

KAREL JANEČEK

VÝZNAM HUDEBNÍ TEORIE PRO PRAXI

1

Termínu „hudební teorie“ lze rozumět různě: od snůšky elementárních vysvětlivek základních hudebních pojmů až k souhrnu celé hudební vědy. Celkem se však ustálilo pojetí, podle něhož představuje hudební teorie *organický soubor nehistorických poznatků o hudbě*, zejména poznatků takových, které se bezprostředně dotýkají *kompoziční techniky*. Spadají sem tedy poznatky o jednotlivých složkách a stránkách hudby, soustředěné do tradičních nauk o harmonii, o kontrapunktu, o formách, o instrumentaci, o skladbě.

Je možno se přít o tom, je-li hudební teorie *vědou* či je-li pouze souhrnem *praktických nauk*. Zde záleží na pojetí a zpracování matérie. Hudební teorie může být pojata jako věda, může však též setrvat na úrovni praktických empirických nauk. Elementární učebnice zajisté nepředstavuje hudebně vědecké dílo (stejně jako slabikář není dílem jazykovědným); avšak látku, již se zabývají tradiční nauky, lze zpracovat vědecky a shrnout do systematického díla vědecké povahy (stejně jako lze vytvořit vědeckou mluvnici jazyka). Jednotlivé poznatky a z nich vyvozené teoretické zákony, prosté i složité, axiomatically evidentní i záludně skryté, představují pak vždy výsledky *výzkumu vědeckého*, který se jen okruhem své matérie liší od výzkumu v obecně uznaných vědách přírodních, technických a jiných.

Pokud jde o *hudební praxi*, rozumíme jí několik vyhraněných okruhů činnosti, vzájemně těsně spjatých, které ve svém souhrnu reprezentují *hudební život*. Jde o tyto okruhy:

1. skladbu,
2. výkonné umění,
3. pedagogiku,
4. naslouchání hudbě.

Jednotlivé okruhy jsme označili zjednodušenými hesly. U prvních dvou je jasné, oč jde. Označením „pedagogika“ zde rozumíme všechny druhy činnosti směřující k přípravě, třibení a růstu všech, kdo pracují s hudbou nebo přicházejí do styku s ní; spadá sem tedy i *popularisace hudby* (slovem, příkladem, tiskem), nejen odborné školení budoucích profesionálů. Zvláště široký a pro hudbu životně důležitý je okruh poslední, označený heslem „naslouchání hudbě“; zde nejde jen o pasivní *konsum*, nýbrž i o aktivní *kritiku*.

Uvedené čtyři okruhy hudební praxe jsou navzájem na sobě *závislé*, a to tak, že bez kteréhokoliv z nich nelze si představit existenci ostatních. Existují ovšem vedlejší, specialisované oblasti hudební praxe, pro celek rovněž životně důležité — ty však lze vždy zahrnout nebo přiřadit k některému z uvedených čtyř okruhů (např. tisk not, distribuce, nástrojařství, rozhlas, koncertní agentury atd. atd.).

2

Vztah mezi hudební teorií a praxí představuje živou otázku, vždy znova a znova přetřásanou. Zde nám nejde o apologii teorie vůči praktikům, kteří ji podceňují; nejde o to, aby „teorii bylo přiznáno místo, které jí podle jejího významu náleží“; vůbec pak nejde o vyhledávání opor, jimiž by mohla být náležitě podepřena existenční základna teorie a bezpečně zajištěn její další rozvoj. Nejde o to vše proto, že teorii vůbec nelze oddělit od praxe a zajišťovat jí tak nezávislý, praxí nezatěžovaný rozvoj (stejně jako nelze uvažovat odděleně o rozvoji hudební praxe bez souvislosti s rozvojem společenského života). Péče o rozvoj hudebního života (hudební praxe) jest zároveň péčí o rozvoj teorie.

Nestačí však mluvit jen o *těsném sepětí* teorie s praxí. O vztahu teorie k praxi je třeba otevřeně říci, že je jednoznačně jednosměrný v tom smyslu, že teorie *pomáhá* praxi, při čemž sama je *odvozena* z praxe. Průkaznost této skutečnosti je historická: vždy tomu tak bylo.

Uvedený směrový vztah nelze obrátit. Pokusí-li se přece o to někdo, vznikne na jedné straně *nepotřebná teorie*, na druhé straně pak *uměle vynucovaná praxe*, neživotná, neschopná rozvoje. Neživotnost obojího právě dokazuje výše zmíněnou povahu vztahu mezi teorií opravdu zdravou a praxí opravdu živou.

Nelze-li směrový vztah mezi teorií a praxí obrátit, tím spíše jej nelze zrušit. Následky jsou pak nutně ještě žalostnější: zrodí se spekulativní, samoučelná, do sebe zakletá teorie, praxe se stane tápavou, anarchistickou, chaotickou.

Příklady prokazující existenci a povahu vztahu mezi teorií a praxí lze vyhledat v kterémkoliv údobí vývoje hudby. Přitom je ovšem třeba za teorii považovat i to, co se v pozdější době stalo samozřejmostí, o níž se teorie, zálibně vyhledávajíc zauzlené problémy, přestala zajímat. Tak vytváření našeho notopisného systému představovalo jeden ze stěžejních, přímo klíčových úkolů teoretického úsilí středověkého; hledání zákonitostí pro primitivní rané pokusy polyfonické představovalo vedle experimentu skladatelského zároveň pionýrský výzkum teoretický; objevem převratitelnosti souzvuků, jevu jasného dnes každému začátečníku, byl posunut vývoj harmonické teorie o závažný krok vpřed; atd.

O tom, jak výsledky zdravé, vážné, do praxe zahleděné teorie zapouštějí kořeny přímo do praxe, vrůstající do ní, svědčí okolnost, že se stávají neodmyslitelnou *součástí živé praxe*. Ukázat to lze zejména na jevech z pokročilejšího stadia vývojového, kdy intelektuální kontrola (teorie) vyrovnává krok s živelností experimentátorskou. Např. zmíněný již princip převratitelnosti akordů, v zásadě objevený Zarlinem, vrostl do myšlení skladatelů natolik, že pokusy o jeho přehlížení (např. u F. Z. Skuherského) musí nutně vyznít hluše, a to právě proto, že jsou v nesmiřitelném rozporu s vžitou, upevněnou praxí; skladatelé totiž myslí v akordických převratech, uvědomují si napořád druhovou sounáležitost jednotlivých převratů. Podobně princip enharmoniky pronikl od 18. století natolik skladatelskou, reprodukční, pedagogickou i konsumní praxí, že každé volání „zpět k čisté diatonice a k čistému ladění“ musí mít nutně povahu usilování utopického, nepraktického, skleníkového; zde je opět třeba říci, že skladatelé, hráči i posluchači myslí enharmonicky, jakmile se jim k tomu naskytne příležitost, čímž právě dokazují oprávněnost enharmoniky jako prosté existující skutečnosti.

Trvalé soužití teorie s praxí vytváří nakonec *závazný požadavek organické kontinuity* pro zdravý rozvoj teorie. Při ražení nových teoretických cest nelze prostě nenavazovat na to, co bylo vytvořeno teorií dosavadní a co se vžilo do té míry, že vniklo do praxe a nevykořenitelně v ní zdomácnělo. Bořit nebo prostě jen pomíjet lze staré teoretické omyly, usvědčené předsudky a nahodilé výmysly, nikoliv průkazně ověřené poznatky a široce praxí doložené zákony. Je třeba výslovně to říci, neboť i dnes jsme svědky toho, jak si někteří teoretikové neuvědomují závaznost kontinuity — k vlastní své škodě.

Pravíme-li, že teorie praxi *pomáhá*, máme na mysli samozřejmě veškeru teorii a všechny oblasti praxe. I teorie tzv. vědecká, dalekosáhle zobecňující, nemůže se z povinnosti pomoci vyvázat, nechce-li být vskutku nepotřebná, „k ničemu“: musí něco užitečného říci aspoň skladatelům, představujícím „nejvyšší“ kategorii hudební praxe. Přitom vědomý přehled ke zkušenostem hudební praxe v některém jejím odvětví musí, byť z povzdálí, usměrňovat úvahy teoretikovy.

Požadavek pomoci a služebnosti teorie je natolik závažný a závazný, že nakonec rozhoduje o *hodnotě* teorie. Při posuzování toho, co vskutku pomáhá a co nikoliv, nelze se však spoléhat jen na zběžný odhad, který bude mít vždy nepříznivé rysy nahodilosti. Bude třeba hledat *obecné znaky*, které zaručí postačující míru objektivního posouzení. Upozorňujeme zde na dva hlavní, navzájem se doplňující požadavky, jimž bude radno vyhovět, aby teorie vůbec mohla předpokládanou pomoc praxi poskytnout.

Jsou to:

1. požadavek *úplnosti* a
2. požadavek vědomého přehledu k *použitelnosti v určitém okruhu hudební praxe*.

Oba požadavky se navzájem ovlivňují, korigují se. Je třeba je vyrovnat, sladit. Zejména „úplnosti“ je třeba rozumět v souladu s požadavkem přehledu k praktické použitelnosti tak, že „úplné“ není „vše, co vůbec jest“ se všemi podrobnostmi, nýbrž „vše, co je důležité“.

Bude dobře, ukážeme-li na několika příkladech, jak přirozený a přitom závažný je *požadavek úplnosti* pro posouzení míry pomoci, jakou může teorie poskytnout praxi. Tak v nauce o harmonii, má-li být užitečná, nelze se omezit na přísný diatonický čtyřhlas, založený na klasických akordických druzích a přiměřeně vyzdobený neakordickými tóny, přitom však pominout modulace, alterované akordy, neterciové (novodobé) souzvukové druhy, tonální a funkční uvolnění (až po atonalitu), příznačné pro novodobé harmonické myšlení, atd. Podobně v kontrapunktu nelze se omezit třeba jen na vokální neimitační polyfonní techniku a přitom pominout práce imitační, běžné v baroku, klasicismu i dnes, techniku instrumentální polyfonie, polyfonii založenou na moderních harmonických a tonálních možnostech. Stejně v nauce o hudebních formách není možno se spokojit jen základními, jednoduchými (nebo dokonce zjednodušenými) formový-

mi schémata a neukázat přitom skutečné tvarové bohatství živé hudby.

Kusost takto podané látky v hudební teorii, oboru to v podstatě nehistorickém, není vadná jen nějakým dlužnictvím vůči mnohem bohatší praxi, nýbrž tím, že přímo *znemožňuje uplatnění pomoci praxi*, a to zpravidla ve všech jejích okruzích. Není pak divu, když se praxe uchyluje k svépomoci, k živelným experimentům (ve skladbě) — nesetrvá-li ovšem raději v blažené nevědomosti (při reprodukci, při naslouchání hudbě).

U skladatele (mladého, hledajícího) je věc složitější potud, že ani ty kusé informace, jichž se mu při studiu dostalo, nejsou vlastně prakticky použitelné, poněvadž soudobá hudba užívá přece jen jiného výraziva, než na jakém mu bylo to málo demonstrováno. A neskladatel se dívá na dění živé praxe rovněž bezradně, když jen občas, sporadicky se setkává s jevy, které na základě teoretické průpravy může postihnout a porozumět jim, zatím co většinou hudby, jím samým provozované a slyšené, musí se prodírat bez pomoci teorie, „na vlastní pěst“ (činí-li tak vůbec). Navíc je toto vše neekonomické, tápavé; co chvíli jsou nastraženy slepé uličky.

Z uvedeného je snad patrné, že splnit požadavek úplnosti není pro hudební teorii úkol snadný. Prosté vyslovení požadavku úplnosti nenaráží na obtíže tam, kde jde o látku omezenou, nevelkou. Avšak právě hudební teorie disponuje látkou rozlehlou, bohatou, v některých oborech pak nadmíru složitou (v harmonii). Teoretik si pak musí uvědomit, že požadavek úplnosti, pro něho samozřejmý, nutně ho přivádí k povinnosti řešit *problém úplnosti*. Zdravý lidský rozum nemůže dopustit, aby požadavek úplnosti byl splněn bezduchým nakupením balastu, bezohledným k tomu, komu mělo být poslouženo. Kvantitavnímu narůstání látky (zcela přirozenému v historickém vývoji každého oboru) musí být vytyčeny rozumné meze. Není pochyby o tom, že v hudební teorii jde víc o *zorganizování látky v postižitelnou soustavu* než o prosté nahromadění látky.

Při řešení problému úplnosti může teoretik obecně postupovat dvěma cestami: a) povšechně *omezovat látku*, ovšem tak, aby se nezpronevěřil požadavku úplnosti, b) *přizpůsobovat rozsah látky určité vyhlédnuté oblasti praxe* (a tím tedy zároveň plnit požadavek přihledu k naléhavým potřebám praxe). U obou možností se na chvíli pozastavme.

Omezení látky nelze v žádném teoretickém oboru provádět nahodile, podle subjektivního, nekontrolovaného odhadu. Vše důležité a užitečné (v praxi použitelné, praxi osvětlující) je třeba zachovat. Hlavním a nejúčinnějším způsobem omezování látky je však *záměrná redukce* ve smyslu *převádění jednotlivin na typy* (jednotlivých jevů na organicky spřízněné skupiny jevů). Tím lze se vyvarovat nejhoršího: kusosti. Víme z dějin hudební teorie, že touto schůdnou cestou, hodnou vědy, bylo úspěšně postupováno vždy, kdy se matérie začala povážlivě rozrůstat. Patří sem již dva-

krát vzpomenutý princip převratitelnosti akordických druhů, patří sem rameauovský princip funkční, patří sem systematika hudebních forem i novodobé úsilí o rozlišení formového půdorysu a druhu (žánru) hudby, hledání obecných principů tektonických aj. aj. Zde má tvořivá hudební teorie plodné pole působnosti. Takovou redukcí lze zachovat celek v potřebné úplnosti a přitom neutonout v moři nepřeborné látky. Je ovšem zřejmé, že k tomu nestačí horlivost sběrače; úkol zmůže jen dovedná bystrost pořádací.

*Přízpusoben*í rozsahu, výběru a zpracování látky určitému okruhu praxe, tomu, kterému má být poskytnuta pomoc, znamená vlastně *specialisaci*. Hudební teorie se vskutku dopouštěla a dopouští chyby v tom, že nabízí (nebo dokonce vnucuje) určitý způsob sestavení a zpracování své látky, který je sice vhodný pro některý okruh hudební praxe, nikoliv však pro okruhy jiné. Zpravidla jde o vyhraněné zaměření skladatelské: teorie chce naučit neskladatele aktivně skládat hudbu, zatím co by bylo moudřejší naučit neskladatele jen pasivně jí rozumět. Poněvadž rozsah látky (a úměrně s tím potřebná míra vynaložené studijní námahy a času) je životem neúprosně omezován, ať již tomu teoretik chce či nechce, je výsledek neprovedené nebo nedostatečně provedené redukce látky horší než výsledek dovedně provedené redukce radikální. K věci se ještě vrátíme, až budeme posuzovat nynější stav teoretického vybavení praktických hudebníků a uvažovat o možnostech zlepšení.

5

Vědomý *přihled k použitelnosti v určitém okruhu praxe* pronikavě ovlivňuje jak sám rozsah látky, tak i způsob zpracování v hudební teorii jako celku a v jejích jednotlivých odvětvích (naukách).

Začneme případem negativním, případem, kdy teorie chce zůstat tzv. *čistou vědou*, kdy nechce nikomu a ničemu sloužit, jen bádát, hledat, objevovat, systemisovat, formulovat. Nemůžeme zamlčet, že k takovému ideálu, na prvý pohled vznešenému, bylo skutečně kdysi s úctou vzhlíženo. Nebezpečí, které číhá na teorii v takovémto pojetí, je očividné: při sebeúplnějším shrnutí látky, při sebedůmyslnějším jejím sepětí, může snadno ztratit kontakt s živou hudbou, s praxí a jejími potřebami, a tak již přodem promarnit sám smysl své existence.

Nelze ovšem zastříit skutečnost, že i *teorie vysoce zobecňující*, hledající a nalézající nejobecnější zákonitost v hudbě jako celku i v jednotlivých jejích přísně odisolovaných složkách, má co říci praxi, byť zpravidla již jen nepřímou (např. skladatelům prostřednictvím učitele skladby, v jistém

aplikačním oprostění). Situace zde není nepodobná té, jaká je např. mezi matematikou a vědami technickými, mezi teoretickou fyzikou a fyzikou experimentální apod.

A je přirozeným právem, ba povinností teorie takto pojaté, teorie vědecké, aby byla do všech důsledků *věcně systematická* a neohlížela se na to, že okruhy praxe okrajové nebo nedorostlé nebudou moci z ní čerpat bezprostředně. (Vědecky pojatá a široce založená mluvnice jazyka také nepatří do rukou dětí nebo začátečníků a nelze ji z tohoto hlediska soudit.)

Sestoupíme-li nyní „níže“ a povšimneme si zblízka potřeb jednotlivých základních okruhů praxe, vidíme na první pohled, jaká je tu rozmanitost. Už sama volba příslušného stupně disciplíny je přímo závislá na tom, komu má být poskytnuta pomoc. Je pak věcí metodiky teorie, aby vytvořila soustavu s odstupňovanými, pečlivě vyváženými dávkami. Tak např. k mládeži, u níž nelze předpokládat pozdější profesionální zaměření, je třeba přistupovat jinak než k dospělým amatérům, k těm zase jinak než k prostým, jen příležitostným konsumentům hudby a pod. Co však bývá společným příznakem všech praktických nauk, majících tu výraznější, tu zase třeba jen náznakové pedagogické zaměření, je *kompromisní rozvrh látky*, obětující zčásti *věcnou systematickostí* ve prospěch přirozeného, pedagogickými zřeteli vynuceného *postupu od jednoduššího k složitějšímu*. Čím nižší, elementárnější oblast teorie je z takového zorného úhlu zpracovávána, tím víc ustupuje do pozadí systematickosti, tak příznačná pro pojetí vědecké.

Už takový kompromisní rozvrh látky svědčí o tom, že ke konkrétním potřebám praxe je přihlíženo. Prvním předpokladem pro odezvu je prostá možnost přijetí a strávení podávané látky; splněním tohoto předpokladu je zároveň splňován zčásti požadavek praktické použitelnosti. Pravíme výslovně „zčásti“. Neméně silnou, ba spíš silnější záruku praktické použitelnosti představují *aplikace* a *ilustrace*, příklady tvoření (vlastní) i analysované (z hudební literatury). I zde je ovšem třeba přísně zachovávat postup od prostšího k složitějšímu — rozumí se s tím, že v složitějším je přípustno a vítáno i jednodušší (nikoliv obráceně).

Uvedené poznámky snad postačí, aby bylo možno prozatím uzavřít obecným poznatkem, že vědomý přehled k použitelnosti v praxi jednak uzpůsobuje *volbu, rozsah a postupný rozvrh látky* hudební teorie, jednak si vynucuje přiměřené *vybavení aplikační a ilustrační*. Zde jsme už u velmi určitých rysů, podle nichž můžeme s dostatek spolehlivě posoudit teoretickou práci.

Ptáme-li se, co potřebuje a co očekává praxe od teorie, musíme si předeslat ujasnit, který *okruh praxe* a jaký její *stupeň* máme na mysli. Rozmanitost potřeb je totiž tak značná, že není možno vyhovět současně všemu.

Čtyři základní okruhy praxe, o kterých již byla řeč, představují totiž čtyři různé *okruhy zájmů*; v každém pak lze rozlišit několik *stupňů* (podle věku, podle toho, jde-li o praxi profesionální nebo jen amatérskou, podle úrovně hudby atd.). Skladatel bývá někdy zároveň výkonným umělcem, často bývá zároveň pedagogem, vždy pak sám poslouchá značné kvantum hudby, na což pak navazuje jeho případná činnost kritická. Přesto má však jeho zájem především povahu skladatelskou. Dívá se na vše očima skladatele a ke všemu přistupuje jako skladatel. Podobně výkonný umělec má speciální zájmy, jinak usměrněné, neskladatelské. Zase jinak zaměřeny jsou zájmy pedagoga, jemuž učitelství je životním posláním. A zájmy širších kruhů posluchačů hudby jsou pak již zcela jiné povahy.

Vyslovujeme-li jako jednu ze základních podmínek zdatu práce teoretikovy požadavek vědomého přehledu k použitelnosti v praxi, musíme mít přirozeně na mysli *určitý okruh praxe*, v něm pak nadto ještě určitý stupeň. Jedině tak může teorie svůj úkol vůči praxi užitečně splnit.

Chyba, jíž se teorie nejčastěji dopouští, tkví v tom, že se její přehled k praxi — pokud se vůbec výrazně projeví — soustřeďuje šmahem jen na *okruh praxe skladatelské*. Je to sice pochopitelné — jde přece o oblast „nejvyšší“, teoretikovi nejbližší —, není to však zdravé, ba víc: je to škodlivé. Je jasné, že skladatelská praxe vyžaduje od teorie neobyčejně rozsáhlou, do hloubky zabírající pomoc, a to jak ve výkladu látky, tak i v aplikaci. Taková „solidní“ metoda, vhodná pro skladatele, splňuje pochopitelně zároveň úkoly metod vhodných pro neskladatele, už svou důkladností. V tom není věcná chyba. (Chybné by bylo, kdyby metody, vhodné pro praxi neskladatelskou, bylo bez náležitých doplňků používáno pro praxi skladatelskou.) Avšak při universálním uplatnění skladatelské metody dochází ve většině případů takřka zákonitě k prohřešku základnímu: ke kustosť, neúplnosti. Při pracovním zatížení praktických hudebníků, kteří nechtějí pracovat skladatelsky, je zcela vyloučeno, aby se s plným zdarem mohli prokousat vším, co potřebuje ke své práci skladatel; zůstanou na polovici nebo na třetině cesty, což jim pak zabrání i v tom, aby svou vlastní reprodukční praxí upevnili získané poznatky. Vyžaduje-li teoretik pro svůj obor neúnosnou přemíru času a studijní horlivosti, nutně nakonec shledá, že jeho úsilí vyzní takto do prázdna.

U teorie určené *pro neskladatele* je třeba bezpodmínečně trvat

a) na *značné redukci látky* (ve smyslu dříve uvedeném),

b) na pečlivém *kompromisním postupu* (rovněž v dříve uvedeném smyslu), specifikovaném pro určitý okruh a stupeň, a

c) na důsledném, obezřetně vybíraném a přitom sdostatek rozlehlém *doprovodu ilustračním*.

Nic z toho nelze pominout nebo jen odbýt; nedostatek v kterémkoliv směru hatí hned celý výsledek. Utvrzování teoreticky poznávané látky (ilustrace) musí probíhat na podkladě pečlivých a podrobných *analýs* (ovšem ruku v ruce s živým poslechem a studiem zvukovým); právě zde je třeba spatřovat *těžiště práce*, nikoliv v bezúčelných, stále jen primitivních, bezduchých a nikam nevyústujících pokusech skladatelských.

Trváme-li neochvějně na tom, aby teorie sloužila praxi, musíme od teoretického studia požadovat, aby praktikovi nejen zběžně zprostředkovalo potřebné informace, nýbrž aby mu též zaručilo *trvalé osvojení* jednou získaných teoretických poznatků a nadto pak ještě možnost *dalšího samostatného rozšiřování teoretického rozhledu* při vlastní odborné práci, ať již reprodukční, pedagogické, kritické nebo i jen při prostém poznávání hudby (při amatérské hře, při poslechu). Ojedinelé poznatky, nedostatečně zobecněné, nevyužité k pochopení zákonitosti jevů a neutvrzované denní uměleckou prací, rychle mizí z paměti, takže vynaložené kusé a neúčelné studium bylo vlastně marné.

7

Naše dosavadní úvahy, v nichž jsme se rozhlíželi po možnostech pevnějšího sepětí teorie s praxí a tím i hledali smysl a poslání hudební teorie, je třeba doplnit *posouzením nynější situace* v naší hudební teorii a na tomto podkladě pak načrtnout *výhledy do budoucna* a konkrétní *úkoly*.

Jestliže jsme na počátku povšechně vymezili pojem teorie, musíme nyní ještě dodat, že viditelnou stránku teorie, již lze sledovat, představují *teoretické knihy*, vědecké i učebnice, a na nich založené nebo na ně navazující *teoretické předměty* ve školách.

Už při zběžném nahlédnutí do starších českých učebnic vidíme, jak požadavek úplnosti i požadavek přihledu k potřebám praxe byl splňován jen v malé míře. Neúplnost, posuzována z dnešního hlediska, byla ovšem v mnohém *podmíněna dobou*. Je přece samozřejmé, že o jevech nevyjasněných, nenalezených nebo v dosavadní tvorbě neexistujících nemohl autor mluvit. Nemůže nám tedy vadit, že v učebnici harmonie od Josefa Foerstra („Nauka o harmonii“, I. vydání z r. 1887) není řeč o neterciových

akordech a o atonalitě, nebo že Otakar Šín o půl století později (v „Úplné nauce o harmonii na základě melodie a rytmu“, II. vydání z r. 1933) nemluví zasvěceně o možnosti pozvolného uvolňování tonálních vztahů na jedné straně a zase o jistém tonálně funkčním významu neakordických tónů na straně druhé. Vadí nám však, když autor knihy, zamýšlené jako praktická příručka, vědomě zamlčuje jevy již dávno vrostlé do povědomí praktiků — jeho samotného nevyjímaje —, jak to učinil F. Z. Skuherský (v „Nauce o harmonii na vědeckém základě ve formě nejjednodušší se zřetelem na mohutný rozvoj harmonie v nejnovější době“ z r. 1885), pokud jde např. o převraty souzvuků, o význam neakordických tónů, o slohové normy týkající se rozvádění disonancí aj.

Pokud jde o požadavek přihledu k použitelnosti v praxi, spokojovali se starší autoři, tísnění omezeným rozsahem, jen náznaky, při čemž soustřeďovali hlavní zájem na *aktivní pokusy skladatelské povahy*, většinou však jen zcela primitivní a často i velmi problematické ceny (jako je vypracovávání číslovaných basů, vypracovávání schematických kontrapunktů a pod.). Slabou stránkou byl pak *nedostatek ilustračního materiálu z hudební literatury* a s tím pomíjení praxe analytické. V nové době je tento nedostatek záměrně napravován, jak vidíme v nové učebnici harmonie od Z. Hůly („Nauka o harmonii“, 1956) a v učebnici kontrapunktu od téhož autora („Nauka o kontrapunktu“, I. Vokální polyfonie, 1958).

O pedagogické praxi v učebnách bychom měli předpokládat, že představovala zhruba realizaci toho, co bylo zachyceno v učebnicích. Někde však — naštěstí — učitelé sami navíc podávali to, co učebnice pomíjely (jak vidíme z výsledků odpozorovaných na žácích), jinde — bohužel často — byly dobově pochopitelné nedostatky učebnic stupňovány tím, že *nezcela úplná látka byla podávána v zkomoleném zlomku* (tím, že byla probírána jen část látky). Právě negativní výsledky vyvolávají pak pochybnosti o užitečnosti teorie, o jejím smyslu, ba dokonce o oprávněnosti její existence. Burcují ovšem též k pokusům o nápravu.

8

Chce-li dnešní teoretik opravdu praxi pomáhat, musí se především otázat, co praxe od něho očekává, v čem potřebuje pomoci. Podle toho pak musí svou práci zaměřit a odměřit dávky.

Skladatel potřebuje umět *uvědoměle tvořit hudbu* a právem očekává od teorie, že mu v tom pomůže (že ho „naučí komponovat“). Ježto v úsilí o pomoc skladbě lze spatřovat prapůvodní impuls veškerého teoretisování, je zcela přirozené, že *skladatelské zaměření teorie* představuje podnes její

takřka neodmyslitelný příznak. O nepříznivých důsledcích při uplatňování pomoci teorie v jiných okruzích praxe jsme se již zmínili.

Neskladatelé, ať již výkonní umělci (třeba jen začínající), pedagogové nebo prostí amatérští konsumenty hudby, očekávají od teorie pomoc jiného druhu. Mohou sice plně vychutnávat a poutavě předávat „krásu hudby“, neboť jsou hudební a milují hudbu, chtějí jí však též *rozumět*, a to asi tak, jak chce zvědavý člověk rozumět jazykovému projevu nejen po stránce významové, nýbrž i *po gramatické stránce*. Výkonný umělec to chce proto, že mu to pomůže ve hře, pedagog to chce proto, že tím může pomoci žákovi, posluchač i kritik proto, že mu to usnadní čtení hudby a srovnávání jednotlivých skladatelských projevů i stylů. Přitom jde v podstatě o to, aby hráč, učitel a čtenář hudby dovedli *slučovat jednotlivé prvky*, z nichž se každé hudební dílo skládá, *v organické, srostité celky*, jevy vyšší, složitější, nikoliv však libovolné, nýbrž *zákonitě utvářené a zákonitě na sebe navazující*. Teoreticky neškolený hudebník cítí, že v hudbě vládne *řád*, nemůže jej však sám postihnout. V tom pak očekává pomoc od teorie. Chce, aby mu bylo ukázáno a vysvětleno, jak se jednotlivé tóny, jež hravě ve skladbě přečte a zahraje, slučují do zákonitě sestavených a zákonitě plynoucích *souzvuků*; chce to vědět proto, že ví, jak by mu to bylo *výhodné* (např. už při memorování skladby). Podobně se potřebuje vyznat v tom, jak se jednotlivé úseky skladby slučují do *formy*; sledovat její rozvoj je pro něho rovněž výhodné. A právě tak potřebuje vědět, jak se jednotlivé melodické obraty (intervaly) slučují někdy do *figur* určitého harmonicko-melodického významu, jindy do *primárních melodií* různé stavby, zase jindy do *hlasů doprovodných* nebo *kontrapunktů* apod.; vždyť jedině tak může skladbu správně a nezkráceně reprodukovat. Atd. Neskladatel, který si navykne toto vše sledovat, usnadňuje si práci při studiu i při hře, lépe a rychleji se v hudbě orientuje, spolehlivěji ji hodnotí.

Ve srovnání s *počtem skladatelů* — včetně těch, kteří se jen domnívají, že by se skladateli snad mohli stát, i včetně těch, kteří do řemesla jen nahlédli a zahodili flintu do žita, sotva vykročili — je *počet neskladatelů* všech odrůd nesrovnatelně větší. Již právem této většiny mají neskladatelé nárok na rovnocennou *specialisovanou pomoc teorie*, takovou pomoc, která je zaměřena k jejich potřebám přímo, bez oklik. A byť i nadále platí poznatek, osvědčený na zkušenosti, že ten, kdo se naučí kultivovaně mluvit, již tím lépe porozumí pronášené řeči a lépe ji vychutná i posoudí, a ten, kdo se naučí uvědoměle komponovat, již tím lépe porozumí hudbě, přece jen zdoluhavost, nehospodárnost a odtud vyplývající častá neúčinnost *kompoziční metody*, bez rozdílu uplatňované pro všechny případy, nutí teorii, aby pomýšlela na vybudování vskutku účinné *metody analytické*, vhodné pro nabytí prohloubené *pasivní znalosti hudby*.

Lze říci, že *analytická metoda* celkem zdomácněla v nauce o hudebních formách, kdež zdlouhavost, ba přímo nemožnost kompoziční metody je očividná. Do jisté míry pronikl analytický postup i do nauky o kontrapunktu. Houževnatě se však brání *nauka o harmonii*, v níž právě možnost primitivní kompoziční práce na malých ploškách svádí k falešné „aktivitě“. O tom, že soustředěný analytický postup je možný i v harmonii, lze se přesvědčit ze skutečnosti, že někteří inteligentní hudebníci neskladatelé si dovedli získat slušnou znalost harmonie, aniž prošli nějakým školským kursem. A o tom, že právě v harmonii důsledně uplatňovaný kompoziční postup má cenu velmi problematickou, lze se přesvědčit z jiné, smutnější zkušenosti, podle níž i mnozí profesionální hudebníci, řádně odchovaní školou, stojí před harmonickými jevy bezradni po celý život. První se prokousali sami, tj. sami si našli způsob, jak zobecňovat jednotlivé poznatky z materiálu, s nímž jsou ustavičně ve styku, sami si z improvisovali analytickou metodu; u nich jistě pomohla obdoba jiných věd. Druzí ztroskotali z příčin, které už byly uvedeny: látka jim byla podána jen ve zlomku a pro ně nepoužitelným způsobem; z jiné strany se jim pak pomoci rovněž nedostalo (neboť jiným studiem se nezabývali).

Povinnost hudební teorie *vybudovat analytickou metodu* tam, kde je jí naléhavě třeba, plyne z přirozeného vztahu teorie k praxi, jak o něm zde uvažujeme. I pokusíme se, abychom na nejožehavějším případě *nauky o harmonii* ukázali, jak lze analytickou metodu důsledně uplatnit.

9

Při *analytickém studiu harmonie* je třeba si osvojovat nejen *napsané*, nýbrž i *znějící*, *slyšené*, obojí v přiměřené rovnováze. Zdůrazňujeme to proto, že nevyrovnanost vede nutně k výsledkům nepříznivým.

Konečný cíl práce je několikery: nashromáždit dostatečný počet poznatků, rozvinout soudnost, rozvinout představivost, získat návyk analytického sledování hudby, podnítit a umožnit další samostatnou analytickou práci.

Rozvrh látky musí vyhovět jak *požadavku úplnosti*, tak i *požadavku použitelnosti*. Je třeba probrat *vše potřebné*, a to *stravitelným způsobem*. Věcnou systematickostí bude třeba narušit rozumným kompromisem, a to nejen s požadavkem postupu *od jednoduššího k složitějšímu*, nýbrž navíc ještě požadavkem postupu *od běžnějšího k vzácnějšímu*. Jde totiž o to, aby bylo možno snáze vyhledávat vyhovující ilustrační materiál z hudební literatury. Každá ukázka z literatury musí být vybrána tak, aby v ní bylo vše teoreticky jasné (tj. aby vše bylo dříve výkladem osvětleno); nelze při-

pustit, aby zůstala temná místa. Vyhovět takovému požadavku lze ovšem jen tenkrát, když jevy, které se vyskytují napořád, budou probrány co nejdříve.

Výhodným se zdá takový postup, v němž se nejprve osvětlí a na příkladech doloží *určitý okruh poznatků*, načež se systematickým rozumovým a sluchovým studiem vybraných ukázek z literatury tyto poznatky *upevní*; na upevňování záleží stejně jako na poznávání. Pak následuje další okruh, poznáný a upevněný, pak zase další. Při tomto postupu se přirozeně *ustavičně utvrzují poznatky starší* (tedy v druhém okruhu poznatky z okruhu prvního, v třetím z prvního a druhého atd.). Tím právě se vytváří potřebný *analytický návyk*.

Konkrétně lze navrhnout takovýto *pracovní postup*:

1. okruh poznatků: konsonance a dominantní čtyřzvuk (tj. jevy nejjednodušší a zároveň nejběžnější);

2. okruh poznatků: neakordické tóny (ale jen na akordickém materiálu z 1. okruhu);

3. okruh poznatků: běžné (terciové) disonantní akordy (bez neakordických tónů nebo s nimi);

4. okruh poznatků: jednoduchá souhra tónin (tj. modulace do nejbližších tónin, mimotonální akordy, drobná vybočení, též souhra paralelních tónin a tónin stejnojmenných, též ojedinělé akordy mollové v dur a ojedinělé akordy durové v moll atd.);

5. okruh poznatků: alterované akordy (tj. uplatnění pomocných tonálních funkcí);

6. okruh poznatků: složitější souhra tónin (tj. modulace odvážnější, zejména takové, kde se uplatňují alterované akordy, kontrastní tóninové skoky, zvýšený tonální neklid atd.);

7. Okruh poznatků: rozšířené akordické a tonální možnosti (neterciové akordy, mnohozvuky, uvolňování tonálně funkčních vztahů, jevy moderní hudby).

Takto rozvržený *analytický úvod do harmonie*, ovšem sdostatek do široka zabírající a podaný s náležitou důkladností, může představovat *postačující teoretickou výzbroj pro neskladatele*, i když pochopitelně u posledně uvedených okruhů se předpokládá, že se budou další samostatnou prací rozšiřovat a prohlubovat.

Pedagogicky nejobtížnější jsou okruhy nižší. Obtíže tkví v tom, že vedle nejjednodušších jevů, na něž je prozatím soustředěna pozornost, vynořují se napořád jevy složitější, spadající do dalších okruhů. Takové příklady a ukázky je pak nutno vyloučit a vyhledat jiné, vhodné. Okruhy vyšší se pak praktické hudbě čím dál víc blíží, až nakonec je možno přistoupit k analýze *jakékoliv hudby*. To je cíl, k němuž dospěje kompoziční

metoda, zdržující se školáckým spojováním akordů a čistým vedením hlasů, po čase mnohem delším.

Rozumí se, že analytická metoda nemůže v harmonii nahradit metodu kompoziční. Jako samostatná metoda však nejen postačí pro neskladatele, nýbrž je pro ně *vhodnější*. Skladatelé musí ovšem navíc projít studiem kompozičním.

Načrtnutým příkladem analytického rozvrhu látky v nauce o harmonii uzavíráme naše úvahy.