

JANÁČKOVY HUDEBNĚTEORETICKÉ NÁZORY NA SČASOVÁNÍ A JEJICH PROLÍNÁNÍ DO PROCESU SKLADATELOVY KOMPOZIČNÍ PRAXE

■ Karel Steinmetz

I. Objevování Janáčka – hudebního teoretika

Janáčkovy celoživotní aktivity mířily do mnoha oblastí: nejen do oblasti umělecké (komponování, dirigování apod.) a pedagogické (na různých typech škol), ale také do sféry hudebně teoretické, folkloristické a spisovatelské. Vladimír Helfert před více jak 80 roky ve své janáčkovské monografii napsal: „V Janáčkově osobnosti vždy byly vedle sebe dva živelné zájmy: umělecký a teoretický.“¹ Janáček, jako ředitel brněnské varhanické školy,² uplatňoval své teoretické názory ve výuce i v písemném projevu v publikovaných časopiseckých článcích a později i knižních publikacích. Menší jejich srozumitelnost, často způsobená užíváním nezvyklého názvosloví³ a jiných neobvyklých způsobů zápisu a formulačního stylu jazyka, jenž se nevyskytoval u jiných autorů hudebně teoretických prací, jakož i svérázné uplatňování podnětů z psychologie, fyziologie, akustiky apod. v naukových disciplínách,⁴ však byly příčinou

1 Vladimír HELFERT: *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje. I. V poutech tradice*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1939, s. 284.

2 Školu založil v roce 1881, „aby zde mohl učit hudební teorii podle svého způsobu. (...) Teorie spojovacích forem, stejně jako nápevná stránka lidské mluvy dávají škole oprávnění existence“, napsal Janáček ve Výroční zprávě školy v roce 1902.

3 Ve všech svých hudebně teoretických pracích užíval Janáček velmi svéráznou terminologii, v mnohém ovlivněnou Josefem Durdíkem. Jak později poukázal Jaroslav VOLEK v článku *Živelná dialektika a její klady i nedostatky v teoretických názorech Leoše Janáčka* (In: *L. Janáček a soudobá hudba*. Praha: Panton, 1963, s. 355), bylo to zcela oprávněné, ale pouze u jevů, které „označují jisté vztahy, do té doby nepojmenované nebo neuvědomělé (a jako nová jména jsou to slova i po jazykové stránce vhodná)“, jako např. „spletna“, „sčasovací vrstva“, „sčasovací dno“, „prostný akord“, „sčasovka“.

4 Janáček patřil k nejvzdělanějším skladatelům své doby, který prokázal schopnost porozumět obsahu vědeckých prací Durdíka, Zimermanna, Wundta, Helmholze aj. Srov. Vladimír HELFERT: *Janáček – čtenář*. Hudební rozhledy 4, 1928, leták č. 4–8 a Jan RACEK: *Úvodem*. In: *LEOŠ JANÁČEK*:

určité averze k Janáčkově teoretikovi. Také způsob a struktura jeho myšlení nebyly metodicky zcela hladké a bezesporné, není proto divu, že mnohé jeho názory o čase v hudbě, rytmu, „časovacích vrstvách“ apod. v podstatě nebyly hudebními teoretiky akceptovány (či byly pokládány za svérázné úvahy svébytného skladatele, často nemající ani s jeho kompoziční praxí nic společného) a upadly téměř v zapomnění. Dokonce vedly (mimo jiné) i k jeho nejmenování ředitelem brněnské státní konzervatoře v roce 1921 a nakonec také k zákazu výuky podle 2. vydání *Úplné nauky o harmonii* na této škole.⁵ Před tím ji jako učebnici dva roky právě na brněnské konzervatoři používal Osvald Chlubna.⁶ Ten pak spolu s několika dalšími Janáčkovými odchovanci⁷ psal o jeho hudební teorii i po Mistrově smrti, což však na rehabilitaci těchto svérázných teorií nemělo podstatnější vliv.

Až poté, co Zdeněk Blažek na konci 60. a začátku 70. let minulého století vydal ve dvou svazcích⁸ všechny Janáčkovy za jeho života publikované hudebně-teoretické texty a některé rukopisné studie (např. *Základy hudebního sčasování*⁹), našlo se několik muzikologů, kteří se pokusili probádat a okomentovat tyto názory Leoše Janáčka na hudební teorii, zvl. nauku o souzvucích a jejich spojích a sčasování.¹⁰ Michael Beckerman pak ve své publikaci *Janáček*

Hudebně teoretické dílo I. Spisy, studie a dokumenty. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, s. 13 ad.

- 5 Srov. Karel STEINMETZ: *Role některých bývalých žáků z varhanické školy v tzv. „Janáčkově případu“*. Opus musicum 30 (1998), č. 4–5, s. 156–161. Připomeňme však, že třeba Otakar Šín v recenzi Janáčkovy harmonie ocenil názor na úlohu času při vnímání spojů v nauce o harmonii. Srov. Otakar Šín: *Janáčková „Úplná nauka o harmonii“*. Listy Hudební Matice 4 (1925), s. 25–27.
- 6 Srov. Osvald CHLUBNA: *Teoretické učení Leoše Janáčka*. Hudební rozhledy 1 (1924), s. 57–63, 77–78, 114–116, 129–132.
- 7 Uvedme zde např. publikované zápisy Janáčkových přednášek od Mirko Hanáka, Břetislava Bakaly, Josefa Černíka a dalších, zveřejněné až po 2. světové válce (viz Mirko HANÁK: *Z přednášek Leoše Janáčka o sčasování a skladbě*. In: *Leoš Janáček. Sborník studií a statí*. Knižnice Hudebních rozhledů V, sv. 5–6. Praha: Svaz československých skladatelů, 1959, s. 137–174; Josef ČERNÍK: *Zápisky z Janáčkových přednášek v mistrovské škole skladby*. Hudební rozhledy 27 (1964), č. 19, s. 826–830; Břetislav BAKALA: *Leoš Janáček – teoretik nauk o harmonii*. K tisku připravil a poznámkami opatřil Z. Blažek. Opus musicum 11 (1979), č. 10, s. 289–298).
- 8 Leoš JANÁČEK: *Hudebně teoretické dílo I. Spisy, studie a dokumenty*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968. Leoš JANÁČEK: *Hudebně teoretické dílo II. Studie. Úplná nauka o harmonii*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha: Supraphon, 1974.
- 9 JANÁČEK 1974, s. 63–140 (viz pozn. 8); autograf (203 číslovaných fólií) uložen v Moravském zemském muzeu – Janáčkův archiv pod sign. LS 96.
- 10 Uvádí to John TYRRELL: *Leoš Janáček 1 – Osířelý kos (1854–1914)*. Brno: Host, 2018, s. 241, který měl na mysli zvl. Františka Řehánka, Jaroslava Volka, Jarmila Burghausera a editora nového vydání Teoretického díla Leoše Janáčka v Souborném kritickém vydání děl LJ – Leoše Faltuse. To bylo vydáno dva roky po Tyrrellově anglickém originálu, ale 12 let před autorem doplněným českým vydání 1. dílu monografie (viz níže Literaturu k této studii). Jak ovlivnily Janáčkovy názory o sčasování skladatelovu tvorbu sborovou, sledoval autor této statí v práci Karel STEINMETZ: *Janáčková sborová tvorba z hlediska rytmu, metra a útvarnosti*. Brno 1970 – diplomová práce (Filozofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně), která vznikla právě z podnětu profesora Zdeňka Blažka, jenž v té době vydal 1. díl Hudebně teoretického díla L. Janáčka a připravoval do tisku 2. díl. Výsledky naší diplomové práce (v roce 1971 obhájené

as Theorist¹¹ upozornil, že Janáčkovu přemýšlení o hudebně teoretických problémech v určitých životních obdobích se následně promítlo i do jeho tvorby.¹² To také připomíná i John Tyrrell ve své dvoudílné monografii¹³ a všimá si také toho, že vedle „nápěvkové teorie“ a zkoumání lidové písně¹⁴ se Janáček teoreticky zaměřoval především na dvojici jevů, a to jak v oblasti souzvuků a jejich spojů, tak ve složce metrickorytmické (v tzv. časování). Méně se v teoretických pracích i při výuce na varhanické škole a konzervatoři (resp. v její mistrovské třídě) – podle Tyrrella – zabýval Janáček hudební formou a kontrapunktem.¹⁵ Janáček vůbec ve svých spisech nepíše o utváření melodiky i harmonie – o modalitě, typu tvarování jeho hudby často tak příznačném.¹⁶

jako práce rigorózní), byly publikovány v časopisech: Karel STEINMETZ: *Rytmmetrická složka v Janáčkových sborech*. Hudební rozhledy 31 (1978), č. 3 a 4, s. 137–139 a s. 228–239, Karel STEINMETZ: *Janáčková nauka o formaci, útvarnosti skladeb*. Opus musicum 12 (1980), č. 9, s. 273–276, Karel STEINMETZ: *Janáčkovy teoretické názory na rytmus a metrum*. Časopis Slezského muzea 30 (1981), série B, s. 25–43, Karel STEINMETZ: *K Janáčkovu pojetí metra a rytmu z doby působení na varhanické škole*. Opus musicum 25 (1993), č. 3, s. 79–83. Vliv Janáčkových hudebně-teoretických názorů na skladatelovu tvorbu byl následně sledován v dalších graduačních pracích (Karel STEINMETZ: *K problematice časové artikulace hudby v dílech Leoše Janáčka z přelomu století*. Brno 1986 – kandidátská disertace (Filozofická fakulta Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně) a Karel STEINMETZ: *Janáčkovy inovace v oblasti časové artikulace hudby*. Brno 1992 – habilitační práce (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně).

- 11 Michael BECKERMAN: Janáček as Theorist. Stuyvesant – New York: Pendragon Press, 1994.
- 12 V letech 1877–1897 publikoval Janáček své teoretické články v časopisech Cecílie a Hudební listy (jak uvádí Beckerman ve 3. kapitole Janáček's Activity as a Theorist Part I, vznikají skladby, jako např. Svita pro smyčce, Idyla či mužské sbory). V období 1898–1920, v němž Janáček kromě dvou vydání Úplné nauky o harmonii napsal své nejdůležitější studie o časování, komponuje skladatel klavírní cyklus V mlhách, Houslovou sonátu, kantátu Na Soláni Čarták nebo Šumařovo dítě, tedy díla, v nichž se projevují vlivy nauky o časování a zahušťování akordů v harmonii apod., jednoznačně uplatněné ve skladbách, psaných ve 20. letech 20. století, jako byly čtyři poslední opery, Sinfonietta, Glagolská mše, klavírní Concertino, Capriccio, Mládí či oba smyčcové kvartety. Přímé časování a jeho vlivu na vnímání akordických spojů je věnována 6. kapitola práce: BECKERMAN 1994, s. 81–95 (viz pozn. 11).
- 13 John TYRRELL: *Leoš Janáček – Years of a Life I (1854–1914) – The lonely Blackbird*. London: Faber and Faber, 2006. John TYRRELL: *Leoš Janáček – Years of a Life I (1854–1914) – Tsar of the Frests*. London: Faber and Faber, 2007.
- 14 Tamtéž v 1. díle kapitoly 37 Speech melody (s. 477–489) a 28 Janáček as music ethnographer a navazující kapitoly 29–36 (s. 339–476).
- 15 TYRRELL 2006, s. 218 (viz pozn. 13) uvádí jen několik studií L. Janáčka, stať CHLUBNA 1924 (viz pozn. 6) a zápisky M. Hanáka (viz pozn. č. 7), kde je pojednáno o hudebních formách, kontrapunkt je vzpomenuť jen tím, že pro něj Janáček prosazoval český název „opora“ a výuku kontrapunktu měla nahradit teorie organizace rytmu (tedy nauka o časování).
- 16 Srov. František ŘEHÁNEK: *Diatonické módy u Leoše Janáčka*. Hudební věda 40 (2003), č. 1, s. 29–69, který upozorňuje, že si Janáček v distanční hierarchii hledisko modalit (výběru tónového materiálu – vzdálenosti jednotlivých tónů/intervalů) uvědomoval, ale přihlíží více v teoretických pojednáních o harmonii k centrickému pojetí tonality. Ovšem v tvorbě je ovlivněn modálním bohatstvím lidových písní východního typu, jak uvádějí mnozí muzikologové, z nichž připomeňme alespoň stati: Jaroslav VOLEK: *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartoka*. In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě (Janáčkůviana 1981)*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1982, s. 68–95, Roman DYKAST: *Modalita a rytmus jako základ Janáčkovy výrazového principu v Janáčkově 1. smyčcovém kvartetu*. Živá hudba 13 (2003), s. 69–79 či Markéta ŠTEFKOVÁ: *Vplyvy folklórnej „modalitnej“ na hudobné myslenie Leoše Janáčka*. In: *Moravsko-slovenské folklórny inspirace v české a slovenské hudbě (Janáčkůviana 2010)*. Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta, 2010, s. 41–57.

I když tato studie pojednává především o sčasování, nelze pominout prolínání jednotlivých teoretických disciplín a celkovou komplexnost v Janáčkově pohledu na hudbu, kterou „nelze oddělit od života, (neboť) existuje bezprostřední souvislost mezi hudbou a emocemi, hudbou a psychologií a hudbou a prostředím.“¹⁷ Sám Janáček označoval termínem *sčasování* především rytmus. Ovšem vedle tónových délek si všímal také přízvuků tónů, a proto je nutné sčasování chápat širěji jako komplexní pojmání rytmických a metrických jevů (včt. polyrytmu), respektive jako celý komplex jevů z oblasti časové artikulace hudby, tedy i metrum (tento termín se však v Janáčkově slovníku vůbec nevyskytuje¹⁸), tempo, agogiku apod., ale i jako jakési rytmické profilování, obohacování hudební věty.¹⁹ Beckerman ale soudí,²⁰ že si Janáček termín *sčasování* vytvořil, aby mohl popsat hudební události v čase, především ve vztahu k psychologickým jevům. To koresponduje i s Faltusovou myšlenkou, že Janáček spojil pojetí času v hudbě a jeho členění s jeho vnímáním.²¹ Vždyť sčasování je – podle Janáčka – skutečně „výraz duševní nálady skladatele.“²²

2. Janáčkovy názory na čas v hudbě a jeho nauka o sčasování v lidových písních i v hudbě umělé

V závěru své práce *Základy hudebního sčasování*²³ dělí Janáček všechno teoretické učení hudební na: 1. nauku o souzvucích a jejich spojích, 2. nauku o sčasování a nápěvu (učení o sčasovacím slohu vlastně zastupuje kontrpunkt v tradiční terminologii), 3. nauku o formacích – o skladebné útvarnosti. Ve všech těchto disciplínách kladl velký **důraz na časovou složku ve skladbě**. Například úvodní slova studie *Základy hudebního sčasování* patří samozřejmě času: „Prázdný čas nemá žádného významu v hudbě.“²⁴ Ten nabývá podle Janáčka až pod vlivem slyšeného či myšleného tónu. („Je čas a vládne jím též

17 Tuto hypotézu psychologa a estetika Jiřího Kulky uvádí TYRRELL 2018, s. 250 (viz pozn. 10) – (v anglickém originálu TYRRELL 2006, s. 223) – (viz pozn. 13).

18 Na tomto místě musíme připomenout, že Janáček, který podrobně studoval starší Riemannův spis *Musikalische Dynamik und Agogik* z roku 1884, zakoupený u brněnského knihkupce Barviče v červnu 1904, patrně neznal od tohoto autora práci *System der musikalische Rhythmik und Metrik* z roku 1903 (HELFERT 1928, leták č. 4–8) – (viz pozn. 4).

19 Srov. např. Jarmil BURGHAEUSER: *Metrika v Janáčkově teoretickém díle*. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* H 19–20, 1984, s. 137–153.

20 BECKERMAN 1994, s. 134 (viz pozn. 11).

21 LEOŠ FALTUS: *K Janáčkovu hudebně teoretickému dílu*. In: LEOŠ JANÁČEK: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví. Řada I / Svazek 2–1*. Brno: Editio Janáček, 2007, s. XXVI.

22 LEOŠ JANÁČEK: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví. Řada I / Svazek 2–2*. Brno: Editio Janáček, 2007–2008, s. 389.

23 Srov. JANÁČEK 2007–2008, s. 130 (viz pozn. 22).

24 Tamtéž, s. 15.

tón!“²⁵) „Vše, co tónem zaznívá, probíhá v čase.“²⁶ Hudební čas se jednak drobí v doby přízvukem tónů, jednak jej lze „měřit“ časoměrnými tvary – takty.

Význam času ve vlastní nauce o sčasování je pochopitelný. V harmonii jej Janáček zdůrazňuje tehdy, když si všímá vlivu rytmického uspořádání a tempa jednotlivých souzvuků na jejich spojování a závislosti účinku těchto spojů na rozložení těžkých a lehkých dob (tedy na metrice). Poněvadž Janáček staví do souvislosti rytmus a formu (sčasování a *formaci*), jeví se mu zákonitě sčasování jako „první a poslední nauka hudební“.²⁷ Otázkami rytmu (časomíry), přízvuků, taktu i problémy notace „nepravidelných“ časoměrných útvarů apod. se zabýval již ve své první zveřejněné studii *Všelijaká objasnění melodická a harmonická*. Janáček zde rozlišuje v pojímání taktu hledisko „časoměrné“, tj. aritmetické (souhrn určitých rytmických hodnot v taktu) od hlediska přízvučného – tedy metrického, kdy přízvuk je ovšem jen ve významu dynamickém.²⁸ Názory na takt, časomíru, přízvučnost se však dále u Janáčka vyvíjely. Zprvu se Janáček více přikláníl v pojímání taktu jako k útvaru časoměrnému: „Hlavní podstata **taktu** jest **probuzený** sčasovací život na tónu, na akordu. Odměřím-li tón, rovné tóny, akord, rovné akordy za sebou, vdechl jsem jim sčasovací život – svůj subjektivní. Vmysliti si mohu do každého tónu dob rozmanitý počet.“²⁹ Prvním příznakem taktu je tedy stejný počet dob v taktu. Mimo váhy délky tónu (to je délkový /rytmický/ důraz – např. zazní-li po řadě stejně dlouhých tónů tón delší, samozřejmě strhne na sebe větší pozornost – tj. váha délky tónu) je důležitá též váha **přízvuku**. Jak bude poukázáno níže, Janáček si uvědomoval, že ve sčasování jsou důležité vedle délek tónů i *tvary zvukné a přízvučné*³⁰ (dynamické – silové přízvuky): „Budovati nauku o sčasování jen na poměrech délky není korektní: vždyť každý tón má svůj počátek, tj. svůj přízvuk. Budovati nauku o sčasování jen na přízvuku je stejně nekorektní: neboť každý tón má svou délku, aby mohl mít svůj počátek i svůj konec.“³¹

Ke svým názorům na sčasování se Janáček v letech 1907–1910 dopracoval vlastně ze dvou různých stran: bylo to jednak studium nápěvků mluvy³² a li-

25 Tamtéž, s. 53.

26 Viz Leoš JANÁČEK: *Všelijaká objasnění melodická a harmonická*. Cecílie 4 (1877), s. 1–2 a s. 19–21; nově JANÁČEK 2007, s. 1–6 (viz pozn. 21). Jak upozorňuje FALTUS 2007, s. XXVI, Janáček spojil pojetí času v hudbě a jeho členění s jeho vnímáním. Srov. s pozn. 21.

27 JANÁČEK 2007–2008, s. 53 (viz pozn. 22).

28 Dnes hovoříme nejen o důrazu – iktu silovém (dynamickém), ale též o zdůraznění délkou tónu či důrazu, výškovém i harmonickém (barevném) či smíšeném při křížení a kombinaci zvýraznění různých kvalit atributu tónů. – Již ve své první hudebně teoretické studii Janáček postřehl dvojí druh časoměrných tvarů – rytmů: „... pouze časoměrný takt je základem všech starých zpěvů, zvláště chorálu římského“, zatímco „složení časoměrného tvaru s přízvučným jest základem všech skladeb nynějšího věku“. Srov. JANÁČEK 2007, s. 3 (viz pozn. 21).

29 JANÁČEK 2007, s. 368 (viz pozn. 21).

30 „Že přízvuk zakládá se na zvuknosti, síle, nikdo neupře.“ (JANÁČEK 2007, s. 4) – (viz pozn. 21).

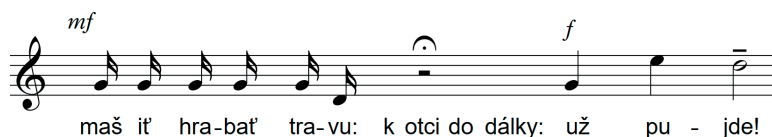
31 JANÁČEK 2007–2008, s. 19 (viz pozn. 22).

32 K problematice nápěvků mluvy viz např. Bohumil ŠTĚDRŮ: *Příznačný motiv u Janáčka*. Hudební rozhledy 27 (1974), s. 438–441; Bohumil ŠTĚDRŮ: *K Janáčkovým nápěvkům mluvy: zárodky jeho*

dových písní (jejich sbíráním a zapisováním v terénu), jednak promyšlení jevů harmonických. Záhy se obě tyto linie prolínají a ve studiích, v nichž se Janáček zabýval problémy rytmiky, dochází k jejich syntéze. Je to především ve studii *Můj názor o sčasování rytmu*,³³ v práci *Základy hudebního sčasování*³⁴ a také v zápisu Mirko Hanáka Janáčkovy přednášky na varhanické škole z roku 1909 *Nauka o sčasování a skladbě*.³⁵ Na „sčasovací život“ v lidové písni Janáček ukazuje zvláště ve studiích *O hudební stránce národních písní moravských*³⁶ a *Rytmika (sčasování) v lidové písni*,³⁷ ale i dalších.

Při studiu nápěvků ho zaujala nejvíce souvislost rytmického (sčasovacího) spádu a psychologického rozpoložení mluvčího, jeho nálada a momentální psychický stav) i vnější mimojazyková situace, za které byl nápěvek vysloven, do níž se pak promítly nejen způsob řeči, ale též další mezologické vlivy. Janáček vychází ze svého empirií získaného poznatku, že mluva pronesená s klidnou myslí má i klidný, rovnoměrný rytmus. Naopak „živější mysl zanítí a zdlouží se jednotlivými tóny a celá sčasovka je vypuklejší.“³⁸ ... Klučina vyřizuje sestře, co jí vzkazuje otec, který nedaleko v zahradě kosil.³⁹

Příklad I



Ve studii *Rytmika (sčasování) v lidové písni*⁴⁰ uvádí příklad:

operního slohu. In: *Sborník pedagogické fakulty Univerzity Karlovy. K šedesátým narozeninám prof. dr. Josefa Plavce*. Praha: Univerzita Karlova, 1966, s. 197–235; Milena ČERNOHORSKÁ: *K problematice vzniku Janáčkovy teorie nápěvků*. Časopis Moravského muzea 42 (1957), s. 165–178; Milena ČERNOHORSKÁ: *Nápěvková teorie Leoše Janáčka*. Časopis moravského muzea – vědy společenské 4 (1958), s. 129–144; Miloš ŠTĚDRŮ: *Janáčkovy nápěvky mluvy. Imprese-stereotypy-výsledky analýz?* Hudební věda 37 (2000), č. 1–2, s. 140–156). Studie v angličtině na toto téma se objevují například v monografii Johna Tyrrella o Janáčkově (TYRRELL 2006, 2007), nebo: Paul CHRISTIANSEN: *Leoš Janáček's Conception of Speech Melody*. Doctoral Dissertation, University of California at Davis, 2002; a v jeho článku *The Meaning of Speech Melody for Leoš Janáček*. Journal of Musicological Research 23 (2004), č. 3–4, s. 241–263.

33 JANÁČEK 2007, s. 361–421 (viz pozn. 21).

34 Srov. s pozn. č. 9. Tato stať nebyla za Janáčkovu života publikována. Její autograf je uložen v Janáčkově archivu Moravského zemského muzea v Brně pod sign. LS 96 a podle něj vydal studii Zdeněk Blažek v JANÁČEK 1974, s. 63–86 a s. 87–144 (viz pozn. 8), nově v Souborném kritickém vydání díla L. Janáčka: JANÁČEK 2007–2008, s. 13–131 (viz pozn. 22).

35 Srov. s poznámkou č. 7, nově In: JANÁČEK 2007–2008, s. 383–411 (viz pozn. 22).

36 LEOŠ JANÁČEK: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka – Řada I / Svazek 3–1. Brno: Editio Janáček, 2009, s. 111–272.

37 Tamtéž, s. 319–334.

38 JANÁČEK 2009, s. 119 (viz pozn. 35).

39 Tamtéž, s. 127.

40 Tamtéž, s. 325.

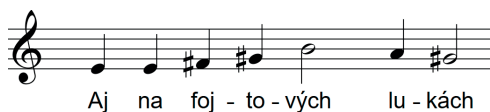
Příklad 2 – Pásla děvečka na dolině páva



„Řekl bych, že píseň z rovnoměrných tónů je písni zoufalství, písni extaze. Snad těžká vzpomínka zrodila píseň ‚Pásla děvečka na dolině páva‘, v krajině pusté, v níž ‚sedm roků tráva nerůstala‘. Ne tak slova vystihla hloubku nálady, jako těžký odměřený krok nápěvu. Je jako sžehnut, bez života“.⁴¹ A dále Janáček říká: „Nerado se zpívá ve velkém bolu, spíše o velkém bolu. Ulevte mu jen poněkud, a již vypadneme z řetězu rovných tónů. Vzniká zahrávka ve sčasování, žert měnivost nálady, příznak veselí. Co písni, jež dopadavým krokem ♩ ♩ vyrůstají!“⁴² Rozmanitost životních nálad způsobuje ve skladbě – podle Janáčka – buď rovnost dob, nebo bohaté sčasování – bohatý rytmus; vznik různých sčasovek v lidové písni pak vysvětluje: podle důrazu, jaký se klade na důležitá slova, ta se buď „ponořují, aby zvlhla větším procítěním“, nebo se „vyzdvihují, aby lehčeji mýjela“. Slova důležitější se pronášejí pomaleji (v nápěvku by se notovala notami delších rytmických hodnot), tato slova se „ponořují do nižších vrstev délek tónových. [...] Delším tónům v sčasovkách bylo třeba vyrůstati z hlubších příčin. Přičítám je důrazu, jenž zachytne to neb ono slovo. [...] Slovo s důrazem je místem rozvinuté myšlenky, v němž je jasné nadobro, ‚jak to myslím‘. Slovo s důrazem jistě spadne ve skupině drobných tónů na tóny širokého pole.“⁴³

Jako příklad uvádí Janáček vznik rytmu písně Aj na fojtových lukách: „Jediným motivem vyzpíval pěvec-skladatel Aj na fojtových lukách a přece přitom nadzvihl ‚fojtovy‘ nadevšechny.“

Příklad 3



Jistě i melodii slov ‚ztratil tam synek dukát‘ pozdrží za slovem ‚synek‘ i ‚dukát‘:

Příklad 4



41 Tamtéž.

42 Tamtéž, s. 326.

43 Tamtéž, s. 328.

A sčasovka ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ přiléhá verši až do konce.⁴⁴ Janáček zde nemá na mysli důraz silový (dynamický, např. expirativní), nýbrž akcent délkový (rytmický).⁴⁵

V lidových písních pak nalézá Janáček shodu uzavřených myšlenkových obrazů textu s myšlenkou hudební. „Ve zpěvu však koncem myšlenky třeba zakončiti i tónový proud [...] třeba se stopiti krátkému tónu v delším. Chci-li zakončiti i obraz myšlenkový, třeba se stápeti tónům stále delším, až konečně nejdelší zanikne v tichu, jež klade se od verše k verši. Vzniká tak sčasovka, jež má příznak ritardance velkého rozpětí. Není jen tak na konci písně, dělá i velké prory v písni ...“⁴⁶ Tím lze podle Janáčka sčasováním „dosíci myšlenkové plastiky“. Domnívá se totiž, že rytmus v lidové písni ovlivňuje více tato „myšlenková plastika“ než slovní rytmus a deklamace textu, téměř neovlivněné jeho citovou a sémantickou náplní.

K fyziologickým a psychologickým aspektům přihlíží Janáček, když se ve folkloristických studiích zabývá třemi základními typy nejmenších sčasovek: sčasovky delšího tónu po kratším, kratšího po delším a sčasovky stejně dlouhých tónů. Zajímal ho jev, proč pěvec časově přesně druhý tón v sčasovce ♩ ♩ ♩, kterou zpíval na velkém prostranství někde na stráni, tam a ne jinam – proč jej nezaspívá v délkovém poměru k jiným tónům třeba takto: ♩ ♩ ♩, když v jiném prostředí, za jiných okolností vyměří mu třeba tento rytmus ♩ ♩.⁴⁷ Podle čeho vzniká tato proporce kratších tónů k delším? Položenou otázku vysvětluje Janáček dozníváním kratších tónů v naší mysli (pro tento psychologický jev užívá termín „pacit“), i když „v uchu“ zní tón delší ♩ ♩.

V mysli pěvce – skladatele totiž vzniká jakýsi časový pohyb (později jej označuje jako čítací sčasovka). Janáček říká: „Zakončím-li delší tón v okamžiku takového vycítěného pohybu, a to jsou místa, která k zakončení zrovna zvou – , vzniká proporce kratšího k delšímu tónu sama“.⁴⁸ Vzniká tím vlastně samo zcela přirozeně jakési článkované zvukové pozadí,⁴⁹ blížící se jevu, který nazýváme metrickým pulsem.

Ve sčasovce opačné (po delším, kratší tón) v delším tónu, ve kterém ještě nemohla vzniknout míra kratšího, neboť ten zazní až posléze, je třeba „udělat takt. Udělat takt tam, kde ho nebylo. Jen tu myslí lidový skladatel taktem. Vyčítává jej.

44 JANÁČEK 2009, s. 321–322 (viz pozn. 35).

45 Hudební důraz může být podle jednotlivých „vidů“ tónových kvalit: metrický (silový, dynamický), rytmický (délkový), melodický (výška tónu) a barevný – sónický (třeba „zahuštěný akord“). Toho si byl Janáček vědom, když v přednáškách na varhanické škole mluvil o motivech souzvukových, nápěvných, rytmických, barevných či slovesných. Srov. JANÁČEK 2007–2008, s. 167–171 (viz pozn. 22).

46 JANÁČEK 2009, s. 321 (viz pozn. 35).

47 Janáček přikládá velký význam ve svých folkloristických studiích vlivům mezologickým.

48 JANÁČEK 2009, s. 320 (viz pozn. 35).

49 BURGHAEUSER 1984 s. 141–143 (viz pozn. 19).

„možno jej přehlížeti slovem, tj. omezovati jej jistým počtem tónů nápěvně jistých. *To jest teorie realistická*. Tak se liší skladatelská technika vyučeného skladatele od lidového. Onen má na mysli prázdný, stejně odměřený čas a vyplňuje ho nápěvem, lidový skladatel má na mysli slovo, tj. určitý počet nápěvně jistých tónů, a zastírá jimi libovolně v nejrozmanitějších záhybech čas.“⁵⁵

Vedle sčasování v lidové písni (v horizontální metrorhythmické složce) mluví Janáček i o sčasování v homofonní hudbě, kterou nazývá „harmonickou“. Horizontálu sčasovaných tónů analogicky srovnává se zvukovou vertikálou (akordem) a zabývá se sčasováním v souzvuku. Otázkou času v harmonii se Janáček zabýval v pracích *O skladbě souzvukův a jejich spojuv*,⁵⁶ a také v obou vydáních *Úplné nauky o harmonii*.⁵⁷

K nejvýznamnějším Janáčkovým teoretickým pracím o rytmu patří dvě studie *Můj názor o sčasování (rytmu)* – ta je rozdělena do pěti kapitol pojednávajících o taktu, o přízvuku, těžší a lehčí době a těžším taktu, o plasticity sčasovací, o slohu po sčasovací stránce a o tempu – a *Základy hudebního sčasování* se šesti oddíly s názvy: Jak pojmáme sčasovky; Sčasovka znící, čítací a scelovací, Doba těžší a lehčí, Synkopa, Taktové sčasovky, Lehké duoly, trioly, kvartoly atd., Těžké duoly, trioly, kvartoly atd. Obě tyto stati spolu se studií *Rytmička (sčasování) v lidové písni* vznikly v rozmezí let 1907–1910.⁵⁸ Také zde Janáček vychází z aspektů fyziologických a psychologických, které ho přivedly k přesvědčení, že každý znějící tón či jenom představovaný tón v duchu (vzpomínaný) navozuje v člověku zcela určitý fyziologický stav. Zvláště délky tónů jsou nositeli životních nálad. Změní-li se délka tónu, je to důkazem změny nálady (Janáček je přesvědčen, že „opětovaná stejná nálada vyrůstá vrstvou rovnoměrných tónů.“⁵⁹).

Vlastní sčasování je podle Janáčka založeno na faktu samovolného ohlašování se slyšeného tónu „vznívání tónů pacitem“ a „vyžarování nálady, jíž byl celistvý tón výrazem“.⁶⁰ „Tón s celým jeho obrazem – přízvukem i délkou – do vznívání přenášení může.“⁶¹ Tomu napomáhá posilování připomínáním si tónů, jež mají stejnou délku – stejný charakter časový. „Proud rovných stručných tónů udržuje se v paměti“,⁶² i v následné pomlce či delším tónu, než byla předchozí řada kratších stejně dlouhých tónů.

55 Tamtéž, s. 146.

56 JANÁČEK 2007, s. 189–349 (viz pozn. 21).

57 ¹Piša, Brno 1912, ²Piša, Brno 1920, nově Janáček 2007, s. 459–661 (viz pozn. 21).

58 Studie *Základy hudebního sčasování* (viz JANÁČEK 2007–2008, s. 15–131) – (viz pozn. 21) není datována, ale rozhodně byla napsána až po otištění statí *Můj názor o sčasování (rytmu)* (JANÁČEK 2007, s. 361–421) – (viz pozn. 21) v roce 1907 a *Rytmička (sčasování) v lidové písni* (JANÁČEK 2009, s. 319–334) – (viz pozn. 35) roku 1909. Srov. BLÁŽEK 1968, s. 44 (viz pozn. 8).

59 JANÁČEK 2007, s. 362 (viz pozn. 21).

60 Tamtéž, s. 364.

61 Tamtéž.

62 Tamtéž.

To je předpoklad základní, z kterého Janáček vychází při svém uvažování o vzniku tzv. sčasovek čítacích a scelovacích (viz dále).

S tímto faktem jakéhosi „samovolného ohlašování se jednotlivých tónů“ počítá při vysvětlování vzniku sčasovek čítacích, scelovacích a sčítacích. Naše vědomí reaguje na tři možnosti, které se mohou naskytnout v jednotlivých sčasovkách: 1. když po kratším tónu následuje tón delší, 2. po delším kratší, 3. „po tónu rovně dlouhý tón“.

První případ:

Příklad 5



Druhý případ je složitější: „Je-li dojem delších tónů (♩ ♩ ♩) silný, pohltí kratší, následný tón. Těžko odhadovat jeho délku:

Příklad 6



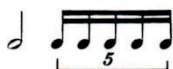
takový poměr, sčasovka, je těžko srozumitelný [...]. Po delším tónu několik krátkých má již větší srozumitelnost. Snad se délkou kryjí:

Příklad 7



Proto, ač obtížněji, jejich délkou i předcházející tón dlouhý odhadneme.⁶³ U sčasovky (♩ ♩) podle Janáčka ihned poznáme, že druhý tón je polovinou prvního, u sčasovky:

Příklad 8



je už toto „odhadnutí“ času obtížnější. Odhadnutí délky prvního tónu by bylo prakticky nemožné, kdyby na něm „charakteristiku časovou“ nedělaly přimyšlené tóny. Jedině díky jim „máme požitek rytmický i ze čtení not.“⁶⁴

Příklad 9



Tak vlastně vzniká jakési strukturované „metrorytmické pozadí“. „Nebýt této vrozené schopnosti, jíž nevyměřuje se pouze následný tón, ale jež vůbec určuje charakter časový každého následného tónu, nebylo by bohatého sčasování...“⁶⁵

O třetí možnosti, o řadě stejně dlouhých tónů, Janáček říká: „Ostře vystupují, ale na každém následném tónu sčasovacího života, ruchu, odměřování nepostřehneme.“⁶⁶

Janáček zde zavádí do své sčasovací teorie termíny čítací, sčítací a scelovací sčasovka. Tyto útvary vznikají *na sčasovce, která reálně zní* (takzvaná sčasovka znící) a jsou většinou pouze myšlené, i když mohou samozřejmě také skutečně zaznívat jako podpora v jiném hlase. Janáček si všímá jevu, že v půlové notě rytmického útvaru (čtyři osminy a nota půlová) slyšíme v naší mysli stejnoměrný tep osmin. Osminové noty zde vytvářejí sčasovku, která však nemusí být základní sčasovací vrstvou. „Čím jednodušší poměr délek obou tónů, tím snadněji samo sebou vynikne vyměřování:

Příklad 10



Nejsnadněji pojmu tento poměr, jsou-li oba tóny stejně dlouhé. (...) ťukání u mysli dělá sčasovku o rovných dobách, sčasovku myšlenou, jíž říkáme sčítací.“⁶⁷ Součtem čítacích sčasovek vzniká sčasovka sčítací. Tento termín však není zcela jasný.⁶⁸ U skupiny pěti šestnáctinových dob ve sčasovce:

⁶⁴ Tamtéž, s. 367.

⁶⁵ Tamtéž, s. 365.

⁶⁶ Tamtéž, s. 367.

⁶⁷ JANÁČEK 2007–2008, s. 16–17 (viz pozn. 22).

⁶⁸ Podle Zdeňka Blažka to má být „součet čítacích sčasovek pro vyměření delšího tónu.“ Srov. pozn. 5 v JANÁČEK 1974, s. 86.

Příklad II



spíše postřehneme, že tento útvar jako celek se rovná její polovině, než že jedna taková nota je desetinou půlové noty. Půlová nota tedy celý útvar scelovuje. Tak vzniká scelovací sčasovka (rytmický útvar, tvořící na základě složek hudebního projevu, třeba harmonie či obsahu textu u hudby vokální, určitý celek). „Sčasovky mají své mrtvé body, okamžiky bez všeho vzájemného náporu – tyto okamžiky dávají podnět k tzv. scelovací sčasovce.“⁶⁹ Scelovací sčasovka tak vlastně vytváří základní vrstvu metrických dob (rozhoduje o podobě taktu – zda jde např. o takt 6/8, 3/4 nebo 6/4 – viz níže) a je také rozhodující při určení tempa. Podle Janáčka význam znící, čítací a scelovací sčasovky stačí k objasnění hudebního nápěvu. Kolik nápěvů, tolik je znících, čítacích a scelovacích sčasovek. Každá sčasovka však má být zcela srozumitelná. „Srozumitelnost sčasovek plyne ze změřitelnosti jejich dob. Sčasovka má se měřit sama sebou, tj. má dáti vyzníť čítací sčasovce.“⁷⁰

Sčasovky (znící, čítací, sčítací a scelovací) jsou pro Janáčka útvary rytmické. Přesto s jejich pomocí vysvětluje i vznik hudebního metra.⁷¹ Každý tón má totiž na svém začátku slabý přízvuk. Shodnou-li se dva takové přízvuky současným zazněním tónů scelovací a čítací sčasovky (byť k němu došlo pouze v naší mysli), vytvoří se větší přízvuk než pouze na tónu ve sčasovce čítací. Proto vznik scelovací sčasovky má vliv na rozlišení různých taktů, např. 6/8 od 3/4 nebo 6/4 apod. Když si přimyslíme třeba ve sčasovce

Příklad I2



různé odlišné sčasovky scelovací, má to podle Janáčka i velký vliv na vztahy harmonické. Tak například podle přízvuku chápeme jinak melodické tóny (vztahujeme je k jiným akordům):

⁶⁹ JANÁČEK 2007–2008, s. 15 (viz pozn. 22).

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Janáček ve své sčasovací teorii neuzívá Riemannova pojmu „hudební metrum“ a vznik silových přízvuků – iktů, potřebných pro vznik metra, vysvětluje současným zněním (v naší mysli) více sčasovek (znějící, čítací, scelovací apod.); každá tato sčasovka má na svém začátku „svůj“ přízvuk a tudíž čím více je sčasovacích vrstev, tím silnější je pomyslný součet přízvuků na jednotlivých dobách v taktu.

Příklad 13



V rytmickém útvaru synkopě si Janáček všímá přízvuků znící sčasovky a čítací sčasovky.

Příklad 14



Říká: „Podložíme-li jí (*tj. synkopou – pozn. K. S.*) čítací sčasovku, soustředí se následkem většího náporu tónů znící sčasovky o čítací sčasovku větší přízvuk na čtvrtových tónech znící sčasovky; tak hatí přízvuk čítací sčasovky sčasovku znící, ale zároveň ji pozdvihuje. Tímto nápoem přízvuku obou sčasovek byli bychom svíráni pořád, jestliže bychom nevzali na pomoc ještě scelovací sčasovku:⁷²

Příklad 15



Od přízvuků na jednotlivých dobách v taktu přechází Janáček k těžkým a lehkým taktům (viz níže) a k plasticě sčasovací.

„Hlavní podstata taktu jest probuzený sčasovací život na tónu, na akordu. (...) Do znějících akordů (e-g-h-d), (as-f-des) vmysleti si mohu takt jakýkoliv:

Příklad 16



Každý z hudebníků vyšvihnout se tu může do vysokého taktu – laik zůstane i na dně. Shodnout se nemusejí; to je ožívování čistě subjektivní. Ale život sčasovací probouzí se určitěji (...) ohlašování kratšího nebo delšího tónu předcházejícího na následném tónu. Takt se probouzí v něm sám, objektivně.⁷³ Záleží tedy na subjektivně pojaté, jak Janáček později říká tzv. „čítací sčasovce“. Je-li však dána objektivně délkou předcházejícího tónu, vznikl reálně takt.

Podobně jako tón budí v tónu takt, tak samozřejmě budí i akord v akordu takt. Když se však jednomu hlasu v akordu dá odlišný sčasovací život, „padne odlesk tohoto života sčasovacího na celý ostatní souzvuk: v celém ostatním akordu slyšíme takt!“⁷⁴ Například v sopránovém hlasu je zárodek melodický, respektive podle Janáčka zárodek polyfonie:

Příklad 17



„Každým tímto melodickým zákrokem řídne původní souzvuk.“⁷⁵ Tak se dostává Janáček k vysvětlení svého termínu „plastika sčasovací“. Tímto pojmem Janáček nazývá sčasování v harmonické hudbě. V harmonickém taktu se sčasovací (často nezávislé) vrstvy na sebe kupí. Každá vrstva je určena stejnými délkovými hodnotami (notami hodnot půlových, čtvrtových, osminových atp.) a je projevem určité životní nálady.⁷⁶ Proto podle Janáčka „žádné jiné dílo umělecké nemůže se plnotou výraznosti náladové rovnati s dílem hudebním. Pronikáním se těchto různých vrstev rovnoměrných tónů spadá z drobnějšího na hrubší děšť ruchu sčasovacího.“⁷⁷

Na příkladech ze skladby Richarda Strausse *Sinfonia domestica*, op. 53 Janáček pak vysvětluje pojem „harmonického taktu“ a jak vzniká harmonická plastika: „Jsme teď kolébáni v dobách půlových. (...) Když přibudou vrstvy osmin..., šestnáctiny... odráží se na souzvuku (fis-d-a-c).“⁷⁸

73 JANÁČEK 2007, s. 368 (viz pozn. 21).

74 Tamtéž, s. 369.

75 Tamtéž, s. 370.

76 Tyto nezávislé rytmické vrstvy, v nichž jsou mnohdy komplikované montáže s přidávanými dalšími nezávislými vrstvami, nacházíme často v Janáčkových kompozicích.

77 JANÁČEK 2007, s. 390 (viz pozn. 21).

78 Tamtéž, s. 390–391.

Podle Janáčka naše ucho sleduje však jen toto četení a ne „hluboké dno, jež celek váže na jeden takt určitého příznaku.“⁷⁹ Jeho prvním příznakem je podle Janáčka počet dob v taktu, jenž nese na sobě celé vrstevnaté složení; druhým příznakem jest hustota náladová, tj. počet a odchylnost pronikajících se vrstev. Uvádí k tomu příklad:

Příklad 18



Množství sčasovacích vrstev můžeme chápat jako určitou bohatost („hloubku“) rytmu“, v případě divizivní (dělitelné) přízvukové roviny pak „hloubku metra“. Vládnoucí sčasovací vrstva taktu (v melodii) je vlastně určena, jak uvidíme níže – metrickými „sčítacími dobami“. Když by současně tyto sčasovací vrstvy zněly, pak každý tón nižší vrstvy je tóny vyšší vrstvy sčasován; tón půlový ♩ dvěma dobami čtvrtovými ♩ ♩, tón čtvrtový dvěma osminami atd.⁸⁰ Čím více vrstev je ve skladbě obsaženo, tím je bohatší její nálada. Vyšší sčasovací vrstvy ve struktuře znamenají vlastně větší hybnost. Jinou hybnost má třeba melodie (základní sčasovací vrstva je dána čítací sčasovkou), jinou, větší, ale často i menší hybnost má doprovod. Janáček tak vlastně odhaluje souvislost mezi hybností a výrazem celé hudební plochy.

Kromě toho všímá si Janáček v taktu i přízvuku. Přízvuk stojí podle něj na počátku každého znějícího tónu, ať je dlouhý či krátký. Tento počáteční okamžik při zaznění každého tónu nazývá jeho přízvuknou dobou a vysvětluje ho jako tlak nutný k tomu, aby vůbec tón pronikl „celou tíhou mlhavých neb určitých nálad.“⁸¹ Ale tento plytký dotek přízvukový, jenž stojí na kraji každého tónu, může být větší či menší podle okolností, jaké tento tón provázejí. „Povšimnout si jen tónu, chtít, aby mi akord v mysli více vynikl – a již je přízvukná doba hutnější, těžší.“⁸² Toto svoje tvrzení dokazuje Janáček na příkladu: „Spočítejte myslí střídavě tu na tom, tu na onom z rovně těžkých akordů:

79 Tamtéž, s. 391.

80 Tamtéž, s. 393.

81 Tamtéž, s. 362.

82 Tamtéž, s. 371.

Příklad 19



a slyšet v nich můžete hned tu skupení po dvou, tu po třech, po čtyřech atd. Podobně je tomu s nápěvkem rovných tónů⁸³.

Příklad 20



Slyšet je v něm možno takt 3/8, je-li stejnoměrnou silou hrán (např. na varhanách), i přes předepsaný takt 2/4.

„Leží na bíledni, že přízvuk tónu, na nějž padl svým přízvukem samovolně se ohlašující tón (i přimyšlený), je hutnější, těžší o tento přízvuk (...) Již pouhá charakteristika sčasovací, ohlašování se tónu, jakož i přimyšlení tónů dělá těžší – lehčí doby⁸⁴“.

Příklad 21



Jestliže zpočátku Janáček souhlasil s Riemannovým pojetím jednoduchého taktu s jedním přízvukem (vycházel totiž z Durdíka a pokládal první přízvukovou dobu v taktu za nejsilnější a směrem ke konci taktu síly ubývá), nyní nejen že dochází k uznání vedlejšího přízvuku a k taktům složeným, ale dokonce dospívá k vysloveně komplexnímu pojmání přízvuku jako složené kvality, tedy nejen přízvuku důrazového, ale i výškového, délkového a barevného. Je v tom možno spatřovat ryze metrické chápání taktu.

Pro sčasovací život v taktu žádá Janáček nejméně dvě sčasovací vrstvy. „Složení rytmické alespoň dvouvrstevní stačí na srozumitelnou charakteristiku všech obvyklých typů taktových vzniklých kupením vrstev. Dotknout se osmin v taktu dvoučtvrtovém 2/4 – a bude rozeznatelný od taktu 4/8, jenž v sobě chovat může i takty 2/16.“⁸⁵

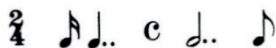
83 Tamtéž.

84 Tamtéž, s. 372.

85 Tamtéž, s. 396.

Pak Janáček přechází k typům taktovým, které vysvětluje jako výsledek prolínání současnosti souzvuků. Takty rozeznává primární a složené: „Tóny z jedné vrstvy dělají takt primární. (...) Jediná vrstva sčasovací, jež hraje na sčasovacím dnu, ve kteréž se tedy rovná délkou doba těžší době lehčí, dělá takt primární.“⁸⁶ Primární takty jsou dvojdobé a třidobé. Dvojdobé vysvětluje prostým přiřazováním rovných dob sčasovacího dna, nebo seskupováním těchto dob výsledným souzvukem (scelovací sčasovkou). Třidobé vznikají jednak prostým přiřazováním tří rovných dob (1+1+1), jednak výsledným souzvukem seskupených dvou dob s předcházející, nebo následující rovnou dobou (1+2, 2+1). Je to vlastně aditivně vytvářený rytmus v aritmeticky (rytmicky) seskupeném taktu.⁸⁷ Ostatní takty vznikají přiřazením dvou a třidobých primárních taktů. Jsou to takty složené, které vznikají podle Janáčka přiřazením taktů primárních. Jako příklad uvádí takt 5/4: „O taktu 5/4 je známo, že může býti přiřazováním 3/4 + 2/4 nebo 2/4 + 3/4; ale též i pěti dvouosminových (2/8) taktů atd. Plný záhad, náhlých převratů, výbušné energie, nepokoje duševního je typ taktový, jenž má těžší nebo lehčí dobu taktu z jiné vrstvy, tj. těžší a lehčí doba mají různou délku:

Příklad 22



Mohou být na něj naneseny příznaky taktu primárního i příznaky přiřazování taktů.⁸⁸ Tyto Janáčkovy názory jsou pak rozvedeny v Úplné nauce o harmonii (viz 3. podkapitola této studie).

V dalším textu dvou hlavních Janáčkových statí o sčasování ze začátku 20. století je pak vysvětleno, jak souvisí sčasování s formou: Nejmenší stavebný prvek – hudební motiv charakterizuje spíše jako útvar rytmický než melodický: „Je to řada tónů vynesných jednou silou náladovosti, tudíž vždy rovnými dobami vyznívající. Drobnost, velikost těchto drobných dob, způsobuje si modulace náladová. Motiv můžeme tedy postřehnouti u kterékoliv vrstvě sčasovací.

Jeden motiv může se nésti přes všechny takty skladby, formace harmonické a závěrové nadělají v něm rýh, ale plynulosti a jeho spojitosti nepřetrhnou. Motivu je konec, spadá-li tónem do jiné vrstvy. Motiv s tímto sčasovacím zakončením nejsnáze pojmáme.“⁸⁹(...) „Ustane-li sčasovací život v tónu, cítíme

⁸⁶ Tamtéž, s. 395.

⁸⁷ Toto aditivní přiřazování elementárních jednotek vede k vytváření asymetrických útvarů (taktů), které mohou být dále vnímány jako nedělitelná (na rozdíl od divizivní) jednotka, často určená pro parametrické poměření tónových délek.

⁸⁸ JANÁČEK 2007, s. 397–398 (viz pozn. 21).

⁸⁹ Tamtéž, s. 606.

konec sčasovky; nezbytně článkuje se takovým způsobem sebedelší nápěv. (...) jen nepatrně rozčeřit jej v posledním čtvrtovém tónu... a ujme se v něm nový motiv.⁹⁰

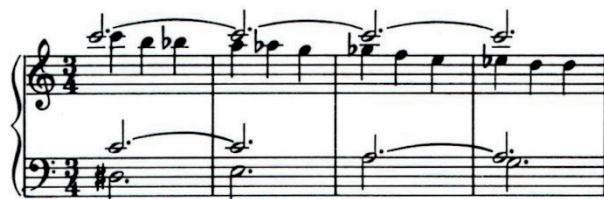
Vliv na formu má ovšem i „taktové vlnění“ – „taktová základna“. Tak, jak cítíme v taktu

Příklad 23



těžké a lehké doby, při zahrání tohoto taktu ve značně zpomaleném tempu slyšíme vlnění těžších a lehčích taktů.

Příklad 24



„Ve skladbách tanečních, polce, valčíku, atp., zrovna toto vlnění těžšího – lehčího taktu námi hýbe.“⁹¹ Taktovou základnou pak Janáček myslí „onen nejdelší takt, v němž se odráží střídání všeho přízvuku těžšího – lehčího.“⁹² Vzniká tak vlastně tzv. metricko-syntaktická kvadratura.

Taktová základna bývá po dvou taktech, třech, u rychlejších skladeb i čtyřech a více taktech. Čím je delší, tím hůře pojímá harmonický její jednotný charakter. „Vlnění klopýtá, jestli tyto takty nemají stejné délky. Proto ve mnohých typech harmonického taktu zrušeno jest vlnění nadobro.“⁹³ (...) „Skladba v periodičnosti roste přiřadováním, skladba nápěvu po nápěvně jistých tónech přirůstá dle potřeby a invence na každém z čistých tónů: roste tudíž i ze středu a oddaluje konec.“⁹⁴ Na tomto místě tedy Janáček jednoznačně upozorňuje na

90 JANÁČEK 2007–2008, s. 380 (viz pozn. 22).

91 Tamtéž, s. 383.

92 Tamtéž.

93 Tamtéž.

94 JANÁČEK 2007–2008, s. 123–124 (viz pozn. 22).

možnost akvadraturního a asymetrického utváření taktového členění hudby, tedy na možnost uvolnění riemannovsky pojímaného syntakticky pevného sepětí rytmu a metra, jak se utvářelo v tzv. „Taktmusik“ posledních tří století.

Taktová základna může být ukončena „ve formě“ či „za formou“.⁹⁵ V taktovém vlnění u dvou simultánně zaznívajících motivů často dochází k „posunu fází“. O tom Janáček říká: „Motivy plují vždy ve vlastním proudě, vrstvě taktové (časovací): může být konec jednoho motivu a druhý jej může přerůst, může být konec subjektu a skladba kontrasubjektem ještě roste.“⁹⁶ To může být i vysvětlení jevu, jak motiv vyplňující dva takty v jednom hlase, imitovaný s jednotaktovým opožděním v hlase jiném, vytváří z dvoutaktového „kolébání“ („vlnění“) nadtaktové ternární členění tak běžné v Janáčkově hudbě.

3. Úloha působení času při spojování akordů

O času v hudbě a o rytmu uvažoval Janáček – jak již bylo řečeno – také při promýšlení harmonických jevů, když budoval svou nauku o prolínání souzvuků, založenou na principu tzv. „spojovacích forem“. Ve spoji dvou akordů si např. všiml, jak jsou rozvedeny jednotlivé hlasy. Spoj, který chápal jako mechanismus vedení hlasů, má tři fáze. V první vyzní první souzvuk, ve druhé se v mysli posluchače setkají tóny prvního souzvuku ve formě pacitu⁹⁷ s pocitem druhého souzvuku (takzvaná „spletna“) a ve třetí fázi ovládne mysl jedině druhý souzvuk spoje. Základní tón druhého souzvuku se setká v mysli s pacitem jednotlivých tónů prvního souzvuku buď v disonantních intervalech, které jsou rozvedeny konsonancemi (tzv. „smír“), nebo naopak klid konsonance ruší disonancemi („vzruch“). Pokud se ve spoji zaměňují intervaly přibližně stejné konsonantnosti, jde o záměnu. Podle těchto tzv. zpětných poměrů rozeznává Janáček spojovací formy smíru, vzruchu a úklidu. Později, když Janáček tyto své názory ještě dále promýšlel, zavedl i čtvrtou tzv. zesilovací formu (je-li co do konsonantnosti a disonantnosti „stejnost intervalů ve spletně i v rozuzlení“).⁹⁸

Ačkoliv svou nauku o spojovacích formách promýšlí Janáček již od roku 1881,⁹⁹ ve studii *O skladbě souzvuků a jejich spojův* z roku 1897 si poprvé všimá časové složky realizace skladby.

95 Je-li čtyřtaktová „základna“ ukončena až v následujícím taktu pátém, jedná se podle Janáčka o dokonalejší ukončení „za formou“.

96 JANÁČEK 2007, s. 383 (viz pozn. 21).

97 Pacitem je myšlen jakýsi „otisk“ – doznívání zvuku v naší mysli.

98 Ve studii *O skladbě souzvuků a jejich spojův* rozeznává Janáček tyto tři spojovací formy. V obou vydáních *Úplné nauky o harmonii* však rozlišuje záměnu a zesílení a mluví proto o čtyřech spojovacích formách. Srov. JANÁČEK 2007, s. 465–629 (viz pozn. 21).

99 Srov. BLÁŽEK 1968, s. 22 (viz pozn. 8).

Ve 3. části úvodní kapitoly této studie se zabývá významem tempa a rytmu pro chápání souzvuků „vztažných“ a „prostných“.¹⁰⁰ „Tvoření rytmu zakládá se na odměřování času jednotlivým momentům ze spojovací formy. Délku chaotického okamžiku má skladatel v moci, přiděluje větší nebo menší sílu původovým, předcházejícím tónům. Čím silněji vyzní tón, tím déle trvá jeho pacit. Ráz spoju závisí tudíž ve velké míře na přízvuku“.¹⁰¹ Účin spoju je podle Janáčka tím větší, čím delší dobu vyzní hlavně druhý souzvuk ve spoji (závisí především na třetím okamžiku spoje, tj. na délce smíru nebo vzruchu).

Na základě těchto úvah dochází Janáček k závěru, že „veškerá teorie o spojích souzvuků bez bedlivého zřetele na rytmickou úpravu je chudá, neúplná. Nedostačují tu příklady v prostých celých nebo půlových notách. Pohnutku ke článkování času, tvořivost rytmů hledám obzvláště ve zvučící spletně.“¹⁰² Proto se např. takzvané nevolné čtyřzvuky (vedlejší septakordy) kladou na těžké přízvukné doby a následný trojzvuk ve spoji na lehkou dobu.

Janáček tak (stejně jako Hugo Riemann ve spise *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*¹⁰³) vystihl vlastně souvislost mezi metrickým členěním hudby a harmonickým kadencováním (kadencování pomáhá pochopit metrickou strukturu), a jak uvidíme později, i mezi melodickými tóny (často „zahušťující“ akord) a metrem.

Ještě větší význam rytmu v akordických sledech přikládá Janáček v *Úplné nauce o harmonii*, která vznikala nejméně o 10 let později. Během tohoto období se Janáček zabýval právě výše zmíněným sčasováním v lidové písni. Jeho myšlenky o vlivu časové složky na vnímání a klasifikaci harmonických spoju jsou v *Úplné nauce o harmonii* soustředěny zvláště v druhé polovině knihy (ve 2. vydání kapitoly druhá a třetí s názvy: Prolínání souzvuků. Typy taktové a Náporové spoje).

Při prolínání souzvuků sleduje Janáček rytmické poměry, a proto ve většině příkladů harmonických spoju uvádí i rozbor sčasovací stránky, ve kterém si všímá jednotlivých sčasovacích vrstev.¹⁰⁴ V těchto sčasovacích rozborech užívá jednotného tempa (♩ = 60 M.M.); východiskem je vždy výsledný souzvuk o rovných dobách, probíhající v době jedné sekundy. Všímá si taktových náporů, jejichž účín hatící „harmonickou čistotu“ je buď silný

100 Vztažným souzvukem nazývá Janáček souzvuk s jednou melodickou disonancí nebo více melodickými disonancemi, který je nesamostatný a stojí před souzvukem „výsledným“, jenž zase obsahuje rozvodný tón nebo rozvodné tóny melodických disonancí. Souzvuk prostný je samostatný souzvuk bez vztahu k jinému souzvuku.

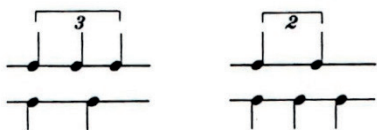
101 JANÁČEK 2007, s. 199 (viz pozn. 21).

102 Tamtéž.

103 Vydáno: Leipzig, 1903. Jak jsme uvedli v poznámce č. 18, Janáček patrně tento Riemannův spis neznal.

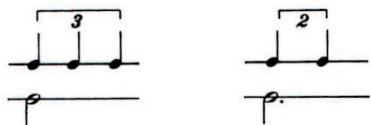
104 Tóny stejné délky, dělicí tzv. *sčasovací dno* (tón, interval nebo souzvuk znějící přes celý takt). Např. ve čtyřčtvrtečním taktu je 1. sčasovací vrstva vytvořena z tónů půlových, 2. sčasovací vrstva z tónů not čtvrtvých hodnot, 3. vrstva z tónů osminových délek apod. Trioly a jiné útvary „heterogenně“ dělených taktů vytvářejí vrstvy vázané.

Příklad 25



nebo zeslabený.

Příklad 26



Vznikají tak „náporové typy taktové“ přiřadováním a nadřadováním jednoduchých taktů, tj. spojování sudodobého a lichodobého (event. spojení dalších pravidelných a nepravidelných členění) taktu (tj. např. 2/4 proti 3/4, 4/8 proti 5/8 či 7/8 a podobně, jako jsou třeba krajní náporové spoje 9/16 či 15/32), čímž podle Janáčka dochází k „citové asimilaci“¹⁰⁵

Na jiném místě je vysvětlena souvislost tempa, harmonie a chápání metro-rytmických vztahů (tzv. hloubka metra). Hlavně tempo mění souzvuky vztažné (u nichž se musí melodické disonance rozvést do tónů následného akordu) na samostatné („prostné“). Co v rychlejším tempu vyzní jako melodický tón, může ve volnějším tempu nabýt významu akordického.¹⁰⁶ Na tempu skladby závisí, z které sčasovací vrstvy si souzvuky uvědomujeme. Při pomalém vynikne vrstva první i druhá (souzvuky v nich chápeme jako samostatné), při rychlejším tempu souzvuky vyšších vrstev unikají pozornosti a v ní převládnu souzvuky vrstvy nižší. „Skladba následkem toho dostává majestátní krok. Není v ní jen mravenčího drobného pachtění, ale postřehneme v ní i rozmach orlího letu. Svým širokým proudem zachvátí taková skladba mnoho času. (...) Hutnost harmonická zředí se do té míry, že na její pavučině rozpoznáte zrovna dechem navanuté nápěvky.“¹⁰⁷

105 Tento termín vysvětluje editor vydání JANÁČEK 2007 (viz pozn. 21) Leoš Faltus v pozn. 3 na straně 631: „Asimilací citovou je míněn souhlasný průběh rytmických vrstev; ten náporové spoje, tj. spojení pravidelného metra s nepravidelným ‚hatí‘ (narušuje, maří)“.

106 Na tomto místě je nutné připomenout pro vnímání harmonických spojů Janáčkovy názory patrně přejaté z *Nauky o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší* Františka Zdeňka Skuherského, že jakýkoliv akord je možno spojit s libovolným akordem. K tomu se pak přidává Janáčkův názor o „zahuštění“ akordu dalším diatonickým tónem (k osnovovému tónu původního akordu v poměru malé či velké sekundy), aniž by se změnila funkční klasifikace akordu (srov. např. Jaroslav VOLEK: heslo „zahuštěný akord“. In: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 1015–16).

107 JANÁČEK 2007–2008, s. 115 (viz pozn. 22).

4. Význam Janáčkovy nauky o sčasování pro kompoziční praxi

Sledujeme-li Janáčkovy inovace v oblasti časové artikulace jeho kompozic,¹⁰⁸ nelze opomenout právě velký vliv jeho hudebněteoretických názorů o sčasování na utváření časově pohybových struktur – metrorhythmiky a tempa v jeho skladbách.¹⁰⁹ Konkrétní příklady pak uvádí třeba Leoš Faltus, Roger Scruton, Roman Dykast i autor této stati.¹¹⁰ Přihlíží se zde k tomu, jak Janáčkovy teoretické názory na tzv. sčasování ovlivnily podobu utváření metrorhythmické složky v jeho skladbách.

Například různé subtaktové úrovně metrických přízvuků (hloubka metra) nazývá Janáček *sčasovacími vrstvami*. Ty se sice rozlišují délkami tónů, avšak v každé vrstvě jsou pocítovány různě veliké přízvuky podle vývoje harmonie (v každé vrstvě – zde bereme v úvahu třeba i tzv. „vrstvy vřazené“ – může být i jiné metrické členění).¹¹¹ Symetrické nadtaktové kvadrturní členění v hudební ploše (ve větě či periodě) je v Janáčkově učení tzv. „taktové vlnění“ v rámci „taktové základny“. Tendence k vnitřnímu rozšiřování nebo krácení motivu či hudební věty, která může být srovnatelná s rytmem a metrem v lidových písních balkánských a orientálních národů,¹¹² se může promítat do častého ukončování „za formou“ a „drobnost výsledné časovky“ znamená u Janáčka

108 V pracích STEINMETZ 1986, 1992 (viz pozn. 10) a Karel STEINMETZ: *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časově pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994, jsme po analýzách metrorhythmické složky a tempa vybraných vokálních, vokálně-instrumentálních a instrumentálních děl či jejich částí srovnávali podíl Janáčkových teoretických názorů na podobě zjištěných inovací v skladatelově tvorbě. Jako „střešový pojem“ pro rytmus, metrum, hybnost, tempo, agogiku apod. jsme užívali termín Jaroslava Volka „časová artikulace hudby“ – viz Jaroslav VOLEK: *K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby*. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 103–131 a heslo *Čas* ve *Slovníku české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 112–114.

109 Ve stejné době píše o této problematice i BECKERMAN 1994 (viz pozn. 11).

110 Srov. Leoš FALTUS: *Leoš Janáček – teoretické názory a kompoziční techniky*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2012, Roger SCRUTON: *The Aesthetics of Music*. Oxford: University Press, 1997 a Roger SCRUTON: *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009, DYKAST 2003 – (viz pozn. 16), STEINMETZ 1986, 1992, 1994 (viz pozn. 10 a 106).

111 Rytmickou oblast totiž Janáček spíše pojímá (jak bylo uvedeno výše – např. v pozn. 69) jako posloupnost vrstev souvisejících s úrovněmi rytmické aktivity, ovšem vliv přízvuků tónů na organizaci hudebního materiálu nepopírá.

112 Folkloristé často poukazují na tzv. aksak, rytmický systém založený na aditivním přiřazování rytmických buněk binárních a ternárních veličin, členěných např. způsobem 2 + 3, 2 + 2 + 3, 2 + 3 + 3. Aditivní elementární jednotka je dále nedělitelná (na rozdíl od jednotky divizivní) a je ve většině případů určena jako parametrické poměření délek často asymetrických útvarů. Tento princip, kdy aditivní základní doba se nespojuje v nadřazené vyšší skupinové jednotky, je typický pro rytmy lidové hudby balkánských národů a národů Orientu. Srov. Karel STEINMETZ: *Aditivní a multiplikativní princip v Janáčkových sborech*. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 57–62. O výše uvedeném Janáčkově prodloužení věty o jednu dobu FALTUS 2012 na s. 42 (viz pozn. 108) píše, že znamená: „jakýsi doátek nebo klid ze zadržené noty nebo užití pauzy v jednočtvrtečním taktu“ a odkazuje zde na klavírní skladbu Sýček neodletěl z cyklu Po zarostlém chodníčku. „Tyto takty jsou vkládány mezi pravidelné čtyřtaktové věty a porušují (záměrně) jejich vzájemnou symetričnost.“

hybnost určitého rytmického útvaru, změna v časování je v podstatě změnou rytmu a metra, jež se projeví právě změnou hybnosti. Toto neustálé střídání hybnosti – hustoty pohybu – odlišné v několikataktových motivech, často způsobené jejich asymetrickým členěním, vzniklým křížením pravidelného a nepravidelného dělení tónových délek – viz Janáčkovy názory na „náporové spoje“ – a k tomu velmi časté změny jejich tempa, se stalo typickým jevem v Janáčkově hudbě napsané po roce 1900.

Dále Janáčkův tzv. „kontrapunkt sčasovek“, který vede ke vzniku více sčasovacích vrstev a tím k navození „bohatější nálady skladby“ (sémantický aspekt), má za následek narušování pravidelného kvadrturního členění hudební plochy a tím dochází často doslova k „montáži“ dvou i více disparátních rytmických a často i metrických vrstev.

Kantabilní témata a motivy jsou často ožiovány v jiném hlase figuracemi vytvořenými z ostinátních sčasovek, v mnohem živějším pohybu, než je jejich okolí. Jedná se o jejich detematizaci, respektive tematizaci figurace z těchto ostinátních sčasovek.¹¹³ I v tomto způsobu kompozice se projevuje Janáčková minuciózní motivická práce, zvl. s jeho rytmickým obrazem. Na pozadí „pravidelného“ metra jsou opakované motivy nejen kráceny či rozšiřovány, ale také různým způsobem nově metricky „nasvětlovány“, v motivech dochází často k přesouvání přirozených metrických přízvuků (tj. tzv. transakcentace) a často jakási úspornost v užívání zcela nového motivického materiálu vede až k určitému typu monotematismu. Náhle nastupující antitetické téma (většinou nepřipravené, po prudkém střihu) je výrazem zcela kontrastní (má jiné tempo, sčasování, odlišnou polohu apod.), ale s motivy často velmi podobnými, jaké se vyskytovaly v prvním tématu. To jistě souvisí se skladatelským přesvědčením, že motiv je vlastně „řada tónů, vynesných jednou silou náladovosti, tudíž vždy rovnými dobami vyznívající“.¹¹⁴ Podstatou tohoto monotematismu, který skutečně vyrůstal z jedné nálady životního okamžiku,¹¹⁵ je právě Janáčkově „jednotně utvářené sčasování“. Mnohonásobné opakování jedné sčasovky v nejvyšší sčasovací vrstvě (tematická figurace) nad prodlevou jednoho tónu, dvojzvuku či akordu v basu (nad sčasovacím dnem) tak skutečně sjednocuje náladu celé hudební plochy. Naopak náhlé změny ve sčasování a tempu nemusejí vždy přinášet „nový materiál“, ale jen „pouhou“ transformaci toho dřívějšího.

V rytmu, metru a v „dramaturgii“ tempa vidíme v Janáčkových kompozicích mnoho v té době nezvyklých jevů. Tak například u sboru Potulný šílenec jsme napočítali téměř šest desítek různých změn metra, tempa, hybnosti, u vokální hudby v té době zcela neobvyklých rytmických útvarů. Ve většině kompo-

113 Uvádí Jaroslav JIRÁNEK: *Dramatické rysy Janáčкова klavírního díla*. In: Jaroslav JIRÁNEK: *Muzikologické etudy*. Praha: Panton, 1981, zvl. na s. 92–95.

114 JANÁČEK 2007, s. 606 (viz pozn. 21).

115 Srov. Jaroslav JIRÁNEK: *K dialektice osobnosti a díla*. *Estetika* 18 (1981), č. 3, s. 157–171, zvl. s. 169.

zic napsaných Leošem Janáčkem po roce 1900 nezůstává vůbec průběh tempové a metrickorytmické složky po této stránce za díly třeba Igora Stravinského, Bély Bartoka a dalších skladatelů 20. století.¹¹⁶ Svých výsledných inovací však Janáček dosáhl spíše novým přestrukturováním tradičního materiálu, nanejvýš zahuštěnými akordy, a to více na úrovni mikro-, méně mezo- či makrostruktury (tektoniky) než použitím zcela nových zvukových prostředků (i když na tomto poli anticipoval četné jevy vyskytující se o mnoho let později v tzv. Nové hudbě¹¹⁷).

V časové artikulaci Janáčkovy hudby lze rozpoznat tyto výrazné znaky či tendence: sklon k neustálému narušování symetrie motivů i větších celků (kolísání mezi periodicitou dvou- a třítaktovou¹¹⁸), velmi časté změny v hybnosti hudby, ať již náhlé (změna sčasování i změna tempa) či pozvolné (agogika, drobné metrické změny na subtaktové úrovni), častý výskyt posunu metrických fází v různých hlasech při imitaci téhož motivu (kontrapunkt sčasovek). V neposlední řadě jsou pro Janáčkův kompoziční styl – jak již bylo výše uvedeno – příznačné výrazné figurky (ostinátní sčasovky) s přízvukem na jejich prvním tónu, vytvářející samostatné doprovodné figurační pásmo (pozadí k výrazným melodicko-rytmickým motivům a také sčasovky převážně vzestupně-sestupného metra, tj. většinou začínají po první metrické době a metrický přízvuk /iktus/ mají uprostřed). Ovšem také tyto sčasovky jsou často jinak metrizovány (v „metrickém rastru“ jsou různé nepravidelně „zasouvány“). Většinou se ostinátně opakují a často vytvářejí jakousi „doprovodnou vrstvu“ (nad prodlevou jedné harmonické funkce) k melodii, s níž mají často motivickou příbuznost. Sčasovky jsou tedy často rytmickými několikanásobnými diminucemi „detematizovaného“ hlavního tématu skladby či její části (respektive tónového výběru z něj).

Sčasovky, tak typické pro Janáčkovu hudbu instrumentální, se však vyskytují často i v dílech vokálních. Ve většině případů vznikly detematizací, rytmickou diminucí a výběrem, krácením motivu, z něhož bývá vystavěna podstatná část celé kompozice (charakter těchto motivů bývá spíše vokální, dokonce i u hudby instrumentální vychází někdy z nápěvku, jako třeba na začátku dechového sextetu „Mládí“, skladbičky Pojďte s námi z cyklu Po zarostlém chodníčku a jinde).

116 Jako klíčovou postavu ve vývoji hudby po roce 1900 chápe po této stránce Janáčka i anglický filozof a estetik Roger Scruton. Srov. např. SCRUTON 1997 / slovenský překlad SCRUTON 2009 (viz pozn. 108).

117 Srov. zvl. Miloš ŠTĚDRŮN: *Janáčkovy podněty v soudobých moravských kompozičních technikách*. Opus musicum 6 (1974), č. 5–6, s. 249–252 a Miloš ŠTĚDRŮN: *The Tectonic Montage of Janáček*. In: *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea Brno 1968*. Vol. 3, Brno: Mezinárodní hudební festival, 1970, s. 119–127), Miloslav IŠTVAN: *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973 a tvorba Jana Kapra, Miloslava Ištvan, Ctirada Kohoutka, Miloše Štědróně, Arnošta Parsche, Aloise Piňose ad.

118 Třítaktové články vznikají jednak vnitřním rozšířením motivu (buď drobnými transakcentacemi v taktu, nebo přímo vložemím jedné či více „metrických“ katalektických dob, což pak vede k ukončení motivu „za formou“), jednak rytmickými imitacemi ve dvou různých hlasech (kontrapunkt sčasovek).

Poněvadž Janáček v hudbě vokální pracuje též často s motivy zcela bez ohledu na fonologickou správnost hudební deklamace textu, můžeme usuzovat, že pro něj nebylo vůbec relevantní, zda motiv má charakter vokální či instrumentální, zda vznikl v souvislosti se zvukovou podobou a významem nějakého slova (slov) či nikoliv. Pro Janáčkovu hudební myšlenku je podstatnější, jakým způsobem při kompoziční práci motivy zpracovává. Jiná metricko-rytmická podoba, jiné tempo apod. samozřejmě dávají i motivům vytvořeným ze stejného tónového materiálu zcela jiný výraz.

Rychlé sčasovky, a to jak v hudbě instrumentální, tak i vokálně-instrumentální, vytvářejí jakousi samostatnou „doprovodnou“ vrstvu, scelující celé oddíly skladby, jimž dávají jednu náladu. Často jsou také na místech, kde je třeba z tektonických důvodů zvýšit napětí, dramaticčnost.

Dalším jevem v instrumentální hudbě je časté traktování v nejvyšších hlasech sčasovek s vysokou hybností, pak „prázdný střed“, a to vše nad „sčasovacím dnem“ v basové prodlevě jednoho tónu, dvojzvuku či akordu. U rýze vokálních kompozic s textem (sbory a cappella) jsou pak tyto „hybnější“ sčasovky metricko-rytmicky traktovány tak, aby byla důsledně dodržena „myšlenková plastika“ zhudebňovaného textu, to je, aby v melodických frázích (nápěvcích, segmentech či jejich výrazných částech) byly nejčastěji i prozodicky přízvukné slabiky méně důležitých slov umísťovány záměrně na lehčích dobách taktu proto, aby o to více vynikly a byly zdůrazněny tóny na těžkých dobách se slabikami významově relevantních slov textu. Kvantitativní převaha metricky vzestupně-sestupných sčasovek nad sčasovkami sestupnými či vzestupnými souvisí v operách i ve vokální hudbě s Janáčkovým chápáním hudební deklamace. To je totiž zcela ve shodě s deklamací moravské lidové písně¹¹⁹ a také v souladu s výsledky zkoumání citově zabarvených nápěvků „lidové živé řeči“.

Přednost před správnou deklamací českého textu, jež by vytvářela ve vokální hudbě spíše více motivů metricky sestupných, mají asi proto u Janáčka zcela aspekty fonetické. Snad jen slovním přízvukem lašského nářečí, kterým skladatel mluvil po celý svůj život a jenž klade pod vlivem polštiny přízvuk na předposlední slabiku, můžeme částečně fonologicky vysvětlit tuto převahu metricky vzestupně-sestupných sčasovek (výrazně se projevujících třeba v bezručovských sborech – tím Janáček charakterizoval prostředí, v němž se odehrával děj těchto textů: např. sčasovky s textem „O-stra-vi-ce“ v Maryčce Magdónové či se slovy „před-Tě-ší-nem“ ze sboru Sedmdesát tisíc apod.). Vedle slovního rytmu a prozodie zhudebňovaného textu snad důležitější roli hrají tempo a slovní „kadence živé řeči“, její intonace a zvláštní zabarvení některých významnějších slabik v textu. Ačkoliv je vrstva instrumentální často

¹¹⁹ Srov. např. SCRUTON 2009, s. 43–44 (viz pozn. 108), který ukazuje platnost slov: „*Rytmus řeči má na rytmickou strukturu lidové písně zásadní vliv*“ mimo jiné na Janáčkových úpravách; Janáček však k tomu zdůrazňuje ještě vliv nálady a psychologického rozpoložení mluvčího.

i zcela zjevně jiným taktovým označením (subtaktovým metrickým členěním – srov. např. monolog Kostelníčky „Co chvíli“ v 2. jednání opery Její pastorkyňa) odlišena od vrstvy vokální, motivicky jsou vždy obě vrstvy spjaty – jak jsme již výše konstatovali – nejčastěji způsobem, jenž je možno vystihnout slovy: tematizace figury i detematizace motivu (ostinátní sčasovky většinou vznikají detematizací).

Metrika a periodicitu „doprovodné vrstvy“ (ačkoliv má jasnou tendenci k permanentnímu narušování kvadrurní symetrie a najdeme v ní časté nezvyklosti) jsou však patrně více ovlivňovány lidovou hudbou instrumentální (četné „konvence“ Janáčkem vyznívající ze hry lidových cimbalistů, hudeců apod.¹²⁰). Naopak pod vlivem mluveného slova, jeho intonace, přízvuků a délky jednotlivých slabik je Janáčkovy utváření vokálních partů (metrorytmika složky vokální tíhne k tzv. „hudební próze“¹²¹). Skladatel samozřejmě přihlíží ke zdůrazňování slabik ze sémantického hlediska důležitějších slov.

Nelze tedy jednoznačně říci, že pouze studium, stylizování a umělecká idealizace nápěvků mluvy byly jediným prapůvodcem změny časové artikulace Janáčkovy hudby mající vliv na tektoniku děl, ale že jejich sbírání a studium bylo spolu se sbíráním a studiem lidových písní i lidového hudebně-instrumentálního projevu motivačním podnětem této změny velmi významným. Oboje vedlo ke vzniku Janáčkovy nauky o sčasování a sčasovacích vrstvách, která se promítla i do skladatelovy kompoziční praxe výrazným způsobem. Janáček tím anticipoval některé skladatelské techniky a prostředky používané dnešní Novou hudbou (třeba „stratofonní kompozice“, jevy jako „montáž“, náhlý „střih“ apod.¹²²).

Metricko-rytmická ambivalence současně exponovaných motivů, jejich simultánně znějící binární a ternární členění třeba při tzv. vřazených vrstvách, často uváděných tak, aby na sebe „narážely“ různé metrické přízvuky (tzv. kontrapunkt sčasovek), má za následek změny v hybnosti. Ty pak vedly ke zvyšování napětí (klimax) a jeho uvolňování (antiklimax) v hudební ploše (ono „zhušťování“ a „zředitování“ hybnosti výsledné sčasovky, které spolu se změnami dynamické hladiny hudby vytvářejí ze všech složek právě v časové artikulaci hudby největší předpoklady k tektonickým gradacím, zlomům i k opadávání napětí v hudební ploše. Snad proto působí Janáčkovy hudby tak „zvrásněným“ dojmem a je plna vzrušujícího dramatismu a dynamičnosti.

120 K podobným závěrům dochází např. Jarmil BURGHAEUSER: *Janáčkovy tvorby komorní a symfonická*. In: *Musikologie 3*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 303 ad., Miloš ŠTĚDRŮ: *Několik poznámek k Janáčkově tektonice*. Časopis moravského muzea 52 (1967) – vědy společenské, zvl. s. 272–274 či DYKAST 2003 (viz pozn. 16).

121 Srovnej např. Jiří VYSLOUŽIL: *O významu prózy v hudbě*. In: *Muzikologické rozpravy*. Praha: Panton, 1986, s. 47–52, Jiří VYSLOUŽIL: *Ke vztahu slova a tónu u Dvořáka a Janáčka*. In: *Muzikologické rozpravy*. Praha: Panton, 1986, s. 95–110 či John TYRRELL: *O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách*. *Opus musicum* 1 (1969), č. 8, s. 227–232.

122 Srov. s pozn. č. 114. Zvl. Miloš ŠTĚDRŮ: *Janáčkovy podněty v soudobých moravských kompozičních technikách*. *Opus musicum* 6 (1974), č. 5–6, s. 249–252.

V Janáčkových názorech na sčasování proto spatřujeme přínos v několika aspektech: bylo v nich mimo jiné poukázáno na význam tempa jako činitele pomáhajícího snazšímu pochopení metrické struktury, dále na celostní pojmání strukturačních a hierarchizačních principů metrického pozadí a zdůraznění úzké souvislosti mezi hybností a sémantickými schopnostmi hudby. V neposlední řadě pak byl i připomenut vztah metrorytmiky ke struktuře a formě díla (např. zdůvodnění akvadrurního způsobu mj. východoevropského hudebního myšlení).¹²³ V těchto názorech nacházíme novost a často po mnoha desetiletích od doby jejich vyslovení také jejich aktuálnost i pro dnešní hudební teorii a kompoziční praxi (zvl. v souvislosti s novými skladatelskými technikami, jako např. souvislost stratofonní kompozice a simultánní nevývojové vícepásmovosti izolovaných zvukových ploch¹²⁴ se sčasovacími vrstvami, vysvětlení jevů v hudbě, jako jsou montáž, střih aj.). I tento fakt nás přivedl k závěru, že Janáčková nauka o sčasování má zcela zvláštní postavení v českém (ale nejen českém) hudebněteoretickém myšlení.

LITERATURA

- BAKALA, Břetislav: *Leoš Janáček – teoretik nauk o harmonii*. K tisku připravil a poznámkami opatřil Z. Blažek. *Opus musicum* 11 (1979), č. 10, s. 289–298.
- BECKERMAN, Michael: *Janáček as Theorist*. Stuyvesant – New York: Pendragon Press, 1994.
- BLAŽEK, Zdeněk: *Janáčková hudební teorie*. In: JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo I. Spisy, studie a dokumenty*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, s. 21–45.
- BLAŽEK, Zdeněk: *Janáčkově hudebně teoretické názvosloví*. In: JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo I. Spisy, studie a dokumenty*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, s. 47–51.
- BLAŽEK, Zdeněk: *Polyfonie a sčasování v Janáčkově hudební teorii*. *Opus musicum* 12 (1980), č. 2, s. V–VIII.
- BURGHAEUSER, Jarmil: *Janáčková tvorba komorní a symfonická*. In: *Musikologie* 3. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- BURGHAEUSER, Jarmil: *Metrika v Janáčkově teoretickém díle*. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* H 19–20, 1984, s. 137–153.
- ČERNÍK, Josef: *Zápisky z Janáčkových přednášek v mistrovské škole skladby*. *Hudební rozhledy* 27 (1964), č. 19, s. 826–830.
- ČERNOHORSKÁ, Milena: *K problematice vzniku Janáčkovy teorie nápěvků*. *Časopis Moravského muzea – vědy společenské* 42, 1957, s. 165–178.

¹²³ Janáčkově „zvuklání navyklé stejné rovnosti dob a osetí souzvuku s melodickými disonancemi na delší době jeho harmonické půdy novým životem sčasovacím“ (JANÁČEK 2007, s. 636–637) – (viz pozn. 21) lze jednoznačně chápat jako sklon k narušování pravidelného kvadrurního členění hudby.

¹²⁴ Srov. Miloslav IŠTVAN: *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973; Miloslav IŠTVAN: *Struktura a tvar hudebního objektu*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 1978; Miloslav IŠTVAN: *Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 1978.

- ČERNOHORSKÁ, Milena: *Nápěvková teorie Leoše Janáčka*. Časopis Moravského muzea – vědy společenské 43, 1958, s. 129–14.
- DYKAST, Roman: *Modalita a rytmus jako základ Janáčkova výrazového principu v Janáčkově I. smyčcovém kvartetu*. Živá hudba 13 (2003), s. 69–79.
- FALTUS, Leoš: *K Janáčkovu hudebně teoretickému dílu*. In: JANÁČEK, Leoš: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Řada I / Svazek 2–1. Brno: Editio Janáček, 2007, s. XVII–XXX.
- FALTUS, Leoš: *František Řehánek: Harmonické myšlení Leoše Janáčka*. In: *Leoš Janáček světový a regionální (Janáčkiana 2008)*, s. 139–172.
- FALTUS, Leoš: *Leoš Janáček – teoretické názory a kompoziční techniky*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2012.
- HANÁK, Mirko: *Z přednášek Leoše Janáčka o sčasování a skladbě*. In: *Leoš Janáček. Sborník studií a statí*. Knižnice Hudebních rozhledů V, sv. 5–6. Praha: Svaz čs. skladatelů, 1959, s. 137–174.
- HELFERT, Vladimír: *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje. I. V poutech tradice*. Brno: Oldřich Pazdírek, 1939.
- HELFERT, Vladimír: *Janáček – čtenář*. Hudební rozhledy 4 (1928), leták č. 4 – 8.
- CHLUBNA, Osvald: *Teoretické učení Leoše Janáčka*. Hudební rozhledy 1 (1924), s. 57–63, 77–78, 114–116, 129–132.
- CHRISTIENSEN, Paul: *Leoš Janáček's Conception of Speech Melody*. Doctoral Dissertation, University of California at Davis, 2002.
- CHRISTIENSEN, Paul: *The Meaning of Speech Melody for Leoš Janáček*. Journal of Musicological Research 23 (2004), č. 3–4, s. 241–263.
- IŠTVAN, Miloslav: *Metoda montáže izolovaných prvků v hudbě*. Praha: Panton, 1973.
- IŠTVAN, Miloslav: *Struktura a tvar hudebního objektu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1978.
- IŠTVAN, Miloslav: *Poznámky k soudobé hudební formě a rytmu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1978.
- JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo I. Spisy, studie a dokumenty*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968.
- JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo II. Studie. Úplná nauka o harmonii*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha: Editio Supraphon, 1974.
- JANÁČEK, Leoš: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka – Řada I / Svazek 2–1. Brno: Editio Janáček, 2007.
- JANÁČEK, Leoš: *Teoretické dílo (1877–1927). Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skici, svědectví*. Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka – Řada I / Svazek 2–2. Brno: Editio Janáček, 2007–2008.
- JANÁČEK, Leoš: *Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Souborné kritické vydání děl Leoše Janáčka – Řada I / Svazek 3–1. Brno: Editio Janáček, 2009.
- JIRÁNEK, Jaroslav: *Dramatické rysy Janáčkova klavírního díla*. In: JIRÁNEK, Jaroslav: *Muzikologické etudy*. Praha: Panton, 1981, s. 88–100.
- JIRÁNEK, Jaroslav: *K dialektice osobnosti a díla*. Estetika 18 (1981), č. 3, s. 157–171.
- RACEK, Jan: *Úvodem*. In: JANÁČEK, Leoš: *Hudebně teoretické dílo I. Spisy, studie a dokumenty*. K vydání připravil a poznámkami opatřil Zdeněk Blažek. Praha – Bratislava: Supraphon, 1968, s. 9–20.
- ŘEHÁNEK, František: *Janáček a funkčnost jeho teorií*. Časopis Moravského muzea – vědy společenské 40 (1974), s. 97–102.

- ŘEHÁNEK, František: *Diatonické mody u Leoše Janáčka*. Hudební věda 40 (2003), č. 1, s. 29–69.
- SCRUTON, Roger: *The Aesthetics of Music*. Oxford: University Press, 1997.
- SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009.
- STEINMETZ, Karel: *Janáčková sborová tvorba z hlediska rytmu, metra a útvarnosti*. Brno 1970 – diplomová práce.
- STEINMETZ, Karel: *Rytmometrická složka v Janáčkových sborech*. Hudební rozhledy 31 (1978), č. 3 a 4, s. 137–139, 228–239.
- STEINMETZ, Karel: *Janáčková nauka o formaci, útvarnosti skladeb*. Opus musicum 12 (1980), č. 9, s. 273–276.
- STEINMETZ, Karel: *Janáčkovy teoretické názory na hudební rytmus a metrum*. Časopis Slezského muzea 30 (1981), série B, s. 25–43.
- STEINMETZ, Karel: *Aditivní a multiplikativní princip v Janáčkových sborech*. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 57–62.
- STEINMETZ, Karel: *K problematice časové artikulace hudby v dílech Leoše Janáčka z přelomu století*. Brno 1986 – kandidátská disertace.
- STEINMETZ, Karel: *Janáčkovy inovace v oblasti časové artikulace hudby*. Brno 1992 – habilitační práce.
- STEINMETZ, Karel: *K Janáčkovu pojetí metra a rytmu z doby působení na varhanické škole*. Opus musicum 25 (1993), č. 79–83.
- STEINMETZ, Karel: *Artikulace času v Janáčkově hudbě. Příspěvek k analýze časově pohybových struktur Janáčkových děl a k využití těchto analýz v hudební praxi*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994.
- STEINMETZ, Karel: *Janáčkův názor o scásování (rytmu)*. Hudební věda 34 (1997), č. 1, s. 100–115.
- STEINMETZ, Karel: *Role některých bývalých žáků z varhanické školy v tzv. „Janáčkově případu“*. Opus musicum 30 (1998), č. 4–5, s. 156–161.
- ŠÍN, Otakar: *Janáčková „Úplná nauka o harmonii“*. Listy Hudební matice 4 (1925), s. 25–27.
- ŠTĚDROŇ, Miloš: *Několik poznámek k Janáčkově tektonice*. Časopis Moravského muzea – vědy společenské 52 (1967), s. 271–288.
- ŠTĚDROŇ, Miloš: *The Tectonic Montage of Janáček*. In: *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea Brno 1968*. Vol. 3, Brno: Mezinárodní hudební festival, 1970, s. 119–127.
- ŠTĚDROŇ, Miloš: *Janáčkovy podněty v soudobých moravských kompozičních technikách*. Opus musicum 6 (1974), č. 5–6, s. 249–252.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Vplyvy folklórnej „modality“ na hudobné myslenie Leoša Janáčka*. In: *Moravsko-slovenské folklorné inspirace v české a slovenské hudbě (Janáčkiana 2010)*. Ostrava: Ostravská univerzita – Pedagogická fakulta, 2010, s. 41–57.
- TYRRELL, John: *O připojování slova k hudbě v Janáčkových operách*. Opus musicum 1 (1969), č. 8, s. 227–232.
- TYRRELL, John: *Leoš Janáček – Years of a Life I (1854–1914) – The lonely Blackbird*. London: Faber and Faber, 2006.
- TYRRELL, John: *Leoš Janáček – Years of a Life II (1914–1928) – Tsar of the Forests*. London: Faber and Faber, 2007.
- TYRRELL, John: *Leoš Janáček I – Osířelý kos (1854–1914)*. Brno: Host, 2018.
- VOLEK, Jaroslav: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie*. Praha: Panton, 1961.
- VOLEK, Jaroslav: *Živelná dialektika a její klady i nedostatky v teoretických názorech Leoše Janáčka*. In: *L. Janáček a soudobá hudba*. Praha: Panton, 1963, s. 352–360.

- VOLEK, Jaroslav: *Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka*. In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě (Janáčkiana 1981)*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1982, s. 68–95.
- VOLEK, Jaroslav: *K základním pojmoslovným distinkcím v oblasti časové artikulace hudby*. In: *Čas v hudbě*. Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1984, s. 103–131.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *O významu prózy v hudbě u Dvořáka a Janáčka*. In: *Muzikologické rozpravy*. Praha: Panton, 1986, s. 47–52.
- VYSLOUŽIL, Jiří: *Ke vztahu slova a tónu u Dvořáka a Janáčka*. In: *Muzikologické rozpravy*. Praha: Panton, 1986, s. 95–110.

Adresa:

Karel Steinmetz

Pedagogická fakulta

Ostravská univerzita

e-mail: karel.steinmetz@osu.cz

Redakční poznámka

Anglická verze studie s titulem Janáček's Theoretical Views on *sčasování* (Musical Events in Time) and Their Projections in His Compositional Practice vyšla v tištěné podobě v časopise Hudební věda 57 (2020), č. 3, s. 291–326.