

Příspěvek k poznání specifických rysů Janáčkova sonátového slohu (Analýza jeho Sonáty pro housle a klavír)

V této studii¹⁾ navazuji na své analytické práce o Lisztově klavírní sonátě a o violové sonátě Bohuslava Martinů,²⁾ kde jsem se pokusil o hlubší postihu úlohy harmonie a tonality v tektonice sonátové formy různých stylových období.

Leoš Janáček byl mistrem sonátové formy a vytvořil ve zralém údobí své tvorby svůj specifický typ realizace sonátového stavebního principu. Tento fakt byl dlouho přehlížen a není dosud všeobecně uznáván. Například u Symfoniety se o sonátové formě nezmiňují ve svých rozbo-rech O č a d l í k, B u r g h a u s e r a n i V o g e l.²⁾ Teprve v nedávné době upozornil na sonátový půdorys druhé věty Symfoniety J a n e č e k.³⁾

Tam, kde sonátovou formu nelze přehlédnout, bývá považována za něco pro Janáčka netypického nebo okrajového, jak dokládá např. pří- značný Vogelův výrok o I. větě I. smyčcového kvartetu: „... má dokonce jakousi sonátovou formu v kostce“.⁴⁾ Tento výrok však má poznávací hod- notu, neboť zpochybňujícími výrazy „dokonce“, „jakousi“ a „v kostce“

¹⁾ Text studie vznikl rozšířením referátu, který jsem přednesl na sympóziu, uspo- řádaném pracovní skupinou pro hudební teorii SČSKU v Praze 5.—6. XII. 1974.

²⁾ Všechny bibliografické údaje jsou v seznamu literatury a pramenů, připojeném na konci studie.

³⁾ Stalo se tak jednak v rozhlasovém hudebně vzdělávacím pořadu, jednak ve studii „O kompozičním myšlení Leoše Janáčka“, uveřejněné 1970 v Hudebních rozhledech. Nepřímou polemiku s některými Janečkovými názory uveřejnil ve stejnojmenném článku v témže časopise 1971 O. C h l u b n a, který definoval formu II. věty Symfo- niety jako „velkou taneční gradaci ze šesti témat“ a zdůraznil, že „Janáčkovým skladebným procesem bylo vytvářet nové formy“. Rozpor mezi oběma autory je po mém soudu v podstatě jen terminologické povahy — oba charakterizují Janáčka jako mistra hudební výstavby, a přitom velkého novátora. Janeček vidí sonátové principy v jejich historickém vývoji a nalézá ve II. větě Symfoniety jejich novátorskou, oso- bitou tvůrčí realizaci, kdežto Chlubna chápe sonátovou formu úzce, jako ztrnulé sché- ma, a proto odmítá vidět v Janáčkově skladbě sonátové rysy. Janáčkovu pojetí soná- tové formy však bylo širší a historicky vývojové, jak ukazují např. jeho přednášky „Nauka o skladbě“ z roku 1909.

⁴⁾ Vogel, cit. d. str. 278.

mimoděk naznačuje, že Janáčkův sonátový sloh má své specifické rysy a liší se od klasických, a zejména romantických sonátových skladeb především nápadnou formovou sevřeností a stručností.

Zvolil jsem k analýze Janáčkovu *Sonátu pro housle a klavír* jakožto první celistvě zachovaný sonátový cyklus,⁵⁾ v němž jsou specifické rysy janáčkovské sonátové formy rozvinuty. Vycházím přitom z definitivního tvaru díla, jak je zachycen ve vydání tiskem. Tento tvar vykrystalizoval v dlouhém a složitém tvůrčím procesu mezi lety 1914—1922. Vznik první verze skladby spadá do doby začátku I. světové války, „když jsme Rusy čekali už na Moravě“, jak zní Janáčkův autentický výrok, který nám objasňuje řadu motivických názvuků na pozdější díla, zejména *Káfu Kabanovou* a *Glagolskou mši*. Sonáta původně končila jinou finální větou, v níž byl anticipován heroický motiv z *Balady blanické*; definitivní finále bylo původně II. větou, „Balada“ větou III. Na konečném utváření Sonáty mělo nesporně podíl jak domyšlení vnitřních, hudebně tektonických principů, tak vnější okolnosti mimohudební — průběh válečných událostí nesplnil původní Janáčkovy naděje a nedivíme se, že místo hymnicky slavnostního finále s motivem blanických rytířů končí definitivní verze Sonáty v subjektivní poloze s výrazem určité deziluze.

Složitá problematika geneze díla, která v detailech čeká ještě na určitá objasnění,⁶⁾ není předmětem mé studie. Jde mi o poznání specifických rysů Janáčkovy sonátového slohu, a proto se zabývám rozborem definitivního, tiskem zachyceného tvaru, který představuje završení tvůrčího procesu, a je tudíž pro nalezení vykrystalizovaných rysů osobnostního stylu rozhodující.

Východiskem k řešení tohoto problému jsou zvláštnosti Janáčkovy *tematické práce*. V této otázce se opírám zejména o důkladnou studii Z. S á d e c k é h o „*Tematické vztahy v Janáčkově klavírním díle*“. Sáddecký se tam zabýval častými vnitřními souvislostmi mezi čelnými tematickými a motivickými tvary, v nichž našel doklad skladatelova spontánně uskutečňovaného *soustředěného* tematicko-motivického úsilí.⁷⁾ Ukázal, že jde o složité *transformace*, postupující různými způsoby pro Janáčkův sloh charakteristickými.⁸⁾ V derivačním tematickém úsilí zjistil Sáddecký především projev *úspornosti*, „ekonomičnosti“ Janáčkovy skladebného myšlení a zdůraznil:⁹⁾ „Tato úspornost však nemá nic společného

⁵⁾ Sonáty z mladých let se nedochovaly, ze Sonáty pro klavír z roku 1905 známe jen torzo. Viz Š t ě d r o ň, V o g e l.

⁶⁾ Monograficky se touto otázkou zabývala Ně m c o v á, která v úvodu své studie praví: „Ani náš příspěvek si nečiní nárok na konečné a bezvýhradné řešení této otázky...“

⁷⁾ S á d e c k ý, str. 27.

⁸⁾ S á d e c k ý, str. 29.

⁹⁾ S á d e c k ý, str. 52.

s případnou chudobností myšlenkové potence, není čtností z nouze, z nedostatku myšlenek. Janáček byl po Dvořákovi snad nejštedřejší v naší hudbě obdařen nápady. Spíše tedy naopak. Zdá se být, podobně jako je tomu u autora známého *monotematismu*, bezděčnou výchozí obranou před přívalem nejrozmanitějších tvarů stále pohotové, volně planoucí invence, překotně se všude deroucí k uplatnění a hrozící tudíž autorovu tvoření nejednou až přelétavou těkavostí. Tato obrana arci vplynula samotnému tvůrci i z jeho celkového psychického a povahového založení. Kromě zprostředkovaných vztahů k tehdejšímu stavu a situaci umělecké struktury (k živé tradici evropského umění — máme tu na mysli včasné tušenou protiváhu vůči snahám o hudbu atematickou, jak se zrodily z lůna linie hudby atonální —) měla i psychologický základ.“ Tento zvláštní, úsporný a soustředěný, k monotematismu směřující způsob tematické práce neunikl ani jiným analytikům, např. B u r g h a u s e r pro něj užívá termínu „*kontaminace témat*“. Zkoumejme nyní, jaké důsledky má neobyčejná soustředěnost tematického materiálu pro sonátovou formu.

Typickou zvláštností sonátové formy je u Janáčka *nepřítomnost vyhroceného kontrastu mezi hlavním a vedlejším tématem*. Jeho sonátová témata vyrůstají ze společných motivických jader, z jednotného hudebně-myšlenkového základu, a přitom bývají v průběhu sonátové formy výrazně transformována, takže na první pohled často princip variační převládá nad principem sonátovým. Proto někteří analytici vůbec neuznávají, že jde o sonátovou formu, anebo se při rozboru dopouštějí omylů.

Jestliže však vidíme sonátovou formu v jejím historickém vývoji, musíme uznat, že krajně vyhrocený kontrast mezi dvojicí sonátových témat není jediným, a dokonce ani ne nejpodstatnějším znakem sonátové formy. Její rané historické typy, reprezentované výrazně např. dílem Domenica Scarlattioho¹⁰⁾ nebo i mladšího Haydna, neměly výrazově kontrastní témata, nýbrž jen tonálně kontrastující bloky hudby, vyrůstající z málo diferencovaného motivického materiálu. Ostatně i ve vrcholných sonátách Beethovenových můžeme často zjistit vzájemnou odvozenost hlavního a vedlejšího tématu (arci na první poslech sotva postřehnutelnou).

Teprve novoromantické vystupňovali výrazovou kontrastnost hlavního a vedlejšího sonátového tématu na nejvyšší míru a vyhrotili ji i prostředky metrickými (např. Brahms) nebo agogickými (Čajkovskij, Mahler aj.). To mělo osudné důsledky pro tektoniku. Stavebné stmelení prudce výrazově kontrastujících expozičních hudebních bloků vynutilo si značné rozrůstání introdukčních, spojovacích, evolučních i codových partií, a proto se romantické symfonie rozrostly do nebývalých časových rozměrů.

¹⁰⁾ Sonáty Domenica Scarlattioho Janáček nepochybně důkladně prostudoval, neboť na ně několikrát odkazuje ve svých přednáškách z *Nauky o skladbě* (str. 159, 160).

Novoromantický typ časově rozsáhlé sonátové formy byl pro Janáčka nepřijatelný jednak proto, že šlo o vývojovou linii v podstatě již završenou, jednak i vzhledem k Janáčkově povaze, které se přičila jakákoli rozvlácnost a mnohomluvnost. Proto se Janáček ve svých sonátových kompozicích zákonitě musel postavit do opozice proti vývojovým tendencím, jež daly vznik novoromantickému typu sonátové formy. Zmírnil prudkost výrazového kontrastu mezi sonátovými tématy a vystavěl celou sonátovou větu z jediného hudebně-myšlenkového jádra. Důsledkem toho je stavebná úspornost a lakoničnost, která je v souladu i se skladatelovým psychologickým založením.

Do jisté míry se tak Janáček vrátil k tektonickým principům, na nichž byla založena soudržnost starších typů sonátové formy. Učinil tak ale na zcela nové úrovni hudebního myšlení, takže výsledný hudební útvar je plně svébytný. Janáček tedy nepopřel sonátové principy, nýbrž obrodil je a dokázal, že sonátová forma je schopna i ve 20. století být nositelkou naléhavých uměleckých sdělení.

* * *

Vcelku je Janáčková Sonáta pro housle a klavír klasickým sonátovým cyklem, tvořeným čtyřmi poměrně stručnými, uzavřenými větami. Už v tom se projevuje odklon od novoromantické tendence směřující ke srůstání cyklu v rozsáhlou kombinovanou jednovětou formu. Ve shodě s klasickými zvyklostmi uplatňuje se sonátová forma v užším smyslu v obou krajních větách. V následující analýze se proto právě na ně soustředíme.

V janáčkovské literatuře najdeme podrobnější analýzu Sonáty u Burghausera a Vogela. Závažné rozpory se projevují v jejich pohledu na *I. větu*. Srovnajme nejprve oba texty.

Burghause¹⁴⁾: „Formálně má Sonáta přes svůj zdánlivě rapodický a netradiční tvar přece jen v podstatě obrys klasický, ovšem v detailu značně přetvořený. Tak hned první věta má formu sonátovou, v níž po třítaktovém apostrofickém úvodu houslí, počínajícím základním tónem *des*, nastupuje hlavní díl jakoby na dominantě *des moll*, pak na tónice jeho první a na dominantě tóniny spodní sekundy jeho druhá varianta. Po pětiktaktové mezivěť celotónového rázu nastupuje díl vedlejší, který plně odpovídá požadavkům, kladeným na vedlejší díl sonátové formy: kontrastuje tóninou (*H dur*), zpěvností i klidem, a jeho volné tempo (*adagio*) vyrovnává její krátkost (má jen 3 takty). Závěrečný díl zastupuje jediný takt, opět

¹⁴⁾ Str. 231.

kontrastující (t. 41). Provedení vynahrazuje skrovný rozsah vedlejšího dílu v expozici, neboť se zabývá výhradně jím (t. 43—65). Repríza transponuje první variantu hlavního dílu také na quasi dominantu hlavní tóniny (*as moll*) a variantu druhou na dominantu dominanty. Vedlejší i závěrečný díl se objevují ve stejném uspořádání jako v expozici a jsou podle všech pravidel transponovány do hlavní tóniny (vedlejší do *des moll* místo *dur*). Pětitaktová kóda z vedlejšího dílu v hlavní tónině (*dur*) větu ukončuje“.

V o g e l¹²⁾: „První věta je výrazově předznamenána krátkou sólovou improvizací houslí, opisující zmenšený dominantní septakord z *as moll* a odvozenou z tónů *ces-b-g* 5. a 6. taktu následující hlavní myšlenky.¹³⁾ Z posledních tří tónů celé melodie (*as-b-as*), resp. z její klavírní obměny¹⁴⁾ nápadně předjímající zase nápěvek *Gospodi pomiluj* z Janáčkovy Glagolské mše, vyvíjí se ke konci expozice přerývavý, jakoby umdlévající motiv,¹⁵⁾ který už pro svůj charakter a krátké exponování (v pouhých 5 taktech proti předchozím 37) nemůže být dobře považován za vedlejší téma (tím je daleko spíše předchozí vzletná obměna hlavního tématu v paralelním *Ces dur*), nýbrž za díl závěrečný. Tím významnějšího úkolu dostává se tomuto motivu v provedení, záležejícím v protikladu dvojí jeho podoby — vířivě vzrušené a původní prosebně zalykavé, jejíž usilovné stupňování vede konečně k reexpozici s vedlejším tématem regulérně v *As dur*. Ale nyní nastává překvapení: závěrečný motiv zazní tentokrát sice normálně v dosavadní hlavní tónině *as moll*, pak se však stáčí do *Des dur*, v němž věta také končí. Přes to a přes Janáčkovu předznamenání 5 b je, myslím, podle celého předchozího tonálního průběhu nutno považovat za základní tóninu této věty i celé sonáty *as moll*, nikoli *Des dur*, a to tím spíše, že také III. věta (přes kuriózní předznamenání 6 b místo 7 b) a závěrečná IV. věta je v *as*, resp. v *gis moll*.“

Oba autoři, Burghauser a Vogel, tedy konstatují, že I. věta má sonátovou formu, avšak neshodují se zejména v těchto bodech:

1. Hlavní tónina I. věty je podle Burghausera *Des dur*, podle Vogela *as moll*.

2. Vedlejší téma je podle Burghausera exponováno v taktech 38. až 40., podle Vogela v taktech 28. a n.

3. Závěrečné téma tvoří podle Burghausera jediný takt 41., podle Vogela 5 taktů, zřejmě 38.—42.

¹²⁾ Str. 204—205.

¹³⁾ Vogel zde uvádí (př. 208), což je zřejmě tisková chyba. Mělo jít o odkaz na př. 204, obsahující takty 4.—9. a 16. houslového partu s naznačenou harmonií klavíru. Zmíněný postup *ces-b-g* je v 8.—9. taktu Sonáty, anticipován je v houslové introdukci v taktu 2.—3. (Viz dále náš notový příklad 1.)

¹⁴⁾ Vogelův notový příklad 207, obsahující melodický vnitřní hlas taktů 23.—27. Sonáty. (Viz opět náš notový příklad 1.)

¹⁵⁾ Vogelův notový příklad 208, obsahující takty 38.—39. (Viz náš př. 1.)

K vyjasnění těchto otázek je třeba především provést důkladný rozbor *expozice* I. věty.

Předznamenání 5 b spolu s dlouhou, téměř dvoutaktovou výdrží tónu *des* v sólových houslích dalo zřejmě Burghauserovi podnět k tvrzení, že hlavní tónina věty je *Des dur*. Posluchač ovšem předznamenání nevidí,

Pr. 1

Con moto. $\text{♩} = 60$

sf *ad lib.* *f* *ff*

a tempo
sul A ⑤

a tempo

Ped. *

⑩

Ped. *Ped.*

15

Ped.

Adagio.

Tempo I.
Un poco più mosso

Ped.

f

pizz.

f

p

Ped.

Ped. *

20 *

Ped. *

Ped.

accel.

*

Ped. *

25

Sec. *

Meno mosso. $\text{♩} = 94$

mf

arco

30

espressivo

f

f

35

tr

dim. rit. **P**

Adagio.

P dolce

riten.

riten.

40

a tempo

a tempo ♩ = 90

f

sf

Ped.

Ped.

Ped.

ale pokud slyší na začátku skladby osamocený tón *des*, předpokládá podle zkušeností získaných poslechem klasických i romantických skladeb, že jde o tónální centrum. Ve 2.—3. taktu však zazní lomeně stoupající melodie, která tuto domněnku radikálně vyvrátí. Zkoumáme-li totiž tuto melodii z hlediska *principu čisté tóniky*,¹⁶⁾ zjistíme hned na jejím počátku několik tónů v tritonovém vztahu k trojzvuku *des dur*, popřípadě *des moll*. Tón *ces* je tritonovým protějškem durové tercie *f*, tón *b* protějškem mollové tercie *fes*, tón *g* pak je v tritonovém vztahu přímo k základnímu tónu *des*. Melodický postup *ces-b-g* se vzápětí ještě jednou opakuje o oktávu výše, čímž je negace tóniky *Des dur* i *des moll* znovu dotvrzena.

Melodický postup v 2. a 3. taktu zároveň s negací tóniky *des* připravuje vznik skutečného tónálního centra *as*. Neobsahuje žádný z tritonových protějšků cílové tóniky (nezazní zde tóny *d*, *f*, *fis* ani *a*), a přitom jde v podstatě o akordický rozklad čtyřzvuku VII. stupně, resp. malého dominantního pětizvuku z *as moll*.¹⁷⁾

Už závažný harmonicko-tónální obsah úvodní sólové houslové melodie nás nutí pochybovat o vhodnosti Vogelova termínu „improvizace“ a považovat tyto 3 takty za skutečnou *introdukci* sonátové formy. Přihlédneme-li k jejímu obsahu melodicko-rytmickému, poznáme, že jde o myšlenkově velmi významnou *introdukci tematickou*. Už Vogel upozornil na souvislost motivu *ces-b-g* v *introdukci* (takt 2.—3.) s 5.—6. taktům hlavního tématu (takt 8.—9.). Ale poslední 4 tóny *introdukce ces-b-g-e* jsou rovněž melodickou i rytmickou *anticipací* charakteristického dvaatřicetivého motivku z tématu vedlejšího (viz takt 29. a 30.) i závěrečného (viz takt 38.—41.). Ostatně i veškeré figurační partie I. věty Sonáty jsou zřetelně spřízněny s rytmicko-melodickými jádry obsaženými v sólové *introdukci*.

Je zajímavé, že v původním znění Sonáty předcházela nástupu hlavního tématu jeho náznaková *expozice* v PP,¹⁸⁾ kdežto definitivní *introdukce* se objevila až v poslední redakci díla. Jde tu o typický případ účinného tektonického postupu, který Janeček nazývá *předběžným tematizováním*.¹⁹⁾ Skladatel, který již zná celý tematický materiál, připraví posluchače na jeho vnímání tím, že nechá ještě před nástupem vlastní myšlenkově závažné hudby zaznít motivickým jádrům, z nichž témata potom jako by přímo před posluchačem vyrůstala. Má-li *introdukce* tuto úlohu splnit,

¹⁶⁾ Viz Janeček, *Základy moderní harmonie*, str. 199 a n. Princip čisté tóniky spočívá v tom, že tónika jakožto nesporné tonálně-harmonické centrum musí být konsonantním trojzvukem, do něhož nezasahují nezrušené harmonické imaginární tóny ani tonální imaginární tóny v tritonovém poměru.

¹⁷⁾ To měl zřejmě na mysli Vogel, když použil ne zcela přesného termínu „zmenšený dominantní septakord z *as moll*“.

¹⁸⁾ Vogel, str. 207.

¹⁹⁾ Janeček, *Tektonika*, str. 59.

musí být záměrně vybudována tak, aby působila „nehotově“, „improvizačně“, takřka chaoticky, a tak se svou strukturou odlišila od vlastních, dokonale vybroušených témat. První 3 takty nám mohou sloužit jako modelový příklad, jak krystalizoval definitivní tvar Sonáty během dlouhé řady let k podobě na první poslech až improvizačně svěží, ve skutečnosti však hluboce promyšlené.

Rozbor introdukce a jejích vztahů k celému tematickému (i figuračnímu) materiálu I. věty nám ukázal, že máme co činit s typickým Janáčkovým *monotematismem*. To však neznamená, že by pozbývaly smyslu otázky, která hudba zde má funkci hlavního, vedlejšího a závěrečného tématu, resp. funkci modulačních a gradačních spojek nebo mezivět. Zřetelné rozlišení *tektonických funkcí* hudby a důmyslné seřazení funkčně odlišných bloků hudby dává totiž rozsáhlejší skladbě teprve vlastní stavebný řád a soudržnost. U monotematické skladby (ať již jde o Scarlattiho, Haydna, anebo Janáčka), kde jednotlivé bloky hudby nemají výrazně odlišný hudebně-myšlenkový obsah, vystupuje do popředí jako členící princip jednak tónalita, jednak funkční typ hudby daný převládajícím způsobem práce s motivy. Z tohoto hlediska můžeme v expozici I. věty Sonáty rozeznat 5 malých hudebních bloků:²⁰⁾

I.: takt (1.—) 4.—16.

II.: takt 17.—27.

III.: takt 28.—32.

IV.: takt 33.—37.

V.: takt 38.—42.

I. blok zahrnuje třítaktovou introdukci a 13taktové hlavní téma. Po introdukci, jejímž harmonicko-tónálním obsahem je dominantně-subdominantní funkční směs z *as moll*, nenastoupí očekávaná tónika, nýbrž čtyřzvuk kvartové struktury, představující neúplnou *anhemitonickou pentatoniku as-b-des-es*. Všechny tyto tóny jsou sice součástí tóniny *as moll* i *As dur*, žádný není v rozporu s principem čisté tóniky, ale tato tónika není plně trojzvukově vyjádřena, tonální povědomí zůstává zamlženo, neboť ani houslová melodie po 4 takty ničím neobohatí kvartový čtyřzvuk. Teprve v dalším, celkově 8. taktu zazní v melodii tón *ces*, který rozptýlí „pentatonickou mlhu“ a doplní prázdnou kvintu *as—es* mollovou tercií. Tónika *as moll* se konečně ozvala, ovšem „zahuštěna“ ještě tóny *b* a *des*. V násle-

²⁰⁾ Termínu „blok hudby“ užívám ve smyslu Janečkovy Tektoniky (str. 95 a n.). Třítaktová introdukce se pro svou krátkost přiřazuje k I. bloku. Bloky III. — V. jsou pouze pětiktaktové, striktně vzato nedosahují minima samostatnosti a mohly by být chápány jako jeden větší blok; vzhledem ke značně pomalejšímu tempu (v němž každá čtvrtka by mohla být notována i jako jeden takt) i vzhledem k jejich kontrastnosti chápu je jako samostatné malé bloky.

dujícím, 9. taktu zazní v melodii tón *g*, který chápeme jako durovou tercii dominantního čtyřzvuku *es-g-b-des*, takže basové *as* se stává pouhou prodlévou. Pentatonika je obohacena dvěma půltóny, a tak převedena na mírně deformovanou *diatoniku*. Předvětí melodické periody je uzavřeno polovičním autentickým závěrem T—D. Zbývajících 7 taktů bloku je rozšířené závětí, v němž se nejprve střídají subdominantní a dominantní čtyřzvuky, aby se po originálním chromatickém spoji ozvala závěrečná — nikoli tónika, nýbrž subdominant *des-fes-as*. Že jde o subdominantu z *as moll* a nikoli tóniku *des moll*, zjistíme opět podle principu čisté tóniky. Dříve upevněnou tóniku *as-ces-es* v průběhu celého bloku nenarušil žádný z jejích tritonových protějšků (*d-f-a*), kdežto trojzvuk *des-fes-as* je zde i v celém následujícím II. bloku vytrvale zneklidňován tritonovým vztahem *fes-b*. Harmonickým obsahem celého II. bloku (takt 17.—27.) je jediný čtyřzvuk *des-fes-as-b*, chápáný jako subdominant *a* s přidanou sextou z *as moll* a nakonec přehodnocený na kvintsextakord VII. stupně z paralelní tóniny *Ces dur*.

Periodická struktura a tonální jednoznačnost I. bloku charakterizují jej jako hudbu typu *expozičního* a není pochyby, že tento blok je totožný s hlavním tématem sonátové věty. Struktura II. bloku má mnohem méně výraznou periodicitu, v taktech 23.—24. je trojtaktí částečnou diminuací zkráceno na dvojtaktí, čímž hudba dostává citelný *evoluční příznak*. Tomu odpovídá i tonálně dvojznačná, výrazně netónická harmonie. Jde tu zřejmě o spojovací, modulující evoluci hlavního tématu.

III. blok (takt 28.—32.) je tonálně centralizován do *Ces dur*. Tato tónina je upevněna přesvědčivou kadencí, v níž subdominantu zastupuje předcházející čtyřzvuk VII. stupně, dominant *a* je vyjádřena pětizvukem *ges-b-des-fes-as* v taktu 28. a tónika sextakordem *es-ces* v taktu 29. V 30. taktu se rozvíjí další kadence, která je však zakončena klamným závěrem, po němž se tonální centrum začne přesunovat subdominantním směrem. Zajisté budeme souhlasit s Vogelovým hodnocením III. bloku jako *vedlejšího tématu* sonátové věty. Rozhodujícím pro toto hodnocení je přesun tonálního centra z *as moll* do paralelní tóniny *Ces dur*, což plně odpovídá klasické normě. Při celkové stručnosti věty nepřekvapuje, že téma je tvořeno vlastně jen čtyřtaktovou polovětou. Jeho hlava je sice transpozicí hlavy hlavního tématu, ale v dalším průběhu se objevuje nový charakteristický dvaatřicetinový motiv, který i po obsahové stránce toto téma individualizuje.

Jestliže jsme se v III. bloku shledali s respektováním tradičních tonálních vztahů, překvapí nás IV. blok řešením zcela netradičním. Marně v něm totiž pátráme po tonálním centru. Janáček tu náhle vybočuje z diatonického tónového systému a přechází do *systému celotónového*, který ve své nehierarchičnosti nepřipouští upevnění kteréhokoliv tónu jakožto cent-

rálního, nehledě k neexistenci konsonantních trojzvuků (jež by se jediné mohly stát tónikami v harmonickém smyslu). IV. blok má vyhraněně *evoluční* ráz i co do tematické práce, která spočívá v imitaci a transpozici jednotaktového úryvku — intervalově rozšířené hlavy obou témat. V průběhu sonátové expozice představuje tento úsek gradační evoluci patřící k oblasti vedlejšího tématu, je tedy homologický s onou částí sonátové expozice, v níž klasikové hýřili konvenčními pasážemi a trylky. Tektonická nezbyt-
nost tohoto gradačního úseku byla Janáčkovi zřejmá, ale jak nekonvenčně jej dovedl realizovat!

V. blok sonátové expozice se vrací k diatonice. Takty 38.—40. mají (jak správně konstatuje Vogel) funkci *závěrečného tématu*, neboť jsou ostrůvkem relativního harmonického klidu po prudce evolučním úseku. I relativní myšlenková samostatnost je tu zřejmá: nové téma vzniklo spojením dvaatřicetinového motivku (charakteristického pro téma vedlejší) se závěrečným motivem tématu hlavního (srv. takt 16., resp. též 24.). Strukturuálně novým jevem je tu užití umělé imitace.

Takt 41. (zřejmě nesprávně hodnocený Burghauserem jako závěrečné téma) má prudký tonální i melodický spád a představuje přechod od expozice k její repetici, resp. k provedení. Myšlenkově patří tento takt ještě k oblasti závěrečného tématu, je to sekvenční evoluce jeho prvního motivu.

Podrobný rozbor expozice I. věty Janáčkovy Sonáty ukázal, že přes zdánlivou „rapsodičnost“ a „rozháranost“ jsou zde *respektovány klasické normy* v rozsahu větším, než je na první pohled zřejmé. Nechybí žádná z trojice klasických tematických oblastí, jsou přítomny i obě spojovací evoluce: modulační po hlavním a gradační po vedleším tématu. Celá expozice má dokonce repetici po vzoru klasické, resp. starosonátové formy. Přesuny tonálního centra odpovídají klasickým zvyklostem (vedlejší téma je v paralelní durové tónině). *Novátorským* rysem je zesílení tonálních kontrastů *kontrasty tónových systémů*; diatonika je vystřídána pentatonikou a systémem celotónovým. O originalitě Janáčkovy motivické práce a o jeho osobitém monotematismu bylo již podrobně hovořeno v úvodu.

Provedení a reprízu I. věty není třeba již tak podrobně rozebírat, neboť bychom tím nedošli k zásadně novým poznatkům. Celé provedení je jediná gradace vytvořená sekvenční evolucí závěrečného tématu. Není tu tedy zásadní rozdíl oproti klasikům (i oni pracovali v provedení převážně sekvenční technikou), jen originalita nápadů a lakonická stručnost je pro Janáčka charakteristická. V repríze, která je vcelku věrná, si všimneme transpozice vedlejšího tématu z *Ces dur* do *As dur*, což je další argument pro správnost pojetí Vogelova. Zvláštní pozornost si zasluhuje *coda*, jejíž závěrečný akord *des-f-as* na první pohled svědčí pro Burghauserovo pojetí hlavní tóniny.

Pr. 2 *Meno.*

The musical score is written in G minor (three flats). It begins with a treble clef and a forte (*f*) dynamic. The first system contains two measures with a 'V' marking above the staff. The second system is a grand staff with a forte (*f*) dynamic. The third system has a treble clef and an 'Adagio.' marking, with a 'sul G' instruction below the staff. The fourth system is a grand staff with 'Ped.' markings under the bass line and an asterisk (*) at the end.

Po repríze, v níž bylo několikrát utvrzeno tonální centrum *As*, zazní pětitaktová coda uzavřená akordem *des-f-as*. Důležité je, zda posluchač vnímá tento akord jako skutečnou tóniku, anebo jako subdominantu z *As dur*. Po tak dlouhé vládě tonálního centra *as* musel by totiž skladatel nové nečekaně nastolené tonální centrum upevnit velmi důkladně, kdyby chtěl, aby skutečně převládlo. Zejména by musel při jeho přípravě pečlivě respektovat princip čisté tóniky. Z toho hlediska je rozhodující *předtónický* souzvuk, zde tedy předposlední takt. Po rozluštění notačních podivností zjistíme, že jde o čtyřzvuk *d-f-g-h*, obsahující všechny tři tritonové protějšky tónů *des-f-as*, tedy úplnou antitóniku. Princip čisté tóniky byl zde tedy stoprocentně negován. Souzvuk sice dobře vplývá do závěrečného kvintakordu vlivem půltónových postupů dvou citlivých tónů (*g-as*, *eses-des*), avšak závěrečný akord přes svou reálnou konsonantnost postrádá harmonický klid a je vnímán jako funkce výrazně *netónická*.

Proto i rozbor závěru I. věty, stejně jako jejího začátku, nepotvrdil Burghauserovu tezi o *Des dur* jako její hlavní tónině. Na první větu je třeba se dívat jako na *tonálně neuzavřenou*. Po jejím doznění posluchač jasně cítí, že skončila jen část cyklu, a očekává s napětím jeho pokračování. V původní verzi Sonáty následovala po I. větě nynější čtvrtá v *gis moll* — tonální vybočení v codě I. věty přinášelo tedy vítaný kontrast mezi větami se stejnou hlavní tóninou. Ale ani po přesunu věty v *gis moll* do funkce finale cyklu neztratila zvláštní coda I. věty svou účinnost. V definitivní

verzi Sonáty po ní následuje Ballada začínající v terciově příbuzné tónině *E dur* se středním dílem v *Des dur*. Coda I. věty nyní působí jako příprava, tonální anticipace tohoto středního dílu.

O souhře tónin v rámci celého sonátového cyklu lze říci, že Janáček se nepodřídil plně klasické normě, žádající dokonalou tonální zaokrouhlenost cyklu i jednotlivých vět. Avšak nebyl také lhostejný k souhře tónin, naopak tonální dramaturgii cyklu hluboce promyslel a dosáhl vyššího typu tóninové souhry, než jakým je prostá klasická tonální uzavřenost.

* * *

Forma IV. věty Janáčkovy Sonáty má mnohé shodné rysy s formou věty I. I zde je stručná expozice s repeticí a krátké, sekvencovité provedení. Nové jevy najdeme zejména v *repríze*. Ta totiž není věrná (jako v I. větě), ale zcela nově stylizovaná. Pokračuje a vrcholí v ní proces asimilace (kontaminace) témat. V expozici vystupují dvě témata jako oddělené hudební bloky, kontrastující tonálně (*gis moll* - *E dur*), výrazově (zádumčivost — bezstarostnost) i strukturálně (neperiodičnost — periodičnost), jak ukazují notové příklady 3 a 4.

Repríza obou témat splývá v jediný blok evoluční hudby, tonálně zaokrouhlený v *gis moll* — *as moll*, sjednocený výrazem tragicky vášnivým, přičemž periodická struktura vedlejšího tématu je zcela roztržena. Jeho nástup splývá s vyvrcholením evoluce tématu hlavního tak, že nelze říci, kde končí oblast jednoho a začíná oblast druhého. Není to už syntetická repríza jako v I. větě, nýbrž repríza výrazně *analytická*, nelišící se pod-

Př. 3

Adagio. ♩ = 69

con sord. sul G feroce espressivo pp

dolce p

Un poco più mosso. ♩ = 86

mf

mf

Př. 4 Poco mosso. $\text{♩} = 72$

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves with dynamics *p dolce* and *pp*. The second system also consists of two staves with dynamics *p espr.* and *pp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

statně od evolučního způsobu tématické práce, typického pro sonátové provedení. Nebýt návratu do hlavní tóniny, nástup reprízy by nebylo možno ani jednoznačně rozpoznat (viz př. 5).

Analytická tématická práce v repríze je příznačná pro další vývoj Janáčkova sonátového slohu, vrcholící v Symfoniettě. Tam se v repríze vy-

Př. 5 Maestoso.

Violino *sul G*
ff
espressivo
p
dim.
 (Violino) *sul G* Adagio. $\text{♩} = 66$
 Pianoforte
p
dim.

nořují témata natolik *transformovaná*, že se donedávna pochybovalo o tom, že vůbec jde o sonátovou formu.²¹⁾

Kromě transformace témat dochází v repríze IV. věty Sonáty i k jejich *zkracování*. Obzvláště nápadné je to u tématu vedlejšího, kde ze symetrické osmitaktové periody zbyly de facto jen 2 takty (př. 5, Adagio). Zkracování repríz je v novější hudbě obecnou vývojovou tendencí a „zralý Janáček stál v této věci na krajní levici“, jak upozornil Karel Janeček v referátu na mezinárodním janáčkovském kongresu.²²⁾

* * *

Rozbor Janáčkovy Sonáty pro housle a klavír prokázal, že Janáček provedl osobitou syntézu tradičních sonátových stavebných principů s novodobými vývojovými tendencemi i s postupy vyplývajícími z vlastního skladatelského psychického založení.

Byly shledány tyto *tradicionalistické* rysy:

1. sám příklon k sonátové formě v širším (cyklickém) i v užším smyslu,
2. respektování klasického tonálního plánu sonátové věty, promyšlená tonální dramaturgie sonátového cyklu,
3. sekvencovitá práce s motivy v provedení,
4. repetice expozice v sonátové větě.

Jako *novátorské* lze označit tyto Janáčkovy postupy:

1. osobitá lapidárnost, sevřenost a stručnost všech částí sonátové formy,
2. asimilace (kontaminace) témat, stírání jejich výrazových kontrastů, výstavba různých témat i figurací z jediného motivického jádra,
3. zesílení tonálních kontrastů kontrapozicí různých tónových systémů,
4. pokračující proces asimilace a transformace témat v sonátové repríze, radikální zkracování repríz.

Vcelku lze říci, že syntéza těchto tradičních i nových principů se v Janáčkových zralých skladbách sonátového typu zdařila a na jejím základě vznikla díla originální a mistrovská, jež jsou přesvědčivými doklady životnosti sonátových stavebných principů v hudbě 20. století.

²¹⁾ Srov. pozn. 3)

²²⁾ Janeček, Stavba Janáčkových skladeb, str. 151.

Prameny a literatura:

- Burghauser, Jarmil: Janáčková tvorba komorní a symfonická, Musikologie, svazek 3, SNKLHU, Praha 1955, str. 211—305.
- Felix, Václav: Uplatnění principu čisté tóniky v Lisztově Sonátě h moll, Živá hudba 1973, SPN, Praha 1973, str. 5—40.
- Felix, Václav: Základní harmonické principy u Bohuslava Martinů (Analýza jeho Sonáty pro violu a klavír), Živá hudba 1976, SPN, Praha 1977, str. 103—123.
- Chlubna, Osvald: O kompozičním myšlení Leoše Janáčka, Hudební rozhledy XXIV/3, Praha 1971, str. 121—126.
- Janáček, Leoš: Sonata Violino & piano, HMUB, Praha 1922.
- Janáček, Leoš: Nauka o skladbě. Z přednášek Leoše Janáčka o sčasování a skladbě, zapsal a zpracoval Mirko Hanák, in: Leoš Janáček. Sborník statí a studií, Knižnice Hudebních rozhledů, V./5—6, Praha 1959, str. 156 až 174.
- Janáček, Leoš: Hudebně teoretické dílo „1“, Supraphon, Praha 1968.
- Janáček, Leoš: Hudebně teoretické dílo „2“, Supraphon, Praha 1974.
- Janeček, Karel: O kompozičním myšlení Leoše Janáčka. Úvaha nad partiturou Symfoniety, Hudební rozhledy XXIII/7, Praha 1970, str. 315—323.
- Janeček, Karel: Stavba Janáčkových skladeb, in: Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958, Knižnice Hudebních rozhledů, Panton, Praha 1963, str. 150—154.
- Janeček, Karel: Tektonika. Nauka o stavbě skladeb, Editio Supraphon, Praha—Bratislava 1968.
- Janeček, Karel: Základy moderní harmonie, NČSAV, Praha 1965.
- Němcová, Alena: Janáčková Houslová sonáta. Geneze díla, Časopis Moravského musea, LII, Brno 1967, str. 289—300.
- Očadlík, Mirko: Svět orchestru 2. díl, Orbis, Praha 1946.
- Sádecký, Zdeněk: Tematické vztahy v Janáčkově klavírním díle. Analytická studie, Hudební věda VI/1, Academia, Praha 1969, str. 26—56.
- Štědroň, Bohumír: Dílo Leoše Janáčka, Knižnice Hudebních rozhledů, V/9, Praha 1959.
- Vogel, Jaroslav: Leoš Janáček. Život a dílo, SHV, Praha 1963.