

Burghauser, Jarmil

Hudební metrika v Janáčkově teoretickém díle

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [137]-153

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112240>

Access Date: 19. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JARMIL BURGHAUSER (PRAHA)

HUDEBNÍ METRIKA V JANÁČKOVĚ TEORETICKÉM DÍLE

Janáčkovu hudebně teoretické dílo je nutno brát sub specie jeho zcela osobitého rázu. Není to dílo v pravém smyslu vědecké, nýbrž spíše široké řečiště Janáčkových reflexí o jevech hudební skladby. Oplývá geniálními, objevnými postřehy, intuitivně nachází nečekané souvislosti a opírá se i o svérázné studium teoretické literatury stejně jako o rozsáhlou znalost hudebních děl. Ke skutečné vědeckosti ovšem chybělo Janáčkově několik bytostných předpokladů, jak už konstatovala řada autorů, zabývajících se jeho teoretickým dílem: systematickosti a nezaujatosti v myšlení, ochota k přesnému, srozumitelnému a logickému vyjádření, schopnost pronikat do všech souvislostí i užívat profesionálních metod a techniky vědeckého bádání. Tak Jiří Vysloužil¹ konstatuje, že „*vědeckou cenu a srozumitelnost Janáčkových studií zmenšují neobvyklá terminologie a zvláštní stylistické obraty...*“. Jaroslav Volek ve svém rozsáhlém a v podstatě velmi uznalém hodnocení Janáčkových teorií o harmonii rozebírá i Janáčkův nezvyklý způsob vyjadřování, jež je „*stále třeba překládat do normální hudebně teoretické řeči*“.² Jaroslav Vogel³ hovoří o sváru hudebního básníka a hudebního teoretika v Janáčkově, o nepřesnosti v názvosloví i v myšlení, jevící se např. i v metodicky nepřijatelném užívání Hippova chronoskopu. Jan Racek⁴ vystihuje správně, že i literární sloh Janáčkovu hudebně teoretického díla „*svým stále vzrušeně emocionálním, místy značně květnatým, literárně živým a plastickým výrazem se spíše blíží uměleckému, svérázně stylizovanému než vědecky koncipovanému odbornému slohu*“. Zdeněk Blažek v studii Janáčkovu hudební teorie uvádí, že Janáček nejen „*někdy nedovedl své myšlenky přesně formulovat*“, nýbrž že vyslovil i řadu názorů, s nimiž nelze plně souhlasit.⁵ Zdá se, že tu negativně zapůsobil vliv Josefa

¹ Janáčkův archiv, řada II., sv. 1 — L. Janáček, *O lidové písni a lidové hudbě*, Praha 1955, v dalším OLP, s. 72.

² *Novodobé harmonické systémy*, Praha 1961, s. 232.

³ *Leoš Janáček, život a dílo*, Praha 1963, s. 149—153.

⁴ Janáčkův archiv, řada II., sv. 2 — *Hudebně teoretické dílo* 1, Praha 1968, v dalším HTD I, s. 20.

⁵ HTD I, s. 23.

Durdíka, pro jehož dílo se Janáček dovedl až nekriticky nadchnout, aniž vycítil, že Durdíkův spekulativní formalismus vlastně neodpovídá jeho bytostně realistické, zemité a impulzivní povaze a myšlení. Durdík, jehož vyjádření trpí neologismy, slohovou košatostí, ba i dialekticky a obsahově neujasněným výkladem, Janáčka ovlivnil i v tomto směru. Přitom ovšem už J. Volek⁶ správně postřehl, že některé Janáčkem ražené výrazy jsou šťastné a nezbytné, nicméně jiné úplně zbytečné a zavádějící, takže podstatu Janáčkových myšlenek je nutno hledat pracně za jejich zatemňujícím vyjádřením (je v tom ostatně analogie k Janáčkově často kuriózní notaci vlastních skladeb).

Srozumitelnost Janáčkových výkladů ztěžuje navíc i řada tiskových, hlavně interpunkčních chyb a občas nejasné grafické uspořádání, což žel neodstranilo ani nové kritické vydání jeho hudebně teoretického díla. Tak právě ve studii *Základy hudebního sčasování* je vinou chybného umístění sázeného textu vůči rytým notovým příkladům (tento nedostatek, zaviněný zřejmě chybnou montáží v tiskárně, se vyskytuje i v jiných pracích) často nejasné, co Janáček opravdu označuje jako „sčasovku scelovací“. Např. grafická souvislost příkladů na s. 84 dole a 85 nahoře (HTD — I) působí zavádějícím dojmem aj.

Základem této úvahy jsou Janáčkovy práce: *Můj názor o sčasování (rytmu)* (1907), *Základy hudebního sčasování* (před r. 1910), *Rytmika (sčasování) v lidové písni* (1904) a *Úplná nauka o harmonii* (1912, 1920), v níž je velmi zajímavým a podnětným způsobem téženo ze souvislosti mezi metrikou a harmonikou. Přihlížíme též k jiným Janáčkovým statím, v nichž se dotýká otázky metriky a rytmiky.⁷ Přihlédl jsem též k stenografickým záznamům Janáčkových přednášek na varhaničké škole O sčasování a skladbě (1909) pořízených Mirko Hanákem.⁸

1. NÁZVOSLOVÍ, SYSTEMATIKA

Hned pro základní pojem ze sledované oblasti našel Janáček šťastný slovní základ ve výrazu *sčasování*. Odpovídá totiž Janáčkovu — vlastně z Durdíka přijatému — komplexnímu pojmání rytmických i metrických jevů. Není to synonymum pro „rytmus“ (i když to tak Janáček sám „překládá“) v dnešním slova smyslu, nýbrž

1. název pro oblast, v níž se sledované jevy odehrávají; zde by bylo možno nahradit Janáčkův výraz většinou termínem „metrorytmika“, nebo

2. název pro kompoziční činnost, jíž se jevy v této oblasti vytvářejí a pořádají; zde se Janáčkovu slovu nejvíce asi blíží termíny „rytmizo-

⁶ L. c., s. 232—233.

⁷ Cituji je podle souborného kritického vydání OLP, HTD I a HTD II.

⁸ Otištěno in: *Leoš Janáček. Sborník statí a studií*. Praha 1959, s. 135—174. Mám ovšem vážné pochybnosti o tom, zda Hanák zcela přesně zachytil Janáčkův zvláštní slovník a syntax, a to proto, že mu mnohé při Janáčkově výkladu muselo být nejasné. Lze těžko předpokládat, že by se byl při zápisu nedopustil řady drobných chybiček, rezultujících v úhrnu do menších i větších naivit a nepřesností, výklad zkreslujících. Tím jsou tyto záznamy pro exaktní rozbor Janáčkovy myšlení ještě hůře dešifrovatelné než Janáčkovy formulace autentické.

vání“, popř. „rytmické profilování, obohacování, strukturování [...] hudební věty“, a to jak v souvislosti s metrikou, tak nezávisle na ní.

Velice zřetelně Janáčkovu koncepci charakterizuje věta: „*Budovat nauku o sčasování jen na poměrech délky není korektní: vždyť každý tón má svůj počátek, tj. má svůj přízvuk. Budovat nauku o sčasování jen na přízvuku je stejně nekorektní: neboť každý tón má svou délku, aby mohl mít svůj počátek i svůj konec...*“ (Základy hudebního sčasování, HTD II, s. 66). Naopak ve druhém významu je slova sčasování užito téměř výhradně v Hanákových záznamech *O sčasování a skladbě*. Výrazů „metrika“, „metrický“ Janáček ve své teorii neužívá, pravděpodobně proto, že i Josef Durdík jej vyhrazuje zprvu jen oblastí „krásna rozměrného“, „ustalovacího“. Jen v náznaku jej uvádí do souvislosti s rytmem.⁹ Teprve v pozdějším díle *Poetika* jakožto aesthetika umění básnického (díl I, Praha 1881), o němž už nevíme, zda je Janáček studoval, se poměrem obou pojmů zabýval širě. I tak však redukuje metriku na pouhé grafické znázorňování v čase uplývajících jevů rytmických.

Riemannovo základní dílo *System der musikalischen Rhythmik* bylo vydáno až v r. 1903 a nevíme, zda se jím Janáček kdy zabýval. Zato mnoho nejostřejších výhrad měl proti jeho názorům na frázování,¹⁰ s nimiž se však seznámil až v r. 1904. Výhrady či souhlas, který Janáček vyjádřil k Riemannově starší práci *Musikalische Syntaxis* (1877),¹¹ nespádají do oblasti našeho zkoumání. Janáčkovým názorům na Riemannovo pojetí taktové čáry se budeme věnovat v dalším textu.

Obtížnější a nepřehlednější je výklad významu termínu „sčasovka“. Zatímco v běžném povědomí janáčkológů — a to nejen českých — je tímto slovem míněn typicky janáčkovský krátký, zhusta ostinatně opakovaný rytmicko-melodický motivek, Janáček sám¹² jím míní jakýkoliv obecný rytmický útvar, ponejvíce dále pokračující, a to jak myšlený, tak skutečný.

Teprve s připojeným adjektivem nabývá termín na obsahové určitosti. „*Znějící* [u Janáčka „znící“] *sčasovka*“ je konkrétní rytmický útvar ve skladbě, ať už skutečně zní nebo si jej na základě četby představujeme. Naproti tomu „*čítací sčasovka*“ je rytmická struktura, která v naší mysli vznikne zazněním nejméně dvou tónů (nebo jejich představou) a pak jakousi setrvačností doprovází znějící rytmus v pozadí vědomí a poměřuje jej. Nelze ji však ztotožňovat s běžným metrickým pojetím „*čítací doby*“ (*Zählzeit*) či řetězcem takových dob, i když obě řady mohou někdy koincidovat.

„*Sčítací sčasovka*“ — je termín nejnejasnější a nejkolisavější. V *Základech hudebního sčasování* (HTD II, s. 63) je dokonce navozen dojem, že je to totéž, co sčasovka „čítací“. V dalším textu jsou oba termíny dost nejasně rozlišeny (s. 64), dále (s. 66) jako by již zase splývaly a na s. 67—86 se už termínu „sčítací sčasovka“ neužívá. Zato přistupuje

⁹ *Všeobecná aesthetika*, Praha 1875, zejm. s. 200 n. a s. 211. Janáček dílo studoval hned po jeho vydání.

¹⁰ Z knihy *Musikalische Dynamik und Agogik*, Leipzig 1884. Viz také pozn. 23.

¹¹ Odkazy najdeme v HTD I, s. 102 a 184.

¹² Např. HTD II, s. 63 n.

termín další, „scelovací sčasovka“, a rozlišují se nadále jen sčasovky znějící, čítací a scelovací.

„Scelovací sčasovka“ (tamtéž s. 68n.) vzniká až dodatečným, zpětným vmýšlením jistých rytmických hodnot do konkrétních rytmických útvarů; někdy jsou to hodnoty kratší než hodnoty znějící (tamtéž s. 68 až 69), jindy zase delší (tamtéž s. 69). Zdá se, že prvky této scelovací sčasovky mají nejbližše ke skutečné metrické čítací době, nicméně ani ony s ní vždy nespádají v jedno. Janáček (s výjimkou prvního příkladu) nevykládá, jak dospívá k základním hodnotám scelovací sčasovky. Někdy jsou to hodnoty, vyplňující celý takt, takže odpovídají délkou „sčasovacímu dnu“ (viz v dalším), někdy dokonce vyplňují několik taktů (in: *Výsledné souzvuky a jejich spoje*, HTD II, s. 131). Jindy se zdá, že scelovací sčasovka je volním projevem naší mysli (tamtéž s. 70), protože si k řadě stejných tónů můžeme přimyslet rozmanité scelovací sčasovky a tím je sdružit do skupin o různém počtu tónů. Vyplňuje-li jediný prvek znějící a čítací (a tím i scelovací) sčasovky celý takt, vzniká „taktová sčasovka“ (tamtéž s. 73). S tímto pojmem však Janáček dále nepracuje, celotaktové myšlené sčasovky odtud nazývá rovněž „scelovacími“.¹³

„Sčasovacím dnem“ míní Janáček skutečný, ve skladbě se vyskytující tón nebo souzvuk, který vyplňuje celý takt,¹⁴ ba několik taktů za sebou. Nad tímto dnem jsou umístěny „sčasovací vrstvy“, tj. množiny rytmických hodnot dělených postupně na drobnější a drobnější od vrstvy k vrstvě. Na rozdíl ode „dna“, které Janáček bere v úvahu jen, je-li ve skladbě skutečně vyjádřeno (jinak by spíše hovořil o scelovací sčasovce), každá z vyšších sčasovacích vrstev může být skutečná (tj. vyjádřená skutečně se vyskytujícími všemi dotýcnými hodnotami) nebo částečně i jen myšlená. Přitom se Janáček neohlíží na to, který reálný hlas které hodnoty přináší, nýbrž pojímá celý rytmický komplex komplementárně, a po analýze jednotlivých vrstev promítá všechny vrstvy do jedné roviny jako „výslednou sčasovku“.¹⁵

Význam výrazu „přízvuk“ u Janáčka kolísá. Ve své studii *Všelijaká objasnění melodická a harmonická* z r. 1877, vycházející z Durdika, vidí základ přízvuku v dynamice, tj. přízvučná doba je nejsilnější, směrem ke konci taktu síly ubývá (HTD I, s. 56). Teprve daleko později, v *Úplné nauce o harmonii* (HTD II, zejm. s. 283) dochází k uznání vedlejšího přízvuku u taktů složených (i když těchto termínů neuzivá). V závěru studie *Všelijaká objasnění melodická a harmonická* (HTD I, s. 56–57) rozlišuje správně hledisko „časoměrné“, tj. aritmetické pojmání taktu jako souhrnu určitých rytmických hodnot, a hledisko přízvučné, tedy jakýsi zárodek pojetí metrického, avšak v celku je tato partie formulačně a zřejmě i myšlenkově ještě značně neujasněná. Podobně pojímá

¹³ Nutno poznamenat, že celá tato partie v HTD II je graficky chybně sestavena, sazba je posunuta vždy o vrstvu výše vůči notovým příkladům, než by mělo být.

¹⁴ Můj názor o sčasování (rytmu), HTD II, s. 37 n a *Úplná nauka o harmonii*, HTD II, s. 172, zejména 283 n.

¹⁵ Nutno podotknout, že příslušné příklady, např. HTD II, s. 284 n, často trpí nepřesným grafickým seřazením jednotlivých vrstev pod sebe. O Janáčkově občasném označování těchto vrstev různými taktovými označeními bude řeč později.

přízvuk ještě v r. 1884 (*O notaci nepravidelných časoměrných tvarů*, HTD I, s. 61 n.). R. 1907 však počíná v přízvuku vidět i jiné složky (*Můj názor o sčasování [rytmu]*, HTD II, s. 15 n.) a před r. 1910 dospívá k vysloveně komplexnímu pojmání přízvuku jako složené kvality, zahrnující především přechodné akustické jevy, provázející vznik každého skutečného tónu, rezultující také v kvalitu dynamickou. V studii *Základy hudebního sčasování* (HTD II, s. 66) uvádí: „V následcích shluknutí vlnění je větší expanze a pozměna vlnění, okamžité zesílení i pozměna, zkalení barvy, čemuž souhrnně říkáme přízvuk“. A dále: „...jemu přidat můžeme i zesílení.“ (HTD II, s. 66). Při takovém pojetí přízvuku je ovšem logické, že „bezpřízvučného tónu není“. V dalším textu však užívá Janáček běžně výrazu „přízvuk“ opět především ve významu dynamickém (HTD II, s. 72), takže svou předchozí tezi vlastně popírá.

Výrazem „takt“ rozumí Janáček zpravidla některý z obvyklých významů tohoto slova, tj.: 1. notační prostor, ohraničený na konci taktovou čarou, na počátku pak buď taktovou čarou předchozího taktu nebo počátkem skladby; 2. množinu rytmických hodnot, omezenou způsobem ad 1.; 3. číselné, popř. kombinované číselně-notové označení, kolik zvolených (referenčních) hodnot prostor, omezený způsobem ad 1., obsahuje; 4. zcela výjimečně i metrický vzorec skladby, resp. jejího úseku (takt např. v *Základech hudebního sčasování*, HTD II, s. 76). O základním Janáčkově pojetí taktu pojednáme v samostatné kapitole dále.¹⁶

2. STRUKTURACE A HIERARCHIZACE METRICKÉHO POZADÍ

V této oblasti překračuje Janáček Durdíkovo, z hlediska hudby nerozvinuté, dost primitivní a neujasněné stanovisko směrem k plnějšímu chápání podstaty hudební metriky jakožto nauky o strukturaci a hierarchizaci pozadí, před nímž či na němž se konkrétní skladebné útvary projevují. (Metrum se má k rytmickým útvarům do jisté míry podobně jako tónina [modus] k výškovým hodnotám melodie, tvoříc „invariantní pozadí“, s nímž jsou vyskytující se bezprostředně se projevující tvary v souladu nebo přechodném rozporu.)

Podle Janáčka vzniká pocit a představa rytmického členění v pozadí reálného zvukového jevu už zazněním dvou tónů (*Můj názor o sčasování [rytmu]*, HTD, s. 18 a mn. j.). Takové členění však ještě není systematicky hierarchizováno a pocit a představa rychle zaniká. Jde-li o sled krátký — dlouhý tón, je „prvním druhý dlouhý již vyměřen“ (*Základy hudebního sčasování*, HTD II, s. 64). Toto „tukání v mysl“ je právě Janáčkovou čítačí sčasovkou. Obtížněji se už dá vysvětlit, jak může vzniknout představa členění, zazní-li — na počátku či vůbec jen — dlouhý tón. Janáček sám vlastně vysvětlení nepodává a částečně si protiřečí: ve studii *Základy hudebního sčasování* (HTD II, s. 68) uvádí, že teprve dodatečně, pod dojmem rychlejší rytmické hodnoty, která skutečně za-

¹⁶ O specifičtěji vymezených pojmech taktu srv. charakteristiku v Blažkově studii Janáčkově hudební teorie, HTD I, s. 38—39.

zní v dalším průběhu útvaru, si „po naší vůli“ vmyslíme z rychlejších hodnot nějaké středně rychlé hodnoty do tónů předcházejících. Janáček správně říká „po naší vůli“, neboť je zřejmé, že už to není pocit a představa spontánní. V studii *Základy hudebního časování* (HTD II, s. 69) však uvádí (sazba je proti notovému příkladu posunuta o vrstvu!) jako čítací sčasovku hodnoty půlových not, pro což v jeho teorii není žádný důvod. Naopak, v řadě dalších příkladů (prakticky ve všech následujících) je scelovací sčasovka složena vždy z delších rytmických hodnot než sčasovka čítací, což je logické. Ale ani scelovací sčasovka není vždy shodná s metrickým pulsem, i když už nepochybně ukazuje směrem k metrické hierarchizaci. Tak v příkladech citované studie na straně 73 jsou jako scelovací sčasovky uváděny vždy hodnoty celotaktové, shodné vlastně s hodnotami, jaké by mělo sčasovací dno — nicméně Janáček uvádí jako značení taktu ve jmenovateli hodnoty shodné s čítací (a znějící) sčasovkou.¹⁷

Toto pojetí se stává pochybnější a pochybnější, jak se od sebe vzdalují hodnoty čítací a scelovací sčasovky. Janáček to sám dobře cítí (nikde se nerozlišují takty prosté a složené a překračuje se mez, kdy lidská mysl může pojímat daný počet prvků jako jediný základní článek), protože po příkladu s 8/8 taktém o celotaktové scelovací sčasovce hned uvádí příklad, kde ke stejné osminové čítací sčasovce připojuje scelovací sčasovku o čtvrtvých hodnotách. Nevykládá, proč. Z příkladů to nevysvítá. Snad je to dáno čtvrtvým pohybem průvodového tvaru na dolní osnově — ale pak zase není jasné, proč u 8/8 taktu analogický osminový průvodový tvar konstituuje scelovací sčasovku v hodnotě „celé“ noty a proč se najednou skáče na scelovací sčasovku čtvrtvou a vynechává půlová.

Janáček nicméně pokračuje dále až k taktu 9/8 podobným způsobem. K představě systému metrických čítacích dob dospívá Janáček nejbližší až v *Úplné nauce o harmonii*. Ve vydání z r. 1921 (HTD II, s. 287) hovoří totiž o „vládnoucí sčasovací vrstvě taktu“. I když je tu přístupovou cestou hledisko praktické, totiž dirigentské gesto při taktování, Janáček přesto dobře vystihuje, že toto gesto nemusí vždy znázorňovat tuto „vládnoucí vrstvu“, tj. metrické sčítací doby, nýbrž může u velmi volných temp udávat vrstvu nižší (menší rytmické hodnoty), u velmi rychlých temp zase vrstvu vyšší „nebo též jen pouhé sčasovací dno“.

Významným přínosem Janáčkových teoretických úvah je také postřehnutí a zhodnocení vztahu mezi metrikou a harmonií. I když pro obecné zákonitosti harmoniky to rozhodně není teze obecně platná,¹⁸ přece jen pro určitě oblasti harmoniky, zejména kadencování a melodické tóny, přináší mnoho cenného. Svůj postulát vyjadřuje Janáček např. ve spise *O skladbě souzvuků a jejich spojů*: „Veškerá teorie o spojích souzvuků bez bedlivého zřetele na rytmickou úpravu je chudá, neúplná“ (HTD I, s. 190). Opačným myšlenkovým postupem zase harmonika, a především kadencování, pomáhá našemu pochopení metrické

¹⁷ U všech příkladů je tu opět posunuta sazba o vrstvu výš oproti notám a navíc neoznačena sčasovka znějící — co je co vysvítá jen z úvodního textu „Rovnáji-li se čítací a znící sčasovka...“.

¹⁸ Srv. J. Volek, l. c., s. 235—237.

struktury věty. Tak požaduje Janáček ve studii *O představě tóniny* (HTD I, s. 105), „aby druhý souzvuk vzorce [tj. zpravidla tónika] *vyzníval na prvé, tj. těžké době taktu*“, aby při klamném závěru (HTD I, s. 108) „*na poslední lehké době nastoupil*“.¹⁹ Toto pojetí ovšem ukazuje na svém zjednodušení, že Janáček vlastně bere v úvahu jen jednu těžkou dobu v každém typu taktu, jak ještě ukážeme. Harmonické jevy pomáhají i pochopení vyšších metrických struktur, jako „*těžších a lehčích taktů*“.²⁰

Teprve ke konci života (po r. 1922) učinil Janáček krok — malý, ale ve svém významu a důsledcích, později domyšlených jinými autory závažný — k zjištění skutečnosti, že k strukturaci a hierarchizaci metrického pozadí přispívá i systematické — byť minimální — prodlužování či zkracování čítacích dob (v notaci vyjadřovaných stejnými hodnotami), jak lze dokázat z interpretační praxe. Tak operní dirigenti nepatrně prodlužují poslední taktovou dobu, virtuózní komorní soubory zas naopak druhé poloviny taktů nepatrně zrychlují.²¹ Janáček totiž při své práci s Hippovým chronoskopem (nemusíme tu brát ohled na metodickou nepřesnost Janáčkova postupu) zjistil, že délky nejdelších a zase nejkratších rytmických hodnot v interpretaci lidových zpěváků nejsou vždy stejné (OLP s. 506—507). Vyvodil z toho však jen důsledky praktické, pro notaci lidové písně, než aby tato fakta uvedl do souvislosti se svou časovací teorií.²²

3. TAKT, TAKTOVÁ ČÁRA

Na počátku svých úvah o pojmu taktu ve studii *Všelijaká objasnění melodická a harmonická* (HTD I, s. 45), vycházejí z Durdíkovy *Všeobecné aesthetiky*, uvádí Janáček několik definic, které — ač ovšem před dnešním pohledem doslova neobstojí — dobře ukazují jeho pochopení rozdílu mezi hlediskem čistě časovým („*časoměrným*“) a metrickým, i když tohoto termínu neužívá (mluví o „*tvarech zvučných a zvláště přízvučných*“). Tak uvádí na s. 57 právě citované studie příklad „*osmidobého taktu*“ (hledisko aritmetické se vztahem k nejmenší hodnotě, osmině), jehož „*přízvučný tvar je onen taktu čtyřdobého*“. Proto také znaménka jako C, 3/4, 6/8 atd. pokládá nikoliv za taktové (= aritmetické), nýbrž za znaky „*přízvučné*“ (= metrické). V závěru postulují spojení obou hledisek, časoměrného a přízvučného do pojetí taktu „*časoměrně přízvučného*“. V tom můžeme vidět pokus o syntézu mezi tehdy zápočítacími tábory prosodiků.²³ Škoda, že Janáček do konce nedomyslil svou

¹⁹ Další poučky v tomto směru viz tamtéž, s. 122, 147, 287, 292, 294 a HTD II, s. 88, 94 a mn. j.

²⁰ Úplná nauka o harmonii, HTD II, s. 131, dále tamtéž s. 76, 172 a 208. Některé příklady ještě v hlavě 3 naší studie.

²¹ O záměrných deformacích časových útvarů při hudební interpretaci srv. Jaroslav Zich, *Prostředky výkonného hudebního umění*, Praha 1959, zejm. s. 51 n.

²² Průkazné výsledky na základě skutečně vědeckých zjišťovacích metod přinesl až Dušan Holý, *Probleme der Entwicklung der Volksmusik*, Brno 1969.

²³ Podle stati Vladimíra Helferta, *Janáček — čtenář*, Hudební rozhledy IV, leták č. 4—8, Brno 1928. Viz také Jan R a c e k, HTD I, s. 11 n. Viz také pozn. 42.

tezi o „základních“ časoměrných tvarech, kde za sebou plynou stejně dlouhé doby, a tvarech „výsledních“, kde jsou některé doby sloučeny do doby, rovné násobku doby základní. Prostřednictvím této myšlenky, velmi blízké Riemannovu názoru, že trojdobost vlastně vzniká prodloužením těžké doby dvoudobého taktu, byl by asi Janáček dospěl ke koncepci taktů o nestejně dlouhých čítacích dobách. Janáčkovu pojetí taktu je celostní, i jeho sčasovky nejsou izolované jednotlivé doby, nýbrž množiny dob, a proto by mu nemohlo být cizí přijmout princip (v zárodku myšlenky jej vlastně přijal), že invariantním článkem metrického pozadí není jednotlivá doba či jejich sled, nýbrž komplex, metrický vzorec s hierarchizovanými dobami.

Ve své studii *Stati z theorie hudební* (1884) se Janáček zabývá pojmem taktu znovu, ale téměř všechny počáteční úvahy (HTD I, s. 60 dole), opírající se opět o Durdíka, mají závažné formální vady, takže jen těžko rozpoznáváme, že se za nesprávným vyjádřením skrývá svěbytná, koherentní koncepce. Janáček nadále odděluje chápání taktu jako pomůcky časoměrné od chápání metrického: „*Přízvucnost má se [...] pojímat o sobě a pochybeno, vmíchává-li se v pojem o taktu*“ (HTD I, s. 61). To vysvětluje i z navazujícího příkladu (vzatého z vlastní houslové *Dumky* z r. 1880); Janáček tvrdí, že v obou případech (6/4 *Con moto* a 3/2 *Adagio*) jde fakticky o takt šestidobý. Že pod slovem „takt“ v převážné většině nemyslí metrický vzorec, nýbrž jen souhrn určitého počtu rytmických hodnot (nejvýše ještě s „těžší“ první dobou), ukazují jednoznačně příklady z pozdější *Úplné nauky o harmonii* (HTD II, s. 305—307), kde Janáček hovoří o „náporu“ (= protikladu, sváru, sporu) jedenáctiosminového (!) „taktu“ na čtvrtovou sčasovací vrstvu základního 2/4 taktu: ve skutečnosti tu jde prostě o undecimolu, tj. neběžné rytmické dělení, jak se ještě zmíníme. Tím méně lze hovořit v dalším o „taktu“ 27/16 v dalším příkladu (mimořádně not, spojených trémcem, je v něm 28): je to jen pasážovitý sled velkého počtu tónů mimo rámeček taktu i metra.

Tím vším ovšem není řečeno, že by Janáček viděl v taktu jen záležitost početní. Janáček dobře vidí, že uvnitř taktu se odehrává „sčasovací“, tj. metroritmický život. V studii *Můj názor na sčasování* (rytmus) říká: „*Hlavní podstata taktu je probuzený sčasovací život na tónu, na akordu.*“ A dále: „*Ale život sčasovací probouzí se určitěji [...] ohlašování se kratšího nebo delšího tónu předcházejícího na následném tónu. Takt se tu probouzí v něm sám, objektivně*“ (HTD II, s. 20). Je tu velmi správně rozlišena subjektivní, volní představa metra na dalších, výrazně nečleněných zvukových objektech od spontánně vznikajícího, „objektivního“ pocitu, navozeného třeba jen minimálním, ale výrazným rytmickým členěním.

I když ve svých pozdějších úvahách dospívá Janáček i k uznání vedlejšího přízvuku, nespojuje s ním proces vzniku složených taktů, který vlastně plně nechápe. Předpokládá totiž, že „*takt dvoučtvrtný 2/4 může být přiřazením dvou taktů dvouosminových 2/8*“ (*Můj názor na sčasování [rytmus]*, HTD II, s. 42). Takovým řazením, sloučením může vzniknout jen takt 4/8, a z původní hlavní těžké doby druhého taktu vznikne vedlejší přízvuk (vedlejší těžká doba) na třetí dobu složeného taktu.

„*Těžší*“ doba vzniká (*Základy hudebního sčasování*, HTD II, s. 66

a 71) spojením délky a přízvuku; tato Janáčkova teze je opět asi snahou o kompromis mezi časoměrnou a přízvučnou prozodií. Žel, výklad na straně 71 je v dalším nejasný, protože notové příklady opět nenavazují správně na sazbu. Nicméně i tak se zdá, že zde není věc jasně domyšlena. Stejná teze se opakuje ve studii *Výsledné souzvučky a jejich spoje* (HTD II, s. 124), zatímco v *Úplné nauce o harmonii* je pocit těžší a lehčí doby (což je správnější) spojován s jevy harmonickými (HTD II, s. 208). Kupodivu však ve studii *Můj názor na sčasování (rytmus)* (HTD II, s. 33) uvádí, že v taktu mohou být všechny doby těžké! Z jevů harmonických vyvozuje i pojem „*harmonického taktu*“ (tamtéž HTD II, s. 22, 37). „*K orientování a k správnému určení taktu napomáhá tu nauka o souzvučích. Neboť tak mnohého druhu souzvučkového užívalo se jen na «těžké», přízvučné době*“ (*Základy hudebního sčasování*, HTD II, s. 76). Takt, pojímaný jako větný úsek od jednoho přízvuku k druhému, je zřejmě v pozadí Janáčkových slov „*Přízvučná plastika fónického taktu láme tak zhusta nejen přízvučné sestrojění slova, ale znetvořuje i jeho sčasovku*“ (*Národní píseň*, OLP, s. 414).

Janáčkův výklad o typech taktů a jejich vzniku trpí nejen nejasnou formulací a nekonekventním užíváním vlastních terminů, ale je poznamenán především Janáčkovým osobitým pojmáním rytmických notačních hodnot, jež se mu jistým způsobem vážou na absolutní časový průběh (o tom dále v kapitole o tempu). Vůbec se z této závislosti, která ukazuje, jak byl Janáček stále ovlivňován živým zvukem či živými, konkrétními představami, takže nebyl schopen dostatečného stupně abstrakce, odvíjejí některé další zvláštnosti v chápání metricky shodných (dvojdobých, trojdobých...) taktů. Na jedné straně uznává jejich ekvivalenci („*Stejný účín [jako u taktu allabreve] je při 2/4 nebo 2/8 taktu atd.*“ — *Můj názor na sčasování [rytmus]*, HTD II, s. 73 aj.), na druhé straně konkrétní příklady, jakých užívá v příslušných kapitolách *Úplné nauky o harmonii* (HTD II, s. 277) ho zavádějí do výkladů o jejich rozdílnosti.

Právě tak nelze přijmout jeho výklad o proměně taktu 2/4 na 4/8 (tamtéž, HTD II, s. 279) pouhým obohacením kostry — v podstatě ze čtvrtových not — osminovými střídavými a průchodnými tóny. Kdyby takový — v podstatě variační — proces měnil metrum, pak by u skladeb typu „*tema con variazioni*“ skoro každá variace přinášela metrickou změnu (a s ní, kupodivu, podle Janáčka, i taktové označení!). Zato zcela správný je Janáčkův postřeh, že nejvyšší sčasovací vrstva (nejkratší rytmické hodnoty) není rozhodující pro pochopení ani metra ani tempa (*Můj názor na sčasování [rytmus]*, HTD II, s. 57, k tomu ještě dále na s. 63—86).

Slabinou Janáčkovy teorie je označování různých sčasovacích vrstev různým taktovým značením a z toho plynoucí významové posunutí terminu polyrytmika.²⁴ Je to jen doklad toho, že Janáček nepřiznává taktu jeho plný metrický význam; vždyť i podle Janáčkových vlastních názorů k plnému pojetí taktu je třeba nejméně dvou sčasovacích vrstev (které by svou superpozicí jednu z vrstev — kterou? — teprve metricky

²⁴ Srv. Zd. Blažek, *Janáčkova hudební teorie*, HTD I, s. 42—43.

individualizovaly), jak čteme v Úplné nauce o harmonii (HTD II, s. 41 a s. 278). Že by číselné znaky taktu měly skutečný metrický význam, předpokládá (ale spíše jako přání, než skutečnost) Janáček jen jednou: „*Předznamenání taktu, např. allabreve, C, 8/8, mělo by nám napovědět čítací sčasovku a její přízvuk*“ (*Základy hudebního sčasování*, HTD II, s. 76). I to je ovšem nepřesné, neboť čítací sčasovka nemusí být — a nebývá — shodná se skutečným metrickým vzorcem.

Pro Janáčka je jediným jednoznačným metrickým znakem taktová čára: „*Taktové čáře v první řadě bych přisoudil označovat dobu zesíleného přízvuku scelovací sčasovky*“ (tamtéž, HTD II, s. 73). Tímto názorem se Janáček staví blíže ke stanovisku Riemannovy školy, než si uvědomuje, a proto vlastně nejsou na místě jeho rozhořčené marginální komentáře ve výtisku Riemannovy knihy,²⁵ psané v r. 1904, vyjadřující Janáčkův názor, že tato kniha je „... boj proti významu taktové čáry!“ Ve skutečnosti protipólem Janáčkova (a ovšem ještě více Riemannova) stanoviska jsou názory R. Cahn-Speyera,²⁶ odmítajícího tvrzení riemannovce E. Tetzela, že taktová čára je znamením, že bezprostředně následuje rytmické těžiště taktu. Cahn-Speyer má jistě pravdu, když uvádí na pravou míru Tetzelovy (a Riemannovy) názory na historický vznik a vývoj taktové čáry a jejího významu, s odvoláním na autority starší i novější.²⁷ V přesném protikladu k názorům riemannovců taktová čára vznikla jako prostředek po výtce orientační (v době vokální polyfonie a často i později nespádají těžké doby ve všech hlasech na týž časový okamžik a jednotná taktová čára nemůže vyznačovat metrum všech hlasů) a naopak s pronikáním homofónní sazby na jedné a instrumentální polyfonie na druhé straně taktová čára teprve počíná nabývat významu metrického.

Janáček má ovšem pravdu všude tam, kde kritizuje Riemannovo schematické a jednostranné pojmání všech metrorytmických tvarů jako tvarů výhradně vzestupných („auftaktig“ — přičemž předtaktí je někdy „zamlčeno“) a neuznává typ metrorytmiky sestupné („abtaktig“ — německý termín pochází od H. Wetzela²⁸). Pro Janáčka jsou — a právem — nepřijatelné zejména výsledky plynoucí pro hudební frázování a případné přemisťování taktových čar. Janáček tu reaguje ovšem spíše intuitivně, nekonstatuje např. chybnost teorie o tzv. malých taktech („Kleintakte“), která zase vyplývá z jiného Riemannova dogmatu, že totiž tempo hudebních skladeb se pohybuje zhruba mezi jedním a dvěma základními rázy za vteřinu (tj. čítací doba = MM 60 až MM 120). Ve skutečnosti můžeme chápat jako čítací doby (zejména ve velmi rychlých větách scherzového nebo tanečního charakteru) i hodnoty daleko kratší, až = MM 360,²⁹ a zase naopak o polovinu delší (Grave o době = MM 30, jak uvádí i sám Janáček).³⁰

²⁵ Viz pozn. 23.

²⁶ *Taktstrich und Vortrag*, Zeitschrift für Musikwissenschaft VII, 1924, s. 166—170.

²⁷ Bermuda, Praetoria a Kretzschmar.

²⁸ *Elementartheorie der Musik*, Leipzig 1911.

²⁹ Např. Stojan Džudžev (Stoyan Djoudjef), *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris 1931.

³⁰ Zde hrálo roli zastaralé přesvědčení, z něhož se ani Janáček nemohl z histo-

Janáčekův postulát zásadního umístění taktové čáry před (první) těžkou dobu taktu — nehledíc na ryze formální okolnost, že taktová čára takt uzavírá, nikoliv započiná — byl a je v praxi naprostou většinou skladatelů, a občas i Janáčkem samým, někdy opomíjen. Janáček však jej vyslovuje ve studii *Základy hudebního časování* (HTD II, s. 76) dokonce i ve spojení s hudebními žánry, kde překládání přechodně odlišné faktické metrické roviny nad rovinu základní (nebo převládající) je vlastně jedním z konstitutivních rysů typu, jako právě u Janáčkem jako příklad uváděného tance *furiantu*. Janáček požaduje ortografickou notaci třemi dvojdobými takty na počátku, na něž navazují dva takty třídobé. Ortografická notace je běžná u některých jiných tanců s „proměnlivým taktem“,³¹ jako u Janáčka v dalším uváděného valašského trojáku.

Naproti tomu chodský tanec „do kolečka“³² nebo barokní *courante* bývají zpravidla notovány „nepravopisně“, tj. jedno metrum je vyznačeno taktovými čarami (a taktovým údajem), druhé, vměstnané prostоровě do hranic metra prvního, je vyznačeno akcentací (nebo, což je lepší, pokud to jde, spojováním trámců u nižších rytmických hodnot, jak to činil např. O. Zich u svých úprav chodských písní).

(Při tvorbě edičních zásad janáčkovského souborného vydání³³ byly Janáčkovy postuláty ve své čisté podstatě respektovány do všech notačních důsledků, i tam, kde je impulzivní skladatel ve své notační praxi opomenul. Janáček proklamuje ve studii *Stati z teorie hudební*, HTD I, s. 61, zcela správně, že „Z pojmu taktu následuje, že nejméně dvou dob zapotřebí k taktu.“³⁴ Tam, kde ediční zásady doporučují moderní způsob vyznačování metra (a tím se také distancovat od dvojsmyslného značení taktu starším způsobem), následují vlastní Janáčkovy intence ze studie

rických důvodů plně vymanit, že referenčním pulsem lidského těla, který umožňuje chápat a reprodukovat pravidelný rytmus, je tep srdce; dnes víme, že tímto fyziologickým referenčním pulsem je mozkový tzv. alfa-rytmus o vysoké a poměrně stále frekvenci, nesrovnatelné s proměnlivým rytmem srdce (tím méně dechu!), dělený pak v mozkových cestách.

³¹ Srv. O. Zich, *České lidové písně s proměnlivým taktem*, Národopisný věstník československý XI, 1916, ss. 6—56, 149—174, 268—311, 388—427.

³² Srv. O. Zich, *Píseň a tanec „do kolečka“ na Chodsku*, Český lid XV, 1906; XVIII, 1909; XIX, 1910.

³³ Milan Šolc — Jarmil Burghauser, *Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice. K notační problematice klasiků 20. století*, Praha 1979.

³⁴ Proto tam, kde Janáček ve svých skladbách notuje jednodobý takt, má editor rozhodnout vnitřní kritikou, zda jde skutečně o časový prostor jedné čítací doby, a pak jej graficky velmi šetrnou formou, přerušením taktové čáry mezi osnovami (protože rušení nebo přemístování taktových čar pokládají — na rozdíl od Riemannovy školy — za zásah editorsky nepřípustný) připojí k metrickému vzorci, k němuž zřejmě patří (příklad: Po zarostlém chodníčku, *Sýček neodletěl*, t. 16—17 atd.) — nebo zde nejde ve skutečnosti o takt vícedobý, a pak jej jako takový označí (příklad: *tamtéž*, *Nelze domluvit*, t. 19 a 26, notovaný Janáčkem jako 1/4, ač je zřejmé, že čítacími dobami jsou stále osminy jako v úvodním a základním taktu 4/8). Pokud je někdy editor nucen užít značení „jednodobého“ taktu (příklad: *tamtéž*, *Naše večery*), stane se tak z důvodu vyhovění Janáčkovu postulátu ortografického metrického značení čítacích dob, aniž se měnily taktové čáry. Skutečná základní metrická rovina je pak naznačena opět nenápadným přerušením taktových čar mezi osnovami.

Stati z teorie hudební (HTD I, s. 61), kladoucí do jmenovatele zlomku taktového značení příslušnou notu v hodnotě čítací doby; toto značení je doporučeno také mezinárodní akcí Index of new musical notation.³⁵ Ve skutečnosti nelze totiž starším značením taktu ortograficky postihnout metra s potrojným dělením čítacích dob ani metra o nestejně dlouhých čítacích dobách.)

4. TEMPO A JEHO VÝZNAM PRO POJETÍ METRA

Janáčkově specifikum je, že na rozdíl od většiny teoretiků i autorů všeobecných hudebních nauk nepojímá rytmické notační hodnoty jako hodnoty relativní, nýbrž je do jisté míry časově absolutizuje. Z řady míst jeho textů vyplývá, že chápe určitou časovou hodnotu půlové noty jako nejběžnější a má ji sám vždy na mysli, neudává-li tempo jiné.³⁶ Tato časová hodnota se Janáčkovi v průběhu života měnila. Ve studii *Můj názor na sčasování (rytmus)* z r. 1907 (HTD II, s. 33) ji pokládá za rovnu MM 80 (a při tom neustále tvrdí, že tu jde o „časovou míru jednoho taktu polkového“), později stoupá dokonce na MM 85 (tamtéž, HTD II, s. 69 — „scelovací sčasovka“, „zvláštní síly“, „plynou v ní známé tance, polka i valčík“). V práci *Výsledné souzvuky a jejich spoje* (HTD II, s. 127) mění v rukopise původní MM 80 na 60 a nadále, zejména v *Úplné nauce o harmonii* (HTD II, s. 277, 278, 287) už setrvává u hodnoty MM 60.³⁷ Toto stanovisko prosazuje i v návodech, jak notovat lidovou píseň (Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku, OLP s. 494) — přitom však sám někdy notuje tutéž píseň různými rytmickými hodnotami, srv. trojí notaci písně „V tom brezovském poli“ (tamtéž, OLP s. 211, 211—212 a 278). Z tohoto zvláštního pojmání rytmických notačních hodnot vyplývají i některé nezvyklé pohledy na metrum, a taktové údaje se jím vážou víc než obvykle na otázky tempa (i když Janáček zase naopak bere tempové údaje jako na metru do jisté míry nezávislé). O tempu samém a jeho významu ve skladbě hovoří nejspíše ve studii *Můj názor na sčasování (rytmus)* (HTD II, s. 55—58). Povšimněme si aspoň nejzajímavějších tezí: „*Nezměnné tempo trvá dotud, dokud vycítujeme tutéž míru. Změna tempa nastane, když se uplatní nová míra.*“ Zde má Janáček jistě spíše na mysli čítací sčasovku než sled metrických dob. Nejvyšší sčasovací vrstva netvoří tempo:

³⁵ Výsledky rozsáhlé mezinárodní dotazníkové akce s příslušnými doporučeními uveřejněny v časopisu *Interface*, Vol. 4, Amsterdam 1975.

³⁶ Viz o tom také svědectví Janáčkova žáka Josefa Černíka, *Hudební rozhledy* XVII, 1964, s. 826.

³⁷ K tomu dlužno podotknout, že skutečné tempo polky je čtvrtřevá = MM 108 (54 taktů za minutu, ve vztahu k půlové hodnotě tedy = MM 54), valčíku čtvrtřevá = MM 152—176 (50—60 taktů za minutu), tedy vesměs o něco pomalejší, než udává Janáček. Vtírá se dojem, že kolísání Janáčkovy hodnoty bylo zaviněno chybným chodem Janáčkova metronomu, jak je běžně ústně tradováno; žel při konzervačních pracích na Janáčkových muzejních památkách došlo omylem k opravě tohoto Janáčkova přístroje, takže toto — zcela pravděpodobné — tvrzení nelze už dnes přímo verifikovat.

„V skladbě hudební jen to někdy letí rychlými dvaatřicetinovými tóny — a přece máme dojem vleklosti, adagia: z not půlových, čtvrtových v ne-jedné skladbě alla breve \emptyset prýští daleko rychlejší tempo.“ — „Vlastní, pravé tempo skladby vyplývá z celé její formace.“ Velmi správně je vystižen charakter fermáty: „Nota s korunkou [...] je stavem [= zastavením] všeliké rychlosti,“ a dále: „tón korunkou označený má tak dlouho znít, až ruch sčasovací čítací sčasovky na něm uhasne“. (HTD II, s. 130). Tyto postřehy vystihují skutečnost, na rozdíl od snah, kvantifikovat fermáty tak, jako by metrické pozadí — byť v pozměněné struktuře — stále tepalo.³⁸ Přitom však Janáček nevysvětluje, proč sám kvantifikuje fermáty zapsané jinými sběrateli (*Kolébka české prapísň lidové*, OLP s. 425); není přece podstatné, zda zapisovač chtěl „uchránit oku takt předepsaný“, ale zda na označeném tónu šlo opravdu o vyhasnutí sčasovacího života či nikoli, a o tom zde Janáček nehovoří.

Janáček správně chápe, že tempový údaj je třeba upřesnit vyjádřením, k jaké čítací době se vztahuje (*Můj názor na sčasování [rytmus]*, HTD II, s. 58): „Názvy rychlosti od Prestissima do Gravissima tehdy mají význam určitější, když vím, ke které vrstvě sčasovací [...] se vztahují.“ Pochybný je však vzápětí vyslovený názor, „že lze s jistotou vztahovat tato všeobecná určení tempa k nejnižší vrstvě sčasovací.“ (= míněna prvá vrstva nad sčasovacím dnem). Pak by totiž nebylo lze chápat jako celek žádný složený takt, např. 4/4: v tomto tak běžném taktu je tempo vždy vztahováno ke čtvrtím (bez ohledu na to, že se při velmi rychlých tempech zpravidla taktuje na půlky), tedy k druhé, nikoli první vrstvě nad sčasovacím dnem. A tento rozpor platí, i kdybychom s některými teoretiky³⁹ chápali čtyřdobé takty jako jednoduché.

Dojem tempa (*Úplná nauka o harmonii*, HTD II, s. 247) vzniká podle Janáčka poměrem těžší a lehčí doby ke sčasovacímu dnu; to znamená, že tempo je určeno rychlostí uplývání základních metrických vzorců. Můžeme snad přičíst na vrub Janáčkovu výbušnému temperamentu, touze po „hybném životě sčasovacím“, že se mu zdá, že „příliš volné tempo výsledný souzvuk rozkládá“ (tamtéž, HTD II, s. 275) nebo že zpomalováním tempa se drobí čítací doby (tamtéž, HTD II, s. 284 aj.). Ve skutečnosti takový vliv tempo na metriku nemá; tempo však je jedním z činitelů, které nám napomáhá poznat, co je skutečná metrická čítací doba. Škoda, že Janáček neučinil další krok a neporovnal s tím situace právě opačné, kdy totiž při stejném rychlém průběhu určitých rytmických hodnot, např. čtvrtí, má skladba různé skutečné tempo. Vádilo mu v tom asi zmíněné, do jisté míry absolutní chápání rytmických notačních hodnot (i když na něm netrval důsledně). Tj. nekonstatoval pravdu, že při MM čtvrtová = 60 a taktovém značení alla breve (tj. vlastně půlová = 30) jde o tempo velmi pomalé (Gravissimo), při značení C jde o Andante, při značení 8/8 o Allegro (osmina = 120), což vyplývá logicky i z Janáčkových vývodů předcházejících.

³⁸ O kvantifikaci fermát viz Jaroslav Zich, l. c. 58 n.

³⁹ Např. zakladatelem moderní hudební metricky M. Hauptmannem (*Die Natur der Harmonik und der Metrik*, 1853).

5. NEBĚŽNÁ DĚLENÍ

V systematické všeobecné hudební nauce nemá tato oblast, stojící na pomezí rytmiky a metriky, ustálený název, zpravidla se označuje jen výtčovým názvem „*Trioly, duoly...*“. Janáček ve studii *Stati z teorie hudební* (HTD I, s. 59) hovoří o „*nepravidelných časoměrných tvarech*“. V edičních zásadách janáčkovského kritického vydání byl zvolen termín „*neběžné dělení*“, protože na něm není nic hudebně nepravidelného. Bylo přihlédnuto ke skutečnosti, že se základní rytmické hodnoty běžně dělí binárně (tj. „celá“ nota na dvě „půlové“ atd.), hodnoty, odvozené ze základních připojením tečky se pak běžně dělí ternárně (tj. třípůlová nota na tři půlové atd.). Dělí-li se tyto doby jinak, je to statisticky nepochybně méně běžné a pro stručnost lze tedy užít výrazu „neběžný“.

Janáček správně postřehl, že v běžně užívané notaci dochází ke kolísání, jakých rytmických hodnot užít, a viní z toho zdánlivou nelogičnost běžného pravidla, že totiž u neběžného dělení binárních hodnot se užívá not, jejichž hodnotový součet (arci bez vyznačení neběžného dělení) je vyšší než původní nahazovaná hodnota, kdežto u neběžného dělení hodnot ternárních je tento součet nižší (*Stati z teorie hudební*, HTD I, s. 59–60). Pomineme náš názor, že důvod ke kolísání je jiný (rozpor při střetnutí graficky různě vyjádřených meter). V tomto okamžiku je zajímavý Janáčkův návrh, aby v obou případech byly vždy voleny hodnoty, jejichž součet by byl „vyšší“ než prostor zaujímaný nedělenou hodnotou. (Běžná praxe klade např. do prostoru čtyřčtvrtlové, „celé“ noty triolu z not půlových, jsou tu tedy tři „půlky“, jejichž součet vidí Janáček jako vyšší, než by měl být. Naproti tomu do prostoru třípůlové noty — „celá s tečkou“ — se klade duola z not půlových, tedy součet „nižší“. Janáček tu navrhuje užít duolu z celých not, tedy rovněž součet „vyšší“). Ve vlastní notační praxi užívá Janáček obou způsobů, tak v Dumce pro housle a klavír způsobu jím navrhovaného, jinde způsobu obvyklého. Někdy mísí oba v jednom místě (viz příklad v knize edičních zásad).⁴⁰ Protože na jedné straně vidíme ve volbě hodnot rys záměrnosti, na druhé straně však chceme odstranit případy matoucí, užíváme opět notačního způsobu, doporučeného akcí *Index of new musical notation*,⁴¹ značení formou poměru.

6. POMĚR METRIKY HUDEBNÍ A BÁSNICKÉ

Ani v této oblasti nebyla opora, kterou Janáček hledal u Durdíka, nijak šťastná. V době, kdy se svým teoretickým dílem začínal, nebyly ještě definitivně vyřešeny známé spory mezi přívrženci básnické prozodie přízvučné a časoměrné, a Durdíkovo stanovisko zde bylo spíše zpátečnické.⁴² Janáčka v těchto počátcích Durdíkovo kladení časomíry

⁴⁰ L. Janáček, *Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice*, Praha 1979, s. 48–49.

⁴¹ Viz pozn. 14. Podrobnosti v *Edičních zásadách...*, s. 45–49 a 111–112, příloha I.

⁴² Viz o tom Josef Král, *Česká prosodie*, Praha (1909), zejm. s. 169 n. a 176 n.

Tato práce není v seznamu Janáčkovy literatury tohoto oboru, jež podává Jan a přízvučnosti na roveň asi proto nešokovalo, že sám pocházel z kraje, kde je přízvuk lidové řeči zcela jiný než v Čechách či v jazyce spisovném. Proto také může Janáček tvrdit, že přízvuk v češtině je pohyblivý (*Můj názor na sčasování [rytmus]*, HTD II, s. 25). Nicméně — jako i jinde — zachraňuje Janáčka při rozvíjení teoretických názorů neustálé sepětí s životní realitou, s živým zvukem lidského slova a hudby. Jako skladatel tedy deklamuje slovo vždy velmi živě, i když — nepochybně pod vlivem dialektů, které ho v mládí i později obklopovaly — ne vždy akademicky bezvadně. Ani druhý myšlenkový vliv, který na Janáčka působil, totiž romantické teorie o výsostné dokonalosti lidového umění, neprospěl příliš jeho teretickým úvahám tam, kde Janáček upozoroval rozpor mezi přízvukem slovním a přízvukem hudebním. Ostatně už Blažek v studii *Janáčkova hudební teorie* (HTD I, s. 42) správně odmítá názor, že slovo v odlišné sčasovací vrstvě přináší nový takt (Blažek užívá slova spíše v metrickém slova smyslu). Je prostou skutečností, že lidový tvůrce si problémy správné deklamace slova nelámal hlavu. Přízvuk slova souhlasí zpravidla s přízvukem hudebním v prvých verších písně, v dalších slokách je hudba přejímána bez změny a text vymyšlen tak, aby odpovídal aspoň v hrubých rysech, především v počtu slabik a v hlavních slovních důrazech. Janáček tu jednak radí sběrateli, aby takt předepisoval jen někdy; když je v písni pod vlivem »fónického taktu« *„sprádáno bez újmy i slovesné sčasování, je přípustno předepsati v notaci onen »fónický takt«* (*Národní píseň*, OLP, s. 425). Není třeba dodržovat počáteční taktové schéma (*Sbíráme českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku*, OLP, s. 494), lépe napřed notovat bez taktu a takt potom označit čarami podle těžkých dob (tamtéž). Obě teze opakuje i ve stati K notaci lidové písně (OLP, s. 505).

A dále upravuje starší zápisy vypouštěním taktových čar tam, kde mu *„hativý fónický přízvuk“* ruší přízvuk slovní (tamtéž, OLP, s. 505). *„Odměrování taktem, taktové čáry, přispívají k přehlednosti. Ponechajme je; ale tam, kde se přiči duchu sčasovacímu [= sovnímu přízvuku], třeba zakrýt taktové čáry.“* (*Rytmika [sčasování] v lidové písni*, OLP, s. 386). Převažující význam slova hledí odůvodnit tím, že *„věrný způsob lidového zpěvu má nápěv vyhlazený, nepřetržitý, o stejné síle bez vyzdvihování tónového přízvuku“* (*Úvod ke sbírce „Moravské písně milostné“* I, OLP, s. 477 — *„Proč zhusta vynecháváme taktové čáry“*). S touto tezí lze ovšem ztěžti bezvýhradně souhlasit, už vůbec ne v písni tanečních. Janáček uvádí jako příklad úryvek z písně *„Aj, na fojtových lukach“* (*Rytmika [sčasování] v lidové písni*, OLP, s. 386—7), a vytýká notaci této písně ve 3/4 taktu porušování slovního přízvuku přízvukem hudebním. Vylepšuje notaci tak, že zrušením některých taktových čar vytváří z 1. + 2., 4. + 5., 7. + 8. a 10. + 11. taktu takty 6/4, mezi nimiž zůstává vždy takt 3/4. Tím chce dosáhnout toho, aby druhé slabiky slov

Racek v úvodu k HTD I, s. 17—18, takže ji asi Janáček neznal. Jinak vyslovuje souhlas s názory O. Kramáře, *O původu časomíry*, Česká mysl 1904. — Srv. *Můj názor na sčasování (rytmus)*, HTD II, s. 18. Durdik ve své Poetice zavádí pro metricky těžké doby v časomíře neologismus „důklad“ a vykládá, že přízvuk = zesílení patří do oblasti dynamiky, kdežto důklad = zvýšení hlasu do melodiky.

„syneček“, „děvečka“ a „dukatek“ nepřipadly na těžkou dobu. Pomíne-li nepodstatné omyly — snad si ani neuvědomoval, že jeho vlastní rodný dialekt má, podobně jako polština, přízvuk na předposlední slabice, a tím je slovní deklamace písně v dialektu úplně správná; a dále, že i ve spisovném jazyce ve spojení slov „na fojtových“ může být vedlejší slovní přízvuk na slabice „-to-“⁴³ — jeho notační úprava jen zeslabuje, nikoli odstraňuje rozpor (kdybychom nebrali v úvahu slovní přízvuk dialektu): v 6/4 taktu je stejně na 4. čtvrtce vedlejší přízvuk. Podobně je tomu s jiným příkladem (K notaci lidové písně, OLP, s. 505), úryvkem „dyž se syneček“. Janáčkoví vadí (opět nevíme, proč) přízvuk na druhé slabice slova „syneček“, která při notaci v 2/4 taktu padá na těžkou dobu. Vypuštěním taktové čáry a přenotováním do taktu C se zase rozpor, je-li jaký, jen zmirňuje, ale neodstraňuje, protože 3. čtvrt taktu C má zase vedlejší přízvuk. Přenotování písně „Bude vojna, bude“ (tamtéž, OLP, s. 505) přemístěním taktových čar a předznamenáním taktu 2/4 pro prvé 4 takty by bylo zajímavé a odpovídalo by Janáčkovu požadavku metricky ortografické notace furiantu, jak už jsme uvedli, kdyby prozodické schéma prvních veršů všech slok bylo skutečně přízvukně trochejské. Není tomu tak: z 18 slok písně⁴⁴ jsou v prvním verši trocheje jen právě v polovině, v druhé polovině slok jsou daktyly, které odpovídají 3/4 metru hudby,⁴⁵ jako ostatně valná většina všech ostatních veršů. Janáčkovy názory v této oblasti nejsou tedy ve všech svých složkách příliš významné, a poukazují spíše jen na to, že nebral dostatečně do úvahy vedlejší přízvuky jak hudebně, tak slovně metrické.

7. ZÁVĚRY

Přes některá sporná, ba vadná východiska svých úvah dovedl Janáček v podstatě překonat, přesáhnout nerozvinutá, hudebně primitivní stanoviska Durdíkova spekulativního formalismu,⁴⁶ především díky svému intenzivnímu styku s hudební praxí, akademickou i lidovou, a dospět k řadě pozoruhodných zjištění, přínosných ve své době i v oblasti metriky. Jde tu především o jeho celostní pojmání metrického pozadí (i když nedospěl až k plnému pochopení metrických vzorců složených taktů, zejména jejich vedlejších přízvuků), dále o pokročení v cestě k plně ortografickému záznamu metriky a konečně poukaz (byť ne vždy domyšlený a dokumentovaný) na některé dotud nedocenené strukturační

⁴³ Janáček nikde o vedlejším slovním přízvuku nehovoří, asi opět pod vlivem Durdíkovým, který jej rovněž nebere v úvahu, srv. Král, l. c. 170.

⁴⁴ Podle vydání Otakara Zicha, *Vojenský zpěvník československý*, Praha 1922, s. 304—305.

⁴⁵ Pokud se ovšem aplikuje klasická stopová teorie na hudbu, je třeba užívat pojmů z oblasti časoměrné, kdy trochej a jamb jsou útvary třídobé, daktyl a anapaest čtyřdobé atd.

⁴⁶ Srov. též Rudolf Pečman, *Janáčkův umělecký názor*. Opus musicum VIII, 1976, č. 7/8, s. 226—230. Týž, *Josef Durdík und die Musik*, in: Sborník prací fil. fak. brněnské univ., H 13/14, 1979, s. 7—26. Týž, *Josef Durdík a hudba. (Slovo o Hostinského vědeckém souputníkovi.)* In: (sborník) Pocta Otakaru Hostinskému, Brno 1982, s. 229—243.

a hierarchizační principy metrického pozadí, jako je harmonika či nerovnost čítacích dob. A dále správně poukázal na význam tempa jako činitele, který může napomoci správnému pochopení metrické struktury věty. I když ve své kompoziční praxi zdaleka nerealizoval (a budme tomu vděční) všechny své teoretické názory, zanechal nicméně i v oblasti teorie hudební metriky dílo vysoce podnětné.

MUSIKALISCHE METRIK IM THEORETISCHEN WERK LEOS JANÁČEKS

Fragen der musikalischen Metrik, im allgemeinen als auch in Bezug auf harmonische Gesetzmäßigkeiten, bilden einen wichtigen Teil von Janáčeks theoretischen Erörterungen, obwohl er den Termin „Metrik“ (unter dem Einfluß eines tschechischen Ästhetikers) nie anwendet; er prägt dafür ein eigenes Wort, „sčasování“, das nicht, wie üblich, als „Rhythmik“, sondern vielmehr als „Metrorhythmik“ verstanden werden muß. Janáček ist zwar zu keiner systematischen Theorie der Metrik gelangt, besonders läßt er die Fragen der Nebenschwerpunkte in zusammengesetzten Takten außer Acht, jedoch hat er in einigen Hinsichten dieses Gebietes bedeutende und die Wege zu weiterer Erkenntnis führende Beobachtungen und Überlegungen hinterlassen. Besonders seine Ansichten über die Bedeutung des Taktstrichs für die Metrik und ihre orthographische Festlegung (die auch für die Bildung der Editionsrichtlinien der kritischen Gesamtausgabe seiner Werke wichtig war), auf das Tempo als einen wichtigen Faktor der Erkenntnis der metrischen Struktur einer Komposition und nicht zuletzt die Beziehungen zwischen Metrik und Harmonik sind wertvoll und anregend. Seine Versuche — obwohl methodisch kaum befriedigend —, mittels Hipps Chronoskop systematische zeitliche Abweichungen (ordnungsgemäß von Hundertstel einer Sekunde) in der tatsächlichen musikalischen Interpretation festzustellen, blieben nur beim ersten Schritt, zeigten aber einen Weg, der viel später zu wirklich wissenschaftlicher Untersuchung dieser Frage führte und einen weiteren wichtigen Faktor der Strukturierung des metrischen Hintergrundes entdeckte.

