

## ANALÝZA ČASOVÉ ARTIKULACE JANÁČKOVY HUDBY A JEJÍ MOŽNÉ VYUŽITÍ PŘI VÝUCE NA VYSOKÝCH ŠKOLÁCH UNIVERZITNÍHO TYPU

Karel Steinmetz

Svým příspěvkem bych chtěl hlavně upozornit na potřebu výchovy mladých editorů kritických vydání děl českých "klasiků 20. soletí" na muzikologických katedrách univerzit.

Když vyšel v roce 1978 1. svazek Souborného kritického vydání děl L. Janáčka /klavírní dílo/, následující polemika na stránkách Hudebních rozhledů zdůraznila, že tak významnému edičnímu projektu měla předcházet ještě hlubší příprava mj. formou velkého množství provedených analytických sond do vydávaných děl. Dnes se projekt pomalu postupně realizuje, ovšem s jeho dokončením /zvl. ve velmi složitých ekonomických podmínkách současnosti/ se počítá hluboko v 21. století. Mezitím se snad jistě začnou realizovat obdobné projekty děl. B. Martinů, A. Háby, M. Kabeláče a dalších. Máme pro toto kvantum práce a tyto časové horizonty připraveny mladé editory?

Specializovaných odborníků v hudebně nakladatelské oblasti není mnoho, jsou to většinou skladatelé často též s muzikologickým školením /v případě Souborného kritického vydání děl L. Janáčka třeba dr. J. Burghauser, doc. M. Štědroň, doc. L. Faltus/ nebo muzikologové zabývající se onou skladatelskou osobností /v uvedeném případě Janáčkem/ jako prof. Vysloužil, doc. Fukač, dr. Němcová, dr. Straková apod.

Kritickou edici by měly, jak bylo řečeno, předcházet hluboké analýzy vydávaných děl. Není pochyb o tom, že editor a zároveň analytik musí být co nejlépe vyzbrojen právě hudebně teoreticky /samozřejmě též hudebně historicky, esteticky, se silně vyvinutým kritickým smyslem/. K tomu školené pracovníky mají právě vychovávat univerzitní muzikologické katedry. Studenti by se zde měli učit detailně přistupovat k zápisům hudebních struktur, tedy k analýzám děl asi takovým způsobem, jak se pokusím nyní demonstrovat v následující ukázce analytické sondy do časové ar-

tikulace Janáčkovy hudby ve sboru Potulný šílenec. Ještě dodám, že jsem si vědom toho, že pro konferenci zaměřenou na výuku hudebně teoretických disciplín není hudební analýza hlavní problematikou, a proto se zaměřím jen na některé dílčí jevy, se kterými se může setkat editor při analýze kinetické složky prováděné pouze pro potřeby vystižení věrného notového zápisu /metaznaku/ rytmu, metra, tempa, zkratka časového průběhu skladby.

Při analýze se soustředím na sledování metricko-rytmického dění jak na úrovni subtaktové /"hloubka metra" v rámci taktu, zvláště u taktů složených je důležité stanovit základní metrickou rovinu a pak v případě transakcentací, synkop a tzv. vřazených sčasovacích vrstev při neběžném dělení délkových hodnot tónu v rámci taktu/, tak zvláště v rovině nadtaktového členění a periodicity /tj. sledování vyšších celků nadtaktové metrické úrovně: pravidelné, symetricky utvářené kvadrturní členění apod./. U vokální tvorby si povšimnu zvláště odchylek prozodie zhudebňovaného textu od hudebního rytmu a metra a pokusím se o zdůvodnění Janáčkovy osobitého přístupu k hudební deklamaci, na kterou pohlížel v podstatě z hlediska fonetického.

Při analýze kinetické složky této skladby vycházíme samozřejmě z jejího textu. Mírná převaha slov tříslabičných určila trojdobé metrum v prvním velkém celku /1.-84.takt/. Páteř úvodních šesti taktů tvoří barytonové sólo recitativního charakteru na tónu malé b, rytmicky zcela závislé na prozodii textu /dvě stopy daktylské, tři trochejské a jedna kvalitativně také trochejská/. Nad přízvuky taktové úrovně, vyplývající ze stop - - taktů nalézáme přízvuky vyšší roviny na 1. a 4. stopě - tj. metrické členění po třech taktech. Na dělení po dvou taktech však ukazují náhlé "interjekce" tenorových hlasů s textem "šílenec" - tříslabičná stopa umístěná vždy na druhou a třetí dobu v tříčtvrtečním taktu, vytvářející tak čtvrtovou triolu. Umístění těchto "interjekcí" do 1., 3. a 5. taktu vytváří spíše členění celé šestitaktové plochy na 2 + 2 + 2 takty. Tento pocit neurčitosti a ambivalence v členění /kolísání mezi článkováním po 2 a 3 taktech/ celého sboru pak pokračuje v dalším prů-

běhu skladby. Dvě daktylské stopy, vytvářející dva takty v tenorech a v druhých basech /vlasy měl zcu-cha-né - 3 čtvrtky a čtvrtřová kvartola s prodloužením poslední slabiky/, transponované pak celkem pětkrát od psaných tónů  $es^2$ ,  $b^1$ ,  $ges^1$ ,  $cis^2$ ,  $a^1$  a ne zcela přesná rytmická imitace nejprve v sólovém barytonu a po následující třítaktové "vsuvce" sólového hlasu, rozšiřuje tato původně dvojtaktí na třítaktí, která jsou jako celek metricky cítěna s přízvukem vždy na první době 1. taktů a snad přízvukem ještě větším na první době 2. taktu, zatímco na první době třetího taktu těchto trojtaktí je přirozený přízvuk nižší metrické úrovně "uměle" zvýrazněn.

Téměř důsledně sylabické Janáčkovu zhudebnění Balejova překladu Thákurova textu se promítlo do základní metrické roviny celého prvního dílu skladby, jež je dána hodnotou noty jedné čtvrtky. Prozodické přízvuky slabik v textu se většinou kryjí s metricky těžšími tóny v taktech a tam, kde tomu tak není, jde zcela jasně o skladatelův záměr, který je možno vždy vysvětlit. Nad základní rovinou čtvrtek /čítacích dob/ je v celém tomto dílu výrazně patrna nadřazená přízvuková vrstva taktů /zcelovací sčarovka/ v délce tříčtvrteční noty. Na pozadí této "vrstvy" not stejné délky určující vlastně tempo presto / $d = 84$ /, od 7. taktu Meno mosso / $d = 60$ / a opět Presto a Meno mosso/ jsou ve skutečnosti vnímány všechny metricko-rytmické odchylky a komplikace průběhu časové artikulace hudby u této skladby. Ačkoliv charakter hudby odpovídá tempovému označení presto, jež se nepochybně vztahuje ke čtvrtkám / $d = 252$ /, Janáčkův originální předpis je  $d = 84$ . Ovšem zde je jasně trojdobé metrum, vycházející z prozodie textu, označené předpisem  $3/d$  a nikoliv  $1/d$ . /jednodobé metrum/ a členěné na celky nadřazené taktům /trojtaktí/. Nad touto vrstvou tříčtvrtečních not je již pak pouze nadtaktová rovina přízvuků, vytvářející členění po skupinách taktů, kde mírně převažují trojtaktí :

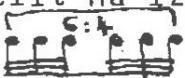
Presto      Menno mosso




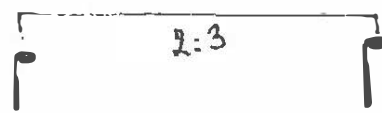


3 + 3	3 + 3 + 3	3 + 3	3 + 4
2+2+2	2+1 2+1+3	2+1 2+1	2+1 2+2 .

Tato trojtaktí vznikla z dvojtaktí umělou rytmickou imitací, kdy druhý hlas nastupoval na druhou /tedy lehkou/ dobu druhého taktu patrně proto, aby bylo více zdůrazněno vždy druhé slovo dvojice, jakési "umělé" zvýraznění přízvuku, neboť první slabika připadne vždy na těžkou dobu /např. "zcuchané", "zaprášené", "sevřeny", "jeho srdce", "světlušky", "pokladech" apod./. Nejen opakování těchto slov, ale i nejprve melodický důraz a pak tímto způsobem přízvučné zvýraznění jejich první slabiky mají svůj obsahový smysl.

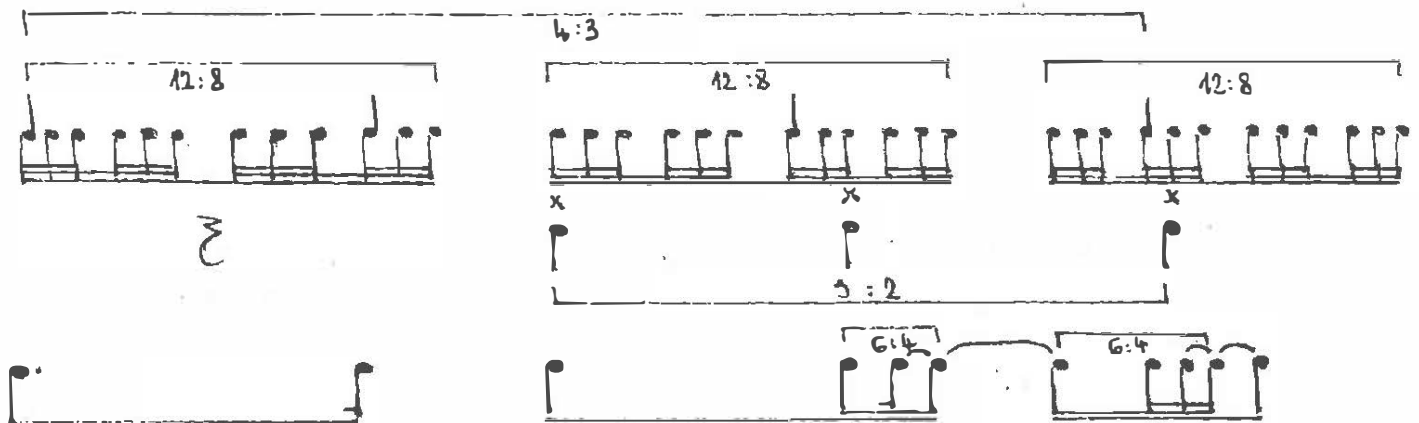
A nyní zaměřím pozornost na některé jevy ve skutečně velmi "jemném předivě" metrických vztahů v subtaktové rovině. O čtvrté triole v prvním, třetím a pátém taktu skladby jsem se už zmiňoval. Třítónová, metricky vzestupná sčarovka v 1. tenorech navazuje na podobnou, leč sestupnou časovku v sólovém barytonu. Vzniká tak útvar o šesti tónech s důrazem /metrickým zatížením/ na tónu čtvrtém :

Ší-le-nec! ší-le-nec

Kdybychom chtěli metricko-rytmické dění např. v 7. a 8. taktu či nesmírně komplikovaný výsledný rytmus změny v hybnosti "výsledné sčarovky" a jakési její neustálé rytmické "zhušťování" a "zřehování" v některých taktech /třeba t. 27-28/ matematicky přesně vystihnout pak musíme trvání jednoho taktu rozdělit na 12 dílů a 1 dílek je jedna dvaatřicetinová nota v sextole  a tento dílek trvá při předepsaném temtu presto / $\text{♩} = 84$ / dvě setiny sekundy a při *Meno mosso* necelé tři setiny sekundy :

	0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
čtvrtky 	
kvartoly 4:3	
duoly 2:3	
trioly na 2. a 3. dobu	
trioly na 1. a 2. dobu	

Výsledný součet rytmů kvartol a triol na 2. a 3. dobu, tak jak je např. v taktu osmém či jedenáctém, lze nejjednodušším způsobem zapsat takto :

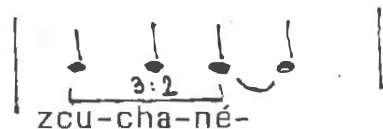


Z uvedeného je patřno, že drobné nuance v zápisu rytmu pro interpretaci nemají praktický smysl. Proto se naskýtá otázka, proč vůbec Janáček pociťoval nutnost odlišit notačně rytmus v tenorových hlasech třeba v 8. nebo v 17. taktu :



nebo se-vře-ny-

a v sóle barytonu v 9. /či tenoru v 18./ taktu:



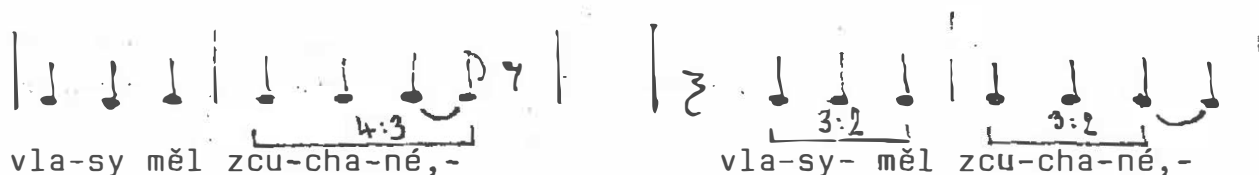
nebo se-vře-ny-

při notaci rytmu duol, triol, kvartol, kvintol, eventuálně sextol se skladatel řídil vždy počtem slabik textu:



11. a 12. takt: vy-ru-dlé, za-prá-še-né


To, že někdy třeba pro tříslabičná slova vyhradil v tříčtvrtečním taktu časový úsek dvou dob či naopak čtyř dílů, má logické zdůvodnění právě tím zvýrazňováním důležitých slabik. Pouze tam, kde skutečné rozdíly v jinak zapsaném rytmu byly nepatrné, volil Janáček v jednom hlase vždy ten způsob, který byl analogický třeba s jednoznačně utvářeným rytmem v předcházejícím taktu. Proto je také v tenorech v 8. taktu zapsán rytmus jinak než v barytonu v taktu devátém :



Změna nálady dílu B skladby se odrazila ve změně sčasování /tj. rytmu i metra i při zachování stejně rychlého tempa/. Celý tento díl se skládá ze tří částí:

- a/ textové segmenty 24 - 26 "Jednoho dne ....."
- b/ segmenty 27 - 30 "Kdo, ó kde ....."
- c/ segmenty 31 a 32 "Šílenec } našel a ztratil ..."

Klidná "promluva" sólového sopránu /venkovský chlapec/, v níž převládají daktylské stopy, vytváří při rychlém tempu v šes-

tiosminovém taktu dvojdobé metrum  $2/\text{♩}$ , jehož základní metrická rovina ( $\text{♩}$ ) je ternálně dělená  Čtvrtka ( $\text{♩}$ ) v předcházejícím dílu  $3/4$  takt a tempo  $\text{♩} = 84/$  se tedy rovná 252 MM a toto tempo při změně taktového označení a při údaji  $\text{♩} = \text{♩}$  znamená, že tep metrických dob  $\text{♩}$  je 168 úderů za minutu. Osou hudebního dění části a je sopránové sólo /nápadně zvýrazňující metrické i melodické akcenty počátečních slabik a tím i zároveň zvyšující význam (zdůraznění) slov i celkovou fonetickou srozumitelnost textu, což je Janáčkova tzv. "myšlenková plastika"/, do něhož "vpadají" basy výraznými, metricky vzestupně-sestupnými šesti-, pěti- a čtyřtónovými sčasovkami - "interjekcemi" mužských hlasů. Metrické členění tohoto úseku je  $2+2+2,3$  a pak  $3+3$  takty. Na pozadí pravidelného "rastru" tvořeného arzemí a tezemi ternálně členěného dvojdobého metra vytvářejí čtyř- a dvojslabičné stopy kvartoly a duoly /tedy šestnáctiny  $4:3$  a osminy  $2:3$ /.

Část b /takty 100 - 113/ tohoto oddílu B je rytmicky i metricky dosti komplikovaná. Je to způsobeno zvláště užitím většího počtu simultánně vedených textových pásem. K Janáčkově technice rytmických imitací, jimiž narušuje pravidelnost členění /např. v předcházejícím dílu této skladby jsou vytvářena třítaktí z dvojtaktí se stejným textem - ono opožďování stejného textu v jiném hlase vede vlastně ve vokální hudbě k vytváření různých metrických pásem/, se nyní přidružují v sólových hlasech texty z původně různých segmentů.

Proti rychlému tempu části a je tento rytmicky i metricky relativně složitý úsek v pomalém tempu /Adagio  $\text{♩} = 69/$ . Snížením původního tempa v  $6/16$  taktu /dvě tříslabičné stopy v jednom taktu - dvojdobé metrum ternálně členěné/ je nyní přízvučná prozodie spíše trochejská:

"potkalo ho šťestí, aniž o tom věděl",

vyžadující binární dělení. To vytváří v trojdobém metru, pod základní taktovou rovinou  $\text{♩}$   $3/8$  takt/ nižší vrstvu šestnáctin. Z části a přechází i sem v mužských sborových hlasech vtíravé opakování otázky /v l. basu ostinátně opakovaná rytmická figurka



kde, ó kde?/,

kteře vlastně způsobuje vznik pravidelného členění plochy po dvoutaktích. Tento úsek zpěvu mužských sborových hlasů můžeme směle označit za jakýsi relikv kvadraturního členění, na jehož pozadí vytváří recitativní charakter sólového sopránů a barytonu /opět na tónu malé b/ zcela nepravidelné rytmičké útvary s častými triolami a kvartolami podle počtu slabik /šestnáctiny 3:2 a dvaatřicetiny 5:4/.

Ve ztrátě štěstí /zlatotvorného kamene/ lze jistě spatřovat dramatický vrchol celého Thákurova textu. Vzrušený charakter tohoto děje Janáček při zhudebnění ještě podtrhuje přidáním trochu ironického smíchu chlapce a celkový extatický výraz "skandování" sčasovek s textem: "nalezl a ztratil zlatotvorný kámen!", stavějící na hudebnosti hláskové instrumentace verše zvýrazněním zvláště hlásek z a l /podobně jako "l" na začátku další části ve slovech: "slunce nížilo se, ... obloha byla zlátá ... hledati ... pokladu/.

Tento text je v 1. tenorech 3 x opakován /poprvé a potřetí s tečkovaným rytmem trochejského metra a podruhé v celém mužském sboru - 1/8 takt/ s vrcholem melodickým i metrickým v následujícím 3/8 taktu, který svým metrickým zatížením ovlivní následující dva takty. Zde zvláště tříosminový souzvuk s nejvyšším znějícím tónem al /stejně jako 7 taktů předtím gl/ s textem: "Tak" /jenž patří sice již do dalšího segmentu/ je jednoznačně zahrnut hudebně /zvl. metricky/ k předcházejícím třem taktům.

V závěru této ukázky z analýzy kinetické složky Janáčkovy sboru Potulný šílenec se ještě vyslovím k celkovému notačnímu obrazu, jaký by eventuálně měl být v budoucím SKVLJ. Zde samozřejmě nemám na mysli zcela přirozené inovace, např. taktového označení 3/d či podobu tzv. neběžného dělení rytmických hodnot - kvartoly 4:3, duoly 2:3 apod., ale eventuální předpis taktového označení 1/d nebo i 3/d a další změny z toho vycházející. Pro co nejlepší srozumitelnost či přehlednost komplikovaných rytmických útvarů mohou interpreti chápat /těž zcela ve shodě s Ja-



náčkovým metronomickým údajem  $\downarrow = 84/$  za základní metrickou rovinu /taktovací dobu/ jeden takt, což je vlastně tzv. scelovací sčasovka. Potom by ovšem došlo k podobnému jevu, který provedli editoři SKVLJ sv. 1, např. v 1. čísle klavírního cyklu Po zarostlém chodníčku; Naše večery či v č. 9 tohoto cyklu /V pláči/, tedy že by metrické označení bylo  $1/\downarrow$  a tři takty byly eventuálně spojeny podle "nadtaktového" členění vždy do jednoho taktu  $3/\downarrow$ . /zůstala by pak každá třetí taktová čára plná a taktové čáry mezi 1. a 2. a 2. a 3. taktem by pak byly jen naznačeny čarou přerušovanou, resp. svislou čarou jen v ohou osnovách/. Ačkoliv sám Janáček podobným způsobem později měnil notační obraz svých děl, např. u kantáty Na Soláni Čerták rozdíl mezi "prostějovskou" a "plzeňskou" verzí, analýzy časové artikulace hudby, které jsem provedl v několika svých dřívějších pracích, přesvědčivě dokázaly, že poslední verzi Janáčkových skladeb, dnes notačně zcela vžitou, nelze měnit způsobem, jakým to učinili právě editoři 1. svazku SKVLJ. Také v tomto rozboru byla ze struktury taktu jednoznačně určena základní metrická rovina dob čtvrtových, k níž se také vztahuje velmi rychlé tempo Presto, a nikoliv tříčtvrtových, jež by odpovídalo pomalejšímu tempu vyjádřenému spíše výrazem "Maestoso".

Jaké jsou praktické možnosti využití těchto analýz v pedagogickém procesu na příslušných katedrách pedagogických a filozofických fakult?

Kromě zmíněné přípravy muzikologů - specializovaných editorů /pokud vím, tak se při formulování výukových programů, např. na znovuzřízené katedře muzikologie FF UP Olomouc s přípravou nových odborníků pro tuto oblast počítá/ se může takovýchto analýz využít i v předmětu "rozbor skladeb", např. při studiu odborného učitelství hudební výchovy na pedagogických fakultách v 7. a 8. semestru. Zde je ovšem namístě připomenout, že se v tomto předmětu jedná jak o rozbor strukturální /samozřejmě všech složek a stránek hudebního projevu a ne pouze o jejich dílčí části, v tomto případě zaměřených pouze na časovou artikulaci hudby/, tak i obsahové /vždyť jde o komplexní analýzu/. Ovšem již

vzhledem ke stavu výuky hudebně teoretickým předmětům /zvláště ve vztahu k problematice kinetické složky hudby, která je zcela ve stínu harmonie, event. kontrapunktu a hudebních forem/ je nanejvýš vhodné věnovat přiměřeně větší pozornost právě průběhu kinetické složky v dílech našeho "klasika" hudby 20. století.