
Intonační teorie
a česká hudební věda
50. a 60. let minulého století



Miloš Hons

Abstract: Intonation theory of the Russian musicologist Boris Asafyev became a significant topic for Czech Marxist music aesthetics and science in 1950s and 60s of the last century. It influences the thoughts of Prague leading personalities – Antonín Sychra and Jaroslav Jiránek. These scientists saw in Asafyev's intonation theory an analytic method, by which the existence of socialistic realism as a developmental lawful artificial style can be proved. An interest in the intonation theory initiated the development of so called

intonational analysis used mainly on the work of the Czech classics B. Smetana, A. Dvořák and L. Janáček. The term Intonation reached in the 1950s a wide spectrum of meanings beginning with structural detail up to whole music genre and style. Nevertheless the intonation analysis focused mostly on the melodic component. Here starts the thinking towards tectonics and the content of a work. During 1970s, intonational analysis was substituted by modern methods of analysis (tectonic, semantic, interpretative etc.).

Keywords: Intonation theory, analysis, Czech music aesthetics and science, tectonics, semiotics

Úvodem

Intonační teorie ruského muzikologa Borise Asafjeva se stala v padesátých a šedesátých letech jedním z nejdiskutovanějších témat české hudební estetiky a vědy. Ovlivnila myšlení zejména předních koryfejí pražské hudebněvědné scény v čele s Antonínem Sychrou a Jaroslavem Jiránekem. V průběhu šedesátých let na ně navazovali jejich žáci a představitelé mladší generace: Zdeněk Sádecký, Miloš Jůzl či Václav Kučera. Sychra a Jiránek viděli v Asafjevově intonační teorii analytickou metodu, kterou lze dokázat existenci socialistického realismu jako vývojově zákonitého uměleckého stylu a potvrdit tak, že nejde jen o soubor normativních kritérií pro omezenou a ideologicky podmíněnou tvorbu. Vzhledem k tomu, že sám Asafjev nikdy intonaci nedefinoval a naopak na tento teorem v průběhu let „nabaloval“ další významy, pokoušeli se marxističtí estetiци a teoretici o vlastní systematické uchopení a utřídění. Pro Jiránek se „teorie a praxe“ intonace stala dokonce celoživotním tématem, od něhož přešel v průběhu 70. let k moderní koncepci hudební sémiotiky a sémantiky.¹

Aplikací intonační teorie na soudobá témata se marxistická hudební věda snažila vymánit z temného ždanovského ideologismu směrem k nové vědecké systematice. Její atraktivnost pro teoretiky socialistického realismu byla v tom, že se pokoušela odstranit rozpor mezi formálně orientovanou hudební vědou a výrazovou (obsahovou) estetikou. Zájem o intonační teorii inicioval rozvoj tzv. intonační analýzy, a to zejména na tvorbě českých klasiků Smetany, Dvořáka a Janáčka. Sychra se ve své nejrozsáhlejší práci *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (1959) pokusil pomocí intonační analýzy vysvětlit obsahové a výrazové souvislosti mezi hudbou absolutní a programní. Atraktivnost intonační teorie pro marxistickou estetiku a vědu spočívala zejména v Asafjevově postulátu, že intonační proces je projevem *společenského vědomí*. Jeho dynamickým vývojem a nepřetržitým procesem mutací dochází ke vzniku specifického *intonačního slovníku celé epochy*, jindy označovaného jako *masové intonace*. Na tomto hudebně sociologickém východisku zakládala ruská a sovětská věda práce, zabývající se otázkami hudebních *žánrů* (viz termín *bytová hudba*), *stylů*, *hudební dramaturgie* atp., které podstatně ovlivnily i českou odbornou scénu.²

V polovině šedesátých let se nad intonační teorií rozvinula diskuse v souvislosti s vydáním překladů Asafjevových základních spisů *Hudební forma jako proces* a *Hudebně vědecké studie*.³ Význam fenoménu intonace dosvědčuje fakt, že byl ústředním tématem první mezinárodní konference marxistických muzikologů, která se konala v Praze v roce 1963. V této době byla frekvence výskytu výrazu intonace v české publicistice velká, což s sebou neslo nejasnosti o hlavním a původním významu slova, který byl v dobové

¹ Viz Jiránek, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.

² Viz např. Sollertinskij, Ivan Ivanovič. Historické typy symfonické dramatiky. In *Majstri a diela. Hudobné kapitoly*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

³ Asafjev, B. V. *Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965. Asafjev, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

publicistice používán „kdykoli a na cokoli.“ Z tohoto důvodu se v odborné sféře množily kritické názory poukazující na doložitelný fakt, že intonační teorie není vědecky propracovaným systémem. Asafjev své názory zakládal na analýzách romantické hudby, Glinsky, Musorgského, Čajkovského, k čemuž se vázala druhá námitka, že intonační analýza je stylově omezená na tuto hudbu a nelze ji aplikovat na starší (klasicismus, baroko) a moderní hudbu (Schönberg, Bartók atp.).

Na základě podrobného výzkumu textů shrnul v roce 1965 situaci kolem intonační teorie Miloš Jůzl a musel konstatovat její nesmyslnou významovou šíři. V myšlení estetiků a muzikologů vystupovala intonace jako žánr (pochodová intonace), jako charakteristika prostředí (pastorální intonace, intonace dvorského prostředí), jako dobový styl (rokokové intonace), jako žánrový (?) styl (vídeňský valčík), jako individuální styl (smetanovská polka), jako specifický hudební výraz (intonace lyrické, apassionové).⁴ V této souvislosti zmiňme jednu zajímavou paralelu dokreslující názorově volnějši a kritičtější atmosféru 60. let. O rok později publikoval v oficiálním měsíčníku *Hudební rozhledy* obšírnou kritickou stať Vladimír Karbusický s názvem *Jak jsme manipulovali s realismem*.⁵ Analogickým výzkumem širokého pramenného materiálu z období let 1948-1965 ukázal nejasnost a často i absurdnost používání tohoto pojmu po roce 1948. Na rozdíl od teorému *intonace* měl pojem *realismus* především manifestační smysl a jako vědecký problém byl zkoumán zcela vzácně.

Smyslem této studie samozřejmě není sledovat podrobně celou genezi intonační teorie, jejíž počátky spadají až do třicátých let. Pokusíme se srovnat metodiku intonační analýzy několika osobností, počínaje Asafjevem, a současně upozornit na některé zajímavé souvislosti a inspirativní momenty pro analytickou teorii.

Analýza a názory Borise Asafjeva

Boris Vladimirovič Asafjev (1884–1949)⁶ je pokládán za zakladatele moderní ruské muzikologie. Vystudoval historii a dějiny umění na Petrohradské univerzitě a jeho estetické názory na hudbu ovlivnil již od počátků muzikolog a estetik V. V. Stasov, který ho orientoval na principy realismu v ruském klasickém umění. Hudební teorii (harmonii a instrumentaci) a schopnost analytického ponoření do struktury díla a do zákonitostí hudebního vnímání poznával prostřednictvím konzultací u Rimského-Korsakova. Pravidelně začal publikovat od roku 1914 a jeho silnou devízou byla znalost několika evropských jazyků. Díky této schopnosti mohl důkladně poznat soudobou zahraniční literaturu a publikovat zejména v německých časopisech.⁷ Asafjevovy spisy byly v Čechách známy již od konce 40. let

⁴ Jůzl, Miloš. O hudebních intonacích a žánrech. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 3, s. 93–95.

⁵ Karbusický, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*, 1966, č.18, s. 545–550.

⁶ Užíval též pseudonym Igor Glebov.

⁷ V roce 1929 uveřejnil také v pražském německém časopisu *Auftakt* (1929, č. 4) článek týkající se hudební tektoniky Igora Stravinského. (Prozess der Formbildung bei Strawinsky Igor).

z nových moskevských vydání. Jeho základní publikace s názvem *Hudební forma jako proces* pochází již z roku 1930 a do češtiny byla přeložena s odstupem pětatřiceti let. Na základě historických souvislostí se nabízí zajímavá paralela mezi myšlením Asafjeva a Otakara Zicha. V roce 1924 vydal Zich objevný analytický spis o Smetanových symfonických básních⁸ a rok po Asafjevově knize vyšla Zichova *Estetika dramatického umění* (1931). Oba autoři stáli přibližně na stejných pozicích – respektovali psychologické zákonitosti vnímání a na rozdíl od předchozího „statického“ nazírání byla pro ně hudba dynamický celek plný neustálého napětí.⁹

Termín *intonace* představuje klíčový princip Asafjevovy muzikologicko estetické terminologie a koncepce, který začal používat od 20. let minulého století. V nejobecnější rovině ji definoval jako *aktuální princip, který dává zvuku smysl*, v konkrétnějším smyslu jde o spojení hudebně formových a obsahových aspektů díla. V doslovu k pojednání o intonaci, vznikajícím v letech 1941–1942, pak do obsahu tohoto pojmu zahrnul v podstatě vše, co moderní sémantika označuje pojmem dobové hudební *paradigma*, tzn. kompozici a vývoj všech složek hudební řeči, reprodukci a recepci. V této souvislosti jsou významné také Asafjevovy lingvistické úvahy, v nichž vedl paralely mezi hudbou a slovem. Kontaktem se skupinou petrohradských lingvistů se dostával právě do blízkosti nových směrů hudební sémantiky a strukturalismu. Takto intonační teorie úzce souvisela s Asafjevovým pojetím hudební formy jako dynamicky se vyvíjejícího procesu. Pro tuto koncepci měly největší význam práce německého teoretika Ernsta Kurtha¹⁰, z nichž Asafjev přejal ideu o energetické povaze tónového materiálu: „*Hudba je znějící pohyb v intonačně rytmické formaci sil, které jej organizují.*“¹¹

Při zkoumání všech fází hudebního pohybu Asafjev zvláště uvažoval o významu tzv. *dynamického impulsu*, tvořícího jak počáteční a koncový bod celého pohybu, tak i vnitřní impulsy a *brzdy*. Nabízí se srovnání s českou hudební tektonikou a Volkovým teorémem tzv. *tektonického impulsu* jako určujícího momentu pro stavbu díla. Asafjev byl vzácným příkladem teoretika zamýšlejícího se nad významem i takových detailů, jako je hudební pauza. Pokládal ji v hudebním proudu za nesmírně důležitý impuls zvyšující pozornost a intenzitu pohybu. Tyto úvahy našly pokračovatele až u teoretiků avantgardních stylů Nové hudby, jakým byl např. John Cage, Witold Lutoslawski aj. Hudební rytmus, jako základ procesu formování, byl pro Asafjeva především sociologickým jevem a projevem určitého *gesta* v širokém slova smyslu – od tanečního, signalizačního až po složitější formu komunikace. Na Mukařovského

⁸ Zich, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

⁹ Viz Jičínský, Bedřich. Asafjev živý v termínech. In *B. V. Asafjev – Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 204.

¹⁰ Hlavní odkazy Asafjeva se týkají Kurthova spisu *Základy lineárního kontrapunktu* z roku 1917. Kniha vyšla v ruském překladu v roce 1931 v Moskvě.

¹¹ Asafjev, Boris V. *Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 200.

teorému tzv. *sémantického gesta* pak rozvíjel na konci 40. let strukturalistické analýzy Antonín Sychra a později Jarmila Doubravová svou tzv. *interpersonální analýzou*. Jak se v dalším textu ukáže, nejdůležitějším prvkem intonační teorie, jemuž Asafjev věnoval analytickou pozornost, byl *melos*. Spojuje v sobě vše, co se týká „tvarování“ hudby, jejího pohybu a jejích dimenzí, a v tomto případě splývá s pojmem intonace. Melos prostupuje hudební strukturou „skrz naskrz“ a *melodie* (motiv, téma) je pak konkrétním případem a technickým termínem. Ve směru těchto úvah se nabízí srovnání s objevnou teorií tzv. hudebních *konstant* Jana Kapra, mezi nimiž mají výsadní postavení zejména *melodické konstanty*.

Kolem obou Asafjevových knih bylo v české muzikologii 50.–60. let napsáno mnoho teoretických pojednání, v nichž jeden autor přebírá od druhého a „jádro věci“ se často utápí v záplavě frází, termínů a pseudotermínů. Pro naši studii je zajímavý názor Jaroslava Jiráka jako všeobecně uznávané autority v otázce intonační teorie z roku 1964: „*Největší síla Asafjevova hudebně vědeckého díla tkví v pronikavosti jeho hudebních rozborů, ne v nějakém systému, který autor sám nevytvořil.*“¹² Také skladatel a teoretik Václav Kučera v této době vysoko ohodnotil Asafjevovy analytické schopnosti, a to v souvislosti s rozбором Stravinského *Bajky o lišce, kohoutu a beranovi*.¹³ Analýza pochází z monografie z roku 1929 a podle Kučery „*hloubkový pohled na Stravinského (...) neměl ve světové muzikologii soupeře.*“¹⁴

Politický vývoj v sovětském Rusku třicátých a čtyřicátých let si vybral svou daň i na Asafjevových veřejných projevech. Za pozitivní hodnocení Stravinského a meziválečné avantgardy byl v době ideologicky vypjatých polemik kolem Šostakovičova díla¹⁵ označen za formalistu. V roce 1943 byl zvolen akademikem a v roce 1947 jmenován národním umělcem. V atmosféře strachu před ždanovskými kritiky a demagogy se vyjádřil formálně proti dvěma předním ruským skladatelům: „*Nějaký čas po první světové válce jsem se dal oblouznit uměním Stravinského, dekadentního žáka Rimského-Korsakova (...) Šostakovičova osmá a devátá symfonie jsou díla (...), která urážejí svou formálností a lehkomyšlností.*“¹⁶

Podívejme se tedy na Asafjevovu analýzu Stravinského *Bajky o lišce, kohoutu a beranovi*, stojící na pomyslném počátku intonační analýzy. Tento text se nejvíce blíží tradičnímu

¹² Jiránek, Jaroslav. Úvaha zcela nejubilejní. (K nedožitým osmdesátinám B. V. Asafjeva). *Hudební rozhledy*, 1964, č. 16, s. 687.

¹³ Rozbor vyšel v českém překladu v souboru studií *B. V. Asafjev – Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.

¹⁴ Kučera, Václav. Asafjev inspirující. *Hudební rozhledy*, 1966, č. 4, s. 108.

¹⁵ V souvislosti s uvedením Šostakovičovy opery *Lady Macbeth mcenského újezdu* rozpoutal demagogickou aféru články s nadpisem *Chaos místo hudby* (28. ledna 1936 v časopisu *Pravda*). Tento anonymní článek byl zásadním odsouzením formalismu v sovětské hudbě, jehož znakem je – disharmoničnost, kakofonie, chaotický proud zvuků, který má vyjádřit vášeň, rychle vznikající a mizející úryvky melodií, zpěv je nahrazen křikem. Je to dílo ovlivněné křečovitou hudbou jazzovou a představuje nejhrubší naturalismus.

¹⁶ Asafjev, B. V. O novou hudební estetiku, o socialistický realismus. Referát na sjezdu sovětských skladatelů na jaře 1948. *Hudební rozhledy*, 1948, č. 3, s. 43–48.

analytickému pojednání s řadou notových příkladů a zajímavých strukturních postřehů. V textu se nenajdou ideologické fráze a marxistická kritéria příznačná pro poválečnou dobu. Jen jednou v závěru studie a při rozboru melodiky Asafjev zdůvodňuje tuto složku odkazem na „aplikaci dialektického zákona vzájemného prostupování protikladů v oblasti hudební architektiky i v pohybu a vazbě zvukových prvků tóniny.“¹⁷

Stravinského *Bajka* pochází z roku 1917 a vznikla současně se známější *Svatbou*. Asafjeva upoutal skladatelův osobitý neofolklorismus a analýzu specifické hudební řeči zasadil do souvislostí s žánrem lidové hudební grotesky, prostoupené intonacemi neumělého zpěvu, řeči, říkadlových popěvků, křiku atp. Kompozici Asafjev hodnotil jako racionální konstrukci, v níž má nejvýznamnější úlohu typické gesto a dynamičnost každého hudebního „okamžiku.“ Při tomto konstatování není možné nepřipomenout výsledky Sychrových analýz Janáčkovy hudby a jeho specifického „sémantického gesta“, založeného na obdobném principu. Na rozdíl od Janáčka u Stravinského převážil smysl pro hudební humor jdoucí až k šaškovství. Analýza je zaměřena především na dvě dominantní složky – kinetickou a melodickou. Dílčí postřehy Asafjev na několika příkladech rozváděl i směrem k harmonii, témbu, dynamice a formě; jde tedy o typ tzv. komplexního rozboru. Hlavní myšlenky lze shrnout do následujících tezí:

Základním znakem Stravinského kinetiky je neustálá pulsace a pocit nepřetržitosti přesně organizovaného pohybu. Tento, jak ho Asafjev občas nazývá, „mechanicky tikající“ pohyb je strukturován jako rychlý sled nepravidelných útvarů, např. pěti-, šesti-, sedmi- a třiosminového taktu. Skladatel uplatňuje typickou nepravidelnou akcentaci a křížení rytmických motivů. V rozboru vokálních partů Asafjev odhalil dva základní principy:

- První spočívá na zachování přirozené plynulosti řečové intonace – nespojuje slovní akcent s délkou a podřizuje rytmizaci „diktátu“ taktu. Jeden takt má nadvládu nad ostatními v podobě „těžké doby“ celé fráze. Tím Stravinskij „osvobozuje zpěv ze svěřací kazajky básnické metriky.“¹⁸
- Druhý spočívá naopak na srozumitelné deklamaci – předepisuje pro každé slovo zvláštní takt podle jeho přízvuku.

Pojem intonace použil Asafjev jen v užším slova smyslu, tedy pro charakteristiku melodiky.

Představuje hlavní znak skladatelova myšlení, založeného na lineárním utváření a nápěvkovém principu – linearita a nápěvková intonace tvoří základ Stravinského tektoniky (formovacího procesu). V rozboru vybraných úseků Asafjev sledoval rozvíjení intonačních „jader“. Z nich pak postupně skládal do melodických řad tónový materiál. Opíral se přitom také o Bartókovy¹⁹ výzkumy rumunského folklóru a o typické spojování pentachordů (viz Př. 1a).

¹⁷ Asafjev, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 192.

¹⁸ Tamtéž, s. 183.

¹⁹ Asafjev uvádí Bartókova studii *Volksmusik der Rumänen von Maramures*. Mnichov, 1923.

Př.1a

Př.1b

Př.1c

Př.1d

Př.1e

Př.1f

Př.1g

Př.1h

Př. 1a–h B. Asafjev: Stravinskij – Bajka o lišce, kohoutu a beranovi

Základní kostrou je oktáva s kvart-kvintovými opěrami, typickými v lidovém melosu (viz Př. 1b).²⁰ Spojením obou řad vzniká několik typických intonačních „archetypů“ (viz Př. 1c). Propojením s dalšími řadami (od *f* a oporami *c* a *b*) vznikají další charakteristické sekundo-kvartové intonace. Zvětšuje se také počet „řetězových kvint“ ($f^1-c^2 + b^1-f^2$ nebo $g^1-d^2 + b^1-f^2$), jejichž výskyt v intonacích lze analogicky přirovnat k rýmům sdruženým, střídavým či obkročným: *aabb*, *abab*, *abba* (viz Př. 1d-e). Vrstvením dalších řad (*es* s oporami *b* a *as* + *a* s oporami *e* a *d*) se intonační možnosti dále rozrůstají (viz Př. 1f-g). Celá tónová řada má pak následující výslednou podobu (viz Př. 1h).

Asafjevův intonační rozbor Stravinského „folklórního melosu“ byl na svou dobu skutečně výjimečný a objevný a týká se to i celkového „analytického resumé“. Podle Asafjeva byl význam *Bajky* pro Stravinského a ruskou hudbu dalekosáhlý. Jako odchovanec školy Rimského-Korsakova si vytvořil nový styl na základě umělecky mistrovského přetvoření lidové písňové a instrumentální intonace. Hlavními znaky jeho kompozičního umění je jasnost faktury, smysl pro tonální myšlení a hudební charakteristiku: „*Stravinskij nevybočuje z vypravěčsky epického tónu lidové hry, avšak dynamickým a rytmickým zdůrazňováním, arytmií, synkopami, glissandy, přemístováním nápěvků se dobírá hluboce životného výrazu, včetně začleňování emocionálního tónu všední hovorové řeči.*“²¹

Dobové kritiky provokovala a pobuřovala Stravinského „intelektuálnost“, avšak Asafjevův rozbor dokázal, že je *zákonitým systémem hudebního myšlení*, v němž má racionálnost, cílevědomost své oprávnění. Tato Asafjevova nepřiliš rozsáhlá analytická studie současně dokazovala důležité vlastnosti dobrého a čtivého rozboru, tzn. umění stručně vyjádřit, zobecnit a schematizovat hlavní znaky hudební struktury a potažmo i hudebního myšlení skladatele. Odlišovala se tím od některých teoretiků-estetiků, v jejichž publikacích se tyto podstatné informace utápěly a rozměňovaly v záplavě notových příkladů a nic neříkajících výseků celých partitur.²²

²⁰ Na typická kvartová motivická jádra upozornil ve stejném roce, kdy vyšly české překlady Asafjevových studií, mladý brněnský muzikolog Miloš Štědroň. (K problému kvartové melodiky a harmonie u Leoše Janáčka. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 1, s. 7–10.) Základní intonační tvar a jeho inverzi vyjádřil číselným symbolem (1–4–5, 5–4–1) a zdůraznil, že se jako tzv. osudový motiv objevuje v emocionálně vypjatých úsecích Janáčkových skladeb. Současně poukázal na jeho spojitost s východomoravskou lidovou písní a s „*vědomými rusismy* (...) a *snad i vlivy Stravinského melodiky*.“ (s. 9) Kvartové konstrukce ovlivnily i Janáčkovu modální harmonické myšlení, které však, na rozdíl od Schönberga, neztratilo pevné tonální vazby.

²¹ Asafjev, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 186.

²² Máme tím na mysli například monografii Zdeňka Sádeckého: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966. Jaroslav Volek ocenil předválečné analýzy Sukovy a Novákovy tvorby od Václava Štěpána jako mnohem konkrétnější: „*Diapason mezi suchým hudebně technickým popisem nebo mezi mluvou hudebních ukázek na jedné straně a mezi tvrzením o jejich intonační náplni na druhé straně zůstává nepřeklenuto.*“ In Volek, Jaroslav. Václav Štěpán – průkopník sémantické analýzy hudby. *Opus musicum*, 1979, č. 9, s. 257–263.

Analýza a názory Jaroslava Volka

Pokusme se nyní o netradiční vstup do průzkumu intonační analýzy v české hudební vědě. Na rozdíl od běžného, historicky posloupného sledování (*kdo – kdy – co – jak*) začneme na jejím jakémsi konci. Ve chvíli, kdy již vzniklo množství knih a studií na toto téma, ale v žádné z nich nebyl fenomén intonace analyticky prokázán a definován. Pomyslnou „tečku“ za intonací v české hudební vědě naznačil článek Jaroslava Volka (1923-1989) *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*²³ z roku 1966. Na rozdíl od Sychry nepřebíral Volek názory ze sovětské literatury tak „polopaticky“ a nebál se vystoupit proti oficiálním a nedotknutelným dogmatům. V roce 1958 rozpoutal se Sychrou polemiku kritikou jednostranného a často demagogického pojetí *pokroku* v hudbě²⁴ a o osm let později napadl v uvedeném článku vágnost a stereotypnost celé intonační teorie v české hudební vědě. Dostáváme se tak v pořadí již ke třetímu „osudovému“ momentu marxistické estetiky a vědy. Po kritice *pokroku* a *realismu* je tato Volkova studie (a recenze studií Jaroslava Jiráňka) v jistém smyslu „labutí písni“ intonační teorie.²⁵ Více než o kritiku samotnou se Volek pokoušel o vlastní konkretizaci problému, zkoumal, co to intonace vůbec je, zda se dá analyticky vyjádřit, zapsat a popsat.

Poté, co se Sychra po monumentální monografii *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby* (1959)²⁶ začal věnovat experimentálnímu výzkumu řeči²⁷ a využití teorie informace a kybernetiky²⁸, získal Volek pozici hlavní autority v české hudební estetice. Myšlením byl marxista, který na obecně estetické i konkrétně analytické jevy pohlížel prizmatem dialektického materialismu. Také v případech intonace se jeho východisky staly všeobecně proklamované principy *boje protikladů, jednoty obecného a jedinečného, typizace a konkretizace realistického obrazu* atp.

Dříve než budeme sledovat Volkovy kritické výhrady směrem k intonační teorii, je nutný aspoň stručný historický exkurz do jeho vlastní hudebněteoretické činnosti. Analýzy konkrétních děl pokládal, stejně jako Sychra a v podstatě všichni příslušníci esteticko-formalistické linie počínaje Hostinským, Helfertem, Zichem aj., za jeden z hlavních úkolů a principů české hudební estetiky a vědy. Zvláště pak při pochopení soudobých racionálních systémů.²⁹ V historii české moderní hudební teorie a vědy nalezneme příklady,

²³ Volek, Jaroslav. *Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy*. *Hudební věda*, 1966, č. 2, s. 284–291.

²⁴ Volek, Jaroslav. *O pokroku v hudbě*. *Hudební rozhledy*, 1958, č. 16, str. 65–69.

²⁵ Jiránek, Jaroslav. *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha: DILIA, 1965. Jiránek, Jaroslav. *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha-Bratislava: Panton, 1965. Druhá kniha je souborem sedmi samostatných studií a vznikla jako autorova dizertace.

²⁶ Sychra, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959.

²⁷ Sychra, Antonín. *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

²⁸ Sychra, Antonín. *Hudba očima vědy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.

²⁹ „Úkolem hudební teorie vzhledem k hudbě XX. století je (...) vážně srovnávat jednotlivé systémy a techniky vzhledem k možnostem hudebního materiálu a vzhledem k jeho společenské funkcičnosti.“ *Hudební věda*, 1962, č. 3–4, s. 106.

kdy jedno konkrétní dílo či tvorba jednoho skladatele se staly pro muzikologa a vědce celoživotním tématem. Ve Volkově případě tomu tak bylo s tvorbou Bély Bartóka, a zejména pak s *Koncertem pro orchestr*, který slyšel poprvé na prvním poválečném festivalu Pražské jaro v roce 1946. K tomuto dojmu se pak vážala Volkova první velká analytická studie z roku 1947 a s odstupem času další rozvíjení některých jejích hlavních tezí.³⁰ Od počátku 50. let se Volek zaměřil na filosofické zdůvodnění vývoje harmonie. Přestože se v jeho textech objevovala vzácně zmínka i o Asafjevovi, je evidentní, že se Volek *nestal* nadšeným obdivovatelem intonační teorie a analýzy. Ve svém prvním „neintonačním“ rozboru *Koncertu pro orchestr*, vznikajícím před Únorem 1948, objevoval Bartóka jako geniálního a mnohostranného syntetika homofonního i polyfonního myšlení, folkloristu i autora dvanáctitónových melodií, tvůrce kompozic mono- i polytematických atp. Došel pak k názoru, že Bartókovo originální melodické, rytmické, harmonické a témbrové myšlení je v těsné vazbě k „duchu nástroje.“ Toto Volkovo analytické pojednání a hudebně imanentní zaměření bylo v ostrém protikladu k následujícímu trendu sociálně ideových výkladů, které se utápěly v analýzách „společenských funkcí“ a „realistických obrazů.“ Podle něj Bartókova umělecká osobnost syntetizovala mnohostrannost, polystylovost, osudový vztah k nástroji, dovednost a kompoziční techniku: „*V této z největších rehabilitací akademismu vidím typický znak moderní doby a zároveň důkaz, že velké umění je samo o sobě účinné, učinkující a průrazné, že je (...) hodnotou dynamickou, nezávislou na přidružené obsahovosti.*“³¹

S odstupem čtrnácti let se Volek k tomuto Bartókovu dílu opět vrátil a je pochopitelné, že v této době nalezneme v jeho formulacích jakési relikty typického slovníku socialistických realistů: *intonace ... typizace ... obraz ... žánr.*³² Jde však jen o ojedinělé zobecňující charakteristiky odrážející i vliv Antonína Sychry a jeho prací. Jinak byla Volkova objevená studie klasickou tektonickou analýzou, řešící problém vztahu formy a stavby sedm let před vydáním Janečkovy *Tektoniky* (1968). V obecném úvodu se také pokusil obrazně přiblížit podstatu rozdílného pohledu na tvar díla, který nám jasně říká, že Bartókův *Koncert*: „*nemá tektoniku relativně ustálených kontrastních ploch a partií, něco, co bychom mohli nazvat ‚vnějším‘ kadlubem a co budí analogicky optickou představu rámce, ploch, bloků se švy přechodů a gradačních uzlů, nýbrž tektoniku tzv. leitmotivickou (v nejširším pojetí*

³⁰ Volek, Jaroslav. Nad partituru velkého díla. (Béla Bartók: Koncert pro orchestr). *Rytmus*, 1947, č. 3, s. 41–44, č. 4, s. 57–60. Ještě k Bartókovu „Koncertu“. *Rytmus*, 1947, č. 7, s. 110–112. O některých zajímavých vztazích mezi tematickou prací a instrumentací v Bartókově díle „Koncert pro pro orchestr“. *Hudební věda* 1962, č. 2, s. 17–54. Bartók – a Determination a Period. In *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók*. Budapest, 1972, s. 10–24. Béla Bartók a dvanáct tónů v oktávě. *Opus musicum*, 1981, č. 8, s. 227–238.

³¹ Volek, Jaroslav. Nad partituru velkého díla. (Béla Bartók: Koncert pro orchestr). *Rytmus*, 1947, č. 3, s. 59.

³² Volek, Jaroslav. O některých zajímavých vztazích mezi tematickou prací a instrumentací v Bartókově díle *Koncert pro orchestr...* *Hudební věda*, 1962, č. 2, s. 17–54.

toho slova), kterou lze nazvat ‚vnitřní‘ a která budí optickou představu červené nitě, pás-
ky, popřípadě celé vnitřní sítě motivických spojení.³³

Volkův analytický pohled směřoval k podstatě Bartókova tektonického myšlení, které bylo v nejtěsnější vazbě s nástrojovým obsazením. Místo nic neříkajících intonací pracoval s termíny nástrojová *transpozice* a *transformace*, jimiž vyjadřoval tvarové proměny motivů v souvislosti s témbrem a nástrojovou stylizací. Pro všechny věty *Koncertu* předložil tektonická „blokovaná“ schémata, v nichž zachytil pořadí motivů (témat) ve skladbě (M_1 – M_{17}), hlavní a doprovodné nástrojové skupiny (Smyčce, Dřeva, Žestě, Bicí), funkční charakter bloku (*Expozice*, *Provedení*, *Repríza*) a pořadí jednotlivých transpozic. Volek v této skladbě také odhalil Bartókův zajímavý tektonický princip: každou větu uvádí kratší „prolog“, který tvoří její jakýsi strukturní „klíč“. Obvykle je zárodkem témat a vyjadřuje určitou syntetickou myšlenku věty.

(klíč)	M ₁₁	M ₁₂	M ₁₃	M ₁₂	M ₁₁
S	Dř (S)	S (Arp.)	DS (Ž)	S (Arp.)	Dř
1	4	43	75	120	136

Př. 2 Jaroslav Volek: Bartók – *Koncert pro orchestr*

Volkovu tektonickou analýzu a způsob teoretického myšlení můžeme bez rozpaků zařadit do linie sahající v české hudební vědě k předválečným Zichovým rozborům Smetanových symfonických básní, Štěpánovým rozborům skladeb Sukových a Novákových, Helfertovým rozborům Janáčkovy *Šárky* či Smetanova *Vyšehradu* až k Janečkovým rozborům Smetanových kvartetů a *Mé vlasti*.³⁴

Položme si otázku, proč nebyl teorém intonace jasně definován jak Asafjevem, tak i následující marxistickou vědou? Jak jsme již v úvodu předeslali, na intonaci byl nabalen trs nesourodých významů, mezi nimiž byly nejvíce akcentovány společenské, ideově obsahové, žánrové a jiné souvislosti. Z tohoto důvodu tvořily všechny dosavadní texty, hlásící se k Asafjevovi a intonační teorii, zvláštní žánr na pomezí muzikologické a kritické činnosti, přechodový typ mezi hudební kritikou a vědou, mezi referátem a analytickou studií. Asafjevovy studie Volek označil jako *impresivní esejistiku*, avšak to se v žádném případě nevztahovalo na rozbor Stravinského *Bajky*, kterým jsme se zde zabývali v předchozích odstavcích. Proto také v soudobé literatuře panovaly veliké rozdíly mezi „intonačními výklady“. Jiránkův soubor studií, který se stal předmětem výše uvedených Volkových úvah, tak přináší doklad toho, kam až se Asafjevova teorie v průběhu jednoho desetiletí u nás

³³ Tamtéž, s. 24.

³⁴ Viz Hons, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)*. Praha: Togga, 2013.

dostala. Podle Volka byla největší chybou její ideologizace, tj. intonační teorii se dostávalo příliš mnoho oficiální podpory, čímž byla z politicko-ideologických důvodů nadřazována jiným disciplínám.³⁵ Dokladem byla i Jiránkova díkce, v níž Volek vycítil větší vliv politické rétoriky Zdeňka Nejedlého, než muzikologického pohledu Asafjevova. Jiránkovy spisy vykreslovaly cestu od *snu o samospasitelnosti* intonační teorie pro celou oblast muzikologie směrem ke konkrétnějšímu přínosu. Tento přínos Volek sám vzápětí kritizoval poukazem na již zmíněnou mlhavou definici intonace. Slabinou celé dosavadní teorie byl tedy fakt, že žádný analytik neukázal konkrétní „intonaci“ jako takovou, tj. zapsanou a racionálně popsanou a schopnou být předmětem identifikace. Zmatek přinášela i bezbřehá terminologie, operující se spojením jako: *intonační kategorie, intonační okruh, žánrově-intonační fond* atp. Jiránkova kniha *Umění rozezpívat myšlenku*, jejíž podtitul informuje o tom, že jde o *pokus o intonační analýzu*, je z dnešního pohledu dokladem nešťastného trendu inovace tradiční terminologie novým, realistickým slovníkem: místo motivu *myšlenkové jádro*, místo provedení či rozvíjení *proces*, místo formy či stavby *umělecký obraz a proces typizace*. Obdobně vágně dopadl Jiránkův pokus o definici intonačního rozboru: „*Intonační analýza vyžaduje živou sluchovou interpretaci a nevyděluje formové části jako hotové schéma. Intonační analýza dospívá k nutnému (sic) strukturnímu výsledku jako produktu společensky smyslového ozřejmění daného zvukového komplexu.*“³⁶

Jiránek se ve své předpojatosti pro intonační teorii dopouštěl i demagogických a zalespených kritik na adresu tradiční formové analýzy. Tu pokládal za pouhý racionální proces, kterým analytik rozebere formu a vizuálně dospěje k určitému výkladu, obsahujícímu *nahodilosti strukturních výsledků*. Na rozdíl od něj Volek chápal velký význam i takových předchozích analytických „neintonačních“ pojednání, jako byl Zichův rozbor Smetanových symfonických básní³⁷ či novákovské a sukovské analýzy Václava Štěpána.³⁸

V době, kdy psal Volek tuto kritiku, pojala většina dosavadních prací intonační rozbor jako *srovnávací analýzu intonačně příbuzných melodií*. Avšak přitom současně zdůrazňovala, že intonace není totéž co motiv nebo téma, protože tentýž motiv může být nositelem různých a žánrově odlišných intonací. Volek Jiránkovi vytkl, že někde prohlásil intonaci za *nejmenší významovou jednotku* v hudbě a jinde kupil několik motivů do jedné průběžné intonace. Tím však zpochybnil její *významovou nedělitelnost*. Podle Volka je intonace něco kvalitativně jiného než motiv a téma a navrhl opačný metodický přístup: ukázat ne jak jeden motiv nese různé intonační charakteristiky, nýbrž naopak: „*jak to konkrétně vypadá,*

³⁵ V této době se to bezpochyby týkalo teoretických koncepcí moderní harmonie či tektoniky Karla Janečka a Karla Risingera.

³⁶ Jiránek, Jaroslav. *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha: DILIA, 1965, s. 12.

³⁷ Zich, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.

³⁸ Štěpán, Václav. Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období. *Hudební Revue*, 1913. Štěpán, Václav. Symfonická tvorba Vítězslava Nováka. In *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha, 1932.

když více různých motivů slyšíme jako tutéž jednu intonaci (...) co je invariantem v takové skupině motivů nebo obecně hudebních tvarů vůbec.³⁹ Podle Volka je neperspektivní představovat intonaci notovým zápisem motivů. Ten je na rozdíl od intonace veličinou zcela určitou, omezenou na jeden parametr – tónovou výšku. Motiv či konkrétní melodie je struktura stabilní vůči transpozicím a úpravám ténbrovým, dynamickým a harmonickým a úkolem intonační teorie je najít takový způsob zápisu a popisu intonace, který by vyhovoval těmto skutečnostem. Tento popis asi nebude moci používat běžné notové osnovy a bude se více podobat zápisu technické hudby. Zmíněné úvahy vedly Volka k vlastní definici intonace, která však do dané problematiky mnoho světla nepřinesla. Pro srovnání uvádíme ještě dvě definice, které zazněly na mezinárodních muzikologických seminářích v roce 1963 v Praze a Volkově definici historicky předcházely: „*Intonace je základní sémantická jednotka, jejíž primární kvality jsou dány výškovými vztahy tónů.*“⁴⁰ „*Intonace je nejmenší výrazově proměnlivá, a přitom významově pregnantní složka hudebního obrazu.*“⁴¹

Volek byl znamenitý systematik, ale v tomto případě operoval se stejně vágním termínem tzv. „pravděpodobnostní struktury“: „*Intonace je množina nejmenších konkrétních (tj. konkrétně znějících) hudebně zvukových kontextů, kterým mají relativně stejný význam a výraz (odkazují ke stejné společenské a životní situaci a ke stejnému okruhu mimohudebních skutečností), charakterizovaný určitou konkrétní pravděpodobnostní strukturou vztahů uvnitř všech a mezi všemi složkami zvukového projevu: melodickou, rytmickou, harmonickou, ténbrovou, dynamickou, tempovou i přednesovou.*“⁴²

Je více než jasné, že tyto definice nemohly uspět mezi předními teoretiky a analytiky typu Karla Janečka či Karla Risingera a jejich další osud byl neúprosný – vymizely nebo se rozplynuly v moderních analýzách sémantických a sémiotických, které v mnohém navázaly na předválečnou strukturalistickou a dynamicko-architektonickou analýzu. Karel Janeček psal své dvě systematiky na počátku padesátých let a v úvodních komentářích zmínil i vliv sovětské literatury. V *Melodice* se dotknul Asafjeva a intonace a vyjádřil vlastní postoj: výhodou „*povšechného pojmu*“ intonace je fakt, že v něm není popírán dějový proces, melodie a vůbec melodická složka je spíše „*jakousi kostrou intonačního toku*“.⁴³ Také v úvodu *Tektoniky* Janeček pronesl stručnou, avšak podstatnou připomínku směrem k tomuto nejpoblázněnějšímu termínu soudobé muzikologie: v analýze nelze intonaci nahradit nějakým melodickým schématem, intonace představuje *živý hudební projev*, který se schematickému zobrazení vzpouzí. Bohužel Janeček již nedokázal konkretizovat svou představu toho,

³⁹ Volek, Jaroslav. Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy. *Hudební věda*, 1966, č. 2, s. 288.

⁴⁰ Definice slovenského muzikologa Oskara Elscheka.

⁴¹ Definice Antonína Sychry.

⁴² Jiránek, Jaroslav. Významné mezníky v rozvoji vědecké spolupráce socialistických zemí. *Hudební věda*, 1964, č. 1, s. 16.

⁴³ Janeček, Karel. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956, s. 17.

co intonace v tektonice díla vlastně představuje.⁴⁴ Volek sám chápal, že hudební teoretici, zvyklí na „*tvrdou mluvu faktů*“, nechtěli mít s intonací nic společného. Mezi mladší generací měla kladnou odezvu opět jen u estetiků, jako v případě Zdeňka Sádeckého, a vzácně u estetizujících skladatelů a zastánců oficiální doktríny, jako v případě Václava Kučery.⁴⁵

Analýza a názory Antonína Sychry

Fenomén intonační analýzy zásadním způsobem ovlivnil Antonína Sychru (1918–1969). V průběhu padesátých a na počátku šedesátých let byl neplodnějším analytikem, a proto mu věnujeme nejvíce prostor. Již v roce 1946 se stal prací *Hudba a slovo v lidové písni* s podtitulem *Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*⁴⁶ vůbec prvním českým hudebním strukturalistou. Tuto knižní prvotinu založil na analýzách melodicko-rytmických nápěvů moravských písní a pokusil se, v souvislosti s textovou složkou, odhalit a do určité míry i zobecnit *obrazivé a vyjadřovací možnosti hudby*, na které upozornil již Otakar Zich ve spisu *Estetické vnímání hudby* (1911). Sychra věřil, že jeho práce otevírá cestu k pochopení *hudebních významů* ve vokální, a zejména dramatické hudbě, které pak dále směřuje k pochopení celkového hudebního stylu. Článek *K problematice současné estetiky hudby*⁴⁷ z předúnorového období je cenný tím, že zde Sychra definoval a konkrétně analyticky předvedl své pojetí *sémantického gesta* a *dominanty* jako cíle strukturalistické analýzy.⁴⁸ Ve studii *K otázce funkce současné opery* (1947)⁴⁹ tyto estetické úvahy analyticky uplatnil v rozboru Janáčkovy hudby, která se pro něj stala celoživotním badatelským tématem. Při kritice a hodnocení Janáčkových oper se vrátil ke svému počátečnímu metodickému postupu – rozboru slova a hudby. Resumé Sychrova rozboru lze vyjádřit takto: Podobně jako v realistickém dramatu i u Janáčka je základním znakem silně emocionálně zabarvená řeč a z ní plynoucí směřování k rozvrásnění plynulého rytmického a intonačního toku v syntaktické skladbě věty na malé, izolované plošky. V Janáčkově hudbě tvoří dominantu nápěvková melodika a rytmika, *sémantické gesto* spočívá na rozbití plynulého melodického toku na drobné nápěvky a v rozložení hudebního rytmu na jednotlivé sčasovky. To

⁴⁴ Janeček, Karel: *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968, s. 21.

⁴⁵ Kučera, Václav. Vývoj a obsah Asafjevovy intonační teorie. *Hudební věda*, 1961, č. 4. Kučera, Václav. Intonační teorie v krizi? *Hudební věda*, 1964, č. 1.

⁴⁶ Sychra, Antonín. *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*. Praha: Svoboda, 1948. Práce vznikla již za války v roce 1943 a o jejích tezích Sychra přednášel v Pražském lingvistickém kroužku v lednu 1946.

⁴⁷ Sychra, Antonín. K problematice současné estetiky hudby. *Rytmus*, 1945–46, č. 5, s. 14–20.

⁴⁸ *Sémantické gesto* utváří základní směr, podle něhož skladatel vybírá a slučuje prvky svého díla ve významovou jednotu a také částečně omezuje libovolné výklady díla. Dominanta představuje tu hudební složku, na níž se tento záměr nejnázorněji jeví, která stojí v hierarchii formotvorných a stavebných prostředků nejvýše a je tedy organizujícím (tektonickým) činitelem.

⁴⁹ Sychra, Antonín: K otázce funkce současné opery. In *Práce a referáty z hudebně vědeckého semináře Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně*. Brno: Rovnost, 1948.

se projevuje i ve složce harmonické, dynamické, agogické a v koloritu – všude se odštěpují drobné plošky místo celých hladin, jako je tomu například v klasicismu. Rovněž forma je roztříštěna a působí dojmem neukončenosti a vše směřuje k jednomu cíli: přiblížit hudbu vzrušené hovorové řeči a dosáhnout tak vrcholné dramatickosti hudebního výrazu.

Po Únoru 1948 se Sychra zřekl svého předchozího strukturalistického zaměření ve prospěch marxistické estetiky a doktríny *socialistického realismu*. Jako vědec i člen Komunistické strany Československa byl ovlivněn jak sovětskou vědou v čele s Asafjevem, tak i názory Zdeňka Nejedlého. Podle tohoto vzoru se zaměřil na analýzu českých „hudebních realistů“, Smetany, Dvořáka a Janáčka, a již v roce 1948 publikoval svou první rozsáhlou a monograficky zaměřenou studii s názvem *Realismus Bedřicha Smetany*.⁵⁰ Studii publikoval s odstupem tří let v souboru textů s názvem *O hudbu zítřka*⁵¹ a v úvodním komentáři věnoval několik odstavců kritickému zhodnocení této své analytické prvotiny. Ocenil svůj mladý elán v detailních rozbořech výrazových prostředků, jimiž odkrýval Smetanovu *realistickou melodii, harmonii a formu*. Na druhou stranu připustil i nedostatky, spočívající v přílišném strukturálním zaměření, které mu neumožnilo dostatečně poukázat na proces realistického *zobrazení* a vztah intonací a žánrů. Podle Sychry by každý rozbor Smetanovy skladatelské techniky byl pouhým formalistickým popisem, kdybychom si neuvědomili Smetanův základní ideový záměr: úsilí o slavnostně monumentální výraz rostoucí z hrdinského pochodu. S tím se pojí i tři hlavní *intonační a žánrové oblasti*: polka a české tance vůbec, slavnostní sbor a pochod, lyrická melodie a pastorela.

Analyticky byla celá studie založena na srovnání melodických úryvků z různých Smetanových skladeb, na nichž Sychra dokazoval tvarové podobnosti typické pro již zmíněné intonačně žánrové typy. Současně k nim přiřazoval ideově obsahové konotace: polkový rytmus je odrazem optimismu demokratičtější společnosti, lyrickopastorální intonace jsou projevem českosti širokých lidových vrstev, pochody zabírají široké spektrum intonací a funkcí od fanfárového, hrdinského, obřadního až ke smutečnímu pochodu a i zde byl Smetanovi hlavní motivací revoluční a politický obsah. Hlubším ponorem Sychra získával poznatky o Smetanových specifických kompozičních postupech, které klasifikoval jako jasný znak *pokrokové realistické* kompozice. Patří sem harmonická bohatost modulací⁵² a obliba v hromadění kód, které zesilují slavnostní a monumentální výraz skladeb. K Asafjevově intonační teorii se Sychra nejvíce přiblížil analýzou tvarově blízkých melodií, vyjadřujících příbuzné obsahy. Například duet Jeníka a Mařenky z *Prodané nevěsty* a Lukášův zpěv z *Hubičky* jsou příkladem „furiantské“ intonace.

⁵⁰ Sychra, Antonín. Realismus Bedřicha Smetany (k IX. Sjezdu KSČ). *Hudební rozhledy*, 1948–49, č. 8–9, s. 166–186.

⁵¹ Sychra, Antonín. *O hudbu zítřka*. Praha: Orbis, 1952.

⁵² Bez notových příkladů Sychra uvádí Smetanovu oblibu v alteracích, klamných závěrech, velkých pasážích stavěných na prodlevě, časté používání sekvencí a v harmonii i výskyt akordů v tritonovém vztahu.

tak tvr - do - šij - ná__ div - ko jsi, že nech - ceš prav - du zvě - dět?
až do sva - t - by mám če - kat?

Př. 3

Úsek dua *Z domoviny* a symfonické básně *Šárka* jsou příkladem intonace „nekonečné melodie“.

Př. 4

Opačným principem Smetanovy realistické kompozice zajišťujícím intonačně žánrovou jednotu bylo využití téže melodie, variačně proměněné vzhledem k novému obsahu. Tento vztah Sychra dokládá na pastorální melodii a její polkové variaci ze symfonické básně *Valdštyňův tábor*.

Př. 5

Sychrův spis *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby* (1951)⁵³ z temných stalinských let je příkladem vulgární formy ideologicky zmanipulovatelné kritiky moderní hudby, v níž se autor neustále odvolával na Asafjevovu intonační teorii. Na několika melodických příkladech dokazoval „zrůdnost“ opery *Vojcek* Albana Berga jako reprezentanta pokleslé kapitalistické hudby a naopak optimismus a budoucnost masových písní. V době vysoce hodnocených melodiích Víta Nejedlého, Radima Drejsla a Václava Dobiáše

⁵³ Sychra, Antonín. *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby (Úvod od hudební estetiky socialistického realismu)*. Praha: Národní vydavatelství Orbis, 1951.

spatřoval vývojovou souvislost s revolučními intonacemi v Beethovenových sonátách a symfoniích, Chopinových etudách a nebo Smetanových sborech a operách. Na *Vojckovi* odsoudil celou tvorbu generace meziválečné avantgardy. Její základní problém viděl v „bezideovosti“, proti níž je potřeba „*stranické, bolševicky nesmlouvavé kritiky*.“⁵⁴ Podle Sychry kolísá Bergova expresionistická hudba pouze mezi dvěma extrémy: rozšklebenou groteskou a hrubým, primitivním naturalismem. V této tvorbě se Berg dopouštěl takových zvráceností, jako například znehodnocení a „zpitvoření“ polky hrané v hospodě na rozladěném klavíru. Přičemž tento tanec byl pro český národ vždy výrazem lidového optimismu a *plnokrevného, zdravého života*.



Př. 6

Sychrovy zavádějící soudy nepostihují sociálně kritický náboj celé opery a všechny zvukomalebné techniky posuzují jako skladatelovu „*nevíru v rozvoj kladných lidských vlastností, opovrhování člověkem, pochybování o možnosti vývoje lidské společnosti*“.⁵⁵ V těchto předpojatých a demagogických tvrzeních pak smíchal vše dobově nebezpečné a nepřátelské pod nálepku *laboratorních konstrukcí* – Schönbergovu atonalitu, dodekafonii a sprechgesang, Hábovu čtvrttónovou hudbu a atematický sloh. Podle Sychry je proto nutno varovat současné skladatele před svůdným nebezpečím přechromatizování melodie a harmonie, vytlačování konsonancí a lyrické kantilény, nejrůznějších zvukových experimentů. K dokladu obligátní teze, že na intonačním principu závisí nejen výraz, ale i celý obsah díla, stačil Sychrovi malý analytický příklad *Vojckovy* melodie, která je z pohledu intonace nositelkou *zlostného, hysterického výrazu*.



Př. 7

⁵⁴ Tamtéž, s. 122.

⁵⁵ Tamtéž, s. 107.

Naopak příkladem dokonalého realistického díla s *nejcharakterističtějšími intonacemi sovětské hrdinské písně* byla pro Sychru Šostakovičova kantáta *Píseň o lesích*. Melodie písně komsomolců-stalingradců splňovala všechny požadované intonační kvality – pochodovost, fanfárovost, melodickou šíři, budovatelskou údernost. V jednoduché melodii s tečkovaným rytmem a opakovanými rozklady trojzvuků spatřovala marxistická věda estetický ideál hudby, která podle požadavku Zdeňka Nejedlého *mluví k masám*.

Př. 8

V době, kdy Sychra zastával funkci děkana Hudební fakulty AMU, uvažoval a přednášel o základním fenoménu hudby „nové společnosti“, o problematice hudebního realismu. Ve vysokoškolských skriptech s názvem *Realismus v hudbě* (1954) teoreticky a analýzou několika příkladů řešil problematiku realistického obrazu. Několik stran věnoval také otázce Asafjevovy intonační teorie. Podobně jako Jiránek hledal i Sychra podstatu intonací v Asafjevových analýzách melodiky. Asafjev přitom razil princip tzv. *intonačního sluchu*, čímž vystupoval proti jednostrannému rozboru melodie pouze „zapsané“. Pro Sychru to byl doklad, že intonace mnohem věrněji vystihuje podstatu realistické hudby, a to při zkoumání vztahu obsahu a formy. Také v tomto spisu Sychra uplatnil metodu srovnávací analýzy a rozбором konkrétních melodií vyvozoval jejich specifičnost v navození emocionálních odstínů. Pod vlivem *intonačního sluchu* vycházel nejen z notového zápisu, ale i z předpokládaného způsobu přednesu, artikulace a celkového zvuku. Například slavné *Lamento Ariadny* z Monteverdiho opery (viz Př. 9) a část z Janáčkova *Zápisníku zmizělého* (viz Př. 10) spojuje vzrušený recitativní průběh. Zatímco melodika Monteverdiho představuje typickou italskou operní deklamaci, u Janáčka jde o rytmicky i melodicky vzrušený výraz východomoravské řeči. Do melodií se podle Sychry jednoznačně promítá žánr s konkrétní historicko-společenskou situací a odhalení melodických typů na pozadí těchto

společenských intonací umožňuje právě intonační analýza. V tomto srovnání jasně zvítězil Janáček-realista, avšak Sychra neupozornil na fakt, že melodický zápis byl u Monteverdiho (i u jiných autorů a stylů) pouhou intonační kostrou. Ta byla interprety zdobena dobově specifickou technikou, čímž umožňovala společenskou „aktualizaci“ projevu a námětu.



Př. 9



Př. 10

Podle Sychry je hlavní předností intonační analýzy skutečnost, že nerozebírá hudbu „jen očima“, jak tomu bylo v celé dosavadní analytické teorii, ale hlavně *intonačním sluchem*. Tím však nespravedlivě odsoudil předchozí vývoj hudební analýzy na úroveň školního rozboru, mechanicky hledajícího počty témat, jejich motivické příbuznosti atp. Podobně neseriózně porovnával Asafjevovu teorii s tzv. formalistickou, nemarxistickou vědou – intonační teorie jako pokrokově vyšší stadium pomáhá poznat principy realistického zobrazení – postupuje od konkrétní životní situace a umělecké ideje k poznání konkrétního zvukového projevu a jeho umělecké formě. Formalisté typu Háby nebo Schönberga hledali hudební obrazy pouze ve schématech, nových tónových systémech a disonancích.

Od poloviny padesátých let zaměřil Sychra analytickou pozornost k Dvořákovi a Janáčkově také v souvislosti s jejich významnými jubilei (1954, 1958) a s vystoupením na konferencích. Na základě těchto studií pak vznikala jeho největší monografie (*Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*) a je možno říci, že ze Sychrova slovníku i uvažování postupně mizely ideologické nálepky a naopak sílil tradiční strukturní aspekt.⁵⁶ U Janáčka se opět navrátil k výzkumu intonace řeči a jejího hudebního ztvárnění.⁵⁷ Pro Janáčkův dramatický styl byla například *intonace hrozby* často exponovaným melodickým typem, což dokládá

⁵⁶ Například v kratší studii K otázce dozrání Janáčkovy slohu. (*Hudební rozhledy*, 1956, č. 1, s. 747–749 a č. 11, s. 794–796) byl Sychra pod jasným vlivem soudobého moderního teoretického myšlení Karla Janečka a Karla Risingra. Při harmonickém rozboru odkazoval na Risingrovu práci *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířeného* (dosud nepublikováno) a na harmonickou terminologii O. Šína a K. Kanečka. Je evidentní, že se Sychra pod tímto vlivem proměňoval z marxistického estetika v normálně uvažujícího hudebního teoretika-analytika.

⁵⁷ Sychra, Antonín. Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčkovy slohu. In *Sborník z Mezinárodního hudebně vědeckého kongresu v Brně 1958*. Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, 1963, s. 298–309.

srovnáním nápěvku (*a ty mě budeš bit*) a výhružným zpěvem Števy z opery *Její pastorkyňe* (*že mám půllánový mlýn*). Pro Sychru to byl důkaz, jak intonace odpozorované z životních situací byly významným zdrojem Janáčkovy invence.

a ty mě bu - deš bit?⁵ *sf*

Víš, že já se vo-lám Šte - fan Bu - ry - ja? *sf*

že mám půl lá - no - vý mlýn? *sf*

Př. 11

V janáčkovských studiích z poloviny 60. let se Sychra také navrátil ke strukturalistickým pojmům *sémantického gesta* a *dominanty*, které se pokoušel spojit s intonační teorií. Na této hudbě tak mohl dále rozvinout obecné pojetí intonace jako *hudebně transformovaného životní pozorování*.⁵⁸ Vztah k Janáčkovu stál v pozadí Sychrový spolupráce s foniatrem Karlem Sedláčkem na experimentálním výzkumu melodie a jejich intonačně témbrových výrazových odstínů. Vrátil se ke studiu originálních nápěvků a jejich konečné umělecké transformace. Sledoval Janáčkovy skladby od detailních motivů, přes fráze až k celkovým formově tektonickým útvarům. Jedním z výsledků této spolupráce byla janáčkovská studie, ve které Sychra uplatnil svůj smysl pro genezi děl a do analýz zahrnul i zachované starší verze skladeb. Například v první redakci mužského sboru *Kantor Hal-far* Janáček postupně uplatnil několik následujících intonací.

Kan - tor Hal - far byl hoch dob - rý,

3
byl hoch ti - chý byl hoch hez - ký

Př. 12

⁵⁸ Sychra, Antonín. Janáčkův spisovatelství sloh – klíč k sémantice jeho hudby. *Estetika*, 1964, č. 1, s. 109.

A když tak se rek - tor spus - tí
 Viš, jsou hří - chy vka - te - chis - mu
 Přij - dou pá - - ni...

Př. 12 (pokr.)

V konečné verzi některé zcela opustil, jiné odsunul do doprovodné funkce a stavbu intonačně „zkompaktnil“. Navrstvení melodických pásem a nápěvků pak ztlačilo výraz zvláště v tragickém závěru sboru.

kan - tor vi - sí na jab - lo - ni
 kan - tor vi - sí na jab - lo - ni
 Kan - tor?

Př. 13

Kapitolu na téma Sychra a intonační analýza uzavřeme pohledem na již několikrát zmíněnou monografii *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*.⁵⁹ Patří k vrcholu jeho muzikologické činnosti a Sychra za ni obdržel řadu cen a nadšených kritik. Kritika pokládala knihu za zakladatelské dílo marxistické muzikologie. Byla zbavena planých ideologických fráží a imponovala množstvím historického a analytického záběru a těž setrváním v estetice socialistického realismu. S odstupem padesáti let (1959–2009) ji zhodnotil Ivan Poledňák

⁵⁹ Sychra, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959. Kniha vznikala v letech 1953–1957, má zhruba 480 stran textu a vloženou brožuru s notovými příklady a formovými schémata o 95 stranách. Hlavní témata Sychra rozdělil do šesti kapitol: Metodologický úvod, Intonace a žánry lidové hudby v Dvořákově díle, Krystalizace hudebně obrazových představ v symfonických básních, Realistická tematická práce a forma, Pojetí žánru symfonické básně u Dvořáka a u Smetany, Jsme oprávněni hodnotit Dvořákovy symfonie z ideového hlediska?

trefnou formulací: „Pozitivním rysem Sychrova spisu je množství rozborů konkrétního hudebního materiálu, jejich průkaznost je však místy oslabována až příliš usilovnou snahou o prokázání všudypřítomnosti 'mimohudebních významů' v Dvořákově hudbě.“⁶⁰

Hned v úvodu se Sychra postavil za hloubkový analytický přístup k dílům. Nedokázal si představit, že by jakýkoli estetik a vědec mohl proniknout k principům hudebního realismu bez důkladné znalosti harmonie, kontrapunktu a hudebních forem. Klíčovým pojmem jeho analýz se stala *intonačně žánrová charakteristika* – tady se projevil jednak vliv Asafjevův, jednak – jak autor sám přiznal – i vliv Otakara Zicha a jeho pojmů *autorizované* a *konvencionální citace*. Zichovo pojetí bylo podle Sychry mnohem užší, omezené na leitmotivy, někdy z něj až příliš vystupují racionálně logické vztahy (sic).⁶¹ Spojením dospěl Sychra k teorému tzv. *žánrové charakteristiky konvencionální* či *autorizované*, což chápal jako širší pojem, jehož základem jsou vztahy *intonačně expresivní*. Žánrová charakteristika je typizovaným hudebním obrazem, v němž kromě melodie posuzuje i celkovou zvukovou a výrazovou stránku. Aby do intonační stránky díla zahrnul celou problematiku tektonickou a žánrovou, začal Sychra rozlišovat tzv. *intonaci v užším* a *širším* slova smyslu, tj. intonaci jako určitý strukturní útvar a intonaci jako tektonicko-žánrový typ.

Jak již bylo v předchozích úvahách zdůrazněno, zakládal Sychra od počátku svou vědeckou práci na srovnávací analýze. Také v této knize patří k nejzajímavějším (a též nejzřetelivějším) úsekům srovnání Dvořákovy a Smetanovy kompoziční techniky nejprve z pohledu melodické invence a pak z pohledu tektonického myšlení. Na základě srovnání intonačně žánrových prostředků se autor dobíral k zobecnění kompozice symfonické básně a programní hudby vůbec, k estetickému hodnocení Dvořákových a Smetanových skladeb, k nosnosti principů programnosti v duchu hudebního realismu. Variační proměny (či tematické transformace) vykládal jako tzv. *jednotu typizace*.⁶² Nejvýznamnější poznatky Sychrových analytických konfrontací lze shrnout do následujících tezí:

Smetanova intonační představa byla založena na žánrové charakteristice polky, pastorely a pochodu.⁶³ U Dvořáka hrála žánrová charakteristika menší úlohu. Jeho témata zůstávají často nedotčena, v zájmu obsahu exponuje buď téma nové, nebo utváří celý trs variant. Smetana dokázal vystavět rozvíjením jednoho motivu velkou plochu, a ta má často podobu vytesaného kvádrů. U Dvořáka je i nejkompaktnější plocha mozaikou melodií. Svědčí to o tom, že Dvořák byl hlavně melodik a jeho hlavní technika je variační obměňování. Smetana byl tektonik a hlavní technikou je konfliktní rozvíjení témat.

⁶⁰ Poledňák, Ivan: Muzikolog a estetik v labyrintu politiky a ideologie. Antonín Sychra. (II. část). *Hudební rozhledy*, 2009, č. 11, s. 55.

⁶¹ Viz Zich, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924. *Estetika dramatického umění. (Teoretická dramaturgie.)*, Praha: Melantrich, 1931.

⁶² Tu však lze nalézt již u Otakara Zicha jako tzv. „princip stejnoměrné stylizace“ a u Jana Mukačovského jako dříve frekventovaný pojem tzv. „sémantického gesta.“

⁶³ V souvislosti s tímto názorem Sychra odkázal již na svou prvotinu *Realismus Bedřicha Smetany* z roku 1948.

V těchto tektonických rozbořech byl Sychrovi oporou a autoritou Karel Janeček, s nímž v této knize konfrontoval své závěry.⁶⁴ Dokladem je fakt, že v rozboru *Táboru* jako sonátové formy v užším slova smyslu a *Blaníku* jako dvoudílné kombinované formy se Sychra s Janečkem zcela shodl. Právě na rozboru Smetanových symfonických básní Sychra nejvíce rozvinul svou intonačně žánrovou a tektonickou analýzu. Podle něj Smetana dosahuje realistické obsáhlosti děl konvencionální citací (např. chorál *Ktož sú boží bojovníci*) a metodou příznačných motivů s typickou žánrovou charakteristikou (chorál jako heslo, fanfára, modlitba, pochod).

Velkou váhu Sychra přikládal podrobným formovým tabulkám a byl si vědom jejich složitosti a informativní „zahuštěnosti“. I když mají doplňkovou funkci, tvoří důležitou součást analýz a od čtenáře vyžadují pochopení všech symbolů a zkratk. Kromě tradičního formového schématu a plánu tempového, tonálního a dynamického je ve schématech klíčový sloupec označený jako „Thematická práce“. Přináší přehled o intonačně žánrových kategoriích, které se liší u skladeb absolutních a programních. Například v rozboru *Symfonie e moll „Z Nového světa“* označují římské číslice intonace: I – americké, II – ryze dvořákovské, III – české nebo slovanské. K těmto číslicím jsou dále připojeny zkratky, konkretizující tyto kategorie dále jako: M – meditativní, F – fanfárové, G – grandiózní, T – taneční, S – spirituálové, P – pastorální, C – intonace kody atp.

V příkladu schématu *Táboru* (viz Př. 14) tvoří tyto kategorie melodie husitského chorálu rozdělená na tři fráze (I – III), které získávají žánrovou charakteristiku: V – výzvy, G – grandiosně slavnostní, F – fanfárového pochodu, Ch – chorálu, P – pastorální, B – intonace ostrého provedení (jak jej definoval Karel Janeček). Arabská čísla u těchto zkratk dále vyjadřují číslo varianty a jejich vzájemnou příbuznost (kterou přináší přehled notových příkladů, viz Př. 15), čísla v závorce délku v taktech.

<i>Tempo, agogika</i>	<i>Forma</i>	<i>Thematická práce</i>	<i>Zákl. tónina</i>	<i>Modulace</i>	<i>Dynamika</i>
Lento	A Quasi exposice	I V 1 (22)	d	d—g	p
		I V 2 a (3+1)		C	ff
		I V 3 (5)		F	p
		I V 1 (18)		a	f p dim. pp
		I V 2 a (3+1)		G	ff
		I V 3 (5)		C	p
		I V 2 b (3+1)		a	ff
		II CH 6 (5)		F—C	p dolce
		I V 4 a (17)		f, As, b, D	ff
		Grandioso, Listesso tempo		(107 t.)	IG5+IVG2b(9)
II CH 6 (4)			F—C		p dolce
III F 7 a (10)			d (D)		ff

Př. 14

⁶⁴ Odkazoval často na Janečkovy *Hudební formy* (1955).

The image displays a musical score for piano, consisting of ten staves. The music is written in a 3/2 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems of five staves each. The first system includes a treble clef staff with a melody and two bass clef staves for accompaniment. The second system continues the accompaniment with a bass clef staff and a treble clef staff. The third system features a bass clef staff with complex chordal textures and a treble clef staff with a melody. The fourth system continues the accompaniment in the bass clef and the melody in the treble clef. The fifth system shows a bass clef staff with a melodic line and a treble clef staff with a melody. The sixth system continues the accompaniment in the bass clef and the melody in the treble clef. The seventh system features a bass clef staff with a melodic line and a treble clef staff with a melody. The eighth system continues the accompaniment in the bass clef and the melody in the treble clef. The ninth system shows a bass clef staff with a melodic line and a treble clef staff with a melody. The tenth system continues the accompaniment in the bass clef and the melody in the treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Př. 15

Analýza a názory Jaroslava Jiráňka

Jaroslava Jiráňka (1922–2001) můžeme pokládat za nejzanícenějšího českého marxistického muzikologa, pro kterého, jak již bylo řečeno, představoval fenomén intonace celoživotní badatelské téma. Úvahami Jaroslava Volka o problému intonační teorie, které motivoval soubor studií *Umění rozezpívat myšlenku (Pokus o intonační analýzu)*, jsme tuto studii zahájili. Tento spis stál na počátku Jiráňkova mnohaletého domýšlení, třídění a aplikování Asafjevových názorů, a to i v dobách, kdy marxismus a socialistický realismus ustoupil z jeho uvažování a intonaci „rouboval“ na sémiotiku a sémantiku.⁶⁵ Svědčí o tom i jeho jedna z posledních publikací *Hudebně sémiotický koncept na základě tzv. intonační teorie* z roku 1996.⁶⁶

Jiráňkův soubor byl skutečně analytickým pokusem, o čemž svědčí Volkovy kritické a kolegiálně opatrně formulované kritické výhrady. Jiráňek ve studiích vystupoval mnohem více jako marxisticky smýšlející muzikolog a estetik, který u Leoše Janáčka, Sergeje Prokofjeva, Dmitrije Šostakoviče, Víta Nejedlého, Svatopluka Havelky, Miroslava Raichla, J. F. Fischera a Vladimíra Sommera hledal projevy socialistického realismu a humanismu a vybíral si k tomu díla z *krve a masa naší současnosti*. Proto jsou analýzy textem, v němž se mísí tradiční tematický a formový rozbor s filosofickými úvahami o vztahu člověka a *materiálního světa*, člověka a jeho *společenského bytí*, člověka a *materialistického světového názoru*. Jiráňkův analytický slovník je plný nejasných odborných formulací (*zvukové vlny*, *harmonické zakalení*, *témbrová pulzace*, *témbrový šum*, *zvuková kulisa témbru*) a metaforických vyjádření typu: „*žbluňkové figury obranného reflexu – iluzivnost šířícího se rozruchu v davu – prudké tónové máchnutí – zaplašovaná figura se na nás šklebí z hudební tkáně – interjekce a na nich založená hudebně obrazová líceň*.“⁶⁷

Sympatickým rysem byl zájem o soudobou domácí tvorbu (Havelka, Sommer) a její teoretickou reflexi. Mezi množstvím umělecky eklektických a bezcenných skladeb, které již po několika letech upadly v zapomnění a které se marxistická estetika a kritika snažila vyzdvihnout, se objevily i skvosty jako *Vokální symfonie* Vladimíra Sommera. Jiráňkův stručný a popisný rozbor tohoto díla poukazuje na intonační souvislosti s Janáčkovou nápevkovou melodikou a na specifickou techniku *procesuálního rozvinutí intonačního jádra* (což již na počátku století označil Arnold Schönberg jako *rozvíjející variace* a později Rudolf Réti jako motivicko-tematické *transformace*).⁶⁸

⁶⁵ Jiráňek začal publikovat v Hudebních rozhledech již od roku 1948, avšak až do poloviny 50. let měly jeho články jasnou podobu proklamací komunistické ideologie s typicky dogmatickými názory.

⁶⁶ Obsaženo v publikaci: Jiráňek, Jaroslav. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.

⁶⁷ Viz *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha-Bratislava: Panton, 1966. (Kapitola Z tvůrčí dílny V. Sommera /rozbor Vokální symfonie/, s. 219–236.)

⁶⁸ Je možno říci, že zde Jiráňek inspiroval k podobným analýzám některé z mladších kolegů, zejména Václava Kučeru. Jeho rozbor *Vokální symfonie* vznikl přibližně v současné době a představuje mnohem detailnější

Úroveň Jirákových intonačních analýz vzrostla na počátku šedesátých let, kdy se začal zabývat srovnáním klavírního díla Bedřicha Smetany s jeho velkými vzory, Fryderykem Chopinem a Franzem Lisztem. Jiránek jako vynikající klavírista zde našel to správné téma, u něhož mohl proniknout k detailům a podstatě struktury a stylu. Stručnější chopinovská studie tvořila předstupeň k rozsáhlému srovnání smetanovsko-lisztovskému.⁶⁹ V tomto textu opustil tradiční ideologická východiska a obsahové výklady a soustředil se na podstatnou problematiku: klavírní techniku a klavírní styl. Z tohoto pohledu je tato studie skvělým příkladem a přínosem také pro teorii interpretace, kde z Asafjevova učení zůstává jen proces *přeintonování*. Tím myslel jak typ skladatelského myšlení, tj. neustálé variační obměňování téhož materiálu, tak i umění interpretace, tj. osobité a tvůrčí provedení skladby. Resumé Jirákových analýz a komparací lze shrnout do následujících tezí:

Lisztův přínos byl zásadní a spočíval mimo jiné i na estetickém principu, přirovnávajícím klavírní umění k řeči. Proto se snažil omezit, podobně jako je tomu v řeči, šablonovitost a přílišné opakování. Legendární lisztovské *diabolismy ala Paganini*, uplatňované zejména v transkripcích, fantaziích, parafrázích, reminiscencích a variacích, označil Jiránek jako *spielmanské* rysy kompozice. Liszt si uvědomoval omezenost notového zápisu a v jednu dobu se snažil zachytit agogiku pomocí zvláštních znaků pro *accelerando*, *rallentando* atp. Na rozdíl od Chopina či Schumanna byl dramatikem, který do klavírní faktury vnášel instrumentální monolog, quasi recitativ a různé zvukomalebné efekty. Liszt věnoval zvukomalebné stránce hudby (jíž bylo dosahováno novým typem úhozu a prací s pedálem) značnou pozornost – a Jiránek v něm proto spatřoval předchůdce impresionismu C. Debussyho. Například vytvářením iluze chvějivého zvuku cikánského cimbálu.



Př. 16

Originálním znakem jeho stylu bylo instrumentální pojetí klavírního zvuku a tektonické myšlení typu *al fresco*. Využíval celého a zvukově plného rozsahu nástroje, hry celé paže,

a fundovanější intonační analýzu. Viz Kučera, Václav. Vášnivě drama lidskosti. *Hudební rozhledy*, 1964, č. 10, s. 405. Již v roce 1960 a 1961 publikovali oba, Jiránek i Kučera, rozbor kantáty *Chvála světla* Svatopluka Havelky. Viz Kučera, Václav. Havelkova „Chvála světla“. *Hudební rozhledy*, 1960, č. 12, s. 507–510. Jiránek, Jaroslav: Umění rozezpívat myšlenku. *Hudební rozhledy*, 1961, č. 1, s. 9–14.

⁶⁹ Jiránek, Jaroslav. Chopin a Smetana (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební rozhledy*, 1960, č. 3, s. 94–100. Jiránek, Jaroslav. Liszt a Smetana. (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební věda*, 1961, č. 4, s. 22–80.

zrovnoprávníl funkci obou rukou, zvětšil nároky na rozpětí prstů, prohazování rukou a využití nezvyklého prstokladu (viz př. 17 – hra jedním prstem) za účelem specifického výrazu.



Př. 17

Podle Jiráčka byl Smetana víc intelektuálním typem skladatele, u něhož tvořila klavírní tvorba jen menší část. Ale v té usiloval o jasnou žánrovou charakteristiku, na kterou poukázal již Sychra (polka, pochod, fanfára, pastorela, husitský chorál). Smetana byl mistrem *žánrové konkrétnosti*: pro každý žánr vybudoval určitý *okruh intonací*, vykazujících tvarové a výrazové podobnosti. Při srovnávání Smetanových klavírních skladeb s operami a orchestrálními díly nacházel Jiráček shodné znaky, např. smysl pro výraznou melodii s „ostrou kresbou“ mozartovského typu. To jej vedlo k přesvědčení (stejně jako Asafjeva při rozboru děl Glinsky a Čajkovského), že je možné mluvit o specifickém Smetanově *intonačním slovníku*.

Na počátku sedmdesátých let se Jiráček, jako člen „smetanovského týmu“, věnoval výzkumu Smetanovy operní tvorby. Pod vlivem Sychry jako průkopníka exaktních a experimentálních metod v české hudební vědě⁷⁰ spojil intonační analýzu se *statistikou*.⁷¹ V metodologické oblasti byla pro Jiráčkův výzkum oporou také Volkova studie o hudebních *typech-obrazech*.⁷² Jiráček podrobil detailní analýze sólové výstupy čtyř hlavních postav Smetanovy opery *Libuše* (Libuše, Přemysl, Krasava, Chrudoš) s cílem odhalit principy hudební stylizace a dramatizace v jejich specifické deklamaci. Význam intonační analýzy se tak zúžil na sledování intervalové stavby vokálních partů a statistické zpracování výskytu intervalů od primy až po nónu. Analýzu tvoří tři navazující fáze: (1) utřídění intervalů podle *intonačně obsahové* kvality v daném historickém stylu, (2) statistický výpočet průměrných hodnot všech intervalových proporcí, (3) na základě odchylek vyvození podílu specifických intervalů v typizaci dané postavy.

Jiráček vyšel z Asafjevova názoru, že nadměrný výskyt určitých intervalů v různých hudebních stylech je nesporný. Dokladem měla být exponovaná kvarta v melodice písní francouzské buržoasní revoluce, kvinta u francouzských impresionistů, zvětšená kvarta u skladatelů „mocné hrstky“.⁷³ Intervaly romantické hudby Jiráček roztřídil typologicky na dvě kategorie – intervaly *více řečné* a intervaly *více hudební*. K prvnímu typu patří zejména

⁷⁰ Viz Sychra, Antonín. *Hudba a kybernetika*. Praha: SHV, 1964.

⁷¹ Jiráček, Jaroslav. *Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy*. *Hudební věda*, 1971, č. 2, s. 165–180.

⁷² Volek, Jaroslav. *Typizace jako forma uměleckého zobecnění*. *Estetika*, 1964, č. 2 a 3.

⁷³ Viz Asafjev, Boris. *Hudební forma jako proces*. Praha 1965, s. 371–372.

prima jako historicky nejvíce spjatá s recitací a dále intervaly větší než tercie (kvarta až nóna) jako projevy emocí a vzrušeného řečového projevu. Typem více hudebních intervalů tak zůstala sekunda a tercie jako základ hudebního melosu a akordiky evropské hudby.

Výpočtem statistického průměru všech intervalových proporcí ve vokálních partech *Libuše* Jiránek zjistil, že prima tvoří procentuálně 31,4%, sekunda 38%, tercie 15%, kvarta až nóna 15,5%. Na pozadí těchto průměrných hodnot dále zjišťoval specifické odchylky (větší či menší výskyt daného intervalu) a ty pak zobecňoval vzhledem k dějovým souvislostem a charakteru postavy. Došel tak například k závěru, že u *Libuše*, ve srovnání s ostatními postavami, je abnormálně vysoký výskyt primy, protože ona je hlavním nositelem slova – zvěstovatelem, osobou věšteckého posláním. Naopak malý výskyt sekundy svědčí o typizaci *Libuše* jako „nadosobní“ (objektivní), lyrické postavy.

Jiránek si byl vědom, že teoretické zobecnění takového statistického výčtu má jen orientační smysl a nelze v žádném případě hrubě převádět kvantitu v kvalitu. Pro konkrétní intonační význam má rozhodující roli celý hudební kontext: tónbr, hlasový rejstřík, tempo, dynamika, rytmus a agogika. Omezenost výzkumu také spočívala v tom, že dále nerozlišoval intervaly zpěvné a nezpěvné. Z tohoto pohledu jeho statistická analýza neměla v české hudební vědě delší životnost a širší ohlas.

Za vrchol Jiráňkovy analytické činnosti je možno považovat publikaci s názvem *Tajemství hudebního významu* z roku 1979⁷⁴. Tím se však dostáváme za časové hranice našeho výzkumu, a proto se o této práci zmiňujeme v závěru této studie jen okrajově. Kniha obsahuje sémantický rozbor *Houslového koncertu* Albana Berga, který vznikl jako součást analytického projektu.⁷⁵ V teoretickém úvodu Jiránek předložil novou a nejširší klasifikaci intonace, jaká kdy v hudební estetice a vědě vznikla. Tato typologie odrážela vliv soudobé české hudební teorie (především hlavní spisy a koncepce Karla Janečka a Karla Risingera) a také vliv tzv. Pražského sémiotického týmu, který vznikl na půdě hudební sekce Ústavu pro teorii a dějiny umění (ÚTDU) Akademie věd ČR pod vedením Ivana Poledňáka a jehož členem Jiránek byl. Tato skupina estetiků, soustředěná kolem marxisty Sávy Šabouka, přijala a teoreticky domýšlela složitý triadický systém, jehož autorem byl americký sémiotik Ch. S. Pierce⁷⁶ a který rozlišuje tři základní kategorie znaků – *index, ikon a symbol*. Místo těchto pojmů však pražští sémiotici používaly Šaboukův termín *sémantém*. Na základě těchto teoretických východisek pak Jiránek vymezil čtyři intonační kategorie: *intonace žánrové* (spojené s funkcí daného díla), *druhové* (spojené s nástrojovým či vokálním obsazením), *tektonické* (vycházející ze systematiky Karla Janečka) a *slohové* (reflektující specifickou

⁷⁴ Jiránek, Jaroslav. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.

⁷⁵ Doubravová, Jarmila. Houslový koncert A. Berga z interpersonálního hlediska. *Hudební věda*, 1972, č. 2. Lébl, Vladimír. Houslový koncert Albana Berga. *Hudební věda*, 1972, č. 1. Choloopová, V. N.: Tonálnost a dodekafonie v houslovém koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1974, č. 3. Risinger, Karel. Tektonické aspekty houslového koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1973, č. 1.

⁷⁶ Viz Pierce, Ch. S. *Lingvistické čítanky I*. Sémiotika, sv. 1. Praha: Univerzita Karlova, 1972, s. 33.

úroveň hudebně výrazových prostředků). Dá se říci, že v tomto posledním Jiránkově systému pojem intonace zastupuje celou tradiční sféru teoretických disciplín, tj. hudebních forem a tektonicko-funkčních typů, druhů a hudebních slohů. Přestože rozbor obsahuje několik těžko srozumitelných formových schémat, celkově se analytický úhel pohledu opět nejvíce týkal melodické složky. Nejzajímavější částí rozboru jsou postřehy o Bergově umění stavebného scelení žánrově odlišných intonací, což představuje již samotné slavné dvanáctitónové téma i s inverzním tvarem, v němž je obrácené pořadí dur-mollových kvintakordů (viz př. 18a-b), bachovský chorál se svou inverzí (viz Př. 18c-d), názvuky korutanského lidového popěvku (viz 18e), vídeňského valčíku (viz 18f), či lidovějšího ländleru (viz 18g).

Př. 18 a



Př. 18 b



Př. 18 c



Př. 18 d



Př. 18 e



Př. 18 f



Př. 18 g



Př. 18 J. Jiránek: Houslový koncert Albana Berga

Kritickým a názorově inspirativním článkem Jaroslava Volka o problematice intonační teorie a analýzy jsme začali a Volkem taky naši sondu do historie české hudební estetiky a vědy pounorového dvacetiletí zakončíme. Již v polovině padesátých let Volek dokončil zajímavý spis *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*⁷⁷, obsahující řadu pozoruhodných teoretických postřehů. Tato publikace nezískala mezi hudebními teoretiky a hudebníky větší odezvu především proto, že výklad harmonických jevů je zde zatížen věčně proklamovanou filozofií dialektického materialismu. Zmiňujeme se o ní proto, že se částečně dotýká i tématu intonační teorie. Volek zde předložil a definoval teorém tzv. *zodpovědné vazby*: „*nejvyšší vztah k tektonice skladby má vždy složka, která je nositelem toho obecného, schematického v skladbě.*“⁷⁸ Historickým analytickým výzkumem došel k závěru, že melodika byla a je tou nejvýznamnější složkou, nositelkou obsahu a je v ní „*nejvíce zastoupena individuálnost skladebného kontextu.*“⁷⁹ Proto se soudobá česká estetika a věda v souvislosti s pojmem *intonace* vázala a váže především na melodický fenomén hudby. Tímto zdůrazněním vazby: *intonace – melodie – tektonika – obsah* Volek vystihl smysl a historickou omezenost intonační analýzy. Ve chvíli, kdy nové kompoziční techniky povýšily tektonický význam a zodpovědnou vazbu dalších složek (témbr, dynamika), se intonační analýza „rozplynula“ v moderních analýzách tektonických, sémantických, interpretačních aj.

⁷⁷ Volek, Jaroslav. *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Knihovna Hudebních rozhledů, řada A, sv. II–III, 1961.

⁷⁸ Tamtéž, s. 313.

⁷⁹ Tamtéž, s. 316.

Bibliografie

- ASAFJEV, B. V. *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- _____. *Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- _____. O novou hudební estetiku, o socialistický realismus. *Hudební rozhledy*, 1948, č. 3.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila. Houslový koncert A.Berga z interpersonálního hlediska. *Hudební věda*, 1972, č. 2.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)*. Praha: Togga, 2013.
- CHOLOPOVOVÁ, V. N. Tonálnost a dodekafonie v houslovém koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1974, č. 3.
- JANEČEK, Karel. *Melodika*. Praha: SNKLHU, 1956.
- _____. *Tektonika*. Praha: Editio Supraphon, 1968.
- JIČÍNSKÝ, Bedřich. Asafjev živý v termínech. In: B. V. Asafjev – *Hudebně vědecké studie*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- JIRÁNEK, Jaroslav. Chopin a Smetana. (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební rozhledy*, 1960, č. 3.
- _____. Liszt a Smetana. (Příspěvek ke genezi a srovnání jejich klavírního stylu). *Hudební věda* 1961, č. 4.
- _____. Úvaha zcela nejubilejní. (K nedožitým osmdesátinám B.V.Asafjeva). *Hudební rozhledy*, 1964, č. 16.
- _____. Významné mezníky v rozvoji vědecké spolupráce socialistických zemí. *Hudební věda*, 1964, č. 1.
- _____. *Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy*. Praha: DILIA, 1965.
- _____. *Umění rozezpívat myšlenku*. Praha-Bratislava: Panton, 1965.
- _____. Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy. *Hudební věda*, 1971, č. 2.
- _____. *Tajemství hudebního významu*. Praha: Academia, 1979.
- _____. *Hudební sémantika a sémiotika*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.
- JŮZL, Miloš. O hudebních intonacích a žánrech. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 3.
- KARBUSICKÝ, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*, 1966, č. 18.
- KUČERA, Václav. Havelkova „Chvála světla“. *Hudební rozhledy*, 1960, č. 12.
- _____. Vývoj a obsah Asafjevovy intonační teorie. *Hudební věda*, 1961, č. 4.
- _____. Intonační teorie v krizi? *Hudební věda*, 1964, č. 1.
- _____. Vášnivě drama lidskosti. *Hudební rozhledy*, 1964, č. 10.
- _____. Asafjev inspirující. *Hudební rozhledy*, 1966, č. 4.
- LÉBL, Vladimír. Houslový koncert Albana Berga. *Hudební věda*, 1972, č. 1.
- POLEDŇÁK, Ivan. Muzikolog a estetik v labyrintu politiky a ideologie. Antonín Sychra. *Hudební rozhledy*, 2009, č. 11.
- RISINGER, Karel. Tektonické aspekty houslového koncertu Albana Berga. *Hudební věda*, 1973, č. 1.
- SÁDECKÝ, Zdeněk. *Lyrysmus v tvorbě Josefa Suka*. Praha: Academia, 1966.
- SOLLERTINSKIJ, Ivan Ivanovič. Historické typy symfonické dramatiky. In: *Majstri a diela. Hudobné kapitoly*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.
- SYCHRA, Antonín. K problematice současné estetiky hudby. *Rytmus*, 1945–46, č. 5.
- _____. *Hudba a slovo v lidové písni. Příspěvek k strukturální analýze vokální hudby*. Praha: Svoboda, 1948.
- _____. K otázce funkce současné opery. In: *Práce a referáty z hudebně vědeckého semináře Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně*. Brno: Rovnost, 1948.
- _____. Realismus Bedřicha Smetany. *Hudební rozhledy*, 1948–49, č. 8–9.
- _____. *Stranická hudební kritika spolutvůrce nové hudby (Úvod od hudební estetiky socialistického realismu)*. Praha: Národní vydavatelství Orbis, 1951.

- ____ O hudbu zítřka. Praha: Orbis, 1952.
- ____ K otázce dozrávání Janáčkova slohu. *Hudební rozhledy*, 1956, č. 1 a č. 11.
- ____ Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčkova slohu. In: *Sborník z Mezinárodního hudebně vědeckého kongresu v Brně 1958*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, 1963.
- ____ *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959.
- ____ *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.
- ____ *Hudba očima vědy*. Praha: Československý spisovatel, 1965.
- ____ Janáčkův spisovatelství sloh – klíč k sémantice jeho hudby. *Estetika*, 1964, č. 1.
- ____ Hudba a kybernetika. In: *Nové cesty hudby*. Praha: SHV, 1964.
- ŠTĚDRŮŇ, Miloš. K problému kvartové melodiky a harmonie u Leoše Janáčka. *Hudební rozhledy*, 1965, č. 1.
- ŠTĚPÁN, Václav. Kompoziční technika Josefa Suka v posledním období. *Hudební Revue*, 1913, č. 8.
- ŠTĚPÁN, Václav. Symfonická tvorba Vítězslava Nováka. In: *Vítězslav Novák. Studie a vzpomínky*. Praha, 1932.
- VOLEK, Jaroslav. Nad partituru velkého díla. (Béla Bartók: Koncert pro orchestr). *Rytmus*, 1947, č. 3–4.
- ____ Ještě k Bartókovi „Koncertu“. *Rytmus*, 1947, č. 7.
- ____ O pokroku v hudbě. *Hudební rozhledy*, 1958, č. 16.
- ____ *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, řada A, sv. II–III, 1961.
- ____ O některých zajímavých vztazích mezi tematickou prací a instrumentací v Bartókově díle „Koncert pro orchestr“. *Hudební věda*, 1962, č. 2.
- ____ Typizace jako forma uměleckého zobecnění. *Estetika*, 1964, č. 2 a 3.
- ____ Teorie intonace, její geneze, současný stav a problémy. *Hudební věda*, 1966, č. 2.
- ____ Václav Štěpán – průkopník sémantické analýzy hudby. *Opus musicum*, 1979, č. 9.
- ____ Béla Bartók a dvanáct tónů v oktávě. *Opus musicum*, 1981, č. 8, s. 227–238.
- ZICH, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy. (Hudebně estetický rozbor)*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1924.
- ____ *Estetika dramatického umění. (Teoretická dramaturgie)*. I. vydání: Praha: Melantrich, 1931. II. vydání: Praha: Panorama, 1986.

Miloš Hons (1958) je pedagogem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem a katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze. K jeho nejvýznamnějším publikacím patří monografie *Česká sborová tvorba 20. století* (2000), *Hudba zvaná symfonie* (2005), *Hudební analýza* (2010), *Boj o českou moderní hudbu (1860–1900)* (2012), *Boj o českou moderní hudbu (1900–1938)* (2013).