MICHAL ZENKL

Příspěvek k metodice komplexního rozboru skladeb

Cílem této studie (která je zkrácenou verzí mé disertační práce) je přispět některými metodickými náměty k současné praxi rozboru skladeb na různých stupních škol. Vycházím zde ze dvou základních hledisek:

1. Rozbor skladby by měl být v každém případě *komplexní*, to znamená, že by se měl týkat strukturálních i obsahových aspektů skladby a jejich vzájemných vztahů. Míra odbornosti je limitována stupněm školy.

2. Komplexní rozbor by měl být organickou součástí jakéhokoliv hudebně výchovného procesu, a měl by se tedy provádět na všech stupních škol, kde hudebně výchovný proces probíhá. Podle stupně a typu školy má však různá zaměření.

Aby byla praxe rozboru skladeb v základních přístupech metodologicky jednotná, vycházím zde z některých jevů ontologie hudebního myšlení, konkrétně z některých aplikací principů marxistické dialektiky. Nebylo však mým cílem zpracovat vyčerpávajícím způsobem problematiku ontologie hudebního myšlení. Zaměřil jsem se proto jen na některé momenty dialektiky a na jejich aplikaci do hudební praxe.

Vzhledem k rozsahovým možnostem tohoto článku vynechávám kapitoly o metodice rozboru písní a poslechových skladeb na základních školách a o rozborech přednesových skladeb na lidových školách umění a neuvádím příklady rozborů skladeb. Mojí snahou je ukázat hlavně na některé problémy, s kterými se naše hudebně výchovná praxe dosud nevyrovnala a navrhnout určité náměty pro zlepšení.

I. MARXISTICKÉ POJETÍ PŘEDMĚTU ROZBOR SKLADEB

1. Postavení rozboru skladeb v hudebně výchovném systému

Předmět rozbor skladeb nemá tak dlouhou tradici jako ostatní hu-

debně teoretické předměty. Dřívější výuka byla více zaměřena na přípravu žáků pro bezprostřední praxi orchestrálních hráčů, chrámových varhaníků, dirigentů, skladatelů nebo učitelů. Na hloubku skutečného poznání látky a jejího porozumění se většinou nekladl zvláštní důraz. Žák se s problematikou rozboru skladeb seznamoval pouze okrajově v rámci předmětu hudební formy (a to jen na odborných školách). Výuka tedy měla převážně normativní charakter, to znamená, že žák se s látkou seznamoval ve formě zákonů a pravidel, kterým často buď zcela nerozuměl, nebo se o důvodu jejich ustanovení nedověděl. Tato praxe vyhovovala slabším a méně samostatným žákům, velmi však omezovala žáky nadané, jak to vidíme ze životopisů mnoha slavných skladatelů a hudebníků. Škola byla tedy dříve koncipována tak, že žák ustrnul s nabytými znalostmi ve své praxi po celý život.

V moderní době je tento přístup již naprosto neudržitelný. Velmi rychle přibývají nové poznatky, a proto je nutno si vzdělání během životní praxe doplňovat. To se děje jednak postgraduálním studiem, ale zároveň se také předpokládá samostatné průběžné získávání nových informací. Samostudiu se však žák musí též naučit. Dnešní výuka by tedy měla být cílena tak, aby žák byl vybaven základním metodologickým aparátem, aby zvládl dosavadní stupeň informací v daném oboru, a hlavně aby byl veden k samostatné tvůrčí práci. To je možné jen na základě bezpečného poznání látky, které nelze zaručit pouhou normativností výuky. Proto zákonitě vyvstala potřeba předmětu rozbor skladeb, který má být tvůrčím shrnutím hudebně teoretických poznatků. Na odborných hudebních školách existuje rozbor skladeb jako samostatný předmět, na ostatních školách je organickou součástí hudební výchovy. Jde tedy o završení poznatků, jejich spojení do souvislostí a uplatnění v konkrétní praxi. Teprve v rozboru skladeb dojde k relativně ucelenému objasnění dříve zvládnutých norem a k porozumění hudebnímu dílu.

Marxisticky pojatý rozbor by měl být komplexní. To znamená, že by měl sledovat strukturální i obsahové aspekty. Skladby posuzujeme podle různých hledisek. Některá z nich jsou uvedena níže. V žádné skladbě se však neuplatňují všechna hlediska dohromady.

V rozboru hudební struktury jsou to např. tyto aspekty:

1/ motivy, témata, forma skladby, systém (dodekafonie), tempo
2/ funkční typy hudby
3/ tematické vztahy, hierarchie, tektonika, intonace, dynamika
4/ tonalita, modulace, harmonie, polyfonie
5/ instrumentace, faktura
6/ sloh, žánr

7/ dialektické vztahy v organizaci hudební struktury

V rozboru obsahovém se uplatňují tyto aspekty:

1/ obecný obsah, sémantika
2/ program
3/ třídnost, aktuálnost, idea
4/ etika
5/ psychologie a sociologie
6/ spojení různých druhů umění
7/ axiologie

Součástí komplexního rozboru je i následná syntéza, která je cílovou činností. Bez ní nemá rozbor smysl. Shrnutím všech poznatků se přiblížíme k pochopení hudebního díla. Zde se nám propojí momenty strukturálního i obsahového rozboru v jeden celek. Základní požadavky pro rozbor skladeb na všech stupních škol jsou dva:

1/ komplexnost
2/ dialektika v metodologii rozboru.

2. Požadavek komplexnosti rozboru skladeb

Rozbor skladeb se musí provádět komplexním způsobem na všech stupních škol. Komplexnost zde chápeme z hlediska přístupu. Hloubka záběru je na jednotlivých stupních škol různá. Nemarxistické pojetí rozboru skladeb spočívá mimo jiné také v tom, že rozborem skladby se myslí rozbor a poznání její stavby a struktury. Splní se tím sice požadavek poznání aplikace norem, mohou se z tohoto rozboru vyvodit určité závěry pro interpretaci daného díla, nemůže však dojít k jeho úplnému pochopení. Hudební struktura je totiž podřízena přenosu hudebního sdělení. Nejvyšším cílem skladatele není vytvořit jen „technicky" dokonalé dílo, ale dílo silné i svým obsahem, jehož prostřednictvím navazuje autor s posluchačem kontakt. Vycházíme zde z jednoho ze základních předpokladů hudební sémiotiky, že obsah je přítomen v každé skladbě. Obsah přitom ale nelze zaměňovat s programem. Program (námět, text, někdy i pouhý název) může posluchače v chápání hudebního procesu orientačně vést, nemůže však osvětlit jednotlivé detaily, neboť je faktem hudebně vnějším (viz kap. I. 3.d). Obsah je citovou, etickofilosofickou intersubjektivní sférou, která může existovat mimo jakýkoliv program. Odkrytí hudebního obsahu se lze potenciálně přibližovat, ale výsledek takového bádání je vždy přibližný. Je to dáno tím, že obsah v hudbě je otevřeným systémem, kdy skladatel nechává určitou volnost interpretovi v individuálním dotváření hudebního obsahu. Konkrétní vrcholné podoby však doznává

obsah až v myšlení každého posluchače. Hudební obsah tedy není jednoznačnou daností s neměnnými kvalitativními i kvantitativními vlastnostmi vzhledem k různým subjektům. Není ale také naprosto proměnlivým (a tedy náhodným) faktorem, neboť proces skladatel—interpret—posluchač má své zákonitosti. Dojmy ve vědomí interpreta a posluchače jsou variacemi obsahových aspektů, které do skladby vložil skladatel.

Pouhé setrvání na rozboru strukturálním vede k formalismu a samoúčelnosti. Naopak pouhé hodnocení obsahu díla (jak se často děje i v odborných kritikách) bez znalosti hudební struktury vede k povrchnosti a k sentimentalitě, což zkresluje pravdivost uměleckého sdělení. Rozbor struktury a rozbor obsahu jsou tedy rovnocennými složkami komplexního rozboru, složkami, které jsou v dialektickém vztahu obsahu a formy. Tento vztah je pro umění tak důležitý, že jsme ho vyčlenili z dalších dialektických vztahů jako samostatný požadavek. Z hlediska ontologie je o tomto vztahu pojednáno v následující kapitole.

3. Dialektický materialismus jako metoda přístupu k rozboru skladeb

Dialektický materialismus je neoddělitelnou součástí marxismu, a proto se stává též součástí metodologického aparátu analytika. Jednotlivé kategorie dialektiky se uplatňují v hudebních procesech různě významně. O některých z nich pojednává tato kapitola. Na školách nižšího stupně mohou uvedené náměty sloužit jako metodologický aparát učitele, na vyšších stupních škol se postupně mohou stávat metodami samostatné práce žáků.

a) *Kategorie obsah a forma*

„Obsah ... označuje souhrn veškerého vzájemného působení a jím podmíněných změn, které jsou jevu vlastní.“[1]) V hudbě je to intersubjektivní oblast, která se vyznačuje citovými, eticko-filozofickými a noetickými aspekty. „Relativně stálý systém souvislostí momentů obsahu, jeho struktura tvoří formu jevu.“[2]) V hudbě pod pojmem forma rozumíme veškeré strukturální jevy včetně momentů organizace těchto jevů. Obsah je daností určující a forma vzniká jeho vlivem. Ve stadiu vzniku tohoto vztahu forma zpětně napomáhá rozvoji obsahu, v určitém období však již forma rozvíjejícímu se obsahu nestačí a obsah ji přerůstá a vytváří si formu novou. Tento proces je patrný i v hudbě a je jedním ze základních

---

[1]) A. P. Šeptulin, Filosofie marxismu-leninismu, SPN, Praha 1973, str. 125.
[2]) Tamtéž, str. 126.

momentů hudebního vývoje. Je určujícím faktorem pro utváření, vývoj a zánik hudebních slohů i jejich elementů. Např. hudebně výrazové prostředky, které poskytoval klasicismus, přestaly vyhovovat novému obsahovému pojetí romantismu. Hudební struktura se počala měnit.

S problematikou obsahu a formy se nejčastěji setkáváme u jednotlivých skladeb při jejich rozboru. Zde se většinou nebere v úvahu, že obsah je kategorií řídící a že tedy měl skladatel na mysli nejprve určité obsahové sdělení, a potom pro ně hledal adekvátní formu — hudební strukturu. Struktura však není podřadným jevem, neboť jejím prostřednictvím obsah reálně existuje. Obsah a formu lze od sebe oddělit pouze přechodně pro potřeby analýzy. Nelze je však oddělovat ve skutečnosti.

V estetice se velmi často setkáváme s nesprávným pojetím vztahu obsahu a formy. Nejčastější byl formalistický přístup. Spočíval (a u mnohých umělců a kritiků ještě spočívá!) v tom, že za reálnou danost se považuje pouze forma a obsah je (zvláště v absolutní hudbě) pouhou asociací jednotlivých subjektů. Tím formalisté, především Hanslick, popírali reálnou existenci hudebního obsahu. Tvrdili, že hudebním obsahem je „materiál tónový, tedy hudba sama ne svou stránkou obsahovou, nýbrž formovou".[3]) Vycházeli z toho, že jedině struktura je zcela poznatelná a obsah, jenž se jejím prostřednictvím projevuje, je tedy jevem závislým, který nemusí být ani přítomen. Absolutizovali tak gnozeologické hledisko, že nejprve poznáváme hudební strukturu. Tím se však nikdy nedostali k podstatě problému, k jeho ontologii.

Protože nejprve poznáváme hudební strukturu a teprve jejím prostřednictvím obsah, musíme vyjít z tohoto gnozeologického faktu i při školních a vědeckých analýzách. Musíme však mít již od počátku na paměti, že z hlediska vzniku díla je obsah daností prvotní, a že rozbor struktury je předstupněm k rozboru obsahovému (na rozdíl od pojetí formalistů). V naší práci tedy figuruje rozbor struktury jako první, nechápeme ho však jako prvotní. Při rozboru obsahovém se neustále vracíme k huhudební struktuře, neboť řada strukturálních jevů se dá vysvětlit obsahovými momenty. Obsah totiž jako řídící danost formu modifikuje.

b) *Zákon jednoty a boje protikladů.*

„Stránky, jež vykazují protikladné směry změn, protikladné tendence fungování a vývoje, se nazývají protiklady a vzájemné působení těchto stránek tvoří rozpor".[4]) Protiklady nelze od sebe oddělovat, neboť nemohou existovat jako samostatné stránky. Tvoří jednotu. Vlivem vzájemného boje jsou protiklady neustále v pohybu, střídají se ve vedoucím

---

[3]) Zd. Nejedlý, Umění staré a nové, Supraphon, Praha 1978.
[4]) Šeptulin, Filosofie marxismu-leninismu, str. 146.

postavení a mohou přecházet jeden v druhý. Boj je stálou vlastností protikladů a jejich jednota je vlastností dočasnou. Vlivem další fáze boje protikladů se mění v druhou jednotu, ta ve třetí atd.

Zvláštním případem tohoto zákona, platným pro hudbu, je zákon jednoty v rozmanitosti, fungující na principu identity a kontrastu. Každá skladba je chápána jak z hlediska struktury, tak z hlediska obsahu jako proces, tedy jako akt vývoje. Skladba, která je stále identická, tedy aaaaaaaa, je neúnosná, neboť neobsahuje žádný vývoj, žádnou změnu a je zde naprostá předvídatelnost dalšího průběhu. Hodnota informace je tedy nulová. Naopak skladba se stále novými kontrasty, tedy abcdefghijk, má naprostou nepředvídatelnost dalšího průběhu a tudíž také nulovou hodnotu informace, neboť eventuální vzájemné souvislosti nejsou postřehnutelné.

V hudbě jsou dva jevy navzájem kontrastní tehdy, odrážejí-li různé, především protichůdné podstaty, tzn. že jejich vlastnosti nejsou bez provedení zásadní modifikace převoditelné na společný základ.

Identita zahrnuje v sobě poznání dvou či více jevů, jejichž vlastnosti naopak jsou převoditelné na společný základ a odrážejí stejnou podstatu. Nemusí však jít o naprostou totožnost. V mnoha případech — zvláště v hudbě 20. století — stačí k navození dojmu identity identifikovatelná podobnost.

Soubory vzájemně souměřitelných kontrastů tvoří hierarchické celky, které při svém opakování v průběhu skladby reprezentují moment identity (článek, motiv, téma, expozice, věta skladby). Každý tento celek má svůj ústřední kontrast, který zaručuje jeho stavbu a jemuž jsou podřízeny kontrasty dílčí. Zároveň je každý tento celek podřízen celku vyššímu. Proto můžeme mluvit o hierarchizaci kontrastu ve skladbě. Jednota identity a kontrastu zaručuje tak momenty vývoje a je jedním ze základních tektonických prinicipů. Kontrast však může splynout s identitou. Děje se tak ve větších hudebních formách, kdy kontrast, obsažený v dílu **a**, splývá v jeden celek, který je kontrastní vůči dílu **b**. Tak můžeme pokračovat dále: například aba je identitou vzhledem ke kontrastní části cdc v rámci velké třídílné formy ABA atd.[5])

---

[5]) Formotvorný princip kontrastů spočívá v tom, že formu člení a zároveň ji sceluji. Hierarchizací kontrastů ve skladbě dojdeme k určení ústředního kontrastu, kterému je vývoj skladby podřízen. Každá forma řeší princip kontrastu jiným způsobem. Třídílnost vkládá kontrast *b* mezi dva identické díly *a*, a působení kontrastu je tedy dvoustranné na rozdíl od dvoudílné formy *a b*. Rondová forma spočívá v kladení kontrastů mezi stále navracející se *a* a stále novými kontexty, které se střídají. V obecném smyslu všechny díly *non a* tvoří hierarchizovaný kontrast *b* a tento střet vrcholí v uzlovém bodě formy (vrcholu). Sonátová forma obsahuje kontrast mezi dvěma tématy (třetí téma se vždy přimyká svým výrazem k prvnímu nebo druhému tématu), který je podřízen ústřednímu kontrastu formy — provedení. Kontrastnost provedení působí dvěma směry — k expozici i k repríze, kde většinou

HIERARCHIZACE KONTRASTU VE SKLADBĚ VELKÉ TŘÍDÍLNÉ FORMY

Kontrasty a identity jsou přítomny v každé skladbě a všude mají tektonický smysl. Bylo zvykem vyhledávat kontrasty pouze v tematické oblasti. Kontrasty, mající tektonickou úlohu, se vyskytují i v jiných složkách hudební řeči (témbr, faktura, dynamika bloků hudby, tempo, hybnost, harmonie atd.). Proto můžeme rozebírat i skladby atematické, monotematické, elektronické aj. Z hlediska stavby takové skladby pak mluvíme o dynamické formě, témbrové formě ap. Není principiálně vyloučeno, že podle různých hledisek dojdeme k různým závěrům (týká se hlavně soudobých skladeb). Správné posouzení situace pak náleží problémovému rozboru (viz kapitola č. VI). Kontrast je vždy nápadný a je dobrým vodítkem při analýze. Vztah kontrastu a identity je naznačen v následujícím schématu velké třídílné formy ABA:

Protiklady však zákonitě existují i v obsahové rovině. U absolutní

„zlom" působí silněji a dojmem většího kontrastu. Ústřední kontrast existuje i ve variacích, ale odehrává se v jiné složce než v tematické (většinou ve složce tonální — změna tónorodu — tzv. minore, maggiore). Tím dojdeme i u variací k třídílnosti. Při analýzách se tedy pohybujeme na rovině elementů formy, nejvyšší dvou nebo třídílnosti a na rovině jednolitosti. Všechny tyto tři roviny působí zároveň v každém úseku skladby. Kontrastnost chápeme v protikladnosti celých ploch, nikoliv jen v jejich předělu. Předěl je pouhým vnějším projevem protikladnosti ploch.

hudby se projevují prostřednictvím kontrastů strukturálních, mají však hlubší noetický smysl. Všechny psychické stavy, pocity a reakce vznikají jako následky střetů s objektivní realitou nebo jako odrazy tzv. „vnitřních bojů" ve vědomí nebo i v podvědomí. I vnitřní boj však odráží vztah k objektivní realitě (např. funkce svědomí po určitém činu, rozvahy o zaujetí postoje k některému jevu objektivní reality a pod.). I v obecném obsahu skladby cítíme proces, který tkví v náladovém pohybu a v neustálé „změně a neměnnosti". Právě procesuálnost je to, co nás nejvíce upoutává a mluvíme pak o „tahu hudby".

Jednota protikladů je velmi markantní v dramatu (a tedy i v hudebním dramatu). Drama je vždy řešením exponovaných protikladů (nejčastěji jednání kladných a záporných postav). Tento proces se prolíná i do hudebního vyjádření. Funguje i v symfonických básních, a to i v takových, kde není jedinečný děj, anebo tento děj není znám. Jsou to například básně líčící přírodu. Vždy je ale zdůrazněn pohyb a vnitřní proměny jevů a líčení se vždy promítá do dvou protikladných stránek — např. v Novákově symfonické básni V Tatrách (bouře a idyla). Všechny zobrazované stránky jevu se vždy podle své povahy rozdělí buď k protikladu A nebo k protikladu B. Mohou také existovat jako meziprodukty vzniklé dočasným sjednocováním protikladů AB. Je to hlavně příklad témat nebo útvarů v evolučních partiích, kdy některé mají vlastnosti A a některé B.

c) *Zákon negace negace.*

Zákon negace negace úzce souvisí s jednotou protikladů. „Dialektická negace je objektivní, představuje zrušení jednoho kvalitativního stavu a formování nového. Je podmíněna vývojem vnitřních rozporů jevu, vystupuje jako důsledek „boje" vnitřních protikladných sil a tendencí a představuje spojovací článek mezi nižším a vyšším".[6]) Dialektická negace však neznamená likvidaci předchozího stupně jako celku. Kladné vlastnosti starého jsou integrovány do nového a stanou se jeho organickou součástí. „Ne holá negace, ne ukvapená negace, ne skeptická negace ... je to charakteristické a podstatné v dialektice — která nepochybně v sobě obsahuje element negace, a to jako svůj nejdůležitější element — nikoli, nýbrž negace jako moment souvislosti, jako moment vývoje, s podržením pozitivního".[7])

V hudbě se dá o dialektické negaci hovořit v zásadě ve dvou rovinách: ve vývoji hudby jako celku a ve vývoji jednotlivé skladby.

Z hlediska vývoje hudby hovoříme o dialektice nového a starého. Zde má rozhodující váhu rozpor obsahu a formy. Rychleji se vyvíjející

---

[6]) Šeptulin, Filosofie marxismu leninismu, str. 153.
[7]) V. I. Lenin, Filosofické sešity, Spisy, sv. 38, SNPL 1960, str. 226—227.

obsah ztrácí adekvátní vyjadřovací prostředky v dosavadním hudebním materiálu a vynucuje si prostředky nové. Tím dochází i k vývoji hudebního materiálu. Je to problém hudebních slohů. Starý sloh však není nikdy totálně negován. Např. romantismus nezrušil veškeré vyjadřovací prostředky klasicismu. Řadu jich integroval do svého systému vyjadřovacích prostředků, obohatil je a modifikoval. Proto ani soudobý skladatel nemůže „zrušit" vše, co bylo před ním.

Při analýze mistrovských skladeb velmi často najdeme kromě prvků „čistě slohových" prvky poukazující k dalšímu vývoji (např. mozartovská harmonie) a je nutné si jich povšimnout. Každý skladatel navazuje na předcházející vývoj a postupně obohacuje svou hudební řeč novými prvky. U některých skladatelů je novátorství zastoupeno více (tzv. „novátoři"), u některých méně (tzv. „syntetikové"). U druhé skupiny je jejich přínos právě ve shrnutí výrazových možností doby. Ani zde však nejsou novátorské momenty vyloučeny. Např. o stylu J. S. Bacha se často mylně hovoří jako o stylu již v jeho době překonaném. Když však zároveň tvrdíme, že Bach je dovršitelem hudebního baroka, říkáme tím, že jeho vyjadřovací prostředky stojí výše než prostředky jeho předchůdců a je tedy vývojově dále. Neubírá tomu nic ani ta skutečnost, že někteří jeho vrstevníci směřovali již ke klasicismu. Bach byl syntetik a oni byli novátoři. Při výkladu ve škole je tedy nutné hovořit o jevech hudebního vývoje v souvislostech s poukazem na vzájemné vztahy. Vyhneme se tím schematické kategorizaci jevů.

Nejvíce zla je napácháno ve výkladech o „novosti" soudobé hudby. Jako ideál se často vytyčuje dílo, které zcela neguje tradiční hudební vyjadřování. Tento výklad je nesmyslný už tím, že naprostá negace není uskutečnitelná. Řada skladatelů se však snaží tomuto ideálu co nejvíce přiblížit. Jsou v tom podporováni i některými teoretiky a pedagogy. Novost je pak u nich kritériem autorova úspěchu. Toto kritérium je však neumělecké a většinou formalistické, neboť „novosti" padá za oběť hlavně tektonický řád skladby.

Jak již vyplývá z citovaného zákona negace negace, není absolutní novost ontologicky možná. Není možná ani gnozeologicky. Dílo, které se v maximální možné míře zřekne vazeb na tradiční, a tudíž známé výrazové prostředky, je pro posluchače (a také pro žáky!) nesrozumitelné, neboť si nové informace nemohou zařadit do žádných souvislostí. Zde dochází k naprostému vytržení z kontinuity hudebního vývoje. Praxe ukazuje nesmyslnost tohoto přístupu, neboť posluchač touží po nových sděleních, novém obsahu, který odpovídá pojetím jeho době, a ne po samoúčelných nových prostředcích. Je však ochoten přijmout nové strukturální prvky, jsou-li „zdůvodněny" obsahem, který je posluchači blízký.

Takto lze některé skladby přibližovat i žákům. Zde se tedy opět projevuje priorita obsahu (i v absolutní hudbě).

Také skladba, která používá výhradně tradičních výrazových prostředků (zejména, je-li napsána v některém historickém slohu), nebývá bez problémů. Skladatel se totiž málokdy přesně vžije do obsahu, tj. do komplexu dobových kritérií etiky, filozofie a psychologie a udělá tím stylovou chybu, která se projeví i ve struktuře. Hudebně teoretická kritéria totiž nejsou vyčerpávající. Jsou i nepsaná kritéria obsahová, jejichž porušení lze kromě noetické roviny vysledovat i srovnávací metodou ve struktuře. U méně nadaných autorů dochází k slohové nejednotnosti, neboť se nedokáží ubránit vlivům novějších slohů. Takto komponují především epigoni a eklektici. Nadaný autor však může napsat skladbu, která je nerozeznatelná od skladeb některého velikána hudby. Vzhledem k obsahovým kritériím je to případ vzácný a výjimečný, nedá se však teoreticky vyloučit. V takovém případě nejde o skladbu méněcennou, neboť sloh není kritériem hodnoty skladby.

V náročných rozborech se dá uvažovat i o vývoji v rámci jednotlivé skladby. Nositelem vývoje je obsah, který dává hudbě procesuálnost. V noetické rovině cítíme vyvrcholení, katarzi atd. K těmto uzlovým bodům skladby se postupně dospívá. Tyto skutečnosti se projevují i v hudební struktuře jako proměny materiálu. Markantní je to zvláště v reprízách, které často nejsou doslovné a v současné hudbě jsou již jen podobné expozici. Avšak ani strukturně doslovná repríza není s expozicí shodná obsahově, neboť si do ní promítáme už celé hudební dění skladby. Totéž platí i o repeticích. Opakování stejného úseku vyzní podruhé jinak. Proto vynechání repetice může skladbě vážně uškodit. Dialektická negace probíhá i zde, neboť díl **b** ve formě nelikviduje díl **a**, protože řada obsahových momentů do dílu **b** integruje.

d) *Objekt a subjekt*

Subjekt je prvotně determinován objektem. Existuje však následná zpětná vazba působení subjektu na objekt s cílem vyvolat změny některých jeho stránek.

Skladatel jakožto subjekt je ovlivňován objektem (životní styl, myšlení doby, umělecký sloh, společenské postavení, jednání s lidmi, citové vztahy atd.), sám však tvůrčím způsobem do situace zasahuje a některé jevy (podle Asafjeva) „přeintonovává", čímž vytváří zpětnou vazbu vlivu subjektu na objekt. První fáze — cesta od objektu k subjektu — je tedy v hudebním díle zkrácena, neboť proběhne latentně ve skladatelově mysli a do uměleckého díla se promítne hlavně ve formě zpětné vazby. Z hlediska postižení sdělovací funkce hudby je nutné povšimnout si i noetické problematiky. V aktu jazykové komunikace umožňuje uni-

verzálnost jazyka prostřednictvím pojmů uspokojivě popsat objektivní skutečnost, hůře však vystačí ke sdělení subjektivních pocitů a duševních pochodů. V hudbě je noetický postup obrácený a směřuje „od individuální smyslové zkušenosti, k obecnému dorozumění, od subjektivního k objektivnímu".[8]) Hudba a řeč jsou tedy noeticky protikladné. Tento rozpor nemohla vyřešit starší estetika. Dokladem toho jsou například úvahy o opeře Otakara Hostinského[9]), který za jediného nositele obsahu považoval text. Proto v působení hudby a textu viděl Hostinský rozpor, který je možno řešit jen kompromisy. Vzhledem k tomu, že v chápání smyslu hudby byl převážně formalistou, nemohl dospět k poznání, že hudba i text sdělují tentýž obsah, ale prostřednictvím dialekticky, nikoliv absolutně protikladných stránek — objektivní a subjektivní.

Při rozborech skladeb je tedy nutné klást důraz především na postižení subjektivních vidění objektivní reality. Při poslechu dochází k rezonanci mezi skladatelovým a posluchačovým subjektem. Sdělení má pak intersubjektivní působnost. Stává se, že i pedagog, ve snaze přiblížit skladbu žákům co nejvíce, podlehne lákavému vyhledávání vnější popisnosti (zvláště v programní hudbě) a vlastní obsah skladby a smysl jejího sdělení přehlédne. Tím vede žáky k mylným hudebním představám (viz též kapitolu II/3).

e) *Kategorie zákon*

„Zákonem nazýváme nutnou, obecnou, stálou souvislost mezi jevy či mezi jejich stránkami"[10]).

Některé zákony zahrnují širší okruh jevů, jiné užší. Zákony, které působí v širokém okruhu jevů, jsou zákony obecnými vůči zákonům specifickým, které působí v užším okruhu jevů.

Jako zcela obecné vystupují ty zákony v hudbě, které vyjadřují nutné podmínky pro zajištění její existence (práh slyšitelnosti, práh bolesti, princip identity a kontrastu, srozumitelnost hudebního projevu, estetický účin, čas a optimální doba vnímání, instrumentální a hlasové možnosti, vztah skladby k historické době vzniku ap.).

Jako specifické vystupují ty zákony, které působí jen v určitém okruhu hudebních jevů (sloh, žánr, forma atd.). Přitom platí, že v jistých souvislostech obecný zákon se stává specifickým vůči zákonu ještě obecnějšímu a specifický zákon se může stát obecným vůči zákonu, který zahrnuje ještě menší okruh jevů.

V praxi se zákony realizují prostřednictvím norem (co má být, nemá být, musí být, nesmí být). Tyto normy mají absolutní platnost (vy-

---

[8]) Jaroslav Jiránek, Tajemství hudebního významu, Academia Praha 1979, str. 66.
[9]) Otakar Hostinský, O hudbě, Praha 1957.
[10]) A. P. Šeptulin, Filosofie marxismu leninismu, str. 122.

jadřují-li ty nejobecnější hudební zákony), nebo relativní platnost, vyjadřují-li zákony specifické. Častou chybou pedagogů je, že v rámci snahy o zjednodušení výkladu pokládají normy s relativní platností za normy absolutní a nikdy nepřekročitelné. Např. zákaz paralelních kvint a oktáv v klasické a bezprostředně na ni navazující harmonii je zákonem specifickým vůči zákonům v hudbě všeobecně platným. Žáci však mylně pokládají normy, vyplývající z tohoto zákona, za absolutní. Mají potom řadu mylných představ o hudbě.

V analýzách je nutno si všímat konkrétních projevů norem a jejich eventuálního překračování (u norem s relativní platností je nutné rozhodnout, je-li norma „nezákonně" překročena, nebo jestli tato norma pro daný okruh jevů neplatí). Překročení absolutně platných norem vede zákonitě ke snížení hodnoty skladby.

f) *Jedinečné a obecné*

Jedinečné ani obecné nemůže existovat samostatně, odděleně od sebe. Proto „každé obecné jen přibližně zahrnuje všechny jednotlivé předměty" ... „každé jednotlivé vchází neúplně do obecného".[11]) Z toho vyplývá, že „každé jednotlivé souvisí tisíci přechody s jednotlivými (věcmi, jevy, procesy) jiného druhu", že jednotlivé „neexistuje jinak než v té souvislosti, která vede k obecnému".[12]) Za jedinečné tedy považujeme to, co je neopakovatelné, vlastní pouze jedinému jevu. Každá mistrovská skladba obsahuje neopakovatelné jevy obsahové i strukturální (proces, noetika, témata), které jsou neúplně zařaditelné do obecných hudebních kontextů. Také provedení skladby je jedinečnou daností. Při rozborech je podnětné si všímat, kterými stránkami jedinečné do obecného vchází, a kterými se od něho liší. Zde se právě dopracujeme poznání autorovy nebo interpretovy osobitosti.

Vzhledem k tomu, že jedinečné nelze od obecného izolovat, nelze oddělit jedinečný čin od jeho kontextu a vykládat jej jako naprostou originalitu, která zpřetrhala všechny konvence. Proto se ani žádný autor nemůže vymanit z vlivu životního stylu své doby. Kdo se o to intelektuální spekulací pokusí, dostane se mimo rámec přijímaného hodnotového systému.

Časté pokusy vykládat osobnost některého autora jako naprostou originalitu jsou vlastně snahou po zjednodušení výkladu. Dochází tím k popírání všech vlivů jeho předchůdců i vrstevníků. Jedinečnost však nespočívá v naprosté originalitě. Jedinečné souvisí s obecným, a proto k jeho správnému postižení musíme nutně i s obecným pracovat. Tím

---

[11]) V. I. Lenin, Spisy sv. 38, SPNL, Praha 1960, str. 367.
[12]) Tamtéž, str. 367.

význam jedinečného nesnižujeme, ba naopak podtrhujeme jeho význam v rámci obecného. To platí i o výjimkách ze vžitých pravidel hudební struktury. Výjimka (zapovídaný akordický spoj, „nečisté" vedení hlasů. apod.) vždy poukazuje ke „svému" pravidlu. Proto je mylný názor, že umělec, nadaný tvůrčí invencí, pravidla znát nepotřebuje, neboť se jimi často neřídí. Nedovede však pak zacházet ani s výjimkami.

V souvislosti s touto problematikou dochází i ke sporům v rámci nástrojové výuky. Nadaný žák touží po osobitém přístupu k interpretovaným skladbám. Učitel pak musí rozpoznat, zda jde o projev individualismu (snaha po co největším potírání obecného), nebo o kladný projev jedinečnosti, který se některými stránkami liší od obecného. Špatný postup učitele může zapříčinit deformace v rozvoji žákovy osobnosti.

Dialektika jedinečného a obecného se projevuje i v pojmu sloh. Sloh, jakožto obecný pojem, vznikl zobecněním společných stránek jednotlivých skladeb. Sloh pak po svém utvoření zpětně ovlivňoval tvorbu dalších autorů. V této následující tvorbě však vznikaly nové společné stránky, které postupně vedly k novému zobecnění, k novému slohu.

g) *Zvláštní a obecné*

Protože v praxi obvykle nemůžeme vzájemně srovnávat všechny předměty existující v rámci obecného, srovnáváme pouze předměty některé. Jako zvláštní vystupuje pak to, čím se porovnávané předměty liší, a obecné je tvořeno společnými vlastnostmi porovnávaných předmětů. Jedinečné je tedy vždy zvláštním, avšak zvláštní nebývá jedinečným. Obecné se může stát zvláštním v porovnání se širší obecninou.

Ani nejvzdělanější hudební vědec nezná všechny existující skladby. Proto při analýzách vycházíme pouze z omezeného množství skladeb, které nám v porovnání s rozebíranou skladbou tvoří obecné povědomí. Sloh určitého autora je zvláštním vůči slohu epochy, hudba je zvláštním jevem vůči umění atd. Sloh autora je obecným vůči jeho jednotlivým skladbám, avšak je zvláštním vůči slohu epochy. Při analýze si tedy všímáme kromě jedinečných jevů i jevů zvláštních, které jsou v omezeném počtu opakovatelné. I tím můžeme dojít k poznání osobitosti (zvláštní je např. obrácená kadence B. Martinů — charakteristický rys jeho skladeb). Prohlásit určitou stránku jevu za jedinečnou můžeme jen tehdy, jsme-li si jisti její neopakovatelností. Tato jistota však musí být podložena logickými obsahovými a historickými argumenty. V praxi tedy obyčejně postupujeme tak, že srovnáváme rozebíranou skladbu se souborem našich znalostí a poukazujeme na shodné (obecné) a zvláštní jevy.

h) *Determinismus*

Vzájemná souvislost všech jevů objektivní reality vyplývá z jed-

noty hmotného světa. „Souvislostí nazýváme jen takový vztah, který předpokládá závislost změn jednoho jevu či stránky na změnách druhých jevů či stránek".[13]) Kromě souvislostí zahrnuje tento vztah i dialektický protipól — izolovanost, odlišnost. V tomto případě změny jednoho jevu nebo jeho stránek nedoprovázejí změny jiných jevů. Souvislost a izolovanost tvoří dialektickou jednotu.

V jedněch vztazích je např. výuka harmonie závislá na znalostech z předmětu hudební formy (harmonizace periody), v jiných vztazích je nezávislá. Naopak zase výuka forem se neobejde bez termínů z harmonie (závěr expozice na dominantě, modulační mezivěta). Všechny stránky hudebního projevu spolu vzájemně souvisejí (tyto vztahy sleduje právě komplexní analýza) a zároveň existují odděleně v rámci jednotlivých disciplín. Při rozboru je nutné mít na paměti neustále obě hlediska — studium jednotlivých složek i jejich vzájemné souvislosti.

Existují však i souvislosti mezi hudbou a jinými, zdánlivě odlehlými obory lidské činnosti. Velmi živé jsou např. vztahy mezi hudbou a filozofií, matematikou, politikou, psychologií, fyzikou apod. Hudba také ovlivňuje myšlení lidí všech profesí, neboť neexistuje člověk, (vyjma osob hluchých a duševně nemocných) který by nikdy neposlouchal hudbu alespoň některého žánru. Myšlení lidí pak obecně působí na hudební tvorbu. Všechny společenské profese však zároveň existují izolovaně, a proto nemůžeme hudbu vykládat pouze z matematického nebo jiného hlediska. Vždy je nutné myslet v souvislostech, avšak zároveň podtrhovat specifiku.

4. Některé aspekty historického materialismu

a) *Základna a nadstavba*

„Ekonomická struktura společnosti ... tvoří pokaždé reálnou základnu, z níž je nutno koneckonců vysvětlovat veškerou nadstavbu právních a politických institucí, i náboženských, filozofických a ostatních (tedy i hudebních — pozn. aut.) představ kteréhokoliv období dějin"[14]). Podstatu celé společensko-ekonomické formace tedy určují výrobní vztahy. Jevy nadstavby však nemůžeme vysvětlovat přímou aplikací jevů základny. Základnu je nutné chápat jako rozhodující příčinu jevů nadstavby. Souvislost však musí být na první pohled patrná (dialektika podstaty a jevu). Nadstavba, a tedy i hudba, není činitelem pasívním, neboť zpětně působí na vývoj základny. Nadstavba nikdy neexistuje izolovaně od zá-

[13]) Šeptulin, Filosofie marxismu-leninismu, str. 106.
[14]) K. Marx—B. Engels, Spisy, sv. 20, Praha 1966, str. 50.

kladny. Proto ani hudbu nemůžeme posuzovat jako samostatně se vyvíjející jev. Revoluční změny v základně způsobují též změny v nadstavbě. Proto i některé slohové změny hudební historie odpovídají změnám ekonomickým a celospolečenským. Můžeme tedy říci, že umění je specifickým odrazem celospolečenského vývoje. Odráží se v něm třídní boj, materiální vývoj společnosti (zdokonalené nástroje, rozvoj technologických podmínek, sdělovací technika ap.) i jiné nadstavbové jevy (fiolozofie, etika, kulturnost národa atd.).

Umění je vždy třídní a má přímé vazby na potřeby a cíle vládnoucí třídy. To platí neméně o absolutní hudbě, kde se též myšlení doby odráží. Při hodnocení rozebírané skladby je proto nutné mít i určité znalosti z obecných dějin, abychom mohli srovnávat. Důsledky společenských jevů najdeme v každé skladbě.

V současné době prožíváme epochu novodobého realismu. Proto je pro většinu našich uměleckých děl dnešní doby příznačný odklon od mystiky, abstrakce a složitých symbolů. Větší důraz je dáván na ideovou obsahovost, srozumitelnost a na zkratku. Abstrakce a symboly slouží k přiblížení myšlenky a ne k jejímu zastření. Umění je začleněno do komplexu výchovných a vzdělávacích činitelů a tuto úlohu také plní. Umění dokumentuje životní styl společnosti.

Zvláštním typem je umění lidové, které je vždy velmi realistické, odráží životní styl, a také často reakci na útlak a ponížení od vrchnosti.

Logika hudební řeči a její vztah k době vzniku skladby jsou v dialektickém vztahu formy a obsahu.

b) *Funkce umění ve společnosti*

Při rozborech skladeb je též potřeba sledovat hledisko, k jakým účelům je skladba určena.

Jednou sociální funkcí všech druhů umění je **funkce osvětová**. Umění je schopno přenášet informace a šířit tak poznatky. Umění působí především ve sféře hodnotové orientace člověka. Používá přitom výrazových prostředků, které přenášejí dané informace bezpečněji a srozumitelněji než abstraktní pojednání o morálce a životních hodnotách. Nejsilnějším momentem tohoto působení je konkrétnost. Divák se může plně vžít do situace jednajících osob nebo do sugestivního obrazu atd., má možnost srovnávat nově získané poznatky se svými životními zkušenostmi a vytvářet si svůj názor. Tím zároveň umění plní funkci výchovnou, neboť se podílí na utváření světového názoru publika pomocí komplexu emocionálních, racionálních, psychologických a ideologických aspektů, uložených v uměleckých dílech. Výchovná funkce může být autorem díla záměrně posílena tendenčností. Právě pro svou specifickou podstatu výchovného působení je umění nezastupitelné. Je velmi na pováženou, že velký počet

mladých lidí se ocitá pouze na okraji tohoto působení. Jako následky se objevují pragmatické hodnotové systémy, cynismus, osobní nekultivovanost a v krajním případě i rostoucí zločinnost.

Specifikem umění je **estetická funkce**. Uspokojuje přirozenou touhu po krásnu, po nevšedních zážitcích. Smysl pro krásno je v elementární podobě zastoupen v myšlení každého člověka, často však není rozvinut nebo je rozvinut jednostranně. Na pokusech s různými lidmi jsem zjistil, že všichni sledovaní si kromě zábavy vyhledávali své „hity" podle sice primitivních, leč estetických hledisek. Dokázali též zdůvodnit, co jim na „jejich" skladbě připadalo krásným.

Funkce zábavná (relaxační) hraje velmi důležitou roli při získávání hudebně nezkušených lidí, kteří hledají jenom zábavu. Prostřednictvím zábavy však může hudba plnit i osvětovou a výchovnou funkci, aniž si tohoto působení je posluchač vědom. Této skutečnosti se velmi málo využívá.

V procesu umělecké komunikace se však jednotlivé funkce nevyskytují izolovaně. Vzájemně spolu souvisejí a prolínají se. Jedna z nich však většinou převládá.

Umění se společensky uplatňuje prostřednictvím **funkce komunikativní**, tzn., že funguje jako specifický spojovací kanál mezi tvůrcem a publikem — i mezi skupinami lidí, národy a generacemi. Je universálním jazykem, jehož prostřednictvím se uchovávají humanitní hodnoty. Komunikativní funkci vědecky zkoumá sémiotika.

Při analýze uměleckých děl je nutno si všimnout jejich funkčnosti. Tím se přiblížíme k postižení jejich významu. V procesu školní výuky je třeba vybírat taková díla, která jsou pro danou situaci funkčně nejvýhodnější a která plní svou komunikativní funkci na té rovině, která odpovídá úrovni žáků.

II. K METODICE KOMPLEXNÍHO ROZBORU NA KONZERVATOŘÍCH

1. Úvodní poznámky

Konzervatoř je střední odbornou školou, a proto jsou zde na rozdíl od všeobecně vzdělávacích škol, LŠU apod., profesionální požadavky. Na tomto stupni již nepočítáme s momenty motivace, neboť všichni studenti by měli být pro hudbu zapáleni. Nejsou-li, nepatří na tuto školu.

Předmět rozbor skladeb je zařazen v maturitním čtvrtém ročníku,

pro obory skladba a dirigování ve třetím a čtvrtém ročníku. V pátém a šestém ročníku je tento předmět zařazen jako nepovinný pro obory varhany, smyčcové, dechové a lidové nástroje a harfu. Nezdá se mně dořešeno, že tento předmět neexistuje jako nepovinný pro obory skladba, dirigování a zpěv.[15]) Je sice pravda, že adepti skladby a dirigování projdou důkladnějším školením, neboť mají výuku oproti ostatním o rok delší, ale v pátém a šestém ročníku by mohli získat daleko více poznatků, neboť jsou již hudebně a osobnostně vyzrálejší. Podobně je tomu u zpěváků, kteří se tak neseznámí s obsahem hudby a slova, ani se sémantickými rozbory scénických děl, což se pak negativně projevuje v jejich divadelní praxi. Předmět historicko-estetický seminář tento nedostatek nenahradí, neboť výběr témat seminárních prací je pro žáky značně volný a málokdo si vybere analytické téma.

Cílem předmětu rozbor skladeb je shrnout všechny dosavadní vědomosti, získané v ostatních hudebně teoretických disciplínách, dát je do vzájemných souvislostí, spojit je s hudebním obsahem, naučit se je prakticky aplikovat a vyvozovat z nich důsledky a podněty pro vlastní interpretační nebo skladatelskou praxi. Proto je zde kladen důraz na samostatnost, neboť konzervatoř je pro mnohé žáky nejvyšším hudebním vzděláním. Také ti, kteří pokračují ve studiu na vysokých školách, nemohou spoléhat, že si základy rozboru skladeb mohou kdykoliv doplnit. Na vysoké škole se ihned začíná s vědeckými přístupy k práci a základní znalosti tam jsou automaticky předpokládány. Z těchto faktů vyplývají určité metodologické zvláštnosti:

1. rozbor skladeb musí mít úroveň odpovídající osnovami postulovanému stupni znalostí;
2. cílem je, aby se žáci naučili úkoly vypracovávat samostatně, a aby učitel práci pouze usměrňoval a řídil. Úlohu poznávatele však musí plnit žák sám;
3. rozbor skladeb je hromadným předmětem a obsahuje proto i seminární momenty.

Metodologicky působí předmět rozbor skladeb nemalé problémy. Žáci jsou zvyklí z dřívější výuky hudebně teoretických disciplín poznatky pouze přijímat a při zkoušení je mechanicky reprodukovat, často však neumějí provádět praktické aplikace. Je to tím, že se při výuce harmonie, forem atd. zapomíná na dílčí analýzy (harmonické jevy ap.). Žák se tudíž nenaučí jednotlivé jevy sám poznávat. S výukou by tedy měla neustále souviset i analýza (např. při probírání dominantních septakordů by se měl najít čas i na jejich poznávání ve skladbách). V předmětu rozbor skladeb

---

[15]) Tato skutečnost vyplývá z formulace osnov MŠ pod č. j. 22 046/74-211 s účinností od 1. 9. 1974.

by se pak nenaráželo na elementární problémy, které mají být dávno vyřešeny. Učitel by se nemusel zdržovat opakováním určitých úseků kdysi probírané látky a učit žáky ji aplikovat. Ale i těm studentům, kteří elementární problémy nemají, činí rozbor potíže, protože nevědí, kde začít, čeho si všímat a jak jednotlivé poznatky kloubit do sebe. Ztrácejí se v houštině hudebních znaků a nedovedou vybrat ty podstatné. Zde je proto nutný metodologický návod učitele. Na tomto stupni pokládáme za nutné, aby učitel předvedl první vzorové rozbory sám a podal k nim metodologické vysvětlení.

2. Rozbor strukturální

Při rozboru sledovaného díla si všímáme všech složek hudební řeči (forma, tektonika, harmonie, polyfonické jevy, faktura, rytmus, melodika, instrumentace a sloh) zatím pouze z hlediska struktury. Všechny složky sledujeme jednak samostatně, jednak ve vzájemných vztazích.

Začíná se obvykle rozborem formy kvůli celkovému postižení skladby. Zde postupujeme po přehrání celé skladby od začátku sledováním hierarchizace hudebního materiálu. Zjišťujeme vzájemný vztah motivů, jejich podřízenost a nadřízenost, i celky, jež vytvářejí. U skladeb od melodiky neabstrahujících k tomu pomáhá rozbor melodický. Nejdůležitější je vytypovat si **homogenní** celky (melodické, rytmické, témbrové aj.) a celky zřetelně hierarchické. Homogenním celkem zde rozumíme útvar, který je homogenní v relaci k ostatním útvarům skladby. Sám o sobě však může být tento útvar různorodý, ale v kontextech vystupuje jako samostatná jednotka. Takový celek rozčleníme na jednotlivé elementy jeho struktury a zjistíme tak jeho stavbu. Určíme tónový systém a tonalitu sledovaného úseku, stavbu melodie a stupeň její obsahové závažnosti a důležitosti v kontextu celé skladby (zda se někde opakuje nebo rozvíjí). Potom již můžeme určit, zda je sledovaný celek článkem, motivem, tématem, episodou, codou, úvodem ap.). Důležitý je též výsledný účin melodie — zda je melodie primární nebo figurativní, či je-li její účin polyfonický. Potom charakterizujeme její harmonickou podmíněnost. Při hodnocení (které je v rámci skladby hodnocením dílčím) si všímáme stylu a základního typu melodie — zda je svébytná nebo vázaná k určitému nástroji, hlasu apod.

Nejdůležitější je identifikace témat. Témata se nám v rozboru zjištěných hierarchických a homogenních celků objeví jako pregnantní hudební myšlenky ne kratší než 8 taktů (v metrické hudbě), které mají značnou obsahovou závažnost. Jejich těžiště nemusí být v melodice. Proto, když melodický rozbor na určení dotyčného úseku nestačí, hledáme sevřené útvary s obsahovou závažností pomocí dalších hledisek (harmonie,

témbr aj.). O tématech můžeme mluvit i v tzv. experimentální hudbě 20. století. Homogenita a hierarchie byly nutnou podmínkou všech témat v hudbě do 20. století. Nyní musí být zachována alespoň „relační homogenita", aby mělo téma smysl. Samo o sobě tedy může být nehierarchické, ale musí mít schopnost vytvořit svou existencí hierarchický celek, t. j. formu a tektoniku skladby. Například útvar, uvedený v notovém příkladu,

by za běžných okolností naprosto nemohl být tématem, neboť obsahuje zcela různé prvky: cluster, generální pauzu, tichý vysoký tón, čtyři rychlé noty ve střední poloze, staccatový tón, klasicky rozvedený dominantní sekundakord a punktuální sazbu. Přesto však může tento nehierarchický a nesourodý útvar plnit funkci tématu, odlišuje-li se výrazně od svého okolí a vystupuje-li jako stěžejní nebo důležitá myšlenka ve skladbě (tedy je-li ve skladbě tématizován, opakuje-li se, mohou-li z něho vyrůstat evoluce ap.). Tím se splní podmínka hierarchie — periodicita identity a kontrastu.[16]) Také pouze z kontextu vyčteme obsahovou závažnost, která je pro určení tématu důležitá. Témata většinou nalezneme v té složce hudebního projevu, kde je výrazové těžiště skladby.

Když máme materiál utříděn, sledujeme vzájemné vztahy zjištěných celků, jejich podřízenost a nadřízenost (1. téma, 2. téma, mezivěta aj.). Tím získáme základní sumu hudebního materiálu skladby. Po zařazení ostatních nehierarchických celků (provedení, evoluce, epizody aj.), zjistíme průběh tonálněharmonického plánu, instrumentace, která též může mít stavební funkci, tempové změny ap. Tím získáme základní obrys rozebírané skladby. Při rozboru dodekafonické skladby si nevšímáme pouze řad, neboť tektonika a forma se často se strukturou řad neshodují. Forma je stavěna na základě vzájemné závislosti nižších a vyšších celků. Z hlediska komplexního rozboru ovšem nestačí pouhé zjištění organizace materiálu. Chceme-li se dopátrat hlubší podstaty, musíme si všímat všech charakteristik daného materiálu:

---

[16]) Karel Risinger, Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě, Panton, Praha 1969.

a) Modelace struktury a faktury témat.
Zde jsou zahrnuty melodické faktory, harmonické jevy, eventuální polyfonické jevy atd. Cílem těchto zkoumání je vytypování charakteristických a **jedinečných znaků**. Jedinečný znak je jev, který v sobě odráží osobitost a individuální přístup autora k řešení konkrétní situace ve zvukovém proudu. Tyto znaky jsou určujícími body v popisu slohu a často poukazují i na různé momenty obsahu. Jedinečné vždy chápeme ve vztahu k obecnému. Nejčastěji se ale pohybujeme v kategorii zvláštního a obecného. Sám typ faktury může zastupovat téma v evolučních nehierarchických plochách. Faktura je také jedním z činitelů, které rozdělují bloky hudby. Abychom mohli rozebírat nehierarchické bloky, vytypujeme si **charakteristické** znaky témat (výrazný interval, harmonický spoj, melodický článek ap.). Jejich obměny pak nacházíme zejména v provedení a zastupují zde téma. Totéž téma však může svou fakturu v průběhu skladby měnit (jednou se objevuje ve figuraci, jindy ho zpozorujeme v rámci nových akordických spojů nebo polyfonie ap.). Klíčem k identifikaci tématu jsou zde právě jeho charakteristické znaky a jejich poznatelné obměny.

b) Projevy dialektické jednoty identity a kontrastu:
Kontrasty oddělují ve skladbě bloky hudebního materiálu, které jsou určitým momentem při výkladu tektoniky skladby. Vycházíme z předpokladu, že kontrast existuje v každé skladbě, neboť je pro hudbu zákonem. V rozboru ho chápeme jako hlavního formotvorného činitele, neboť každá hudební forma je vykrystalizovaným typem řešení kontrastu. Forma je však jen obecným schématem, které zcela nepostihuje tektoniku skladby. Ta vystupuje v úloze zvláštního nebo jedinečného.

c) Citace, názvuky nebo napodobeniny a jejich zpracování:
Ve skladbách se mohou vyskytovat citace témat, motivů nebo jiných jedinečných znaků z jiných, nejčastěji obecně známých děl nebo písní (např. Ktož sú boží bojovníci). Autor tím chce naznačit určité obsahové souvislosti s jejich původním smyslem. Těch si pak musíme povšimnout při rozboru obsahovém. Autoři také používají citací ze svých jiných děl (často v úloze vzpomínky). Mluvíme pak o autocitacích. Identifikace autocitace předpokládá znalost více skladeb téhož autora. Někteří skladatelé používají charakteristické motivy jako znaky poukazující k určité skutečnosti. Tento motiv (někdy i celé téma) se pak vyskytuje v několika autorových dílech (např. Sukův motiv smrti — dvě zvětšené kvarty).
Názvuky jsou připomínky určitých hudebních jevů, které nejsou citovány ve své pravé podobě. Vnitřní souvislosti jsou však nápadné. Setkáváme se např. s názvuky lidových písní (tzv. lidové intonace),

které využívají charakteristických obratů lidové melodiky, nástrojové sazby nebo rytmu lidových tanců. Hudebně to mohou být útvary odvozené nebo skladatelovou invencí zcela přetvořené. Za názvuky se často považují také tak krátké citace, že samy nemají samostatnou hudební platnost a jsou bezprostředně podřízeny zvukovému proudu, do něhož jsou začleněny.

Nápodoba je hudební paralelou k mimohudebním jevům. Je to především zvukomalba a dušemalba[17]). Zvukomalba napodobuje zvukovou stránku předmětných jevů hudebními prostředky a je většinou spjata s programem. Není však většinou jen pouhým popisem, nýbrž vyjadřuje i obsahově emocionální aspekty, které zobrazovaný jev obsahuje (např. zmíněný tón lesního rohu v symf. básni Šárka). Ve skladbách, kde není námět znám, jsme v posuzování zvukomalby velmi střízliví a nevidíme ji tam, kde není souvislostmi potvrzena. Vyhneme se tak vykonstruovaným dějovým a popisným aspektům. Dušemalba je noetické povaze hudby bližší. Zobrazuje psychickou stránku jednání hrdinů. Jsme přesvědčeni, že existuje v každé skladbě v rámci tzv. obecného obsahu.[18]) Může tu být i podvědomé sebevyjádření autora samého, tedy „autodušemalba".

K analýze těchto jevů používáme Asafjevovy teorie intonace[19]), která pojednává o různé míře konvencionalizace intonace jakožto znaků, které poukazují k určité skutečnosti a jsou nositeli informace. Za konvencionalizované znaky považujeme např. smuteční pochod, lovecké fanfáry atd. (Tyto znaky mohou mít i historizující úlohu, obsahují-li prvky poukazující slohově nebo i mimohudebně k minulosti.)

d) Hledisko historického materialismu:

V průběhu rozboru skladby učitel upozorňuje na historické zařazování dosažených poznatků a eventuální progresívní momenty z hlediska vývoje hudebního myšlení. Odvoláváme se tak na obecné znalosti v předmětu dějin hudby. Zde můžeme nalézat konkrétní vývojové momenty (harmonické jevy, neobvyklá vedení hlasů v té době, nové přístupy

---

[17]) Otakar Zich, Estetické vnímání hudby, Eduard Grégr a syn, Praha 1910.

[18]) Karel Janeček, Tektonika, str. 79—87.

[19]) Asafjevova teorie intonace není uceleným a dotvořeným systémem. „Intonační analýza je takovou zvláštní variantou hudebně formového rozboru, která nevyděluje jednotlivé části formy a nesoucí je výrazové prostředky jako nějaké hotové a předem dané schéma, nýbrž vyžaduje živou sluchovou interpetaci, tj. sluchem realizovatelnou vydělitelnost těchto jednotlivých dílčích útvarů". Dospíváme tak ke „strukturnímu výsledku jako produktu společensky smyslového ozřejmění daného zvukového komplexu" (J. Jiránek, Příspěvek k teorii a praxi intonační analýzy, Dilia Praha 1965, str. 87).

Intonace je tedy takový strukturální útvar, který v sobě zahrnuje zvukovou stránku nějakých hudebních i mimohudebních jevů. Obsahuje konvencionální obecnou část, která vede k poznání jevů, a část specifickou, která vede k obsahu skladby.

k instrumentaci apod.). Všechny tyto strukturální momenty použijeme v rozboru obsahovém, kde konkrétněji vysvětlíme jejich existenci.

e) Kategorie zákon (absolutní a negativní normy):
Tato problematika je zvláště na konzervatořích nesmírně důležitá. Žák, který získává hudebně teoretické poznatky převážně normativní cestou, se musí naučit myslet tvůrčím způsobem, neboť každá skladba vystupuje jako jednotlivina a svými projevy se často liší od některých norem. Navíc formulace těchto norem není v učebnicích vyčerpávající a týká se jen zevšeobecnění určitých společných stránek jistého množství skladeb. Relativní normy tudíž nemohou být stavěny do úlohy absolutních zákonů, tj. všeobecných nutných souvislostí. Pro mnohé žáky (i učitele) je to sice nejjednodušší řešení, ale není z hlediska ontologie hudby správné. Žák tedy nemá chápat relativní normy jako strnulé danosti, ale jako danosti jsoucí v neustálém pohybu a vyskytující se ve stále nových aplikacích. V rozebírané skladbě najde jisté, konkrétní aplikace, jež však nelze vždy ihned zevšeobecňovat, což bývá chybou učitele. Učitel má mít jasno, které stránky norem jsou obecné (např. funkčnost harmonie v klasicismu a romantismu), a které ve skladbě vystupují v úloze zvláštního (sazba této harmonie v rámci určité faktury apod.). Tyto jevy nelze vykládat jako porušení pravidel skladatelem (což vede u žáků k pochybnostem o kvalitě skladby nebo to v nich posiluje individualistické sklony). Žák musí tyto změny chápat jako tvůrčí rozvoj zmíněných pravidel, které mají relativní platnost. Na tomto stupni školy je to tak důležité proto, že právě zde se nejvíce zformuje přístup žáka k hudbě. Nevidí-li žák všechny zobecněné danosti (vyjma obecných zákonů — viz kapitolu I/2e) v neustálém pohybu, je značně a nesmyslně svázán ve své hudební praxi. V tomto věku však většinou není schopen sám si jevy takto utřídit, neboť ještě neobsáhl tolik znalostí, aby mohl správně zobecňovat. Není-li veden správně učitelem, ustrne po celý život na tomto „metafyzickém" stupni, neboť necítí potřebu si nové souvislosti do teoretického vědomí doplňovat.

Z těchto hledisek provádíme rozbor hudebního projevu ve všech jeho složkách a vždy si všímáme charakteristických, zvláštních a jedinečných znaků. Rozbor harmonie provádíme zpravidla pouze na vybraných místech, kde je nutné zjistit průběh tonálního plánu a na místech, kde bychom mohli nalézt zvláštní znaky (sled akordů, zvláštní harmonizace apod.). Někdy je však celkový rozbor harmonie prospěšný z hlediska důkladného poznání harmonického myšlení, modality apod. Na tomto stupni školy je to však vždy jen doplňkovým faktorem, neboť hlavním cílem rozboru skladeb zde je poznání základních souvislostí (tedy spíše rozbor do šířky než do hloubky). Velmi důležité je sledování polyfonních jevů

v průběhu skladby, které jsou nejčastěji vazbami tématickými nebo motivickými. Ostatních složek si všímáme obvykle jen v tématech a na zvláštních místech.

Souhrnem výše uvedených poznatků popíšeme **tektoniku**, tj. stavbu skladby. Charakter tektoniky má již přímou dialektickou vazbu s jejím obsahem. Tektonika zahrnuje všechny strukturální jevy a jejich vzájemné vazby ve skladbě. Je proto daleko širším pojmem než hudební forma a je nezbytným předpokladem k rozboru obsahovému. Zároveň můžeme poznatky o struktuře shrnout pod tzv. slohové hodnocení (zatím pouze sloh = způsob práce se strukturou; definitivně můžeme o slohu hovořit až po zvládnutí rozboru obsahového).

3. Rozbor obsahový

a) *rozbor absolutní hudby*

Obsahový rozbor absolutní hudby je pro značné problémy, častou bezradnost i pro vědomé popírání jeho existence většinou vynecháván. Protože však obsah je vzhledem k formě daností prvotní, existuje v každé skladbě a má (i podvědomě) mimohudební původ. Mimohudební a často podvědomé inspirace (ani skladatel je někdy nedokáže vysvětlit a nepřemýšlí o nich) jsou však utajeny. Z toho vzniká častý omyl formalistů (i skladatelů jejich typu), že když si skladatel jakožto tvůrce není obsahu vědom, tak skladba obsah nemá. Psychologie však již dnes dokáže tyto jevy vysvětlit. Určité duševní pochody probíhají jen v podvědomí. Není to však kýžený argument pro iracionalisty a intuitivisty. Podvědomí zpracovává rovněž podněty z objektivní reality a má racionální charakter ve většině momentů své činnosti. „I specifikovaná hudební myšlenka má tedy **obecný základ**, neboť také kotví v půdě lidských citů, představ a volních hnutí.“[20]) Děje se tak přenosem tzv. obecných stavů, které jsou součtem působení různých momentů objektivní reality, emocionální výslednicí, kterou máme v mysli po prožití náročné situace, po přečtení románu, po chvílích ve společnosti atd. Tyto emocionální výslednice hudba dokáže přenášet a posluchač bezděčně nachází paralely mezi svými obecnými stavy (často zapomeneme již jejich příčinu, nebo odrážejí určité zobecnělé životní zkušenosti, které nedovedeme slovně vyjádřit) a mezi obecnými stavy, které přináší hudba. Zde může také docházet k určité etické motivaci. „Každá hudebně obsažná skladba souvisí s obecnými stavy a sama je navozuje.“[21]) Bezobsažná hudba je posluchači odmítána, protože

[20]) K. Janeček, Tektonika, str. 80.
[21]) Tamtéž, str. 81.

v ní nic nemohou nalézt, nemohou s ničím souznít. Málokterý posluchač se spokojí s požitkem z hudební formy. Tento přístup je výsledkem intelektuální abstrakce a jednostranného zaměření. Obecný obsah je posluchačem dotvářen individuálně, proto může na každého skladba působit jinak. Nedochází však k naprosté odlišnosti. Pokud jsou u některých lidí dojmy ze skladby protichůdné, znamená to, že ve skladbě jsou fixovány oba protipóly. Zavedený předsudek, že skladba je buď smutná nebo veselá apod., musíme odmítnout. Naprostá jednoznačnost sociálních jevů je spíše výjimečná. Jevy proto mají různé stránky. Pro každého není rozhodnutí o tom, která stránka je pro něho vedoucí, jednoduché.

Obecných stavů není nekonečně mnoho. Obecné stavy se sdružují na základě podobnosti do skupin a každá skupina znamená typ. Můžeme tedy uvažovat na rovině obecného a zvláštního, kdy typ je obecninou (vášeň, lítost, smutek, sarkasmus, drsnost, meditativnost atd.) a v konkrétní skladbě se vyskytuje zvláštní případ těchto typů. Obecný obsah však může být tvořen i protichůdnými obecnými stavy a je jejich výslednicí. (Podobně jako v životě máme z kladných stránek určitého jevu radost a z jiných stránek pociťujeme zlost nebo smutek.) Oba projevy však patří nerozlučně k sobě a jsou dvěma stránkami téhož jevu. Zastoupení obecných stavů je velmi různorodé a počet jejich konkrétních jedinečných nebo zvláštních aplikací není odhadnutelný.

Protože žáci nemají v době výuky předmětu rozbor skladeb znalosti z estetiky, celá tíha tohoto výkladu leží na učiteli. Nepovažujeme však za funkční tento výklad odkládat, protože právě zde mají žáci možnost seznámit se s těmito problémy v praxi. Naopak, pokud by se tato problematika řešila až v předmětu historicko-estetický seminář, je nutné v souvislosti s tímto výkladem provést rozbor několika skladeb. Zatím se však žáci s touto noetickou problematikou neseznamují ani v jednom z těchto předmětů anebo jen na takové úrovni, která je nedostatečná. Napomáhají tomu i formulace osnov: cílem výuky je „co nejhlubší ovládnutí všech hudebních forem a žánrů minulosti a současnosti (po stránce harmonické, kontrapunktické, formální)“.[22]) Není zde ani zmínky o rozboru obsahovém! Protože analýza má být vždy komplexní, považujeme to za závažný nedostatek. Také náplň předmětu historicko-estetický seminář je v osnovách formulována poměrně nejasně: „Základním cílem předmětu je přivést nastávající absolventy konzervatoře k samostatné práci z problematiky hudební kultury, zejména k pochopení socialistických rysů hudby. Seminář poskytuje budoucím absolventům možnost pro plné uplatnění estetických, historických a teoretických vědomostí, schopností a názorů, které se prokáží obsahem, formou a slohem povinné písemné

[22]) Osnovy MŠ, č. j. 22 046/74-211 s účinností od 1. 9. 1974 jako prozatímní učební osnovy.

absolventské práce v VI. ročníku. Pro písemnou absolventskou práci se volí témata blízká budoucímu povolání nebo témata navazující na absolventský program z hlavního oboru."[23]) Ani zde tedy není jednoznačně řečeno, že by se měla jmenovitě probírat problematika obsahu a formy uměleckých děl; některé tematické okruhy by se tomu sice mohly blížit, např.: „Besedy k tématu význam umění v životě dnešní společnosti, aktuální problémy hudební a kulturně-politické praxe"[24]), nebo téma „Problematika hudby 20. století obecně, vztah hudby k ostatním druhům umění, hudba a světový názor" nebo téma „Umění socialistické společnosti". Zde je však akcentován vztah pouze k současnosti a navíc je položen důraz jen na oblast kulturně-politickou, tj. na oblast vnějších projevů hudby. Tyto tematické okruhy jsou velmi důležité, ale samy nemohou mít na žáky takový účinek, jako kdyby byla před tím problematika obsahu a formy vyložena.

Protože jedině komplexní rozbor skladby považujeme za metodologicky správný, docházíme zde k návrhu dílčích změn v pojetí předmětů analýza skladeb a historicko-estetický seminář. Protože je v osnovách pro předmět analýza skladeb vymezen prostor pro výklad učitele, měl by tento výklad obsahovat i základní aspekty hudební estetiky, aby se žáci naučili metodám komplexního rozboru. Tento rozbor by pak prováděli pod vedením učitele. Naučili by se tak správně přistupovat k absolutní hudbě. Samostatné teoretické i praktické zázemí by získali v předmětu historicko-estetický seminář, který má obecnější uměnovědný dosah. Považujeme to za důležité, neboť obsah a formu od sebe oddělovat nelze, lze je pouze izolovaně posuzovat při analýze. Toto oddělení je však jen pracovní fází, která slouží ke komplexnímu poznání celku.

b) *Rozbor absolutní hudby s náznaky programu:*

Spolehlivým vodítkem při obsahovém rozboru jsou některé zvláštní poznatky z rozboru strukturálního. Jsou to nápěvy lidových písní, citace, konvencionalizované jevy — např. lovecká hudba, smuteční pochod, prvky jiných slohových údobí (gregoriánský chorál, kvintové organum, staré formy — třeba barokní), žánrové intonace (dechová, populární hudba) a podobně.

Tyto jevy jsou ve spojení s hudebním obsahem a jsou nositeli některých jeho momentů. Především sledujeme míru jejich uplatnění ve skladbě. Mohou mít podružné postavení a jsou pak jen dokreslujícími faktory, poukazujícími na některé další obsahové souvislosti, nebo mohou mít postavení dominantní (i z hlediska struktury) a poukazovat tak již

---

[23]) Osnovy MŠ.
[24]) Doslovná citace.

přímo k obsahovému okruhu. Je to např. řada témat v Dvořákových skladbách, která vykazují jasné strukturální souvislosti s lidovými písněmi a tanci. Obsahová důležitost těchto jevů je však dána i jejich vztahy k prvkům, které je obklopují.

Pomezí mezi absolutní a programní hudbou představují skladby, které mají název, avšak tento název nepoukazuje ke známým skutečnostem, ze kterých by se dal program vyvodit. Takovou skladbou je např. symfonietta pro sólové housle a komorní orchestr Otomara Květha s názvem „Proměna". Tato skladba nemá vztah ke známé povídce Franze Kafky (vyplývá to z její struktury a též sám autor na to upozorňuje). Při analýze struktury této skladby zjistíme, že má dvě odlišné části. V první části dominuje smuteční pochod, který poměrně úzce vymezuje obsahový okruh. Z hlediska noetiky hudebního obrazu však již víme, že pravděpodobně nepůjde o líčení pohřbu, ale že jde spíše o líčení pohřebních nálad. Tuto souvislost potvrzuje i stylizace pochodu, která je prostoupena řadou emocionálně asociativních momentů, a také následující chorál. Druhá část této jednověté skladby je naopak velmi rychlá, útočná a zmíněné prvky první části se v ní objevují ve změněné podobě. Jde tedy o proměnu strukturální i obsahovou, která vymezuje poměrně úzký obsahový rámec.

c) *Rozbor programních skladeb*

I zde je nutné mít na paměti dialektickou jednotu struktury a obsahu. Protože obsah se projevuje prostřednictvím hudební struktury, věnujeme se nejprve rozboru struktury stejně jako v případě, že by šlo o hudbu absolutní. Programní skladby mistrů jsou totiž hudebně srozumitelné i bez znalosti tohoto programu. Působí pak obecněji formou přenosů obecných stavů, se kterými posluchač rezonuje. Znalost programu však dojem ze skladby zkonkrétňuje a dává mu další rozměr. V procesu vzniku díla byl však obsah, který v sobě zahrnuje program jako jeden ze svých momentů, určujícím faktorem a byl spoluvytvářitelem tektoniky. Takto vytvořená tektonika je působivá i v případě, že posluchač program nezná a působí na něho jen obecný obsah.

Po strukturálním rozboru se věnujeme obsahu skladby. Program chápeme jako jeden z momentů obsahu, který je daleko širší a obsahuje i citové, etické, psychologické a filozofické aspekty. Vycházíme tedy nejprve z hodnocení programu a potom si všímáme jeho obsahové realizace. V programu sledujeme především vyznění hlavní myšlenky, ze které vyvodíme ideu předlohy. Např. u skladeb se společenskou tematikou zkoumáme základní smysl děje a míru angažovanosti za určitou myšlenku. V hudební realizaci těchto myšlenek najdeme přístup autora k této problematice a vysledujeme zde jeho názor.

d) *Některá hlediska historického materialismu*

Každá skladba vznikla v konkrétní historické situaci, a je tudíž zasaditelná do jejího kontextu. Revoluční přeměny ve společnosti a společenský pohyb vůbec s sebou zákonitě nesou změnu životního stylu, a tím i změnu kulturních potřeb a uměleckého vyjadřování. Zároveň je známa skladatelova individuální estetika — jeho názory a postoje. Skladatelova životní situace v době komponování rozebírané skladby však nemusí být spolehlivým vodítkem, neboť se často stává, že skladatel píše skladby zcela opačně obsahově zaměřené, než co sám momentálně prožívá. V těchto případech jde většinou o psychickou kompenzaci.

Skladatel se svým dílem vždy k něčemu hlásí: např. L. v. Beethoven k buržoazní revoluci, k novému myšlení a životnímu stylu nastupujícího měšťanstva. V jeho dílech vidíme důraz na obsahovost a sdělnost, logiku formy individualizované obsahem, průraznost a bojovnost myšlenek. Změna životního stylu přinesla s sebou značnou demokratizaci umění, koncerty se začínají provozovat ve velkých sálech, s čímž jde ruku v ruce zdokonalování nástrojů, a tím i zvyšování možností hudebního vyjadřování. Beethovenovy skladby — zejména klavírní sonáty — počítají již plně s těmito možnostmi.

Naopak Claude Debussy žil v době narůstající krize kapitalismu, která vyústila v první světovou válku. Umění mělo úlohu vyvést člověka ze sféry životních stressů a poskytnout mu uvolnění. Proto je v tvorbě Debussyho dán důraz na vlastní krásu díla (l'art pour l'art), zvukovost a imaginace potlačující formu, obsah se odklání od společenských námětů a přiklání se k symbolice a mystice. Podobné paralely najdeme u všech významných skladatelů. Jejich hudba se tedy hlásí svým uspořádáním a stylem k určité společenské, estetické a etické tendenci. V zásadě nemůže vzniknout skladba stojící mimo jakýkoliv kontext. Z tohoto obecného estetického a filozofického hlediska, které má vždy ideový dopad, můžeme každou skladbu zhodnotit. Naopak násilné vyhledávání obsahu a ideje podle určitých dojmů a představ vyzní vždy naivně a nevědecky. Spolehlivým pramenem jsou pouze přesvědčivé argumenty v hudební struktuře, které jsou fixovány jako znaky nosící hudební sdělení.

4. Shrnutí

I zde tedy zastáváme stanovisko o nutnosti komplexního rozboru skladeb. Jednak je to v souladu s celkovou proklamovanou koncepcí výuky, která by se měla v hlavních rysech objevit na všech stupních škol, aby docházelo k metodologicky jednotnému působení, a za druhé tato koncepce vyhovuje smyslu střední školy — dát žákům širší vzdělání, na

základě kterého se mohou na vysoké škole specializovat, anebo na jehož základě budou budovat svou celoživotní praxi. Cílem výuky na konzervatořích tedy není úzce specializovaná práce, která by zabíhala do přílišné hloubky při poznávání jednotlivých jevů. Absolvent konzervatoře by měl mít kromě interpretační vybavenosti i všeobecné hudební vzdělání; to znamená, že by měl mít základy různých hudebně vědeckých oborů, které by měl poznat alespoň po metodologické stránce, aby jednou mohl tyto znalosti rozvíjet.

Tyto aspekty se nedají zanedbávat ani u žáků vynikajících v hlavním oboru, neboť žádná specializace nemá smysl, není-li opřena o kvalitní všeobecné základy. Mnoho nadějných žáků na to doplácí, neboť se po absolutoriu nedokáží sami v praxi orientovat. Po dobu studia jim všeobecné zázemí nahrazoval učitel ve formě svých rad a pokynů, jejichž smysl žákům unikal. Zralý umělec i pedagog musí umět samostatně řešit své problémy. Jen tak odvádí kvalitní práci.

III. K METODICE ROZBORU SKLADEB NA VYSOKÝCH ŠKOLÁCH

1. Úvod

Problematiku rozboru skladeb na vysokých školách můžeme rozdělit podle specializace na tři skupiny:

1/ rozbor skladeb na pedagogických fakultách
2/ rozbor skladeb u oborů nástrojové hry na AMU
3/ rozbor skladeb u oborů skladba, dirigování, hudební věda a kritika.

Rozdíly v přístupu nejsou jen v kvantitě požadavků, ale liší se i z hlediska cílového zaměření studia. Řada rysů je však společných:

1/ vysoká škola pracuje na principu tzv. otevřeného systému, to znamená, že poskytuje základní sumář odborných a speciálních znalostí a metodologických návodů, podle kterých si má posluchač školy umět vzdělání po celý život doplňovat. Je tedy veden k samostatnému tvůrčímu myšlení;

2/ vysoká škola vede k vysokému stupni třídně politické uvědomělosti, má naučit posluchače aplikovat principy marxismu-leninismu ve zvoleném oboru a vést je k řídící a organizátorské činnosti;

3/ vysoká škola je poslední vzdělávací institucí, a proto musí u každého posluchače vytvořit všechny předpoklady pro jejich zdárné působení v praxi a pro jejich další rozvoj;

4/ na vysoké škole se setkáváme se specializací, která se projevuje v individuálním přístupu k nadaným žákům a v podpoře jejich zaměření.

2. Zaměření rozboru skladeb na pedagogických fakultách

a) *Všeobecné úvahy*

Absolvent pedagogické fakulty vykonává v praxi funkci učitele nebo osvětového kulturního pracovníka. Pro toto zaměření postačí zvládnutí strukturálního rozboru na úrovni nejlepších žáků konzervatoře (formy, harmonie, kontrapunkt apod.). Vysoké nároky jsou však kladeny na kvalitu rozboru **obsahového**. Komplexní rozbor skladby, prováděný posluchačem pedagogické fakulty, by měl být uceleným logickým **výkladem**, který je ve všech fázích srozumitelný a účelný a který dokáže vyhmátnout podstatu věci.

Posluchač se má naučit motivovat zájem dětí. Proto se musí jeho činnost přizpůsobit metodologii práce ve škole. Zaměřuje se tedy na analýzu tematických vazeb, na vystižení charakteristických znaků témat a na základní formové schéma skladby. Ohniskem zájmu jsou pak vztahy struktury a obsahu a obsahová východiska.

Aby posluchač pedagogické fakulty mohl žákům podstatu hudebního zobrazení jednoduše a jasně vyložit, musí této problematice sám do hloubky rozumět. Některé momenty jeho přístupů k problematice přinášejí následující kapitolky.

b) *Typizace*

Pro rozbor hudebního díla je nesmírně důležitá typizace hudebního zobrazení — v programních a dramatických dílech i typizace postav. Typizační proces v hudbě má dvě stránky. Chce-li se skladatel i interpret dobrat pravdy, zaměřuje se hlavně na ty znaky, které nejlépe vystihují pravdivost scény, a abstrahuje ode všeho nahodilého, co by mohlo zavádět nebo sdělení komplikovat. To neznamená, že se zde musíme vyhýbat detailům. Někdy je naopak drobný, na první pohled i přehlédnutelný detail velmi charakteristický a je nositelem důležitého sdělení v daném kontextu. Tato typizace, která se týká věrnosti životního pozorování a schopnosti najít adekvátní hudební prostředky, je nazvána Ant. Sychrou v učebních textech „Realismus v hudbě" typizací **nižší**. Přesto je však pro vytvoření realistického obrazu nezbytná, neboť pomocí ní můžeme plasticky vykreslit jednotlivé postavy z hlediska jejich jednání a povahy (např. postava Raracha v opeře Čertova stěna B. Smetany je charakterizována zvětšeným kvintakordem, imitací „Ďábelského smíchu" apod.). Příznačné motivy vůbec jsou jakýmsi koncentrovaným sdělovacím zna-

kem, který je jádrem nižší typizace postavy. Do kategorie nižší typizace patří i zvukomalba, která dokresluje povahu námětu. Příkladem mohou být všechny symfonické básně B. Smetany, kde každá „situace" je typizována (nápodoba zvukových a pohybových jevů řeky v básni Vltava, téma Šárky vystihuje její vášnivost až šílenost a bojové odhodlání apod.). Nižší typizace však nejde za rámec jednotlivé postavy nebo dějového momentu.

Vyšší typizace znamená realistické pojetí díla jakožto celku, a je proto rovněž podstatná. Zde je potřeba postihnout povahu doby, vyjádřit, co v které době směřuje pozitivně do budoucnosti a co je společensky reakční. Bez tohoto přístupu není zaručen skutečně věrný realistický obraz, neboť jednotlivé, byť i propracované postavy mají mezi sebou různé vazby, které nižší typizace nepostihuje. Platí zde dialektický vztah celku a částí. K vyšší typizaci je potřeba vysokého stupně ideovosti a politické uvědomělosti. Autor (i analytik a interpret), který není politicky na výši, postihne pouze znaky nižší typizace, protože zde se třídní společenská hlediska často uplatňují v malé míře (zvukomalba a charakteristika mohou být i apolitické jako popis vnějšího projevu). Vyšší typizace je však již angažovaným projevem. Proto např. při ztvárňování lidového hrdiny nestačí pouze použít charakteristických folklórních prvků, ale je nutné též vystihnout jeho postavení ve společnosti, obsah jeho doby, a zdůvodnit tak jeho konání. Krásným příkladem je opera Krútňava Eugena Suchoně, kde je kromě využití prvků slovenské lidové hudby a tanců (nižší typizace) zcela realisticky vykreslen obraz slovenské dědiny, života jejích obyvatel a společenských vztahů. Pouhá nižší typizace může vést k formalismu (samoúčelné využití zvláštních prvků).

Typizace má velký výchovný smysl. U nižších typizací žák pochopí některé vztahy mezi hudbou a mezi objektivní skutečností. Zároveň ho tím vedeme ke zobecňování, neboť každou postavu dramatického díla nebo předmětnou postavu symfonické básně chápeme jako zástupce řady bezejmenných hrdinů podobného typu. Vlastnosti, které jsou předmětem zobrazení a z nichž vyplývá i jeho konání, jsou v uměleckém díle stylizovány tak, aby vynikla základní tendence (idea) díla. Posluchač pedagogické fakulty se musí naučit typizačnímu pohledu i zpětné zobecňující úloze typizace, aby mohl tuto problematiku několika slovy vysvětlit žákům. Např. Maruška Kudeříková je zástupcem tisíců obětí fašismu (podobně Fučík), a protože nemůžeme z praktických důvodů mluvit neustále o všech hrdinech jmenovitě, mluvíme jen o několika, kteří vystupují jako symboly, jako zástupci všech ostatních.

Pouhý rozbor hrdiny však nestačí. Činnost tohoto hrdiny je nutno vidět v souvislostech (vyšší typizace). Posluchač fakulty zde musí spojit své vědomosti z oborů historie, filosofie, hudební historie a estetika

v jeden organický celek a tento celek musí umět zestručnit do podoby krátkého, leč účinného výkladu.

O typizaci však nemluvíme jen ve společenských souvislostech. Může se týkat i zobrazení přírodních jevů, historických staveb apod. Nikdy však nejde o pouhou objektivní popisnost, která je možná v literatuře nebo v malířství. Do hudebního zobrazení vždy neoddělitelně patří i subjektivní pohled autora na líčené jevy. Jako příklady můžeme uvést symfonické básně B. Smetany: Vltava, kterou Smetana chápe jako jeden ze symbolů Čech, je zobrazena pomocí řady asociací, které nevyplývají z její podstaty jakožto řeky (lesní honba, polka apod.). Tyto jevy jsou symboly krajiny, jíž řeka protéká. Střídají se s jevy, které mají k popisnosti řeky blíže (potůček a jeho mohutnění, Svatojánské proudy). Jsou však myslné dnes často proklamované názory, že kdyby Smetana žil nyní, nemohl by „Vltavu zhudebnit", neboť je jakožto řeka zdeformována kaskádou vodních děl. Z tohoto názoru čiší formalismus. Smetanovi zjevně nešlo o popis řeky jako takové, ale o postižení jejího významu pro český národ, o její symboliku a o vyjádření lásky k vlasti. Z tohoto pohledu není tedy správné možnost nové kompozice předem vylučovat. Není také správné při poslechu této symfonické básně „jezdit" ukazovátkem po mapě.

Podobně je to se symfonickou básní Vyšehrad. Smetanovi nešlo o popis konstrukce hradu a o vylíčení dojmu z jeho někdejšího vzhledu, ale o vystižení jeho významu pro český národ a o vyjádření vztahu ke slavné české minulosti.

Posluchač pedagogické fakulty se tedy musí naučit vybírat ty skutečně podstatné znaky hudebního zobrazení, dojít k ontologii sledovaných jevů a nevšímat si jen na první pohled nápadných znaků. Z těchto hledisek tedy musí při svých komplexních rozborech, prováděných v rámci studia na fakultě, vycházet.

c) *Idea hudebního díla*

Posluchači pedagogických fakult často chápou pojem idea zkresleně, a tím mohou i nesprávně působit v procesu komunistické výchovy. „Idea je filozofický termín znamenající ‚smysl', ‚význam', ‚podstata' a úzce související s kategoriemi myšlení a bytí".[25]) Obsah tohoto pojmu se v průběhu staletí měnil a doznal idealistických i materialistických podob. „Od řeckého eidos (tvar, forma, obraz, typ), přes Platónův výklad ideí (pravzor, podstata) ke křesťanství (myšlenky boží, podle nichž bůh stvořil svět), k psychologismu XVII. století (představy, pojmy, obsahy vědomí), k anglické filosofii XVIII. století (základní prvky zkušenosti), ke Kantovi

[25]) Filozofický slovník, Svoboda, Praha 1976, str. 185.

(vrcholné pojmy rozumu), k Herbartovi (vzory, regulativy mravního jednání) a k Hegelovi (ontologické pojetí absolutní ideje)"[26]).

V umění se pojem idea spojoval někdy s formou, někdy s obsahem. Např. Hostinský, který mnohdy slučoval pojmy obsah a program, neviděl noetiku hudby ve schopnosti vyjádření pocitů a reakcí. Za obsahová umění považoval jen ta, která poukazují ke konkrétní situaci nebo příběhu (tedy nutnost existence programu).

Idea zde tedy vystupovala jako obsahové jádro programu. U absolutní hudby viděl Hostinský ideu čistě formalisticky: „Umělecké idey ... jsou idey a myšlenky ryze hudební, výhradně k tónům a jich formám se vztahující a nižádné jiné"[27]). Ideou v tomto smyslu tedy mohl být skladatelův záměr napsat skladbu např. v sonátové formě s použitím zmenšeného septakordu v provedení jakožto mimotonálního sedmého stupně apod.

Pojem idea je důsledně definován až v dialektickém materialismu jako „odraz objektivní reality"[28]). Zároveň je však neméně důležitý zpětný vliv ideje na „vývoj materiální skutečnosti, směřující k její *změně*"[29]). V tom právě tkví společenské působení idejí. Velmi podrobně řeší tento problém K. Janeček v knize Tektonika, v kapitole Idea hudebního díla (str. 79—88). Ideu označuje jako organickou součást obecného obsahu, který je souhrnem obecných stavů. Tato idea neobsahuje specificky hudební znaky a nemusí být v každém díle přítomna (v obecném obsahu nemusí být poznatelná). Ne každá idea je stejně vhodná pro hudební ztvárnění (vyplývá to z omezené možnosti hudby ztvárnit jakýkoliv jev stejně účinně). Ideje v hudbě mají nejčastěji humanitní charakter (myšlenky svobody, vlastenectví, lásky atd. — avšak vždy jsou chápány třídně) nebo charakter zobecnitelných subjektivních nebo intersubjektivních pocitů a reakcí. V neprogramní skladbě se můžeme k přesnému vystižení ideje jen potenciálně přiblížit.

Ve skladbách programních je situace značně jednodušší, a proto k nim při výuce na základních školách také nejčastěji saháme. Kde chce skladatel ideu co nejvíce přiblížit a objasnit, použije textu nebo zveřejní program. Velmi účinné jsou ty skladby, kde skladatel ideu textu prohlubuje a dotváří o další momenty. Zde je právě široké pole pro objasnění noetické podstaty hudby a pro postižení jejího významu. Učitel by měl umět tento přínos hudby vyhodnotit (na to se musí posluchač fakulty při svých rozborech metodologicky připravit) a žákům v přijatelné formě vysvětlit. Je nutné říci, že hudba dává zobrazovaným jevům objektivní

---

[26]) Miloš Jůzl, Hostinského pojetí umělecké ideje, Hud. rozhledy, roč. 33/6, str. 278.
[27]) Hostinský, O umění, Praha 1956, str. 247.
[28]) Filozofický slovník, str. 186.
[29]) Filozofický slovník, str. 186.

reality intersubjektivní rozměr a pomocí tohoto rozměru také výchovně působí, tedy zpětně působí prostřednictvím publika na změny v objektivní realitě.

Skladby, které ideu námětu nebo textu záměrně přetvářejí zcela odlišným až protikladným hudebním významem, v procesu vyučování vynecháváme pro značnou noetickou složitost. Též ve vysokoškolské výuce tyto skladby patří do specializované skupiny tzv. problémových rozborů (viz kapitola III/4). V přípravě nových pedagogů si tedy nejvíce všímáme idejí, které mají vliv zpětného působení na objektivní realitu, a kde je tento vliv zřetelný a nekomplikovaný náročnou stylizací. Mluvíme pak o určité tendenčnosti, která má etický, filozofický nebo motivační aspekt.

Tyto skutečnosti musí posluchač pedagogické fakulty bezpečně ovládnout a v rozborech skladeb si je vyzkoušet. Jak vyplývá z úvodní definice, ne každá idea znamená politickou agitaci. V tomto smyslu dochází v důsledku nevědeckého přístupu některých učitelů k bolestným přehmatům. Také je nutné si uvědomit, že ne všechny ideje jsou kladné z marxistického hlediska. Vzhledem k tomu, že umění má třídní charakter, se setkáváme s různými idejemi, které sice odrážejí objektivní realitu, ale snaší se způsobit takové změny v této realitě, které by byly v souladu se zájmy určité třídy. Proto i v poutavých uměleckých dílech se mohou skrývat reakční ideje, jejichž působení je nutné zamezit.

Nejúčinější jsou ta díla, kde idea není vystavena na odiv jako plakát. Idea má být naznačena a divák či posluchač má být autorem naveden (hlavně prostřednictvím typizace a stranickosti — viz dále) k jejímu správnému pochopení. Má potom dojem, že nebyl ovlivňován a že ke svému úsudku došel sám. Zároveň byl donucen o uměleckém díle přemýšlet a nepřijal je pasívně jako jednoznačnou, předem danou záležitost. Autor jakéhokoliv uměleckého díla by neměl publikum ošidit o tento proces.

d) *Stranickost uměleckého sdělení*

S vyšší typizací a s ideou uměleckého díla souvisí stranickost uměleckého sdělení. Jak bylo již výše prokázáno, autor vtěluje do díla své názory. U skladatelů je to tím více, že hudba má mimořádné schopnosti sledovat citová a etická hnutí. Skladatel tedy nemůže od hodnotového stanoviska utéci k neutrálně popisným momentům. Autor sleduje svým dílem (někdy podvědomě) určitou tendenci a staví se svými názory za některé ideje. V operách se to projevuje tak, že některé postavy jsou zvláště určitým směrem nápadně propracované. Tím je divák vtahován do děje a mimoděk těmto postavám straní. Jsou mu tedy vsugerovány určité představy. Tyto představy může autor překvapivě korigovat tím, že v průběhu děje odhalí jiné charakterové skutečnosti postavy a představu tak

i zcela obrátí. Totéž se odráží i v pojetí celých dějových situací. V řešení těchto situací (které jsou obrazem jevů objektivní reality), se již odráží autorův záměr — idea, která má na objektivní realitu zpětně působit. Bez stranického přístupu nemůže idea působit. Stranickost si však nemůžeme vysvětlovat tak, že autor některé postavě „nadržuje". Autor do některých postav a klíčových dějových situací promítá své názory a výchovné cíle. Přesto mohou tyto postavy v díle „dopadnout nejhůře". Tím naopak může být posílena účinnost sdělované ideje. Stranickost však přímo nesouvisí s existencí kladných a záporných postav. Může se projevit také v tom, že autor „napadá" všechny záporné postavy, čímž vlastně slouží kladné ideji, a přitom v díle žádné kladné postavy nemusí vystupovat (některé případy neorealismu).

Princip stranickosti se uplatňuje i v programní a absolutní hudbě. Zde je vyjádřen především tektonikou skladby (způsob práce s určitými motivy a tématy a celkový tektonický průběh, kde rozvržení jednotlivých bloků, gradací, vrcholů apod. může též mnoho napovědět). Rozhodující je již výběr tematického materiálu a jeho žánrová charakteristika. Z těchto důvodů proto nelze skladbám dodatečně „podsouvat" různé programní názvy.

e) *Shrnutí*

Posluchač pedagogické fakulty by měl umět suverénně vyložit jakékoliv obsahové jevy, související se společenskou problematikou. Zároveň tyto jevy musí vidět ve spojitosti s hudební strukturou, aby žákům mohl vysvětlit ontologii hudební komunikace, a tím je naučit hudbě rozumět a získat je pro ni. I zde by se proto výuka měla zaměřovat spíše do šířky, aby byl posluchač jako budoucí učitel na ne jednoduchou praxi co nejvšestranněji připraven. Hluboce specializované studium úzkých hudebních problémů chápeme jako doplňujícího činitele. Proto i v rozboru skladeb na pedagogických fakultách doporučujeme zaměřit se na co nejširší metodologická hlediska, aby posluchač zvážil problematiku z mnoha stran. Není však vždy nutné dojít ke speciálně odborným výsledkům. Posluchači by se měli naučit rozebírat všechny druhy skladeb, které přijdou při jejich pedagogické praxi v úvahu (tedy i lidové písně, jazzové skladby apod.). Jedině tak mohou modelovat vkus svých „svěřenců".

3. K metodice komplexního rozboru u instrumentálních oborů na AMU

a) *Úvod*

Na AMU se setkáváme s výukou seminárního typu. Posluchač si ke

komplexnímu rozboru nejčastěji vybere skladbu, kterou interpretačně studuje v rámci hlavního oboru. Je tedy pod vlivem dvou pedagogů: pedagog hlavního oboru se omezuje pouze na vysvětlení těch strukturálních jevů, které neodlučitelně a nejvíce souvisejí s interpretační prací. Obsah vysvětluje hlavně z hlediska emocionálních stránek. Vedoucí semináře vede posluchače k racionálnímu a ontologickému pochopení jevů struktury a obsahu skladby. Obě tato hlediska by se neměla navzájem vylučovat, naopak by se měla doplňovat. Posluchač by neměl cítit mezi teorií a praxí propast, která vede k podceňování teorie. Obě hlediska by se měla vzájemně překrývat. Tomuto cíli jsme zatím hodně dlužni, neboť stále ještě převládá úzké pojetí tzv. bezprostřední praxe — prakticismus. Požadavky hudební teorie jsou posluchači chápány jako nutné zlo a ne jako podnět ke vzdělávání.

Průměrní interpreti hudebních děl se často vůbec nestarají o analýzu studované skladby. Všímají si jen tzv. interpretačních problémů v užším slova smyslu — tj. techniky, vyrovnanosti zvuku apod. K výstavbě interpretovaného díla přistupují většinou intuitivně. Špičkový interpret se však snaží pochopit skladbu do všech detailů a souvislostí, aby ji mohl co nejvěrněji předvést. Strukturální rozbor slouží k detailnímu pochopení tektoniky skladby. Tematický materiál je nutno správně přednesově charakterizovat — tj. vystihnout základní smysl tématu a jeho plochy. Je nutné si všímat vedení hlasů v polyfonním proudu, vývoje harmonického napětí apod. Důležité jsou stále nové přístupy k opakujícímu se materiálu. Po zvládnutí elementárních částic si interpret všímá hudebních bloků, které je třeba logicky vystavět z hlediska vývoje skladby i z hlediska tendencí materiálu bloku. V hudbě expoziční povahy není výhodné realizovat velké výrazové zlomy, rubata a zvukové proměny. Naopak evoluční blok si vyžaduje daleko plastičtější uchopení s větším vnitřním napětím a s volnější tvůrčí fantazií. Z hlediska celé skladby je pak určující práce s kontrastem a s tektonickým řešením skladby. Interpret se musí rozhodnout, na kterém místě vytvoří hlavní vrchol, aby byl hudebně přesvědčivým jako vrchol skladby a nejen jako vrchol dynamiky. Rovněž musí přesvědčivě vystavět gradace, intenzitu procesuálního dění a zvolit vhodná tempa. Souhrnem řečeno, interpret postupuje při rozboru skladby stejně jako analytik, jen s tím rozdílem, že je více zaměřen na praxi. Ve složitějších případech je výhodné, když se interpret spojí s hudebním teoretikem, který mu dá určitý návod.

Neméně důležité je vystižení obsahu skladby. V hudbě s mimohudebním programem je to nejprve detailní pochopení smyslu a vyznění ideje a charakteru daného programu. Potom musí umělec s ideou skladby vnitřně souznít a zcela se do ní vžít, aby reprodukce byla co nejpřesvědčivější. Při vlastním uchopení se uplatňuje i přetvářecí funkce, která zde

má podobu konkrétního dotvoření vyznění ideje. Zde uplatňuje umělec svoji osobnost. Nikdy by však přetváření nemělo změnit základní smysl a cíl ideje.

Při interpretaci absolutní hudby musí umělec rovněž obsah skladby pochopit, neboť i tam existuje. Zde je nutné znát skladatelovu estetiku, jeho styl, postavení skladby v kontextu jeho tvorby i v kontextu doby vzniku díla. Protože se zde pohybujeme ve značně obecnější rovině, je vystižení smyslu skladby choulostivější než u skladby s jasným programem. Velkou devizou je též rozpoznání jedinečných znaků a jejich správná interpretace. V zásadě by nemělo individuální pojetí interpreta popírat nebo měnit skladatelův zápis, naopak — mělo by jej konkrétně dotvářet o odstíny, které nejsou zápisově fixovatelné, a které jsou tudíž interpretovi ponechány. Aby mohl umělec hranou skladbu dotvářet (tj. vkládat do ní momenty své psychiky), musí být nejprve s dílem detailně obeznámen jak po strukturální, tak po obsahové stránce.

Neinformovanost o předváděné skladbě není tedy žádoucí. Pouhá intuice nestačí na detailní vystižení všech fines a všech vnitřních vazeb. U průměrného umělce nestačí ani na logickou výstavbu hraného díla. Výkon je pak plochý a esteticky neuspokojivý. Proto se skutečná výše talentu pozná až tehdy, když mladý umělec přestane konzultovat se svým učitelem. Během studií totiž vytváří většinou pojetí pedagog, neboť má značné zkušenosti a znalosti. Často se pak mladý člověk není schopen s interpretací skladby sám vyrovnat, neboť není s to skladbě dokonale porozumět. Proto je i pro interprety analýza skladeb velmi důležitá.

b) *Stylizace uměleckého námětu*

Pro interpreta je nesmírně důležité poznat, jakým způsobem je umělecký námět stylizován (a to po strukturální i obsahové stránce), aby jej mohl v intencích autora přednést.

Přestože žádáme, aby náměty uměleckých děl vycházely ze života a přinášely tím ponaučení, nemůžeme čekat doslovné kopie životních situací. Tento naturalismus není příliš umělecky účinný pro svoji značnou předvídatelnost dalšího průběhu a malou zajímavost. Umění má být obrazem a nikoliv popisem skutečnosti. Umělecké dílo znázorňované situace přetváří a stylizuje. Mluvíme zde o **přetváření funkci** umění. Tato funkce je nesmírně důležitá proto, že právě zde je prostor pro uplatnění ideje díla. Autor tu dochází k vlastnímu dořešení exponované situace a může stylizovat její vývoj tak, aby dospěl k obecnějším závěrům, které slouží určitému ideovému záměru. Pouhý popis děje konzumentu uměleckého díla nic nedává, neboť v tom žádné obohacení pro svoji osobu nenalézá. Záleží zde na autorovi, jakým způsobem dovede námětu využít. Originálnost autora tedy není jen v nezvyklém námětu, ale i ve způsobu jeho

zpracování, které se neobejde bez přetvářecí funkce umění. Stylizace uměleckého námětu probíhá v několika rovinách:

a) umělecká zkratka

Umělecké dílo je objektivně omezeno ve svých časoprostorových rozměrech. Není již z tohoto důvodu možné námět braný ze životní praxe mechanicky přenášet na scénu, do románu či na koncertní pódium. Zde musí autor pracovat metodou zkratky, kdy sleduje hlavní linii děje a nepodstatné scény vynechává. V dramatických dílech často dochází k redukci počtu jednajících osob, o některých osobách se jen mluví (hrají imaginárně) a některé situace nechává autor otevřené k divákovu vlastnímu dořešení. Určitý děj, který by se ve skutečnosti vyvíjel i několik let, je pomocí umělecké zkratky účinně skoncentrován a dochází zde ke sdělení závažných obsahových myšlenek a k přenosu nejdůležitějších informací, které jsou umělecky stylizovány. Podobně je tomu i v hudebních dílech, určených pro koncertní provedení. I zde skladatel propracovává jen některé hudební obrazy, aby proces přenosu obsahového sdělení nekomplikoval podružnými prvky. Např. v oratoriu Apologia Sokratus Petra Ebena jsou vybrány úryvky z obsáhlého Platónova textu a ty jsou umělecky zpracovány tím hlouběji. To je druhá stránka umělecké zkratky — zkrácením jedněch složek děje můžeme získat čas na daleko hlubší zpracování myšlenek základních.

b) typizace —

(viz kapitola III./2b), je též účinným přetvářecím prostředkem, který má velkou schopnost přenášet sdělení;

c) symbol:

V umění a zvláště v hudbě se často nahrazují konkrétní situace nebo věci symboly, které mají povahu zkratky, koncentrují a posilují míru informace a zvyšují míru stylizace. Např. v Apologii Sokratus Petra Ebena je citát velikonočního chorálu, který je v této skladbě symbolem jara. Jaro je zde symbolem obnovy etických myšlenek Sokrata. V symfonii Václava Felixe, komponované na dopisy z vězení Marušky Kudeříkové, je použito cymbálu, který připomíná její rodný kraj. Symboly nalezneme v každé programní skladbě (konkrétní zobrazení jevu je spíše výjimečné a vyskytuje se převážně v soudobých kompozicích: sirény, play-backy, elektronika apod.). Symboly jsou skryty i v hudbě absolutní. Vyskytují se dokonce názory, že hudba sama je velkou metaforou. Je to srovnání samozřejmě nadnesené. Tempo, dynamika, melodika, rytmus, instrumentace, harmonie a polyfonie vystupují též v roli symbolů a charakterizují děj a námět.

d) Tektonika skladby

v sobě zahrnuje celkové ztvárnění a pojetí, tvoří dialektické spojení hudební struktury s obsahem. Tektonika může mít též funkci symbolárního zobrazení — gradace, antigradace, katarze, řazení bloků apod. Tedy souhrnně řečeno: tektonika, symboly, zkratka, typizace a modelace hudební struktury plní přetvářecí funkci umění.

3. Vokální hudba, hudební drama

V hudbě vokální je hlavním nositelem informace text, který má také hlavní tektonickou úlohu. Text je z hlediska informace konkrétní, hudba dodává obecný rozměr, který je v souladu s námětem skladby. Často se setkáváme s případy, že určitý úsek hudebního proudu nemůžeme zařadit pod určitý formový typ (třídílnost, rondo aj.). Stavbu takového úseku musíme pak najít rozborem textu.

Vztah hudby a slova v dramatických dílech řeší např. sémiologická studie Jaroslava Jiránka[30]). J. Jiránek zde provedl mimo jiné typologické třídění intervalů z hlediska jejich statisticky převažující sémantické funkce:

1/ skupina intervalů tzv. „víceřečných", které jsou spjaty s fenoménem řeči relativně bezprostředněji: prima a množina intervalů větších než tercie,

2/ skupina intervalů „vícehudebních", které častěji slouží jako opěra specificky hudební stylizace: sekundy a tercie. Tercie nadále dělí J. Jiránek do tří skupin:

a) tercie převažující ve spojení se sekundou,
b) tercie jako opěra zmenšeného septakordu,
c) tercie jako opěra kvintakordu dur a moll

V dalším textu J. Jiránek na rozboru „řečového" projevu Libuše ze stejnojmenné opery B. Smetany dovozuje, že prima je nejvýraznějším nositelem sdělovací funkce slova (srov. drtivě převažující výskyt primy v recitativech oper, častý výskyt primy v recitativním gregoriánském chorálu apod.). Sekunda jako typicky mélický interval se vyskytuje převážně v lyrických partiích, u tercie rozhoduje její kontext — ve spojení se sekundou mívá mélický charakter, jako součást kvintakordu dur nebo moll značí určitou okázalost projevu (fanfáry, důležitost jednající postavy apod.), ve spojení se zmenšeným septakordem je nositelem dramatičnosti výrazu. Větší intervaly, počínaje kvartou, jsou buď nositeli kopie dramaticky vypjatého spádu řeči nebo i přinášejí značně okázalý a slavnostní

[30]) J. Jiránek, Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany, str. 91—92.

výraz. Důležité je též sledovat zastoupení konsonantních a disonantních intervalů. Tyto poznatky byly získány statistickou metodou, kde byla sledována převažující tendence v rámci daného kontextu. Jejich platnost není tedy absolutní, může však při rozboru vztahu obsahu a struktury hodně pomoci.

Při rozboru scénické skladby si navíc všímáme dramatického času a spádu děje. Základní kostrou dramatu je expozice, zápletka a rozuzlení. Při zhudebňování je skladatel a libretista nucen dramaturgii předlohy pozměňovat, neboť hudební a činoherní čas mají odlišnou strukturu. Činohra se odvíjí plynule a nedochází tam téměř k zastavování děje. V hudebním dramatu se často děj zastaví a dochází k hlubší charakterizaci situace nebo niterných duševních pochodů hrdiny (árie, duetta, taneční scény, sbor atd.). Vzniklé zdržení se pak vyrovnává dějovým skokem. Opera je tudíž průřezem s detailními dějovými záběry. Starostí libretisty je, aby děj zůstal logickým i za těchto okolností.

4. Shrnutí

Cílem semináře rozboru skladeb je uvést v soulad a jednotu poznatky, které posluchač získává při výuce hlavního oboru a poznatky hudebně teoretické. Posluchač, který bývá již značně vyzrálou individualitou, musí chápat přínosnost všech teoretických poznatků pro svou praxi. Při rozboru tedy nezacházíme do specificky teoretických problémů, které nemají vztah k interpretační praxi. Posluchač fakulty by však při interpretaci skladby měl v každém okamžiku vědět, jaké strukturální jevy hraje, v jaké rovině obsahového procesu se nachází a jakým způsobem toto všechno transformuje do noetiky interpretačního pojetí. Intuice a fantasie se projevují jen jako momenty uvědomělé interpretace. Nikdy nemohou existovat samostatně bez jakéhokoliv rozumového nadhledu. Analytické myšlení též velmi pomáhá pamětnému studiu skladby. Nebývalo dříve řídkou výjimkou, že student musel na hodině zpaměti odříkávat noty bez jakékoliv vazby na hudební cítění a na chápání souvislostí. Tato práce byla velmi úmorná a odrazující. Přesto se ale s tímto způsobem studia ještě dnes někdy setkáváme. Metodologicky správnější a nakonec také rychlejší je uložit si do paměti strukturu jednotlivých celků (motivů, témat, gradací, faktur apod.) a dále pracovat s těmito celky a uvědomovat si jen jejich dílčí variace. Tím se uplatní i *hudební paměť*, která je nejdůležitější a nejspolehlivější. Velmi snadno se např. pamatuje repríza, když si uvědomíme její dílčí změny, značné hudební plochy si lze zapamatovat podle harmonických funkcí, důležitou roli hrají strukturální

analogie a další souměřitelné jevy. Rozbor skladby je tedy i zde velkou pomocí.

Setkáváme se zde tedy s dialektikou obsahu a formy, jedinečného a obecného (pojetí skladby a interpretační sloh, kdy interpret musí vycházet z určitých obecně platných principů, ale dotváří pojetí po svém) a s kategorií zákona. Ta se projevuje prostřednictvím absolutně a relativně platných norem. Relativně platné normy lze porušovat, dovolují-li to určité podmínky. Např. obsahové pojetí skladby lze v určitých mezích měnit, neboť je otevřeným systémem. Tím se někdy interpret dostane do rozporu se vžitými normami a doporučeními, jak skladbu hrát. Správnost tohoto přístupu pak musí posoudit učitel. Součástí interpretačního pojetí jsou hlediska historického materialismu, která zařazují skladbu do společenských kontextů. Princip dialektického determinismu se projevuje v neustálém sledování souvislostí všech strukturálních a obsahových jevů a jejich vztahu k interpretaci (vztah teorie a praxe). Zároveň však tyto jevy sledujeme izolovaně (práce s detailem). Nelze tedy preferovat jenom podřízenost celku nebo jenom „vybrušování" detailů. Nutnými stránkami interpretačního projevu jsou tedy oba přístupy.

4. K metodice komplexního rozboru skladeb pro studijní zaměření skladba, dirigování, hudební věda a kritika

a) *Úvodní poznámky*

Při studiu uvedených oborů již plně předpokládáme důkladné znalosti zákonitostí tektoniky a vztahů obsahu a formy. Za nejpřínosnější typ rozboru skladeb na tomto stupni považuji **rozbor problémový** — tedy rozbor, jehož cílem je vyřešit nějaký problém (hodnota a přínos díla, jeho uplatnění v praxi, respektování nebo porušování norem, výklad obsahu, zvláštní interpretační problematika atd.).

V praxi se setkáváme s mnoha skladbami, jejichž hudební struktura vybočuje z rámce uznávaných norem. Také skladeb obsahově a ideově víceznačných nebo nepřesvědčivých není málo. Analytik je zde postaven před úkol objektivně skladbu posoudit a pojednat o přínosných i o sporných faktech. Často však nevystačí s aplikací používaných norem a musí najít nová kritéria a vědecky je zdůvodnit. Tato nová kritéria musí proto odrážet ontologické hlediska, která v hudbě působí (dialektika, absolutní normy).

Problémový rozbor se uplatňuje nejčastěji v oblasti soudobé hudby. Je to tím, že nemáme dostatečný historický odstup od doby vzniku těchto děl, a nemáme tudíž k dispozici žádná systematická zobecnění, ze kterých

by se dalo jednoznačně vycházet. Zde tedy pracujeme se všemi dialektickými vztahy, které byly uvedeny v I. kapitole. Sledujeme, jak skladba tyto zákonitosti aplikuje a zda jim neodporuje. Odporuje-li skladba vztahu jednoty a rozmanitosti, zákonu negace negace (nemá vlastní vývoj), dialektice jedinečného a obecného (má samé obecné nebo naopak jedinečné znaky, nebo mezi nimi není správný vztah — tj., že netvoří jednotu), kategorii zákona (překračuje-li absolutní normy), dialektice obsahu a formy (noetika hudby), zákonitostem historického materialismu a dalším vztahům, má to negativní vliv na její uměleckou hodnotu. Nesmíme však zapomenout, že aplikací zmíněných zákonitostí může být velmi mnoho. Správné nemusí být jen ty aplikace, které jsou obecně známé a prověřené praxí jakožto relativní normy. O některých relativními normami neustálených jevech pojednávají následující kapitolky.

b) *Hudební logika*

Každé zralé hudební dílo má obecné rysy, které jsou vžity jako samozřejmé parametry hudební kultury. Jsou to: hudební logika, vztah k historické době vzniku skladby a přetvářecí funkce.

Skladba je hudebně logická tehdy, je-li materiál, z kterého je vystavěna, organizován v souladu s obecnými, stále platnými zákony psychologie člověka. Tyto zákony vystupují jako zvláštní aplikace zákonů a kategorií dialektiky.

Základním rysem specificky lidského myšlení je schopnost a potřeba procesuálně myslet v kategoriích: minulost, přítomnost a budoucnost. Při uplatnění abstrakce je člověk schopen při vykonávání jedné činnosti myslet na činnost budoucí, která je vůči současné činnosti činností cílovou. V knize Vratislava Mařáka „Jak vznikl člověk" je popisován zlom, kdy lidoop se stal člověkem v době, kdy např. při obrábění pazourku měl již na mysli budoucí lov, ke kterému si nástroje chystal. Zvíře není schopno abstraktního myšlení a spojí si pouze dva jevy, které vidí nebo slyší současně. Je schopno použít tyče nebo kamene, ale musí vidět zároveň i oběť.

Na procesuálnosti a koncepčnosti myšlení je založena i hudební tektonika. Využívá schopnosti myslet naráz ve všech časech, a proto pracuje s reprízami, reminiscencemi, identitou a kontrastem a počítá též s určitým stupňem předvídatelnosti dalšího průběhu.

Druhou, neméně důležitou vlastností je schopnost a dokonce nutná potřeba člověka třídit si přijímané informace v určité celky, kde všechny prvky mají některé společné vlastnosti. Vznikají tak kategorie jevů. Hudební skladba tedy musí budit dojem uzavřeného celku (celku ve smyslu psychologickém z hlediska vnímání, nikoliv uzavřeného celku ve smyslu tonálním, v prezentaci pointy atd.). Větší celky se skládají z celků dílčích. Soudržnost tektoniky se tedy neustále posiluje. Periodicitou identity

a kontrastu vzniká hierarchické členění skladby, které umožňuje plynulou orientaci. Stylová nejednotnost, stálý kontrast nebo stálá identita ruší možnost řadit si informace do celků, a tím klesá i srozumitelnost skladby. Naopak princip reprízy, tématická a motivická práce udržují neustálý „nadhled", zvyšují míru informace (neboť nejsou pro posluchače zcela nové a může jim podruhé hlouběji porozumět) a posilují soudržnost.

S řazením informací v celky souvisí i relační způsob myšlení. Člověk si nové informace vždy řadí do určitých vztahů, a vytváří si tak celky. Absolutně nové informace si nemůže příjemce zařadit a nepřijme je. Proto se nelze ani v tzv. experimentální hudbě zcela zříci vazeb na tradiční způsob myšlení. Na tomto principu stojí slohová syntéza.

Hudba též musí počítat s možnostmi vnímání. Kromě akustických daností je to hlavně omezená doba, po kterou je člověk schopen soustředěně vnímat. K. Janeček upozornil ve své knize „Tektonika" na tzv. tektonická maxima u jedné věty i u cyklické skladby. Opačným případem je tektonické minimum (podle J. Janečka přibližně osm taktů), kdy je nesrozumitelnost dána tím, že člověk není schopen tak krátké sdělení akceptovat (nestačí ani zcela upnout pozornost). U delších skladeb se pozornost udržuje jednak novými impulsy (kontrasty, nový materiál), jednak obnovováním prvků starých a přehledností i procesuálností hudebního myšlení ve skladbě.

Soudržnost skladby a pozornost při vnímání posilují též tzv. logické vazby, tj. chápatelné vzájemné vztahy prvků. Např. ojedinělý významný prvek by se neměl vyskytnout pouze jednou a osamoceně, neboť vnáší do skladby nehierarchičnost (pokud nemá mimohudební vazbu, která je známa). Za logické vazby lze považovat i motivické propojení jednotlivých vět cyklické skladby, čímž se značně posiluje vnímání skladby jako celku.

Vztahy hudby a psychologie ještě nejsou zcela prozkoumány. Je však chybné vidět hudební logiku mimo imanentně hudební myšlení, které je se zákonitostmi psychiky ve shodě. Řád vnesený do skladby zvenčí (většinou matematický) srozumitelnost skladby nezaručí, neboť jde o logiku formální, která stojí sama o sobě. Každá taková „konstruovaná" skladba musí též splňovat imanentně hudební požadavky včetně tektoniky. Zákonitosti výstavby a srozumitelnosti jsou nadstylové, neboť možnosti chápání a vnímání člověka se v principu nemění.

c) *Slohová syntéza — výrazný směr v soudobé hudbě*

Slohovou syntézou rozumíme hudebně logickou integraci dvou či více různých stylových prvků ve skladbě. Nejde tedy o jeden určitý konkrétní rys hudebního vývoje, neboť syntéza má bezpočet různých podob. Syntéza se vyskytuje hlavně na přelomech slohových období. V dnešní době se velmi často setkáváme se syntézou starších kompozičních postupů

s postupy současnými. Ve skladbě Petra Ebena Apologia Sokratus je na tento jev často upozorněno. Vedle úseků tonálních a periodicky stavěných stojí vlivy dodekafonie, punktualismu a sóničnosti, zvukový proud občas vyúsťuje v malou aleatoriku apod. Všude však existují pevné vzájemné vazby.

Syntézou docílíme vyšší srozumitelnosti skladby, neboť, jak již bylo řečeno, pouze „nová" skladba je nesrozumitelná. Základní podmínkou syntézy je, že se skladba nerozpadne na dva stylově různé úseky, které se nespojují v jednotu. Syntéza musí být realizována tak, aby skladba působila ve svém výsledném účinu jednotně a hudebně logicky. V programní hudbě toho lze docílit pevnou centrální ideou, jejíž obsah vybízí k rozmanitému hudebnímu ztvárnění (např. v opeře nebo v baletu k charakterizaci jevištních výstupů). V absolutní hudbě musí skladatel propracovávat vzájemné vazby mezi materiálem různorodé povahy. Např. na začátku 3. věty oratoria Apologia Sokratus Petra Ebena je exponována dodekafonická řada, jejíž kontrapunkt je však volný a podobá se jí pouze tématicky a výrazově. Z něho pak vyrůstá další hudební dění. Dodekafonické téma je tedy do hudebního proudu logicky včleněno.

Velmi často se slohová syntéza realizuje tak, že jedna složka hudební řeči je tzv. modernější a jiná zachovává jisté tradiční rysy. Markatním příkladem je „Klasická" symfonie S. Prokofjeva, kdy „konzervujícím" prvkem je hudební forma a zčásti i harmonie, melodika je však již značně ovlivněna hudbou 20. století.

Ve slohové syntéze lze docílit značné osobitosti, protože je zde k dispozici nekonečně mnoho možností prezentace. Důležitý je zejména poměr zastoupení nového a starého. Některá skladba se spíše chýlí k tradici, která je pouze soudoběji orientována a nově aplikována, jiná skladba je téměř výhradně komponována soudobými postupy a obsahuje pouze malé procento ze staršího způsobu hudebního myšlení. Skladbu zařazujeme podle vůdčí orientace.

Syntéza prvků ze stejné historické doby má obvykle podobu žánrové syntézy. V současnosti je to např. tzv. „třetí proud jazzu", kde se syntetizuje jazz s vážnou koncertní hudbou. Zde můžeme také dojít k zajímavým výsledkům. Na tomto podkladě se syntetizují i prvky historicky starší a vznikají jazzové úpravy Bacha, klasiků apod. V syntéze koncertní hudby a jazzu má určení vůdčí orientace zásadní význam — zda je to skladba koncertní, zábavná nebo taneční.

V nejnovější době se občas shledáme i se syntézou moderních kompozičních postupů a folklóru. Zde je však již nebezpečí neorganického spojení značné, neboť jde zároveň o syntézu slohovou i žánrovou. Protože v takové skladbě nejsou většinou vzájemné vazby propracovány (většinou

je to i principiálně nemožné pro značnou odlehlost obou oblastí), bývá koexistence takových prvků zdůvodněna programem skladby.

Slohová syntéza se zcela řídí dialektickým zákonem jednoty v rozmanitosti. Je směrem, který může při zdárné aplikaci zajistit jak srozumitelnost, tak modernost, výrazovou bohatost a jedinečnost.

d) *Umělecká hodnota hudebního díla*

„Hodnoty — specifická sociální určitost objektů okolního světa, v níž se projevuje jejich pozitivní nebo negativní význam pro člověka a společnost (blaho, dobro a zlo, krásno a ošklivost), obsažená v jevech společenského života nebo v přírodě“[31]).

Umělecké dílo nemá jen hodnotu uměleckou. Má zároveň i jiné hodnoty (ekonomickou, historickou, eventuálně i psychoterapeutickou apod.). Někdy převažuje hodnota umělecká, u vzácných hudebních památek hodnota historická a pro uměleckou praxi jsou někdy, i když to není většinou správné, rozhodující hodnoty ekonomické.

Tato kapitola pojednává o problematice hodnoty umělecké. Umělecká hodnota není exaktně kvantifikovatelná. Nemůžeme ji tedy vyjádřit určitými symboly, pomocí kterých bychom mohli provádět kvantitativní srovnávání umělecké hodnoty jednotlivých děl (o kolik je jedno hodnotnější než druhé). Proto neexistuje žebříček „nejlepších skladeb, románů atd.“ Absolutní míru umělecké hodnoty zkoumaného díla nemůžeme objektivně vyjádřit.

Neznamená to však, že nemůžeme o umělecké hodnotě díla hovořit. Tato hodnota je vysledovatelná ve své relativní podobě z různých sociálních kontextů. Nejčastěji se při rozborech skladeb uvádí negativní argumentace — za kterých okolností umělecká hodnota díla zákonitě klesá. Tyto okolnosti jsou vyjádřeny absolutními a některými relativními normami. Existují však normy, jejichž splnění zákonitě vede ke zvýšení umělecké hodnoty díla? V konkrétní podobě ne. Je to dáno tím, že v systému uměleckého sdělení mistrovských děl je zastoupena i neopakovatelnost, která není zobecnitelná, a nemůže se tedy objevit v podobě norem. Přesto, že se zdánlivě není o co opřít, existuje obecné povědomí hudebních hodnot, které vzniká zobecněním společných stránek hodnocení provedených mnoha subjekty. Tím je i vyjádřena jistá variabilnost tohoto povědomí. Toto může vést k pracovní definici určení relativní míry umělecké hodnoty díla jako stupně účinnosti zobecnitelných stránek noetického vztahu srovnatelných subjektů k dílu. Tím se projevuje pozitivní nebo negativní význam díla pro člověka a společnost (viz úvodní definice). Obecné hodnotové povědomí nevzniká najednou — např. ojedinělým vý-

---

[31]) Filozofický slovník, str. 175.

rokem „osvícené" osoby. Jeho vytváření je složitým procesem, který v mnoha případech trvá celá staletí (docenění J. S. Bacha). Význačné osobnosti, propagující dílo, mají důležitou úlohu, ale bez obecnější platnosti jeho určité umělecké hodnoty nemohou dílo trvale udržet v jeho společenské funkci. K vývoji názorů na uměleckou hodnotu díla vede ta skutečnost, že míra této hodnoty není absolutní, a není tudíž konstantně daná. Má relativní platnost a souvisí s vývojem různých vztahů.

Protože je obsah díla otevřeným systémem, dochází i k subjektivnímu „dolaďování" míry hodnoty. Proto se mohou vyskytnout i subjekty, které provádějí některá hodnocení zcela v rozporu s hodnotovým povědomím. Obecné povědomí zde však vždy působí jakožto objekt.

Byly a jsou různé pokusy vyjádřit uměleckou hodnotu skladby přesněji. Jednak to jsou formalisté, kteří vidí hodnotu skladby v dokonalosti její struktury. Tato dokonalost však také není měřitelná, protože dokážeme prostřednictvím norem omezit negativní vlivy, ale nedokážeme zajistit bezvadné působení vlivů pozitivních a nemáme také kvantitativní ukazatele. Platnost takto stanovené míry hodnoty je tedy opět relativní.

O postižení umělecké hodnoty skladby se snaží též sociologie. Vychází přitom z kvantitativních ukazatelů — statistiky, ankety, průzkumy. Na základě vyhodnocení získaných poznatků se posuzuje společenské uplatnění díla, tedy jeho funkčnost, která se ztotožňuje s hodnotou. Zde sice můžeme vysledovat některé společné stránky a tendence vedoucí k obecnému povědomí, ale opět to není obraz úplný. Při tomto pohledu na problematiku nemůžeme vyloučit zkreslující vlivy pragmatismu (snadná dostupnost některých děl, jejich nenáročné provedení, vnější efektnost díla, komerce) a jiné okolnosti, které na dramaturgii kulturních pořadů působí. Důležitějším faktorem také je, že řada lidí je od mládí zvyklá poslouchat hudbu určitého žánru a jiný žánr odmítá, protože jim není blízký. Tento fakt však nemůže být kritériem umělecké hodnoty skladby, neboť důvod jejího odmítání není ve skladbě samé, ale v neznalosti posluchačů, která jim neumožňuje racionálně volit. Takový posluchač odmítá skladbu apriorně, aniž sleduje její uměleckou hodnotu. Tuto hodnotu tedy opět nezjišťujeme absolutně, nýbrž jen relativně v rámci různých skupin obyvatelstva.

Hudební kritik nebo analytik by měl umět alespoň rámcově rozeznat stupeň noetické účinnosti díla. Svůj názor by ale neměl vydávat za absolutní, neboť uměleckou hodnotu lze určit jen relativně. Navíc nemůže analytik přesně odhadnout společenské procesy, které ovlivňují tvorbu hodnotového povědomí. Může však hovořit o porušování absolutních norem, které vždy snižují noetickou vazbu, i o problematické aplikaci norem relativních. Neměl by však vycházet z formalistických, pragmatických nebo subjektivních pozic. Hudební vědec klade sledovanou skladbu do

širších souvislostí. Využívá řady srovnání, z nichž může vyvodit nové relativní normy a nové společné stránky, které mohou sloužit za základ utvářejícího se slohu. Hledá též strukturální a obsahové projevy noetických vazeb. Skladatel pak na základě komplexních rozborů dochází k poznání, že noetická, a tedy i hodnotová rovina závisí na bezvadném a jedinečném fungování všech složek hudebního projevu včetně obsahu a jejich souvislostí.

e) *Komplexní rozbor skladatelské osobnosti*

V rámci semináře rozboru skladeb je výhodné občas provést komplexní rozbor jedné osobnosti. Tím se otevřou další souvislosti fungující v hudebním životě, což má velký význam zvláště tehdy, hovoříme-li o významu autora soudobého.

Cílem tohoto rozboru je co nejvíce porozumět významu díla sledované osobnosti. Nerozebíráme všechny skladby, ale vybíráme vzorky z klíčových skladeb z různých období tvorby. Komplexním způsobem rozebíráme zpravidla jen jednu skladbu. Protože však máme k dispozici daleko širší souvislosti, než vycházíme-li z rozboru jediné skladby, rozšíříme komplexní pohled na autora o další hlediska.

1. **Hledisko životopisné** — *tím obvykle začínáme.*

V životopise si obvykle všímáme různých údajů, které jsou pro umělecký vývoj sledované osobnosti podstatné: rodinné prostředí, hudební vlivy, vzdělání apod. Později začneme sledovat spíše umělecký vývoj — vznik skladeb, důležité hudební společenské události, které mají vliv na proces tvorby atd. Rozhodně by se součástí komplexního rozboru neměly stát nepodstatné nebo pikantní záležitosti. Ty totiž nedělají umělce umělcem (jak se to často i v literatuře tvrdívá). Různé výstřednosti bychom našli i u lidí neuměleckých profesí, tam nám to však není tak nápadné a nemluví se o tom.

2. **Hledisko uměleckého vývoje**

Poznatky pro charakterizaci uměleckého vývoje získáme analýzami vybraných děl ze všech období autorovy činnosti. Zaměřujeme se především na sledování některých prvků — zvláště jedinečných. Některé skladby je však nutné rozebrat komplexně vzhledem ke zjištění celkového přístupu autora a k řešení hudebních problémů. Tak získáme určité linky, které jsou charakteristické a poukazují na nějaké tendence. Dále si všímáme vlivů jiných, hlavně předchozích skladatelů a sledujeme, jakým způsobem se náš autor s nimi vyrovnává a jak tyto vlivy přenáší do svého uměleckého výraziva.

3. **Hledisko uměleckého kontextu**

Zde srovnáváme skladby autora se skladbami jeho vrstevníků a všímáme si různých typických odlišností.

4. **Hodnocení významu autora**

U žijícího autora nelze vynášet konečné soudy. Zde se omezíme jen na hodnocení současného stavu; předpovědí se raději vyvarujeme. (U autora, který již nežije, můžeme provést celkové shrnutí významu jeho osobnosti.) V hodnocení si v každém případě všímáme vztahu autora ke společnosti, v níž žije: jakým způsobem se zapojuje do společenských procesů svým uměleckým dílem a eventuálně i organizátorskou, pedagogickou nebo jinou činností. Sledujeme náměty programních děl i charakter absolutní hudby podle zásad ideového rozboru. Důležité je postižení způsobu zpracování námětů, typizace postav, akcentování určitých dějových momentů aj. Společenskou přínosnost však nevidíme jen v agitačně-politicky zaměřených dílech, ale i v dílech vyjadřujících problémy etické, citové apod. Přínosem je však vždy jen tehdy, stojí-li dílo na realistických pozicích, je-li komunikativní a má-li zároveň uměleckou hodnotu.

Součtem poznatků ze strukturálních a obsahových rozborů dostaneme obraz o individuální estetice autora (převládající zaměření, hudební řeč, světový názor, způsoby uměleckého přetváření). Můžeme pak mluvit o individuálním slohu, který můžeme zařadit do širších kontextů, protože osobnostní sloh je vždy modifikací slohu dobového. V hodnocení podnětnosti a výlučnosti sledované tvorby mluvíme o jedinečných znacích. Vývoj autora hodnotíme jednak z kvalitativního, jednak ze slohového hlediska.

Ze všech poznatků, které jsme o autorovi získali, se snažíme vyvodit obecnější závěry platné pro hudební život, pro určitou skupinu autorů a pro některé jevy v hudebním vývoji. Na závěr uvedeme úplný seznam skladeb autora se stručnou charakteristikou i dříve nerozebíraných skladeb, nejlépe s údaji o vydání, nahrávkách apod. Tím zároveň vytvoříme propagační materiál.

f) *Shrnutí*

Metodologicky tedy rozbor na vysokých školách tohoto zaměření vypadá takto:

1/ rozbor strukturální 2/ rozbor obsahový 3/ rozbor vzájemných souvislostí obsahu a formy	obecná část (detailněji než na jiných školách)

4/ rozbor platnosti absolutních norem ve skladbě
5/ rozbor platnosti relativních norem a eventuální zobecnění norem nových
6/ některé aspekty sémiotického rozboru
7/ zhodnocení kladných, sporných a záporných rysů skladby a významu skladby v kontextu tvorby autora nebo i v kontextu slohového období (uměleckého směru)

} speciální část

Při vysoké úrovni žáků (zvláště v posledních hodinách semináře) je možno od obecných rysů skladby abstrahovat a všímat si pouze speciálních jevů. Tímto způsobem se píší i odborné články a kritiky. Vždy však musí být souvislost s obecným podtržena.

Problémové rozbory skladeb již nemají jen naučný charakter, ale jsou velkým společenským přínosem. Na seminářích rozboru skladeb je proto nutno se všemi jevy do hloubky zabývat (i v diskusích), neboť zde vychováváme důležité osobnosti kulturně politické praxe.

IV. ZÁVĚRY

Rozbory skladeb jsou nejúčinnější metodou poznání hudebních jevů. Proto by se jejich realizaci měla věnovat větší pozornost než dosud. Důraz by se měl klást zejména na tato hlediska:

1. Metodologická východiska

a) *komplexnost rozboru skladeb:*

V první kapitole této práce vyvozuji zákonité souvislosti mezi obsahem a formou (strukturou), z kterých vyplývá, že v každé skladbě je přítomen obsah v určitém stupni konkrétnosti, a že tento obsah byl prvním činitelem z hlediska vzniku skladby. Proto nemůžeme obsah přehlížet a v analýze vynechávat, k čemuž často dochází.

b) *jednota metodologických přístupů na všech stupních škol*

Vycházím ze zásady, že výchova žáků by měla být metodologicky jednotná[32]), aby byla co nejefektivnější. Proto by se koncepčně jednotné

[32]) Jednotou zde rozumím sjednocení různých hledisek a přístupů, nikoliv však schematickou a ustrnulou praxi.

komplexní rozbory měly objevit již na základních školách (i když jen v elementární podobě). Tím se podaří zformovat správné hudební cítění dítěte již v útlém věku a na tomto základě pak lze účinně hudební vzdělání rozvíjet. Avšak i ti žáci, kteří se hudbě po skončení povinné školní docházky nevěnují, budou mít pevné základy správného hudebního cítění. Docílíme tak větší rozšíření tzv. vážné hudby.

c) *specializace podle stupně a zaměření školy:*

Metodologická jednota nevylučuje specializaci. Naopak vystupuje v roli obecného a specializace v roli zvláštního. Proto základní směr zůstává pro všechny školy společný (rozbor struktury a obsahu a jejich vzájemných souvislostí, promítajících se v noetické rovině). Základní hlediska tohoto rozboru by měla být *jednotná* (motivické a tematické vztahy, hudební forma, sloh, hlediska historického materialismu, obecný obsah, námět, idea, sémantické aspekty apod.). Různá je však míra odbornosti a cíl, který rozborem sledujeme.

Na základních školách je míra odbornosti v elementární rovině a hlavním cílem komplexních rozborů zde je probudit u žáků správné hudební cítění a uvědomělý zájem o hudbu. Na LŠU je odbornost o něco vyšší, avšak ještě není na bázi profesionální. Rozbory skladeb v hodinách hudební nauky i individuální nástrojové výuky mají vést buď k výchově zapálených hudebních amatérů nebo k přípravě na odborné hudební studium a k základům umělecké samostatnosti. Na konzervatořích je již komplexní rozbor shrnutím poznatků z ostatních hudebně teoretických disciplín a hlubším spojením hudební struktury s obsahem díla. Tím se mají vytvořit předpoklady pro rozumově uvědomělou interpretaci hudebního díla a pro všeobecné hudební vzdělání. V příslušně vyšší rovině se tyto cíle sledují i při výuce instrumentalistů na AMU, kde k tomu ještě přistupuje požadavek výchovy reprezentativního socialistického umělce. Na pedagogických fakultách je komplexní rozbor zaměřen převážně na momenty výkladu, na co nejvýstižnější vyhmátnutí souvislostí struktury a obsahu, i na společenské souvislosti. Nejvyšší nároky jsou kladeny na adepty oborů skladba, dirigování, hudební věda a kritika, kde komplexními rozbory skladeb sledujeme výchovu odborně vzdělaných, politicky vyspělých a tvůrčími schopnostmi nadaných osobností, které by měly sehrát důležitou roli v tvorbě nových kulturních hodnot.

d) *marxistické pojetí rozboru skladeb:*

Základním rysem tohoto pojetí je *vědeckost.* Hudební jevy nelze vykládat z hlediska idealistických koncepcí hudební imanence, nebo naopak je nelze mechanicky přiřazovat k určitým společenských jevům (tzv. vulgární sociologie). Musíme sledovat zákonité — dialektické souvislosti

všech jevů hudebních i nehudebních a na jejich základě stavět komplexní rozbor. Jedině z tohoto pohledu — z žádného jiného — se dá vysvětlovat idea hudebního díla a všechny sémantické aspekty.

e) *problematika norem, tvořivost:*

Pedagog musí ve výuce rozlišovat absolutní a relativní normy. V rámci relativních norem se nemá bránit novému žákovu tvůrčímu pojetí. Relativní normy mají vést k poznání určitých jevů, nemají však žáka svazovat do úzkého schematismu tam, kde to není funkční. Tuto hranici musí poznat pedagog. Komplexní rozbory skladeb mají vést k některým tvůrčím aspektům budoucí vlastní činnosti žáka (posluchače) v oblasti interpretační, skladatelské, vědecké či osvětové. Hudbu je tedy nutné vykládat jako otevřený systém — jak z hlediska obsahu skladeb, tak z hlediska jejího vývoje (pro řadu pedagogů „končí hudba" např. u Debussyho). Hudba je uzavřeným systémem jen z hlediska absolutních norem.

f) *sémantické aspekty výkladu:*

Jednotným cílem rozborů skladeb na všech školách je dospět k sémantickým aspektům hudby (v různé rovině odbornosti). Jedině tak se dostaneme k pravému smyslu existence hudby a k eventuálnímu postižení její relativní hodnoty. Zvláště je nutné připomínat, že hudba sděluje především subjektivní obrazy objektivní reality, tj. že jí je bližší líčení emocionálních stavů a působení ve sféře filozofických a etických hodnot než vnější dějová popisnost.

2. Z těchto hledisek vyplývají i některé úkoly:

a) v osnovách pro všechny typy škol by se mělo *výslovně* psát o komplexním rozboru skladeb (ne jen o poslechu nebo o strukturálním rozboru) a měly by tam být konkrétně vyznačeny jeho metody a cíle;

b) velmi prospěšné by bylo vypracování metodických příruček, kde by byly uvedeny některé vzorové rozbory i s metodologickým výkladem;

c) metodikové hudební výchovy by měli organizovat semináře, kde by se přednášela uvedená problematika a vyměňovaly by se zkušenosti z aplikace těchto zásad.