

Naito, Hisako

K problematice výrazové hudební formy Janáčkových "Našich večerů"

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1986, vol. 35, iss. H21, pp. [61]-72

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112072>

Access Date: 27. 11. 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.

HISAKO NAITO

Tokio-Brno

K PROBLEMATICE VÝRAZOVÉ HUDEBNÍ FORMY JANÁČKOVÝCH „NAŠICH VEČERŮ“

1

Cyklem „Po zarostlém chodníčku“ začíná vývoj vlastní Janáčkovy klavírní skladby. Vznik cyklu spadá již do údobí (1901–8), v němž Janáčkův kompoziční sloh plně vyzrál. Některé skladby cyklu sice vznikly původně pro harmonium, celek však lze charakterizovat jako první Janáčkův osobitý klavírní opus. „Po zarostlém chodníčku“ znamená i významný krok na Janáčkově cestě k hudebnímu realismu, a to v instrumentální oblasti. Platí to nepochybně o první řadě skladeb cyklu (č. 1–10), jež Janáček v jednotlivostech opatřil „programními“ názvy. Je zachován dopis Janáčkův pražskému hudebnímu kritikovi dr. Janu Branbergrovi, v němž brněnský Mistr píše o svém klavírním cyklu jako o díle „dávných vzpomínek“.¹ Rysy psychologického realismu shledávají v cyklu i přední janáčkovští znalci Ludvík Kundera a Jaroslav Vogel,² kteří hovoří o autobiografických rysech díla. V cyklu najdeme i některé výrazově stylistické prvky, jež ozvláštňují realistické tendence Janáčкова klavírního slohu, vedle silně uplatňovaného výrazu i zakotvení zvukomalebných (mimetických) prvků, jako např. „houkání“ sýčka v č. 10 („Sýček neodletěl!“), „vyzvánění ke klekání“ v č. 7 („Dobrou noc!“) aj.

2

Sémantická analýza (určení mimohudebního významu či charakteru obsahového sdělení) jednotlivých čísel cyklu se jeví jako jeden z klíčových úkolů, jimž se nemůžeme v naší krátké studii zabývat. Není také

¹ Srv. Artuš Rektorys: *Janáčkovy poznámky k cyklu „Po zarostlém chodníčku“*, in *Hudební rozhledy* VII–1954, s. 639.

² Srv. Ludvík Kundera: *Janáčková tvorba klavírní*, in: *Musikologie*, svazek III, Praha 1955, s. 307. Jaroslav Vogel: *Leoš Janáček*, Praha 1963, s. 186, též angl. London 1981, s. 195.

třeba se vracet k charakteristice Janáčkovy klavírního slohu, již před léty přesvědčivě podal L. Kundera, jenž hovoří o struktuře tří pásem Janáčkovy klavírní věty (nahore melodie, uprostřed ostinátní figura, dole prodleva) a Janáčkův klavírní sloh blíže definuje takto: „Je to sloh bez harmonických výplní, duplikací, romantických přívěšků a ozdob, úmyslně a vědomě tíhnoucí k zvukovému oproštění, kde jednotlivý klavírní tón je sám o sobě dosti nosný...“³ Klavírní sloh cyklu odpovídá Janáčkovu hudebnímu slohu, je jeho vyjádřením v stylizaci hudebního nástroje. Důležitá funkce přitom případně výrazové hudební formě, tzn. charakteru motivického materiálu a způsobu jeho rozvíjení (tzv. tematické práci) ve skladbě. Pokusíme se to dokázat na rozboru prvního čísla cyklu „Naše večery“, ve skutečnosti první klavírní miniatury Janáčkovy (skladba vznikla r. 1901).

3

Ideové jádro miniatury je obsaženo ve zpěvně výrazné melodii, jež je rytmizována v rovných čtvrtkách a probíhá v mírném tempu (Moderato, čtvrtková nota = 80, srov. notový příklad 1, str. 67). „Sčasovka rovných dob“ (Janáčkův termín) a mírné tempo uvolňují prostor mnohotvárné strukturaci melodie v rámci kvartových (quasi-tetrachordálních) ambitů, v částech A a A' na tónech gis^1-cis^2 a dis^2-gis^2 , v části B na tónech $hes-es^1$ a f^1-hes^2 , v části C na tónech e^1-ais^1 . Tetrachordální základ melodie má zásadní vliv na tonální a harmonickou stránku hudební věty. Z ambitového tónu cis^2 je v části A odvozena prodleva, proti níž je veden melodický dvojhlas v horní osnově s průchodnými tóny v tenoru. Prodlevový charakter oslabuje funkci tradičních akordů, jež lze zjistit dosti ojedinelé. V části A např. v taktu 14 jako sekundakordu (II/4) neúplného septakordu $dis-fisis-cis$; v taktu 14–16 na prodlevě cis s průchodně vedeným tenorem v melodickém sledu $fisis-his-cis-eis-ais$, kde je mollová tercie (e) převedena na durovou tercii (eis), čímž dojde ke změně původní tóniny cis moll v Cis dur. Prodlevy určují „neakordickou“ strukturaci tonality i harmonie i v dalších částech skladby, v části B na tónech des a f , v ostatních částech většinou na tónech cis , respektive na tónech e , gis a h .

Prodlevovým charakterem tonality a harmonie je z melodického dění skladby vyřazen moment návaznosti na durově-mollové akordické a stupnicové postupy a modely. Místo nich normativně do jisté míry působí tetrachordální ambitus kvarty, jenž umožňuje daleko větší intervalovou variabilitu. Ve vztahu k okrajovým ambitovým a prodlevovým tónům působí velmi nápadně některé charakteristické intervaly, jež naznačují genetické souvislosti hudebního myšlení s modalitou. V části A lze např. tón h chápat jako přirozenou malou septimu, tón ais jako dórskou sextu a tón $fisis$ jako lydickou kvartu (tritonus). K prodlevě na e v 9. až 11. taktu působí tón ais jako lydická kvarta. „Modální“ intervaly nejsou v nápěvu nijak stabilizovány ve smyslu středověkých modů, některá inter-

³ L. Kundera: op. cit. s. 312.

valová vychýlení z diatonické kostry nelze ani z modality odvodit, jako např. kolísání mezi „mollovou a „durovou“ tercíí v tónině in cis (26.—39. takt části A). Jistá ohebnost (volnost) ve využívání intervalových odchylek je příznačná pro celou miniaturu. V souladu s Janáčkovými teoretickými názory je možné chápat tyto intervalové odchylky jako výrazové a psychologicky motivovaný intervalový výběr z dvanáctitónové stupnice. Janáček tento princip „chromatizace“ diatonických ná-
pěvů objevil v archaických folklórních písních.⁴ Jeden z těchto nápěvů dokonce připomíná téma „Našich večerů“ (srov. notový příklad 2, str. 69), jak již dříve upozornil Jiří Vysloužil.⁵ Modální a durověmollové odchylky však nevedou ani v lidové písni, ani v Janáčkově hudbě ke chromatizaci ve smyslu Wagnerovy „tristanovské“ chromatiky, a tak dáváme za pravdu Jaroslavu Volkovi, když u Janáčka hovoří o tzv. diatonických flexích.⁶

4

Již ve starší janáčkovské literatuře (V. Helfert, J. Racek, B. Štědroň) najdeme cenné postřehy o charakteru hudební formy Janáčkových děl. Velmi přesně se k této otázce na okraj cyklu „Po zarostlém chodníčku“ vyjádřil Jaroslav Vogel. Píše: „*Třeba ovšem zdůraznit, že i čísla s charakteristickými názvy mají celkem pevnou, soběstačnou hudební strukturu — většinou v tzv. písňové formě (ABA) nebo rondové (ABACA popř. ABABA)*“.⁷

K rondu typu „ABACA“ se blíží i „Naše večery“. Forma skladby je zřetelně členěna melodicky, tonálně i harmonicky, motivický materiál je uspořádán tak, že vytváří řečené rondové schéma. Janáčkově „rondo“ však není ani výrazové, ani formálně rondem klasickým či klasiko-romantickým. Je uvnitř jednotlivých částí dynamizováno melodicko-rytmickými segmenty, jež se vymykají metricko-syntaktické kvadratuře, tzn. periodicitě durově-mollového typu, jež je pro tradiční rondo závazná. Rondová forma „Našich večerů“ je akvadraturní, stejně jsou akvadraturní i vokální formy Janáčkovy.⁸ Dokazuje to i formální schéma skladby, jež je symetrické ve své makrostruktuře, jež však není symetrické v mikrostruktuře motivických segmentů a částí:

⁴ Srv. Leoš Janáček: *O lidové písni a lidové hudbě*, Praha 1955, s. 143—144.

⁵ Srv. Jiří Vysloužil: *Janáčková tvorba ve světle jeho hudebně folklóristické teorie*, in: Leoš Janáček a soudobá hudba, Mezinárodní hudebně vědecký kongres Brno 1958, Praha 1963, s. 368—369. J. Vogel: op. cit., angl. vydání, s. 195, poukazuje na příbuznost tématu s „Promenádoz z Musorgského „Kartinek“.

⁶ „Diatonickou flexí“ se nemění diatonický charakter nápěvu a harmonie vychýlení z intervalové řady je účinným výrazovým prostředkem. U Janáčka jsou „flexe“ modálního původu. K tomu srv. Jaroslav Volk: *K paradigmatickému pozadí monologu Kostelníčky „Co chvilu“ z opery Její pastorkyňa*, in: Zprávy společnosti Leoše Janáčka II, Brno 1983, s. 13—21.

⁷ J. Vogel: op. cit., angl. vydání, s. 196.

⁸ Srv. Jiří Vysloužil: *A. Dvořák a L. Janáček, jejich doba a dílo*, Hudebněvědné kolokvium Brno, 1984, in: *Hudební rozhledy*. 1985, anglicky in: *Colloquium Dvořák, Janáček and Their Time*, Brno 1985, s. 9—21.

5

Janáček neměl patrně při kompozici „Našich večerů“ na mysli formu tradičního ronda typu ABACA. Formální řešení mu vyplynulo z vlastní hudební logiky a výrazovosti díla, jež není ani „tanečně“, ani „virtuózně“ rondové. „Naše večery“ spíše evokují typ „táhlého“ folklórního nápěvu, jehož základní melodický model je neustále variován. Důsledný prodlevový princip, jenž je nápadný svou statičností (v skladbě základně vlastně jediná tónina in cis), naznačuje souvislosti s folklórní základnou. Napojení na tradici vytváří zároveň charakteristický „moravský“ idiomatický kolorit díla. V kontextu hudebního vývoje doby působí tyto tradiční momenty jako novotvary, jež dynamizují hudební formu a zajišťují skladbě neobyčejný výrazový účín i detailu i celku. Významná je i úloha folklórní idiomatiky pro janáčkovskou tektoniku, jež není založena na klasicko-romantické tematické práci, nýbrž na opakování, variování a řadení motivických jader. Někteří současní teoretikové nazývají tento tektonický princip „montáží“.¹⁰ Ať již tuto terminologii přijmeme, či nikoli, označení dobře vyjadřuje zvláštní charakter hudebního dění uvnitř Janáčkovy výrazné formy, jež krystalizovala i v „Našich večerech“ a jež znamená základní hodnotový prvek Janáčkova kompozičního slohu.

ON THE PROBLEMS OF THE EXPRESSIONAL MUSICAL FORM OF JANÁČEK'S "OUR EVENINGS"

This is for the analysis of the first number "Our evenings" (1901 from Janáček's piano cycle "On an Overgrown Path I" [1901–08]). We can perceive that Janáček's own typical compositional style, with the peculiar effective expression, here already attains maturity; therefore it would be no exaggeration to say that the development itself of his piano works is going on.

While the style of the piano cycle sufficiently responds to Janáček's musical style, the important function reverts to the expressional musical forms, exactly to the character of the motive structure and to the way of its development of his own compositions, which precisely result in the "akvadratura", the modal major minor tonal system, which means the interval's deviation from the diatonic frame, that is, so-called, with an apt term "Diatonic flexion" advocated by Prof. Jaroslav Volek, and besides the principle of the organ point.

At an occasion of his composing "Our evenings" undoubtedly Janáček was not thinking of the traditional rondo form "ABACA". We would rather comprehend it as the analogical meaning, and to be exact, find out that this number evokes much more the type of a mild and lyric folksong, namely the expressional form of the work. Accordingly, at the same time, the role of the folk idiom for Janáček's tectonic problem, which is caused by the repetition, variation, and so-called, "Montage" as the tectonic principle turns out to be significant, too. Needless to say, the persistence in such a tradition has given rise to the characteristic Moravian idiomatic coloration of the work, whose moments now prove to function as a new formation.

Finally, on the analytic study of this number "Our evenings", it is necessary to refer to "the Complete Critical Edition" (1978), and also the source in the Janáček-Archives.

¹⁰ Miloš Štědroň: *The tectonic Montage of Janáček*, in: *Colloquium Leoš Janáček et Musica Europaea Brno 1968*, ed. Rudolf Pečman, Brno 1970, s. 119–127.

内藤久子 東京—ブルノ

ヤナーチク「我らのタベ」の表現的音楽形式の諸問題に向けて

一.

曲集 "Po zarostlém chočnicku" ("草かげの小徑を通過して")より、ヤナーチクの実質上のピアノ作品の発展が始まる。作品の起源は、ヤナーチクの作曲書法が十分円熟期を迎えた、1901年乃至1908年に遡る。本曲集内の、若干の作品は、光栄、ハルモニウムのために作曲されたものであるが、しながら、疑う余地もなく、全体はヤナーチクの最初の個性的ピアノ作品として、特徴づけられる。「草かげの小徑を通過して」、殊に、その第一集は、器楽の分野に於て、音楽の現実主義に向かう上での、重要な痕跡をも又意味していると言えよう。ヤナーチクは、それら10曲に、詳細な標題を与えている。プラハの音楽評論家 Dr. Jan Branberger に宛た、ヤナーチクの手紙の中では、彼自身、「過去の回想^{※1)}」の作品として、自らピアノ曲集について、語りかける。著名なヤナーチク研究者達 Ludvík Kundera や Jaroslav Vogel^{※2)} も又、本曲集の中で、心理的現実主義の傾向を模索しており、その自伝的特色を述べている。たとえば、第10曲 "Sýček neodletěl !" ("みみずくは飛び去らなかつた")のホーホーと鳴く声、更に第7曲 "Dobrou noc !" ("おやすみ")の祈禱の鐘の音の様に、強く訴えられた表現並びに音の絵画的要素と並行して、我々は、ヤナーチクのピアノ様式の現実主義的傾向を特殊化している、若干の表現的・様式的要素も又、見出すのである。

二.

各曲のセマンティックな分析(音楽外的意味の確定、若しくは内容的特色の暗示)は、重要な課題の一つとなるが、我々の極めて短期間の研究では、それに十分、携わり兼ねる。且又、既に、得心の行くように、L. Kundera が示したヤナーチクピアノ様式の特徴化に戻ることもない。即ち、彼は、ヤナーチクのピアノ音楽の、三つのゾーンから成る構造について、語っている。上声部に旋律、中声部に木管の旋律音型、下声部に係続音(パダル音)。そして更に、ヤナーチクピアノ様式を以下に概し、定義している。

「それは、和声的密度、重複、ロマン主義的裝飾を欠く様式であり、意圖的且意識的に、音響上の簡潔化へと向かっている。そして、単一なるビタノ音のみで、²³⁾ 変えられる...」

本曲集のビタノ様式は、ヤナーゼクの音楽書法に答えるものであり、楽器の様式化の中に、その主張が見られる。同時に、重要な機能は、表現的音楽形式に帰属する、つまり作品上のモチーフ材料の特徴、並びに、その発展方法(所謂、テーマ的課題)に、さて、第1曲、正に、ヤナーゼクビタノ小品第1番(1904年作曲)、「我がの夕べ」の分析を、ここで、概観することにしよう。

三.

小品の概念的要点は、歌の表情的メロディーの中で把握される。即ち、そのメロディーは、均等な四分音符にリズム化されて、モテラト(♩=80)の穏やかなテンポで進む。

譜例 一.



"Söcesim" (ヤナーゼクの概念) 並びに、穏やかなテンポは、4度の音域

(準テトラコード的音域)に於て、メロディーの多様な構造を可能にしている。即ち、A-A'

一部分では、嬰ト—嬰ハ 並びに 嬰ニ—嬰ト、B部分では、変ハ—変ホ 並びに 変ハ—変ホ、C部分では、ホ—嬰イ。メロディーのテトラコード的基礎は、

楽曲の調的・和声の様相に対し、基本的影響を持つ。音域上の音、嬰ハより、部分Aでは、保続音が導かれ、対する2声のメロディーが、上声部で、テールの移行、的確の音の音を伴いつつ導かれる。同時に、保続音的特徴は、伝統的和音の機能を弱める。部分Aに於て、たとえば第14小節内で、不完全な五度上の7の和音の第3転回形（嬰ニ—重嬰ハ—嬰ハ）として、又、第14小節乃至第16小節では、保続音嬰ハ上で、旋律的連続（重嬰ハ—嬰ロ—嬰ハ—嬰ホ—嬰イ）に於て移行的に導かれるテールにより、確定される。同時にそこで、短調的3度音（ホ）が長調的3度音（嬰ホ）に引き継がれて、元来のハ短調からハ長調へ転調する。次の部分でも、保続音は、調性且つ和声の「非和音的」構造を確定していると言える。即ち、部分Bでは、変ニ、ハ音上に、他の部分では、主に嬰ハ、並びにホ・嬰ト・ロ音上に於て。

調性及び和声の保続音的特徴により、作品の旋律的結果から、長短調的和音上の、且又音程上の、進行と模範への総合的要素が破壊される。即ち、それらに代わって、規定上、確かな程度までに、4度のテトラコード的音域が作用する。しかる、その音域は、より大きな音程上の変化を可能なものといない。こうした限界的音域の、且又保続音的音への関係の中で、極めて顕著に、若干の特徴的音程が作用する。しかる、それらは、旋法を伴った音楽思考の起源的背景を明示していると言える。部分Aでは、たとえば、ロ音は、自然的短7度として、又、嬰イ音は、ドリアの6度として、更に重嬰ハ音は、リディアの4度（三全音）として理解される。但し、第9小節乃至第11小節では、嬰イ音は、保続音に対し、リディアの4度として、作用する。「旋法的」音程は、歌の中で、中世の旋法的意味から少しも変化されておらず、たとえば部分A第26乃至第39小節に見られる、嬰ハにおける調性内での、短調的且つ長調的3度間での動揺の如く、全音階的構造からの若干の音程的逸脱は、旋法性にさえも由来していない。音程的变化の使用上の確かな屈曲、即ち逸脱は、作品全体に、特有である。ヤナセクの理論的諸説に従えば、これらの音程上の変化を、表現上、又は心理的に、12音階のモチーフ的音程選択として、把握することが可能である。一方、ヤナセクは、全音階的歌の「半音階主義化」へのこの原理を、古代民謡の中に見出している。^{注4)}既に、嘗て、 Jiří Vysloužil が注目したように、^{注5)}

「我らの夕べ」の主題は、冰りの歌う一つを回顧させよう。

譜例 二。

Za to děvča trá-va, za to dyč-ka trá-va, pre-za-to ja-ho-du
pre-za-to ja-ho-du.

技法上 並に長短調的变化は、それでも民謡の中でも、ヤナーゼクの音楽に於ても、所謂、ワグナーの「ワグナー的」半音階法の意味での「半音階主義化」には、導かれぬ。従つて、Jaroslav Volek の提唱する「全音階的屈曲 "diatonická flexe" ^{※6)} として、把握するのが最も望ましくなる。

四。

既に、古いヤナーゼクの文献の中で (V. Helfert, J. Racek, B. Štědrón に因る)、我々は、ヤナーゼクの作品の音楽形式の特色について、価値ある言説を見出す。J. Vogel は、それに関し、極めて正確に次のような表現をしている。

「当然、特色ある標題を持つ小品でさえ、概して、明確な自覚的音楽構造を有していること—その大部分は、所謂、歌曲形式 (ABA) 若しくは、ロンド形式 (ABACA 又は ABABA)—を強調するには、必要である。」^{※7)}

「我らの夕べ」は、ロンドの型「ABACA」に近い。作品の形式は、明白に、旋律的・調性的且つ和声的に、分化され、モティーフ材料が整理されて、前述のロンドの図式が形成される。ヤナーゼクの「ロンド」は、しかしながら、表現的にすら、形式的にすら、古典的 (又は、古典—ロマン主義的) なロンドではない。各部内で、旋律的—リズム的セグメントによって動かされて、それらは、メトリック—シンクタクティック上 "Kvadratura" (クワドクタク), 即ち、周期的長短調の型を超越している。「我らの夕べ」のロンド的形式は、"akvadratura" (アクワドクタク) 的であり、

且又、歌曲形式的である。²⁸⁾ 大形式構造に関する限り、略、対称を保持しているのに対し、モチーフのセグメント、及び部分的な小構造に至っては、非対称を示している。実際、作品の形式的図式が、そのことを表示する。

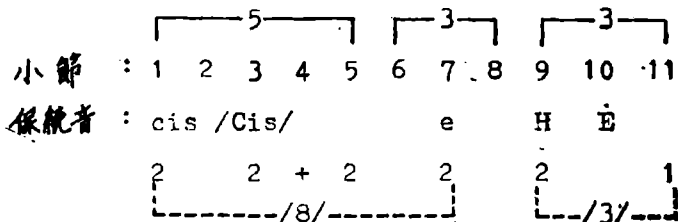
各部分	小節数
A	39
B	30
C	25
$C=B_1 + N-A_1$	61 / 30 + 31 /
「誘導部」	
A'	20
合計	175

伝統的ロンドに対する極めて特徴的フレイションを、我々は、調性的構図に於ても確信する。「我らの夕べ」の各部間に、古典的-ロマン主義的基準の意味における、調的進親性の関係は確定されない。即ち、部分Aは、嬰ハ短調からホ長調へ、又は嬰ハ短調から嬰ハ長調へ発展し、部分Bは、変ロ短調から嬰ハ短調へ発展、更に部分Cは、嬰ハ短調、部分A'は、嬰ハ短調と嬰ハ長調間で、揺れ動いている。

機能的長短調和音関係における規定的従属からの後退と、保続者の原理を伴った補助は、内部形式の非対称的(アクトゥアトウ的)分割を可能とした。各部の小節数が多くを暗示しているが如く、それでも、各部分内での、アクトゥアトウ的分割の分析上の証明を進めることが、なされる。その目的の為に、第1部分Aを選択する。即ち、全39小節は、三つのセグメントに分類され、その第1部 α^1 は、11小節、第2部 α^2 は、14小節、第3部 α^3 も同じく、14小節から成る。セグメント α^1 は、構築的規範を形成しており、それの11小節は、更に、5小節と二つの3小節に分割される。独断的小節上の価値の非対称は、しかし、モチーフの音楽上の論理に答えるものであり、(これも、原典、及び総合版に於ても、その5小節に楽節化されている。²⁹⁾

従って、原典上の基礎は、セグメント内での、非対称的分割の、音楽上論理的説明を支えており、2小節ごとの動機分類という特有な解説を排除する。因に、恐らくこの方に、保続音上の重要な形式構成の要因を導くことが出来るのだから、この場合ですら、2小節単位は、1小節のセグメントのグラフィック的性質を保障しないであろう。

a¹



五.

ヤナーケフは、明らかに、「我らの夕べ」を作曲した際、所謂、伝統的ロンド型、ABACA形式を考慮しなかった。形式上の解決は、本来の音楽的論理と作品の表現性から、下されたものであり、作品は、舞踏的とも、ヴェルタヴォソ的ロンドとも言えない。寧ろ「我らの夕べ」は、「穏やかな」民謡歌の型を喚起しており、その基礎的旋律上のモデルは、絶え間なく、変化される。必然的保続音の原理は、民謡的基礎を伴う背景を明示している。伝統への帰属は同時に、作品の特色的「シラビアの」イディオマチックな彩色を創り出しており、音楽の発展段階において、こうした伝統的要素は「新形成」として、作用する。そのような刷新は、音楽形式を動化し、作品に、詳細且つ全体的な非習慣的表現上の効果を確定する。意義深いのは、ヤナーケフのテクニクに関する、民謡的イディオムの役割でもある。即ち、そのイディオムとは、古典的-ロマン主義的テーマ上の任事に於て、創造されるのではなくして、モチーフの反復・変奏及びその序列により、形成されるのである。同時代の若干の理論家は、このテクニクの原理を「モンタージュ」と呼ぶ。^{註10)}既に、

この用語を享受するとして、否、その表明は、ヤナヱグの表現形式内に於て、音楽上の結果の特殊な性格を、うまく表現していると言えよう。しかも、その表現形式は、「我らのタビ」の中で結唱化しており、且又、ヤナヱグの作曲書法の基本的価値をも意味するものである。

注 / 尚、脚注は、本研究のテキスト原文に従うものとする。