

Ke kompoziční práci Vítězslava Nováka na materiálu komorních děl

Lenka Křupková

Kompoziční a estetická specifika komorní hudby

Velmi vhodným materiálem pro odkrytí jednotlivých vrstev kompoziční práce a specifík hudební řeči skladatele se jeví být díla komorního druhu, jsou-li ve skladatelově tvorbě zastoupena. Komorní hudba byla totiž vždy spojována nejen s její receptivní exklusivitou, ale především s exklusivitou kompozičně technickou. Arnoldu Schönbergovi byla čtyřhlasá sazba smyčcového kvartetu zárukou přísnosti a čistoty, a proto skicoval svá velká orchestrální díla jako kvartetní větu s přesvědčením, že právě čtyřhlasá věta je nositelkou fundamentální koncepční kvality. Komorní hudba, a zvláště pak smyčcový kvartet, se vždy spojovala se vskutku artificijními kvalitami. V pozdním baroku byla komorní skladba zkouškou kontrapunktického umění a od chvíle, kdy byla Haydnovými kvartety překonána propast mezi původně kompozičně náročnější orchestrální hudbou určenou pro velké publikum a jednodušší komorní hudbou k domácímu muzicírování diletantů, se komorní hudba postupně stala reprezentativním vyjádřením společenské intimity stejně smýšlejících hudebníků – přátel, muzicírujících v exkluzivním kruhu hudebních vzdělavců, na které se kladou značné interpretační nároky. V 19. století stojí v pozadí teorie a kompoziční praxe a v neposlední řadě i provozovací praxe komorní hudby idea autonomní instrumentální hudby, kterou C. Dahlhaus označuje jako ideu absolutní hudby.¹ Krystalizovalo vědomí toho, že skladatelé komorní a instrumentální hudby nejsou svázáni žádnými regulativy a pouze s pomocí sonátové formy, jež má být jakýmsi „znamenitým vzorem formální krásy“, se mohou pohybovat ve sféře vnitřní svobody.²

Podle estetiky raného 19. století dochází v komorních dílech k hlubšímu vyjádření citového obsahu, a kromě toho se stávají vyšším uměním kompozice.³ Na rozdíl od symfonie představuje komorní hudba totální umělecký účín v malém. Orchestrální kompaktnosti je vzdálená právě tato „drobná figurační a zrovna tak polyfonně bohatá filigránní práce, charakteristická na přejemnělou, hyperromantickou tříštivost, prchavost, estetizaci hudby.“⁴ „Jemná mechanika“ kompoziční techniky, uplatněná v komorní hudbě oproti „hrubým tahům“ symfonie, byla charakterizována pomocí metafor z výtvarného umění.⁵ Komorní hudba se tak od větších vícehlasých kusů, jako např. symfonie odlišuje tak, jako v malířství tzv. kabinetní kus od velké freskové malby. Zatímco v prvním případě je vše starostlivě promalováno, vyzdobeno, smíšeno a zaobleno, v případě velké malby se pracuje se silnými tahy, stíny atd.

Právě v komorní hudbě byla zdůrazňována přísnost tematické práce, jež probíhá mezi hlasy vždy tak, že žádný nemá roli pouhého doprovodu. Tato snaha o dosažení rovnováhy mezi hlasy komorního ansámblu vede ke specifické racionalitě kompoziční techniky, ke hledání zvláštního a nového, jež podle výroků dobové kritiky posluchače mnohdy zmáhá.⁶

Skutečnost, že to jsou právě komorní skladby, na nichž se Vítězslav Novák stává skladatelem, svědčí o tom, že si i tento vůdčí představitel české hudby prvních desetiletí 20. století dobře uvědomoval kompoziční i estetická specifika tohoto druhu. Komorní tvorba, vzniklá v prvním období Novákovy umělecké dráhy, do nějž také spadá většina ansámblových komorních skladeb, má v kontextu Novákova díla postavení jakéhosi skladatelova „probestücku“, teprve když v tomto druhu dosáhne skutečného mistrovství, nabude profesionálního sebevědomí ke komponování velkých orchestrálních děl.

Je to tedy komorní dílo – *Klavírní trio g moll*, později skladatelem označené prvním opusovým číslem, od kterého se odvíjí postupný Novákův nejen umělecký, ale především „řemeslný“ růst. V rozmezí dvanácti let (1893–1905) vzniká dále *Klavírní kvartet c moll op. 7*, *Klavírní kvintet a moll op. 12*, *Klavírní trio d moll Quasi una ballata op. 27*, *I. smyčcový kvartet G dur op. 22* a *II. smyčcový kvartet D dur op. 35*. Na komorních dílech dosahuje Novák svého skladatelského renomé a tuto tvorbu přerušuje v okamžiku, jež jeho vrstevníci i vykladači chápou jako vrcholný. Ke komorní hudbě se Novák znovu vrací po dlouhé, téměř čtyřicetileté odmlce, *III. smyčcový kvartet op. 66* a *Sonáta pro violoncello a klavír op. 68* mu mají být stejně jako pozdní velká symfonická díla jakýmsi skladatelským epilem.

Vítězslav Novák „začal jako komorní skladatel a v tomto oboru vytvořil české hudbě řadu vynikajících děl, které problém komorní hudby řeší formově i výrazově zcela nově. Novák dlouho vystupoval jako skladatel, jenž se nejplněji a nej-svobodněji vyjadřuje komorním ensemblem. V komorních dílech také si razil nejprve svůj nový výraz i kompoziční styl. Jeho hudební představivost rostla především z komorního obsazení.“⁷

Takto hodnotí Nováka coby skladatele komorní hudby v roce 1936 ve své práci *Česká moderní hudba* Vladimír Helfert. V podstatě všechna Novákova díla se setkala s velmi příznivým přijetím u dobového publika,⁸ interprety premiérových uvedení Novákových komorních děl byli vesměs význační hudebníci, členové nejdůležitějších dobových komorních seskupení,⁹ Novákova komorní díla byla velmi záhy s úspěchem hrána rovněž v německy mluvícím zahraničí.¹⁰ O rostoucím mezinárodním Novákově renomé a o úspěchu komorních děl vůbec svědčí také to, že počínaje *Klavírním kvartetem c moll* byla všechna díla vydávána v zahraničních nakladatelstvích.¹¹

Novákovo komorní dílo se tedy nemuselo nikdy nijak obtížně umělecky prosazovat a na rozdíl např. od Novákových oper nedochází k výraznému poklesu interpretačního zájmu ani v dnešních dnech. Dokladem toho je i produkce nahrá-

vek vzniklých v posledním desetiletích, kdy byly kromě klavírního kvartetu nově nahrány všechny Novákovy komorní skladby.

Analýzou sledující současně dění v oblasti makrostruktury i mikrostruktury u osmi Novákových komorních skladeb je možno dojít ke zjištění, že existuje jakási vývojová logika v kompoziční práci V. Nováka. Na poli Novákovy komorní hudby tento vývoj vrcholí v roce 1905, poté se komorní tvorbě na dlouhou dobu nevěnuje. V dílech raného Novákovy kompozičního období v podstatě dochází k dovršení určité vývojové linie skladatelovy kompoziční práce, dvě komorní díla, vzniklá takřka o čtyřicet let později, mají poněkud výjimečné postavení. Tím, že se programově navracejí k dílům první tvůrčí periody, k Baladickému triu a II. smyčcovému kvartetu, napomáhají k osvětlení logiky tvůrčího vývoje Vítězslava Nováka.

Vývoj v makrostruktuře a mikrostruktuře probíhá v Novákových komorních dílech synchronně. Obě dvě vrstvy se vzájemně dialekticky ovlivňují, v jistých fázích vzniká mezi nimi napětí, což zakládá dynamiku Novákovy kompozičního myšlení. V Baladickém triu vrcholí proces změn jak na úrovni makrostrukturní, tak v oblasti práce s motivem.

Od romantismu k Brahmovi

Na poli mikrostruktury kompozice, tedy vlastní motivicko-tematické práce, je možno rovněž sledovat vývojový proces. Ve svém raném „začátečnickém“ díle, Triu g moll op. I, jsou Novákovy východiskem početná témata, z nichž se pro další evoluci odštěpují dílčí motivické útvary, a jež jsou jen v některých případech vzájemně příbuzná. Ve snaze zbavit se romantického klišé, založeného na rozsáhlých tematických útvarech, se Novák v dalších dílech přibližuje kompozičnímu postupu Johannese Brahmsa, jenž byl Novákově racionálnímu myšlení bližší. Hlavní téma sonátových vět je vytvářeno postupným rozvíjením malé motivické buňky. Podobně jako v komorním díle J. Brahmsa pracuje Novák v expozici sonátových vět klavírního kvartetu, kvintetu a Baladického tria postupem, k jehož označení je možno použít termínu rozvíjející variace.

Na konci 19. století, tedy v období nástupu evropské umělecké a hudební moderny, se skladatelé potýkali s kompozičními problémy, jejichž základním jmenovatelem je problém dosažení integrity celku. Podle Carla Dahlhause¹² jsou ve druhé polovině 19. století obvyklým řešením tohoto problému formové koncepce, v nichž je hudební tkáň tvořena extrémně stručnými hudebními myšlenkami, jež jsou rozvíjeny do monumentálního formového útvaru. Metoda rozvíjejících variací je tak jednou z kompozičně technických možností rozprádání malého motivického prvku do velké formy.¹³ Tato metoda je založena na vyvozování dalekosáhlých vztahů z úzce ohraničeného materiálu. Technika, jež byla původně typicky užívána k evolučním účelům v sonátovém provedení, se stala nosným principem pro celou větu, což Dahlhaus dokumentuje zvláště v komorním díle Johannea Brahmsa. Díky této metodě získávají jak základní motivy tak jejich odvozeniny význam, jehož by jako izolované útvary nedosáhly. Pojem rozvíjejících variací přejímá Carl Dahlhaus od A. Schönberga, pro něhož je přímo centrální kategorií hudeb-

ního myšlení. Carl Dahlhaus ve studii *What is developing variation?*¹⁴ charakterizuje základní rozdíl mezi schönbergovskou rozvíjející variací a tradičním hudebně teoretickým pojetím motivicko-tematické práce. Ten spočívá především ve vysoké míře analytické abstrakce, která je dovolena či dokonce požadována u rozvíjejících variací. Dahlhaus je přesvědčen, že pro Schönerberga byla pravou substancí hudby diastematika. Tato vysoce abstraktní, čistě diastematická, od všech dalších parametrů hudební řeči oproštěná struktura umožňuje zprostředkování mezi introdukcí, hlavním a vedlejším tématem a jejich zpracováním, a tak zaručuje jednotu celku díla.

V analýze úvodu 1. věty klavírního kvartetu g moll op. 25 Johanneese Brahmsa nachází Carl Dahlhaus v hlavním tématu věty důsledně uplatněnou techniku rozvíjejících variací:

*„Die entwickelnde Variation ist im ersten Satz des g moll Klavierquartetts von Brahms paradigmatisch ausgeprägt. Das Material des Hauptsatzes bilden zwei, für sich genommen unscheinbare Motive von äußerster Kürze: das eine umfaßt vier, das andere zwei Töne. Dem ersten Teil des Themas liegt das Motiv d-b-fis-g zugrunde“.*¹⁵

Namísto pravidelné stavby taktových skupin podle principu předvěti a závěti s odpovídajícím melodickým a harmonickým průběhem je podle Dahlhause téma rozvíjeno z malého jádra. Motiv *d-b-fis-g* je dále rozvíjen v transpozici (5. t.), v převratu (2.-3. a 6.-8. t.) nebo za současného znění obou středních tónů (4. t.: *fis-cis-e-d = f-c-es-d - 2. t.*).

Allegro.

The musical score is presented in four staves, corresponding to the instruments: Violine (Violin), Viola, Violoncello (Cello), and Pianoforte (Piano). The key signature is G minor, indicated by three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegro.' at the top. The score shows the first ten measures of the piece. The piano part (Pianoforte) is marked 'p espressivo' and features a complex, rhythmic pattern. The other instruments (Violine, Viola, Violoncello) are marked 'p' (piano) and play more melodic lines. The Viola and Violoncello parts have 'p dolce' markings in measures 8 and 9. The Violine part has a 'p dolce' marking in measure 10. The score illustrates the development of the theme through various musical techniques, including transposition and inversion, as described in the text.

PŘÍKLAD Č. 1 – J. BRAHMS: KLAVÍRNÍ KVARTET G MOLL, OP. 25, T. 1–10

Zrovna tak, můžeme namítnout kriticky, je však možno tento úsek chápat tradičně, jako téma s nesymetrickou stavbou 4+6, kdy se v závěti věrně opakuje první čtyřtaktí, jež se v závěru lehce pozměňuje.

Situaci, jež může odpovídat schönbergovské přestavě rozvíjejících variací, nalezneme v první větě Novákova klavírního kvartetu c moll op. 7, kde dochází k tak extrémní situaci, že žádné hlavní „téma“ v expozici ani nezazní. V úvodu první věty kvartetu totiž nestojí tradiční sonátové hlavní téma, tvořené melodickou periodou s korespondujícím předvětím a závětím, nýbrž drobný, pouze čtyřtónový motiv, variačně rozprádaný bezprostředně po svém prvním uvedení. Postupným melodicko-rytmickým obměňováním této výchozí buňky je vyplněna desetitaktová introdukce věty, jež plní funkci sonátového hlavního tématu.

The musical score shows the first ten measures of the first movement. The tempo is marked 'Andante'. The instruments are Violino, Viola, Violoncello, and Piano. The piano part has a four-note motif in the right hand that is developed. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *molto espressivo*, *poco marcato*, *più espressivo*, and *dim.*. A section marked 'A' begins at measure 10.

PŘÍKLAD Č. 2 – V. NOVÁK: KLAVÍRNÍ KVARTET C MOLL, OP. 7, 1. VĚTA, T. 1–10

Čtyřtónový úvodní motiv, jenž v průběhu hlavního tématu nastupuje střídavě na těžké době či lehkých dobách třídobého taktu ve všech hlasech vyjma houslí, bude v příštích taktech proměňován rytmicky a diastematicky. Hned od druhého taktu jsou čtvrtové hodnoty v motivu diminuovány na osminy. V pátém taktu dochází k proměně terciového intervalu na kvartu, od šestého taktu je pak čtyřtónový motiv rozšiřován o nový sekundový krok nastupující po kvartovém skoku (t. 6, 7), v osmém taktu je z takto vzniklého šestitónového motivu přesunut úvodní sekundový krok na místo pátého a šestého tónu motivu. Hlavní téma je zakončeno terciovým postupem ve čtvrtové a půlové hodnotě (t. 9, 10), vyčleněným z původního tvaru základního motivu. Současně s tímto motivickým rozprádáním dochází k harmonické modulaci z výchozího c moll do tóniny terciově příbuzné – e moll.

Je pravděpodobné, že Novákovi tato melodická redukce mohla připadat časem esteticky nedostatečná, obrací proto svou pozornost k tematickému materiálu folklórní provenience.

Wörnerovský model v Novákových tématech

Dalším pokusem o práci s tématy, jež jsou tentokrát vypůjčená z folklóru, však v prvním kvartetu G dur op. 22 vede k ústupu brahmsovského způsobu komponování. Ani teď se však Novák nevzdává požadavku sjednocení materiálu, jednota je spíše než logikou motivického rozprávání na způsob rozvíjející variace garantována specifickým typem modelu, jenž ve své knize o způsobech práce s tématem v různých fázích dějin hudby popisuje německý muzikolog K. H. Wörner.¹⁶

Wörner nachází možnost, kdy téma není prvním obrazem a naopak odkazuje na jakýsi „pratvar“ (Urbild), model, jenž nikdy nezazní a znám je jen obrysově. Tento model stojí vždy v pozadí, zatímco popředí tvoří varianty krystalizující z modelu. Všechny motivický a tematický materiál ve skladbě je derivován z modelu, přičemž nově vznikající tvary jsou vzájemně společné toliko v základních rysech.

Podobně jako v Janáčkově Káti Kabanové, kde našel K. H. Wörner v pozadí existující společný model vycházející z intervalové struktury východomoravské lidové melodiky, objevíme v Novákově I. smyčcovém kvartetu model, jenž stojí za vším melodickým děním. V tomto typickém díle Novákovy tvůrčí periody inspirované právě moravsko-slovenským folklórem, tvoří tento model sekundové sledy, zahrnující nejčastěji charakteristické těžké střídavé tóny a průchody, jimž předchází nebo jež následuje větší intervalový skok – nejčastěji kvartový, terciový nebo skok kvintový. Jedná se tedy o typickou intonačně vokální formuli moravské lidové písně. Varianty tohoto modelu nalezneme nejen v melodice hlavních témat, ale i v doprovodných figurách a kontrapunktech. V úvodu I. věty je tak hlavní téma, tvořící již zmíněné intervalové skoky a sekundové sledy v podobě těžkých střídavých tónů (2., 4., 14. t.) a průchodů (3., 6., 10., 12. t.) prezentováno za současného uvedení těchto neakordických tónů i v dalších hlasech jako doprovodné figurace.

Tento intervalový model je společným prvkem komplexnějších melodických útvarů, jež dosahují tematické úrovně (ačkoliv svým rozsahem jsou mnohdy blízké spíše „motivů“). V Sonátě eroice, v Novákově klavírním díle vzniklém v téže době, se v tematickém materiálu ještě objevují útvary přejaté z folklóru, nicméně se již zde objevuje znovu větší důraz na práci na motivické úrovni.

Allegro moderato

Violino I *p dolce*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pizz.*

cresc. *dim.* *f* *arco* *espress.* *pizz.*

PŘÍKLAD Č. 3 – V. NOVÁK: ÚVOD 1. VĚTY SMYČCOVÉHO KVARTETU G DUR, OP. 22

Vícevětost v jednovětosti

V makrostruktuře Novákových děl je veden pohyb od drobných obměn ke zcela novým formovým koncepcím. V raných komorních dílech nalezneme řadu skladatelových inovací týkajících se koncepce sonátových vět. V klavírním triu a kvartetu se jedná především o proměnu běžného sonátového tonálního plánu a o koncepci sonátových repríz, které již v těchto dílech nikdy nejsou Novákovi pouhou rekapitulací expozice. V další fázi dochází v rámci sonátového cyklu k redukci počtu vět ve prospěch prolínání vícero formových rozvrhů v rámci jedné věty. Tři věty má již klavírní kvartet, v I. smyčcovém kvartetu je vypuštěna

pomalá věta, v klavírním kvintetu dochází ke spojení pomalé věty a scherza a v Sonátě eroice je integrována pomalá věta do druhé, finální věty. Tato snaha vrcholí v jednovětém Baladickém triu. Ještě před vznikem II. Schönbergova kvartetu tak vytváří Novák dílo, ve kterém na ploše jedné nepřerušované věty probíhají jednotlivé části sonátového cyklu, a ve kterém dokonce sonátová expozice vykazuje znaky samostatné sonátové věty. V Baladickém triu se tedy Novák dostává na půdu skutečného formového experimentu. Jako první skladatel své generace sáhl od doby Lisztovy klavírní sonáty h moll k principu vícevětosti v jednovětosti v „absolutní“ hudbě.

V Baladickém triu jsme svědky formových ambivalencí, kdy jednotlivé části jednoho nepřerušovaného hudebního proudu náleží různým formálním řádům. V díle nalezneme čtyři obsahově vyhraněné úseky: Úvodní *Andante tragico* posléze přecházející v *Allegro* je I. větou sonátového cyklu a zároveň sonátovou expozicí s hlavním a vedlejším tématem, *Scherzo* představuje druhou větu a také provedení, v němž se provádí nejprve hlavní téma a následně téma vedlejší. *Andante* je reprízou oblasti hlavního tématu a třetí větou, finální *Allegro* zároveň reprízou vedlejšího tématu. První a druhá věta vystupují současně jako části cyklické formy i části sonátové formy v užším smyslu, ve třetí a čtvrté větě jsou do sebe „zapuštěny“ jednak část sonátového cyklu a stejně tak třetí díl sonátové formy. Norma určující, že větný díl je podřízen větě a věta sonátovému cyklu, zde byla zrušena.

Jdeme-li pak za tyto v partituře poměrně jasné skutečnosti a dovolíme-li si poněkud spekulativní přístup, jeví se nám oblast hlavního tématu jako dílčí sonátová forma. Expozičním hlavním tématem by tak mohl být díl *a* hlavního tématu sonátové formy ve velkém (t. 1–8), spojovacím úsekem s modulací do nové tóniny, motivicky zpracovávající předchozí hlavní téma, pak střední díl hlavního tématu (t. 9–14). Vedlejší téma v tónině durové terciové příbuznosti (B dur) této dílčí sonátové formy představuje díl *a'* hlavního tématu (t. 15–22). Spojovací úsek (t. 23–40) je zároveň ostrým provedením a fragmentární návrat hlavního tématu zkrácenou reprízou s kodou s náznakem druhého provedení (t. 41–74).

Podobně jako v případě Lisztovy h moll sonáty dokumentuje Carl Dahlhaus na ploše jejího hlavního tématu tzv. trojdimenzionální formový systém,¹⁷ nalezneme také v oblasti hlavního tématu Baladického tria současně fungující tři formální řády: hlavní téma je zde nejen hlavním tématem a současně expozičním dílem, nýbrž také sonátovou větou.

V rámci makrostruktury díla souběžně probíhá proces motivické transformace, v jehož důsledku jsou témata proměňována do výrazu nových větných částí, jež jsou do jednovětého nepřerušovaného celku díla zahrnuty.

Po expoziční části, která je zároveň sonátovým allegrem, nastupuje scherzo – provedení. Ve shodě s evolučností této sonátové části nabývá motivický materiál hlavního i vedlejšího tématu zpracováváný prováděcí technikou scherzového charakteru, jenž je vyjádřen především v rovině rytmu a agogiky. Ve střední části provedení, ve které není přítomen scherzový element, je zpracováváno vedlejší téma, přebírající charakteristický verbuňkový rytmus tématu hlavního. Je tak zrušen jediný zdroj kontrastu, na základě kterého se melodicky příbuzná témata v expozici proti sobě vymezovala. V repríze jsou zahrnuty pomalá a finální věta sonátového cyklu. V důsledku dalšího stupně transformačního pro-

cesu podléhá motivicko-tematický materiál nové evoluci. V pomalé větě se návrat hlavního tématu uskutečňuje nejprve formou pomalé introdukce, později probíhá na podkladu proměněné doprovodné sazby. V repríze vedlejšího tématu je motivický materiál ještě ostřeji proměněn, a to především v rovině rytmu, jsou vkládány nové evoluční mezivěty.

Transformaci témat, v jejímž důsledku jsou témata podobně jako v Lisztově h moll sonátě na způsob charakteristických variací proměňována do nového výrazu, ovšem Novák obohacuje na motivické úrovni o brahmsovskou rozvíjející variaci.

Proces rozvíjení je možno exemplárně dokumentovat v rámci hlavního tématu, jež vyrůstá z drobného základního kamene – sekundového motivického článku. Tato motivická buňka je výchozím bodem variačního procesu tria a kromě sekundového intervalu je charakterizována tečkovaným rytmem, tedy spojením čtvrtové s tečkou a osminy. Sekundová buňka je následně diastematicky proměněna do terciového postupu, ve druhém taktu pak do kvarty a ve třetím taktu do kvinty. Tyto intervalové skoky jsou dále ve vztahu k výchozí buňce v retrográdním rytmickém vztahu, čtvrtové s tečkou tedy předchází osminová hodnota, čímž je vytvářen tzv. verbuňkový rytmus.

Motiv vzniklý ze spojení výchozí buňky a její první varianty (tercie) v prvním taktu tvoří jakýsi model, jenž je charakterizován dvěma znaky, znakem diastematickým, tedy sekundovým krokem a následným větším intervalovým skokem, a znakem rytmickým, tečkovanou rytmickou formulí v retrográdním spojení. Ve většině motivů Baladického tria je pak tento model alespoň některým ze svých znaků zastoupen.

Model intervalového kroku a skoku ve verbuňkovém rytmu není vlastní jen motivickému dění hlavního tématu. Alespoň jednu z charakteristik modelu, tedy intervalovou nebo rytmickou, najdeme i v doprovodné složce hlavního tématu. Ještě před samotným uvedením v melodické linii tak nalezneme čistě rytmickou formuli modelu v diminuci v klavírním doprovodu, ve shodě s idejí, že ve skladbě nic nesmí být pouhou výplní.

Volný vztah můžeme shledat mezi motivickým tvarem ze 3. t. a úvodem dílu *b*, povšimneme-li si, že motiv v 9. t. je jeho ne zcela věrnou inverzí a že motiv v 10. taktu vznikl jako varianta motivu ze 3. t. račím obratem a zároveň račí inverzí motivu předchozího (9. t.). Dalším článkem řetězce vývoje motivu ze třetího taktu je následující motiv, jenž je inverzí části předchozího motivu (od tónu *e*), zatímco tón *f* je prostě zopakován, v příštím taktu se pak tento inverzní tvar objeví ještě jednou, doplněn sekundovým postupem (k tónu *h*, tedy dórské sextě, jež dává folklórnímu hlavnímu tématu modální zabarvení). Zároveň však nalezneme rytmickou spojitost těchto dvou taktů i taktu následujícího (t. 13) se závěrečnými takty prvního dílu hlavního tématu (t. 7–8). Dění středního dílu hlavního tématu resumuje augmentovaná podoba výchozí tečkované rytmické formule (nyní půlová s tečkou a čtvrtová) na tónu *a*.

Andante tragico $J = 60$

Violino

Violoncello

Piano

ff

con Ped.

p

poco f

Ped.

p

cresc. molto

molto espr.

cresc. molto

molto espr.

cresc.

poco f

ff poco animato

ff poco animato

allargando

allargando

pesante, non legato

ff

dim.

p

cresc. molto

A

Più mosso, quasi dop-

PŘÍKLAD Č. 3 – ÚVOD BALADICKÉHO TRIA

Z konkrétního motivického tvaru hlavního tématu se odvíjí i obě témata vedlejší. První vedlejší téma vyrůstá ze třetího motivického tvaru úvodu tria a současně z jeho derivátu z 10. taktu. Druhé vedlejší téma pak vzniká variováním druhého motivu první vedlejší myšlenky, již chápeme jako přímý derivát výše uvedených článků hlavního tématu.

V motivických tvarech, jež jsou výsledkem variačního rozprádání výchozí sekundové buňky, nenalezneme jen něco, co by bylo všem společné. Podrobnějším zkoumáním docházíme ke zjištění, že motivy jsou navzájem příbuzné také mnoha rozdílnými způsoby. Tato síť rozličných motivických příbuzností je prostým slyšením obtížně postižitelná a její zmapování je možné jen prostřednictvím analýzy. Chápeme-li tento vnitřní motivický systém Baladického tria jako specifický systém hudebně řečový, pak zde mohou platit vztahy, na kterých je založeno fungování jazyka, jehož sémantika právě funguje na základě složité sítě podobností, které se navzájem překrývají a kříží, a které Ludwig Wittgenstein označuje jako „rodové podobnosti.“¹⁸

V Baladickém triu dochází k dosažení jakési rovnováhy mezi strukturní závažností motivické a tematické roviny. Chronologicky vzato jde o jakousi restauraci motivické práce po období převažujícího zájmu o dění tematické (Kvartet G dur, Sonata Eroica).

Fugový princip a komplexní prototyp

Další Novákův krok ovšem znovu akcentuje tematickou rovinu kompozice. Po několika experimentech s kontrapunktickým zpracováním několika různých témat v závěrech svých skladeb (Sonata eroica, Baladické trio) jej zaujme kontrapunktické zpracování tématu jediného – princip fugy. V hierarchii složek hudební struktury se tak dominanta znovu přesunuje k rovině tematické a motivické rozprádání brahmsovského typu ustupuje do pozadí. Ohled na konstrukční nezbytnosti fugového tématu totiž omezuje hru rozvíjejících variací. Realizaci tohoto principu jednoty přináší II. smyčcový kvartet. Oslabení role motivické roviny je současně provázeno dalším uvolněním formového obrysu sonátové formy a sonátového cyklu.

Snaha po dosažení pokud možno homogenního materiálu ve skladbě však zůstává vůdčí Novákovou ideou. Východiskem všeho dění ve skladbě je rozsáhlé fugové téma v sobě zahrnující skupinu různých motivů, dále se rozvíjejících v následujících tématech kvartetu. Fugové téma se tak prezentuje jako Montgomeryho komplexní prototyp.

Americký muzikolog David Montgomery¹⁹ nalézá přímou analogii mezi biogenetickými koncepty „generativních buněk“ a „generativních rostlin“ a motivickou transformací, kterou nalezneme zejména v německé hudbě 19. století. Ve 20. století je tento vliv organického myšlení v přírodní vědě na hudbu tématem často pojednávaným nejen hudebními teoretiky (Schenker, Réti), ale i ze strany skladatelů (Schönberg, Webern).²⁰ Muzikologie chápe fenomén „organické formy“ jako hudební strukturu, jež

vzniká a derivuje svou logiku z originálního motivického materiálu a nikoli z velkého formálního plánu. Komplexní prototyp, jako typ hudebního organicismu, sestává ve vysoce sofistikované formě z nestrukturovaného motivického materiálu, který je v průběhu díla podroben jakémusi organickému rozkladu, materiál rozdělujícím do drobných, snadno identifikovatelných článků, a je prezentován epizodicky. Komplexní prototyp tedy tvoří větší motivická skupina obsahující všechny motivy rozvíjené během díla do podoby jednotlivých témat.

Postavení jakéhosi Montgomeryho komplexního prototypu má také introdukční myšlenka v prvé větě třetího kvartetu. Motivy obsažené v prototypu, tedy introdukční myšlenky, procházejí v průběhu věty „organickým rozkladem“ a rozvíjí se do podoby hlavního a vedlejšího tématu a zprostředkovaně i do tvaru obou fugových témat. Postupnou proměnu tohoto prototypu lze vykládat pomocí aparátu lisztovské transformace tématu. Prototyp, jenž se „rozložil“ do nových tematických tvarů, zůstává v jednotlivých motivických článcích identifikovatelný. Mění se však jeho výrazový charakter, a to podle postavení daného tématu ve formě.

Zdá se, že ztráta dominantního postavení motivu bude po kompozici druhého smyčcového kvartetu definitivní, čemuž nasvědčuje i další Novákovo dílo – orchestrální Serenáda. Rovněž v obou dílech, uzavírajících ve čtyřicátých letech Novákovu komorní tvorbu, již nebude hudební tkáň tvořena rozvíjením stručné iniciální myšlenky. III. smyčcový kvartet a violoncellová sonáta jsou díla skladatelem záměrně vytvořena jako analogie vrcholným komorním skladbám první tvůrčí periody. Podobnosti se ukazují především v makrostruktuře díla. Violoncellová sonáta se znovu vrací k lisztovské koncepci jednovětého díla, jež stála modelem i Baladickému triu. Zachována zůstává i idea postupné transformace témat procházejících jednotlivými větnými částmi jednovětého celku. Třetí kvartet má s druhým smyčcovým kvartetem společný pouze dvouvětý obrys díla, formální řešení jednotlivých vět je nové.

V obou pozdních dílech je však zcela odlišně vedena cesta k dosažení příbuznosti mezi odlehlými formovými díly. Ne náhodou je ve třetím kvartetu a cellové sonátě zastoupena fuga a v tomto smyslu můžeme nalézt zcela zjevnou návaznost právě na první „fugovou“ komorní kompozici. Stejně jako ve druhém smyčcovém kvartetu i nyní bude pronikat fugový princip tematické práce i do nefugových částí. Tematický útvar, a nemusí to být právě fugové téma, stojící v úvodu těchto děl, je komplexním prototypem, jehož „organickým rozkladem“ vznikají všechna další témata ve skladbě.

Nová témata se v sonátě i kvartetu vytvářejí z komplexního prototypu povětšinou způsobem tzv. vnitřní motivické práce, tedy způsobem vyčleňování motivických článků a dosazování článků nových. Nedochozí tak k nápadnému melodickému vztahu mezi prototypem a melodickými skupinami, jak jej Montgomery nalézá v dílech německých skladatelů 19. století.

Specifickou techniku motivického zpracování, již je možné chápat rovněž jako modelový způsob techniky dosažení motivické příbuznosti ve dvacátém sto-

letí, lze vhodně dokumentovat ve způsobu Novákova odvozování scherzového tématu I. variační fugy v sonátě pro violoncello a klavír g moll.

Jako Montgomeryho komplexní prototyp je možno chápat ve violoncellové sonátě g moll její hlavní téma. Podobně jako v případě mnoha jiných Novákových děl je tematický materiál violoncellové sonáty folklórní provenience. Folklórní charakter hlavního tématu je určen především rytmem založeným na ostinátně se opakující rytmické formuli s akcentovanou druhou, lehkou dobou. Rovněž melodická linie hlavního tématu (t. 9–12) je „folklórně“ uvedená kvintovým skokem, jež dále přechází v sekundové postupy.²¹ Hlavní téma má modální charakter.²² Tóny *c cis dis e fis g a b*, tvořící jeho melodickou výbavu, představují tzv. oktatonický modus, postavený na pravidelném střídání intervalu velké a malé sekundy, přičemž je možno tón *cis* chápat jako centrální tón v hlavním tématu. Tento oktatonický modus, jenž je zvláště ve dvacátém století hojně užívaný, způsobuje tonálně labilní charakter hlavního tématu.

Výrazné scherzové fugové téma vzniklo melodickou i rytmickou transformací hlavního tématu. Hlavní téma nyní transformované do scherzového charakteru, již není v oktatonickém modu, zrušena je rovněž pro hlavní téma příznačná rytmická formule.

Z výchozího melodického tvaru (tedy hlavního tématu) jsou vyčleňovány motivické články či jednotlivé tóny, jež mohou být, vypůjčíme-li si jazykovědnou terminologii, na způsob afixů o nové články nebo tóny doplněné. Tento způsob tematické přeměny však nelze zaměňovat za běžné způsoby motivické práce, motivická redukce či extenze se děje uvnitř tématu za zachování vnějšího melodického obrysu. Tento postup je možno nejlépe dokumentovat na začátku scherzového tématu. Původní čtyřtaktová hlavní expoziční myšlenka je redukována do tří taktů. Do úvodního kvintového skoku je ve scherzovém tématu vložena tercie, což se zopakuje i v následujícím taktu, kde je naopak vypuštěn původní sekundový postup vyplňující kvintový interval (t. 10–11). Následující melodický sestup dvou tónů je zachován, třebaže ne v přesných intervalových poměrech. Scherzové téma čerpá i z oblasti rozprádání hlavního tématu. Čtvrtý takt scherzového tématu (t. 403) je novým motivickým článkem, pátý je pak analogický k šestnáctému taktu hlavního tématu. Šestý scherzový takt je intervalovou variantou pátého, sedmý vychází z melodického sestupu v sedmnáctém a osmnáctém taktu hlavního tématu. Dění v 8. a 9. scherzovém taktu lze vyložit dvojím způsobem. Motivy v nich zastoupené vznikly buď intervalovým rozšířením druhé sekundy předchozího motivu (kvinta nebo kvarta) nebo je na ně možno pohlížet jako na intervalově mírně pozměněné varianty motivu 21. taktu hlavního tématu, jenž je rozšířen o tercový článek v příštím, 10. scherzovém taktu. V následujících třech taktech (11–13) se ještě tato motivická varianta třikrát sekvencuje, ve 14. taktu znovu s tercovým rozšířením, a jejímu poslednímu zaznění v t. 16 předchází sekundový článek (v 15. t.)

Allegro appassionato (♩=80) ♩=125

The musical score is for a Violoncello and Piano piece. It is in 2/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegro appassionato' with a metronome marking of 80 quarter notes per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems. The first system shows the Violoncello and Piano parts. The second system shows the Piano part with 'pp' (pianissimo) and 'P espress.' (Piano espressivo) markings. The third system shows the Violoncello part with 'cresc.' (crescendo) and 'sfz' (sforzando) markings. The fourth system shows the Piano part with 'sfz' markings. The Violoncello part features a melodic line with slurs and ties, while the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

PŘÍKLAD Č. 5 – HLAVNÍ TÉMA VIOLONCELLOVÉ SONÁTY

Témata, odvozená z motivických skupin komplexního prototypu, se nemusí v dílčích epizodách dále nikterak variovat – v první větě třetího kvartetu nastupuje hlavní a vedlejší téma melodicky a rytmicky nezměněno, proměňuje se pouze jeho modální průběh. V rámci epizod se však může nový tematický materiál rozvíjet i na způsob jednoduchého prototypu, což je Montgomeryho označení pro brahmsovské motivické rozvíjení. A tak i v pozdních dílech pracuje Novák takovou motivicko-tematickou technikou, která je založena na tradičních postupech variování motivů, uplatňovaných především v expozici a provedení sonátové formy (tedy v evolučních zpracováních sonátového hlavního a vedlejšího tématu ve violoncellové sonátě) či ve variacích (druhá věta třetího smyčcového kvartetu).

PŘÍKLAD Č. 6 – FUGOVÉ SCHERZOVÉ TÉMA

V mikrostruktuře Novákových pozdních děl tak nalezneme dvě charakteristické formy motivicko-tematické práce. Vedle „vnitřní“ práce s motivem, odehrávající se na pozadí tematických útvarů, je struktura i těchto děl vytvářena rozprádáním drobného motivu, tedy kompoziční technikou důsledné motivicko-tematické variační práce, v níž je Novák povolán být pokračovatelem Beethovenovým a Brahmsovým. Lze říci, že v hierarchii složek třetího smyčcového kvartetu a violoncellové sonáty dochází k rovnováze roviny tematické i roviny motivického rozprádání. Vedle užití příznačného konstruktivistického postupu skladatelů 20. století tak Novákova kompoziční technika setrvává v dědictví hudby století minulého.

POZNÁMKY:

¹ Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.

² Hand, Ferd.: *Aesthetik der Tonkunst*, díl II., Jena 1841, str. 382 (str. 366–395). Koestlin, K. R.: *Hudba* §§767–832. In: Vischer, Fr. Th.: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 3. díl, 2. oddíl: Umění, 4. sešit. Hildesheim–New York 1975.

³ Koestlin, K. R.: *Hudba* §§767–832. In: Vischer, Fr. Th.: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 3. díl, 2. oddíl: Umění, 4. sešit. Hildesheim–New York 1975, str. 339–340.

⁴ tamtéž, str. 351, str. 382.

⁵ Anonym: *Recenze děl Antonína Reichy*. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* II (1808/1809), str. 134.

⁶ Anonym: *Recenze na dílo W. F. Riema – Trois Quatuor*. In: Allgemeine Musikalische Zeitung II (1808/09), str. 177–180.

⁷ Helfert, Vladimír: *Česká moderní hudba*. In: Vybrané studie I. O hudební tvořivosti. Praha, 1970, str. 229.

⁸ Snad jediné Nejedlého řádky věnované v jeho novákovské monografii I. smyčcovému kvartetu, se od tohoto všeobecně pochvalného přijetí odlišují. Viz: Nejedlý, Zdeněk: *V. Novák – studie a kritiky*. Praha 1921, str. 51.

⁹ *České trio* (Trio g moll op. 1, Trio d moll op. 27), *České kvarteto* (Kvartet c moll op. 7, Kvartet G dur op. 22 – toto dílo bylo Českému kvartetu i dedikováno), *Heraldovo kvarteto* (Kvartet D dur op. 35) nebo *Pražské kvarteto* (Kvartet G dur op. 66).

¹⁰ V případě II. kvartetu bylo dílo v cizině uvedeno vůbec poprvé (v Berlíně v roce 1905, v Praze zazněl kvartet až o rok později).

¹¹ Nejprve v Berlíně u *Simrocka*, později v lipském nakladatelství *Breitkopf und Härtel*. Známou skutečností je Novákova exkluzivní smlouva s vídeňskou *Universalní edicí*, ale to už se týká jiných oborů Novákovy skladatelské tvorby.

¹² Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne*. München 1974, str. 40–44.

¹³ tamtéž, str. 47–50.

¹⁴ Dahlhaus, Carl: *What is developing variation?* In: Schoenberg and the New Music. Cambridge 1990, str. 128–133.

¹⁵ Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne*. München 1974, str. 48.

¹⁶ Wörner, K.H.: *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*. Regensburg, 1964.

¹⁷ Dahlhaus, Carl: *Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*. In: Die Musikforschung, r. 41, č. 3, r. 1988, str. 204–7.

¹⁸ Wittgensteing, Ludwig: *Filozofická zkoumání*. Praha 1998, str. 45–46.

¹⁹ Montgomery, David: *The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art*. In: 72 The Musical Quarterly, r. 1991, str. 17–66.

²⁰ tamtéž

²¹ Jan Trojan shrnul ve svých studiích o moravské lidové písni v Novákově díle nejčastější inspirační momenty pro skladatelovu tvorbu (Trojan, Jan: *Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka*. In: Vítězslav Novák. *Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*. České Budějovice 1972, str. 149–181. Trojan, Jan: *V. Novák a Morava*. In: Zprávy SVN č. 15, r. 1989, str. 40–46). Na melodie lidových písní si Novák podle Trojana všimá především tzv. ustrnulých nápevných formulí, dochovaných v moravské lidové písni jako vzácné přžitky nápevnů založených na neúplných stupnicových řadách. Právě úvodní kvintový zdvih s následující sekundou patří k „folklórním“ melodickým postupům, jež je možno podle Trojana velmi často nalézt v Novákových skladbách

²² Hoffmeister mluví o tom, že hlavní téma je postaveno v mixolydické Fis dur, což však neodpovídá harmonizaci tématu (Hoffmeister, Karel: *Tvorba V. Nováka z let 1941–1948*. Praha 1949, str. 19).

RÉSUMÉ

Auf Grund einer Analyse, mit der man das gegenwärtige Geschehen im Bereich der Makro- und Mikrostruktur bei acht Kammerkompositionen Nováks betrachtet, kann man feststellen, dass es eine gewisse Entwicklungslogik in der kompositorischen Arbeit von

V. Novák gibt. Im Bereich von Nováks Kammermusik gipfelt diese Entwicklung im Jahre 1905. Nach diesem Zeitpunkt beschäftigte er sich während einer langen Zeit nicht mit dem Schaffen von Kammermusikwerken. In den Werken in Nováks frühen Kompositionszeitraums kam es im Grunde genommen zur Gipfelung einer gewissen Entwicklungslinie der kompositorischen Arbeit des Musikers. Zwei Kammermusik-Werke, die fast um vierzig Jahre später entstanden sind, nehmen eine besondere Stellung ein. Diese Werke kamen auf die Werke der ersten Schaffensperiode, auf das Balladeske Trio und auf das II. Streichquartett, gezielt zurück und trugen damit zur Erklärung der Logik der schöpferischen Entwicklung von Vítězslav Novák bei.

Man kann den Entwicklungsprozess im Bereich der Mikrostruktur der Komposition, also der eigentlichen motivisch-thematischen Arbeit, betrachten. In dem Bestreben, auf das romantische, auf umfangreichen thematischen Gebilden basierende Klischee zu verzichten, näherte sich Novák der kompositorischen Methode von Johannes Brahms, der Nováks rationellem Denken nah verwandt war, an. Ähnlicherweise wie in dem Kammermusikwerk von J. Brahms arbeitete Novák in der Exposition der Sonatensätze des Klavierquartetts, des Quintetts und des Balladesken-Trios mit einer Methode, für deren Bezeichnung man den Terminus „die entwickelnde Variation“ verwenden kann. Ein weiterer Versuch um die Arbeit mit den in diesem Fall der Folklore entnommenen Themen führte aber in dem ersten Quartett zum Verzicht auf die Art und Weise des Komponierens nach Brahms. Nicht einmal zu dieser Zeit verzichtete Novák auf den Anspruch der Vereinigung des Materials, die Einheit wird viel mehr als mit der Logik der motivischen Entwicklung nach Art der entwickelnden Variation mit einem spezifischen Modell-Typus garantiert.

Die Entwicklung in der Makro- und in der Mikrostruktur gestaltet sich in Nováks Kammerwerken gleichlaufend. Beide Schichten beeinflussen einander dialektisch, in gewissen Phasen entsteht zwischen ihnen eine Spannung, auf der die Dynamik Nováks kompositorischen Denkens basiert. In dem Balladesken Trio gipfelt der Prozess der Änderungen sowohl im Bereich der motivischen

Arbeit , als auch auf der Makrostrukturebene. Noch vor dem Entstehen des II. Schönbergs Quartetts schuf also Novák das Werk, in dem auf der Ebene eines ununterbrochenen Satzes einzelne Teile des Sonatenzyklus durchlaufen und in dem die Sonatenexposition sogar Merkmale eines selbstständigen Sonatensatzes aufweist.