

Doplňující poznámky k některým jevům harmonického a tonálního myšlení

Dne 4. ledna 1974 zemřel řádný profesor hudební fakulty AMU Karel Janeček, doktor věd o umění (nar. 20. 2. 1903). Byl od založení této vysoké školy jedním z předních členů jejího pedagogického sboru, po určitý čas vykonával i funkci děkana hudební fakulty a prorektora AMU. Vybudoval a téměř do své smrti vedl katedru teorie a dějin hudby jako významné pracoviště pedagogické i vědecké. Byl školitelem vědeckých aspirantů a zavedl postgraduální kursy hudební teorie pro absolventy HAMU i příbuzných fakult. Z Janečkovy iniciativy byl založen i sborník „Živá hudba“, ve kterém jsou publikovány vědecké práce pedagogů hudební fakulty AMU.

Jako hudební teoretik vyšel Karel Janeček ze školy Otakara Šína. Podněty svého učitele domýšlel osobitým způsobem; kriticky se vyrovnal s určitou jeho nedůsledností a prakticismem a došel k řešení stěžejních hudebně teoretických problémů na přísně vědecké úrovni. Kdybychom chtěli přiřovnáním vystihnout význam osobnosti Karla Janečka, museli bychom jít zpět do historie nejspíše až k Antonínu Reichovi, proslavenému učiteli teorie skladby, mezi jehož žáky patřili i Berlioz, Liszt, Franck a Gounod. Jako dlouholetý učitel skladby na pražské konservatoři a profesor hudební teorie na hudební fakultě AMU dal Karel Janeček pevný skladebně technický základ několika generacím českých skladatelů, od Drejsla, Sommera, Pauera, Železného a Flosmana přes Kalabise, Matěje, Bártu a Ebena až po ty, kteří jsou dnes ještě studenty. A je jisté, že tento Janečkův vliv bude působit i v dalších letech, neboť své obrovské zkušenosti skladatele, teoretika a učitele shrnul a publikoval v cílevědomě naplánované řadě knih, zpracovávajících na jednotné metodické základně prakticky celou oblast skladebných nauk.

Janečkovy **Základy moderní harmonie** jsou dílem mimořádného významu z hlediska světové literatury tohoto oboru, neboť poprvé vůbec shrnují v celistvosti všechny základní poznatky o harmonických možnostech temperované chromatiky. Již sám fakt, že Janeček spočítal a podrobně zkatalogizoval všech 350 možných souzvukových druhů, představuje objev světové priority. Ale v knize jsou podrobně prozkoumány i zvu-

kové vlastnosti tohoto harmonického materiálu, možnosti jeho různých úprav, otázky latentní harmonie melodických útvarů i složitá problematika harmonického pohybu, v němž hraje rozhodující úlohu Janečkem objevené obecně platné zákonitosti, formulované jako „princip čisté tóniky“ a „princip citlivého tónu“.

Obecné poznatky, které Janeček objevil, uplatňují se v různých slozích od nejstarších dob po současnost. Janeček z nich vychází i v dalších svých dílech věnovaných nauce o harmonii, totiž v analytickém kursu nazvaném **Harmonie rozborem a kompozičním kursu Skladatelská práce v klasické harmonii**. Obě tyto knihy vycházejí z autorových bohatých pedagogických zkušeností a zaujmou zcela nekonvenční metodou výkladu.

Základní význam mají i Janečkovy práce věnované dalším skladebným naukám. **Melodika** je vůbec první české souborné dílo o této disciplíně. **Hudební formy a zejména Tektonika – nauka o stavbě skladeb** znamenají překonání úzkého empirismu a prakticismu, dosud v těchto oborech převládajícího, a postavení hudebně tektonické problematiky na solidní vědecký základ.

Jestliže při hodnocení významu Karla Janečka stavíme do popředí jeho dílo hudebně teoretické a pedagogické, neznamená to, že bychom měli podceňovat jeho práci skladatelskou. Karel Janeček je jednou z výrazných tvůrčích osobností, jež vyšly z mistrovské školy Vítězslava Nováka. Jeho hudební jazyk je vzácně ušlechtilý, slohově čistý, jeho skladebná technika je vybroušená a mistrovská. V symfonickém oboru jsou páteří jeho díla 2 symfonie a triptych „Lenin“. Obsáhla je jeho tvorba klavírní a komorní, z níž jmenujeme Sonátu pro violoncello a klavír, Divertimento pro dechové trio, 3 smyčcové kvartety, Komorní ouverturu pro noneto a Malé a Velké symposion. Janeček obohatil i repertoár vynikajících českých sborových těles řadou závažných děl, z nichž zvláště významné jsou cykly „Živým“, „Padlým“ a jeho poslední skladba vůbec, nazvaná „Můj sen“.

Karel Janeček byl umělecky i vědecky aktivní do posledních chvil svého života. Stačil ještě připravit k tisku rozsáhlou monografii o komorní tvorbě Bedřicha Smetany. Hudebně teoretické problémy promýšlel a domýšlel stále do větší hloubky a precíznosti. O tom svědčí i referát pronesený na symposiu, jež se konalo 4. 3. 1973 u příležitosti Janečkových sedmdesátin v Klubu skladatelů v Praze. Text tohoto referátu, který je posledním Janečkovým projevem, zde v plném znění otiskujeme.

1. O imaginárních tónech

Existenci imaginárních tónů lze doložit z jejich působení, nikoliv přímo. Působení je průkazné. Dosvědčují to díla, skladby. Z nich můžeme vyvodit, jak skladatelé harmonicky slyší a myslí a jak předpokládají, že slyší a myslí i posluchači.

Imaginární tón vzniká a mizí, účastní se utváření konkrétních harmonických vjemů; může být určitým kompozičním postupem zrušen, vyškrtnut z kontextu; a může popřípadě i nadále (tj. po svém harmonickém zrušení) působit v oslabené podobě jako imaginární tón tonální. O tom všem jsem psal jednak v dávném článku „O významu imaginárních tónů v harmonii“ (z r. 1931), pak v „Základech moderní harmonie“ (psaných v letech druhé světové války 1942–49 a vydaných r. 1965) a naposledy ve studii „Základní harmonické problémy a jejich řešení“ (z přelomu let 1953 a 1954). Dovolte mi, abych nyní k tomu dodal ještě jednu poznámku (myslím, že dosti důležitou): *imaginární tón se kompozičně ruší* — a tudíž škrtá z harmonického kontextu — *i v případě, kdy jako reálný tón zní dále*. Myslím tím na případy, kdy je hudba realizována na nástroji, v němž tóny reálně přeznívají (např. na harfě, na klavíru se stisknutým pedálem) nebo kdy hudba zní v prostoru s pronikavým a nápadně prodlouženým dozvukem. Tyto reálně přeznívající tóny si dovede ucho samo vyloučit a neslyšet je, jestliže byly náležitě (tj. kompozičními prostředky) zrušeny. Jinak by se nám musela jevit táž hudba předváděná různým způsobem jako podstatně jiná. Víme, že tomu tak není. Reálně přeznívající tóny, které nenáleží do právě vládnoucí harmonie a které byly řádně zrušeny, představují sice nepříjemnou, přesto však jen podružnou komplikaci zvuku. Nemění jeho podstatu. Neobohacují jej rovnocennými složkami, jen jej znejasňují, „zašpiňují“. Kultivovaní hráči je podle možnosti zatlačují, omezují, zkracují, ale právě jen z titulu kultivované vytríbenosti. Harfisté např. zavčas vhodným pedalizováním přeladují struny, klavíristé šetří pedálem, dirigenti volí přiměřené tempo podle povahy prostoru, v němž má hudba zaznít, apod.

Nakonec lze ještě dodat, že kompozičně nezrušený imaginární tón, který reálně už nezní, má při utváření harmonie neporovnatelně pronikavější význam než reálně přeznívající tón, který do právě utvářené harmonie nenáleží a který byl kompozičně zrušen. Imaginární tón harmonicky naplno působí, i když reálně nezní; reálně přeznívající tón, byl-li zrušen, harmonicky nepůsobí, i když fakticky (byť slaběji) zní.

Tento jev varovně upozorňuje (ovšem nepřímou), že účast jakýchkoliv slabších a přitom cizorodých složek v souzvuku má jen nepatrný význam; složky zvláště slabé — jako např. alikvótní tóny — jsou pak zcela bez-

významné, a nelze tudíž z jejich účasti či neúčasti nic vyvozovat. Trojzvuk moll je tudíž zcela rovnoprávný s trojzvukem dur bez ohledu na to, že u každého z nich dochází ke zcela rozdílné souhře alikvotních tónů.

2. Dialektika druhů, transpozic a úprav

Ve dvacátých letech jsem takřka pravidelně potkával ve Spálené ulici bezvadně oblečeného pána, s cylindrem na hlavě, za nímž se lidé udiveně ohlíželi. Byl to Adolf Krösing, slavný smetanovský Vašek. V roce 1923 si zazpíval Vaška naposled, už jenom jako host v Národním divadle. Vašek na scéně a pán v cylindru na ulici je týž Adolf Krösing, jenže pokaždé v jiné úpravě. Krösingův Vašek r. 1923 a předtím třeba r. 1892, kdy operní soubor pražského Národního divadla byl na svém památném zájezdu ve Vídni, je rovněž týž — jenže v různých časových transpozicích: tehdy v plné síle nejlepších let, naposled při definitivním rozloučení se scénou.

Právě tak je tomu se souzvukovými druhy. Mohou se uplatňovat v různých *transpozicích* a v nejrozmanitějších *úpravách*. Neškolený posluchač hudby jen stěží připustí, že fanfárové jásání tří trubek na tónech *d fis a* a delikátní harfový rozklad, v němž se vystřídávají tóny *as c es*, představují týž akordický druh (dur), pokaždé v jiné transpozici a v jiné úpravě. Je zásluhou hudební teorie, že toto usoustavnila. Pokud jde o klasický materiál, je už věc probojována. Avšak v oblasti moderní harmonie narážíme co chvíli na tvrzení, že dvě harmonie se liší svou podstatou (tj. jako *souzvukové druhy*), jestliže velmi rozdílně působí. Zde bude třeba častěji připomínat, že odlišující se druhy souzvuků mohou někdy působit velmi podobně (tak podobně, že se mohou navzájem zastupovat), zatímco zase jindy shodné druhy mohou vystupovat v úlohách vyhroceně odlišných, protichůdných — jednou jako pán v cylindru, podruhé jako Vašek.

Promiňte, že jsem použil tak primitivního přirovnání. Učinil jsem tak proto, že vím z hovorů i z literatury, jak často se právě v této věci chybí.

3. O harmonických funkcích

Historikové hudební teorie vyzdvihují dva stěžejní poznatky z oblasti harmonie, Zarlínův a Rameauův, později oplodněný Riemannem. Lze právem hovořit o teorii předzarlínovské a pozarlínovské, předrameauovské a porameauovské (ovšem s tím, že konzervativci i po Zarlínovi a po Rameauovi setrvávají z pohodlně na dřívějších pozicích a řadí se tudíž

k předzarlinovcům či předrameauovcům). Oba poznatky mají společného jmenovatele v tom, že *zobecňují*; shrnují jednotliviny do sounáležejících skupin. Jsou jen dvě dokonale vyhovující harmonie (= akordické druhy), které se vyskytují v rozmanitých modifikacích (= úpravách, transpozicích). Jsou jen tři funkce, které se mohou prosazovat v různých podobách (= jako odlišitelné, různě v prostoru rozmístěné druhy).

Každé omezení — i teoretické — provokuje; vyvolává námitky, nebo aspoň otázky. Právě tak i bezhraničnost nabádá přímo k třídění, ohraničování. Jsou opravdu jen dva plně vyhovující (= konsonantní) druhy? Ale i kdybychom připustili, že je jich více (jak to zhusta slýcháme), zůstává v platnosti to nejdůležitější ze Zarlinova poznatku — *převoditelnost modifikací-jednotlivin na základní, reprezentativní tvar každého druhu*.

Pokud pak jde o funkce (tedy o poznatek Rameauův, upřesněný Riemannem), lze rovněž pochybovat, zda jsou vskutku jen tři. Není jich víc? Ale i kdyby se jejich počet rozmnožil, zůstane v platnosti nejdůležitější rozlišení: nad osou — pod osou, nad tónikou — pod tónikou, dominanta — subdominanta. Každá funkční inovace je pak myslitelná jen jako *dvojice*. Potenciálně možné funkční systémy tedy jsou: tříčlenný, pětičlenný, sedmičlenný... Leč zadržme! Funkčnost je *obecnost*. Jsou určité transpozice určitých akordických druhů, které se vyznačují *dominantností*; jejich reprezentantkou je dominanta. Jsou jiné, které se vyznačují *subdominantností*; jejich reprezentantkou je zase subdominanta. Kdyby se počet funkcí rozmnožil nadměrně, reprezentovala by nakonec každá transpozice určitého akordického druhu sama sebe. Vznikl by početný důstojnický sbor s honosným názvoslovím, ale bez vojáků. Rameauův systém má tudíž platnost podnes i v tom, že počítá s *třemi hlavními funkcemi*; stroze omezený počet funkcí lze sice obohatit, ale jen s tím, že funkce čtvrtá a pátá budou jen *pomocné*, doplňující (takže hlavní zůstanou stejně jako dříve pouze tři). Rozšíření, k němuž skutečně došlo, bylo nezbytné, a to proto, že skladebná praxe se obohatila. K dominantnosti a subdominantnosti se přidružila jako něco zvláštního *fyrgičnost* a *lydičnost*.

Snad není třeba ani říkat, že nadměrně mnohačlenný funkční systém znamená vlastně popření funkčnosti vůbec, a tím i teoretický návrat do předrameauovské idyly.

Rozpoznání rysů dominantnosti, subdominantnosti a tóničnosti a dosažení určitých akordů do postavení reprezentantů těchto rysů vyvolalo nutně otázku funkčních rysů nerepresentantů. Jaký funkční smysl mají akordy, které v dané tónině nejsou ani čistou tónikou, ani čistou dominantou, ani čistou subdominantou? Předrameauovci — i když třeba žili dlouho po Rameauovi — mluvili o akordu na II. stupni, na III. stupni, na VI. stupni. Ale to byla jen orientační registrace. Funkční výklad mohl být trojí:

a) jde o tónové *obohacení*, popřípadě též o *ochuzení* reprezentantů (např. $h d f = g h d + f - g$);

b) jde o dočasnou *výpůjčku* odjinud, ať již věrnou či přizpůsobenou hlavní tónině (např. $a c e$ v C dur je z paralelního a moll, $as c es$ ze stejnojmenného c moll, $d f a$ z dominantní tóniny G dur, ale přizpůsobeno hlavní tónině C dur);

c) jde o funkční *smíšeninu* či dokonce o *kombinaci* ($g h d f$ je dominanta $g h d$ s přimíšenou subdominantní složkou f).

Je zajímavé, že z tohoto trojího možného výkladu je poslední (c) historicky nejmladší, třebaže je nejhodnější, „sám se nabízí“. Je nejpřesvědčivější, poněvadž nemusí počítat s těžko zdůvodnitelnou nahodilostí podřadných přídatků (jako výklad a) a s kolísavostí, popřípadě s dočasnou neplatností hlavního tonálního centra (jako výklad b). Přitom však mají i oba starší výklady (a, b) „cosi do sebe“; netřeba je zavrhnout. Někdy se přece stává, že tóny druhořadého významu obohacují harmonii (v postavení tónů neakordických) a že tonální centrum občas kolísá, mizí, přesouvá se. Třetí výklad je nicméně univerzální — hodí se vždy. Vůbec se nemusíme podívat, že je mladý. Stal se nezbytností až v době, kdy bylo nutno i teoreticky sáhnout po pomocných funkcích a obohatit systém. V nové situaci bylo pak už sotva možné se omezovat jen a jen na oba starší výklady (a, b).

4. Cestou k antitónice

Nad obohacným funkčním systémem, pětičlenným, se nikdo nepozastavuje, pokud jde o jeho *staré součásti* (tóniku, dominantu a subdominantu); ani nad jejich názvy. Ne tak nad *funkcemi pomocnými*, nově instalovanými. Pokyvuje se hlavou nad názvy i nad prostorovým umístěním reprezentantů. Ponechám zde otázku názvů stranou, je to věc vedlejší. Ale o umístění reprezentantů frygičnosti a lydickéosti musím říci několik slov.

Zavedení pomocných funkcí bylo oprávněno tím, že *specifické rysy vyhraněné lydickéosti a vyhraněné frygičnosti nebylo možno beze zbytku převést na rysy dominantnosti a subdominantnosti*; bylo to možno jen zčásti. V C dur nebo c moll se vzpěchovaly výkladu tóny *des* (frygický) a *fis* (lydický). Tyto tóny, jsou-li pojímány jako rovnocenné s jinými, se vymykají nejzákladnějšímu tonálnímu principu, totiž *principu čisté tóniky*. Mají-li se přesto jevit jako přijatelné, musí se projevit jejich vztah k tónice jinak, pod záštitou jiného principu. Tento jiný princip je dán — právě tak jako princip čisté tóniky — vztahem netónických hlavních funkcí k tónice. Je to *princip citlivého tónu*. To vše je sdostatek jasně vyloženo

v Základech moderní harmonie. Zde bych chtěl doplnit výklad poukazem na vznikání, upevňování a zanikání vědomí tonálního centra a na specifickou zvláštnost v hierarchii netónických harmonií ve vztahu k určité tónice.

Vědomí tonálního centra jakožto opěrného orientačního bodu vyvěrá především z předloženého reálného zvuku (tónu, akordu). Kdo první přijde, podle něho se vše, co následuje, řídí. První zvuk je určující. A je to zcela přirozené. Předchází-li skladbě zvukoprázdno, zachycujeme se jejího prvního zvuku. Podle něho soudíme a měříme, co následuje. Je to vskutku primární prezentace tóniky. K tomu, aby se zvuk stal centrálním měřídlem (tónikou), stačí zprvu jej jen předložit, rozezvučet. Ale poněvadž to může být potenciálně kterýkoliv zvuk (tón, akord, konsonance i disonance), je nutno počítat i s tím, že do předsednického křesla by se mohl posadit i jiný zvuk. To se v průběhu hudby přece běžně stává! A není k tomu vůbec třeba navodit situaci, kterou jsem výše označil jako zvukoprázdno. Stačí dosavadní tóniku „vystrnadit“, podvrátit její pozici, a tím uvolnit její prostor pro jiné opěrné centrum, pro jinou tóniku. Musíme tedy počítat s těmito možnostmi:

- 1) s možností nastolení tóniky její prostým předložením;
- 2) s možností dodatečného utvrzování už nastolené tóniky posilujícími kompozičními prostředky;
- 3) s možností vyvracení vědomí dříve nastolené tóniky negujícími kompozičními prostředky;
- 4) s možností vymezování tóniky — zpravidla nové, dotud neznámé — kompozičními prostředky.

V uvedených možnostech se to hemží „kompozičními prostředky“. Nejde o prosté předložení jevu. Jde o manipulace; o manipulace záměrné, promyšlené, vyzkoušené; o manipulace se zvuky, akordy, funkcemi; o jejich výběr, o dávání přednosti jedněm a upozadování jiných. Toto vše je možné díky tomu, že ve vztahu k určitému centru jsou jiné zvuky, necentrální, v různých vzdálenostech; mohou být blízké, odlehlejší, vzdálené; přilehlé, spřízněné, podpírající; odlehlé, potírající. Přitom každý se může i sám dostat ke kormidlu — může však také být od něho odtažen.

Přeneseno do řeči hudební teorie to znamená, že existují harmonie funkčně blízké, jichž lze použít při posilování centra — tóniky, a funkčně vzdálené, jejichž nasazení centrum podvrací. Podle toho, kde se právě nacházíme, může se nám táž harmonie jevit jednou jako funkčně blízká, podruhé jako funkčně odlehlá. Z toho plyne, že posilováním jednoho centra zároveň vyvracíme jiné a vyvracením zase zároveň posilujeme některé jiné.

A nyní mi dovolu, abych se vrátil k výše zmíněné specifické zvláštnosti v hierarchii netónických harmonií. Funkčně blízké jsou zajisté do-

minanta a subdominanta. Ty spolehlivě vymezují svou tóniku. Ale každá z těchto harmonií, dominanta i subdominanta, se může sama chopit kormidla a stát se tónikou. Jeden z jejích nejsprízněnějších funkčních souputníků bude pak dřívější tónika, druhý však bude dále — bude to tzv. *druhá dominanta* (v C dur *d fis a*) nebo *druhá subdominanta* (v C dur *b d f*). Takovým postupem (= v kvintovém kruhu) se dostaneme ke třetí, čtvrté, páté a nakonec k šesté dominantě či subdominantě. Octneme se tak na odvrácené straně kruhu, nejvzdáleněji od původní tóniky. (V C dur to bude cestou přes dominantu akord *fis ais cis*, cestou přes subdominantu akord *ges b des*). V dalším postupu bychom se zase k původní tónice přibližovali.

Na první pohled vypadá věc velmi prostě: po kvintách nahoru i dolů se od původní tóniky vzdalujeme, až se octneme na jediné harmonii, která je ve vztahu k původní tónice zároveň *šestou dominantou* i *šestou subdominantou*. (Můžeme tuto protilehlou harmonii, nejvíce se vzpěčující vládě původní tóniky, nazvat antitónikou.) Ale těsně před tímto nejvzdálenějším bodem procházíme dvěma harmoniemi (in C: *h dis fis, des f as*), které, byť byly svým sprízněním se vzdálenými harmoniemi samy taktéž vzdálené, *leží prostorově v těsné blízkosti původní tóniky*. Tato prostorová blízkost je sice něco jiného než sprízněnost, má však ve své podstatě povahu pouhého *vychýlení*, ne nepodobnou vychýlení jednotlivých tónů dominanty nebo subdominanty od nejbližších tónů příslušné tóniky. Blízkost je navíc *půltónová*, tedy zvlášť naléhavě spádná. Zvláštností páté dominanty a páté subdominanty tedy je, že je můžeme pojímat jako *velmi vzdálené* a *tonálně odcizené* harmonie, ale zároveň i jako harmonie blízké, jen apartně posunuté. Vidíte, že jde o pomocné funkce. Myslím, že zvláštnost, na kterou zde upozorňuji, je také důvodem, aby za *reprezentanty* lydičnosti a frygičnosti byly považovány právě tyto dva akordy, a nikoliv jiné, sice ne tak vzdálené (např. *d fis a, b d f* v C dur), nikoliv však blízké. (O jiných důvodech je hovořeno v Základech moderní harmonie.)

5. O atonalitě

A zcela nakonec bych se chtěl zmínit o jevu zvaném *atonalita*. Velmi běžně se setkáváme s naivně zjednodušujícím názorem, že v atonální hudbě *neplatí* zákony funkční harmonie. Naivita je v tom „neplatí“. Což na to stačí vyhlášení, neuznávání? Zákonitost, která jednou platí, podruhé nikoliv, není zákonitostí, je to konvence. Funkční harmonické myšlení a cítění má však kořeny v hloubi, ve způsobu vnímání a myšlení vůbec. Ne zbůhdarma jsem prve zdůraznil možnost pouhého zvukového prezentování centra. Atonalita využívá mechanismu slyšení v tom, že

každý náznak potenciálního centra v zárodku vyvrací. Vyvracení jednoho jde však zpravidla ruku v ruce s nastolováním jiného. (Odvolávám se na výše uvedené čtyři možnosti.) Ve vyvracení je tudíž třeba *vytrvale pokračovat*. Je třeba zabránit tomu, aby se vůbec jakékoliv centrum mohlo prosadit. Nestačí tedy pouhé „neplatí“ — je třeba neutuchajícího úsilí o potírání rodících se center. Mezi hudbou, v níž se tonální centra vystřídávají a popřípadě též rozmanitě prolínají, a hudbou atonální je v podstatě jen kvantitativní rozdíl: *akt zrození jednotlivých center*, vyžadující vždy určitého času (neboť jde o dění), je v atonální hudbě *stlačen do co nejkratšího časového rozpětí*; není to však rozpětí nulové. Pod zorným úhlem obecně pojímané funkčnosti existuje tudíž jen hudba vůbec („jedna“) — nikoliv na jedné straně hudba tonální, na druhé atonální. Jsou ovšem projevy osobností, slohů, dob. Ty se odlišují. A že se nejmladší vývojová vrstva s oblibou sama distancuje co nejradikálněji, a tudíž přehnaně, je sdostatek známo; dějiny to dokládají nejednou. Z odstupů je pak zřejmo, že vyhlašované a uskutečňované se nekryje.