



Kritická činnost vůdčích osobností české moderní hudební teorie

(Alois Hába, Otakar Šín, Karel Janeček)

MILOŠ HONS



Summary

Basics of Czech modern music theory were pitched in the twenties and thirties of the 20th century by Otakar Šín and Alois Hába. These developments culminated in the synthetic work on the younger generation Karel Janeček. Alois Hába (1893–1973) developed in the twenties and thirties wide compositional, pedagogical, theoretical and critical activity. Against domestic traditionalist oriented musical criticism he had strenuously defend his own compositional style. Otakar Šín (1881–1934) was devoted to music criticism only sporadically. Fully focused on harmony as his main area of theoretical interest, and therefore in its scientific reference only find this type of writings. Karel Janeček (1903–1974) began publishing the first theoretical study already in the twenties. Besides a lot of purely theoretical studies there are the most important part about works of Bedřich Smetana.



Směřování k modernímu teoretickému myšlení nacházíme již koncem 19. století ve spisech F. Z. Skuherského, Karla Steckera a Leoše Janáčka a v meziválečném období v analytickoestetických pojednání Václava Štěpána, Vladimíra Helferta, Otakara Zicha a Mirko Očadlíka. Základy ryzí moderní hudební teorie položili ve dvacátých a třicátých letech 20. století Otakar Šín s Aloisem Hábou. Tento vývoj pak vyvrcholil v syntetickém díle o generaci mladšího Karla Janečka.¹ **Alois Hába (1893–1973)** rozvinul ve dvacátých a třicátých letech širokou aktivitu skladatelskou, pedagogickou, teoretickou a kritickou. Po vídeňských a berlínských studiích u skladatele Franze Schreka byl dobře vzdělán v hudební teorii a dějinách hudby a mohl se vyvarovat povrchních kritických názorů. Zároveň byl vybaven k teoretickému domýšlení vlastního skladatelského slohu, který musel usilovně obhajovat proti domácí tradicionalisticky orientované hudební kritice. Ta jej na počátku dvacátých let označovala za jednostranného stoupence německých

kompozičních směrů, který se odcizil české smetanovské tradici. Zcela negativní stanovisko zaujímali zejména přední členové Nejedlého *Hudebního klubu*, Josef Bartoš a Emil Axman. Na Hábovův názorový rozhled měla vliv i jeho korektorská činnost pro vídeňské nakladatelství *Universal Edition*, při které důkladně poznal díla Janáčka, Bartoka, Szymanowského aj.² Hába vyučoval od počátku dvacátých let na pražské konzervatoři jako výpomocný učitel. V roce 1934 byl jmenován profesorem a pět let, do roku 1939, se mohl věnovat skladbě a svému oddělení pro čtvrtónovou a šestinótónovou hudbu. Již na počátku svého konzervatorního působení, ve školním roce 1923–1924, otevřel třídu s příznačným názvem spojujícím atributy vědeckého pracoviště s ryze konzervatorní teoretickou výukou: *Hudebně vědecký seminář pro experimentální akustiku, orientální hudbu a hudební analýzu*. O rok později tento kurs přejmenoval na *volně přístupný kurs pro čtvrtónovou hudbu*.³ Z hudebních společností, v kterých

se Hába angažoval, měly největší význam sdružení *Přítomnost* (založeno 1924) a *Spolek pro moderní hudbu* (založen 1920), který zastupoval české skladatele v *Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu*. V roce 1927 odešli dosavadní přední činitelé Václav Štěpán a Emil Axman a na jejich místo nastoupili moderně orientovaný Hába s Mirko Očadlíkem. Od téhož roku iniciovali v Praze provádění děl Igora Stravinského, představitelů pařížské „šestky“ a druhé vídeňské školy, ruské modernisty A. Skrjabinu a I. Vyšněgradského. Do činnosti spolku se aktivně zapojili Hábovi žáci a někteří z nich působili i jako teoretici a kritici. Týkalo se to zejména Hábova bratra Karla a Karla Rejznera. Podobnou teoretickou aktivitu projeвили ve třicátých letech Vít Nejedlý a E. F. Burian ve sdružení *Přítomnost a Rytmus*. Od roku 1926 Hába publikoval v časopise *Tempo*⁴, od 1931 v *Klíči* a po jeho zrušení v roce 1934 v časopise *Rytmus*.

Pro poznání Hábových názorů na moderní hudbu jsou zásadní tři rozsáhlejší kritické články. Již v prvním z nich, ***O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu***⁵ z roku 1925, se snažil vysvětlit principy nového hudebního slohu na své tvorbě. K této autorské reflexi přinutily Hábu také případy, kdy povrchní vykladači tvorby již zesnulých skladatelů místo, aby hledali v dílech záměry autorů, vkládali do nich úmysly své. Hába důrazně vyzval k zodpovědné vědecké práci a upřímnějšímu styku mezi hudebními vědci jako potenciálními kritickými soudci a skladateli. Cítil se jako reprezentantem nového slohu a proto v této studii formuloval určitá slohová kritéria. Rozeznával tři druhy tvůrčího projevu v rovině stylu. (A) Tvoření čistých forem s jednotnými slohovými znaky, (B) obměňování již známých forem a slohových znaků, (C) kombinace čistých forem, jejich částí a různých slohových znaků. Podle Háby bylo v soudobé tvorbě již dosaženo „nového zvuku“, ale nový sloh ještě není. Česká hudba měla své velké tvůrčí zjevy, avšak Smetana, jako velmi důležitý zjev ve vývoji české hudby, neznamená

její začátek ani konec. Nezapočal českou hudbu jako pojem uměleckého snažení, založil jen její jedno vývojové období. Hába jej označil jako *český hudební realismus*, na němž budovaly ještě další dvě tvůrčí generace. V první generaci Janáček, Foerster, Novák, Suk, Ostrčil a ve druhé Vycpálek, Křička, Karel, Axman. *Český hudební realismus* tedy představuje tvorba, která má určitou spojitost s lidovou písní a národními hudebními symboly, jaké demonstruje například použití chorálu v cyklu *Má vlast* či Sukově *Meditaci na svatováclavský chorál*, slovácké písně u Nováka, Vycpálka atp. V tomto smyslu dosáhl český hudební realismus svého vrcholu a tím byl rovněž jako idea spotřebován. Hudební idiomaticitu nového slohu v současnosti podstatně ovlivňuje specifická doba. Je větší potřeba změny a pohybu, projevující se rychlejší zvukovou modulací, vymizely harmonické prodlevy, pominul smysl reminiscence jako návratu zpět, dochází k odklonu od reprízy. Nový sloh znamená myšlení stále vpřed. Na příkladech několika vlastních melodií Hába poodhalil znaky svého kompozičního stylu – tematická práce je zcela vyloučena, hudební proud je důsledně ovládan pohybem vpřed, melodie má svůj vzestup a spád, hudební forma nemá se staršími schémata nic společného a má pouze abstraktní charakter. V těžkém období předmnichovské republiky stál Hába na pozici levicově orientované avantgardy. V článku ***Co jest revoluční umění hudební***⁶ z roku 1926 vystoupil proti jednostrannému pojetí pokroku, jehož hlavním zastáncem byl Zdeněk Nejedlý. Ten, jako na dlouhou dobu jediný a tedy hlavní představitel české hudební vědy, svými názory ovlivnil postoje většiny svých žáků a univerzitních kolegů. Značná část univerzitně vzdělaných hudebníků, kritiků a publicistů spatřovala v ideologické rovině hudbu 20. století za vývojově lepší a naopak 19. století za období úpadku, zaviněném buržoasní společností.⁷ Tento názor vedl Hábu k teoretické úvaze, sahající do minulého století a ke Skuherskému a Steckerově modernímu pojetí harmonie. Názory, že na



každém stupni tóniny lze postavit všechny čtyři trojzvuky a tedy každý tón může být v daný moment tónikou, a že každý čtyřzvuk lze spojit s každým čtyřzvukem přímo bez modulace, považoval za projev skutečného revolučního myšlení. Na tyto principy navázal Novák a své žáky učil tomu, že každý dominantní nónový a undecimový akord lze spojit s každým jiným takovým akordem či kvintakordem. Vzhledem k tomu, že každý šestizvuk lze rozdělit na dva samostatné trojzvuky, směřovalo toto Novákovo *polyharmonické* (spíše polytonální) myšlení přímo k Schönbergovi. Harmonie tvořená ze tří vrstev vedla k využití dvanáctizvuku, o čemž Hába pojednával ve své *Nové nauce o harmonii systému diatonického, chromatického, čtvrttónového, třetino-, šestino- a dvanáctitónového*, vydanou v roce 1927 v Lipsku. Také v Janáčkových názorech spatřoval doklad pokrokového myšlení, konkrétně v názoru, že každý trojzvuk lze zahustit každým tónem a každým souzvukem. Odtud byl jen krůček k harmonii Straussově, Skrjabinově, Stravinského a Schönbergovu *zákonu volného hudebního myšlení*. V české hudbě sklonku 19. a počátku 20. se revoluční myšlení projevilo i ve formotvorné složce. Smetana, Janáček, Foerster, Novák, Suk, Ostrčil a Karel se odpoutávali od klasických schémat a přinášeli osobitá řešení, neboť tradiční tematická práce se „zvrhla ve formalistické postrkávání krátkodechých motivů ze sopránu do basu atp.“⁶⁸

Období Hábových bojů o uznání vlastního kompozičního stylu dokumentuje článek **Buď jasně o věcech základních. (K názorům o netematickém slohu)**⁹ z roku 1932. Je to odborná polemika se skladatelem Františkem Píchou¹⁰, který v časopisu *Tempo*¹¹ vystoupil kriticky proti Hábově hudbě a principu tzv. netematického slohu. Hlavním motivem Píchových kritik byl fakt, že Hába přicházel s kompozičním stylem, založeným na zcela opačných principech, než všechny dosavadní způsoby hudební stavby. Do Hábových teoretických názorů významně promlouvalo jeho zaujetí pro tzv. antroposofické učení švýcarského filozofa Rudolfa Steine-

ra.¹² Ve filozofické rovině zastávalo bezkonfesijní náboženský postoj s akcentem na rovnost lidí a odpovědnost každého jedince za vlastní činy. Netematický sloh pojímal jako pohnutku k rozvoji svobody a vynalézatosti hudební invence. Zároveň v něm viděl předobraz harmonické a lepší společnosti, v níž každý člověk bude moci rozvinout své schopnosti ve prospěch celku. Svou obhajobu pojal Hába ze široka také proto, že podobný názor jako Pícha zastávala řada jeho kolegů. Ujasnění názorů a principů vlastního stylu vyplývalo z jeho mnohaletého historického a zejména analytického studia hudby 14. až 20. století. V 19. století skladatelé ztratili slohové vědomí, kladli důraz na výraz hudby a svůj osobní výraz nazývali slohem. Degradovali sloh na kompoziční techniku. Také v současné době značné části mladších skladatelů, jako Hindemith, Stravinskij, chybí slohové vědomí a mají jen vědomí pohybové. Je to úpadek hudební a zároveň úpadek vědomí duchovního a citového. Navrácení slohového vědomí vyžaduje soulad tří základních tvůrčích principů: (A) *principu opakování* (tj. opakujeme intervaly a základní rytmické formy), (B) *principu obměny* (tj. základním rytmickým formám dáváme nové tvary různým seskupováním intervalů), (C) *principu neopakovatelnosti* (tj. uskutečňujeme až ve sféře hudebních nápadů, kdy z elementů začneme tvořit melodické celky a jejich vztahy uplatňujeme také v polyfonii a harmonii). Vysvětlení svých představ moderní kompozice Hába předkládal formou odpovědí na několik zásadních Píchových odsudků.

(I) *Atonalita brání a musí bránit jakémukoliv stabilizování tónů, aby nemohl působit dojmem tóniky. V tom je neživotnost, nepravdivost, papírovost atonality.*

Pícha nesprávně rozlišuje a chápe tonální a atonální myšlení. Nedovede v Schönbergových či Hábových skladbách analyticky najít nové tonální vztahy a jako skladatel je tedy ani sám nedovede používat. Neexistuje atonální hudba, protože každá hudba má v jakémkoliv systému tonální základ. Rozdíly jsou jen ve vztazích tónů, které formuje skla-

datel. Hába poukázal na svou analytickou zkušenost se Schönbergovými skladbami z doby před čtrnácti lety. V těchto skladbách Schönberg v tonálním systému harmonicky stabilizoval akordy složené z disonantních intervalů a naopak jako průchodné harmonie vedl akordy sestavené z konsonantních intervalů. Avšak ve čtvrttónovém systému je tento princip mnohem komplikovanější vzhledem k množství intervalových modifikací a je nutné jej vysvětlovat přímo u čtvrttónového klavíru.

(II) *Z atonality logicky vyrůstá netematický sloh.*

Dle Háby opak je pravdou. Netematický sloh lze uskutečňovat v každém systému. Sloh tematický i „svobodný“ melodický (netematický) sloh jsou oba stejně silné, jako nejvyšší formotvorná podstata hudby.

(III) *Ve slohu netematickém nesmí být motivů důležitějších a podřadných, protože ty důležitější by také volaly po nějakém zdůraznění, opakování nebo obměně.*

Pro vyvrácení tohoto argumentu Hába poukázal na své partitury, v nichž použil Schönbergovy značky pro označení hlavních melodií. Tedy i v tomto slohu jsou melodie hlavní, tj. výraznější a méně výrazné. Ale netřeba melodii opakovat a možno ji zdůraznit například dynamicky. V netematickém slohu nejsou hlasy polyfonně odvozovány z nějaké hlavní melodie jako tématu. Každý hlas je melodicky samostatný, rytmicky a harmonicky vyvážený ve vzájemných vztazích. Opakování tónů a intervalů není striktně zakázáno, je věcí samozřejmou a nezbytnou, ale v omezené míře jako v lidské řeči.

(IV) *Kde je důsledně provedena zásada netematického slohu?*

Zásadu netematického slohu lze důsledně provést jen tím, že neodvozujeme v průběhu tvorby melodické hlasy z jednoho nebo několika témat, nýbrž že si každé další melodické pokračování skladby vytvoříme novým nápadem. Tradiční tematickou práci Hába pokládal za ryze spekulativní, intelektuální činnost, tj. minimum nápadů a maximum kompoziční techniky. Netematický sloh povede k „odintelektualizování“ hudby

a k tomu, že skladatelé budou psát jen tolik hudby, kolik jim napadne. Například skladby Brucknera a Liszta jsou výsledkem dlouhého opakování. I Debussy, než uvedl nový nápad, s oblibou opakoval dvou-, čtyř- i osmitaktové fráze. Janáček a Stravinskij byli slohově orientováni zpět a nikoli vpřed, protože v jejich skladbách se důsledně opakují krátké melodické nápady. Naopak bohatá variační práce Novákových a Sukových skladeb vedla mladé skladatele ke svobodnému netematickému slohu.

Hábův hudebně kritický odkaz obsahuje též dvě analytické studie, v nichž se vyjádřil k tvorbě obou nejvýznamnějších žáků Antonína Dvořáka. V roce 1935 v souvislosti s úmrtím Josefa Suka vyšel v *Hudební Matici* sborník studií *Josef Suk – Život a dílo, studie a vzpomínky*. Hábova studie s názvem *Vztah děl „Radúz a Mahulena“ a „Pod jabloní“ k rozvoji symfonické tvorby Josefa Suka*¹³ je stručnou sondou do hudebněliterárního světa Sukovy tvorby. Pro rané období se hlavní inspirací stala básnická řeč Julia Zeyera s typickou citově milostnou tematikou. V druhém období Suk tuto centrální ideu lásky rozvinul do filozofické roviny lásky k bližnímu a lásky k životu. Specifickou poetickou stránku skladeb Hába konkretizoval dílčími rozborů a došel k několika zásadním analytickým postřehům: (A) Suk inklinuje v melodice i harmonii k nápadným sekundovým a kvartovým útvarům, které v díle nesou určitou filozofickou symboliku. (B) Strukturně nejvýznamnější funkci získávají tritony a to jak v melodii, tak i v harmonii a tonálním plánu skladby. Například motiv ze smuteční hudby ke hře *Radúz a Mahulena* tvoří dva tritony *c – fis, gis – d* a podobně je tomu v hlavním motivu *Epilogu*, jehož základem jsou intervaly *as – d* a *b – fes*. Kromě toho tóny *as* a *d* tvoří modulační kostru skladby, začínající tónikou *as* a vrcholící v závěru na tónu *d* s durovým vyzněním.

Za druhé světové války, v souvislosti s oslavou 70. narozenin Vítězslava Nováka, vydal Hába analyticky zaměřenou studii *Vítězslav Novák. (K sedmdesátým narozeninám)*.¹⁴

Ovlivněn antroposofickou duchovědou otevřel Novákův portrét úvahou na téma vztahu umělce k životu, přírodě, vesmíru. Všechny aspekty ovlivňující duši a ducha umělce, jeho individuální charakterové a morální kvality a křesťanské vyznání Hába zahrnul pod název *výtvarné životní síly*. Z tohoto pohledu pak analyzoval *Podzimní symfonii*, k jejíž kompozičním zajímavostem patří fuga o čtyřech tématech v první větě. Ideou Hábova rozboru byl názor, že Novák ve svém „životním podzimu“ pocítoval sám sebe jako bytost čtyřčlennou, tj. tělo, výtvarné životní síly, duši a ducha: „*První téma charakterizuje vše, co pomijí a má ráz tragicky vzrušený. Druhé, v šestnáctinových notách, vyjadřuje pohyb v těle člověka i v přírodě udržovaný výtvarnými životními silami. Třetí má ráz heroický (téma lidského ducha). Čtvrté, lyrické, je obrazem duše.*“¹⁵ Také v Novákově skladbě zaujímají tritony významné postavení.

Hudební páteří této věty jsou tóny *a – es*, tóny v tritónovém poměru ležící v kvintovém kruhu proti sobě: *a* jako nejhořejší a *es* jako nejspodnější tón. Akord s ústředním tónem *a* v úvodním tématu fugu zahajuje a končí. Lyrické čtvrté téma, tvořící náladový kontrast, je v *Es dur*. Celá forma první věty je pak kombinací tří formových principů: třídílné formy, sonátové formy a fugy. Je absolutně hudebním výrazem souhry těla, výtvarných oživujících sil, duše a ducha. V mládí se Novák cítil jako bytost dvojčlenná, tj. duše oživovaná výtvarnými silami, což se odráželo například ve dvouvěté formě *II. smyčcového kvartetu*, nebo v dvojdílnosti formy symfonických básní *O věčné touze* a *Toman a lesní panna*. Na závěr studie Hába shrnul hlavní znaky Novákovy hudby, mezi něž patří harmonická a polyfonní vynalézavost, schopnost přizpůsobit formové principy svému hudebnímu výrazu, jadrnost, zpěvnost a vzlet melodických nápadů, smysl pro kontrast a správné proporce mezi rychlým a volným tempem.

Otakar Šín (1881–1934) se hudební kritice věnoval jen sporadicky. Plně se zaměřil na harmonii jako ústřední oblast svého teo-

retického zájmu a proto v jeho vědeckém odkazu nalézáme jen spisy tohoto typu. Působil od dvacátých let na pražské konzervatoři a k jeho kolegům v teoretickém oddělení patřili Alois Hába a K. B. Jiráček.¹⁶ Jeho vědecká aktivita a publikační činnost byla jednoznačně spjata s učitelským povoláním a nejcennějším teoretickým odkazem se stala *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*¹⁷, kterou od prvního vydání v roce 1922 dále inovoval a doplňoval. V této učebnici jako první provedl rozlišení mezi akordy mimotonálními, terciově přibuznými a alterovanými. Geniální myšlenkou byl výklad modulace přehodnocením funkce určitého akordu. Druhé vydání knihy z roku 1933 přinášelo jeho největší přínos nauce o harmonii, tzn. rozpracování kombinační teorie stavby akordů.¹⁸ V kritické činnosti Šín zanechal jen dva významnější články pojednávající o harmonických prostředcích obou Dvořákových žáků, Vítězslava Nováka a Josefa Suka. V roce 1931 vycházel v časopise *Tempo* cyklus novákovských analytických studií ku příležitosti skladatelových šedesátých narozenin. Šínova studie **Novákovovo dílo po stránce harmonické**¹⁹ je prodchnuta obdivem k Novákovu dílu i osobnosti. Podobně jako předchozí novákovští badatelé i Šín označil za typický rys spojení intuitivní a racionální složky jeho hudebního myšlení. Než Novák přistoupil ke kompozici, detailně promýšlel volbu výrazových prostředků a hlavních myšlenek. Jeho harmonie vycházela z romantismu a směřovala k rozšíření akordického materiálu akordy alterovanými uvolňujícími tóninu. V oblíbě měl modální a exotizující „zabarvení“ a používal i celotónovou harmonii. Například v často kritizované kantátě *Svatební košile* vylíčil *štěkot fen za noci* pomocí zvětšených kvint a celotónových akordů po způsobu mixtur, tj. stále souběžně ve stejných souzvucích. Celkovým charakterem jeho harmonie zůstává vždy funkčně jasná a Šín v závěru studie doporučil zařadit některé ukázky do výuky kompozice na mistrovské škole. Do sborníku o životě a tvorbě Josefa Suka z roku 1935 Šín přispěl obdobným typem

studie s názvem **O harmonice v Sukově díle**.²⁰ Bohužel text je, jako v celém sborníku, bez notových příkladů, takže analytické postřehy a doklady jsou pouze slovně vypisovány. Sukova harmonie je ve velmi těsné vazbě k melodice, rytmu, barvě i formě a je tedy těžké o ní mluvit bez těchto souvislostí. Jeho harmonické myšlení se nevyvíjelo cestou impresionistů a lišilo se i od Nováka. Neinklinoval tolik k pětizvukům a vícezvukům a preferoval spíše netradiční spoje prostých trojzvuků. Velkou zálibu měl v harmonii s převažujícími mediantními vztahy, tj. akordy chromatických terciových příbuzností, které se staly pro jeho pozdější tvorbu jedním z hlavních charakteristických znaků. Medianty spojoval volně a nepoužíval je jen jako zástupce dominant či subdominant, jak to bylo běžné u Mahlera. Například v druhé části cyklu *Životem a snem* následují po terciích za sebou kvartsextakordy: *fes moll – c moll – As dur – D dur*. Závěr *Fantazie pro housle a orchestr g moll* tvoří sled trojzvuků: *H dur – G dur – es moll – G dur*. Vedle mediant jsou pro Suka příznačné také trojzvuky v tritonovém vztahu a to nejen v tradičním spoji frygického akordu (neapolského sexta-kordu) s dominantou. Podle Šína bylo množství mediantních a tritonových harmonií prostředkem k oproštění tonálně funkčních vztahů na cestě k *tonálně volné harmonii*. Ze čtyřzvuků měl Suk v oblibě zmenšeně malý septakord *pro jeho melancholický výraz* a proto tento harmonický tvar naprosto dominuje zejména ve smuteční symfonii *Asrael*. Co se týká rozboru pěti a vícezvuků, Šín směřoval k oblíbenému tématu – ke kombináční teorii a zejména akordům v kvartovém poměru. Tyto akordy označil jako přímé předchůdce moderní harmonie, v níž jsou šestizvuky pojmány jako dvě samostatná pásma. K pocitu tonální uvolněnosti a náznakům zmíněné *bitonality* přispívaly velmi časté basové prodlevy a množství průtažných a průchodných tónů. Harmonii ovlivnila i modálně zabarvená melodika s dórkou, frygickou, lydickou a mixolydickou intervallikou. Modální zabarvení a časté mollové subdominanty a subdominantní spoje způ-

sobují *slovanský ráz* Sukovy hudby. Podílejí se též na typickém melancholickém rázu Sukovy hudby s výrazem bolestného zážitku: „...*onoho stínu, zahalujícího i projevy radostné, jež nikdy nejsou prosty tragického pocitu života*.“²¹

Karel Janeček (1903–1974) začal publikovat první teoretické a analytickokritické studie již ve dvacátých letech, kdy byl žákem Jaroslava Křičky a později na mistrovské škole žákem Vítězslava Nováka. Profesorem skladby a hudební teorie na pražské konzervatoři se stal v roce 1941. O pět let později byl povolán na nově otevřenou Hudební fakultu Akademie múzických umění v Praze a založil zde studijní obor hudební teorie, který ale po únoru 1948 Nejedlý zrušil.²² Vedle množství čistě teoretických studií²³ jsou, z pohledu Janečkových teoretických a kritických názorů, významné smetanovské studie z dvacátých let: *Poznámky k legendě o Smetanově úpadku a Stylový poměr Smetanova I. a II. kvarteta*. V této době byly ještě živé tvrdé polemiky mezi zastánci Smetanova a Dvořákova díla, ale Janeček si dokázal zachovat věcný analytický pohled. Ve studii *Poznámky k legendě o Smetanově úpadku* se zabýval posledními velkými skladbami, operami *Čertova stěna* a *Viola*, *druhým smyčcovým kvartetem* a předehrou *Pražský karneval*. Hlavním smyslem studie byla obrana Smetanovy tvůrčí invence v závěrečném období jeho života. Nezvyklou stavebnost a výraz určitých hudebních útvarů Janeček vysvětloval jako momentální nepoměr mezi hudebními složkami, způsobený hluchotou, nikoli však jako projev tvůrčího úpadku.

Analytický spis **Stylový poměr Smetanova I. a II. kvarteta**²⁴ z roku 1925 vznikl jako reakce na knihu Josefa A. Theurera *O komorních dílech Bedřicha Smetany*, která vyšla v edici časopisu *Smetana* o rok dříve.²⁵ Theurer, jako zastánce Nejedlého výrazové estetiky, chtěl oba kvartety vyložit pouze programově. Svě pojednání představil jako pokus o určitou rekonstrukci Smetanova myšlenkového procesu, v němž by, na základě dochovaných au-



tentických zpráv a narážek a srovnáním výrazu dalších skladeb, převedl do slovního výkladu to, „co mistr řekl řečí tónů.“²⁶ Tento výzkum pojal jako *psychologickou práci*, která hledá „pravdu“ a za tím účelem usiluje „vyložit každý detail ... nejskrytější myšlenky, jichž někdy ani sám autor si nebyl vědom.“²⁷ Analýza obou Smetanových kvartetů vedla Janečka k ujasnění širších kompozičních aspektů, než jen otázek uměleckého programu a hudebního výrazu. Zamýšlel se nad pojmem *styl* jako souboru všech typických znaků určitého díla. *Styl* je pojem obecnější, vyšší než *výraz*, který je jedinečný. Proto lze hovořit o shodě stylu různých děl, ale o výrazech to říci nelze. Ty mohou být jen podobné. Současně si Janeček definoval pojem znaků *jedinečných a typických*. *Typickým* je to, co je anebo může být shodné v různých dílech, ale jenom při jistých časových, vývojových omezeních. Znaky, které byly kdysi *jedinečné*, dnes mohou být *typické*. U kvartetů jako cyklických skladeb jsou typické stylové znaky pouze vyššího řádu. Tedy na úrovni celkové formy a *architektoniky*. Z toho Janeček vyvodil požadavek, že mezi částmi cyklického celku musí vládnout stylový kontrast. Při rozboru obou děl, při jejich stylovém porovnání, se zaměřil na nejdůležitější skladební prvky, které mají jednotící charakter, tzn. na společné, či odlišné, hudební myšlenky. Rozborem tvarů témat došel k názoru, že charakteristické intervaly ještě netvoří melodickou myšlenku. Tím popřel dřívější Zichovy a Bartošovy *eklektické* výklady Dvořákovy hudby. Janečkovy závěry byly od Theurerových zcela odlišné: (A) oba kvartety jsou samostatnými díly, (B) tematický materiál je odlišný a jednotící charakter mají jen dílčí reminiscence, (C) tonalita i harmonický styl kvartetů je různý, (D) vzhledem k vnitřní stavbě jednotlivých vět je mezi kvartety stylový rozpor i po stránce formové a tektonické, (E) ve druhém kvartetu se zjevně projevila Smetanova narušená duševní konstituce v tzv. zapomenutých myšlenkách a částečně i v charakteru invence.

Janečkova druhá významná studie o Smetanově tvorbě vznikla v roce 1935 a nese název ***Forma a sloh Mé vlasti***.²⁸ Ve své době byla teoreticky nejzralejší a nejobjevnější smetanovskou prací, navazující na Zichův rozbor Smetanových symfonických básní z roku 1924. Janečkova analýza tvoří předstupeň jeho pozdější systematiky hudební tektoniky a tzv. funkčních typů hudby: „*Hudební architektonika je oblast, v níž základní zákony platí bez podstatných změn po dlouhou dobu, takřka trvale. Mění se jen detaily a jejich smysl. Mění se funkce jednotlivých částí hudby. Každý sloh, je-li vykrystalizován, vytváří si sérii typů hudby, jimž přiděluje určitou stavebnou funkci ... nejen ze skutečného umístění některého úseku hudby v celku, nýbrž i z vlastní jeho povahy poznáme jeho funkci ... I při radikálních přeměnách slohu mění se základní funkční znaky jen pozvolna a nepatrně. V kritických dobách, kdy starý sloh už pozbyl vlády a nový se ještě neujal, narážíme často na vědomé znásilňování přirozené funkčnosti.*“²⁹

Z rozboru Smetanovy hudby a také ze znalosti české i evropské moderní hudby vyplývalo Janečkovu přesvědčení, že *slohová jednotnost tvoří základní podmínku tektonické soudržnosti cyklu*. K soudržnosti částí i celého cyklu přispívají motivické souvislosti různých myšlenek. Kompozice rozlehlého cyklu jakým je *Má vlast* vyžaduje utváření nutných hudebních kontrastů slohovým odstíněním jednotlivých ploch. Skladatel přitom musí konat tak, aby neutrpěla stavebná rovnováha cyklu. Z tohoto pohledu je podle Janečka *Má vlast* hudebně dílem pozitivním. Volbou tónin, harmonií a instrumentací směřuje většinou k jasu. Tento základní výrazový charakter podporují slohově kontrastní úseky slavnostní, taneční a pochodové, lyrické a zvukomalebně pastorální.

Na počátku třicátých let, v době velkých sporů o Novákovu tvorbu, publikoval Janeček rozlehlou analýzu díla svého učitele s názvem ***Pokus o výklad tvorby Vítězslava Nováka***.³⁰ Vedle pojednání Václava Štěpána a Aloise Háby byl tento spis nej-

lepší analýzou Novákova stylu, respektive tektonických, melodickoharmonických a polyfonní technik a typické instrumentace. Janeček se též zamýšlel nad zdroji Novákovy hudby a nad jeho pojetím impresionismu. Z textu je zřejmý nesouhlas s negativními názory Zdeňka Nejedlého a snaha zdůraznit Novákův význam v době, kdy se o slovo hlásila nová hudba meziválečné avantgardy.³¹ Stejně jako Hába i Janeček zařadil Nováka mezi umělce, u nichž docházelo ke konfliktu mezi *překypující smyslovostí a udušující rozumností*, sváru mezi chaosem a vůlí po řádu. Nováka typizoval jako intelektuálního sensualistu, který se stal v české hudbě „radikálním pokrokařem, vůdcem a často i vzorem umělců mladších.“³² Umělcem opačného typu tzv. naivního sensualismu byl například Franz Schubert, jehož hudební myšlení se projevilo zejména v melodiích oblých kontur a všechny výrazové složky tvořily homogenní celek. Základem Novákova hudebního myšlení je linearita a z ní pramenící typy melodiky, harmonie, polyfonie, barvy zvuku. Novákův melos má charakter *melodie s utajenou smyslovostí*. Jejím typickým znakem je stupňování výrazu, v němž skladatel „uzavírá jednotlivé fráze tónem rytmicky zadržným, tedy jaksi zajímavé, čímž se jistě zvyšuje vnitřní výrazové napětí hudby.“³³ Harmonické smělosti plynou z konfliktů mezi souzvukovou složkou a melodiemi, které se snaží být nezávislými. Požadavek vnitřního konfliktu vedl Nováka k soustavnému hledání všech možných *stupňujících prostředků*. V tom viděl Janeček hlavní znak Novákovy pokrokovosti. V tento moment zdůrazněme jeden důležitý rys Janečkových analýz. Již od počátku inklinoval k výkladu hudební struktury formou předkládání různých možností a variant řešení. Ve svých pozdějších velkých smetanovských analýzách, zejména v knize *Smetanova komorní tvorba*³⁴, uplatnil typ tzv. *aktivizované analýzy* – výběrem toho *správného řešení* poodhaloval uměleckou hodnotu Smetanovy kompozice. V pojednání o Novákově instrumentaci se Janeček jednoznačně stavěl proti Nejed-

lého negativnímu názoru, že Novák nebyl nikdy objevitelem pestrých orchestrálních barev a materiál mu byl naopak překážkou k témbrové představivosti. Svě zásadní výtky konfrontoval s citacemi z Nejedlého monografie *Vítězslav Novák* z roku 1921. Podle Janečka Novák nedosahoval barevnosti Richarda Strausse, který byl v této oblasti uznávanou autoritou. Našel si však svůj vlastní orchestrální výraz a kolorit. Stejně tak existoval v dějinách názor, že Smetana nebyl tak skvělý instrumentátor jako Dvořák. To však není otázkou vady Smetanova myšlení, neboť zvuk jeho orchestru je také osobitý, zkrátka smetanovský. Janeček ve své studii načrtl i určitou periodizaci vývoje Novákovy tvorby, přičemž celkově jej zařadil jako impresionistu. Po raném období *slovakismu* přicházela perioda *subjektivistická*, ta byla časem vystřídána *vizuálním impresionismem* a ten v poslední době *symbolickým impresionismem*. Pod tímto zorným pohledem nacházel v Novákově tvorbě tendenci k detailní zvukomalbě, která měla svou funkci a hodnotu především v operní tvorbě. Pozastavil se také nad negativními kritikami Nejedlého a později i Očadlíka, týkajících se opery *Zvíkovský rarášek*. Oba kritici nepochopili Novákovo úmyslné přepínání zvukomalby, již dosahoval „skvělého komického účinku například ilustrací pouhé zmínky o komáru.“³⁵ Janečkovy analýzy nezůstaly jen strukturními a tektonickými sondami do Novákovy hudby. Obsahují i názory širšího, filozofického rozsahu. Například v kritice symfonické básně v *Tatrách* přiložil i názor Aloise Háby, který v této hudbě „vyciřoval prásíly, jimiž se zmítaly horské masivy v dobách geologických.“³⁶ Kantátu *Bouře*, jednu z nejdiskutovanějších Novákových skladeb, Janeček označil jako dílo, v němž se Novák dokázal povznést „do spirituálních výšin málo komu dostupných.“³⁷ Kromě Smetany, Janáčka a Nováka věnoval Janeček pozornost ještě Ladislavu Vycpálkovy. Studie *Tvůrce nadčasový (Ladislav Vycpálek)*³⁸ poskytuje zajímavý pohled na Vycpálkovu tvorbu. Janečkova studie je částečně historickokritickým pohledem na vývoj



české hudby a zároveň portrétem skladatele, jehož dílo má nejvyšší uměleckou úroveň. Tento názor je patrný již z názvu článku, jehož vznik inicioval mocný dojem z premiéry kantáty *České requiem* v roce 1943. Podobně jako v případě Novákova díla i zde Janeček neusiloval o rozsáhlý analytický průzkum Vycpálkových skladeb, i když je zcela evidentní, že tyto hlubinné vědomosti měl. Směřoval k základní umělecké charakteristice, týkající se osobnosti, originality, skladatelského typu, duchovních hodnot. Položil si velmi závažnou otázku, zda má česká moderní hudba ponovákovská, posukovská a pojanáčkovská také svého velkého skladatele, tvůrce, který snese míru Smetanovu. Vývoj po Smetanovi postupovalo nebezpečí *zplanělého epigonství*, které se dostavuje za každým velkým zjevem. Nebezpečí pomínulo ve chvíli, kdy se objevili další osobití a výrazní skladatelé, kterým byl Smetana jen příkladem, nikoli vzorem, tzn. klasicistní a lidově bodrý Antonín Dvořák, bytostně romantický dramatik a melodramatik Zdeněk Fibich, výrazná trojice Foerster – Novák – Suk a po ní dlouho podceňovaný a dnes světově proslulý Leoš Janáček. Zamýšlel se také nad tím, zda touto novou velkou osobností je Otakar Ostrčil nebo Rudolf Karel a v tomto skladatelském panoramatu se dostal k Ladislavu Vycpálkovi, autorovi z nejnepřístupnějších a nejméně provozovaných. Vycpálkův vývoj počal od roku 1907 a velkým mezníkem byl rok 1920. V této poválečné době docházelo k definitivnímu rozchodu s výrazovým aparátem dosud nedotknutelné romantické tradice: „*Bylo odzvozněno romantickému načechrávání zvuku, exaltované zpěvnosti, žáru, hudba byla odromantizována, zvěčněla, ztvrdla a ...oblékla si civilní, střízlivý úbor.*“⁴⁹ Avšak u Vycpálka se tento proces neodehrál a vývojová linie jeho tvorby zůstala souvislá. Od počátku patřil ke skladatelům, hledajícím nové zvukové možnosti. Byl typem vokálního skladatele, který si pečlivě vybíral texty s podobným námětem. V tomto výběru se odráželo jeho vnitřní cítění a přesvědčení. Podle Janečka celá Vycpálkova tvorba zní stále stejnou,

naléhavou a filosofickou otázkou – otázkou smrti a zániku, pocitu pomíjelnosti a touhy po spasení. Touto spiritualitou byl Vycpálek uchráněn i vlivům hudebního impresionismu. Janeček se také zamýšlel nad otázkou, co tvoří novou a originální uměleckou osobnost nejvyššího řádu a zda je Vycpálek velkým skladatelem. K této úvaze si rozdělil velké skladatelské osobnosti do tří kategorií. První představují skladatelé univerzální, syntetičtí, mnohostranní dověřitelé epoch, jakým byl například Smetana. Ve druhé jsou skladatelé jednostranní, objevitelé a pěstitelé jediného hudebního druhu a právě sem Janeček zařadil Vycpálka. Mezi těmito kategoriemi existují i určité mezitypy. Pro formování skutečné osobnosti je nutné vědomí souvislostí a spojitostí mezi uměleckou minulostí a přítomností. Na rozdíl od průměrných umělců, kteří navazují především na přítomnost či nedávnou minulost, má skutečná osobnost kořeny časově podstatně odlehlejší. Tato spojitost s dávno minulým může mít podobu nevědomého vztahu a bezpečným způsobem odhalení těchto vazeb je rozbor díla. Kontemplativně náboženský základ Vycpálkovy osobnosti se od počátku projevoval ve specifických kompozičních technikách a způsobech vyjádření. Jejich společným znakem bylo lineární myšlení, zahrnující melodicky pevný a vzosný gregoriánský chorál, tvrdou a monumentální palestrinovskou polyfonii, protestantský barok s kontrapunktujícími pásmy. Tedy žádný klasicismus, žádný romantismus, žádná uhlazenost. Co se týká umělecké originality, Janeček rozlišoval originalitu tzv. vyšší a nižší, danou vztahem tvůrce k uměleckému materiálu. Podle něj originalitou není *umně sbitá konstrukce*, nýbrž *samovolný výtrysk*, který nelze sestrojít, musí být dán. Příkladem vyšší originality byla Janečkovi právě tvorba Vycpálkova svou duchovní celistvostí a kompoziční úrovní. Ze současníků či předchůdců byl Leoš Janáček příkladem originality elementární a J. B. Foerster příkladem umělce, u něhož míra spirituality *kolísá v širokých mezích*. Podobnou konfrontaci skladatelských typů a tvůrčích poetik Janeček hledal také Vycpálkova před-

chůdce. Nebyla jí lidová píseň a tvorba jeho učitele Nováka, ani naivně zbožný Dvořák, ani realistický Smetana či antický pohanský Fibich. Z hudby 19. století mu byli nejbližší Johannes Brahms a César Franck, ale duchovně i skladatelsky nejbližším tvůrcem byl J. S. Bach. Oba měli vyvinutý smysl pro formu a teprve ve velkých a rozlehlých kantátách se projevila jejich řemeslná dokonalost vytvářet široce klenuté plochy. Vycpálek nesestavuje zdánlivě soudržné celky, ale vychází z dokonalého plánu díla jako uměleckého organismu. Jeho architektonické myšlení je myšlení cyklické. Nebezpečí staticnosti a jednostrannosti hudby čelí tím, že

vkládá do skladeb slohově kontrastní hudbu, obvykle hybnou až scherzovou. Vytváří tím ostře odlišené pozadí a protiklad k svému hudebnímu okolí. Z konkrétních forem a žánrů, které nalezneme v jeho dílech, Janěček uvedl začleňování ciacony, variačních intermezz či scherza. *Kantáta o posledních věcech člověka* a zejména České requiem svědčí o tom, že ve Vycpálkovi vyrostl tvůrčí zjev prvního řádu. Je skladatelem takřka michelangelovského rozmachu, „*klenoucího své mohutné oblouky z hudby tvrdé i vláčné, rázné i ztichlé, z hudby, jež posluchače dojíká, drtí i povznáší, jak to dovede právě jen hudba ze zdrojů nejsilnějších.*“⁴⁰

Poznámky

- 1 *Hudební formy*. (1955), *Melodika* (1956), *Základy moderní harmonie* (1965), *Tektonika* (1968).
- 2 VYSLOUŽIL Jiří: *Alois Hába. Život a dílo*. Panton, Praha 1974
- 3 Po celou dobu trvání těchto kursů prošla velká řada žáků všech tehdy etablovaných profesorů teorie a skladby, K. B. Jiráka, R. Karla, J. Kříčky, O. Šína, J. Suka a V. Nováka. O této Hábově významné činnosti referoval Mirko Očadlík již od prvního čísla časopisu *Klíč* (viz články *Čtvrtónová škola*, In *Klíč* 1931, str. 308, *Nethematičtí Hábovi žáci*, In *Klíč* 1934, str. 53).
- 4 Hába vydal v roce 1927 v Lipsku *Novou nauku o harmonii* (český překlad v roce 2000).
- 5 HÁBA Alois: *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*. Hudební Matice Umělecké besedy, Praha 1925
- 6 HÁBA Alois: *Co jest revoluční umění hudební*. In *Listy Hudební Matice*, roč. V, 1926, str. 323
- 7 Hába v poznámce odkazuje na Nejedlého názory v *Rudém Právu* z 20. března t. r.
- 8 HÁBA Alois: *Co jest revoluční umění hudební*. str. 325
- 9 HÁBA Alois: *Budíž jasno o věcech základních. (K názorům o netematickém slohu)*. In *Klíč*, roč. II, 1931–32, str. 224
- 10 PÍCHA František (1893–1964) vystudoval skladbu na pražské konzervatoři u J.B.Foerster, Jar. Kříčky a K. B. Jiráka, poté na mistrovské škole u J. Suka, jehož byl velkým ctitelem. O Sukovi, Dvořákovi, Janáčkově a také o vlastní tvorbě publikoval ve dvacátých a třicátých letech v *Listech Hudební Matice* a v *Tempu*.
- 11 In *Tempo*, č. 8–9, 1932
- 12 Steinerovu knihu *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit* (Umění ve světle mysterijní moudrosti, Goetheanum, Dornach, Švýcarsko) Hába označil jako novodobou antroposoficky orientovanou duchovědu. Steiner zde přisuzuje intervalům specifické schopnosti vyvolávání stavů, tzn. sekunda je interval pohybový, tercie citový, kvarta duchový, kvinta jako stav imaginace, sexta stav inspirace, septima stav intuice.
- 13 HÁBA Alois: *Vztah děl „Radúz a Mahulena“ a „Pod jabloní“ k rozvoji symfonické tvorby Josefa Suka*, in *Josef Suk – Život a dílo, studie a vzpomínky*. Hudební Matice Umělecké besedy, Praha 1935, str. 428–430
- 14 HÁBA Alois: *Vítězslav Novák. (K sedmdesátým narozeninám)* Vyšehrad, Praha 1940.
- 15 HÁBA Alois: *Vítězslav Novák. (K sedmdesátým narozeninám)*, str. 22
- 16 Šínovou výukou prošel například Emil Hradecký, autor významných spisů, jejichž základním tématem je problematika harmonie: *Úvod do studia tónální harmonie*, Supraphon, Praha 1972, *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí*. Supraphon, Praha 1974.

- 17 ŠÍN Otakar: *Nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*. I. vydání Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1922, II. vydání 1933.
Z dalších teoretických spisů: *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*. F. A. Urbánek, Praha 1936, *Všeobecná nauka o hudbě*. Dokončeno a doplněno F.Bartošem a K.Janečkem. Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1949.
Studie: *Janáčkova úplná nauka o harmonii*. In: Listy Hudební Matice, č. 1–2, Praha 1924
Vítězslav Novák: Signorina Gioventù. In: Hudební výchova, r.XVIII, č. 6–7, Praha 1937
Teoretikové v radě profesorů konzervatoře. In: Sborník na paměť 125 let Konzervatoře hudby v Praze. Vyšehrad, Praha 1936., *Karel Stecker – teoretik*. In Tempo, r. XVII, č. 10, 1938
- 18 Teoretickému odkazu Šína, Háby a Janečka se podrobně věnoval Karel RISINGER v knize *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.
- 19 ŠÍN Otakar: *Novákovo dílo po stránce harmonické*. In Tempo, roč. X, 1931, str. 110
- 20 ŠÍN Otakar: *O harmonice v Sukově díle*. In Josef Suk, *život a dílo, studie a vzpomínky*. Hudební Matice Umělecké Besedy, Praha 1935
- 21 Tamtéž, str. 411
- 22 V letech 1953–73 byl vedoucím katedry hudební teorie HAMU, kde dal mimo jiné i podnět k vydávání hudebně teoretického sborníku *Živá hudba*.
- 23 V roce 1922, ve svých devatenácti letech, napsal první studii *Leoš Janáček teoretik* (In Národní kultura 1924, č.10, str. 348–351). K Janáčkově se vrátil až jako zralý analytik v roce 1958 v objevné studii *Stavba Janáčkových skladeb* (In sborník *Leoš Janáček a soudobá hudba*, Praha 1963). Ve třicátých letech Janeček publikoval v časopisech Tempo a Hudební výchova několik čistě teoretických studií, které tvořily, z pohledu jeho poválečného zaměření, přípravné práce o moderní harmonii, formě a tektonice. Patří sem články *Moderní harmonie. Souhrnný náčrt* (In Tempo, r. XI, č. 2 1931, str. 46–52), *O významu imaginárních tónů v harmonii* (In Hudební výchova, roč. XIII, 1932, str. 8–9, 22–25), *Vznik, stavba a ráz nových souzvuků* (In Tempo, roč. XII, č. 5, 1933, str. 164–172), *Rytmus starý a nový* (In Tempo, roč. XII, 1932–33, s. 357–365), *Rozvrat diatoniky* (In Tempo, roč. XIV, 1934–35, str. 7, 151, 191, 227). Ryze teoretickým otázkám moderní harmonie se Janeček věnoval i za války i v prvních poválečných letech. Publikoval je v časopise Rytmus a dále v nových odborných tiscích – sborníku Hudební fakulty AMU s názvem *Živá hudba a v Hudební vědě*. Této složce Janečkova teoretického odkazu se podrobně věnoval Karel Risinger v knize *Vůdčí osobnosti české moderní hudební teorie* (Praha 1963). Patří sem studie *Princip harmonické inverze* (In Rytmus, roč. VIII, 1942–1943, str. 54–57), *Harmonický materiál temperované chromatiky* (Psáno v letech 1942 až 1949, publikováno v Hudební vědě, IV, 1961, str. 81–119), *Zvukové vlastnosti harmonického materiálu* (In Živá hudba, sborník HAMU, 1962, str. 69–93), *Harmonické možnosti chromatiky* (In Rytmus, roč. XI, 1947, str. 21–23), *Systém charakteristických akordů* (In Rytmus, roč. XI, 1947, str. 66–69).
- 24 JANEČEK Karel: *Stylový poměr Smetanova I. a II. kvarteta*. In Smetana, roč. XV. č. 6–7, 1925.
- 25 THEURER Josef A. (1862–1928) vystudoval na UK, aktivně působil v Hudebním odboru Umělecké Besedy a začal psát o hudbě v Daliboru a Smetanovi. Názorově patřil ke ctitelům Z. Nejedlého a jeho životním tématem se stala tvorba B. Smetany, z čehož nejvýznamnějším spisem je *O komorních dílech Bedřicha Smetany*. Hudební knihovna časopisu „Smetana“ XXXIV, Melantrich, Praha 1924.
- 26 JANEČEK Karel: *O komorních dílech Bedřicha Smetany*. str. 9
- 27 Tamtéž, str. 10
- 28 JANEČEK Karel: *Forma a sloh Mé vlasti*. In Tempo, roč. XIV, č. 9–10, 1935
Tuto studii Janeček v roce 1966 podstatně rozšířil a doplnil o množství notových příkladů a formových grafů. Vyšla v knize s názvem *Tvorba a tvůrci (Úvahy, eseje, studie)*, Panton, Praha 1968
- 29 JANEČEK Karel: *Forma a sloh Mé vlasti*, str. 262–263

- 30 JANEČEK Karel: *Pokus o výklad tvorby Vítězslava Nováka*. In Česká hudba, roč. XXXV, 1931–32, str. 66–70, 84–88, nově in *Tvorba a tvůrci*, Panton, Praha 1968, str. 101–114
- 31 Až v závěrečné poznámce Janeček vyjádřil analytický smysl své studie. Podle něj jsou v tomto náčrtu jen naznačeny hlavní rysy a „směrnice“, podle nichž by bylo potřeba Novákovu tvorbu studovat a posuzovat. Pro zhodnocení harmonické složky by byla nutná delší studie. Studie je Janečkovou osobní zповědí o díle, které „*odedávna mne vábilo a jehož tajemství – tajemství účinnosti a skryté síly – jsem se již dávno pokoušel odkrýt.*“ (In *Tvorba a tvůrci*, str. 114)
- 32 JANEČEK Karel: *Tvorba a tvůrci*, str. 105
- 33 Tamtéž, str. 103
- 34 JANEČEK Karel: *Smetanova komorní tvorba*. Editio Supraphon, Praha 1978
- 35 JANEČEK Karel: *Tvorba a tvůrci*, str. 112
- 36 Tamtéž, str. 113
- 37 Tamtéž, str. 114
- 38 Karel: *Tvůrce nadčasový (Ladislav Vycpálek)*. In Tempo, roč. XX, 1947–1948, str. 155–165
- 39 Tamtéž, str. 158
- 40 Tamtéž, str. 165

Résumé

Základy české moderní hudební teorie položili ve dvacátých a třicátých letech 20. století Otakar Šín s Aloisem Hábou. Tento vývoj pak vyvrcholil v syntetickém díle o generaci mladšího Karla Janečka. Alois Hába (1893–1973) rozvinul ve dvacátých a třicátých letech širokou aktivitu skladatelskou, pedagogickou, teoretickou a kritickou. Proti domácí tradicionalisticky orientované hudební kritice musel usilovně obhajovat vlastní skladatelský sloh. Otakar Šín (1881–1934) se hudební kritice věnoval jen sporadicky. Plně se zaměřil na harmonii jako hlavní oblast svého teoretického zájmu a proto v jeho vědeckém odkazu nalézáme jen spisy tohoto typu. Karel Janeček (1903–1974) začal publikovat první teoretické a analytickokritické studie již ve dvacátých letech. Vedle množství čistě teoretických studií jsou nejvýznamnější studie o díle Bedřicha Smetany.

Klíčová slova: hudební kritika, hudební publicistika, analýza, dějiny české hudby.

Keywords: musical critics, musical journalism, analysis, history of Czech music.

Prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D je pedagogem katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP v Ústí nad Labem a katedry teorie a dějin hudby Hudební fakulty AMU v Praze. Hlavní publikace: *Česká sborová tvorba 20. století*. (Ústí n. L. 2000), *Hudba zvaná symfonie*. (Praha 2005), *Hudební analýza*. (Praha 2010), *Boj o českou moderní hudbu (1860–1900)*, Praha 2012.

Kontakt: hons@hamu.cz