

MILOŠ ŠTĚDRŮ

JANÁČKOVA MELODIKA — NĚKTERÉ SPECIFICKÉ RYSY

A) flexe

Jaroslav Volek s velkou prozíravostí označil jeden z nejdůležitějších melodických principů u Janáčka za flexibilní diatoniku¹.

Povšimneme si flexí u Janáčka, inspirovaných především stykem s moravskou lidovou písní a hudbou. Toto „napínání“ a „povolování“ intervalů, poznané při sběru a zapisování v lokalitách, umožnilo Janáčkově osvojit si flexibilitu intervalových sledů a plně ji využívat. Několik příkladů ze sbírky 53 lidových moravských písní, kterou Janáček začal upravovat z Kytice z národních písní moravských (F. Bartoš a L. Janáček, E. Šolc Telč 1890) nejprve v roce 1892, (1. sešit — 15 písní) posléze v roce 1902 (2.sešit — 38 písní):

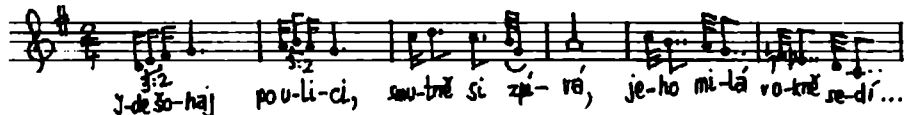
a) č. 7: Kvítí milodějně



b) č. 13: Červené jabůčka



c) č. 32: Kukačka



¹ *Ve studii Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartóka*
In: Československo-maďarské vztahy v hudbě (Sborník Janáčkiana V z muzikologické konference v Ostravě 2.–3. 6. 1981, Krajské kulturní středisko Ostrava 1982, str. 68-95)

d) č. 32: Stesk

Aj ze-razaj, ze-razaj, muj ko-ni-čau vra-ny přes po-le-je-du-čí, a-by u-sly-š[e-la]...

e) č. 50: Muzikanti

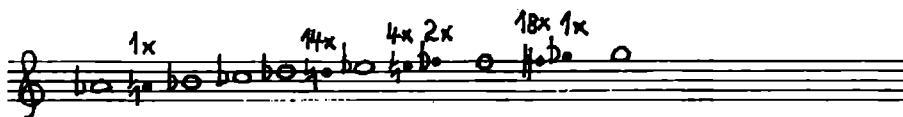
Mu-zi-ka-ni, co dě-lá-te? Mu-zi-ka-ni, co dě-lá-te? Aj, má-te hu-sle a ne-má-te...

Oscilace intervalů byla víc než případně J. Volkem označena jako flexe. Vidíme, že se vlastně čisté modální struktury neuplatňují, ale intervaly se „přiosťrují“ a „otupují“, vyjádříme-li průběh flexe takto janáčkovsky. Vrůstání modálních postupů do tonálních a jejich promísení lze sotva uspokojivě vysvětlit jedinou příčinou. Samozřejmě by se nabízelo vysvětlení, které by hledalo rétorické figury ve smyslu jakýchsi předkomponovaných situací, ale uvážíme-li, že text není s nápěvem písně tak pevně spjat, jak bychom si možná přáli, musíme rezignovat na toto vysvětlení flexe jako napětí a uvolnění vztahující se k textu. Jiný výklad pochopitelně vychází ze stálé kontrapozice zpěváci x hudci a ze vzájemné tolerance i intolerance obou složek. Komplex těchto otázek je s velkou historickou znalostí řešen v monografii Jana Trojana Moravská lidová píseň — Melodika — Harmonika — o harmonické struktuře lidové písně jako rezultátu melodické složky, Editio Supraphon, Praha 1980. Tento Janáčkem mapovaný, vstřebávaný a znovupoznávaný terén Trojan systematicky popsal v 3 kapitolách se strohými názvy: Perspektiva horizontální (Melodika, Perspektiva vertikální) Harmonika a Analytická část. Uvedeme-li obsah této poslední kapitoly, získáme rozsah Volkova pojmu diatonická flexe v terénu moravské lidové písně: ...Kolísání a změny jednoho tónu tónové řady (malá sekunda, kolísavost třetího stupně, lydická kvarta, hudecké funkce, snížený šestý stupeň, dórská sexta, mixolydická septima, mixolydické hudecké funkce, změna sedmého stupně v moll, molezza dura. Kolísání a změny více stupňů v jedné tónové řadě — Nápěvy se dvěma kolísavými nebo změněnými stupni v jediné tónové řadě — Nápěvy se třemi kolísavými nebo změněnými stupni v jediné tónové řadě — Nápěvy se čtyřmi kolísavými nebo změněnými stupni v jediné tónové řadě — Nové období harmoniky moravské lidové písně — Příznačné harmonické obraty moravské lidové písně... Potud Jan Trojan a jeho domyšlení janáčkovské diatonické flexe.

Z této flexe se v 90. letech po vstřebání folklorních principů odvíjely charakteristické Janáčkovy modalismy. Jiří Vysloužil je označil za modální struktury (jednak ve studii Modální struktury u Janáčka, in: Hudební rozhledy XIX-1966, č. 18, str. 552–555, jednak v německé verzi Über die Bedeutung der sogenannten modalen Strukturen bei der Entstehung von Janáčeks musikdramatischen Still — in: Operní dílo Leoše Janáčka. Sborník příspěvků z mezinárodního sym-

posia, Brno, říjen 1965, Acta janáčkána I, Moravské muzeum, Brno 1968, str. 32–36), v současné době se zdá výhodnější je chápat jako projevy zmíněné flexe. Poprvé se u Janáčka výrazněji tato flexe projevila kromě skladeb přímo inspirovaných folkloristickou prací v opeře Její pastorkyňa. Od přelomu 90. let 19. století je flexe Janáčkoví v melodickém myšlení něčím běžným, co se stále více přibližuje nápěvkům mluvy a vstupuje do těchto souvislostí a závislostí.

Abychom doložili skutečnost, že flexibilní pojetí Janáčka už neopustilo, uvádíme jako krátký příklad tonální terén expozice houslového koncertu Putování dušičky (vznikal od roku 1926 zřejmě do roku 1927 a později zůstal torzem po vynětí některých pasáží a jejich přeložení do opery Z mrtvého domu), který jsme rekonstruovali a kriticky přepsali spolu s Leošem Faltusem z autografní skici v roce 1988 pro světovou premiéru v Brně na Mezinárodním hudebním festivalu:

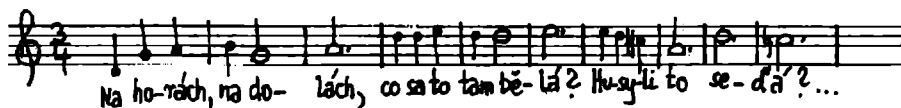


Uzavíráme pasáž o flexích v úvahách o specifických rysech Janáčkovy melodického myšlení poukazem na jejich původ a souvislost se studiem folklóru v posledním desetiletí 19. století. Schopnost rychlé a krátkodobé melodické flexe a flexibility patří k nejvýraznějším Janáčkovým melodickým schopnostem. Léty se koncentruje a obdivuhodně stupňuje. Ačkoliv jde o princip melodiky, dostává flexe při Janáčkově zhuštěné rytmice často význam až sonický. Při rychlosti probíhajících změn vnímáme jen nejmarkantnější proměny tónu a drobnější flexe se stěhují do oblasti barevného působení.

B) kvartová melodika (a harmonie)

Zdá se, že celá rozsáhlá oblast kvartové melodiky a s ní související harmonie má u Janáčka původ ve fixaci na folklórní melodický sled z moravské balady Na horách, na dolách. Tato balada, která byla již v Sušilově sbírce Moravské národní písně ve II. oddíle Dějpravné pod číslem 263 (František Sušil: Moravské národní písně, vyšehrad, Praha 4 1951, str. 216), Janáčka nejprve zřejmě zaujala textově a posléze i hudebně a souvisí námětově a inspiračně se čtyřmi skladbami — s mužským sborem Žárlivec s barytonovým sólem (1988), s klavírní skladbou Ej, danaj (1892), se smíšeným sborem s doprovodem orchestru Zelené sem sela (1892) a konečně s orchestrální Žárlivostí, komponovanou jako úvod k opeře Její pastorkyňa (1894). Na to poukazuje Bohumír Štědroň ve své monografii Zur Genesis von Leoš Janáčeks oper Jenůfa (Universita J. E. Purkyně, Brno 2 1971). Nechceme se v této souvislosti zabývat dalšími podrobnostmi, které jsou pro zkoumání matérie v této kapitole nepodstatné a zájemce je najde v uvedené literatuře. Pro nás je podstatné, že Janáček poznal záhy kvartsekundový melodický incipit moravské lidové balady Na horách, na dolách a že si tuto píseň mimo-

řádne oblíbil. Stala se pro něj postupně důležitým melodickým sledem, z nějž vyvozoval další deriváty a ty pro něj měly zvláštní melodickou přitažlivost. Uvedme nyní kvůli melodickému duktu celou baladu, jež je současně ukázkovým příkladem flexe, o níž jsme pojednávali v první části této kapitoly:



Samotný incipit měl pro Janáčka melodicky největší význam. Lze z něj odvodit další kombinace:

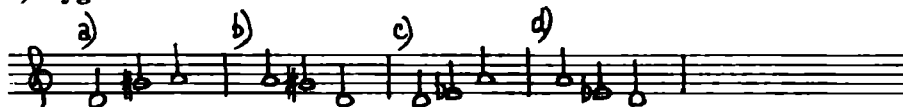


Platí-li, že prima = 0, malá sekunda = 1, velká sekunda = 2, malá tercie = 3 atd. (stoupající intervaly značíme buď se znaménkem + nebo bez označení, klesající se znaménkem -), pak tyto kombinace numericky vyjádříme takto:

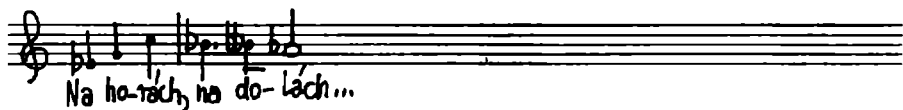
a) +5+2 b) +2+5 c) -2-5 d) -5-2

Flexe zasahuje kvartsekundový nebo sekundkvartový sled ve smyslu lydizace:

a) frygizace



Ještě ve skladbách 90. let Janáček necítí jako ústřední melodický incipit celé balady její kvartsekundový začátek a naopak incipit různě upravuje třeba do podoby sextakordu:



V operě *Její pastorkyňa* však již hraje kvartsekundový a sekundkvartový melodický sled důležitou úlohu a je zřejmé, že se stává skladatelovou konvencí, uplatňovanou na dramatických uzlech. V téže době si skladatel patrně uvědomí harmonický význam melodického sledu a docení relativní samostatnost tohoto dříve pouhého kvartového průtahu, nyní však již samostatného akordu. Sekundkvartový a kvartsekundový sled patrně Janáčka přivedl k melodice dvou a více vzestupných nebo sestupných kvart a k melodice kombinující směry intervalů i k mísení tohoto hudebního myšlení s tercovým. Njeprve však několik výrazných dokladů kvartsekundového a sekundkvartového sledu z *Její pastorkyně*:

a) 1. jednání, výstup I: Laca:

Když jste ma-ří-va-ty šte-w na ki-rě...

b) 1. jednání, výstup I: Jenůfa:

Vzpo-mně-la jsem si na ro-za-ry-ju...

2

c) 1. jednání, výstup I, Jano:

Ej $3:2$, ej! Ej $3:2$, ej!

d) 1. jednání, výstup VII, Števa:

Je-nů - fo... ty jsi ze všech, ze všech nej-krá-sněj-ší

e) 2. jednání, výstup II, Kostelníčka:

a to dě-cko-, to dě-cko, ce-lý ble-dá-č-š-ťe-va

f) 2. jednání, výstup III(IV), Števa:

Te-tko ko-ste-lní-čko, po-da-la jste ce-du-čku...

g) 2. jednání, výstup III(IV), Števa:

Už je na svě-tě?

h) 2. jednání, výstup III(IV), Števa:

o-na by-va-lá ta-ko-vá mi-lá...

i) 2. jednání, výstup III(IV), Števa:

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The melody consists of several notes with stems, some beamed together. Below the staff, the lyrics are written in a handwritten style: "a mne pro-ná-sle-do-va-lá! ...".

j) 2. jednání, výstup IV(V), Kostelnička:

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The melody features various intervals and rests. Below the staff, the lyrics are: "La-co, ty máš ře-čo ze-řít, po-tem zka-řej svo-ji lá-sku ...".

k) 2. jednání, výstup V(VI), Kostelnička:

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The melody includes a triplet of notes marked with a '2:3' above them. Below the staff, the lyrics are: "a Pa-n-bůh - on to nej-lé-pe ví -".

l) 2. jednání, výstup VI(VII), Jenůfa:

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The melody is simple, consisting of a few notes. Below the staff, the lyrics are: "a za-se re-doj-de!".

9 dokladů sekundkvartové a kvartsekundové melodiky (a jejich obměn, vznikajících kombinací vzestupných a sestupných intervalů) se objevuje — jak již bylo konstatováno — na uzlových místech děje. Sled je v několika případech poznamenán flexí (příklad f), g), h), i) k),).

Náběh ke kvartové harmonii je u sledu jen v omezené míře, častěji je součástí tercové melodiky. Přesto však lze i další doklady kvartové melodiky a harmonie v opeře Její pastorkyňa vyzovovat z této konvence, která se stala celoživotní melodickou konstantou.

Povšimněme si nyní melodiky dvou kvart nad sebou a melodiky posunuté kvarty nebo kvinty v opeře Její pastorkyňa. Nejprve opět několik dokladů:

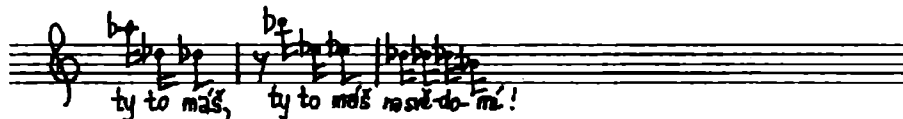
a) 1. jednání, výstup II, Stárek:

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The melody features several intervals, including a fourth. Below the staff, the lyrics are: "Vi-díš, La-co, - to je mi po-di-vné,". There is a '3:2' marking above the final notes.

b) 2. jednání, výstup I, Kostelnička:

Handwritten musical notation on a single staff in treble clef. The melody includes a triplet of notes marked with a '2:3' above them. Below the staff, the lyrics are: "už od té chví-le, my-sle-la jea".

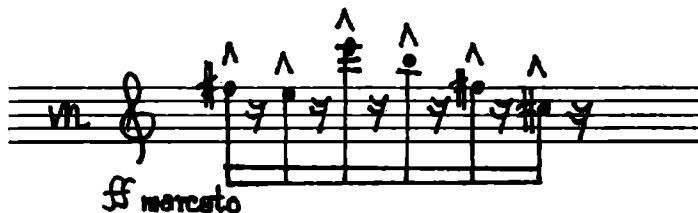
c) 2. jednání, výstup III(IV), Kostelníčka:



Souvislost mezi sekundkvartovým a kvartsekundovým sledem a kombinacemi a melodikou dvou a více kvart nad sebou nebo pod sebou nebo kvartové melodiky vznikající posunem kvarty nebo o kvinty o sekundu směrem vzhůru či dolů je evidentní. V Její pastorkyni Janáček zafixoval oba způsoby, aby je dále rozvíjel. Kvartsekundový a sekundkvartový sled se mu stal jakýmsi životním melodickým motem, které rychle přešlo z oblasti vokální melodiky do instrumentální melodiky, a to do jejích nejexponovanějších poloh stejně jako do prostoru figurace, tónu a sonicky působící plochy.

Tento dvojitý typ kvartové melodiky (a harmonie) si Janáček uchoval po celé první desetiletí 20. století a rozvíjel ho jak v operách *Osud* a v bilogii *Výlety páně Broučkovy*, tak i v klavírní a sborové tvorbě. Za kvalitativní změnu ve prospěch kvartové melodiky lze považovat známou situaci ze 2. části symfonické rapsodie *Taras Bulba*:

II. Smrt Ostapova:



Odtud lze u Janáčka sledovat dvojitý linii kvartové melodie a harmoniky — ta první je ve spojení s kvartsekundovými a sekundkvartovými postupy, ulpívá v oblasti baladické melodiky a stává se Janáčkovou celoživotní melodickou floskulí, pronikající dokonce i do nápěvků mluvy. Ta druhá — ta se inspiruje možností melodicky nebo akordicky exponovat dvě i více kvart. Tak, jak sílí tato konvence ve tvorbě po první světové válce, vstupuje i do Janáčkovy hudebního myšlení s větší vehemencí. Nebudeme sledovat všechny odstíny tohoto procesu — postačí upozornit na nejzajímavější případ využití kvartakordů v kadenci klavíru v *Concertinu* pro klavír, 2 housle, violu, klarinet, lesní roh a fagot (III. část):

Moderato (♩ = 60)

3

Fl 1

cl 1

ar

Vn 1

pp

mf moderato

Závěrem k okruhu kvartové melodiky a harmonie lze konstatovat, že kromě těchto poměrně jednoznačných využití existuje oblast, v níž se prostupuje tradiční terciová melodika s novou kvartovou. Výsledek může vést k akordice, která je dobře známa a funguje v rámci běžné harmonie. U Janáčka má větší význam v řadě těchto spojení zejména komplex dvou kvart vzdálených od sebe o tercii. Vzniká tak běžná forma sekundakordu v široké harmonii, ale současně chápeme, že impulsem vzniku byl v tomto případě spíše kvartový princip než cokoliv jiného:

C) Celotónová melodika

Detailní analýzu nejfrekventovanější celotónové kumulace u Janáčka podal Zdeněk Sádecký ve studii Celotónový charakter hudební řeči v Janáčkově

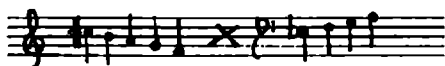
„Lišce Bystroušce“ (In: Živá hudba, sborník prací hudební fakulty AMU, SPH, Praha 1962, str. 95–163).

Modální zdroje Janáčkovy celotónovosti jsou zjevné, sledujeme-li výraznou preferenci lydického tetrachordu. Jeho posuny jsou asi významnější než vlastní celotónovost. Vždyť takto dochází k vazbě melodiky s tektonikou na bázi mikro-tektonických útvarů. Posouvání lydických (nebo celotónových) tetrachordů je zdrojem zvláštního napětí a ovlivňuje velmi často reliéf formy. Ztotožňujeme se s podrobnými a velmi seriózními výzkumy Zdeňka Sádeckého. K posouvání lydických tetrachordů, pomoci kterých se rozhodně vytvářela Janáčková celotónovost, poznamenáváme jen, že takto dochází u skladatele ke dvojímu současnému chápání lydického (celotónového) tetrachordu — vzestupně i sestupně. Tektonické a kompoziční využití tohoto vidění lze doložit v řadě situací, za něž předkládáme onu, jež se vyskytuje v jedné z Janáčkových posledních skladeb, v klavírní *Vzpomínce*.

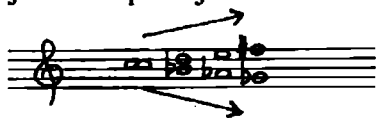
I zde jde tedy o dvoji vidění celotónovosti tetrachordu:



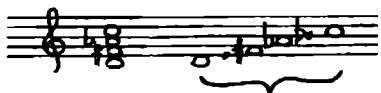
Situace v klavírní *Vzpomínce*:



Na závěr úvah o celotónovosti u Janáčka lze konstatovat, že příčiny tohoto jevu u skladatele, kromě výrazných vlivů a setkání mezi impresionismem, verismem a expresionismem, spatřujeme i prismatickým lydickým tetrachordem (pojímaného později i současně v obou směrech

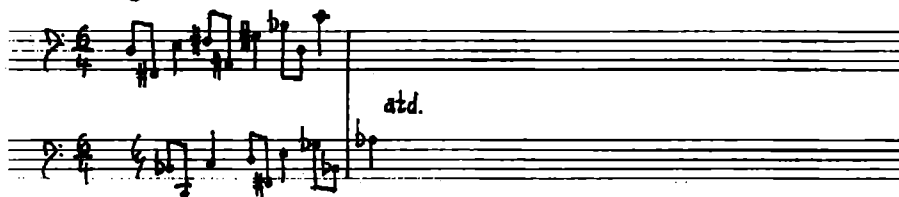


nebo prismatickým tvrdě zmenšeně malého septakordu, který je vyplněn zbývajícími tóny celotónové stupnice:



Celotónová místa a výseky lydických situací jsou u Janáčka často kadenčními místy. Tektonicky dochází ke koncentraci, jedná se vesměs o gradační statiku,

spějící k vrcholu. Reliefní charakter těchto míst se dost podstatně liší ve vokální a instrumentální hudbě. Jestliže vokální celotónová melodika, spjatá s nápěvkovými situacemi, může působit — jak doložil Z. Sádecký — velmi dynamicky, kontrastně a diferencovaně, je instrumentální celotónová melodika obvykle statictější a gradační povahy. Souvislost melodického a harmonického u Janáčka je mnohem větší než u většiny jeho souputníků. Celotónovost u něj také občas vzniká překlápěním horizontálních postupů do vertikál, jak to dokládá tento zvláště výstižný příklad z I. části Concertina pro klavír, 2 housle, violu, klarinet, lesní roh a fagot:

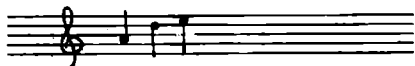


D) Pentatonika

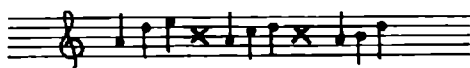
Pentatonických výseků najdeme u Janáčka velké množství. Zvýrazňují reliéfnost jeho melodiky, a to jak vokální, tak i instrumentální. Situace při jejich výskytu je obdobná a srovnatelná se situací při výskytu modů. Janáček upřednostňuje výseky pentatoniky, tak jako v rámci diatonické flexe „modalizuje“ především incipity motivů a témat.

Zdrojem Janáčkovy pentatonického myšlení jsou některé úzkoambitové lidové písně východomoravské proveniencie — zejména čistě vokální útvary bez účasti nástrojů. Důležitým uměleckým podnětem pro pentatonickou motiviku je vliv Antonína Dvořáka. Podstatu Dvořákova pentatonického myšlení objasnil podrobně Karl Michael Komma ve studii *Die Pentatonik in Antonín Dvořáks Werk* (In: *Musik des Ostens I, Sammelbände für historische und vergleichende Forschung*, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London- New York 1962, str. 63–75).

Pentatonizující výseky vrůstají do tradičnější faktury — často mají spojitost s kvartovou melodikou. Jestliže je melodický sled



často diminuován intervalově, bývá právě kontrastním tvarem pentatonický derivát. Kvartsekundová melodika má tedy velmi záhy u Janáčka jako pendant melodiku tercsekundovou nebo sekundtercovou:



Kromě celé řady takovýchto derivátů (kontrastujících s dvořákovským melodickým myšlením) najdeme ve 20. letech 20. století i výskyt samostatněji pojaté pentatoniky. Již Komma si povšiml v této souvislosti Sinfonietty, v polovině 20. let je však i jiný pregnantní doklad — incipit IV. části Concertina. Připomeňme obě situace:

Beispiel 16

L. Janáček, Sinfonietta (1926)

Allegretto

The image shows three staves of musical notation. The top two staves are for Piano and Violin I/II, and the bottom staff is for Piano. The piano part is marked 'Allegretto' and features a pentatonic melody. The violin and viola parts are marked 'Allegro (♩ = 166)' and play a rhythmic accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'p'.

Allegro (♩ = 166)

Violin I

Viola

Piano

Allegro (♩ = 166)

S pentatonickými výseky u Janáčka souvisí i zřetelné respektování pentachordu a tetrachordu a preferování úzkoambitových melodických sledů.

Sklon k pentachordu a zúžení melodického ambitu je rozhodně vysvětlitelné vlivy melodiky moravské a zejména východomoravské lidové písně. Sledovat tyto úvahy by bylo třeba chronologicky a důsledně. Na základě provedených sond lze konstatovat, že Janáček brzy ustálil tento typ úzkoambitového melodického sledu. Výhodné bude rozlišovat vokální a instrumentální použití.

Uvedme nyní několik případů pro obě množiny — vokální a instrumentální:



S Bo-hem, to - dnj kra-ju, s Bo-hem, má dě-di-no...

Handwritten musical score for voice, clarinet, and piano. The voice part has lyrics "Ko-za bí-lá hru-ty si-rá". The piano part includes a section labeled "Pte.".

Handwritten musical score for piano, showing a melodic line and accompaniment.

Handwritten musical score for piano, showing a melodic line with the lyrics "Fil-kami hro-zi".

Mikrotonalita, mikrointervaly

Jestliže Jaroslav Volek plným právem nastolil okruh diatonické flexe, učinil tak v duchu janáčkovského chápání ohebnosti a flexibility tónového terénu. Janáček vícekrát upozorňoval na skutečnost, že lidový zpěvák lehce zaměňuje dur za moll a obráceně. Tato flexibilita je stejně dobře sledovatelná i pokud jde o mikrointervaly. Není náhodou, že úvahy o mikrointervalech a mikrotonalitě se u Janáčka objevují v polovině 20. let 20. století s výskytem českých snah o čtvrttónovou a mikrointervalovou hudbu.

Ve studii O tónině v lidové písni (In: Národopisný věstník československý, ročník XVIII, str. 40 ad.) píše Janáček kromě jiného: ...Připisují akustické způsobilosti hlasivek udržet se v intervalu primy a vypnout se do čistých intervalů kvinty, nahoru neb dolů. Tyto intervaly dávají i tónině pevnou, nekolísavou kostru. Diferencování tónů uvnitř těchto intervalů neb kolem nich jde v lidové písni až do mlhovin tónových; jsou to známá glissanda. Mnohdy upne se tón k tónu i o menším rozdíle tónovém než je $1/2$ neb $1/4$ tónu a udržuje se v té výši pevně, neměnlivě. Označují takový tón vlnkou s otazníkem ?... Spořádat všechny tóny v písni a chtít z této stupnice usoudit na tóninu písně, je chybný po-

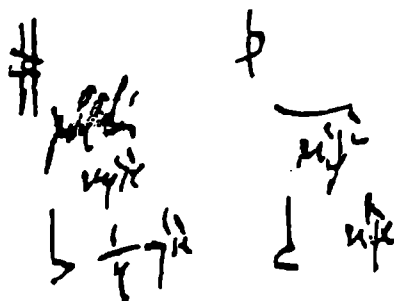
stup... Sběratelé a zapisovatelé slyšeli a cítili těmito tóninami. Ba přičili se slyšet a cítit jinak. Teprve v novější době zbystřilo se ucho zapisovatelů (H. Bím, Hába) a postřehlo jak modulaci tónin, tak i drobnější půltónu diferencování...

Kromě projevů mikrotonality v lidové písni a hudbě Janáček sledoval od začátku 20. let i čtvrttónovou hudbu a uvažoval i o využití čtvrttónu ve vlastní tvorbě — byť zcela sporadicky.

Ve skicách k symfonii Dunaj lze doložit u violoncell záměr použít $3/4$ tónu (... „ $3/4$ tónu níž“):



Po poznání Hábovy hudby (smyčcový čtvrttónový kvartet op. 12/a skladby pro čtvrttónový klavír) Janáček na rubu skic k Sinfoniettě zanechal tabulku hábovské notace:



Celou pasáž o mikrotonalitě u Janáčka lze uzavřít konstatováním, že skladatelovy a teoretikovy názory na neudržitelnost pouhého dur-mollového nazírání na lidovou píseň a hudbu jsou v polovině 20. let překvapivě na výši. Janáček dokonce uvažoval o čtvrttónech ve vlastní tvorbě, a to je zvláště svědectvím o jeho nekonformnosti, jak ji zmiňoval u něj německý muzikolog H. H. Stuckenschmidt.

Závěrem uvádíme autentický doklad — krátký dopis Aloise Háby z 1. 1. 1964, jímž odpověděl autorovi těchto řádků na dotaz o svém vztahu k Janáčkově. Dokument faksimilujeme a současně uvádíme jako přepis:

Praha. 1. 1. 64.

Milý pane kolego, odpovídám na Vaše otázky:
 S Janáčkem jsem se blíže seznámil v Salzburgu 1923 na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. Janáček slyšel tam premiéru mého netematického 1/4 tón. smyč. kvartetu op. 12. — Po úspěšném provedení (hrálo Amar-Hindemithovo kvarteto) mně blahopřál a řekl: „Čtvrttóny dobře slyším; no, pracujte dále.“ Korespondenci s Janáčkem nemám. O vztahu Janáčka k Schrekerovi, Schönbergovi a Bergovi nevím nic určitého.
 Šťastný nový rok 1964
 Vám přeje a srdečně Vás zdraví,
 Alois Hába

Praha 1. 1. 1964

Milý pane kolego, odpovídám na Vaše otázky:

S Janáčkem jsem se blíže seznámil v Salzburgu 1923 na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. Janáček slyšel tam premiéru mého netematického 1/4 tón. smyč. kvartetu op. 12. — Po úspěšném provedení (hrálo Amar-Hindemithovo kvarteto) mně blahopřál a řekl: „Čtvrttóny dobře slyším; no, pracujte dále.“ Korespondenci s Janáčkem nemám. O vztahu Janáčka k Schrekerovi, Schönbergovi a Bergovi nevím nic určitého.

Šťastný nový rok 1964

Vám přeje a srdečně Vás zdraví

Alois Hába

Závěrem:

Kvartová melodička a harmonie spolu s flexí, mikrointervaly a tzv. modálními postupy, celotónové postupy a pentatonické deriváty i úzkoambitové struktury a nápadné respektování prostoru pentachordu i tetrachordu — to byly v tomto případě nejvíce specifické a osobité rysy Janáčkovy melodičky. Proto jsme jim takto stručně věnovali pozornost.

Jsmo si vědomi toho, že kromě vzájemně značně diferencovaných oblastí vokálního a instrumentálního myšlení se vydávají některé postupy napříč oblastmi a překrývají celou skladatelovu oblast melodickej představitosti.

Stejně tak jsme si i vědomi toho, že upřednostňování izolované melodiky v případě Janáčka také nebude mít valný efekt. Vždyť jeho melodika se zdá být především vokální melodikou konkrétních výroků a situací, zachycovaných v každodenní praxi. Odtud jsou tyto postupy přenášeny do instrumentální melodiky a právě její „vokálnost“ a „řečovost“ jsou jednou z hlavních příčin originality tohoto hudebního myšlení.

Neméně zajímavá je melodie stávající se témbrem, barevnou plochou, skvrnou — tedy oblast přechodu melodie do zvýšené barevné aktivity. Jednotlivé specifické momenty Janáčkovy melodiky tedy mají svůj konkrétní průběh, ale mnohem více se o nich dozvíme v okamžiku, kdy je chápeme v kontextu figurace, plochy, vrstvy. A zde přichází ke slovu jiné označení, které důsledně prosazujeme už od konce 60. let — jedná se o m o n t á ž ...

O ní pojednává i další úsek naší práce, ovšem zejména o situaci montáže, kterou jsme v předešlých materiálových kapitolách poznali na konkrétních případech, tedy o montáži tak, jak vzniká a jak u Janáčka působí — v důsledku variačního procesu, na cestě od horší skici k lepší, v procesu vrstvení.