

Modalita a rytmus jako základ výrazového principu v Janáčkově 1. smyčcovém kvartetu

Roman Dykast

Modalita je v souvislosti s Janáčkovou tvorbou stále častěji vyzdvihována jako centrální pojem, jehož prostřednictvím lze vysvětlit podstatné charakteristiky jeho osobitého kompozičního stylu. Tato studie se snaží na základě analýzy vybraných částí Janáčkovy 1. smyčcového kvartetu poukázat na nezbytnost chápat modalitu v těsném spojení s dalšími vlastnostmi hudební struktury – v případě Janáčka velmi často také teoreticky reflektovanými.

V problematice „nové“ modality 20. století samotný kombinatorický výčet možností konstrukce modů nemusí být podstatným příspěvkem k jejímu pochopení. Jednou z nejdůležitějších otázek je vztah modality k tonalitě a jejím systémově funkčním pravidlům. V této souvislosti se velmi dramaticky jeví zejména tázání po vhodnosti dalšího používání některých klíčových pojmů z oblasti funkční tonality – tonální funkce, tonální centrum, tónina, modulace.¹ Modalita se samozřejmě nevyčerpává tradičním výběrem modů v rámci diatonického systému,² kdy v rámci heptatoniky mají své místo pouze tzv. církevní mody, z nichž pouze dva plně náležejí do systému funkční tonality. Takže mimo systém diatoniky se i v rámci heptatoniky může uvažovat o konstrukci dalších modů. Další varianty modů přicházejí v úvahu buď s menším nebo větším počtem tónů v rámci oktávy. V anglosaské oblasti se například pro osmitónový modus používá označení *oktatonika*. Většina muzikologů se v současnosti přiklání k názoru, že právě dva druhy modu v rámci oktatoniky³ výrazně přispěly k nástupu modality na přelomu 19. a 20. století. První záměrný výskyt těchto modů byl nalezen v tvorbě N. Rimského-Korsakova.⁴ Zřejmě od něho se používání oktatoniky přeneslo do kompoziční výbavy I. Stravinského. Výskyt oktatonického modu lze doložit již v jeho prvním tvůrčím období (např. v některých částech „Svěcení jara“). Záměrné použití oktatoniky ve Stravinského 1. větě „Žalmové symfonie“ ukazuje sílu tohoto modu v narušování tradičních funkčních vazeb mezi akordy. Symfonie začíná úderem akordu e moll. Harmonický vývoj se samozřejmě s jistou dávkou úpornosti dá vysvětlit v rámci funkční harmonie (Příklad č. 1).⁵ Z hlediska posluchačské zkušenosti však neustálá oscilace způsobuje, že tonální centrum není uspokojivě nalezeno. Pokud však přijmeme řešení, že Stravinskij zde použil oktatonickou stupnici (*b cis d e f g gis ais*), uvědomíme si, že právě v případě tohoto modu nelze vytvořit na 1. stupni durový nebo mollový kvintakord. Pokud ovšem



PŘÍKLAD Č. 1

skladatel záměrně chce použít jeden nebo druhý typ trojzvuku (aby v nich byl obsažen tón *b*), musí jako náhradní řešení zvolit buď obraty *b-d-g* nebo *b-e-g*, případně *b-e-gis*, což Stravinskij skutečně dělá. Zejména použitím akordu *e moll* na začátku i konci prvního úseku navozuje „vizuální“ dojem centralnosti tohoto akordu, který je však vyvrácen akordickým děním „uvnitř“ tohoto úseku. Jaroslav Volek by z hlediska své koncepce flexibilní diatoniky vycházel z centrality trojzvuku *e moll* a posuny *b-bes* by označil za zajímavou flexi na 5. stupni, kterou často používal také B. Bartók nebo L. Janáček. Rozluštění oktatonického modu je zřejmě záměrně ztíženo notovým zápisem, v němž Stravinskij důsledně zapisuje *bes* namísto *ais* a *as* namísto *gis*.⁶ Pokud ovšem za dešifrovací klíč přijmeme oktatóniku, pak v tomto případě pro „posun“ *b-bes* neplatí výklad pomocí flexe 5. stupně.

Vrcholný systémový výdobytek „diatonické flexe“ je podle Volka součástí principu moderní „umělé“ modalit v hudbě umělejší, který je v kompozici využíván více jako výrazový prostředek.⁷ Volek ovšem flexi zdůvodňuje na základě výrazového principu, který má svou oporu v oblasti hudebního slyšení. Správně poznamenává, že modální princip není absolutním protikladem k tonálnímu principu, ale naopak tonalitu významně sémanticky a výrazově rozšiřuje, protože hudební slyšení⁸, které je utvářeno funkční tonalitou, modalitu především vyhodnocuje jako výrazové odchylky. Flexe je však pro Volka rovnocenná alternativa na stejném stupni, která se opírá o paradigmaticky simultánní prokřížení dvou (nebo i více) modů, které se pak konkrétně projevuje jako mnohdy relativně rychlé střídání obou alternativ.

Koncepce diatonické flexe tak vychází z výkladu modalit prostřednictvím tradičního diatonického systému s omezeným počtem diatonických (církevních) modů. Všechny „nediatonické“ mody jsou pak vysvětlovány jako sloučení, „prokřížení“ dvou a více modů, přičemž se v těchto „umělých“ modech hledají charakteristiky, které pocházejí z tradičních modů, z nichž je „umělý“ modus vytvořen (lydická kvarta, frygická malá sekunda atp.).⁹

Janáček ve svých studiích o lidové písni nevyslovuje myšlenku o kombinovaných modech, ale pracuje s pojmem modulace.¹⁰ K samotné funkčnosti stupnic (modů) při vzniku písně se však staví skepticky. Při analýze hornácké písně „Před vaší je zahrádečka“ uvádí stupnici *g-a-bes-b-c-d-e-fis-g*, kterou lze z písně vyabstrahovat. Okamžitě však dodává, že „na takové smyšlené stupnice lid náš nemyslí, jich nadobro nezná. Jeho myšlení hudební vybírá si ze všech tónů, jaké se mu k nejlepšímu účinku nápěvku hodí“¹¹. Janáček tedy tvrdí, že stupnice (mody) nehrají příliš velkou roli v moravské lidové písni. Navíc poznamenává, že všechny tóny písně můžeme sice seřadit do stupnice, ale její první stupeň bude nepravdivý. Proto se také písním připisují různé staré tóniny jako zvláštní příznak starobylosti. Nejdůležitější úlohu tak Janáček přisuzuje „zmocněnému tónu“ nápěvu.¹² Ten je sice centrálním tónem písně (často podle Janáčka je to první tón písně), o který se další tóny „opírají“, ale současně může být v průběhu písně vystřídán jiným zmocněným tónem. Na tomto základě také Janáček vysvětluje tzv. moravskou modulaci, ale současně zdůrazňuje, že meze různých tónin v písni „hned povyskočí průvodem hudců“.¹³

Janáček pozoruhodně ve vlastních hudebních kompozicích zkombinoval výzkumy v oblasti lidové písně s osobitostí své hudební teorie. Začátek 1. věty 1. smyčcového kvartetu je typickou ukázkou použití tzv. „zhušťovacího tónu“. V *Úplné nauce o harmonii*¹⁴ Janáček píše, že „...zhušťovací tón před neb za těmi-to harmonickými tóny trojzvukovými dostává jméno melodické disonance a přivádí do vývoje ... prvek melodického motivu a prvek sčasovací“. Od druhé doby 2. taktu je takto zahuštěn akord *e-g-b* tónem *fis* (Příklad č. 2). Objasněme si, proč by Janáček tento tón *fis* označil za melodickou disonanci. Úvodní motiv je vystaven na typicky „moravském“, ale také „janáčkovském“ melodickém kvartsekundovém idiomu *b-e¹-fis¹*. Použijme Janáčkovu radu pro určování tóniny a „zmocněného tónu“ podle podkládání hudeckých akordů. V 1. taktu se objevuje „hudecký“ akord *g-b*, který bychom mohli s ohledem na další vývoj doplnit na jednoznačný akord *e-g-b*. Zmocněným tónem je *e*, kolem kterého oscilují tóny *b*, *fis* a *dis*. Melodickými disonancemi jsou tak tóny *fis* a *dis*. Janáček by tak mohl použít na zahuštění akordu tyto dva tóny. Rozdíl mezi jejich použitím by spočíval v jejich umístění uvnitř akordu nebo vně akordu. Janáček v tomto případě použil k zahuštění akordu *e-g-b* tón *fis* (jeho disonantnost záměrně posiluje septimovým střetem s tónem *g* v hlase prvních houslí).¹⁵ Tím „přivádí do vývoje prvek melodického motivu“.

Jak je to však s prvkem sčasovacím, který má být „zhušťovacím tónem“ uveden do vývoje. Odpověď najdeme v Janáčkově teorii sčasování¹⁶, která je teorií o spojitosti mezi rytmem a emocemi. Sčasování je podle Janáčka faktorem, který určuje náladovost skladby (čili také proměny jejího emocionálního účinku). Rozmanitost nebo rovnoměrnost sčasování (dány intenzitou emocionálního působení slova) odpovídá fázím rozmanitých nebo stejných emocí. Mírná, klidná

I.

LEOŠ JANÁČEK
(1854 – 1928)
Rev. Milan Škampa

Adagio [♩ = 63] Con moto [♩ = 224]

VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLA
VIOLONCELLO

con sord.
mf
sf
p
dim.

*con sord. **
mf
sf
p
dim.

con sord.
mf
sf
p
dim.

mf *lchce* (*leggiere*) *Ossia:*

rit. Adagio [♩ = 66]

PŘÍKLAD Č. 2

mysl se projevuje rovnoměrným nápěvkem (rovnoměrná sčasovka). Janáček klade důraz na význam delšího tónu v rytmické skupince, protože právě u tohoto tónu vynikne zabarvení a výška. Výskyt delšího tónu je projevem živější mysli, což Janáček vysvětluje také fyziologicky jako vyčerpání síly napnutých hlasivek tímto tónem, jehož následkem je náhlejší nápěvný spád. Čím více je mysl vznícena citovým vzplanutím, tím více je také protažených tónů, které kontrastují s rovnoměrnými tóny (Janáčekův příklad: muž vykřikoval – „bu-de prá--ca-“). Tato teorie sčasovek jako výrazového prostředku, jímž se dá vyjadřovat celá paleta emocí, hraje důležitou roli také v Janáčkově kompoziční praxi. Připomeňme však ještě další termíny, které v této souvislosti Janáček uvádí, a které nám pomohou při analýze vybraných úseků 1. smyčcového kvartetu. „Sčasovací dno“ tvoří jeden tón nebo souzvuk, nad kterým se pohybují melodicko-rytmické hodnoty. První vrstvu tvoří sčasovací dno, druhou samotná sčasovka. Každá vrstva je výrazem určité náladovosti. Čím je ovšem vrstva vyšší, tím je výraz vystupňovanější. „Čítací sčasovka“ je rytmický útvar krátkého časového trvání stejných rytmických délek. „Scelovací sčasovka“ je shrnující motiv v jeho celistvosti. „Dostředivá sčasovka“ je rytmický úsek s nejdelším tónem uprostřed.

Úvodní motiv 1. věty je dostředivou sčasovkou, která je uvozena stejnými rytmickými hodnotami, přičemž nejdelší tón je umístěn uprostřed. Janáček přisuzuje hlavní emocionální funkci delšímu, protaženému tónu. V tomto případě je navíc emocionální výraz ještě zesílen významem tónu *fi* jako melodické disonance. Výrazný kontrast tvoří rovnoměrná sčasovka druhého motivu od 3. taktu. U obou motivů však Janáček zcela jasně odděluje vrstvu sčasovacího dna, které tvoří akord *e-g-b* se zhušťujícím tónem *fi*.

Ve 4. větě Janáček zcela záměrně využívá princip sčasovky na vyjádření rychle se střídajících emocionálních situací. V podstatě zde používá narušování základního hudebního tvaru motivu, který se proměňuje v lokalitách tónové výšky a časových poměrů.¹⁷ V hudbě se například mélicko-rytmické tvary nestávají pojmy, ale mají pro nás určitý výrazový obsah. Již malou změnu tvaru v hudbě vnímáme a následně vyhodnocujeme jako změnu výrazu. Hudební motiv je tak možno do určité míry variovat v oblasti tónové výšky a rytmu. Základní tvar lze chápat jako invariant, odchylky od základního tvaru jako varianty. Janáček ve své sčasovací teorii spojuje změnu v délce tónu (tedy změnu v rámci časové lokality) se změnou výrazu. Pokud v 1. smyčcovém kvartetu potřebuje hudbou vyjádřit a v posluchači vyvolat (samozřejmě pouze při adekvátním provedení) emocionální odstínění, používá jako vyjadřovací prostředek odchylky v mélicko-rytmickém tvaru motivu. Na příkladu č. 3 můžeme sledovat proměny rytmického tvaru motivu, k němuž dochází ve 4. větě v taktech 27–59. Základní rytmický invariant motivu (viz začátek 1. věty – Příklad č. 2) je výrazně profilován jako dostředivá sčasovka, kterou tvoří krajní krátké šestnáctinové rytmické útvary a nejdelší tón uprostřed. Janáček ve své teorii především emocionální změnu spojuje s proměnami delšího tónu. Podtitul kvartetu odkazuje k Tolstého novele „Kreutzerova sonáta“. Milan Škampa charakterizuje kvartet jako sevřené hudebně monotematické psychologické drama, které je budováno na principu klasické tragédie.¹⁸ Čtvrtou větou začíná katastrofa; nejprve se ozve monolog trýzněné ženy, po němž následuje vzrušený rozhovor mezi ženou, Truchačevským a Pozdnyševem.¹⁹ Domníváme se, že právě tento emocionálně vypjatý rozhovor Janáček začíná hudebními prostředky líčit ve 4. větě od 37. taktu. První housle – žena, viola – Truchačevský, violoncello – Pozdnyšev vedou vzrušený rozhovor, který je z hlediska hudebních výrazových prostředků založen na variantách hlavního motivu celého kvartetu. Krajní šestnáctinové rytmické útvary se nemění, protože tvoří fixní kostru pro dostředivou sčasovku, u níž je emocionální výraz nesen středními delšími tóny. Sčasovací dno je umístěno do hlasu druhých houslí. V průběhu úseku taktů 37 až 59 se varianty motivu v modifikovaném rytmickém tvaru střídají v jednotlivých hlasových polohách. Mélicko-rytmické tvary se střídají v ostrých střížích. Změnami rytmických délek se celkové časové rozpětí motivu buď stlačuje nebo protahuje. Tím se také narušuje metrická struktura, která se stává nepravidelnou.

Druhá část stupňování emocionálního působení souvisí s modifikacemi melického tvaru motivu. Janáček v různých variantách intervaly motivu stahuje i rozšiřuje. Přesto však každá melická varianta je stále identifikovatelná se základním tvarem. Přispívá k tomu jednak to, že v každé tvarové variantě je přítomen některý charakteristický intervalový postup, jednak, a zřejmě mnohem více, posilují identifikaci vektorové činitele, v tomto případě zejména zachování směrových charakteristik základního tvaru – climax úvodního šestnáctinového útvaru k dlouhé notě, který je následován antiklimaxem závěrečného šestnáctinového sestupu. Také tyto proměny melického tvaru se podílejí na změně výrazu. Tak značný rozsah zásahů do melického tvaru motivu a řazení modifikací v rychlém sledu za sebou by ovšem nebyl možný v dur-mollové tonalitě.



PŘÍKLAD Č. 3

Janáček zde tedy uplatňuje právě ty přednosti umělé modality, jež umožňují variabilnější práci s motivem. V taktech 37–59 čtvrté věty by bylo možno chápat

každý střih nesený uvedením modifikovaného tvaru motivu jako modální modulaci. Stanovení jednotlivých modů by však bylo pouze přibližné, protože jedinými identifikačními znaky modů by na krátkých plochách byly tóny motivického tvaru a akordu, jemuž jsme přiřadili funkci sčasovkového dna. V příkladu č. 3 jsou v jednotlivých osnovách seřazeny modifikované tvary motivu včetně akordických tónů (ty jsou umístěny vpravo). Jako charakteristický znak základního tvaru motivu jsme určili melodickou disonanci, která zahušťuje akord. Stejnou melodickou disonanci nalezneme v poměru k podkladovému akordu u každé tvarové modifikace motivu, ale rozdíl spočívá v jejím různém umístění – v příkladu č. 3 jsou melodické disonance vyznačeny zakroužkováním noty. Sled akordů není propojen funkčně tonálními vztahy. Začátky a konce těchto akordů spíše velmi ostře vyznačují hranici mezi jednotlivými motivickými úseky.

Ve čtvrté větě tak od taktu 37 nastává celková strukturní změna. Střihovým nástupem rychlého tempa motiv probíhá v kratším časovém úseku. Základní proporce z hlediska tónových výšek a rytmu jsou v modifikacích tvaru motivu zachovány natolik, že se dají stále identifikovat se základním motivickým tvarem. Kombinací mélicko-rytmických variací motivu a posouváním melodické disonance ve vztahu k akordu jako sčasovkovému dnu Janáček v rychlém sledu dosahuje proměny emocionálního účinku na posluchače. Všechny tyto možnosti Janáčkovi umožnila nová „umělá“ modalita: renovace melodického materiálu, potlačení harmonické složky ve prospěch melodické, možnost náhlých změn (střihů).

Janáček mohl nalézt inspiraci pro rychlé střídání různých modálních úseků ve způsobu, jakým lidoví hudci navazují jednotlivé písně k tanci. V příkladu č. 4 je přepsán do not zvukový záznam seřazení několika tanečních písní z oblasti starohrozenských Kopanic.²⁰

Způsob napojování písní se může označit jako typ tzv. modální modulace. Při této modulaci se mění celá struktura modu (na rozdíl od tonální modulace, při níž se stejný modus posune – v modalitě se posun modu charakterizuje jako transpozice modu). V lidové praxi se často při změně modu (daného novou písní) využívá stejný tón, kterým jedna píseň končí a druhá začíná, nebo se nemění výběr tónů, ale mění se pozice centrálního tónu modu (v Janáčkově terminologii tzv. zmocněného tónu). Změna modu s novou písní je pocítována jako změna výrazu. Časový rozestup mezi odlišnými mody při zřetězení několika písní kolísá podle počtu opakování veršových strof. Janáček v místech, kde potřebuje vyjádřit emocionální proměny, zkracuje modální úseky do miniaturních časových ploch.

Specifickým rysem Janáčkova používání modalit je koncentrovaná přítomnost monomotivičnosti. Tvarové proměny motivu v mélicko-rytmické struktuře napodobují emocionální změny výrazu, které Janáček podrobně zkoumal v nápěvcích mluvy. Ve spojení se specifickou teorií melodických disonancí, které používá jako zhušťovací tóny v akordu, a s výrazovým uplatněním sčasovkové

BOŽE, DAJ MI VÓLU



EJ, ŽENY, ŽENY



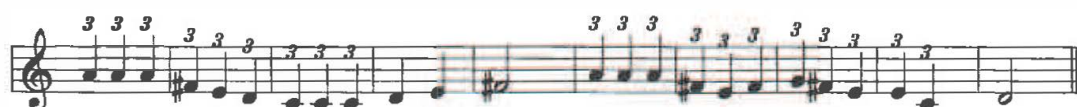
ZAJDI DO HÁJA



IŠLY CETKY ZE ŽITKOVEJ



PÁLENÉ, PÁLENÉ



PŘÍKLAD Č. 4

teorie, Janáček dospěl k modelu kompozice, která pomocí hudebních vyjadřovacích prostředků může vyjadřovat „dynamiku“ emocionálních proměn konkrétních životních situací.

POZNÁMKY:

¹ Zejména na problému výkladu modulace v modalitě můžeme demonstrovat poměrně široké spektrum názorů, které vesměs odkazují ke skutečnosti, že různá míra zpochybnění tradičních a opěrných bodů tonálního systému nakonec směřuje k velmi rozporuplným výkladům modálního systému.

Emil Hradecký (Úvod do studia tonální harmonie, Praha 1972) konstatuje, že nejnapadnějším prostředkem, kterým hudební impresionismus dosahoval likvidace představy určité tóniny, bylo používání tónového materiálu daného tzv. celotónovou stupnicí, protože tento materiál nelze podříditi přirozeným vztahům. Totéž podle Hradeckého lze tvrdit o anhemitonické pentatonice, v níž nepřítomnost půltónů **vyvolává** zdání tonální neurčitosti, což zejména v kombinaci s přísně paralelním **vedením** hlasů rozkládá a popírá tonální vztahy.

Jaroslav Smolka (studie *Celotónová stupnice a zvětšené akordy v české hudbě kolem roku 1900*, In: Hudební věda XIX/1982, č. 3) uvádí, že pokud byly celotónové postupy obklopeny výhradně tonální hudbou, pak působily jako něco, co prudce narušuje tonální jednoznačnost, takže byly chápány jako anomálie v tonálním systému.

Jaroslav Volek při analýzách Janáčkovy modalitty (například studie *K paradigmatickému pozadí monologu Kostelníčky „Co chvíle“ z opery Její pastorkyňa*, In: Struktura a osobnosti hudby, Panton, Praha 1988, s. 217–223) pracuje s pojmy tonálního centra a modální modulace (také Volkova koncepce „flexibilní diatoniky“ má být systémem, které chce v modalitě pojem centra zachovat).

Jozef Kresánek (*Tonalita*, Bratislava 1983) tvrdí, že akordiku není možné za každou cenu spojit s funkčností a harmonií. Akordická vrstva existovala dávno před harmonickým myšlením. Harmonie ovšem na rozdíl od akordiky představuje hierarchický systém (harmonických funkcí, které akordům propůjčuje) v rámci tonality a je vázána na harmonické myšlení. Proto je harmonie časově omezenou kategorií. Takže podle Kresánka musíme přísně rozlišovat mezi akordikou a harmonií. Pokud se rozpadá harmonické myšlení, tak se anulují modulace a místo nich nastupují pouze oscilace.

Karel Risinger (*Nauka o harmonii XX. století*, Praha 1978) považuje modalitu za hudební řeč, která nemá centrum dané určitým tónem, případně na něm postaveným akordem. Není-li žádný tón nadřazen, nedochází k funkčním vztahům. Omezení výběru je dáno pouze počtem tónů ve zvoleném systému a jejich distancemi. Proto je v těchto distančních systémech postavení každého tónu relačně dvoj- a víceznačné (příklad: *c d f fis gis b / c d f ges as ces / c d f ges as b*). Risinger připouští modální modulaci, která ovšem nespočívá ve změně centra (to není), ale ve změně tónového složení.

² Systém diatoniky je dědictvím antického řeckého „velkého dokonalého systému“, *systema teleion*, který byl především Boethiovou zásluhou **přenesen** do středověké teorie hudby. Diatonika však byla vedle chromatiky a enharmoniky pouze jedním ze tří rodů (*genos*), tedy odlišných způsobů „plození“, vznikání tónů. Fixním základem vycházejícím z pythagorovsko-platónské koncepce hudební struktury „duše světa“ (lat. *anima mundi*) byla oktáva (*diapason*), která byla uvnitř rozdělena na dvě kvinty a dvě kvarty (např. E A H e). Tyto „pevné“ (*bestótes*) tóny vytvořily kostru dvou kvart (v uvedeném příkladu E-A a H-e), které jsou od sebe odděleny celým tónem (jeho poměr je 9:8). Pevné krajní tóny kvart (*diatessaron*) vytvořily vnitřní prostor, který byl vyplněn „pohyblivými“ (*kinúmenoi*) tóny podle plodícího principu jednoho ze tří rodů. V případě diatoniky je „rodící“ princip založen na kombinaci půltónů (*limma*) a celých tónů (*tonos*). Vyplněním kvart se zrodily tetrachordy, které tak představují určitou základní hudební formu. Proto se také v latinské terminologii označují jako *species*, druhy. Každý rod takto utváří v rámci tetrachordu tři odlišné druhy, přičemž v rámci vyplňování *systema teleion* může být současně použit pouze jeden druh (čili také struktura dvou tetrachordů v oktávě je identická). Proto takto vytvořený diatonický systém také obsahuje omezený počet oktávových druhů, neboli oněch pozdějších církevních modů v rámci tzv. heptatoniky (původně obsahoval 7 oktávových druhů, protože osmým modelem začíná v tomto systému identita, čili o oktávu posunuté opakování oktávového druhu).

³ Konstrukce oktatonického modu je založena na pravidelném střídání celých tónů a půltónů. Oktatonickou stupnicí je například sled tónů – *b aïs d e f g gïs aïs* – nebo varianta začínající půltónem. O. Messiaen tento sled tónů později zařadil mezi mody omezených transpozic jako druhý modus, protože umožňuje pouze jednu transpozici. J. Kapr (Konstanty, Panton, Praha 1967) ho uvádí jako příklad osmidílné modální stupnice 1. okruhu, případně zrcadlového okruhu, a strukturálně totožné transpozice nazývá okruhovými transpozicemi.

⁴ Také Ctirad Kohoutek (*Hudební kompozice*, Editio Supraphon, Praha 1989) uvádí, že osmitónový modus (*c des es fës fïs g a bes*) používal Rimskij-Korsakov.

⁵ Za poskytnutí této funkčně tonální analýzy vděčím prof. Jaromíru Havlíkovi.

⁶ Ostatně také J. Volek si uvědomoval problém závislosti tradičního evropského notového písma na diatonické heptatonice. Přítomnost posuvek v notaci tzv. „Augenmusik“ je automaticky spojována s chromatikou. Diatonické mody skutečně vypadají v notovém zápise diatonicky, tj. bez posuvek. Jenomže řada modů mimo heptatonickou diatoniku je v tomto notovém písmu vždy zatížena nutností použití posuvek (čili neexistuje u těchto modů základní tvar zápisu bez jejich použití).

⁷ Útvary se sníženou kvintou u Bartóka často slouží k vyjádření určité deformace, pokřivení, psychického útlaku – vždy ve spojení s nějakou abnormalitou. Také u Janáčka Volek nachází podobnou funkci této flexe. V monologu Kostelníčky z opery *Její pastorkyňa* „snížená kvinta“ odpovídá tísní a stresu. Srov. Volek, Jaroslav: *K paradigmatickému požadí monologu Kostelníčky „Co chvíle“ z opery Její pastorkyňa*. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton, Praha 1988, s. 217–223.

⁸ Hudební slyšení jako estetický pojem znamená specificky zaměřenou sluchovou aktivitu. Rozlišují se různé typy hudebního slyšení, které odpovídají různým typům hudební struktury. Z hlediska aktivity subjektu je také charakterizováno jako akt intencionality. Shoda mezi hudebním objektem a typem intencionálního hudebního slyšení je považována za základní podmínku vzniku estetické reakce na hudbu.

Roger Scruton (*The Aesthetics of Music*, Oxford 1997) proti sobě staví dvojí typ hudební struktury jako reakce na dosluhující možnosti hudby založené na tonalitě. Jedním typem je Schönbergova dodekafonie, druhým využití modalit (impresionismus, Janáček, Bartók, Stravinskij). Z hlediska estetické reakce na hudbu, která předpokládá nastavení správného typu hudebního slyšení, je účinnější užití modalit, protože vnímání nové hudební struktury částečně vychází z typu tonálního hudebního slyšení. Modalita si tedy na rozdíl od dodekafonie nežadá zcela nový typ hudebního slyšení.

⁹ Jaroslav Volek však upozorňuje, že tzv. typické modální intervaly lze snadno paralyzovat okolním „intervalovým kontextem“ – např. charakter lydičské kvarty lze paralyzovat přítomností malé tercie v modu. Srov. Volek, Jaroslav: *K paradigmatickému požadí monologu Kostelníčky „Co chvíle“ z opery Její pastorkyňa*. In: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton, Praha 1988, s. 218.

¹⁰ Janáček ovšem pojmem „modulace“ v lidové písni spíše označuje upevnění nového akordu. Tyto „modulace“ často odvozuje až ze způsobu, jakým hudci melodii podkládají akordy.

¹¹ Janáček, Leoš: *O lidové písni a lidové hudbě*. SNKLHU, Praha 1955, s. 325.

¹² Janáček, op. cit., s. 295.

¹³ Janáček, op. cit., s. 324.

¹⁴ Janáček, Leoš: *Úplná nauka o harmonii*. Brno 1920².

¹⁵ Jaroslav Volek ve studii *O „zahušťování“ akordů* (In: *Struktura a osobnosti hudby*. Panton, Praha 1988) poznamenává, že zahuštěním akordu tónem nebo tóny se *v podstatě* nic nemění na hudebním významu akordu, akord se však mění jako zvuk, tedy „sonicky“.

¹⁶ Janáček, Leoš: *O hudební stránce národních písní moravských*. In: *O lidové písni a lidové hudbě*. SNKLHU, Praha 1955, s. 241–281.

¹⁷ Vladimír Karbusický ve studii *Tvar a význam v hudbě* (In: *Hudební věda XXX/1993*, č. 4) uvádí, že s pojmem tvaru v hudbě můžeme pracovat lépe než s pojmem formy. Jaroslav Zich (*Kapitoly a studie z hudební estetiky*, Praha 1987) pracuje s pojmem hudební útvar, který je založen na možnosti přesného lokalizování tónové výšky a umístění tónu na časové ose v průběhu hudební recepce.

¹⁸ Škampa, Milan: *Předmluva* k vydání I. smyčcového kvartetu (Z podnětu Kreutzerovy sonáty). Editio Supraphon, Praha 1975.

¹⁹ Pozdnyšev se vrací z dlouhé strastiplné cesty, při níž narostla v dlouhém trýznivém přemítání jeho chorobná žárlivost. Doma zjistí, že jeho žena je s houslistou Truchačevským v hostinském pokoji. Vyzbrojen kinžálem vstupuje do pokoje se zlým úmyslem. Ozývají se překvapené věty ženy a Truchačevského. Následuje krátký souboj Pozdnyševa s Truchačevským, který krátce vzkřikne – „Vzpamatujte se, probůh! Co to děláte!...Pomoc!“ – a uprchne.

²⁰ Přepsáno podle nahrávky na CD „Okolo Hrozenka – lidové písně ze Starého Hrozenkova a okolí – Kopaničár, národopisný soubor“, vydavatel neuveden, track č. 15 „Žertovné: Bože daj mi vůlu – Ej, ženy, ženy – Išly cetky ze Žitkověj – Pálené, pálené“.