

Štědroň, Miloš

Josef Berg a teoretické učení Leoše Janáčka

In: Štědroň, Miloš. *Josef Berg : [skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem]*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1992, pp. 171-176

ISBN 8021005432

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122610>

Access Date: 30. 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.

JOSEF BERG A TEORETICKÉ UČENÍ LEOŠE JANÁČKA

Dnes už málokdo ví, že mladý posluchač hudební vědy na filozofické fakultě brněnské univerzity Josef Berg v letech 1946 až 1948 patřil k nejdůslednějším zastáncům, kritikům a znalcům Janáčkova teoretického učení. Připomínáme touto kapitolou skutečnost, která je ostatně příznačně bergovská, že mladý Josef Berg připravil k tisku monografii k Janáčkovu skladebnému projevu, která měla být součástí společné knihy chystané s Bohumírem Štědrněm. Tato monografie, jejíž bergovská část je dochována v obtahu sloupcové korektury s autorovými opravami, byla těsně před vydáním. Připomínám ji též vzhledem k významu Bergovy teorie Janáčkova skladebního učení, která je současně kritikou a aplikací z pozice 40. let.

Vybírám několik komentovaných pasáží z této více než 50-stránkové studie s vědomím, že by měla být otištěna vcelku, aby se zhodnotila jednak povaha Bergova chápání Janáčka, jednak pro dokreslení kořenů poválečné teoretické recepce Janáčka v nových podmínkách.

První ukázka dokumentuje Bergovo vědomí neudržitelnosti nějaké univerzální analýzy a vytyčení specifických požadavků analýzy jiného typu, při níž dojde k výměně rolí jednotlivých zkoumaných entit. To, co dnes považujeme za samozřejmé, i když stále ne běžné, bylo v době napsání podstatným novem a svědčí o Bergově metodologické vyzrállosti.

„Vžitá metoda rozboru, vyplývající z hlediska dnes již zřejmě přežitého, má v podstatě tuto podobu: stanovíme délku, charakteristické intervaly a výraz hlavních motivů nebo témat a ukážeme na jejich metrické členění, provedeme rozbor motivické a polyfonní práce a hlavně rozbor harmonický, kde určíme ráz nejvíce používaných akordů, charakteristických spojů a modulačního plánu. K tomu přistupují zmínky o instrumentaci, výraze atd. a všechno je spojeno s historickými poznámkami o vzniku a okolnostech díla. Taktó získané poznatky nejsou nesprávné, ale při rozboru moderní skladby neuspokojují z důvodů, jež jsme uvedli již dříve. Vždyť některá fakta, která mají v rámci obvyklé analytické metody druhořadý význam, jsou někdy hlavní oporou toho či onoho slohu.“

Další ukázka vlastně navazuje na předešlou a podtrhuje myšlenku rozdílné akcentace jednotlivých entit a měnícího se aspektu. Dnes bych snad dodal jen tolik, že kromě výměny rolí sledujeme stále častěji vznik

nových kvalit překrýváním mezních jevů, v jejichž stínu může dojít k výrazným posunům.

„Celek je přizpůsoben Janáčkovým formulacím a nesmí jim odporovat. Tolik je třeba říci, aby nevznikla domněnka, že snad jde o dobudování Janáčkovy teorie. Nikoliv. Jde o syntézu Janáčkem formulované teorie skladebné a zákonitostí, vyvozených z jeho díla bez ohledu na obvyklou analytickou metodu. Přitom vyjde najevo, že se toto hledisko značně liší od konvenčního hlediska. Nastane přesun v nazírání na důležitost složek jeho díla. Některé momenty ustoupí do pozadí, jiné, doposud jen mimochodem uváděné, se stanou středem zájmu, protože v nich spočívá podstata Janáčkovy slohu. Mozaikovitost a redundantnost u Janáčka působí současně jeho setrvačnost (označení J. Berga).“

Vybírám zajímavou pasáž, v níž Berg vytyčuje protiklad celistvosti a různosti formy u Janáčka:

„Jako totiž žádáme od hudební skladby celistvost a vyrovnanost, tak je na druhé straně třeba stálého kontrastu, změny. To nazýváme formální diferenciací. Oba tyto požadavky, celistvost a různost formy, jsou zdánlivě protichůdné a ve vzájemném rozporu... Otázka zní: Jak dosahuje Janáček ucelenosti a kontrastu ve formě?“

K otázce redundantnosti se Berg vrací v delší pasáži, v níž polemizuje s hábovským atematismem a staví proti němu naopak janáčkovský specifický tematismus:

„Říká-li Alois Hába, že »idea neopakování je základem celého života« (O psychologii tvoření, Praha, 1925, str. 36), pak se mýlí. Základem celého života je právě idea opakování, byť ne doslovného, abychom užili hudebního termínu. Vždyť v hudbě se také neopakuje doslovně. V atematickém slohu není reminiscence, v životě je jí mnoho, někdy více než toho nového, co se neopakuje. Chceme-li již asociovat hudbu a život, pak všechno mluví pro tematický sloh. Tematikou se ovšem nerozumí jen opakování, ale také vývoj, technicky realizovaný motivickou prací... — Janáčková záliba v opakování pak pochází z jeho lásky k lidové písni, o jejímž slohu hovoří v této souvislosti jako o rapsodickém. Prosté opakování, kdy je téma několikrát postaveno vedle sebe (podobně jako staví vedle sebe bez přechodu i různá témata), je častěji než vývoj a svědčí o Janáčkově smyslu pro jasné obrysy a náhlý kontrast, který je znakem uměleckého zjednodušení a stylizace. Maně napadá srovnání s mozaikou ve výtvarném umění...“

„Přechod od nálady k náladě provádí se technicky nastoupením nové sčasovky. To se děje dvěma základními způsoby: 1. přeformováním nebo přechodem do nové sčasovky, 2. náhlou změnou. Přeformování se děje motivickou prací a sčasovka podléhá v tomto ohledu týmž zákonům jako nápěv. (J. Berg dělí janáčkovskou melodiku na nápěvy a sčasovky. Nápěvy identifikuje jako „docela kratičké a o „větším rozsahu“, zatímco sčasovku vysvětluje citátem z Janáčkovy Úplné nauky o harmonii. Krátké nápěvy a nápěvy sčasovky Berg spojuje a konstatuje, že je mnohdy obtížné je nějak rozlišit.) Pro Janáčka příznačné a životu nejvíce analogické je hasnutí nálady, přerývané po případě exponováním nálady nové...“

Z Bergovy pasáže o janáčkovské melodice a jejich proměnách vybírám poznámku o trylku, tremolu a příznávce:

... Nakonec ještě o třech zvláštních případech sčasovky: o trylku, tremolu a příznávce. Janáčkův trylek považujeme zásadně za sčasovku, protože nemá nic společného s ozdobnou figurací a je prvkem výrazu — nositelem nálady. Znamená v pojetí Janáčkově vždy napětí a tento účín je dán analogií s vířením, s neklidem... Totéž platí i o tremolu. Příznávky, třebaže spadají do skupiny sčasovek, mají poněkud jinou funkci. Je jisté, že jejich rytmus sám o sobě vzbuzuje dojem hravosti a veselí, hlavní úlohu však má symbolika tance. Je to ostatně obvyklý kompoziční prostředek, ale rozdíl mezi polkovým rytmem na příklad Nováka nebo Suka a týmž rytmem Janáčkovým, cítíme jasně: Janáčkovy příznávky mají zvláštní ráz setrvačnosti, nesnesou rubata. Podléhají, jako sčasovky, všem zákonům o přetváření a o náhlé změně, a proto k nim náležejí.“

Sčasovku Berg rozebírá obsírněji a při jejím vymezení se dostává až na pozici skepse:

„Sčasovka je velkým vynálezem Janáčkovým. Proto nepotřebuje ani bezduché figurace, ani harmonických rafinovaností, aby dosáhl žádaného výrazu. Vystačí s pouhými dvěma hlasy, z nichž jeden provádí sčasovku a vytváří náladu, druhý přenáší nápěv a je nositelem děje, aby se vyjádřil hudebně dokonale. Sčasovka tvoří 2. skupinu melodiky. Vzniká doslovným nebo intervalově se měnícím opakováním krátkého nápěvu...“

Význam prodlevy v Janáčkově polymelodické faktuře Berg náležitě akcentuje:

„Janáčková faktura je vždy polymelodická. Hlasy přinášejí buď první, nebo druhou skupinu melodickou, tj. buď nápěv nebo sčasovku. K těmto dvěma prvkům přistupuje ještě třetí, o němž nebylo dosud zmínky: prodleva, která je tak důležitým skladatelským prostředkem pro Janáčka, že si jeho dílo nedovedeme bez ní ani představit.“

Překvapivá je Bergova charakteristika Janáčkovy akordiky:

„Janáčková akordická zásoba neliší se ničím od té, s níž pracoval novoromantik a impresionik. Mnohá místa, dokonce i v pozdních dílech, jsou vystavěna z pouhých kvintakordů, aniž to vadí. Janáček užívá... všech kvintakordů a septakordů (s obraty), které se píší v tercovém seskupení a nemají více než dvě sekundy velikého a malého dominantního nonakordu, kvartových a celotónových souzvuků. Z tohoto bohatého materiálu jsou pak v největší oblibě akordy: 1. malý a velký kvartsextakord, 2. polozmenšený septakord, 3. veliký a malý nonakord...“

Při popisu celotónovosti u Janáčka Berg odhlíží od Janáčkem proklamovaného označení „mdlých“ spojů:

„Celotónová harmonie patrně souvisí s Janáčkem často užívanými intervaly lydické kvarty a mixolydické septimy, které zároveň s obligátní malou sextou mollové subdominanty přinášejí do tóniny všechny tóny, potřebné k vytvoření celotónového postupu.“

Oslabení janáčkovské funkčnosti je v pojetí J. Berga s předstihem obdobou slábnutí tektonicky zodpovědné funkce harmonie v pojetí J. Volka:

„Nejlepší důkaz pro nedostatek funkčního citění je svéráznost závěrů. Z celkového počtu 87 je pouze 18 spojením D-T. A to jde o závěry na konci dílů, kde nacházíme autentický závěr téměř obligátně i v nejnovější tvorbě! Pouhých 31,4% autentických závěrů je nápadný zjev u skladatele, který zdaleka nebyl uzavřen duchu lidové písně.

Vysvětlení pro to je několikéřé:

- a) není-li funkční závislost ani průběhem díla, byla by v průběhu anachronismem;
- b) vyznění nálady by často neneslo drastického spoje D-T; barevnost sčasovky musí setrvat až do konce;
- c) poměrně značné zastoupení církevních závěrů, jež je dáno krajovým zbarvením Janáčkova díla.“

Jak výstižně a aforicky Berg zachycuje nejnovější postupy Janáčkova hudebního myšlení:

„Společným znakem všech složek Janáčkovy skladebné práce je střídmost a jednoduchost. Forma je přehlednou mozaikou a fakturu tvoří nejčastěji dva nebo tři reálné hlasy — nekomplikované nápěvy a z prostičkých motivků složené sčasovky. Také harmonie nemá nároků na rafinovanost: materiál je pozdně romantický, akordická setrvačnost je veliká a často mozaikově seřazené harmonické plochy v jádře diatonické. Není tu zbytečných, papírových not; někdy se spíše zdá, že je faktura zvukové trochu prázdná...“

Ke vztahu skici a její proměny v dílo u Janáčka Berg píše:

„Kdo viděl Janáčkovy autografy, pochopí snadno, jak realizoval tento skladatel proud hudby ve svém vědomí, jak probíhal proces zápisu myšlenky. V ručně linkovaných partiturách přestávají obyčejné linky v místech, kde hlas pauzuje. Plastika skladebné faktury je tak jasně patrná už z notového záznamu a není tu prázdných linek, které svádějí k vyplnění. Janáček píše nejen málo hlasů reálných, ale vyhýbá se (v orchestrálních dílech) i přílišnému zdvojování. Každá nota je nepostradatelná a není příkomponovaných hlasů... Účín spočívá v kontrastu, a to nejen ve složce barevné (instrumentaci), ale i ve všech ostatních složkách. Aby jej bylo možné dosáhnout v míře co největší, musí být splněny některé podmínky. Z nich nejdůležitější je požadavek naprosté jednoduchosti. Kontrast totiž pocítujeme jen při relativní změně... Je-li některá složka skladby stále rafinovaná, těžko se v ní dosáhne vyššího relativního vypětí, tj. kontrastu, spočívajícího v rafinovanosti ještě větší. Naopak je-li ona složka prostá, je snadné učinit ji složitější a relací prostého-složitého vytvořit kontrast jakékoliv síly. Tento docela všední zákon relativnosti platí ve všem, nač si vzpomeneme...“

Ze závěru studie vyjímám:

Tato stať měla ukázat, jak úzce spolu souvisí pojmy jednoduchost, relativnost a kontrast... Je jistě jasné, že zdánlivě bezvýznamný poznatek o relativnosti v hudebních prostředcích je jedním ze základních pilířů nejen rozboru Janáčkova skladebného projevu, ale i každé jiné hudební analýzy. Čím menší je nejnižší úroveň rafinovanosti prostředků, tím větší je možnost kontrastu.“

Co znamenal pro generaci Josefa Berga Janáček, jeho dílo a jeho teoretické učení? Především — jakkoli to nezní nejpříjemněji — k hlubšímu rozkrytí Janáčkova učení v historických souvislostech a vzhledem k evropskému kontextu došlo v náznacích na přelomu 40. a 50. let

a v plné míře od konce 50. let 20. století. Dovršiteli tohoto procesu poznání byli představitelé generace narozené vesměs ve druhé polovině 20. a na začátku 30. let (J. Berg, M. Ištvan, A. Piños a další). Generace Janáčkových přímých žáků se ve 30. a 40. letech odklonila v procesu meziválečné syntézy od základních janáčkovských principů a směřovala vesměs k novoromantickým recidivám na pozadí rozvinuté poimpresionistické a straussovské zvukovosti. Tento stav s individuálními odchylkami převládá u O. Chlubny, V. Petrželky, ale i u J. Kvapila nebo V. Kaprála, u něhož vliv atonality a jejích důsledků zasáhl do struktury harmonického myšlení zřejmě nejpodstatněji.

A tak generace nastupující v 50. letech do uměleckého života slyší sice hodně o Janáčkově, ale musí jeho metodu teprve sama objevit, popsat a dobrat se k její podstatě. Ta zůstává skryta v nánosů osobních vzpomínek, ale i v procesu vymaňování se ze stínu Janáčkovy osobnosti. A ten jistě hrál značnou úlohu již od začátku 20. let, jak lze vidět u Petrželky, Kaprála a od 30. let také u Chlubny.

Vyjádrím-li na závěr situaci globálně, pak generace Janáčkových přímých žáků přirozeně znala entity jeho kompozičního myšlení a věděla dobře, co představují pro jeho tvorbu nápěvky mluvy, sčasočky i další principy melodického, rytmického a tektonického myšlení. To však neznamená, že byla ochotna tyto podněty dále rozvíjet, spatřovat je v kontextu evropské hudební avantgardy 20. a 30. let. Naopak — zvykla si, že Janáček sám tabuizoval tyto postupy a tato tabuizace jí přišla později vhod. Ve 30. letech je odklon od Janáčka tak značný, že se jeví jako ztělesnění antiteze a nikoho z této generace ani nenapadne, aby zkoušel inovovat některé z janáčkovských principů. Dokonce i jeho nejvěrnější žák a asistent Osvald Chlubna, založením meditativní mystik vzdálený janáčkovskému optimismu a věčnosti, vnáší do rekonstruovaných Janáčkových skladeb svůj pohled na instrumentaci, hustotu i tektoniku. Svědky tohoto romantizování Janáčka jsme např. v rekonstruované symfonii Dunaj, o kterou se Chlubna zajímal od roku 1928, ale k její rekonstrukci dospěl až na přelomu let 1947/48.

A tak Bergova generace — bez přímého vlivu pedagogického a uměleckého působení objevuje nově Janáčka. Převezme nápěvky mluvy, sčasočky, základy teorie sčasování a další principy, které jsou do její doby předávány s přídechem něčeho exotického. A tato generace právě vlastně poprvé detailně pročte a prostuduje zmíněné principy a uvědomí si, že se nejedná o žádné projevy libovůle a individualismu, nýbrž o originální postižení řady jevů, které do proudu evropské hudby vstupovaly od 20. let a jimiž Janáček nemohl být přímo inspirován. Tato geniální předtucha a předvídavost mnoha melodických, rytmických, sonických i tektonických principů hudby 20. století musela učarovat každému, kdo byl ochoten si ji uvědomit. Co tedy z Janáčka především fascinovalo Josefa Berga a jeho generaci? Byla to technika sčasovek a nápěvků mluvy, v níž cítila Bergova generace kontakt s realitou a prostor interakce mezi slovem a hudbou, dále v této technice instinktivně a později uvědoměle obdivo-

vala přechod od melodie k rytmu a tónbru a veliké rezervy ve zvukové působivosti sčasovek. Vrstvenatost skladby, její povstávání vršením často nejjednodušších prvků, převaha monodie a heterofonie, z nichž se stává vrstvením specifická polyfonie, ovšem polyfonie vymaněná z historické zátěže fug, kanonů, ricercarů a motet, dále pak veliká rytmická individualita a přehlednost takto po vrstvách houstnoucí kompozice a v neposlední řadě montáž jako technika spojování a strukturování takto pojímaného materiálu.

Většina těchto principů přešla do tvorby Josefa Berga, Miloslava Ištvana, Aloise Piňose a jejich žáků. Po antiteticky vyznívajících 30., 40. a zčásti i 50. letech přichází syntéza janáčkovského hudebního myšlení na pozadí nových kompozičních technik. Je to vědomá syntéza s hledáním souvislostí a vztahů k avantgardě, která je stylově značně diferencovaná a nejednotná. Uplatní se janáčkovská montáž, obliba heterofonie (Ištvan), preference zvukovosti a formotvorné tendence u tónbrově pojatých ploch (Piňos), důsledné využívání hustoty, tónbrů navazujících na někdejší sčasovky i hledání aktuálních poloh nápěvků mluvy (Berg). To vše se promítá do nových převládajících technik (dodekafonie, serialismus, aleatorika, tónbrově orientovaná kompozice aj.), a právě tato syntéza je i jakousi ochranou před jednostranným konzumováním, které by po letech izolace nebylo ničím neobvyklým. Díky Janáčkovské diatonice, která má silně flexibilní rysy (dříve jsme je označovali jako modální struktury), se promítají tyto obrysy flexibilní diatoniky i do seriijního myšlení 60. let.

Končím-li knihu o Josefovi Bergovi a jeho tvorbě v dialogu s brněnskou hudební scénou 60. let příznačně janáčkovskými pasážemi, není to projev nějakého umělého vytváření janáčkovské tradice, nýbrž naopak konstatování, že se právě díky pochopení janáčkovských principů a díky jejich inovaci a tvůrčí aplikaci vytvořila avantgardní tradice, která je dosud schopná dalších inovací, a proto je podnětem i pro nastupující umělecké směry a generace.