

Nedokončený „Kontrapunkt“ Karla Janečka

Miloš Hons

Úvod

V září roku 1941 se stal Karel Janeček profesorem skladby a teoretických předmětů na pražské konzervatoři. V této době byl nejvýraznější osobností české hudební teorie Otakar Šín, který vydal v roce 1936 spis *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze*.¹ Tato kniha obdržela v roce 1940 státní cenu a v roce 1945 vyšlo v nakladatelství F. A. Urbánek její druhé vydání. Do vydání Šínovy knihy byla veškerá česká literatura o kontrapunktu reprezentována dvěma pedagogicky zaměřenými publikacemi; půl století starou učebnicí F. Z. Skuherského² z let 1880–1884 a příručkou Arnošta Krause a Vojtěcha Říhovského³ z roku 1921, která však neobsahovala pojednání o imitaci, kánonu a fuze. K tomu bylo možno přiřadit heslovitou příručku Vladimíra Knittla⁴ z roku 1930. Zpoždění v počtu prací o kontrapunktu lze vysvětlit tím, že v meziválečném období u nás působili pouze dva teoretici, schopní napsat takové učebnice, Otakar Šín a Alois Hába, který byl však zaneprázdněn teoretickou reflexí mikrointervalové hudby. Šín se před kontrapunktem dlouho zabýval problematikou harmonie, která byla pocítována jako naléhavější.⁵ Také Janeček věnoval maximum úsilí k dopsání *Základů moderní harmonie* v období 1942 až 1949 a po svém odchodu na nově založenou Akademii múzických umění v akademickém roce 1946–1947 se již ke kontrapunktu nevrátil a věnoval se problematice melodiky, hudebních forem a tektoniky.

V roce 1944 byla v důsledku válečných událostí omezena výuka na konzervatoři. Janeček v této době sbíral materiál a koncipoval knihu o moderní harmonii.⁶ Tuto práci přerušil pro objednávku nakladatele Františka Nováka,

¹ Otakar Šín, *Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze* (Praha: Z. A. Urbánek a synové, 1936).

² František Zdeněk Skuherský, *Nauka o hudební kompozici*, II. díl *O jednoduchém a dvojitém kontrapunktu* (Praha: F. A. Urbánek, 1880), III. díl *O imitaci – o kánonu – o fuze (I)* (Urbánek, 1883), IV. díl *O fuze (II)*, (Urbánek, 1884).

³ Arnošt Kraus, Vojtěch Říhovský, *Nauka o jednoduchém a dvojitém kontrapunktu* (Praha: M. Urbánek, 1921).

⁴ Vladimír Knittel, *Stručná nauka o kontrapunktu* (Praha: F. A. Urbánek, 1930).

⁵ Viz Bohumil Dušek, „Postavení Šínovy Nauky o kontrapunktu v naší i světové odborné literatuře,“ in *Sborník referátů z hudebně teoretického semináře Teoretický odkaz Otakara Šína*, k 100. výročí narození (Praha: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1981), 46–63.

⁶ Karel Janeček, *Základy moderní harmonie* [1942–1949] (Praha: Československá akademie věd, 1965).

který nabídl ředitelství konzervatoře vydání jakéhosi základního hudebně teoretického kompendia v podobě *Hudebního slovníku pražské konzervatoře*. Profesori si vybrali teoretické obory dle svého zaměření a Janečkovi připadl kontrapunkt. Znárodněním soukromých podniků v roce 1948 se vydání knihy o kontrapunktu stalo nereálným a Janeček v práci nepokračoval.

Teoretickému výzkumu české literatury o kontrapunktu se v šedesátých až osmdesátých letech minulého století intenzivně věnoval Janečkův vědecký aspirant Bohumil Dušek (1923–1981). Dosud jediným referátem o Janečkově *Kontrapunktu* byla jeho stručná studie z roku 1965.⁷ Zabýval se také výše zmíněnými staršími českými spisy, na něž mohl Janeček navazovat a také se případně od nich koncepčně odlišovat. Duškovo kritické zhodnocení lze v nejzákladnějších soudech akceptovat i dnes. Přínos Skuherského⁸ shrnul do několika tezí:

- 1) Jeho snahou bylo vytvořit pedagogickou příručku pro tehdy běžně používanou praxi,
- 2) v tomto duchu vystoupil proti školometskému pojetí kontrapunktu jako nezáživné disciplíny přeplněné pravidly, příkazy a zákazy,
- 3) snažil se posuzovat kontrapunktická pravidla podle estetických kritérií a stavěl se kriticky k některým formám, např. k převratnému kontrapunktu,
- 4) zdůraznil význam harmonie v kontrapunktu (interval v kontrapunktu 1:1 chápal jako neúplné akordy),
- 5) velmi podrobně se zabýval imitací a bachovskou fugou,
- 6) vytvořil základní českou terminologii pomocí zfonetizovaných termínů (např. kantus firmus, komes atp.).

Šínovu učebnici Dušek klasifikoval také jako technologický spis o kontrapunktu, do něhož autor vůbec nepoužil příklady z renesanční polyfonie a s výjimkou Bachovy polyfonie všechny příklady uměle zkonstruoval sám. Šín se v úvodu spisu přiznal, že v pojednání o vokálním kontrapunktu vycházel jen z německých učebnic a látku pouze zjednodušil vynecháním některých přísnějších pravidel vedení hlasů. Dušek spatřoval přínos učebnice v těchto aspektech:

- 1) Šín se jako první autor díval na kontrapunkt z historického vývoje. Postupoval od slohu vokální polyfonie k instrumentální a chtěl vypracovat i sloh polyfonie moderní, čemuž zabránilo jeho náhlé úmrtí v roce 1943. Vývoj polyfonie Šín rozčlenil na čtyři etapy: (A) nejstarší do poloviny 15. století, (B) vokální sloh a capella období 1450–1650, (C) instrumentální kontrapunkt období

⁷ Bohumil Dušek, „Dvě neznámé české nauky o kontrapunktu z poslední doby,“ *Hudební věda* 2, č. 4 (1965): 622–632.

⁸ Bohumil Dušek, „Počátky české literatury o kontrapunktu,“ *Hudební věda* 2, č. 1 (1965): 23–30.

- 1600–1750, (D) období od 1750 do současnosti typické zrovnoprávněním konsonancí a disonancí.
- 2) Také on bojoval proti školometství a upřednostňoval celkovou zvukovou kvalitu polyfonie. Vyzýval žáky, aby se při tvorbě příkladů nebáli chyb. K těm dochází zejména neobratným vedením hlasů: lepší je dobře znějící vícehlas s drobnou chybou, než nehezky znějící a přísně dodržující všechna pravidla.
 - 3) Na rozdíl od Skuherského vycházel Šín důsledně z dvojhlasu. Teprve po zevrubném probrání všech způsobů kontrapunktické práce ve dvojhlase přistupoval ke troj- a vícehlasu. V předmluvě svého spisu tento postup odůvodňoval tím, že delší setrvání ve dvojhlase vede žáka k hlubšímu osvojení lineární práce. K názoru se přiklonil i Dušek a pro potvrzení tohoto metodologického východiska využil citátu z dobově známého spisu Hugo Riemanna, který patřil také do linie technologického výkladu kontrapunktu počínaje slavným spisem *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxe z roku 1725: „Začít dvojhlasem je pojetí správné [...]. Myslit lineárně znamená myslet dopředu, mít na zřeteli delší horizontální celky [...] tvoříme-li několik melodií současně, pak jsme vzhledem k duševním schopnostem [...] nuceni sledovat jen notu po notě bez jakékoliv perspektivy delšího postupu.“⁹

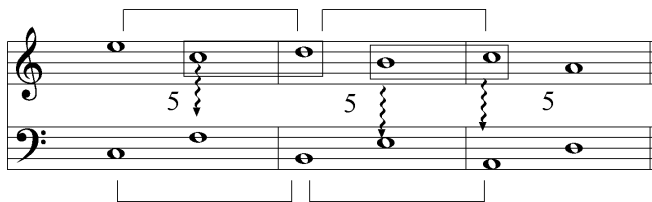
Janečkův nedokončený spis o kontrapunktu, který vznikl v letech 1945 až 1948, obsahuje 150 strojopisných stran. Látka je rozvržena do 68 kapitol a Janeček dokončil první dva díly – *Obecnou nauku o kontrapunktu* a *Vokální kontrapunkt*. Z třetího dílu pojednávajícího o instrumentálním kontrapunktu dokončil šest úvodních kapitol. Spis měl obsahovat 131 dnes bohužel nedochovaných vlastních notových příkladů a 14 příkladů z tvorby renesančních polyfoniků a fug J. S. Bacha.¹⁰ Vzhledem k tomu, že jsme měli k dispozici prameny přímo z Janečkovy osobní knihovny, umožňují tyto vybrané příklady aspoň částečnou představu o jeho metodice kontrapunktu. V textu nalezneme jen několik odkazů na literaturu – na spis Ernsta Kurtha, na Hugo Riemanna a na učebnici kontrapunktu

⁹ Hugo Riemann, *Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts* (Lipsko, 1888, 3. vydání 1914), 78.

¹⁰ Př. 55. Leonel Power: *Ave regina*, př. 56. Josquin Després: *Sanctus* ze mše *L'homme armé* (Převzato z: Wooldrige H. E. Oxford History of Music, 2. vyd., Londýn, 1932), př. 77. Palestrina: *Deposuit potentes de sede* z Magnificat, př. 78. Palestrina: *Benedictus* ze mše *Lauda Sion*, př. 79. William Byrd: *The nightingale so pleasant*, př. 81. Orlando Lasso: *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae* z Credo mše *Missa quinti toni*, př. 93. Palestrina: *Kyrie* ze mše *Missa brevis* (převzato z: Della Corte: *Scelta di Musiche*, č. 37), př. 98. Cherubini Luigi: *Corso di contrappuncto e fuga*. Italský překlad L. F. Rossi, příklad ze strany 65, př. 99. Palestrina: *Agnus Dei* (druhé) ze mše *Missa Papae Marcelli*, př. 119. Tommaso Ludovico da Vittoria: *O magnum mysterium*, př. 120. Claudio Monteverdi: *Piagnè sospira*, př. 122. J. S. Bach: *Fuga cis moll* z I. dílu Temperovaného klavíru, př. 124. J. S. Bach: *Fuga Cis dur* z I. dílu Temperovaného klavíru, př. 125. J. S. Bach: *Fuga Es dur* z I. dílu Temperovaného klavíru.

Luigi Cherubiniho. Jinak se Janeček k návaznosti na nějaký konkrétní spis o kontrapunktu nepřiznal. Bezpochyby znal výše uvedené učebnice Skuherského a Šína, avšak deníky a soupisy literatury z dob studia na konzervatoři svědčí o tom, že měl velký přehled zejména o starší i soudobé německé hudební teorii.¹¹

Zajímavostí Janečkových analytických příkladů z konkrétních skladeb je mimo jiné i to, že se na nich snažil ukázat, jak mistři renesanční a barokní polyfonie „neváhali porušovat pravidla kontrapunktu“ v zájmu jiných strukturních aspektů, např. zpěvnosti melodických frází, harmonické působivosti a originality atp. Tyto příklady také dokládají bohatost Janečkovy knihovny, v níž z pohledu pramenného materiálu zaujímaly přední místo oxfordské dějiny hudby z roku 1932 a další publikace německé a italské z třicátých let.¹² Zmíněné spisy také dosvědčují fakt, že Janeček měl přehled i o starších a novějších prepisech polyfonních skladeb, což bylo důležité hlavně z pohledu moderních transkripcí. V oxfordských dějinách hudby nalezneme několik ručně vepsaných poznámek, z nichž je zřejmé, že i při hledání příkladů pro spis o kontrapunktu měl Janeček na mysli svou práci o moderní harmonii. Zajímal se o problematiku citlivých tónů, tonálních vztahů mezi hlasy, jejich křížení atp. V následujícím příkladu dvojhlasy modelů nepřilíší dobrého vedení tenoru a diskantu v protipohybu do intervalu kvinty Janeček zaznamenal jedno ze svých oblíbených témat – imaginární tóny. V této sekvenci dochází k nástupu dalšího reálného tónu v sekundové vzdálenosti, čímž dochází k dokonalému zrušení zvukového přetrvávání tónu v paměti. K tomu se váže i zmíněná poznámka: „[...] zde vlastně působí rušivé imaginární tóny.“



Př. 1: Oxfordské dějiny hudby (příklad ze strany 97)

¹¹ Viz Miloš Hons, „Karel Janeček – zrání teoretika (1920–1940),“ *Opus musicum* 49, č. 5 (2017): 16–34.

¹² H. E. Wooldridge, *Oxford History of Music*, 2. vyd., (Londýn: Oxford University Press, 1932). Johannes Wolf, *Geschichte der Musik* (Lipsko, 1930).

Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1931).

Peter Wagner, *Geschichte der Messe*, (I. díl do roku 1600), (Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1913).

Quido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, I. díl (Berlín: Heinrich Keller, 1930).

Andrea Della Corte, *Scelta di Musiche per lo Studio della Storia* (Řím: G. Ricordi, 1928).

Luigi Cherubini, *Corso di contrappuncto e fuga*, překl. L. F. Rossi (Řím: G. Ricordi, 1932).

Obsah spisu a řazení látky *Kontrapunktu* zobrazuje následující tabulka:

Úvod	II. Vokální kontrapunkt	– imitační technika ve vokálních kontrapunktu
I. Obecná nauka o kontrapunktu	– úvod	– vokální kánony v jednoduchém kontrapunktu
– pojem kontrapunktu	– vokální melodika	– vokální kontrapunkt
– pojem melodie	– harmonické útvary	– přenosný
– hlas	– vedení hlasů	– vokální kánony v přenosném kontrapunktu
– melodický pohyb hlasů	– dvojhlasý kontrapunkt stejný	– vokální kontrapunkt převratný
– kontrapunktické myšlení	– lehké disonance	– tříhlasé vokální kánony
– harmonické podmínky	– dvojhlasý kontrapunkt	– v převratném kontrapunktu
– samostatnost melodií	– nestejný	– čtyřhlasé vokální kánony
– rytmická samostatnost hlasů	– těžké disonance	– v převratném kontrapunktu
– melodická samostatnost hlasů	– synkopický kontrapunkt	– dvojnásobný
– kontrapunktické konstrukce	– rytmizace vokální melodie	– vokální kánony
– jednoduchý kontrapunkt	– kontrapunkt smíšený	– ve dvojnásobném kontrapunktu
– přenosný kontrapunkt	– volný kontrapunktický	– kánonické experimenty
– dvojnásobný kontrapunkt	– dvojhlas	– račí kánon
– imitace	– tříhlasý kontrapunkt stejný	– vokální chromatika
– druhy imitace	– tříhlasý kontrapunkt	– vokální polyfonie
– kánon	– synkopický	
– dvojitý kánon	– tříhlasý kontrapunkt smíšený	III. Instrumentální kontrapunkt
– přenosný kontrapunkt	– volný kontrapunktický tříhlas	– úvod
– dvojnásobný kontrapunkt	– čtyřhlasý kontrapunkt stejný	– zákonitosti instrumentálního
– kontrapunktické hříčky	– čtyřhlasý kontrapunkt	kontrapunktu
– kontrapunktické formy (fuga)	– synkopický	– instrumentální melodika
– polyfonie	– čtyřhlasý kontrapunkt smíšený	– rytmika
– kontrapunktické slohy	– volný kontrapunktický	– harmonická pouta
– pedagogické poslání nauky o kontrapunktu	– čtyřhlas	instrumentální melodiky
	– mnohohlasý kontrapunkt	– neakordické tóny
	stejný	
	– volný kontrapunktující	
	mnohohlas	

I. Obecná nauka o kontrapunktu

Janečkova koncepce kontrapunktu vycházela z nových a někdy i originálních východisek. První díl obecné nauky o kontrapunktu měl shrnout a zobecnit postuláty platné pro kterýkoli sloh. Otakar Šín měl v úmyslu věnovat se dále i problematice moderního kontrapunktu, avšak náhlá smrt tento záměr překazila. Úvodní kapitola obecné nauky o kontrapunktu svědčí o částečném vlivu Šína na Janečkovu koncepci. Jako moderně smýšlející teoretik a skladatel viděl smysl svého spisu nejen v souhrnném pojednání o „starých“ kontrapunktických technikách, ale i v jejich aplikaci pro soudobou hudbu. Bohužel Janeček tento záměr, na rozdíl od moderní harmonie, nikdy nedotáhl do konce.

Otázku historického vývoje přesunul do sféry dějin hudby a zaměřil se především na popis a analýzu kontrapunktických konstrukcí. Tento přístup a příznačný smysl pro systematické shrnutí všech možných variant a typů způsobilo v některých úsecích výkladu teoretickou komplikovanost a „zatěžkanost“ textu. Jde zejména o kapitoly o typech tzv. převratných a přenosných dvoj-troj-čtyř a mnohohlasých kánonů.

Metodiku Janeček založil na minimu teoretických formulací a pochopení principů kontrapunktu spočívalo na analyticko-praktických úlohách: „V praktické nauce o kontrapunktu téměř veškerá složitější práce má ráz technicky konstruktivní, což mnohé adepty skladatelského umění k jejich vlastní škodě odradí od studia.“¹³

Skuherský v definici kontrapunktu ještě zdůrazňoval význam harmonie a možnost převratitelnosti hlasů: „Kontrapunkt je umělé spojení dvou nebo více melodicky vyvinutých, po případě také převratitelných hlasů na základě správných postupů harmonických.“¹⁴

Janeček vyšel ze Šinovy formulace, v níž harmonický element nahradil „riemannovským“ pojmem hudební logiky: „Kontrapunkt jest samostatná melodie, jež tvoří s jinou současně plynoucí samostatnou melodií souladný a hudebně logický celek.“¹⁵

Vztah polyfonie a harmonie tak tvoří samotný úvod pojednání, v němž se vůbec nezabýval tradiční problematikou církevních modů, typu notace, klíčů atp. Dle Janečka musí být v kontrapunktu splněny dva základní požadavky – „melodická samostatnost hlasů“ a „harmonická ucelenost výsledného vícehlasu“. Avšak požadavky melodické samostatnosti a harmonické ucelenosti jsou protichůdné a naprostá samostatnost melodií není možná; je ovlivněna harmonickou „výslednicí“, která se nejvíce prosazuje v závěrech. Harmonie tedy není polyfonii nadřazená, i když v každé polyfonní větě je harmonický prvek obsažen jako samostatný činitel. Kontrapunktické myšlení je podle Janečka vyššího stupně než myšlení harmonické (homofonní). Samostatnost melodií se sice liší podle slohu, ale lze stanovit obecné podmínky pro jejich nutnou kontrastnost. „Rytmická kontrastnost“ vynikne nejlépe ve dvojhlasu a požadavek kontrastu je splněn nejvíce u hlasů vzájemně synkopovaných. Kontrast lze vystupňovat metrickým odlišením. „Melodická kontrastnost“ souvisí často s odlišením dynamickým a témbrovým. „Harmonický“ kontrast hlasů souvisí s jejich latentní harmonií, která ve dvou či více pásmech způsobuje tzv. polytonalitu.

¹³ Janeček, *Kontrapunkt*, 15.

¹⁴ Skuherský, *Nauka o hudební kompozici*, 5.

¹⁵ Janeček, *Kontrapunkt*, 2.

Janečkova pozornost k základnímu pojmovému aparátu jej vedla k diferenciaci termínů *hlas – melodie*, *protihlas – kontrapunkt*. V definici melodie přitom odkazoval na dynamické pojetí Ernsta Kurtha,¹⁶ podle něhož podstata melodie tkví „mezi tóny“ – v pohybových silách pudících rozvoj melodie od jednoho tónu k druhému. Hlas je podle Janečka souvislá řada tónů, jež nutně tvoří melodii. Ve čtyřhlasé sazbě obvykle vnitřní hlasy jsou pouhé „protihlasy“, které tvoří kontrapunkt. Z toho plyne názor, že hlas a protihlas jsou širší pojmy než melodie a kontrapunkt: každá melodie je hlasem a každý kontrapunkt je protihlasem, opačně to neplatí vždy. Jinou terminologickou zvláštností Janečkovy koncepce je odlišení kontrapunktu *přenosného* a *převratného*. Přenosnost je analogicky širší pojem než převratnost – při přenosném kontrapunktu není důležitá změna pořadí hlasů, neboť ve specifických případech nedojde k jejich prohození. U kontrapunktu převratného se přenosem změní prostorové pořadí hlasů. Janeček systematicky vypočetl celkem 24 kombinací, jichž lze dosáhnout přemísťováním hlasů ve čtyřhlasé sazbě. K novým pojmům patřil též výraz *dvojznačný kontrapunkt*, který vznikne tím, když ke dvěma různým a současně znějícím melodiím vytvoříme jediný kontrapunkt tak, aby se hodil ke kterékoli z nich. Imitaci a kánon Janeček v obecném úvodu pojal především jako typ kontrapunktické konstrukce. V charakteristice imitace zdůraznil její tektonickou funkci: „Imitace má velkou důležitost ve skladebné technice, neboť umožňuje, aby rozbíhavost, tkvící v samé podstatě kontrapunktického vícehlasu, byla jí mírněna jako prvkem scelujícím, který slučuje jinak samostatně vedené hlasy v myšlenkově jednotný celek.“¹⁷

Technika kánonu představuje nejobširnější úsek textu, v němž definoval a vyjmenoval možné varianty odstupů hlasů, lomených (nepřímých) nástupů hlasů atp. V odstavci pojednávajícím o tzv. dvojitém kánonu se setkáme s prvním a konkrétním příkladem, tzv. letním kánonem Sumer *is icumen in* ze 13. století jako ukázkou anglické „roty“. Janeček jej uvedl jako vzácnější příklad kánonu s časově odlišnými nástupy hlasů. Jde o šestihlasý dvojitý kánon, v němž mají nástupy vrchních čtyř hlasů prvního kánonu větší časový odstup a nástupy dvou spodních hlasů druhého kánonu menší odstup.¹⁸ Ve skutečnosti je vrchní kánon založen na imitaci dvanácti textově i melodicky odlišných dvojtaktových frází a spodní kánon na opakující se imitaci čtyřtaktové fráze, která tvoří jakési harmonické ostinato akordů F dur – g moll.

¹⁶ Janeček konkrétně uvedl Kurthův spis *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*. Berlín, 1917.

¹⁷ Janeček, *Kontrapunkt*, 22.

¹⁸ Příklad Janeček přejal v přepisu z oxfordských dějin hudby H. E. Wooldrige (s. 185–186).

1. 2.

3. 4.

Př. 2: Letní kánon *Sumer is icumen in*

Tradiční oblast tzv. historických kánonů Janeček označil jako *kontrapunktické bříčky* zastoupené kánonem račím, zrcadlovým a hádankovým. O kánonu kruhovém a nekonečném se zmínil až v následující kapitole o kontrapunktických formách. Jako znalec Smetanova díla čtenáře upozornil na kontrapunktická cvičení

ze studentských let, v nichž se dochoval dvojité kánon s formovým schématem A-A'-B-B'-Koda. Pojmy *fuga*, *fughetta*, *fugato*, *ricercar*, *moteto*, *passacaglia*, *ciacona* jsou v obecné části vysvětleny jen heslovitě bezpochyby proto, že se jimi chtěl zabývat podrobněji v pojednání o instrumentálním kontrapunktu.

Až samotný závěr obecné části obsahuje zamyšlení nad nejobecnějšími pojmy *polyfonie*, *homofonie* a *kontrapunktické slohy*. Podle Janečka rozhoduje o polyfoničnosti či homofoničnosti skladby její celkový ráz, přičemž do oblasti hudby polyfonní zahrnoval i díla, v nichž se polyfonie uplatňuje v méně než polovině jejího celkového rozsahu. Závažnost a *hutnost* polyfonické faktury vyvažuje i větší homofonní plochu, jež působí vždy průhledněji a je posluchačem snadněji vnímána. Význam a vztah melodií v polyfonii může být proměnlivý a některá melodická linie může svým významem zastiňovat ostatní. V neimitační polyfonii rozhoduje o vedoucím postavení melodie buď její melodická kvalita, nebo motivická struktura, tzn. relativní melodická hodnota ověřená jinými místy ve skladbě. Skutečně polyfonní věta poskytuje v některých místech několikéře řešení pro roztržidění hlasů na melodicky vedoucí a méně významné.

Z vývojového pohledu Janeček rozeznával slohy *osobnostní* a *historické* (*representativní*). Smyslem nauky o kontrapunktu bylo podle něj seznámení se čtyřmi historicky navazujícími reprezentativními slohy: (1) slohem a capella s vrcholem v Palestrinovi, (2) slohem vyspělého baroka s vrcholem v Bachovi, (3) slohem klasickým a romantickým a (4) slohem moderním.

Podobně jako u všech svých předchozích teoretických prací i zde se Janeček vyjádřil k hlavnímu smyslu spisu, tj. k didaktickému poslání nauky o kontrapunktu. Již ve svých raných článcích z 30. let pohlížel na teoretické problémy ze dvou hledisek – interpreta a skladatele. Nauka o kontrapunktu určená pro výkonné umělce seznamuje s kontrapunktickým myšlením a technickou stránkou skladatelské práce, usnadňuje samostatné studium a reprodukci, utváří uměleckou inteligenci. Zde má při výuce hlavní význam analýza děl a vlastní kompozice má význam podružný. Nauka o kontrapunktu určená pro skladatele dává návod k vlastní tvorbě a vede k zapojení intelektu do tvůrčí práce. Zde má při výuce, vedle analýz, větší význam vlastní pokusná tvorba, a to i ve slohu moderním, tedy v intencích kontrapunktu 20. století.

II. Vokální kontrapunkt

Podle Janečka je přiměřená znalost techniky vokální polyfonie nezbytnou součástí uceleného hudebně teoretického vzdělání. Studium kontrapunktu by mělo předcházet pochopení základů klasické harmonie. Při intenzivním studiu je možné zvládnout techniku vokálního kontrapunktu zhruba za půl roku. Jde ale

o zvládnutí základních pravidel na drobných příkladech. Umění starých mistrů je bezkonkurenční a nikdo se mu dnes již nemůže v plné míře vyrovnat.

Od základních informací o modálním charakteru „palestrinovské“ melodiky, stavby cantu firmu, vedení hlasů atd. text prokládají pravidelné odkazy na notové příklady. Za hlavní vlastnost „palestrinovské“ melodiky Janeček označil – „absenci harmonického obsahu, neperiodičnost a vyloučení sekvencovitěho opakování“. Tvoření vokálních melodií považoval za zásadní praktický úkol, kterým musí studium začít a na který navazuje další látka. K demonstraci zkomponoval 12 dvouhlasých kontrapunktů v poměru 1:1 v různých církevních modech, které vyhovovaly všem požadavkům. Statisticky spočítal celkový počet melodických kroků a na nich ukázal preferenci melodických intervalů (ze 132 bylo 101 sekund, 14 tercií, 6 kvart, 6 kvint a jedna stoupající malá sexta) a harmonických intervalů (ze 72 souzvuků bylo 33 tercií nebo decim, 18 sext, 16 prim nebo oktáv a 5 kvint). Zmíněné příklady měly také jasně vysvětlit zásady vedení hlasů – protipohyb při postupu do kvint, oktáv a prim, maximálně tři paralelní tercie či sexty za sebou, povolené tritonové příčnosti při postupu dvou tercií za sebou, tečkované zvýrazněné křížení hlasů. Jeden z příkladů Janeček analyzoval podrobně tak, že krok za krokem vysvětloval možnosti vedení kontrapunktujícího hlasu od prvního do posledního tónu.¹⁹ Při tvorbě kontrapunktické konstrukce pokládal za důležité, aby postup a výběr intervalů a melodických kroků probíhal tak rychle, abychom neztratili přehled o dosud utvořené melodii, tzn. tvorba kontrapunktu není postup od jednoho intervalu k druhému, ale musí respektovat celou linii každého hlasu.

Bližší nespecifikovaný příklad z žánru italské renesanční frottole a villanelly měl demonstrovat porušování přísných pravidel v lidových vícehlasech. V příkladech obsahujících souzvukové disonance Janeček všechny označoval v rámečku a šipkami zvýrazňoval jejich rozvedení, pokud zůstaly nerozvedené, tak použil symbol vlnovky.

Podobně proložil výklad o nestejném kontrapunktu (1:2, 1:3 atd.) souborem krátkých modelových příkladů v různých církevních modech. Ve čtyřech příkladech spočítal celkem 157 harmonických intervalů, z nichž disonancí (tzn. průchodů, střídavých tónů a anticipací) byla přibližně jen čtvrtina.

Po výkladu technik kontrapunktu nestejného, synkopického a smíšeného se Janeček dostal k charakteristice volného kontrapunktického dvojhlasu. Ten pokládal skutečně za první „živou“ skladatelskou techniku, v níž volná rytmizace obou hlasů umožňuje jasné odlišení melodických linií. Předchozí techniky zařadil mezi „průpravné“ práce. Aby se cvičení přibližovalo co nejvíce technice starých mistrů, požadoval v průběhu kontrapunktické věty přechody z jednoho

¹⁹ Konkrétně se to týká příkladu č. 20, u něhož víme, že se skládal z devíti tónů (dvojhlasů).

církevního modu do druhého. V této kapitole již zařadil mezi analyzované příklady i části skladeb renesančních polyfoniků.

Na úvodní frázi moteta *Ave Regina* anglického skladatele Leonela Powera chtěl Janeček ukázat polyfonickou praxi 15. století. Začátek je v transponovaném dórsském modu s jedním *b* (in *g*). Posuvky u not *f* a *b* byly vloženy vydavatelem a upozorňují na citlivé tóny, jež se v takových místech zpívaly, ale nebyly notovány. V závěru příkladu je typický tvar a spoj, který Riemann nazval jako *Landinova sexta* (též *landinovský závěr*; podle italského skladatele Francesca Landina z období italského trecenta). Zvýšený tón *b* v horním hlase tvoří se spodním hlasem interval sexty *d-b*. Než se rozvede terciovým skokem (*a-c*) do závěrečné konsonance oktávy, sestoupí dolů do kvinty *d-a*. Janeček tento postup odůvodňoval starším názorem o nedokonalosti konsonancí tercie a sexty, které musely být rozvedené do dokonalé kvinty. Současně ukázkou dokumentoval vzorné rozvedy disonancí sekund a septimy.

The image displays two systems of musical notation for Leonel Power's 'Ave regina'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The first system shows a sequence of notes with figured bass notation below: 1, 3, 6, 5, 3, 2, 1, 3, 3, 6, 4, 2. The second system continues with: 3, triton, 3, 6, 7, 6, 8, 6, 5, 8. Various intervals and dissonances are highlighted with geometric shapes: triangles for the first system and circles and rectangles for the second. A circle highlights a tritone interval in the second system, and a rectangle highlights a sequence of notes in the same system.

Př. 3: Leonel Power: *Ave regina*

Na příkladu ze začátku části *Sanctus* mše *L'homme armé* Josquina Despréz dokumentoval Janeček techniku stranného a rovného pohybu. Skladba vyšla tiskem v roce 1516 a její úvod je v dórsském modu. Na určitých místech nedochází k požadovanému sekundovému rozvodu disonance kvarty na lehkých dobách. V pátém taktu autor odstranil pomocí synkopy zakázaný rovný postup do tzv. skryté kvinty (4-5).

The image shows two systems of musical notation for a three-part contrapuntal texture. Each system consists of two staves. The first system has a treble staff and a bass staff. The second system also has a treble staff and a bass staff. The notation includes notes, rests, and figured bass (4 8 4, 4 8, 4 6 5, 8 4). The time signature is 3/2.

Př. 4: Josquin Després: *Sanctus* ze mše *L'homme armé*

Vytváření tříhlasého kontrapunktu pokládal Janeček za důležitý způsob práce pro rozvíjení „intelektuálních předpokladů kontrapunktického myšlení“. Oproti harmonickému tříhlasu, v němž má rozhodující úlohu vrchní hlas, přináší polyfonní tříhlas souzvuky v různých sledech spíše nahodilého než harmonicko-logického charakteru. Z povolených souzvuků se v renesanční polyfonii uplatňovaly kvintakordy dur a moll a sextakordy dur, moll a zmenšený. Trojhlas mohl být vyjádřen i jediným ztrojeným tónem, obvykle na úvod či v závěrech frází. Paralelní pohyb všech hlasů byl povolen v sextakordech. U techniky volného kontrapunktického tříhlasu Janeček připouštěl možnost většího uvolnění přísných pravidel, zejména pro použití disonancí na lehkých (tzn. u průchodů a střídavých tónů) i těžkých dobách (tzn. průtahů). Se změnou harmonie při rozvedení průtahů souviselo i časté použití souzvuku subdominanty s přidanou sextou (S⁺⁶) rozvedené dále do dominanty. V těchto spojkách „uzrávalo“ harmonicko-funkční citění vícehlasu.

Palestrinovo *Magnificat* začíná v mixolydickém modu a úvodní fráze s imitačním nástupem všech tří hlasů končí výše zmíněným spojem subdominanty s přidanou sextou (*c-e-a*) a dominanty (*d-fis-a*) a pokračuje klamným závěrem do souzvuku šestého stupně (*e-g*).

Př. 5: Palestrina: *Deposuit potentes de sede* z Magnificat

Na příkladu *Benedictus* z Palestrinovy mše *Lauda Sion* (tiskem 1582) dokumentoval Janeček výskyt tzv. obrysových (následných) kvint, jejichž působení je oslabováno ligaturami a průtahy.

Př. 6: Palestrina: *Benedictus* ze mše *Lauda Sion*

Také třetí příklad renesančního trojhlasého kontrapunktu začíná imitačním nástupem hlasů. Madrigal anglického skladatele Williama Byrda *The nightingale so pleasant* (tiskem 1589) Janeček použil jako příklad s hojným výskytem techniky tzv. synkopického kontrapunktu. Čtyřosminové figury ve třetím až osmém taktu chápal jako ozdoby počátečního tónu figury. V osmém taktu třetí hlas ozdobnou figurou částečně „zatemňuje“ rozvod disonance. Pokud bychom figuru nahradili ležícím půlovým tónem *h*, vysvitne regulérní sestupný rozvod nóny a septimy (sekundy) *c-h*, *a-h*. Pohyb spodního hlasu je zde ovšem výhodou; je dobře, že rozvodný tón *h* ustoupí, třebaže pohybem na tón *d* zazní krátce kvartsextakord *d-g-h*.



Př. 7: William Byrd: *The nightingale so pleasant*

Kontrapunktický čtyřhlas v technice 1:1 (nota proti notě) má podle Janečka vždy harmonický ráz, neboť velmi často užívá spojení kvintakordů se zdvojeným základním tónem. Pokud by měl vedením hlasů vzniknout kvintakord zmenšený, skladatel jej změnil snížením základního tónu na durový, jak to dokazuje šestý takt (viz Es dur) v následující ukázce z *Creda* mše *Missa quinti toni* Orlanda Lassa. Příklad končí lydičkým závěrem a všechny akordy jsou spojovány přísně podle běžných harmonických pravidel. Protože jsou užity jen kvintakordy, nemůže se bas vyrovnat v melodické plynulosti ostatním hlasům. Ve 3. a 4. taktu Janeček upozornil na příčné kvinty mezi tenorem a basem (*c-g*, *f-c*, *b-f*).

Vzhledem k tomu, že tato ukázka pochází z pramene, který měl Janeček ve své knihovně, je s podivem, že nijak nekomentoval situaci v 8. taktu. Soprán s altem jsou vedeny rovným postupem do kvinty a výsledný souzvuk se spodními hlasy je disonantním obratem septakordu VI. stupně (f-a-c-d).

Př. 8: Orlando Lasso: *Patrem omnipotentem* z Creda mše Missa quinti toni

Pro procvičování volného kontrapunktického čtyřhlasu Janeček doporučoval tvorbu kratších vět, kde není třeba věnovat více pozornosti pro celkovou stavbu melodií a je možné soustředit se na detaily při rozvádění hlasů. Žák by si měl chorální cantus firmus rozčlenit na kratší fráze ukončené dílčími závěry a následně je melodicky propojit. Mistrovský kontrapunktický čtyřhlas Janeček dokumentoval na zevrubné analýze Palestiny *Missa brevis*.

V první části *Kyrie* se z celkového počtu 76 čtvrtek vyskytuje čtyřhlas ve 33, tříhlas ve 27, dvojhlas v 8 a jednohlas také v 8 případech. V sopráně a tenoru se melodie pohybují většinou jen v sekundových krocích. Kvartové, kvintové skoky a oktávu najdeme jen v altu a basu. Ze 158 melodických intervalů (intervalů mezi pomlkami nebyly počítány, protože nemají melodický význam) jsou 4 primy (opakování

tónu), 129 sekund, 14 tercií, 6 kvart, 3 kvinty, 2 vzestupné oktávy. Poměr sekund je tedy jasně dominující. Sled paralelních tercií v 7. a 8. taktu následujícího příkladu charakterizuje doplňující úlohu altu. Na konci 8. a začátku 9. taktu jsou paralelní kvintakordy, které však nejsou uvedeny paralelním vedením hlasů; tři hlasy tvořící kvintakord *c-e-g* se sejdou v 9. taktu do tercie *d-f*; zatímco bas, který měl předtím pomlku, nastoupí nově na tónu *b*. Pomlčkami a novými nástupy hlasů maskované paralelní kvintakordy jsou podle Janečka ve staré polyfonii zcela obvyklé. Ve 13. taktu vstupuje soprán a alt rovným pohybem do kvinty (6–5), která je teprve po rozvedení průtahu v tenoru doplněna na úplný kvintakord. Spoj zmenšeného sextakordu *g-b-e* s kvintakordem *f-a-c* v přechodu 6. a 7. taktu je z harmonického hlediska trochu nezvyklý tím, že zmenšená kvinta *b*, ačkoli je v sopránu, stoupá. V polyfonně myšlené větě je ovšem zmenšená kvinta tónem volným a může být vedena kamkoli, pokud to vyhovuje zásadám o správném vedení hlasů. Věta v transponovaném mixolydickém modu je harmonicky výrazně uzavřena durovou kadencí S-D-T.

6. 7. 8. 9.

6zm - 5dur

10. 11. 12. 13.

S D T

Př. 9: Palestrina: Kyrie ze mše Missa brevis

Na závěr výkladu o kontrapunktických technikách Janeček zařadil také kapitolu o polyfonním mnohohlasu. Starší publikace se tomuto tématu nevěnovaly (viz Otakar Šín), ale on ji pokládal za smysluplnou, neboť stará vokální polyfonie využívala i větší počty hlasů, než byl čtyřhlas. O účelnosti mnohohlasých kontrapunktů svědčila podle Janečka i současná praxe na některých anglických univerzitách, které požadovaly u mistrovské či doktorské zkoušky kompozici pětihlasého, a dokonce osmihlasého kontrapunktu. Osmihlas byl často vystaven jako dvojsbor, v němž si odpovídaly či na sebe navazovaly dva čtyřhlasé sbory. Ve dvojsborovém *Stabat Mater* využil Palestrina jen 34 taktů jako skutečný osmihlas, 19 taktů jako zdvojený čtyřhlas oběma sbory a zbytek 138 taktů jako pouhý čtyřhlas. Podle Janečkova průzkumu z necelé stovky zachovaných Palestrinových mší bylo jen 39 čtyřhlasých, 28 pětihlasých, 21 šestihlasých a 4 osmihlasé. Při mnohohlasé konstrukci skladatelé zhusta využívali pomlky, takže plná sazba zněla jen ve vrcholných úsecích. Pomlky pomáhaly odstraňovat závadné postupy v paralelních či skrytých kvintách či oktávách (viz např. začátek 5. taktu v prvním altu následujícího příkladu). O složitosti mnohohlasých polyfonních konstrukcí svědčí fakt, že i mistr kontrapunktu, jakým byl Palestrina, se dopouštěl zakázaných paralelních postupů (viz paralelní oktávy mezi prvním altem a prvním basem ve 4. taktu následujícího příkladu). Avšak jejich odstraněním pauzami by zase utrpěla melodická linie těchto hlasů.

Na ukázce *Agnus Dei* z Palestrinovy mše *Missa Papae Marcelli* odhalil Janeček skladatelův pracovní postup při kompozici takto složitého vícehlasu. Předem připravenou kostrou skladby v mixolydickém modu byl tříhlasý kánon ve svrchní kvintě mezi 1. basem, 2. altem a 2. sopránem. Tyto hlasy jsou také rytmicky prostší a v některých místech udávají jednoznačný harmonický základ budoucího mnohohlasu. Jeho hlavním nositelem je nejspodnější hlas, v tomto případě druhý bas.

1 2 3

S1

S2

A1

A2

T

B1

B2

I.

II.

4 5 6

S1

S2

A1

A2

T

B1

B2

III.

5

88

Př. 10: Palestrina: *Agnus Dei* (druhé) ze mše Missa Papae Marcelli

O technice imitačního kontrapunktu a kánonu Janeček uvažoval již v pojednání o obecné nauce kontrapunktu. Imitační práce podle něj vedla skladatele k: „většímu myšlenkovému soustředění a tím i k motivické vyhraněnosti.“²⁰ Oblíbené byly zejména imitace v kvintě a kvartě, neboť tyto intervaly udávaly přirozený výškový rozdíl mezi sousedními hlasy. Již v předchozích příkladech renesančního vícehlasu demonstroval větší uplatnění volných imitací, při nichž dochází ke změnám intervalů. Například William Byrd imitoval kvartu *d-g* kvintou *g-d*, protože do předem hotového melodického „obsahu“ třetího taktu nelze umístit žádnou čistou kvartu (ani *e-a*, neboť poslední tón proposty *g* by byl jako odskakující střídavý tón v poměru k předcházejícím osminám příliš dlouhý (viz př. 7)).

Jednu z posledních kapitol o vokálním kontrapunktu Janeček věnoval problematice vokální chromatiky. Alterace se ve staré polyfonii obvykle nezapisovaly a skladatelé se spoléhali na důvtip zpěváků a jejich zkušenost s technikou nazývanou *musica ficta* nebo *musica falsa*.

Homofonní sazba motet a madrigalů mistrů vrcholné renesance vedla Janečka k zásadnímu omylu – vysvětlení alterací na základě tonálně funkční harmonie, tedy jako umělých citlivých tónů tvořících v klasické harmonii obvyklé vztahy mimotonálních dominant a jejich dočasných tónik. V tomto duchu vysvětloval i úryvek z moteta *O magnum mysterium* Tommase Ludovico da Vittoria. Ukázka (tiskem 1572) je v transponovaném dórskému modu s jedním *b* a jako v mnohých předchozích příkladech začíná imitací dvojicí horních hlasů. Z harmonického hlediska tvoří centrum trojzvuk *g moll*. V ukázce se objevují typická *diesis* v chromatických změnách tónů *fis*, *b*, *cis*, *es*. Snížením šestého stupně *es* autor odstranil disonanci zmenšeného kvintakordu *e-g-b* na durový *es-g-b*. Zvýšené tóny jsou součástí vzestupných frází, v nichž *diesis* nalezneme obvykle uprostřed: *e-fis-g*, *c-cis-d*, *b-b-c*. Pokud fráze tímto tónem začíná nebo končí, tak není zvyšován – viz postupy *g-a-b*, *b-c-d*. Při sestupném pohybu hlasu se vrací k původnímu znění: *g-f*, *b-a-g*. Janeček na ně pohlížel z harmonického hlediska jako na umělé citlivé tóny mimotonálních akordů rozváděných do svých dočasných tónik: D dur – *g moll*, A dur – D dur. Celá ukázka je typická dur-mollovou oscilací kvintakordu V. stupně, při níž dochází k četným chromatickým příčnostem hlasů (*f-fis*).

²⁰ Janeček, *Kontrapunkt*, 102.

1 2 3 4 5

d moll A dur

6 7 8 9

D dur Es dur D dur g moll d moll

Př. 11: Tommaso Ludovico da Vittoria: moteto *O magnum mysterium*

Na ukázce z úvodu Monteverdiho madrigalu *Piagn'è sospira* vysvětloval harmonický vztah chromatických mediant. Zavedením umělých citlivých tónů a jejich rozvodů podle Janečka získaly madrigaly na harmonické barvitosti a rozvody do dočasných tónik zbavily skladby tonální jednotvárnosti. Od dob Janečkových již hudební teorie dokázala vysvětlit tuto mnohdy nezvyklou chromatiku a harmonické spoje na základě dobového modálního myšlení.²¹ V renesanční hudbě bylo vždy rozhodující lineární myšlení a harmonie jako sekundární výsledek melodického vedení hlasů. Obohacováním základních modů o chromatické *diesis* a plynulými přechody do jiných modálních oblastí (*naturale – durum – molle*) narůstala pestrost terciové harmonie a rychlost harmonický změn. Ty obvykle respektovaly sémanticky důležitá místa zhudebňovaného textu s typickými raně

²¹ Zuzana Martináková, *Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočí* (Bratislava: VŠMU, 2000).

barokními výrazovými polohami tragismu, bolesti, milostného citu atp. Týká se to již zhudebnění úvodních slov: *Pláče a vzdychá!*



Př. 12: Claudio Monteverdi: *Piagn'e sospira*

III. Instrumentální kontrapunkt

Z látky o instrumentálním kontrapunktu Janeček dokončil jen šest úvodních obecných kapitol. Základ metodiky postavil tradičně na Bachově polyfonní tvorbě, konkrétně na analytických příkladech fug z Temperovaného klavíru. Harmonická logika, tzn. harmonicko-funkční hledisko, ovlivňuje v instrumentálním kontrapunktu jednotlivé melodie a vztahy všech hlasů a je utvrzována často pomocí mnohonásobného opakování tónů či celých frází v sekvencích. Podle Janečka by se měl při výkladu pravidel žák nejvíce seznámit s tou oblastí, v níž se uplatňují nová pravidla instrumentálního kontrapunktu a neplatí stará pravidla kontrapunktu vokálního. Nelze tedy připustit: (A) staré církevní mody, (B) křížení hlasů nebo pomlčkami maskované paralely dokonalých konsonancí, (C) příčné paralely dokonalých konsonancí, (D) samostatné prázdné souzvuky čistých kvint ve významu tóniky na počátku a na konci věty.

Melodika instrumentálního kontrapunktu vyrůstala podle Janečka z kořenů světské a lidové hudby a spočívala na dur-mollové tonalitě s přirozenými citlivými tóny. Z Janečkových formulací základních pravidel je znát jeho rozhled po pramenech a problematice jejich novodobých prepisů. Již na památkách ze 13. století lze doložit vliv taneční hudby s jasnou latentní harmonií základních harmonických funkcí (tónika – dominant – subdominanta) na melodiku písní.²²



Př. 13: Ukázka instrumentální melodie z anglického pramene ze 13. století

²² Ukázku Janeček přejal z knihy Johannese Wolfa *Geschichte der Musik*, I. díl (Lipsko, 1930), 39.

Melodika vrcholného baroka se vyznačovala přítomností chromatiky, která byla již výsledkem ustálení tonálně funkční harmonie. V ní platilo pravidlo rozvodu zvýšených tónů směrem nahoru a snížených tónů směrem dolů. Výjimku tvořil zvýšený IV. stupeň, který při rozvodu dolů byl psán s křížkem, tzn. v C dur i c moll *fis-f* a nikoli *ges-f*. Analogicky tomu bylo i u zvýšeného VI. stupně, který byl psán jako *b-h* a nikoli *ais-h*. Melodie barokních kontrapunktů mají jasný harmonický „obsah“ spočívající na hlavních funkcích nebo jejich zástupcích. Po tektonické stránce jsou často budovány motivicky, čímž inklinují k periodicitě a sekvenčnímu posouvání. Ve vedení hlasů se často setkáváme se zvětšenými nebo zmenšenými kroky, které tvoří, zejména u skladeb pomalého tempa, jejich výraznou charakteristiku. Jako doklad použil Janeček ukázkou z Bachovy *Fugy cis moll* z prvního dílu Temperovaného klavíru. Typické zvětšené kroky v některém z hlasů procházejí hladce tam, kde trvá týž akord (a), při spojení dvou akordů jsou nápadnější (b); naopak zmenšený krok je vždy méně nápadný.

a)

b)

c)

Př. 14: J. S. Bach – *Fuga cis moll*

Jasně členění barokní polyfonie zesiluje i rytmická složka, pulsující po celou dobu a s oblibou využívající opakování téhož tónu. Toto opakování je ve fugových tématech nositelem výrazné charakteristiky. Vzácně se setkáme i s dělením téhož rytmického útvaru postupně na sudý a lichý počet nejbližších nižších rytmických hodnot. Souvisí taktéž s oblibou příznačných složených taktů 6/8, 9/8, 12/8 atp. Tak je tomu například v hlavě tématu *Fuga a moll* z druhého dílu Temperovaného klavíru. Hlava tématu tvořená čtyřmi čtvrtkami (a) se po pauze rytmicky rozdrobí do osmi osminek (b) a dále pokračuje jako protivěta v šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách (c).

The image shows a musical score for the beginning of the Fugue in A minor, BWV 993, by J.S. Bach. The score is in 3/4 time. The top staff is labeled 'COMES' and the bottom staff is labeled 'DUX'. The 'DUX' part is divided into three sections: (a) a four-quarter note motif, (b) an eighth-note triplet, and (c) a sixteenth-note triplet. The 'COMES' part is a single quarter note. The 'DUX' part continues with a sixteenth-note triplet (c) and a sixteenth-note triplet (c).

Př. 15: J. S. Bach – *Fuga a moll*

Poslední dopsaná kapitola se příznačně týká harmonické stránky barokní polyfonie. Podle Janečka jejím hlavním specifikem je zvýšená přítomnost charakteristických septakordů obsahujících interval tritonu. Zvuková působivost tritonu, nezpěvných zmenšených a zvětšených melodických intervalů a krátkých tonálních vybočení tvoří typickou idiomatiku barokní polyfonie s harmonicky „rozjitřeným“ výrazem. Do souzvukových disonancí vstupovaly hlasy obvykle v protipohybu, ale v Bachových fugách opět nalezneme výjimky. V provedení *Fugy c moll* (takty 17–19) z prvního dílu Temperovaného klavíru stojí čtyřzvuky v podobě „řetězu“ neúplných dominantních septakordů (*c-e-g-b*, *d-fis-a-c*, *f-a-c-es*, *g-b-d-f*) vždy na začátku nové fráze. Přitom intervaly septim spolu s nápadnými harmonickými příčnostmi vznikají zakázaným rovným pohybem hlasů, který by v souvislé řadě akordů byl jinak nepřijatelný.



Př. 16: J. S. Bach – *Fuga c moll*

Janečkův spis zůstal torzem a jedinou informací o něm byl na úvod zmíněný článek Bohumila Duška z roku 1965. V jeho závěru stručně zhodnotil dílo svého profesora jako: „jedno z nejvýznamnějších československých děl o kontrapunktu, které co do postavení v naší odborné literatuře může být směle srovnáno s Hudebními formami téhož autora.“²³ S odstupem času se zřejmě, že tak vysoké ohodnocení bylo velmi nadsazené, o čemž svědčí i fakt, že se Janeček k tomuto spisu již nevrátil. Proč k tomu nedošlo, není známo, ale určitou roli v tom jistě hrála skutečnost, že v roce 1958 a 1965 vydal Zdeněk Hůla dvě rozsáhlé *Nauky o kontrapunktu*,²⁴ které systematickým přístupem a analytickou názorností stojí Janečkovi blízko. S Duškem lze souhlasit v tom, že Janeček rozvinul a objasnil v teorii kontrapunktu některé opomíjené aspekty objasnění podstaty kontrapunktu a jeho srovnání s homofonií, vlastní řešení otázky kontrapunktických slohů a přístupu k metodice kontrapunktu založené zejména na rozboru množství krátkých příkladů. Dušek v článku mimo jiné uvedl, že Janeček v této době uvažoval o dokončení kontrapunktu. V předmluvě ke knize *Skladatelská práce v oblasti*

²³ Bohumil Dušek, „Dvě neznámé české nauky o kontrapunktu z poslední doby,“ *Hudební věda* 2, č. 4, (1965): 628.

²⁴ Zdeněk Hůla, I. *Vokální polyfonie* (Praha: SNKLHU, 1958), II. *Instrumentální polyfonie* (Praha: SHV, 1965).

*klasické harmonie*²⁵ z roku 1968 sám Janeček informoval o tom, že již z části vypracoval pokračující pojednání skladatelské práce v oblasti kontrapunktu. V této době, na sklonku šedesátých let, uvažoval o koncepci trilogie prací určených zejména adeptům skladby v pořadí: I. Skladatelská práce v oblasti harmonie, II. Skladatelská práce v oblasti kontrapunktu, III. Skladatelská práce v oblasti instrumentace a formování. Z této vize však dokončil jen první část; harmonie zaujímal ve spektru jeho badatelských témat dominantní postavení. Lze litovat zejména toho, že se Janeček nedostal k napsání spisu, o kterém uvažoval již jeho kolega Otakar Šín – o moderní polyfonii. Kromě vědeckých atributů měl smysl pro logicky vystavěnou didaktickou stránku textu srozumitelného nejen skladatelům. Jedinou českou prací o tomto tématu tak dodnes zůstává spis Karla Risingera s názvem *Nauka o kontrapunktu 20. století*,²⁶ který začal vznikat ještě za Janečkova života v letech 1971–1974. Přestože struktura spisu má didaktickou posloupnost a její základní postoje vycházely z analýzy „živé“ tvorby, tzn. z cyklu *Ludus tonalis* Paula Hindemitha a polyfonie Bély Bartóka a Dmitrije Šostakoviče, jako učební materiál se kniha nikdy neujala.

Závěrečná úvaha této studie se Janečkova spisu dotýká jen okrajově. Jejím smyslem je alespoň letmý nástin teoretické a didaktické reflexe nauky o kontrapunktu na konci 20. a počátku 21. století. Od dob Hůlvy učebnice v domácím prostředí žádné významnější pojednání nevzniklo, ale jiná situace existovala zejména v angloamerické oblasti. Kromě překladů starých učebnic (G. Zarlino, J. Fux, H. Schenker) se objevila řada nových knih, které se od českých pojednání zásadně odlišovaly. Zatímco spisy Janečka, Hůlvy a jejich předchůdců pojímaly nauku o kontrapunktu především jako rozbor technologické stránky polyfonních konstrukcí od jednodušších ke složitějším a z historického hlediska respektovaly odlišnosti vokálního a „palestrinovského“ kontrapunktu, angloamerické metodiky kontrapunktu zahrnovaly technologickou stránku do hlubšího historického kontextu. Tyto spisy se pak zvláště specializovaly na oblast kontrapunktu 16. století (tedy vokálního, modálního, „palestrinovského“) a oblast kontrapunktu 18. století (tedy instrumentálního, tonálního, „bachovského“). Jedním z nejúspěšnějších spisů je kniha Kenta Kennana,²⁷ která v období 1959–1999 zaznamenala čtyři vydání. Angloameričtí autoři přejali Fuxovu koncepci pěti kontrapunktických stylů (*species*), které vysvětlují obvykle již při pojednání o dvouhlasém kontrapunktu. K prvnímu typu patří stejný kontrapunkt 1:1, ke druhému nestejný kontrapunkt v poměru 1:2 a 1:3, ke třetímu kontrapunkt 1:4 a 1:6, ke čtvrtému kontrapunkt synkopický a k pátému kontrapunkt smíšený, který je označován

²⁵ Karel Janeček, *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie* (Praha: Academia, 1973).

²⁶ Karel Risinger, *Nauka o kontrapunktu 20. století* (Praha: Panton 1984).

²⁷ Kent Kennan, *Counterpoint: Based on the Eighteenth Century Practise* (London: Prentice Hall, 1999).

latinským výrazem *floridus* (květnatý). Po těchto technikách se výklad soustřeďuje na charakteristiku imitace, kánonu, dvojhlasé invence, triové sonáty, kontrapunktických variací a pochopitelně fugy. Zajímavým pokusem propojit staré techniky až ke kontrapunktu 20. století je kniha Harolda Owena,²⁸ která je především vývojem kontrapunktických forem od Josquina ke Stravinskému. Závěrem bychom chtěli upozornit na zajímavou knihu, která obohatila českou scénu a dokumentuje zájem o teoretickou reflexi kontrapunktu ze strany výkonných umělců. Dirigent Markand Thakar vydal v roce 1990 spis, v jehož názvu je nezvyklá formulace: *Základy hudební interpretace*.²⁹

V poslední době nejvýznamnějším činem české muzikologie v oblasti teorie kontrapunktu byl překlad monumentálního spisu Antonína Rejchy s názvem *Pojednání o kontrapunktu* (Praha: Togga, 2016). Záslouhou muzikologa Romana Dykasta se odborníci a širší veřejnost může seznámit s originální a dobově oceňovanou metodikou kontrapunktu, vznikající v Paříži v letech 1824–1826.

Unfinished “Counterpoint” by Karel Janeček

Abstract

Janeček's unfinished textbook of counterpoint was created from 1945 to 1948. The writings are 150 pages and consist of two parts: Common theory of Counterpoint and Vocal Counterpoint. For the third piece on instrumental counterpoint, he completed six introductory chapters. According to Janeček, adequate knowledge of vocal polyphony technique is an indispensable part of a comprehensive musical-theoretical education. The study of counterpoint should be preceded by an understanding of the basics of classical harmony. Counterpoint must meet two basic requirements: melodic autonomy of voices and harmonic integrity of polyphony. The main characteristic of vocal polyphony is the absence of harmonic content, non-periodicity, and the exclusion of sequential repetition. Drawn from historical development Janeček recognized the personal and representative styles. The aim of counterpoint learning was a knowledge of four historical follow-up representative styles: (1) a capella, with a peak in Palestrina, (2) a sophisticated

²⁸ Harold Owen, *Modal and Tonal Counterpoint. (From Josquin to Stravinsky)* (New York: Schirmer, 1992).

²⁹ Markand Thakar, *Kontrapunkt. Základy hudební interpretace*, překl. Iva Oplištilová (Praha: Akademie múzických umění, 2012). Autor založil výklad vícehlasu na podkladě tonální harmonie; linearita polyfonní sazby je výsledkem melodizace harmonické věty s typickými prostředky základních tvarů a obrátů kvintakordů a septakordů. Pozitivem jeho výkladu je předkládání různých řešení téhož modelu a akcent na zvukovou stránku výsledku. Snahou Thakarovy metodiky je vypěstování citu pro vedení a souznění hlasů, které pokládá za základ tzv. celostního vnímání hudby.

baroque style with a peak in Bach, (3) a classical and romantic style and (4) modern style of 20th century.

Nedokončený „Kontrapunkt“ Karla Janečka

Abstrakt

Janečkův nedokončený spis o kontrapunktu, který vznikl v letech 1945 až 1948, obsahuje 150 strojopisných stran. Látka je rozvržena do 68 kapitol a Janeček dokončil první dva díly – *Obecnou nauku o kontrapunktu* a *Vokální kontrapunkt*. Z třetího dílu pojednávajícího o instrumentálním kontrapunktu dokončil šest úvodních kapitol. Podle Janečka je přiměřená znalost techniky vokální polyfonie nezbytnou součástí uceleného hudebně teoretického vzdělání. Studium kontrapunktu by mělo předcházet pochopení základů klasické harmonie. Dle Janečka musí být v kontrapunktu splněny dva základní požadavky – melodická samostatnost hlasů a harmonická ucelenost výsledného vícehlasu. Za hlavní vlastnost „palestrinovské“ melodiky Janeček označil: absenci harmonického obsahu, neperiodičnost a vyloučení sekvencovitého opakování. Z vývojového pohledu Janeček rozeznával slohy *osobnostní* a *historické (reprezentativní)*. Smyslem nauky o kontrapunktu bylo podle něj seznámení se čtyřmi historicky navazujícími reprezentativními slohy: (1) slohem a capella s vrcholem v Palestrinovi, (2) slohem vyspělého baroka s vrcholem v Bachovi, (3) slohem klasickým a romantickým a (4) slohem moderním.

Keywords

Contrapuntal techniques; vocal polyphony; instrumental polyphony.

Klíčová slova

Kontrapunktické techniky; vokální polyfonie; instrumentální polyfonie.