



Teoretický odkaz Karla Janečka

Česká hudební teorie vykazuje dnes již ve své historii řadu postav v mnohém znamenitých, ale jen Karlu Janečkovi lze přiznat bez výhrad zásluhu o vybudování české hudební teorie jako **moderního uceleného vědního systému**; znalec ocení průkopnictví, skrývající se za každým z těch adjektiv zvláště, neřku-li za jejich šťastným propojením. Janeček se stal opravdu vynikající měrou zakladatelem české hudebně teoretické terminologie, propracoval hudební teorii jako konsistentní, vnitřně bezrozporný systém, pojatý na úrovni moderního evropského myšlení, a pozvedl tzv. skladebné nauky z pragmatických disciplín na úroveň vědy a její teoretické i metodické výzbroje. A provedl to způsobem zcela originálním, vytvářeje nad běžnou řadou obecně známých hudebně teoretických disciplín nadstavbu jakési vyšší praktické nauky o skladbě, pro niž vypracoval tři knihy základního teoretického významu: Melodiku (1953), Základy moderní harmonie (1965) a Tektoniku (1968).¹⁾ Novost předložené koncepce vyplývá dobře již z vnějšího ukazatele, že známé evropské hudební encyklopedie tektoniku jako hudebně teoretickou disciplínu neznají. Avšak nejen z těchto vnějších, nýbrž především z principiálních důvodů vnitřních zaměříme pozornost na Janečkovu Tektoniku, protože jeho koncepce této nauky o stavbě skladeb tvoří klíčový článek jeho nadstavbové řady praktické nauky o skladbě a celého jeho hudebně teoretického systému; tím se stává současně klíčem k našim bilančním úvahám.

Autor sám vymezuje rozdíl mezi tradiční naukou o hudebních formách (Formenlehre) a tektonikou jako novou naukou o stavbě skladeb takto: Nauka o hudebních formách je nauka **statická** a **popisná**, zabývá se skladbami jako již hotovými danostmi a popisuje jejich strukturu, zobecňujíc z nich příslušná, formová schémata. Tektonika naproti tomu je nauka **dynamická** a **funkcionální**, rekonstruuje skladby z hlediska procesu jejich vzniku a hodnotí vztah celku a jednotlivých částí z hlediska jejich vzájemného funkčního propojení a sepětí (ne náhodou se to v Janečkově knize jen hemží experimentálními návody typu: zkusme vynechat v Beethovenově sonátě úsek . . ., propojme

přímo hvězdičkami označené části . . . apod.). Je to tedy v Janečkově pojetí moderní funkcionální vědecká disciplína.

Velmi ilustrativní je tento citát, vymezující rozdíl objektů dvou hudebně teoretických nauk: „Je-li možno **formový rozvrh** skladby přirovnat ke strohému **plánu** terénu (tj. k průmětu viděnému shora), v němž mizí nejen všechny živé barvy, ale i všechny svislé rozměry (vypukliny a prohlubně), pak lze stavbu skladby přirovnat k *celkovému pohledu* na krajinu (tj. k šikmému průmětu), v němž je naplno využito všech barevných valérů i příslušných stínů a v němž vystupují všechny nerovnosti natolik plasticky, že je vidíme jako *význačné rysy*. Tímto přirovnáním není však řečeno vše. Stavba skladby není totiž vymezena jenom tím, jak se skladba posluchači **jeví při** poslechu, ale také **vnitřní soudržností**. Ta se projevuje v důsledcích, ve shrnujícím účínu, nikoli ve vzestupě. Vnitřní soudržnost skladby nevidíme, **působí** však na nás. Do okruhu rysů, jimiž se vyznačuje stavba skladby, musíme tudíž zahrnout i vnitřní, zpravidla **ukryté scelující síly**, jež je třeba ve skladbě vystopovat.“ (185)

Janečkův výklad je i po formální stránce reprezentativní ukázkou jeho precizního, pedagogicky rozvážného a systémově učeného a skloubeného stylu. Látku si rozdělil do 5 kapitol: I Zvuk a čas, II Hudební myšlenky, III Bloky hudby, IV Tektonické funkce, V Stavba skladeb. V úvodní kapitole zkoumá autor materiální předpoklady hudby, které spatřuje v **nerozlučném propojení zvuku a času**. Hudební sféra zvuku se mu neztotožňuje s fyziologicky vymezeným rozsahem celkového slyšitelného zvukového kontinua, protože existují i zvuky nehudební a různě specifikované (např. artikulovaná zvuková řeč), ale neomezuje se mu jen na oblast tónů, tj. zvuků se stabilizovanou zvukovou výškou (což je pokrok proti stanovisku např. ještě G. Adlera ve spisu *Stil in der Musik*), i zvuky s fluktuující výškou jsou v určité, historicky proměnlivé proporci v hudební sféře zastoupeny. Historicky proměnlivé jsou i vnitřní hranice mezi hudbou uměleckou a hudbou „bytovou“ (Janeček užívá tradičního příliš úzkého termínu hudba „užitková“).²⁾ Stručně možno Janečkovo stanovisko zformulovat ve třech bodech: 1. fakt vnějšího a vnitřního rozhraní zvukového materiálu platí synchronně vždy;³⁾ 2/ toto vnější a vnitřní rozhraní je historicky proměnlivé, posunovatelné; 3/ probíhá podle kritérií výšky, intenzity a barvy zvuku.

Současná i historická hudební praxe ukazuje, že výškové pásmo hudby není vymezeno jen fyziologicky (tj. infra- a ultra- zvuky), nýbrž že ani ještě slyšitelné výškově extrémní zvuky nejsou užívány. Každá skladba má své proměnlivé zvukové pásmo, jehož středem probíhá pomyslná zvuková osa, s níž lze zrekonstruovat absolutní zvukový střed skladby (zajímavé je Janečkovo empirické zjištění, že tento zvukový střed se zpravidla pohybuje v blízkosti tónu c'). Řekneme si již zde, že zvukově výškové pásmo, unikající dotud víceméně praktické pozornosti analytiků, je důležité i při intonačním (významovém) zkoumání toho kterého hudebního projevu v souvislosti s rejstříkováním.

Správně upozorňuje Janeček při rozboru kritéria intenzity zvuku, že „z hlediska hudebního opíráme se o **účin** fyzikálního jevu, nikoli o jev sám“ (15). Proto ani silový (intenzitní) diapazon hudebního zvuku není vymezen fyziologicky (prahem slyšitelnosti a prahem bolestivosti) a vyhýbá se rovněž oběma extrémům. Je to možné tím spíše, že „kritéria intenzity, podle nichž rozsuzujeme, jde-li o zvuk hudební či mimohudební, prostupují se navzájem s kritérii výšky a barvy“, což relativizuje upotřebitelnost jednoho a téhož, abstraktně uvažovaného silového stupně (rozumí se v různé výšce a na různých nástrojích). Prakticky je zvláště důležitá spodní dynamická mez vzhledem k hudební úloze negace zvuků (ticha-pauzy). Důležitý je Janečkův postřeh o pásmovosti našeho slyšení i v ohledu dynamickém⁴) které způsobuje, že např. naprosto plynule realizované crescendo nebo diminuendo v nejhlubších slyšitelných polohách si uvědomujeme vlastně **stupňovitě**. Je to rub značné psychologické **nediskrétnosti** dynamických přechodů narozdíl např. od daleko větší diskrétnosti a bohaté diferencovanosti přechodů tónově výškových. S tím souvisí skutečnost, že právě ve sféře tónové výšky se předěl mezi hudebními a mimohudebními zvuky posouvá nejtíže, kdežto naopak ve sféře kvantitativně neodměřitelné barvy nejsnáze; proto „nejvhodnější doménou pro prosazování zvukových novot je **oblast barvy**“ (18), neomezovaná ani žádnými „prahy barevnosti“. Janečkův výklad na tomto místě by neměl být desinterpretován v tom smyslu, že hudební výška tónu a jeho intenzita jsou kvantity, hudební barva naopak kvalita, kteréžto rozdělení platí **jen** v ohledu akustickém, resp. psychoakustickém. V kontextu hudebním je nutně i výška a síla tónu významovou **kvalitou**. Právem proto Janeček zdůrazňuje, že nejde o žádná abstraktní, akustická kritéria, nýbrž o kritéria, která jsou sama „odvozena z živé hudby“ a jsou „součástí rozložitého komplexu hudby samé.“ (14)

Janeček rozlišuje specifický hudební čas na rozdíl od času astronomického. Měrou hudebního času je mu hudebně metrická jednotka — takt, nelze však zcela abstrahovat od „objektivního“ astronomického času, měřitelného sekundami. Časový rozsah skladeb, uvažovaný v tektonických souvislostech, je mu tudíž dán **souhrnem** (nikoli součtem, neboť nelze sčítat různorodé jednotky) **délky** (počet taktů) a **trvání** (počet minut resp. sekund). Autor rozlišuje **hybnost** (konkrétní pohyb se všemi podrobnostmi) a **rychlost** zvukového proudu. Kdežto celkovou **pohybovou charakteristiku** lze stanovit jen přibližně (pro intonační osvojení daného zvukového proudu je ovšem vyhmátnutí této charakteristiky velmi důležité), rychlost lze stanovit podle určité délky (např. čtvrtová = 60 MM) přesně. Specifickou zvláštností **hudebního** slyšení je schopnost slyšet probíhající zvukový proud v určité **časové perspektivě**. Hudební posluchač neslyší nikdy jen fyziologicko-akustickou přítomnost daného zvukového sledu, která je bodová, nýbrž časově **protrahovanou** hudební přítomnost, z jejíhož stanoviska obzírá paměťově délku **již** odeznělou na jedné, a **teprve** očekávanou na druhé straně. Protrahovaná délka „přítomného“ hudební-

ho úseku je dostupná **analytickému** (bezprostředně pronikavému), odezněví i očekávaná jen **syntetickému** (rámcově, zdáli) osvojování (autor hovoří výslovně o „analytickém“ a „syntetickém“ odstupu — 30).

Hudební projev se od čistě zvukového sledu konečně liší tím, že obsahuje **hudební myšlenky**,⁵⁾ jimž je věnována II. kapitola. Zdrojem hudebních myšlenek je dosavadní historická **hudebně zvuková zkušenost člověka**, mimo niž nemůže žádný skladatel vytvořit nic zcela „a novo“. Nemůže ovšem také jen opakovat a přemítat tuto dochovanou zásobu (nechce-li arci vědomě ulpět na údělu epigonů a eklektiků), nýbrž musí dochované dědictví svou fantazií nově kombinovat, přetvářet, obohacovat; mluvíme pak o „tvůrčím hudebním myšlení“ (34). Toto výchozí kategorické zjištění má dalekosáhlý význam. Plyne z něho, že hudba, podobně jako zvuková řeč, je sociálně institucionalizována a že každý individuální tvůrčí projev je nerozlučně dialekticky spjat s předcházející hudební tradicí. Je to tudíž vztah modelovatelný známým biologickým i psychologickým vztahem dialektické jednoty onto- a fylogeneze, či lingvistickým vztahem dialektické jednoty „parole“ a „langue“ ve smyslu Saussurově.

Janeček sám sice tuto skutečnost až do těchto důsledků nedomyšlí, ale v plné shodě se svým úkolem ji konsekvantně uplatňuje v rámci svých tektonických úvah. Klasifikuje hudební myšlenky podle **časového rozměru** (drobné, krátké, dlouhé), **složnosti** (jednoduché, členěné, vrstvené, členěně vrstvené a vrstveně členěné), **závažnosti** (doplňkové, podružné, méně či více závažné: motiv- téma), **hierarchických kategorií** (přímé, relační a syntetické) a podle **způsobu vyjádření** (melodické, rytmické, harmonické, polyfonické, instrumentační, tonální, metrické, dynamické, formové, stylizační, tektonické apod.). Důležité je, že Janeček klade důraz na to, aby jakákoli z těchto naznačených partic byla zjišťována nikoli papírově, nýbrž na základě skutečného živého poslechu hudby a byla jen takto osvojitelná (proto např. přísně rozlišuje mezi **členitelností** a skutečnou **rozčleněností** zkoumaného úseku hudby apod.). Závažnost hudebních myšlenek je posuzovatelná jednak samostatně (relativně ovšem), jednak v kontextu celé skladby. Platí zde tyto důležité zásady: Ze stanoviska posluchače jsou nejpoutavější oba extrémy — hudební nápady odněkud již známé nebo alespoň velmi podobné (odtud význam dobově známých citátů, ale i široká obliba známých populárních melodií „bytové“ hudby apod.) nebo naopak hudební nápady přímo provokující svou nezvyklostí a novotou. Závažnost hudebních myšlenek pak může být zeslabována nebo zesilována místem a rozsahem jejich uplatnění v časovém procesu té které skladby: hudební myšlenky — což se zhusta nesprávně zapomíná — jsou totiž „rozprostřeny a působí po celém rozsahu skladby“ (45). S tím souvisejí kompozičně tak důležité postupy, jako jsou **motivace** a **demotivace** a **tematizace** a **detematizace**. Důležitou úlohu při kvalitativní diferenciaci tématu a motivu, tematizace a motivace, ale i při realizaci těchto postupů samotných, hraje ča-

sový rozměr: je to velmi bystrý tektonický postřeh Janečkův. Způsoby motivace (autor volí i psychologicky přiléhavé slovo „vemlouvání“, „propagační úsilí“ apod.) mohou být různé, ale nikdy přitom nemůže chybět časová kalkulace, daná **opakováním**, stálým „připomínáním“ vybraného hudebního nápadu. „Motivací, je-li vhodně rozvíjena, lze zdůraznit jakýkoli nápad, všední i kuriózní, sám o sobě nenápadný i nápadný“ (51).⁶⁾ Opačným tektonickým postupem, uvolňujícím místo pro nové myšlenky, je demotivace a detematizace. A zase je správný postřeh, že na rozdíl od demotivace, detematizace může být jen dočasná, protože detematizovat lze jen téma, a to je zase tématem jen v případě, funguje-li jako téma (třeba i po několikerém **dočasném odmlčení**) v rámci celé skladby.

Nemalou pozornost věnuje Janeček i uplatnění **mimohudebních myšlenek** v hudebních dílech. Správně zjišťuje, že každé hudební dílo má svůj nejvšeobecnější obsah (roz. mimohudební), ale každé jej nemá konkretizován a vytvořen přímo v jasně postižitelnou mimohudební ideu. Sféra **mimohudebního obsahu** hudebních děl je také **hudebně specifická**, tj. vyznačuje tu část objektivní reality, která je hudbě a jejím vyjadřovacím prostředkům dostupná. Není možné pro omezenost místa se blíže rozepisovat o bohatství podnětů, některých i sporných,⁷⁾ které toto Janečkovu dílo přináší. Vyzvedneme proto alespoň základní pozitivní poznatek, že „hudba se svými sledy specifikovaných hudebních myšlenek neprobíhá nikdy sama a naprosto nezávisle (autonomně), nýbrž je svázána s jinými ději, prožitky a představami“. Kdyby nebyla takto nerozlučně propojena s celkovou životní empirií člověka (toto propojení je arci složitější, než si autor sám představuje), „nebyla by vlastně . . . k ničemu; měla by funkci samoučelné hry. Životnost, schopnost zapůsobit a uchvátit má hudba právě díky tomu, že stojí na žhavé půdě obecně lidských stavů, citů a zájmů. Stejně je tomu ovšem s poezií a s jinými druhy umění.“ (80).

Hudba jako specifický, významuplný zvukový proud se dělí na části a **bloky**; vymezení rozdílu mezi hudební částí (tradiční termín nauky o formách) a hudebním blokem (nově ražený tektonický pojem) je věnována prostřední kapitola. Kdežto správné rozčlenění hudebního díla na jeho skladebné části vyžaduje někdy i značně pracnou a dodatečnou analýzu, bloky hudby jsou takové úseky, které může posluchač ihned a bezprostředně pouhým poslechem od sebe oddělit. Jejich znaky jsou totiž **smyslově bezprostředně postřehnutelné** (délka, zvuková šíře, zvuková hutnost, charakteristická hybnost, dynamický rámeček, charakteristická barva apod.). Změny, oddělující jednotlivé bloky hudby, mohou být nesené jednotlivými uvedenými parametry, často jsou však různě sdružené (zkombinované), což činí jejich předěly plastičtější. Zase tu hraje značnou úlohu délka, tj. rozměr časový. Jako minimum udává Janeček rozsah periody (asi 8 taktů), ale zdůrazňuje významnou inverzní relaci délky a stupně rozdílu (kontrastu): „Čím je totiž blok delší, čím širší je rozprostřen, tím menšího rozdílu v hudební náplni je třeba, aby byl odlišen od

bloku následujícího“. A čím je naopak kratší, „tím pronikavější změny v náplni hudby je třeba, aby se od něho odlišil další blok“. (106) Změny mohou probíhat i uprostřed bloku, pak ovšem musí být méně nápadné a vyvažované odpovídajícími scelujícími souvislostmi (aby „hudební smysl“ bloku zůstal nenarušen). Vnější změny, tj. předěly bloků, jsou neseny takovými smyslově uchopitelnými postupy, jako je zvuková mezera, zlom, přechod a závěr či vstup.

Předposlední kapitola osvětluje pojem **tektonických funkcí**. Každý hudební projev má dvě stránky, **zvukovou** (materiálovou) a **funkční** (z hlediska jeho uplatnění v kontextu hudebního díla). V ohledu tektonickém rozeznáváme funkce **hlavní** a **vedlejší**. Hlavní jsou 1/ expozice (první uvedení myšlenkově závažné hudby), 2/ evoluce (rozvíjení myšlenkově závažné hudby) a 3/ repríza čili reexpoze (znovuvedení myšlenkově závažné hudby). Těmto funkcím odpovídají funkční typy hudby **expoziční** (ad 1 i 3) a **evoluční** (ad 2). Vedlejší tektonické funkce jsou 1/ introdukce (úvod), 2/ epizoda (mezihra) a 3/ koda (dohra). Analogicky hovoříme o hudbě **introdukční**, **epizodní** a **kodové**. V praxi se ovšem nevyskytují laboratorně čisté typy, nýbrž různé jejich kombinace a přechody (hudba expoziční s více či méně vyznačenými evolučními rysy a naopak). V zásadě platí, že u hudby expoziční se projevuje prevalence principu opakování, u hudby evoluční principu kontrastu. Projevuje se to opět v tektonicky stěžejní otázce, v otázce — hospodaření s časem. Při vytváření či poslechu hudby expoziční máme dojem, jako by se čas „zastavil“, tj. probíhá zvláštní **kondenzace** času, kdy určitá myšlenka je zvýrazňována (exponována) stálým připomínáním, osvěžováním (opakováním). Naproti tomu při hudbě evoluční máme dojem, jako by čas „bezuzdně prchal“, tj. probíhá **plytvání** časem, kdy určitá myšlenka či dílčí její tvar jsou rychle vystřídávány tvary stále novými a novými, více či méně kontrastními (podle stupně té střidy se pak hovoří o více či méně ostrém provedení, o víceméně čisté evoluční hudbě či evoluční hudbě s více či méně expozičními rysy). Z vedlejších funkčních typů je nejméně vyhraněna hudba **introdukční**, u mezíber třeba rozlišovat spojky (mající „gramatickou“ funkci vazebnou) a vložky (vynikající „nápaditostí“, z hlediska tektonické vazby v užším slova smyslu však nikoli nepostradatelné). Nejpregnantněji se z vedlejších funkčních typů vyvinula hudba **kodová**, nescoucí vždy určité specifické kodové znaky (drobení myšlenky na krátké, stále znovu opakované dílce, jednotaktové či dvoutaktové, opakované tíhnutí do tóniky a její prevalence apod.): „význam dohry pro skladbu tkví hlavně v tom, že umožňuje, aby tok hudby dospěl v duchu svého předchozího zaměření k přirozenému zakončení v potřebné časové míře.“(171)

Poslední kapitola osvětluje především tektonickou úlohu **kontrastů** a **scelovacích prostředků**. Řečeno slovy intonační teorie⁸⁾ jde vlastně o všestranné osvětlení kompoziční aplikace zákona dialektické jednoty opakování (totožnosti) a kontrastu (rozdílnosti).⁹⁾ V zásadě platí, že kontrastní — formu otvíra-

jící prostředky musejí být dobře navzájem dynamicky vyváženy: na tom se zakládá skladatelovo tektonické mistrovství. Efekt kontrastů může vzniknout v podstatě dvojím způsobem: 1/ z kontrapozice **dvou nahodilých** velmi odlišných hudebních myšlenek (přirozený či spontánní kontrast), 2/ z kontrapozice dvou velmi odlišných **variant jedné a téže** hudební myšlenky (kontrast umělý). Jde-li o pouhý náznak kontrastů, o individuální odlišnost hudby téhož výrazového založení, hovoříme raději o **individualizaci** než o kontrastu. „**Velké kontrasty** mezi sousedícími bloky hudby mívají **velký dosah** v tom smyslu, že hudba, která je jimi zasažena, musí se značně rozprostřít, přičemž ani sama nebude prosta dalšího zneklidňování v podobě série menších kontrastů. Je proto docela přirozené, že skladatelé uplatňují ve větších skladbách nápadnější kontrasty mezi jednotlivými bloky hudby, a činí tak popřípadě i vícekrát. Větší kontrast v malé skladbě propůjčuje jí pak výraz velkého rozmachu, vyhroceného úsilí, zlomu, groteskního výsměchu apod. (podle zaměření hudby). Velký kontrast zapadá organičtěji do předešlé skladby, jestliže je obklopen **vyváženou souhrou kontrastů menších**“.

(195) Scelovací prostředky jsou **vnější** (prosté, bezprostředně smyslově patrné) a **vnitřní** (složitější, působící zprostředkovaně, „jakoby z úkrytu“.) Vnějšími scelovacími prostředky jsou 1/ celkový rozsah skladby, tj. přiměřený (únosný) časový rozsah, 2/ členitost skladeb, tj. redukce na nevelký, **bezprostředně postižitelný** (usledovatelný) počet hudebních bloků, 3/ vnější uspořádání a průběh skladby, tj. její soustředění do jednoho, ať již jakkoli vyjádřeného **centra** (nebo jinými slovy řečeno přesvědčivé vyprofilování skladby k hlavnímu, třeba i „spodnímu“ vrcholu). Vnitřní scelovací prostředky jsou 1/ stylové a typové omezení (soustředění), 2/ tematické a motivické soustředění, 3/ reprízové propojení skladeb, 4/ jednotný tonální plán skladeb, 5/ metrické vyvážení skladeb. U hudebních druhů synkretických možno hovořit i o **mimohudebních** scelovacích prostředcích (řeč, mimická, taneční akce apod.); až na zcela zvláštní případy však nezbavují mimohudební složky hudbu její vlastní tektonické zodpovědnosti.

Poslední kapitola, nazvaná příznačně **Stavba skladeb**, uzavírá Janečkův výklad tektonické problematiky zcela přirozeně, věcně i logicky. **Logicky**, protože bylo postupováno přesně metodicky od nejelementárnějších jevů (materiál hudby) až po „quod erat demonstrandum“ tj. — stavbu skladeb. **Věcně**, protože se autor nakonec propracoval k základním tektonickým principům, jejichž trvalou, nadčasovou platnost zakládá podle Janečka jejich **antropologická** povaha. Rámcově námi sledovaný myšlenkový proces však má svůj význam nejen pro vnitřní konsistenci analyzované klíčové práce, nýbrž i pro celoživotní Janečkovo hudebně teoretické dílo jako celek, neboť tvoří jeho myšlenkový i metodologický svorník. Již úvodem svého kritického pojednání jsme citovali Janečkovo vlastní vymezení rozdílu tradičního, hudebně formového a nového, tektonického přístupu k hudební tvorbě. Celkový myšlenkový progres, realizovaný autorem Tektoniky, dokreslíme ještě dalšími malými cita-

ceci: „Musíme přiznat, že proniknout do nitra skladby a porozumět její řeči lze bez formové analýzy . . .“ (184) — „. . . stavbu skladby bezprostředně **prožíváme z právě odplývající hudby**“ (183). Naproti tomu u formální analýzy vzniká nebezpečí, že „pozornost bude odváděna stranou **od některých bezprostředních hudebních zážitků**, a to třeba i takových, které mají pro plné pochopení hudby nepominutelný význam . . . Aby nepřehlédl některý základní orientační znak, podle kterého je vymežována forma, obětuje analytik přímý prožitek hudby, uhne jejímu naléhání, jejímu kouzlu . . .“ Avšak: „Kdyby byl potřebě odborné formové analýzy obětován umělecký prožitek hudby, šlo by o politováníhodný protiumělecký omyl“. (184) **Což to nejsou na pozadí tradiční hudební teorie slova přímo revoluční?**

Celým svým duchem i v detailech je Janečkova Tektonika kniha plná dynamických podnětů, a to i tam, kde provokuje k nesouhlasu. Leckterý Janečkem zkoumaný hudební jev by jistě bylo možno vyložit i jinak a možná i přesvědčivěji,¹⁰⁾ ale to nemění nic na věci, že zde máme co činit s vnitřně konsistentním hudebně teoretickým systémem, pojatým na úrovni současné funkcionální vědy a otvírajícím — i svými nedořešenými otázkami — přitažlivé a podnětné perspektivy dalšímu bádání.

* * *

K přehlednějšímu pojednání o Janečkově Tektonice chtěl bych připojit ještě dva malé dodatky, jeden týkající se Janečkova vlastního praktického uplatňování vědeckých zkušeností a poznatků takto nabytých, druhý začleňující Janečkův stěžejní teoretický přínos do širších dobových vědeckých souvislostí, konkrétně do výše již naznačených souvislostí s Asafjevovou teorií intonace.

Janečkovy vlastní analýzy hudebních uměleckých děl jsou přečetné a k účelům naší demonstrace je tudíž nutný výběr. Ulehčuje nám ho sama Janečkova osobnost. Je to zřejmě víc než náhodou, že tento par excellence český hudební teoretik zahájil i skončil své životní dílo jako hudební analytik — Bedřichem Smetanou,¹¹⁾ umělcem, který je nejen muzikanty a muzikology, nýbrž i nejsyntetičtějšími moderními osobnostmi české kultury, jako byl Zdeněk Nejedlý a F. X. Šalda, označován jako **nejnárodnější český umělec vůbec**. Pozdržíme se dále alespoň u třech tematických oblastí Janečkova smetanologického díla: u jeho rehabilitace Smetanovy pozdní tvorby a u jeho tektonické analýzy *Mé vlasti* a smyčcového kvartetu *Z mého života*.

Ve svých prvních smetanologických studiích z let 1923—24, věnovaných Smetanově pozdní tvorbě,¹²⁾ doložil Janeček přesvědčivou materiálovou analýzou, že Smetana nekomponoval v posledním životním období hůře, nýbrž **jinak**, což mátló i příznivce jeho předchozího díla. Objevil „nové technické prostředky, dosud jen skrovně užívané, zhuštěný výraz a do jisté míry i jakousi roztěkanost citovou“ (241). Seznal, že některé formové kategorie se značně

obohacují, jiné stagnují nebo se dokonce zjednodušují. V tomto zcela patrně jiném, nerovném vývoji kompozičního materiálu spatřoval autor hlavní důvod vzniklé legendy o úpadku Smetanových tvořivých sil v posledním období jeho života. Posluchačům unikal pronikavý rozvoj některých tvárných hudebních složek (zejména harmonie a tektoniky), ale zato se jim „jevily jako nápadné právě ty formy smyslovějšího rázu, které tíhly do minulosti, v první řadě zvukovost“ (242). Nebylo to podle Janečka zcela přesné a správné ani v tomhle ohledu, protože např. zvuková stránka Čertovy stěny není dána jen oprostěním instrumentační palety, nýbrž i barevnou kvalitou sborů a lidských hlasů vůbec, které jsou ve Smetanově poslední opeře „důležitým a vydatným činitelem zvukotvorným“ (245). Podobně se u Smetany posledního období ještě zvýšil smysl pro zvuk komorního smyčcového ansámblu, takže „v dokonalé interpretaci se uplatňuje zvukovost u druhého kvartetu ještě pronikavěji než u prvního“ (245). Ještě výrazněji se uplatnil v posledním období Smetanův smysl pro novotářství harmonické: již v Čertově stěně a II. kvartetu využívá bohatě možností zvukového účinku zvětšeného kvintakordu a alterovaných dominant a v Pražském karnevalu a Viole dospívá dokonce k harmonii, „která je podmíněna jenom vedením hlasů a tvoří si hlavně touto cestou svoje kombinace“ (247). Jedinou „závadou“, kterou Janeček svým rozbořem zjistil, jsou tzv. zapomenuté myšlenky. Je míněna myšlenka, která „se pak už nikde nevrátí, ani v původní své podobě, ani v nějaké variantě, takže trčí záhadně úplně osamocená v celém díle“ (249). I zde však ponechává Janeček otevřenou otázku, zda jde o projev skutečného skladatelova zapomenutí (jako příznak ubývajících duševních koncentrací a slábnutí paměti, na něž si Smetana sám ve svých dopisech stěžoval), nebo zda jde naopak o nový „sklon k vsouvání osamocených myšlenek jako příznak měnícího se způsobu hudebního myšlení.“ (250).

Zcela zásadního významu je poznání, že „vývoj přivedl Smetanu k širokým melodicky ujednoceným koncepcím nemelodické podstaty, ke koncepcím, jejichž myšlenkovým podkladem není melodie nebo ohraničené melodické téma, ale prvky jiné“ (267). Melodie přestávají být tonálně i tvarově centralizovány a mají „pouze vývoj“ (269), což má základní důsledky tektonické: základním prostředkem kloubení skladby přestává být princip opakování (reprízování), jenž je nahrazován technikou „můstku“ několika taktů, resp. sousedících obrátů (tím je současně kladně zodpovězena i otázka o „zapomenutých myšlenkách“ jako možném projevu nového způsobu hudebního myšlení) a důležitější než do popředí vysunutá melodie se stává „figurační rámeček zakončený tematicky“ (270). Plodem nového hudebního myšlení se stává hudební věta, která se jeví jako „úžasně bohatá a přitom organická řada, mající velký melodický obrys, avšak nikoli motivicky soustředěné detaily“ (268). Dnes již víme bezpečně, že zvláštní zhuštění, stručnost a úsečnost Smetanových posledních skladeb nebyla projevem myšlenkové chudoby, nýbrž nového stylového nazírání, spjatého s prohloubeným subjektivismem, umožňujícím skladateli

navázat v některém ohledu na výsledky jeho střední tvůrčí periody (typickým příkladem je Pražský karneval, jehož skica pochází z roku 1858); ve dvacátých letech tak zaujal Janeček svými analýzami velmi důležité místo ve smetanovském bádání.

Ve své pozoruhodné studii *Forma a sloh Mé vlasti*¹³⁾ dospěl Janeček na základě pronikavého tektonického rozboru k závěru, že známému Smetanovu výroku o formě tohoto symfonického cyklu¹⁴⁾ nelze rozumět tak, že vytvářel v *Mé vlasti* formy zcela a novo, ale že dovedl ke svým konkrétním programním tvůrčím záměrům zcela jedinečně ozvláštnit osvědčené formové postupy vyspělého klasicismu: formu sonátovou, rondovou, variační a kombinační. Novátorství Smetanovo je podle Janečka dáno tím, s jakou suverenitou dokázal vyřešit symfonickou báseň *Vyšehrad* jako přesvědčivou sonátovou formu monotematickou, jak i v podstatě v rondové formě *Vltavy* dovedl rytmicky spoustat „směšovou“ pestrost skladby a myšlenkově prolnout její jednotlivé části, jak dovedl směšovou formu *Šárky* strukturálně podepřít důmyslným principem variačním („okolnost, že jde o malý počet variací, upomíná na praxi, která byla běžná u variačních vět, pokud byly zařazovány do sonátového nebo závažnějšího suitového cyklu“ — 179), s jak uvolněnou a bohatou fantazií dokázal koncipovat *Z českých luhů a hájů* jako polytematické variace, jak (i po *Vyšehradu*) zcela nově a přímo geniálně dokázal v *Táboru* znovu traktovat sonátovou formu monotematicky a jak konečně v dvoudílné, kombinační formě *Blaník*, koncipované spíše rondově než sonátově, dokázal propůjčit pronikavým omezením hudby analyzující (v protikladu k předchozímu *Táboru*) rysy rozvážné syntézy (s využitím reminiscencí *Vyšehradu* v kódě *Blaník* v polyfonní souhře s tématem *Táboru*), dovršení a „přesvědčivé znaky definitivnosti“ (202) celého cyklu. Janeček také obhájil Smetanu proti nařčení z „neumělosti“ polyfonie a vůbec přílišné jednoduchosti faktury celého cyklu, protože „to právě Smetana chtěl! Jemu záleželo víc na sošné monumentalitě než na umělosti, na hlavních tazích než na ukryté drobnokresbě“ (208), jak to odpovídalo — dodejme — jeho základnímu poetickému, národně buditelskému uměleckému záměru.

Další tektonickou analýzou¹⁵⁾ prokázal Janeček, že vynalézavost při aktualizaci ustálených formových typů osvědčil Smetana i při kompozici svého I. kvartetu *Z mého života*. Zralost řešení sonátové formy v I. a III. větě zde odpovídá podle Janečka vývojovému stupni mezi *Vyšehradem* a *Táborem*. Hlavní téma I. věty kvartetu má tak „překypující evoluční náboj“, že Smetana jako skladatel, který svůj tematický materiál „citlivě ohmatává“ (17), nemohl takové téma reprízovat (zato ho dvakrát „provedl“ v hlavním provedení i druhém malém provedení po repríze vedlejšího a závěrečného tématu, čímž dána zvláštnost daného sonátového řešení). Osobitost sonátového řešení III. věty je dána zase tím, že — ze správně pocítěné potřeby kontrastu — zařadil Smetana provedení již mezi expozici hlavního a vedlejšího tématu a na vži-

té místo zařadil provedení druhé, odpovídající svým rozsahem zhruba provedení prvnímu. Příkrou kontrastnost obou témat II. věty vyřešil Smetana — podobně jako Beethoven ve IV. symfonii — formou **A B A B A**, kde však reprízy jsou pronikavě zkráceny a oblast hudby **B** i s její reprízou jsou zpracovány v podobě tématu (z hlediska klasických představ zcela netypického) a jeho variací (přerušovaných a pokračujících v repríze **B**), takže odstředivým silám kontrastu čelí přiměřený potenciál sil spájivých. Finální věta je koncipována jako kombinační forma dvoudílného typu **A K** (kóda), jejíž první díl je řešen sonátově. Pouhá rudimentárnost hlavního tématu zde odpovídá absenci reprízy hlavního tématu ve větě první, tj. slouží společné potřebě skloubení celé skladby jako cyklického celku. Ryze tektonicky bylo takto podle Janečka předurčeno cyklické pořadí středních vět: po rezignačním vyznění věty první mohla z důvodů přirozeného kontrastu následovat jen impulzivní věta rychlená (taneční) a věta zpěvná jako třetí kontrastuje zase vhodně s ní i s prvním oddílem věty finální. Kóda svou rytmickou přerývaností i pronikavou změnou tempa pak nejen vhodně kontrastuje s prvním, rozlehlejším oddílem finále, ale propůjčuje i větší závažnost reminiscencím hlavního a vedlejšího tématu první věty, kloubícím vhodně a přesvědčivě celý cyklus.

Mohli bychom jíti znovu do podrobností a vytěžit bohatou zeň z Janečkových i detailních postřehů jako plody jeho tektonických analýz. O to však nejde, neboť naše stať nechtěla nahradit samo studium smetanovských prací Karla Janečka, nýbrž spíše zobecněným poukazem na ně doložit skutečnost, že tektonika nebyla Janečkovi věcí nějakých čistě abstraktních a spekulativních úvah a konstrukcí, nýbrž naopak že vznikla jako zobecnění a vědecká systematizace celoživotních zkušeností z konkrétní materiálové práce hudebního analytika.

* * *

Marx kdysi prohlásil, že veškerá ekonomika je ekonomikou času. Prostudujete-li pečlivě Janečkovu Tektoniku, napadne vás výrok zcela analogický: Veškerá hudební tektonika je tektonikou času, je uměním cílevědomého „hospodaření“ a cílevědomého „plýtvání“ s časem. Odpovídá tomu **základní tektonická dialektika uzavírání a otvírání hudební formy**, jak ji Janeček zformuloval do polarity expoziční a reexpoziční tektonické funkce na jedné a evoluční tektonické funkce na druhé straně a jim odpovídajících tektonických typů hudby expoziční a evoluční. V Janečkově pojetí neexistuje žádný hudební jev, který by bylo možno tektonicky hodnotit mimo osu časovou, protože neméně než na jeho zvukové materiální podstatě záleží na jeho funkci, na způsobu jeho tektonického uplatnění, které mimo osu časovou prostě nelze realizovat. Janeček jako tektonický analytik zcela konsekventně respektuje fakt, že **hudba je proces**,¹⁶⁾ a tím vnáší do hudební teorie prvky **dialektiky**, jejímž nedostatkem tradiční hudební teorie přímo chronicky stonala.

Proto hraje v jeho tektonické koncepci tak důležitou úlohu pojem časové perspektivy jako specifčnosti hudebního slyšení. Hudební slyšení není prosté akusticko-fyziologické slyšení, které je prakticky jen prezenční, přičemž prezenze má prchavě bodový charakter. Hudební přítomnost, dostupná hudebnímu slyšení, je vždy více či méně protrahovaná, přičemž míra té protrahovanosti je tektonicky relevantní, protože je jiná — čas kondenzující — při expoziční a jiná — časem „plýtvající“ — při evoluční hudbě. Ale hudební skladba je právě skladbou, tj. celkem zkomponovaným z n-tého počtu „hudebních přítomností“. Propojování celku skladby s kteroukoli z těchto n-početných hudebních přítomností se děje způsobem, který označil Janeček jako „časovou perspektivu“. Ta tvoří v procesu hudebního slyšení nerozlučnou dialektickou antinomii s aktuální hudební přítomností, propojujíc ji stále ve vědomí posluchače s progredujícím celkem skladby, tj. s jeho aktuálně již odeznělou a rámcově v paměti uchovávanou částí a s jeho částí v budoucnosti teprve očekávanou, předpokládanou. Protože jde v pravém slova smyslu o vztah dialektický — aktuální hudební přítomnost vymezuje hudební celek skladby a je jím zpětně vymezována — působí zmíněná polarita hospodaření časem jako „systém za procesem“ (řečeno slovy vynikajícího dánského lingvisty Hjelmsleva¹⁷) a umožňuje samo hudební slyšení — a jeho zvláštní tvořivý případ: hudební tvoření — modelovat jako otevřený systém. Čím více se posluchači ztrácí odeznělý úsek skladby v mlhavé dáli, tím tápavější se začíná stávat i předpoklad budoucího jejího průběhu. Posluchač se takto začíná ztrácet ve formě otevřené do časové budoucnosti a cítí potřebu něco proti té časové marnotratnosti podniknout. Oporu mu může poskytnout jen formu nějak uzavírající, tektonicky scelující prostředek. A naopak, když posluchač se začíná nudit a hudba ho přestává poutat, protože „čas se zastavil“, a opakuje se stále, co už tu bylo, pociťuje potřebu buď skončit, protože forma je uzavřena, nebo ji znovu nějak otevřít a trochu si časem „zamrhat“. Vítanou službu tu prokáže formu otvírající, čas tektonicky uvolňující prostředek. Časová perspektiva zprostředkovává takto posluchači pocit přiměřenosti vynaloženého času a potřebu jejího případného vyrovnávání prostředky hudební formu svírajícími či rozevírajícími.

Zamyslíme-li se nyní nad četnými Janečkem uváděnými příklady formu uzavírajících či otvírajících prostředků, vidíme, že noeticky se dá celé to bohatství redukovat v podstatě na dialektickou antinomii totožnosti a rozdílnosti. Až již vezmeme vnější scelovací prostředky (přiměřený, nepřehnaný časový rozměr skladby, přehledná, na nevelký bezprostředně usledovatelný počet hudebních bloků zredukovatelná členitost skladby; hierarchizace skladby vzhledem k jednomu hlavnímu a výraznému centru) anebo vnitřní scelovací prostředky (stylové sjednocení skladby; její tematické a motivické soustředění; reprízové propojení; jednotný tonální plán a metrické vyvážení), všechny tyto prostředky mají jednoho společného jmenovatele: je jím přímo a bezpro-

středně, tj. opakováním, nebo nepřímou a zprostředkovaně, tj. nějakým význačným rysem kontinuity, spojitosti vyjádřená totožnost probíhajícího dějství. A naopak, vezmeme-li opačný pól, vidíme, že je vždy založen na více či méně vysloveném kontrastu (ať již přirozeném či spontánním nebo umělém), tedy na přetržitosti, diskontinuitě, rozdílnosti nového, otevírajícího se dějství. Přitom zůstává podstatnou nerozlučná spjatost obou pólů s osou časovou, nebo ještě přesněji jejich základní časová podmíněnost, a to podmíněnost **inverzní**: efekt scelování je **nepřímou** úměrný délce vynaloženého času (čím je skladba delší, tím více úsilí je třeba vynaložit k jejímu scelení), efekt rozevírání formy je naopak **přímou** úměrný délce vynaloženého času (čím je skladba delší, tím citlivěji, žádostivěji reaguje posluchač i na nepatrné impulsy přetržitosti, rozdílnosti, kontrastu). Je to přirozené, neboť semknutost formy vyžaduje, aby se čas co nejvíce spoutal, další rozevírání formy vyžaduje naopak uvolnění dalšího poutavého času (proto naše ucho lačně loví sebemenší náznaky vzruchu, kontrastu, změny, trvá-li skladba nepřiměřeně, nadprůměrně dlouho!).

Pozornosti zasluhuje skutečnost, že úsilí, které musí vynaložit skladatel, aby překonal odpor této přirozeně se prosazující zákonitosti, přináší s sebou jako důsledek uvolnění určitých zcela charakteristických mimohudebních významů. Připomeňme si již výše citovanou Janečkovu myšlenku, že „větší kontrast v malé skladbě propůjčuje jí . . . výraz velkého rozmachu, vyhroceného úsilí, zlomu, groteskního výsměchu apod. (podle zaměření hudby).“ Mohli bychom tento poznatek z vlastní zkušenosti doplnit, že záměrná homogennost, spojitost, kontinuita, pohybová totožnost rozsáhlejšího bloku hudby, jak ji známe např. z barokního slohu, propůjčuje této hudbě výraz monumentality. Janeček však správně upozornil na to, že dialektika totožnosti a rozdílnosti je důležitým zdrojem významovosti hudby nejen v ohledu synchronním, nýbrž i diachronním. A tu je pozoruhodné, že jako **nápadné**, takové, jichž si musíme **povšimnout** i proti své vůli, jako takové, které se jakoby samy **vnucují**, se jeví „**extrémy**, tj. na jedné straně myšlenky, které už velmi dobře **známe z dřívějšíka**, nebo které se **nápadně** blíží myšlenkám nám dobře známým, na druhé straně pak myšlenky, které se **velmi odchyľují** od myšlenek, s nimiž jsme se dosud obeznámili; myšlenky, které představují střed mezi těmito extrémy, jeví se nám jako celkem **nenápadné**, už známé, ba všední a tudíž i **povšechně nezávažné**.“¹⁸⁾

Ze své strany potvrzuje plně tyto závěry i teorie intonace. Vůbec je velmi zajímavé, jak Janeček svou osobitou a zcela původní cestou se dobírá poznatků, v mnohém zcela souhlasných s výsledky, jichž se — ze své zase strany — dopracovala teorie intonace. Upozorním alespoň na některé základní společné momenty. Především je to dynamické pojetí skladeb, rekonstruovaných jakoby v procesu svého vzniku, které zakládá podobné dialektické metodologické východisko jako Asafjevova koncepce hudební formy jako procesu. Nanačtili jsme již společné důsledky, onu logiku, která i Janečka — na rozdíl od

tradiční hudební teorie — přivádí nakonec k metodickému přihlížení k mimo-hudebnímu významu. Význam pak chápe v hudbě rovněž jako element procesuální, otevřený, uzavíraný vždy jen relativně tím či oním konkrétním formovým kontextem. Ve své *Melodice* praví o tom doslova: „Jednotlivé složky nebo stránky projevu mají sice již samy jakési výrazové ladění a základní charakter, k plnému účínu se však vypnou až **společným působením v celistvém uměleckém projevu** . . . Jednotlivý tón jakožto nejprostší fyzikální a smyslová částice melodie (vlastně již jen neorganický prvek) může působit svou barvou, silou a absolutním umístěním výškovým jako ‚svítivý‘, ‚jasný‘, ‚temný‘, ‚pevný‘, ‚křehký‘ apod. Tento emoční účín může být stupňován přednesem souvislého melodického článku o více tónech: v melodickém článku se mohou uplatnit určité melodické (intervalové) a rytmické obraty, jejichž obsáhavějším záběrem lze zachytit stavy prohloubenější i vyhraněnější, až nakonec celá melodie — zvláště představuje-li zase ucelený umělecký projev, nebo je-li jakožto součást složnějšího celku aspoň svébytná — stává se tlumočitelkou **jedinečně viděného a jinak nezachytitelného obsahu**.“¹⁹⁾ A totéž ovšem se týká nejen melodie, ale kontextu všech výrazových složek hudby. Pěknou ilustrací je např. Janečkův tektonický rozbor Silvestrovské písně Pavla Bořkovce, kde výrazové odstínění jednotlivých kontrastních bloků zkoumá systematicky jako kontext devíti faktorů, působivých v konkrétně analyzovaném účínu: tónového systému a tonálního vymezení hudby, dynamiky a způsobu přednesu, rytmičce a metra, faktury hudby, harmonie, různého způsobu kupení drobných nápadů, celkové myšlenkové závažnosti hudby, širě využívaného výškového prostoru (rejstříkování) a tempa.²⁰⁾

Další velmi podstatný společný metodologický rys spočívá v Janečkově zásadním odporu k abstraktně vizuální analýze hudby. Začíná to již známým základním noetickým předpokladem, že kritéria tónové výšky, intenzity a barvy, jimiž — historicky proměnlivě — byla rozlišována sféra hudebních a mimohudebních zvuků, považuje Janeček správně za kritéria nikoli vnější (rozuměj akustická, fyziologická apod.), nýbrž vnitřní, za kritéria, která jsou „sama odvozena z živé hudby“. Principiální hledisko, že objektem analytikova zájmu musí být vždy živý hudební projev, domýšlí pak i v detailech opravdu do důsledků. Tak např. upozorňuje, že „výsledný účín různých metrických posuvů a kombinací, jak je zřejmý »na papíře«, nemusí vždy mít metrickou průkaznost.“²¹⁾ Podobně upozorňuje na svém místě, že Imbroglío nesmí být chápáno jako polyrytmičnost, i když může tak na papíře vypadat,²²⁾ že nelze určitou sféru papírově chápat jako vztažnou k určité tónice, když v živém hudebním osvojení tuto tóniku na daném místě již ve skutečnosti nepociťujeme, že nadměrné hudební zvrstvení se může jevit v konkrétní situaci jako nereálné v tom smyslu, že jej lze „uskutečnit jen na papíře“, nikoli v živém účínu²³⁾ atd. atd.

Logika přístupu k hudbě jako živému zvukovému procesu přivedla konečně Janečka nutně i k dílčím teoretickým přesahům z bazální pro něho sféry

produkce do sféry interpretace a apercepce. Ať si vezmeme jakoukoli Janečkovu stěžejní práci — Melodiku, Základy moderní harmonie či Tektoniku — všude se setkáváme s otázkami přesahů interpreta a jeho umění do hájemství skladatelova. Zde není místo vypočítávat celé to bohatství postřehů, které Janečkovo teoretické dílo v tomto ohledu přináší, bohatství neobyčejně podnětné i tam, kde nabízí řešení nikoli nediskusní. Nemohu si však odpustit, abych na závěr neocitoval několik Janečkových myšlenek z doby ještě předválečné, které svou dialektičností, předpokládající nezbytnou tvůrčí aktivitu i posluchačova sluchu, předčí vysoko dodnes běžnou teoretickou normu. Nejprve k otázce historické opotřebovatelnosti kontrastů. Kontrast je mu „činitel, který oživuje a udržuje posluchačovu pozornost“. Ale prostředky, jimiž se kontrast vytváří, se rychle opotřebovávají, takže nově vytvářená hudba se musí ohlížet vždy po nových. Co kontrastovalo dostatečně kdysi, „nekontrastuje dnes“. Z čehož plyne podle Janečka důležitý příklad pro dnešního posluchače, který při poslechu starší hudby „musí tudíž jednotvárnost překonávat a kontrasty vyhledávat, pátrat po nich; jinak mu stará hudba »nic neřekne«, neoživne. Nároky na aktivitu posluchače jsou zkrátka vyšší . . .“²⁴⁾ A nakonec o dialektické otevřenosti uměleckých děl: „Skutečné umělecké dílo . . . není vlastně dotvořeno v den, kdy se jeho rukopisu dotkne skladatelova ruka naposledy, nýbrž **dotváří se** teprve v tisících mozcích, které je reprodukují, vychutnávají, milují nebo nenávidí ještě léta a léta, přesahující sám věk tvůrcův . . .“²⁵⁾

Napadá mne starý známý verš J. J. Kollára: „Cesty mohou býti rozličné, jenom vůli všickni mějme rovnou!“ Ukázalo se, že Janeček svou vlastní vědecky obdivuhodnou cestou dospěl k řadě svým dosahem přímo kardinálních poznatků, které se do značné míry překrývají s poznatky, k nimž se postupně dopracovali i badatelé rozvíjející metodologicky platformu teorie intonace. Je pravda, že vydobytá území poznání se nepřekrývají zcela a je dobře, že je tomu tak, protože jen podobným způsobem se mohou jednotlivé vědecké a teoretické školy navzájem oplodňovat a obohacovat.

POZNÁMKY

¹⁾ Tektonika, nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon, Praha, Bratislava 1968, 225 s. textu, něm. resumé, 150 not. př., řada tabulek a diagramů, seznam literatury, věcný a osobní rejstřík.

²⁾ Užitková hudba tvoří jen zlomek hudby „bytové“ („bytovaja muzyka“ ve smyslu B. V. Asafjeva, „Umgangsmusik“ ve smyslu H. Besselera); těžko označit jako „užitkovou“ hudbu liturgickou, celou oblast tvorby folklórní atd. Rozumí se ovšem, že ani celková oblast hudby „bytové“ nepoužívá synchronně téhož hudebního materiálu a že i zde existují další vnitřní, historicky různě proměnlivé hranice.

³⁾ Dodejme s omezením, že sám fakt rozvětvení hudby na uměleckou a „bytovou“ se postupně až na určitém vývojovém stadiu historicky vytvořil, a s **doplněním** ve smyslu pozn. 2).

⁴⁾ Tedy nejen v ohledu výškovém, jak prokázal svého času již sovětský akustik Garbuzov.

⁵⁾ Karel Janeček užívá termínů: „hudební **myšlenky**“ a „hudební **myšlení**“ jako předtím již Otakar Zich a Josef Hutter — po mém soudu — správně. Tyto termíny se ostatně již vžily, i když

nejsou dodnes zcela nediskusní (myšlením někteří badatelé dosud rozumějí jen operace pojmově logické).

⁶⁾ Autor dokumentuje toto tvrzení příkladem Beethovenových Variací *C dur* op. 120 na nicotné Diabelliho téma (45). S tím je v mírném rozporu příliš kategorické tvrzení, že z nezávažných nebo nedostatečně závažných myšlenek nelze utvořit živě působivou skladbu (49), ač-li nechceme substancializovat (tj. za závažné syntetické myšlenky prohlásit) motivační a tematizační mistrovství takových skladatelů, jako byl J. S. Bach, Beethoven, u nás Smetana, jimž často jako „myšlenkové“ východisko posloužil zcela běžný a nenápadný „kus hudby“ (akord, výsek stupnice apod.).

⁷⁾ Mezi sporná tvrzení patří redukce významu v hudbě na pouhé asociace (46) a na indexovou (ve smyslu Peirceově; výrazovou ve smyslu českého estetického pojmosloví) reprezentaci mimohudební skutečnosti.

⁸⁾ Míněna teorie sovětského muzikologa B. V. Asafjeva, který své názory uložil do celé řady prací, srov. zejména *Izbrannyje trudy I—V*, Moskva 1952—57; *Muzykalnaja forma kak process*, I, II, Leningrad 1963. Uvést teorii intonace v jednotný vědecký systém se pokusil pisatel těchto řádků; srov. *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam*, Praha 1967; *Assafjews Intonationstheorie und ihre Perspektiven*, in: *De Musica Disputationes Pragenses*, I, Praha 1972, s. 13—45.

⁹⁾ Teorie intonace osvětluje tuto skutečnost teoreticky tím, že přímo v bytostné podstatě hudby tkví dialektická jednota opakování (totožnosti) a kontrastu (rozdílnosti). V praxi probíhá vždy polarizace k tomu či onomu pólu, je však zcela nemyslitelná absolutní absence jednoho z nich.

¹⁰⁾ Jako příklad uvádím Janečkův sklon k substancializaci, k zvěčňování skutečností ve své podstatě vztahových, jak se projevuje v ražení takových pojmů, jako je „relační“ a „syntetická myšlenka“, „imaginární tóny“ (v *Základech moderní harmonie*) apod. Platnost některých Janečkových závěrů je také omezena jeho europocentristickým pohledem, který nebere dostatečně v úvahu výsledky světového etnomuzikologického bádání. Ne vždy dostatečně historický přístup souvisí zřejmě i u Janečka s určitou dávkou „přírodovědeckých ambicí“, tradujících se a dodnes částečně přežívajících v evropském hudebně teoretickém myšlení již od dob Riemannových.

¹¹⁾ První teoretický článek Janečkův byl věnován Leoši Janáčkovi jako teoretikovi (1922), první čtyři články věnované skladateli jsou smetanovské (Bedřich Smetana, 1923; Poznámky k legendě o Smetanově úpadku, 1923; Bedřich Smetana v 10. vydání *Riemannova slovníku*, 1924. Stylový poměr Smetanova I. a II. kvartetu, 1924). Poslední kniha, jejíž rukopis stačil Janeček odevzdat do tisku, je věnována rozboru Smetanovy komorní tvorby; v *Hudební vědě*, 8, 1971, s. 399—441 pak ještě opublikoval rozlehlou analýzu pomalé části Smetanova II. kvartetu pod názvem *Smetanova poslední fugová práce*.

¹²⁾ Přetištěny pod názvem *Bolestný odkaz a Stylový poměr Smetanova I. a II. kvartetu* ve sborníku *Tvorba a tvůrci*, Praha 1968, odkud dále citováno s příslušným stránkovým odkazem.

¹³⁾ Původně v časopisu *Tempo*, 14, 1935, s. 261—275; později (1966) autor *Tektoniky* tuto studii přepracoval a přetiskl v cit. sb. *Tvorba a tvůrci*, s. 165—220, odkud citováno.

¹⁴⁾ Podle svědectví V. V. Zeleného se Smetana sám vyjádřil, srovnávaje své tři symfonické básně ze švédského období se symfonickými básněmi *Mé vlasti* takto: „S těmi jest to docela jinak: v těch jsem si dovilil určití zvláštní formu, docela novou, ty mají vlastně již pouze jméno symfonických básní.“ Srov. V. V. Zelený, *O Bedřichu Smetanovi*. Praha 1894, s. 23.

¹⁵⁾ *Smetanův kvartet Z mého života*, sb. *Akademie múzických umění Živá hudba*, Praha 1968, s. 9—63, odkud citováno.

¹⁶⁾ Srov. *Tektonika*, s. 18; *Melodika*, Praha 1956, s. 156.

¹⁷⁾ „Proces existuje jen díky tomu, že za ním existuje systém, který ho řídí a určuje v jeho možném utváření“ — praví L. Hjelmslev ve svém spise *O Základech teorie jazyka* (viz. podle českého překladu Praha 1972, s. 43).

¹⁸⁾ *Tektonika*, s. 46.

¹⁹⁾ *Melodika*, s. 84.

²⁰⁾ *Tektonika*, s. 198.

²¹⁾ *Lc.*, s. 127.

²²⁾ *Lc.*, s. 126—127.

²³⁾ *Lc.*, s. 133.

²⁴⁾ *Živá hudba*, *Tempo*, 15, 1936, s. 75—77; *Tvorba a tvůrci*, s. 30—31.

²⁵⁾ *Logika vývoje*, *Hudba a škola*, 3, 1930—31, s. 79—83; *Tvorba a tvůrci*, s. 20—211.