

Hudebně teoretické vzdělání v pojetí Karla Janečka

Miloš Hons

Úvodem

K tvrzení, že Karel Janeček byl zakladatelem české moderní hudební teorie, lze přidat i rovnocennou premisu, týkající se jeho pedagogické činnosti. Skladatel Jan Klusák, který prošel Janečkovou teoretickou výukou na AMU počátkem padesátých let, jej označil za umělce obětujícího svou osobní kariéru pedagogické činnosti.¹ Celá půlstoletá kariéra středoškolského a vysokoškolského učitele byla úzce spjata s jeho skladatelskou, teoretickou a vědeckou činností. Započala brzy po studiích v roce 1929 na Městské hudební škole v Plzni, od roku 1941 pokračovala šestiletým působením na Pražské konzervatoři a od roku 1946 gradovala takřka třicetiletou teoretickou a pedagogickou činností na Akademii múzických umění v Praze. Janečkův přínos pro českou hudebně teoretickou pedagogiku spočíval i na těchto důležitých okolnostech: na jakých hudebních školách učil a jak se v průběhu času měnil obsah teoretického vzdělání, jaké měl žáky (ve smyslu cíle teoretického vzdělání), z jakých učebnic a materiálů učil (z pohledu vzniku nových metodik hudebně teoretických disciplín).

Symptomatickým znakem Janečkova pedagogického zaměření byla úzká návaznost na hudebně teoretické práce, které v daném období psal, a proto pedagogické aspekty nacházíme ve většině jeho teoretických spisů. Výuka se tak stávala prostředkem empirického ověřování názorů, koncepcí a systematik, které chtěl rozvinout v monumentálním více svazkovém díle s názvem *Nauka o skladbě*, která měla tvořit český pandán velkých teoretických spisů Antonína Rejchy či Hugo Riemanna. Důležité metodické názory a pokyny tvoří součást úvah jeho velkých monografií. Drobnější studie didaktické povahy pak vznikaly zejména v době působení na Akademii múzických umění. V nich se zhusta vracel k problémům a zkušenostem z dob vlastních studentských let a působení na Pražské konzervatoři. V úvodech velkých teoretických spisů vždy zdůrazňoval jejich praktické vyústění a fakt, že zdrojem zmíněné práce byla jeho dlouholetá pedagogická činnost. Na počátku 50. let minulého století se stala Janečkova teoretická činnost předmětem ideologicky zmanipulované kritiky, v níž byl obviňován ze spekulativnosti a odtrženosti od reality. Proto ve svých spisech soustavně připomínal fakt, že výsledky jeho badatelské práce byly založeny na živé hudbě, tj. na příkladech z konkrétních skladeb.

¹ Jan KLUSÁK: *Být dobře skryt*. Praha: Alpha Plus pro, 2009, s. 144.



Obr. 1 – Karel Janeček kolem roku 1970
Repro: archiv Miloše Honse

I. Janečkova koncepce hudebně teoretické výuky

Janeček byl tvůrcem moderního typu vysokoškolské hudebně teoretické výuky. K tomu směřovalo jeho celoživotní pedagogické působení a z něj plynoucí zkušenosti. Teoretické vzdělání bral od mládí vážně a před vstupem na konzervatoř se pilně připravoval. Ještě jako student průmyslové školy si zakoupil jednu ze svých prvních hudebně teoretických knih *Nauku o harmonii* (1887) Josefa Förstera, podle které probíhala na konzervatoři výuka harmonie v prvních dvou ročnících. Knihu samostatně studoval a o jeho pilnosti a systematickosti svědčí několik sešitů, do nichž pečlivě vypracovával všechna zadaná cvičení od transpozic akordů do všech tónin, přísných spojů v široké a úzké rozloze, diatonických modulací atp. (obr. 2)

Prvopočátky jeho pedagogické činnosti ve skutečnosti sahají až do poloviny dvacátých let minulého století. Již jako student mistrovské školy Pražské konzervatoře vyučoval hudební nauku ve večerních kurzech Ústřední školy dělnické a dával také soukromé hodiny z jakéhosi úvodu do studia hudby. Kromě toho po večerech přednášel v Osvětovém svazu Masarykova lidovévýchného ústavu úvod do harmonie a nauku o skladbě.



Obr. 2 – Janečkova harmonická cvičení ze studentských let (1920)

Repro: Literární archiv Památníku národního písemnictví, depozitář v Litoměřicích

Z pohledu komplexního vzdělání vzpomínal na vlastní studium na mistrovské škole negativně. Teoretické vzdělání hudebníků značně zaostávalo a setrvalo na starých učebnicích a metodologických principech. Bylo věcí vlastního zájmu a iniciativy mladých hudebníků samostatně se propracovávat k teoretické reflexi zejména soudobé hudby. Mistrovskou školu charakterizoval jako úzce specializovanou a jednostrannou, neboť vedle hlavního oboru doplňoval studium:

„[...] jen krátký (a navíc problematický) kurs estetiky [...] Širší vzdělání mistrovská škola neposkytovala. Studenti, kteří sami tento nedostatek pociťovali, mohli vyhledat pomoc na jiných vysokých školách (pokud do nich měli jako maturanti ze středních škol přístup). Přirozený byl spád do oboru hudební vědy (dějiny hudby) na filosofické fakultě nebo do oboru estetiky tamtéž.”²

K profesionální učitelské kariéře přivedl Janečka jeho tchán, na jehož naléhání se po dokončení mistrovské školy přihlásil do konkurzu na učitele teoretických předmětů v Městské hudební škole Bedřicha Smetany v Plzni. Od září roku 1929 zde vyučoval týdně 24 hodin hudebně teoretických disciplin, v nichž největší zastoupení měla nauka o harmonii. Pedagogické povinnosti přiměly Janečka k vlastním didaktickým úvahám a publikační aktivitě a na počátku třicátých let sepsal několik metodických článků, určených pedagogické rubrice

² Karel JANEČEK: *Vzdělání umělců*. In: *Živá hudba*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, str. 9–22.

Článek vznikl v souvislosti s dvacetiletou existencí Hudební fakulty AMU jako centra vysokoškolského vzdělání pro absolventy konzervatoří.

časopisu *Tempo*, jehož redaktorem byl Adolf Cmíral. Článek *Směrnice pro účelné rozvržení látky v harmonii*³ ze září roku 1931 zůstal nepublikován. Z něj je patrné, že již v této době došel k názoru, že výuku hudebně teoretických disciplín je nutno rozdělit do dvou kvalitativních úrovní – *vzdělání skladatelů a vzdělání interpretů*. Základním předpokladem teoretického zvládnutí harmonie byla její upotřebitelnost, tzn. žák by se měl teoreticky zabývat tím, co prakticky již poznal. Tento názor pak nacházíme v Janečkových spisech po celý zbytek života. Zmíněnou metodiku harmonie koncipoval podle svých možností na Městské hudební škole v Plzni – počítal s dvěma hodinami týdně v rozsahu dvou let. Látka postupovala od pochopení akordických útvarů a jejich disonantní charakteristiky k harmonizaci sopránové melodie až ke spojování akordů, modulacím a k volným harmonickým spojmům bez tonálních vazeb. Zde požadoval upřít pozornost na *vnitřní napětí a pohybovou energii souzvuků*. Znalost číslovaného basu doporučoval jen pro žáky připravující se ke státní zkoušce z hudby, které se často účastnil jako člen komise. Pro značení akordů doporučoval funkční značky (T, S, D, T_{VI}, D_{VII}) a nikoli jen označování stupňů. Pro základní seznámení s harmonickým materiálem moderní hudby doporučoval množství harmonických analýz s ukázkami neterciové stavby akordů.

V témže roce (1931) publikoval i druhý didaktický článek *Rozvoj harmonické představivosti jako otázka pedagogická*.⁴ Harmonickou představivost považoval za nejspolehlivější schopnost pro pochopení všech harmonických jevů. Pod tímto pojmem spatřoval komplex tří zákonitostí, na jejichž základě by měla být harmonie vykládána. První pojmenoval jako *formovou zákonitost*, spočívající na věcném a systematickém výkladu harmonických principů a pravidel, včetně zvládnutí základní terminologie. Předpokladem pro zvládnutí této zákonitosti je duševní vyspělost a přiměřený věk žáka. Pro pochopení látky je nutno vybrat takový historický úsek, jehož harmonický materiál je momentálně ve znamení *maxima porozumění*. Podle Janečka se to týkalo hudby klasicko-romantické v rozmezí cca 1780–1890, z níž lze vyvodit elementární zásady pro první stupeň nauky o harmonii. Druhá zákonitost spočívala v *psychologickém základu*, tj. postupném pěstování představy konkrétního vjemu a určitého harmonického útvaru. Třetí složku představivosti tvořil *historický rámec*, tj. požadavek historického rozhledu o vývoji harmonie, který je důležitým předpokladem pochopení slohových znaků. Pro výklad vyžadoval mnoho příkladů z živé hudby, ale tento požadavek v průběhu let revidoval a obhajoval nutnost uměle vytvořených příkladů, na nichž lze dobře pochopit zkoumaný jev:

„Teoretické zásady musí býti demonstrovány na příkladech vybíraných přímo z hudební literatury, neboť jenom přímá souvislost teoretického studia s praktickým pozorováním dává aspoň částečnou záruku u nadaných žáků, že budou harmonickou stránku hudby i po ukončeném studiu sledovati a tím si i nevypělou dotud představivost vypěstují.“⁵

Janečkovo teoretické i pedagogické působení na Pražské konzervatoři v letech 1941–1946 zásadním způsobem ovlivnila přítomnost Otakara Šína a seznámení s jeho názory na hudební

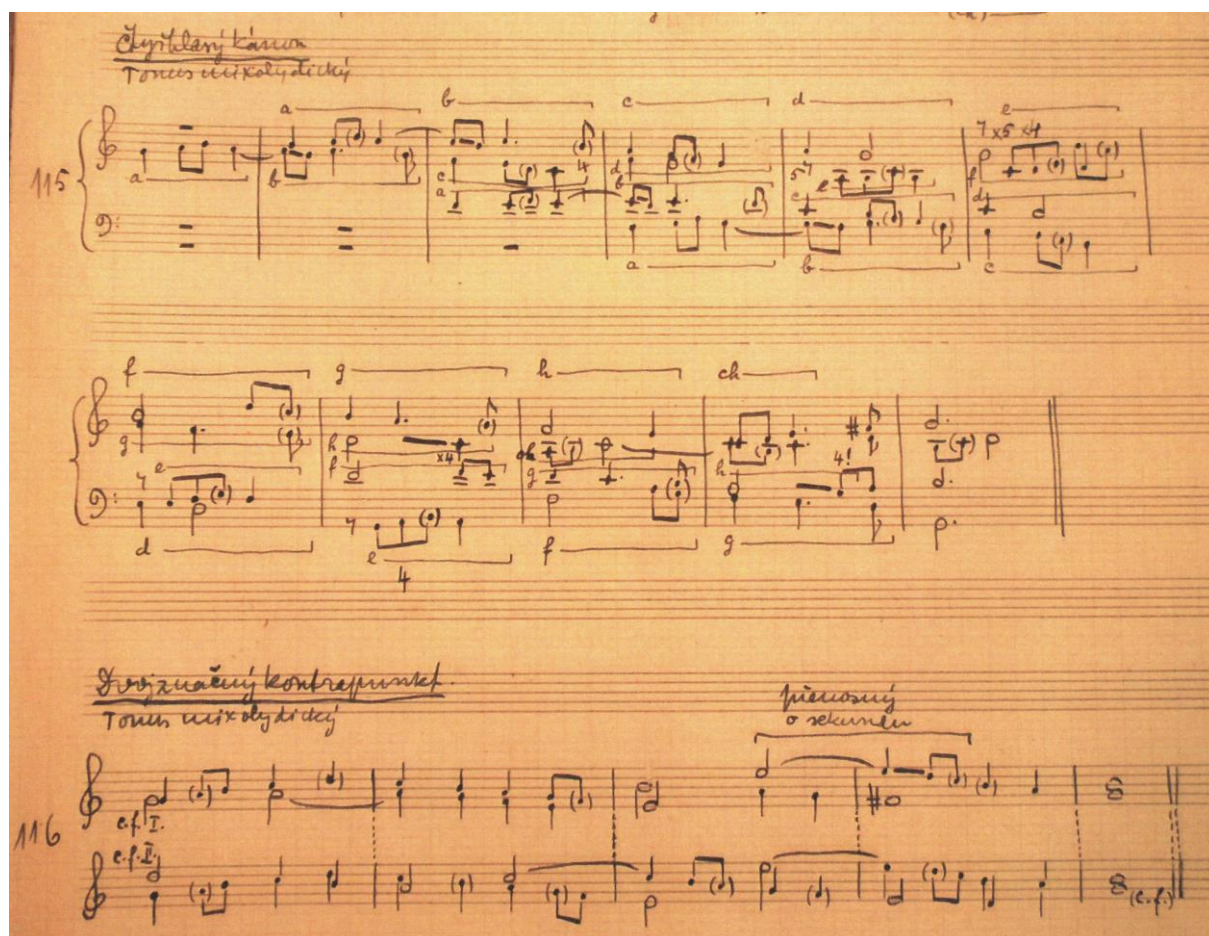
³ Text se zachoval v Janečkově pozůstalosti uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví, depozitáři v Litoměřicích pod sign. 631.

⁴ Karel JANEČEK: *Rozvoj harmonické představivosti jako otázka pedagogická*. Hudba a škola 4 (1931–1932), č. 3, s. 33–35, č. 4, s. 58–60.

⁵ Tamtéž, s. 33.

teorii a harmonii zvláště. V pedagogické činnosti byl postaven před nový úkol – vyučovat skladbě. V této činnosti se snažil navázat na svého učitele Vítězslava Nováka. Jako pedagog skladby a teoretických předmětů se Janeček zaměřil na teorii harmonie a na problematiku moderní harmonické řeči, kterou Šín nerealizoval. Nauku o harmonii pokládal za nejvýznamnější disciplínu teoretického vzdělání hudebníků. Tristní pedagogické zkušenosti jej vedly k přesvědčení, že výuka harmonie formou teoretického biflování celého systému principů, příkazů a zákazů nemá smysl, neboť neústí do praktického použití. Negativně se stavěl k výuce založené na pouhém zvládnutí generálbasu, v čemž spatřoval neživý harmonický schematismus, užitečný snad jen při výchově varhaníků. Pedagogická praxe na konzervatoři jej současně vedla k určitému vyrovnání mezi úvahami o harmonii moderní a klasické.

Přestože skoro celé konzervatorní období věnoval maximum úsilí k dopsání *Základů moderní harmonie*, vznikl v této době i druhý větší spis, který se věnoval problematice kontrapunktu. Na textu, který obsahuje 150 strojopisných stran, pracoval v letech 1945 až 1948, avšak spis nedokončil. Z látky, která je rozvržena do 68 kapitol, dokončil jen první dva díly – *Obecnou nauku o kontrapunktu* a *Vokální kontrapunkt*. Z třetího dílu pojednávajícího o instrumentálním kontrapunktu dokončil šest úvodních kapitol. Tento text znalo jen několik Janečkových spolupracovníků a teprve v tomto roce se podařilo objevit v Janečkově pozůstalosti soubor ručně psaných notových příkladů k jednotlivým kapitolám (obr. 3)



Obr. 3 – Janečkovy příklady z nedokončeného *Kontrapunktu* (1945–1948), fond Karla Janečka sign. 631

Repro: Literární archiv Památníku národního písemnictví, depozitář Litoměřice

Obr. 4 – Faksimile prezenční listiny, *Živá hudba II*, Sborník prací Hudební fakulty AMU. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962
Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Obr. 4 – Faksimile prezenční listiny, *Živá hudba II*, Sborník prací Hudební fakulty AMU. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962
Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Podepsáni:		
Růžena Nasková (D)	Jar. Kolář (H)	A. M. Brousil (F)
Frant. Schäfer (H)	Fr. Hanták (H)	Dr B. Liebich (H)
K. P. Sádlo (H)	A. Šíma (H)	Dr Mir. Haller (D)
Fr. Rauch (H)	Lad. Zelenka (H)	R. Zika (H)
Fr. Maxián (H)	Lad. Pešek (D)	B. Wiedermann (H)
Emil Mikelka (H)	B. Soběský (H)	M. Doležil (H)
Jindř. Feld (H)	P. Bořkovec (H)	Louis Kadeřábek (H)
I. Štěpánová (H)	Dr J. Reinberger (H)	K. Moravec
Lad. Černý (H)	F. Tröster (D)	Dr J. Zich (H)
Fr. Kudláček (H)	O. Šorejs (H)	J. Pěničková (H)
Jar. Kvapil (H)	A. Hába (H)	O. A. Tichý (H)
Dr L. Kundera (H)	V. Kašík (H)	Ě. Salzer (D)
Dr Jos. Micka (H)	Dr inž. Bouček (F)	F. Daniel (H)
K. Janeček (H)	Inž. F. Pujman (H)	Dr B. Vančo (F)
M. Kouřil (D)	P. Dědeček (H)	Karel Kann (MŠO)
J. Brychta (F)	Fr. Pícha (H)	Dr Pelikán (MŠO)
K. Plicka (F)	V. Kaprál (H)	J. Honzl (D)
J. Frejka (D)	Fr. Michálek (H)	
Emanuel Kaucký (H)	Emil Hlobil (H)	
Jar. Řídký (H)	Dr Emil Hradecký (H)	
A. Resler (H)	Jos. Bok (H)	
J. Tomášková (H)	Fr. Götz (D)	

Obr. 5 – Přepis prezenční listiny, Živá hudba II

Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Janečkova *soustava hudebně teoretických disciplín* vznikala v padesátých a šedesátých letech, v době působení na nově založené Akademii múzických umění. Tomuto tématu nevěnoval samostatnou studii, ale zmiňoval se o něm v předmluvách prvních větších publikací. Jaroslav Smolka označil tuto soustavu jako *všezahrnující a ucelený systém*, jehož kostrou byl soubor školních předmětů na různých stupních škol, včetně požadované praktické aplikace získaných vědomostí.⁶ Základem byla především oblast středoškolských konzervatorních předmětů, na něž navazoval vrcholný stupeň hudební teorie, zastoupený předmětem *nauka o skladbě*. Tato nauka pak obsahovala problematiku, které se hudební teorie na konzervatořích nevěnovala.

V článku *Vzdělání umělců*⁷ z roku 1965 se Janeček zamýšlel nad smyslem teoretického vzdělání umělců a vyjádřil v obecné rovině podstatu tohoto vzdělání:

⁶ Jaroslav SMOLKA: *Miscellanea systematica, Trvalé a nové úkoly hudební teorie v systému českého hudebního školství*. In: K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky. Praha: AMU, 2000, s. 23–33.

⁷ JANEČEK (1965): *Vzdělání umělců* (viz pozn. 2).

- umělci umožňuje poznat podrobnosti hudební kompozice, jejich funkci a také řád celé její stavby
- vede k hlubokému pochopení smyslu a dosahu díla a jeho postavení v kontextu děl jiných, podobných i odlišných
- svou systematičností, vnitřní skloubeností, metodičností postupu napomáhá intelektuálnímu rozvoji studenta.

V závěru článku předložil koncept čtyřúrovňového hudebního školství:

1. *průpravný všeobecný stupeň* – reprezentovaný výukou hudební nauky na základních uměleckých školách
2. *základní profesionální stupeň* – reprezentovaný teoretickými předměty vyučovanými na konzervatořích
3. *vyšší profesionální stupeň* – reprezentovaný teoretickými předměty vyučovanými na vysokoškolských hudebních fakultách
4. *mistrovský stupeň* – reprezentovaný teoretickými předměty zahrnutými do tzv. teoretických (uměleckých) aspirantur (tj. do systému, který odpovídá dnešnímu doktorskému studiu na vysokých hudebních školách).

II. Smysl (poslání, užitek) hudební teorie

Jako vedoucí katedry hudební teorie na Hudební fakultě AMU Janeček inicioval založení sborníku s názvem *Živá hudba*, který byl věnován teoretické a muzikologické tvorbě členů katedry a dalších pedagogů AMU. Koncepte sborníku vznikala na poradách katedry teorie za Janečkova redaktorského vedení. V tomto sborníku publikoval řadu významných studií, v nichž formuloval principy moderní hudebně teoretické pedagogiky.⁸ Ve svých úvahách se zaměřoval na několik témat, mezi nimiž dominovaly: smysl (užitek) hudební teorie, oblasti hudební teorie a metody hudební teorie.

Jeho první tematicky samostatně zaměřený článek *Poslání hudební teorie*⁹ z roku 1957 má povahu obhajoby existence teoretického vzdělání, které bylo ze strany praktických hudebníků pokládáno za zbytečné. Negativní přístupy spočívaly v odtrženosti teorie od hudební praxe a metodice vyjádřené heslem *učení pro učení, teorie pro teorii* atp. Po deseti letech působení na AMU se zamýšlel nad smyslem výuky hudební teorie na vysoké škole. V komplexu dílčích disciplín by měla pomáhat k odhalování kompoziční techniky tvůrcům i interpretům, tedy hledání odpovědí na otázky *jak to dělat* a *jak je to uděláno*. Na vyšší úrovni by teorie měla směřovat k systematickému výzkumu, třídění, zobecňování podstaty

⁸ Na redigování sborníků se spolupodíleli členové katedry hudební teorie: první dvě čísla z let 1959 a 1962 redigoval Zdeněk Sádecký, sborníky z let 1965, 1969, 1986, 1989 a 1992 Jaroslav Smolka a sborníky z let 1973, 1976, 1980 a 1983 Václav Felix. S odstupem deseti let vznikla nová řada sborníků (2002, 2003, 2004 a 2008), jejichž obsah byl z většiny tvořen referáty z hudebně teoretických konferencí pořádaných Ústavem hudební teorie HAMU, jejich redaktorem byl Miloš Hons. V roce 2010 vznikl nový recenzovaný časopis *Živá hudba* s podtitulem *Časopis pro studium hudby a tance*, na jehož koncepci se spolupodílejí katedry hudební teorie a taneční katedry, redaktorkou pro hudební část se stala Iva Oplištilová.

⁹ Karel JANEČEK: *Poslání hudební teorie*. Hudební rozhledy X (1957), č. 7, s. 275–277, č. 8, s. 319–321.

jevů a prohlubování jejich výkladu. Tím se teorie může stát vědou, ale hlavní poslání viděl v rozšiřování rozhledu hudebníků a jejich formování jako uměleckých osobností. V tomto úsilí se hudební teorie prolíná s estetikou, jejímž smyslem je odhalení širších souvislostí a obecných zákonitostí; jinak řečeno – *teorie spíše indukuje a estetika spíše dedukuje*. Zajímavý je Janečkův názor, že hudební teorie by měla prokázat, kdy nejde o tvorbu, ale projev zručnosti, to znamená odhalit skutečný talent a invenčnost od prázdného rutinérství, což se však podle něj málokdy podaří. Skladatelů s teoretickým zájmem je podstatně méně než těch *naivních, kterým to vychází samo*. Skladatelé – umělci obvykle z povzdálí besedují o tvůrčích principech a poetikách a nevystupují na neplodných konferencích (sic).

Na tyto myšlenky navázal o rok později v článku *Význam hudební teorie pro praxi*¹⁰. V úvodu vymezil konkrétní oblasti hudební praxe, do nichž teoretické vzdělání různou mírou vstupuje. Jednotlivé stupně hierarchicky vyjadřují linii od profesionálního k amatérskému přístupu a zájmu v pořadí:

- *skladba*
- *výkonné umění*
- *pedagogika včetně popularizace hudby*
- *naslouchání hudbě včetně hudební kritiky*.

V článku opět položil velký důraz na spojitost teorie a praxe, což by mělo zabránit její spekulativnosti a myšlenkové chaotičnosti a anarchii. V nejobecnější rovině hodnota teorie spočívá ve dvou vzájemně se doplňujících požadavcích – úplnosti a praktické použitelnosti.

Aspektu úplnosti je nutno rozumět ve smyslu *vše, co je důležité*. V hudební teorii tedy půjde o zorganizování látky do určité soustavy, jejíž obsah je redukován dle aktuálnosti dobové praxe. Redukce by neměla probíhat cestou nahodilého omezování látky, nýbrž metodou *typizace jevů*, tj. převáděním jednotlivin na typy. U skladatelů je tento proces obzvláště náročný, neboť soudobá hudba používá výrazové prostředky, které tradiční disciplíny obvykle vůbec nereflektují. Přizpůsobování a aktualizace znamená úzkou specializaci, vedoucí ke vzniku nových úhlů pohledů a postupně i nových disciplín (viz dále Janečkova hudební tektonika). Teoretické vzdělání neskladatelů musí, kromě redukce, počítat i s určitým kompromisním přístupem ve smyslu systematiky a typu výkladu. Podle Janečka je těžištěm analýza s poslechem vybraných skladeb, při nichž student odhaluje specifičnost struktury a kompoziční techniky, tzn. dílčí prvky skládá ve vyšší organické celky, chápe jejich vývoj, vzájemný vztah a funkci, pochopí celkový řád.

V předmluvě *Hudebních forem* z roku 1955 Janeček vymezil tři základní pracovní oblasti, v nichž se hudební teorie metodologicky diferencuje. Tvoří je:

- *tvůrčí oblast* – tzn. budování teorie, řešení problémů
- *pedagogická oblast* – tzn. aplikace vědeckých poznatků pro praxi
- *historická oblast* – tzn. sledování a hodnocení myšlenek, názorů a vývoje.

¹⁰ Karel JANEČEK: *Význam hudební teorie pro praxi*. In: Živá hudba. Sborník prací Hudební fakulty AMU, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1959, s. 9–22.

Toto téma pak rozvinul v samostatné studii *Pracovní oblasti hudební teorie*¹¹ z roku 1962. Zde vymezil a charakterizoval čtyři oblasti:

- *výzkum* – tzn. nadhození nových myšlenek
- *dějiny* – tzn. sledování vzniku a rozvoje myšlenek formou hodnotící analýzy
- *syntéza* – tzn. shrnutí myšlenek v daném historickém období
- *pedagogická aplikace* – tzn. předávání myšlenek do praxe.

Všechny oblasti pak spojuje Janečkův příznačný požadavek spojitosti s praxí, tzn. pomáhat tvorbě, reprodukci a kritice. Míra užitečnosti teorie pro praxi je podle něj i mírou pro její celkové hodnocení.

V této době nebyla oblast pedagogické aplikace pokládána za vědeckou činnost, což se projevovalo ve dvou extrémních přístupech. První spočíval v zaměřování za veškerou hudebně teoretickou činnost, tzn. teorie byla snížena na úroveň běžné hudebně teoretické výuky. Druhý spočíval ve splnutí pedagogiky s praxí, čímž teorie zůstala odtržena a osamocena mimo hudební realitu. V této souvislosti názorně vyložil své postoje na kritickém vztahu ke starším a všeobecně známým publikacím. *Úplná nauka o harmonii* (1942) Otakara Šína a *Úplná nauka o harmonii* (1920) Leoše Janáčka byly příklady výzkumných prací. *Úvod do studia tonální harmonie* (1960) Emila Hradeckého reprezentoval práci historického výzkumu. Za syntetické práce označil své *Hudební formy* (1955) a vyloženě pedagogickou oblast zastupovaly *Nauky o harmonii* Zdeňka Hůly (1956)), Jaroslava Kofroně (1962) nebo *Nauka o hudebních formách* (1965) Vladimíra Poše. Jako odstrašující příklad učebnice, která neúnosnou mírou terminologického aparátu zatěžovala a zamlžovala pochopení harmonie, uvedl knihu *Harmonie v otázkách a odpovědích* (1960) Antonína Modra. Autor zde nevzal v potaz současný stav poznání v daném oboru a převzal řadu přežitků v nahlížení a uspořádání harmonického materiálu. Došel tím k absurdnostem, které byly pro praxi zcela nepodstatné. Podobnou kvalitou se vyznačovalo i *Čtení o hudebních formách: populární přehled a zábavný výklad s notovými příklady a obrázky* (1960) Jana Zdeňka Bartoše. Oběma autorům bylo zjevně lhostejné, v jaké formě a na jaké úrovni je materiál podáván čtenářům.

III. Nauka o skladbě

Na AMU Janeček nikdy nepůsobil jako profesor skladby, nýbrž jako člen a od roku 1953 jako vedoucí katedry hudební teorie. Při utváření koncepce studijních oborů byla pro hudební teorii jako hlavní obor dvojí možnost: připojit ji ke studiu hudební vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, nebo ji zařadit na vysokou uměleckou školu. Nakonec byla vybrána druhá možnost a hudební teorie jako samostatný obor na AMU skutečně existovala po dva roky od jejího založení v roce 1946. Zásahem Zdeňka Nejedlého byla v roce 1948 hudební teorie jako hlavní obor zrušena a teoretické disciplíny byly vyučovány jen jako součást společného základu v rámci vzdělání praktických hudebníků. Studenti teorie byli přiděleni na katedru skladby, kde absolvovali v roce 1950. Potřeba specializovaných a vzdělaných teoretiků vedla

¹¹ Karel JANEČEK: *Pracovní oblasti hudební teorie*. In: *Hudební věda*, č. 3–4, Knihnice Hudebních rozhledů, 1962, s. 90–95.

k zavedení tzv. studia v aspirantuře na AMU i na katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, jehož součástí byla i hudební teorie. V tomto studiu Janeček vedl v letech 1955–1957 jako školitel Václava Felixe, který absolvoval teoretickým spisem *Smetanova harmonie* a v letech 1963–1964 Bohumila Duška, který absolvoval spisem *Dějiny české a slovenské odborné literatury o harmonii*. V posledních dvou letech života (1972–1974) Janeček utvořil koncepci dvouletého postgraduálního kursu hudební teorie, určeného zejména absolventům skladby. Někteří z Janečkových studentů zůstávali po absolutoriu na katedře teorie a jako pedagogové pak pokračovali v podobném duchu ve výuce rozboru skladeb pro ostatní hudební obory. Tím se stal tvůrcem celého hudebně teoretického studia na AMU.¹²

Janečkovou hlavní pedagogickou náplní se staly dva teoretické předměty, jejichž koncepci vymyslel a realizoval: *nauka o skladbě* a *seminář rozboru skladeb*, později označovaný jako *studium skladeb*. Oba předměty byly koncipovány především pro studenty skladby a dirigování, tedy obory, u nichž se předpokládala vyšší úroveň teoretického rozhledu a také větší význam pro uměleckou praxi. Od založení AMU byla v učebním plánu skladatelů a dirigentů také přednáška z moderní harmonie. Předmět byl rovněž zrušen a Janeček tuto problematiku přesunul do nauky o skladbě. Nauka o skladbě se postupem doby stala, jak vznikaly jeho zásadní teoretické spisy, nadstavbou hudebně teoretických disciplín a byla zaměřená na tři oblasti: (a) *moderní harmonii*, (b) *melodiku* a (c) *tektoniku*.

Moderní harmonie

Knihu o moderní harmonii můžeme z pedagogického hlediska chápat jako spis reprezentující Janečkovu *konzervatorní* období, i když definitivní podoba textu a metodologické aspekty této práce souvisely se zkušenostmi výuky na AMU. Tato první velká monografie i celá systematika moderní harmonie vznikala v těžkých dobách okupace a rozmezí let 1942–1949 a při jejím vydání dostala s odstupem patnácti let konečný název *Základy moderní harmonie*.¹³ V dalších letech se jeho zájem o harmonii zaměřil na myšlenku výuky harmonie analytickou metodou a tuto dlouholetou ideu realizoval v knize *Harmonie rozbořem*.¹⁴

V *Základech moderní harmonie* Janeček zúročil své skladatelské a teoretické zkušenosti a v knize nalezneme i mnoho obecných úvah vztahujících se ke smyslu a cíli teoretického vzdělání. Práce započala úvahami o třídění harmonického materiálu a dospěla k průzkumu všech souzvukových možností v temperované chromatice. Této úplnosti si autor velmi vážil a považoval ji za jeden z významných rysů, kterým se kniha odlišovala od ostatních spisů. Hudební teorie jako vědeckopedagogická disciplína podle něj spočívá na dvou obecných zákonitostech. První je daná poznatky přírodních věd a druhá je spojena s uměleckou, skladatelskou praxí, která se v určitých obdobích ustaluje. Teorie má za úkol zachytit, utřídit a zhodnotit její podstatné znaky na stávajícím stupni vývoje a pedagog by měl vnímat obě zákonitosti. Měl by být nadán intelektuálními schopnostmi tak, aby dokázal kriticky nalézat a srovnávat vztahy a na tomto základě budovat vlastní teoretickou a pedagogickou práci.

¹² V letech 1951–1954 byl Janeček také pověřen vyučováním rozboru skladeb na katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze.

¹³ Karel JANEČEK: *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

¹⁴ Karel JANEČEK: *Harmonie rozbořem*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

I když Janeček knihu nechápal jako učebnici, její pedagogický význam se vztahoval především na výchovu skladatelů. Kniha poskytovala systematické poznání harmonických jevů, které dosud existovaly ve skladatelské praxi jen díky neuvědomělé a víceméně spontánní vynalézavosti jejich tvůrců. Proto teoretické vzdělání na této úrovni musí směřovat k podstatně hlubšímu poznání hudební matérie a k rozumové podpoře intuitivní složky při tvůrčí činnosti. Teoreticky vzdělaný skladatel se může lehce vyhnout tvůrčímu bloudění a snáze se vzepřít slohové tradici, aniž by se jeho činnost jevila jako profesionální neobratnost:

„Úkolem skladatelského výcviku tedy nemůže být získání pracovní zručnosti stůj co stůj, nýbrž rozvinutí plného hudebního myšlení.“¹⁵

Představa teoreticky vzdělaného skladatele vedla Janečka i k zajímavému definování skladatelského talentu: jde o schopnost vyjadřovat se nově vytvářenou hudbou, vyznačující se poutavostí a přesvědčivostí projevu. Vyrůstá z celkové hudebnosti a hudební fantazie a jeho konkrétními průvodními znaky jsou zjemnělý sluch, zvýšená citlivost pro rytmus, barevnost a krásu zvuku, sklon k pracovitosti a zvládnutí úkonů, k nimž obvykle není dán návod.¹⁶

Melodika

Knihu¹⁷ Janeček dopsal v roce 1950, tj. rok po dokončení *Základů moderní harmonie* a v době, kdy byla zrušena výuka hudební teorie jako hlavního oboru. V předmluvě se proto velmi snažil vysvětlit podstatu, oprávněnost a užitečnost nového předmětu nauky o skladbě, která svým záběrem překračovala tradiční nauky (harmonie, kontrapunkt, hudební formy) a utvářela nové a hlubší poznání hudebního díla. Poprvé zde formuloval svou představu tzv. *praktické nauky o skladbě*, jako souboru praktických skladebných disciplín: "... podávající ucelený výklad kompoziční techniky a vnitřního ustrojení skladeb."¹⁸ V původní koncepci tvořily nauku o skladbě čtyři nadstavbové disciplíny: *nauka o melodii*, *vyšší kurs harmonie*, *nauka o výstavbě skladeb* a *nauka o hudebních druzích a slozích*, tzv. *hudební typologie a stylistika*.¹⁹ K vypracování metodiky čtvrté disciplíny se již nedostal a o jejím obsahu se nám zachovala jen stručná zmínka v úvodu knihy – mělo jít o systematický výzkum skladebných znaků, typických pro hudbu určenou pro typický druh reprodukce a způsobu uplatňování:

¹⁵ JANEČEK (1965): *Základy moderní harmonie*, s. 301 (viz pozn. 13).

¹⁶ Karel JANEČEK: *Co je skladatelský talent*. Hudební rozhledy XX (1967), č. 23, s. 697–701.

¹⁷ Karel JANEČEK: *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

¹⁸ Tamtéž, s. 9.

¹⁹ Prvními recenzenty knihy byli Janečkovi tehdejší kolegové z katedry teorie, Mirko Očadlík, Antonín Sychra, Ivan Vojtěch, Josef Stanislav a Jaroslav Zich.

„Podle reprodukčního záměru musíme odlišovat hudbu vokální od instrumentální, nástrojovou sólovou od orchestrální apod. Podle zamýšleného uplatnění mluvíme o hudbě jevištní, baletní, koncertantní, církevní.“²⁰

Utříděním a charakteristikou reprezentativních druhů hudby se zabýval jen v poslední kapitole svých *Hudebních forem*. Na tuto myšlenku po letech navázal Jaroslav Smolka a pokusil se rozpracovat teorii hudebních druhů – žánru do vyčerpávajícího přehledu a charakteristiky, zahrnující celé soudobé spektrum hudby. Podle Smolky měla tato disciplína perspektivu zejména při porozumění faktuře a kompozičním stylům hudby 20. století. V této vývojové fázi došlo k velkému rozvoji a experimentům v oblasti faktury, které měly stylově konstitutivní význam.²¹

Zařazení *melodiky* jako prvního tematického bloku Janeček zdůvodnil přesvědčením, že:

„[...] melodie není ve skladbě přídatkem, nýbrž myšlenkovou osou a nervem, tvořícím z ní živý, pro posluchače poutající projev [...] vnitřní sepětí melodiky se základními skladebnými naukami je takové, že melodika [...] stojí nad nimi, nikoli vedle nich.“²²

Teoretické vzdělání mělo skladatelům ujasnit a tříbit jejich vlastní kompoziční práci, u neskladatelů mělo vést k poznání principů kompozičních stylů a metod prostřednictvím analýz konkrétních skladeb. V úvodu knihy se zřetelně odráží těžká atmosféra počátku 50. let minulého století, kdy celá kulturní sféra byla pod těžkým ideologickým tlakem a jednoznačným požadavkem respektování principů tzv. socialistického realismu. Vlivem sovětské hudební kritiky a vědy se vedly diskuse také o estetické stránce vědecké a pedagogické činnosti a Janeček cítil potřebu jasného vymezení hranic mezi hudební teorií a estetikou. Podstatu nauky o skladbě spatřoval v pozorování, třídění a výkladu všech *řemeslných otázek skladebných technik*. Zájem estetiky byl naopak upřen k *povšechným úvahám o hudbě*, k nimž může teorie poskytnout cenný materiál.

²⁰ JANEČEK (1956): *Melodika*, s. 11 (viz pozn. 17).

²¹ Jaroslav SMOLKA: *K teorii a dějinám hudebních druhů /žánrů/*. In: *Živá hudba*, sborník AMU. Praha: AMU, 1992, s. 36–43.

Smolkova systematika, která zůstala bohužel nedořešená, člení hudební druhy do 8 druhových kategorií. Nejhrubší kostrou je rozdělení faktury jednohlasé, homofonní a polyfonní. Označení některých kategorií dávají jasnou představu o této žánrové oblasti, některé jsou definovány problematickými souhrny znaků, nebo jen velmi obecným způsobem: (1) *žánry spjaté s bezprostředními funkcemi v životě člověka*, (2) *žánry prekoncertní povahy*, (3) *žánry manifestující virtuozitu, pohyblivost, brilanci*, (4) *žánry nesoucí zobecněný myšlenkový vývoj*, (5) *koncertní skladby*, (6) *žánry charakteristické a programní hudby*, (7) *dramatická hudba*, (8) *svěbytná díla elektronické hudby*.

²² JANEČEK (1956): *Melodika*, s. 10 (viz pozn. 17).

Tektonika

Z pohledu hudební pedagogiky největší ohlas v odborné veřejnosti vyvolala Janečkova kniha o *Hudebních formách* z roku 1955.²³ Delší dobu byla pocíťována nedostatečnost starší literatury a Janeček zde předložil skvělou systematiku hudebních forem, v níž přinesl nové pohledy na funkční stránku forem, odstranil některé přežívající nejasnosti a ještě se pokusil rozlišit oblast forem a hudebních druhů. Tento zájem jej vedl k publikování článku *K metodě práce na Hudebních formách*²⁴, v němž osvětlil metodologickou stránku knihy. Při utváření koncepce knihy a systematiky forem si musel ujasnit klíčové otázky hudebního formování, konkrétně:

- v nalezení principů třídění forem – tzn., vyšel ze znaků a skladebných principů konkrétních skladeb
- v odlišení formového a tektonického hlediska – tzn., formové hledisko souvisí se statickou stránkou (tvarovou) a tektonické s kinetickou stránkou díla (rozvoj a spád skladby)²⁵
- ve vymezení složek a stránek hudebního projevu – souvisejí se zvukovou stránkou materiálu a hudební fakturou.

Na tomto východisku a na základě zobecňování došel k vymezení pojmů *formy* (formového typu), *stavby* (tektonického typu) a hudebního *druhu*. Zvýšená pozornost k definování formy také souvisela se zaběhnutou skladatelskou praxí a terminologií, nahrazující tento pojem výrazy jako *rozvrh*, *plán*, *uspořádání*, *průběh*. Odlišení formy a druhu pak podepřel poznámkou, že v rámci své koncepce nauky o skladbě počítá se zvláštní disciplínou nauky o hudebních druzích a slozích.

*Tektoniku*²⁶ považoval za nadstavbovou a specifickou disciplínu v systematice nauky o skladbě. V hudební tektonice směřují analytická i kompoziční metoda k pochopení podstatných jevů, které základní nauky jen naznačily a nedořešily, tj. zejména otázek detailního i celkového rozvrhu a průběhu skladeb. V předmluvě této práce naznačil její genezi, konkrétně inspiraci v názorech Leoše Janáčka o stavbě skladeb, které slyšel jako začínající student konzervatoře v roce 1921 na skladatelově přednášce v Praze. Úvahy o tektonických aspektech kompozice také tříbily analýzy a diskuse s Vítězslavem Novákem během studií na mistrovské škole. Ucelenější podobu získávaly ve čtyřicátých letech během Janečkova působení na pražské konzervatoři při výuce skladby:

„Odhady únosnosti nápadů a myšlenek, rozhodování o vhodných scelovacích prostředcích, vyhledávání vhodných míst pro účinné uplatnění kontrastů atd.“²⁷

²³ Karel JANEČEK: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

²⁴ Karel JANEČEK: *K metodě práce na Hudebních formách*. Hudební rozhledy IX (1956), č. 7, s. 275–277, č. 8, s. 319–321.

²⁵ Otázku stavebného vývoje skladby a stavebných funkcí jednotlivých úseků Janeček řešil již v roce 1935 ve studii *Forma a sloh Mé vlasti* (Tempo XIV, 1934–1935, č. 9–10, s. 262–263).

²⁶ Karel JANEČEK: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*. Praha: Supraphon, 1968.

²⁷ Tamtéž, s. 6.

Hlubší analytické výzkumy skladeb v hodinách rozboru skladeb jej vedly k promyšlené a vnitřně skloubené koncepci hudební tektoniky a jejímu zařazení do systematiky nauky o skladbě. Tektonika zůstala pro Janečka doživotním tématem a zájmem a tzv. *tektonický rozbor* pak ovlivnil řadu současných i budoucích hudebních teoretiků a vědců.

IV. Analytická a kompoziční metoda

Janečkovo teoreticko pedagogické myšlení se zřetelně projevilo v koncepci velkých spisů, v nichž je text členěn na ucelenou část teoretickou a praktickou. Úvodní kapitoly jsou věnovány teoretickému vymezení a systematickému výzkumu daného jevu. Po nich následují dvě prakticky zaměřené kapitoly, směřující k jeho pochopení a vlastní tvůrčí aplikaci, tzn. analýze a kompozici. Týká se to *Základů moderní harmonie* (analytická praxe – kompoziční praxe), *Melodiky* (melodický rozbor – úkoly skladebné) a *Hudebních forem* (skladba a rozbor). Dvě práce s vysloveně pedagogickým posláním jsou pak přímo koncipovány na konkrétním typu činnosti – na analýze (*Harmonie rozborem*) a na kompozici (*Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*). Výjimku tvoří *Tektonika*, kde z důvodů nepřiměřeného rozsahu práce autor upustil od konkrétního analytického a kompozičního výcviku.

Rozvinutí kompoziční a analytické metody Janeček předpokládal na nejvyšší skladatelské úrovni a vztah obou metod vyjádřil parafrází: *umět zahrnuje v sobě býti poučen*.²⁸

Analytická metoda zacílená do roviny profesionality musí být co nejnáročnější. Může se zahledět do zákoutí a fines, o něž se kompoziční metoda nemusí nutně zajímat; např. do materiálu a znaků odlehklých stylů, exkluzivních postupů, širší praxi neproověřených experimentů atp. Pro úspěšné zvládnutí analytické metody je nutné vnitřní skloubení teoretických disciplín (harmonie, kontrapunktu, forem aj.) umožňující pochopení vztahů, hierarchie, obecných zákonitostí, jimiž jsou analytické poznatky vymezovány. Použití metod a jejich náročnost současně podmiňuje typ studenta. Typ obdařený intuitivní muzikalitou má sklon k pomíjení racionálního aspektu tvorby, naopak typ obdařený pronikavým intelektem má sklon k neúnavnému řešení problémů. V prvním případě je nutné vézt studenta ke zdůvodňování použitých postupů a u racionálních typů k připomínání přirozené plynulosti a nevtíravé uměřenosti projevu.

Úvahy o metodologii analytického výzkumu prochází v různé míře takřka všemi Janečkovými spisy. V úvodu *Melodiky* předložil model tzv. *křížové metody* jako syntézy dvou typů analytického pohledu na skladbu. Touto metodou de facto vyjádřil rozdíl mezi hudební formou a hudební tektonikou. Východiskem mu byla ústřední idea, že cílem nauky o skladbě je poznání vnitřních zákonitostí. Analýza se tedy musí zajímat nejen o půdorys a *tvarové povrchy*, ale také o *funkci, smysl a výraz* jednotlivých částí hudebního *organizmu*. V analytické části Janeček předložil nástin analytického postupu, který v zobecňující podobě je aplikovatelný na většinu složek a představuje model jeho *analytického myšlení*:

- začíná úvodním zjištěním celkového tvaru, stavby a typu daného jevu
- zjištěním jeho dílčího členění a vnitřních vztahů
- uvědomění tonálního systému a tonálních vztahů
- končí celkovou charakteristikou, slohovým zařazením a kritickým zhodnocením.

²⁸ Viz Karel JANEČEK: *Skladatelské studium*. Hudební rozhledy XXII (1969), č. 1, s. 8–9, č. 4, s. 105–107.

Do praktické části této práce zařadil množství příkladů s komentáři, na nichž demonstroval obě metody. Výběr analyzovaných příkladů měl současně dokumentovat konkrétní stylové znaky a tvůrčí principy. Jako příklad harmonicky podmíněné melodické linie zařadil úvodní část známé *Air* ze *Suity D dur* Johanna Sebastiana Bacha (obr. 6). Z kompozičního hlediska tato melodie reprezentuje *cestu od harmonie k melodii*. Podle Janečka by však byla mylná představa, že melodie vznikla na základě pouhé melodizace předem utvořeného čtyřhlasu. Melodická linie vzniká současně s představou harmonického plánu a vyrůstá v souvislosti s vedením dalších hlasů, zejména tzv. krácejícího basu a případných kontrapunktujících protihlasů. V následujícím příkladu jsme z důvodů větší přehlednosti hudební proud rozložili do tří linií:

- pravidelně pulsujícího basu
- harmonie středních hlasů s typickým sledem harmonických funkcí a akordických obrátů
- sopránové melodie, jejíž navazující články představují opět typické sekvenční rozvíjení.

T - VI S - (D) - D (D)

II - D T - VI - (D) D - (D) - D

Obr. 6 – Karel Janeček: *Melodika*. Praha, 1956 – analýza *Air* J. S. Bacha, s. 161–162
 Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Dobově největší diskuse o problematice metodiky hudebně teoretických disciplín vyvolal spis *Harmonie rozbořem*.²⁹ V předmluvě z roku 1959 se Janeček opět zamýšlel nad smysluplností a účelností obou základních metod pro výuku hudebníků a vyjádřil názor:

„[...] že kompoziční metoda, pokud nevede až k profesionálnímu skladatelství, je přespříliš dlouho odvrácena od živé hudby a běžné hudební praxe, takže nemůže v přiměřeném studijním čase zprostředkovat znalost rozlehlé látky v potřebné úplnosti a zároveň s dostatečnou mírou užitečné aplikace v podobě zevrubného zkoumání harmonických jevů v dílech mistrů.”³⁰

K tomuto postoji dospěl na základě dlouholeté zkušenosti s výukou praktických hudebníků, kteří nebyli schopni z partitury pochopit i základní harmonické jevy, pokud byly vyjádřeny trochu složitější stylizací a fakturou. Jako zbytečnou námahu zavrhl výuku harmonie tradiční formou harmonizace generálbasu a vyšel z přesvědčení, že každý trochu teoreticky obeznámený hudebník je schopen pochopit problematiku harmonie samostudiem a bez zásahu učitele. Za největší pozitivum publikace pokládal spojitost výuky s živou hudební praxí a také odbourání zbytečných pouček, předpisů a definic. Rozhodl se vytvořit učebnici, v níž by metodou rozboru několika taktových úseků z vybraných skladeb bylo vyloženo *tajemství harmonie*, samozřejmě v nutném zjednodušení celé látky. Rozbor specificky vybraných harmonických jevů by tak měl směřovat k vyššímu poznání harmonického myšlení skladatele, tzn., jak se harmonicky vyjadřuje a jak harmonicky myslí.

V této souvislosti Janeček dokázal jednoduchou a výstižnou formou vysvětlit dvojí pohled na harmonické útvary – *jak znějí a jak působí ve svém okolí*. Analytik by měl vnímat jak zvukovou (smyslovou) kvalitu harmonie, tak i její vývoj a význam v souvislém hudebním proudu. Při vysvětlení hlavních motivací k napsání této knihy se také dotkl historie svého pedagogického růstu:

„Podnět vyšel od amatérů, jimž jsem byl ještě za svých studijních let učitelem (1926). Pídili se po spisu, který by jim zprostředkoval na živé hudbě, již hrají, znalost harmonie [...]. Do přípravné práce jsem se pustil teprve po letech, když jsem se stal profesorem skladby na pražské konzervatoři (1941). Konečný popud k intenzivnější práci vyšel ze styku se studenty AMU, z nichž většina prošla obvyklým konzervatorním školením a pro něž jsem zavedl seminář rozboru skladeb (od r. 1946).”³¹

Je pochopitelně mimo možnosti tohoto pojednání demonstrovat analytickou metodu na celém spisu *Harmonii rozbořem*. Kniha je naplněná množstvím skvělých analytických postřehů a příkladů jako výsledků životních zkušeností a znalostí. V několika vybraných ukázkách bychom se chtěli zastavit u témat, která v analytické práci v oblasti klasické harmonie patří ke klíčovým.

Můžeme začít již u zdánlivě neproblematické kapitoly o spojování konsonantních trojzvuků. Janeček zde upozornil na problém *enharmonické záměny*. Skladatelé mnohdy zapisovali harmonii tak, aby akordy byly pro hráče srozumitelné a snadno hratelné, ale bez ohledu na

²⁹ JANEČEK (1963): *Harmonie rozbořem* (viz pozn. 14).

³⁰ Tamtéž, s. 7.

³¹ Tamtéž, s. 8.

jejich skutečný harmonický význam. Pro pochopení logiky harmonické věty musí analytik tyto akordy enharmonicky zaměňovat, což se týká jak jednoduchých tvarů, tak zejména moderních skladeb. Na ukázce z *Kvartetu d moll, op. 7* (obr. 7) Arnolda Schönberga zvýraznil tyto neobvykle notované akordy, které tvoří sled pouze mollových souzvuků. Vysvětlil přitom některé základní poučky z klasické harmonie: zdvojení tercie místo základního tónu (h moll), spojení přísná (e moll – h moll) a volná (cis moll – gis moll), nezvyklé spojení v tritonovém vztahu (g moll – cis moll, b moll – e moll).

Polohy akordů: 5 3 5 8 3 5 8 3 5 8 3 5

Langsam

pp

Základní tóny: e h fis h b⁺ g⁺ cis gis fis d b⁺ e

Obr. 7 – Karel Janeček: *Harmonie rozborem*. Praha 1963 – analýza *Kvartetu d moll, op. 7* Arnolda Schönberga, s. 23
 Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

V této souvislosti se jako český teoretik nemohl nezmínit o slavném harmonickém sledu z úvodu druhé věty *Symfonie e moll „Z Nového světa“* (obr. 8) Antonína Dvořáka. I když tento příklad zařadil do kapitoly o složitější souhře tónin, problematiky enharmonických záměn se týkal také. Janeček tuto slavnou kadenci přirovnal k *tonálnímu tápání*, jehož výsledkem je modulace na způsob *jakoby nahodile vybraných akordů* (A dur – Des dur). Odlišný zápis akordů v houslovém a basovém klíči dokládá zmíněný enharmonický princip. Nejvýznamnějším přínosem této a dalších podobných analýz bylo poznání *funkčního přehodnocení akordu*, tzn. mimotonální akordy jako výpůjčky z cizích tónin je nutno posuzovat z pohledu jejich tonálních kořenů, daných spřízněnými akordy v jejich okolí. Na tomto základě může analytik vyložit jejich funkční přináležitost a přehodnotit akordy předchozí i následující. Hned v prvních dvou akordech zazní tritonový vztah (E dur – B dur) a tento vsunutý frygický akord B dur způsobuje oddálení cílové tóniky A dur, která ve třetím taktu nepůsobí jako tónika. Rovněž tónika Des dur je pevně zakotvena až v úplném závěru. Celý sled tak působí jako nerozluštitelné prolnutí tónin A dur a Des dur, přičemž z osmi akordů jich polovina náleží k A dur a druhá k Des dur.

Largo (♩ = 52)

Harmonic analysis below the staff:

E: T
A: D F D ? in Des:VI S 6 T

Below the analysis: m.3 v. 3

Obr. 8 – Karel Janeček: *Harmonie rozbořem*. Praha 1963 – analýza úvodu druhé věty ze *Symfonie e moll* Antonína Dvořáka, s. 159

Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Pro demonstraci složitějších harmonických a tonálních vztahů použil Janeček několik příkladů z fug Antonína Rejchy. Dokládá to fakt o originalitě tohoto skladatele a také o Janečkově znalosti a citu pro názornost. Na těchto příkladech vyložil například praktické použití frygického a lydického akordu. Ve *Fuze A dur* (obr. 9) skladatel oživil tradiční harmonický spoj frygického akordu a dominanty vložním mimotonálního septakordu na sedmém stupni. Ve *Fuze na Frescobaldiho téma* (obr. 10) je lydický akord součástí alterované subdominanty (S^L), která je rozvedena do durové tóniky, i když vládnoucí tónina je d moll.

Adagio

Harmonic analysis below the staff:

A: F (VII⁷) D T

Obr. 9 – Karel Janeček: *Harmonie rozbořem*. Praha 1963 – analýza *Fugy A dur* Antonína Rejchy, s. 129

Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Maestoso

Harmonic analysis below the staff:

in d: T (D⁹) S +S^L +T VI S⁶ D T

Obr. 10 – Karel Janeček: *Harmonie rozbořem*. Praha 1963 – analýza *Fugy na Frescobaldiho téma* Antonína Rejchy, s. 133

Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Třetí příklad se týkal také Rejchy, a sice harmonického závěru *Fugy D dur* (obr. 11). Na něm demonstroval ukázkou všestrannějšího a prohloubenějšího *tonálně funkčního výkladu* hudby. Analyticky lze harmonický vývoj vyložit jako vychýlení z d moll (D dur) do g moll, na němž se podílejí oba frygické akordy. Zaznění akordu As dur ve čtvrtém taktu odvádí harmonii k nejzazšímu tritonovému vztahu (D – As). Janeček se pokusil vystopovat – tj. funkčně přehodnotit – příslušnost jednotlivých akordů i k dalším tóninám A dur a Es dur. Nalezl tak funkčně obhajitelný vztah pro modulaci, tvořenou terciovým vztahem trojzvuků As dur – E dur ve zmíněném čtvrtém taktu.

The image shows a musical score for the end of the *Fugue in D major* by Antonin Reicha. The score is in D major, 3/4 time, marked 'Allegretto'. The analysis shows the progression of chords and their functional relationships across different keys.

Chord Progression (Top Line):

- d: T VI F S F
- A: L D VII⁷ +T
- D: +T

Chord Progression (Bottom Line):

- d: T VI
- g: F VI
- T VI
- F
- D: DD (VII⁷) D T
- Es: D T III T S F VII⁷

Annotations:

- f legato p*
- terciové spříznění* (tertiary relationship)

Obr. 11– Karel Janeček: *Harmonie rozbořem*. Praha 1963 – analýza *Fugy D dur* Antonína Rejchy, s. 168

Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Posledním příkladem bychom se chtěli zastavit u tématu, které spadá do problematiky mimotonálních akordů a které, tak říkajíc, zmizelo z učebnic harmonie. Jde o tzv. *sdržené mimotonální akordy*, tj. o vypůjčení dvojic akordů z cizí tóniny. Nejčastěji je tvoří tradiční dvojice subdominanty a dominanty, nebo o zástupce na druhém stupni a dominanty. V ukázce ze začátku pomalé věty Beethovenova pátého *Klavírního koncertu Es dur* nalezneme vloženou mimotonální subdominantu (h moll) a dominantní septakord (Cis⁷) k dominantě Fis dur (obr. 12).

Beethoven: Koncert pro klavír a orchestr
Es dur, op. 73, začátek 2. věty

Adagio un poco mosso

H: T D T S II D 7 T (S D⁷) D⁷ T D
in *Fis*

Obr. 12 – Karel Janeček: *Harmonie rozborem*. Praha 1963 – analýza úvodu *Adagia* z *Koncertu Es dur*, op. 73 Ludwiga van Beethovena, s. 121
Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

*Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*³² vyšla s desetiletým odstupem, ale již v *Harmonii rozborem* Janeček antipoval tento spis názorem, že analytické studium lze doplnit praktickým kompozičním studiem založeném na práci s *tužkou v ruce a u klavíru*. Ve *Skladatelské práci* založil metodiku harmonie na důsledně propracované *kompoziční metodě*, což ovlivnilo i celkovou koncepci a podobu spisu. Nejdříve si pro každou kapitolu zkomponoval příklady a teprve pak k nim dopisoval text. Všechna poučení tedy vycházejí z notových příkladů a text má pouze pomocnou funkci.³³

Při psaní této práce se vracel ke stejným problémům, jaké se snažil řešit v článcích ze třicátých let, konkrétně s vypěstováním harmonických představ a harmonického slyšení.³⁴ Kořeny *Skladatelské práce* tak sahaly až k počátkům Janečkova pedagogického působení a celý spis byl výsledkem celoživotního třibení zkušeností s vyučovací metodou, k níž od počátku uvědoměle směřoval. Genezi kompoziční metody poodhalil v těchto vzpomínkách:

„Učebnic jsem nepoužíval, jen notového papíru. Vše jsem ukazoval na příkladech, které jsem sám sestavoval a ukazoval, *jak se to dělá*. Žákovy pokusy jsem pak schvaloval, opravoval nebo patřičně přepracovával [...]. Veškerá argumentace a vysvětlování probíhala před očima žakovýma, za jeho aktivního zájmu, projevovaného otázkami, připomínkami, přitakáním, údivem, překvapením. Trvalo to asi rok nebo i dva. Byly to často improvizace [...] z nich se nakonec zrodila tato kniha.“³⁵

Koncepce spisu se drží klasického kánonu pravidel od spojování konsonancí a disonancí, melodických tónů, modulací a alterovaných akordů. Na konkrétních příkladech věnoval

³² Karel JANEČEK: *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973.

³³ V předmluvě knihy nalezneme zajímavou poznámku, že již má zčásti vypracované další pokračování – *Skladatelskou práci v oblasti kontrapunktu*. Tuto knihu však nedokončil a její torzo, pokud skutečně existovalo, je dosud nezvěstné.

³⁴ Viz například článek *Rozvoj představivosti jako otázka pedagogická* (Hudba a škola 4, 1931–1932, č. 3, s. 33–35, č. 4, s. 58–60) – srov. pozn. 4.

³⁵ JANEČEK (1973): *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*, s. 13 (viz pozn. 32).

velkou pozornost základním problémům harmonické dovednosti, jakým je správné vedení hlasů a melodizace sopránu i basu s využitím obrátů akordů, alternativní možnosti záměn a nahrazování hlavních harmonických funkcí (viz obr. 13). V předkládání možností harmonického a tonálního vývoje se projevil Janečkův specifický princip vysvětlit to správné kompoziční řešení konfrontací různých variant téhož úseku skladby. Tuto metodu nalezneme i v *Hudebních formách, Harmonii rozbořem* a naplno ji rozvinul v tektonických studiích, zejména tzv. *aktivizované analýze*, kterou uplatnil při rozboru smyčcových kvartetů Bedřicha Smetany.³⁶

Přehled harmonizačních možností

Postavení v akordu	7 5 3 1	555 33 11	5 3 1	77 55 33 1	5 3 111	9 7 55 3 1	5 333 11
Stupeň	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.
Harmonizační možnosti	T VI S II ⁷	II II ⁷ VII VII ⁷ D D ⁷ D ⁹	III T VI	S II II ⁷ VII VII ⁷ D ⁷ D ⁹	D D ⁷ D ⁹ III T	VI S II II ⁷ VII ⁷ D ⁹	VII VII ⁷ D D ⁷ D ⁹ III
Počet	4	7	3	7	5	6	6

Obr. 13 – Karel Janeček: *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha 1973 – přehled harmonických možností, s. 108
Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

V kapitole o figurační práci se můžeme setkat se vzácným dokladem Janečkovy harmonizace lidových písní. Zde je zásadním problémem nejen samotná volba posloupnosti akordů, ale také jejich množství, tedy frekvence s ohledem na melodii a celkovou hybnost. Z toho logicky plyne, že je vyloučeno, aby v pohyblivé melodii byl harmonizován každý tón samostatným akordem. Proto volba akordů musí v určitých úsecích shrnout více sousedních tónů do jednoho akordu, tj. tóny melodie mají význam střídavých tónů průtahů či průchodů. Oblasti jednotlivých akordů, do nichž bylo zahrnuto více tónů melodie, jsou v následující

³⁶ Viz Karel JANEČEK: *Smetanova poslední fugová práce. Pokus o aktivizovaný rozbor pomalé věty Smetanova druhého kvarteta*. Hudební věda VIII (1971), č. 4, s. 399–441; *Smetanův básnivý experiment. Pokus o aktivizovaný rozbor taneční věty Smetanova Druhého kvartetu*. In: Živá hudba. Sborník prací hudební fakulty, Praha: AMU, 1973, s. 41–88; *Smetanův první velký tvůrčí čin (rozbor Tria g moll)*. Hudební věda XI (1974), č. 2, s. 101–123. Tyto studie pak zahrnul do knihy *Smetanova komorní hudba. Kompoziční výklad*. Praha: Supraphon, 1978.

ukázce harmonizace písně *Jenom ty mně, má panenko pověz* (obr. 14) vyznačeny svorkami nad notami. Na důležité tóny pro harmonizaci samostatným akordem upozorňuje svislá úsečka. Naopak neharmonizované melodické tóny jsou v závorce. Postup harmonizace Janeček vyjádřil velmi stroze:

„Rozvrhneme a zvolíme v přirozené posloupnosti akordy, naznačíme obrys basu, vyplníme střední hlasy a vše ještě mírně profigurujeme (nezasahující přitom do sopránu, který je již předem pojat jako hlas figurovaný).“³⁷

Zvláštní pozornost věnoval soudržnosti celku, tj. plynulosti a provázanosti harmonie s ohledem na formové členění melodie. Vzhledem k tomu, že lidové písně vykazují obvykle jasnou periodicitu, doporučil v některých místech ponechat přerušení harmonického toku a v některých místech tyto zastávky překlenout pomocí figurace středních hlasů či basu. V této písni s tradiční třídlínou formou *a* (3+3) – *b* (2+2) – *a'* (3) jsou přerušení ve třetím a šestém taktu ponechána a v osmém a desátém taktu překlenuta figurací altu a basu. K této problematice Janeček uvedl zajímavý názor, že není třeba se vyhýbat neobvyklým a i nepřirozeným sledům akordů na rozhraní formálních oddílů melodie. V jeho harmonizaci, využívající tradiční kánon hlavních a vedlejších akordů, tak zaujme harmonická příčnost v desátém taktu mezi basem a průchodem v tenoru (*as–a*).

Moderato

Je - nom ty mně má pa - nen - ko po - věz,

p

*E*s: T S D⁺ 7 VI

kam ty rá - no na tra - věn - ku pů - jdeš?

mf

D⁺ 7 T⁺ 7 S T

³⁷ JANEČEK (1973): *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*, s. 181 (viz pozn. 32).

The image displays two systems of a musical score for piano. The first system contains the lyrics "A já pù - jdu, pù - jdu, pù - jdu do há -" and the second system contains "jí - čka, ze - le - ná se tam pě - kná tra - vi - čka." The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, rit.), articulation (accents), and harmonic changes (T, VI, S, II, VII7, D° 7). The notation is in a standard musical staff with a treble and bass clef.

Obr. 14 – Karel Janeček: *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha 1973 – harmonizace písně *Jenom ty mně, má panenko pověz*, s. 183–184
 Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Kompoziční metoda je nejnáročněji uplatněna v kapitole o *stylizační práci s harmonií*. Podle Janečka je souhra celkové stylizace plynoucí melodie a harmonie projevem individuální invence a základem každé samostatně pojímané skladatelské práce. Předložil čtyři stylizační studie reprezentující harmonii barokní, klasickou, romantickou a pozdně romantickou. Kompoziční práce spočívala na věrném napodobení dvou vybraných hudebních vzorků, kdy harmonická osnova jednoho byla stylizována do podoby druhého. Byl si přitom vědom mnohých obtížností a limitujících faktorů a musel vybrat skladby stylově i žánrově spřízněné a formově blízké. Pro barokní studii zvolil *Preludium G dur* a *Menuet F dur* G. F. Händela z cyklu sedmi klavírních skladeb. Pro klasickou studii vybral dva skladatele, úseky ze *Sonáty A dur "Alla Turca"* KV 331 W. A. Mozarta (prvních 24 taktů z finální věty a první polovinu třetí z druhé věty) a úseky z *Kvartetu F dur, op. 18, č. 1* a *Kvartetu D dur, op. 18, č. 3* Ludwiga van Beethovena. Romantismus demonstroval na *Preludiu e moll, op. 28, č. 4* a *Valčíku a moll, op. 34, č. 2* Fryderyka Chopina a pozdně romantickou harmonii na ukázce z tvorby svého učitele Vítězslava Nováka, klavírní skladby s názvem *Inquieto* z cyklu *Vzpomínky, op. 6*. Každou stylovou studii tvoří notové záznamy obou originálních verzí a jedna nebo dvě varianty vlastní stylizace. K nim vždy připojil vysvětlení pracovního postupu, tj. konfrontace a případně drobné úpravy struktury ukázek, a také vysvětlení a shrnutí podstatných slohových znaků.

Tuto originální myšlenku a metodu bychom chtěli částečně přiblížit na ukázce harmonické stylizace zmíněných Chopinových klavírních skladeb. Úvod ke stylizaci připomíná známá fakta o romantické harmonii; zvláště o komplikovanosti a tonální rozkolísanosti harmonických prostředků vlivem chromatiky a množství melodických tónů.

Všimněme si nejprve analýzy *Preludia e moll* (obr. 15), které je po této stránce velkým harmonickým *oříškem*. Janeček dokázal z komplikované struktury odstraněním nepodstatných melodických tónů, nutných enharmonických záměn a pomocí tradičních

mimotonálních a alterovaných akordů, přesvědčivě odhalit celkový harmonický a tonální průběh. Zcela správně zdůraznil fakt, že průběh skladby tvoří soustředěnou souhru všech složek – melodie, harmonie a stylizace. Chopin doprovodil zpěvnou melodii harmonií oživenou duchaplnými harmonickými kouzly. Jednoznačně vyjádřené harmonické funkce zde nalezneme jen vzácně, například ležící dominantu ve 12. taktu. Převažují naopak jakési náhodné akordy jako výsledek chromaticky vedených hlasů. Tyto akordy jsou označeny malými písmeny *a*, *b*, *c* a opatřeny indexem s číslem podle pořadí taktů:

„Jde tu právě o náhodné akordy, jejichž soustavné (a ze stanoviska skladatelova záměrné) uplatňování je pro romantické harmonické myšlení příznačné [...]. Jsou to sice výslednice vedení hlasů, ale závažné (aspoň povětšinou). Skladatel je záměrně vyhledává, pídí se po nich.“³⁸

Pro maximální porozumění jsme zestručnili podstatná fakta do krátkých tezí:

- skladba setrvává v tónině e moll
- tonální akordy jsou označeny tradičními symboly (T, S, D, II⁷, VII⁷)
- mimotonální akordy osamocené či sdružené (dvojice) jsou v závorkách
- nepodstatné tóny v pravé i levé ruce jsou ohraničeny závorkou.

Pro konkretizaci a praktické ujasnění harmonické analýzy ještě přikládáme k Janečkovým funkčním značkám tabulku všech dvaceti pěti taktů, v níž jsou akordy vyjádřeny akordickými značkami. U mimotonálních akordů je v závorce odkaz na jejich tonální příslušnost, alterované akordy jsou vyjádřeny jejich nejsrozumitelnějším zápisem bez čísel a posuvek.

1	2	3	4	5
E mi	H ⁷	Hdim ⁷ (II.st. v A moll)	E ⁷ (D v A moll)	A moll - Fis dim ⁷
6	7	8	9	10
Dis dim ⁷	D mi ⁷ (S v A moll)	Gis dim ⁷ (VII. st. v A moll)	A mi	H ⁷ - A mi
11	12	13	14	15
H ⁷ - A mi	H ⁷	E mi	Fis dim ⁷ - F ⁷ (frygický v E moll)	Gis dim ⁷ - E ⁷
16	17	18	19	20
Ais dim ⁷ (VII. st. z H dur) - A mi	H ⁷ - E mi	Fis dim ⁷	Fis dim ⁷	H ⁷
21	22	23	24	25
C dur - Dis mi ⁺⁶ (lydický v E moll)	E mi (E dur)	C ⁷	H ⁷	E mi

³⁸ Tamtéž, s. 389.

Largo

p *espressivo*

a_1 b_1 a_2 b_2 a_3 b_3 c_3

1 2 3

$e:$ T D^7 (II^7)

(Orig. I)

a_4 b_4 c_4 a_5 b_5 a_6 b_6

4 5 6

D^7 (VII^7) II^7 VII^7

(Orig. I)

a_7 a_8 b_8 c_8 a_9 b_9

7 8 9

$(+S)$ VII^7 S

(Orig. I)

a_{10} b_{10} c_{10} a_{11} b_{11} c_{11}

10 11 12

D S D S D

(Orig. I)

a_{13} b_{13} a_{14} b_{14} a_{15} b_{15} c_{15} d_{15}

13 14 * 15

T II^7 F^D VII^7 D

The image displays four staves of musical notation, each representing a comparison between an original Chopin melody (labeled 'Orig. I') and a stylized version. The notation includes notes, rests, and various harmonic annotations. The staves are numbered 16-17, 18-19, 20-21, and 22-25. The annotations include (VII⁷), S, D, T, VI, L, and VI^L. Dynamics such as *f*, *dim.*, *p*, and *pp* are also indicated. The staves are arranged vertically, showing the progression of the music.

Obr. 15 – Karel Janeček: *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha 1973
 – harmonický rozbor *Preludia e moll*, op. 28, č. 4 Fryderyka Chopina, s. 384–385
 Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Pro ukázkou Janečkovy stylizační práce jsme vybrali jen několik úvodních taktů: ve vrchní osnově je stylizace (*Variace*) a ve spodní originál *Valčíku* (obr. 16). Podstatou kompoziční metody byla aplikace harmonie *Preludia* na fakturu *Valčíku*. Janeček k tomu v několika dílčích případech upozornil na nestylové řešení, projevující se například v bezdůvodném přerušení harmonie a ustrnutí basy, malé harmonické plynulosti spojů atp. Příčiny této nestylovosti pramenily v důsledné aplikaci harmonického modelu, který se mnohdy přičil nové faktuře.

Odstranění chyb by bylo množné jen na základě zcela samostatné kompoziční práce, která by se zmíněnými vzory souvisela již mnohem méně.

Variace Lento

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked *Lento*. It consists of 21 measures, each with a melodic line in the treble clef and a harmonic line in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems, each containing three measures. Measure numbers 1 through 21 are placed above the first staff of each measure. Notes are often beamed in groups and labeled with letters (a, b, c) and subscripts (e.g., a₁, b₁, c₁). Chord symbols are placed below the bass staff: T, D⁷, (II⁷), D⁷, (VII⁷), II⁷, VII⁷, (+S), VII⁷, S, D, S, D, S, D, (Var.) a₁₇, b₁₇, 18, 19, a₁₉, b₁₉, 20, a₂₀, b₂₀, 21, T, II⁷, F^D, VII⁷, D. Dynamics include *p* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 22 through 38. The score is written for piano and includes various harmonic variations (a22, b22, c22, a23, b23, a24, b24) and chord symbols (VII7, S, D, T, T6/4, VI, L, VI L, D). The score includes a variety of musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (dim., pp, rit.).

Obr. 16 – Karel Janeček: *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha 1973 – romantická stylizace *Valčíku a moll*, op. 34, č. 2 Fryderyka Chopina, s. 385–388

Repro: Muzikologická knihovna ÚDU AV ČR

Studie *Užitek z teorie*³⁹ z roku 1966 je Janečkovou nejrozsáhlejší analýzou hudebně teoretické výuky na AMU, v níž shrnul podstatu analytické a kompoziční metody. Spolu s tím vymezil podstatu dvou základních oblastí teoretické působnosti. První představuje *umělecká praxe*, tj. tvorba a reprodukce, k níž je přiřazena i oblast *umění naslouchání hudbě*. To umožňuje chápat zvukový kontext, vede k dotváření a domýšlení vjemů, k postižení poloskrytých nebo zakrytých záměrů, dovede postihnout jádro skladatelem naznačené

³⁹ Karel JANEČEK: *Užitek z teorie*. Sborník prací AMU v Praze, I. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 6–29.

myšlenky. Druhou oblast představuje *hudební teorie*, tedy především soubor teoretických disciplín, doplněných dějinami hudby a estetikou. Smysl a cíl vzdělání je determinován profesním zaměřením studentů, které Janeček rozdělil do čtyř kategorií: (1) hudebně vzdělaného posluchače, (2) reprodukčního umělce, (3) hudebního vědce a (4) skladatele. Pro tyto všechny uživatele hudební teorie je společná potřeba porozumět hudební struktuře. Skladatelé se odlišují potřebou poznat a naučit se, jak se hudba dělá.

Na základě těchto úvah pak předložil tři typy a metody hudebního vzdělání:

- U posluchačů jde především o *apercepci*, tj. schopnost soustředěného vnímání hudby. Teoretickou výuku pro tuto kategorii přirovnal ke speciálně zaměřené *teorii v kostce*.

- U interpretů a vědců jde o hlubokou *analýzu* zaměřenou podle způsobu využití.

Na základě zkušeností z výuky harmonie definoval hlavní obecný problém: interpreti a vědci nezískávají dostačující vědomosti pro analýzu, tj. nerozumějí jevům v konkrétním díle.

Analytická metoda vykládá jednotlivé jevy na základě konkrétní tvorby – nabádá studenta, aby si vykládaný jev pozorně prohlédl, poslechl si jeho zvukovou podobu a snažil se mu porozumět v kontextu skladby. Užitek z analytické metody tím dostane příznaky trvalosti.

Analytické studium je náročné, protože musí počítat se stylovou rozrůzněností skladeb – vyžaduje tedy znalosti teoretické i historické a to v úplnosti:

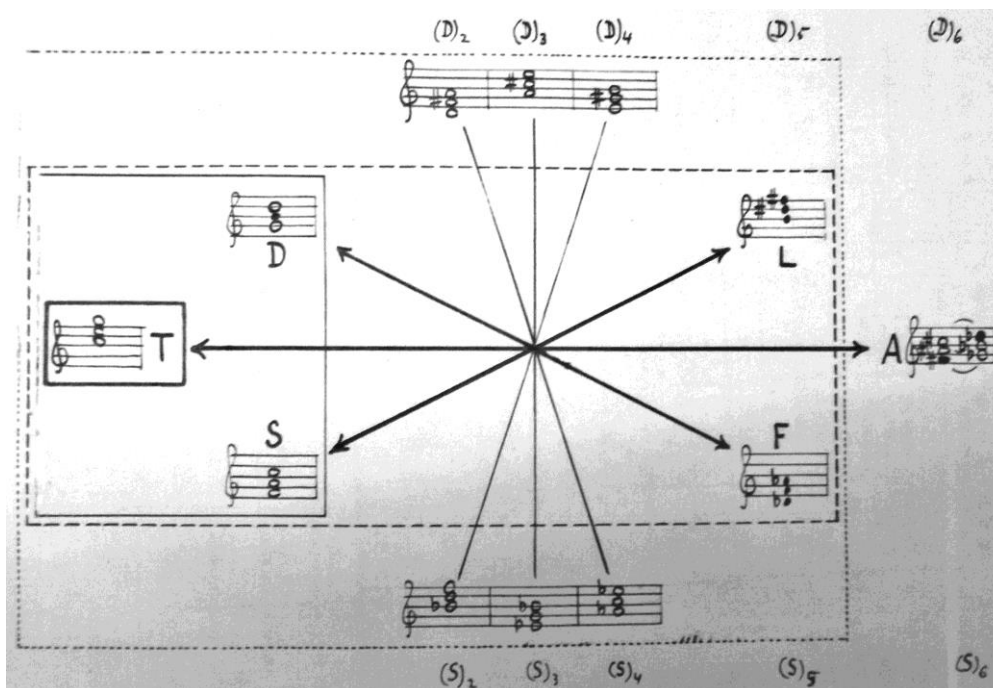
„Nedostudovaný analytik může určovat, rozlišovat, vymezovat a hodnotit jenom ty jevy, které spadají do těch oblastí systému, s nimiž se důvěrně a důkladně seznámil.“⁴⁰

Studium předpokládá sledování zvuku a jeho účinu v detailech a v celku, což v podstatě vyžaduje určitou znalost skladatelské práce. Analyzované úryvky skladeb je proto nutné nejen pečlivě číst, ale také živě rozeznít a poslouchat. Na jedné straně je třeba věnovat minuciózní pozornost znějícím detailům, na druhé straně širokému tonálnímu a tektonickému klenutí díla. Analytik musí mít osvojenou odbornou terminologii a jasný rozhled po hierarchii jevů a po celém systému, musí znát jejich souvztažnost, nebo nezávislost.⁴¹

- U skladatelů jde o *kompoziční* schopnost, avšak kompoziční studium musí být doplňováno studiem analytickým.

⁴⁰ Tamtéž, s. 18.

⁴¹ Při domýšlení analytické metody Janeček upozornil na důležitý fakt – již v době příprav založení AMU na konci druhé světové války navrhl, aby pro všechny hudební obory byl v prvních dvou ročnících zařazen předmět rozbor skladeb, a tato koncepce trvá dodnes.



Obr. 17 – Janečkovy schematické znázornění harmonických funkčních vztahů (T-tonika, S-subdominanta, D-dominanta, (D)-mimotonální dominanty, (S)-mimotonální subdominanty, L-lydický akord, F-frygický akord, AT-antitonika), fond Karla Janečka sign. 631
Repro: Literární archiv Památníku národního písemnictví, depozitář Litoměřice

V. Janečkovy rozhlasové vzdělávací pořady: *Harmonie poslechem*

Na závěr tohoto pojednání bychom se chtěli zastavit u méně známé činnosti Karla Janečka, která tvořila jen marginální, avšak zajímavý doplněk jeho aktivit. Bylo by mylné tvrzení, že jej zajímala pouze tzv. vysoká teorie pro skladatele. Pro všeobecné zvýšení úrovně hudebního vzdělání pokládal za důležitou i osvětovou činnost s pomocí médií. K tomuto se konkrétně vztahuje drobná poznámka pod čarou:

„Na výzvu Československého rozhlasu jsem se před časem pokusil o stručný populárně informativní výklad látky spadající do nauky o harmonii. Dvěma přednáškám (prosloveným 13. listopadu a 11. prosince 1963) jsem dal název „harmonie poslechem“. Obě byly samozřejmě s ukázkami. V první jsem se zabýval v podstatě jen harmonickou statikou, ve druhé pak jevy kinetickými.“⁴²

V těchto pořadech⁴³ si vzal nelehký úkol vysvětlit srozumitelně laické veřejnosti problematiku harmonie formou vybraných zvukových ukázek s komentářem, užívajícím

⁴² JANEČEK (1966): *Užitek z teorie*, s. 16 (viz pozn. 39).

⁴³ V průběhu šedesátých let Janeček uskutečnil a nahrál v rozhlasu i další analytické pořady – *Smetanova Polka Fis dur* (10. 11. 1969) a *Myšlenky a stavba Beethovenovy první symfonie* (červen 1969) –, kterými se chceme zabývat v souvislosti s Janečkovou tektonickou analýzou.

běžný jazyk s minimem odborné terminologie. V úvodu označil nauku o harmonii jako nejsložitější a nejobtížnější hudebně teoretickou disciplínu. Výklad o akordických útvarech, druzích a harmonických funkcích uvedl základní tezi: jednoduchý zvuk i každý souzvuk působí v hudbě nejen svými vlastnostmi, nýbrž také svým postavením v hudebním kontextu, tj. působením o sobě a působením v kontextu. Nauka o harmonii musí posuzovat nejen zvukovou hodnotu jednotlivých souzvuků (tj. harmonická statika), nýbrž musí vždy uvážit jejich působení v souvislém hudebním proudu čili jejich funkci (tj. harmonická kinetika).

Ve stručném výtahu bychom chtěli nahlédnout do Janečkova scénáře a vyzdvihnout jeho pedagogický um a cit pro stručný, jasný a srozumitelný výklad, což jsou základní didaktické atributy. Současně těchto několik rozhlasových pořadů představuje třetí typ metody, kterou bychom mohli označit za *auditivně poznávací*, tzn. nejde o vyučovací metodu v pravém slova smyslu, ale o jakýsi osvětově vzdělávací výklad. Co se týká obsahu, tak nelze mluvit o nějaké redukci látky. Bylo jen na Janečkovi, jaké téma uzná za vhodné a srozumitelné pro hudebně nevzdělaného či průměrně informovaného posluchače. Výklad i výběr ukázek však mají promyšlenou vazbu a stoupající náročnost. Zvukové příklady pochopitelně reprezentují největší osobnosti evropské hudby klasicismu a romantismu. Z české hudby založil výklad na skladbách svých oblíbených skladatelů Smetany, Dvořáka, Janáčka, Fibicha a jednou ukázkou z tvorby Pavla Bořkovce se odvážil demonstrovat moderní harmonii 20. století.

1. část – Harmonická statika

V první části označené *harmonická statika* se věnuje stavbě akordu od vysvětlení pojmů durový a mollový trojzvuk, konsonance a stylizaci harmonie, poté přechází k disonancím a akordickým čtyřzvukům, melodickým tónům a harmonických prodlev.

- Již v souznění dvou nástrojů vzniká plynulá melodická kresba, která má současně i druhotný harmonický účinek.

(Berlioz: *Fantastická symfonie*, začátek třetí věty, *Scéna na venkově*, sólo anglického rohu a hoboje).

- Nástroje mohou hrát současně stejné tóny, nebo se jejich hlasy rozestoupí do samostatných linií, které dohromady utvářejí jednoduché a hudebně srozumitelné souzvuky – akordy. Akord je uváženě utvořený privilegovaný souzvuk – jeho harmonický účinek je vysunutý do popředí, představuje určitou harmonickou kvalitu, různé akordy mají též odlišný charakteristický zvuk.

(Smetana: *Tábor*, takty 68–89, *husitský chorál*)

- Základem harmonie jsou akordy, které znějí libozvučně – konsonantně. Konsonance je souzvukový druh, který může za příznivých okolností působit bez napětí. Konsonantní akordy jsou pouze dva – durový a mollový trojzvuk. Skladatel může tyto akordy posunovat – transponovat. Každý akordický druh může být přenášen – transponován a to vždy dvanáctkrát, což přináší možnost bohatého výběru akordů.

(Dvořák: *Kvartet G dur*, op. 106, 2. věta, takty 1–8, *zde samé konsonantní akordy moll a dur*)

- Konsonance mohou někdy působit tvrdě a nést výraz napětí. Souvisí to s polohou akordu (vysoko – nízko) a jeho úpravou, tzn. přidělením tónů různým nástrojům a rozmístěním ve zvukovém prostoru.

(Beethoven: *Egmont*, takty 1–5)

- Pomocí úpravy akordu může skladatel například vyjádřit svítání – takto si Smetana zvolil durový akord v transpozici C dur a nechal jej zvukově narůstat v síle i obsazení.

(Smetana: Hubička, 2. jednání, konec V. a začátek VI. výstupu, takty 646–662)

- Kromě volby akordického druhu a jeho úpravy může skladatel akord různě vyjádřit, například akordicky (současně znějícími tóny), nebo rozkladem – figurací (po sobě hranými tóny). Vyjádření akordu figurací působí vždy lehčeji a průzračněji.

(Smetana: Vyšehrad, harfový úvod)

- V akordech vyjádřených rozkladem si posluchač jednotlivé tóny, které fakticky už přestaly znít, podržuje v mysli. Tímto způsobem může skladatel použít i akord neúplný a nechat posluchače, aby si jej doplnil *podle svého*. Dva současně znějící tóny představují vždy aspoň neúplný trojzvuk (zejména dur či moll).

(Beethoven: IX. Symfonie, 1. věta, takty 1–22, prázdné kvinty a–e, d–a, později doplněné na trojzvuky d moll a A dur)

- Rozklad akordu vyjadřuje harmonii, kterou si posluchač uvědomuje až po doznění rozkladu. S takovým postupným uvědomováním může skladatel záměrně počítat a připravit náhlou a zřetelnou změnu harmonie. Melodie, které zřetelně rozkládají akord, se nazývají harmonicky podmíněné.

(Smetana: Libuše, začátek přehry, rozklad akordu C dur a nástup akordu a moll)

- Rozkladové melodie nemusí tvořit jen tóny určitého akordu. Skladatel může do nich mísit i tóny neakordické, které akord *znečišťují* a zamlžují. Cizí neakordické tóny mají význam zejména melodický, neboť obohacují melodii.

(Smetana: Smyčcový kvartet e moll „Z mého života“, 1. věta, takty 1–30, změna rozkladu akordu e moll a c moll)

- Akordy znějící nelibozvučně se nazývají disonance. Disonance je takový souzvukový druh, který za všech okolností vzbuzuje pocit neklidu a napětí. Disonance může být i příjemně dráždivá, tedy vlastně libozvučná. Příklad z Beethovenova *Kvartetu C dur* je přehlídkou známých klasických disonantních čtyřzvuků, tj. zmenšeného, dominantního, zmenšeně malého aj. Všechny disonance se tu snoubí s konsonancemi, jsou rozvedeny do konsonancí, kterým skladatel přisoudil určitou funkci.

(Beethoven: Kvartet C dur, op. 59, č. 3, 1. věta, takty 1–30)

- Někdy mohou být disonance nerozvedené a proto působí energicky a hněvivě.

(Beethoven: Coriolan, takty 1–14)

- Disonance mohou vzniknout i tím, že k různým akordům přistupuje jeden hlas (obvykle nejhlubší), který hraje stále stejný tón - utváří prodlevu.

(Dvořák: Kvartet d moll, op. 34, 2. věta, takty 1–26)

- Dalším způsobem utvoření disonantních akordů je průtah - je to cizí, neakordický tón, který od počátku pozměňuje akord a teprve dodatečným posunutím - rozvedením (nahoru nebo dolů) do náležitého místa dovolí, aby tento akord zazněl ve své čisté, konsonantní podobě.

(Wagner: Tristan a Isolda, začátek přehry, takty 1–44)

- Hojné používání průtahů a prodlev ukazovalo skladatelům cestu k vyjádření nových, moderních akordů.

(Janáček: I. kvartet „Z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty“, 1. věta, takty 1–33, obohacení trojzvuku moll, e–g–h + fis, transpozice fis–a–cis+gis, transpozice h–d–fis+cis)

2. část – Harmonická kinetika

Ve druhém dílu pořadu se Janeček zaměřil na vysvětlení funkční stránky harmonie, tedy na vztahy mezi souzvuky. Ty nevznikají náhodně a skladatel, stejně jako při práci s motivy a tématy, vybírá akordy tak, aby se k sobě hodily. S tímto záměrem se pojí určitá omezení a na samém počátku je i volba tóniny, tzn. tonální zasazení melodie a harmonie.

Zvýšenou pozornost věnoval problematice závěrečného souzvuku ve skladbě. Je to klíčová otázka funkční harmonie. Jedině z pozice jisté nebo aspoň pravděpodobné tóniky lze uvažovat o netónických funkcích, o dominantě a subdominantě, o akordech alterovaných a mimotonálních a o modulacích. Uvolňováním, zamlžováním a nakonec kompozičním popíráním tóniky mizí pak z dohledu vše, co tónikou poměříme.

- Jednou z možností je naprostý soulad, kdy melodie a harmonie v doprovodných hlasech podléhají jedné tónině či jednomu akordu. Postavení akordu v tónině má význam pro jeho poslání neboli tonální funkci. Například pro dokonalý pocit závěru, pro přesvědčivé uzavření skladby či její části, se hodí akord, postavený na první stupni – nazývá se tónický akord (T). Jedině on působí v určité úpravě bez napětí a nenutí k pohybu. Tónikou obvykle skladba i začíná, neboť posluchače do tóniny nejlépe uvádí. Následující ukázka tónikou začíná i končí. (*Mozart: Malá noční hudba, 2. věta, takty 1–10, vše v C dur*)

- Kdyby určitá část skladby skončila na akordu jiného stupně, vznikl by pocit, že skladatel chce ještě něco říci – že nedomluvil. Je to způsobeno tím, že tento akord má jinou funkci. (*Tatáž ukázka, přerušena po 1. době v 7. taktu*)

- Druhým významným akordem je akord postavený na pátém stupni, tzv. dominanta (D) a její funkcí je táhnutí do tóniky. Střídání těchto dvou akordů představuje základní a nejjednodušší harmonický pohyb (T – D – T), se kterým se v klasických skladbách setkáme takřka na každém kroku. Dominanta se nejčastěji používá jako čtyřzvuk (septakord), který patří již mezi disonantní akordy.

(*Beethoven: VI. symfonie „Pastorální“, 1. věta, takty 65–96, pozvolná gradace a pravidelné střídání tóniky a dominanty*)

- Třetím významným akordem je subdominanta (S) postavená na čtvrtém stupni. Tónika, dominant a subdominanta jsou tři hlavní harmonické funkce. Pro vysvětlení jejich funkčnosti v tónině Janeček použil zajímavé přirovnání ke krajinomalbě:

„Vidíme tu obzor jako výraznou dělicí čáru, pak jednotlivé předměty pod obzorem a jiné zase nad obzorem. V hudbě hraje funkci obzoru právě tónika; je to pomyslná zvuková osa, podle níž se posluchač orientuje. Některé akordy jsou pak umístěny nad ní, jiné zase pod ní; některé jsou dominantní, některé subdominantní. Víc hlavních funkcí není a ani nemůže být.“⁴⁴

Souhrn všech tří hlavních funkcí v tónině d moll uslyšíme v následující ukázce.

(*Schumann: Album pro mládež, op. 68, č. 9, takty 1–2*)

- Některé předměty na obraze mohou zasahovat nad obzor i pod něj. Podobně v hudbě jsou akordy funkčně smíšené – jedna jejich část je dominantní, jiná subdominantní nebo tónická. To umožňuje skladateli výběr různě odstíněných harmonií. To se týká i předchozí ukázky a harmonie v dalších taktech.

(*Tatáž ukázka, takty 1–8*)

⁴⁴ Viz nepublikovaný scénář k rozhlasovému pořadu *Harmonie poslechem* z 13. listopadu a 11. prosince 1963.

- Skladatel může obohatit harmonii o akordy obsahující tóny cizí, které do dané tóniny nepatří. Říká se jim akordy alterované (pozměněné) a k těmto změnám dochází posunutím tónu, tzv. chromatikou. V následující ukázce pro srovnání uslyšíme nejdříve originální verzi s alterovaným akordem a podruhé tutěž ukázkou, v které byl akord upraven bez alterace.

(Fibich: *Nálady, dojmy a upomínky*, op. 41, sešit IV, č. 16, t. 1–4)

- Jiným způsobem obohacení a oživení harmonie je vypůjčení akordu z jiné tóniny, tzv. akordu mimotonálního. Klasičtí skladatelé si z cizí tóniny nejčastěji vypůjčovali dominantu a takovými mimotonálními dominantami posluchače jakoby tonálně mátlí. Beethoven zahájil první větu první symfonie, která je v C dur, mimotonální dominantou a posluchač neví na čem je: zda se hudba rozvine v F dur nebo snad v G dur?

(Beethoven: *I. symfonie*, 1. věta, takty 1–12)

- Setrvání v jedné tónině může posluchače časem unavit a tomu se lze vyhnout střídáním tónin neboli tzv. modulací. Požadavek včasného opuštění tóniny tak představuje jeden ze základních kompozičních zákonů v oblasti harmonie. Modulace jsou využívány současně jako účinný prostředek k povzbuzení pozornosti posluchače. Pomocí modulací může skladatel zajímavě rozvíjet i tu hudbu, která je ve své harmonické i melodické podstatě prostá. Avšak výběr tónin při modulaci, stejně jako výběr akordů, není libovolný a neomezený. Proti požadavku tonální rozmanitosti stojí požadavek tonální jednoty. Z jedné strany se skladatel musí postarat o to, aby posluchače tonálně neunavil, z druhé strany musí zároveň bdít nad tím, aby v posluchači vzbudil pocit, že vše, co slyší, patří k sobě. Kromě motivů a témat se na tom podílí i harmonie, v tomto případě tzv. tonální plán. Lze to vyjádřit i takto: skladatel při modulacích (bloudění tóninami) nesmí zapomenout na tonální východisko, tj. na tóninu, v níž skladba začala. V klasických skladbách platí pravidlo, že skladba musí začít i skončit v téže tónině. To platí často i o dílčích částech a dílech skladby. Na tomto principu lze i doložit prohršky skladatelů začátečníků či diletantů – neumějí se vymanit z výchozí tóniny, a pokud ano, zapomenou se do ní vrátit. Ve dvanáctitaktové skladbičce Zdeňka Fibicha, která zazněla jako příklad použití alterovaného akordu, se skladatel nespokojil s čistou tóninou C dur. Pomocí mimotonálních akordů opustil tóninu, aby se k ní v závěru vrátil.

(Fibich: *Nálady, dojmy a upomínky*, op. 41, sešit IV, č. 16, t. 1–12)

- Klasická norma jedné tóniny, vládoucí na začátku a na konci skladby, je hluboce zakořeněná v mysli posluchačů i hudebníků. Porušení této normy se stávalo v moderní hudbě prostředkem záměrného a účinného výrazového prostředku. Skladatelé s oblibou oslabovali a podrývali pevnost závěrečné tóniky – vyjadřovali tóniku neurčitě, zamlženě či rozeklaně. Například Claude Debussy s oblibou vytvářel takové impresionistické *harmonické polostíny* založené na neurčitosti či vícestačnosti tóniky. Týká se to i závěru v následující ukázce – tónika je umístěna tak, jakoby představovala nevyplněné a nevyplnitelné přání, zní, jakoby ani nebyla tónikou.

(Debussy: *Preludium k Faunovu odpoledni, posledních 17 taktů*)

- Proces uvolňování funkčních vztahů můžeme nalézt už v hudbě romantiků z počátku 19. století. Například Robert Schumann vyjádřil v klavírní drobnůstce představu usínání tím, že harmonie nedospěje až k tónice a skončí na subdominantě.

(Schumann: *Dětské scény*, op. 15, *Usínající děcko*)

- Uvolňování harmonické funkčnosti vedlo ve 20. století až k jejímu úplnému zrušení. V tzv. atonální hudbě souzvuky plynou tak, aby o žádném nebylo možno bezpečně tvrdit, že je tónikou nebo dominantou. Atonální hudba je tedy po harmonické stránce hudbou funkčně

mnohoznačnou a k tomu musí také přispět samotný způsob vyjádření akordů (hudební faktura). Tímto způsobem došlo i ke vzniku akordických novotvarů; například akordů zahuštěných nebo složených z intervalu kvarty atp. Následující ukázka je hudbou, která se velmi blíží atonalitě.

(Bořkovec: IV. smyčcový kvartet, 1. věta, začátek)

LITERATURA

MONOGRAFIE

JANEČEK, Karel: *Melodika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

JANEČEK, Karel: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

JANEČEK, Karel: *Harmonie rozborem*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

JANEČEK, Karel: *Základy moderní harmonie*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

JANEČEK, Karel: *Tektonika*. Nauka o stavbě skladeb. Praha: Supraphon, 1968.

JANEČEK, Karel: *Tvorba a tvůrci. Úvahy, eseje, studie, poznámky*. Praha: Panton, 1968.

JANEČEK, Karel: *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973.

JANEČEK, Karel: *Smetanova komorní tvorba. Kompoziční výklad*. Praha: Supraphon, 1978.

SMOLKA, Jaroslav: *Karel Janeček, český skladatel a hudební teoretik*. Praha: Hudební fakulta AMU, 1995.

STUDIE A ČLÁNKY

JANEČEK, Karel: *Rozvoj jako harmonické představivosti otázka pedagogická*. Hudba a škola 4 (1931–1932), č. 3, s. 33–35, č. 4, s. 58–60.

JANEČEK, Karel: *Forma a sloh Mé vlasti*. Tempo XIV, 1934–1935, č. 9–10, s. 261–275.

JANEČEK, Karel: *Význam hudební teorie pro praxi*. In: Živá hudba. Sborník prací Hudební fakulty. Praha: AMU, Státní pedagogické nakladatelství, 1959, s. 9–22.

JANEČEK, Karel: *Pracovní oblasti hudební teorie*. Hudební věda, č. 3–4, Knihnice Hudebních rozhledů, 1962, s. 90–95.

JANEČEK, Karel: *Vzdělání umělců*. In: Živá hudba, Sborník prací Hudební fakulty AMU. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, s. 7–22.

JANEČEK, Karel: *Užitek z teorie*. Sborník prací AMU v Praze, I. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 6–29.

JANEČEK, Karel: *K metodě práce na Hudebních formách*. Hudební rozhledy IX (1956), č. 7, s. 275–277, č. 8, s. 319–321.

JANEČEK, Karel: *Poslání hudební teorie*. Hudební rozhledy X (1957), č. 7, s. 275–277, č. 8, s. 319–321.

JANEČEK, Karel: *Formování skladatele*. Hudební rozhledy XIV (1961), č. 18, s. 762–764, č. 19, s. 818–820, č. 20, s. 859–860.

JANEČEK, Karel: *Co je skladatelský talent*. Hudební rozhledy XX (1967), č. 23, s. 697–701.

JANEČEK, Karel: *Skladatelské studium*. Hudební rozhledy XXII (1969), č. 1, s. 8–9, č. 4, s. 105–107.

JANEČEK, Karel: *Smetanova poslední fugová práce. Pokus o aktivizovaný rozbor pomalé věty Smetanova druhého kvarteta*. Hudební věda VIII (1971), č. 4, s. 399–441.

JANEČEK, Karel: *Smetanův básnivý experiment. Pokus o aktivizovaný rozbor taneční věty Smetanova Druhého kvartetu*. In: Živá hudba. Sborník prací hudební fakulty. Praha: AMU, 1973, s. 41–88.

JANEČEK, Karel: *Smetanův první velký tvůrčí čin (rozbor Tria g moll)*. Hudební věda XI (1974), č. 2, s. 101–123.

KLUSÁK, Jan: *Být dobře skryt*. Praha: Alpha Plus pro, 2009.

SMOLKA, Jaroslav: *Miscellanea systematica, Trvalé a nové úkoly hudební teorie v systému českého hudebního školství*. In: K aktuálním otázkám hudební teorie. Hudebně teoretické texty k diskusi o stavu a perspektivách oboru a jeho výuky. Praha: AMU, 2000, s. 22–33.

SMOLKA, Jaroslav: *K teorii a dějinám hudebních druhů /žánrů/*. In: Živá hudba, sborník AMU. Praha: AMU, 1992, s. 36–43.

Adresa:

Miloš Hons

Hudební a taneční fakulta AMU v Praze

e-mail: milos.hons@hamu.cz