

# Hudební stylistika jako dosud ne zcela rozvinutá hudebněteoretická disciplína

Jaroslav Smolka

Na *kompoziční sloh* se dosud nahlíželo spíš jako na kategorii hudebně historickou nebo v nejlepším případě jako na hybridní disciplínu mezi hudební teorií a dějinami hudby. Každý sloh lze charakterizovat užitými strukturami, jaké zkoumá hudební teorie, ale pro orientaci v tvorbě mají hlavní význam slohy epochové a osobnostní. Ty jsou rozvrstveny především v čase a jsou nositeli vývojově progresivních, převládajících (pro epochu či osobnost typických) či retardačních proudů. V tom smyslu měla dosud slohová agnoskace skladeb také značný axiologický význam a byla i důležitým nástrojem hudební kritiky. Slohová jednota díla i celého souboru tvorby skladatele se vyžadovala jako atribut mistrovství, specifikovaly se i zvláštní slohy jednotlivých významných děl apod.

Tato kategoričnost byla do jisté míry už dávno narušována vstupy slohových projevů z jiných kultur, epoch a žánrových oblastí. Umělou evropskou hudbu trvale po víc než tisíciletí, kdy ji můžeme celistvěji sledovat, stimulovaly např. vlivy lidové hudby bližších i vzdálenějších komunit. Vzpomeňme třeba na barokní *banatica*, *Mozartova a la turca*, vlivy *citátů historických chorálů* a práce s nimi od baroka po romantismus a dál až dodnes. Už od epochy romantismu přitom sílil vliv hudebně historického poznání na novou tvorbu. Renesance tvorby *J. S. Bacha* měla význam nejen jako její znovuvstoupení do hudební praxe, ale i jako oživení principů barokní polyfonie v kompoziční praxi: dodávala vzorové příklady pro teoreticky velmi podrobně rozpracovanou kompoziční technologii. Anachronicky se zhodnocovaly už v romantismu i klasické slohové podněty, např. v *P. I. Čajkovského Mozartianech* a *Rokokových variacích*, suitě *E. H. Griega Z časů Holbergových*. Už v 19. století se ve větší míře objevily i orientalismy, např. u *A. P. Borodina* či *N. A. Rimského Korsakova*, dále *Dvořákovy amerikanismy* aj. podněty vzdálených kultur. Arenesanční až klasické slohové vstupy jsou i v hudbě secesní, např. u impresionistů *C. Debussyho*, *M. Ravela*, *O. Respighiho*.

Všechny tyto „jinoslohové“ vstupy do tvorby se braly především jako její slohové obohacení nebo i příležitosti k syntézám, ne jako slohové kontrapozice. Byly ovšem slohové posuny v rámci tvorby jednotlivých skladatelů, hlavně podle obvyklého modelu přechodu od slohu přejatého v mládí k novějšímu a osobitějšímu. Někdy to bylo v mládí a obměna probíhala po delší období postupného přechodu, jindy třeba i ve vyšším věku s náhlým uvědomělým slohovým obratem. Připomeňme třeba *C. Monteverdiho* se zásadním obratem od *prima prattica* k *seconda prattica* nebo *L. Janáčka* v době kompozice *Její pastorkyně*. Ve smyslu obdivuhodného slohového schizmatu skladatelské osobitosti byla vnímána až rozmanitost tvorby

*Igora Stravinského*, který po mladistvém hledání a tříbení vytvořil prudce odlišné okruhy tvorby ve slohu tzv. ruském, jazzovém, neoklasickém, dodekafonním a seriálním. Důležité a nové je, že to byla nejen různá období, ale *Stravinskij* volil tyto různé slohy i střídavě, dílo od díla. Vedle toho jeho největší rival ve věcech tvůrčí orientace a slohového směřování, *Arnold Schönberg*, vystřídal čtyři slohová období, ale v přísnějších chronologických mezích; jen čtvrté, americké období má do jisté míry povahu syntézy předchozího vývoje. V něm také dokončoval skladatel některá díla, nedopracovaná v předchozích epochách, a to vždy v slohových mezích odpovídajících epochám, v nichž byla rozpracována (např. *II. komorní symfonie*, oratorium *Jakubův žebřík*, opera *Mojžíš a Aron*). Od doby těchto mistrů už není vzácné, když skladatelé pracují v různých slozích tak, že se různá díla slohově liší. Jsou známy i případy mistrů, vracejících se k staršímu slohu – mám tu na mysli např. hodně v posledních letech diskutované brucknerovství *K. Pendereckého*.

Novou kvalitou posledních desetiletí je tzv. polystylovost, kdy je jedno dílo založeno na kontrapozici a souhře dvou nebo více hudebních slohů. Nemám přitom na mysli pouhé citáty nebo slohové pointy krátkého rozsahu, ale takový podíl hudby různých slohových tváří, které jsou rovnocennou nebo aspoň podstatnou složkou výstavby díla. Při kvalifikaci hudebních slohů se ovšem setkáváme s metodickými nesnáze. Hudební sloh je vždy souhrou různých postupů, z nichž ne vždy lze identifikovat jednoznačnou slohovou kvalitu. Častěji lze jednoznačně určit kompoziční fakturu (texturu) – jednohlasou, homofonní, vokálně či instrumentálně polyfonní, smíšenou nebo střídající tyto postupy – a různé způsoby jejich dalšího uspořádání, jako je figurační, příznávková, sčasovková atd. až třeba po montážní, mixážní či stratofonní, dále organizaci výškových struktur ve smyslu melodiky (anticky až barokně modální, tonální diatonickou či s modulačním průběhem, rozšířeně tonální, novodobě modální, dále nějakým způsobem řízeným, tonálně uvolněným či netonálním průběhem, dodekafonní), existuje ovšem i hudba nemelodická, a harmonie (modální, tonální diatonická či s modulačním průběhem atd. podobně jako u melodiky, bitonální, atonální) a způsobů souhry melodiky a harmonie, volby témrů, nástrojové či vokální stylizace a instrumentace, kinetických struktur; vazby na slohovou tvář mají i zvolené postupy hudební formy a popřípadě i tektoniky. Souhra všech těchto komponent může vytvářet velmi rozmanité výsledky a jejich agnoskace i přesná slohová charakteristika, podaná s analytickou akribií i přiměřenou fantazií, není vždy snadná. A ještě obtížnější může být poznání místa různých postupů v rámci vývojového pohybu skladatelova hudebního vyjadřování či reakcí na některé jeho aktuálně slyšené podněty apod.

To všechno jsou problémy, na něž lze na tomto místě jen upozornit, protože jejich podrobnější probrání by velmi přesahovalo časové možnosti tohoto textu. Zde se chci soustředit k polystylové kompozici, ve které jsou jednotlivé slohové vrstvy výrazně odlišeny a jejich souhra v jednom díle je výsledkem zřetelně rozeznatelného záměru. Ten je totiž důležitým předpokladem samého smyslu prak-

tického užití polystylovosti. Ta totiž v žádném smyslu nemá být legitimizací či ospravedlněním eklekticismu či epigonství ani nemá oslabit obecně dosud uznávaná kritéria slohového rozlišování. Naopak: porozumění smysluplné souhře různých slohů předpokládá vytríbený smysl pro jejich rozeznání. Na tuto skutečnost jsem už v minulosti několikrát poukázal ve svých pracích a upozornil na principy polystylových postupů či slohových pohybů v tvorbě některých skladatelů i v jednotlivých dílech (viz zejména mou studii *Polystylovost kontra stylová nečistota: Axiologická reflexe stylových průniků a kontaminací* a jednotlivá upozornění na slohotvorný dosah použití některých kompozičních postupů i v dalších studiích, uvedených za tímto textem ve výběrovém bibliografickém přehledu); o těchto problémech jsem nejednou referoval v tomto Seminárii hudební teorie.

Nebudu se proto v této chvíli zabývat jednotlivými případy polystylovosti v tvorbě různých autorů z posledních desetiletí, ale dovolím si u příležitosti včerejšího vlastního jubilea předvést slohovou analýzu svého **Smyčcového kvartetu č. 4 Ze Šumavy 2001**, který je založen na – doufám velmi výrazné – souhře dvou různých stylů. Užití takové polystylovosti tu má programový smysl.

Program jsem naznačil v titulech a dalších vysvětleních v čele sedmi vět:

1. **Památce Šumavy, jaká inspirovala Antonína Dvořáka**  
– Lento e molto cantabile
2. **Smrt lesa I – *Pabýly zrezlého hvozdů už nešumí, tu a tam zvučí jen lámání mrtvých větví a kmenů*** – Grave, molto largamente
3. **Žravý rej kůrovců v podkorním labyrintu**  
– Prestissimo inquieto
4. **Smrt lesa II – *Ani mezi kameny holín už nezašumí***  
– Adagio lugubre
5. **Postmoderní kořistění – *Kradení rezonančních kmenů z I. zóny Národního parku vrtulníkem (se zvláštním morálním dilematem: měly zůstat ležet a rozložit se na humus k výživě nového lesa, či být zpracovány ve prospěch hudby?)*** – Con moto
6. **Bezmoc rozpolcené vědy**  
– Aleatore. Con moto, ma non troppo
7. **Nadějné finále – *Je srdce Šumavy zemský očištec nebo už peklo? Jinde je Šumava pořád ještě ráj!*** – Andante moderato

A před hudební text partitury jsem ještě připojil tento výklad:

*Dílo je výrazem zděšení nad současným stavem větší části pohraničních hvozdů na velkých územích ve střední části Šumavy, zničených kůrovcovou kalamitou. 1. věta připomíná obraz zdejší přírody, jak ji před víc jak stoletím poznal Antonín Dvořák a hudebně poetizoval ve čtyřručním klavírním cyklu Ze Šumavy. Kvartet titul Dvořákova díla replikuje, ale líčí i trpkost a znepokojení, jaké vyvolává dnešní stav zdejších hor. Odtud pramení prudký kontrast mezi vizí idylly někdejší Šumavy (tu vyjadřuje vlastní prostá pasto-*

*rální melodie v 1. a finální větě, citát Dvořákova Klidu lesa z cyklu Ze Šumavy v 1. větě a kratičkový pointující citát ...bory šumí po skalínách... z hymny Kde domov můj před koncem kvartetu) a obrazy mrtvého lesa uschlých smrků (ze sousledností šestizvuků, kdy dva první, stojící za sebou, vytvářejí dodekafonický totál 6+6 různých tónů, další dvojice vznikají rotací tohoto seskupení - a materiálu z nich odvozeného); z „bolestných“ sledů souzvuků (s převažujícími velkými septimami a kvartami při symetricky protipohybovém vedení hlasů), jež charakterizují holiny jako pozůstatky lesa nadobro vyhubeného; oba materiály přitom navzájem souvisejí, protože připomínají zřázu lesa - a s nimi proto souvisí i na velké septimě bohatá stavba dvanáctitónové melodie, jež je základem žravého reje kůrovců ve scherzové 3. větě). K vyjádření obsahových kontrastů tedy přispívají i citelné protivy hudebně slohové.*

Jak jsem ve výkladu k dílu už naznačil, dva základní stylové okruhy spočívají ve vrstvě romantické, „líbezná“, charakterizující idylu šumavské přírody v minulosti, a ve vrstvě soudobé, již charakterizují disonance a pohybový neklid, drsnější zvukové vybavení. Takto postavená kontrapozice může ovšem vyvolat námitku: nemá spojování soudobého hudebního vyjadřování s charakteristikou nežádoucího ničení přírody a naopak romantického s jejím ideálním stavem povahu stranění minulému hudebnímu slohu a diskreditace soudobého vyjadřování? Myslím, že ne. Slohový vývoj často probíhal tak, že nové postupy se prosazovaly právě jako charakteristika něčeho mimořádného, popřípadě nebezpečného, hrozivého apod. Daná slohová relace je momentální, platná pro právě zvolený program a není vedena ctižádostí, aby platila obecně. Ostatně takové slohové kontrapozice tu byly už mnohokrát: třeba *Smetanovy* pozdní „modernismy“, současníky nechápané, ale vysoce oceňované už v 90. letech a vždy později, spojené v *Čertově stěně* s představami pekelných sil a v *Pražském karnevalu* skladatelových chorobných vidin (viz partie o *Pražském karnevalu* v dále uvedené knize *Smetanova symfonická tvorba*). V této souvislosti je i příznačný *Janáčekův* výrok o hudebním jazyku opery *Všelohřívání Páně Broučkovy*, že jeho hudba bude drsná a nepůvabná, dokud taková bude skutečnost, kterou jí vyjadřuje.

Vraťme se k zmíněným dvěma stylovým rovinám mého smyčcového kvartetu. Ona první je plně exponována v 1. větě a indikuje ji i její název *Památce Šumavy, jaká inspirovala Antonína Dvořáka*. I když se v jejím rámci rozvíjí větší část věty, sám začátek i konec z tohoto slohového rámce vystupují: dílo je přece jen dnešním pohledem na danou problematiku. A tak se hned na začátku ozve harmonie, jaká bude mít v dalším průběhu kvartetu základní význam. Je to šestizvuk, v základním tvaru terciový, kombinující durové kvintakordy *F dur* a *E dur*, tedy  $f - a - c - e - gis - b$ . Už tady má však úpravu, zdůrazňující disonance velkých septim: na začátku v primu  $a^1 - gis^2$ , dále při tom jak je šestizvuk postupně stavěn (termín Karla Janečka, totiž budován postupně z přidávajících se tónů) prosazuje se velká septima mezi violoncellovým *F* a violovým *e* a další mezi  $c^1$  a  $b^1$ . Disonantní

založení prvních dvou taktů vyvažuje nízká dynamika měkkých tónů smyčcových nástrojů. Ve třetím taktu začíná jakési uklidňování, smířování disonantního průběhu harmonické struktury; s převažujícími konsonantními durovými kvartsextakordy ve třech vyšších hlasech dionuje jen violoncello. To přináší vzestup v kvartách, který dává tušit vyústění do nějakého tonálního zakotvení. Hudba do něj skutečně přejde v t. 4 s už důslednou diatonikou *G dur* a t. 5 končí vyhraněnou autentickou kadencí do této tóniny. To je postup, který převede hudební proud od začátečního zamlžení k projasnění – a zároveň od hudby tonálně nejednoznačné k plnému tonálnímu zakotvení, tj. od slohového náznaku hudebního vyjadřování novějšího – rozhodně z 20. století – k romantické slohové tváři 19. století. Existence Dvořákova titulu *Ze Šumavy*, kde zejména skladba *Klid* – v německém překladu *Waldesruhe* čili *Klid lesa* – má přímý vztah k našemu problému, mne vedla k jejímu citování. A to tím spíš, že Dvořákovi byla zřejmě z celého cyklu zvláště milá, když ji na začátku 90. let přepracoval pro violoncello s klavírem a pak ještě v Americe jako vzpomínku na domov pro violoncello s malým orchestrem, a když právě violoncello ji jako nástroj smyčcového kvarteta může citovat i v tónovém vybavení, jaké jí skladatel naposled dal. Tohoto Dvořákova hudebního obrazu šumavského lesa jsem chtěl však využít komparačně, ne primérně. Proto jsem mu předsunul jako první téma vlastní melodii, vzniklou na Šumavě. Od taktu 6 ji přednáší viola, po 4 taktech postupně přejímají 2., 1. a zase 2. housle; od t. 18 ji přednáší znovu viola a v těsné umělé imitaci po pouhé čtvrtové době (jako ozvěnu) prim. Melodie je velmi prostá, až na vybočení do dominantní tóniny ve druhém čtyřtaktí diatonická a tak také harmonizovaná dvojhlasem zbývajících vyšších smyčcových nástrojů. Má povahu české nebo snad i trochu moravské lidové písně, určitě lyrické, při protažených druhých polovinách taktů snad plenérové povahy.

To je můj vlastní hudební obraz pradávne nezničené Šumavy, jak ji pamatují od chlapeckých let.

Třítaktová spojka převede hudbu strměji modulačním přechodem do *Des dur*, tedy tóniny v nejzazším, tritonovém vztahu. To je tónina Dvořákova violoncellového *Klidu* (*Klidu lesa*). Cituji ho velký kus, celých 22 celých taktů (t. 25 až 46) s původní violoncellovou kantilénou a přesným přepisem hudby orchestrálního doprovodu do vyšších nástrojů smyčcového kvarteta. Je to pravý romantický *Dvořák* s půvabnou melodikou vedoucího violoncella i harmonií, prostředkovanou vzorným hlasovým vedením s pointami harmonickými a v posledních taktech citátu i zvukomalebnými: houslová flautata skutečně šumí špičkami smrků ve větru a rytmizovaná prodleva hluboké violy duní ozvěnou nelítostného zápasu horské přírody s drsným klimatem o přežití. Proto, abych mohl citovat i tento nádherný vrchol, jsem volil citát opovážlivě dlouhý. I tak jsem musel v citovaném úseku zkracovat Dvořákův hudební text, ale podařilo se to beze švu s plynulou gradací. Krátký tektonický pokles taktů 47 – 49 je už zase můj, i když se – doufám – s předchozí a následující hudbou dobře pojí. Z Dvořáka je převzata i kadence

pro modulaci zpět do tóniny *G dur* v t. 49. Je to Dvořákova osobitá jemnost, vynikajícím způsobem uplatněná např. při „rozsvícení“ do *G dur* v závěru úvodní kantilény 1. věty *Symfonie č. 8* a v *Biblické písni č. 2 Skryšje má a pavezja má Ty jsi*. Kdyby průtah *g - fis* v dominantní harmonii přišel dřív, než pohyb třetího hlasu (zde viola), byla by to obvyklá, lze říci banální závěrová formule. Současné vedení průtažné harmonie *d - a - g* do sextakordu *d - fis - b* (a následující dosažení dominantní septimy *c*) však přináší osobitě dvořákovsky měkké zjasnění, s jakým jsem se jinde v celé na autentické kadence bohaté tvorbě od baroka do romantismu ještě nesetkal. Vrchol věty od t. 50 přináší spojení, respektive střídání bezprostředně následujících taktových úryvků obou předchozích témat. Nejdřív je zachován tritonový kontrast jejich tónin. To mne přivedlo k použití jednoho z nejkouzelnějších *Dvořákových* neváhám říci vynálezů. Provedl jsem je nad barvitou harmonií úvodu k *Largu Symfonie č. 9 e moll Z Nového světa*, kde po tónice následuje sextakord antitóniky (jak Karel Janeček nazval akord se základním tónem na tritonu): zde tedy akordy *G dur*, nad nímž prim přednese první takt mé „šumavské“ melodie, a sextakord *Des dur*, v jehož rámci zahraje violoncello první takt melodie *Dvořákovy*. Další harmonický vývoj pak pokračuje v pořádku *Dvořákova* geniálního modulačního řetězce. Po jeden další takt pokračuje má melodie v primu nad opakovaným akordem *G dur*, violoncello se vrátí s *Dvořákovým* incipitem v kontextu trojzvuku *E dur*, další návrat mé melodie se odehraje nad pokračující *Dvořákovou* harmonickou konsekvencí *C dur - a moll - kvintsextakord a - c - e - fis*. Ten přehodnocen na mollsubdominantní funkci vyústí do jednoznačné tóniky *E dur*, při níž se melodie primu a violoncella konečně spojí v současném znění. Dosažením tohoto smíru však věta ještě nekončí. S podstatně ubývající dynamikou se vrátí úvodní *stavěný* a do široké rozlohy rozprostřený šestizvuk *f - a - c - e - gis - b*. V něm jako by se ideální obraz lesní šumavské pohody rozplynul v mlze.

Po této ideální vidině následuje kontrastní obraz dnešní napadené Šumavy v 2. větě, nazvané *Smrt lesa I*. Prostředkuje to ovšem největší v dané souvislosti myslitelný kontrast. Po větě převážně romanticky melodické hudba nemelodická, po pravidelném pohybu impulsy postupně zkracované a posléze vůbec znejasněné, místo kantabilních barev smyčců střídání v romantismu nebývalých barev non vibrato, sul tasto, trylkované a tremolované akordy, trylkovaná glissanda, pizzicata obvyklá i a la Bartók. A zásadní kontrast harmonický: šestizvuk, který byl v nejnižší dynamice naznačen na začátku a na konci I. věty, je tu východiskem nejen netonální, ale neobvyklé dvanáctitónové souzvukové konstrukce. První takt tvoří zmíněnými velkými septimami zdrsněná akordická kombinace *Des dur - C dur* v rozložení *Des - c - as - g - f - e*, druhý takt tvoří šestizvuk ze zbývajících šesti tónů, jež spolu se šesti předtím zaznívajícími tvoří dvanáctitónový totál, totiž *Es - d - b - fis - a - b*. Další souzvuky jsou odvozovány rotací z předchozích tak, že nejnižší tón druhého se stane nejvyšším tónem třetího šestizvuku, tedy *C - As - g - f - e - dis (= es)* atd. I když tento postup nelze přesně udržet ani po celou

plochu prvních 26 taktů, protože je nutno dbát také na dynamickou znělost souzvukového proudu i jiné zřetele, dá ze začátku striktně dodržený pořádek základ barvitému kaleidoskopu střídání velmi disonantních stále obměňovaných šesti-zvuků. Stavebný oblouk této věty zajišťuje použití hudební formy, kterou jsem teoreticky popsal už před dvaceti lety na semináři, který uspořádal pro české hudební teoretiky v rámci muzikologické sekce tehdejšího Svazu skladatelů Prof. Karel Risinger. Ten si totiž všiml, že letopočty narození s trojkou na konci má relativně mnoho z toho mála hudebních teoretiků, které česká kultura měla. A tak k tehdejším nedožitým devadesátinám Aloise Háby, osmdesátinám Karla Janečka, sedmdesátinám Emila Hradeckého a šedesátinám Bohumila Duška připojil i oslavu tehdejších šedesátníků Jaroslava Volka, Jiřího Válka a také mých padesátníků. Každý z nás živých oslavenců přednesl referát podle svého uvážení. Vybral jsem si téma *Zrcadlová forma jako originální přínos 20. století do tradiční soustavy hudebních forem*, kde jsem vedle příkladů z tvorby Schönbergovy, Albana Berga, Hindemithovy aj. uvedl také několik příkladů z vlastních skladeb. Míní se tím forma, jež postupuje přesně či aspoň přibližně od začátku do poloviny, obvykle spojena s nějakou výraznou tektonickou linií, např. vzestupnou, a pak se odvíjí přesně zpět s tektonickou linií rovněž se odvíjející obráceně, např. sestupně. Jde přitom o přesné zrcadlo, postupující konsekventně notu od noty a souzvuk od souzvuku, nemíní se tím takové jevy, jako je tzv. zrcadlová repríza v sonátové formě apod. Takovou formu jsem zvolil také v kvartetní větě *Smrt lesa I*. Postupu taktů 1 až 38 s tektonickou gradací odpovídají takty 39 až asi 75 s tím, že jsou pohybově diferencovaněji rozloženy změny akordů v t. 51-62, než se vrátí jejich stejný pohyb, a od t. 70 se hlasy přibližují do těsnějších rozloh souzvuků. Tato tendence hlasového vedení pak pokračuje v kodě z posledních tří souzvuků, jež se prodlužují i v době trvání a zhušťují až po závěrečný klastr z osmi tónů mezi *a* a *e*<sup>1</sup>. Obraz zmaru mrtvého lesa na konci je tak statictější, nehnutější, než dynamicky vypjatý začátek věty.

Úlohu scherza má 3. věta s hyperbolicky názornou vidinou *Žravý rej kůrovců v podkorním labyrintu*. Jako detailní pohled na škůdce, způsobující lesní katastrofu, je ovšem slohově založen soudobě. Z tradičního scherza tu zůstává rychlý pohyb a převažující třídobost, ta je však deformována do nepravidelného 11/8 taktu se schématem 3+2+3+3 osminy. Nepravidelné pauzy v jednotlivých hlasových liniích však tuto pravidelnost zpochybňují. Útržkovité hlavní linie, procházející postupně všemi nástroji, jsou založeny dodekafonicky. Doplnují je akordy z tónů momentálně v průběhu hlavní linie nefrekventované. Jejich drsný zvuk zajišťuje častý výskyt malých non a velkých septim, k neklidu přispívá i časté střídání hry smyčcem a pizzicato. Od t. 13 (tedy asi od poloviny pohybu osmin) do hry výrazně vstupují tremola na jednom opakovaném tónu sul ponticello – jakási tónomalba svistu suchého kousání hmyzu. Tónomalebně ještě názornější jsou akordická glissanda, tremola a non vibrato před závěrem – obraz svlékání zbytku ukousané a seschlé kůry z mrtvých kmenů.

4. věta *Smrt lesa II* s programní charakteristikou *Ani mezi kameny holin už nezašumí* je pomalá s jednoduchým rondovým rozvrhem. Základním tématem je homofonní smuteční chorál lesa, vycházející z kvar-sekund-kvartového (v enharmonickém slova smyslu) čtyřzvuku *d – g – gis – cis* s disonantními intervaly velké septimy a půltónu. Téměř důsledným protipohybem dvojic vrchních a vnitřních hlasů zůstává harmonii bolestně disonantní charakter, ten zvyšuje i tónbr *con sordini legato* hraní. Po nemelodické II. větě a melodicky nebohaté III., odvíjené jen ve stejnoměrných rychlých hodnotách, je vstup kantilény dalším kontrastním momentem. Harmonizace jí dává výrazně neromantický charakter. Sborový homofonní chorál je obvyklý v evropské hudbě všech epoch od začátků vícehlasu po dnešek a charakter daného slohu mu vždy vtiskuje harmonizace. Tak je tomu i zde: je to chorál disonantní, což mu vtiskuje soudobou povahu i zdůrazňuje jeho bolestné vyznění, které je v souladu s programem. Mezi jednotlivými vstupy chorálu plného kvarteta jsou instrumentální recitativy jednotlivých nástrojů: kantabilní violový, čtvrttónovými trylky rozechvěný violoncellový a glissandy do vysokých poloh se vzpínající houslový. Podobně jako v II. větě je výrazový pokles před koncem vyjádřen při *decrescendu* do ztracena i těsnáním hlasů až po čtyřtónový klastr.

5. věta *Postmoderní kořistění* má upřesňující výklad *Kradení resonančních kmenů z I. zóny Národního parku vrtulníkem (se zvláštním morálním dilematem: měly zůstat ležet a rozložit se na humus k výživě nového lesa, či být zpracovány ve prospěch hudby?)*. Na začátku má být souhra trylků na hlubokých strunách všech nástrojů a prázdných strun violoncella a violy náznakem zvukomalby vrtulníku v letu, ale není to dost věrojatné, je to skutečně jen náznak: smyčcové kvarteto má zvuk tak jemný, že na řev takového monstra nestačí. Trylková glissanda v nejvyšší poloze obojích houslí by měla připomenout tahání kmenů na lanech do výšky. Střední díl začíná krátkým naléhavým recitativem sólového violoncella a pokračuje rychlým proudem stejnoměrných akordů, tedy názvukem na hudbu reje kůrovců. Na chvíli sem vstoupí i názvuk na romantický sloh: sólo houslí, rozezvučující vícehmaty nástroj na maximální zvuk, přináší melodický úryvek v lidově sladkých paralelních sextách, jež hlubší nástroje doprovázejí stavěným – postupně narůstajícím – pětizvukem jejich prázdných strun. Má to být blesková hudební připomínka resonančního dřeva, o němž je zmínka v programu. Závěrečný díl tvoří zrcadlový návrat začáteční hudby vrtulníků s *descendentní* dynamickou i vůbec tektonickou linií: vrtulníky se zavěšeným lupem se vzdalují.

6. věta *Bezmoc rozpolcené vědy* je aleatorní, ba co víc: je to tzv. konceptuální hudba. Skupiny nástrojů po dvou (violoncello, viola a proti nim housle 1. a 2) aleatorní souhrou několika málo naznačených krátkých motivů nebo jejich různými obměnami zpodobují vášnivý diskusní spor. Obě strany nedisciplinovaně vstupují do řeči druhých, tempo i dynamika se postupně zvyšují – spor je stále naléhavější. Tomu odpovídají i náznaky jakoby herecké akce: „diskutující“ hráči si vyžadují pozornost taháním protivníků za rukávy, šosy, náznaky „šermování“ smyčci apod. Kociánovo kvarteto už při premiéře v prosinci 2001 a teď při novém nastudování



znovu projevilo pro tyto akce značný smysl a vyjádřilo je dokonce jinak na pódiu, kdy to mělo i vizuální smysl, a jinak druhý den v rozhlasovém studiu při nahrávání skladby pro zvukový snímek.

Finální 7. věta *Nadějné finále* má vysvětlující poznámky *Je srdce Šumavy zemský očištec nebo už peklo? Jinde je Šumava pořád ještě ráj!* Její hudba rekapituluje v novém vyznění důležitá témata i slohové roviny z předchozího průběhu kvartetu. Nejdřív tu zazní nová varianta *smutečního chorálu lesa* ze 4. věty a připomínka *podkorního reje kůrovců* ze 2. Nakonec se však vrátí nové zpracování romanticky laděného quasi lidového prvního tématu 1. věty. Melodie i harmonie je stejná, přibudou tu však oživující figury – nebo lépe řečeno Janáčkovým termínem *sčasovky* – violy (t. 29-36), později imitace částí melodie (t. 37-40) a nakonec stupňování postupu, jaký měl návrat začátku melodie v 1. větě. Tam to byla dvouhlasá kánonická imitace, zde před závěrem díla je to tříhlasá kánonická imitace (model s odpověďmi po 1 a 2 čtvrtových dobách, tedy jakoby dvojitá ozvěna (t. 41 – 44), oživovaná jen v sekundu *hybnějšími sčasovkami*. V t. 45 přejdou tyto umělé quasi ozvěnové imitace do *dalších* s modelem a odpověďmi z melodického úryvku *bory šumí po skalínách* ze *Škroupovy – Tylovy* hymny *Kde domov můj*. Vzestupný rozložený kvartsextakord jej melodicky přibližuje předchozímu tématu a bylo jej vůbec lze použít pro poslední vrchol: je tu vhodné jeho subdominantní založení s vypjatě zahušťujícím citlivým tónem při melodickém sestupu i znělá nástrojová poloha, na jakou vyšlo jeho vyznění v obou krajních nástrojích, 1. houslích i violoncelle. Na tomto vrcholu přichází zlom, prostředkovaný především slohovým kontrastem: v plné síle se vrací proud šestizvuků ze začátku 2. věty *Smrt lesa I* s drsným zvukem tremolo sul ponticello (t. 47-50). Odtud se jakoby ostře na sebe nastříhávají střídají obě slohové roviny. V t. 51 je naposled připomenut Antonín Dvořák výše zmíněnou osobitou kadencí, hranou legato naturale, po něm pokračují v dále sestupné linii dynamické i polohové disonantní akordy (krajní hlasy se přibližují a šestizvuky znějí ve stále těsnějších polohách, t. 52-55). Poslední akord v t. 55 je osmizvuk, obsahující kombinaci trojzvuků *G dur - As dur*. Vrstva *As dur* i další dva tóny ustanou, v pianissimu zůstane „viset“ jen trojzvuk *G dur*. Jeho ztišené opakování v různých polohách pak dílo uzavře.

Souhra slohových vrstev romantické a soudobé není v kvantitativním slova smyslu rovnoměrná. Ona soudobá převládá a je diferencována na 4 různé faktury, jemně odlišené i slohově. Tvoří ji nemelodické, především témbrově a netonální harmonii působící hudební vyjadřování (2., krajní díly 5. a reminiscence v 7. větě), dodekafonicky založený scherzový rychlý sled osmin rovněž témbrově vyhraněný a melodicky působící nanejvýš strohými krátkými úryvky (3. věta a stručné části ve středu 5. a 7. věty), melodicky výrazný smuteční chorál s disonantní a důsledně netonální harmonizací (4krát nastupující rondové téma ve 4. větě a začátek 7. věty), konceptuální aleatorika 6. věty. Ona romantická slohová vrstva je podle své povahy diferencována tematicky na quasi lidové první téma první věty, rozsáhlý citát z Dvořáka jako 2. téma

první věty a jejich spojení nad Dvořákovou harmonií v kodě 1. věty. První téma se vrací ve finále, Dvořákovo už ne. Další momenty mají jen epizodickou povahu.

Doufám, že polyslohové založení díla je schopno působit i při značném kontrastu vložených slohových komponent organicky tak, jak jsem o tom výše pojednal a že při vyjádření daného programu přispívá k jeho zřetelnému hudebnímu vyjádření.

(Proneseno v Semináři hudební teorie KTDH AMU 9. 4. 2003 u příležitosti sedmdesátin autora.)

#### VÝBĚROVÝ BIBLIOGRAFICKÝ PŘEHLED PRACÍ J. SMOLKY O PROBLEMATICE SLOHŮ

- Polystylovost kontra stylová nečistota. Axiologická reflexe stylových průniků a kontaminací*, Hudební rozhledy XXXV/1982, č. 11, str. 519–520
- Celotónová stupnice a zvětšené akordy v české hudbě kolem roku 1900*, Hudební věda XIX/1982, č. 3, str. 235–244
- Utajená modalita*, ŽIVÁ HUDBA, IX. sborník prací hudební fakulty AMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1983, str. 97–121
- Strukturen der modal-tonalen und Freitonalen Verlaufe bei den tschechischen Komponisten um das Jahr 1900* (německy), Hochschule für Musik Mendelssohn-Bartholdy, Abteilung Komposition-Tonsatz, Leipzig 1979, str. 111–126
- Stylistic Impulses of historical or ethnically outlying Tradition as one of the important Incentive to Evolution and Revealing of the new Perspectives of European Music in 19th and 20th Centuries* (anglicky), referát na 4. sympoziu International Musicological Society, Ósaka 20.–25. 7. 1990
- Smetanova účast na rozkladu klasicko-romantické tonality*. Referát na mezinárodní muzikologické konferenci Bedřich Smetana, NM v Praze 24.–26. 5. 1994
- Tradiční akordické tvary v nových úlohách. Příspěvek k problematice krise alias rozšiřování tonality*, sborník *K aktuálním otázkám hudební teorie*, AMU, Praha 2000, ISBN 80-85883-68-6, str. 61–75
- Prameny hudby Antonína Dvořáka*, sborník CANTUS CHORALIS '01, Ústí nad Labem 2001, ISBN 80-7044-403-7, s. 10-20
- Zrcadlová forma jako originální přínos 20. století do tradiční soustavy hudebních forem*, in: *Sborník referátů z hudebně teoretického semináře*, Praha 1984, str. 90-98
- Ladislav Vycpálek - Tvůrčí vývoj (1955–1958)*, SNKLHU, Praha 1960
- Česká kantáta a oratorium (1960–1965)*, Supraphon, Praha 1970
- Fuga v české hudbě (1965–1975, doplňky do 1985)*, Panton, Praha 1987
- Smetanova vokální tvorba*, 2. svazek týmové monografie *Dílo a život Bedřicha Smetany (1975–1977)*, Supraphon, Praha 1980
- Smetanova symfonická tvorba*, 5. svazek týmové monografie *Dílo a život Bedřicha Smetany (1978–1981)*, Supraphon, Praha 1984
- Karel Janeček - český skladatel a hudební teoretik (1987–1989, rev. 1995)*, Hudební fakulta AMU v Praze, Praha 1995, ISBN 80-85883-09-0