

# Hudebněteoretický odkaz Karla Janečka ve světle hudební skutečnosti roku 2003

*Vladimír Tichý*

Příležitost stého jubilea velké osobnosti české hudební teorie profesora Karla Janečka vybízí zajisté v první řadě k připomenutí významu a přínosu jeho díla a konstatování stále aktuálnosti a životnosti jeho myšlenek, a to jak v oblasti vědecké, tak i v oblasti umělecko-pedagogické, zároveň však též (a to by nemělo být opomenuto) – k položení několika otázek, souvisejících s relativním, avšak dnes už zřetelným časovým odstupem, umožňujícím pokus i o kritický přístup a zhodnocení, a to zejména ve světle nových skutečností, jež od doby vzniku klíčových Janečkových prací přinesl jak vývoj hudby samotné (evropské a nejen evropské), tak i vývoj hudební teorie jakožto vědecké disciplíny.

Karel Janeček - řečeno s Karlem Risingerem - je jednou z vůdčích osobností české moderní hudební teorie. Svou činností hudebně teoretickou i hudebně pedagogickou je přímým následovníkem a pokračovatelem Otakara Šína. Myšlenkový svět Karla Janečka spočívá na třech navzájem souvisejících pilířích.

Prvním z nich je hluboká znalost skladatelské tvorby velkých mistrů minulosti i současnosti, analytické výzkumy jejich vrcholných děl a zkušenosti z vlastní skladatelské práce s počátky v kompoziční třídě Vítězslava Nováka na Mistrovské škole Pražské konzervatoře. Hlubokou úctu a obdiv k Vítězslavu Novákovi jako učiteli skladatelů vyznával K. Janeček po celý svůj život.

Druhým pilířem Janečkova myšlenkového světa je jeho celoživotní zájem a péče o vlastní vědecký obor hudební teorie, zejména o ty jeho oblasti, jež mají přímý vztah k živé kompoziční praxi. Tento zájem projevoval Janeček jak hlubokou znalostí problematiky oboru, jeho předmětu i metodologie, přesvědčením o jeho smyslu a poslání, tak zejména konkrétní soustavnou celoživotní badatelskou a publikační aktivitou počínaje kratšími ranými hudebně teoretickými studiemi, publikovanými nejčastěji na stránkách periodik *Tempo*, *Hudební rozhledy*, později *Živá hudba* (sborník teoretických studií HAMU, jehož založení inicioval), a konče významnými knižními publikacemi *Hudební formy*, *Melodika*, *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*, *Základy moderní harmonie*, *Tektonika*. Samostatnými opusy jsou 1. díl velkorysého týmového projektu *Dílo a život Bedřicha Smetany*, věnovaný analýze Smetanova komorního díla, a metodicky originální učebnice *Harmonie rozbořem*.

Třetím důležitým pilířem, anebo lépe řečeno - specifikem - myšlenkového světa Karla Janečka je jeho smysl pro matematicky exaktní způsob uvažování, bezpochyby související i s jeho původním technickým vzděláním, a v konkrétní

teoretické práci se promítající do logicky a systematicky pojaté koncepce jeho prací, i do konkrétních pracovních operací zejména v oblasti moderní harmonie. Smysl pro systematické uspořádání problematiky mu umožnil posunout podobu hudebně theoretických disciplin od často pouhého popisu hudebních jevů a konstatování sumy jednotlivých informací výrazně směrem k logicky uspořádané struktuře vědního oboru, zachycujícího a reflektujícího nejen fakta, ale i jejich vzájemné vztahy, zjevné i skryté souvislosti a zákonitosti jejich fungování.

Spojnicí, svorníkem zmíněných pilířů, byla K. Janečkovi činnost pedagogická, a s ní souvisící nevšední metodická invence (zde budiž připomenuta i jeho metoda tzv. aktivizované analýzy) i hledání přesvědčivého a obecně srozumitelného verbálního sdělení, jímž se obecně jeho texty vyznačují. K této poznámce pamětníci zajisté rádi přičiní i vzpomínku na Janečkovo osobní charisma, kouzlo osobnosti a přirozenou odbornou i lidskou autoritu, jíž požíval.

Všechny konstatované skutečnosti byly bezpochyby i důvodem povolání Prof. Janečka k přípravě návrhu koncepce hudebně theoretické složky studia hudebních oborů na Hudební fakultě AMU v době jejího založení v roce 1946 a k uvedení navrženého studijního programu do života. Prof. Janeček byl jedním z prvních pedagogů hudební teorie na založené fakultě a z titulu funkce vedoucího Katedry hudební teorie (později - Katedry teorie a dějin hudby) zaštiťoval veškerou theoretickou výuku koncepčně i organizačně a garantoval její odbornou úroveň.

Janečkem navržené rozvržení veškerých theoretických, historických a estetických disciplin odpovídalo v hrubém obrysu rozvržení, jak je známe i dnes: v prvních dvou letech studia to byly přednášky a semináře hudebně historické a hudebně theoretické, na tento základ pak v dalších ročnících navázaly přednášky a semináře obecně a specializovaně hudebně estetické.

Pedagogické zřetěle vedly Prof. Janečka k rozčlenění vlastních hudebně theoretických disciplin na tzv. nižší a vyšší. Do kategorie nižších hudebně theoretických disciplin spadaly veškeré dosavadní tradiční konzervatorní disciplíny: nauka o harmonii, nauka o hudebních formách, nauka o kontrapunktu, intonace a rytmus, nauka o hudebních nástrojích. Pro vysokoškolské studium posluchačů interpretačních oborů navrhl prof. Janeček dvouletý skupinově vyučovaný seminář rozboru skladeb, syntetizující a rozvíjející znalosti a dovednosti, nabyté na konzervatorním stupni studia, a připravující půdu pro následný seminář estetický. Pro výuku skladatelů, dirigentů a operních režisérů zavedl pak Prof. Janeček v rámci tzv. vyšších hudebně theoretických disciplín předmět Teorie skladby, sestávající z melodiky, základů moderní harmonie, tektoniky a zamýšlené nauky o stylech a žánrech. Prvním třem ze jmenovaných disciplin dal, jak bylo řečeno již výše, knižně publikační podobu. Seminárním doplňkem a protějškem Teorie skladby je pro uvedené obory skladba, dirigování a operní režie náročnější forma rozboru skladeb, nazvaná Studiem skladeb.

Při formulaci návrhu a realizaci teoretické složky studia uměleckých oborů důsledně respektoval K. Janeček dvojí nezbytný požadavek:

- a) hudební teorie musí sloužit potřebám hudební praxe;
- b) míra nároků hudebně teoretické výuky ve smyslu kvalitativním i kvantitativním musí odpovídat obecně uplatňovaným a uznávaným požadavkům na vysokoškolskou výuku.

Lze s jistotou konstatovat, že úloha, kterou ve své době sehrál Karel Janeček při formulaci teoretické složky nově zakládaného studia uměleckých hudebních oborů, byla mimořádná a nezpochybnitelná. Dnes, kdy my, jeho následovníci na půdě HAMU, stojíme před úkolem formulovat teoretickou složku nově akreditovaného doktorského studia uměleckých hudebních oborů, stojíme před tímž problémem - avšak o jednu hierarchickou úroveň výše. Můžeme se ptát: jak by v této situaci uvažoval a jednal Karel Janeček?

Samostatnou kapitolou v rámci vysokoškolských pedagogických aktivit Karla Janečka bylo konstituování a rozvoj hlavního studijního oboru Hudební teorie v rámci studijního programu Hudební fakulty. Právě od zakotvení tohoto vědního oboru na vysoké umělecké škole očekával a sliboval si možnost jeho úzkého propojení s hudební praxí skladatelskou i interpretační. Bohužel, dříve, než tato snaha mohla přinést první ovoce, byl obor administrativním rozhodnutím v roce 1948 zrušen a po celá desetiletí přežíval formou pouze dílčí náhrady v podobě dvouletého postgraduálního kursu, odborně a organizačně vedeného napřed Prof. Janečkem, po jeho úmrtí v roce 1974 Prof. Risingerem, a v posledním běhu počátkem devadesátých let mnou. V průběhu devadesátých let se Katedře teorie a dějin hudby podařilo studium oboru na HAMU znovu prosadit a obhájit a tak naplnit Janečkovu před půl stoletím sněnou a dosud žel nenaplněnou vizi. Tato skutečnost by Prof. Janečka nepochybně potěšila, stejně jako by jej těšil fakt, že se nám podařilo získat akreditaci k uskutečňování doktorského studijního programu v oboru Hudební teorie a že z tohoto studia vyšli úspěšně již 4 doktoři, a rovněž by jej těšil fakt, že se nám podařilo ustavit vědecké pracoviště Ústav teorie hudby, který po 10 letech činnosti může nepochybně vykázat mnohé cenné výsledky, jimiž bezesporu přispěl k teoretickému zmapování některých dosud bílých míst na mapě české muzikologie v oblasti výzkumu hudební řeči.

Dovolte mi, abych se nyní v osobních vzpomínkách vrátil do šedesátých let minulého století. Byla to léta mého prvního seznámení s některými z velkých děl Karla Janečka - konkrétně - s *Hudebními formami*, *Základy moderní harmonie* a *Tektonikou*. K tomu doplňuji *Harmonii rozbořem*, která mi byla na středoškolské úrovni studia svým přehledně systematickým uspořádáním problematiky a důsledným uplatněním analytické metody práce užitečným a inspirativním doplňkem, protějškem a alternativou k běžně užívaným učebnicím harmonie (Hůla, Kofroň). S *Melodikou* jsem se seznámil až počátkem let sedmdesátých.

Přiznávám se, že již při prvním dotyku na mne Janečkovy práce a myšlenky zapůsobily jako zjevení. V čem bylo kouzlo jejich působení? - Dnes si při zpětném pohledu **daleko** více a kvalifikovaněji uvědomuji hloubku jejich skutečného přínosu. Přesto jsem i tehdy, jako čtenář nezkušený, nepoučený a ve vztahu k hudební teorii naprostý začátečník, intuitivně velmi bezpečně vycítil nevšednost a výjimečnost Janečkova přístupu. Fascinovala mne otevřenost Janečkova hudebně teoretického systému, nepředpojatost jeho přístupu vůči všemu novému, dosud nezmapovanému, jeho pohled, prostý jakéhokoli dogmatismu a zkosnatělosti, upřený vždy kupředu, do budoucnosti. Tento dojem z četby byl poté znovu potvrzen při prvním osobním setkání s ním v roce 1970 a následujících letech studia skladby na HAMU, při němž jsem měl štěstí být po dobu dvou let v přímém kontaktu s prof. Janečkem ve studiu hudebně teoretických disciplin v rámci Teorie skladby.

Jaká je hudební teorie v janečkovském pohledu?

Je to poznání, zmapování, objev, zobecnění, nahlédnutí „hrací plochy“ naší „hry“ myšlení v hudbě a o hudbě, poznání našich možností ve „hře“ i jejich hranic (uvědomění si, že „šachovnice“ má 64 polí - ani více, ani méně). Je to inspirace tvořivého myšlení, podnět k tvořivé analýze hudby, jež předpokládá schopnost vyhmátnout v analyzované skladbě klíčový problém, je to výchova analytické invence a intuice ruku v ruce s rozvojem techniky analytické práce. Zároveň je Karlu Janečkovi hudební teorie i součástí technologie skladatelské práce (tuto roli hudební teorie koneckonců plnila vždy), tentokrát již však ne jako návod, „recept“, „kuchařka“, nýbrž - jako výchova ke kompozičně technické invenci, resp. k invenční kompoziční technice, a jako škola kompoziční strategie. Je to výzva k aktivnímu racionálnímu pohledu na hudbu otevřenýma očima, pohledu, nezátíženému předpojatostí **jakéhokoli** druhu.

V čem spočívá přínos nejvýznamnějších Janečkových prací?

*Základy moderní harmonie*, vydané v roce 1964, avšak shrnující myšlenky, které zrály již předcházejících 30 let, představují velkorysý pokus o teoretický výklad harmonických jevů, překračující již rámec možností dalšího rozšiřování systematiky klasicko-romantické harmonie, jevů, jimiž se vyznačovala tvorba skladatelů první poloviny 20. století, pracujících a uvažujících v podmínkách, jež vyplynuly z důsledného zrovnoprávnění dvanácti tónů v oktávě v rámci temperované chromatiky. Není to první pokus tohoto druhu, týž úkol si uložil již o čtvrt století dříve např. Paul Hindemith ve známém spisu *Unterweisung im Tonsatz*. V porovnání se svým světově proslulým předchůdcem se dokázal Karel Janeček brilantně vystríhat systémových nedůsledností, jichž se Hindemith dopouštěl ve velkém a na každém kroku (aby nedošlo k nedorozumění: kritika se týká výhradně Hindemitha - teoretika, nikoli skladatele). Zákonitosti obecného harmonického systému, jež Hindemith jen intuitivně tušil, dokázal Janeček exaktně identifikovat.

vat a formulovat, aniž by to mělo vést k rozporu systému s empirií a živou kompoziční praxí. Janečkem navržená systematika třídění veškerých v temperované chromaticce obsažených souzvukových druhů do souzvukových tříd podle počtu zúčastněných tónů, jejich klasifikace podle zvukových vlastností na základě tzv. disonantní charakteristiky, úloha úpravy souzvukového druhu, systematické a kompozičně technické operace s jeho inverzí a negativem, myšlenka imaginárního tónu a jeho uplatnění v harmonické větě, rozlišení pojmu souzvuku a akordu, systémové pojetí konsonance a disonance s uplatněním disonantní charakteristiky a principu harmonické inverze, systematika akordických kombinací, systematika funkčních kombinací, pohled na tonalitu tradiční i moderní prismaticem principu čisté tóniky a principu citlivého tónu, to vše je dokladem originality i exaktnosti autorova myšlení a zároveň výrazným přínosem k problematice moderní harmonie v kontextu české hudební teorie.

*Tektonika*, publikovaná v roce 1968, představuje pak obecný pohled na otázky stavby hudebního díla. Tektonický náhled na hudební celek je v jistém smyslu pokračováním, v jiném smyslu pak protějškem a plastickým doplňkem zřetel formového: zatímco forma v klasickém smyslu je členěna v díly, odlišitelné uplatněním možností kontrastu tematického, tonálního, či způsobem uplatněné práce (vzájemný kontrast expoziční a evoluční prezentace materiálu), tektonika, respektujíc antropologicky dané podmínky vnímání hudby (de facto jde o danost psychologickou), pojímá celek jako členitelný a členěný v tzv. bloky, charakterizované bezprostředně vnímatelnými vlastnostmi zvukovými, tj. témbrem a dynamikou, polohou ve zvukovém prostoru, výškovým rozpětím zvukového pásma, hustotou zaplnění zvukového prostoru, jedno- či vícevrstevností zvukového proudu, fakturou, hybností, tempem, metrem, artikulací a jinými vlastnostmi zřetelnými při bezprostředním vnímání již v okamžiku prvního poslechu. Veškeré tyto i další sluchově vnímatelné skutečnosti se v procesu skladatelské práce stávají nebo mohou stát předmětem motivizace a podílet se na výstavbě celku. Ve sledu a průběhu bloků hudby si pak Janeček všímá rozmístění vrcholů ve skladbě, způsobu jejich výstavby, gradací a naopak sestupů z vrcholů. Při posuzování časového průběhu hudby bere v úvahu fakt, že objektivně probíhající „fyzikální“ čas je subjektivně prožíván různě - s ohledem na konkrétní ustrojení vnímané hudby - a zavádí proto navíc kategorii „hudebního času“, respektující tyto skutečnosti. V přístupu k časovému průběhu díla dále zavádí kategorie rychlosti a hybnosti, meze pohybové diferenciacce a pohybové stagnace, časového minima a časového maxima. Souhrnně lze konstatovat, že zvuk a čas jsou dvěma základními dimenzemi, vymezujícími obecný „prostor“ i jej naplňující „substanci“ hudebního jevu. V takto vymezeném rámci pak Janeček hledá a konstatuje obecně platné zákonitosti, jejichž fungování lze shledat jak u Bacha, Beethovena a Brahmsa, tak u Pendereckého, Lutosławského či Ligetiho. Klasické hudební for-

my jsou jen určitou, historicky a slohově podmíněnou krystalizací těchto obecných principů. V případě skladeb, vykazujících tzv. volnou formu nejde o to, že formu nemají; takový případ je možno a nutno posuzovat jako individuální, jedinečnou, na klasických formách nezávislou realizaci oněch obecných tektonických principů.

Shrnu-li konstatované - obě práce (*Základy moderní harmonie* i *Tektonika*) - představují v české hudební teorii šedesátých let minulého století - ve vztahu ke kompoziční praxi i z hlediska přínosu pro vlastní obor hudební teorie systematické a analytické - zcela ojedinělý, mimořádný krok směrem k zásadnímu prohloubení vědecky podloženého, strízlivě racionálního, a zároveň tvořivého, inspirovaného a invenčního myšlení v hudbě, hudbou a o hudbě. Řečené uzavírám konstatováním přesvědčení, že Janečkovy práce a v nich obsažené myšlenky by měl svět znát. Katedra již dávno usilovala o možnost cizojazyčné publikace alespoň jedné z obou jmenovaných velkých Janečkových prací, bohužel, dosud se nepodařilo tento námět realizovat.

Dovolte mi, abych se ze šedesátých let minulého století vrátil zpět, do nejžhavější současnosti a položil otázku: „Jak vidíme Karla Janečka dnes? Do jaké míry jsou jeho myšlenky aktuální ve třetím roce třetího tisíciletí?“

Odpovídám za sebe: I po letech ve mně zůstává hluboký a opravdový dojem z intenzivně prožitého poznání, které mi dalo setkání s Karlem Janečkem a jeho dílem. Takto prožitý myšlenkový svět v nás nutně musí zanechat stopu, výrazný otisk, a to na celý život. Později jsem však poznal - a rovněž do hloubky prožil - i další světy: svět mně nesmírně drahého systematika Karla Risingera, svět nekompromisního logika Jaroslava Volka, svět velkorysého workoholika vědy Jaroslava Jiráňka, a světy další, vybudované v minulosti těmi, které jsem nemohl nikdy osobně poznat ale s nimiž komunikuji prostřednictvím jejich díla, i světy mých současníků, včetně nejbližších kolegů a přátel. Setkal jsem se přitom mnohokrát jak se souhlasným přijetím, tak i kritikou různých názorů K. Janečka. Pochopil jsem, že náš skutečný myšlenkový svět je mnohodimenzionální. Janeček pro mne nebyl již jedinou autoritou, jak tomu bylo v oněch šedesátých letech, stal se jedním z několika. V oné mnohosti světů se mi však nevytratil, naopak - v konkurenci hudebně teoretických stanovisek si uhájil velmi pevnou pozici.

Kde lze spatřovat překonání některých Janečkových stanovisek dalším vývojem hudby a hudební teorie? K čemu je zapotřebí zaujmout kritické stanovisko?

Mám za to, že mezi jeho velkými tituly je v této souvislosti nutno zmínit zejména *Melodiku*, dílo podmíněné výrazně jak dobou svého vzniku, tak i zmíněnými Janečkovými kořeny a východisky (koneckonců je nejstarší, vyšla v roce 1956). Svým zaměřením zejména na melodiku tonální klasicko-romantické provenience bezpochyby nemůže postihovat v plné šíři to, co bychom ve vztahu k této problematice očekávali dnes - ne snad z hlediska požadavku návodu „jak psát melodii v roce 2003“, nýbrž z potřeby dostatečné výše zobecňujícího nadhledu. Přes-

to je nutno konstatovat, že jde o první velkou práci u nás, zabývající se opravdu systematicky touto problematikou.

*Základy moderní harmonie* je třeba chápat – jak již bylo řečeno – jako pokus o vybudování nauky o harmonii v podmínkách temperované chromatiky 20. století. Je dnes právě tento problém stále ještě aktuální?

Pokud ano, proč není takovýto teoretický přístup ani po 40 letech od doby svého vzniku „denním chlebem“ hudebně teoretické výchovy hudebníků (běžné vyučování harmonie stále i dnes končí u Kofroně nebo starého dobrého Hůly - mimochodem - titulů rovněž již půl století starých)? A to už vůbec nemluvím o tom, že pojednávaný Janečkův teoretický přístup není ve svém nejhlubším smyslu mnohdy dost pochopen a skutečně „prožit“ ani na vysokoškolské úrovni studia: na základě vlastní osobní zkušenosti pedagogické i jiné musím s lítostí konstatovat, že nezřídka je v Janečkových *Základech moderní harmonie* spatřován pouze jakýsi číselný katalog souzvuků bez dostatečného uvědomění si skutečnosti, že onen „katalog“ je jen introdukcí, vstupem k úvahám o vlastní problematice moderní harmonie.

Pokud bychom ve vztahu k položené otázce naopak vycházeli z přesvědčení, že Janečkem navržený teoretický přístup z hlediska potřeb dnešní kompoziční praxe aktuální již není, neměl by být jednoduše „odhozen do koše“, nýbrž měl by být kriticky reflektován jako podmíněný dobou svého vzniku - a tedy jako svého druhu i dokument určité epochy harmonického myšlení, zároveň by měl být nazírán jako zásadní a přínosný příspěvek k českému hudebně teoretickému myšlení 20. století. Následně se pak ovšem nemůžeme vyhnout otázce, na jakém principu tedy postavit teorii harmonie aktuální z hlediska roku 2003 (záměrně se vyhýbám slovu moderní - z různých důvodů, jejichž výklad by byl tématem pro jiný, samostatný referát). Případný názor, že mluvit dnes o harmonii je již přežitkem, že otázky harmonie jsou *passé*, je nutno odmítnout. Přijetí takového názoru by znamenalo rezignaci na vůli a schopnost rozšiřovat a prohlubovat poznání fenoménu, nepochybně podstatného pro hudbu a hudební myšlení. Rozvíjet dnes úvahy o harmonii samozřejmě neznamená vymýšlet nové návody, recepty, technologická pravidla. Znamená to - snažit se lépe porozumět podstatě a zákonitostem slyšení vztahů mezi tóny a tónovými útvary, a to i v hudbě, vytvořené postupy a technologiemi, zcela již odlišnými od harmonie ve smyslu „stavby a spojování akordů“. Mám za to, že i v takovýchto úvahách je u Janečka stále co rozvíjet, na co navazovat.

V souvislosti s *Tektonikou* je nutno konstatovat, že historický fakt momentové formy, minimalismu, konceptuální kompozice, i pronikání vlivů mimoevropských hudebních kultur do našeho hudebního myšlení vrhá zcela nové světlo na Janečkem řešenou problematiku vnímání a prožívání hudebního času a z toho vyvozené úvahy o časovém minimu, časovém maximu aj. Uvedené nové skutečnosti neznamenají popření tezí, vyslovených v *Tektonice*, pouze je třeba uvědomit

si relativnost a podmínky jejich platnosti (je to situace, srovnatelná se situací klasické Newtonovy fyziky v podmínkách nových empirických poznatků fyziky přelomu 19. a 20. století, jež našly poté svou formulaci v Einsteinově teorii relativity).

Je zajímavé, že do svého důmyslného pracovního plánu Janeček nezařadil (s výjimkou krátké, spíše esejisticky pojaté studie *Rytmus starý a nový* z roku 1933) systematický výzkum kinetické složky hudby, ačkoli právě oblast rytmiky, metriky a práce s časem vůbec přinesla v hudbě 20. století tolik nového.

Z námětů, jež měl v plánu, již nestihl uskutečnit záměr zpracování systematiky hudebních stylů a žánrů, jež měla být čtvrtou z vyšších hudebně teoretických disciplin.

Není pochyb o tom, že z dnešního časového úhlu pohledu viděno se Karel Janeček pomalu ale jistě přestěhoval ze současnosti do historie. Uvědomme si, že v době, kdy se jeho život chýlil do kody, tedy ve věku, dávajícím obecně každému právo ke shrnování zkušeností, ohlédnutí nazpět, bilancování, Janeček stále ještě stačil reflektovat mnohé z jevů, jež poválečný hudební vývoj začínal přinášet a jež spíše dávaly tušit směr dalšího pohybu, než aby se jevily jako bezpečně ovládnuté území. Zároveň však nemohl negovat vlastní kořeny, a těmi byla, jak již bylo řečeno, škola Vítězslava Nováka. Kontakt můj a mých generačních vrstevníků s Karlem Janečkem během několika málo posledních let jeho života byl tedy průsečíkem na jedné straně jeho bilancující celoživotní a živoucí zkušenosti, a na straně druhé - našeho hledání sebe samých s pocitem nekonečných možností a ničím neomezeného času a prostoru před sebou. Je zřejmé, že takovéto okamžiky a zážitky jsou nepřenosné a chceme-li dnes Janečka zprostředkovat generaci svých žáků, nelze to činit pouhým jeho citováním, jako by šlo o jednu provždy danou pravdu (proti takové interpretaci by ostatně nejvíce protestoval sám Janeček). Od té doby se změnilo mnoho, mnoho nového přinesla sama hudba, v mnoha ohledech pokročila hudební teorie. Zřejmě je nutno přistoupit k Janečkovi jako ke klasikovi svého oboru, podobně, jako přistupujeme ve filosofii k Descartovi, ve fyzice k Newtonovi, v astronomii ke Keplerovi: je třeba přiblížit a zprostředkovat žákům jeho svět s nadějí, že se jim - alespoň některým - poštěstí prožít jej, vzít si z jeho díla poučení ve věcech, jež mají obecnou a trvalou platnost, a to nejen pokud jde o věcný obsah jeho díla, ale i o jeho pracovní metodu; u těch aspektů jeho práce, které se nám dnes jeví jako z nejrůznějších důvodů překonané, si uvědomit i pozitivní význam toho, že mnohdy znamenaly nebo znamenají výzvu pro někoho z následovníků - koneckonců ani nás samotné nevyjímaje - k hledání vlastní cesty, a konečně - přijmout za vzor jeho etos vědce, hořícího láskou k oboru a vědeckému poznání vůbec. Největší poctu Janečkovi prokážeme, půjdeme-li dále za Janečka po cestě, kterou svou prací nakročil. Možností je mnoho: připomenou jen heslovitě témata, která byla zpracována, další témata, která již zdomácněla v našich rozpravách, témata, která nás provokují a inspirují, témata, na nichž pracujeme, témata, o jejichž zpracování



sníme: aplikace Risingerovy myšlenky hierarchie hudebních celků a Volkovy myšlenky zodpovědné vazby při rozvíjení tektonických úvah, posuzování vnitřních scelovacích prostředků uplatněných v hudbě jako struktury Wittgensteinych rodových podobností, uplatnění teorie chaosu a teorie fraktálů, myšlenka tzv. „třetího“ nebo též „transcendentního“ času, hledání nových, dosud neobjevených parametrů hudební struktury, uplatnění teorie informace a teorie pravděpodobnosti při organizaci struktury hudby, průzkum procesuality hudebního proudu, pohled na hudební proud jako na „otevřenou“, tj. v čase zpět ani kupředu nelimitovanou strukturu, přístup k analytickému výkladu hudebních jevů jako k ambivalentní skutečnosti, otázky tónového prostoru ve světle hudební skutečnosti současnosti, problematika tzv. „harmonického pole“, uplatnění analytických nástrojů logiky a lingvistiky, uplatnění teorie množin, podrobnější systematické a analytické zpracování hudební kinetiky zejména s ohledem na oblasti v tomto smyslu dosud nepropracované, tj. na skladatelskou tvorbu konce 20. století, na hudbu kultur vzdálených vůči naší novodobé evropské kultuře místně i časově, hledání a formulace funkčního výkladu konstatovaných skutečností, otázky hudebně teoretické terminologie, řešené tváří v tvář zmíněným tématům a tematickým okruhům uvažování...

Na úplný závěr ještě jedna poznámka - spíše otázka:

Co je v kontextu tzv. „postmoderny“ a „kulturní globalizace“ - nebo též „globální multikultury“ vlastně vůbec třeba vědět např. o harmonii klasické a moderní (a ještě jiné, a když jiné - jaké?), existuje v těchto disciplínách vývoj odněkud někam, nebo je vše jen cesta v kruhu, přinášející stále znovu totéž téma pouze v novém a novém nasvětlení (a v čem pak hledat podstatu oné „novosti“)? Na takto položené otázky zřejmě neexistuje jednoduchá ani jednoznačná odpověď; doufejme, že bude (snad) i do budoucna možné shodnout se alespoň na tom, že rozhodujícím kritériem by stále měla být v první řadě míra rozšíření a prohloubení poznání ruku v ruce s měrou invence a inspirace (i inspirativnosti) každé nově předkládané hudebně teoretické koncepce a její schopnost servisu hudební praxi, ať už tato praxe nabude jakýchkoli, pro nás možná nyní nepochopitelných a těžko představitelných podob...

Takovýmito otázkami se dostáváme již daleko za Karla Janečka, avšak není pochyb o tom, že kdyby tu dnes mezi námi profesor Janeček byl přítomen, měl by k nim bezesporu co říci, a jsem přesvědčen, že by nás všechny znovu uchvátil originalitou, mladistvostí a jiskrou svého stanoviska.