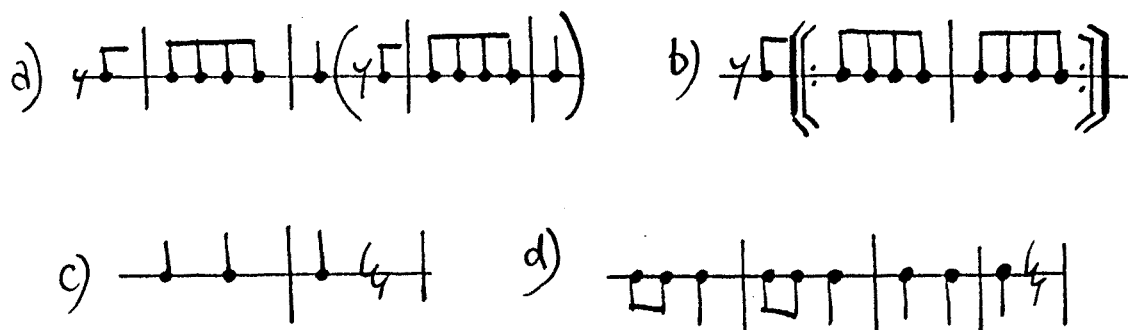
I po něm působí celek poněkud uměle - ve srovnání s jinými melodiemi rukopisného sborníku *Cantilenae diversae*... sice méně, ale přece jen, a to především svou melodickou kontinuitou a využíváním změn směru melodie i zdařilou gradační melodikou, která odpovídá dobové operní a instrumentální melodice.

Píseň je založena z velké části na opakování dvoutaktí - takt 1-2 je opakován v taktu 3-4, takt 5-6 je opakován v taktu 7-8, takt 11 a 12 parafrázuje takt 1 a 2, takt 14-15 je opakován v taktu 16. a 17, takt 19 je opakován v taktu 20 a takt 22.-23. je opakováním taktu 12.-13. Toto opakování obráží zřejmě proces zjednodušování a spojování do celku o segmentech, které se v průběhu písně vracejí vícekrát. Obrácení směru melodie je pak funkčně využíváno pro kontrast uvnitř písně. Můžeme si vyhodnotit nám již známými metodami stoupavost a klesavost této písně. V takovéto analytické sondě bude zapotřebí sledovat důležité body tónové řady v souvislosti s jejím stoupavým a klesavým rozčleněním. Tento postup naznačíme: od výchozí primy, stoupá melodie ke kvintě a odtud klesá k tercii /takty 1-4, 1.-2. = takt - 3.-4. takt/. V taktech 5.-8. se pohybuje melodie okolo tónické tercie a v taktech 9. a 10. stoupá ke kvintě, která je utvrzena citlivým tónem h. Následuje pokles od kvinty k tercii /takt 11./ a stoupání až k oktávě a posléze pokles k primě s rytmickým zdůrazněním tercie, sekundy a po septimovém skoku znovu s opakováním druhého oktávového vrcholu. Tyto dva vrcholy za sebou /takt 13. a 15./ působí uměle. Po nich následuje oscilace mezi tercií a kvintou a závěrečný dvoutaktový stupňovitý postup od kvinty k oktávě.

Posoudíme-li tento průběh melodické linie globálně, konstatujeme tendenci k průběžnému vzestupu od primy k závěrečné oktávě. Přitom mají zvláštní význam prima, tercie, kvarta, kvinta a oktáva. Situaci by bylo možno zachytit pomocí grafů a provést korelace s textem, které jsou ovšem předem problematické, neboť jde o strofickou píseň, kde dané melodické schéma musí "vyhovět" všem proměnám textu, a proto nutně působí jen jako jakýsi kadlub, v němž tyto změny probíhají za konstantní situace.

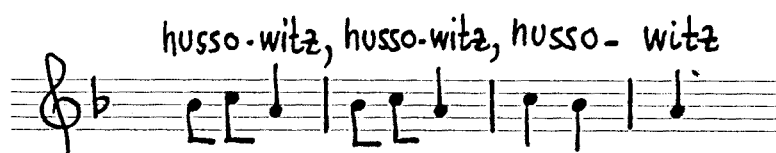
Svůj význam by měla i rytmická analýza, a to samozřejmě původního německého textu. I ten však mohl být roubován na melodii "původně" italskou nebo přicházející z italského okruhu. Nějaká autochtonnost melodií a rytmických specifik je dosti iluzorní a spolehat na ni v žádné seriózní analýze nelze. Je možné jen doložit konkrétní proměny, které potvrzují nebo pro určitý případ podmíněně vylučují směr pohybu nějakého impulsu.

Testliže bychom usilovali o komplexnější pohled na náš objekt i prostřednictvím rytmiky, upoutaly by naši pozornost jistě tyto rytmické segmenty:



Segmenty uvádíme ve zjednodušené podobě - bez střídavých tónů. Předtaktí podtrhují jambický spád a na poslední osminovou dobu 2/4 taktu je někdy umístěn podnět vesměs ve tvaru zejména osobního nebo ukazovacího: ich, es, das.

Rytmicky zajímavá a nijak neobvyklá je také augmentace a transakcentace s klíčovým slovem Hussowitz:



Na závěr našich námětů k analýze upozorňujeme, že by bylo záhodno uvažovat i o harmonické stránce nápěvu a jeho latentní harmonii. Situace není v tomto případě nijak komplikovaná a půjde vlastně jen o to rozhodnout větší nebo menší setrvačnost tonické a dominantní harmonie. Čtenář si tuto problematiku ozřejmí při studiu naší realizace nápěvu.

Závěrem lze k této analýze poznamenat: přestože textově a námětově míří tato píseň do rustikální sféry a je tedy z celého sborníku nejblíže oblasti tzv. lidové písně, jak ji chápeme v duchu našeho pojetí, zformovaného sbírkami 19. století, je melodicky, rytmicky i tvarově napojena z pokleslé operní a instrumentální melodiky. Obráží velmi prokazatelně proces "poklesu" těchto typů, které byly něčím hodnotově ověřeným, do sféry, jež si vynucuje pro masové užití podstatné zjednodušení. Typické však je pro toto pojetí 17. a 18. století, že se stále považuje za nejproduktivnější "nejvyšší" typ a jeho komplikovanost je postupně opracovávána. Tento proces zlidovění a rusistikalizace je patrně nejzajímavějším pro teorii tzv. lidové písně v 17. a 18. století. Oscilace mezi rezidenčním uměním, jeho regionálním zjednodušováním a posléze až jakousi rustikalizací je zřejmě rozpětí osy "vysoké" - "lidové" umění.

Touto analýzou se ovšem jen o málo blížíme stále záhadné sféře rus-

tikální písně v užším slova smyslu. Že mohla vznikat zjednodušováním produktivních typů /aria parlante/ rezidenčního umění, to je zřejmé. Zda však měla nějaké své stereotypy, které působily vysloveně proti umělosti instrumentální a operní melodiky, to zatím jen tušíme a je sporné, zda to kdy zjistíme ve větším měřítku. Jestliže platí dlouhodobě /nechceme říci trvale/ pravidla melodické zapamatovatelnosti a tendence k typům, které známe pod různými historickými označeními jako šlágr, hit, evergreen, cantus profanus, obecná nota atd., pak by i v melodice přelomu 17. a 18. století měla působit tendence k preferenci sekund a prim proti tercové instrumentální melodice. Proti umělosti mohla tedy zasahovat interpretační praxe a její zjednodušující vlivy, ale i stereotypy, které jsou v městské a příměstské hudbě překryty, a které snad existovaly v nefixované rustikální hudbě. Pokud ovšem její úlohu v pozdním feudalismu příliš nepřeceňujeme.

Z posměšné písně Verliebtes lutherisches Gesang /Zamilovaný luterský zpěv/ uvádíme jen první sloku textu doplněnou českým překladem pro jazykovou orientaci čtenáře:

Die lieb die brennet mich
Vor freuden möcht ich tantzen
wonn ich mein Catherl sich
wer? du? ich?
ja, ja, ja
wonn ich mein Catherl sich.
Láska ta mne spaluje
chtěl bych tančit radostí
když vidím svou Katku
kdo? ty? já?
ano, ano, ano
když vidím svou Katku

Náměty k analýze:

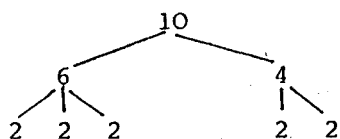
opět dvojí uvedení písně přináší jednak přesný obraz pramene v jednohlase nápěvné podobě, jednak realizaci, která nápěv harmonicky jednoznačně pojednává /není to samozřejmě jediný možný výklad/, ale především nabízí instrumentační řešení pro běžnou provozovací praxi.

Píseň Die lieb die brennet mich je jednou ze satirických písní sborníku Cantilenae diversae. Vulgárně paroduje lásku Martina Luthera a Kathariny von Bora v duchu protireformačního úsilí prvních desítiletí 18. století. Náboženský rozpor je zde navíc vyostřen politicky v době napětí mezi Rakouskem pragmatické sankce a Pruskem útočícím na rakouské Slezsko. Kritická reakce se týkala jak pruského militarismu, tak i projevů duchovní

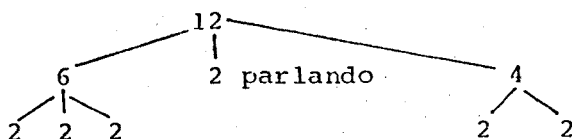
kultury a náboženství.

Tentokrát bude analýza stručnější. Nejprve úvaha o tektonice: 10 taktová píseň naznačuje drobnou asymetrii, ta však může být jen zdánlivá. V písni je totiž vedle zpěvu využito i mluveného slova - parlanda. Tento moment známe ze studentských a vojenských písní - např. Generál Laudon jede skrz vesnici. Jestliže tedy za 6. takt vsuneme parlandové otázky Wer? Du? Ich? na ploše 2 taktů, změní se asymetrie alespoň papírově na symetrii, ovšem takto vzniklá plocha 12 taktů přece jen nepůsobí věrohodně symetricky a parlando ji jako nehudební prvek narušuje a působí ve formě tektonicky cizorodě.

Schéma:



popřípadě, bereme-li v úvahu parlando v rozsahu 2 taktů:



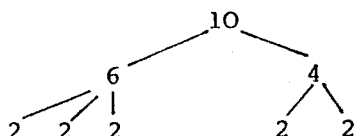
Pro rozbor /v tomto případě melodický, rytmický i pro mikrotektoniku/ je podstatná skupina 6 tónů odpovídající 6 slabičnému verši:

die lieb

die brennet mich

Vyskytuje se 2x /takt 1-2, takt 5-6 - ovšem vždy s předtaktím/ a jednou v augmentované podobě 7 slabičného verše zhudebněného 8 tóny. Označíme-li prvních 6 taktů písně jako a a zbývajících 4 takty jako b, pak jistou asymetrii v části a působí spojení 3 dvojtaktů. Na posledních osminách úvodního předtaktí a taktů 2, 4, 8 jsou předložky, určité členy nebo spojky: die, vor, wenn.

Pokud jde o harmonický výklad písně, lze ji s jistým ochuzením terénu chápat celou v moll /v prvních 6 taktech se pak střídá T s D, popř. se S, ve druhých 4 taktech se pak střídá již jen T s D/, nebo - a k tomu výkladu jsme se přiklonili v naší realizaci - tato píseň osciluje mezi a moll a durovou paralelou C dur. Tento typ povýšení z tóniny mollové paralely do durové či naopak pokles z durové do mollové paralely je vysoce produktivní po celé 17. století a má velký význam i pro mikrotektonickou logiku. U nás je plně prosazen písňovou tvorbou Adama Michny z Otradovic. V duchu této moll-durové oscilace pak chápeme píseň takto:



a moll a moll a moll C dur a moll
a moll C dur C dur C dur a moll

Melodicky je píseň mnohem jednodušší než předešlá píseň o Husovicích. Opírá se spolehlivě o kancionálový typ dur-mollové oscilace, rozvíjený u nás např. ve tvorbě Adama Michny z Otradovic, Felixe Kadlinského a dalších autorů od 40. let 17. století hluboko do 18. století. V části a dosahuje vrcholu na tónu e⁺, stejně je tomu i v části b. Melodická jednoduchost a rytmická pregnanost jsou svědectvím, že pro tuto píseň bychom mohli předpokládat jednak masové uplatnění, jednak i kolektivní zpěv většího počtu účastníků, popř. střídání sóla a sboru. Tato traktace píseň přiřazuje někam k hospodským písním, které mohou mít blízko ke sféře rustikálního popěvku.

Pavel Fajtl ve své diplomní práci /citované v literatuře k této analýze/ na s. 42 píše o vlivu pouliční, jarmareční a pololidové písně. Plně se s touto charakteristikou ztotožňujeme, snad jen s výhradou k Hrabákovu označení "pololidový", které sice řeší širokou oblast těžko uchopitelné tvořivosti, je však kompromisní. Domníváme se totiž, že tento termín v sobě pojí antinonii, která sice vytváří přechodnou jednotu, ale bez objasnění pohybu impulsů /zda sestupuje směrem od rezidenčního "vysokého", církevního umění směrem do regionu s možným přesahem až k rustikální sféře, nebo vystupuje opačným směrem, což je jistě případ mnohem vzácnější/.

PRAMENY A LITERATURA:

Cantilenae diversae pro Distractione Animi adhibendae-rukopisný anonymní sborník německých a latinských písní s nápěvy /v tisku Opus musicum, Brno/.

Melodiarium Annae Szirmay-Keczer

Fontes Musicae in Slovacia /Tomus primus/-Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej-Editor Jozef Kresánek ŠHV-Praha-Bratislava 1967

Julius FEIFALIK: Spottlied auf Hussowitz

In: Notizenblatt 1858, 11. číslo, s. 87-88

Altöechische Leiche, Lieder und Sprüche des XIV. und XV. Jahrhunderts /In: Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse..., XXXIX, Wien 1862, s. 627-745/

Lidové hry z Moravy. Sbírka Julia Feifalika. K vydání připravil, předmluvu napsal, cizojazyčné texty přeložil, slovníčkem, bibliografií Feifalikova díla a vydavatelskou poznámkou opatřil a obrazové přílohy vybral Jaroslav Kolár. Odeon, Praha 1986

Pavel FAJTL: Rukopisný zpěvníček světských písní z r. 1745.

Diplomní práce JAMU, Brno 1982

Miloš ŠTĚDRŮ: Pěkná chvála vesnice Husovice aneb o tom, jak se na Moravě ztrácejí a zase nalézají prameny...

ROK-revue otevřené kultury Brno, č. 3, 1990, s. 50.

4. Johann Sebastian BACH. Mein Jesu, was für Seelenweh /duhovní árie
z BWV 487/

J.S. Bach: Mein Jesu, was für Seelenweh. (BWV 487)

M. METR. $\text{♩} = 72$,

mf

1. Mein Je - su, was für See - len - weh be - fällt dich in Geth -
2. Du treu - e - ster Im - ma - nu - el be - frei' erst mei - ne

mf

se - ma - ne, da - rein du bist ge - gan - gen. Des To - des Angst, der
ar - me Seel' von al - len Höl - len - pla - gen; dein' Ü - ber - gro - ße

Höl - len Fein und al - le Schmer - zen gross und klein, die ha - ben dich um -
See - len - angst, in der du mit dem To - de rangst, er - löst sie von dem

mf

cresc. *p* *rit.* *mf a tempo* *cresc.*

fan- gen. du zagst, du klagst, zit- terst, be- test und er-
Za- gen. Ach, wie kann sie nun - mehr sin- gen, freu- dig

cresc. *p* *rit.* *mf* *cresc.*

he- best im E- len- de zu dem Him- mel de- ne Hän- -
sprin- gen und dich zo- ben, dass du sie so hoch er- ho-

cresc.

de.
ber.

Historická informace

Duchovní árií *Mein Jesu, was für Seelenweh* /BWV 487/ řadí Wolfgang Schmieder ve svém *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* /Bach-Werke-Verzeichnis/ VEB Breitkopf Härtel Musikverlag Leipzig, 1958, s. 404, do oddílu *Lieder, Arien und Quodlibet*. Jedná se o soubor duchovních písní a árií s číslovaným a nečíslovaným basem k melodiím ze zpěvníku G. Chr. Schmelliho.

Literatura o tomto bachovském kompletu duchovních písní a árií viz Wolfgang Schmieder, op. cit., s. 405.

Náměty k analýze:

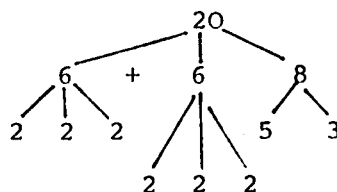
před vlastními analytickými sondami je třeba připomenout, že bachovská analýza je díky rozsáhlé především německé literatuře oblastí *sui generis*. Český muzikolog sem vstupuje s velkými obtížemi, protože především asi nebude schopen překlenout celou tuto početnou a historicky diferencovanou množinu informací a dále bude v mnoha případech vokální hudby omezenější než německý muzikolog, který je nezřídka i filologicky vzdělán, a proto vybaven především k řešení otázek rétorických figur a textové problematiky.

Nicméně – při vědomí všech těchto úskalí bychom nemohli analyzovat jakkoliv samostatněji Bacha, a tím bychom vlastně tento komplex ještě prohlubovali a zvětšovali.

Proto předkládáme tuto sondu s vědomím, že samostatná česká analýza Bacha bude zřejmě vždy vycházet z kritického hodnocení stavu německé bachovské analýzy, k níž může připojit i paralely s rakouskou, jihoněmeckou popř. českou tradicí. Ze zkušenosti víme, že tato nezakotvenost v letité tradici nemusí být vždy na překážku, ale naopak někdy je i velkou předností.

Pro základní textovou orientaci uvádíme tabulku s textem a českým překladem i s připojenými poznámkami k analýze textu.

K tektonice: 20- taktový útvar lze přehledně a bez větších problémů rozdělit takto: 6 + 6 /druhých 6 taktů je hudebně doslovným opakováním prvních 6 taktů s podloženým novým textem/, zbývajících 8 taktů lze rozdělit na 5 + 3, kde třítaktový zdvih /v 1. sloce textově ostatně více než opodstatněný: ...zu dem Himmel.../ vytváří kodu této miniaturní kantáty. Schéma tedy bude velmi jednoduché:



Textová tabulka ke kantátě Mein Jesu, was für Seelenweh

1. sloka

1. takt	/Mein/ jesu, předtaktí	was für	Můj Ježíši, jaká /doslovně: co za/
2.-4. takt	Seelenweh befällt dich	ing Getsemane	bolest duše padla na te- be v Getsemaně /v zahra- dě getsemanské/
-6 takt	darein du bist gegangen		/když/ do níž jsi přišel
7.-10. takt	/Des/ Todes Angst, der Höllen Pein předtaktí und alle Schmerzen gross und klein		strach smrti, muka pekla, /strasti/ a všechny bolesti velké i malé
11.-12. takt	die haben dich umfassen		které /jež/ tě obklíčily
13.-14. takt	Du zagst, du klagst zitterst		ty váháš, naříkáš chvěješ se
15.-17. takt	betest und erhebest im Elende		prosíš a pozvedáš
18.-20. takt	zu dem Himmel deine Hände		v nouzi /nebezpečí/ k nebi své ruce

2. sloka

Du treuster Immanuel	nejvěrnější Immanueli /ve významu spasiteli/
befrei erst meine arme Seel	vysvoboď již mou ubohou duši
von allen Höllenplagen	ode všech pekelných útrap
dein übergrosse Seelenangst	tvůj preveliký strach v duši
in der du mit dem Tode rangst	v němž zápasíš se smrtí
erlöst sie von dem Zagen	vysvobodí ji /duši/ z pochyb
Ach, wie kann sie nunmehr singen	ach, jak ona /duše/ může nyní zpívat
freudig springen und dich loben	radostně skákat a Tebe chválit
dass du sie so hoch erhoben	žeš ji tak vysoko vyzdvihl

V kantátě je důsledně uplatňováno předtaktí - a to v 1. taktu /Mein, Du/, v 6. taktu /Des, dein/ a ve 12. taktu /Du, Ach/. Harmonickou stránkou kantáty se budeme zabývat samostatně, zde je však třeba konstatovat, že u obou opakovaných 6 taktů se posouvá harmonický děj od výchozí d moll k paralele F dur - tedy stoupání. Funguje - jako ostatně již v našich rozborech vícekrát - spojení mollová-paralelní durová /popř. naopak/. V taktech 13-17 vrcholí ve shodě s textem a kumulací negativních charakteristik harmonická komplikovanost prostřednictvím sekvence s posunem o celý tón výš. Koda kantáty - 3 takty - je už zcela ve znamení výchozí tóniny d moll s vrcholem na septakordu VII. stupně.

K melodice kantáty:

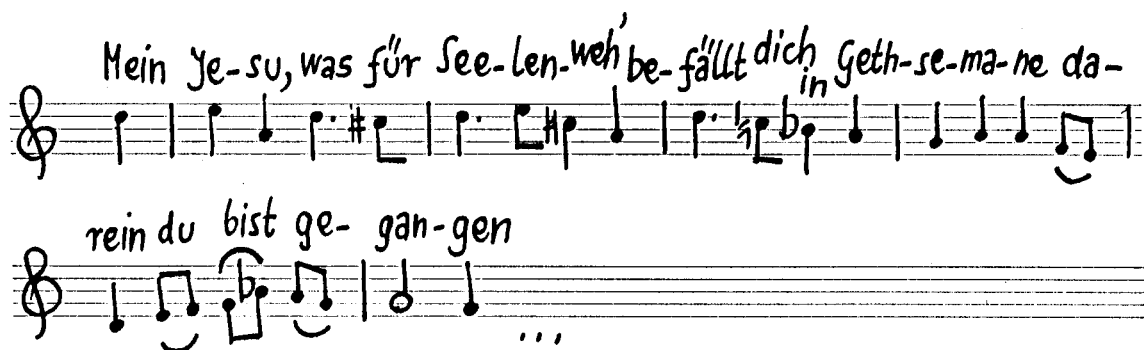
kombinování akordické a stupnicové melodiky

Melodika prvních /a tedy i druhých/ šesti taktů v sopránu a tedy i současně vokálním hlasu kantáty prochází od $\underline{d}^2$ k $\underline{e}^2$ a klesá k $\underline{a}^1$, $\underline{g}^1$ s opětným pozdržením v prostoru $\underline{a}^1$ - $\underline{c}^2$ a poklesem až k $\underline{d}^1$. V závěru 6 taktů se melodie zdvihá od $\underline{d}^1$ k $\underline{f}^1$.

Pro melodický reliéf ukázky jsou podstatné rytmické hodnoty. Při hodnocení melodie jsou čtvrtkové hodnoty mnohem závažnější než osminy nebo dokonce šestnáctiny. Mohli bychom samozřejmě přepsat prvních 6 taktů intervalově, ale právě nerespektování různé závažnosti not podle délek v intervalovém kódu znivelizuje celý text takto:

Př. 2 1 / -1-7 5-1/ 1-1 1 2 -3-4/ 5-2-2-1/ -2 2 1 2 -3-4-1/
-2 2 1 2 3-1-2 / -2 -2

Zde tedy intervalový přepis pomáhá jen a jen k registrování intervalů, zatímco nám se nabízí různá čtení melodie podle delších a melodicky "závažnějších" - např. takto:



Zbavíme-li takto melodii ozdob, blížíme se k její chorální podobě, a ta přináší převahu sekundových kroků.

Obdobně lze pojednat úsek od taktu 12 - po takt 17. Zde budou důležité změny směru melodie - stoupání střídá klesání, střídavé tóny klesají nebo stoupají ke svým centrům v symetricky pojednaných úsecích.

Třítaktová coda je pak jediným téměř oktávovým po sekundách krácejícím zdvihem melodie s poklesem v ambitu kvarty.

U melodie nás vesměs zajímají sekvenční děje, jejich podíl na symetričnosti mikrotektonického detailu. Zde bychom mohli podrobněji analyzovat dvojice sloves - "du zagst, du klagst, zitterst, betest, und erhebest" atd. a měnící se směr melodie a symetričnost členění. Zde jde melodická analýza ruku v ruce s harmonickou, bez souvztažnosti obou pohledů mnoho nevysvětlíme.

Jen stručný pohled na harmonickou analýzu a její aspekty v této

skladbě: čtyřhlasý chorál s preferovaným sopránovým hlasem se opírá především o tercie, sexty a decimy. Má smysl provádět Takt pro Takt Analýze a vyhodnocovat harmonicky každou vertikálu chorálu? Je zapotřebí stanovit tendence a směry a tam, kde si to situace vyžádá, provádět třeba i detailní analýzu.

Ukažme harmonickou analýzu na profilu prvních 6 taktů:

Předtaktí: tonický kvintakord d moll třemi sextovými průchody vystřídá oktávovou na terciovou polohu

1. takt a klesne na sekundakord zmenšeně malého septakordu e-g-hes-d. Nejzajímavější je následující sextakord mollové dominanty - c - chápeme ho jako projev klesajícího basu melodické mollové stupnice. Na konci 1. taktu dosáhne melodický pokles basu dominantu.
2. takt dominanta A je utvrzena druhou dominantou. /E/ Tuto situaci již delší dobu značí německá hudební teorie výstižně $\text{D}^{\flat}$ septakord druhé dominanty e-gis-h-d se objeví nejprve ve tvaru kvintsextakordu a dále v základním tvaru. Bach sleduje především melodickou logiku jednotlivých hlasů, u nichž jsou často střídavé tóny /spodní nebo svrchní/. Jestliže se setkají současně, jako je tomu na 1. době 2. taktu, nejde o harmonický, ale o melodický záměr především - nejpřirozenější je tedy analýza, vysvětlující přechod z kvintsextakordu do základního tvaru septakordu druhé dominanty s výskytem dvou střídavých tónů - d-cis-d v sopránu a e-f-e v altu.
3. takt zde dochází k modulačnímu momentu - tonika /sextakord projde do tvaru kvintakordu/ d-f-a- se stává současně 6. stupněm ST v paralelní tónině F dur. Průtahy a průchody postupuje kantáta od neúplné subdominanty přes sextakord nové toniky F ke kvintsextakordu střídavé dominanty
4. takt a konečně je průchodným postupem dosaženo dominanty v nové tónině F dur, která je utvrzena v závěru toho taktu
5. takt Subdominantní kvintakord přechází dvojitým průchodem přes neúplnou dominantu až k tonice F, aby
6. takt v následujícím taktu došlo k utvrzení nové toniky F dominantou /septakord c-e-g-hes/. Na předposlední době 6. taktu část a /prvních 6 taktů/ končí. Dochází k doslovnému opakování prvních 6 taktů s jiným textem.

Z předložené sondy do harmonické analýzy kantáty lze pochopit, jak funguje a k čemu je v bachovské analýze harmonický rozbor. Jednak je dokumentována situace, v níž splývá harmonický čtyřhlas s důslednou logikou 4 hlasého pásma, pojatého horizontálně. Průchod, průtah, anticipace, střídavé tóny zde mají mnohdy stejné oprávnění jako samotné akordy.

Oscilace mezi mollovou a paralelní durovou tóninou je běžnou konvencí již od poloviny 17. století a chápe se /ať již vědomě nebo podvědomě/ jako "povýšení" z mollové do souběžné durové. Toto vystřídání dvou rovin se stává harmonickým i tektonickým prostředkem jak v hudbě 1. poloviny, tak i 2. poloviny 18. století a stejně dobře funguje u Mozarta, Beethovena, Schuberta a dokonce u Dvořáka a Brahmsa.

Z navrhovaných analytických sond a námětů vidíme, že se jako produktivní postup jeví sledování směru melodie, její stoupavosti a klesavosti v souvislosti s textem.

Tektonická analýza, promítnuta do harmonicko melodického reliéfu, vytváří v tomto případě jen málo říkající rámec. 20-taktový celek je příliš nepatrný, aby se v něm mohly odehrát větší změny.

Zajímavější je konstatování, že strofičnost automaticky v Bachových chorálech nebo 2. a 3. slokách ruší nebo zpochybňuje figuričnost první strofy. Jinými slovy: to, co je v 1. sloce komponováno vzhledem k textu /pohybová slovesa, stoupání, klesání, zrychlování, zpomalování atd./, dostává ve 2. sloce často jiné, ba i protichůdné významy. Ovšem stereotyp melodie a opakování musí zvítězit nad rétorickými figurami, protože pro srozumitelnost a sdělnost kantáty nebo chorálu je základním požadavkem opakování celku.

V našem případě dochází k řadě rozporů, ale i shod při srovnávání textu obou slok, spojených jednotným zhudebněním.

Tak třeba:

1. /was/ für Seelenweh
2. Immanuel

V tomto případě se "bolest duše" /Seelenweh/ příliš neshoduje s Immanuellem, což je synonymické vyjádření Krista-Spasitele a Mesiáše. Ještě rozpornějším případem je posledních 8 taktů v případě první a druhé sloky:

1. du klagst, zitterst, betest und erhebest im Elende zu dem Himmel deine Hände
2. Ach, wie kann sie nunmehr singen, freudig springen und dich loben, dass du sie so hoch erhoben.

V 1. sloce je melodika střídavých tónů - seufzerů osazena slovesy strachu, nářku, prosb, ve 2. sloce se duše raduje, zpívá, radostně tančí a chválí boha, který ji tak vysoko pozvedl z utrpení.

Náměty k analýze nevyčerpávají všechny situace. To - jak víme - ani není možné. Každá doba bude akcentovat jiné momenty a aspekty, které jsou považovány za vyřešené, dostanou netušené a nečekaně nové rozměry. A s tím lze uzavřít i tuto skrovnou bachovskou sondu.

LITERATURA:

Hermann KELLER: Das Wohltemperierte Klavier von J. S. Bach.

Werk und Wiedergabe, Bärenreiter, Kassel 1965

Ernest ZAVARSKÝ: Johann Sebastian Bach, Editio Supraphon, Praha 1979,
s. 408, 470

5. Franz SCHUBERT: Ländler G dur, op. 67, č. 13 /D 734/

F. Schubert: Ländler G dur, op. 67, č. 13 (D 434)

[illegible]

Poznámka k edici: 16-taktový ländler přetiskujeme z výběru Jana Dostala /Editio Supraphon Praha 1981/. Při objasňování problematiky Schubertova vztahu k ländleru a k Deutscher Tanz doporučujeme však využít raději německou muzikologickou literaturu, především vycházet z kritického vydání Schubertova díla a z tematického katalogu a pramenné antologie O. E. Deustche /viz Historická informace a literatura k této analýze/.

Historická informace:

Schubertův Ländler, který český editor Jan Dostal /Editio Supraphon, Praha 1981/ uvádí jako op. 67, je uveden ve Franz Schubert-Thematisches Verzeichnis seiner Werke von Otto Erich Deutsch /Neuausgabe in deutscher Sprache bearbeitet und herausgegeben von der Editionsleitung der Neuen

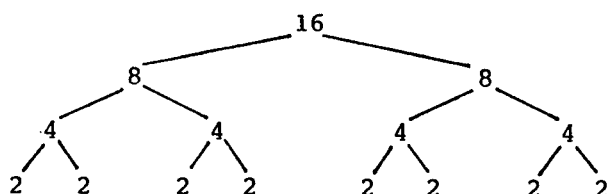
Schubert-Ausgabe und Werner Aderhold, Bärenreiter Verlag, Kassel-Basel-Tours-London 1978/ na str. 442 pod číslem 734 s titulem Sechzehn Ländler und Ecossaisen /"Wiener-Damen-Ländler"/ für Klavier op. 67.

Schubertův cyklus takto nazvaných ländlerů vydal A. Diabelli ve sborníku Hommage aux belles Viennoises /Wien 1826/.

Náměty k analýze:

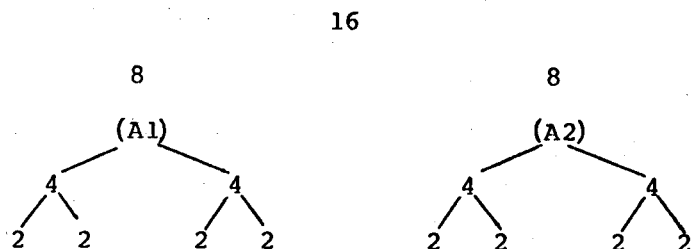
Tektonika:

stereotypní formový vzorec u naprosté většiny ländlerů svědčí o tom, že byly myšleny jako taneční hudba. Proti stylizaci hovoří nejen důsledná symetrie, ale především přenášení rytmického objektu do různých harmonických rovin. Znázorníme situaci graficky:



Další tektonická úvaha postrádá opodstatnění bez výkladu harmonického pozadí. Všechny ländlerů tendují k dvojdílné formě a mají pravidelně předtaktí. První polovina ländleru je vždy harmonicky otevřená, neukončená, v našem případě končí tonikou mollové paralelní stupnice /G- e moll/. Tento přechod od durové k její paralelní mollové nebo naopak je - jak víme z jiných souvislostí - častý a vytváří v symetrickém pojetí přímo tektonicky významnou manýru od konce 18. století. Harmonicky bylo paralelity využito od začátku 17. století a v českém terénu ji výrazně ovládá a používá Adam Michna z Otradovic. Do tektonické proporce ji však zřejmě důsledně promítne až hudba konce 18. století. Zaměňování durové mollovou paralelní a naopak probíhá v mozartovské době v přesné tektonické proporcii. Manýra "minore" pak plynule přejde do hudebního myšlení protoromantiků, ranných romantiků a platně se projeví v mikrotektonickém detailu u Dvořáka, Brahmsa a dalších.

Sledujme nyní harmonické obrysy formy, která je vlastně nahrazením syntagmatu pradiematem:



1. čtyřtaktí v A 1: po tonicky pojatém dvojtaktí následuje dominantně pojaté dvojtaktí.

2. čtyřtaktí v A 1: 1. takt opakuje začáteční takt ländleru - s tonickou harmonií, 2. takt přenáší rytmický objekt do roviny spodní medianty /ST - tedy dřívější stupňovitý výklad by hovořil o VI. stupni/. Ta však ihned přestává platit jako taková, protože je mimotonální dominantou utvrzena jako nová tonika - a to paralelní mollové řady - e moll.

A 2 působí zejména díky prvnímu čtyřtaktí ve vztahu k A 1 jako harmonicky evolučněji pojaté. Naznačení sekvenční gradace připraví půdu pro pocit jakéhosi malého provedení s dočasnou "labilitou" harmonických center. Zatímco ve druhém čtyřtaktí A 2 je utvrzována G dur, je v prvním čtyřtaktí jistý harmonický neklid - bereme-li v úvahu taneční a funkcionální podmíněnost této hudby.

1. čtyřtaktí A 2: 1. takt: dvojitý střídavý tón na mimotonální dominantu g-h-d-f- k C /ocitáme se zřejmě nazpět v G dur - modulačním momentem je závěr A 1 - tonika e-g-h je současně spodní mediantou v G dur. A pak je 2. takt v A 2 subdominantou v G dur /opět s dvojitým střídavým tónem/, 3. takt v A 2 mimotonální dominantou e-gis-h-d ke střídavé dominantě a-c-e 4. taktu v A 2 a dvěma dvoutaktními, v nichž se vystřídá dominanta s tonikou, se A 2 uzavírá na tonice G dur.

Při analýze je nápadná v pravé ruce dvojhlasá převládající faktura u A 1 oproti trojhlasé u A 2 /tercie, kvinty lesních rohů, oktávy s terciemi/. Také legátové spojení prvních dvou osmin každého taktu přispívá ke stereotypu, pravidelnosti a tanečnosti.

Valčíkový doprovod s basovým tónem na 1. dobu a dvěma "příznávkami" akordů na dvou dalších dobách přešel do artificiální hudby zřejmě právě díky taneční hudbě, protože zde ho lze již doložit v 18. století, kdy v oblasti artificiální hudby zdaleka nebyl produktivní, pokud se tu vůbec mohl vyskytnout. V této souvislosti je zajímavé sledovat střídání poloh a tvarů akordů /úplné x neúplné/ jako prostředku modelování faktury.

Krátké analytické úvahy nad touto ukázkou by bylo možné rozvíjet mnoha směry /čtyři opakované tóny v melodice jako výrazný melodický postup, stěhování tohoto melodického rytmicky konstantního útvaru po základní kadenční bázi - T - D - $\sharp T$ /. Závěrem aspoň jedno příznačné nasměrování: uvedený typ taneční hudby má ve střední Evropě na pomezí 18. a 19. století široké uplatnění. Míří od taneční hudby znějící v tabernách a hospodách až na okraj salónů a samozřejmě vstupuje všemi branami do divadla, kde plní všechny naskýtající se úlohy. Je těžké rozhodnout, zda primitivismus a stereotyp této hudby vznikl zjednodušením "pokleslé" vyšší hudby nebo zda šlo o permanentní obousměrný proces výměny informací, kdy jednu oblast jakoby přitahovala tabu z druhé oblasti. Tato polarita artificiální a nonartificiální hudby v 18. a částečně v 19. století je zřejmě něčím, z čeho bychom měli vycházet při historickém hodnocení odlišnosti takovýchto otázek v naší době. Je tedy předkládána ukázka i východiskem k sondám a paralelám typu Mozart-Schubert-Dvořák nebo oblast tzv. pololidové hudby a její průniky do artificiální hudby i naopak.

6. Leoš JANÁČEK: Její pastorkyňa. 2. jednání, 5. výstup /Kostelnička/

VÝSTUP V.
KOSTELNÍČKA (sama)

Largo. $\text{♩} = 69$. Kostelnička.

pp dolce, legatissimo

Sm. sil. trm.

Co

$\text{♩} = 69$. [56]

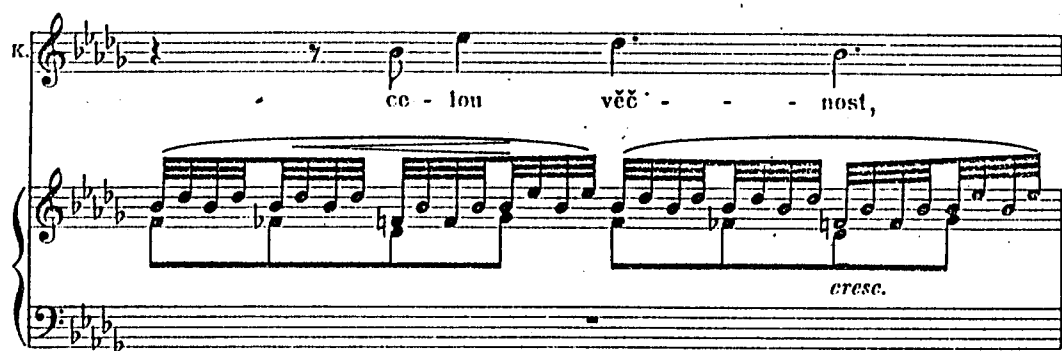
chví - la.... co chví - la...

pp dolcissimo

a já si mám —

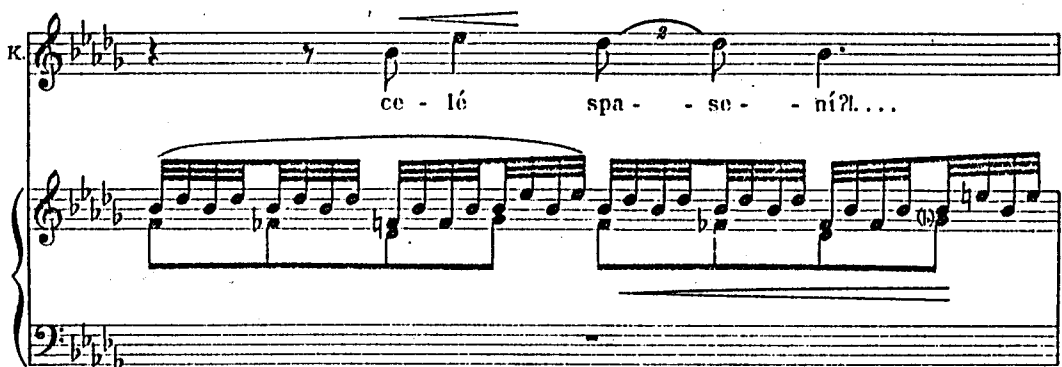
K. 

— za tím pře - - - jít

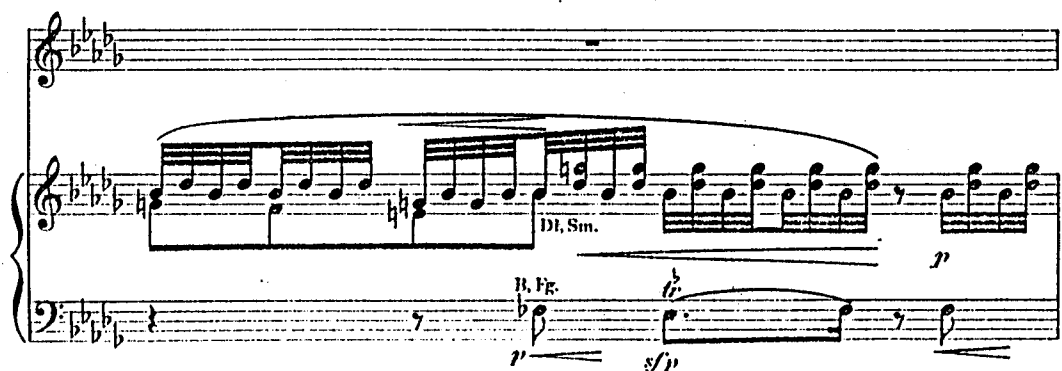
K. 

ce - lou věč - - - nost,

cresc.

K. 

ce - lé spa - - se - - ní?!



p *B. Fg.* *p* *sf*

K.

Což kdybych ra-děj dí-tě ně-kam za-vez-la?...

p

The image shows a musical score for a piece titled "The Swan" from "The Nutcracker" by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is written for piano and is in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The melody is marked "pp" (pianissimo) and "N. trm." (no trill). The score is in a single system, and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system shows the vocal melody in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The second system continues the vocal melody, which is marked 'Df.' (Dolce). The third system shows the vocal melody and the piano accompaniment in bass clef. The piano part features a simple harmonic accompaniment with a key signature of three flats and a common time signature. The score is written for a single voice and piano.

K.

Ne.... ne.... Jen

(P.) 57

o - no je na pře - - káž - - - ku,

H. V.

ff

And.

a

han - - - bou pro ce - lý ži - - votl....

mf Já bych tím jí

DF. *p* *f* *p* *ff*

Ve. *KL.* *sfp* *sfp*

Kostelníčka.

K. *(p.)*
 ži - vot vy - kou - pi - - - la...

K. *Fl. & Kl.*
mf cresc. f p

espress. [58] *(p.)*
 Pán - - - bůh on to nej-lé-po vi,

H. Ob. Kl. h.f. espress. f R.

K. (P.)
jak to vše-cko slo-ží, a Pán - - - bůh

K. (P.) *accel.*
on to nej-lé-pe vi, jak to vše-cko sto-ží,

K. (Sebero se závěsky vliák a znobalí se do
jak to vše - ckosto-ží.

K. něho.)
Df. *cresc.*

Con moto. $\text{♩} = 84$.

59

Kostelníčka.

K. *ff* Já ————— Pá-nu-bo-hu chla - pec za - ne-su...

Sn. tm. ff
DZ, R. *p* *f* *p* *f*

K. Bu - de to krat - ší a leh - čil

f *f* *f* *f*

K. Do ja - ra než le - dy o - de - jdou,

f *f* *f* *f*

K. pa - mát - ky ne - bu - de.

cresc.

ff

K. *ff* *^*
K Pá - nu ho-hu dojde, do-kud to ni-če-ho ne-ví, a

Tr.
Ti *ff*
Ped.

K. *ff* *^* (V nejvyš.)
k Pá - nu ho-hu do - jde do-kud to ni-če-ho ne-ví.

ff
Ped.

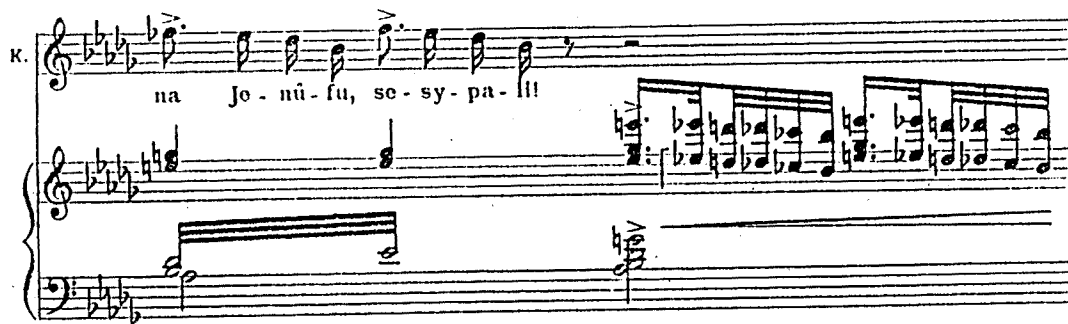
K. *ff* *^* (p.)
šim rozčilení pomlčejte se smysly.) To by se na mne,

Fl.
Kl.
H.
Ob.
mf
R.Tr.

K. *ff* *^*
na Je - ů - fu, se - sy - pa - lil

K. 

To by se na mne,

K. 

na Jo - nů - fu, se - sy - pa - li!

60 vi. 

vi.



- de

(Křčte se okazuja pronásledovaná prstem)

K. *vi - di - te ji*

Fl. H. trm. *f p*

Kl. *f*

K. *vi - di - te ji*

fp

K. *vi - di - te ji Ko - stel - nič - ku!*

Ob. Kl. *f*

ppp sul ponticello

(plížlivě chvátá do komory a vrátí se s dítětem a zaobalí je do šátku.)

fff

pk. fl.

8

8 *loco* 8 *loco*
cresc. molto

ff *Tutti*
ff

ff *Tutti*
ff

K. Kostelníčka.

Z hří - chu vzešel — věru i Števova bídná dušal

8 *ff* *Tutti* 8

Analýza 5. výstupu z 2. jednání opery L. Janáčka Její pastorkyňa

Tato analýza je pojata trochu jinak než ostatní. Usilovala totiž již v počáteční fázi více o komplexní pojednání a vysvětlení zvoleného materiálu. Přebíráme ji jako jedinou z publikace Zprávy společnosti Leoše Janáčka II, Brno 1983 /s. 23-31/. Místo historické poznámky odkazujeme na právě ocitované Zprávy společnosti Leoše Janáčka II, které jsou monotematicky věnovány problematice analýzy 5. výstupu z 2. jednání Janáčkovy opery Její pastorkyňa. V této souvislosti zejména odkazujeme ke studii Jaroslava Volka K paradigmatickému pozadí monologu Kostelničky "Co chvíli" z opery Její pastorkyňa /Zprávy II, s. 13-21/ a ke studii Věry Vysloužilové Próza či verš /Zprávy II, s. 33-44/, která podrobně objasňuje prosodickou stránku analyzovaného monologu.

Poznámky ke komplexní analýze 5. výstupu z 2. jednání Janáčkovy Její pastorkyně

Předkládaný materiál obsahuje výběr z příspěvku, který zazněl v janáčkovském analyticky zaměřeném pokračování mezinárodního hudebního kolokvia v Brně 1983. Výběr je uzpůsoben tak, že jsou zachovány základní aspekty analýzy jednotlivých parametrů. Situace je vyjádřena analytickými tabulkami, k nimž je připojen komentář v tezích. Poznámky jsou úvodem ke komplexněji pojaté analýze, která začíná v okamžiku, kdy jsou hledány souvislosti mezi výsledky jednotlivých aspektů. V tomto směru je tedy předkládaný materiál otevřený.

5. výstup, Kostelnička: Co chvíli, Intervaly

1. Co chvíli

-2+3 -1 0

-2+3 -1

2. A já si mám zatím

přejít

0+3-1-2+2-2-5

3. Celou věčnost

celé spasení

+5-2-3

+5-2 0-3

4. Což kdybych raděj

dítě někam zavezla

+2 0+1-1-2 0-1+1-1 0-5

5. Ne... ne... Jen ono je

na překážku

0 0+2 0-2-1 0-2-3

6. A hanbou pro celý život
-1-6-1+8-1-6-1+8
7. Já bych jí tím život
vykoupila
+3+6-2-1 0-2+2-2-6
8. A Pánbůh on to nejlépe
ví jak to všechno stojí
+7-7(0) 0+7 0 0-1-3-3 0+3-1-2 0
9. A Pánbůh on to nejlépe
ví jak to všechno stojí
(+3)+5-8 (0) 0 +8 0 0 -1 -1 0 +3-1-2 0
0 0 +3-1-2 0
10. Já Pánubohu chlapce
zanesu... Bude to kratší
a lehčí
+12 0 0 0 0 -12 0 0 0 0 0 +3-2-1 +12 -12
11. Do jara než ledy odejdou,
památky nebude
0 0 +4-2-2 +7-7 0 (+6) 0 0 0-1-2
12. K Pánubohu dojde, dokud
to ničeho neví
(+12) -2-2-1 0-7 0 0 0+7 0 0 -1 0 (-6)
+8 -1-2-2-1-2 0 0 0 +8 0 0 -1 0
13. a k Pánubohu dojde dokud to
ničeho neví
14. To by se na mne, na Jenůfu,
sesypali
0-1-2-3 +6-1-2-3+6-1-2-3
15. To by se na mne, na Jenůfu,
sesypali
0-1-2-3 +6-1-2-3+6-1-2-3
16. Vidíte ji
+9 0 0
17. Vidíte ji
(-8) +9 0 0
18. Vidíte ji, Kostelničku
(-9) 0 0 +12 0 -1-1-1
19. Z hříchu vzešel
-12 0 0
20. Věřu i Števova bídná duša
0 0 0 0 0 +9-2-3-4

Závěry z melodické a intervalové analýzy

1. Kvartkvintová a kvartsekundová melodika, vyhýbající se půdorysu kvintakordu, je markantní. Její folklórní geneze se zřejmě spojila v 90. letech 19. století se záměrem oprostit se od melodických postupů odvozených z kvintakordů a septakordů.
2. Příznačné je zvětšování intervalů od začátků segmentů v jejich průběhu. Úzkoambitové sledy jsou typičtější v začátcích segmentů.
3. Jen výjimečně dochází k ovlivnění vokální melodiky instrumentální - septakordická melodika převzatá z orchestru v segmentu č. 57 Já bych jí tím život vykoupila.
4. Vedle melodiky vyhýbající se tercovým derivátům se významně uplatňují modální odchylky - především lydická kvarta a mixolydická septima.
5. Melodická prodleva - opakování tónu - je uplatněna zejména u závažných dějových momentů - v textu nalézáme 2, 3 i 4 primy za sebou Pánubohu zanesu; do jara; památky; dokud to; ničeho; neví; stojí
6. Významnější uplatnění má v textu i melodika v rozmezí tritonu /To by se na mne, na Jenůfu sesypali/...
7. Významným protikladem primového opakování je oktávový zdvih
8. Zvláštní postavení má i dvojí výrazné uplatnění sexty v typické situaci nápěvku mluvy /Vidíte ji/ na první slabice
9. Přímo katarzní platnost má melodika kvintakordu s přidanou sextou; onen dobře známý dvořákovský typ jakési rudimentární "pentatoniky", popsané H. M. Kommu^{x/} /Věru i Števova bídná duša/

K rytmické analýze:

1. Kromě recitativněji pojatých částí blízkých stylizovaným řečovým situacím /zrychlování, vypouštění fakultativních pauz, nerespektování vložených vět/ je rytmicky nejpregnantnějším útvarem celého výstupu skupina čtyř slabik /např.: a já si mám - já bych tím jí -/
2. Ta působí ve svých obměnách jako rytmicky sjednocující prvek a supluje tak vlastně v prozaickém útvaru chybějící verš. To je postup obvyklý při zhudebňování prozaického textu, pokud skladatel nechce setrvat jen na pozicích recitativu.

^{x/} Viz Karl Michael Kommu. Die Pentatonik in Antonín Dvořáks Werk.
In: Musik des Ostens. Sammelbände für historische und vergleichende
Forschung I, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London-New York 1962,
s. 63-75

3. Geneticky je takovýto impuls odvoditelný z rytmu typického úseku nebo z klíčových slov. Celkově tento postup připomíná rétorickou figuru v hudbě 16. a 17. století. Pregnantní rytmus, odvozený ze slov, částí nebo celých vět, se stane řídícím rytmem celé tektonické konstrukce.
4. Nějakou hlubší sémantickou souvislost mezi zřetelně kontrastním vokálním a instrumentálním myšlením se u Janáčka doposud nepodařilo prokázat. Nezapomínejme však, že dosavadní analýzy byly víc než skrovné. Kvalitativně novým východiskem je Sychrova linie naznačená v knize *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*, Praha 1962.

Text	Tónina	Prodleva	Modální odchylky
1. Co chvíli	b moll	b	fes-e lydická kvarta
2. A já si mám zatím přejít	b moll	ges	
3. celou věčnost celé spasení	b moll	b	fes-e lydická kvarta
4. Což kdybych raděj dítě někam zavezla	b moll - pokles do A dur /skok/		g mixolydická septima
5. ne... ne... Jen ono je na překážku	A dur	a cis	dis lydická kvarta g mixolydická septima
6. A hanbou pro celý život			
7. Já bych tím jí život vykoupila	modulační plocha zpět do b moll pomocí sept- akordu dis-fis-a-c /rozv. do sextakordu e-g-c/		
8. a Pánbůh on to nejlépe ví, jak to všechno stojí	b moll	as as	as mixolydická septima fes-e lydická kvarta
9. a Pánbůh on to nejlépe ví, jak to všechno stojí	b moll	as	

Text	Tónina	Prodleva	Modální odchylky
10. Já Pánubohu chlapce zanesu Bude to kratší a lehčí	střídání center G x es	es	
11. Do jara, než ledy odejdou, památky nebude	G x es	es	
12. K Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví	b moll	f b des	as mixolydická septima
13. a k Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví	b moll - Des dur		
14. To by se na mne, na Jenůfu, sesypali	des moll	as	
15. To by se na mne, na Jenůfu, sesypali	des moll popř. b moll	as	fes-e lydická kvarta as mixolydická septima
16. Vidíte ji	D dur	a	
17. Vidíte ji	es moll	b	
18. Vidíte ji, Kostelníčku	es moll	des	
19. Z hříchu vzešel	A dur	a	
20. Věru i Števova bídna duša	A dur es moll	houslové sólo (Výstup VI - Jenůfa)	

Závěry z harmonické analýzy:

1. Přehled harmonické stavby 20 sledovaných segmentů ukazuje převahu centra b a tóniny b moll.
2. Odklony od tohoto centra a tóniny probíhají především vzestupně i sestupně ve shodě s gradací.
3. Příznačné je stupňovité posouvání charakterizované sledem prodlev a připomínající veristické tóninové skoky a paralelismy - např. as-a-b-ces v segmentech 16. - 18. Vidíte ji, vidíte ji, vidíte ji, Kostelničku nebo nahrazení b moll A dur /segment 4. Což kdybych raděj dítě někam zavezla/.
4. Časté jsou neúplné harmonie, obsahující prodlevu, na bázi dvojhlasu /prakticky prvních 6 segmentů s výjimkou sporadického zapojování basu/.
5. Prodleva někdy spojuje dvě centra jako střídavý tón /segment 10. a 11. Já Pánubohu chlapce zanesu.../ - např. G dur - es moll; d - es; des - es.
6. Harmonická neúplnost souzní s plánem gradací a kromě dvouhlasu řídne harmonické předivo i do jednohlasu /vliv verismu/ viz sólové recitativy ve 4. segmentu /Což kdybych raději dítě někam zavezla/ nebo v 18. segmentu /Vidíte ji, Kostelničku/.
7. Modální odchylky provázejí celou harmonickou výstavbu 5. výstupu - pravidelně se vyskytují lydická kvarta a mixolydická septima, často obě současně /jakási mollová obdoba dnešní podhalanské tonality - lydicko-mixolydické, uplatňované důsledně ve tvorbě např. E. Suchoně/.
8. Mixolydická septima souvisí úzce s oblíbeným tvarem sekundakordu, který latentně působí ve smyslu poklesu do tóniny nižší o celý tón.
9. Mimotonální dominanty jsou často vztahovány ke kvartsextakordům místo k základním tvarům - i to je prostředek omezení konvence, který lze srovnat např. s obcházením kvintakordické melodiky a jejím nahrazením sekundami a kvartami či sekundami a terciemi.

K tektonické analýze

vokální složka

- | | |
|--------|--|
| 1 | co chvíla
co chvíla |
| 2 | a já si mám zatím přejít |
| 2a | celou věčnost
celé spasení |
| 3 | což kdybych raděj dítě někam zavezla |
| 4 | ne, ne, jen ono je na překážku |
| 4a | a hanbou pro celý život |
| 5=2var | já bych tím jí život vykoupila |
| 6 | a pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí |

- 7 Já pánu bohu chlapce zanesu, bude to kratší a lehčí
 do jara, než ledy odejdou, památky nebude
8=6var k pánu bohu dojde, dokud to ničeho neví
 a k pánu bohu dojde, dokud to ničeho neví
9 to by se na mne, na Jenůfu, sesypali
 to by se na mne, na Jenůfu, sesypali
10 (7) vidíte ji, vidíte ji, vidíte ji, Kostelničku
11 (7) z hříchu vzešel, věru i Števova bídná duša

instrumentální složka

A

rytmicky a sonicky jednotný materiál
až po nástup A Pánbůh, on to nejlépe ví

B

s textem A Pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí
A Pánbůh, on to nejlépe ví, jak to všechno stojí
stojí, jak to všechno stojí

C

s textem Já Pánubohu chlapce
zanesu Bude to kratší a lehčí
Do jara, než ledy odejdou, památky nebude
K Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví
a k Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví

D

s textem To by se na mne, na Jenůfu, sesypali
Vidíte ji, vidíte ji, vidíte ji, Kostelničku

K tektonice

1. Vokální a instrumentální myšlení probíhají paralelně a vzájemně jen málo korespondují. Zatímco vokální myšlení přináší větší počet informací, v nichž se opakuje jen malá část, je instrumentální myšlení mnohem jednodušší, koncentrovanější a stmeluje výstup sonicky.
2. Vokální myšlení jsme v grafu pomocně zakreslili v 11 rozdílných situacích - z toho se jen některé vzájemně blíží nebo částečně opakují.
3. Instrumentální myšlení se soustřeďuje do čtyř odlišných situací. I když je lze chápat jako sui generis figuraci, je zvláštnost této jakési barevné konstantní atmosféry evidentní už proto, že její proměny probíhají mnohem pomaleji než u vokálního myšlení.
4. Ve vokálním myšlení se střídají recitativnější a řeči bližší situace s náběhy k arióznější a kantabilnější melodice. Zejména je markantní z hlediska tohoto druhého aspektu jeden z ideových vrcholů celého výstupu s textem A Pánbůh, kdy dochází ke sjednocení vokálního a instrumentálního.

5. Z hlediska mikrotektoniky a makrotektoniky lze postupovat mnoha způsoby. Segmentace celého textu dostává vyšší hudební logiku mikrotektonickou danou intervalově a obecnější tendencí ke zvětšování ambitu i střídáním řečovějšího a zpěvnějšího podle povahy jazykového projevu. Z hlediska makrotektoniky by bylo možno pomocně celý výstup rozvrhnout do tří oddílů - první, recitativnější, by zahrnoval segmenty 1-7, druhý, gradační, segmenty 8-13 a třetí netradičně znovu gradační a katarzní segmenty 14-18. Segmenty 19. a 20. pak tvoří kodu, rozhodnutí, akci.
6. Mikrotektonická organizace se kupí okolo klíčových slov a nápěvků mluvy. Zde je i dialektika přechodu od mikrotektoniky k makrotektonice.
7. Protože není jednoznačně zjevné, co lze a co nelze prohlásit za nápěvek mluvy, navrhuje uvažovat jako nápěvky především ty situace, v nichž jde o citáty přímé řeči - tedy dialogický prvek v monologu. Nehledě k tomu, že jde o jeden z klíčových principů Janáčкова dramatismu /náhrada absentujících postav a situací monologem naplněným citáty předčí kupodivu samotné "dramatické" situace, takže se nabízí otázka, zda není preference takového "dialogizovaného" monologu záměrná/ jsou tyto citáty zřejmě nejbližší situaci, která má za základ nějaký stylizovaný podnět. Ve sledovaném výstupu by tedy z tohoto zorného úhlu mohly fungovat jako nápěvky mluvy "co chvíli", "vidíte ji", "vidíte ji, Kostelničku".
8. Také situace, v nichž je text rytmicky zhuštěn do podoby blízké řeči a zejména dochází k redukci fakultativních pauz jako v hovorové řeči, se blíží nápěvkům mluvy. Jsme si vědomi toho, že omezení nápěvků na "citáty" je značně eliminující a chápeme je jen jako východisko. Stylizační principy se pak mohou přenášet i na jiné situace, takže vznikají situace velmi blízké nápěvkům mluvy. V našem případě: To by se na mne, na Jenůfu, sesypali z hříchu vzešel, věru, i Števova bídná duša. Prolínání "nápěvkových" typů s nenápěvkovými - to je nejčastější forma modelování melodického textu - tak např. v našem textu může taková situace nastat při opakování emfaticko emocionálního typu v jinak kantabilnějším textu /jak to všechno stojí .../.

7. Leoš JANÁČEK: Houslový koncert Putování dušičky /1926-28/ expozice

1. Leoš Janáček: Houslový koncert Putování dušičky (1926-28); část expozice

1. *mr. solo* *f. expr.* *Andante (d. = 48)* *(Vc. timp.)*

hft. *(ob.)* *mf gna*

5 *tr*

9 *(tr.)* *4:3* *b* *4:3* *b*

Af(p)

(8)

ossia ^{3^b}

1. 4

(d. = d.) [^] [^] ^{3:2}

12

3/4

nc.

1. 5 *graz*

1

2/4 6/4 (ff)

(nc. + timp.) (f)

(8)

3. (8) *Tempo di marcia* (♩ = 56)

Handwritten musical score for a march. The score is in 2/4 time, indicated by a '2' over a slash and a quarter note. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is 'Tempo di marcia' with a metronome marking of quarter note = 56. The score consists of three staves. The top staff is a single melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together, and a trill in the final measure. The middle staff is a bass line with whole and half notes, and rests. The bottom staff is a bass line with chords and rests. The piece ends with a double bar line and repeat signs in the bottom staff.

[illegible]

69c

Skenováno pro studijní účely

11

tp. 1 2

mn.

E.S. nc.

nc.

3/4

16

tp.

mn.

E.S. nc.

nc.

2/4

1. metà

2. metà

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is for a full orchestra and includes vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system includes the vocal parts and the first three staves of the orchestra. The second system includes the vocal parts and the next three staves of the orchestra. The third system includes the vocal parts and the final three staves of the orchestra. The score is marked with various dynamics (mp, mf, f, ff, p, cresc.) and includes a tempo change to "Tempo di marcia (♩=56)" at measure 30. The score is handwritten and includes a large "6/8" time signature at the beginning.

Janáčkův houslový koncert Putování dušičky je zastoupen v našich analýzách 31 taktovým expozičním vstupem. Pro představu o celkovém rozsahu díla jedná se asi o 1/10 díla, které probíhá attacca a má 327 taktů. Ukázkou podáváme v klavírním výtahu i v partituře, protože si uvědomujeme, jak je zvláště v hudbě tohoto typu důležitá konkrétní zvuková barva. Její individualizace ve 20. století stále stoupá a od 2. poloviny 50. let dokonce evidujeme řadu snah o přenesení formotvorných a tektonických ambicí na zvukovou barvu.

Skladbu volíme jako ukázkou z vrcholné tvorby Leoše Janáčka, a to jako dílo dosud neznámé a tiskem nepublikované. Z autografu je realizoval autor těchto skript spolu s Leošem Faltusem 1988 a od té doby zaznamenala řadu domácích i zahraničních provedení. V Supraphonu se v současné době chystá jak vydání klavírního výtahu, tak i kritické vydání partitury /editoři L. Faltus a M. Štědroň/.

Analytický záměr při volbě této ukázky byl několikerý: především v obrysech zachytit specifičnost janáčkovské analýzy, učinit tak na materiálu, který je dosud neznámý a tudíž není zatížen žádnou analytickou tradicí a konečně expoziční vstup originálního díla byl zvolen především jako vypjaté spojení sólového hlasu s minimem doprovodu, který se chová heterofonicky. Protože tato tendence k monodii a heterofonii je zvláště v průběhu 80. let ve světové hudbě patrná, jsme rádi, že ji můžeme staronově doložit u Janáčka. To jsou tedy hlavní důvody, které vedly k volbě ukázky z Janáčkovy houslového koncertu Putování dušičky. Ukázka je uvedena ve dvou verzích - v partituře b/ a v klavírním výtahu L. Faltuse a / . Partitura je nutná vzhledem k nezastupitelnosti zvukové barvy u Janáčka, klavírní výtah dílo více přiblíží a umožní s ním lepší kontakt.

Historická informace

Idea nástrojového koncertu jako autonomní nebo autonomněji pojaté formy je Janáčkovi zcela cizí. Představa formy s několika tématy, s vývojovou koncepcí a konfrontací byly pro skladatele, který velkou většinu své hudby spojoval s řečí a nápěvky mluvy, něčím umělým, vzdáleným a těžko uchopitelným. Vyjádřil to ostatně nejlépe sám, když v dopise Janku Cádřovi 2.5.1924 napsal: ...Tento způsob "o třech tématech" - ten hodí se skutečně pro p. Zicha nebo p. Ostrčila. Já jsem příliš přivrtán k zemi, k životu skutečnému a ten hýří motivy a tématy...

Jak se tedy Janáček pracoval k houslovému koncertu? Odpověď prameny dosud neumožňují vyčerpávající, a navíc je pravděpodobné, že mnohé skutečnosti zůstanou i v budoucnosti neobjasněné. Prameny k houslovému koncertu existují dnes v podobě dvou souborů - jeden s názvem Duše a druhý s názvem Putování dušičky. Houslový koncert. Janáčkovská literatura se zmiňovala o díle jen sporadicky a hypoteticky. Jarosláv Vogel /Leoš Janáček. Život a dílo, Praha 1963, s. 337/ o díle psal jako o "zamýšle-

ném houslovém koncertu"... Zajímavá zmínka o skladbě je v monografii Hanse Hollandera Leoš Janáček - Leben und Werk /Atlantis Verlag Zürich 1964, s. 146/. Plyne z ní, že Hollander buď sám viděl prameny houslového koncertu jako prakticky jediný janáčkovský badatel, nebo měl přesné informace od Břetislava Bakaly či od Osvalda Chlubny, kteří s houslovým koncertem přišli do styku při práci nad poslední Janáčkovou operou z Mrtvého domu.

Do roku 1988 se tedy o houslovém koncertu Putování dušičky uvažovalo vlastně jen jako o záměru a skicách, o jejichž rozsahu a podobě nikdo nebyl informován. V roce 1988 dílo ze všech existujících pramenů realizovali kriticky Leoš Faltus a Miloš Štědroň, jejichž vydání vychází v rámci souborného kritického vydání skladatelova díla v Supraphonu. V roce 1988 došlo ke světové premiéře takto rekonstruovaného díla na mezinárodním hudebním festivalu v Brně /houslový part nastudoval Jan Stanovský, Státní filharmonii Brno řídil Petr Vronský/ a od té doby dílo zaznělo v řadě zahraničních i tuzemských provedení.

Po rekonstrukci se jeví vznik houslového koncertu takto: Janáček vytvořil dvě téměř úplně shodné skici, jednu s názvem Putování dušičky. Houslový koncert a druhou s názvem Úvod - Duše. Slovo Úvod mohlo být připsáno později, protože je napsáno jiným inkoustem. Nejpozději od jara 1926 se Janáček zabýval ideou houslového koncertu podle svědectví Rosy Newmarchové, která byla iniciátorkou jeho britské návštěvy na jaře 1926. Tehdy slyšel totiž jako interpretku své houslové Sonáty v Londýně houslistku Adilu Fachiri, která ho uchvátila jak svým zjevem, tak i hrou. O této skutečnosti uvažuje Rosa Newmarchová v New Works in Czechoslovakia /The Chesterian, sv. 12, č. 96, July 1931/. V edici vzájemné korespondence Janáčka a Newmarchové /Janáček - Newmarch Correspondence, Cabel Publ., Rockville 1986/ se vydavatelka Zdenka E. Fischmannová v poznámce 204 domnívá, že houslový koncert Janáček komponoval s velkou pravděpodobností pro tuto houslovou virtuózku Adilu Fachiri, Joachimovu neteř. Zda a jak souvisí Putování dušičky /původně duše/ s londýnskými událostmi /generální stávka, krvavé scény, smrt šoféra na ulici/ jara 1926, nelze přesněji určit. Takto vypadala tedy situace v době, kdy oba editoři Faltus a Štědroň podali před světovou premiérou svou teorii vzniku díla /viz L. Faltus - M. Štědroň: Janáčkův houslový koncert - torzo nebo vrcholné dílo posledního údobí skladatele? In Opus musicum, ročník XX, 1988, č. 3, s. 89-96 a s. XVII/: od londýnské cesty na jaře 1926 se Janáček zabýval partiturou houslového koncertu. Dvě verze svědčí podle editorů o tom, že se houslový koncert až v době nedostatku hudebního materiálu při dokončování opery Z mrtvého domu v zimě 1927/28 změnil na Úvod.

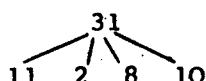
Situace se zkomplikovala po té, co Jarmila Procházková upozornila na možnost, že by skladba mohla souviset se záměrem zhudebnit některé z 2 libret Williama Rittersa, Janáčkovy švýcarského obdivovatele. Procházková

nabídla okruh těchto dosud neznámých skutečností ve studii Duše v očarováném kruhu /In: Opus musicum, ročník XXI-1989, č. 7, s. 200-207/. Je tedy možné, že Duše vznikla již před jarem 1926 pod vlivem Ritterova libreta /zejména se nabízí představa, že to bylo L'Amé et la Chair/. Z obou skic Janáček mohl vkládat listy do opery Z mrtvého domu. Tam je také v úvodu k opeře oba editoři našli a bez větších komplikací tak rekonstruovali dílo, které bylo až do roku 1988 považováno za pouhé skici nebo fragmenty.

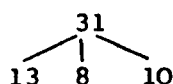
Náměty k analýzy:

Tektonika, forma -

pokusme se nejprve 31 taktů naší ukázky rozdělit. Navrhujeme jedno takové členění s vědomím, že mohou vedle něj existovat i jiné eventuality.



K oněm jiným eventualitám by např. patřilo toto členění



V tomto druhém případě jsme nerespaktovali zjevně vložené dvoutaktí sestupných sext v šestnáctinách /takt 12-12/ jako samostatnou jednotkou a připojili jsme je k předchozímu proudu. Je to poněkud umělý postup a vychází pouze z jediného předpokladu - celých prvních 13 taktů není ani jednou přerušeno sebemenší pauzou a působí jako jednolitý oblouk - první pauza je teprve v taktu 14.

Zdá se však, že v rozčlenění na větší úseky nebude v případě naší ukázky příliš pochybností. Ty vzniknou až při mikrotektonické analýze. Abychom nabídli nějaká řešení, musíme při tomto druhu detailnější analýzy brát v úvahu melodiku, rytmiku a harmonii. To jen dokládá souvislost mikrotektoniky a makrotektoniky. Nelze dosti dobře dělit celek bez ohledu na detaily. Logika detailů spolu vytváří logiku celku. Tato vnitřní souvislost platí v různých historických údobích s různou intenzitou. Jakési apriorní stanovení celku a menší pravděpodobnost jeho ovlivnění detaily se realizuje především u převážné většiny v hudbě údobí klasicismu v rozmezí 1740-1800.

Zkoumejme nyní jednotlivé úseky, které vznikly naším rozčleněním. Rozbor melodiky a heterofonických vztahů nám napomůže při detailnějším členění. Na rozdíl od jiných analýz zde tedy postupujeme od začátku "komplexněji", protože to vyžaduje povaha samotného hudebního textu. Jestliže bychom prováděli důsledně oddělený výzkum melodiky, intervaliky, směrů a s tím související stoupavosti a klesavosti melodické linie a posléze rytmický a har-

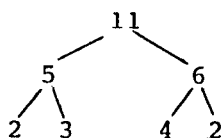
monický rozbor, byly by výsledky v některých parametrech málo obsažné, takže bychom brzy začali vysvětlovat jedno druhým - tj. zde harmonii v těsné souvislosti s tektonickým záměrem a s heterofonní povahou faktury.

Sem patří i zkoumání polymelodických zřetelů popř. imitační techniky a polyfonie, pokud jsou uplatněny a jak souvisí s otázkami formy, tektoniky a faktury. O faktuře dosud nebyla řeč, neboť bude vystupovat do popředí tam, kde se jedná o výraznou nástrojovou stylizaci. Proto o ní uvažujeme především tam, kde jde o sólovou instrumentální trakci, u níž pořád jako bychom cítili, že je tento tvar vyvozen změnou, zjednodušením nebo na druhé straně i komplikací něčeho, což již je známé a užívané. Nástrojové tabulatury a převody vokálních skladeb pro sólové nástroje nebo pro nástrojové skupiny stojí zřejmě v záhlaví označení "faktura /fattura"/...

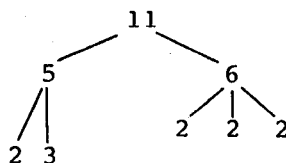
Takt 1-11

Pokusme se o další smysluplné a zdůvodněné rozdělení tohoto úseku jedním nebo i několika způsoby, bude-li to možné.

Takt např.:



Nebo též:

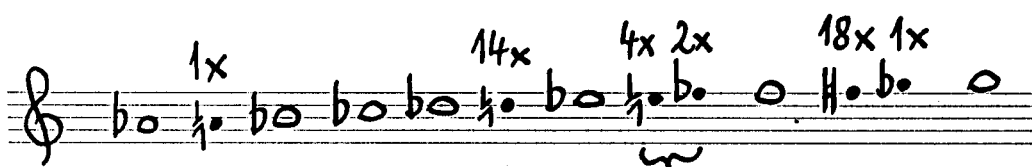


Rozdíl je nepatrný. V obou případech rozdělujeme takty 1-11 na dva nepatrně asymetrické celky po 5 a 6 taktech. K tomuto dělení jsme dospěli pod vlivem imitace kontrabasů, které na vstupní dvojtaktí sólových houslí odpovídají od taktu 3 třítaktovým úsekem, po němž se odmlčí. Krátké "ozvěnové" imitace zde tedy vytváří zjevný formový předěl. Ve druhém případě jde pouze o odlišné chápání kontrabasových "ozvěnových" imitací. Tentokrát jsou chápány spíše po dvoutaktích.

Jak dále analyzovat úsek 1-11? Přímo se nabízí několik postupů, jež vyplývají z povahy tohoto originálního díla. Na první pohled si povšimneme dvojhlasosti úseku. 1. hlas - sólové housle - probíhá v nápadně vysoké poloze, 2. hlas - pizz. traktované kontrabasy v nápadně hluboké poloze, a to tak, že se jedná o imitační zjednodušené odpovědi na houslová sóla. Tak např. v taktech 1-5 je počet tónů sólových houslí 14 oproti 7 tónům imitačních odpovědí kontrabasů. Celá situace je takřka ukázkovým případem hindemithovské nadřazené dvojhlasosti. Snad jen s tím rozdílem, že Janáček - jako ostatně často - používá jen reliéfu horních-vysokých a spodních-hlubokých nástrojů bez účasti středových výplní. Zde jedinou "výplň" /a to ostatně velmi problemickou/ tvoří víření tympanů. Pokou-

šli jsme se již několikrát uvést tuto výraznou janáčkovskou konvenci do souvislosti s hudeckým principem primu, rytmicky působícího kontrů a basu.

Ještě několik poznámek k melodickému rozboru ukázky a k harmonickým souvislostem. Nevyhýbáme se jim, ale uvidíme později, že harmonie zde bude mnohem logičtěji objasnitelná na větší ploše úseku. Předem lze prozradit, že celou ukázkou tonálně zakotvujeme do oblíbené janáčkovské as moll. Incipit s tympánovou prodlevou velké tercie des-f k tomuto výkladu bezprostředně nevede. Až teprve globální pohled na celý úsek a jeho vyvrcholení a vyústění do as moll nám napoví, že dílo vlastně začíná na durové subdominantě v as moll- po staru bychom tedy hovořili o dorské as moll, v duchu flexibilní diatoniky Jaroslava Volka, na niž se budeme často odvolávat, jde o různé časté flexe v rámci výrazné as moll. Pokusme se nyní i v tomto případě zachytit tonální terén ukázky:



Jestliže /zatím apriorně/ vycházíme ze zakotvení celého expozičního úseku v as moll, pak z notového znázornění je jasně patrné, jak je mnohem výhodnější volkovská flexibilní diatonika. Nejpočetnější flexí je zvýšený 6. stupeň fis a zvýšený čtvrtý stupeň d. Mollovost expozice dotvrzuje ta skutečnost, že durovou tercií c skladatel vůbec nepoužil a jen jedenkrát zpochybnil toniku as výskytem a. Tabulka flexí však bude vypadat trochu jinak, jestliže nevezmeme za základ as moll melodickou, ale naopak as moll harmonickou. Pak budeme všechna f muset považovat za projev flexe.

Že na flexe lze pohlížet rozdílně, o tom nás přesvědčuje především janáčkovská enharmonika a nedůsledný zápis. Tento zápis vedl také Jarmila Burghausera a Milana Šolce k vytvoření rozsáhlého a zcela základního díla pro potřeby souborného kritického vydání tvorby L. Janáčka /Milan Šolc, Jarmil Burghauser: Leoš Janáček - Souborné kritické vydání - Ediční zásady a směrnice k notační problematice klasiků 20. století, Supraphon, Praha 1979, 213 stran/.

Pro naši sondu z toho plyne, že enharmonická rozkolísanost vede k rozostření v posuzování flexí. Jediný výskyt a např. vyvolá námitku, zda se nejednalo o heses, podobně může být rozkolísaný výskyt e a fes a fis a ges.

V úseku taktů 1-11 ještě upozorňujeme na další aspekty analýzy, které by bylo možné uplatnit. Tak např. lze zkoumat intervalovou strukturu melodie sólových houslí a imitujících "ozvěn" kontrabasů, ale zdá se, že je

to málo produktivní na tak malé ploše. Statisticky by mělo smysl vyhodnotit takto např. celý sólový part. Jako ukázkou podáváme v numerickém přepisu intervaly sólových houslí a kontrabasů u taktů 1-5:

sólové housle : -3+3+3-4-2-6-2-4+3+3-4-2-6

kontrabasy : -4+6+1-3-2-4

Vidíme, že z tak krátké ukázky nelze opravdu stanovit nic podstatného pro intervalový výběr, jak jej Janáček prováděl ve skladbě. U houslí lze jen konstatovat nápadnost tercovosekundové melodiky a tritonu, totéž pak v jistém zjednodušení v kontrabasech.

Mnohem výhodnější bude sledování rozsáhlosti zvukového prostoru koncertu. Rozpětí mezi reliéfem houslí, probíhajícím ve 3. oktávě, a kontrabasy ve velké oktávě je tím nejnápadnějším, co určuje sonickou-zvukovou stránku díla. Pokud se budeme v našich analytických úvahách zabývat soničností, bude to především v takových případech, kdy nad harmonií dominuje akordika, kdy opakování určitého výběru tónů vede k převaze jejich zvukové stránky nad harmonickými významy. To je přesně případ naší ukázky. Zvuková barva vysokých houslí, kterým imitačně ozvěnově přizvukují hluboké kontrabasy, se uplatňuje na prodlevě. Harmonicky je tedy naše místo zcela statické. Jeho veliká expresivita a strhující napětí tedy plyne z něčeho jiného: z velké vzdálenosti krajních hlasů zvukového reliéfu - vysokých houslí a hlubokých kontrabasů s tympánovou terciovou prodlevou. Sonický faktor zde tedy zcela nahradil harmonický děj, který je redukován na prodlevu a teprve v dalším vývoji se rozvine do samostatné podoby. To je však až na vrcholu celé ukázky, kdy harmonie přebírá úlohu kance, uzavírá a vyvrcholuje celý oblouk a vystřídá svým větším pohybem někdejší statičnost a strnulost. Obecně lze z této situace vyvodit konstatování, že na místech harmonické statiky nebo tam, kde vlastně ani o harmonii v pravém slova smyslu nemůžeme hovořit a kde jde jen o melodickou linii nebo o akordiku či heterofonní útvary, se velmi dobře uplatňují sonické faktory. Zvukovou stránku vnímáme totiž právě dobře na takovýchto místech, kde jsou vytvořeny předpoklady k samostatnějšímu uplatnění zvukovosti a kde harmonická pulzace nenarušuje vnímání sonických-zvukových aspektů. Všude tam, kde zejména od impresionismu a expresionismu dochází k častému opakování staticky pojatých akordů nebo intervalových výběrů, máme více možnost vnímat jejich barevnou stránku. A právě v této situaci přestávají být akordy v harmonických souvislostech a stávají se zvukosledy, barevnými skvrnami, amorfním materiálem přechodu "od melodie k akordice" atp.

Síla Janáčkovy tektoniky spočívá mimo jiné i v tom, že v době nesmírně komplikované a strukturálně vysoce organizované tektoniky pozdního a krizového romantismu /Strauss, Mahler/ a na něj bezprostředně navazujícího expresionismu a jeho důsledků /Schönberg, Berg, Webern/ doká-

zal jít jinou cestou mnohem jednodušší tektoniky, která se místy blíží jednohlasému melodickému proudu, ozvláštňovanému výraznými heterofoniemi. Toto sledování jednoho pásma, přerušovaného kontrastními komentáři, samozřejmě není jen zásluhou Janáčkovou. Stejně silně a originálně je uplatněno u Debussyho, Ivese, ale i Bartóka a všude tam, kde se vytvořila potřeba reakce na romantismus/tzv. radikální folklorismus, vlivy mimoevropských koncepcí, prosakování tzv. exotismů a "orientalismů" u ruských skladatelů již od poloviny 19. století, odraz studia různých lidových etnik a jejich srovnávání, tj. předpoklady takto pojeté etnomuzikologie, ale i vlivy stále se rozšiřujícího historismu a aplikace výsledků ediční a kritické činnosti na poli výzkumu hudby nejprve 18. a později 17., 16., 15., a 14. století prakticky po hnutí ars nova a samozřejmě tomu všemu předcházející rozsáhlé studium gregoriánského chorálu, vyvolané ediční činností a liturgickými potřebami/.

Janáčkovská heterofonie nás tedy bude při analýze přednostně zajímat. Poznáme ji jako sledování jedné výrazné linie obvykle druhou související linií, která je "jen" rytmickým a melodickým zjednodušeným /a často časově posunutým "ozvěnovým"/ komentářem. Tato druhá linie ovšem nemusí být vůbec odvozena od první a naopak ji odlišné rytmické pojetí /u Janáčka sčasování/ postaví do světla, v němž se bude jevit maximálně kontrastně. To je případ taktu 12 a 13 naší ukázky. Obrácení melodického směru a podstatné zrychlení sext vytváří pocit něčeho nového, silně kontrastujícího s předešlým. A přece, když dobře prohlédneme takty 10-11, vidíme, že kontrastní figura vznikla "jen" zrychlením a změnou melodického směru. Intervalová kontinuita melodie je zachována...

Zabývejme se nyní stručně dalším úsekem naší analýzy, 8 taktů /od taktu 14 po takt 21/:

Zde každopádně začíná nový melodický oblouk. Nasvědčuje tomu ostatně první čtvrtěová pauza v celém dosavadním průběhu sólového partu. Přepišme si opět numericky intervaly houslového partu ve sledovaném úseku:

-4+7-1-4-8+9+2-11+9+2-11+9+2-11+9-6+8-7+8

Tento přepis nepřináší analyticky téměř žádný užitek v detailech. Je to tedy slepé rameno našich analytických úvah a my ho závčas opustíme. Můžeme si na něm jen povšimnout opakování sledů intervalů /které samozřejmě vidíme v notách, ale numericky jsou přece jen "jinak" prokazatelné a mohou upozornit na některé zajímavosti - zde např. nás povedou k obezřetnějšímu sledování trojího opakování klesající velké septimy a k "vyrovnávání" tohoto poklesu vzestupnou sextou a sekundou/. Celý melodický oblouk se odehrává na pozadí už jiné prodlevy tympán. K otázce těchto prodlev se velmi stručně vrátíme v závěru našich analytických úvah v rovině harmonie. Takty 14-21 tedy mají podobný melodický, intervalový a rytmický obrys jako takty 1-11. Tektonicky tedy tento úsek chá-

peme v návaznosti na předešlý, přerušení /takt 12-13/ pouze zvýraznilo předěl mezi oběma fázemi. Melodika dostupuje výškově vrcholu, prodleva se začne pohybovat a vytvoří harmonickou kadenci. Je to originální využívání kombinace centrality a tonality. V heterofonii se obvykle uplatňuje centralita - jeden nebo dva tóny /často tercie - i v našem případě/ tvoří prodlevu. Vzniká tak dojem stability a tonální zakotvenosti, ale ta se vlastně nemůže ani nijak realizovat. Pevnost tonálního obrysu se vyjeví vždy v kadenčních úsecích - tedy nikoliv v začátcích, ale v závěrech úseků. Tato oscilace /ať vědomá či instinktivní, rozhodně však velmi důsledně racionálně skladatelem využívaná/ je častou kompoziční konvencí. Takto lze tedy objasňovat funkci heterofonie. Její taktonická originalita se zřejmě současníkům nevyjevila v plném významu. Tušili ji, ale spíše ji považovali za příznak jakéhosi "primitivismu" nebo "naturalismu" ve srovnání se strukturálně mnohem bohatším a zejména vnitřně členěnějším pozdním romantismem a z něj vzešlým expresionismem.

V závěru této analýzy si krátce povšimneme proměn prodlevy. Intervalová a později akordická prodleva začíná od taktu 3 a odmlčí se jen jedenkrát v taktu 21, nebereme-li v úvahu jedinou čtvrtkovou pomlku v taktu 12. Prodlevy se vyskytují v naší ukázce takto:

takt 3-9 : des-f	obrys neúplné durové /dorské/ subdominanty v as moll
takt 10-11: as-ces	obrys neúplné mollové toniky
takt 12-20: es-hes	/s trylky es-fes, hes-ces/ obrys neúplné dominanty
takt 22-23: as-ces-es es-g-hes	durová tonika a drnová dominanta v as moll /obojí i jako kvartsextakordy, tedy kadence utvrzující as moll/
takt 24-29: es-as-ces as-des-f	/kvartsextakord mollové toniky a kvartsextakord durové /dorské subdominanty/ v as moll

Všechny prodlevy jsou součástí tří základních kadenčních akordů as moll - toniky as-ces-es, subdominanty /durové-dorské/ des-f-as a dominanty es-g-hes. Přitom při poslechu ukázky si neuvědomujeme, že by mělo jít o nejzákladnější harmonický děj, o prostou kadenci, rozloženou na poměrně velké ploše a houstnoucí s vrcholem expozičního úseku. Prodlevy z kadenčových akordů nebo jejich neúplných podob totiž chápeme sonicky, nikoliv harmonicky. Harmonický výklad je nejpřípadnější až v závěru ukázky, kdy je již kadencování zřejmé. Proti těmto izolovaným a barevně působícím "pedálům" tympánů je postavena sólová linie houslí, které jsou - jak již víme - pojaty flexibilně. Na jedné straně tedy statičnost prodlev, na druhé straně ohebnost a poddajnost houslí. Závěr ukázky již tvoří přechod k dalšímu úseku a je ohlášén i jinou zvukovostí /trombóny/.

Smyslem této analýzy bylo přiblížit tzv. flexibilní diatoniku. Fle-

xibilní zacházení postupně se všemi tóny tónové řady v evropském hudebním myšlení uzrává postupně a v různých podobách na přelomu 19. a 20. století. Chromatizace terénu se vyvíjí směrem k využití dvanáctitónového totálu. Jedním východiskem je v tomto úsilí atonální kumulace /vršení tercií nad sebou a posléze jejich nahrazení kvartou nebo kvintou/, která povede u druhé vídeňské školy na začátku 20. let 20. století k dodekafonii.

Janáček neztrácí na rozdíl od druhé vídeňské školy vědomí centra a toniky. Tonalita a centralita mu tedy připadá jako základní, atonalitu teoreticky neuznává, i když je jeho flexibilně diatonická tonalita místy silně chromatizována, často pak bohatě využívá kvartových akordů a celotónové stupnice, po níž zejména dochází k pocitům rušení toniky a tonality.

Ukazuje se však, že relativně tradičněji pojatá harmonie se díky faktuře, preferenci zvukové barvy určitého typu a sonické koncepci stává něčím, co se přelévá především do sonické plochy, rytmické struktury, vrstvení a zvukové barvy. Ukázka dokládá, jak relativně nejbanálnější možný harmonický děj se stává zanedbatelným harmonicky, ale zvukově navýsost dramatickým a zajímavě traktovaným barevným pozadím pro v podstatě jednohlasou melodii houslí s náznaky imitačních ozvěn.

V námětech k analýze tedy zdůrazňujeme význam prodlev, proměnu jejich sonické platnosti na harmonickou /v závěru ukázky/, specifický zvukový charakter prodlev /tympány smazávají hodně z tónových charakteristik a vnášejí do hry zvukové aspekty/, diatonickou flexi sólového nástroje a pozoruhodný zvukový prostor ukázky /"hloubka" rozpětí mezi extrémně vysokými houslemi a hlubokými kontrabasy a tremolem tympán/.

LITERATURA

Rosa NEWMARCH: New Works in Czechoslovakia

In: The Chesterian, sv. 12, č. 96, July 1931

Theodora STRAKOVÁ: Janáčkovy hudebně dramatické náměty a torsa

In: Musikologie. Sborník pro hudební vědu a kritiku.

Janáčkův sborník, sv. 3, Praha 1955 s. 444-447

Jaroslav VOGEL: Leoš Janáček. Život a dílo, Praha 1963, s. 337

Hans HOLLANDER: Leoš Janáček - Leben und Werk

Atlantis Verlag, Zürich 1964, s. 146

Janáček-Newmarch Correspondence /vydavatelka Zdenka E. Fischmannová/,

Cabel Publ., Rockville 1986

Leoš FALTUS - Miloš ŠTĚDRŮ: Janáčkův houslový koncert - torzo nebo vrcholné dílo posledního údobí skladatele?

In: Opus musicum, ročník XX-1988, č. 3, s. 89-96 a s. XVI

Předmluva a vydavatelská zpráva kritického vydání, v tisku

Supraphon

Jarmila PROCHÁZKOVÁ: Duše v očarováném kruhu

In: Opus musicum, roč. XXI-1989, č. 7, s. 200-207

8. Leoš JANÁČEK: Vzpomínka pro klavír /1928/

Leoš Janáček:

VZPOMÍNKA / EINE ERINNERUNG / A RECOLLECTION
UN SOUVENIR / ВОСПОМИНАНИЕ

Con moto
2/4.
p dolce

3

5
f

7

9

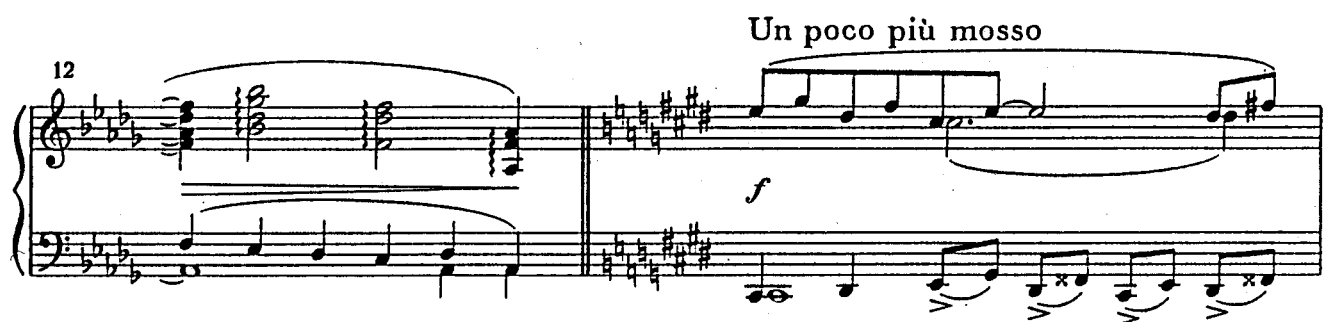
dolce



12

Un poco più mosso

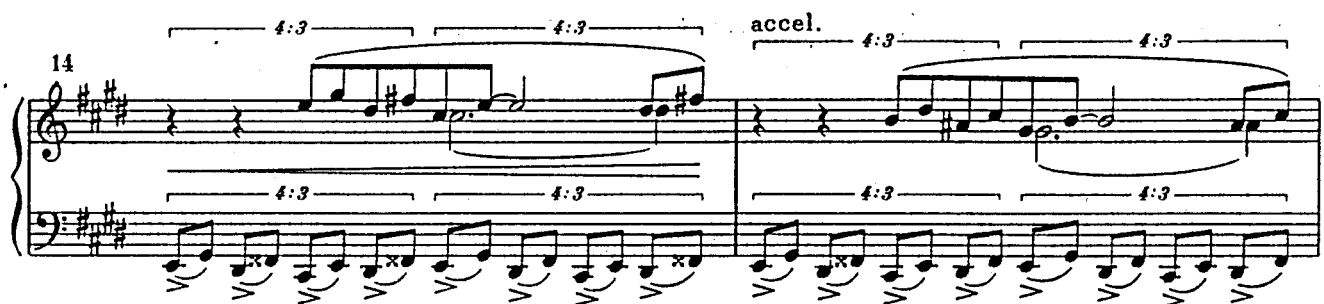
f



14

accel.

4:3

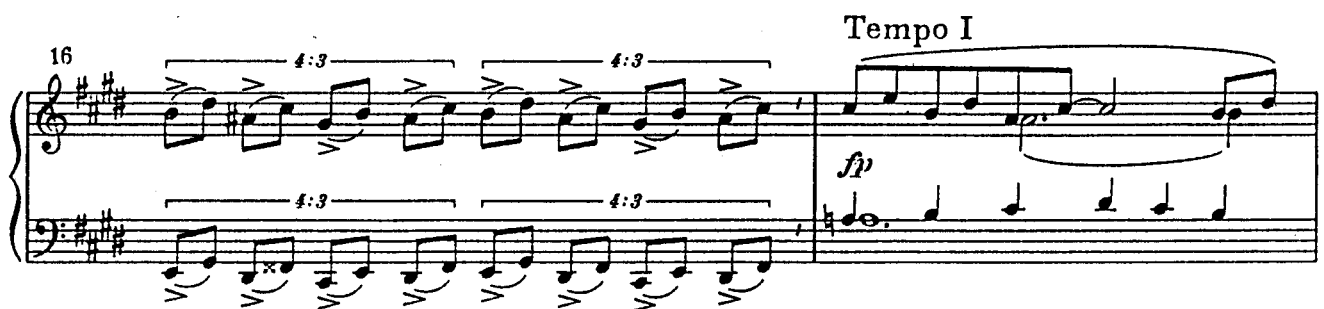


16

Tempo I

fp

4:3

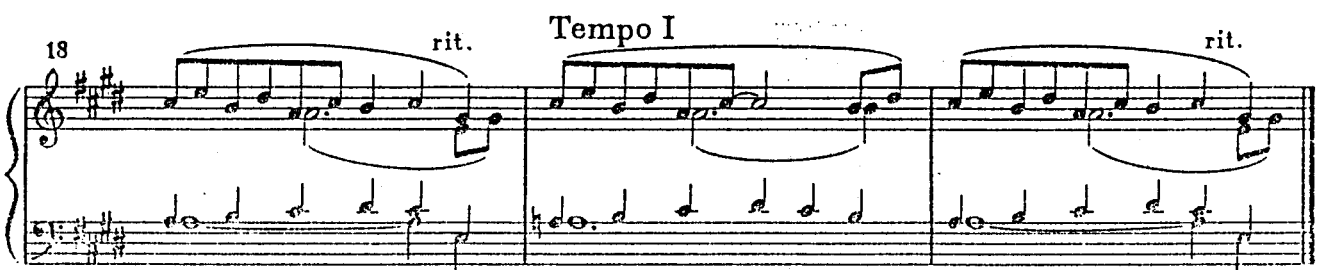


18

rit.

Tempo I

rit.



Vzpomínka je jedna z posledních dokončených skladeb Leoše Janáčka. Autograf skladby opisoval Janáčekův spolupracovník a kopista orchestrální hráč V. Sedláček okolo 20. června 1928. Skladbičku Janáček napsal pro hudební přílohu jihoslovanského časopisu Muzika 1928 /sešit 6/. Vzpomínku Janáček dedikoval svému srbskému ctiteli, příteli a žákovi skladateli Miloje Milojevičovi. V. Sedláček na Janáčekův podnět napsal před skladbu věnování: Veleštovani // gospodin // Dr. Miloje Milojevič // Beograd Nemanjina ul. 24 // Jugoslavie.

K tomu Sedláček připsal: Poslední skladbička // co jsem mistru L. Janáčkovi // opisoval // asi 20/VI 1928 V. Sedláček // člen zem. div. Brno.

Po Vzpomínce Janáček vlastně dokončil již jen několikataktovou skladbu Čekám Tě do památníku Kamily Stösslové. Přebíráme skladbu Vzpomínka ze svazku Leoš Janáček: Composizioni per pianoforte souborného kritického vydání Supraphon-Bärenreiter, Praha 1978, s. 111-112

Náměty k analýze:

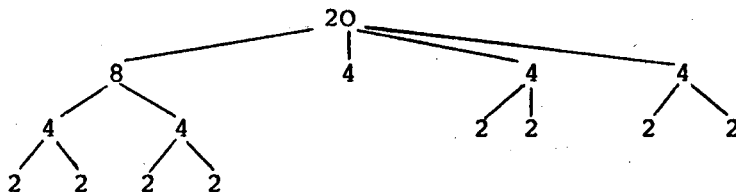
zachytíme nejprve tektonický obraz Vzpomínky pomocí schémat, která nám zpřehlední její poměrně snadné formové členění. Vycházíme z Janáčkových tempových označení, která nás v daném případě orientují. Prvních 8 taktů je označeno Con moto, což je velmi časté Janáčkovo označení střední hybnosti.

Následují 4 takty bez označení, ale výrazně odlišné změnou toniny /A dur lydické prvních 8 taktů je zde nahrazeno toninou Des dur/, dále Un poco piu mosso - 4 takty mollové obměny vstupního Con moto a konečně 4 takty autentické durové podoby vstupního Con moto s označením Tempo I.

Formové schéma:

Con moto	/Des dur/	/Un poco piu mosso/	Tempo I
8	4	4	4

Shrňme naše předběžné výsledky:



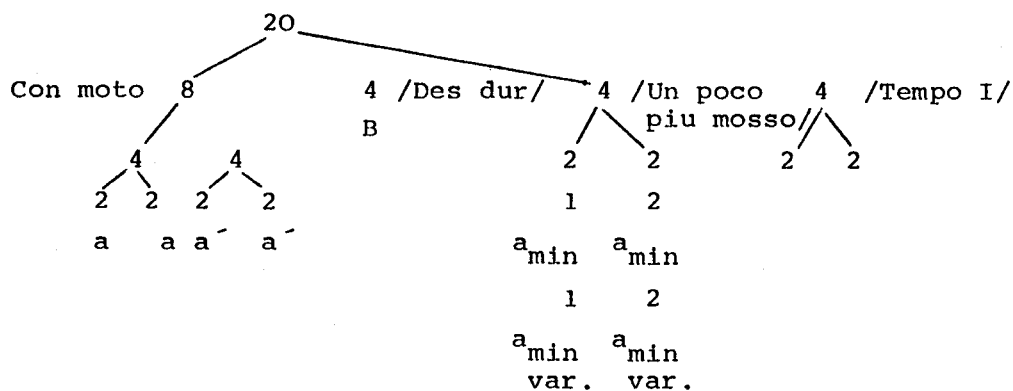
Symetrie jednoduché 20-taktové formy je zjevná a patrná. Oproti očekávání nenajdeme žádné vložené /katalektické/ takty, žádné deriváty tématu nebo krátké figurace-sčasovky, vkládané do textu. A přece drobné asymetrie ozvláštní tuto malou skladbu natolik, že dostane neopakovatelnost janáčkovského kompozičního myšlení. Pokusíme se postupně ukázat jak a v čem.

Tentokrát si povšimneme v první řadě tonálního řešení, protože často souvisí s tektonickými obrysy. Chceme tím současně odrazit nebezpečí stereotypního analytického postupu od melodiky a rytmiky k harmonii a formě.

Při prvním čtení taktů 1-2 /taky 3-4 jsou doslovným opakováním taktů 1-2/ konstatujeme, že se jedná o lydický pentachord A dur /e-dis-cis-h-a/. To není zanedbatelné zjištění: umožňuje totiž nápaditou práci s přeskupováním toninových center. Lydické A dur má stejné předznamenání jako E dur - tedy 4 křížky. E dur je lehce nahraditelné paralelním cis moll, a to - pochopené chvilkově jako des moll - se změní proměnou tónorodu na Des dur střední části Vzpomínky, aby se opět lehce proměnilo v Un poco più mosso na cis moll a přešlo do závěrečného lydické A dur /s předznamenáním E dur/.

Tonální řešení tedy úzce souvisí s tektonickým členěním, spoluvytváří ho, těžko stanovíme, která složka je primární. Jejich vývoj probíhá takřka paratakticky, souřadně.

Vraťme se ještě znovu k celkovému tektonickému obrysu a označme jednotlivá dvoutaktí a čtyřtaktí pro snazší orientaci písmeny, abychom nyní při harmonické a melodické analýze mohli jednotlivé části jednotně a přehledně označovat.



Jako *a* jsou označena dvě doslovně se opakující dvojtaktí, jako *a'* dvě následující rovněž zcela identická dvojtaktí. Jako *B* /4 takty/ označujeme jediný kontrastní materiál skladby, melodicky uspořádaný sled akordů v Des dur. Logickou modulační návaznost *B* vzhledem k předchozímu 8-taktovému *A* jsme již objasnili. I přesto nástup Des dur působí v rámci velmi jednoduché harmonie a přehledné melodiky i rytmiky apartně. Mollovou variantu *a* a její deriváty lze chápat v návaznosti na 4 taktové *B*, které je přece jen příliš stručné k tomu, aby vytvořilo patřičný kontrast. A tak máme dvojí možnost - jednak chápat *a min* /minore/ jako jakési provedení a dotvoření základního taktu; pak by patřilo do "středu" skladby k materiálu typu *B*. Nebo můžeme toto *a min* přiřadit k repríze, proti čemuž poněkud mluví označení Tempo I až pro poslední 4 takty skladby. Při vyvozování celé skladby z jediného 1-taktového impulsu je třídičnost

v rámci malé písňové formy u Janáčka přece jen jiná než je tomu v hudbě od 2. poloviny 18. století v obdobných mikrotektonických situacích. Ulpívavost tématu je pro Janáčka příznačná. Sledujme nyní, jakými prostředky se realizuje Janáčkově hudební myšlení v této vyslovené miniatuře:

melodika - "houpavá" tercová sekvenční melodika lydického tetrachordu /pentachordu/ - sklon k celotónovosti je u lydického tetrachordu /pentachordu/ v Janáčkově hudebním myšlení častý a i zde se lydická pasáž převtělí do celotónové, jak uvidíme. Poslední doba 2. taktu přináší kompromis vzhledem k nabíhající celotónovosti. Janáček ji vícekrát označil jako "mdlé spoje harmonické, mdlé nápěvky". Aby tato situace nenastala, uzavírá skladatel dvojtaktí dominantou.

hodnotíme-li melodiku v taktech 5-8, napadá nás, že skladatel obrátil melodický směr tetrachordu /pentachordu/ směrem dolů, ale počítá i nadále se vzestupným lydickým tetrachordem /pentachordem/. Melodické /a potažmo i harmonické/ myšlení taktů 5-8 ovládají tedy dva sledy tónů.

Vzestupný a-h-cis-dis

sestupný a-g-f-es

Tento jednoduchý postup nám připadá mnohem přirozenější pro vysvětlení celého úseku než složité a nepřirozené harmonické vyvozování - zejména bereme-li v úvahu fakturu a dvojhlasovost úseku.

Navíc se oba sledy spojují v tónu dis/es/. Celotónově znějící místo je u Janáčka vesměs projevem dynamičnosti - kontrastuje obvykle se staticky pojatými místy. Celotónovost u Janáčka dokonce jakoby znamenala často dočasnou ztrátu tonální stability a nastolovala zdání lability. Zde tomu ovšem brání prodleva h přes všechny čtyři takty "celotónového" úseku.

Věnujme nyní krátce pozornost čtyřtaktovému úseku B /takty 9-12/. Jeho prodleva as, jednoznačné tonální zakotvení /Des dur/ a arpeggiová stylizace v pravé ruce dávají úseku náznak katarzní platnosti v rámci celé skladby.

Podobná na prodlevě založená místa, proklamující v nejjednodušší možné podobě tonalitu často nalézáme po místech větší harmonické hybridnosti. V našem případě je výskyt místa po celotónově založené pasáži zcela přirozený. Čtyřtaktí připomíná některá obdobně založená a katarzně působící harfová sóla ze skladeb 20. let /Symfonie Dunaj, IV. věta, Houslový koncert Putování dušičky/. První dvoutaktí úseku B s označením dolce přináší melodický sled klesající od tercie ke spodní kvintě a opět stoupající k tercii. Ve druhém dvoutaktí /takt 11-12/ je táž melodie přeložena do levé ruky, zatímco v pravé ruce je vytvořena protimelodie stoupajících arpeggiových akordů.

Ještě několik námětů k části Un poco più mosso, u níž jsme v grafickém

znázornění zdůraznili její mollový ráz /minore/. Zatímco pravá ruka zachovává melodický impuls 1. taktu celé Vzpomínky, který je určující pro hudební myšlení skladby, je levá ruka imitující "ozvěnou" pravé ruky. Přes nápadnou jednoduchost skladatel uplatní melodicko harmonické ozvláštnění - oproti mollovému tvaru pravé ruky je exponován v levé ruce tvar se zvětšenou kvartou fisis. Obě podoby - mollová v pravé ruce a mollově lydická v levé ruce se dokonce záměrně na posledních dobách taktů 13 a 14 střetávají ve srážce fis x fisis.

A ještě je třeba poznamenat, že mezi taktem 13 a 14 je uplatněna výměna rolí pravé a levé ruky a v taktu 15 zůstává zachována v doslovném opakování figurace levé ruky /označení "figurace" - jak víme - je u Janáčka dosti problematické, neboť jeho tzv. sčasovky jsou rozhodně něčím významnějším než pouhé figurace už proto, že jsou v jeho montážně založené tektonice postaveny do role samostatných melodických impulsů/, zatímco pravá ruka je transponována o kvartu níž. Touto transpozicí dochází k uplatnění kvintových paralel důsledně v celém taktu 16 - pozoruhodné a u Janáčka ne zrovna obvyklé místo.

Rytmicky dochází právě v části Un poco più mosso k zajímavému zhušťování, které by souznělo s postupy provádění materiálu. Skupiny 4:3 v taktech 14-16 jsou typickým janáčkovským přesně nakomponovaným strindem.

Co poznamenat závěrem k této analýze?

Myslím, že nebezpečím takových analýz je především jejich proporce. I přes závažnost některých detailů by zřejmě neměla analýza kompoziční miniatury svým rozsahem natolik přerůst analýzované dílo, že by pod jejím nánosem zcela ztratilo své proporce. Tím není řečeno, že nelze provádět analýzu několikataktové skladby či dokonce tektonického detailu tak podrobně, že mnohonásobně převýší rozsahem i pohledem horizont analyzovaného díla. Obvykle však při tomto druhu analýzy k tomuto rozšíření dochází historickými komparacemi, vedením paralel s jinými obdobně strukturovanými celky a celou řadou dalších postupů. G. Ligeti rozebíral v Darmstadtu seminárně v roce 1966 Webernových 6 Bagatell pro smyčcový kvartet Op. 9 mnoho hodin, ač jde o kvartetní miniaturu v celkovém rozsahu 57 taktů...

PRAMENY A LITERATURA:

Leoš JANÁČEK: Composizioni per pianoforte solo
Klavírní skladby. Souborné kritické vydání, řada F, svazek 1,
Supraphon Praha-Bärenreiter 1978, s. 109-112, s. 177-178

Jaroslav VOGEL: Leoš Janáček. Život a dílo. SHV, Praha 1963, s. 350

9. Leoš JANÁČEK: Čekám Tě! /pro harmonium/ /1928/

Leoš Janáček: autograf skladby „Čekám Tě“



Leoš Janáček: Čekám Tě!

3/4 *dolce*

Harmonium *mf*

Harmonium

ossia

Harmonium

Spíše jako analytickou zvláštnost uvádíme zřejmě poslední příležitostnou 6 taktovou skladbičku Leoše Janáčka Čekám Tě! napsanou několik dní před smrtí do památníku Kamile Stösslové při společném pobytu na Hukvaldech.

Skladba dosud nebyla kriticky transkribována. Proto podáváme vedle uveřejněného autografu i návrh jeho přepisu. Hudebně bylo melodie využito ve filmu Jaromila Jireše Lev s bílou hřívou /1988/.

Poznámka k edici

Porovnáním autografu s navrhovaným přepisem lze zjistit, jak kritický editor nemá vždy snadnou úlohu. Taková situace nastává v taktu 1, 6 a do jisté míry i v taktu 5:

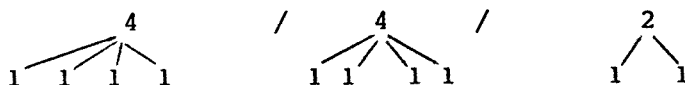
v taktu č. 1 je v levé ruce u tónu a dosti zřetelný náznak zvyšující posuvky - kvartsextakord e-a_{is}-c_{is} se nám však zdá jako akord otevírající tuto jednoduchou větu příliš nepravděpodobný. Přepisujeme tudíž navzdory naznačené posuvce tvar v levé ruce jako kvartsextakord e-a-c_{is}.

Obdobně nejasná je situace v posledním - 6. taktu skladbičky, kde lze první akord v pravé ruce číst různým způsobem - my jsme jej přečetli nejprve jako součást kvintsextakordu a-c-e-f_{is}, tedy c-e-f_{is}. Tentýž akord však lze číst jako c-d_{is}-f - nebo c_{is}-d-f. Součástí terckvartakordu a-c-d_{is}-f, tedy c-d_{is}-f v pravé ruce působí málo věrohodně, i když posuvka je v autografu zapsána jednoznačně ve směru ke střední nebo spodní notě, ale v žádném případě ne k notě svrchní. Přesto uvádíme toto druhé čtení až jako alternativní a označujeme je jako *ossia*. Také v předposledním - tj. 5. taktu vůbec není jednoznačné čtení 2. akordu v pravé ruce - 2 křížky nás nutí číst d_{is}-h_{is} a ve třetím akordu bychom pak chtěli číst d-h, ale odrážku u h hledáme marně, ačkoliv si bez ní sotva lze představit závěr 5. a přechod na 6. takt.

Náměty k analýze:

budou tentokrát velmi stručné. Především je zjevné, jak různé čtení notového textu má vliv na hodnocení harmonických momentů analýzy.

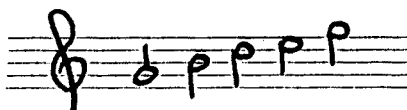
Janáček takový typ kompoziční miniatury prezentované samostatně vyvinul zřejmě v průběhu své spolupráce s Lidovými novinami. Tektonický obrys skladbičky je více než jednoduchý:



Skladba je založena na konstantní rytmičké skupině



formované různě harmonicko melodickým reliéfem. Melodika sleduje obrys základní harmonické kadence a ta nabízí prostor melodickým intervalům. Symetricky je pak respektováno stoupání a klesání melodie. 2 melodické sexty a 7 sextových paralel vytvářejí specifický intervalový kolorit. Sexta souvisí zjevně s oblibou kvartsextakordu. Jeho preferenci u Janáčka od 90. let 19. století vysvětlujeme takto: Janáček velmi dobře znal dvořákovskou přidanou sextu a její záměnu s pentatonickou melodickou plochou



Dvořák a jeho žáci vnesli do české hudby obohacování kvintakordů sextou. Tohoto jevu obohacování kvintakordů si povšiml z českých teoretiků Antonín Modr ve své Harmonii o otázkách a odpovědích. Janáček jistě citlivě registroval toto využívání sexty u kvintakordů a dokázal je odlišit i od veristického sklonu k uplatnění sextakordových paralelismů. Zjednodušeně řečeno - jestliže byly tyto dvě konvence již "obsazeny", a to kvintakordy se zástupnou sextou dvořákovskou školou /J. Suk a V. Novák/ a sextakordové paralelismy veristy a Pucciniem, zbýval kvartsextakord, harmonicky podvojný, stojící mezi dominantou a tonikou a nepříliš flexibilní. Ledaže by se s ním pracovalo jako s jakýmsi paralelismem a byl by uplatňován místo kvintakordu. Prodlevy nebo paralelismy kvartsextakordů u Janáčka mohly vzniknout touto harmonickou úvahou. Určitou roli přitom mohl hrát i vliv kvartového organa, o němž Janáček díky základním informacím o historické hudbě a díky cecilianismu v dobách svého fundačního působení měl konkrétní představu. Prolnutí těchto dvou přístupů mohlo zformovat oblibu kvartsextakordu nadužívaného v úloze kvintakordu.

U skladbičky Čekám Tě! si kromě sextového reliéfu všimněme harmonického průběhu taktů 1-4:

1. takt je založen tonicky /kvartsextakord/, ve 2. taktu tonika ve stejném tvaru zůstává zachována a je na poslední době taktu vystřídána subdominantním sextakordem, 3. takt má shodný průběh a liší se od 2. taktu jen nahrazením melodického vrcholu 3. doby a závěrečný 4. takt celé věty dosáhne dominanty na 3. době taktu, když jí předchází mimotonální dominant. Takt 5. a 6. zřejmě mají tvořit přechod k opakování taktů 1.-4. Přitom 5. takt je - jak jsme již ukázali těžko čitelný -, ale zdá se odpovídat do značné míry taktu 4. a 6. takt je harmonicky obdobně otevřený jako 4. takt, aby bylo možné realizovat repetici.

Také barva zvuku není pro tuto skladbičku nepodstatná. Janáček ji komponoval u svého hukvaldského harmonia, aniž ovšem blíže stanovil, že se jedná o skladu určenou výlučně pro harmonium. Melodická legata a oblou-

ky jednotlivých taktů jednak podtrhují relativní samostatnost těchto taktů, jednak se dobře pojí s představou plynulého legata, tak dobře uskutečnitelného na harmoniu či na varhanách.

I když nedisponujeme žádným tempovým údajem, kloníme se podle duktu spíše k janáčkovskému typu *Con moto*.

Katarzní ráz skladbičky *Čekám Tě!* připomíná některé obdobně koncipované jednoduché typy vět založených "jen" na harmonické kadenci v nejjednodušším tvaru. Nabízí se srovnání s čtyřtaktím ve *Vzpomínce*, které jsme označili symbolem B, nebo s podobně katarzně uplatněnou plochou v reminiscenci těsně před závěrem 4. věty symfonie *Dunaj i jinde*.

PRAMENY A LITERATURA:

Janáček a Hukvaldy. Vydala Společnost Leoše Janáčka při České hudební společnosti, redakčně připravila E. Drlíková, neprodejná publikace ČHS, 984, s. 83 /reprodukce skladby *Čekám Tě!*/

Opus musicum - ročník XVI-1984, č. 8, obálka /reprodukce skladby *Čekám Tě!*/