

V-I-32

od

EMIL  
HRADECKÝ

do studia  
tonální  
harmonie

EDITIO SUPRAPHON

úvod **EMIL HRADECKÝ**

do studia

tonální

harmonie

*druhé doplněné vydání*

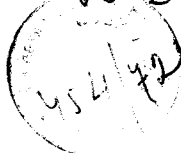


SUPRAPHON • PRAHA • 1972

Masarykova univerzita Filozofická fakulta, ústav hudební vědy	
Přir.č.	72-8512
Sign.	E-4
Syst.č.	475650

ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA  
FILOSOFICKÉ FAKULTY  
UNIVERSITY J. E. PURKYNĚ  
BRNO

13 - 8512 - 72



50

## 1. O významech slova harmonie

Kromě specifického významu, který je běžný každému, kdo se aspoň trochu zajímá o hudbu, má slovo *harmonie* spolu s přídavným jménem *harmonický* ještě celou řadu dalších významových odstínů. S nejrozšířenějším z nich se takřka denně setkáváme v obecném dorozumívacím jazyce, ne-li přímo v mluvě hovorové, kde již dávno zdomácněl jako náhražka slova *soulad* tak dokonale, že je spíše pohotově toto cizí slovo, vypůjčené z klasické řečtiny, než méně obvyklý domácí výraz. Tomuto obecnému a původnímu významu se blíží použití slova harmonie ve filosofii; avšak již od nejstarší doby přichází v odborném filosofickém názvosloví též v užším vymezení (např. antická *harmonie sfér* nebo Leibnitzova *předzjednaná harmonie*, *harmonia praestabilita*). Ve významu ještě užším a vyhraněnějším, v němž má již povahu technického termínu, používá se toho výrazu v matematice (např. *harmonické grupy*, *harmonické funkce*) a ve fyzice (např. *harmonický pohyb*); ve zcela zvláštním a úzce odborném významu se objevuje i ve filologii, resp. fonetice (*harmonie vokálů*).

Nejbohatší však je jistě použití slova *harmonie* a *harmonický* v široké oblasti hudebních nauk a vůbec v odborném hudebním názvosloví. Avšak ani v tomto poměrně úzkém oboru lidské vzdělanosti nemá toto slovo jediný a stálý, vždy stejný a přesně vymezený význam. Tak především dosti často přichází ve významu spíše přeneseném, kde se ho užívá z nedostatku nebo neznalosti vhodnějšího termínu. Příkladem toho je velmi rozšířené spojení *dřevěná harmonie*, jímž se rozumí skupina tzv. dřevěných dechových nástrojů v orchestru; obdobně se mluvívá i o *dechové harmonii*. Jiným příkladem, tentokrát z oboru, kterého hudební teorie užívá jako své pomocné vědy, totiž z hudební akustiky, je spojení *harmonické tóny* ve významu, pro nějž raději užíváme označení *svrchní (aliquotní, částkové, parciální) tóny*. Ještě rozmanitější jsou pak významy, jež slovo harmonie vystřídalo v průběhu minulých dob, ještě dříve, než mohlo dostat dnešní obvyklý význam. Tak například antická hudební teorie užívala termínu harmonie pro *tónové řady*, které jsou vzdálenou obdobou našich tónin či spíše stupnic. Píše-li dnes někdo o tomto předmětu, užívá ovšem ve svém historickém pojednání slova *harmonie* v tehdejší smyslu, i když si dnes pod ním představujeme něco docela jiného. Touto cestou se tedy do běžné hudební terminologie dostávají ještě další významy tohoto slova.

Avšak ani když se omezíme na oblast novodobé hudební teorie, nemůžeme říci, že termín *harmonie* je zcela jednoznačný. Naopak, jeho smysl a přesný význam



lze určit teprve ze souvislosti, v níž se vyskytne. Tak se například někdy praví, že na tom nebo onom místě „skladatel používá dominantní harmonie“ nebo se mluví o kvalitě „právě zaznívající harmonie“. Zde je ze souvislosti patrné, že v těchto a podobných případech užíváme slova harmonie asi v takovém smyslu, že bychom je mohli nahradit slovem *akord*, kdyby nám v tomto spojení nepřipadalo příliš úzké. Jindy však téhož slova užíváme, mluvíme-li všeobecně o způsobu, jak určitý skladatel nebo určitý hudební sloh nakládá s „harmoniiemi“ v předcházejícím smyslu toho slova, jak je volí, spojuje, do jakých poměrů je uvádí a tak dále, krátce jak řeší harmonickou stránku svého hudebního projevu. Příkladem takového použití jsou spojení jako *klasická harmonie*, *Janáčková harmonie* nebo i *vytříbená*, *pokroková* či dokonce *moderní harmonie* a podobně.

Ale dříve než se obrátíme k vlastnímu a nejběžnějšímu významu slova harmonie, je nezbytné vsunout do našeho výkladu odbočení, jakého by ještě před několika desítkami let nebylo třeba. Vybízí k tomu poslední příklad použití slova *harmonie* ve spojení s přívlastkem *moderní*. Jak totiž všichni víme, nastaly v průběhu našeho století hluboké změny přímo v podstatě hudby. Prostému konzumentu hudebního umění, který není zvláště důkladně historicky a teoreticky poučen, jeví se věc asi tak, že evropská hudba se ve své poslední vývojové etapě proměnila daleko víc než za celou dobu svých předcházejících dějin. Porovná-li totiž třeba gregoriánský chorál, který podvědomě ztotožňuje s východiskem evropské hudební kultury, se svým zamilovaným Bachem, Beethovenem, Dvořákem nebo ještě i Janáčkem, nachází na obou stranách mnoho styčných bodů a přes všechny slohové a výrazové rozdíly mu nedělá nejmenší potíže je zahrnout pod pojem téhož hudebního umění, které se — aspoň v jeho představě — povlovně vyvíjelo z „primitivního“ základu ke stále větší složitosti a dokonalosti. Když však proti sobě postaví na jedné straně hudbu z počátku našeho století, která ještě v předcházející generaci platila za moderní, například hudbu Gustava Mahlera nebo Richarda Strausse, a na druhé straně výboje takzvané Nové hudby či výraznější skladebné projevy současných experimentálních směrů, není ve většině případů schopen vidět podobnou souvislost tím spíše, že širá oblast tzv. hudby užití a populární tvrdošijně trvá ve vyježděných kolejkách hudby 19. století, zatímco zase představitelé Nové hudby nezřídka kategoricky požadují, aby se k jejich skladebným projevům přistupovalo bez poslechových předpokladů, získaných dlouhodobým stykem s hudební kulturou minulosti. Jestliže pak naivní pozorovatel, na jehož stanovisko se na začátku svých úvah musíme postavit i my, dovede v této složité situaci bez váhání určit, ke které stránce tradičního hudebního projevu se vztahuje slovo *harmonie* ve svém nejběžnějším významu, stěžejí tak dokáže učinit tvář v tvář projevům Nové hudby, protože instinktivně tuší, že v tomto slohovém okruhu jde o něco zásadně odlišného. Jak patrné, bylo by přinejmenším předčasné, kdybychom se s právě nadhozenou problematikou, která nemusila minulé generace znepokojoval, snažili vypořádat hned v rámci Úvodních poznámek. Bylo však nezbytné již na samém počátku alespoň upozornit na skutečnost, že ani od harmonie nemůžeme očekávat schopnost obsáhnout jediným řešením problematiku veškeré hudby. Naopak se zdá, že místo představy jediné všeobšíhlé

harmonie se musíme smířit buď s možností několikeré harmonie, platné vždy jen pro určitou historickou epochu či zeměpisnou oblast, nebo zase s předpokladem, že o harmonii v plném smyslu slova se dá mluvit jenom v souvislosti s některou z těchto oblastí hudebních dějin. Závěrem tohoto odbočení pak budiž dovoleno již jen podotknout, že právě proto je slovo *harmonie* v titulu této knihy opatřeno přívlastkem *tonální*, s jehož významem se ovšem seznámíme až později. Z metodických důvodů však budeme prozatím postupovat tak, jako by celá právě naznačená problematika prostě neexistovala a jako kdyby se naše úvahy týkaly jen historicky prověřené tradiční hudby.

Postavíme-li se tedy na toto stanovisko, můžeme říci, že nejčastěji a nejspíše se pod slovem *harmonie* rozumí to, co lze mnohem jasněji vyjádřit označením *nauka o harmonii*. Přesto, že každému je tento význam bez dalšího výkladu zřejmý již ze spojení „studium harmonie“ nebo „hodina harmonie“, není tím nezbytné rozlišování obsahu pojmu ještě u konce. Neboť i v tomto zdánlivě samozřejmém významu může mít slovo harmonie dvojitý náplň. Někdy totiž — a to častěji — máme na mysli spíše praktickou stránku věci a chápeme studium harmonie jako prostředek k osvojení si technické dovednosti při praktickém používání harmonického materiálu, který za dané historické situace skýtá dosavadní vývoj hudebního jazyka. Tomuto výměru skutečně nejlépe odpovídá právě zmíněný termín *nauka o harmonii* a nelze přehlédnout ani skutečnost, že k němu nabádá i sám přirozený jazykový cit. Jindy však — a to bohužel méně často — vidíme ve studiu harmonie prostředek k hlubšímu porozumění zákonitosti hudebního jazyka, k poznání vzájemné souvislosti harmonických jevů a k získání spolehlivého nástroje pro exaktní zkoumání uměleckého hudebního projevu, tedy pro činnost, která je základní a nezbytnou podmínkou řádně podložené hudební estetiky. Pro takovéto pojetí harmonie nemáme vskutku vystihující a každému hned srozumitelný termín. Pod vlivem němčiny, jenž se vzhledem k tradiční kulturní orientaci minulého století projevil a částečně ještě uplatňuje i v hudební terminologii, došlo tu a tam k pokusu užívat v tomto významu termínu *harmonika*. Ačkoli v tomto tvaru lze vidět vítanou analogii ke slovům *melodika*, *rytmika* a *tektonika*, přece jen se nevil, snad proto, že se nezdálo vhodné užívat pro teoretickou disciplínu výrazu, který zní stejně jako pojmenování populárního hudebního nástroje. A tak, nemáme-li k dispozici dvojici, jakou vládne němčina ve významovém rozdílu slov *Harmonielehre* a *Harmonik*, můžeme si vypomoci alespoň poměrně dosti srozumitelným rozlišením na *harmonii praktickou a teoretickou*.

## 2. Dvojitý pojetí harmonie

Nebylo by správné, kdybychom ve dvojitým pojetí harmonie, jak bylo právě charakterizováno, hledali příkrý protiklad, poněvadž nejde o nic více než o dvojitý postoj, dvojitý přístup k téže problematice. Přesto však je třeba hned předem upozornit na

velký rozdíl, který by si měl uvědomit každý, kdo se hodlá harmonií důkladněji zabývat.

Přistupuje-li totiž někdo k harmonii jako k praktické nauce, a očekává-li tedy od svého snažení, že jej učiní schopným dokonale užívat harmonického výraziva ať již ve vlastních skladebných pokusech, či při zpracování nebo úpravě odjinud převzatého (nejspíše melodického) materiálu, dospěje v průběhu svého studia velmi brzy k okamžiku, kdy sezná (i když si to třeba nepřizná), že opravdu půvabná a přirozená harmonická sazba nevyrůstá z praxe aplikace nesčetných pravidel a záповědí, jejichž obsah si v potu tváře osvoji, nýbrž že daleko spíše vzniká tam, kde se dává vést instinktem a kde mu dílo roste pod rukama ve šťastné chvíli inspirace jako samo sebou. I když si pak dodatečně — stojí-li mu to vůbec za to — uvědomí též rozumovou úvahou důvody, proč bylo třeba volit právě toto řešení, a ne jiné, přece jen by bylo zbytečné si představit, že k němu dospěl po rozumové cestě. Nesnáz je ovšem v tom, že ne každý, kdo se věnuje studiu harmonie v naznačeném směru, je v potřebné míře nadán harmonickým citem a fantazií, aby se jimi mohl dát bezpečně vést. Není pak vyloučeno, že dokáže vyřešit i nejnáročnější úkoly a že si poradí i ve velmi spletité situaci, aniž by se přitom zpronevřel jedinému písmenu z pouček, které vroubí jeho trnitou cestu za uměním; avšak i při veškeré té korektnosti shledáme, že výsledek jeho práce je na hony vzdálen zdravé představě o skutečné hudbě, a je dokonce dosti pravděpodobné, že dáme přednost řešení, jehož autor se sice dostal do konfliktu s tím či oním tradičním pravidlem, jež si nás však přesto podmaní přirozenou nenuceností a samozřejmostí.

Za tohoto stavu věcí není divu, že u zručných představitelů živé hudební praxe se nezdá setkáváme s přezíravým podceňováním hudební teorie vůbec a harmonie zvláště, i s názorem, že záleží čistě jen na nadání a teoretické studium že má význam nanejvýš na samém začátku, k vyšším metám však že se dospěje jedině vlastní houževnatou prací pod zkušeným vedením a poučením z vlastních omylů. Zastánci těchto a podobných názorů rádi poukazují na to, že jim samým teoretická úvaha nijak neprospívá, ba že by spíše podvazovala přirozený tok jejich hudebního citu; jejich neomylná řemeslná zručnost pak mocně podporuje toto tvrzení.

Avšak kdo tak mluví, sám se klame. Nechme stranou nespornou skutečnost, že to, co je výsadou výjimečně nadaných jednotlivců, nelze povýšit na všeobecně platnou zásadu. Povšimněme si raději toho, že osvojit si správný způsob vyjadřování hudebních myšlenek (čili zvládnout hudební jazyk jako vyjadřovací prostředek) má mnoho společného s úkolem naučit se správně vyjadřovat v kterékoli řeči. Všichni víme, že je docela dobře možné se naučit jazyku pouhým odposloucháváním, tedy bez uvědomělého studia gramatiky, neboť všichni jsme se tak učili své mateřštině, ovšem jen do jistého stupně, který kolísá podle míry nadání jednotlivce. Jsou zajisté jazykově zvláště nadaní lidé, kteří bez formálního studia dospěli až k dokonalému ovládnutí jazyka, třeba i cizího. I oni však prakticky dovedou gramatiku: Jejich zvláštní schopnosti jim umožnily odvodit z jednotlivých vazeb, které tolikrát slychali, obecná pravidla a vytvořit si v podvědomí příslušný systém, který jim přešel do krve, aniž to zpozorovali, a který jim dává schopnost automaticky volit správné tvary bez

znalosti vzorů a vybírat správné vazby bez uvědomělé znalosti větosloví. V zásadě však jejich mozek provedl tutéž práci jako u těch, kteří si mluvnici osvojili ve škole nebo z učebnice, a rozdíl je jen v tom, že jejich schopnost odvozovat obecné závěry v určitém oboru je tak vynikající a že pracuje samočinně, bez neustálé podpory zvenčí. Tím vším však ještě není řečeno, že by svého cíle nedosáhli dříve a lépe, kdyby k jejich nadání přistoupilo ještě soustavné a uvědomělé studium.

Zcela obdobně si můžeme představit i postup při osvojování si hudebního jazyka. Hudební řeč ovšem není naší mateřštinou, která je aspoň do určitého stupně přístupna každému; nebudeme přece odírat známé pravdě, že bez jistého stupně nadání není v našem oboru vůbec možno mluvit o vyhlídkách na úspěch. Je-li však jednou tento předpoklad v potřebné míře dán, je aspoň pro průměr třeba uznat, že nestačí spoléhat jen na přirozenou vlohu, nýbrž že je třeba k ní přidružit i rozumové uvědomění (tedy řádně podložené teoretické studium), poněvadž opak by byl stejně bláhovým počínáním, jako kdybychom chtěli popírat nezbytnost mluvnice v jazykové praxi. A platí-li tato zásada o hudební řeči vůbec, ba vidíme-li, že má ještě daleko širší dosah, pak jistě není třeba dovozovat, že platí i se vztahem k harmonii.

Výsledek předcházejících několika odstavců lze stručně shrnout asi takto: Je-li studium harmonie zaměřeno především k hudební praxi, pak je nepostradatelným předpokladem jeho úspěchu poměrně vysoký stupeň přirozeného nadání, a to nadání vrozeného, jež nelze nahradit ani nejušilovnější snahou, ani nejbystřejší inteligencí. Na druhé straně však, nejde-li právě o zcela výjimečný případ, nadání samo o sobě také nestačí, a k plnému rozvoji všech jeho možností je třeba uvědomělého proniknutí problematikou látky, což je nemyslitelné bez soustavného teoretického poučení.

Obrátíme-li se nyní k druhému pojetí harmonie, jak bylo výše vymezeno pod jménem harmonie teoretická, a připomeneme-li si znovu, že v tomto případě není cílem získat řemeslnou dovednost, nýbrž že jde pouze o pochopení harmonické stránky hudební řeči a její zákonitosti, je jistě předem patrné, že úspěch studia v tomto směru není již tou měrou závislý na hudebním nadání, jako byl prve. Neboť zde neusilujeme o vytváření uměleckých hodnot, které je bez vrozené fantazie a tvůrčího instinktu nemyslitelné, nýbrž toliko o *výklad* hodnot, povolanejší rukou již vytvořených. Jde tedy o činnost v podstatě intelektuální, takže zde není třeba jiného předpokladu než přiměřeného stupně inteligence. Poněvadž však inteligence bývá nezřídka dosti jednostranná, řekněme hned přesněji, že je třeba přiměřeného stupně hudební inteligence, který bývá nerozlučně spojen se základní a rozvoje schopnou dispozicí snadno přijímat a dobře rozlišovat hudební vjemy, tedy s tou vlastností, kterou mají prostí lidé obvykle na mysli, mluví-li se o *hudebním nadání* v nejširším slova smyslu. A tento stupeň hudební inteligence můžeme směle předpokládat u každého, kdo projevuje vskutku uvědomělý, a ne jen čistě pudový zájem o hudební umění.

Zastávat tento názor se možná zdá trochu přehnané, poněvadž je na první pohled jen velmi nesnadno slučitelný se známým faktem, že se setkáváme s množstvím

opravdu inteligentních hudebníků, jejichž znalosti z oboru harmonie nestojí takřka za řeč. Tento stav se však vytváří teprve v nejnovější době souběžně s tím, jak se ve výkonném umění až nezdravě uplatňuje převaha strojově přesné virtuózní techniky nad bezprostředně tvořivou přirozenou hudebností, a není způsoben příčinami, majícími základ v podstatě věci, nýbrž navodila jej také zvláštní povaha literatury, obírající se harmonií.

### 3. Povaha literatury o harmonii

V literatuře o harmonii se setkáváme v zásadě s dvojitým pojetím. Na jedné straně totiž jde o příručky nebo učebnice *prakticky chápané harmonie*, jejichž nejvyšší ctížádostí je dokonale naučit technice harmonické sazby, na druhé straně pak o díla vyloženě *vědeckého nebo úzce odbornického založení*, která přímo odpuzují prostého čtenáře i přirozeně cítícího hudebníka buď výlučností řešených problémů, nebo odtržeností od živé hudby či zase nesrozumitelnosti učené argumentace, posbírané na širém poli akustiky, fyziologie, psychologie nebo jiného vědního oboru.

Prvá z obou skupin se sotva kdy dokáže vyhnout dogmaticky naučnému způsobu výkladu, a poněvadž se musí vedle čistě harmonické problematiky vypořádat i se spoustou technických poznatků z melodiky, kontrapunktu a hudebních forem, nemůže dobře v této encyklopedické změti sledovat vnitřní souvislost ryze harmonické látky. Tvrdošijně nutí každého adepta bez rozdílu k tomu, aby si krok za krokem ověřoval získané poznatky hned vlastní tvorbou; proto je skoro každá kniha tohoto druhu provázena zvláštním svazkem „příkladové části“ a mlčky nebo výslovně se předpokládá, že svědomitý žák vypracuje do poslední noty vše, co mu autor učebnice diktuje, a že přidá ještě ze svého. Má to za následek jednak hluboce zakoreněné přesvědčení, že s harmonií si neporadíme bez živého slova a neustálého dozoru učitele (neboť nelze předpokládat, že průměrný žák sám odkryje chyby ve svých příkladech), jednak to, že i nejméně náročný žák si velmi brzy povšimne propastného rozdílu mezi skutečnou hudbou, kterou jinak slychá a hraje, a mezi toporně schematickým čtyřhlasem vlastní výroby, v němž se po dlouhou dobu od počátku svého studia musí vyžívat. Únava a znechucení nebo zase nedostatek času a příležitosti se pak dostaví zpravidla dříve, než se průměrný zájemce propracuje ke stupni, na němž se jeho pokusy začnou vzdáleně podobat živé hudbě. A tak obyčejně i odborné studium uvázne na mělčině prvých začátků; poněvadž taková skrovná výzbroj naprosto nestačí k tomu, aby umožnila rozbor poměrně jednoduché skladby a poskytla tak orientaci po její struktuře, vede to k podceňování použitelnosti teoretických vědomostí vůbec a k názoru, že to bez nich jde nebo musí jít také.

O druhé ze zmíněných dvou skupin harmonické literatury není třeba tak širokého výkladu. Skoro vždy klade na čtenáře velké požadavky: Předpokládá nejen značnou míru všeobecného vzdělání a široký rozhled, nýbrž pravidelně i úplnou znalost všeho, co může poskytnout praktické studium harmonie, které — jak jsme právě

viděli<sup>1</sup> — je dáno jen málokomu dovést k úspěšnému konci. Poněvadž šťastní jednotlivci, kteří již dosáhli tohoto vysokého cíle, nevyznačují se obyčejně sklonem k teoretickým úvahám, je vrstva profesionálních znalců, schopných míti z tohoto druhu literatury skutečný prospěch, povážlivě úzká.

Řekneme-li nyní, že ani jeden z obou typů, na něž lze schematicky rozdělit běžnou literaturu o harmonii, není s to uvést nepřipraveného zájemce do základní problematiky teoretické harmonie, nemníme tím ani v nejmenším snižovat hodnotu této početné literární produkce; konstatujeme tím pouze, že její zaměření a poslání je jiné. Přesto však význam, potřeba i užitečnost důkladnější orientace po látce teoretické harmonie — a v neposlední řadě i zájem o ni — zůstávají stejně živé, poněvadž okruh těch, kdo se bez ní nemohou obejít, neomezuje se toliko na povolané znalce, k nimž bychom chtěli počítat i hudební estetiky a kritiky. Nemůže ji totiž postrádat ani výkonný umělec, záleželi-li mu na tom, aby jeho interpretace odpovídala struktuře skladby a nebyla závislá jenom na málo spolehlivém instinktu, ba lze říci, že bez všeobecné znalosti základních pojmů teoretické harmonie nelze ani řádně pochopit smysl dějin hudby. Nehodláme sice popírat, že myšlenkové proudy, pokrokové ideje, prostředí a jiní podobní činitelé, kteří dodávají umělecké tvorbě jak impuls, tak i živnou půdu a historické pozadí, jsou každému pochopitelné i bez hudebně teoretických znalostí, nemůžeme však souhlasit s tím, když se výklad o vývoji hudby omezí jen na tyto vnější stránky a okolnosti, jak se často stává. Kdyby génius nedovedl přímo ve své technice vytvořit dost výrazné vyjadřovací prostředky, aby jimi zcela bezprostředně a bez vysvětlujícího komentáře vzbudil v nitru posluchače city a hnutí, jež sám měl na mysli, věděli bychom dnes o něm leda z dějin filosofie a duchovních proudů, nikoli však z dějin hudby. Neboť z jejich hlediska nezáleží pouze na tom, aby tvořící umělec byl těchto myšlenek a idejí schopen, nýbrž právě tak i na tom, aby je jak náleží vyjádřil v materiálu, jímž pracuje. *Není proto správné vidět v pozorném sledování a ve zdůrazňování čistě technických stránek uměleckého projevu planý formalismus, když je zřejmé, že právě v nich se bezprostředně a přitom konkrétně i autenticky zrcadlí autorův přínos a záměr.* Poněvadž pak za dnešního stavu hudby se takový rozbor nevyhnutelně týká v prvé řadě její harmonické složky, není možno jej bez jisté znalosti této látky ani sledovat, natož pochopit.

Ale i bez těchto zvláštních důvodů snad lze považovat za zcela samozřejmý požadavek, aby každý, koho povolání nebo zájem přivedou do užšího styku s hudbou, měl všeobecné hudební vzdělání, jež by svým rozsahem a prohloubením odpovídalo stupni jeho technické vyspělosti nebo intenzitě jeho zájmu, čili — jinými slovy — aby měl přiměřený rozhled po hudební teorii. A poněvadž víme z každodenní zkušenosti předem, že již po generace je stěžejním hudebně teoretickým oborem právě harmonie, dospíváme jinou cestou k těmž závěru.

## 4. Poslání a rozvrh Úvodu do studia harmonie

Po předcházejících odstavcích je snad již bez dalších výkladů zřejmý i účel a smysl této knihy, zejména to, že jejím posláním není být příručkou harmonické praxe. I tak však zůstává hudební praxe v ohnisku jejího zájmu, ovšem spíše jako předmět pozorování a výkladu, tedy právě v onom smyslu, v němž v učebnicích s vyloženě praktickým posláním nutně přichází trochu zkrátka. Snad proto si uživatelé tohoto druhu učebnic harmonie často stěžují na jejich nesrozumitelnost nebo zdánlivou nesouvislost, leckdy dokonce právem, poněvadž učebnice bývají míněny (nebo proti vůli autora dopadnou) jako příručka pro učitele, a nikoli pro žáka. Přesto se však za touto prací neskrývá snaha je nahradit nebo s nimi soutěžit, nýbrž pouze je doplnit tím, že se pokouší poskytnout i prakticky zaměřenému zájemci ještě před započítím vlastního studia celkový přehled po širém poli, na němž se má pohybovat. Opírá se přitom o přesvědčení, že teoreticky připravený adept daleko snadněji ve své praktické učebnici porozumí tomu, co dříve pokládal za nepochopitelné, a že sám uvidí souvislost tam, kde by si ji jinak neuvědomil nebo kde autor na ni dost jasně neupozornil. Toto uvědomění si vnitřních souvislostí je nesmírně důležité, poněvadž trvalým ziskem se mohou stát jen vědomosti, které spojuje ve vyšší jednotu logický a řádně pochopený systém.

Poslání této knihy však je přece jen podstatně širší, než by se zdálo podle několika předcházejících vět. Neboť jejím hlavním cílem je právě to, co vyjadřuje její název, totiž uvést do základních pojmů a hlavních otázek teoretické harmonie i toho, kdo v ní ještě nemá zkušeností, a dovést jej až k onomu stupni, aby byl v tomto odvětví hudební teorie schopen ne-li přímo vlastní odborné práce, tedy jistě aspoň samostatného studia, nebo — přinejmenším — aby se mu otevřela cesta i k obtížnější a méně přístupné odborné literatuře.

Dosáhnout tohoto cíle není tak jednoduché, jak by se mohlo na první pohled zdát, a bylo by omylem se domnívat, že k tomu postačí výklad několika hlavních pojmů spolu s přehledným půdorysem příslušného systému. Za čtyři století vývoje teoretické harmonie totiž vzniklo více různých harmonických systémů, z nichž hlavní se od sebe liší hned ve svém východisku, a proto dospívají k zásadně odlišnému pojetí a výkladu látky, při čemž dávné spory mezi nimi nejsou podnes rozhodnuty s konečnou platností. Většina literatury — zejména jde-li o literaturu s praktickým zaměřením — si usnadňuje situaci tím, že se klidně tváří, jako by prostě neexistoval jiný systém než ten, pro který se autor rozhodl nebo který sám zkonstruoval. Kdo se pak vyučí na knize nebo ve škole tak úzkého obzoru, stane se docela přirozeně vyznavačem jejího systému, poněvadž ani nemá možnost jiné volby. Dostane-li se mu pak do ruky pojednání psané z jiného hlediska, buď mu správně neporozumí a bez bližší pozornosti je odmítne, nebo upadne v rozpaky a zklamán ve své víře zaujme skeptický postoj k teorii vůbec. Ani teoretičtější založená část literatury si zpravidla nedělá s kritikou cizích harmonických systémů velké starosti a raději předpokládá, že čtenář je už dávno dobře zná a že není možné jinak, než aby se s autorem shodoval



v prozálním přesvědčení o jejich nedokonalosti. Polemika je zde sice dosti častým zjevem, bývá však namířena proti jednotlivému názoru a jen zřídka je založena tak, aby dávala možnost vlastního úsudku i čtenáři, který se dosud nepoučil odjinud.

Situace v teoretické harmonii tedy je, jak patrně, příliš složitá, než aby bylo možno úkol, který si klade *Úvod do studia tonální harmonie*, absolvovat pouhým předložením sebezdařilejšího systému. Již v zájmu otevřené hry je třeba, aby se čtenář napřed aspoň v hrubých rysech seznámil s hlavními, často zásadně protikladnými názory na stěžejní otázky harmonické problematiky, neboť jedině s touto výzbrojí bude schopen kritického stanoviska k systému, jenž se mu předkládá. Proto systematické části této knihy předchází část historická, v níž jsou hlavní názory řečeného druhu, pokud třeba, vyloženy.

Jak plyne již z pojmenování této části práce, děje se tak ve formě historického přehledu vývoje harmonických teorií a systémů; tento přehled však je zasazen do širší souvislosti tím, že se vždy napřed jedná o vlastnostech hudební tvorby v dotyčném období. Důvody, proč je třeba mít na zřeteli vývoj harmonické praxe, jak se jeví ve skutečné hudební tvorbě, jsou podrobněji vyloženy hned v následující páté úvodní poznámce. Poněvadž však k řádnému úvodu do kterékoli teoretické disciplíny patří jak přehled jejího vlastního vývoje, tak historicky založený výklad o proměnách předmětu jejího zájmu, nebylo by možno upustit od sledování obou zmíněných zřetelů ani v tom případě, že by k tomu nebylo zvláštních důvodů.

Aby však nedošlo k nedorozumění, je třeba předem upozornit, že přes své uspořádání není historická část knihy míněna jako příručka dějin příslušného odvětví hudební teorie; míra její zevrubnosti a hlavně úplnosti je úzce omezena jejím účelem, jímž není o nic více, než poskytnout spolehlivou orientaci po všech důležitějších myšlenkách, jež mohou mít význam pro konstrukci teoretického systému. Jednotlivé soustavy, o nichž je v této části řeč, nejsou také sledovány do podrobností; takový výklad by totiž jednak nebyl bez předběžných vědomostí dosti srozumitelný, jednak ho ani není třeba, poněvadž opravdu logicky uspořádaný systém je předurčen již tím, jaké stanovisko jeho autor zaujme k prvním a základním otázkám. Proto pro náš účel většinou postačí prostě vysvětlit a zhodnotit principy, v nichž bývá jako v kostce obsažen celý přínos systému.

Totéž platí o systematické části knihy. Již proto, že jde pouze o *úvod do studia harmonie*, a nikoli o jakousi encyklopedii tohoto odvětví hudební teorie, nezachází ani systematický oddíl do úvah o méně významných jednotlivostech. Jeho obsah a rozsah sice diktovala snaha probrat veškerou látku a alespoň se dotknout všech otázek, které přicházejí v nejúplnějších příručkách a učebnicích, přece však vůdčí směrnicí zůstalo přesvědčení, že je lépe obětovat ten nebo onen podružný detail, než se rozptylovat pozorností k jednotlivinám a ztratit přitom bezpečný přehled po celkové logické souvislosti, bez něhož nemůže být skutečného pochopení věci.

Ostatně právě ve snaze ukázat jednotný a podivuhodně jednoduchý řád, který až do posledních článků proniká nesmírně rozmanitou a zdánlivě nespoutanou látkou našeho pozorování, je obsažen hlavní záměr tohoto *Úvodu do studia tonální harmonie*. Jeho konečným naplněním by však teprve bylo, kdyby se mu podařilo

svým způsobem přispět i ke čtenářovu potěšení z absolutní krásy tohoto řádu, která plyne z toho, že je důležitým výrazem všeobecné zákonitosti, projevující se ve všech oborech lidského poznání.

## 5. O metodě hudební teorie vůbec a harmonie zvláště

Vytváření nových hodnot čili pokrok se ve vývoji lidské kultury uskutečňuje v zásadě dvojitou cestou. Jednak cestou převážně rozumovou, intelektuální, jejímž přirozeným polem jsou rozsáhlé oblasti vědy, jednak cestou spíše podvědomou, intuitivní, která se uplatňuje v oboru umění. To ovšem ještě neznamená, že vědec se při odvážném dobývání nových poznatků úplně obejde bez intuice, ani že na druhé straně umělec vytvoří nebyvalé kulturní statky veden jen a jen instinktem. Ve skutečnosti je zde celá řada přechodných typů, často jedinečných a neopakovatelných, poněvadž obojí stejně je výsadou géníů. Přece však pro náš účel postačí, zjednodušíme-li si tuto stránku složitého problému lidské tvořivosti až do krajnosti na lapidární protiklad, že v oblasti vědy může teorie předcházet a také většinou předchází své uskutečnění v praxi, kdežto v oboru umění je tomu právě naopak: *Napřed jde tvůrčí čin a pak teprve přichází teorie se svým výkladem.*

Ani hudební umění se nevymyká tomuto všeobecnému pravidlu, i když se může a vždy mohlo právem honosit značnou teoretickou vyspělostí a propracovaností. Víme přece, že velcí mistři, kteří svým tvůrčím přínosem rozhodující měrou přispívali k neustálému obohacování hudebního jazyka, pramálo se ohlíželi na své smělé pouti za novým zvukem a za novým výrazem na současný stav hudební teorie, nýbrž že spíše naopak hleděli se vymanit z těsných pout zděděných návyků, že se nerozpakovali překročit hranici, již školometská teorie obklíčila hudební výraz, ba že se dokonce ani nebáli přímo se prohřešit proti dosud nedotknutelným pravidlům; to vše proto, že ochotněji naslouchali neodbytnému hlasu vlastního nitra než liteře konvenčních příkazů. Proto tak často naráželi na nepochopení a odpor u současníků, a proto my dnes tak rádi ozdobujeme jejich životní dílo a umělecký odkaz přívlastkem *revoluční*. Poněvadž se o osudu hudby nerozhoduje od pracovního stolu poučených teoretiků, nýbrž daleko spíše na pravém kolbišti hudebního života, totiž na koncertním pódiu anebo operním jevišti, dobyla si díla mistrů přes všechn svůj nesouhlas s tradiční teorií doby rozhodného vítězství aspoň u příštích generací a donutila pak i hudební teorii ne-li přímo k odložení, tedy přinejmenším k důkladné revizi příliš úzce vymezených pouček, pravidel a záповědí. A tak se teorie ubírá o kus cesty zpět za tvorbou vyvolených a není spolehlivě pojištěna ani proti nebezpečí, že ji v kritickém okamžiku ztratí úplně z dohledu a že sejde na nejisté cesty pochybené a samoúčelné spekulace. Po nich pak bloudí tak dlouho, dokud ji další vývoj hudební praxe neusvědčí z omylu a neuvede zpět na správnou cestu.

Snadno by se mohlo zdát, že tyto poněkud příkré věty obsahují přiznání nespolehlivosti a neschopnosti hudební teorie a že vyjadřují odmítavou nedůvěru k jejím možnostem. Je proto na místě hned říci, že tomu tak není. Stačilo by sice na obranu hudební teorie uvést, že dočasným omylům je podrobena každá oblast lidského poznání a že ani nejexaktnější vědecké disciplíny nejsou ušetřeny podobného vývoje, daleko užitečnější však bude, povšimneme-li si zdánlivé nespolehlivosti závěrů hudební teorie z tohoto hlediska poněkud blíže, a to ještě než se obrátíme k vlastní látce této knihy.

Není jistě sporu o tom, že předmětem hudební teorie je hudební jazyk v celé své šíři a plnosti (a tedy i ve svém vývoji); dalo by se proto říci, že se hudební teorie do jisté míry blíží jazykovědě. Sama ovšem hudební jazyk netvoří (jako ani jazykověda si nevytváří předmět svého studia) a — jak jsme prve viděli — není ani s to mu předpisovat cesty jeho vývoje. Je-li si toho vskutku vědoma a chce-li setrvat na bezpečné půdě skutečnosti, nemůže vycházet z předem zvolených idejí a na jejich základě pouhou spekulací rozvíjet strohý systém, ani nemůže usilovat o to, aby podřídila svou látku některé příbuzné vědecké disciplíně (např. akustice nebo fyziologii) a aby řešila své problémy podle zásad cizí vědy, nýbrž musí nahlédnout, že jejím východiskem nemůže být leč prchavá hudební skutečnost, jen nedokonale a částečně fixovaná notovým zápisem. Jediná vskutku objektivní a spolehlivá metoda, která za tohoto stavu věcí hudební teorii zbývá, není příliš vzdálena metodě obvyklé v přírodních vědách: Podobně jako přírodozpytec trpělivě shledává v živé či neživé přírodě jednotlivé poznatky z oblasti svého zájmu, aby o ně bezpečně opřel svou další práci, tak i hudební teorie zkoumá — nebo aspoň by měla zkoumat — ve skutečné umělecké tvorbě projevy hudebního jazyka, snaží se rozbořem proniknout k jeho prvkům, třídí jednotlivé poznatky, vytýká jejich společné znaky a zevšeobecnováním hledí se dopřít vnitřních zákonitostí, o jejichž existenci sice nikdo nepochybuje, jež však jsou jen velmi nesnadno přístupny přímému pozorování. Právě proto, že za zdánlivou nespoutaností a mnohotvárnou rozmanitostí hudební řeči všichni neklamně tušíme skrytý řád, nemůže nás uspokojit ani pouhý popis a mechanické roztržďení jednotlivých jevů, ani na druhé straně takový výsledek, při němž se hudební teorie zatlačí do úlohy jakéhosi dogmatického návodu ke „správné“ hudební praxi, takže se omezí na pouhou technologii svého oboru. Víme ostatně i odjinud, že ani praktická technologie se neobejde bez jednotčího teoretického základu, nemá-li se stát neuspořádaným katechismem neodůvodněných dílčích pouček a pokynů bez patrné logické souvislosti.

Založí-li tedy hudební teorie svou metodu tak, jak bylo právě naznačeno, může si právem činit nárok na jméno vědeckého oboru; nutně však je odkázána pouze na ten konkrétní materiál, který jí v daném okamžiku poskytuje dosavadní umělecká tvorba. Podaří-li se jí nyní zpracovat tento materiál v celé jeho šíři a rozmanitosti, utřídí jednotlivé poznatky a spojit je bez metodických chyb v ucelený systém, můžeme zajisté očekávat, že závěry takto učiněné si mohou činit nárok na objektivní platnost, poněvadž logicky správnou cestou vycházejí z dobře poznané skutečnosti. Nejsme však ještě nikterak zabezpečeni před tím, že zítra nebo pozítří vzniknou

umělecká díla, která budou obsahovat skutečnosti dosud nepoznané, skutečnosti, jež nebudeme s to podřídít nedávno vytvořenému systému, přitom však skutečnosti, jež nebude lze odmítnout jako přechodnou úchylku nebo chvilkový rozmar, poněvadž se v praxi prosadí jako trvalý zisk ve vývoji hudebního jazyka. Jejich vítězným nástupem se podstatně rozšíří přirozená základna jednotlivých jevů, z jejichž studia hudební teorie vychází, a teoretik umění se dostane do postavení, které bychom mohli přirovnat k postavení přírodozpytce v tom okamžiku, kdy mu dříve netušené technické prostředky umožňují rázem nahlédnout daleko hlouběji do ustrojení přírody.

Je zde ovšem podstatný rozdíl: Před přírodozpytce leží předmět jeho zkoumání ve fyzické přítomnosti a úplnosti; jeho věcí je jen dobývat z nitra přírody poznání toho, k čemu jeho zrak a rozum dosud nemohl pro nedokonalost pozorovacích nástrojů a metod proniknout. Naproti tomu teoretik umění si nikdy nemůže říci, že předmět, který zkoumá, je již dotvořen, poněvadž ruce tvůrčích umělců jej jen poněnáhu a po částech dobývají z říše možnosti k uskutečnění. Nelze proto od hudebních teoretiků spravedlivě žádat, aby v jejich systému bylo místo i pro skutečnosti, které teprve vzniknou a přiřadí se k těm, které již mohli prozkoumat. Kdyby při tomto procesu šlo jen o pouhé přiřazování nového ke starému, bylo by možno systém prostě rozšiřovat a jeho základ ponechávat beze změny v platnosti. Ale poněvadž v nové tvorbě (a zejména při vzniku nového slohu) jde o vznik nového organismu, v němž nové je se starým spojeno mnohonásobnou vazbou vzájemných vztahů a v němž staré prvky dostávají jiné místo a jinou funkci než měly, dokud byly samy mezi sebou, nevyhnutelně vznikají i nové vztahy v materiálu již jednou prozkoumaném. Možnost těchto vztahů byla jistě již v původním materiálu, avšak teoretik ji sotva může uvidět a počítat s ní, dokud ji hudební praxe uskutečněním neukáže v pravém světle. Je pochopitelné, že za těchto podmínek nestačí pouze rozšíření dosavadního systému, nýbrž že je nutno sáhnout daleko hlouběji, nebo dokonce začít od základu znovu.

Stručněji a poněkud jinými slovy lze právě naznačenou problematiku shrnout asi do těchto vět: Hudební teorie je samostatný vědní obor s vlastními pracovními metodami, jehož předmětem je hudební jazyk, jak se projevuje v umělecké tvorbě. Vzhledem k historické skutečnosti, že hudební jazyk se neustále vyvíjí, a to tak, že vyšší vývojové stádium se jeví jako organické sloučení vlastního přínosu s celým obsahem stadií předcházejících, je třeba si vývoj hudebního jazyka představovat jako postupné uskutečňování možností, daných již na samém počátku výběrem hudebního materiálu a volbou zásadního postoje k němu.<sup>1</sup> Nejvyšším a posledním úkolem hudební teorie pak je vytvořit ucelený systém, který by vystihl pevný řád a zákonitost ovládající hudební jazyk a poskytnout tím klíč k pochopení vzájemných souvislostí a k správnému výkladu jednotlivých jevů. K tomu jí nižší vývojová stadia, poskytující toliko zlomek rozvíjejícího se organismu, nedávají dost širokou základnu pro zevšeobecnování, takže její závěry mají zprvu jen prozatímní platnost. Není proto divu, že pozdější hudební teoretik může i při menších osobních schopnostech dosáhnout daleko přílehavějších výsledků, a třeba i usvědčit svého předchůdce z omylu,

poněvadž má k dispozici podstatně širší a úplnější zásobu poznatků prostředkovných pokrokem hudební praxe. Není proto možno vidět ani v křivolakém vývoji hudební teorie, ani v jejích některých omylech příznaky zásadní neschopnosti a s vědeckou disciplínou neslučitelné libovůle, nýbrž spíše logický důsledek zvláštní povahy jejího předmětu.

To vše platí pochopitelně nejen o hudební teorii jako celku, nýbrž i o jednotlivých jejích oborech zvláště, a především o harmonii, na niž se dnes obecně hledí jako na ústřední disciplínu a jakési těžiště současné hudební teorie. A přesto, že si to vyžádalo poměrně mnoho místa, bylo nezbytné uvést několik předcházejících poznámek o povaze a metodě hudební teorie ještě dříve, než přikročíme k historické části *Úvodu do studia harmonie*, a to především ze dvou důvodů. Za prvé je teď zřejmé, že ani v harmonii nelze odlučovat teorii nadobro od praxe, a že proto není možno se omezit na pouhé vylíčení vývoje teoretických názorů a soustav, aniž by se napřed přihlédlo k vývoji vlastního hudebního jazyka; není to možné tím spíše, že ve většině literatury, obírající se dějinami hudby, je právě tento nejdůležitější zřetel nespravedlivě odbýván ve prospěch životopisných zájmů, takže se dějiny hudby nezřídka redukují na dějiny skladatelů, a nikoli jejich hudby. Za druhé to bylo nutné proto, že jinak by se mohlo zdát více než opovázlivé, troufá-li si dnešní pisatel nešetrně kritizovat názory, které po generace formovaly hudebně teoretické představy a které pocházejí od uznávaných autorit. Avšak dnes máme dobré důvody se domnívat, že ten jazyk, jímž se hudba po několik století vyjadřovala, dospěl ke konci svého vývoje a že aspoň v oblasti tonální harmonie<sup>2</sup> již objevil všechny své možnosti. To nás opravňuje předpokládat, že dílčí poznatky, které z něho rozborem a studiem dokážeme nashromáždit, představují ve svém souhrnu již úplný podklad pro definitivní závěry. Není ovšem vyloučeno, že je to pouhé klamné zdání, jež blůžká budoucnost usvědčí z omylu, a je docela dobře možné, že o tom svědčí již dnešní hudba v některých svých projevech, kolem nichž nechápavě přecházíme. Nicméně bylo to především toto přesvědčení, z něhož vyplynulo odhodlání nejenom vidět vývoj hudebně teoretických názorů v oblasti harmonie z vlastního hlediska, nýbrž vyřešit i systematickou část *Úvodu do studia harmonie* po svém.

<sup>1</sup> Účelem několika posledních slov této trochu složité formulace je zabránit nedorozumění o náplni pomocného pojmu hudební jazyk. Neboť je třeba navázat na historicky orientovanou vsuvku v prvním oddílu těchto Úvodních poznámek a znovu výslovně konstatovat, že pojem hudební jazyk zde není míněn tak, jako kdyby se měl vztahovat na veškerou hudbu, jaká kdy na světě byla, nýbrž vždy jenom na určitou souvislou hudební kulturu. Neboť — jak ještě z dalšího vyplyne — je více „hudebních jazyků“ a není nemožné jejich oblasti vymezit historicky i zeměpisně. Pokud se tedy v hlavním textu užívá slova hudební jazyk, míní se jím prozatím tradiční hudební jazyk přítomné historické epochy tzv. evropské civilizace jako výsledek nepřetržitého vývoje od okamžiku, kdy se výrazněji projeví první stopy dnešního způsobu chápání hudebního projevu. Odpovědět na otázku, o jak dlouhé údobí a o kterou zeměpisnou oblast přitom jde, je věcí historické části této knihy.

<sup>2</sup> Přívlastkem tonální ve spojení se slovem harmonie je zde prozatím použito pouze jako protikladu k přívlastku netonální nebo atonální, jež lze považovat za dost srozumitelný. K náležitému vymezení obsahu těchto pojmů ovšem dospějeme teprve v průběhu dalšího výkladu.

## **ČÁST HISTORICKÁ**

## SKRYTÉ KOŘENY HARMONIE

V běžné představě je pojem harmonie spojen s pojmem akordu tak nerozlučně, že si ani nedovedeme představit jedno bez druhého. Proto také si autoři praktických příruček a učebnic nedělají s vymezením pojmu harmonie velké starosti a jejich definice začíná pravidelně prostým konstatováním, že „harmonie je nauka o akordech...“ nebo více méně blízkou variantou těchto slov. A skutečně, tvorba několika posledních století, na niž se omezuje normální hudební repertoár, zcela odpovídá tomuto pojetí. Přece by se však mohlo namítnout, že i v ní se setkáváme s úryvky, omezujícími se na pouhou, ničím „nedoprovázenou“ ani „nepodloženou“ melodii, ba dokonce i s celými skladbami pro jediný, a to v zásadě jen jednohlasu schopný nástroj. Abychom viděli, že to na podstatě věci nic nemění, stačí si jen uvědomit, že zmíněné úryvky živě pociťujeme jako nápadnou výjimku z obvyklé vícehlasé stylizace, a že při skladbách, v nichž se skladatel spokojil s jediným nástrojem, neschopným akordické hry, obdivujeme se nejvíce způsobu, jak uměl tento „nedostatek“ vyvážit dovednou stylizací, která je s to ve výsledném dojmu navodit akordický obsah stejně bezpečně, jako kdyby hrál celý soubor různých hlasů. Připočteme-li k tomu ještě všední zkušenost, že jednohlasý přednes melodie skoro vždy vnímáme jako něco neúplného, ba že v něm a za ním vnitřně cítíme daleko více, než kolik skutečně zaznívá, nepotřebujeme ani podnikat pracnou analýzu složitého procesu hudebního slyšení ani se nemusíme pouštět do hlubších odborných úvah, abychom se cítili oprávněni konstatovat, že podstatnou a nepominutelnou složkou našeho hudebního vnímání a vyjadřování — čili našeho hudebního jazyka — je ona složka, jejímž nejvýmluvnějším příznakem je právě akord.

Řekne-li se v hudební teorii, že naše hudební myšlení je založeno harmonicky, míní se tím ovšem daleko více, než kolik obsahuje předcházející věta. Poněvadž však jsme teprve na samém počátku svých úvah, a poněvadž nechceme nic dogmaticky předpokládat, spokojíme se prozatím místo definice s touto vědomě nepřesnou formulací, která má nemalou přednost v tom, že je bez dokazování zřejmá z denní zkušenosti. Ani tato nedokonalá formulace není na počátku historické účasti *Úvodu* zcela bez užitku, neboť umožňuje předběžný závěr,<sup>3</sup> že existenci harmonie, jak jí

<sup>3</sup> Tento závěr je nejen předběžný, nýbrž i podmíněný, a má v postupu našich úvah pouze prozatímní platnost, jaká se přiznává tzv. *pracovním hypotézám*. Nebezpečí jeho mechanické aplikace je ostatně vyváženo dalším závěrem, který není vázán na existenci vícehlasu.



dnes rozumíme, nemůžeme dobře předpokládat v hudbě zásadně jednohlasé<sup>4</sup> čili že s existencí harmonie můžeme počítat až v hudbě vícehlasé.

Avšak kromě tohoto zjištění, které většina čtenářů bude pokládat za nevalný zisk, poněvadž se zdá celkem samozřejmé, můžeme odtud odvodit ještě další a významnější závěr: Je-li náš hudební jazyk charakterizován především přítomností „akordických“ představ a ztotožňujeme-li tyto představy s obecnou představou o harmonii, takže můžeme již teď říci, že blízkost a srozumitelnost našeho hudebního jazyka je pro nás podmíněna jeho „akordickým“ založením, pak zajisté můžeme též předpokládat, že každý druh hudby, který je nám blízký a srozumitelný, je v přímé souvislosti s naším hudebním jazykem, a že v něm tudíž je nějakým způsobem přítomna i harmonie. Můžeme proto v případném porozumění pro jistý historický druh hudebního výrazu (to znamená, je-li jeho účinek pro naši hudební představitelství, resp. náš estetický cit zcela obdobný účinku z dnešní hudby) vidět bezpečný příznak existence harmonie v jeho vyjadřovacích prostředcích. Můžeme tedy tuto úvahu uzavřít zjištěním, že vedle vnějších (objektivních) znaků určitého druhu hudby bude pro nás stejně důležitým, ne-li důležitějším kritériem pro přítomnost harmonie právě subjektivní dojem, kterým tento druh hudby na nás působí.

S těmito předpoklady se tedy vydáváme na pouť po bohatém materiálu, který nám předkládají dějiny hudby, abychom v něm hledali skryté kořeny harmonie.

## 1. Hudba doby románské a gotické

### a) Jednohlas

Ze zkušenosti víme, že kromě hudby, která v právě naznačeném smyslu odpovídá založení našeho hudebního chápání, existuje i hudba zásadně odlišná, která je nám v podstatě nesrozumitelná, i když nás třeba zaujme svou zvláštností. Typickým příkladem takové hudby je tzv. hudba exotická, totiž hudba původních mimoevropských kultur, třeba národů Blízkého východu, pokud ovšem jejich hudební vkus dosud nepodleh tlaku evropského „hudebního dovozu“. Vycházejíce z dobře opodstatněného předpokladu, že hudba tohoto druhu konzervovala po dnešní časy raná stadia obecného hudebního vývoje, kladou autoři encyklopedických příruček o dějinách hudby pojednání o ní obyčejně hned na začátek svých prací jako prvou nebo úvodní kapitolu. Ani z tohoto hlediska tedy není bezdůvodné, povšimneme-li si jí na prvním místě i v této souvislosti.

Setkáme-li se s hudbou tohoto druhu, což dnes celkem není nesnadné, pozorujeme

<sup>4</sup> V odborné literatuře se setkáváme s různými termíny pro tento druh hudby. Nejvhodnějším z nich je výraz *hudba monofonní* nebo *monofonická* (u nás Josef Hutter); výraz *hudba monodická* nebo prostě *monodie*, ač hojně užívaný, není zdaleka tak vhodný, poněvadž se jím častěji rozumí hudba, která sice má jedinou vedoucí melodii, avšak podloženou akordickým doprovodem. Tento druh hudebního projevu se objevuje až na přechodu z 16. do 17. století a je již výrazem uvědomělého harmonického myšlení.

hluboký rozdíl na prvý poslech: Kdežto v běžné hudbě naší kulturní sféry postřehneme bez zvláštní pozornosti a okamžitě skoro každou chybu v provedení i u skladby, kterou slyšíme poprvé (např. chybný tón, vypadnutí z rytmu, nečistou intonaci apod.), nedovedeme v hudbě cizí kulturní oblasti rozsuzovat mezi správným a nesprávným, ačkoli proti velmi složité sazbě naší hudby bývá nesmírně jednoduchá již proto, že je skoro vždy důsledně jednohlasá. Proto ji také — často nespravedlivě — označujeme jako primitivní, aniž si uvědomujeme, že nám vlastně většina jejího obsahu prostě uniká. Neboť tato hudba se vyjadřuje jiným hudebním jazykem, jemuž bychom se teprve musili naučit rozumět a vniknout do jeho ducha, a nesměli bychom jej měřit představami, které v nás od dětství pěstila hudba naše. Takto však před ní stojíme v rozpacích podobně, jako stojí před naší hudbou posluchač dosud nedotčený evropskou hudební kulturou, jenž rovněž není s to pochopit, co se nám může líbit na chaosu, který zveme hudbou, a jak se v něm můžeme vůbec orientovat.

Avšak naše nepochopení, o němž byla právě řeč, není omezeno jen na zmíněné zeměpisně odlehle hudební kultury, nýbrž můžeme je pozorovat i v oblasti naší vlastní civilizace, obrátíme-li jen svou pozornost k časově dosti odlehlym etapám jejího vývoje. Není však třeba sáhnout zpět až k hudbě antické, o jejíž pravé podobě ostatně víme pramálo a jež je nadto svým původem úzce spjata přímo s kulturním okruhem Blízkého východu; úplně postačí si povšimnout hudby staršího středověku, jež je ovšem dědictvím starověké hudební kultury řecko-římské a do jisté míry též výsledkem přímých východních vlivů.

Nejtypičtějším, klasickým a definitivním produktem této dlouhotrvající epochy hudebních dějin je tzv. gregoriánský chorál,<sup>5</sup> který se právě proto, že je uměním povýtce liturgickým, uchoval jako integrální součást bohoslužby římské církve až po dnešní časy. Nepřetržitá tradice, očištěná moderním bádáním, nám dnes umožňuje naprosto výstižnou představu o povaze tohoto umění v klasické době jeho slohově nejčistšího rozkvětu (6.—9. století). Jeví se jako čistě jednohlasý zpěv, jenž sice užívá tónového materiálu, který tvoří i základ výzbroje našeho hudebního jazyka, avšak naprosto odlišným způsobem. Protože v této souvislosti nemůžeme obsáhnout celou problematiku slohových rozdílů, omezíme se zde — stejně jako i jinde — jen na to, co se bezprostředně týká hlavního předmětu našeho zájmu.

U gregoriánského chorálu nám tedy nečiní potíže sám tónový materiál. V tom také pocítujeme jeho přednost ve srovnání s hudebními kulturami, o nichž byla řeč prve a jež valnou většinou užívají melodických kroků našemu systému naprosto cizích (což platí aspoň do jisté míry i o části hudby antické). A přece, uslyší-li historicky neinteresovaný posluchač korektní provedení gregoriánského chorálu, shledá — možná po chvíli okouzlení novostí dojmu — tento zpěv stereotypním

<sup>5</sup> Výrazu *gregoriánský chorál* se v dalším textu pro krátkost užívá jako označení veškerého liturgického jednohlasého zpěvu římské církve, tedy v podstatně širším významu, než je z přísně historického hlediska odůvodněno. Je mu proto třeba rozumět jako pomocnému technickému termínu, kterým se rozumí asi tolik, kolik se ve francouzštině vyjadřuje slovem *plain-chant* nebo v angličtině výrazem *plainsong*.

a málo zajímavým, ba možná i nudným; avšak i kdyby v něm našel zalíbení, nebude rozhodně toho druhu a nebude provázeno těmi estetickými pocity, kterými se vyznačuje jeho prožitek hudby dnešní. Z dějin hudby však víme, že tyto melodie byly výrazem nejen náboženského, nýbrž i uměleckého vytržení, a že jako takové byly souvěkými posluchači též prožívány. Proč tedy nejsou s to vzbudit podobný dojem i v dnešním průměrném posluchači, má-li to štěstí, že se mu podaří slyšet provedení, odpovídající způsobu tohoto zpěvu před více jak tisícem let?

Předem je jisté, že příčinu toho nelze svést jen na pouhý nedostatek vícehlasu, poněvadž již po staletí trvá praxe podkládat melodie gregoriánského chorálu akordickým doprovodem (pravidelně varhanním); děje se tak jednak z důvodů ryze praktických (pro usnadnění a čistotu intonace), jednak proto, aby se vyšlo vstříc návykům našeho sluchu a jeho kategorickému požadavku slyšet akordy. Kdo se však s věcí blíže seznámil, dobře ví, že se tím gregoriánskému chorálu jen málo prospěje. Tak řečená harmonizace gregoriánského chorálu je nesmírně těžký úkol a rovná se úporné snaze vtěsnat svobodný melodický proud na Prokrustovo lože našich harmonických konvencí. Ani nejdokonalejší, nejkusnější a nejslohovější harmonizace původního znění gregoriánského chorálu není víc než kompromis; avšak i kdyby tomu tak nebylo, srozumitelnost a půvab melodie se jí nezvýší a pro její bezprostřední estetickou působivost se tím nedosáhne takřka ničeho. Nedokázaly-li celé generace hudebníků (a to i znamenitých a velmi nadaných) vyřešit tento problém, je snad patrné, že to prostě není možné, a to proto, že prostředky naší harmonie nemají s melodií, která jim má být podřízena, nic společného kromě tónového materiálu.

V tom však mimoděk nacházíme i odpověď na prve vyslovenou otázku, proč nejsme schopni bezprostředního estetického prožívání gregoriánských melodií. Souvěký posluchač prostě slyšel za jednotlivými tóny a melismaty, z nichž je tato bohatá melodická linie utkána, daleko více, než kolik jsme schopni uslyšet dnes my, poněvadž pro něj byly jednotlivé body i úseky melodie spjaty mnohonásobným systémem logických vztahů, který mu byl zcela běžný. Pro nás jsou ovšem tytéž tóny začleněny do diametrálně odlišné soustavy vztahů, takže ke shodě (a to ještě jen zdánlivě) může dojít leda ojedinele a náhodou.

Výsledkem zvýšené pozornosti, kterou jsme věnovali gregoriánskému chorálu, není jen zjištění, že hudební jazyk historického období, reprezentovaného tímto uměním, je od našeho hudebního jazyka úplně odlišný, a že tudíž ani není možno hledat v tomto umění počátky harmonie v našem slova smyslu. O to nám sice šlo především, avšak stojí za to, blíže si povšimnout některých poznatků, které z předcházejících úvah vyllynuly jako vedlejší produkt. Neboť pro náš další postup je neméně významné poznání, že povaha určitého hudebního jazyka není dána toliko jeho akustickou složkou, tedy tím, co skutečně zaznívá, nýbrž že ještě větší měrou závisí na způsobu, jakým vnímající subjekt to, co zaznívá, chápe, čili na tom, jaká hnutí v jeho nitru akustický materiál vyvolá.

Aby snad v této velmi důležité věci nedošlo k nedorozumění, můžeme si smysl předcházející věty objasnit přirovnáním k jazyku literárnímu. Akustický materiál

hudebního jazyka můžeme přirovnat k fonetické složce jazyka literárního. Víme, že u tohoto jazyka se umíme obdivovat jeho čistě zvukové stránce a že nás dovede samo o sobě okouzlit též jenom to, co označujeme jako „hudebnost verše“ apod. Právě tak dobře však víme, že v tom není pravý smysl řeči a že tento vlastní smysl jazyka je skryt za zvuky, které sluchem vnímáme a jež jsou jen akustickými symboly pojmů a myšlenek, které si navzájem sdělujeme. Vazba mezi těmito symboly a jim odpovídajícími obsahy je nutná a každému předem zřejmá jen u čistě zvukomalebných částic; jinak však je konvenční a je třeba si ji napřed osvojit, chceme-li obsahu řeči porozumět. Též u hudebního jazyka vzniká za čistě akustickými vjemy soustava vzájemných vztahů, jimiž seskupení zvukových prvků (tónů) dostává určitý smysl, nikoli ovšem toho konkrétního druhu jako v dorozumívacím jazyce, nýbrž smysl citový, schopný vzbudit estetický prožitek. Tento smysl není však fyzicky přítomen ve složce akustické, nýbrž vzniká až v nitru (nikoli již v uchu) posluchačově, není však proto o nic méně skutečný. Chtěli-li bychom to vyjádřit méně prostě, řekli bychom asi, že fyzikální proces je provázen svým psychickým korelátem nebo — chcete-li — fyziologický proces korelátem estetickým. Akustický proces budí zcela samočinně u každého individua proces fyziologický; jinými slovy řečeno, sotva budeme vážně pochybovat o tom, že posloucháme-li za stejných vnějších podmínek tutéž hudbu, slyšíme všichni opravdu totéž. Avšak vazba mezi procesem fyziologickým a jeho psychickým korelátem již není tak bezprostřední a automatická, poněvadž vyžaduje ze strany vnímajícího subjektu aktivní součinnost. Obdobná aktivní součinnost ovšem u různých individuí nastane jen v tom případě, že pro ni jsou u nich stejné nebo aspoň podobné vnitřní podmínky. Musí zde být jistá dispozice, která není jen vrozená, nýbrž — jak jsme již mohli pozorovat — z větší části získaná, osvojená, a která v našem přirovnání odpovídá znalosti určitého (literárního) jazyka. Abychom se nyní zase vrátili k věci, od níž jsme vyšli: Nasloucháme-li gregoriánské melodii, jsme v podobné situaci, jako kdybychom poslouchali báseň v řeči, které nerozumíme. I to se nám může nějakou dobu líbit, ale dobře víme, že to není to pravé.

Možná, že se již i trpělivému a shovívavému čtenáři zdá, že se příliš dlouho zdržujeme akademickými úvahami, které nemají s vlastním posláním této knihy mnoho společného. Není tomu však tak. Ve vývoji souvislého pásma hudební civilizace, jejíž poslední článek tvoří nám srozumitelný hudební jazyk, představuje gregoriánský chorál nejlépe ono stadium, jehož výrazové prostředky se omezují na pouhý jednohlas. Poněvadž jsme hned z počátku této kapitoly došli k názoru, že existenci harmonie můžeme spíše předpokládat ve vícehlasu než jednohlasu, nemohli jsme od gregoriánského chorálu ani očekávat, že bude mít s harmonií co společného. Zdrželi-li jsme se u něho přesto poněkud déle, nestalo se tak kvůli němu samému, nýbrž proto, že právě na něm bylo lze poněkud objasnit některé stránky pojmu hudebního jazyka a povahy hudebního vnímání, bez nichž by další postup nebyl plně srozumitelný.

## b) *Počátky vícehlasu*

Nyní se tedy již konečně obrátíme k vícehlasu. Ale ani to ještě neznamená, že hned od počátku budeme mít co činit s harmonií, jak my jí dnes rozumíme; neboť i kdyby platila věta, že harmonie není dobře myslitelná bez vícehlasu, neplynulo by ještě z toho, že by nemohl být vícehlas bez harmonie. Půjde teď hlavně o to, abychom při sledování historického vývoje vícehlasé hudby nepřehlédli první stopy harmonie. Od té doby totiž, kdy se s nimi setkáme, začínají vlastní dějiny harmonie; všechno, co předchází a čím se prozatím zabýváme, bychom mohli obrazně nazvat její prehistorií, dobou, v níž se pro ni utvářely podmínky. Jako hlavní z těchto podmínek se nám prozatím jeví vícehlas; ptáme se proto nejprve po jeho původu.

Z běžných příruček hudebních dějin si čtenář o původu vícehlasu odnese nejspíše představu, že vícehlas organicky navázal na období vrcholného rozkvětu gregoriánského chorálu a že z něho jaksi samočinně vyplynul jako jeho pokračování. Tuto představu podporuje řada skutečností: Nejstarší dochované doklady vícehlasu ukazují nejužší možné spojení s gregoriánským chorálem; gregoriánské melodie zůstávají po několik století jakousi páteří skoro všech vícehlasých forem; tvorba melodií se ve vícehlasu do podrobností podřizuje pravidlům, jimiž se řídí gregoriánský chorál; vícehlas beze změny přijímá nejen akustický materiál, jehož do té doby užíval jednohlas, nýbrž i teoretické představy s tímto materiálem spojené. Zdá se tedy opravdu, že vícehlas není, leč mechanické znásobení dřívějšího jednohlasu, jeho rozvítejší pokračování.

Naproti tomu však nelze popřít, že ryzí jednohlas na jedné a sebemeně vyvinutý vícehlas na druhé straně představují dvojí, a to zcela opačný postoj k hudebnímu materiálu. Mohli bychom říci obrazně, že v jednohlasu má hudba jen jeden rozměr, rozměr horizontální, kdežto již u pouhého dvojhlasu zde přistupuje k trvajícím rozměru horizontálnímu ještě rozměr vertikální, daný pozorností ke dvěma současně zaznívajícím tónům, což ovšem v jednohlasu nemůže nastat. Jednohlas tudíž nedává sám o sobě podmínky pro vznik vícehlasu, takže se zdá nutné hledat popud k jeho vzniku jinde, než v jednohlasém umění samém. Touto cestou přistoupilo k otázce hudební vědecké zkoumání v několika posledních desetiletích; nedostatek historických památek se snažilo nahradit studiem překvapujících výsledků, nashromážděných moderní srovnávací hudební vědou. Usilovné shledávání pozůstatků původních hudebních kultur, jak se do nedávné doby konzervovaly v lidové hudbě odlehklých, evropskou hudební civilizací jen málo dotčených krajín, vedlo některé autory (Marius Schneider, Erich von Hornbostel) k přesvědčení, že vícehlas je stejně původní jako jednohlas, že je to prostě jeden ze dvou odvěkých dialektů hudebního vyjadřování (nikoli ovšem u všech národů a kultur).

Otázka vícehlasu tím není a při nepatrném počtu spolehlivých památek sotva kdy bude rozhodnuta. Poněvadž však ve prospěch názoru, že v lidové hudbě národů severozápadní Evropy existoval vícehlasý zpěv již v době oficiální nadvlády gregoriánského jednohlasu, je možno uvést i nesporné historické literární doklady,<sup>6</sup>

lze vidět původ umělé vícehlasé hudby ve zkřížení prvků lidových s umělými, což je totéž, jako připustit, že myšlenka vícehlasu vnikla do dosavadní výlučnosti jednohlasého gregoriánského zpěvu zvenčí. První autor, jenž tyto dosud jen monograficky vyslovené názory zpracoval synteticky (P. H. Láng v knize *Music in Western Civilisation*, 1940), dokonce soudí, že vícehlas je prvním opravdu vlastním projevem evropského ducha v hudbě, neboť není pochyb o tom, že i gregoriánský chorál je ještě výrazem východního pojetí hudebního umění, jímž byla proniknuta i antika. Tato myšlenka není bez zajímavosti ani pro nás: *Máme-li ve vícehlasu vidět prvý projev ryze evropské hudebnosti, pak bychom mohli i harmonii, s vícehlasem úzce spojenou, předem označit za příznačný rys evropského hudebního citění.* A vskutku, k harmonii nebo aspoň její vzdálené době nedospěla žádná jiná hudební kultura, než jen právě hudba evropská.

Naším hlavním úkolem teď není jen sledovat, popisovat a rozebírat jednotlivé formy, jež na sebe vícehlas v průběhu doby bral; poněvadž víme, že pro představu o určitém hudebním jazyce nestačí znát pouze jeho vnější stránku, nýbrž že neméně důležité je seznámit se i se způsobem, jak byla tato zvuková stránka ve své době chápána, musíme hledět učinit zadost i tomuto požadavku. Máme-li ovšem říci něco konkrétního o tom, jak dávnou hudbu chápali ti, kdož ji tvořili a poslechem prožívali, dostáváme se bezmála do takového postavení jako slepci, mají-li si vyprávět o barvách. Ani současné literární zprávy nám po této stránce mnoho neprospívají, poněvadž o věcech, které jsou každému běžné a samozřejmé, se zpravidla nemluví ani nepíše, nýbrž se prostě předpokládají. Přece však si o věci můžeme učinit z nepřímých dokladů aspoň vzdálený obraz.

Když jsme se prve obírali gregoriánským chorálem, vymezili jsme způsob, jakým souvěký posluchač chápal ryzí jednohlas, vlastně jen negativně, a to zjištěním, že jinak než my. Čteme-li v dějinách hudby, že chápal čistě melodicky, kdežto my nedovedeme melodii chápat jinak leč harmonicky, sotva je to o mnoho srozumitelnější. Daleko více nám v tomto bodě prospěje, povšimneme-li si povahy tehdejší melodičky, hlavně jejich rozdílu proti melodice naší. Tato otázka úzce souvisí s počátky vícehlasu, poněvadž — jak již bylo naznačeno — melodická stránka vícehlasu byla bezprostředně ovládána dosavadními představami. Ostatně není ani myslitelné, aby způsob, kterým až dosud byly hudební vjemy chápány, ustoupil hned s příchodem vícehlasu způsobu zcela odlišnému.

Gregoriánský zpěv — jako vůbec zpěv východní — si nesmíme představovat jako mechanické sřetení jednotlivých přesně fixovaných tónů různé výšky, jak si obyčejně představujeme melodii naši, vycházející z názoru, že prvkem hudebního vnímání je tón. Kdybychom tedy dostali za úkol rozložit melodii gregoriánského typu na prvky, nesměli bychom pokračovat až k izolaci jednotlivých tónů, nýbrž musili bychom se zastavit u drobných melodických útvarů (skupinek několika tónů různé výšky), jímž se obyčejně říká *melisma*. Je třeba si to představit asi tak, jako kdybychom

\* Nejvýznačnější památkou tohoto druhu je plastické líčení vícehlasého lidového zpěvu na území dnešní Anglie, jež je obsaženo v latinském spise *Descriptio Cambriae*, sepsaném koncem 12. století. Jeho autorem je Giraldus Cambrensis (Gerald de Barri, asi 1147—1220).

při fonetické analýze nějaké řeči nepokračovali až k rozčlenění na jednotlivé hlásky (což by také většinou nebylo správné), nýbrž přestali — řekněme — u celých slabik a označili je jako fonetické prvky. Nejstarší notové písmo,<sup>7</sup> jehož se užívalo k zápisu gregoriánských melodií a od něhož vede souvislá vývojová linie až k dnešnímu notovému písmu, vskutku odpovídá tomuto pojetí a vedle značky pro jednotlivý tón obsahuje, jak známo, též značky pro skupinky dvou i více tónů. Něco podobného můžeme nalézt i v našem hudebním písmu; jsou to značky pro tzv. *melodické ozdůbky* (obal, nátryl apod.), které připisujeme nad nebo pod normální noty. Ačkoli jsme s tyto melodické útvary plně vypsát obyčejnými notami, dáváme často přednost značkám, a to nejen pro krátkost a přehlednost zápisu, nýbrž též proto, že lépe vystihují melodický smysl. Neboť ve většině případů tyto melodické ozdůbky nepociťujeme jako vystřídání několika determinovaných tónů různé výšky, nýbrž spíše se nám zdá, že „hlavní“ tón sám vykonává pohyb hudebním prostorem.<sup>8</sup>

Touto analogií, která je založena na jednom z pozůstatků pradávného hudebního dialektu v naší hudební řeči, si můžeme aspoň poněkud přiblížit smysl gregoriánské a příbuzné melodiky, vznikající z volné kombinace melismat. Kompozice tehdy nebyla svobodným vynalézáním od základu nových útvarů, nýbrž klidnou a cílevědomou hrou s předem danými melodickými zárodky; v chorálu samém pak nikdy neztratila tento poněkud improvizací charakter, poněvadž vycházela z přesvědčení, že dokonalosti bylo již jednou dosaženo a že je možno jen těžit z odkazu posvátné tradice. Jak melodie vznikala, tak byla i přijímána a středověký posluchač se těšil ze souhry důvěrně známých prvků snad tak, jako my nalézáme zálibu ve střídání akordů.

Ze středověké hudební teorie víme, že tyto prvky byly spojeny ve vyšší jednotu pevným řádem, který sloužil jako organizační princip hudebních vjemů a určoval funkci melismat i jednotlivých tónů v hudební větě. Technickým výrazem tohoto řádu byla *soustava tónových řad* (tonus, modus), známých dnes (též z tzv. všeobecné nauky o hudbě) nejspíše pod jménem *církevních tónin (stupnic)*. Komu přešla tato soustava do krve, ten na každém místě zaznívajcí melodie pociťoval vztah tónu nebo melismatu k centrálnímu bodu stupnice (*finalis*) i napětí, které se v melodii hromadilo nebo zase uvolňovalo podle jejího vývoje, takže jeho bezprostřední dojem z melodie nemusil být o nic méně intenzivní než dojem, který dnes zakoušíme při poslechu naší hudby; byl jen jiný. Není snad třeba znovu zdůrazňovat již jednou zmíněný (a krom toho i ze všeobecné hudební nauky známý) fakt, že celá ta soustava se omezovala na čistě diatonický materiál a že svou přirozenou melodičnost projevovala výraznou převahou kroků malého rozměru. A poněvadž naše úvahy směřují neustále k harmonii, můžeme na těchto vlastnostech hudby na prahu vícehlasu

<sup>7</sup> Tzv. *notace neumatická*; jméno tohoto notového písma je odvozeno od výrazu *neuma*, jímž se rozuměly jednotlivé smluvené značky.

<sup>8</sup> Tak např. při trylku si málokdy uvědomujeme rychlé střídání dvou sousedních tónů; pravidelně jej naopak vnímáme jako kmitání jediného z obou tónů. Tento pocit má velký význam i pro harmonii (proto zde o něm nemluvíme zbytečně) a s jeho důsledky se znovu setkáme v oddíle systematickém, až se budeme zabývat tzv. *melodickými úhy*.



organum.

prozatím přestat, poněvadž jimi byla povaha středověkého chápání jednohlasu popsána, pokud to bylo pro náš účel třeba a pokud to vůbec je slovy možné.

Vylíčený postoj k hudebnímu materiálu tedy bylo třeba sloučit se zcela novým momentem, jakmile došlo k uplatnění vícehlasu. Nevíme přesně, kdy to bylo. Nejstarším (a přitom ve své době osamělým) bezpečným dokladem vícehlasu jsou ukázky vícehlasého zpracování gregoriánského chorálu, obsažené v hudebně teoretickém traktátu *Musica enchiriadis*,<sup>9</sup> pocházejícím nejpozději z druhé poloviny 9. století. Tento způsob hudebního přednesu je výslovně označen jako *organum* nebo *diaphonia*,<sup>10</sup> a poněvadž pojednání o něm je doprovázeno spolehlivě notovanými příklady, umožňuje nám zcela přesnou představu. Vzhledem k tomu, že se v traktátu o organu mluví jako o věci všeobecně známé (a tedy snad i praktikované), je třeba předpokládat, že tento způsob vícehlasého zpěvu nebyl v době vzniku traktátu novinkou a že v podobě, v níž se tam líčí, musíme vidět dosti pokročilé stadium nám neznámého vývoje.<sup>11</sup>

Hned v prvním prameni bezpečných poznatků o vícehlasu se pod společným jménem organum uvádí dvojí způsob vícehlasého zpěvu. Oběma druhům je společné to, že jde v zásadě o pouhý dvojhlas,<sup>12</sup> jehož jeden hlas (*vox principalis*, tedy hlavní hlas) byl prostě beze změny převzat z gregoriánského chorálu, takže celý přínos této techniky se omezoval na vytváření protihlasu (*vox organalis*, tedy vlastní organum) k předem dané melodii, a to nejjednodušší metodou, která se o mnoho později označovala celkem srozumitelným termínem punctum contra punctum (nota proti notě).<sup>13</sup> Přitom danou melodii přednáší vrchní hlas; *vox organalis* je tedy zásadně ve spodním hlase.

<sup>9</sup> Tento spis, jehož název lze přeložit slovy Hudební rukověť, patří k nejdůležitějším středověkým památkám svého druhu; za jeho autora byl až do nedávné doby obecně pokládán benediktinský mnich *Hucbald* (asi 840—930) z kláštera sv. Amandy (blíže Valenciennes v sev. Francii). Jeho jménem se také obvykle označuje vícehlasý sloh, o němž právě jednáme (*Hucbaldovo organum*).

<sup>10</sup> Oba termíny jsou synonyma a nemají různý významový odstín. Termín *diaphonia* bývá rozšířen na *diaphonia cantilena*.

<sup>11</sup> V dochovaných literárních památkách ze staršího středověku (ať již přímo věnovaných hudbě nebo takových, v nichž se o hudbě jedná jen příležitostně) lze vskutku nalézt zmínky, které lze vykládat jako ohlas existence vícehlasé hudební praxe. Zcela neurčité narážky tohoto druhu obsahují spisy sv. Augustina (354—430), Boëthia (asi 480—524), Martiana Capella (5. stol.) a sv. Isidora (Sevillského, asi 570—636). Nejstarší bezpečná a opravdu jasná zmínka o vícehlasu však přichází teprve u anglosaského biskupa Aldhelma (640—709). — Na existenci vícehlasu ukazují i teoretické úvahy o konsonantnosti intervalů; tak *Musica theoretica*, připisovaná slavnému teologu a filosofu Bedovi Ctihodnému (Beda Venerabilis, asi 672—735), vykládá, jak vyloudit současně znějící tóny různé výšky na *monochordu* (srov. níže pozn. <sup>66</sup>); avšak u teoretiků 9. století (Aurelián z Réomé, Rémy z Auxerre), tedy u pisatelů skoro současných vzniku shora uvedeného traktátu, nedovedeme přesně určit, zda při definici konsonance měli na mysli interval dvou současně znějících tónů nebo interval ve smyslu melodickém (tj. oba tóny zaznívající po sobě).

<sup>12</sup> Pravíme „v zásadě“, a to proto, že již *Musica enchiriadis* uvádí též trojhlasé, ba i čtyřhlasé organum. Poněvadž však třetí i čtvrtý hlas vznikaly pouhým oktavovým zdvojením dvojhlasého základu, můžeme i na tento typ organa hledět z dnešního hlediska prostě jako na dvojhlas.

<sup>13</sup> To znamená, že proti každé jednotlivé notě daného hlasu se kladlo po jedné notě protihlasu, takže oba hlasy postupovaly po rytmičké stránce jakoby ruku v ruce.

Rozdíl mezi oběma druhy je pouze v intervalovém poměru mezi oběma hlasy. V tom druhu, který autor traktátu *Musica enchiriadis* uvádí na prvním místě jako organum přísné, zůstává mezi oběma hlasy důsledně zachován stejný intervalový odstup, a to buď čisté kvinty (*organum in diapente*), nebo čisté kvarty (*in diatessarōn*); lze tedy mluvit o organu paralelním nebo souběžném, jehož povahu nejlépe objasňuje následující příklad.

Organum přísné (*Mus. enchir.*, 9. stol.)



Druhý typ organa se na rozdíl od prvního označuje jako organum volné; jeho daleko rozmanitější struktura je dobře patrna z následující ukázky:

Organum volné (*Mus. enchir.*, 9. stol.)



Obyčejně se o něm mluví jako o organu stranném (laterálním),<sup>14</sup> avšak faktem, zdůrazněným v tomto pojmenování, není ještě úplně vystižen jeho historický význam. Neboť přihlédneme-li k závěru úryvku, uvedeného v př. 2, pozorujeme, že je v něm unisona (na notě *d*) dosaženo protipohybem hlasů z čisté kvarty (*c-f*). Obsahuje tedy tento typ organa aspoň v zárodečném tvaru všechny tři druhy pohybu hlasů ve vícehlasé větě, jež jsou vůbec možné: pohyb souběžný, stranný i protipohyb; souběžný pohyb má ovšem převahu.

Podle výkladu v traktátu samém se volné organum vyvinulo z přísného, a to jako kompoziční metoda, umožňující utvoření protihlasu i u těch melodií, kde by důsledným paralelním pohybem došlo ke vzniku nepřipustných intervalů mezi hlasy;<sup>15</sup> je však stejně dobře možné, že se oba druhy vyvíjely na sobě nezávisle nebo

<sup>14</sup> Pouhý pohled na př. 2 prozrazuje proč. Oba hlasy totiž začínají v unisonu a *vox organalis* (spodní) opakuje počáteční tón tak dlouho, dokud *vox principalis* (daná chorální melodie) nedosáhne potřebného odstupů (v tomto případě čisté kvarty); pak již oba hlasy mohou postupovat souběžně (v čistých kvartách), jako tomu je při organu přísném. Na počátku fráze (někdy i na jejím konci při návratu do unisona) tedy vzniká stranný (laterální) pohyb, charakteristický pro tento druh.

<sup>15</sup> Tento případ by v uvedené ukázce (př. 2) vskutku nastal, kdybychom se pokusili k danému (vrchnímu) hlasu sestrojít přísné (paralelní) organum ve (spodní) kvartě. Jako třetí souzvuk by vznikl nepřipustný interval zvětšené kvarty (*Hes-e*). — Je však nutno přiznat, že celá otázka není v citovaném traktátu dostatečně objasněna, poněvadž autor sám v jiném příkladu přísného organa dvakrát uvádí bez komentáře zvětšenou kvartu (*f-h*):

Organum přísné (*Mus. enchir.*, 9. stol.)



že dokonce volné organum je původnější, jak někteří badatelé usuzují z toho, že je velmi blízké tzv. *bourdonové technice*,<sup>16</sup> prokazatelné na velmi nízkém stupni vývoje, nebo z toho, že mohlo vzniknout z tzv. *heterofonie*,<sup>17</sup> běžné též v hudbě antické. Pro náš účel nejsou tyto úvahy rozhodující; velký význam však pro nás má skutečnost, že vedle intervalů, které středověká hudební teorie pokládala za konsonantní (všechny tzv. čisté intervaly, totiž prima, oktáva, kvinta a kvarta), uplatňují se při zavedení stranného pohybu z unisona ve volném organu zcela běžně i (velká) sekunda a (malá i velká) tercie.

Zdá se, že vývoj organa postupoval jen velmi zvolna, poněvadž ještě v první polovině 11. století je popisuje Guido z Arezza (asi 995—1050) ve svém *Micrologu* v podstatě stejně. Neuznává však organum kvintové a zřejmě dává přednost organu volnému před přísným. Zvláštní pozornost věnuje závěrům frází<sup>18</sup> tohoto typu organa, v nichž kromě protipohybu a stranného pohybu připouští i křížení hlasů. V jeho příkladech těchto závěrů se ojediněle objeví i výskyt jediné noty protihlasu proti dvěma či třem notám daného hlasu. Tento nový prvek je přinejmenším stejně důležitý jako první známky existence protipohybu, protože v něm je v zárodečném tvaru obsažen druhý z obou principů vzájemného osamostatňování hlasů.<sup>19</sup>

Asi z téže doby jako Guidonův *Micrologus* pochází jeden z tzv. *Winchesterských tropářů*, který obsahuje na 150 dvojhlasých skladeb ve stylu volného organa, takže umožňuje srovnání skutečné skladatelské praxe s dobovými teoretickými zásadami. Je dokladem o vývoji v oblasti anglosaské hudební kultury, která od polovice 10. století nabývala stejně významného postavení jako kontinentální střediska umělé hudby. Nápadný rozdíl, kterým se organum Winchesterského tropáře odlišuje od organa, popsaného v obou citovaných teoretických spisech, je v tom, že protihlas je umístěn ve vrchním z obou hlasů. Jinak se však shoduje s organem Guidonovým, snad jen s tím rozdílem, že protipohyb se v něm tu a tam objeví i mimo *occursus* (tedy v průběhu fráze).

Se vzrůstem zájmu o organum a s jeho zeměpisným rozšířením zřejmě přibývalo podobných rozdílů, takže na rozhraní 11. a 12. století se podle svědectví Jeana Cottona organum řídilo v různých „školách“ různými zásadami. Cotton sám v teoretickém spise *Musica* přímo doporučuje protipohyb jako hlavní směrnici pro vedení protihlasu, takže v jeho organu se tradiční konsonantní intervaly (čistá prima, oktáva, kvarta a kvinta) neustále střídají a často dochází ke křížení hlasů. Kdežto Guido z Arezza připouští jen výjimečně (v *occursu*), aby proti dvěma či více notám daného chorálu setrval protihlas na jediné (vydržené) notě, není u Cottona výjimkou

<sup>16</sup> Míjí se tím primitivní způsob dvojhlasu, při němž doprovázející hlas setrvává neustále na též tónu, jako tomu je u některých lidových nástrojů, např. u dud.,

<sup>17</sup> Heterofonií se rozumí způsob hudebního přednesu, při němž doprovázející hlas přednáší současně s hlasem vedoucím jakousi variaci jeho melodie.

<sup>18</sup> Tzv. *occursus*; je to onen úsek, kde se hlasy z intervalu, v němž postupovaly paralelně, vracejí opět do unisona.

<sup>19</sup> Je to míněno v tom smyslu, že protipohybem dochází k melodickému osamostatňování hlasů, kdežto postupem dvou nebo více not proti jedné k jejich emancipaci rytmické.

výskyt dvou či tří not protihlasu proti jedné notě hlasu hlavního. Tím se ovšem závislost protihlasu na dané melodii dále uvolňovala a připravoval se budoucí vývoj.

Jak je patrné z předcházejícího výkladu, neposkytovala celkem mechanická pravidla starších forem organa tvorbě vícehlasu mnoho svobody, takže se podobá pravdě, že aspoň z počátku bylo organum spíše improvizáčnické než kompoziční technikou.<sup>20</sup> Jakmile však došlo (během 11. století) k podstatnějšímu uvolnění závislosti protihlasu na tzv. *cantu firmu* (dané chorální melodii) a jakmile bylo možno řešit vedení protihlasu po svém,<sup>21</sup> otevřely se vícehlasu nové cesty a vývoj postupoval daleko rychleji než dříve.

Jeho hybným nervem se stala právě možnost klást větší počet not protihlasu proti jedné notě *cantu firmu*, jenž prozatím trval jako neodmyslitelný a nezměnitelný základ vícehlasé skladby. Této možnosti v bohaté míře využila vyšší forma organa<sup>22</sup> historicky vázaná na kulturní okruh kláštera Saint Martial blíž Limoges v 1. polovině 12. století. Protihlas v tomto typu organa je melodicky již tak bohatý, že je v detailech na *cantu firmu* na pohled úplně nezávislý, jak je ostatně dobře vidět i na této velmi často citované ukázce:

Organum ze školy v St. Martial (12. stol.)<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Tím si snad lze vysvětlit poměrně nepatrný počet dochovaných dokladů tohoto druhu.

<sup>21</sup> V anonymním traktátu *Ad organum faciendum* (Jak tvořit organum) ze 12. století lze skutečně nalézt odlišně vedené protihlasy k téměř *cantu firmu*.

<sup>22</sup> Tato forma se často označuje termínem *discantus*; Latinské slovo *discantus* však není nic jiného než pouhý překlad řeckého *diafonia*, které je — jak již bylo uvedeno — synonymem pro organum a jehož doslovný význam lze vyjádřit nejspíše naším termínem protihlas. V dobových dokladech se mezi výrazem *discantus* a organum přesně a důsledně nerozlišuje, takže slova *discantus* lze sotva oprávněně užívat jako specifického termínu pro zvláštní typ organa. Mimo to je třeba ještě uvést, že slovem *discantus* se původně rozuměl pouze přidaný hlas v protikladu k dané melodii (*cantus firmus*, později též *tenor*). Latinskému tvaru *discantus* odpovídá starofrancouzské *deschant* (později *déchant*), jehož se užívá obdobně. Tak hned nejstarší pojednání o hudbě ve francouzštině, anonymní *Quiconques veut deschanter* (doslovně Kdokoli chce tvořit diskant...), pojednává vlastně o tom, jak tvořit organum.

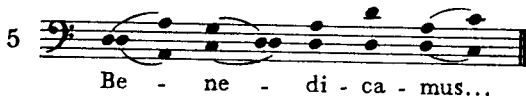
<sup>23</sup> Podle přepisu (a rytmické „rekonstrukce“) Fr. Ludwiga v pojednání *Die Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts* (v Q. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte* I, 1924).

Tvůrčí rozlet melodické invence autora protihlasu zatlačil danou chorální melodií zcela do pozadí tím, že její jednotlivé tóny rozvlekl do velmi dlouhých not,<sup>24</sup> v nichž se již jen stěží sleduje melodická souvislost. Povšimneme-li si souzvuků, jež se ozývají hlavně na počátku a konci jednotlivých not *cantu firmu*, zjistíme, že jde vesměs o tradiční konsonance středověkých teoretiků (všechny čisté intervaly v mezích oktávy) a že by vypuštěním melodických výplní v protihlasu bylo možno z dominujících intervalů restituovat organum staršího typu s hojným výskytem protipohybu.<sup>25</sup> přihlédneme-li však k souzvukům, které vznikají melodickým pohybem protihlasu nad vydržovanými tóny *cantu firmu*, setkáme se skoro se všemi intervaly v mezích čisté oktávy (s výjimkou malé sekundy), užívanými bez viditelného omezení a bez ohledu na dosti tvrdé disonance (i podle dnešních představ). Při vytváření těchto rozložitých melismat se autor protihlasu zřejmě řídil vzorem gregoriánského zpěvu, pramálo však dbal okamžitého intervalového poměru mezi hlasy. Z toho snad můžeme uzavřít, že aspoň z našeho užšího hlediska neznamená tento sloh valný pokrok přes svůj velký historický význam, poněvadž tvorba (a nejspíše i vnímání) dvojhlasu v něm probíhá vcelku horizontálně, smíme-li se tak obrazně vyjádřit, a k vertikální kvalitě souzvuku se přihlíží jen na rozhodujících bodech, a to celkem stejným způsobem jako při starším typu organa.

Vedle právě popsaného vyvinutějšího stylu se však i nadále udržovalo organum staršího typu s převahou paralelního pohybu a sazby *nota proti notě*; jeho existenci lze doložit ve 13. i 14. století, ba i později, zejména v oblasti německé. Hlavní proud vývoje se však přes nedůvěru církevních autorit<sup>26</sup> a staromilství některých odborníků nedal zdržet, zejména od té doby, kdy notové písmo znenáhla dospívalo toho stupně, že bylo schopno vyjádřit rytmickou stránku melodie, byť i dosti složitým způsobem;<sup>27</sup> současně se celá rytmická (a tím i formální) stránka hudebního výrazu zvolna odpoutávala od závislosti na antické prozódii a vytvářela se dnešní představa o hudebním rytmu, charakterizovaná pravidelným střídáním těžkých a lehkých dob

<sup>24</sup> Pro tuto vlastnost, tj. pro důsledné vydržování předlouhých tónů, zobecnělo pro hlas, přednášející danou melodii, pojmenování *tenor* (od latinského *tenere* = držeti); časem se tohoto termínu používalo i pro danou melodii (*cantus firmus*) vůbec.

<sup>25</sup> Hledíme-li totiž na průběh dvojhlasu v př. 4 dnešními očima, můžeme z něho eliminaci „melodických“ tónů (resp. omezením na „stěžejní“ tóny) získat asi tuto kostru, odpovídající organu typu *nota proti notě*:



<sup>26</sup> Zvláště výraznými, byť i pozdějšími doklady nepřízné k vícehlasu jsou usnesení církevního sněmu lyonského z r. 1276 a zejména známá bula avignonského papeže Jana XXII. z r. 1324 nebo 1325, jež omezovala hudební bohoslužebný repertoár prakticky jen na gregoriánský chorál. Tyto doklady se ovšem vztahují k vývoji, který teprve budeme sledovat v dalším; tendence, kterou vyjadřují, měla však kořeny již v daleko starší době.

<sup>27</sup> Vývoj notového písma k tzv. *notaci mensurální* ve shora vyloženém smyslu (časově souběžný dalšímu výkladu o vývoji vícehlasu) zde ovšem nemůžeme sledovat, ačkoli byl pro uplatnění harmonické stránky hudebního výrazu jednou z nepostradatelných podmínek.

a postžitelná vyjádřením hudební myšlenky v běžných taktech. Jak významný byl i tento vývoj pro připravení půdy harmonii, lze pochopit i bez předběžných teoretických znalostí, uvědomíme-li si důležitost těžkých a lehkých dob pro všechny složky novodobého hudebního výrazu, a tedy i pro harmonii.

### c) *Ars antiqua*

Obracíme se teď k sledování hlavního proudu hudební tvorby druhé poloviny 12. a celého 13. století, v němž se především naplňoval vývoj, naznačený v předcházejících větách. Jeho dějištěm je nové hudební centrum, vzniklé při hudebním kúru pařížské katedrály, zvané později *Notre-Dame*.<sup>28</sup> Zaslouhou o něco pozdějšího teoretického pisatele 13. století<sup>29</sup> a z řady soudobých nebo o málo pozdějších rukopisů známe historii tohoto úseku hudebních dějin poměrně dobře, zejména působení dvou jeho hlavních představitelů, z nichž prvý, jménem Léonin (*Magister Leoninus*, (2. pol. 12. stol.), označuje se již soudobě jako *optimus organista*,<sup>30</sup> a druhý, Pérotin (*Mag. Perotinus*, ke konci 12. a v prvních desetiletích 13. století), nazývá se obdobně *optimus discantor*.<sup>31</sup> Společným dílem obou těchto skladatelů, reprezentujících dvě různé generace a dva vývojové stupně, je rozsáhlý cyklus vícehlasých liturgických skladeb;<sup>32</sup> společným v tom smyslu, že Léonin tuto sbírku vytvořil a Pérotin ji takřka od základu přepracoval. Pokud dnes je možno ze vzájemného poměru rukopisů, v nichž se dílo zachovalo, i z dalších informací a vnitřních známek usoudit, lze říci, že Léonin vypracoval původní verzi ve dvojhlasém organu, které se velmi blíží slohu organa saintmartialského, takže se zde dá předpokládat přímá vývojová souvislost, i když jinak není doložena. Pérotin pak Léoninova organa opatřil třetím hlasem,<sup>33</sup> ve výjimečných případech i čtvrtým,<sup>34</sup> hlavně však omezil bohatě melismatický charakter Léoninovy melodiky a spoutal její volný (nemensurovaný) tok do rytmicky určitějších obrysů. Kdežto melodický spád Léoninova organa vcelku souhlasí s gregoriánským způsobem vedení melodie, pozorujeme u Pérotina velmi často, že melodická fráze obsahuje úseky, které bychom dnes nazvali rozloženými trojzvuky s (vloženými) průchodnými tóny; často se můžeme i při jeho dvojhlasu

<sup>28</sup> Podle toho se obvykle — poněkud anachronisticky — mluvívá o škole *notredamské*. Její aktivitu však můžeme sledovat ne-li již před položením základního kamene (1163), tedy jistě ještě před dostavěním chórové části dnešní stavby (1183).

<sup>29</sup> Tzv. anonym Britského muzea nebo Anonymus IV, jak jej označuje novodobý vydavatel (C. E. H. Coussemaker).

<sup>30</sup> Tj. výborný skladatel organa (tedy nikoli varhaník!).

<sup>31</sup> Tj. skladatel *discantu*; z protikladu obou přezdívek by bylo možno usuzovat, že slovem *discantor* se tehdy běžně označovala vyvinutější forma organa. Srv. však výše pozn. <sup>22</sup>.

<sup>32</sup> *Magnus liber Organi de Grad[us]ali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando*, tj. Velká kniha organa z graduálu (sbírka gregoriánských mešních zpěvů) a antifonáře (obdobná sbírka k církevní m hodinkám) k zvelebení bohoslužby.

<sup>33</sup> Tzv. *triplum*; obdobně se říkalo již druhému („organujícímu“) hlasu *duplum*, eventuálnímu čtvrtému hlasu pak *quadruplum*.

<sup>34</sup> Čtyřhlasá organa obsahuje *Magnus liber* jen tři; ve starší literatuře se Pérotinův přínos často omezoval jen na toto přikomponování dalšího, resp. dalších hlasů.

domýšlet, že tu a tam byl průběh melodie určován podvědomou představou akordu v dnešním smyslu.

Některé úryvky z Pérotinova zpracování *Alleluja, Pascha nostrum* (viz př. 6) snesou na místech označených svorkami bez násilí takový výklad a snad není ani třeba si vyčítat, že tím zanášíme do odlehleho hudebního výrazu nemístně mnoho z dnešních představ, zejména když si uvědomíme, že taktové čáry, v příkladu zaznamenané, mají oporu ve svrchu zmíněném Pérotinově rytmickém řešení hudební věty, a že tedy poutají všechny v sobě uzavřené noty v ohraničenou jednotku.

Pérotin, *Magnus liber* (13. stol.)<sup>35</sup>



Pérotinův trojhlas není jenom mechanickým násobením dvojhlasu bez ohledu na sluchový výsledek, nýbrž je zřejmé, že skladateli šlo o plnější zvuk též z čistě vertikálního hlediska. Zajímavé však je, že jistý zájem o trojzvuk, jehož jsme si právě povšimli, neprojevuje se nijak užíváním úplných trojzvuků (v dnešním smyslu, tedy kvintakordu apod.); těch několik úplných trojzvuků, které lze u Pérotina přece jen doložit, není než příležitostným produktem vedení hlasů. Poněvadž volba intervalů mezi hlasy zůstává v podstatě při starém způsobu (srv. výše str. 33), vyskytuje se na zdůrazněných místech (u Pérotina lze již právem mluvit o těžkých dobách) velmi často souzvuk čisté kvinty a oktávy od téhož tónu současně (např.  $c-g-c^1$ ) nebo čisté primy a kvinty (např.  $d-d-a$ ) apod. I tyto souzvuky vedly bezpečně k navození akordických představ tím spíše, že byly často provázeny (dodatečným) melodickým pohybem toho druhu, jaký byl doložen v př. 6 a který v nás vyvolává spolehlivě dojem latentního trojzvuku. Neméně důležitý je v této souvislosti i fakt, že postupy v souběžných čistých kvartách (stále ještě velmi časté, stejně jako paralelní postupy v čistých kvintách) se valnou většinou omezují na vrchní hlasy,<sup>36</sup> takže i touto cestou (tj. vyloučením kvarty ze souzvuku spodní dvojice hlasů) se připravuje půda pro kvintakord jako reprezentativní trojzvuk a pro sextakord.

<sup>35</sup> Podle přepisu Fr. Ludwiga v *Musik des Mittelalters usw.* (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, V., 1923) str. 448.

<sup>36</sup> Míněny jsou ty dva hlasy, které jsou okamžitě ve vyšší poloze než hlas třetí; při častém křížení hlasů může být jejich pořadí proměnlivé. — Místo zvláštní ukázky vymizení kvartových intervalů ze souzvuků mezi spodním hlasem a některým z hlasů vrchních lze poukázat na př. 8 na str. 40; mezi středním a nejnižším hlasem této ukázky je mnoho čistých kvint a nejsou tam ani výjimkou souběžné postupy v těchto intervalech. Naproti tomu kvarty mezi středním a nejnižším hlasem bychom marně hledali; vyskytují se však běžně mezi středním a nejvyšším hlasem, a to i v souběžném postupu na rozhraní 3. a 4. taktu i 7. a 8. taktu cit. příkladu.



Vedle organa (resp. discantu) se v notredamském skladatelském okruhu vytvořily ještě dva další typy vícehlasé skladby, totiž conductus a motetus. Jméno prvního z nich se neobjevuje poprvé až v této souvislosti, poněvadž již v jednohlasém slohu se pod ním rozuměla skladba na rytmizovaný text, jejíž hudební stránka při sylabickém založení sdílela rytmus textu a lišila se tím od kmenového gregoriánského repertoáru. Vícehlasý conductus<sup>37</sup> (nejprve dvojhlasý, brzy však též trojhlasý, ba i čtyřhlasý) je uspořádán tak, že všechny jeho hlasy postupují v téměř (nebo aspoň skoro téměř) rytmu, a přednášejí tudíž současně tytéž slabiky textu. Ačkoli se jinak pravidla pro skladbu conductu nijak nelišila od pravidel platných pro organum, přece jen měl tento skladebný typ značný význam pro vznik uvědomělejší představy o existenci akordu, a to proto, že v něm jednotně rytmizované hlasy skutečně neustále vytvářejí vertikální shluky; jejich akordická povaha je přirozeně daleko nápadnější než u melismatických skladeb, v nichž se každý hlas po rytmické stránce ubírá svou vlastní cestou. Tato vlastnost conductu vedla sama sebou skladatele k tomu, aby pečlivě dbal na libozvučnost souzvuku hlasů. Není snad proto nahodilé, že se již ve dvojhlasém notredamském conductu ozývají poměrně často tercie (o nichž dnes dobře víme, že lépe reprezentují trojzvuk než prázdná kvinta), ačkoli v teorii ještě nebyly uznány za rovnoprávné konsonance; objevují se často při protipohybu hlasů mezi kvintou a unisonem (srv. v př. 7 takt 9–11), někdy však i v paralelních postupech, jak to pěkně ilustruje tento příklad:

Conductus *Roma gaudens* (úryvek)<sup>38</sup>

7 Splen - dor ex - pel - lat ho - di - e,  
Splen - dor pa - cis - et glo - ri - ae,  
Fi - de - li - bus lu - gen - ti - bus

Jednou vlastností se conductus nápadně odlišuje od všech dosavadních forem vícehlasu: Jeho podkladem není melodie vzata z chorálu, nýbrž melodie vytvořená skladatelem samým.<sup>39</sup> Metoda skladby se tím však nemění, poněvadž i conductus

<sup>37</sup> Tento conductus však přes společný rytmický vzhled není pokračováním staršího jednohlasého conductu, nýbrž vyvinul se ze sylabických organ na rytmizovaný text.

<sup>38</sup> Podle přepisu Gustava Reesa v *Music in the Middle Ages*, 1940, str. 309.

<sup>39</sup> V dobové terminologii se pak tento základní nápěv nenazývá cantus firmus, nýbrž *cantus prius factus*, tj. napřed vytvořený nápěv.

vzniká hlas po hlase,<sup>40</sup> jako tomu bylo u všech předcházejících typů vícehlasu. Conductus je tedy prvou formou, která je od základu vlastním dílem skladatele; tento jinak velice důležitý fakt však při našem zorném úhlu nemá podstatný význam, neboť neovlivňuje techniku skladby.

I druhý z obou výše zmíněných skladebných typů, *motetus*, vzniká hlas po hlase, jeho základem je však opět tenor, vzatý z gregoriánského repertoáru. K tomuto hlasu se přidává pohyblivější *duplum*, zvané *motetus*,<sup>41</sup> a pravidelně i *triplum*; čtyřhlasé motety byly výjimkou. Znakem, který odlišuje motetus od všech ostatních vícehlasých forem, je to, že každý z hlasů má svůj vlastní text, který bývá k základnímu textu v poměru výkladu, rozvedení či parafráze.<sup>42</sup> Zárodky motetové techniky lze prokázat již v díle Pérotinově; v polovici 13. století pak motetus dosáhl vylíčené podoby a stal se brzy nejoblíbenější formou. Z toho je nejlépe patrné, jak dokonale vyhovovala vkusu tehdejší společnosti jeho typicky středověká struktura, nám sotva pochopitelná, poněvadž si ani nedovedeme představit, že by někdo mohl sledovat tři texty současně. Motetus záhy zdomácněl i v hudbě mimoliturgické a světské, kde do něho vnikl národní jazyk.<sup>43</sup> Přesto, že ke konci 13. století motetus zatlačil do pozadí ostatní skladebné typy a že je charakteristický i pro počátek století následujícího, není třeba, abychom mu věnovali další pozornost, poněvadž z hlediska, z něhož věc pozorujeme, na něm neshledáme ve srovnání s předcházejícími formami nové rysy.

Daleko větší význam než motetus má pro naše zaměření vývoj, k němuž došlo ve světské tvorbě spojením vícehlasé skladebné techniky s běžnými formami stále horlivě pěstované jednohlasé vokální hudby<sup>44</sup>. Vícehlasým zpracováním některých

<sup>40</sup> Ze svědectví souvěkého hudebního teoretika (Franco Kolínský, 2. pol. 13. stol.) totiž víme, že při skladbě *conductu* měl skladatel nejprve vytvořit vlastní *tenor* (tj. základní, vedoucí hlas) „tak krásný, jak jen dovede“, a pak teprve přidávat další hlas, resp. hlasy. — K výrazu *tenor* však srv. též výše pozn. <sup>24</sup>!

<sup>41</sup> Jak patrné, znamenalo jméno *motetus* původně jen jeden z hlasů, později však se přeneslo na celou formu. Je to tedy zcela obdobný zjev jako prve při *discantu* (srv. výše pozn. <sup>22</sup>). K původnímu termínu *motetus* viz též níže druhou část. pozn. <sup>43</sup> tohoto oddílu.

<sup>42</sup> Ani to není věc úplně nová, nýbrž je to jakási obdoba tzv. *tropů* při gregoriánském chorálu: Průběhem doby totiž vešlo ve zvyk podkládat bohaté melismatickým pasážím gregoriánských nápěvů, zpívaným původně na jedinou textovou slabiku, nový text, který doplňoval, popřípadě rozváděl text původní. Kdežto tyto *tropy* byly vsuvkami (*interpolacemi*) do původního textu, a uplatňovaly se tudíž časově vedle něho, dochází u motetu k současnému (časově souběžnému) uplatnění přidaného textu. — Stojí za povšimnutí, jak dokonale středověká je tato metoda. Je přece známo, že těžiště středověké učené literární produkce bylo v pořizování objemných komentářů k několika málo spisům, posvěceným dávnou tradicí. Parafrázující nebo i perziflující text v pohyblivějším doprovázejícím hlase byl vlastně také komentářem; konec konců i *duplum* v organu, resp. *discantu* by bylo možno nazvat jakýmsi komentářem k danému chorálu, ovšem komentářem melodickým.

<sup>43</sup> Poměrně častým zjevem byl motetus, v němž se uplatňovala francouzština současně s latinou. — Francouzštině vděčí motetus pravděpodobně i za své jméno, jež je nejspíše odvozeno od francouzského *mot* (slovo), jímž se označoval text v pohyblivějším hlase; vždyť původně se slova motetus užívalo právě jen pro tento hlas.

<sup>44</sup> Obraz celkového hudebního vývoje v 11.—13. století byl ovšem daleko bohatší a složitější, než by se mohlo zdát podle předcházejícího líčení; je třeba mít na paměti, že náš výklad se týká pouze

z nich (*rondeau, virelais, ballade*, vesměs tanečního charakteru) vzniká vícehlasá kantiléna (píseň, chanson), užívající nejraději techniky prve zmíněného vícehlasého conductu;<sup>45</sup> výraznější rytmická (poněvadž většinou taneční) struktura těchto skladeb i jejich větší melodická nenucenost měly za následek, že se jejich celkový spád a výraz přibližuje našemu hudebnímu vkusu ještě více než vícehlasý conductus, jak je to patrné z tohoto příkladu:

Rondeau *Amour et ma dame aussi* (13. stol.)<sup>46</sup>



Místo podrobného rozboru tohoto příkladu (v němž by bylo možno poukázat na výskyt tercií, ba i toho, čemu dnes v harmonii říkáme kvintový poměr, v 1. a 5. taktu) povšimněme si raději obou závěrů (ze 3. do 4. a ze 7. do 8. taktu), v nichž se jasně uplatňuje sextakord (resp. kvintakord i sextakord pohybem nejvyššího hlasu) a celkového akordického rázu trojhlasu. Vedoucí hlas je umístěn (jak tomu bývá nejčastěji) ve spodním hlase; sledujeme-li jej odděleně od ostatních hlasů, shledáme, že jeho melodický průběh úplně souhlasí s našimi dnešními představami o logickém vedení melodie. Kdybychom jej přeložili do vrchního hlasu, neměli bychom nejmenších potíží s jeho harmonizací (třeba v klasickém slohu); tuto zarážející skuteč-

umělého vícehlasu, který byl přirozeně omezen na poměrně úzkou společenskou vrstvu a jehož představitelé byli vesměs duchovního stavu. Vedle toho však trval jako stále živé umění gregoriánský chorál (část jeho melodií, obsažených v dnešních oficiálních sbírkách, prochází až z doby, o níž jsme jednali a v níž chorál prožíval skutečnou renesanci s velkým bohatstvím rozmanitých forem); od konce 11. století se ve Francii rozvíjí bohaté umění trubadúrů, resp. truvérů, které dospívá v době, již jsme věnovali největší pozornost, vrcholného rozkvětu. Toto umění vyvolalo (asi s půlstoletým zpožděním) v život neméně bohatou a významnou tvorbu v německém *minnesang*u, pěstovaném rovněž v urozených kruzích. Do téže doby však zasahují i prvé kořeny sledovatelného vývoje v oblasti lidové duchovní písně a po celé to období trvá v nižších sociálních vrstvách umění jongleurů a jim podobných lidových hudebníků a kejklřů, sledované z oficiálních míst s pochopitelnou nevráživostí. Vedle toho však se udržují při životě — zejména v odlehlejších střediscích — i starší, méně vyvinuté formy vícehlasu (např. paralelní organum), takže celkový obraz hudby v době, k níž jsme nyní dospěli, tj. na sklonku 13. století, je opravdu velmi pestrý.

<sup>45</sup> Srv. výše str. 38 n.; nápěvů světského jednohlasu se ovšem mohlo též použít (a vskutku se jich používalo) jako *tenoru* v motetu (místo obvyklého gregoriánského nápěvu), tím však ve skladebné technice nenastala podstatnější změna.

<sup>46</sup> Podle sbírky Fr. Gennricha *Rondeaux, Virelais und Balladen*, I., 1921, str. 63; k textu a formě, vznikající opakováním úseků skladby na nový text, v příkladu nepřihlížíme.

nost, s níž se u gregoriánských nápěvů nesetkáme, nelze uspokojivě vyložit jako pouhou náhodu nebo následek nepatrného intervalového objemu melodie, nýbrž spíše se nabízí předpoklad, že autor melodie byl podvědomě veden citem, jenž zcela odpovídá dnešní hudební představivosti.

Z toho je patrné, že je již na čase, abychom zrevidovali původní pomocný předpoklad, že s existencí harmonie postačí počítat až v hudbě vícehlasé<sup>47</sup>, poněvadž jsme právě — a spíše jako mimochodem — poznali, že i jednohlasá melodie může být výrazem přítomnosti jistého stupně harmonického citu, bez něhož bychom si sotva dovedli vysvětlit nápadnou shodu s naším způsobem chápání melodie. Chceme-li nyní z tohoto hlediska věnovat aspoň zběžnou pozornost jednohlasé tvorbě až do doby, do níž jsme dospěli při sledování vícehlasu, můžeme hned nechat stranou gregoriánský chorál, protože jsme již jednou zjistili, že jeho struktura je našemu pojmání melodie cizí. Co však platí o gregoriánském chorálu, neplatí již o lidové a světské tvorbě, která v něm měla svůj základ a vzor. Avšak ani v této oblasti se nesetkáme s doklady tak bezpečně výmluvnými a jednoznačnými dříve, než v době, kdy vícehlas měl za sebou již několik věků nám známého vývoje, vlastně až na přechodu ze 12. do 13. století. Zajímavé přitom je, že nápadnější a vyhraněnější z nich se vyskytují mimo hlavní středisko vývoje vícehlasu (tedy mimo Francii); zvláště charakteristickým příkladem tohoto druhu je píseň, k níž ani není třeba komentáře: „Der Unvürzaghete“ (asi 1200)<sup>48</sup>



Kdežto citovaná píseň je obdobně jako francouzská ukázka (srv. hlavní hlas v př. 8) spíše dokladem toho, jak se celkové formální a harmonické pojetí melodie shoduje s našimi představami, můžeme na jiném příkladě, tentokrát z oblasti anglické světské písně 13. století, sledovat, jak se osmitaktová melodie opírá o durový trojzvuk (dnes bychom řekli tónický v rozšířené formě):

Anonym rkp. *Maidstone A 13* (13. stol.)<sup>49</sup>



<sup>47</sup> Srv. výše str. 23 a pozn. <sup>3</sup> tamtéž.

<sup>48</sup> Úryvek (prvých osm taktů) z písně *Der kuninc Rodolp mynnet got* (Král Rudolf miluje Boha); podle Fr. L. Saran, *Die Jenaer Liederhandschrift* II., 1902, 26.

<sup>49</sup> Začátek písně *Man mei longe him lives wene* podle přepisu M. Bukofzera v knize G. Reesa *Music in the Middle Ages*, 1940, str. 243.

Ze zeměpisného rozložení tří ukázek světské jednohlasé tvorby (př. 9, 10 a spodní hlas v př. 8) je bez dalšího výkladu zřejmé, že nový způsob pojetí melodie, který se tak podivuhodně shoduje s naším harmonicky založeným chápáním, není pouhým přechodným nebo místně omezeným zjevem. Poněvadž uvedené typické ukázky představují nepatrný zlomek melodií, jež by bylo možno v této souvislosti citovat, je očividné, že je nelze vykládat ani jako náhodnou shodu s naším způsobem hudební představitosti, ani jako bezvýznamný výsledek aplikace jiných principů;<sup>50</sup> nezbývá nám tedy, leč připustit, že již v této velmi vzdálené době můžeme v západní evropské hudbě přesvědčivě doložit přítomnost základních rysů gramatiky dnešního hudebního jazyka. K této důležité skutečnosti se vrátíme v závěrečném hodnotícím oddílu této kapitoly (viz str. 48 n.).

Avšak prve než přikročíme ke zhodnocení výsledků, jichž dosáhla středověká hudba v oblasti našeho zájmu do počátku 14. století, je třeba si ještě důkladněji povšimnout vývoje anglického vícehlasu, jehož jsme se doposud dotkli jen příležitostně. I tak však bylo možno výtušit, že anglická hudba, které se vzhledem k novější době obvykle připisuje jen omezený význam, měla v těchto raných dobách velkou důležitost. Při úzkém spojení, které tehdy trvalo mezi anglickou a francouzskou kulturou, a následkem toho i při čilé výměně podnětů, lze dnes jen stěží rozhodovat o anglickém či francouzském původu některých důležitých rysů západního vícehlasu. Přece však se dá říci, že právě ty jeho vymoženosti, které nás při našem zorném úhlu nejvíce zajímají, jsou z hlavní části přínosem anglického smyslu pro vertikální kvality vícehlasu, smyslu, který byl připraven doloženou domácí tradicí lidové vícehlasé hudby.<sup>51</sup> Tak vedení hlasů protipohybem, ba i jejich křížení, a z toho vyplývající proměnlivost intervalů ve dvojhlasu jsou v anglické oblasti prokázány již rukopisem, pocházejícím ze 12. století,<sup>52</sup> a jsou charakteristické i pro pozdější doklady. Totéž platí o užívání terciových souzvuků ve dvojhlasu; zvláštní zálibu v nich lze stopovat v pramenech anglického původu již od přechodu ze 12. do 13. století. V následujícím příkladu, který pochází z druhé poloviny 13. století, mají tercie již naprostou převahu, vznikají však spíše protipohybem a křížením než souběžným pohybem hlasů. Za zvláštní pozornost také stojí, že pohybem v drobnějších rytmických hodnotách na konci 1. a 7. taktu vzniká zřetelné vyjádření úplného mollového trojzvuku.

<sup>50</sup> Totiž např. *gregoriánských modů* (stupnicových řad) *V., VI. a VII.* (tzv. stupnice *lydičká, hypolydičká a mixolydičká*.) Z nich se *modus VI.* pořadím svých tónů kryje s moderní stupnicí durovou (význam stupňů však je jiný), kdežto *modus V. i VII.* se od ní liší jen jediným tónem; ten však bylo možno buď (u *modu V.*, tzv. stupnice *lydičké*) změnit „posuvkou“ (tak tomu vskutku je při hlavní melodii v př. 8, kde důsledně přichází *hes* místo *h*), nebo se mu (u *modu VII.*, tzv. stupnice *mixolydičké*) vůbec vyhnout, ač i zde tehdejší teorie připouštěla výškovou úpravu. — Srv. též níže pozn.<sup>74</sup> tohoto oddílu.

<sup>51</sup> Srv. výše pozn. <sup>6</sup> a text, k němuž se vztahuje.

<sup>52</sup> Srv. H. E. Wooldridge, *Oxford History of Music I.*, 1901, str. 51. — Hudba v rukopise zapsaná však je nejspíše ještě starší, takže jde snad o nejstarší doklad protipohybu ve skutečné skladbě (ne jen v teoret. příkladě) vůbec.



Tento příklad je zároveň i jedním z prvních dokladů tzv. *gymelu*<sup>54</sup> v němž — jak patrně z pouhého pohledu na vedení hlasů v příkladu — sice vždy převládají tercie, nemusí však vždy jít o tercie paralelní.

Je mnoho dobrých důvodů pro domněnku, že nápadná záliba raného anglického vícehlasu v terciích (v teorii pokládaných stále ještě jen za nedokonalé konsonance) má původ v domácí lidové hudbě. Někteří badatelé se totiž domnívají, že bez předpokladu existence terciových souzvuků v anglické hudbě té doby by bylo dosti nesnadné si uspokojivě vysvětlit zprávu, zaznamenanou v již zmíněném<sup>55</sup> anonymním traktátu, pocházejícím ze 13. století, že přední „organisté“ (tj. skladatelé organa) v Anglii nazývají tercie „nejlepšími“ konsonancemi. Není ovšem třeba z toho hned uzavírat, že gymel vznikl prostým přenesením předpokládané lidové praxe do umělé hudby, lze však oprávněně zastávat názor, že lidový vícehlas na britských ostrovech měl takové vlastnosti, že zvláště dobře disponoval k zálibě v terciích (a o něco později v sextách), které i my dnes pokládáme za nejlibozvučnější intervaly a jež jsou charakteristické pro klasické období našeho hudebního jazyka.

Anglický gymel byl často pokládán za bezprostřední předstupeň tzv. *fauxbourdonu*<sup>56</sup> který se však uplatňuje teprve o mnoho později (od počátku 15. století), takže prozatím je mimo okruh našeho okamžitého zájmu. Dnes však je již bezpečně prokázáno,<sup>57</sup> že kontinentální fauxbourdon se vyvinul z anglické odnože discantu, která se dá v definitivní formě doložit již koncem 13. století, tedy ještě v mezích časového období, jímž se právě obíráme. Následující příklad velmi názorně ukazuje, že daleko nejčastějším vertikálním útvarem je souzvuk tercie se sextou (tedy náš sextakord), vystřídaný souzvukem čisté kvinty s oktávou většinou tímtež způsobem, který je znám z pozdějšího fauxbourdonu; 1., popřípadě 7. a částečně i 3. takt příkladu však svědčí o tom, že zde nejde o pouhé mechanické uplatňování principu.

<sup>53</sup> Příklad podává pouze část skladby (nápěv k prvním dvěma trojverším), jejíž text je parafrázi latinské sekvence *Stabat Mater*; podle G. Reesa, *Music of the Middle Ages*, 1940, str. 389.

<sup>54</sup> Výraz *gymel* je odvozen od latinského *cantus gemellus* (dvojpěv; *gemelli* = dvojčata); jako technický termín přichází teprve v rukopisech 15. století.

<sup>55</sup> Jde o traktát zmíněný výše v pozn. <sup>29</sup> na str. 36.

<sup>56</sup> Fauxbourdon je zvláštní technika vícehlasé úpravy dané melodie (*cantu firmu*), při níž jednotlivé fráze začínají i končí souzvukem čisté kvinty s čistou oktávou (např. *d — a — d<sup>1</sup>*), kdežto ostatní souzvuky obsahují tercii spolu se sextou (např. *e — g — c<sup>1</sup>* čili sextakord, jak dnes říkáme). Důležité je, že *cantu firmus* je umístěn v nejvyšším hlase, takže se opravdu zdál „nepravým základem“ skladby; odtud také francouzské slovo *faux* (falešný, nepravý) v pojmenování této techniky.

<sup>57</sup> Manfred Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons*, 1936.

Hlavní rozdíl proti pozdějšímu fauxbourdonu je pak v tom, že cantus firmus je umístěn v nejnižším hlase.

Discantus *In te, Domine, speravi* (13. stol.)<sup>58</sup>

12

In te, Do - mi - ne, spe - ra - - vi:  
non con - fun - dar in ae - ter - - num...

Je sice pravda, že tento způsob discantu se v anglických pramenech vyskytuje vedle ostatních výše zmíněných vícehlasých typů, převzatých zřejmě z Francie, i tak však je výmluvným dokladem zvláštní záliby v oněch souzvukových kvalitách, které považujeme za nejlíbozvučnější i my, totiž v úplných trojzvucích.<sup>59</sup>

Tato záliba měla jistě ještě hlubší kořeny, než o jakých svědčí poměrně pozdní forma anglického discantu; skvělým dokladem toho je často citovaná a mnohokrát otištěná rotta<sup>60</sup> *Sumer is icumen in*, která se zachovala v rukopisu opatství v Readingu a podle souhlasného úsudku muzikologů pochází z doby kolem roku 1240. Tato podivuhodně vyspělá šestihlasá skladba je pro hudební historiky obtížným problémem, poněvadž po mnoha stránkách vybočuje ze slohu ostatních dochovaných souvěkých památek. Nás zajímá hlavně potud, pokud se nám — nazírána z našeho užšího hlediska — jeví jako střídání dvou úplných trojzvuků, ba působí dojmem kontrapunktu, zasazeného do předem daného akordického schématu. Uvážíme-li, že vznikla aspoň o půl století dříve než discantus, otištěný jako př. 12, a že přesto jeví tak nápadné „akordické“ kvality, můžeme z toho soudit, že obdobné rysy ve francouzském vícehlasu (srv. př. 12 s př. 8!) je třeba přičíst anglickému vlivu.

## 2. Hudební teorie do konce 13. století

Výklad o některých význačných jevech z doby počátků a prvních vývojových stupňů evropského vícehlasu, vyplňující většinu této kapitoly, není ani v nejmenším pokusem o soustavný dějinný přehled celkového hudebního vývoje v tomto odlehleém období; přes svůj poměrně značný rozsah vybírá z rozsáhlé a mnohotvárné látky

<sup>58</sup> Podle př. 18 v knize M. Bukofzera, cit. v předcház. pozn. Český překlad latinského textu zní: V tebe, Pane, doufám; nezahynu na věky.

<sup>59</sup> Je třeba si v př. 12 dobře povšimnout, že úplný trojzvuk (a to kvintakord) přichází i na místech, kde by ve fauxbourdonu stál souzvuk prázdné čisté kvinty s oktávou nebo sextakord; to platí o 1. a 3. době 1. (7.) taktu a do jistě míry i o 1. době 3. taktu.

<sup>60</sup> Rotta je kontrapunktická forma, pracovaná umělou kánovickou technikou.

(srov. zejména pozn. <sup>44</sup> tohoto oddílu) toliko ty jednotlivosti, které tvoří nepostradatelný podklad<sup>61</sup> pro závěry o vlastním předmětu našeho zájmu. Kdo také pozorněji sledoval předcházející výklad, jistě postřehl, že již v těchto raných stádiích vývoje západní hudby lze prokázat přítomnost některých znaků, které dnes bez rozpaků řadíme do oblasti harmonie. Toto zjištění se možná zdá poněkud překvapivé, poněvadž často se říká a čte, že o harmonii<sup>62</sup> se dá vážně mluvit teprve od polovice 16. století, ne-li dokonce až od přelomu 16. a 17. století. To však je pravda — a bývá to také tak míněno — jen potud, pokud máme na zřeteli harmonii jako samostatnou teoretickou disciplínu; v tom smyslu její dějiny opravdu počínají teprve významným letopočtem 1558, u něhož se ještě na svém místě zastavíme. Poněvadž však jsme již jednou viděli, že stav teoretických názorů není rozhodující pro skutečný stav umělecké tvorby své doby,<sup>63</sup> není třeba vidět nic zarážejícího v tom, že z vyšší perspektivy — poučení výsledky pozdějšího vývoje — můžeme v hudební praxi postřehnout neklamné příznaky podvědomé existence určitého druhu představ, jejichž pravou povahu mohla současná teorie rozpoznat teprve tehdy, kdy se stala zřejmou z jejich rozvití a soustavného uplatňování.

Proto také v předcházejícím výkladu o počátcích vícehlasu je pouze několik spíše příležitostných zmínek o teorii a jejích významných představitelích,<sup>64</sup> jimiž se i tato doba může pochlubit. Tito teoretikové se však jen s nesnázemi vybavovali ze starobylých představ, prostředkovaných z antiky zejména Boëthiem a Isidorem Sevillemským, a ve svých metafyzicky i teologicky založených úvahách projevovali daleko větší zájem o problémy rytmicko-metrické a s tím spojené otázky mensurální notace, než o praktické stránky vícehlasé skladby a o ty rysy hudebního projevu, které právě nás zajímají nejvíce. Do souvislosti s naším předmětem se zařazují nejspíše svými úvahami o intervalech a jejich konsonantnosti.

Za časů nejstarších dochovaných památek vícehlasu uznávala hudební teorie za konsonantní vedle čisté primy a oktávy již jen čistou kvintu (*diapente*) a čistou kvartu (*diatessaron*).<sup>65</sup> Tato klasifikace nebyla (aspoň v zásadě) podmíněna důvody

<sup>61</sup> Zevrubnější líčení bylo ostatně nezbytné i proto, že poměrně nedávné objevy dříve neznámých památek i podrobnější průzkum již dříve známých dokladů značně obohatily a částečně i opravily dosavadní představy o hudebním vývoji předmětného období. Poněvadž běžná přehledná literatura nemohla již vzhledem k datu svého vzniku nové poznatky zpracovat, nebylo možno čtenáře prostě odkázat na líčení v některé dostupné příručce hudebních dějin.

<sup>62</sup> Naproti tomu se často (zvláště ve francouzské a anglické literatuře) označuje termínem *harmonie* (popřip. *harmonický*) ona stránka hudebního projevu, pro niž z nedostatku lepšího termínu používáme výrazu *vertikální*. Přívlastku *harmonický* se pak užívá v tak širokém významu, že bychom jej mohli takřka ztotožnit s pojmem vícehlasu vůbec.

<sup>63</sup> Srv. výše str. 16 a n.

<sup>64</sup> Kromě osob zmíněných výše v textu (Hucbald, Guido z Arezza, Jean Cotton atd.) bylo by třeba uvést ještě řadu dalších jmen ze 13. a počátku 14. století. Nejvýznamnější z nich jsou Magister Lambertus (tzv. Pseudo-Aristoteles), Franco Pařížský, Jan z Garlandie (Joannes de Garlandia), Jeroným Moravský (Jerome de Moravie, Hieronymus de Moravia), Franco Kolínský a Jan de Grocheo.

<sup>65</sup> Mimo to však i rozšíření těchto intervalů o čistou oktávu, tedy naši *kvintdecimu* (dvojnásobek oktávy), *duodecimu* (čistá kvinta přes oktávu) a *undecimu* (čistá kvarta přes oktávu).



libozvučnosti těchto intervalů, nýbrž matematicko-akustickou spekulací, opřenou též o pokusy na *monochordu*.<sup>66</sup> V teorii byl do strnulosti této klasifikace učiněn zásadní průlom teprve s příchodem 13. století, kdy již teoretičtí pisatelé (především Jan z Garlandie) zavádějí vedle skupiny tradičních konsonancí, zvaných teď *konsonancemi dokonalými*, další třídu *konsonancí nedokonalých*, k nimž čítají velkou a malou tercii a o něco později i velkou a malou sextu.<sup>67</sup> Výrazem nedokonalosti konsonantnosti těchto intervalů byl požadavek, aby byly vystřídávány konsonancemi dokonalými.

V téže době již dospěl vývoj rytmicko-metrického chápání hudební věty tak daleko, že i do teorie, v tomto směru dosud zaměstnané hlavně vyvážení mensurální notace na základě rytmických modů, proniklo poznání v praxi již dávno uskutečněného rozlišování mezi těžkou a lehkou taktovou dobou, jak bychom se dnes vyjádřili; <sup>68</sup> je to vidět z pravidla, jež poprvé vyslovil Franco Kolínský, že totiž na začátku každého taktu mají zaznívat (dokonalé) konsonance. Toto pravidlo platilo ještě důrazněji pro počáteční a konečný souzvuk vícehlasé skladby a též jejich uzavřených úseků (resp. frází).

Hledáme-li nyní další informace z této oblasti u teoretiků té doby, vidíme, že jsou spjaty s pokyny pro vedení hlasů ve vícehlasé větě. Nejzajímavější pro nás je předpis, že po velké tercii má následovat čistá kvinta, kdežto po malé tercii čistá prima; obdobně po velké sextě čistá oktáva a po malé sextě čistá kvinta. Uvážíme-li, že zde jistě jde o pohyb dvou hlasů způsobem *nota proti notě*, pak za předpokladu sekundových kroků v obou hlasech nelze tomuto pravidlu vyhovět jinak, leč protipohybem hlasů.<sup>69</sup> Šlo-li však o postup volnější, při němž mohly hlasy vykonávat skoky ve větším rozměru, bylo lze tomuto pravidlu vyhovět (jak v praxi často pozovo-

<sup>66</sup> Monochord nebyl hudebním nástrojem v pravém slova smyslu, nýbrž přístrojem o jediné struně na ozvučné skříni s pohyblivými jezdci (pražci), jež umožňovaly dělení struny v přesných matematických poměrech a vyšetřování tím vznikajících akustických jevů. Z monochordu se však časem vyvinulo tzv. *organistrum* o třech strunách, skutečný to hudební nástroj, doložený již v 10. století.

<sup>67</sup> V jednotlivostech byl ovšem vývoj daleko složitější a mezi jednotlivými autoritami téže doby nebyla ve všem shoda. — Že mezi nedokonalé konsonance byla připuštěna tercie dříve než sexta (ačkoli dnes u obou pocítujeme stejný stupeň libozvučnosti), bylo způsobeno tím, že akustický poměr velké tercie (5 : 4, resp. 1/4 : 1/5) i malé tercie (6 : 5, resp. 1/5 : 1/6) navazoval na akustické poměry konsonancí dokonalých, a to čisté oktávy (2 : 1, resp. 1 : 1/2), čisté kvinty (3 : 2, resp. 1/2 : 1/3) a čisté kvarty (4 : 3, resp. 1/3 : 1/4); vytvářel tedy s nimi souvislou řadu, kterou známe i z pořadí tzv. *aliquotních tónů*, což bylo snadno prokazatelné na monochordu. Sexty, jak patrně, se této výhodě netěší; konsonantnost sexty bylo na monochordu možno prokázat teprve kombinací dvou tónů, které v předcházející řadě nenásledují bezprostředně po sobě. Pro nás je dnes názornější, představíme-li si tento postup pořadím aliquotních tónů; velkou sextu totiž najdeme mezi 3. a 5. aliquotním tónem (poměr 5 : 3, resp. 1/3 : 1/5) a malou sextu teprve mezi 5. a 8. aliquotním tónem (8 : 5, resp. 1/5 : 1/8).

<sup>68</sup> Poněvadž jde o věc, která souvisí s naším tématem jen nepřímě, můžeme se spokojit s touto velmi nepřesnou formulací; též následující pravidlo Franconovo je autorem vyjádřeno jinými výrazy, jeho smysl však je vystižen správně, aspoň pokud se nás týká.

<sup>69</sup> Tedy např. interval  $g-h$  do intervalu  $f-c^1$ , dále  $d-f$  do  $e-e$ ; obdobně i  $d-h$  do  $c-c^1$ . Požadavku o vedení malé sexty do čisté kvinty lze vyhovět pouze stranným pohybem, tj. zadržením (opakováním) noty v jednom z obou hlasů, např.  $e-c^1$  do  $e-h$  nebo  $e-c^1$  do  $f-c^1$ . Aplikací protipohybu by zde vyšla leda čistá kvarta (např.  $e-c^1$  do  $f-hes$ ).

rujeme) i stejnosměrným postupem obou hlasů.<sup>70</sup> Nejzajímavější stránkou tohoto pravidla je skutečnost, že čistá kvarta již není obsažena mezi dokonalými konsonancemi, do nichž by bylo lze „rozvádět“ (jak se dnes říká) konsonance nedokonalé. Z toho je zvláště dobře patrné, že již i do teorie proniklo ono cítění, jež jsme výše<sup>71</sup> kvalifikovali jako příznak sklonu k trojzvuku a jež se projevuje vyloučením kvarty ze souzvuku dvou hlasů<sup>72</sup> nebo jejím přeložením mezi vrchní hlasy u skladby o větším počtu hlasů.

Pro náš účel zvláště důležitá, ve starších teoretických traktátech však bohužel ne dost objasněná, je velmi rozšířená reprodukční praxe, označovaná termínem *musica falsa* nebo *musica ficta*.<sup>73</sup> Jan z Garlandie ji definuje tím, že praví: „*Musica falsa* nastane, použijeme-li pultónu tam, kde by měl být celý tón, a naopak.“ Jde tedy o příležitostné „zvýšení“ nebo „snížení“ tónu v melodii, jehož předobraz nalezneme již v gregoriánském chorálu;<sup>74</sup> v jakém rozsahu však k těmto úpravám vskutku docházelo, nelze ze zachovaných památek bezpečně určit, poněvadž se všeobecně předpokládala taková znalost pravidel této praxe, že se nepovažovalo za nutné všechny požadované změny výslovně označovat.<sup>75</sup> *Musica falsa* není zvláštností vícehlasé hudby; i v jednohlasých skladbách (nikoli ovšem ve vlastním gregoriánském chorálu) se jí užívalo jako vítaného prostředku k zamezení melodického tritonu<sup>76</sup> avšak brzy i tam, kde to nebylo z podobných důvodů nutné. Tak při melodickém postupu od určitého tónu o sekundu níže a zase zpět (např.  $d-c-d$ ) se používalo s oblibou pultónového kroku (tedy  $d-cis-d$ ) apod. Poněvadž se s případy

<sup>70</sup> Nikoli ovšem paralelním. Tedy např.  $d-hes$  do  $f-c^1$ , nebo  $g-h$  do  $a-e^1$  a tak podobně.

<sup>71</sup> Srv. výše pozn. <sup>36</sup> spolu s textem, k němuž se vztahuje.

<sup>72</sup> Pravidla, o nichž je právě řeč, se týkala především dvojhlasu či — lépe řečeno — vedení dvojice hlasů. Měla však platnost i pro trojhlas atd., poněvadž se i v něm vyšetřoval poměr každého hlasu k tenoru jako základnímu hlasu zvláště. K vzájemnému poměru „vrchních“ hlasů se přitom přihlíželo až v druhé řadě.

<sup>73</sup> Oba termíny jsou prostá synonyma a není mezi nimi významového rozdílu, jak se donedávna předpokládalo.

<sup>74</sup> Odpor tehdejšího melodického citu k intervalu zvětšené kvarty (tzv. *tritonus*, tj. interval, obsahující tři celé tóny, tedy  $f-h$ ) byl tak silný, že nepřipouštěl melodické obraty, v nichž se tento interval nápadněji uplatňoval. Tím ovšem byly možnosti vedení melodie značně podvázány, zejména v nápěvech *modu V*. (tzv. stupnice *lydícká*, kde je *tritonus* mezi 1. a 4. stupněm). Aby se tato neshoda obešla, užívalo se, kde toho bylo třeba, místo dnešního  $h$  (*b quadratum*, též *b durum*, z něhož se vyvinula naše odrážka) často tónu *hes* (*b rotundum* či *molle*, z něhož se vyvinula naše posuvka pro snížení tónu). Důsledně zavedení této úpravy tónu  $h$  na *hes* mělo u *V. modu* za následek jeho ztotožnění se stupnicí durovou (dnes bychom řekli, že *lydícká* stupnice na tónu  $f$  se změnila na stupnici *F dur*), a to i pokud se týká významu jednotlivých stupňů. — Této věci jsme se dotkli již výše v pozn. <sup>50</sup> a za její praktickou ukázkou lze označit *cantus firmus* př. 8.

<sup>75</sup> Je třeba si též uvědomit, že v tehdejších i pozdějších notovém zápisu se nevypisovaly mnohé další podrobnosti, o nichž byl písař přesvědčen, že je interpret provede jako samozřejmost. Není naprosto přehnané tvrzení, že „zápis skladby je často pouhým skeletem jejího skutečného provedení“ (Marius Schneider, *Die Ars Nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien*, 1930).

<sup>76</sup> Srv. pozn. <sup>74</sup>. — K objasnění věci nejlépe přispěje konkrétní příklad: Melodická fráze  $g-f-g-a-h-a$  obsahuje nepřipustný *tritonus*  $f-h$ . Odstranit jej bylo možno (již podle gregoriánské praxe) úpravou na  $g-f-g-a-hes-a$ ; *musica ficta* však připouštěla ještě druhou možnost, totiž úpravu na  $g-fis-g-a-h-a$ .

tohoto druhu setkáváme nejčastěji (zvláště v závěru fráze nebo celé melodie), vykládá se tento zjev často (ba někdy celá musica ficta vůbec) jako příznak snahy opatřit melodii citlivým tónem, jenž se posuzuje jako harmonický prvek. Tohoto výkladu však není bezpodmínečně třeba, poněvadž ještě dříve vešlo v obvyčej zpívat púltón při sekundovém postupu vzhůru a zpět (např. *a—hes—a* místo *a—h—a*), kde se přirozeně o citlivém tónu v předcházejícím smyslu nedá mluvit.

Ve vícehlasé sazbě má musica falsa samozřejmě ještě daleko větší význam a širší uplatnění: K čistě melodickým důvodům zde přibyly ještě situace, vznikající ze vzájemného intervalového poměru hlasů. Tím není míněn jen tritonus, nýbrž spíše situace, které nastávaly při „rozvádění“ tzv. nedokonalých konsonancí (tj. tercií a sext), jak o tom byla před chvílí řeč. Bylo-li tedy třeba vystřídat malou tercii čistou kvintou (ačkoli podle pravidel měla následovat prima), nastoupila musica falsa automaticky v činnost a provedla korekturu malé terciie na velkou (tedy místo *d—f* do *c—g* se provedlo *d—fis* do *c—g*, což bylo podle pravidel korektní); a obdobně tomu bylo v ostatních případech. Zde tedy aplikace této praxe umožňovala jak vyhovět výše podaným pravidlům o posloupnosti intervalů mezi hlasy, tak zachovat zamýšlenou melodickou linii obou, popřípadě i více hlasů.

Připočteme-li to, co bylo řečeno v několika posledních odstavcích, k tomu, co bylo z teoretických autorů uvedeno již dříve při zběžném popisu hlavních typů raného vícehlasu, rovná se to v podstatě stručnému výtahu ze všeho, čím dobývá hudební teorie může přispět k našemu tématu.

### 3. Souhrn

Abychom získali přiměřený základ pro představu o povaze hudebního jazyka v oněch dávno minulých dobách, seznámili jsme se nejprve na příkladu gregoriánského chorálu se způsobem myšlení v hudbě jednohlasé, pak jsme po řadě probrali nejdůležitější typy raného vícehlasu, při čemž jsme věnovali zvláštní pozornost vícehlasé tvorbě na britských ostrovech (tou dobou z našeho užšího hlediska nejpokročilejší), nakonec jsme si povšimli souvěkých teoretických názorů, pokud jsou schopny objasnit hlavní otázku, kterou sledujeme. Spíše jako mimochodem jsme se dotkli i souběžného vývoje na poli světského jednohlasu a všude jsme se snažili shledávat prvky, které by bylo možno uvést ve vztah k dnešnímu způsobu hudebního myšlení. Pokusme se nyní shrnout dílčí postřehy a poznatky, roztroušené po dlouhé řadě stran předcházejícího spíše historického výkladu.

Vycházeli jsme původně z předpokladu, že s příchodem vícehlasu nastanou podmínky pro vznik jevů, které řadíme do oblasti harmonie. A přece, porovnáme-li navzájem všechny výše probrané typy hudebního projevu (a k tomu postačí i poměrně malý počet notovaných ukázek, zařazených do textu), shledáme, že našemu hudebnímu cítění jsou ze všech nejbližší právě jednohlasé melodie světské tvorby.<sup>77</sup> Zejména osmitaktový úryvek z písně *Der kuninc Rodolp* na str. 41 je po této stránce

velmi příznačný, ačkoli vznikl nejpozději na prahu 13. století. Vždyť by sotva koho překvapilo, kdyby se s touto melodií potkal v instrumentální nebo vokální skladbě z doby vídeňských klasiků nebo jejich předchůdců, nebo kdyby ji našel ve sbírce novodobých lidových písní, vznikajících přibližně v téže době. Tou měrou odpovídá až do podrobností způsobu hudebního myšlení, jenž již po několik století tvoří základ našeho hudebního jazyka. Již komentář k těmto ukázkám na svém místě konstatoval, že tuto nápadnou shodu si nelze vysvětlit jinak, leč předpokladem, že již v této pradávné době prakticky (byť i podvědomě) existoval celý systém hudebních představ, který skladatelovu tvořivost vedl v těchto případech po stejné cestě, po níž se pohybovalo hudební myšlení o půl tisíciletí později a jejíž zákonitost je povahy harmonické.

Zdánlivá nesnáze vzniká z toho, že doklady tohoto druhu, třebaž byly dosti početné, tvoří poměrně nepatrné procento dochované hudební produkce a že nepřicházejí ve sledovatelné vývojové řadě, nýbrž objevují se jaksí izolovaně (i v díle téhož skladatele) vedle skladeb běžného dobového založení, jejichž výraz nám není tak srozumitelný. Je však jisto, že doklady tak vysloveně definitivní povahy nutně předpokládají živnou půdu, z níž vyrostly a na níž se ke své dokonalosti vyvinuly. Poněvadž ani ve vývoji umělého jednohlasého zpěvu, ani v prvních památkách vícehlasu nelze tento podklad prokázat, nezbývá, než jej hledat v umění, o jehož existenci sice víme, ale o jehož skutečné podobě nemáme pro nedostatek památek jasnou představu. Tímto uměním je světská hudba lidová, z oficiálních středověkých míst zavrhaná a příkře zakazovaná, a to hudba těch národů, k nimž gregoriánský chorál se svou východní melodikou přišel z italské vlasti jako bytostně cizí kulturní prvek; časem sice pronikl i do nejširších vrstev a měl značný vliv i na lidový umělecký projev (zejména v oblasti písně duchovní), avšak domácí tradici nedokázal všude úplně vyhladit z paměti, zvláště šlo-li o kraje od římského centra vzdálené a méně dotčené románskými vlivy. Proto také tyto rysy vystupují méně nápadně ve Francii než v oblasti germánské a anglosaské.

Jak patrně, dospěli jsme jinou cestou k podobnému výsledku jako někteří nynější historikové, kteří z dobrých důvodů vykládají vznik vícehlasu jako vlastní přínos západní kultury v dějinách hudby (srv. výše str. 29 a n.). V právě naznačeném pojetí však jde o více: Chce totiž vyjádřit předpoklad, že harmonická zákonitost hudebního jazyka, která nakonec nevyhnutelně ovládla evropskou hudbu (a ne náhodou došla neklasičtějšího výrazu právě v německé hudbě), byla ve své podstatě obsažena v domácí (a lidové) kultuře severozápadní Evropy při nejmenším již za časů raného vícehlasu, a to ve zcela vyvinutém tvaru. Poněvadž tato zákonitost se může lépe a názorněji vyjadřovat pomocí vícezvuků (jak se ještě ukáže v systematické

<sup>77</sup> Viz př. 9, 10 a *cantus firmus* (nejnižší hlas) z př. 8; tento příklad je zvláště poučný, neboť jeho *cantus firmus* sám o sobě nesporně lépe odpovídá dnešnímu chápání než celý trojhlas. Tato melodie byla ovšem vytvořena napřed jako soběstačný celek a sotva pochybíme, označíme-li ji za výsledek prosté a bezprostřední melodické invence; naproti tomu oba vrchní hlasy byly vytvořeny dodatečně, a to konstrukcí, skladebnou prací, která nikdy není dílem pouhého tvůrčího instinktu. A právě přidáním těchto hlasů se celek vzdaluje našemu způsobu hudebního myšlení.

části této knihy), tíhne ovšem zcela přirozeně k vícehlasu, a proto také zvláště příznivě disponovala zmíněné kulturní oblasti pro vícehlas. Neméně výhodně pak disponovala jejich opravdu tvůrčí skladatele k využití některých možností, jež vícehlas v tomto směru poskytoval a v nichž jsme mohli též shledávat jakési předzvěsti charakteristických rysů daleko pozdějšího hudebního jazyka. Proto se právě u anglických skladatelů projevuje již od 12. století zvláštní záliba v terciích a v plnosti vertikálního zvuku, a proto můžeme obdobné, i když méně nápadné zjevy pozorovat i ve tvorbě francouzské, ačkoli teorie k uznání tercií za nedokonalé konsonance přistupovala jen váhavě a s velkým zpožděním za tvůrčí praxí; k ponětí o akordu jako takovém pak přes jeho objektivní existenci v době, o níž jednáme, nedospěla vůbec.

Přesto však se zdá, že předcházející věty obsahují jistý rozpor: Tíhne-li harmonická zákonitost přirozeně k vícehlasu, proč se měla názorněji projevit ve skladbách jednohlasých, kdežto ve vícehlasu, kde přece měla výhodnější podmínky, by se nedovedla prosadit, leč jen skoro náhodnými a spíše nesmělymi náznaky? Je to vážná námitka, a kdyby se ukázalo, že je oprávněná, ohrozila by platnost prve vyslovených závěrů. Není však tomu tak a není také nesnadné na ni dát uspokojivou odpověď.

Bylo již řečeno, že předpokládaná harmonická zákonitost měla původ v lidové kultuře a že byla podvědomá. Mohla se tudíž (ale nemusila!) výrazně projevit v umělé tvorbě jen tam, kde skladatel měl možnost (a schopnost) popřát své melodické invenci volnost, kde tvořil veden citem, instinktivně. Tak však tehdy bylo možno tvořit jen jednohlas, popřípadě prvý z hlasů vícehlasé skladby (totiž *cantus prius factus*); vícehlas byl při tehdejší skladebné metodě nevyhnutelně výsledkem uvědomělé konstrukce, která je vždy poutána jistými teoretickými ohledy. Proto se v něm podvědomý mechanismus harmonické zákonitosti mohl uplatnit pouze v drobných jednotlivostech a spíše náhodně, v čistém jednohlase však (zvláště když si jeho autor, smíme-li se tak vyjádřit, na sebe dost nedal pozor) mohl se prosadit do všech důsledků.

Hlavní otázku této kapitoly, otázku vzniku a původu harmonie, jsme tedy již zodpověděli, i když nakonec poněkud jinak, než snad naznačovaly původní předpoklady a průběh historického líčení. Zbývá však ještě věnovat, pokud je to vůbec možno, pozornost způsobu, jak byl vícehlas tvořen a chápán; je toho třeba již proto, že tvrzení o tehdejší konstruktivní skladebné metodě, jímž se operuje v předcházejícím odstavci, nebylo dosud přiměřeně doloženo.

Povšimli jsme si již toho (a ne jen jednou), že každá vícehlasá skladba tehdy vznikala postupně po jednotlivých hlasech. Lhostejno, zda šlo o *cantus firmus*, převzatý z gregoriánského chorálu nebo jiného pramene, či o *cantus prius factus*, vytvořený skladatelem samým, vždy zde byl předem dán jeden z hlasů (*tenor*), jehož nápěv procházel celým rozsahem skladby a tvořil jakoby její páteř. K němu pak přistoupil další hlas (*duplum*, podle skladebného typu zvaný též *organum*, *discantus* nebo *motetus*), skládaný sice u různých forem různým způsobem, avšak povšechně v mezích týchž teoretických pravidel o intervalech mezi hlasy, jak byla podána hlavně při výkladu o dobové teorii. Při skladbě třetího hlasu (*triplum*) se postupovalo obdobně, zásadně se však dbalo hlavně intervalů, které tvořil s tenorem, jak jsme

také již viděli; vzájemný poměr druhého a třetího hlasu měl pouze podřadnou důležitost.<sup>78</sup> Skladebná metoda tedy byla opravdu konstruktivní a poskytovala skladatelově melodické invenci širší pole ještě tak nejspíše v organu saintmartialského typu. V pokročilejším discantu školy notredamské však byl volný rozlet tvůrčí fantazie značně podvážen, zejména když skladatel pozorněji dbal teoretických požadavků; viděli jsme ovšem, že v tom směru se většina tehdejších skladatelů nevyznačovala zvláštní úzkostlivostí.

Pro tehdejší postoj k vícehlasu a pro způsob jeho chápání je velmi příznačné, že se nevidělo nic podivného v tom, když někdo přikomponoval k dvojhlasu již hotovému nové *triplum*, aniž by jinak na starší skladbě co měnil. S tím souvisí i skutečnost, že se nám některé památky zachovaly v různých verzích, které se od sebe liší jen různým počtem hlasů; z toho lze soudit, že se nepovažovalo za nutné provozovat vícehlasou skladbu vždy v plném počtu hlasů. Celkový zvukový výsledek, nazíráme-li jej z vertikálního hlediska, se přirozeně vypuštěním jediného hlasu podstatně ochuzuje; přesto však se zdá, že se to tehdy nezdálo být na újmu celistvosti skladby. My si dnes zajisté nedovedeme představit, že by se třeba smyčcový kvartet hrál bez kteréhokoli z hlasů nebo že by se čtyřhlasá fuga touto radikální cestou zredukovala na trojhlas, poněvadž v našem pojetí vytvářejí jednotlivé hlasy organickou jednotu, byť i byly sebesamostatněji vedeny a sebevýrazněji individualizovány, a teprve tato vyšší jednota je pravým předmětem našeho estetického prožívání skladby. Na druhé straně však bychom stejně těžce nesli opačný případ, kdyby se totiž někdo pokusil „vylepšit“ již hotovou skladbu tím, že by k ní přidal další hlas ze svého.<sup>79</sup> Avšak hudebníci doby, o níž stále jednáme, těchto ohledů neznali, a to proto, že v jejich hudebním vnímání nevznikala při poslechu vícehlasé skladby z jednotlivých hlasů vyšší jednota, nýbrž tyto hlasy trvaly vedle sebe jako soběstačné individuality. Na sluch ovšem útočily shluky současně zaznívajících tónů různé výšky, tedy — abychom se vyjádřili běžným způsobem — vedle pouhých intervalů také skutečné akordy, ale posluchač jich buď nedbal, nebo si jich všiml jen tak málo, že to nemělo podstatný vliv na celkový dojem ze skladby. Byl totiž plně zaměstnán i uspokojen tím, že sledoval horizontální (melodický) průběh hlasů, a jeho estetický prožitek si musíme stále představovat asi na ten způsob, který jsme se pokusili popsat hned z počátku svého historického výkladu, kde se jedná o středověkém vnímání jednohlasé melodie. Kdybychom to vše chtěli vyjádřit jediným výrazem, řekli bychom asi, že souvěkým posluchačem byl i vícehlas chápán čistě melodicky. Za tohoto stavu věcí bychom si mohli vyložit relativní pečlivost ve vyhledávání konsonantních souzvuků mezi hlasy spíše jako o snahu po tom, aby posluchač nebyl rozptylován okamžitým souzvukem

<sup>78</sup> Totéž pak obdobně platí i o případném čtvrtém hlase; bylo ovšem již řečeno, že čtyřhlasá skladba byla v té době spíše výjimkou.

<sup>79</sup> Tím jsou míněny případy toho druhu, jako je velmi populární *Ave Maria*, které vzniklo tím, že Ch. Gounod připojil k prvému preludiu (*C dur*) z Bachova *Temperovaného klavíru* vlastní melodii a zdegradoval tak soběstačný hudební celek na pouhý doprovod. — Ve variacích na cizí téma nebo v chorálových předehrách (*Choralbearbeitung*) a podobných formách ovšem jde o něco od základu odlišného a skladby toho druhu zde samozřejmě nemáme na mysli.

hlasů, který by při použití výraznějších intervalů na sebe upozorňoval nežádoucí měrou; méně výrazné čisté intervaly, jejichž zvuk dnes posuzujeme jako prázdný a málo charakteristický, působily po této stránce jistě nesrovnatelně méně rušivě.

Kdyby nebylo tohoto způsobu vnímání vícehlasu, jenž se tak diametrálně liší od našeho, nedovedli bychom si vůbec vysvětlit, jak bylo možno s užitkem naslouchat takovému typu skladby, jaký nejlépe představuje výše popsany *motetus*, kde beztak již složitou hudební situaci komplikovala ještě přítomnost tří různých a současně se odvíjejících textů. Není prostě myslitelné, aby zde posluchač vnímal najednou celek; naopak, vybíral si ze složitého pletiva ten či onen hlas a sledoval jej v jeho individuálním postupu. Nitro dobového posluchače bylo zřejmě uzpůsobeno tak, že právě v těkavém sledování melodií a textů nacházelo umělecké uspokojení. Jinak bychom si nemohli rozumně vysvětlit historický fakt, že to byl právě motetus, jenž se během 13. století stal nejoblíbenějším skladebným typem a zatlačil aspoň v ústředí hudebního vývoje všechny ostatní formy vícehlasu do pozadí. Jistě by se tak nebylo stalo, kdyby do důsledků neodpovídal duchu a vkusu doby.

A zde již je opravdu třeba zasadit náš výklad od širší souvislosti a ukázat, jak jeho poměrně úzký předmět úplně souhlasí s celkovým obrazem kulturního vývoje.

Období, jímž jsme se nejvíce zabývali a jež bývá v příručkách hudebních dějin označováno termínem *ars antiqua*,<sup>80</sup> toto období, naplňující 12. a 13. století a považované za jakési vyvrcholení středověku, toto období je klasickou dobou rozkvětu gotického slohu v jeho francouzské vlasti. Je to doba vzniku velkolepých gotických katedrál a není pouhou hříčkou historie, že škola notredamská, která má z celého vylíčeného hudebního vývoje nesporně nejzákladnější význam, rozvíjela se v počátcích souběžně se stavbou stejnojmenné katedrály, prototypu to gotického stavebního umění: Neboť gotická architektura i gotická hudba jsou projevem téhož ducha, ovšem v různém materiálu. Vždyť gotická stavba je, abychom tak řekli, zkamenělá souhra složitých křivek, které svou marnotratnou bohatostí překračují čistě konstruktivní potřebu. Ačkoli i celek působí neobyčejně intenzívním a snad i jednotným dojmem, přece jen v tom není obsažen vlastní smysl gotické estetiky, poněvadž pak by bylo zbytečné věnovat tak mimořádnou péči a vynalézavost na provedení každíčkého stavebního článku a v něm zase každíčkému detailu. U nejstylovějších staveb gotické doby umělec vytváří každou kapli, kružbu, fiálu individuálně, takže každá podrobnost působí jako dovršené a vlastního života schopné individuum; proto také nedostavěná nebo v jiném slohu dokončená gotická stavba nepůsobí ani na dnešního diváka dojmem zmrzačeného torza (jako ani na současníky nepůsobily jako torzo skladby, u nichž se při provedení vynechalo triplum). Celou tu rozmanitost mnohotvárného organismu, která je na hony vzdálena populární představě o přísně asketické a konstruktivně upjaté gotice, nelze vstřebat rázem jediným pohledem, nýbrž je třeba dychtivě prožívat detail po detailu a sledovat jednotlivé projevy nevysychající tvořivé fantazie. Tutéž zálibu v podrobnostech a jednotlivostech, kladených ráz na ráz vedle sebe, pozorujeme i v literární produkci

<sup>80</sup> O významu a vhodnosti tohoto termínu viz níže pozn. <sup>84</sup>.

doby, jejímž reprezentativním útvarem je francouzský veršovaný *roman* se svým bohatým sledem úsečných epizod; obdobné slohové cítění vyznačuje i z gotického malířství, předkládajícího oku řadu paralelních scén vedle sebe. Tomuto obecnému zaujetí doby, jež i v učené literární tvorbě dokládají široce rozvětvené a minuciózně propracované filosofické a teologické *summy*, nemohla odolat ani hudba: Raná stadia vícehlasu byla rovněž poznamenána tímto celkovým zaměřením, které uhnětlo vícehlas do stejně složitého pleťva, jaké představuje gotický ornament, a které po posluchači žádá, aby sledoval podrobnost za podrobností, zcela tak, jako musí divák v gotické stavbě tĕkat od kružby ke kružbě, od sochy k soše, od článku ke článku, chce-li od celkového dojmu postoupit k plnému prožití uměleckého díla.

Vícehlas se ovšem počal rozvíjet ještě dříve, než nastala tato slohová orientace. Jeho počátky, nejstarší nám známé organum, spadají do předcházejícího období, které nazýváme dobou románskou. A opravdu, původní organum typu *nota proti notě*, masivní ve svém rozvázném a převahou paralelním pohybu, který ještě nerozkládá široké oblouky gregoriánského nápěvu na mnohotvárné melodické křivky, toto organum zcela odpovídá jednotné klenební soustavě románské stavby a jejímu střídmemu ornamentálnímu citu. Od této své monumentálně prosté, vpravdě ještě gregoriánské prvotní podoby se organum po stupních vyvíjelo až k nevázaně složitému motetu úplně obdobnou cestou, jakou urazila architektura svým postupem od sotva členěné valené klenby románského slohu k bohatému žebroví gotického opěrného systému. Ne proto, že by sémě tohoto vývoje bylo obsaženo ve zvukovém materiálu, od něhož vývoj začal, nýbrž proto, že takový byl požadavek vkusu doby, jak můžeme vypořadovat ze souběžných zjevů v ostatních uměleckých oborech.

Jedině tímto slohovým zaměřením doby si tedy lze uspokojivě vysvětlit vývoj hudebního jazyka za časů raného vícehlasu, a to zejména po té stránce, která stojí v popředí našeho užšího zájmu. Neboť jsme viděli, že v temných oblastech hudebního podvědomí již tehdy existovala zákonitost, která se ve světském vícehlasu aspoň ojediněle projevila výsledky, odpovídajícími až do posledních podrobností moderní představě o harmonicky založené hudební větě. Naprosto stejné výsledky však nelze vyložit, leč totožnou soustavou tvůrčích představ, a proto jsme došli k přesvědčení, že harmonie byla již zde — při nejmenším v jádru. Přesto však se ve vícehlasu výrazněji neprojevila, ba naopak, vícehlas ve své hlavní vývojové linii se utvářel tak, že se pod tlakem dobového vkusu harmonii spíše vzdaloval.

A tak na závěr celé kapitoly dospíváme k výsledku, který zní dosti paradoxně: Vícehlas, obtížený tradičním způsobem melodického (horizontálního) pojmání hudebního výrazu, byl rozvoji zárodků harmonie spíše na překážku, než aby jej podporoval, jak bychom očekávali. Nebylo jinak ani možno, dokud se neproměnil zásadní postoj k hudebnímu materiálu, závislý v poslední instanci na celkovém slohovém zaměření epochy. Do té doby však harmonie, i když ji už nebylo možno z tváře světa vyhladit, pronikala do vícehlasé hudby jen v méně podstatných jednotlivostech, poněvadž se tak dalo spíše cestou neuvědomělého instinktu než cestou uvědomělé úvahy. A právě tento spor, jehož je lidové umění ušetřeno, spor mezi přirozeným citem a poučeným rozumem, je předmětem následující kapitoly.



## ZRÁNÍ HARMONIE

### 1. Hudba pozdně gotická

#### a) *Ars nova ve Francii*

Když jsme se zabývali vývojem francouzského vícehlasu ve Francii ve 13. století, viděli jsme, že pronikání harmonických prvků do hudební věty byl nejvíce na překážku horizontální způsob hudebního myšlení a s ním spojená individualizace hlasů vícehlasé skladby. Individualizace hlasů nebyla výsledkem jejich pouhé melodické nezávislosti, nýbrž ještě větší měrou plynula z jejich rytmické odlišnosti; nejpatrněji se tato vlastnost projevovala v motetu, kde byla ještě podporována tím, že každý hlas měl vlastní text a vlastní *rytmický modus*.<sup>81</sup> Na přechodu do 14. století, tedy již po kulminaci francouzské gotiky, lze však právě po této stránce postřehnout příznaky jisté změny. Pierre de la Croix (Petrus de Cruce, ke konci 13. stol.), Jeannot de l'Escurel (z. 1303) a jménem nám neznámí skladatelé vícehlasých hudebních vložek, které kolem r. 1316 vepsal Chaillou de Pesstain do literární veršované skladby *Roman de Fauvel*, jsou svědectvím toho, jak se hudební cit do značné míry osvobozuje od tradičních pravidel o rytmickém uspořádání melodie, jimiž se cítili vázání dosavadní skladatelé moteta. Melodie se tím stává plynulejší a výraznější, hlavně však se časem opět obnovuje užší rytmická souvislost mezi hlasy; není třeba opakovat, jak velký význam to mělo pro další vývoj z našeho hlediska.<sup>82</sup> Proto nás nepřekvapí, že s rytmickým sblížením hlasů nabývá skladba opět toho charakteru, v němž jsme již v předcházející kapitole viděli vzdálený ohlas podvědomého harmonického citu. Technicky se to projevuje častým užíváním tercií, resp. sext, také úplných trojzvuků, a to takovým způsobem, že z něho můžeme u skladatele důvodně předpokládat jasnou představu o celkovém okamžitém souzvuku hlasů, tedy skutečnou představu zaznívajícího akordu (trojzvuku). Kdyby úryvek toho druhu, k němuž patří následující příklad, měl být pouhým výsledkem mechanické aplikace pravidel o intervalovém poměru hlasů k tenoru, sotva by mohl obsahovat tak velký počet zmíněných útvarů:

<sup>81</sup> Výklad pojmu *modus* (rytmický), který nepatří přímo do okruhu našeho zájmu, vedl by příliš daleko; pro náš účel postačí si věc představit po dnešním způsobu asi tak, jak bychom řekli, že každý hlas byl v jiném taktu.

<sup>82</sup> Srov. výše (str. 38), co bylo řečeno v podobné souvislosti o vícehlasém *conductu*.

J. l'Escurel, *Rondeau (závěr)*<sup>83</sup>

Zřejmou proměnu slohového cítění si brzy uvědomili i sami skladatelé té doby. Jejich přesvědčení, že hudební výraz si hledá nové cesty, nejzřetelněji vyslovil Filip z Vitry (Philippus de Vitriaco, 1291—1361), a to nejen ve svých skladbách, současníky vysoko ceněných a velmi obdivovaných, nýbrž hlavně v teoretickém pojednání s příznačným názvem *Ars nova* — nové umění. Hlavním předmětem tohoto významného traktátu, který vznikl mezi lety 1316—1325, jsou otázky rytmu a notace; doba sama viděla nejdůležitější přínos ve dvou věcech: Za prvé v tom, že proti dosavadní výlučnosti trojdobé rytmické organizace hudební věty bylo zde poprvé teoreticky zdůvodněno (a tím pro umělou hudbu vlastně objeveno) *dvojdobé členění rytmických útvarů, čili* — po dnešním způsobu řečeno — že se vedle lichého taktu prosadil i takt sudý; za druhé pak v tom, že byla zároveň vytvořena *nová soustava notových tvarů a značek, která* umožňovala zcela přesně a hlavně jednoznačně zapisovat *nejrozmanitější* rytmické útvary, vznikající v důsledku uvolnění melodie z pout prve zmíněných rytmických modálních schémat. Dnes se nám ovšem jeví rytmická otázka pouze jako dílčí stránka celkové proměny hudebního výrazu; byla však nejnápadnější a otázky rytmické úpravy notového zápisu byly nejpálčivější, a proto traktát, který úspěšně a velkoryse řešil tuto problematiku, stal se rázem programem souvěké hudby. Jeho nadpis, který se původně vztahoval jenom na nový způsob rytmického členění a zápisu, byl povýšen na označení soudobého hudebního projevu a jak bychom dnes řekli, moderní hudby vůbec;<sup>84</sup> tehdejší hudebníci tím chtěli vyjádřit přesvědčení, že jejich hudební jazyk se bytostně lišil od jazyka minulých generací a že jejich hudba je vskutku novým uměním.

Viděli jsme již na začátku kapitoly, kterými svými rysy se francouzská ars nova dotýká okruhu našeho užšího zájmu. Tyto vlastnosti se ještě patrněji projevují v díle nejvýznamnějšího představitele francouzského hudebního života 14. století, Guil-

<sup>83</sup> Fr. Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen* I, 1921, str. 307. — Klíč G na obou systémech této ukázky je v této transkripci třeba číst jako u dnešních vokálních tenorových partů, tj. o oktávu níže.

<sup>84</sup> Termínu *ars nova* se dnes v dějinách hudby užívá v poněkud širším smyslu a rozumí se jím francouzská a italská hudební tvorba od počátku 14. do počátku 15. století. — Teprve protikladem k němu, avšak již v tehdejší době, vznikl termín *ars antiqua* (staré umění), jímž se původně rozuměla jen tvorba bezprostředně předcházející doby, jak byla reprezentována hlavně gotickým motetem, popsáním ve 2. kapitole. V 19. století pak vešlo ve zvyk nazývat v příručkách dějin hudby termínem *ars antiqua* gotickou hudbu vůbec, tedy celé období od začátků školy notredamské až do konce 13. století; někdy se jím dokonce míní veškerá vícehlasá hudba, pokud předcházela období, o němž nyní jednáme.

lauma de Machau<sup>85</sup> (asi 1300—1377), jenž v sobě spojuje pozdní výkvět rytířského světského jednohlasu s vytříbenou dovedností vícehlasé skladby v novém stylu, právě popsaném. Díky své veliké popularitě se jeho dílo uchovalo v četných rukopisech v nemalém počtu jednohlasých i vícehlasých skladeb. Oba druhy lze po formální stránce rozdělit na řadu skupin (*virelai, ballade, rondeau, motetus*) a zcela zvláštní místo v něm zaujímá Machautova mše, prvá vícehlasá skladba svého druhu od jediného skladatele.<sup>86</sup> V této době však již jednotlivé hudební formy nejsou samostatnými skladebními typy s vlastní kompoziční technikou, nýbrž skladatel se ve všech formách vyjadřuje v podstatě týmž hudebním jazykem, aspoň potud, pokud se to týká našeho tématu; proto již není třeba sledovat jednotlivé formy, poněvadž ve všech se v tomto smyslu potkáváme se stejným obrazem. I v tom je patrná podstatná změna proti dřívějším dobám: Proti neosobní, typové tvorbě gotické doby se skladatel stává individualitou; to je dalším dokladem toho, že hrdé heslo *ars nova* nebylo prázdným zvukem.

Zvlášť charakteristickou ukázkou Machautova harmonického citu je počátek trojhlasé skladby *Ma fin est mon commencement*:

G. de Machaut, *Rondeau*<sup>87</sup>



Nehledíme-li k oktavovým souzvukům na počátku většiny taktů, setkáváme se zde skoro napořád jen s úplnými trojzvuky, zpestřenými zajímavými vloženými disonantními útvary, které vznikají hlavně z hojného synkopického rytmu ve všech hlasech. Pozorujeme-li celkový průběh úryvku z dnešního harmonického hlediska, můžeme říci, že se všeobecně pohybuje mezi tónickým a dominantním trojzvukem z *C dur*, což platí i o značné části dalšího pokračování dosti rozsáhlé skladby. Přitom je dobře si uvědomit, že jde o skladbu kontrapunkticky velmi složitou a pracnou;<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Machaut, který zemřel jako kanovník v Remeši, byl od r. 1323 sekretářem českého krále-cizince Jana Lucemburského až do jeho smrti (1346) a souvisí tak aspoň po vnější stránce s našimi dějinami.

<sup>86</sup> Jediná starší skladba toho druhu, tzv. *Tournaiská mše (Messe de Tournai)*, pocházející z 1. pol. 14. stol., je prokazatelně sbírkou menších částí různého původu, a nikoli jednotnou skladbou jako dílo Machautovo.

<sup>87</sup> Fr. Ludwig, *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke I*, 1926, str. 63. — Srov. též násl. pozn.

<sup>88</sup> Je to totiž velmi umělá skladba typu *račího kánonu*. Její nejvyšší hlas (*triplum*) přednáší tutéž melodii jako hlas střední (*tenor*), avšak zpětným (račím) pohybem. Spodní hlas (*contratenor*) pak zní stejně, ať se hraje od začátku ke konci nebo nazpět. Kdybychom tedy zahráli př. 14, který podává prvé čtyři takty ronda, zpětným pohybem, dostali bychom poslední čtyři takty, tedy závěr skladby. Tím se také vysvětluje název této skladby; úplný text v tenoru totiž zní *Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin*, tj. Můj konec je mým počátkem a začátek koncem.

volí-li i v takové skladbě skladatel souzvuky určitého druhu, ačkoli je vázán tolika kontrapunktickými ohledy, je jasné, jak velice mu na nich záleželo a jak pečlivě vybíral z možných vertikálních kombinací právě ty, které odpovídaly jeho vkusu i vkusu doby. Není možno pokládat za nahodilé, že většine z nich bychom za dané situace dali přednost i my.

Z toho ovšem nechceme uzavřít více než v předcházející kapitole; nemíníme totiž tvrdit, že se zde, v okruhu francouzské ars novy, ponenáhlu, mimoděk a slepě vytvářely základní prvky pozdějšího harmonicky založeného jazyka. Naopak, opírajíce se stále o předpoklad, že jeho úplný základ byl již dávno položen, vysvětlujeme přítomnost zmíněných prvků v hudebním jazyce tohoto slohu jako infiltraci harmonického podvědomí do stylizace hudební věty. Že je to právě ars nova, v níž dochází ke zvlášť intenzivnímu uplatnění těchto prvků, je právě vyloženému pojetí jen na podporu. Neboť víme i z vlastních slov Guillaumea de Machaut — básníka, že na hudební tvorbu tehdejší skladatelé hleděli též jako na věc citu. Složitost některých forem vícehlasu sice byla do značné míry na překážku tomu, aby se nehledaný cit prosadil proti převaze konstruktivní práce, skladatel však přece jen upravoval a měřil výsledky své kompoziční techniky citem a tím usnadňoval cestu harmonii.

Ještě jedna vlastnost tehdejší hudby měla velký význam pro onu její stránku, kterou sledujeme, ačkoli s ní na pohled vůbec nesouvisí. Byl to vokálně instrumentální charakter tehdejšího vícehlasu, jež ars nova vystupňovala tou měrou, že obyčejně jen jeden z hlasů byl míněn jako hlas zpěvní.<sup>89</sup> Tento hlas se pak nevyhnutelně stával hlasem vedoucím, ačkoli dosud nezatlačil instrumentální hlasy do funkce pouhého doprovodu; svým způsobem však toto řešení přispívalo k tomu, že soubor hlasů byl chápán jako vyšší jednotu, a ačkoli to zní paradoxně, vedl k funkčnímu sblížení hlasů. A právě toto ponětí jednotného zvukového celku připravovalo pronikání harmonických prvků výhodnější situaci.

### b) *Italská ars nova*

Souběžně s tím, jak se ars nova vyvíjela ve Francii, postupoval obdobný, ba ještě výraznější vývoj v Itálii. Země tradiční hudebnosti tak vstupuje na jeviště našeho líčení poměrně pozdě, je to však jen zcela přirozený důsledek skutečnosti, že Itálie takřka neměla účasti na vývoji vícehlasé hudby, pokud byl předmětem předcházející kapitoly. Zatím co ve Francii dosáhl vícehlas průběhem 13. století vysokého stupně vyspělosti, spokojoval se vrozený italský smysl pro zpěvnost hudebního výrazu jednohlasem gregoriánského typu a kromě vynikajících liturgických skladeb z této

<sup>89</sup> Byl to pravidelně *tenor*. Tak ve skladbě, z níž je vzat př. 14, je vokální toliko hlas střední (vyšší hlas na druhé notové osnově), kdežto *triplum* (na první notové osnově) i *contratenor* (nižší hlas na druhé notové osnově) jsou instrumentální. — Tento vývoj přirozeně nebyl myslitelný ve starším motetu, kde byl každý hlas opatřen vlastním textem.

slohové oblasti<sup>90</sup> nesl původní ovoce jen v jednohlasých duchovních písních lidového charakteru; tyto zpěvy, zvané *laudi*, mají původ ve vzrušené náboženské atmosféře kolem zakladatele františkánského řádu, sv. Františka z Assisi. Sporadické doklady vícehlasu v Itálii té doby jsou jen mdlým odrazem starších typů francouzského discantu.

Náhlému rozkvětu vícehlasu v Itálii, který se datuje teprve krátce před polovicí 14. století, předchází významný teoretik Marchetto di Padua, autor dvou traktátů (*Lucidarium a Pomerium in arte musicae mensuratae*), o nichž dnes bezpečně víme, že pocházejí z časového úseku let 1309—1343. Dříve převládalo přesvědčení, že jsou o několik desítek let starší; poněvadž pak důležitější z nich (*Pomerium*) řeší podobnou problematiku jako proslulý traktát Filipa z Vitry a poněvadž dochází ve mnoha bodech ke skoro stejným výsledkům, mělo se za to, že ars nova měla svůj původ vlastně v Itálii.

Ve skutečnosti však hudební tvorba italské ars novy zřetelně navazuje na starší francouzské tradice, které byly ve své vlasti opuštěny ve prospěch motetového stylu a k nimž se vlastně vracela i francouzská ars nova. Italský hudební génius se však nespokojil jen tím, že si z cizích vlivů osvojil to, co odpovídalo jeho založení, nýbrž dovedl pečlivě zvolené prvky k nepoznání přetavit po svém. Dal se sice ovlivnit starobylým organem *saintmartiálského* typu, vyznačujícím se bohatou melismatikou vrchního hlasu, učinil také vzorem své dvojhlasé a pak i trojhlasé sazby *notredamský* *conductus*, charakterizovaný úzkým vzájemným poměrem hlasů a nepřítomností cizího cantu firmu, dal se konečně inspirovat i nenuceností francouzské vícehlasé kantilény, avšak uměl spojit všechny tyto podněty s intenzívním lyrickým přízvukem domácí lidové tvorby a vytvořil tak podivuhodnou syntézu — *dolce stil novo*, nový sladký sloh. Výlučnou formou jeho veskrze světského projevu je drobná skladba písňová, jejíž jednotlivé odnože (*madrigale, ballata, caccia*) navazují na francouzské vzory z právě zmíněné oblasti vícehlasé kantilény 13. století (*virelai, chanson balladée, la chace*).

Tajemství vynikající umělecké síly hudby italského *trecenta* (14. století) je právě v jednoduchosti jeho technických prostředků, které se proto mohly stát ochotným nástrojem, a nikoli do jisté míry brzdou rozletu tvůrčí fantazie. Úplně nový způsob hudebního výrazu, s jakým jsme se ještě na své pouti dějinami vícehlasu nesetkali, je patrný snad i z nepatrné konkrétní ukázky, pocházející hned z prvních počátků italské ars novy:

G. da Cascia: Závěr madrigalu *Nel mezzo a sei paon* (kol r. 1340)<sup>91</sup>

15

<sup>90</sup> Příkladem toho jsou známé sekvence *Dies irae*, za jejíhož autora se pokládá Tomaso Celano (z. asi 1250), a *Stabat Mater*, kterou složil pravděpodobně Jacopone da Todi (z. 1306).

<sup>91</sup> Podle přepisu Guidona Pannaina v pojednání *Ars Nova* (*Enciclopedia Italiana* IV, 1929), str. 626

Nejnápadnějším rozdílem proti všem dosavadním ukázkám vícehlasu je od základu změněný postoj k vícehlasu. V tomto příkladu již nejde o spojení dvou odděleně (po sobě a konstruktivní metodou) vytvořených hlasů, nýbrž na první pohled je patrné, že oba hlasy představují organickou jednotu, v níž vrchní (vokální) hlas má funkci bohatě zdobené melodie a klidnější spodní (instrumentální) hlas plní podřízenější úlohu doplňujícího doprovodu. Není naší věcí, abychom sledovali všechny charakteristické rysy nového slohu, o nichž svědčí těch několik citovaných taktů; avšak i když se omezíme na nejužší pole našeho zájmu, setkáme se s celou řadou jednotlivostí, jež nelze opominout.

Zkoumáme-li tedy především intervalový poměr mezi hlasy, shledáme hned v prvním souzvuku úryvku malou septimu ( $g-f^1$ ), která přechází do velké sexty ( $g-e^1$ ); podobně se hned za následující taktovou čarou ozývá velká nóna ( $f-g^1$ ), přecházející do čisté oktávy; a tak bychom mohli pokračovat dále. Je sice pravda, že tyto intervaly, ostře disonující i pro daleko pozdější sluch, vstupují do hudební věty schůdnou cestou ozdobných melodických tónů; děje se tak však většinou na těžší části doby, po kterou spodní hlas vydržuje svůj delší tón. Je třeba si uvědomit, jak úzkostlivě dbal v přibližně téže době Guillaume de Machaut toho, aby se v jeho hudebním projevu na počátku taktů ozývaly pokud možno konsonantní intervaly (srov. výše př. 14), a to přesto, že byl vázán složitou konstrukcí zvolené formy. V př. 15 však vidíme, jak oba hlasy postupují od polovice prvního až do konce 3. taktu povšechně v souběžných sextách, z čehož plyne, že skladatel nijak nehleděl k rozdílu těžkých a lehkých dob ve vztahu ke kvalitě intervalů. Na celém úryvku je ostatně dobře patrná záliba v plně a libozvučně znějících intervalech, které jsou tak přijatelné i našemu sluchu; nemenší význam však má i to, že autor zřejmě chápal skupinu not nad ležící notou ve spodním hlase jako melodickou ozdobu jediného tónu hlavního, jenž tvoří s „basem“ nejpříznivější interval. Chápe tedy takovou skupinku jako melisma; v tom můžeme vidět pozůstatek čistě horizontálního způsobu myšlení, který se tak rovnoměrně prolíná s vertikální pozorností ke kvalitě stěžejních intervalů mezi oběma hlasy.

Podrobnější rozbor tohoto i jemu podobných příkladů je znesnadněn tím, že

o významu některých not nemáme bezpečné jistoty vzhledem k proměnlivosti pravidel, jež do výkladu notového zápisu zavádí *musica ficta* (srov. výše str. 47 a n.). V citovaném přepisu jsou zaznamenány jen ty posuvky, jež mají přímou oporu v originálu; kdo však přečte jen zběžně melodii vrchního (vokálního) hlasu, zjistí, že je zde daleko více příležitosti k uplatnění zmíněných pravidel. Nelze proto vyloučit, že v celém 3. taktu př. 15 si máme představovat tón *cis*<sup>1</sup> místo *c*<sup>1</sup>; pak ovšem by celé první čtyřtaktí úplně vyhovovalo našim dnešním představám o harmonickém řešení dvojhlasé věty. Než i kdyby tomu tak nebylo, ukazuje zejména opětovaný příznačný obrat k tónu *d* v obou hlasech (ze 3. do 4., ze 6. do 7. a z 10. do 11. taktu) o jasném povědomí tóniny *d moll* v moderním slova smyslu, ovládajícím celý průběh citovaného úryvku. Svědčí pro to nejen skutečnost, že k charakteristickému spojení dochází vždy přes taktovou čáru, jak to i my považujeme za ideální, nýbrž ještě více autorův kategorický požadavek, aby se použilo tónu *cis*<sup>1</sup> (tedy citlivého tónu v dnešním smyslu); poněvadž však by si *musica ficta* tuto úpravu vyžádala i bez výslovného předpisu, je možno se též domnívat, že je v tom výraz autorovy obavy, aby snad zanedbání této úpravy nenarušilo jeho tvůrčí záměr. Z hlediska čistě melodického by ovšem tento nedostatek nebyl rozhodující, víme však dobře, jak velký význam to má z hlediska harmonie; lze tedy u tehdejšího skladatele předpokládat aspoň na rozhodujících bodech dvojhlasu (dnes bychom řekli *v závěrech*) harmonický cit. Vykládáme-li si zápis v 8. a 9. taktu správně v tom smyslu, že ve spodním hlase platí oba křížky, uvedené v závorkách, pak se dnešnímu sluchu jeví průběh těchto dvou taktů jako zcela regulérní modulace do tóniny *a moll* (resp. *A dur*, zkrátka do dominantní tóniny); nejzajímavější však je závěr příkladu (i celé skladby), který si náš sluch docela samočinně vyloží podle dnes běžného harmonického způsobu. Neboť poslední dva takty lze bez násilí doplnit na čtyřhlas naprosto klasického střihu:



Je to sice nepatrný úryvek, je však umístěn na nejdůležitějším místě celé skladby; a proto, je-li možno jej tak snadno začlenit do běžné formulky klasické harmonie, nemůžeme tuto zářející skutečnost vykládat jako nahodilou shodu, nýbrž musíme i zde předpokládat, že skladatelův tvůrčí instinkt vyvěral z téhož pramene jako hudební cit klasických představitelů našeho hudebního jazyka.

Poněvadž jsme se v předcházejících odstavcích setkali s řadou nových momentů, je třeba — spíše pro srozumitelnost výkladu — poněkud odbočit. Ve všech dřívějších ukázkách vícehlasu jsme mohli shledávat stopy harmonických prvků jen v izolovaných jednotlivostech, jako třeba v hojnějším výskytu tzv. nedokonalých konsonancí (tercií a sext) nebo úplných trojzvuků (kvintakordů a sextakordů); naproti tomu

v ukázkách jednohlasu (srov. př. 9 a 10, částečně i př. 8) bylo možno prokázat, že celkový průběh hudební věty (nebo aspoň jejího rozsáhlejšího úseku) je ovládan skrytým řádem, který jsme ztotožnili s harmonickou zákonitostí. Povšimli jsme si přitom i toho, že jednohlasé ukázky jsou našemu chápání neporovnatelně bližší a srozumitelnější, ačkoli neobsahují akordy, které jsme aspoň z počátku považovali za nejnápadnější příznak harmonických kvalit. Z tohoto protikladu lze uzavřít, že shoda s naším hudebním chápáním se může projevovat ve dvou směrech: Jednak ve směru *vertikálním*, jednak ve směru *horizontálním*; v prvním případě se realizuje akordem, který v daném okamžiku zaznívá, ve druhém případě pak tím, že jednotlivé tóny (souzvuky, akordy) postupně se odvíjející melodie (hudební věty) se podřizují soustavě vztahů, v níž každému z nich připadá stálý význam, typická funkce. To nám umožňuje chápat melodii (hudební větu) jako organický celek, a nikoli jako výsledek libovolné hry s tóny, poněvadž ji můžeme — obrazně řečeno — obzírat celou současně jakoby z jediného bodu. V moderním hudebním názvosloví nazýváme tuto soustavu vztahů *tóninou* a onu vlastnost skladby, která umožňuje ji začlenit do této soustavy, její *tonalitou*.

Je to především tato vlastnost, kterou se italská ars nova ve svých počátcích staví do blízkosti ukázek středověkého světského jednohlasu a která ji tak přibližuje našemu hudebnímu citu. Položíme-li si nyní otázku, proč se s touto vlastností u vícehlasu setkáváme poprvé právě zde, nalezneme odpověď v tom, co všechno už vlastně bylo řečeno: Protože italská ars nova užívala hudebního výrazu tak prostého, že jej skladatel mohl učinit bezprostředním mluvčím svého citu, a že tedy mohl tvořit instinktivně, poskytla příznivou půdu pro intenzivnější uplatnění harmonických prvků, jejichž podvědomou existenci předpokládáme. Je to, jak patrně, opět výsledek, k němuž jsme došli již v předcházející kapitole.

Přirozený půvab i nebyvalá přístupnost nového typu vícehlasu vedly bezpečně k jeho neobyčejně rychlému vnějšmu rozkvětu. Byl to rozkvět tím mohutnější, čím omezenější byl jeho územní rozsah, neboť jeho jevištěm zůstala vedle několika jiných severoitalských měst až do konce hlavně Florencie, nejvýznamnější to středisko tehdejšího kulturního života v Itálii. Obrátíme-li pozornost k historické stránce věci, shledáme, že prvé památky nového umění pocházejí z doby kolem r. 1340; jejich skladatelé jsou především Giovanni da Cascia (Johannes de Florentia), od něhož také pochází výše citovaná ukázka, a Jacopo di Bologna. K nim se brzy přidružila řada příslušníků další generace, mezi nimiž si získal daleko největší proslulost Francesco Landini (Landino; též Francesco cieco, tj. slepý, Franciscus de Florentia; žil 1325—1397). Jeho dílem italská ars nova vyvrcholila; v příští generaci, jejíž tvorba vyplňuje prvou třetinu 15. století, nastává již úpadek, ukazující na řub velké popularity nového slohu: Jeho zdánlivá snadnost měla za následek mechanické epigonství, nadprodukcí a nevyhnutelné zploštění, když se tvorba dostala do méně povolných rukou.

Posuzujeme-li věc z našeho užšího hlediska, můžeme říci, že se na tomto historickém pozadí odehrál jen nepatrný a spíše negativní vývoj od východiska, s nímž jsme se již seznámili. Současných francouzských vlivů přibývalo a původně tak prostý výraz



představitelů prvé generace, velmi blízký lidovému umění, stával se v díle jejich pokračovatelů technicky vyspělejší a kultivovanější; avšak souběžně s tím, jak ztrácel na tvůrčí bezprostřednosti, mizely i vlivy harmonického podvědomí a ustupovaly snaze po uhlazeném vedení hlasů. Základní zaujetí pro smyslově lahodný zvuk vedlo v trojhlasu k tomu, že úplné trojzvuky (po případě tercie, resp. sexty) nabývaly poněkud převažující nad souzvuky prázdných čistých intervalů, ale na druhé straně celkový tonální charakter hudební věty spíše slábl, takže se zde jeví jakýsi ústup od vlastnosti, která nás na předcházející ukázce nejvíce zaujala. Dokladem toho jsou výrazové prostředky skladatelů střední generace, jež lze poznat již z několika počátečních taktů jedné z nejproslulejších skladeb italského trecenta:

Fr. Landini: Začátek madrigalu *Per la mia dolce piaga*<sup>92</sup>



Tato ukázka nám může kromě jiného dobře posloužit i k tomu, abychom si blíže objasnili, jaký vliv v té době měla častěji zmíněná *musica falsa (ficta)* na harmonické kvality skladby. V našem příkladu se uplatňuje na jediném místě, totiž na přechodu ze 4. do 5. taktu, který bychom dnes nejradyji chápali jako celý závěr v tónině *G dur*; je to však právě *musica falsa*, jež se tomuto pojetí staví do cesty. Umožnila sice skladateli, aby použil tónu  $fis^1$ , jenž by nám v souzvuku s tónem *a* v nejnižším hlase sám o sobě velmi dobře vyhovoval, avšak její pravidla vedla též k tomu, že ve středním hlase zaznívá tón  $cis^1$  na místě tónu  $c^1$ , s nímž bychom byli daleko spíše srozuměni.<sup>93</sup> Výsledek se ovšem zcela rozchází s požadavky našeho harmonicky orientovaného sluchu. Z toho je patrné, že *musica falsa* nemá vždy za následek zesílení harmonického charakteru hudebního výrazu. Řekne-li tedy někdo, že *musica falsa* umožnila, aby do hudebního jazyka důrazněji vstoupil citlivý tón, a otevřela tím nové možnosti uplatnění harmonických prvků, nelze proti tomu až potud nic namítat. Kdyby však chtěl ze skutečnosti, že dnes chápeme citlivý tón jako typický harmonický prvek, učinit mechanický závěr, že tím *musica falsa* působí vždy ve směru k harmonii nebo že je výrazem skladatelova harmonického citu, není možno s tím souhlasit. Naopak, z předcházejícího příkladu — a takových případů by bylo možno uvést bezpočet — zřetelně vidíme, že pultónové poměry pozměněných tónů

<sup>92</sup> Podle přepisu Guidona Pannaina v pojednání *Ars Nova (Enciclopedia Italiana IV, 1929)*, str. 626.

<sup>93</sup> Rozpomeneme-li se na pravidla, zmíněná výše na str. 47 a n., bude nám teoretické zdůvodnění obou „zvýšených“ tónů zcela jasné. Pro  $cis^1$  má *musica ficta* hned dva důvody: Za prvé přichází tento tón mezi dvěma  $d^1$ , takže zde má být pultón již z čistě melodických ohledů; za druhé má čisté kvintě na 1. době 5. taktu ( $g-d^1$ ) předcházet velká tercie, takže je třeba upravit malou tercii ( $a-c^1$ ) na velkou ( $a-cis^1$ ). Obdobný důvod spolupůsobil i při změně tónu  $f$  na  $fis^1$ : před čistou oktávou ( $g-g^1$ ) má být velká sexta ( $a-fis^1$ ), a nikoli sexta malá ( $a-f^1$ ).

mohou nastat též z melodických důvodů, že se tak může stát na místě, kde k harmonickému rázu vícehlasu nikterak nepřispívají, a že tudíž je nelze paušálně považovat za příznak harmonického citu.

Porovnáme-li nyní po těchto jednotlivostech na závěr ještě výsledky, k nimž dospěla francouzská ars nova na jedné a italská na druhé straně, nemůžeme přehlédnout, že přes jisté sblížení trvá mezi oběma směry vícehlasu hluboký rozdíl: Zatím co ve Francii převládá spíše konstruktivní skladebná metoda a skladatelův cit se uplatňuje až v druhé řadě, je tomu v Itálii zřejmě naopak. Lyrický obsah zhudebňovaného verše je hlavním zdrojem hudebního výrazu, který se ve valné většině hudebních forem italského *trecenta*<sup>94</sup> odvíjí v jednotném toku, ovládaném jedinou melodii vokálního hlasu na pozadí doplňujících hlasů instrumentálních. Tuto jednotu mohl umělec zvládnout jediným tvůrčím aktem, a jak již bylo řečeno, mohl ji proto učinit nástrojem výrazu svého hudebního citu. Konstatovali jsme také, že hudební jazyk tak dospěl i v oblasti vícehlasu takového dialektu, v jakém se mohla podvědomá síla harmonické zákonitosti projevit stejně snadno jako v jednohlasu, kde k tomu již dříve skutečně došlo. Není sporu o tom, že italská ars nova předčila již ve svých počátcích vše, o čem jsme až dosud v této souvislosti jednali, ale byl to jen pouhý náznak, čeho se dalo dosáhnout, jako vůbec italská ars nova byla poměrně krátká, byť i slavná epizoda v dějinách hudby. Neboť gotické tradice umělého vícehlasu byly příliš silné, a když se pak těžiště hudebního vývoje přesunulo zase dále k severu a na západ, žilo italské nové umění jen ve vzpomínce. Ani tak však to nebyla epizoda vývojově marná, poněvadž — jak ještě uvidíme — některé rysy, které *dolce stil novo* přinesl, již z tváře hudby nezmizely.

### c) *Souvěková hudba anglická*

Zatím co ve Francii a ještě více v Itálii se hudba vyvíjela takovým způsobem, že si mohla plným právem činit nárok na hrdé jméno ars nova, můžeme souběžný vývoj hudby v Anglii označit jako vyložené konzervativní. A přece měla anglická hudba na další osudy hudebního jazyka velmi značný vliv, a to právě po té straně, již se zabýváme, přede všemi ostatními. Již v předcházející kapitole jsme mohli pozorovat, že anglická hudební tvorba se vyznačovala zvláštním porozuměním pro vertikální kvality vícehlasé hudební věty, ba že je možno podobné sklony ve francouzské hudbě vykládat jako kontinentální ohlas ostrovních popudů. A tak přesto, že anglická hudba v průběhu 14. století neprošla obdobím, jež by bylo možno nazvat

<sup>94</sup> Z výše jmenovaných forem italské hudby 14. století (*madrigale, ballata, caccia*) se konstruktivní skladebná metoda podstatněji měrou uplatňuje jen ve formě zvané *caccia*, odpovídající francouzské *la chasse*. Je to vlastně kánon dvou vokálních hlasů, doplňovaný volně vedeným instrumentálním (spodním) hlasem na trojhlas. — Pojmenování skladby znamená *honba*, jako je tomu u francouzské *chasse*; ačkoli původním námětem formy bylo líčení vzrušených loveckých scén, vztahuje se toto pojmenování spíše na skutečnost, že kánonicky vedené hlasy vskutku působí dojmem, jako by se jejich melodie navzájem pronásledovaly.

*ars nova*, byla aspoň po zmíněné stránce tak vyspělá, že si v tom smyslu zachovala i nadále vedoucí postavení.

Jako nejprůzračnější projev zvláštního sklonu ke zvukové plnosti vícehlasé věty jsme poznali tzv. *anglický discantus* (viz výše str. 43 a n.). Charakteristickou vlastností tohoto skladebného typu byl převládající postup dvou vrchních hlasů současně v paralelních terciích a sextách k danému *cantu firmu*, jenž byl umístěn v tenoru jako nejspodnějším hlase; nám se dnes tyto paralelní pasáže anglického discantu jeví jako řetězce *sextakordů*. Zdá se, že přirozený cit anglických hudebníků brzy vycítil specifickou libozvučnost těchto vertikálních útvarů a že je také jako takové chápal, i když ani v teorii, ani v praktických návodech k pojmu akordu nedospěl. Je tak možno soudit z toho, že od počátku 14. století se kvalifikovaných sextakordů používá i v jiných skladebných typech než v discantu, např. v *motetu*. Zvláště nápadně tato tendence vystupuje ve čtyřhlasých skladbách; hojnější výskyt čtyřhlasu je ostatně sám o sobě dalším svědectvím o anglické zálibě ve zvukové plnosti skladby. Se čtyřhlasem se sice setkáme i ve Francii, avšak nikoli tak často jako v Anglii, kde uprostřed 14. století najdeme i doklady pětihlasu.

Poněvadž anglické skladby byly v celkovém průměru méně složité, a tudíž i méně konstruktivní než současná tvorba francouzská, mohli jejich skladatelé věnovat více pozornosti čistě zvukovému efektu hudební věty a všimnout si libozvučnosti souzvuku hlasů; to vytvářelo samo sebou daleko příznivější podmínky pro uplatnění harmonických prvků, o jejichž dávné přítomnosti v anglické hudební představivosti není třeba po výkladu v předcházející kapitole pochybovat. Není proto nic podivného na tom, že na přechodu ze 14. do 15. století, tedy v době, kdy francouzská a italská *ars nova* již vyčerpala svou původní tvořivou sílu, dospěla anglická hudba klidným a pozvolným vývojem k velmi pokročilému způsobu hudebního myšlení, v němž se harmonický cit projevuje i jinak, než jen samotnou snahou po maximální plnosti zvuku. Následující příklad sice na první pohled působí dojmem, jako by jeho posláním bylo zase jen doložit převahu úplných trojzvuků v hudební větě, poněvadž kromě prvního a závěrečného souzvuku obsahuje skoro vesměs jen kvintakordy a sextakordy, přestože jde o pouhý trojhlas; avšak přihlédneme-li ke způsobu, jak jsou tyto trojzvuky v ukázce seskupeny, postřehneme i bez zvláštní pozornosti některá příznačná spojení, která jsou nám důvěrně známa z tvorby klasických představitelů našeho hudebního jazyka.

L. Power, *Beata progenies* (poč. 15. stol.), úryvek<sup>95</sup>

18

Un de Christus natus est

<sup>95</sup> Al. Ramsbotham, *The Old Hall Manuscript* (1933) I. 156; citováno podle přetisku G. Reesa

Kdo se již poněkud vyzná v základech nauky o harmonii a o hudebních formách, povšimne si jistě toho, že citovaný úryvek do podrobností odpovídá pravidelnému klasickému souvětí čili periodě (až snad na to, že předvětí i závětí mají po méně obvyklém počtu pěti taktů), jehož předvětí je opatřeno tzv. *polovičním závěrem autentickým* v protikladu k závětí, které končí *závěrem celým*. Avšak i bez předběžných technických znalostí postačí, zahrajeme-li si tento úryvek, abychom poznali, že se zcela shoduje s klasickým způsobem hudebního projevu, a to jak ve volbě a spojování jednotlivých trojzvuků, tak v jejich celkovém rozvrhu. Dá se bez nadsázky říci, že tónina *C dur* je zde tak dokonale vyjádřena, že je na celé věci nepochopitelné jen to, jak se to mohlo podařit někomu, kdo o tónině nikdy neslyšel.

Bylo by ovšem omylem se domnívat, že celá skladba je ovládána podobným řádem; příklad totiž podává — jak je přirozené — z jejího průběhu pouze onu část, která je pro náš účel nejcharakterističtější. Tím spíše však svědčí o tom, jak silný asi byl skladatelův podvědomý harmonický cit, když se tak důsledně projevil v poměrně dlouhém a souvislém úseku skladby; vždyť pro důkaz o existenci tohoto citu by postačily již charakteristické spoje dvou nebo tří trojzvuků, jež by odpovídaly našim představám a jež také jsou v ostatním průběhu skladby zastoupeny.

Aby průkaznost úvah, připojených k citovanému příkladu, vystoupila v pravém světle, je třeba ještě uvést, že ukázka pochází ze skladby, utvořené na předem daný cantus firmus; jeho nápěv je umístěn ve středním hlase. Pozorujeme-li průběh trojhlasu z tohoto hlediska, můžeme snad hájit názor, že skladba byla vytvořena po hlasech, jako to dříve bývalo obvyklé, poněvadž aspoň spodní dvojice hlasů tvoří soběstačný zvukový celek; ale i kdyby tomu tak nebylo, nelze přehlédnout, že třetí (nejvyšší) hlas byl v tom případě připojován se zřejmým úmyslem doplnit interval dvou spodních hlasů na úplný trojzvuk. Spíše se ovšem zdá (a to platí o celém průběhu skladby, nikoli jen o její citované části), že skladateli tanuly na mysli akordy od samého počátku práce, ať již v podrobnostech postupoval jakkoli. V této souvislosti není bez významu ani skutečnost, že typicky harmonický závěr úryvku (poslední dva takty př. 18) připadá na místo, kde cantus firmus nemá melodický pohyb, neboť setrvává na téže notě; týž případ přichází v necitovaném zbytku skladby ještě dvakrát, po každé na konci fráze jako v citovaném úryvku, a to po prvé na konci první z celkového počtu čtyř frází a po druhé v samém závěru skladby, jenž zní takto:



Dnes bychom o tom řekli, že skladatel použil ležící noty k tomu, aby na ní (jako na tzv. společném tónu) sestrojil spoj ve kvintovém poměru, který je pro

v knize *Music in the Middle Ages* (1940), str. 413. — Příklad podává jen část (asi čtvrtinu, a to druhou skladby, která je příliš rozsáhlá (43 taktů), než aby bylo možno v této souvislosti ji citovat celou

klasickou harmonii nejpřztačnějš, zvláště jde-li o *závěry*.<sup>96</sup> Poněvadž ze čtyř případů, jež ve skladbě nastaly, se ve třech případech uchýlil k této metodě, lze v tom vidět jistý záměr nebo dokonce manýru; mimo to je možno se též domnívat, že k umístění zmíněných akordů na ležící tón cantu firmu došlo z toho důvodu, že se zde harmonický cit skladatelův mohl rozvinout jaksi autonomně, poněvadž nebyl vázán ohledem na melodický postup předem daného hlasu.

Celou věc však lze vidět i z jiného hlediska: Až dosud jsme se v závěrech trojhlasé skladby setkávali s takovými spoji dvou vertikálních útvarů, při nichž všechny tři hlasy vykonávaly sekundové kroky, takže skutečně je třeba vznik trojzvuků vykládat jako vedlejší produkt melodického postupu hlasů. Přitom byl prvním z obou útvarů, na něž hledíme jako na závěr, sextakord, a druhým současný souzvuik čistě kvinty s oktávou. Praktickým příkladem tohoto typu závěrů, názornějším než je jejich slovní popis, je trojhlas, otištěný jako př. 8 na str. 40; tam se závěr objevuje dvakrát, po prvé uprostřed na přechodu ze 3. do 4. taktu, po druhé na konci příkladu po obou stranách taktové čáry mezi 7. a 8. taktom. Viděli jsme již, jaký vliv na harmonický charakter závěrů tohoto typu měla již od 13. století *musica falsa (ficta)*. Pokud jsme měli co činit s pouhým dvojhlasem, v němž prostě odpadá střední hlas teď zmíněných spojů, byl to vliv velmi příznivý; *musica falsa* totiž umožnila použití tzv. *citlivého tónu* v jednom z obou hlasů a výsledek pak velmi dobře odpovídal požadavkům našeho sluchu, jak jsme si to mohli ověřit na několika závěrech v př. 15, otištěném na str. 58. Jakmile jsme se však obrátili k trojhlasu, povšimli jsme si již ke konci výkladu o italském novém umění (v komentáři k př. 17 na str. 62), že *musica falsa* přetváří intervalové poměry v sextakordu v neprospěch harmonie. Výsledkem aplikace jejich pravidel je totiž spojení toho typu, jaký představují souzvuky na poslední osmině 4. taktu a první době 5. taktu v příkladu 17; jiným (co do intervalových poměrů mezi hlasy úplně totožným) příkladem toho je konečný závěr př. 8. Zahrajeme-li si tyto příklady v jejich souvislosti, zjistíme, že úplně paralyzují příznivý dojem, který by nastal, kdybychom hráli jen krajní hlasy. *Musica falsa* ve středním hlase, který doplňuje sextu na sextakord, nám zkrátka brání vyložit si závěr podle našeho vkusu.

Skladateli příkladu 18 (resp. i 19) nedovolil *cantus firmus* ve středním hlase použít závěrů, o nichž jsme jednali v minulém odstavci, takže by v tom bylo možno vidět jakousi slabinu naší další argumentace, neboť by se mohlo říci, že jde prostě o jiný případ. Přesto však to nic nemění na tom, že na odlišném řešení, k němuž byl skladatel existencí *cantu firmu* ve středním hlase donucen, projevíly se nutně jeho sklony. Nebudeme již do omrzení opakovat, že volbu způsobu, který tak dokonale odpovídá požadavkům našeho harmonicky založeného sluchu, nemůžeme považovat za náhodu. Obrátíme se raději proti možné námitce, že si dovoluujeme dalekosáhlé závěry z věci celkem bezvýznamné, a to proto, že považujeme za první souzvuik závěru útvar *d—g—h* v př. 18 a *e—a—cis*<sup>1</sup> v př. 19, že to však není správné,

<sup>96</sup> Zde je již slovo *závěr* míněno ve smyslu, který je obvyklý v praktické harmonii; rozumí se jím spoj posledních dvou akordů skladby nebo jejího úseku, tedy takové části, pro jakou jsme až dosud užívali obecného slova *fráze*. V dalším textu se ze souvislosti snadno pozná, zda je slova *závěr* použito v tomto specifickém významu, či zda přichází ve všeobecném smyslu.

poněvadž to jsou jen náhodné shluky tónů, které vznikly prostředkujícím melodickým pohybem hlasů mezi třetím souzvukem od konce a souzvukem posledním. Na tuto námitku je možno odpovědět dvojím způsobem: Především nám vůbec nejde o to, zda k určitému řešení skladatel dospěl tou či onou cestou a zda jej k tomu vedly ty či ony uvědomělé teoretické důvody, nýbrž důležité je, že výsledek, k němuž dospěl, se shoduje s naším hudebním myšlením; neboť z výsledku a nikoli z metody usuzujeme na existenci obdobných představ ve skladatelově podvědomí. A za druhé ani tento melodický způsob interpretace citovaných závěrů není na překážku úplně shodě s běžnými klasickými formulami našeho hudebního jazyka. K důkazu o tom úplně postačí si doplnit oba závěry na čtyřhlas, a to přidáním basového hlasu; učiníme-li tak, je patrné na první pohled, že závěry tohoto typu zapadají do klasického harmonického schematismu:



Není snad třeba zvlášť zdůrazňovat, že ani v tvorbě skladatelů anglického původu nejsou doklady tak vyspělého harmonického citu pravidelným zjevem. Kde to však zvolený skladebný typ dovolil, projevilo se harmonické podvědomí podobnými znaky, jaké jsme právě poznali na ukázce z díla Leonela Powera, jednoho z nejvýznamnějších představitelů celých generací anglických mistrů, které se vystřídaly od polovice 14. do polovice 15. století. Většina z těchto skladatelů je nám známa pouze jménem a nanejvýš několika skladbami, jejich význam však byl jistě značný, poněvadž s jejich skladbami se setkáváme poměrně často v soudobých nebo o něco pozdějších rukopisech kontinentálních.<sup>97</sup> Největší proslulosti mezi všemi anglickými skladateli oné doby se dočkal John Dunstable (též *Dunstaple*, asi 1370—1453), jehož tvorba naplňuje celou prvou polovinu 15. století. O velikosti jeho vlivu nejlépe svědčí skutečnost, že více jeho skladeb známe z kontinentálních pramenů než z domácích rukopisů; zdá se také, že působil i mimo Anglii, snad byl i v Itálii. Aspoň jeho skladby prozrazují italské vlivy, nejspíše v přirozené dokonalosti melodické linie, zároveň však i vliv francouzský, a to v elegantní umělosti kontrapunktické práce. Tato syntetická povaha jeho výrazu jej na krátký čas učinila největším představitelem hudební tvorby doby, než jej zastínilo o generaci mladší současníci, jimiž se zanedlouho budeme zabývat. Příznaky harmonického citu nevystupují v kontrapunkticky vyspělejší tvorbě Dunstablově tak nápadně jako v prve citované ukázce od Leonela Powera, nýbrž projevují se spíše v melodickém obrysu ušlechtilé

<sup>97</sup> Místo vlastního jména skladatele se v těchto rukopisech objevuje někdy i údaj *Anglicus*, *Anglicanus* nebo *de Anglia* (z Anglie); i z toho je možno soudit, že tehdy měla anglická kompoziční škola dobré jméno.

vedených hlasů, a to nejplastičtěji na místech konstruktivně méně náročných, jak o tom svědčí následující ukázka, vzatá ze začátku dosti rozsáhlé, převahou trojhlasé skladby. O půvabném dvojhlasu těchto několika taktů lze jistě bez nadsázky říci, že neobsahuje nic, co by se přičilo dnešnímu hudebnímu vkusu, vypěstěnému na klasických vzorech novodobé hudby:

J. Dunstable, *Alma Redemptoris* (1. pol. 15. stol.), začátek<sup>98</sup>



Současně s tím, jak na kontinent pronikaly skladby anglických skladatelů, vešel ve známost od počátku 15. století i *anglický discantus*, zmíněný již v předcházející kapitole (na str. 43) jako bezprostřední předstupeň *fauxbourdonu*.<sup>99</sup> Od anglického discantu se fauxbourdon liší v podstatě jen tím, že klade cantus firmus do nejvyššího hlasu; tím se ovšem nemění nic na skutečnosti, že se s discantem shoduje v převládajícím postupu paralelních sextakordů, jejichž význam pro rozvoj harmonických prvků v hudebním jazyce doby nám je z dosavadního výkladu dostatečně zřejmý. Fauxbourdon se nejprve uplatňoval — podobně jako kdysi discantus — spíše jako dosti mechanická improvizační technika vícehlasého přednesu gregoriánských nápěvů, která vzhledem k jednoduchosti pravidel umožňovala vícehlasé provedení dané melodie přímo z jejího jednohlasého zápisu, jak tomu bývalo u nejstarších typů organa. Následkem melodického zdobení a osobitějšího propracování původně improvizovaných hlasů se pak struktura fauxbourdonu stávala složitější, takže bylo třeba notového zápisu,<sup>100</sup> a v této podobě se fauxbourdon rozšířil po Evropě s nesmírnou rychlostí, takže jeho technika pronikla již uprostřed 15. století do všech odvětví umělé hudby, zejména církevní.

Z těchto historických skutečností je patrné, že anglický přínos společnému dílu vytváření evropského hudebního jazyka se neomezil pouze na vliv několika skladatelských individualit, nýbrž že se zračí i ve zprostředkování nadosobní kompoziční techniky, a to techniky právě takových vlastností, které nejvíce podporovaly pronikání harmonických prvků do celku hudebního projevu. Je proto možno říci, že dosti značná pozornost, kterou jsme v průběhu našeho výkladu věnovali anglické hudbě, nebyla neodůvodněná, zejména uvážíme-li hledisko, z něhož celou věc pozorujeme.

<sup>98</sup> Podle G. Reesa, *Music in the Middle Ages* (1940), str. 418.

<sup>99</sup> Technika *fauxbourdonu* byla již rovněž popsána, a to v souvislosti s výkladem o angl. discantu (pozn. <sup>56</sup>).

<sup>100</sup> Takto zapsanému vícehlasému zpracování se říkalo *res facta* (*chose faite*, tedy asi vypracovaná skladba) na rozdíl od improvizovaného vícehlasého zpěvu, nazývaného *cantus supra librum* (zpěv z knihy, tj. přímo z jednohlasé gregoriánské předlohy) nebo *contrapunto à mente* (kontrapunkt „z hlavy“) apod.

### d) Souhrn

Kdybychom nyní chtěli výsledky několika posledních odstavců lépe spojit s poznatky dosavadního výkladu, mohli bychom historickou souvislost jevů, které sledujeme, vyjádřit asi takto: Již v předcházející kapitole jsme viděli, jak se existence podvědomých harmonických představ velmi zřetelně projevila v uspořádání melodie; stalo se tak v oblasti světského jednohlasu. Ve výkladu o italském novém umění jsme pak pozorovali, že se tato organizační schopnost harmonie prosadila aspoň na čas a v nesmělých náznacích i ve dvojhlasé hudební větě; v té souvislosti jsme také poprvé výslovně poukázali na horizontální prvek harmonické zákonitosti. V anglickém discantu a ve skladbách, užívajících jeho techniky, pak si tento prvek poprvé našel cestu i do vícehlasé hudební věty. Nikoli sice v tom smyslu, že by ji úplně ovládl a že by se tedy stal přímo jejím organizačním principem, přece však aspoň do té míry, že v občasných záblescích přesvědčivě prokázal svou přítomnost.

Po těchto větách by se zdálo, že zdoluhavý proces uskutečňování harmonické zákonitosti v evropském hudebním jazyce se ocitl těsně před svým dovršením a že zbývalo již jenom uzavřít zdoluhavou cestu posledním krokem. Uvážíme-li nyní na jedné straně skutečnost, že fauxbourdon je zvlášť příznačným projevem sklonu k harmonickému pojmání hudební věty, a na druhé straně překvapující rychlost, s jakou se po kontinentě všeobecně rozšířil, můžeme se odvážit tvrzení, že doba již byla pro onen závěrečný krok zralá; neboť jistě by fauxbourdon nebyl přijímán tak ochotně, kdyby jeho povaha neodpovídala vkusu a estetickému citu tehdejší společnosti. Přece však uplynulo ještě více než století od doby, do níž jsme nyní dospěli, než se harmonie stala všudypřítomnou složkou hudebního projevu a než byl definitivně ustaven hudební jazyk, jenž podnes neztratil nic na životnosti a který přes všechny výboje moderní doby stále ještě pokládáme za základ své hudební mateřštiny. A tato závěrečná fáze vleklého procesu, která vyplňuje větší část 15. i 16. století a spadá tedy časově do údobí, zvaného obvykle renesancí, je předmětem zbytku této kapitoly.

## 2. Hudba renesanční

Přicházíme nyní k okamžiku, kdy již můžeme zaměnit dosavadní historicko-popisnou metodu za méně obsírný a těžkopádný postup. Dospěli jsme totiž do období, kdy se v hudbě, právě tak jako ve všech ostatních oborech, rychle a nebývalou měrou množí počet zachovaných památek, v neposlední řadě též zásluhou vynálezu knihtisku, jehož technika dospěla koncem 15. století tak vysokého stupně, že umožňovala i tisk not. S větším počtem pramenů a zpráv se obraz minulé kultury stává úplnější a přesnější, hlavně však též méně problematický; následkem toho rozdíl v jeho pojetí již ani nemohou být tak veliké, neboť jejich pramenem není



různost v dohadách, jimiž se jednotliví autoři snaží překlenout mezery v dochovaném materiálu, nýbrž plynou toliko z rozličného výkladu jinak nepochybných faktů. Proto také nadále není nutné podrobně rozebírat a dokládat historickou látku, když se dá předpokládat, že je všeobecně známa a že o ní je aspoň v zásadě shoda; nebylo by to ostatně ani možné, poněvadž s příchodem nového věku se rozrůstá do příliš velkých rozměrů. Již proto se při dalším výkladu spokojíme s tím, že se omezíme jenom na nejdůležitější skutečnosti historického pozadí, pokud se přímo týkají našeho předmětu.

### a) Škola burgundská a nizozemská

Od počátku této kapitoly jsme sledovali, jak se hudební umění souběžně vyvíjelo ve třech kulturních okruzích, v každém z nich přes poměrně značné vzájemné vlivy odlišným způsobem. Viděli jsme při tom, že za celé čtrnácté a kus patnáctého století se hudební výraz o mnoho přiblížil moderním představám, a to v každém ze zmíněných tří okruhů v jiném smyslu. Nejdále po této cestě pokročila hudba anglická, kterou jsme ovšem provázeli do 15. století nejhluběji. Vedle všeobecného založení anglického hudebního výrazu, které svým sklonem ke zdůraznění harmonických prvků ukazovalo nejdále vpřed, zasloužila se o tento pokrok především syntetická povaha životního díla Johna Dunstaba. Jeho příklad naznačil, čeho bylo v dané historické situaci nejvíce třeba: Spojit dílčí přednosti tří hlavních proudů dosavadního vývoje v organický celek, v němž by se sloučila duchaplná a předlouhou tradicí vypěstěná *umělost* francouzské vícehlasé sazby s italskou bezprostředností a lyrickou *zpěvností* na jedné a s anglickým *smyslem pro harmonii* na druhé straně. Avšak žádné ze zmíněných tří středisek dosavadního hudebního vývoje nebylo s to provést vlastní silou tuto syntézu, která v poměrně krátké době tří či čtyř generací dokončila proces ustavení novodobého hudebního jazyka; neboť vedoucí úloha při plnění tohoto historického úkolu připadla novým, dosud neopotřebovaným silám, vstupujícím na jeviště hudebních dějin současně s úsvitem nového věku.

Období, k němuž se nyní obracíme, označuje se obyčejně v dějinách hudby jako *období škol nizozemských* a v této souvislosti se pravidelně uvádí prvá, druhá i třetí škola nizozemská. Toto označení není právě nejšťastnější, poněvadž velmi snadno může vést k nedorozumění. Abychom tomu předešli, je třeba si předně uvědomit, že pojem Nizozemí nesmíme chápat v přítomném úzkém zeměpisném vymezení, nýbrž že si pod ním musíme představovat daleko rozsáhlejší území, které kromě dnešního Holandska a Belgie obsahuje ještě další oblasti dolního Porýní a některé severofrancouzské provincie; avšak i to širší pojetí je příliš úzké, než aby srozumitelně vystihlo původ všech sil, které měly účast na hlavním proudu vývoje.

Vždyť dějištěm tzv. první školy nizozemské vůbec nebyly končiny, které se nám dnes vybaví při jméně Nizozemí; chceme-li tedy již použít zeměpisného označení, je lépe ve shodě s některými novějšími autory mluvit o *škole burgundské*; odpovídá to také lépe skutečnosti, že tato oblast úzce navazovala na kulturní okruh francouzský, s nímž časem splynula i politicky. Časově spadá rozkvět burgundské

skladatelské školy do doby, do níž jsme již došli při sledování hudby anglické, neboť vyplňuje druhou a třetí čtvrtinu 15. století; jejími hlavními mistry jsou Guillaume Dufay (asi 1400—1474) a Gilles Binchois (asi 1400—1460).<sup>101</sup> Neporovnatelně větší zásluhu o vývoj hudebního jazyka má první z nich: Od něho pocházejí první příklady kontinentálního fauxbourdonu, s jehož základním významem jsme se již seznámili. On také dovedl spojit tento vliv, zprostředkovaný hlavně tvorbou Dunstablovou, s vymoženostmi hudby italské, kterou poznal v mladých letech za svého pobytu v Itálii, a poněvadž uměl italské i anglické podněty naroubovat na kmen francouzské gotické tradice, jejíž duch mu byl důvěrně blízký nejen pro zmíněnou kulturní orientaci jeho vlasti, nýbrž i z osobní zkušenosti, můžeme jej právem a bez přehnané schematizace označit za dovršitele syntézy, naznačené Dunstablem, a tím i za jednu z nejdůležitějších postav dějin hudby.

Pozorujeme-li hudební projev skladatelů burgundské školy z našeho specifického zorného úhlu, neshledáme v něm na první pohled nápadnější nové rysy; spíše naopak, příklon k tradičnímu francouzskému pojetí vícehlasu by se dokonce mohl jevit jako krok zpět, jako částečný návrat k horizontálnímu způsobu hudebního myšlení, jímž jsme se tolik obírali v minulé kapitole, kdyby zde nebyl hluboký rozdíl. Tento rozdíl není pouze v tom, že melodické linie umně vedených hlasů si v přirozené zpěvnosti nijak nezadají s vrcholnou tvorbou italského nového umění a že celý projev je patrně zaměřen též k dosažení čistě smyslového půvabu hudební věty. Kromě takových vlastností, jejichž přítomnost odkryváme jen sluchem a citem, můžeme totiž ve slohu burgundských skladatelů postřehnout i konkrétnější prvky, které jej podstatně odlišují od projevů gotické hudební představitosti. Neboť jednotlivé hlasy již nejsou nezávislými individualitami, krácejícími vlastní cestou, nýbrž jen organickými součástmi vyšší jednoty, která je tedy daleko více než jen pouhým jejich mechanickým součtem, jako tomu bývalo ve starobylém motetu. Čistě technicky se to projevuje jednak tím, co již známe z anglického discantu a čím se vyznačovala též ars nova, totiž sklonem k užívání úplných trojzvuků, jednak však též úplně novým prvkem: Z hudební věty definitivně mizí občasný postup v souběžných čistých oktávách a kvintách (resp. i v unisonu), který pak od té doby až do nedávných časů platil za neomluvitelné barbarství; souběžný postup se naopak stává takřka monopolem někdejších nedokonalých konsonancí (tercií a sext). Toto řešení shledáváme i my přirozeně libozvučným a také v předcházejícím výkladu jsme v něm vždy viděli příznak podvědomého harmonického citu.

Základní francouzská orientace burgundské školy se zvláště patrně jeví v pěstění vícehlasého chansonu;<sup>102</sup> po této stránce je jak Dufay, tak ještě spíše Binchois přímým dědicem umění Machautova. Pro Dufaye je příznačnější jiná forma, totiž *mše*, do té doby jen zřídka zpracovávaná jako jednotná cyklická skladba, jak ji dnes

<sup>101</sup> Dufay pocházel pravděpodobně z Chimay v provincii Hainaut; asi od polovice století až do smrti působil v Cambrai. Binchois, považovaný od současníků za největšího představitele hudebního života, působil při vévodském dvoře v Dijonu.

<sup>102</sup> Tím je míněna světská píseň s vedoucím vokálním hlasem a ostatními hlasy instrumentálními, jak ji vytvořila ars nova ze starší vícehlasé cantilény.

známe;<sup>103</sup> mimo to se stále udržoval při životě starší *motetus*, jehož formální znaky spojovaly dobu nejvíce s gotickými tradicemi. Necháme-li však formální rozdíly stranou, můžeme říci, že hudební jazyk všech odvětví burgundské skladby je týž a že všechny formy ovládá týž zvukový ideál, který se projevuje i v tom, že standardním typem vícehlasé skladby se stává čtyřhlas. A právě z tohoto zvukového ideálu, nikoli snad z jednotlivých skladebných typů, vyšel další vývoj.

Jeho nositelem byla hned následující generace, generace Dufayových žáků a jejich současníků i pokračovatelů, z nichž valná většina pocházela z Nizozemí, zejména z Flander, takže této skupině vskutku přísluší jméno školy nizozemské;<sup>104</sup> prvním a nejvlivnějším skladatelem této školy je Jan van Ockeghem (asi 1425 až 1495), jehož tvorba zastínila v očích současníků vše, co jí předcházelo, a vtiskla svůj ráz veškeré nizozemské hudbě druhé poloviny 15. století.

Hlavní přínos nizozemské školy leží zdánlivě mimo okruh našeho užšího zájmu. Ockeghem a jeho současníci si totiž přetvořili vokálně instrumentální typ burgundského vícehlasu na typ nový, jenž se napříště stal nástrojem pro tlumočení jejich hudebních myšlenek: Je jím čistě vokální soubor čtyř (nebo většího počtu) hlasů naprosto stejné funkční důležitosti, tedy jednolitý zvukový celek, v němž jeden hlas nevyniká nad druhý, nýbrž všechny se na konečném výsledku podílejí rovnou měrou a stejným způsobem — sborový zpěv *a cappella*. Současně se však proměnila i skladebná technika. Na místo periodicky řešených hudebních forem, jejichž základní půdorys diktovala básnická předloha, nastoupila jako výlučný formotvorný princip tzv. *imitační technika*.

Imitace<sup>105</sup> sama o sobě nebyla ovšem nic nového, avšak teprve zrovnoprávnění všech hlasů umožnilo její důsledné rozvinutí. K rozvoji imitace nejvíce přispěl oživlý zájem o *cantus firmus*; *cantus firmus* nizozemských skladatelů má ovšem velmi málo společného s jednotvárnou řadou předlouhých not v tenoru, jak známe *cantus firmus* z raně gotického vícehlasu, nebo se stereotypním opakováním melodického úryvku v témž hlase na způsob našeho *ostinata*, což byla jedna z pozdějších forem tohoto zjevu. Nyní je to krátký melodický útvar,<sup>106</sup> obvykle výrazněji rytmizovaný,

<sup>103</sup> Srov. též výše pozn. <sup>86</sup> spolu s textem, k němuž se vztahuje. — Od Dufayovy doby se mše stala hlavní formou duchovní hudby; jejím textovým podkladem jsou neproměnlivé částky textu, provádějícího ústřední obřad katolické bohoslužby, pokud je měl přednášet hudební chór (*schola*). Jména těchto částek jsou odvozena od prvního slova příslušného textu: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* a *Agnus*; ve starší době však se těchto částek čítalo jen pět, poněvadž *Sanctus* a *Benedictus* původně tvořily souvislou část.

<sup>104</sup> Z důvodů, zmíněných již v předcházejícím výkladu, bývá ovšem tato skupina skladatelů označována jako *druhá škola nizozemská*.

<sup>105</sup> *Imitací* rozumíme opakování hudební myšlenky (melodie), přednesené napřed jedním hlasem (hlasem A), v jiném hlase (v hlase B), zatím co první z obou hlasů (hlas A) v melodii logicky pokračuje a vytváří tak protihlas (*kontrapunkt, protivětu*) k opakování myšlenky (v hlase B). V mezích této definice je možno více druhů imitace, jejichž popisem se zabývá nauka o kontrapunktu; v dosavadním výkladu jsme se však již nejednou dotkli zvláštního druhu imitace, totiž tzv. *kánonu*, jenž vzniká důslednou imitací celé hudební věty (tedy nikoli jen poměrně krátké myšlenky, resp. *tématu*).

jenž se objevuje hned v jednom, hned v jiném z hlasů;<sup>107</sup> jeho opakování v různých hlasech kontrapunktického přediva vedlo samo sebou k imitační technice.

Ze skromných a spíše nenápadných počátků ještě na půdě školy burgundské se imitační technika rozvinula pod rukama nizozemských skladatelů s nesmírnou rychlostí přímo k virtuózní dokonalosti. Již Ockeghem a řada jeho znamenitých současníků, z nichž bývají nejčastěji jmenováni Jacob Obrecht (z. 1505) a Antoine Busnois (z. 1492), odkryli všechny její možnosti a užívali jich se suverénní dovedností, již nebyl žádný problém dost obtížný a která jakoby úmyslně vyhledávala konstruktivní nesnáze, plynoucí z rozmnožování počtu hlasů a z nejsložitějších způsobů imitační práce. Jejich hudební projev se nám pak jeví jako volně plynoucí proud imitací, neustále znovu nasazujících a dovedně sřetězených, takže až vzniká dojem, že jediným hybným nervem skladby je čistě konstruktivní záměr, který ani není s to se dát do pohybu, dokud mu cantus firmus neudělí vnější popud.

Popis nizozemské skladebné techniky, která v tomto klasickém stadiu vyvrcholila v díle Josquina des Prés (*Desprez*, asi 1450—1521), přestává obyčejně na právě vylíčených vlastnostech. Vzniká nyní otázka, jak to vše máme uvést v souvislost s hlavním účelem našeho výkladu, když je patrné, že s harmonií mají tyto technické znaky velmi málo společného. Je proto třeba dodat, že za zdánlivě ryze kontrapunktickou fyziognomii nizozemského slohu se tají poněkud více, než kolik může odkryt pouhé povrchní ohledání. Neboť i když si toho snad ani nebyli vědomi, vzdělávali nizozemští skladatelé při všech technických umělostkách stejně pečlivě i zvukový ideál svých bezprostředních předchůdců, v němž jsme alespoň ze svého hlediska viděli hlavní obsah burgundského dědictví.

Vedle imitační techniky se totiž v nizozemském hudebním projevu stejně intenzivně uplatňoval ještě další a neméně důležitý jednotící princip. Imitační technika sblížovala a sjednocovala zdánlivě samostatné hlasy tím, že všemi bez rozdílu procházel též melodický materiál. Hudební vkus však byl již příliš vyvinutý, než aby mu tento způsob sám o sobě postačoval; po zvukových zkušenostech, které mu zprostředkovala *ars nova*, dále *anglický discantus* a hlavně *fauxbourdon*, kategoricky se dožadoval i toho druhu sjednocení hlasů, jež by mu umožňovalo vnímat jejich zvukový souhrn jako vyšší organickou jednotu, a to nikoli pouze v tom či onom okamžiku,<sup>108</sup> nýbrž též v souvislém průběhu hudební věty. Poznali jsme již v sou-

<sup>106</sup> Bývá odvozen buď z *gregoriánského chorálu*, nebo (a to daleko častěji) ze začátku nápěvu populárního *chansonu* nebo *lidové písně*. Skladba s jeho použitím vytvořená se pak nazývala podle původního textu zvoleného úryvku (popřípadě podle jména písně, z níž cantus firmus pocházel), tedy např. *Missa L'homme armée*. Byl-li cantus firmus vytvořen skladatelem volně (čili šlo-li vlastně o *cantus prius factus*), vyjadřovalo se to pojmenováním *Missa sine nomine* (tj. bezejmenná) nebo uvedením jmen not, z nichž se cantus firmus skládal, např. *Missa la-sol-fa-re*.

<sup>107</sup> Na tomto vývoji se podílel i vliv *fauxbourdonu*, jenž ve svých vyspělejších formách připouštěl umístění daného nápěvu v kterémkoli z hlasů.

<sup>108</sup> Tedy v okamžité zaznívajícím souzvuku hlasů čili — obrazně řečeno — v jejich okamžitém vertikálním průřezu; výrazem sjednocení hlasů je v tom případě *izolovaný akord*, např. trojzvuk, který je sluch schopen přijímat jako jednoduchý jev bez ohledu na to, že se na něm podílí více hlasů.

vislosti s výkladem o italském novém umění,<sup>109</sup> že prostředkem, jenž umožňuje tento druh pochopení hudební věty, je tonalita skladby, ona vlastnost, v níž se až dosud nejnepřijetěji projevila shoda s novodobým způsobem hudebního myšlení a v níž jsme také viděli vlastní naplnění pozvolného procesu pronikání harmonické zákonitosti do hudebního jazyka. V jednohlase jsme se s ní sice setkali již na přechodu ze 12. do 13. století, avšak do vícehlasu pronikala jen velmi zvolna a dala se prokázat pouze v ojedinělých případech jako zvlášť výmluvný doklad neustálé přítomnosti harmonického citu v hudebním podvědomí. Teprve nyní, ve skladbách nizozemských mistrů druhé poloviny 15. století, začíná se tato vlastnost projevovat v takovém rozsahu, že již naprosto nevystačíme s výkladem, jako by šlo o pouze občasně a spíše náhodné působení podvědomého instinktu. Naopak, celkové ustrojení uzavřených úseků skladby přímo nutí k předpokladu, že při vzniku skladby od samého počátku spolupůsobí harmonická zákonitost v naznačeném slova smyslu jako jedna ze základních složek hudebního výrazu.

Aby smysl tohoto zjištění nabyl konkrétnějšího obsahu, bude nejlépe si jeho problematiku objasnit na charakteristické ukázce z díla jednoho z nejpřednějších představitelů nizozemského slohu: Jacob Obrecht, *Salve Regina* (úryvek)

22

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

mens, O cle mens, mens, mens, mens, mens, mens, mens.

<sup>109</sup> Viz výše str. 57 a n.

Na první pohled se tato ukázka zdá spíše příkladem k demonstraci umělé kontrapunktické práce a důsledného provádění imitační techniky, jako bychom chtěli dokazovat konstruktivní charakter slohu a snad i horizontální (tj. pouze melodické) chápání vícehlasu. To vše ovšem tvoří, jak již víme, velmi nepříznivé prostředí pro uplatnění harmonických tendencí; je proto jisté patrné, že bude pro náš účel tím výmluvnějším svědectvím, nalezneme-li i za těchto okolností známky harmonického založení ve výše naznačeném smyslu.

Po jedné stránce zůstává citovaný příklad aspoň zdánlivě za některými ukázkami, citovanými již dříve. Obsahuje totiž poměrně málo úplných trojzvuků; tak v prvních osmi taktech zazní úplný trojzvuk jen dvakrát (v obou případech jde o trojzvuk  $e-gis-h$ , a to na konci 4. taktu a v průběhu druhé doby 8. taktu). Kdo si však těch několik taktů zahraje nebo přečte, postačí-li mu to ke zvukové představě, jistě potvrdí, že to ani v nejmenším není na újmu jasnému vyjádření tóniny *a moll* v moderním smyslu, ba že i ve většinou dvojjzvukové stylizaci zřetelně pociťujeme nám tak blízké střídání dvou trojzvuků ( $a-c-e$  a  $e-gis-h$ ), známých již ze všeobecné nauky o hudbě pod jménem tónika a dominanty.<sup>110</sup> Zní-li tento úryvek i při poměrně chudobě vertikálního zvuku přesto tak sytě „harmonicky“, můžeme si to vysvětlit tím, že mezi dvojjzvuky mají převahu tercie (popřípadě sexty), o nichž jsme již jednou konstatovali, že lépe a uspokojivěji reprezentují trojzvuk než prázdná kvinta; přitom nezáleží tolik na tom, zda je v konkrétním zvuku vyjádřena spodní tercie předpokládaného trojzvuku (např.  $a-c$  místo úplného trojzvuku  $a-c-e$  na začátku 3. taktu), či jeho tercie vrchní (např.  $gis-h$  místo  $e-gis-h$  na konci 2. nebo 3. taktu). Pravíme však výslovně „předpokládaného trojzvuku“, poněvadž samy o sobě by ani tercieové souzvuky nestačily k reprezentaci trojzvuku, kdyby nepřicházely na místech, kde náš harmonický cit určitý trojzvuk předem předpokládá a kde si v jeho smyslu vyloží i třeba pouhý jednozvuk (např. v 19. taktu). S tím souvisí skutečnost, že v osmi taktech, jimiž se teď zabýváme, přicházejí dvojjzvuky reprezentující tóniku zásadně na těžkých dobách, kdežto dvojjzvuky dominantní na dobách lehčích. Celá tato struktura by ovšem nebyla možná, kdyby pro ni nebyly dány předpoklady v ustrojení tématu, které je podkladem imitační práce v celém rozsahu citované ukázky; přitom není bez významu ani to, že ačkoli se původně čtyřtaktová téma (v nejvyšším hlase od počátku příkladu až po prvou dobu 5. taktu) vzápětí „zhustí“ na dvojjtaktový rozměr (po prvé ve středním hlase od počátku 6. taktu až po prvou

<sup>110</sup> Prozatím předpokládáme jen ty znalosti z oboru harmonie, které jsou zároveň součástí všeobecné hudební nauky: bezpečnou znalost (moderních) stupnic a tónin, intervalů, běžných akordických tvarů (kvintakordů, septakordů, jejich obrátů atd. s příslušnou technickou nomenklaturou), pojmenování, resp. význam trojzvuků na „hlavních stupních“, tj. kromě tóniky a dominanty též subdominanty čili spodní dominanty (trojzvuk na 4. stupni), a schopnost tyto útvary v různých tóninách utvořit a identifikovat. Proto také při rozboru příkladu č. 22 nehledíme k tzv. *melodickým tónům*, vznikajícím tečkovaným rytmem, synkopou nebo ligaturou, a necháváme stranou souzvuk na prvé době 5. taktu, který lze vykládat též jako pouhý výsledek melodického postupu obou spodních hlasů. Kdybychom však v tomto zvláštním případě pokládali za melodický tón pouze ligaturované *h* ve středním hlase, vyložili bychom si zbývající souzvuk čistě kvinty ( $d-a$ ) jako vyjádření subdominanty z *a moll*.

dobu 8. taktu), nedotýká se tato rytmická změna nikterak umístění tóniky a dominanty na těžších a lehčích částech taktů a taktových dob. Z toho je patrné, že jak při vytváření melodické myšlenky, na níž je imitační práce založena, tak při jejím obměňování spolupůsobil harmonický zřetel, ba že průběh melodické linie i její rytmická stylizace se podřizuje požadavkům, jež nelze kvalifikovat jinak než jako vysloveně harmonické.

To je ovšem zjištění, k němuž nám žádná z dosavadních ukázek vícehlasu<sup>111</sup> neposkytla příležitost; je však k němu možno na podkladě příkladu č. 22 připojit ještě další postřehy, které by prokázaly urychlení vývoje směrem k harmonii i bez předchozího zjištění, jež ovšem pokládáme za nejvýznamnější. Tak by bylo možno poukázat na přeložení (*transpozici*) tématu do tóniny *d moll* (spodní hlas v 10.—12. taktu) a na to, jak se v těch místech věta dosti výrazně vychyluje do oblasti této tóniny, která je podle nynějších harmonických představ hlavní tónině ukázky (*a moll*) nejpříbuznější. Ještě spíše by bylo možno upozornit na to, jak se melodický průběh tématu ve spodním hlase ve 13. až 15. taktu posuvkami deformuje, aby vyhověl či — lépe řečeno — aby se podřídil skutečnosti, že současně hudební proud přechází (*moduluje*) z hlavní tóniny *a moll* do tóniny *d moll*. Neboť o tom, že v 15. taktu je naprosto jasně a nade vší pochybnost vyjádřeno dosažení tóniny *d moll*, nebude jisté sporu; a přece zde vůbec nepřichází trojzvuk  $d-f-a$ , který bychom asi v této situaci považovali za nezbytný, nýbrž ozývá se jen pouhý jednozvuk<sup>112</sup> čisté oktávy  $d-d^1$ , který jej však úplně stačí nahradit, aniž by se tím výsledný dojem ztateně oslabil.

Hledáme-li příčinu, proč tomu tak je, nevyhne se závěru, že neklamně zřetelná představa tóniny *d moll* je vyvolána volbou a sestavením souzvuků na tom místě. Obdobně zřetelná a plasticky je vyjádřena i hlavní tónina *a moll* na samém konci ukázky; porovnáme-li nyní souzvuky, které přicházejí na obou zmíněných místech (tj. v taktu 14—15 a v taktu 18—19), zjistíme, že poslední souzvuk tvoří tu i tam pouhý jednozvuk, umístěný na 1. stupni příslušné stupnice ( $d-d^1$ , resp.  $A-a-a$ ), předposledním souzvukem<sup>113</sup> je v obou případech úplný trojzvuk na 5. stupni stupnice ( $A-e-cis^1$ , resp.  $e-gis-h$ ) a na třetím místě od konce zaznívá rovněž v obou případech dvojszvuk, a to prázdná kvinta na 4. stupni ( $G-g-d^1$ , resp.  $d-a-d^1$ ); teprve čtvrtý souzvuk od konce je v každém případě jiný. Z toho je patrné, že konečného utvrzení tóniny skladatel dosahuje v obou případech způsobem úplně

<sup>111</sup> V jednohlasu jsme se ovšem s obdobným zjevem setkali již v ukázce středověké světské písně z rozhraní 12. a 13. století (viz př. 9); proto posláním několika posledních vět není navodit dojem, jako by teprve v nizozemské hudbě 2. poloviny 15. století došlo ke vzniku harmonie, jak se věc též někdy vykládá, nýbrž pouze konstatovat, že teprve v této době se harmonie začíná uplatňovat jako jedna z hlavních složek hudebního výrazu také v oblasti umělého vícehlasu. Jak ještě uvidíme, je dokonce možno tvrdit, že v hudbě toho druhu, jaký zastupuje př. 9, mají harmonické představy ještě základnější funkci než v nizozemské hudbě.

<sup>112</sup> K oktávoým zdvojením a k unisonu při kvalifikaci vícezvuku nepřihlížíme; považujeme proto  $d-d^1$  za jednozvuk právě tak jako  $A-a-a^1$ ,  $G-g-d$  za dvojszvuk a tak podobně.

<sup>113</sup> Jak již bylo řečeno, nepřihlížíme prozatím ke komplikacím vznikajícím tzv. *melodickými tóny*; proto si zde zjednodušujeme věc tak, jako by  $cis^1$  ve vrchním hlase znělo již od počátku 15. taktu a podobně i  $gis$  ve středním hlase již od 3. doby 18. taktu.

totožným,<sup>114</sup> totiž seskupením tří souzvuků ve stálém příznačném poměru, který je nejlépe vyjádřen typickým postupem spodního hlasu<sup>115</sup> a který velmi dobře známe z veškeré pozdější, zejména klasické hudby pod jménem *kadence*.<sup>116</sup> Pozoruhodnou novinkou je zde skok stoupající kvarty nebo klesající kvinty (v našem případě kvartový skok  $A-d$ , rozdělený mezi spodní a střední hlas, a kvintový skok  $e-A$ , obsažený ve spodním hlase). S tímto zjevem, který je tak typický pro pozdější hudbu, jsme se v dosavadních ukázkách vícehlasu vůbec nesetkali, a to hlavně proto, že melodický cit staršího vícehlasu připouštěl v závěrečných souzvucích frázi toliko sekundové kroky ve všech hlasech. Na příkladu *anglického discantu* (viz výše poslední dva takty příkladu č. 18 a příklad č. 19) jsme si povšimli, jak Leonel Power nalezl ve sporu mezi harmonickým citem na jedné a předpisy o vedení hlasů na druhé straně kompromisní řešení v tom, že ve svém trojhlasu zadržel střední hlas na témž tónu; výsledek jeho řešení se opravdu značně přiblížil modernímu chápání vícehlasé hudební věty. Avšak poslední krok, jehož bylo v tom směru třeba, jak to naznačuje př. 20, učinili teprve skladatelé školy nizozemské, v jejichž díle se harmonické představy stávají očividně přední složkou tvůrčího procesu, takže bychom již naprosto nevystačili s výkladem, že jde jen o vzdálený a spíše příležitostný ohlas podvědomého instinktu.

Zdrželi jsme se u charakteristické ukázky nizozemského slohu poněkud déle, abychom si na ní důkladně objasnili jeho význam pro vývoj evropského hudebního jazyka po té stránce, kterou sledujeme neustále v prvé řadě. Nemíníme však závěry, odvozené z rozboru jediné ukázky, zevšeobecňovat do té míry, abychom tvrdili, že všechny skladby všech nizozemských skladatelů se vyznačují vyloženými vlastnostmi tak intenzívně, jako tomu je v ukázkovém příkladě. Nicméně ve vynikajících představitelích bylo tohoto stupně dosaženo, a poněvadž výsledek hleděl vstříc budoucnosti, nebylo již možno jinak, leč aby jeho specifický přínos neustále mohutněl.

<sup>114</sup> Zdánlivý rozdíl mezi oběma místy, která srovnáváme, by se úplně odstranil, kdybychom buď v prvé z nich přeložili vrchní hlas o oktávu níže, takže by se stal hlasem středním, nebo kdybychom naopak ve druhém z obou míst přeložili střední hlas o oktávu výše, aby se stal hlasem vrchním. Metrického rozdílu mezi oběma případy (jsou totiž navzájem posunuty o půl taktu) si nemusíme všimnout, poněvadž ve čtyřdobém taktu se nedotýká základního poměru těžkých a lehkých dob.

<sup>115</sup> V 18. a 19. taktu je to postup  $d-e-A$ ; ve 14. a 15. taktu je též postup dán tóny  $G-A-d$ , při čemž je zvlášť zajímavé, že je rozdělen mezi spodní a střední hlas, aniž to harmonickému efektu ubírá na výraznosti. I z tohoto detailu lze dovozovat, že přes všechno zdánlivě horizontální myšlení chápali tehdejší skladatelé souzvuk hlasů jako jednotu vyššího řádu, a nikoli jako pouhý více méně náhodný produkt vedení hlasů.

<sup>116</sup> U nás se termínu *kadence* obvykle používá jako označení pro spojení tří tzv. hlavních trojzvuků v tónině, tj. *tóniky* (T), *dominanty* (D) a *subdominanty* (S), a to v typickém pořadí  $S-D-T$  čili (vyjádřeno pořadovými čísly stupňů)  $IV-V-I$ . V cizí, zejména románské nomenklatuře se však v tomto smyslu obvykle užívá výrazu *úplná kadence*, poněvadž prostým slovem *kadence* se častěji rozumí jenom spojení dvou akordů na konci hudební věty nebo její části; takovému spojení dvou akordů však u nás říkáme raději *závěr*. V tom smyslu, který by ostatně také měl být znám již ze všeobecné hudební nauky, budeme v dalším textu obou termínů používat.



## b) Hudba vrcholného období nizozemské polyfonie

Po předcházejících odstavcích by se mohlo zdát, že ještě před koncem 15. století dospěl hudební výraz po harmonické stránce tak vysokého stupně vyspělosti, že se aspoň ve svých prvcích již skoro neliší od onoho vývojového stadia, které pokládáme za klasické období novodobé hudební řeči; jinými slovy řečeno by to znamenalo, že jsme ve svém historickém výkladu již dosáhli bodu, od něhož počíná souvislý vývoj *našeho* hudebního jazyka. Je proto třeba ještě dříve, než pokročíme dále, si říci, že tomu tak není. Je sice pravda, že v dílech toho druhu, jako je citovaný úryvek ze skladby Obrechtovy, lze vykládat takřka každou notu ve smyslu klasické harmonie, ba že celé souvislé plochy odpovídají jejím tonálním požadavkům, a že souzvuk od souzvuku se setkáváme s obraty, které jsou nám ještě dnes úplně běžné. Přece však když takovým skladbám nasloucháme v širší souvislosti, neubráníme se dojmu jisté jednotvárnosti nebo statičnosti, kterou se výrazně odlišují od tvářnosti klasické hudby a která nám také překáží v tom, abychom je vnímali jako dosud živý a bezprostředně působivý umělecký projev, byť po čistě melodické stránce byly sebekrásnější. Důvodem toho je právě skutečnost, že harmonie přes všechnu všudypřítomnost má v hudbě, jíž se nyní zabýváme, přece jen druhotnou funkci: Skladba totiž ve skutečnosti vyrůstá z neustálé aplikace imitačního principu a poslání harmonie se omezuje na zvukové sjednocení hlasového pletiva, jak bylo již jednou řečeno. Harmonie tedy není formotvorným principem, který se pak zrcadlí v periodicitě a symetričnosti stavby, nýbrž toliko prostředkem k tomu, aby složitou konstrukci, vymykající se prostému sledování sluchem, bylo možno vnímat jako organickou jednotu. I tak však je význam nizozemské školy nesmírný, ať již na věc hledíme ze svého užšího hlediska, či ať si povšimneme i toho, že se v ní dotvořily základní zásady vedení hlasů a vícehlasé sazby, které jsou také neoddelitelnou součástí harmonie (při nejmenším harmonie praktické) a které již od té doby podržely aspoň v hlavních rysech platnost až po dnešní časy.

Čistě historicky vzato by bylo krajně nespravedlivé, kdybychom vylíčený pokrok hudebního jazyka na sklonku 15. století chtěli vykládat jako výlučné dílo nizozemské hudební tvořivosti. Neboť přední mistrů nizozemského slohu prošli cizím vlivem, který hluboce zapůsobil na jejich umělecký projev a který je vlastně spoluodpověden za rozvíjení oněch vlastností, jimiž jsme se v posledních odstavcích nejvíce zabývali. Původcem tohoto vlivu byla opět hudba italská. Rozloučili jsme se s ní před řadou stran těsně po oslnivém rozkvětu období zvaného *ars nova* a opustili jsme ji v době, kdy žila v rozměňování odkazu zašlé minulosti; avšak jednou probuzená přirozená hudebnost, silnější než kdekoli jinde, dřímala stále pod povrchem, hotova k novému rozmachu, jakmile by se k tomu utvořily příznivé podmínky. Hlavní proud hudebního vývoje se sice zatím, jak jsme viděli, ubíral jinými cestami, přece však najdeme jisté jeho ohlasy i v italské hudbě; dokladem toho jsou četné rukopisy cizích, zejména anglických skladeb, které se v Itálii z té doby zachovaly. Prostřednictvím burgundských skladatelů poznali italští hudebníci ještě před polovicí 15. století techniku *fauxbourdonu*, která u nich velmi rychle zdomácněla pod jménem *falso*

*bordone* a značně posílila italský sklon k jednoduchému, spíše homofonnímu, tedy akordicky řešenému vícehlasu. Příznačným výrazem tohoto pojetí se stala *frottola*, lyrická vokální forma navazující na lidovou píseň, a proto jak po technické, tak po formální stránce velmi prostá, s vedoucí melodií ve vrchním hlase (*soprano*), k němuž ostatní hlasy, pohybující se skoro v téměř rytmu, tvořily akordický podklad, jak bychom dnes řekli.

Tento skladebný typ, který si během druhé poloviny 15. století v Itálii získal velikou popularitu, byl — jak patrně — pravým opakem současného nizozemského umění; a přece se nizozemští mistři složitěho kontrapunktu a smělé imitační techniky neubránili jeho vlivu, když jej poznali v jeho vlasti. Stalo se tak právě v poslední čtvrtině 15. století, kdy nádhera severoitalských knížecích dvorů a obnovený lesk římské papežské kurie pod zářivým nebem vrcholné italské renesance přivábily buď na čas, nebo i natrvalo desítky nejlepších nizozemských skladatelů. Těžiště hudebního vývoje se tak přesunulo na jih od Alp, do severní a střední Itálie; většinu vedoucích mistrů ovšem tvořili rodilí Nizozemci, z velké části vlámského původu, přece však to nebyla jen pouhá výměna dějiště, poněvadž Itálie poskytla dalšímu vývoji daleko více, než samotné prostředí. Po celých odstavech, které jsme věnovali ukázce z díla Jakoba Obrechta, jednoho z prvních skladatelů, kteří v uvedeném smyslu prošli italským vlivem, není snad již třeba dalších výkladů, abychom si dovedli představit, co asi italský vliv pro vývoj hudebního výrazu znamenal.

Působení nizozemských skladatelů se však neomezilo jen na Itálii: S jejich jmény se v imponujícím počtu setkáváme jak ve Francii a Německu, tak v Anglii, ve Španělsku a později i v Rakousku na habsburském dvoře ve Vídni a ke konci 16. století i v Praze. Většina těchto mistrů vystřídalala několikrát působit v různých evropských zemích a skoro všichni pobýli aspoň nějaký čas v Itálii, takže následkem této čilé výměny ovládlo nizozemské umění, zúrodněné italskými prvky, v neuvěřitelně krátké době skoro celou Evropu. Hudební jazyk oněch základních vlastností, které jsme poznali na ukázce ze skladby Obrechtovy, stal se tak univerzálním prostředkem hudebního výrazu, ba možno říci, že se tehdy zrodil evropský hudební jazyk.

V tomto velkolepém procesu, který vyplňuje poslední desetiletí 15. století a celé šestnácté století, nedošlo ovšem k úplnému potlačení jistého svérázu „národních“ směrů, opírajících se o domácí tradici,<sup>117</sup> ani k potlačení umění jiného původu a jiného zaměření;<sup>118</sup> naopak, celkový obraz evropské hudby je bohatší, složitější

<sup>117</sup> Zvláště výraznou skupinu v tom smyslu tvořili většinou francouzští žáci Josquina des Prés (Nicholas Gombert, Thomas Crequillon, Jacques Clément, známější jako *Clemens non Papa*, a hlavně Clément Jannequin, kromě mnoha jiných), takže v jejich případě lze právem mluvit o *francouzsko-vlámské škole*.

<sup>118</sup> Tak například v Německu vrcholí právě v průběhu 16. století měšťanský ohlas někdejšího rytířského *minnesangu*, známý pod jménem *meistergesang*, jehož hlavními představiteli jsou Hans Sachs (1494—1576) a jeho žák Adam Puschmann (1532—1600); souběžně však probíhají reformní snahy Martina Luthera a jeho stoupenců, jimiž se vytváří ideový základ protestantského směru v hudbě, a zároveň pokračuje intenzivní vývoj lidové písně, též ve vícehlasé stylizaci, jehož předznamenáním je prvá památka toho druhu, tzv. *Lochheimer Liederbuch*, vzniklá již v polovině 15. století. To vše má přirozeně též zpětný vliv jak na tvorbu nizozemských skladatelů, působících v Ně-

a rozmanitější, avšak též méně přehledný, než kdykoli dříve. Tím spíše je ovšem vyloučeno, abychom jej sledovali v celé jeho šíři a po všech jeho stránkách; postačí, budeme-li se zabývat pouze hlavním a nejvyspělejším vývojovým proudem, totiž tzv. nizozemskou polyfonií, poněvadž v ní se tím či oním způsobem projevují výtěžky všech vedlejších vývojových odstínů. Pro náš vlastní účel dokonce ani není třeba, abychom nizozemskou polyfonií sledovali krok za krokem až po poslední generaci vysloveně nizozemských mistrů, k níž se počítají — máme-li uvést aspoň nejčastěji uváděná jména — Jacob de Kerle (1531—1591), Jacob Regnart (1540—1590) a Jean de Clève (1529—1582), či abychom se prodírali zástupy proslulých skladatelů až k velkým syntetikům vokální polyfonie, kteří nesporně dovršili a uzavřeli plynulý vývojový proces, uvedený do pohybu dílem Ockeghemovým; jsou to Filip da Monte<sup>119</sup> (1521—1603), Orlando di Lasso (Roland de Lassus, 1532—1594) a nakonec i Giovanni Pierluigi, zvaný podle svého rodiště da Palestrina (1525/6—1594), jenž se minulým věkům jevil v legendárním rouchu „knížete hudby“ jako ztělesnění celé vokální polyfonie. Na sklonku života těchto proslulých postav hudebních dějin se totiž připravovalo od základu nové slohové období; jeho výrazové prvky, o něž nám především jde, vznikaly však jinde než v jejich díle, byť i v něm nacházely živý ohlas a stávaly se tak uznaným a trvalým ziskem ve vývoji hudebního jazyka. Nebude proto nemístným zjednodušováním nebo svévolnou schematizací historické situace, povšimneme-li si nyní pouze onoho úseku celkového vývoje, který měl po zmíněné stránce největší význam; jeho dějištěm pak je opět Itálie.

Viděli jsme již prve, že vyzrálý — a možno též říci mezinárodní — nizozemský sloh byl do značné míry výsledkem kombinace vyspělé imitační techniky s přirozenými vlastnostmi italské hudby, inspirované lidovým uměleckým projevem. Ztělesněním těchto vlastností byla frottoła, která byla v plném rozkvětu již v době prvé vlny invaze nizozemských skladatelů do Itálie, tedy ke konci 15. století. Nikoli bez účasti nizozemských mistrů a bez vlivu jejich umění se rychle pozvedla na vyšší technickou úroveň, která se v kultivovaném prostředí severoitalských vladařských dvorů na počátku 16. století ještě zvyšovala. Dokladem toho, avšak zároveň i svědectvím o nesmírné popularitě tohoto skladebního typu, je jedenáct svazků, čítajících na 600 skladeb z rodu frottoly (*villotta*, *villanella*, *strambotto* atd.), jež v letech 1504 až 1514 vytiskl Ottaviano Petrucci v Benátkách, rostoucích poněmáhlu k postavení hudební velmoci.

Historická úloha frottoly však nebyla tím, co jsme o ní řekli prve, ještě uzavřena:

mecku, tak na domácí autory umělého polyfonického slohu, takže i v německé oblasti dozrává hudební výraz k vlastní typické fyziognomii. — U nás nebyly poměry tak složité a nepříznivé podmínky hospodářské a politické bránily rozvinutí domácí hudební tvořivosti, takže česká hudba té doby ještě nemá podíl na celkovém vývoji.

<sup>119</sup> Da Monte pocházel z Malines, zemřel však v Praze jako dvorní skladatel Rudolfa II. po pestré životní dráze, která jej vedla přes Londýn, Neapol, Řím a Vídeň až do naší vlasti. Ovoce jeho působení v Praze, slibně se rozvíjející v typicky nizozemsky cítěných skladbách, např. Kryštofa Haranta z Polžic a Bezručic (z. 1621), nemohlo dozrát pro opětný zvrát v českém politickém dění.

Nejenom že hluboce ovlivnila vývoj vlastního nizozemského slohu, nýbrž sama též vstřebala velmi mnoho z jeho kompoziční kultury, zejména když se jí začali obrátit i vlámskí skladatelé. Za jejich účasti a patrně i pod vlivem francouzského *chansonu* se kolem r. 1530 z prosté frottole vyvinul madrigal<sup>120</sup> jako nová forma vokální hudby; je to světská lyrická vícehlasá skladba na šesti až šestnáctiversový text nejčastěji milostného charakteru, v níž se působivě střídá polyfonní sazba s homofonní a jejímž předním záměrem je vystihnout hudebními prostředky smysl básnické předlohy. Rychle se prosadila jako přední forma vokální polyfonie vedle mše i v díle největších mistrů nizozemského slohu, takže tvoří podstatnou část uměleckého odkazu Lassova a Filipa da Monte, a pronikla dokonce též do jinak výlučně duchovní tvorby Palestrinovy.

Ačkoli se madrigal objevuje skoro současně a jakoby spontánně v různých (hlavně severnějších) střediscích italské hudební kultury, připisuje se hlavní podíl na jeho vzniku obvykle Benátkám, jejichž význam značně vzrostl, když se roku 1527 stal kapelníkem u sv. Marka vlámský mistr Adrian Willaert (1480/90—1562), vynikající skladatel, jehož učitelský vliv lze přirovnat k Ockeghemovu nebo Josquinovu; proto ve stínu jeho silné osobnosti brzy vykrytalizoval směr, známý pod jménem školy benátské. Z dějin hudby je velký význam této školy obecně znám a jako její hlavní přínos se vedle vícesborové kompoziční techniky uvádí obnovení instrumentální hudby a ustavení samostatných instrumentálních forem. Vymoženosti tohoto druhu sice nemají přímou souvislost s naším tématem, avšak skladby, které je přinášejí, vyznačují se krom toho i vlastnostmi, o něž nám jde, především pozoruhodným pokrokem v harmonii. Tyto vlastnosti se pak stejně výrazně projevují v madrigalu, ba možno říci, že právě madrigal byl polem, kde si nejdříve a nejdůrazněji probíjávaly cestu. Ke splnění našeho vlastního úkolu tedy postačí, povšimneme-li si vývoje v oblasti madrigalu; ostatně výklad o madrigalu je do značné míry i výkladem o škole benátské, uvážíme-li jen, jakou účast na něm její příslušníci měli.

R. 1533 vyšel v Římě první svazek sbírky madrigalů,<sup>121</sup> v němž kromě Willaerta a jeho krajanů Filipa Verdelota a Jacheta van Berchem byla zastoupena též jména skladatelů domácích, mezi nimi hlavně Costanzo a Sebastiano Festa. Prvé madrigaly, většinou čtyřhlasé, odpovídají svrchu podané definici formy a ještě prozrazují souvislost s vyvinutějším typem frottole, která se ostatně stále udržovala při životě. Avšak během několika málo let, když se vedle Willaerta stal vedoucím mistrem madrigalu Nizozemec Cipriano de Rore (1516—1565), nabývá převahy madrigal pětihlasý, ba počet hlasů vzrůstá na šest i sedm (zejména u Willaerta) a do výrazových prostředků začíná pronikat chromatika.<sup>122</sup> U italských mistrů, kterých v té době

<sup>120</sup> S madrigalem, jak jej znala *ars nova*, má ovšem madrigal 16. století velmi málo společného, vlastně jen jméno a lyrické založení.

<sup>121</sup> *Madrigali novi de diversi eccellentissimi Musici*, tj. Nové madrigaly různých vynikajících skladatelů.

<sup>122</sup> Slovo chromatika však nemělo v té době pouze onen význam, jak mu rozumíme dnes v protikladu k výrazu *diatonika*, nýbrž znamenalo též zvlášť drobné hodnoty rytmické (*chroma*), jichž se v tehdejších madrigalu vskutku vydatně užívalo. Proto spojení *madrigale cromatico* znamená v prvé řadě madrigal těchto rytmických vlastností a teprve potom též *chromatický* v dnešním smyslu.

na madrigalu pracují již desítky, projevuje se opět převaha sopránů nad ostatními hlasy, známá již z frottole, a současně se věnuje stále větší pozornost dokonalé deklamaci textu i vystižení jeho myšlenkového obsahu. Již kolem roku 1550 dosahuje madrigal své klasické podoby, avšak vývoj v naznačeném směru postupuje rychle dále, takže již od prvních let druhé poloviny 16. století madrigal ztrácí původní charakter umělé polyfonní skladby a od základu se mění. Vlastní kořeny této proměny zasahují daleko za úzkou oblast hudební techniky, jejímž pozorováním se zabýváme. Živnou půdou, z níž hudební tvorba přijímala nové podněty, byl změněný názor na funkci umění ve společnosti: Vyzrálý humanismus postavil do ohniště uměleckého zájmu člověka s jeho city, tužbami a vášněmi, a usiloval o to, aby v uměleckém díle došly případného vyjádření myšlenky, které vzrušovaly nitro člověka na úsvitu nového věku. Proto i hudební dílo musilo upustit od pouhé, životu vzdálené hry s tóny a stát se především mluvčím citového, v podstatě mimohudebního obsahu básnické předlohy.

Tato proměna slohového cítění nezůstala bez vlivu na kompoziční techniku. Vydeme-li při jejím pozorování od oné složky, která se nás při našem užším hledisku nejbližší týká, zjistíme že dosavadní převaha imitační a kontrapunktické práce znenáhla slábně, poněvadž svou konstruktivností byla na překážku volnému rozletu fantazie, usilující o bezprostřední vyjádření citového obsahu. Souběžně s tím, jak konstruktivní zřetel ustupuje do pozadí, stávají se ústředním předmětem zájmu dříve netušené možnosti, utajené v kvalitách vertikálního souzvuku hlasů.

Kdybychom zde chtěli pro jasnější souvislost výkladu navázat na své poslední konkrétní zmínky o harmonii, mohli bychom se vyjádřit asi takto: Kdežto v hudebním projevu vyspělého nizozemského slohu harmonie plnila funkci jednotčitého principu (vedle imitační techniky), stává se nyní zároveň i předním výrazovým prostředkem, aniž by se ovšem mohla vzdát funkce, které již jednou dosáhla. Tím se však dostala na poněkud nejisté cesty, poněvadž se vydala za novým cílem ještě dříve, než se dokázala vyrovnat s prvním. Viděli jsme přece, že pozoruhodné harmonické kvality nizozemského hudebního jazyka nebyly výsledkem vědomé aplikace určitých poznatků, nýbrž že byly závislé hlavně na podvědomém mechanismu tvůrčího procesu.<sup>123</sup> Je pochopitelné, že skladatel, který vyšel z tak nejisté a subjektivní základny, neměl při řešení úkolů, jež si směle kladl, oporu v ničem jiném, leč jen ve vlastním tvůrčím instinktu; proto také výsledek, k němuž se dopracoval, nesl nutně znaky jisté libovůle a nemusil se v budoucnosti osvědčit jako organický vývojový článek.

Pod tímto zorným úhlem je třeba pozorovat další vývoj italského madrigalu, zejména pokud jde o účast skladatelů, kteří v uplatňování harmonické složky hu-

<sup>123</sup> Důvodem toho bylo, jak ještě na příslušném místě uvidíme, že hudební teorie dosud nedovedla z běžné skladatelské praxe odvodit podklad, potřebný pro formulaci technických pouček, jež by skladatele v tom směru spolehlivě vedly. Proto také vedle míst, která shledáváme po harmonické stránce úplně jasnými, jak tomu je třeba v př. č. 22, nacházíme ve skladbách nizozemských mistrů též partie, které našemu harmonickému citu připadají zmatené nebo mu dokonce přímo odporují.

debního výrazu zašli nejdále. Jedním z nejvýznačnějších představitelů tohoto směru, který dospěl svého úplného rozvíti ještě před koncem 16. století, je Luca Marenzio (1553—1599), jak je ostatně patrné z následující ukázky, vzaté z IX. knihy madrigalů, vydané v roce jeho smrti:

L. Marenzio, *Solo e pensoso*

The image shows a musical score for a piece by Luca Marenzio. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 23 through 28, and the second system contains measures 29 through 32. The music is in G major and 4/4 time. The upper voice (treble clef) features a prominent chromatic descent: G4 (measure 23), F#4 (24), E4 (25), D4 (26), C#4 (27), B3 (28). The bass line (bass clef) is more rhythmic and provides harmonic support. The piece concludes with a cadence in the final two measures (31-32).

Každý pozná na první pohled, že v sazbě citovaného úryvku nemá kontrapunkt podstatný význam, poněvadž melodicky pramálo poutavé hlasy se velmi poslušně ubírají po cestě, kterou jim vytkla předem stanovená harmonie. Typickým a nápadně novým znakem je samozřejmě chromatika (spoje ze druhého do třetího, ze čtvrtého do pátého a ze šestého do sedmého taktu), jež je nesporně výsledkem svobodného aktu autorovy tvůrčí vůle. Obrátíme-li pozornost k souzvukům, z jejichž sřetení chromatické postupy vznikají, zjistíme, že jde o zcela pravidelné trojzvuky, které samy o sobě nejsou nic nového; teprve v předposledních dvou taktech, kde již není chromatiky, jsou aspoň trochu oživeny výskytem melodických tónů, když se hlasy dostanou poněkud do pohybu, jako by se skladatel rozpomenul na kontrapunktické východisko končícího století. Důležité je, že kromě prve vypočítaných chromatických spojení odpovídají všechny ostatní spoje zcela přesně běžné nizozemské praxi, jak jsme ji poznali dříve, a následkem toho jsou v souhlasu i s naším harmonickým citem: Neboť poslední čtyři takty vyplňuje zcela pravidelná kadence<sup>124</sup> a předcházející spoje mezi spoji chromatickými (tedy spoj prvního s druhým, třetího s čtvrtým a pátého se šestým taktem) jsou každý pro sebe dobře srozumitelné i v mezích moderních tónin; první dva jsou dokonce v pravidelném kvintovém poměru. Jako celek ob stojí tato ukázka madrigalového stylu z konce 16. století i z dnešního hlediska; poněvadž pak chromatické postupy jsou celkem bez násilí začleněny

<sup>124</sup> Je ovšem rozšířena vložení *tonického trojzvuku* (8. takt); vlastní kadenci (*S—D—T*) tedy tvoří takty 7, 9 a 10.

do běžných harmonických formulí nizozemské hudební řeči, lze toto stadium ještě označit jako organické pokračování dosavadního vývoje.

Zvukové kouzlo chromatiky bylo však příliš silné a způsob jeho použití se zdál příliš snadný, než aby méně střídavým uměleckým osobnostem postačil stupeň, charakterizovaný poslední ukázkou. A tak ještě dříve, než si uvědomila mechanismus tehdy již stabilizované harmonické struktury běžného nizozemského slohu, povýšila uvolněná tvořivost chromatiku na princip a užívala jí tak libovolně, že ve svých výstřelcích proměnila dříve průhlednou harmonickou fakturu na nepřehledný chaos, v němž se nemá čeho zachytit ani náš dnešní sluch. Nejvýraznějším představitelem tohoto směru je Carlo Gesualdo da Venosa (asi 1560—1615), od něhož také pochází tato ukáзка:

C. Gesualdo, *Mercé! grido piangendo*

Jestliže vůbec která z dosavadních ukávek nepotřebuje komentáře, pak je to tato, poněvadž i bez rozboru příkladu je patrna bezvýchodnost situace, do níž skladatel zabředl bezohledně jednostranným zaujetím pro chromatiku. V záplavě zcela libovolně nalézáných chromatických sledů jsou totiž úplnou výjimkou spoje, které by z hlediska dřívějšího vývoje dávaly pochopitelný smysl (takovým ojedinělým případem je třeba spoj trojzvuků *dis—fis—h* a *e—g—h* v 7. taktu); již z toho poznáváme, že skladatel zpřetrhal pouta, vízící jej k dosavadnímu vývoji v oblasti harmonie. Avšak i bez ohledu na historickou podmíněnost situace a na její vývojové zařazení je možno říci, že celý projev je po slohové stránce vnitřně rozpolcen: Neboť jednotlivé souzvuky, posuzovány každý sám o sobě, jsou neustále týmiž tvary prostých trojzvuků, které známe již z hudby několika předcházejících století jako útvary čisté a specificky diatonické; naproti tomu vzájemné poměry mezi nimi jsou důsledně nebo aspoň převahou chromatické. Tento protiklad se stane ještě nápadnějším, vyjádříme-li jej větou, že proti čistě diatonickému uspořádání hudebního výrazu ve smyslu vertikálním stojí zásadně chromatické řešení ve smyslu horizontálním; na tak příkrém rozporu ovšem nebylo dobře možno budovat.

Přesto, že krajně chromatický směr vedl při důsledném uplatňování do slepé

uličky, takže pod zorným úhlem pozdějšího vývoje se jeví jen jako přechodná epizoda, zapůsobil velmi hluboce a vskutku plodně svými kladnými stránkami na hlavní proud evropského hudebního vývoje, vzdělávající nizozemské dědictví. Současně s tím jak právě vylíčený vývoj probíhal v Itálii a zvláště v okruhu školy benátské, zasáhl i většinu evropských center za hranicemi Itálie, ovládaných ještě valnou většinou mistry nizozemského původu. Dal se jím ovlivnit i nejuniverzálnější z těchto skladatelů, Orlando di Lasso, v jehož pozdní tvorbě často nacházíme ohlasy chromatických výbojů italského madrigalu, jak o tom svědčí tato ukázka:

O. di Lasso, *Christe, Dei soboles*

Přihlédneme-li k tomuto příkladu blíže, snadno postřehneme, že stojí asi uprostřed mezi oběma příklady italského madrigalového výrazu. Chromatických spojů je sice mnoho, ba až po začátek 6. taktu vlastně mají převahu, jsou však vyváženy vložением spojů diatonických (uvnitř 1. a 2. taktu, ze 3. do 4. taktu a podobně i ze 4. do 5. taktu a uvnitř 5. taktu) a hlavně naprosto pravidelnou kadencí, prostřrající se od polovice 6. taktu až do konce příkladu.<sup>125</sup> Proto v tomto a jemu podobných případech nebyla souvislost s předcházejícím vývojem nadobro rozrušena a skladatelé, jejichž harmonický cit byl zvláště silně vyvinut, mohli si z problematických výtěžků chromatiky osvojit to, co bylo možno organicky sloučit s vývojovým stupněm, jehož harmonie dosáhla v klasickém období nizozemského slohu. Tak došlo k zajímavému zjevu, že harmonie rozšiřovala své možnosti o prvky, které — smíme-li se vyjádřit obrazně — náležely již do druhého patra harmonické budovy, ačkoli se ještě nevypřádala s prvním. Za příklad toho nám může posloužit začátek Palestrinovy dvojsborové skladby:

<sup>125</sup> Celé poslední tři takty jsou prosty chromatiky a setrvávají v tónině *g moll*, jejíž tónika nastupuje (ještě chromaticky) na začátku 6. taktu. Vlastní kadenci tvoří tvojzvuky *c-es-g*, resp. *es-g-c* (S), *d-fis-a* (D) a *g-h-d* (T); poslední akord zastupuje pravidelnou tóniku *g-hes-d*, poněvadž v závěru fráze (úseku skladby a samozřejmě i celé skladby) se považovalo za libozvučnější použít „konsonantnějšího“ durového trojzvuku, i když se předtím věta pohybovala v *moll*.



G. P. da Palestrina, *Stabat Mater*

26

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa...

Je to zároveň velmi názorný příklad čistě homofonní sazby, která byla tou dobou již rovnocennou složkou vícehlasého hudebního projevu;<sup>126</sup> zde však tento úryvek uvádíme jako ukázkou nesporně logického a uzavřeného harmonického děje, který přesto nemůžeme podřadit běžnému tonálnímu schématu, s nímž jsme snadno vystačili u starší nizozemské hudby. Jak patrně, vývoj pokročil dále i v ústředním proudu evropského hudebního dění, jemuž připadla historická úloha provést syntézu dílčích výsledků, schopných života a dalšího vzdělávání. Hudební teorie se tak ocitla tváří v tvář dalekosáhlé problematice, příliš nové, než aby ji bylo možno řešit starými metodami; uvidíme na konci této kapitoly, jak v této situaci obstála.

Na několika ukázkách hudebního projevu ze sklonku 16. století jsme si prozatím povšimli pouze chromatiky, a to plným právem na prvním místě, poněvadž tato vlastnost je vskutku nejnápadnější novotou. Přínos období, jímž se nyní zabýváme, tím ovšem ještě není vyčerpán ani z hlediska samotné harmonie; proto je třeba se zmínit aspoň o některých dalších znacích, které jsou sice méně nápadné, mají však pro náš účel nemenší důležitost.

Prvním z nich je skutečnost, že téměř výlučným vertikálním útvarům vícehlasé věty je *trojzvuk*, a to trojzvuk úplný. V dřívějších ukázkách tomu tak nebylo; přesto jsme však trvali na přesvědčení, že i v nich byl podkladem souzvuku hlasů trojzvuk a že byl jen neúplně vyjadřován intervalem nebo dokonce unisonem. Toto přesvědčení se opíralo o fakt, že v hudební větě přicházely takové intervaly, které do předpokládaných trojzvuků přesně zapadaly, ba které k představě úplných trojzvuků přímo vybízely. Při své argumentaci jsme tehdy vycházeli ze shody s naší hudební představivostí, s naším harmonickým citem, ze shody, která byla příliš dokonalá, než abychom ji mohli pokládat za pouhou hru náhody. Nyní však toho již není třeba: Skladatel soustavně a zřejmě úmyslně užívá úplných trojzvuků, a to i v závěrečném akordu hudební věty, kde dříve býval souzvuk prázdné kvinty s oktávou nebo unisono pravidlem.<sup>127</sup> Tuto změnu nelze přičítat jen tomu, že vzrostl počet hlasů (proti

<sup>126</sup> U předních mistrů vokální polyfonie, kteří dbali na zachování tradičního charakteru nizozemského slohu, i když těžili z protikladných podnětů současného vývoje, docházela souvislost jejich techniky s někdejší přísnou polyfonií přece jen výrazu, a to v tom, že jednotlivé hlasy byly i v homofonních úsecích skladby vedeny dokonale melodicky. Dokladem toho je právě citovaný příklad, kde každý ze čtyř hlasů má vlastní melodický smysl a může po té stránce soupeřit se sópránem, ačkoli na pohled jde o čistě akordickou sazbu.

většinou trojhlasým ukázkám starším teď totiž klademe čtyřhlas nebo pětihlas), což samo o sobě tvoří výhodnější podmínky pro plnější zvuk; věc je totiž možno též obrátit a říci, že naopak zvýšení počtu hlasů bylo technicky umožněno tím, že se používalo úplných trojzvuků.

Druhým poznatkem, který lze z citovaných příkladů odvodit, je metrická pravidelnost, s níž se jednotlivé trojzvuky střídají. V ukázce z díla Marenziovova (př. 23) vyplňuje každý trojzvuk právě celý takt čili — jak se říkává — harmonie se mění po taktech, a to se železnou pravidelností. Podobně tomu je i v podstatné části úryvku z madrigalu Gesualdova (př. 24, takt 4—7), kde se tak však děje po polovinách taktu; i když pravidelné střídání harmonií zahrnuje jen část citovaného úryvku, je přesto dost průkazným svědectvím, uvážíme-li subjektivnost autorova osobitého výrazu. Velmi patrně se pravidelnost střídání harmonií zračí v projevu Lassově (př. 25); ačkoli hlasy mají dosti rozmanité rytmické členění, střídají se harmonie naprosto pravidelně až do 7. taktu, kde je již v proudu závěrečná kadence. V ní se sice spád střídání podstatně zvolňuje, je to však spíše na podporu tomu, co chceme dovést, poněvadž se tak děje zřejmě proto, aby se harmonicky nejdůležitější místo odlišilo od ostatního průběhu věty. Ještě příznačnější je příklad z Palestrinova *Stabat Mater* (č. 26); tam je sice metrická pravidelnost porušena synkopickým nástupem trojzvuku *c—e—g* na poslední čtvrti 2. taktu, stalo se tak však z důvodů deklamačních a výrazových.<sup>128</sup> Představíte-li si živé provedení tohoto úryvku, postřehnete dobře, že nástup zmíněného trojzvuku je nemyslitelný bez dosti výrazného akcentu; tento akcent vyhoví deklamačním požadavkům textu, zároveň však podtrhne citový obsah slova *dolorosa*. Vlastní příčinou tohoto efektu je ovšem vybočení z pravidelného rytmu střídání harmonií a není pochyby o tom, že Palestrina tohoto prostředku použil úmyslně, byť i ne zcela uvědoměle. Nebyl by však mohl tak učinit, kdyby pravidelné střídání harmonií nebylo v jeho době normálním zjevem. Ze všech čtyř dosti různorodých příkladů tedy můžeme uzavřít, že pravidelné metrické střídání harmonií bylo na sklonku 16. století již stabilizovaným zjevem; plyne z toho však i závěr, že harmonické představy ovládaly konstrukci hudební věty, a že tedy byly vedoucí složkou tvůrčího procesu.

Je proto možno souhrnem říci, že harmonická stránka hudebního jazyka vystoupila v nejpokročilejších a reprezentativních dílech do popředí tou měrou, že došlo k úplnému obrácení dřívějšího poměru mezi jednotlivými složkami hudebního výrazu. Kdežto dříve se harmonie uplatňovala až v druhé řadě jako pomocný jednotící princip vícehlasé skladby, založené především kontrapunkticky, stává se nyní složkou hlavní. Tato skutečnost sice nevylučuje polyfonní řešení vícehlasé hudební věty, takže na pohled může imitační ráz skladebné techniky zůstat zachován, avšak melodický průběh kontrapunktických hlasů je regulován předem daným har-

<sup>127</sup> Výsadní postavení konečného trojzvuku je však stále ještě patrné; jeví se v užívání *durového* tónického kvintakordu v závěru mollové věty, kde bychom očekávali trojzvuk *mollový* (viz např. závěrečný trojzvuk v ukázce č. 26); k tomu srov. též pozn. <sup>125</sup>.

<sup>128</sup> Proto také jedině u této ukázky uvádíme též její text, který v ostatních případech nemá pro náš účel valný význam.

monickým rozvrhem, v němž každý tón dostává plný smysl teprve začleněním do souzvuku a každý souzvuk zase svou funkcí v soustavě harmonických vztahů, kterou nazýváme tóninou. Obrazně řečeno, harmonie ovládá jak vertikální, tak horizontální uspořádání hudebního projevu. Můžeme proto zakončit větou, že hudební jazyk té doby je harmonicky podmíněn.

### c) *Vznik harmonicky založeného hudebního jazyka*

Na své pouti dějinami hudby jsme tedy konečně dospěli k okamžiku, kdy můžeme říci, že hudební představivost poprvé zaujala aspoň v zásadě totéž stanovisko, z jakého chápeme hudební projev podnes. Jinými slovy řečeno, dospěli jsme na práh souvislého vývoje, vedoucího k dnešnímu hudebnímu jazyku, na práh novověku hudebních dějin. Bylo by však zcela pochybené brát slovo okamžik doslovně a představovat si celou věc tak, jako by nová orientace jedním rázem vystřídala starou. Ve skutečnosti trvá obojí způsob hudební představivosti po dlouhá desetiletí vedle sebe, ba můžeme spor obojího způsobu vystopovat i v mezích jednotlivých děl mistrů, jejichž skladbami jsme svůj výklad dokládali. Jako tomu je v dějinách vůbec a zvláště v dějinách umění vždy, trvá to, co již odumírá, třebaš zdánlivě dosahuje nejvyšší míry kultivovanosti a rozkvětu, dlouho vedle toho, co nastupuje a ponenáhlu se rozvíjí — a doba sama často nedovede mezi obojím dobře rozlišovat. Viděli jsme ostatně, že prvky harmonického chápání hudebních vjemů byly v pohotovosti již po dlouhá staletí předcházejícího vývoje, ba bylo možno i prokázat, že neustále dřímaly v podvědomí hudební tvořivosti; ukázali jsme si však také, že se mohly prosadit pouze do té míry, do jaké to dovolovaly jiné okolnosti. A proto zde, právě tak jako ke konci druhé kapitoly, je třeba zasadit speciální výklad do širší, obecnější historické souvislosti.

Naposledy jsme se v tomto smyslu zabývali hudbou, kterou pozdější doby nazvaly *ars antiqua*, a označili jsme ji jako typický projev slohu gotického, jenž ve své vlasti vyvrcholil ve 13. století; na začátku této kapitoly jsme pak pokročili k hudbě, která se sama a právem pojmenovala *ars nova*. Je to umění, které naplňuje 14. století, kritickou dobu soumraku středověku. Dvě hlavní síly, které udržovaly středověký řád, se ocitly v hluboké krizi: Římské císařství ztratilo svůj univerzální, všekřesťanský ráz a ještě výrazněji poklesla autorita církve, pro niž doba avignonského papežství a následujícího rozkolu znamená dobu nehlubšího úpadku v dosavadních dějinách. Zhroucení hlavních opor středověkého světového názoru přivedilo v myšlenkovém světě neklidného století přechod od vyrovnaného racionalismu předcházejícího věku k vášnivému voluntarismu, který se v politickém dění projevil důrazným voláním po opravě církve v hlavě i v údech, v umění pak vedl k uplatnění citu, jenž až do té doby se vedle konstruktivní tvůrčí metody takřka nedostal ke slovu.

Z této situace tedy vzešla v oblasti hudebního umění *ars nova*. Její italská větev, hlouběji dotčená vlivem raného humanismu a ozářená prvými červánky blížící se renesance, zůstala, jak jsme viděli, jen epizodou; francouzská odnož naproti tomu

tkvěla příliš hluboko v zajetí technického odkazu gotické konstruktivní tvořivosti, než aby se její přínos mohl svobodně rozvinout, neboť byl štěpován na gotický základ. Výsledkem bylo umění, které lze nazvat pozdně gotickým.

Abychom se teď vrátili k našemu vlastnímu předmětu: Uvolnění citu sice přivedilo příznivou situaci k pronikání harmonických prvků, avšak trvání právě zmíněné konstruktivní skladebné metody tomu bylo značně na překážku. Proto ve francouzské hudbě, jíž připadl úkol provést hlavní vývojový proud bouřlivými vodami 14. století, neprojevil se pokrok k harmonii tak patrně jako v hudbě anglické, poněvadž v Anglii stále převládal sklon k jednoduchosti konstrukce vícehlasé skladby, takže tam byly podmínky pro uplatnění přirozeného harmonického citu daleko příznivější. Z této živné půdy — konkrétněji řečeno z *anglického discantu* — také vyrostl nejvýznamnější technický prvek hudebního vývoje na počátku 15. století — *fauxbourdon*. Ačkoli byl na pohled velmi primitivní a zdánlivě se vracel až k počátečním formám raně středověkého organa, přece byl všude dychtivě přijímán a stal se úhelným kamenem slohové syntézy francouzských, italských a anglických prvků, již *burgundští skladatelé* otevřeli nové období hudebních dějin.

Až potud není to vše pro nás nic nového, poněvadž obsah předcházejícího odstavce je toliko rekapitulací toho, co bylo daleko obšírněji vyloženo v průběhu historického líčení této kapitoly. Nepokusili jsme se však dosud vysvětlit příčiny vítězného postupu technických prvků, které byly ve zřejmém protikladu k dosavadnímu způsobu hudebního myšlení a přitom tvořily velmi příznivé prostředí pro rychlé pronikání harmonie z hlubin tvůrčího podvědomí do běžné skladatelské praxe. Víme již, že to byl proces velice rychlý, poněvadž ještě před koncem 15. století začala harmonie v dílech předních skladatelů tzv. nizozemské školy plnit funkci jednotícího principu hudební věty. Tím spíše si zaslouží vysvětlení, proč právě nyní a v poměrně krátké době dosáhla harmonie tak významného postavení v celku hudebního projevu.

Zmínili jsme se již o tom, že období nizozemské hegemonie v hudbě zhruba souhlasí s rozkvětem renesance, jejíž těžiště leželo v Itálii, a povšimli jsme si právě tak putování nizozemských umělců do této zaslíbené země jako mocné účasti, kterou Itálie na jejich umění měla. Z toho je předem jasné, že v nizozemské hudební řeči nutně přichází tím či oním způsobem ke slovu renesanční slohové cítění. Jako jsme si v předcházející kapitole hleděli objasnit povahu gotické hudby přirovnáním jejích znaků k některým vlastnostem ostatních uměleckých odvětví, zejména gotické architektury, tak můžeme i nyní hledat klíč k vysvětlení vývoje hudebního jazyka od poloviny 15. století v obdobných rysech jiných uměleckých oborů, jejichž výrazové prostředky jsou hmatatelnější a snadněji přístupné než prchavé hudební tóny; neboť vycházíme z předpokladu, že stavba, socha, obraz, báseň i skladba jsou projevem jednoho a téhož ducha, člověka své doby.

Máme-li nyní pokračovat v přirovnávání hudby ke stavebnímu umění, což se nám celkem dobře osvědčilo pro období gotické, pak je třeba především konstatovat, že renesanční pojetí architektury se od gotického diametrálně liší. Gotickou stavbu jsme poznali jako výsledek navršení soběstačných stavebních článků, z jejichž

postupného vnímání vzniká výsledný estetický dojem; naproti tomu základním principem renesanční architektury je jednotná koncepce stavebního celku, který oko vnímá současně, nacházejíc hlavní zážití v poměrnosti jeho jednotlivých částí, v jejich souladu, v *harmonii proporci*. Již odtud bychom mohli s užitkem vyjít, poněvadž nápadná shoda s hudbou v užití výrazu *harmonie* není v tomto případě jen bezvýznamnou slovní hříčkou. Avšak pro náš účel bude ještě užitečnější povšimnout si toho, jak se týž princip jeví v tehdejších malířství.

Jak známo, hlavním přínosem renesanční malířské techniky je *perspektiva*. Stěžejní geometrické zákony perspektivního promítání byly sice známy již minulým věkům, jejich praktická aplikace na výtvarné umění však zůstala vyhrazena až této době. Kromě dvojrozměrného zobrazení trojrozměrného prostoru perspektiva umožňovala současně obzírání zobrazovaného předmětu nebo výjevu z jediného bodu a dodala kresbě jednotný řád, definovatelný přesnými matematickými poměry. Setkáváme se zde tedy v podstatě s tímž ideálem jako v architektuře, se snahou o jednotné zvládnutí prostoru, jíž se mělo umožnit současné optické uchopení uměleckého díla, aby bylo možno srovnávat poměrnost jeho článků a těšit se z jejich souladu. To by ovšem nebylo možné, kdyby nebyl po ruce prostředek, jenž by umožnil, aby umělecké dílo bylo celé současně přítomno v nitru vnímajícího subjektu; malířství tedy našlo tento prostředek v perspektivě.

Výraz *jednotící princip*, jehož jsme v předcházejícím textu několikrát použili v souvislosti s harmonií, prozrazuje, kam asi naše přirovnání směřuje. Hudba ovšem, podobně jako umění slovesné, probíhá v čase a posloupnost jednotlivých dílčích vjemů je u ní stejně nezbytná jako je pro ni charakteristická; mechanické soustředění obsahu celé skladby do jediného okamžiku je proto prostě nepředstavitelné. Přesto ani hudba nemohla vzdorovat tlaku doby a musila se svým způsobem a svými prostředky vyrovnat s požadavky proměněného slohového cítění. Nástrojem, jehož k dosažení toho cíle použila, byla harmonická zákonitost hudební věty: Jako neviditelná síť perspektivy udržuje řád i jednotu kresby a určuje každému bodu jeho přesně vymezenou funkci vzhledem k celku, tak latentní soustava harmonických vztahů — vyjádřená, jak jsme viděli, tóninou — plní týž úkol ve zdánlivě melodicko-horizontální konstrukci nizozemské polyfonie. Neboť také ona dodává každému tónu a souzvuku ve skladbě jeho stálý a jedinečný význam i jeho funkci vzhledem k celku. Prostřednictvím mnohonásobných vazeb tohoto druhu je každý okamžik postupného průběhu skladby spjat s jejím celkem; je-li kdo schopen tyto vazby vnímat, je skrze tento skrytý, vše pronikající řád ve stálém styku s celým organismem hudební věty. V tom je vlastní podstata harmonického chápání hudebních vjemů, jímž hudební výraz nabývá třetího rozměru zcela obdobně, jako perspektiva dodává plošnému zobrazení prostorové kvality.

Pod zorným úhlem tohoto přirovnání lze snadněji pochopit, proč si harmonie tak rychle vydobyla přední místo mezi složkami hudebního výrazu a proč se tak stalo teprve v této době, ačkoli vnitřní podmínky k tomu byly dány již o celá staletí dříve, jak jsme viděli na některých ukázkách, dokonce i v předcházející kapitole. Ukazuje se však zároveň také, že hudba se neopozdovala za ostatními uměleckými

obory tak značně, jak se často tvrdívá, poněvadž vývoj v obou odvětvích, která jsme právě srovnávali, probíhal takřka současně. Neboť jako pomocný jednotící princip hudební věty harmonie zevšeobecňovala již na přechodu z 15. do 16. století, ačkoli vnější kontrapunktický ráz a imitační technika vícehlasu nebyly zdánlivě nikterak oslabeny. Po této stránce tedy nizozemská polyfonie zůstává hluboko do 16. století v područí horizontálně melodického způsobu hudebního myšlení, jenž znovu a znovu podvazoval slibné náběhy k homofonní sazbě, v níž se teprve mohla harmonie bez překážky a přirozeně rozvinout. Než i tak rychle nabývala na významu a znenáhla si podmaňovala kontrapunkt, takže touto cestou se brzy stala vedoucí složkou hudebního výrazu.

Abychom lépe porozuměli tomuto vývoji, který se odehrál ve druhé polovině 16. století, je třeba se ještě krátce zastavit u jednoho z mnoha charakteristických rysů italské renesance. Kromě intenzivního zájmu o přírodní vědy je pro ni příznačné vášnivě zaujetí pro antiku a zvláště pro antické umění. Zatím co hmotné památky z oblasti výtvarných umění mohly i při své zlomkovitosti zprostředkovat celkem přiléhavou představu o antickém ideálu krásy v těchto oborech, neměl tehdejší historický zájem o antickou hudbu po ruce více než pochybnou tradici, porušenou středověkým nánosem, nečetné literární zprávy a něco málo z produkce starověkých a raně středověkých pisatelů, odborně jednajících o hudbě; byl to pouhý zlomek toho, co o antické hudbě víme dnes. Teoretické termíny, které od antických dob několikrát změnilы obsah, byly za renesance odvážně interpretovány ve smyslu soudobých představ, což pochopitelně vedlo k řadě nedorozumění i k hrubým omylům. Jedna z takových klamných představ měla původ v chybném výkladu termínu *chromatika*, jenž měl ve starověku jiný smysl než za časů renesance, kdy se pod tímto jménem rozumělo v podstatě totéž, co dnes; z tohoto nedorozumění pak vyrostla „chromatická“ větev madrigalu. Poněvadž nebyla výsledkem organického rozvíjení prve dosaženého stupně, nýbrž produktem svévolné aplikace cizího principu, skončila ve slepé uličce; přece však mocně povznesla význam harmonie, poněvadž ji poprvé učinila vedoucí složkou. A jelikož v tom směru pracovali též umělci pozoruhodné míry přirozeného nadání, instinktivně odkryla některé dosud nepoznané harmonické prvky, které bylo možno organicky sloučit s dosavadním plynulým vývojem; jak jsme ostatně viděli o několik stránek výše, vskutku k tomu také došlo.

Ale přes svůj typicky renesanční původ jsou tyto tendence zároveň též předzvěstí další proměny slohového cítění, nastupujícího na sklonku 16. století, jejímiž výsledky se budeme zabývat teprve v příští kapitole. Nová doba se však ohlašuje již zde, a to nejenom exaltovanou chromatikou a sklonem k homofonní sazbě, tedy vnitřními složkami kompoziční techniky, nýbrž i po vnější stránce, totiž zájmem o barvitost hudebního zvuku a o jeho dynamické možnosti, směřující k masivní monumentalitě; předním nositelem tohoto vývoje je škola benátská se svým *vicesborovým slohem* a zálibou ve *vokálně instrumentálních formách* (též v oblasti madrigalu) i ve formách *čistě instrumentálních*. V době, kdy tridentský koncil po renesančním rozkolísání kladl základy nové budovy církevní autority, a v době bezprostředně následující, se již připravují barokní výrazové prostředky — i v hudebním umění. Byla to doba

tvůrců konečné syntézy renesanční polyfonie, z nichž jsme jmenovali Lassa, Filipa da Monte a Palestrinu. Syntéza ovšem přichází až na závěr vývojové etapy, kterou shrnuje, kdy se již tvář doby dychtivě obrací k tomu, co se teprve probíjí na světlo. Proto ani dílo uvedených mistrů nezůstalo ušetřeno některých v podstatě již barokních prvků, které naplňovaly ovzduší pozdní renesance; jejich skladebná technika sice zůstala na pohled vokálně polyfonická, avšak homofonní sazba, třebaš kontrapunkticky traktovaná, si vedle imitace dobývá stejných práv a na mnoha místech ani nejdovednější „nizozemské“ konstrukce nejsou s to zastřít, že vlastně realizují autorův harmonický záměr, živěný vzníceným citem.

K definitivnímu ustavení harmonicky založeného hudebního jazyka nechybělo tedy již nic více, leč jen setřást okovy tradičního, konstruktivně podmíněného polyfonního myšlení a tím nadobro uvolnit cestu harmonii. Nebylo proto třeba rozmnožovat soubor již objevených harmonických prvků vynalézáním něčeho nového, nýbrž spíše odvrhnout dědictví minulosti, což znamená zásah v podstatě negativní. Tento radikální čin ovšem nebylo možno očekávat od představitelů vyspělé kompoziční techniky, takže není nic nepřirozeného na tom, že první popud v tom směru vzešel mimo oficiální skladatelský okruh, jak také uvidíme na počátku příští kapitoly. Zde se totiž o věci zmiňujeme pouze proto, aby ve stínu oslnivého přínosu tzv. *florentské cameraty*, o němž teprve budeme jednat, úplně nezanikla skutečnost, že celý pozitivní obsah tohoto přínosu byl dán již předcházejícím vývojem, a že tedy v tomto smyslu je naše harmonie dílem renesance.

### 3. Počátky teoretické harmonie

Jen zřídka ve svých dějinách měla hudebně teoretická literární produkce tak bezprostřední aktivní účast na vývoji hudebního jazyka jako na samém počátku dlouhého období, o němž jedná tato kapitola. Tehdy totiž byla v traktátech Filipa de Vitry a Marchetta di Padua proklamována *ars nova* jako umělecký směr ještě dříve slovem, než došlo k plnému rozvíjení jejich ideálů v živé umělecké tvorbě. Proto také jsme se dílem obou zmíněných autorů zabývali již na příslušném místě souvislého historického výkladu a zde není třeba leč zdůraznit, v čem vlastně máme vidět hlavní přínos jejich díla.

V souhlasu se všeobecným názorovým prouděním doby, s nímž jsme se obeznámili v předcházejících odstavcích, nastal i v hudebně teoretickém myšlení odklon od výlučně spekulativní orientace k částečnému uznání faktických výsledků i přirozených požadavků tvůrčí praxe. A tak, i když v celkovém pojetí a v metodě výkladu zůstávají teoretičtí představitelé nového směru stále ještě v zajetí středověkého dogmatismu, přece jen aspoň v jednotlivostech uvádějí teorii v přímou závislost na poznaných skutečnostech soudobé umělecké tvorby, řídící se — rovněž v duchu doby — spíše citem než ztrnulou tradicí. Pokud se tedy týče praktických

pouček a pravidel, projevuje se dosti značný pokrok; jinak však hudební teorii ovládají i nadále staré názory estetické a filosofické.

Jako značná část praktických hudebníků, tak i mnozí teoretikové hleděli s nedůvěrou na vymoženosti, které do hudebního výrazu zaváděla ars nova; byli to zejména zastánci hluboce zakořeněného názoru, že teoretické úvahy o hudbě, o jejím původu a o jejím začlenění do filosoficko-teologického pohledu na svět mají větší cenu než praktické pěstění hudebního umění. Avšak nejvýznamnější z teoretických pisatelů té doby, Johannes de Muris (asi 1290—1351), patřil mezi rozhodné přívržence nové orientace, a poněvadž se u svých současníků a hlavně u příštích generací těšil nesmírné autoritě, bylo tím o dalším vývoji hudebně teoretického myšlení rozhodnuto.

Přesto, že hudba od konce 14. století velmi rychle špěla k harmonii a že již v polovici 15. století hudební jazyk zcela běžně užíval vysloveně harmonických prvků, není možno v souvěké hudebně teoretické produkci nalézt výraznější známky poznání pravé podstaty těchto hlubokých proměn. Zatím co praxe zcela obecně užívala trojzvuků (nebo na jejich místě aspoň tercí a sext), neshledáme u teoretických pisatelů ani stopy po představě skutečného akordu; viděli pouze pohyb hlasů, střetávajících se v určitých intervalech, posuzovaných neustále prastarou klasifikací dokonalých a nedokonalých konsonancí. A zcela obdobně, ačkoli v praxi ponenáhlu došlo k naprosté nadvládě durové a mollové tóniny, jak my je dnes známe, trvala teorie ještě na starším systému tzv. církevních stupnic, jež ovšem ve skutečné hudbě *musica ficta* přetvářela k nepoznání. Proto v obou těchto směrech, jak ve směru vertikálním (akord), tak ve směru horizontálním (tónina), byla objektivně existující harmonická zákonitost i v praktických návodech postihována pouze velmi podrobnými a složitými poučkami o vedení hlasů a o jejich vzájemných intervalových poměrech. Kdybychom se hudební teorií zabývali z hlediska kontrapunktu, kynula by nám v teoretické literatuře 14. a 15. století bohatá žeň; z našeho hlediska se však v ní nejví pokrok, který by stál za řeč.

A přece nechybí dokladů o tom, že současníci prvních velkých skladatelů z nizozemského okruhu si byli vědomi hluboké proměny, která nastala v hudební řeči uprostřed 15. století. Nejvýznamnější teoretik té doby, Johannes Tinctoris (asi 1446—1511) r. 1477 napsal, že nejstarší hudbou, která vůbec ještě stojí za poslech, jsou skladby Dunstablovy; z toho je patrné, že starší hudbu považoval za podstatně jinou než hudbu současnou. Dnes ovšem víme, co starší hudbě chybělo, aby obstála před soudem hudebníka, vyrostlého uprostřed prvního rozmachu nizozemského směru; tehdy to však trvalo desítky let, než si skladatelé sami uvědomili, že chápou souzvuk hlasů jako jednotu, i když technicky skládají hlas po hlase,<sup>129</sup> a uplynula další dlouhá léta a bylo třeba dalšího prudkého vývoje směrem k dnešnímu způsobu hudebního myšlení, než se mezi skladateli našel dost bystrý pozorovatel vlastní práce, aby dovedl rozpoznat a jasně vyložit, že základní vertikální prvek, s nímž

<sup>129</sup> Teprve r. 1523 italský teoretik Pietro Aron shledal hlavní přednost novějších skladatelů v tom, že mají na zřeteli všechny hlasy najednou, a nikoli každý o sobě, jak tomu bývalo dříve.



pracuje, je trojzvuk, tedy akord, a ne již pouhý interval. Od okamžiku, kdy se tak stalo, je možno mluvit o existenci harmonie jako teoretické disciplíny v dnešním slova smyslu, byť i prozatím postihovala jen menší část své problematiky; neboť i k tomu bylo třeba prolomit začarovaný kruh tradičních předsudků a vydat se na cestu, po které ještě nikdo nekráčel.

Tento památný okamžik nadešel roku 1558, kdy Gioseffo Zarlino<sup>130</sup> vydal v Benátkách své základní hudebně teoretické dílo *Istituzioni armoniche*,<sup>131</sup> jež lze již s ohledem na jeho příznačný název označit jako první pojednání z našeho oboru v jeho dějinách.

I Zarlino zcela pochopitelně a přirozeně navazuje ve mnohém na starší názory; jeho východiskem je věta, že hudba (ve smyslu hudební teorie) je věda, která se zabývá číselnými poměry;<sup>132</sup> proto také začíná své úvahy matematicko-akustickým vyšetřováním hudebních jevů. Poněvadž je přesvědčen, že jádrem hudební struktury je konsonance a že disonance vznikají pouze příležitostně jako druhotný výsledek melodického pohybu hlasů, vychází od pozorování konsonancí, jímž se hudební teorie zabývala již po dlouhá staletí. Dosahuje-li přesto, že toto úzké pole bylo již tak důkladně probráno jeho předchůdci, zásadně nových výsledků, pak to není způsobeno jen podivuhodnou silou jeho logického uvažování, nýbrž hlavně tím, že k pozorování hudební skutečnosti přistupuje z úplně nového hlediska.

Zarlino sám vyjadřuje svůj postoj nejlépe těmito slovy: „Rozmanitost harmonie nemá původ pouze v rozmanitosti intervalů mezi dvěma hlasy, nýbrž v rozmanitosti akordů, která je dána umístěním tónu, jenž tvoří tercii akordu...“<sup>133</sup> Tuto větu je třeba označit za vlastní prvopočátek harmonie jako teoretické disciplíny v moderním smyslu, poněvadž teprve v ní je opravdu jasně vysloveno přesvědčení, že předmětem harmonie jsou akordy, a nikoli pouhé intervaly „mezi dvěma hlasy“; v tomto pojetí se akord jeví jako základní útvar, o kterém se dá spíše říci, že

<sup>130</sup> G. Zarlino se narodil r. 1517 v městečku Chioggia; po přijetí kněžských svěcení (1540) byl v Benátkách žákem Willaertovým a působil jako zpěvák a pak varhaník u sv. Marka. R. 1565 byl jmenován kapelníkem tamtéž po Ciprianu de Rore, bezprostředním to nástupci Adriaana Willaerta; pod jeho vedením pak působili kromě jiných též Andrea a Giovanni Gabrieli, čelní skladatelé benátské školy. V této funkci Zarlino setrval až do své smrti r. 1590. — Ziskal si brzy velkou proslulost jak svou výjimečnou učeností (kromě v hudební teorii vynikal i v teologii a filosofii), tak četnými skladbami, z nichž se část zachovala. Od svých spoluobčanů byl nadmíru ctěn též pro svůj příkladný život, takže se málem stal biskupem; benátský senát si však nepřál, aby tím byl přinucen k opuštění umělecké práce.

<sup>131</sup> Původním pravopisem vlastně *Institutioni harmoniche*. V tomto spise je obsažena celá nauka Zarlinova, pokud se týká našeho předmětu. Další spisy z tohoto oboru, totiž *Dimostrazioni armoniche* z r. 1571 a *Sopplimenti musicali* z r. 1588 jsou jen rozvedením, vysvětlením a obhajobou názorů, vyslovených r. 1558.

<sup>132</sup> *Musica è scienza che considera i numeri e le proportioni*.

<sup>133</sup> *Institutioni harmoniche*, 31. kap. 3. knihy: *La varietà dell'Harmonia non consiste solamente nella varietà delle Consonanze che si trova fra due parti ma nella varietà anco dell'Harmonie, la quale consiste nella positione della chorda che fa la terza...* — Abychom lépe vystihli Zarlinovu myšlenku, překládáme slovo *Harmonia* podruhé, kde přichází v množném čísle, výrazem *akord*; mohlo by se však též říci... *v rozmanitosti harmonií...*, poněvadž i dnes můžeme použít slova harmonie v podobném významu jako slova akord.

v sobě intervaly obsahuje, než jej označit za výsledek mechanického slučování intervalů.

Citovaná věta sice pochází až z třetí knihy Zarlinova hlavního díla, avšak myšlenka v ní obsažená určuje postup Zarlinových úvah o konsonanci již od samého začátku. V souhlasu se svými předchůdci hledá Zarlino princip konsonantnosti v matematických poměrech konsonujících tónů, v poměrech, které je možno ověřovat i experimentálně.<sup>134</sup> Nejde mu však o vyšetřování vzájemného poměru dvou tónů čili o vyšetřování intervalů, jak jsme právě viděli, nýbrž tane mu na mysl celý trojzvuk, v hudbě již dávno běžný jako základní stavební materiál. Proto se nemůže spokojit s prostým poměrem dvou číselných výrazů, odpovídajících dvěma tónům, nýbrž musí nalézt složitější matematickou formuli, která by postihovala celý trojzvuk. Tuto formuli pak skutečně nalézají v poměrech číselné řady 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 a již v 15. kapitole první knihy citovaného díla praví, že prostřednictvím členů této řady jsou předem určeny „veškeré konsonance, které člověk vůbec může pro použití v hudbě vymyslet.“

Číselné poměry lze na délku struny — a tudíž i na výšku tónů — aplikovat ve dvojnásobném smyslu; buď tím, že danou základní délku v příslušném poměru zkracujeme, nebo tím, že ji naopak prodlužujeme. Proto také Zarlinovu šestičlennou řadu je možno vyjádřit dvojnásobným protikladným způsobem, a to v prvním případě řadou 1 : 1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5 : 1/6, kdežto ve druhém případě (při násobení délky struny) zůstane původní řada 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 beze změny. Zarlino užívá pro prvou řadu názvu *poměrnost harmonická* a pro druhou *poměrnost aritmetická*.

Aplikací obou řad na konkrétní materiál přicházíme k vlastnímu jádru Zarlinovy teorie: Dělením délky struny v uvedených matematických poměrech (řady harmonické) obdržíme řadu tónů, která je nám dobře známa jako začátek řady tzv. *aliquotních (svrchních) tónů*, např.:



V této řadě je jako čtvrtý, pátý a šestý člen obsažen úplný trojzvuk, a to trojzvuk durový;<sup>135</sup> z toho také plyne jeho konsonantnost.

Velmi zajímavé je, jak Zarlino odvozuje trojzvuk mollový. Nevychází přitom od volně stanoveného tónu jako v prvním případě, nýbrž od pátého tónu výše uvedené

<sup>134</sup> Na příklad pokusem na *monochordu*, kde při předpokládaném stejném napětí struny odpovídá výšce tónu délka zvučící struny, snadno měřitelná a schopná vyjádření matematickými výrazy. Proto také v tehdejší představě splývala délka struny s výškou tónu, což je třeba při sledování dalšího výkladu mít na paměti.

<sup>135</sup> Zarlino ovšem v tomto smyslu používá výrazu *accordo maggiore* (větší) a podobně i pro mollový trojzvuk výrazu *accordo minore* (menší), jak je ostatně v jazycích, které svou hudební nomenklaturu odvodily z italštiny, zvykem podnes.

řady ( $e^1$ ). Délku struny, která mu odpovídá, pak násobí dvěma, třemi až šesti (*proporce aritmetická*), čímž dostává tuto řadu:



Poslední tři tóny této řady tvoří trojzvuk  $a-c-e$ , ovšem v obráceném pořadí, od nejvyššího tónu k nejnižšímu; tím je zdůvodněna konsonantnost mollového trojzvuku.

Záměr, jímž byl způsoben podivný postup při dovozování konsonance mollového trojzvuku, je zřejmý: Zarlinovi nešlo jen o to, aby obdržel jakýkoli mollový kvintakord, nýbrž usiloval o to, aby obdržel dvojici trojzvuků, které k sobě náležejí, jak měl za to, a aby je oba odvodil od téhož základu, jímž je v obou případech tón  $C$ . Úplný postup odvození mollového trojzvuku si totiž musíme představit takto:



Z tohoto znázornění je dobře patrné, že odvozením od společného základu ( $C$ ) jsou oba trojzvuky ( $c-e-g$  i  $a-c-e$ ) spjaty ve zvláštní vztah nejužší příbuznosti, jenž se projevuje zejména v tom, že oběma trojzvukům je společná táž velká tercie  $c-e$ . I druhá tercie má v obou případech stejnou kvalitu (malá), způsobuje však mezi trojzvuky protiklad svým umístěním, neboť u durového trojzvuku se připojuje nad společnou tercií, zatímco u mollového pod ni.<sup>136</sup> Je proto možno poměr obou trojzvuků přehledně znázornit takto:



Ze Zarlinoва výkladu konsonance trojzvuků nelze uzavřít, že hleděl na kvintakord jako na nahromadění dvou tercií různé kvality, ani že považoval mollový kvintakord za útvar, jenž na rozdíl od durového má základní tón nahoře a jehož stavba směřuje shora dolů. Neboť posláním Zarlinoých řad je poukázat toliko na matematickou poměrnost tónů, z nichž se oba trojzvuky skládají, a dovodit, že tato poměrnost je důvodem jejich konsonance; naprosto však není Zarlinoým úmyslem dokazovat, že touto cestou uvedené trojzvuky vznikají. Většinou totiž

<sup>136</sup> Zarlino tedy neuvádí do přímého protikladu velkou tercií na jedné a malou na druhé straně, nýbrž vidí protiklad jen v jejich rozličném umístění ve kvintakordu.

o nich mluví jako o daných útvarech, na nichž — jak doslovně praví — „závisí veškerá rozmanitost harmonie... Proto se v dokonalé skladbě vždy (tj. v každém akordu) skutečně vyskytuje kvinta i tercie nebo jejich opakování v dalších oktávách.“ Jak patrně, Zarlino pozoroval trojzvuky se zdravým smyslem pro skutečnost; je také dobře znát, že postup a hlavně cíl jeho teoretických úvah byl předem určen bohatou hudební zkušeností. Přes mnohé vazby k minulosti u něho již nejde o teorii, která by byla sama sobě účelem a která by jen po svém rozvíjela několik daných principů, nýbrž vědecká teorie se u něho stává prostředkem ke stanovení a výkladu zákonů hudební praxe. I v tom je třeba vidět pokrok, jenž Zarlina spojuje s řadou předních renesančních myslitelů.

Nebylo by jistě spravedlivé, kdybychom hned po prvním autorovi, který se v novém smyslu obrátil k ústředním problémům hudební teorie, požadovali úplné vyřešení všech otázek. Proto Zarlinovi neubírá ani na velikosti, ani na významu, řekneme-li, že vlastní třesť jeho historického přínosu je obsažena v tom, co již bylo uvedeno, totiž ve výkladu o trojzvucích a jejich konsonanci. Jeho hlavní dílo spolu se svými pozdějšími doplňky ovšem obsahuje nesmírné množství dalších postřehů, z nichž mnohé dnes ani do hudební teorie nepočítáme, jiné pak, i když se dotýkají naší problematiky, řadíme spíše do kontrapunktu a do jiných hudebně teoretických odvětví.<sup>137</sup> Co však v Zarlinově díle vskutku postrádáme, je pokus o postižení oné části harmonické zákonitosti, kterou jsme v historickém výkladu označovali jako *horizontální*, poněvadž se projevuje ve sledu a ve vzájemném poměru jednotlivých vícezvuků, jak po sobě ve skladbě přicházejí. Zarlino soustředil svou pozornost na vertikální složku hudebního výrazu a snažil se proniknout k její zákonitosti, která byla hmatatelnější a kterou bylo nutno tak jako tak vyřešit napřed. Druhou stránku, která není tak přímo patrná, viděl stále ještě prostřednictvím kontrapunktu, i když se ve svých vlastních skladbách instinktivně — jako ostatní skladatelé — řídil jejími nevyřčenými požadavky. Viděli jsme ovšem již dříve, že právě v době, kdy zrály Zarlinovy teoretické názory, hotovila se hudba po harmonické stránce vydat zejména v madrigalu na cesty libovůle, poznamenané prudkým vývojem k chromaticitě, což pochopitelně mělo za následek jistou desorientaci v oblasti dosud neustálených harmonických vztahů. Za takové situace ještě nenašel čas k řešení tak složité problematiky, a to tím spíše, že v hudebním výrazu na pohled stále ještě převládala polyfonie, inklinující zcela pochopitelně ke kontrapunktu.

Zarlino platí zcela všeobecně nejenom za zakladatele harmonie vůbec, nýbrž

<sup>137</sup> Tak se Zarlino velmi zasloužil o konečnou stabilizaci systému tzv. *církevních stupnic*, k níž došlo tím, že dosavadních 8 stupnic (*dorská, frygická, lydická, mixolydická* a od nich odvozené stupnice *plagální*) bylo rozšířeno na dvanáctičlennou soustavu připojením stupnice *jónské* na začátku a *aiolské* na konci (v obou případech s příslušnou řadou *plagální*); obě přidané stupnice odpovídají moderním tóninám (*dur* a *moll*), a proto korespondují i s Zarlinovými úvahami o durovém a mollovém trojzvuku. Harmonii se také značně přibližují některé stati Zarlinova výkladu o správném vedení hlasů ve vícehlasé větě a úplně do její oblasti patří i několik předzvěstí pozdější teorie tzv. *akordických obrátů*, kterou však skutečně vypracoval teprve Rameau.

označuje se též jako zakladatel jednoho z obou hlavních směrů v tomto odvětví hudební teorie, totiž tzv. harmonického dualismu.<sup>138</sup> Zarlino sice ve svých teoretických úvahách vychází z jediné řady číselných poměrů a hledí jak durový, tak mollový trojzvuk dovodit společným principem konsonance, přesto však staví protiklad obou trojzvuků tak zřejmě a na matematické argumentaci nezávisle, že jeho teorie si plným právem zaslouží, aby byla zvána dualistickou. Tento dualismus má však základ spíše v pozorování hudební skutečnosti než v čistě spekulativních teoretických úvahách; poněvadž pak v té době hudební skutečnost po harmonické stránce odpovídala požadavkům novodobého hudebního jazyka aspoň v zásadě, podrželo si mnohé z toho, co Zarlino položil harmonii do vínku, platnost i později, pokud ovšem uznáváme dualistický postoj. V tom je jistě nejlepší důkaz o Zarlinově historickém významu i o jeho velikosti, neboť pod tímto zorným úhlem se tento teoretik jeví jako tvůrce od základu nových a přitom trvalých hodnot. A jak jsme uvedli hned na začátku páte z Úvodních poznámek (na str. 16), činnost takového dosahu je výsadou géníů.

Ještě jedna vlastnost Zarlinova díla si zaslouží zvláštní pozornosti. Je jí neustálé zdůrazňování potřeby poměrnosti, proporcionality, symetrie a vůbec zákonitosti, tedy oněch kvalit, o nichž jsme si již pověděli, že jsou hlavním znakem renesančního výtvarného umění a renesanční architektury. Zarlino ve svých úvahách o harmonii a vůbec o hudbě hojně užívá termínů, jež jsou hudbě s těmito obory společné, a tím ukazuje, že velmi dobře cítí, v čem je slohová podstata předmětu, který zkoumá. Zároveň se tím však projevuje též jeho základní postoj jako postoj bytostně renesanční a tytéž znaky sdílí přirozeně i jeho dílo. Tím si pak můžeme vysvětlit i zářející skutečnost, že přes všechn věhlas svého autora se Zarlinovo dílo dlouho nedočkal organického pokračování, nýbrž mělo týž osud jako tvorba největších představitelů vrcholné syntézy vokální polyfonie, kteří byli Zarlinovými vrstevníky: Nová doba, proniknutá naprosto odlišným duchem barokního slohového cítění, chovala sice jména velkých mistrů 16. století v neztenčené úctě, avšak jejich umělecký odkaz byl pro ni již uzavřenou historickou epochou, mrtvou literou, která nemá „modernímu“ člověku co říci.

Pokud jde o celkové pojetí hudebně teoretických úvah, zůstal Zarlino osamocen i ve své vlastní době, ačkoli se tehdy hudební teorie těšila spíše větší pozornosti než dříve. Pouze u Zarlina totiž vystupuje do popředí ona složka renesančního způsobu myšlení, která v příhodnějších oborech vedla k ustavení exaktních věd a pracovních metod; u ostatních teoretiků převládá druhý typicky renesanční zájem, totiž zájem o antiku, která v jejich okouzleném zraku představovala přední měřítko krásy a vzor umělecké tvorby i se vztahem k hudbě. Viděli jsme již, k jakým výsledkům

<sup>138</sup> Podobně jako v jiných oborech se *dualismem* rozumí v harmonii směr, vycházející ze dvou protikladných principů nebo prvků, jež nelze vyvodit jeden z druhého nebo převést na společný princip vyšší; v našem případě je tedy dualismus dán protikladem durového a mollového trojzvuku. Naproti tomu *monismus* se snaží vyřešit všechny problémy z jediného principu a vybudovat na něm úplný systém (v harmonii např. na terciové stavbě akordů). Je předem jasné, že dualistické nebo monistické východisko má rozhodující význam pro celé pojetí nauky.

toto zaujetí pro takřka neznámou a od základu nepochopenou hudební kulturu zašlého dávnověku vedlo v praktické tvorbě; v této souvislosti je třeba ještě říci, že to nebyli jen skladatelé — jako třeba Luca Marenzio nebo Carlo Gesualdo da Venosa — kdo byli odpovědní za prudkou invazi chromatismu do hudebního výrazu, nýbrž že to byli hlavně historizující teoretikové a estéti, kteří jim k těmto výbojům připravovali cestu. Zvláště významné místo mezi nimi má Nicola Vicentino (1511—1572), podobně jako Zarlino žák Willaertův, se svým spisem *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*,<sup>139</sup> vydaným r. 1555, tedy tři roky před Zarlinovým stěžejním pojednáním. I jako skladatel nastoupil Vicentino cestu k chromatickému výrazu; jako teoretik zašel v nekritickém výkladu antických pojmů *chromatika* a *enharmonika* do krajnosti a pokoušel se je prosadit i v hudební praxi,<sup>140</sup> takže jeho názory se staly předmětem odmítavé kritiky, zejména ze strany Zarlinovy, jenž ve svém hlavním díle posuzuje antickou hudbu daleko střízlivěji. Se stejným odporem se potkávalo i Vicentinovo přesvědčení, že souvěká nizozemsko-italská vokální polyfonie je již odbytým způsobem hudebního výrazu, poněvadž nedopřává dosti místa tvůrčí fantazii a nedovoluje přiměřeně věrné vystižení básnického obsahu zhudebňovaného textu. S těmito názory, v té době jen stěží přijatelnými, přišel Vicentino pouze o několik desetiletí předčasně; ve skutečnosti je s celým směrem, jež reprezentuje v napjatém ovzduší pozdní renesance, předním prorokem zásadního obratu v hudebním cítění, k němuž došlo současně se změnou století.

\*

Posláním této kapitoly bylo ukázat, jak za dobu tří století, rozkládajících se kolem rozmezí středověku a nové doby, harmonie pokročila od funkce podvědomého korektivu hudebního výrazu k funkci vedoucí složky hudebního jazyka. Sledující její cestu, sledovali jsme vlastně průběh předem ohlášeného sporu mezi tradičním pojetím hudební konstrukce a přirozenými požadavky hudebního citu; viděli jsme přitom, jak harmonie do vícehlasu pronikala nejprve izolovanými prvky, jak jej poněmáhle prosytila, až jej nakonec úplně ovládla a podřídila svým zákonům. V samém závěru kapitoly pak jsme byli svědky prvního pokusu hudební teorie vyřešit harmonickou problematiku specifickými prostředky; toto řešení se sice vypořádalo prozatím jen s jednou, byť i nejzákladnější otázkou teoretické harmonie, přesto však jím byla založena harmonie jako samostatná hudebně teoretická disciplína. Harmonie tedy konečně vystoupila do vědomí — zdlouhavý proces jejího zrání se naplnil.

<sup>139</sup> Uvedení antické hudby do soudobé praxe.

<sup>140</sup> Poněvadž závěry ze starověkých akustických teorií (Pythagoras, Ptolemaios) vedly k rozlišování výškových hodnot „chromatických“ a „enharmonických“ tónů a k různému dělení čisté oktávy, dal Vicentino popud k sestrojení klávesového nástroje, jenž byl vybaven větším počtem strun a příslušných kláves, aby umožnil provádět nejjemnější rozdíly *přirozeného ladění* (např. různé klávesy pro *cis* a *des* atd.); Zarlino naproti tomu již tehdy doporučoval rozdělit oktávu na 12 rovných dílů a stal se tak předchůdcem zastánců *temperovaného ladění*.

## ZLATÝ VĚK HARMONIE

### 1. Hudba barokní a klasická

#### a) *Monodie*

Výkladem o proměnách hudebního jazyka za časů vrcholné a pozdní renesance jsme dospěli k přelomu 16. a 17. století, do významných let na prahu doby barokní, do let, která se často označují za nejdůležitější mezník v dějinách evropské hudby vůbec, a to proto, že tehdy se zdánlivě znenadání objevil od základu nový způsob hudebního projevu, který nazýváme monodií. O monodii pak se praví, že je nejenom základem opery jako nejtýpější formy na úsvitu nové doby hudebních dějin, nýbrž že je též východiskem veškerého novodobého hudebního výrazu, a vcelku není sporu ani o tom, že od ní již vede přímá linie nepřetržitého vývoje až po dnešní dobu. S tím je ve shodě skutečnost, že aspoň určitá část hudby od počátku 17. století má dosud jistý podíl na hudebním repertoáru, a to nikoli pouze jako předmět historického nebo dokonce muzeálního zájmu, poněvadž se jí neobírají toliko skupiny a společnosti, které nesou jméno „staré hudby“ ve štítě, nýbrž objevuje se tu a tam též v mezích běžných hudebních pořadů. Jistě by si však neuhájila toto místo, kdyby nebyla dnešnímu sluchu bezprostředně srozumitelná, kdyby se nevyjadřovala naší hudební mateřštinou, byť i poněkud archaicky zabarvenou. Proto také je hudba, již se v dalším budeme zabývat, všeobecně známa, a čím blíže přicházíme k přítomnosti, tím známější. Za toho předpokladu můžeme popisnou část výkladu o vývoji hudebního jazyka stále radikálněji omezovat pouze na nejvýznamnější skutečnosti, což při předcházejících etapách nebylo dobře možné vzhledem k tomu, že jsou přece jen méně běžné a že mimo to jejich náplň nebyla vždy dost výstižně charakterizována.

Monodii samé je však ještě třeba věnovat neztenčenou pozornost. Užíváme-li termínu *monodie*<sup>141</sup> v této historické souvislosti, rozumíme jím takový způsob technické stylizace hudebního výrazu, při němž je ryze recitativně pracovaný a na básnické předloze do krajnosti závislý sólový vokální hlas podporován instrumentálním akordickým doprovodem bez nejmenšího melodického významu. V obecné představě je tento styl po zásluze nerozlučně spojen s prvými počátky opery, jejíž kolébkou

<sup>141</sup> Výrazem *monodie* je totiž možno rozumět (bez historického omezení) jakoukoli hudbu, v níž se uplatňuje jediná vedoucí melodie na pozadí akordického doprovodu s harmonickou funkcí. Mimo to se téhož termínu dosti často užívá pro čistě jednohlasou a melodicky chápanou hudbu; o vhodnosti takového užívání výrazu *monodie* viz výše pozn. <sup>4</sup> na str. 24.

byla tzv. *florentská Camerata*;<sup>142</sup> předními skladateli této skupiny literárně hudebních nadšenců byli zpěváci Jacopo Peri (1561—1633) a Giulio Caccini (asi 1550—1618), kultivovaní hudebníci s nemalým teoretickým rozhledem a s jistou praktickou dovedností.<sup>143</sup>

Poněvadž nám jde především o skladebnou techniku, a nikoli o její závislost na formovém typu, v němž se uplatňuje, zajímají nás zmínění skladatelé spíše jako tvůrci monodie než jako hudebně dramatictí autoři. Již dávno totiž nebyl skladebný typ vázán na určitou hudební formu, a proto předním výrazem nastupující monodie nebyly pouze hudebně dramatické kreace jako Periho *Dafne* (asi 1594) a Cacciniho *Euridice* (1600), všeobecně označované jako první opery, nýbrž vedle nich stejnou měrou i árie a madrigaly pro zpěvní hlas s instrumentálním doprovodem, zastoupené sbírkou, kterou vydal r. 1602 Giulio Caccini pod příznačným názvem *Nuove musiche* (Nové hudební skladby), nehledíme-li ke starším zpěvům Vincenza Galilei a římského skladatele Emilia del Cavaliere (asi 1550—1602), které se nezachovaly.<sup>144</sup> Při první zmínce o Cacciniho proslulé sbírce, která je po dobovém zvyku opatřena předmluvou, tlumočící autorovy slohové záměry, nelze nezpomenout traktátu Filipa de Vitry se stejně příznačným názvem *Ars nova*; význam Cacciniho díla pak nejlépe vystihneme, řekneme-li, že znamená pro svou dobu asi tolik, co *Ars nova* pro hudbu 14. století. Stalo se programem nové umělecké generace.

Přihlédneme-li k monodii<sup>145</sup> ze svého obvyklého hlediska trochu blíže a pokusíme-li se ji uvést v soulad s výkladem předcházející kapitoly, dojdeme méně honosných výsledků. Zjistíme totiž především, že hlavní dvě myšlenky nového slohu, totiž snaha o nejužší možné přilnutí zpěvního hlasu k přednášenému textu a současné podřízení hudebního výrazu idealizované představě o antické hudbě, byly mocně propagovaným uměleckým programem již v předcházející generaci, i když prozatím nevedly ke stejným výsledkům; v našem výkladu byl jejich hlavním mluvčím Nicola Vicentino. Rovněž tendence svěřit nejdůležitější melodii vokálnímu hlasu a ostatní hlasy skladby tlumočit hudebními nástroji, nebyla sama o sobě nic nového. Nehledíc

<sup>142</sup> Z humanistických studií vyšších kruhů vyrůstaly v severoitalských městech vědeckoumělecké společnosti, označované jménem *Camerata*. Hlavou a mecenášem Cameraty ve Florencii byl hrabě Giovanni Bardi da Vernio (1534—1612) a jejím nejvýznamnějším vědeckoteoretickým představitelem byl otec proslulého astronoma Galilea Galilei Vincenzo Galilei, autor pojednání *Dialogo della musica antica e moderna* (1581).

<sup>143</sup> Není proto správné, vydává-li se monodie za dílo vyložených hudebních diletantů, neboť tehdejší pěvci, i pokud se nepokoušeli o skladbu, měli zpravidla důkladné hudební vzdělání, jehož k výkonu své praxe bezpodmínečně potřebovali; doba, kdy se v nadaném pěvci vidělo jen o málo více než přírodou utvořený hudební nástroj, nebyla ještě v dohledu.

<sup>144</sup> Cacciniho madrigaly mají i časovou přednost před jeho operou, ba i před *Dafne*, jež je také zčásti jeho dílem, poněvadž některé z nich byly po první provedeny již dluho před vydáním sbírky (totiž r. 1592) a byly i jinak známy z rukopisu.

<sup>145</sup> Od počátku 17. století se v Itálii v tomto smyslu užívá termínu *stile recitativo*; V. Galilei však častěji užíval výrazu *stile rappresentativo*, kdežto Caccini i Peri slov *recitar cantando*.



k tomu, že ji znala již ars nova, byla do praxe uvedena též v madrigalu 16. století; zmínkám o pronikání instrumentální hudby do hudebního výrazu, učiněným výše v souvislosti s benátskou hudební kulturou, je třeba rozumět též v tomto smyslu. Peri i Caccini, právě tak jako Vincenzo Galilei nebo básník Ottavio Rinuccini (1562—1621) spolu s ostatními členy Cameraty, ba jako všichni vnímaví umělci, kteří slyšeli hlas doby, vyrůstali v atmosféře prosycené těmito myšlenkami a proniknuté touto praxí, což vše však bylo jen stěží možno sloučit s vyjadřovacími prostředky vrcholné vokální polyfonie. Přesto jsme viděli, že i nejproslulejší představitelé polyfonního slohu zaplatili daň požadavkům doby a že ve svém hudebním výrazu uzavřeli s nimi kompromis: Utkvěním vedoucí melodie v sopránů a vertikální organizací hlasového pletiva do pregnantních akordických útvarů bylo dosaženo z čistě harmonického hlediska téhož výsledku, k jakému dospěla monodie; dělo se tak ovšem prostředky, jejichž přirozená funkce byla naprosto odlišná, a jež se proto staly do jisté míry překážkou dalšímu vývoji.

Abychom situaci lépe porozuměli, nebude na tomto místě na škodu, vypomůžeme-li si historickou zkratkou většiny našeho dosavadního výkladu, v níž se ovšem daleko složitější skutečnost hrubě schematizuje, jak tomu ostatně v podobných případech bývá vždy. Původní způsob chápání vícehlasu se vyznačoval tím, že posluchač sledoval jednotlivé hlasy v jejich horizontálním průběhu a teprve v druhé řadě dbal souzvuků, které mezi nimi celkem náhodně vznikaly; byl to čistě melodický způsob hudebního myšlení, charakteristický pro dobu gotickou. V následujícím stadiu sice trvá pozornost k horizontálnímu průběhu hlasů, kombinuje se však se stejně živým zájmem o vertikální souzvuk, o akord, poutající hlasy ve vyšší organickou jednotu; to byl melodicko-harmonický způsob chápání vícehlasu, při němž byl obojí zřetel v rovnováze, způsob příznačný pro slohové cítění renesanční. Ani při tom však nezůstalo: Harmonická stránka zatlačovala melodický zřetel víc a více do pozadí a vtiskovala mu svou vůli, zatím co posluchač, který dříve dělil svou pozornost rovnoměrně mezi postupy hlasů a akordy, soustřeďoval se na sledování postupu akordů a ponenáhlu ztrácel smysl pro individualitu hlasů, z nichž opravdu melodicky vnímal již jen ten nejvýraznější, pravidelně soprán. Tento proces provázel celou hudbu renesanční a naplnil se v jejím pozdním období; jeho výsledkem je hudební slyšení a myšlení v první řadě harmonické, při němž se nevnímají individuální hlasy, nýbrž akordy, jež rezultují z jejich souzvuku. Za tohoto stavu věcí byla kontrapunktická sazba přežitkem, ba byla dokonce na překážku volnému toku harmonické vynalézavosti, neboť barokní sluch nepožadoval více než jen jedinou melodii jako výraz harmonického dění čili — technicky vyjádřeno — melodii na akordickém pozadí.

Vývoj tedy šel sám sebou k tomu, co přinesla monodie, a nelze pochybovat, že by byl našel cestu i bez intervence florentské Cameraty. Historický význam objevitelů monodie je právě v tom, že v kritickém okamžiku připadli na takový typ stylizace hudební myšlenky, jenž byl jako stvořen k tomu, aby se stal poddajným nástrojem novodobého hudebního myšlení; a na tomto významu nic neubírá skutečnost, že vlastně dosáhli něčeho, o čem neusilovali.

Ačkoli monodie sklízela největší úspěchy a obdiv na poli tvorby dramatické, nebylo by správné, kdybychom ji měřili hudbou prvních „oper“, která se z valné většiny rovná nekonečnému proudu jednotvárného recitativu s mizivým melodickým obsahem, k němuž chudíčké trojzvuky instrumentálního doprovodu přidávají spíše intonační oporu než novou hudební kvalitu. Kromě svého specifického přínosu je tato hudba ve všem ostatním skoro primitivní, srovnáme-li ji s vyspělou melodikou a harmonií vokální polyfonie; svou novostí a jednoduchostí svých prostředků však posluchače doslova fascinovala, zejména proto, že byla součástí jevištní akce, a že se tudíž odehrávala v prostředí, které teatrálnímu duchu baroka hovělo ze všeho nejvíc. Je proto možno říci, že by se nová orientace nebyla tak rychle prosadila, kdyby nebyla své osudy spojila s tak mocným spojencem. Přesto však není sporu o tom, že ostatní monodická tvorba je o mnoho vyspělejší, aspoň posuzujeme-li ji z dnešního hlediska. Neboť Cacciniho *Nuove musiche* se sice ve vrcholné míře vyznačují pečlivou deklamací textu, jejím výsledkem však není jednotvárný recitativ, nýbrž dosti svěží a výrazná melodika zpěvného hlasu, opřená o přirozený sled tonálně cítěných akordů; je to melodika asi toho typu, jaký dnes označujeme výrazem *arioso*.

Slohové vedení však zůstalo v rukou trochu doktrinářských florentských umělců jen několik málo let, neboť génius, po němž nový sloh volal, objevil se v pravý čas. Byl jím Claudio Monteverdi (1567—1643), jenž v letech 1603 a 1606 vydal čtvrtý a pátý z osmi svazků svých *madrigalů*. Harmonická odvážlivost těchto skladeb byla na svou dobu zcela neslýchaná; Monteverdi se totiž dal jinou cestou než „chromatičtí“ skladatelé, jimiž jsme se zabývali v minulé kapitole. Zatím co oni se spokojovali s tím, že bezohledně kladli vedle sebe tradiční trojzvuky ve smělejších chromatických poměrech, čímž naprosto porušili vyvážený poměr mezi vertikální a horizontální stránkou hudební řeči, vrůstá Monteverdiho chromatika úplně organicky do tonální sazby. Monteverdi však hlavně jde nad trojzvuk a často uvádí čtyřzvuky, které nejsou pouhým druhotným produktem melodického pohybu hlasů, nýbrž součástí harmonické páteře skladby. Jejich disonantní charakter slouží jako výrazový prostředek a soutěží s napětím, obsaženým v disonantních trojzvučích (např. zvětšený kvintakord, trojzvuky obsahující *tritonus* apod.).

Některé z Monteverdiho madrigalů, o nichž je teď řeč, vznikly a vešly ve známost již několik let předtím, než byly vydány tiskem, a hlavně proti nim byl namířen polemicky založený spis *L'Artusi overo delle imperfettioni della musica moderna*,<sup>146</sup> který sepsal a r. 1600 v Benátkách vydal Giovanni Maria Artusi. Autor v něm s rozhořčením obviňuje „moderní“ hudbu, že nedbá tradičních zásad a že bezohledně porušuje posvátná pravidla, zejména svévolným užíváním zcela neobvyklých disonantních útvarů; zkrátka je to hudba, která je v příkrém rozporu s rozumem a může přinést uspokojení leda smyslům. Jak patrně, Artusi velmi dobře postřehl, oč vlastně jde, ale z hlediska jeho estetiky byla tato hudba hodna zavržení, poněvadž

<sup>146</sup> Artusi čili o nedostacích moderní hudby; druhý díl vyšel r. 1603. Přímě proti Monteverdimu se obrací spis *Discorso secondo musicale* (Druhá hudební rozprava), který Artusi vydal r. 1608 pod pseudonymem A. Bracino da Todi.

se ospravedlňovala smyslovou lahodou místo rozumovými důvody. Dnes ovšem není pochyby o tom, že právě v tom byla největší přednost nové hudby a jistá záruka jejího vítězství, protože jedině hudba těchto vlastností mohla působit skrze smysly přímo na cit, bez prostřednictví chladných rozumových úvah.

Než přes veškerý pokrok Monteverdiho madrigalové tvorby, který nezůstal utajen ani nepříznivě zaujatým současníkům, dospěl vývoj Monteverdiho hudebního výrazu skutečného naplnění teprve v jeho tvorbě dramatické,<sup>147</sup> v níž se uskutečnilo organické sloučení kompoziční techniky se všemi použitelnými přednostmi a vymoženostmi pozdně renesančního hudebního odkazu. Veden neomylným instinktem pravého génia, dosáhl Monteverdi hned v prvních svých operách definitivního stupně nejen po stránce citové bezprostřednosti a dramatické účinnosti, nýbrž i po stránce čistě skladebné. Vytvořil tak — vlastně ještě na samém prahu 17. století — výraz podnes plně srozumitelný a svěží, výraz, který očividně náleží již k témuž rodu, jako hudební jazyk, k němuž se dosud hlásíme. Největší intenzity a zároveň i nejzazších harmonických výbojů<sup>148</sup> dosáhl již ve druhé ze svých oper, aspoň pokud lze soudit z proslulého Nářku Ariadnina (*Lamento d' Arianna*), který dnes reprezentuje toto jinak ztracené dílo; ze skutečnosti, že tento pravzor tragických operních árií byl po celé století od svého vzniku nejpoblíbenější skladbou vůbec, můžeme také uzavřít, že dokonale tlumočil ladění své doby. V pozdějších Monteverdiho operách se pokračující slohový vývoj projevuje spíše oprostěním výrazových prostředků; jejich vskutku klasická čistota nápadně vysvítá i z nepatrné ukázky, vzaté z posledního Monteverdiho díla, posud provozovaného na některých světových operních scénách:

Cl. Monteverdi: *L'incoronazione di Poppea*  
(úryvek ze 2. aktu opery)

31

Sen-to un cer-to non se che Che mi piz-zi - ca e di-let-ta

<sup>147</sup> Po první Monteverdiho opeře *Orfeo*, která byla poprvé provedena r. 1607 v Mantově, brzy následovala opera *Arianna* (tamtéž r. 1609) a pak řada dalších. Po jistém odmlčení uzavřel pak Monteverdi svou dramatickou tvorbu v Benátkách dvojicí oper *Ritorno d'Ulisse* (Návrat Odysseův, 1641) a *L'incoronazione di Poppea* (Korunovace Poppeina, 1642). Z jmenovaných skladeb se *Arianna* — až na nepatrné zlomky — nezachovala.

<sup>148</sup> Monteverdiho význam se ovšem neomezuje jenom na pole harmonie, nýbrž týká se rovnou měrou i ostatních složek hudebního výrazu (např. instrumentace); k těmto stránkám jeho přínosu však vzhledem ke svému užšímu záměru úmyslně nepřihlížíme.

Dim-mi tu che co-sa egli è Da mi gel - la...

Podstata historického obratu, jehož trvalým pomníkem jsou Monteverdiho opery, je v tom, že monodický způsob hudebního myšlení umožnil tvůrčímu talentu podřídit všechny složky hudebního výrazu požadavkům přirozeného harmonického citu. Viděli jsme již na začátku, že tento cit vyvěrá z podivuhodné zákonitosti, která je bez teoretického studia a bez odborného poučení, ba dokonce bez skutečného uvědomění přístupna každému hudebně disponovanému jedinci a jež se stává docela samočinně jeho duševním majetkem — asi tak, jako se mohou podvědomě osvojená mluvnická pravidla mateřštiny stát běžným nástrojem logického myšlení. Tím, že hudební výraz dospěl stupně, na němž tato každému srozumitelná a pro každého stejně platná zákonitost byla povýšena na hlavní princip hudebního myšlení, dovršil se konečně zdoluhavý a složitý proces vznikání evropského hudebního jazyka, založeného především harmonicky, jak je ostatně z celého dosavadního výkladu patrné. Od té doby je tedy páteří hudebního výrazu harmonie a harmonické vztahy jsou hlavním prostředím, kde se vytváří napětí a uvolnění, podmiňující poutavost a dramatickosti skladatelova projevu a propůjčující mu citový přízvuk i obsah; proto také především z tohoto pramene vyvěrá estetický účinek každé skladby od časů Monteverdiho až do pohnutých desetiletí na počátku přítomného století, kdy počalo rychle nabývat půdy přesvědčení, že tradiční harmonie, správně označovaná jako *harmonie tonální*, již vyčerpala po třech stoletích trvalé nadvlády všechny své možnosti a tvořivou sílu. K tomu se však obrátíme až na svém místě.

Dospěli jsme tedy i ve svém historickém výkladu k bodu, kdy můžeme právem říci, že jeho hlavní úkol je již splněn. Neboť tím, že jsme se propracovali na počátek dějinného období, v němž se definitivně a do všech důsledků ustavily podnes platné principy hudebního myšlení, dostali jsme se v jistém smyslu až do přítomnosti. Nesmíme totiž přehlédnout důležitou skutečnost, která by snadno mohla uniknout pozornosti: Až dosud znamenala každá nová vývojová etapa proměnu hudebního jazyka od samého základu; naproti tomu v dalším půjde toliko o změny, které se nedotýkají základních principů, ponechávající je v neztenčené platnosti. To je také důvod, proč je veškerá hudba, vzniklá v mezích naznačeného období, živou součástí dnešní hudební kultury — na rozdíl od hudby předcházející. A z téhož důvodu se musí systematická část této knihy vztahovat na celé právě vymezené období, jehož vývoj by ostatně ani nebylo možné s užitkem sledovat bez důkladnější znalosti harmonických pojmů, kterou má právě systematická část teprve zprostředkovat. Spokojíme-li se tedy ve zbytku historické části jenom s nejběžnější charakteristikou předních vývojových rysů prohlubování harmonicky založeného hudebního jazyka

a obrátíme-li místo toho svůj zřetel k vývoji teoretických názorů v oblasti harmonie (což je druhým hlavním úkolem historické části), pak v tom není třeba vidět nerovnoměrnost: Vždyť tímto posledním obdobím, jistě z našeho hlediska daleko nejdůležitějším, nebudeme se zabývat jenom na zbývajících stránkách historického oddílu, nýbrž ve skutečnosti až do posledních vět našich dalších úvah.

### *b) Syntéza polyfonního a harmonického myšlení*

Bylo naznačeno již z počátku — a teď je to snad již o něco srozumitelnější — že všechny vývojové možnosti určitého druhu hudebního jazyka jsou dány již samou volbou způsobu, jak chápeme daný tónový materiál. To je míněno asi tak, jako když se řekne, že v semeni je potenciálně obsažena již celá rostlina nebo v zárodku určité individuum se všemi svými podstatnými znaky. Můžeme proto smysl posledních předcházejících odstavců formulovat také touto větou: Jakmile se stabilizovalo harmonické chápání hudebního materiálu, byl tím již předurčen jeho budoucí vývoj se všemi svými možnostmi až do okamžiku, kdy bude vyčerpané harmonické chápání musit ustoupit jinému stylu hudebního myšlení založenému na novém principu, čili až dojde opět k takové situaci jako na přelomu 16. a 17. století, kdy se harmonie v tomto smyslu definitivně ujímala vlády.

Viděli jsme ovšem, že značný kus předem vytčené dráhy harmonie urazila ještě před tímto historickým mezníkem, tedy ještě v době, kdy se instinktivním hledáním prodlírala z tvůrčího podvědomí na povrch. Dostala se sice přitom nezřídka i na scestí — jako třeba v severoitalském „chromatickém“ madrigalu — avšak i tak odkryla mnoho zdravých možností, které daleko předstihly svou dobu. Tyto výtěžky praktické tvořivosti trvaly jakoby v pohotovosti, aby se začlenily do organického proudu vývoje, jakmile jen dospěje přiměřeného stupně.

Tento předběžný vývoj byl hlavní příčinou, proč se harmonicky založený hudební jazyk hned od počátku vyznačuje podivuhodným stupněm vyspělosti a objevuje se jako rázem hned v definitivním tvaru. Avšak druhou, stejně nezbytnou podmínkou bylo, aby se našel umělec, který by svou velikostí odpovídal historické situaci. A tímto umělcem byl ve svrchované míře Claudio Monteverdi, jemuž bylo dáno jasnozřivě rozsuzovat mezi chaotickými tendencemi doby přerodu, ačkoli po teoretické stránce neměl, oč by se opřel, leda snad o nauku Zarinovu. Přesto provedl, jak jsme viděli, bezpečnou syntézu všech harmonických výtěžků pozdně renesanční polyfonie s pevným řádem harmonické zákonitosti, který zněl v jeho nitru, a vytvořil tak ve výmluvné řeči svých oper hudební výraz, v němž se nový hudební jazyk představil ne pouze v zárodku nebo nesmělém náznaku, nýbrž v soustavně rozvíteném uskutečnění.

Nazíráme-li věc čistě pod zorným úhlem harmonie, můžeme říci, že v Monteverdiho hudbě se zřetelně rýsuje celá budova klasické harmonie, jak ji známe z četných generací pozdějšího vývoje až do doby vídeňských klasiků, tedy přinejmenším do počátku 19. století, kdy se hudební vývoj — především zásluhou Beetho-

venovou — počal obracet směrem k romantismu. U Monteverdiho totiž zcela běžně přicházejí všechny vertikální útvary, s nimiž se můžeme setkat v hudbě mistrů právě naznačeného období, ba co více, Monteverdi těchto útvarů používá ve stejném smyslu a v podobných souvislostech jako skladatelé z počátku 19. věku. V přirovnání hudebního jazyka k lidské řeči by se to dalo vyjádřit též větou, že u Monteverdiho ani harmonické tvarosloví, ani harmonické větosloví v ničem nezadají klasickému slovníku a klasické větné skladbě, takže se skoro zdá, že po čistě harmonické stránce nedošlo za celá dvě století od Monteverdiho zakladatelského činu k patrnému pokroku.

Tak úzce ovšem na celou otázku hledět nemůžeme, poněvadž — jak každý ví z vlastní zkušenosti — za tu dlouhou dobu hudba prošla dalekosáhlými proměnami. Není totiž možno ani harmonii přes veškerou její důležitost úplně vypreparovat a odloučit od ostatních složek hudebního výrazu; naopak je třeba si uvědomit, že vývoj nemusí být pouze v samotném objevování harmonického schematismu nebo v rozšiřování zásoby harmonického výraziva, nýbrž že může plynout také z aplikace důsledků již jednou objeveného harmonického materiálu na ostatní stránky hudebního projevu. A v tom smyslu se odehrál vývoj opravdu velkolepý.

Necháme-li již stranou skutečnost, že Monteverdi vysoko ční nad ostatní své vrstevníky a že trvalo celá desetiletí, než se to, co mu bylo běžné, stalo obecným majetkem (ba většina pozdějších skladatelů ho po harmonické stránce vůbec nedorostla), nemůžeme přehlédnout, že vzápětí po oslnivém vítězství monodie opět nastala nutnost ji nějak smířit s odkazem renesanční polyfonie. Toto úsilí o novou syntézu, poměrně brzy korunované zdarem, je charakteristickým rysem období hudebního baroka: Snad každému se při pojmu barokní hudby samočinně vybaví pojem polyfonie a kontrapunktického umění, jak nám je v závěrečné vývojové fázi ztělesňují G. F. Händel a J. S. Bach, jejichž tvorbu dělí od tvorby Monteverdiho interval jen o málo větší jediného století. Již pouhá jména těchto mistrů nasvědčují tomu, že se změněnou problematikou se těžiště hlavního vývoje opět přesunulo na sever od Alp, aby na řadu příštích generací zůstalo vedení pevně v rukou středoevropských tvůrčích umělců, kteří vytvořili dosud neotřesený základ našeho hudebního repertoáru.

Ovšem barokní kontrapunkt a renesanční polyfonie se od sebe značně liší, ačkoli oběma je společný princip neustálé imitace. Viděli jsme sice již u mistrů 15. století, že se u nich harmonie podílí dosti značnou měrou na tvůrčím procesu, nikoli však jako složka vedoucí, nýbrž pouze jako druhotný jednotčící princip. V pozdně renesanční hudbě vystupuje harmonie do popředí a stává se ponenáhlu složkou vedoucí, současně však nastává v polyfonním myšlení patrný úpadek, jemuž se dovedli vyhnout pouze největší mistři, jak jsme mohli poznat i na několika ukázkách v minulé kapitole. Teprve v barokní hudbě si harmonie podmanila polyfonii úplně. Nestačí jí již jenom to, že volba akordů předem vymezuje cestu melodickému pohybu hlasů — čili že se tak — obrazně řečeno — harmonie stává jakoby řečištěm, jímž plyne melodický proud vícehlasu. Nespokojuje se také tím, že se podílí na formovém rozvrhu stanovením intervalů, v nichž mají jednotlivé imitace nastupovat, a že zdánlivě

nepřetržitý proud dovedně sřetězených imitací neustále člení harmonickými kadenecmi, nýbrž vedle toho všeho vytváří především nový typ melodiky, a to melodiky harmonicky podmíněné, která již sama o sobě (a nikoli teprve v souzvuků různých hlasů) je výrazem harmonického dění. Tato barokní melodika je v příkrém protikladu k melodicce renesanční, vyznačující se povlnným vývojem v širokých nelomených obloucích, obsahujících zpěvné intervaly malého, převážnou většinou sekundového rozměru a po vzoru gregoriánských melodií se skoro úzkostlivě vyhýbajících postupům v tzv. rozložených akordech.

Nový melodický typ však nebyl pouze výsledkem pokračujícího vývoje v oblasti harmonického myšlení, nýbrž významnou měrou se na něm podílel i nebývalý rozvoj instrumentální hudby, již jsme se vzhledem k úzkému zaměření svých úvah dotkli jen mimochodem. Během renesance a na úsvitu barokního období dospěla stavba hudebních nástrojů a technika nástrojové hry tak vysokého stupně, že byla schopna soutěžit s vyspělou technikou vokální reprodukce, ba že ji v některých bodech ještě předstihla. Kdežto dříve ovládal veškerou melodickou představivost jediný ideál vokální melodiky, jak jsme ji prve charakterizovali, a tomuto ideálu se podřizovaly i nástrojově míněné hlasy,<sup>149</sup> nastává nyní obrat a melodická tvorba těží z nástrojových možností, které usnadněním hry rozložených akordů a větších intervalových skoků velmi dobře odpovídají požadavkům harmonického citu. Poněvadž však imitační princip během 17. století znovu nabýval půdy, mělo to za následek novou uniformitu melodické stylizace, tentokrát však s opačným výsledkem: Tam, kde se hudební tvořivost vyjadřovala kontrapunktickými formulami, dostal se i lidský hlas do područí instrumentálního melodického typu, zřetelně opřené o harmonickou strukturu; ba možno říci, že čistě melodické prvky jsou zde druhotné, neboť často vznikají pouhým stupňovitým vyplňováním ryze harmonicky cítěných intervalů.<sup>150</sup>

Povaha nového kontrapunktu, jehož vrcholný rozkvet spadá do první poloviny 18. věku, byla tedy až do posledních důsledků vysloveně harmonická. Tím spíše byly harmonicky založeny a harmonií řízeny skladby, tvořené monodickou technikou, stejně jako monodické úseky jinak převážně kontrapunktických skladeb. Ačkoli skladby tohoto druhu mají na hudební produkci doby nemalý podíl, jak je patrné třeba hned na příkladu životního díla samého J. S. Bacha, přece jen lze

<sup>149</sup> Proto je často tak nesnadné určit, které hlasy renesanční polyfonie se vskutku zpívaly a které se svěřovaly nástrojům; z téhož důvodu bylo možno měnit obsazení provozované skladby, poněvadž o počátcích instrumentace v novodobém slova smyslu lze mluvit teprve ve spojení s tvůrčícou školou benátské, která již byla dotčena barokními tendencemi.

<sup>150</sup> Užívá-li se tedy výrazů *kontrapunkt vokální* a *kontrapunkt instrumentální*, je tomu třeba rozumět v právě naznačeném smyslu. Kontrapunkt vokální se tak ztotožňuje s renesanční polyfonií, jak jsme ji poznali v předcházející kapitole, kdežto kontrapunkt instrumentální odpovídá polyfonii barokní. S aktuálním obsazením hlasů skladby má toto rozlišení jen vzdálenou souvislost; bylo by omylem se domnívat, že renesanční polyfonie neznala podstatné nástrojové účasti, i když se jí často říká *polyfonie vokální*.

v souhlasu s obecnou představou označit jako charakteristický styl pro toto období sloh kontrapunktický, představovaný nejlépe *fugou*, vrcholnou to formou imitační techniky.

### c) *Harmonie základem hudebního výrazu*

Jako na konci 16. století vytvářeli stárnoucí mistři renesanční polyfonie její vrcholnou syntézu již v prostředí zaměstnaném podstatně odlišnými myšlenkami a slohovými ideály, tak mohl i J. S. Bach, když o půl druhého století později jeho génius sklízal vyzrálé ovoce staletého vývoje, pozorovat na generaci svých vlastních synů, jak se obrací úplně novým směrem.

V ohnisku tohoto nového přerodu byla opět harmonie. Po všem, co bylo o povaze barokního kontrapunktu uvedeno, by se sice zdálo, že podíl harmonie na hudebním výrazu již ani nebylo možno stupňovat, není tomu však tak, poněvadž — zaujati harmonií samou o sobě — jsme si dosud nepovšimli, že pohonnou silou kontrapunktické hudební věty byl imitační princip, byť i byl sebevíce sevřen pouty harmonického myšlení. Imitace ovšem (jako kontrapunkt vůbec) nutně vede ku převaze konstrukce v tvůrčím procesu, takže harmonii bylo nesrovnatelně volněji ve formách, kde se nemusila tolik ohlížet na konstrukci vícehlasu. Proto také mistři, jimž byly nejsložitější formule imitační techniky tak běžné, že je dovedli bez přípravy improvizovat přímo na nástroji, rádi předesílali svým fugám *fantazie*, *preludia* a podobné méně vázané formy, kde mohli svobodněji a bezprostředněji vyjadřovat citový obsah svých hudebních myšlenek.

Ani po svém naprostém vítězství na počátku 17. století nemohla harmonie nést sama o sobě celou strukturu hudební věty. V monodii se vedle ní a před ní uplatňoval jako formotvorný princip básnický text ať již lyrický, nebo dramatický, jenž vlastně určoval tvar a průběh hudební věty; ve fuze a v podobných kontrapunktických formách tuto funkci plnila imitační technika, s jejíž pomocí hudební věta narůstala do úctyhodných rozměrů. Ve spolupráci s touto technikou se na půdě čistě harmonické vytvořila ustálená formální schémata, která nazýváme modulačním plánem a podobnými výrazy; čistě teoreticky vzato byla tato schémata schopna stát se výlučným nositelem formového průběhu věty, v praxi to však bylo uskutečnitelné pouze v drobných útvarech, jaké dnes povšechně označujeme druhovým pojmem *písňová forma*. Jsou to takové útvary, při jejichž poslechu vnímáme hudební obsah jako celek, poněvadž to dovoluje jak nevelký rozměr, tak jednoduchá konstrukce. Ale tam, kde šlo o rozsáhlejší hudební architekturu, byla situace podstatně odlišná: Skladatel nemohl naplňovat abstraktní harmonické schéma neustále novým melodickým materiálem; ne snad proto, že by to bylo nad síly jeho melodické invence, nýbrž hlavně proto, že by to přesahovalo vnímavost normálního posluchače, jenž by byl nucen obracet pozornost k novým hudebním obsahům, ještě než přiměřeně zažil předcházející.<sup>151</sup>

<sup>151</sup> Tento problém u imitační formy, např. u fugy, nenastával, ačkoli ji dnes všeobecně považují-



Jakmile tedy imitační technika ztratila po dosažení vrcholného stupně klasické dokonalosti svou přitažlivost, bylo třeba nalézt nový stavebný princip, jehož pomocí by bylo možno z drobného, snadno zapamatovatelného tématu vytvořit rozsáhlou hudební plochu na zvoleném harmonickém půdorysu. Tímto novým stavebním principem se stala kompoziční technika, kterou dnes označujeme termínem *motivická práce*;<sup>152</sup> na místo opakování tématu v různých hlasech kontrapunktického přediva mohlo nastoupit organické rozvíjení hudební myšlenky v jediném hlase, opřené o harmonické pozadí. Jak patrně, ujala se vlády zase sazba homofonní, sama sebou daleko přístupnější a po technické stránce méně náročná.

Současně s nástupem nového principu hudebního myšlení počala se měnit celá kompoziční technika. Soustředění melodického obsahu v jediném hlase po delší úsek skladby umožnilo šetřit charakteru jednotlivých hudebních nástrojů (též lidského hlasu), čemuž byla až dosud na překážku skutečnost, že v kontrapunkticky založených skladbách procházel týž melodický materiál všemi hlasy, a tudíž i různými nástroji. Ačkoli i v tomto směru bylo dosaženo některých pokroků již dříve, nastal vlastní vývoj moderního orchestru a skutečné instrumentace, jak jí dnes rozumíme, teprve od tohoto obratu. S kontrastujícím postavením vedoucího hlasu a harmonického doprovodu se otevřely nové možnosti koncertnímu slohu a s kontrastem nástrojových barev v instrumentaci i s protikladem tónin v harmonii se dostavil též požadavek kontrastu mezi celkovým výrazem hudebních myšlenek uvnitř hudební věty. Jako se celý obsah předcházejícího údobí hudebních dějin soustředil do fugy jako nejtypičtější formy, tak vykrystalizovaly nejcharakterističtější vlastnosti nové vývojové epochy v sonátové formě, v jejímž zajetí — mimochodem a po pravdě řečeno — trvá tradiční hudební myšlení podnes.

Změněný způsob stylizace hudební věty připravil harmonii daleko příznivější podmínky, než byly ty, kterým se těšila v předcházejícím období, kdy musila skoro na každém kroku uzavírat kompromis s požadavky kontrapunktického vedení hlasů. Harmonie jich také jak náleží využila, ale pouze v tom smyslu, který již byl prve naznačen, totiž v tom, že určovala formový vývoj skladby, čili že se stala hlavním formotvorným principem hudební věty. Pokud se však týká prostředků, jimiž svou novou funkci plnila, je třeba konstatovat, že se omezila na pouhý zlomek možností, které byly mistrům vrcholného období barokního kontrapunktu naprosto samozřejmé,<sup>153</sup> takže výsledek se povrchnímu pozorovateli jeví spíše jako krok zpět,

jeme za „těžkou“, tj. nesnadno přístupnou. Neustálá přítomnost jediného krátkého tématu (nebo aspoň omezeného počtu témat) poskytovala posluchači dojem stále přítomnosti důvěrně známého obsahového prvku, jehož se mohl „zmocnit“ hned na samém počátku skladby.

<sup>152</sup> Pojem *motivická práce* (práce s motivem) patří do oblasti nauky o hudebních formách; rozumí se jím obměňování kratšího a výrazného melodicko-rytmického útvaru (motivu), jímž se v průběhu skladby z tohoto útvaru dobývají různé možnosti, utajené v něm jakoby v zárodku. Jako hlavní druhy motivické práce se obvykle uvádějí opakování, variace, dělení, rozšiřování a krácení motivu.

<sup>153</sup> Poněvadž to vcelku nepřesahuje rozsah znalostí z oboru všeobecné hudební nauky, můžeme se vyjádřit přesněji a říci, že nový směr se v podstatě omezil na onen harmonický materiál, který

ba může se ve srovnání s komplikovanou, nezřídka chromatickou fakturou bachovského výrazů zdát bezmála primitivní. Ve skutečnosti ovšem znamenal nový poměr k funkci harmonie v hudební větě významný pokrok a právě zmíněné zjednodušování prostředků bylo historickou nezbytností, neboť bylo třeba, aby vývoj postupoval k vyšším stupňům od východiska pokud možno nejjednoduššího.

Hlavními nositeli tohoto vývoje a předními tvůrci základů nového směru byli skladatelé českého původu, jež stísněné poměry ve vlasti vedly většinou za hranice Čech, takže je dnes obvykle označujeme souborným názvem české hudební emigrace. To je ovšem pojem daleko širší než vývojový úsek, kterým se právě obíráme, a proto všichni příslušníci české hudební emigrace nenáleží do této souvislosti; avšak nejdůležitějším článkem na cestě k dotvoření tohoto směru hudebního jazyka byla tzv. *škola Mannheimská*, jejíž přední představitelé, Jan Václav Stamice a Frant. X. Richter, pocházeli z Čech. Nebyly to však jen tyto dvě postavy základního významu pro hudební dějiny, kdo připravil půdu pro klasické období novodobého hudebního jazyka, nýbrž ještě celá řada dalších českých hudebníků, kteří v hojném počtu působili po celé Evropě, bezmála tak, jako kdysi nizozemští skladatelé. Česká hudebnost se tak v rozhodující fázi zařadila do hlavního proudu světového hudebního vývoje jako vedoucí složka, a následkem toho se stala zároveň i spolutvůrcem klasické harmonie, jak je ostatně ze souvislosti patrné.

#### d) *Klasické období harmonicky založeného hudebního jazyka*

Přirozeným následkem harmonické podmíněnosti novodobého hudebního jazyka bylo, že jeho klasické období se kryje s klasickou vývojovou fází jeho harmonické složky. A tím přicházíme k důležité otázce: Kdy vlastně můžeme mluvit o klasickém stupni ve vývoji této složky? Abychom tuto otázku mohli správně zodpovědět, je třeba si znovu připomenout, že vývoj určitého druhu hudebního jazyka<sup>154</sup> si musíme představovat jako plynulý postup od jednoduchých prvků ke složitějším organismům, jako postupné odkrývání nových a stále komplikovanějších vztahů,

poskytuje prostá tonální kadence (*tónika, dominanta a subdominanta*) a na tzv. *dominantní čtyřzvuk* (septakord a jeho obraty), který tehdy byl v kadenci takřka nepominutelný. Harmonické vztahy, které lze z tohoto jednoduchého materiálu vytěžit, postačily novému směru aspoň z počátku k řešení převážné většiny jeho problémů.

<sup>154</sup> Jak bylo upozorněno hned na začátku našich úvah, nemáme zde na mysli hudební jazyk vůbec, nýbrž určitý hudební jazyk, jak je dán volbou tónového materiálu a základním postojem k němu, tj. způsobem, jak tento materiál chápeme. — Pojem *klasického období* pak také nemusí mít absolutní význam; často ho totiž užíváme se vztahem k nějakému širšímu vývojovému procesu, k nějakému slohu. Tak např. mluvíme o klasickém období vokální polyfonie, ale i o klasickém období slohu románského nebo gotiky. Můžeme také mluvit o klasické fázi tzv. instrumentálního kontrapunktu, resp. barokní polyfonie; je však jasné, že od té doby, kdy byl stabilizován dnešní způsob hudebního myšlení nejen v harmonii, nýbrž i v poměru k ní, tedy nejspozději od polovice 18. století, bylo možné již jen jediné klasické období, a to do té doby, dokud by nenastal zásadní (kvalitativní) převrat ve způsobu hudebního myšlení.

vytěžených z téhož základu. Prvotní stadia tohoto přímočarého vývoje pracují pouze s nepatrnou částí daných možností, takže stav hudebního jazyka v této fázi ještě neodpovídá kapacitě normálního hudebního vnímání; proto se může z hlediska pozdějších vývojových stupňů jevit jako fáze primitivní. Nových, složitějších a odvozenějších vztahů však neustále přibývá, takže jejich systém se rychle blíží k plnému využití všech normálních vnímacích schopností, až tohoto cíle dostihne. Poněvadž však umění hledá stále nové cesty a vývoj se nemůže zastavit na stupni jednou dosaženém na delší dobu, pokračuje se po této linii k dalším komplikacím, které v době svého příchodu již přesahují průměrnou vnímací schopnost a jsou bezprostředně přístupné pouze jedincům mimořádně nadaným nebo zase zvlášť připraveným, tedy odborníkům. Tím začíná povážlivá cesta odtržení umění od širokých vrstev a jeho rozpolcení na směr „moderní“, z něhož má pravý užitek jenom stále tenčí a výlučnější vrstva poučených zájemců, a na umění „populární“, u něhož tato obtíž sice není, avšak jen za tu cenu, že se alespoň po technické stránce nutně vyjadřuje řečí minulosti.

Nyní je snad již samo sebou zřejmé, na kterém bodě právě popsané vývojové křivky leží klasické období: Nastává v tom okamžiku, kdy výrazové prostředky dospějí k odkrytí a soustavnému využití všech možností, daných ve východisku, pokud na svou dobu nepřesahují normální kapacitu průměrných vnímacích schopností; trvá pak tak dlouho, dokud v uměleckém projevu nenabudou převahy vztahy ještě složitější, vymykající se prostému a necvičenému sluchu současného posluchače, a dokud se nepočne rýsovat prve zmíněný protiklad dvojího umění, jehož klasická a předklasická fáze neznají.

Toto klasické období v našem hudebním jazyce — tedy také v harmonii — vskutku souhlasí s historickou epochou, kterou v dějinách hudby nazýváme klasicismem a kterou nám ztělesňuje trojhvězdi tzv. vídeňských klasiků — Haydn, Mozart a Beethoven. Z nich Haydn i Mozart nejen časově, nýbrž i charakterem své rané tvorby přímo souvisejí s onou fází, kterou nejlépe a nejvšeobecněji zastupuje česká hudební emigrace 18. století a která se také označuje jako hudba předklasická nebo období předchůdců klasiků. Ačkoli Mozart byl o dobrou generaci mladší než Haydn, přece vyrostl daleko dříve nad své předchůdce a uskutečnil právě dovršení klasického výrazu ve velkých skladbách ze závěrečného období svého překrátkého života, tedy od sklonku osmdesátých let 18. století. U Haydna pak — jak se říká, pod vlivem vrcholných skladeb Mozartových — dostavil se týž výsledek teprve v pozdní tvorbě ze závěrečných let 19. století, tedy až ve stařeckém věku, kdy se již pochybuje o možnostech tvůrčích sil.

V téže době se jeví jako pravý klasik i podstatně mladší Beethoven, skladatel zcela odlišné tvůrčí metody než oba jeho předchůdci, po většinu své tvorby rozmanitě produkující skladby nejrůznějšího formátu a zaměření po celých desítkách. V Beethovenově tvorbě dochází k vlastní syntéze klasického hudebního jazyka, avšak ještě než se Haydn rozřehnal se svým dlouhým životem, dostavil se v Beethovenově díle obrat. *Třetí symfonie*, zvaná *Eroica*, ohlásila na prahu století, které mělo být svědkem netušeného technického rozvoje a dalekosáhlých společenských pře-

vratů, nový směr, který označujeme jako **romantismus**. Přesto čistě technická a spíše řemeslná stránka hudebního projevu — zejména pokud se týká harmonie — zůstává bytostně klasická, poněvadž její patrný pokrok spočívá pouze v domyšlení, zhuštění a komplikaci prvků již stávajících, a nikoli v zásadatecké generaci, která spatřila světlo světa teprve v letech největšího rozmachu Beethovenova tvůrčího génia.

Zúžíme-li tedy nyní okruh svého pozorování opět pouze na harmonii, můžeme navázat na to, co jsme řekli již na počátku výkladu o proměnách hudebního jazyka od rozhraní 16. a 17. století: Přes všechny hluboké rozdíly v hudbě dvou století, jež jsme se v předcházejících odstavcích pokusili naznačit, zůstává vlastní látka harmonie, nazíráme-li ji odděleně, v podstatě táž. Systém harmonických prvků a jejich vztahů, který na prahu 17. století ustavil v geniální osamělosti Claudio Monteverdi, vyčerpává díky nesmírné harmonické intuici svého tvůrce všechny možnosti, dané ve východisku harmonicky založeného hudebního jazyka, pokud byly přístupny průměrné tehdejší hudební chápavosti; po této stránce to tedy je ve svrchu vymezeném smyslu také stupeň klasický, ovšem realizován v oblasti *dramatické monodie*. V oblasti *barokního kontrapunktu* pak se k téže metě dospělo v závěrečném období tohoto směru, jak je známe z díla J. S. Bacha; i zde je klasická harmonie obsažena ve své úplnosti, jak každý rád uzná, přirovná-li k sobě harmonický obsah skladeb Bachových a Beethovenových. A po třetí se harmonická složka hudebního výrazu dopracovala tohoto stupně v oblasti *novodobé sazby homofonní*, a to ve vrcholném období hudebního klasicismu; tehdy však ze všech tří stupňů nejdokonaleji, poněvadž homofonní sazba a metoda motivické práce poskytují harmonii nejlepší podmínky.

Z hlediska čisté harmonie tedy jde o jediné období, jediný vývojový stupeň. Proto také jsme shrnuli celé toto období, obsahující největší jména dějin hudby, do jediného souvislého výkladu, a teprve nyní se obrátíme od hudební praxe k osudům hudební teorie, abychom jednak poznali vývoj teoretických názorů o harmonii v té době, jednak však také získali konkrétnější představu o vlastní náplni klasické harmonie, o níž jsme až dosud mluvili jen ve zcela všeobecných výrazech.

## 2. Vývoj nauky o harmonii do počátku 19. století

Když jsme ke konci předcházející kapitoly v souvislosti s výkladem o pozdně renesanční hudbě jednali o stavu hudební teorie, seznámili jsme se s prvými počátky harmonie jako samostatné teoretické disciplíny, hodné toho jména. Shledali jsme zároveň, že harmonie i tak zůstala daleko zpět za výboji hudební praxe, neboť se jí prozatím nepodařilo dospět dále než ke zjištění, že látkou harmonie jsou akordy ovládané principem konsonantnosti, že jedinými konsonantními akordy jsou tvrdý

a měkký trojzvuk, a že tudíž tyto dva protikladné prvky jsou základem veškerého harmonického dění. Tyto myšlenky představují proti dřívějším teoretickým názorům nesmírný pokrok, avšak ve srovnání s harmonickým obsahem současné hudby to bylo žalostně málo. Jakmile však jednou byly vysloveny a jakmile tím umožnily přiměřený postoj k hudebnímu materiálu, bylo možno očekávat, že dojde k rychlému jejich domýšlení, aby se tak teorie mohla vyrovnat se všemi problémy, před něž ji stavěla vyspělá a mnohotvárná hudební praxe. Tento vývoj bylo možno očekávat tím spíše, že v monodii na rozhraní 16. a 17. věku harmonie po prvé odhalila svou pravou tvářnost, poněvadž již pouhá stylizace hudební věty ukazovala jasně na akord jako na základ hudebního myšlení a pravý klíč ke skutečně hudební teorii.

Avšak hluboce zakořeněné představy a predsudky se jen velmi nesnadno odkládají, a proto také Zarlinovy názory zapadly po několika desetiletích zaujatých polemik se současníky bez přiměřeného ohlasu, neboť jejich základní hledisko bylo příliš nové, než aby bylo snadno pochopitelné. Proto se vlastní hudební teorie pohybovala dále po vyježděných kolejkách tradičních názorů, bez patrného styku se současným stavem a vývojem hudební praxe. Od základu změněný způsob hudebního myšlení se ovšem někde projevit musil, a bylo jen ve slohu vitálního rozmachu počínajícího baroka, že se tak stalo na poli čínorodé praxe, která se mnoho nezdržuje teoretickými úvahami, nýbrž hledí k řešení konkrétní situace. Proto se těžiště vývoje nauky o harmonii v období barokním přesouvá z ryze teoretických oblastí na pole harmonie praktické, jak jsme ji definovali hned na samém počátku svých úvah.

### a) *Continuo*

Zmínili jsme se již o tom, že souběžně se vzrůstem významu harmonie se stupňovala i účast instrumentální složky na provozování renesančních polyfonních skladeb a že tento vývoj byl podporován znamenitými pokroky ve stavbě hudebních nástrojů a zdokonalování jejich reprodukční techniky. V neposlední řadě se to týká nástrojů, které jsou samy schopny vícehlasé hry a které jsou proto samy o sobě schopny vyjadřovat harmonický obsah hudební věty. Právě pro tuto vlastnost získávaly nástroje tohoto druhu (např. varhany, cembalo, loutna) na důležitosti, poněvadž při vhodném začlenění do složitého hlasového pletiva mohly nejenom posloužit jako intonační opora pro vokální hlasy a jako zvukový tmel celého souboru, nýbrž mohly také doplňovat celkový souzvuk po harmonické stránce, chyběly-li v souboru náhodou některé hlasy nebo měla-li skladba v tom směru jisté nedostatky. Aby mohli dostát těmto požadavkům, usnadňovali si hráči zmíněných nástrojů svůj obtížný úkol tím, že si jako předlohu pro svou hru vypisovali nejhlubší hlas provozované skladby. Tomu však je třeba rozumět v tom smyslu, že jejich part nebyl mechanickým opisem partu nejhlubšího hlasu ve skladbě, tedy pravidelně basu, nýbrž byl jakýmsi výtahem okamžitě nejhlubších tónů v celém průběhu skladby. Kryl se proto s normálním basovým partem pouze tam, kde bas skutečně hrál (nebo zpíval) nejhlubší noty; kde se však bas odmlčel nebo kde se pod něj křížením hlasů dostal

některý z hlasů vyšších, nastoupil na jeho místo onen hlas, který v daném okamžiku přednášel nejnižší tóny. Touto metodou vznikl part, který na rozdíl od normálního basového partu prakticky neobsahoval pauzy a vzhledem k celkovému zvuku byl neustále pravým basem: pro tuto vlastnost se mu později dostalo pojmenování *basso continuo*<sup>155</sup> (též *b. continuato*) nebo *basso seguente*. Z tohoto ideálního basového partu pak tehdejší varhaníci (popřípadě hráči jiných nástrojů, schopných akordické hry) improvizovali jakýsi harmonický výťah provozované skladby, jak bychom to dnes asi řekli. Je ovšem patrné, že k tomu ani při znamenité hudebnosti tehdejších hráčů nedávala pouhá basová melodie jednoznačný podklad; aby tedy hráč *continua* hrál nad vypsányými notami svého partu ony souzvučky, jichž bylo na daném místě z vůle skladatelovy třeba, zapisoval si k basovým notám ještě potřebné poznámky, a to nikoli notami, nýbrž číslicemi,<sup>156</sup> které vyjadřovaly intervalové vzdálenosti vyšších hlasů od zapsané basové noty a tím i příslušný akord nad každou z basových not. Takto vybavenému partu se pak kromě prve uvedeného pojmenování říkalo též výrazem *basso numerato*.<sup>157</sup>

Vylíčená reprodukční praxe přirozeně nemohla zůstat bez vlivu na hudební představivost tvůrčích umělců, kteří skoro vesměs patřili k těm, kdož jako varhaníci i jako kapelníci s ní přicházeli při každodenním výkonu svého povolání nejvíce do styku. Poněvadž její kořeny zasahují až do poloviny 16. století, jak se podařilo prokázat poměrně nedávno,<sup>158</sup> není pochyby o tom, že významnou měrou přispěla k praktickému uvědomění o existenci akordického základu hudebního výrazu a hlavně ke vzniku monodie, jak si již dovedeme představit podle toho, co bylo o monodii řečeno na začátku této kapitoly. Ba je možno říci, že bez této praktické přípravy je vznik monodie stěžejí vysvětlitelný, což ovšem nebylo tak zřejmé, dokud byl za objevitele číslovaného basu nebo vůbec *continua* pokládán Ludovico Grossi da Viadana<sup>159</sup> (1564—1654), u něhož se *continuo* objevuje teprve v době, kdy byl monodický sloh již v zásadě ustaven.

<sup>155</sup> Tj. *souvislý bas*; výrazu *souvislý bas* ani jeho ekvivalentu se však v češtině nepoužívá. Nechceme-li tedy říci po italsku *continuo* a nechceme-li se uchýlit k výrazu *generálbas* nebo *generální bas*, mechanicky převzatému z němčiny (*Generalbass*, tedy asi „všeobecný“ či „hlavní bas“), musíme vzít za vděk s termínem *číslovaný bas*, s nímž se seznámíme teprve v následujících řádcích. — Z hlavních evropských jazyků odpovídá italské formě pojmenování již jen angličtina, kde se zásadně užívá termínu *thorough bass*.

<sup>156</sup> Případně i posuvkami u těchto číslic nebo i o samoté stojícími posuvkami. Se způsobem číslování basu, jak se během času vyvinulo v pevný a jednoznačný systém smluvených značek, seznámíme se postupně v systematické části.

<sup>157</sup> Tj. *číslovaný bas*, jak také říkáme v češtině. Obdobného termínu se užívá též ve francouzštině (*basse chiffree*).

<sup>158</sup> Max Schneider, *Die Anfänge des Basso Continuo*, Leipzig 1918, a Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910.

<sup>159</sup> Po vstupu do františkánského řádu se r. 1594 stal kapelníkem dómu v Mantově, avšak již po třech letech odešel do Říma, kde vydal nejdůležitější ze svých četných sbírek církevních skladeb.

V monodii pak continuo dosáhlo mimořádného významu, poněvadž samo o sobě stačilo vyjádřit harmonický podklad, provázející monodickou melodii; skladatel proto nemusil vypisovat více než dva hlasy skladby, totiž *melodii a continuo*,<sup>160</sup> jehož konkrétní stylizace mohla být podle hráčových schopností různá, aniž by tím byla dotčena podstata skladby, jen když byla přesně zachována harmonická struktura. Přesto však vyžadovala nástrojová realizace continua značné dovednosti, které bylo lze nabýt jen důkladným poučením a intenzívním cvikem za předpokladu vyvinutého harmonického citu. Neboť bylo-li basso continuo ve svých počátcích jakýmsi spíše mechanickým „akordickým výtahem“ z pletiva hlasů polyfonní skladby, představovalo continuo 17. století improvizaci tvorbu harmonické věty vymezené basem, melodií a skoupými skladatelovými pokyny v podobě smluvených značek (číslic a posuvek).

Není proto divu, že se *basso continuo* stalo hlavním předmětem pozornosti teoretických pisatelů a že těžiště hudebně literární produkce se přesunulo na pole velmi prakticky zaměřených snah. Tento směr zahájil r. 1608 přední italský skladatel Agostino Agazzari (da Siena, 1578—1640) tím, že druhému svazku páté knihy svých *Sacrae cantiones* předeslal pojednání, nazvané *Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel Conserito*.<sup>161</sup> Již z pojmenování této předmluvy lze vyušit její praktické poslání; podobný charakter, často se silně didaktickým zabarvením, pak má četná literatura, která v tomto směru pokračuje. Po více jak celé století se pohybuje mezi prostými sbírkami číslovaných basů s několika vysvětlujícími poznámkami, sbírkami to, které byly často skládány jen s myšlenkou na okruh vlastních žáků, a mezi obširnějšími textovými pasážemi v teoretických pojednáních z jiného oboru nebo encyklopedického charakteru, aby konečně vyústila do skutečných učebnic většího formátu, v nichž ovšem také převládá notová část, jak už povaha věci sama přináší. První z těchto tří typů nejlépe zastupují známí italští skladatelé Bernardo Pasquini (1637—1710) a Alessandro Scarlatti (1660—1725), druhý pak

Historický význam má rozsáhlá sbírka *Cento concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4 voci con il Basso continuo per sonar nell'organo* (1602—1611), která byla dříve považována za prvý doklad existence continua vůbec a následkem toho Viadana za jeho původce. Dnes ovšem víme, že nejenom Caccini, Peri, Emilio del Cavaliere a Adriano Banchieri i jiní skladatelé té doby užívali číslovaného basu ještě před Viadanou, nýbrž též že tato praxe má ještě starší tradici; Viadanovo prvenství se tedy omezuje pouze na to, že *basso continuo* je v jeho skladbách podstatnou a nepominutelnou složkou, jak to pěkně vyjadřuje již prve citovaný název jeho hlavní sbírky, který v českém překladu zní *Sto církevních koncertů pro jeden, dva tři i čtyři hlasy se souwislým basem, který se má hrát na varhany*.

<sup>160</sup> „Partitura“ tedy mohla čítat pouhé dva nad sebou zapsané notové systémy: Vrchní pro vedoucí (z počátku pravidelně vokální) melodický hlas a spodní pro continuo. Poněvadž hráč continua měl před očima oba tyto hlasy, mohlo je snadno doplňovat na akordy ve shodě s úmysly skladatele, i když bylo k notám continua připsáno jen velmi málo dalších poznámek. V této formě (*zpěvní hlas + continuo* s malým počtem číslic a posuvek) se také dochoval svrchu citovaný úryvek z Monteverdiho opery Korunovace Poppeina (viz výše př. 31), v němž jsou však akordy doplněny na běžný čtyřhlas. Již z pouhého pohledu na tento příklad lze poznat, že skoro celý harmonický obsah skladby je jednoznačně vyjádřen již souzvukem obou krajních hlasů.

<sup>161</sup> O tom, jak se hraje nad basem všemi (tj. různými) nástroji a o způsobu jejich užití v souboru.

Němci Johann Crüger (1598—1662) svou *Synopsis Musica* (1624) a Andreas Werckmeister, obírající se hlavně akustickými problémy (*Musikalische Temperatur*, 1691). Třetí typ se výrazněji uplatňuje až od počátku 18. století, kdy již byly na technice continua rovnoměrně zúčastněny všechny tři hlavní oblasti tehdejší evropské hudby, totiž italská, německá (lépe řečeno středoevropská) a francouzská;<sup>162</sup> k nejvýznačnějším dílům tohoto druhu patří italská učebnice *L'armonico pratico al cimbalo, ovvero regole, osservazioni ed avvertimenti per ben suonare il basso ed accompagnare sopra il cemballo, spinetta ed organo*,<sup>163</sup> kterou r. 1703 vydal Francesco Gasparini (1668—1727), a pak učebnice německé, jednak příručka Davida Heinichena (1663—1729), z prvního vydání přepracovaná a r. 1728 znovu vydaná pod názvem *Der Generalbass in der Composition*,<sup>164</sup> jednak dvojí zpracování téže látky u Johanna Matthesona (1681—1764) pod jménem *Grosse Generalbassschule* (1731—1751) a *Kleine Generalbassschule* (1735).<sup>165</sup> Z odkazu velkých souvěkých mistrů sluší do této souvislosti zařadit i stručný návod, obsažený ve známém dílku *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*<sup>166</sup> (1722), jež pro svou druhou manželku sepsal J. S. Bach.

Jak lze poznat již z pouhých názvů několika málo děl, uvedených v předcházejícím odstavci, má celá tato literatura vysloveně praktické poslání. Proto se spokojuje s ryze popisnou metodou a přes všechnu důkladnost, zevrubnost a třeba i soustavnost výkladu nemůže podat víc, než přehlednou sbírku dílčích dogmatických předpisů pro „správné“ tvoření harmonického „doprovodu“ z číslovaného basu, a to předpisů bez patrné vnitřní souvislosti a příčinné vazby. Zřetel k jednotlivostem převládá, a poněvadž „generálbasové“ písmo zpodobuje akordy spíše jako výsledek souhry intervalů než jako vlastní základ a stavební materiál harmonicky založené hudební skladby, nesetkáme se zde ani s vyčerpávající klasifikací vícezvuků, ani s přiměřeným výkladem o jejich vzájemném poměru. Není sice pochyby o tom, že i touto mechanickou cestou si nadaní jednotlivci zcela spolehlivě osvojili nejenom virtuózní stupeň dovednosti improvizovat harmonickou větu z daného číslovaného basu, nýbrž i neselhávající schopnost harmonickou větu volně tvořit, ať již šlo o sazbu homofonní nebo kontrapunktickou; avšak na druhé straně nelze popřít, že úctyhodná obratnost v harmonickém vyjadřování přecházela hudebníkům do krve bez skutečného uvědomění a bez zájmu o hlubší poznání. Vždyť v poslední instanci závisela na podvědomém instinktu, který v dané situaci rozhodoval o tom či onom řešení prostě proto, že „to jinak přece ani nemůže být“.

<sup>162</sup> Tehdy se také pro hru continua poměrně často užívalo italského výrazu *accompagnamento* nebo francouzského *l'accompagnement*, tedy doprovod, doprovázení.

<sup>163</sup> Praktický harmonik-cembalista čili pravidla, předpisy a upozornění pro správnou hru basu a doprovod na cembalu, spinetu a varhanách.

<sup>164</sup> Číslovaný bas v hudební skladbě.

<sup>165</sup> Velká, popříp. Malá škola číslovaného basu.

<sup>166</sup> Klavírní knížka pro A. M. Bachovou.



b) *M. Mersenne*

Ani pro hudební tvorbu, ani pro její rozvoj a pokrok není roznodující, jakou metodou si skladatelé osvojují logiku hudebního myšlení, a proto lze souhlasit i s názorem, že v tomto smyslu plnila právě popsaná literatura praktickou stránku svého poslání docela úspěšně; ostatně ještě dnes se některé učebnice harmonie ubírají touto cestou; nechceme také zacházet tak daleko, abychom tvrdili, že proto nemohou dospět svého cíle. Avšak skutečná teorie v pravém toho slova smyslu nemůže ustrnout na pouhém vnějškovém popisu a nemůže se spokojit s funkcí katechismu dogmatických pouček, nýbrž má-li si zachovat nárok na své jméno, musí usilovat o soustavný výklad a hlubší porozumění věci.

Naposledy jsme se s touto snahou setkali za soumraku renesance, u zakladatele harmonie Gioseffa Zarlina a u jeho současníků před koncem 16. století. Od té doby však úplně opanoval pole vylíčený směr, opírající se o continuo a jeho techniku; za celou dobu, již jsme se teď zabývali, přesáhla přes tyto úzké obzory jediná z významnějších postav hudebně teoretického myšlení — Marin Mersenne<sup>167</sup> (1588—1648). Jeho nejdůležitější spis z oboru hudební teorie vyšel ve dvou objemných svazcích v letech 1636 a 1637 v Paříži pod názvem *Harmonie Universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*;<sup>168</sup> na pohled se zdá, že je to opožděné pokračování vleklých středověkých úvah o konsonanci intervalů a do jisté míry tomu tak opravdu jest, neboť značná část díla je věnována výkladu o intervalech a o stupni jejich konsonantnosti, založenému sice na nám již známých číselných poměrech,<sup>169</sup> avšak vydatně dokládanému filosofickými argumenty i teologickými

<sup>167</sup> Mersenne, za studií spolužák Descartův na slavné koleji *La Flèche*, proslul jako teolog i jako vědec širokých zájmů a patřil k nejvzdělanějším osobám své doby. Hudební teorie se týká pouze část jeho díla, přičemž hudebně teoretické otázky vystupují často v souvislosti s nejdlehlějšími obory; zvláště příznačným dokladem takového (v tomto případě spíše vnějšího) spojení je titul spisu *Ars navigandi super et sub aquis cum Tractatu de Harmonia* (O plavbě nad a pod vodou s Pojednáním o harmonii, 1644). Kromě stěžejního díla, jmenovaného v textu, jsou harmonii z Mersennovy literární tvorby věnovány zejména tyto práce: *Questions Harmoniques* (Otázky harmonie, 1634), *Les Préludes de l'Harmonie Universelle* (Předběžné kapitoly k vesmírné harmonii, 1634) a *Harmonicorum libri XII* (12 knih o harmonii, 1635/6); již z názvů těch spisů je patrné, že pro Mersenna se hudební teorie skoro ztotožňovala s harmonií.

<sup>168</sup> Vesmírná harmonie, obsahující hudební teorii i praxi.

<sup>169</sup> Abychom dalšímu textu správně porozuměli, musíme si připomenout, že při vyšetřování poměrů mezi tóny se tehdy jednotlivé tóny vyjadřovaly délkou struny, která jim (za předpokladu stejného napětí) odpovídala. *Le son est au son comme la corde est à la corde* (Tón se má k tónu jako se má struna ke struně) praví největší filosof té doby René Descartes; délku struny lze snadno vyjádřit číslem a tím se celá hudební teorie přenáší na pole matematiky, která hrála i v tehdejší filosofickém uvažování přední úlohu. Pro porozumění dalšímu výkladu celkem postačí, zapamatujeme-li si těch několik číselných poměrů, které již známe z výkladu o teorii Zarlinově (srov. výše str. 100 n.) a z prvních členů řady tzv. *aliquotních tónů*. Jsou to tyto poměry: čistá oktáva 2:1, resp. 1/2, čistá kvinta 3:2 (2/3), čistá kvarta 4:3 (3/4), velká tercie 5:4 (4/5) a malá tercie 6:5 (5/6); přitom prvé číslo je větší, poněvadž znamená delší strunu, vydávající hlubší tón. Z důvodů, jež není třeba probírat,

analogiemi. Ale od intervalů Mersenne postupuje k akordům a v této své části jeho dílo přináší nový pohled na harmonickou problematiku, kterým se Mersenne zařadil mezi průkopníky typu Zarlina.

Pokud Mersennovi předchůdci (kromě Zarlina) a současníci měli vůbec jasnou představu o akordu, považovali jej za výsledek sloučení nebo navršení dvou nebo i více intervalů. Proto si ani nejjednodušší trojzvuk, s nímž se setkávali na každém kroku, totiž kvintakord, nedovedli představit jinak, leč jako součet dvou tercií ( $c-e-g = c-e+e-g$ ) nebo jako souznění terciie a kvinty ( $c-e-g = c-e+c-g$ ). Naproti tomu Mersenne chápe trojzvuk jako výsledek rozpadu většího intervalu na dvě části; v jeho představě tedy kvintakord vzniká tím, že kvinta (např.  $c-g$ ) se rozdělí středním tónem (např.  $e$ ) na dva díly. Tento střední, dělicí tón trojzvuku Mersenne označuje termínem *milieu*; milieu ovšem nelze stanovit libovolně, nýbrž pouze exaktní matematickou cestou.

Mersenne zná trojí způsob, trojí odlišný počet, jímž lze odvodit milieu: aritmetický, harmonický a geometrický; podle toho, kterého ze tří způsobů se užije, vzniká *milieu aritmetické*, *harmonické* nebo *geometrické*. Pro tvorbu trojzvuků však mají praktický význam pouze první dvě z uvedených možností, takže v tomto smyslu Mersenne rozeznává pouze milieu aritmetické a harmonické.<sup>170</sup>

Z kteréhokoli intervalu tedy můžeme sestrojít dva různé trojzvuky, které se od sebe liší různou hodnotou tónu středního (milieu). K nejpozoruhodnějšímu výsledku tato aplikace vede u čisté kvinty, z níž při zavedení *aritmetického milieu* získáme kvintakord durový, kdežto při použití *harmonického milieu* vznikne kvintakord mollový. Přitom lze číselné poměry durového trojzvuku vyjádřit aritmetickou řadou 20 : 25 : 30 a číselné poměry tónů mollového trojzvuku harmonickou řadou 20 : 24 : 30.<sup>171</sup>

Mersenne poměr obrací a užívá pro nižší tóny nižší čísla a pro vyšší tóny čísla vyšší, jak tomu je v číslování alikvotních tónů, tehdy ještě neznámých. Matematické důsledky zůstávají ovšem i po obrácení poměrů stejné.

<sup>170</sup> Milieu aritmetické stanoví takto: Číselné hodnoty obou tónů intervalu, jehož milieu hledáme, se prostě sečtou a jejich součet se dělí dvěma. Abychom mohli tento postup znázornit způsobem obvyklým v matematice, zvolíme si pro číselné hodnoty tónů daného intervalu symboly  $a$  (nižší tón intervalu) a  $b$  (vyšší tón); vzorec výpočtu aritmetického milieu pak bude znít  $m(\text{ilieu}) = \frac{a+b}{2}$ . Kdybychom tímto způsobem chtěli vyjádřit číselné poměry celého trojzvuku, který vznikne z daného intervalu ( $a:b$ ) zavedením aritmetického milieu, použili bychom k tomu obecného vzorce  $a : \frac{a+b}{2} : b$ . — Milieu harmonické vyžaduje poněkud složitějšího počtu: Součin číselných hodnot obou tónů daného intervalu se dělí jejich součtem lomeným dvěma; daleko názorněji to lze vyjádřit matematickým vzorcem  $m(\text{ilieu}) = \frac{ab}{a+b}$ , v němž mají  $a$  i  $b$  stejným význam jako prve. Obecný

vzorec pro trojzvuk, který by vznikl zavedením harmonického milieu, by tedy zněl  $a : \frac{ab}{a+b} : b$ .

<sup>171</sup> Obě tyto číselné řady jsou výsledkem vzorců, uvedených v předcházející poznámce. Postup

Kdyby to, co je vyloženo v předcházejícím odstavci, bylo ústřední myšlenkou Mersennových úvah, bylo by možno jeho pojetí durového a mollového kvintakordu hodnotit jako pokus o teoretický výklad těchto dvou trojzvuků, o nichž již tehdy bylo jasné, že jsou základem veškeré praktické harmonie. Mersenne by se pak jevil jako pokračovatel Zarlínův, jako významný teoretik, jenž nahradil nám již známý dualismus Zarlínův dualistickým protikladem aritmetického a harmonického milie u a otevřel tímto zdůvodněním nové cesty teoretickým úvahám. Není však tomu tak: Krajně univerzalistické založení vedlo Mersenna k tomu, že podobným způsobem propočítal různá milie u všech myslitelných intervalů až do rozpětí čtyř oktáv, tedy též intervalů, které již ani nedovedeme rozumně pojmenovat. Obdržel tak ze zdánlivě stejného základu vedle několika prakticky užívaných trojzvuků řadu roztodivných akordických útvarů, které tehdy neměly pro praxi nejmenší význam. Jediným klasifikačním prostředkem, který měl do únavné záplavy vícezvuků uvést pevný řád, byla míra jejich konsonantnosti; je předem zřejmé, že i zde užil měřítko ryze matematického.<sup>172</sup> Jeho důslednou aplikací se však dostal do rozporu se soudobou hudební praxí, i když to snad sám nezpozoroval; neboť podle něho by byl tzv. durový kvartsextakord (např.  $g-c-e^1$ ) konsonantnějším útvar<sup>173</sup> než durový kvintakord, s čímž by nemohl ani tehdy, ani dnes nikdo souhlasit.

Na druhé straně by však nebylo správné přehlédnout, že přes vážné nedostatky tohoto druhu obsahují Mersennovy spisy také pozoruhodné myšlenky, k jejichž jasné formulaci se prve zmínění autoři praktických příruček continua ani dlouho potom nepropracovali. Tak již sama myšlenka odvozovat trojzvuk štěpením intervalu ukazuje, že Mersenne podobně jako Zarlino viděl v trojzvuku základní, nesložený prvek harmonie. Mersenne si byl také jasně vědom toho, že z harmonického hlediska na kvalitě vícezvuku nic nemění, opakují-li se některé z jeho tónů v dalších

je tento: Interval čisté kvinty vzniká souzněním dvou tónů, jejichž číselné hodnoty jsou ve vzájemném poměru 3:2, resp. podle Mersenna (srov. závěr pozn. <sup>170</sup>) v obráceném poměru 2:3; postačí tedy tato čísla dosadit do obecných vzorců a provést výpočet. Abychom se však ve výsledku vyhnuli desetinným místům, uijeme daného poměru v desetinásobném tvaru, jenž na poměru nic nemění,

tedy poměru 20:30. Propočtením prvního vzorce  $a : \frac{a+b}{2} : b$  obdržíme  $20 : \frac{20+30}{2} : 30 = 20 : 25 : 30$ .

Propočtením druhého vzorce  $a : \frac{ab}{a+b} : b$  obdržíme  $20 : \frac{20 \cdot 30}{20+30} : 30 = 20 : \frac{600}{25} : 30 = 20 : 24 : 30$ .

<sup>172</sup> Podle Mersenna je trojzvuk tím konsonantnější, čím menší je součet číselných hodnot jeho tónů, zredukovaných krácením na nejnižší celá čísla. Tedy např. u durového trojzvuku lze původně nalezený poměr 20:25:30 zredukovat až na 4:5:6; sečteme-li tato čísla, vyjadřuje jejich součet (15) míru konsonantnosti trojzvuku. Mollový trojzvuk, původně vyjádřený hodnotami 20:24:30, lze krátit pouze na tvar 10:12:15, což dává součet 37. Z toho by tedy plynulo, že durový kvintakord je daleko konsonantnější než mollový, což vskutku do jisté míry souhlasilo s tehdejšími přesvědčeními; my ovšem pociťujeme oba uvedené trojzvuky jako stejně konsonantní.

<sup>173</sup> Poměr číselných hodnot durového kvartsextakordu je totiž možno v nejjednodušším tvaru vyjádřit řadou 3:4:5; součet těchto čísel (12) je tedy podstatně nižší než výsledek u durového kvintakordu (15), zmíněný v předcházející poznámce.

oktávách (čili budou-li *zdvojeny v oktávě*, jak se říkává). Sám praví, že interval (dvojzvuk) lze vždy doplnit na trojzvuk, k trojzvuku že se však již nedá nic doplňovat kromě oktávy, jež není „leč opakováním unisona“; k dalšímu důsledku, který z tohoto poznání plyne, totiž k pojmu tzv. *akordických obrátů*, však nedospěl. Naproti tomu aspoň neurčitě a mimochodem vyslovil neobyčejně odvážnou myšlenku, že není třeba bas pokládat za základ vertikální harmonické struktury; jde přece o vzájemné poměry mezi tóny různé výšky, jež lze stejně dobře chápat shora dolů jako naopak. Podobně jako Zarlino přestává i Mersenne ve svých úvahách o harmonii na vyšetřování stavby izolovaných vícezvuků (prakticky jen trojzvuků); vzájemné vztahy jednotlivých vertikálních útvarů přesahují jeho obzor, poněvadž — jak praví — postačí ukázat, co je (v jednotlivém souzvuku) lepší a harmoničtější, neboť všechno ostatní záleží na dovednosti skladatelově a na různých okolnostech, které jsou „nadmíru proměnlivé“.

Není nesnadné si na závěr uvědomit, odkud u Mersenna pramení nápadný rozpor teoretických závěrů se skutečnou hudební praxí. Mersenne jako mnoho jeho předchůdců od nejstarších dob vyšel z nesporné skutečnosti, že tónům určité výšky odpovídají určité fyzikální jevy, které můžeme na rozdíl od prchavých sluchových vjemů přesně měřit; je proto také možno je vyjadřovat matematickými poměry, z nichž některé opravdu neodbytně ukazují na zřejmou souvislost s přirozenými požadavky hudebního sluchu. V dalším uvažování však již nedbal toho, že matematické výrazy jsou pouhými symboly tónů, jež reprezentují, a pokračoval po linii abstraktních výpočtů bez ohledu na to, zda též výsledkům těchto počtů odpovídají hudební skutečnosti. V tom se stal typickým (a na půdě skutečné harmonie vlastně prvním) příkladem a předobrazem neodvratného ztroskotání všech pokusů o výklad hudební zákonitosti čistě matematickými prostředky čili o podržení teoretické harmonie zákonům bytostně cizí vědecké disciplíny.

V této typičnosti je také důvod, proč jsme se u Marina Mersenna zdrželi poněkud déle, než se snad zdá přiměřené historickému dosahu jeho názorů. Jak jsme si však řekli hned na počátku, v *Úvodu do studia harmonie* nejde ani tak o soustavné probrání dějin této disciplíny, jako spíše o to, abychom poznali jak nejdůležitější teoretické názory, tak hlavní typy teoretického myšlení v tomto oboru. I když tedy Mersenne nemá ve vývoji teoretické harmonie zvlášť vynikající místo, přece jen lze právě na jeho případu dobře ukázat, jakými cestami se ubírá matematicky orientovaný směr v harmonii; tento směr sice až do přítomnosti z harmonie nevyvymizel, po těchto zkušenostech se však jím v dalším nebudeme musit zabývat již tak podrobně.

Avšak i kdyby tohoto zvláštního důvodu nebylo, zasloužil by si Mersenne zvýšené pozornosti již proto, že jeho dílo zůstalo dlouho jediným vážným pokusem o výklad (tedy nikoli jen pouhý popis) harmonických jevů po zakladatelském činu Zarlinově, neboť jinak se literární produkce z našeho oboru omezila jenom na prakticky a pedagogicky orientované práce, s nimiž jsme se již seznámili. Uplynulo dobrých pětasedmdesát let od vydání posledního spisu Mersennova, než se vývojová řada, otevřená Zarlinem, dočkala svého pokračování v teoretických pojednáních Rameauových, jimiž se rázem otevřela nová etapa ve vývoji harmonických nauk.

c) *J. Ph. Rameau*

Jean Philippe Rameau<sup>174</sup> (1683—1764) byl především vynikajícím skladatelem a měl příliš bystrý smysl pro pozorování vlastní tvůrčí práce, než aby věřil, že skladatele při jeho tvorbě vedou desítky dílčích předpisů o vedení hlasů a jiných technických záležitostech, jimž bylo možno se naučit z příruček *continua* a doprovázení. Dobře cítil, že zákonitost hudebního vyjadřování je třeba vystihnout soustavou několika obecných pravd a že od jednotlivých případů je možno cestou abstrakce spolehlivě dospět ke stanovení všeobecně platných zásad. Nedovedl si však představit, že by zákonitost hudebního jazyka mohla mít původ v hudebních jevech samých o sobě, nýbrž hledal její principy ve hmotném zdroji hudebních zvuků. Vítanou oporou mu přitom byl objev existence tzv. *aliquotních tónů*, který krátce předtím učinil Sauveur,<sup>175</sup> a s tím úzce spojený akustický úkaz *rezonance*.

Toto východisko mělo k živé hudbě jistě daleko blíže než početní operace Rameauových předchůdců, jeho matematické důsledky však byly obdobné a vedly opět k přesvědčení, že harmonie není vlastně nic jiného než aplikovaná matematika. Proto se také Rameau na počátku jeví jako přímý pokračovatel Mersennův, alespoň potud, pokud u něho nezvítězil přirozený harmonický cit nad matematicko-akustickými představami. Ale jakmile dospěl k bodu, kde mu akustický a matematický aparát sloužil pouze k doložení a zdůvodnění bezprostředně poznané hudební skutečnosti, počal tvořit a skutečně také vytvořil teoretický systém, vztahující se na celou problematiku svého předmětu, systém, jakého harmonie do té doby nepoznala. A v tom smyslu se teprve on stal vlastním zakladatelem teoretické harmonie.

Již z toho je patrné, že Rameauova nauka, jak ji dnes známe, nevznikla najednou, a nelze zamlčet, že jeho četné práce někdy dokonce obsahují rozličné, ba protichůdné názory na tutéž věc. Od r. 1722, kdy vydal své první teoretické dílo *Traité de l'harmonie reduite a ses principes naturels*,<sup>176</sup> vrátil se Rameau k téže problematice znovu a znovu až do konce svého dlouhého života, a to jak v rozsáhlejších pojednáních zásadního dosahu, tak v drobnějších pracích, obyčejně polemicky vyhocených; z jeho úctyhodného literárního odkazu jsou dále nejdůležitější *Génération harmonique*<sup>177</sup> (1737)

<sup>174</sup> Rameau pocházel z Dijonu, kde byl jeho otec varhaníkem. Po nepříliš hlubokých všeobecných studiích se v 19 letech po krátkém pobytu v Miláně věnoval zcela hudbě a po dlouhá léta působil jako varhaník na různých místech ve Francii, než se mu podařilo po rozhodném úspěchu prvního hudebně teoretického spisu ve čtyřiceti letech svého věku trvale zakotvit v Paříži. Je vlastně jediným hudebním teoretikem, který zároveň patří mezi nejvýznamnější skladatelské zjevy světové hudby. Jeho reformní činnost v různých oborech hudební skladby je dobře známa; ale právě tak jako ona narážela na nepochopení a odpor současníků, tak i Rameauovy smělé teoretické objevy zůstaly dlouho nedoceny a většina jeho literární tvorby se obrací k jejich obhájení. Proto postačí z ní uvést toliko tři stěžejní spisy, zmíněné v dalším textu.

<sup>175</sup> Joseph Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique* (1701).

<sup>176</sup> Pojednání o harmonii, chápané z jejich přirozených základů.

<sup>177</sup> O vzniku (zrodu, plození) harmonických jevů.

a *Démonstration du principe de l'harmonie*<sup>178</sup> (1750). Není ovšem třeba, abychom krok za krokem sledovali vývoj Rameauových názorů, zejména těch, které později sám opustil; tím méně je třeba, abychom se podrobně obírali jeho matematicko-akustickou argumentací. Pro náš účel naopak postačí, seznámíme-li se s těmi jeho myšlenkami, které se staly trvalým ziskem hudebně teoretického myšlení a jimiž podnes často operujeme, aniž bychom si vždy uvědomovali, komu za ně vdčíme.

Rameau od počátku cítil, že základem harmonie je trojzvuk, a to právě tak trojzvuk tvrdý jako trojzvuk měkký. Kdežto pro tvrdý trojzvuk (durový kvintakord) dovedl po jistém hledání nalézt přijatelné zdůvodnění a vysvětlení jeho konsonantnosti ve skutečnosti, že tento trojzvuk je obsažen v počátečních členech řady *aliquotních tónů*,<sup>179</sup> a že je tudíž dán přírodou, nemohl pro trojzvuk mollový nalézt uspokojivé vysvětlení, ačkoli si byl dobře vědom, že je to neméně základní útvar. Uchýlil se proto k dosti složitému zdůvodnění, jež je do jisté míry obdobné vysvětlení Zarlínovu a jež vlastně předpokládá alespoň pomyslnou existenci řady „*spodních tónů*“;<sup>180</sup> totiž je však v tom, že tuto řadu nelze nijak prokázat.

Výskyt durového trojzvuku v řadě *aliquotních tónů* přivedl Rameaua na myšlenku, že trojzvuk je nevyhnutelným produktem jednotlivého tónu čili že původcem celého kvintakordu je jeho nejspodnější tón, jemuž proto přísluší jméno *générateur*<sup>181</sup> nebo též *základní tón*; tím se také vysvětluje běžná představa, že akordy se tyčí od basu vzhůru. I zde však vzniká velká potíž: Vysvětlujeme-li mollový kvintakord „*spodními*“ tóny, tedy postupem shora dolů, jakým právem můžeme pokládat jeho nejspodnější tón za základní? Je patrné, že fundamentálním tónem by měl být tón nejvyšší (kvinta), což je sotva možno tvrdit.

Pro další postup Rameauových úvah je ovšem důležitější, že se oba trojzvuky přijímají jako přirozený základ hudby, než skutečnost, že jejich výklad jako celek neuspokojuje. Až potud obsahuje Rameauův výklad ve srovnání s Zarlínem nebo Mersennem jediný pokrok v pojmu základního tónu v trojzvuku; jeho pravý význam e však ukáže teprve v kombinaci s druhou myšlenkou, kterou Rameau odvodil

<sup>178</sup> Výklad (důkaz) o pravém základu harmonie.

<sup>179</sup> Rameau se přitom dovolává 1., 3. a 5. tónu této řady (tedy např. při základu C tónů C—g—e<sup>1</sup>), které jsou skutečně za jistých podmínek slyšitelné a jež lze velmi snadno prokazovat rezonancí. (Přehled prvních deseti *aliquotních tónů* je v jiné souvislosti uveden níže v pozn. <sup>183</sup>, kde se může snadno orientovat, komu snad *aliquotní tóny* nejsou běžné.) — Rameauovo vysvětlení odpovídá teprve vyvinutějšímu stupni jeho harmonie; v *Traité* stál ještě na čistě matematickém stanovisku a vysvětloval nejenom durový a mollový kvintakord, nýbrž i další trojzvuky po způsobu Mersennově.

<sup>180</sup> Tedy existenci pravého protikladu řady „*svrchních*“ (*aliquotních*) tónů, tj. např. řady c<sup>2</sup>—c<sup>1</sup>—f—c—As—F. Kdybychom zde použili (jako prve) 1., 3. a 5. členu, obdrželi bychom trojzvuk c<sup>2</sup>—f—As, trojzvuk mollový, ovšem v pořadí od nejvyššího tónu směrem dolů.

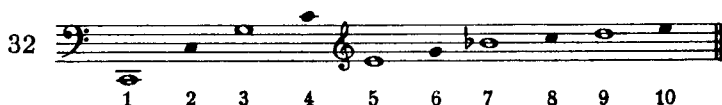
<sup>181</sup> Rodič, zploditel. Podle tohoto termínu lze také pochopit, jak mínil Rameau stěží přeložitelný název výše zmíněného pojednání *Génération harmonique*. Místo termínu základní tón, jehož v podobném významu užíváme dnes, Rameau používá výrazu *la basse fondamentale*, tedy základní (fundamentální) bas. Poněvadž se s tímto termínem shledáváme i v pozdější nomenklatuře ve specifickém významu, budeme ho používat i my, kde to bude vhodné.

z uspořádání řady alikvotních tónů. Touto myšlenkou je přesvědčen, že (čistá) oktáva není z hlediska harmonie skutečným intervalem, nýbrž pouhým opakovaním (*replique*) téhož tónu.<sup>182</sup> Na podporu tohoto tvrzení Rameau kromě jiného uvádí, že čistá oktáva jako první alikvotní tón tvoří základní matematický poměr 1:2; avšak ze všech jeho důvodů je nejpřesvědčivější prosté konstatování, že o totožnosti tónů v poměru čisté oktávy nás poučuje sluchová zkušenost.

Myšlenka harmonické totožnosti tónů v oktávovém zdvojení nebo přeložení sice nebyla úplnou novinkou, Rameau však byl prvním teoretikem, jenž z ní odvodil pojem akordických obrátů. Teprve u něho se totiž setkáváme s poznáním, že např. sextakord  $e-g-c^1$  nebo kvartsexakord  $g-c^1-e^1$  jsou pouhými obměnami (obraty, *renversements*) kvintakordu  $c-e-g$  čili — abychom to vyjádřili po rameauovsku — že původcem všech tří těchto akordů je týž *générateur c*. Dnes bychom nejspíše řekli, že všechny tři uvedené akordy jsou různými formami jediného trojzvuku *C dur*, z nichž je ovšem nejzákladnější forma, u které *générateur* splývá s basem, tedy kvintakord. U sextakordu a kvartsexakordu této shody není, poněvadž *générateur* zůstává stále týž, zatímco bas obsahuje pokaždé jiný tón akordu. Z toho plyne, že vedle skutečného basu můžeme ke každé harmonické větě sestrojiti ještě myšlený bas, který by se skládal ze základních tónů (*générateurs*) jednotlivých akordů. Právě tento myšlený bas vystihuje daleko lépe než mechanické *basso continuo* harmonickou strukturu skladby; je to *basse fondamentale*, jenž je klíčem k určování vzájemného vztahu jednotlivých vícezvuků, z nich se harmonická věta skládá.<sup>183</sup>

*Basse fondamentale* nás již přenesl do oblasti vzájemných vztahů mezi akordy, tedy na pole, kde Rameau neměl předchůdců, aspoň pokud se týká teoretického pohledu na věc. Viděli jsme již, že v jeho pojetí je poměr mezi vícezvuky dán poměrem mezi jejich základními tóny. Ve srovnání se složitými předpisy učebnic *continua* se tímto zjištěním otázka značně zjednodušila, nebyla však dosud zodpověděna: Bylo

<sup>182</sup> Poněvadž je přesvědčen o tom, že zdvojení tónu ve vyšších oktávách nepřináší pro harmonii nic nového, vylučuje Rameau z řady alikvotních tónů ony členy, které opakují tón, obsažený již v nižší oktávě. Důsledky tohoto pojetí lze na počátku řady alikvotních tónů znázornit takto (tóny, které odpadnou, jsou vyjádřeny vyplněnými notami):



Z tohoto znázornění je také možno si vysvětlit, proč Rameau vyjadřuje durový trojzvuk 1., 3. a 5. alikvotním tónem, což odpovídá poměru 1 : 3 : 5, resp. 1 : 1/3 : 1/5, kdežto Zarlino a po něm i Mersenne vycházeli z poměru 4 : 5 : 6, jenž je ovšem obsažen i v alikvotních tónech.

<sup>183</sup> Pro nás je pojem akordických obrátů (i se svými důsledky) naprosto samozřejmou věcí, takže bychom mohli snadno přehlédnout historický význam Rameauova objevu; stačí si však uvědomit, že mnozí jeho současníci nebyli s to Rameauův názor pochopit, natož se s ním smířit, abychom viděli, jak převratná to byla myšlenka. Ba možno říci, že pro další vývoj měla stejně základní význam jako teoretické poznání existence trojzvuku, za něž harmonie vděčí Zarlinovi.

totiž ještě třeba nalézt princip, kterým je poměr základních tónů jednotlivých akordů ovládán, čili objevit *regulující princip postupu fundamentálního basu*. Rameau hledal a našel tento princip opět v rezonanci, resp. řadě alikvotních tónů;<sup>184</sup> tato řada, která ve svém prvním a druhém členu poskytla podklad pro zdůvodnění totožnosti dvou tónů v čisté oktávě, obsahuje v poměru svého prvního a třetího členu (tedy v nejbližší příštím poměru) interval čisté kvinty;<sup>185</sup> tento interval Rameau povyšuje na výlučný princip vztahů mezi tóny fundamentálního basu (a tím i mezi vícezvuky). Uvažuje takto:

K fundamentálnímu basu *c* (jenž reprezentuje akord *c—e—g*) lze sestrojít pouze dvojí poměr čisté kvinty: buď směrem vzhůru, čímž dojdeme k tónu *g*, nebo směrem dolů, čímž obdržíme tón *F*. (V prvním případě tedy dostáváme trojzvuk *g—h—d<sup>1</sup>*, ve druhém pak *F—A—c*). Celý mechanismus vzájemných vztahů mezi akordy musí proto být obsažen v trojčlenném poměru fundamentálních basů ve dvou čistých kvintách nad sebou, což lze vyjádřit číselným výrazem *1 : 3 : 9*; je však třeba stále mít na paměti, že východiskem tohoto poměru je člen střední (*3*).<sup>186</sup> A tento ústřední trojzvuk Rameau nazývá tónikou (*tonique*), trojzvuk v poměru vrchní kvinty dominantou (*dominante*)<sup>187</sup> a trojzvuk ve spodní kvintě spodní dominantou (*sous-dominante*); zavedl tím do terminologie praktické i teoretické harmonie základní pojmy, bez nichž si ji už ani nedovedeme představit.

Těmito třemi trojzvuky ve kvintovém poměru, které dnes nazýváme *trojzvuky hlavními*, jsou úplně vyjádřeny všechny tóny, obsažené v diatonické stupnici; ba Rameau hledí na věc tak, jako by diatonická stupnice a tónina vůbec byla produktem těchto tří akordů, jež zase vznikají z příslušných tónů fundamentálního basu. Proto se snaží veškeré (diatonické) harmonické útvary vysvětlit jako produkt pouhých tří tónů, které bychom dnes nazvali *tónickou, dominantní a subdominantní primou*. Jeho úvahy o této otázce jsou příliš složité, než abychom je mohli sledovat; postačí, povšimneme-li

<sup>184</sup> Ve skutečnosti ovšem nelze pochybovat o tom, že Rameau to vše vycítil z vlastní hudební zkušenosti právě tak, jako prve harmonickou totožnost oktávy, a že teprve dodatečně pro ni hledal matematicko-akustické odůvodnění, bez něhož se nedovedl obejít; ve svém výkladu však pochopitelně začíná od matematických a akustických jevů, jako kdyby teprve jejich prostřednictvím byl dospěl k závěrům pro hudbu.

<sup>185</sup> Přesně vzato jde o poměr *duodecimy* čili kvinty přes oktávu (např. *C—[c]—g*); poněvadž však totožnost tónů v čisté oktávě již byla prokázána, redukuje Rameau duodecimu na kvintu, ponechává však platnost matematického poměru *1 : 3*. — Srv. též výše pozn. <sup>182</sup>.

<sup>186</sup> Číselný poměr *1 : 3 : 9* je prostým rozšířením poměru *1 : 3*, který podle Rameaua vystihuje čistou kvintu (srv. předcházející pozn.); Rameau sám praví, že je lhostejné, vyjádříme-li tento poměr výrazem *1 : 3 : 9*, *3 : 9 : 27* či *9 : 27 : 81*. Poněvadž se však zásadně vyhýbá zlomkům, neuvádí poměr *1/3 : 1 : 3*, který by byl pro obecná vyjádření jedině vhodný, poněvadž střední člen by měl být vyjádřen jedničkou, neboť je východiskem.

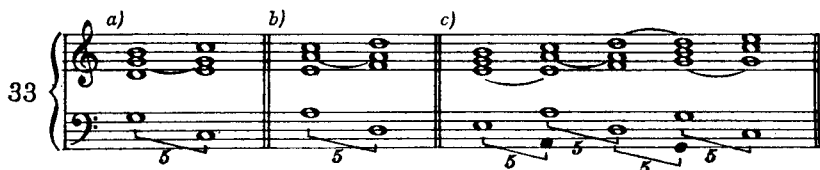
<sup>187</sup> Rameau zde použil nomenklatury, běžné u starých *modů* (církvních stupnic), u nichž se výrazem *tonika* rozuměl 1. stupeň a výrazem *dominanta* nejčastěji 5. stupeň, ovšem v podstatně odlišném smyslu než v harmonii.



si dvou myšlenek, které Rameau v této souvislosti vyslovil a skutečně také důsledně zastával.

Prvou z nich je názor, že každý harmonický postup (*progression harmonique*, tj. spoj dvou akordů) je ve své podstatě spojen v kvintovém poměru,<sup>188</sup> jehož podstatným znakem je společný tón v obou spojovaných akordech; tento tón lze označit jako *liaison* (spojení, spojka, vazba). Snahou zredukovat všechny spoje na tento typ a tvrdošjným úsilím je vysvětlovat fundamentálním basem v kvintovém poměru se Rameau ocitl v patrném rozporu s běžnou hudební praxí, v níž docházelo nepochybně ke spojům v sekundovém poměru (např.  $f-a-c : g-h-d$ ); vykládat tyto spoje jako produkt kvintového postupu fundamentálního basu ovšem nebylo přirozené.

Druhá důležitá myšlenka, k níž Rameau v této souvislosti dospěl, je spojena s pojmem *imitation de cadence* (napodobení závěru, jak dnes říkáme). K tomuto zjevu dojde, provedeme-li spoj dvou akordů ve všude tak, jako kdyby šlo o pravidelný autentický nebo plagální závěr, avšak učiníme tak na jiných stupních, než by tento spoj měl být správně umístěn; napodobíme tedy např. *cadence parfaite* (viz př. 33a) na jiných stupních, na jiném fundamentálním basu (viz př. 33b a př. 33c, v němž skutečnému závěru předchází dokonce trojí jeho napodobení):



Na celé věci je nejzajímavější způsob, jímž Rameau vysvětluje možnost a oprávněnost právě vyloženého rozšiřování soustavy harmonických vztahů. Hudba, praví, je uměním, založeným na přibližnosti (*un art d'approximation*); sluch sice například vnímá nepřesnost v intonaci, do jisté (a to dosti značné) míry ji však snáší, jak o tom svědčí třeba temperované ladění. A tak sluch také poznává podobnost ve spojích stejného poměru na různých stupních, dovede v nich odkrýt přítomnost vzoru základních spojů a řídí se tedy pouhou analogií. Tato myšlenka je stejně originální jako dalekosáhlá; přitom její původ nemá nic společného ani s matematikou, ani s akustikou, u nichž naopak na přesnosti velmi záleží, nýbrž postihuje zákonitost *psychologickou*. Zůstala však takřka nepovšimnuta, neboť ji Rameau při své oblibě pro exaktní vědy dost nezdůraznil.

Ačkoli jsme sledovali Rameauovy názory jen potud, pokud se týkají pouhých trojzvuků, viděli jsme, jak daleko Rameau pokročil nad své předchůdce tím, že

<sup>188</sup> Vzorem takového spoje je buď *cadence parfaite* (dnes říkáme *závěr autentický*) dominanta — tónika (tj.  $g-h-d : c-e-g$ ), nebo *cadence imparfaite* (*závěr plagální*) subdominant — tónika (tj. např.  $f-a-c : c-e-g$ ); v prvním případě je společným tónem obou trojzvuků tón  $g$ , ve druhém případě tón  $c$ .

se pokusil netoliko o výklad stavby trojzvuků, nýbrž že obrátil pozornost i k jejich vzájemným vztahům. Výsledkem toho bylo, že objevil tóninu v harmonickém smyslu a definoval ji jako produkt tří hlavních trojzvuků (*tóniky, dominanty a subdominanty*), ba dospěl až k přesvědčení, že harmonie je základnějším a prvotnějším jevem než melodie, neboť ucho nachází v melodii smysl jenom tehdy, dovede-li si ji zařadit do harmonických kategorií. Rameau je tedy první hudební teoretik, který vedle pokusu o výklad vertikálního ustrojení akordů vystihl i jejich horizontální podmíněnost, jak jsme ji poznali též my při líčení proměn hudebního jazyka.

Rameau však nepřestal na studiu trojzvuků a učinil předmětem svého zájmu též čtyřzvuky, tedy harmonické útvary disonantní; i na tomto poli byl průkopníkem bez skutečných předchůdců. Čtyřzvuk pokládal za *trojzvuk rozšířený o malou tercii*; tuto tercii je možno k danému trojzvuku připojit buď nahoře, a to u dominanty (např.  $g-h-d + d-f = g-h-d-f$ ), nebo dole, a to u subdominanty (např.  $d-f + f-a-c = d-f-a-c$ ). Připojení vrchní tercie u dominanty nepůsobí nensáze; připojíme-li však spodní tercii (u subdominanty), vznikne otázka, zda v tomto případě trvá i nadále fundamentální bas původního trojzvuku (u čtyřzvuku  $d-f-a-c$  tón  $f$ ), či zda funkci fundamentálního basu převzme skutečně nejhlubší tón čtyřzvuku (v daném případě tedy tón  $d$ ); čtyřzvuk tohoto druhu tedy lze chápat dvojím způsobem, buď jako  $d+f-a-c$  nebo jako  $d-f-a+c$ . Kromě fundamentálního basu se přitom mění též způsob spojení; tuto dvojnásobnost Rameau naznačuje výrazem *double emploi* (dvojití použití).

Potíž, na kterou zde Rameau narazil, je v tom, že není dobře možno pokládat za fundamentální bas vícezvuku onen tón, který není jeho nejhlubším tónem; forma  $d+f-a-c$  s fundamentálním basem  $f$  proto není uspokojivá. Aby se tomuto rozporu vyhnul, uchýlil se Rameau k akordickým obrátům a stanovil jako vhodnější formu uvedeného čtyřzvuku uspořádání  $f-a-c+d$ ; měli-li bychom to vyjádřit po dnešním způsobu, řekli bychom, že jde o *kvintsextakord*, o němž všeobecná nauka praví, že je prvním obratem septakordu, základní to formy čtyřzvuku. Pro účel, který Rameau sledoval, tím mnoho nezískal: Fundamentální bas ( $f$ ) se sice dostal do nejhlubšího hlasu, avšak jen za tu cenu, že se porušila pravidelná terciová stavba základní formy akordu, na níž jinak Rameau důsledně trvá, poněvadž ji dovedl odůvodnit principem rezonance (resp. pořadím alikvotních tónů).

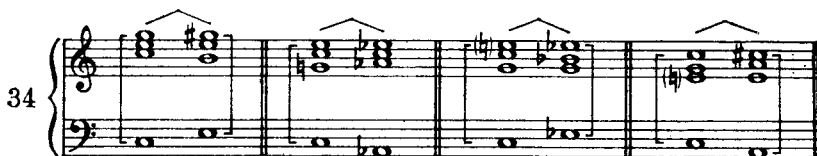
Je to právě tento akord, *kvintakord s připojenou (velkou) sextou*, jenž se ze všech Rameauových objevů dočkal největší pozornosti; označoval se jménem *akord s velkou sextou* (*accord de grande sixte*) nebo *kvintakord s přidanou sextou* (*sixte ajoutée*, jak říkal sám Rameau) a podnes se v tomto smyslu užívá pojmenování *rameauovská sexta*. Jméno skutečného zakladatele pravé teoretické harmonie, jemuž tato nauka vděčí za stabilizaci základních pojmů a za vyslovení nejdůležitějších obecných principů, tak žije v pouhé dílčí podrobnosti, a mnozí, když toto jméno vyslovují, si ani neuvědomují, že by tímž jménem právem mohli nazývat velkou část ostatních harmonických základních jevů, poněvadž to byl též Rameau, kdo je objevil nebo poprvé vyložil.

Systém, který Rameau vytvořil, nebo — lépe řečeno — který lze z jeho stěžejních

teoretických pojednání sestavit,<sup>189</sup> vztahoval se v podstatě na celou problematiku harmonické stránky tehdejší hudby, jak jsme ji v první části této kapitoly poznali. Neboť až do konce období, které jsme tam vylíčili, zůstala hudba v zásadě diatonická, a jevy, na které by Rameauovy prostředky nedostačovaly, byly spíše výjimkou až do počátku 19. století. Rameau totiž vyložil i podstatu tzv. *diatonické modulace*, což je ovšem příliš složitá otázka, než abychom ji mohli již na tomto místě sledovat podrobněji. Jediný jev tehdejší hudby, pro který Rameau neměl uspokojivé vysvětlení, byly tzv. *alterované akordy*;<sup>190</sup> jinak však je možno říci, že Rameauovou zásluhou teoretická harmonie poprvé dostihla hudební praxi. Je sice pravda, že to bylo možné jen proto, že hudební jazyk již od časů Monteverdiho se spokojoval se stále týmž harmonickým materiálem, to však Rameauovi neubírá nic na významu ani na velikosti: Vždyť on vytvořil za několik desetiletí svého života, vyplněného krom toho významnou skladatelskou činností, i v oboru hudební teorie dílo tak rozsáhlé, že by bylo ke cti celým generacím objevitelů.

Vedle myšlenek, z nichž některé nám dnes připadají evidentní, obsahuje Rameauova nauka též vážné nedostatky. Nejzranitelnějším jejím místem je neuspokojivý výklad mollového trojzvuku a tím i *mollového tónorodu* vůbec. Dalším citlivým bodem je kolísavý postoj v otázce terciové stavby čtyřzvuků, zkomplikovaný nesnadno pochopitelnou teorií o *double emploi*; konečně je možno též poukazovat na to, že Rameauův systém nedává podklad pro přijatelný výklad tzv. *alterovaných akordů*.

<sup>189</sup> Jak již bylo předem naznačeno, podává náš výklad toliko *nejdůležitější myšlenky*, které Rameau vyslovil a nepřehlídí k jejich vývoji; z matematicko-akustického aparátu pak uvádí pouze to, bez čeho se nelze obejít. Je to jen výběr z velikého bohatství postřehů rozmanité hodnoty, omezující se na stručné vyjádření toho, co z Rameauova teoretického odkazu přetrvalo věky. Pro úplnost však je třeba se zmínit ještě o Rameauově pokusu řešit chromatickou část harmonické problematiky, která ovšem tehdy nebyla ještě tak aktuální. Jako vyvodil celou diatoniku z *kvintového poměru fundamentálních basů*, tak se snaží chromatické vztahy vyložit z jejich *poměru terciového*. Toto znázornění nám ušetří zdlouhavý výklad:



Stojí za povšimnutí, jak organicky využil Rameau možnosti, které poskytují první intervaly řady alikvotních tónů: Z prvního intervalu (*z oktávy*) vyvodil totožnost oktávového zdvojení a existenci obrátů; z druhého intervalu (*z čisté kvinty*) vyvodil celou diatoniku; opomenuv pak čistou kvartu, která je pouhým obratem čisté kvinty, sáhl po *velké a malé tercii*, aby z nich odvodil princip chromatiky.

<sup>190</sup> Alterovanými akordy se nazývají ty vícezvuky, které samy o sobě zdánlivě vybočují z dané tóniny, poněvadž obsahují současně tóny, které nejsou zahrnuty v příslušné diatonické stupnici (např. trojzvuč *des—f—h*, *dis—f—a* apod.); obsahují nejčastěji zmenšenou tercii (nebo její obrát, zvětšenou sextu).

Jak už tomu bývá, obrátila se pozornost současníků spíše ke slabším bodům Rameauovy nauky; avšak ani ti, kdož se postavili na Rameauovo stanovisko a hleděli od něho dospět k dalším důsledkům, nedovedli většinou proniknout k pravému smyslu jeho přínosu. Rameau totiž předložil své době sousto příliš veliké a hutné, než aby je dokázala strávit. Ačkoli literární produkce rok od roku stoupala, uplynulo víc jak století od Rameauovy smrti, než došlo k přiměřenému zužitkování jeho stěžejních objevů. Počet pokusů o nový harmonický systém se sice neustále množil a obraz vývoje naší nauky byl daleko pestřejší než kdykoli dříve, přece však hluboko do 19. století nenastal významnější pokrok, který by bylo možno pokládat za trvalý zisk ve vývoji hudebně teoretických názorů. Přesto je toto období, jímž se budeme v následujících odstavcích obírat, důležitou dobou v dějinách harmonie, neboť jeho neúspěchy byly velkým poučením pro moderní pojetí hlavního hudebně teoretického oboru.

#### d) *Vývoj nauky o harmonii po Rameauovi*

Studium harmonické problematiky se před Rameauem utvářelo tak, že v něm bylo možno rozlišovat dva protikladné směry: Na jednom břehu stáli teoretičtější založení myslitelé, kteří usilovali o vědecký výklad zákonitosti harmonických jevů a nacházeli jej v *matematických poměrech* mezi tóny; na druhém břehu pak byli praktičtější orientovaní jednotlivci, kteří se ani nepokoušeli o výklad a zdůvodňování vnitřních souvislostí, nýbrž spokojovali se pouhým popisem a dogmatickým návodem v podobě *učebnic continua*. S příchodem Rameauovým se k těmto dvěma směrům přidružil třetí, který se ubíral asi *střední cestou*. Označíme-li první z těchto tří směrů jako *matematický* a druhý jako *dogmatický*, můžeme třetí pojmenovat *přívlastkem akustický*, jelikož jeho východiskem je akustický jev rezonance a řady alikvotních tónů.

#### aa) Směr matematický

Předním zástupcem matematického směru v hudebně teoretickém myšlení za časů Rameauových byl Leonhard Euler (1707—1783), proslulý matematik a fyzik švýcarského původu, jenž většinu tvůrčích let svého života strávil v Rusku. Do hudební teorie zasáhl jen zlomkem svého vědeckého díla, a to hlavně pojednáním *Tentamen novae theoriae musicae*<sup>191</sup> (1739). Na rozdíl od svých předchůdců, kteří vycházeli ze vzájemného srovnávání délky strun, odpovídajících tónům různé výšky, srovnává Euler kmitočty těchto tónů<sup>192</sup> a soudí, že „stupeň libozvučnosti“ (tj.

<sup>191</sup> Pokus o novou teorii hudby.

<sup>192</sup> Poněvadž kmitočty tónů různé výšky jsou ve stálém (ovšem obráceném) poměru k délce zvucící strany, neznamená Eulerovo pojetí po této stránce zásadní pokrok.

konsonantnosti) intervalu je tím vyšší, čím jednodušší je matematický poměr kmitočtů obou tónů, které interval svírají. Jde-li totiž o dva tóny stejné výšky (stejného kmitočtu), pak kmity obou tónů splývají; u čisté oktávy však již připadá na každý kmit tónu nižšího po dvou kmitech tónu vyššího, takže ke shodě (splynutí kmitů obou tónů) dochází až při každém druhém kmitu. Obdobně si musíme věc představovat i při dalších intervalech, kde zároveň s méně jednoduchým poměrem (matematickým) ubývá i shody v kmitech; to vše pak platí i o trojzvucích a vícezvucích. Konkrétním měřítkem libozvučnosti vícezvuků je tedy podle Eulera větší nebo menší odlehlost shody kmitů. Na tomto základě, snadno vyjadřovatelném pomocí čísel, rozvíjí Euler svůj systém, který je sice dokonale propracován po stránce aritmetické, má však zásadní vadu v tom, že je v patrném rozporu s hudební zkušeností,<sup>193</sup> poněvadž vyrůstá ze spekulace o číslech (kmitočtech) a vůbec se nestará o pozorování skutečných tónů v hudebním smyslu. Z výtěžků Eulerovy matematické spekulace je nejpozoruhodnější závěr, že k nejzákladnějším vícezvukům patří tzv. *dominantní septakord* (např. *g—h—d—f*), poněvadž jej lze vyjádřit velmi jednoduchým číselným poměrem 4:5:6:7. Toto zjištění mělo nemalý význam, neboť souhlasilo se skutečností, že dominantní čtyřzvuk byl v tehdejší hudbě opravdu jedním z nejběžnějších vícezvuků;<sup>194</sup> bylo ovšem těžko s Eulerem tvrdit, že je konsonantnějším (a proto i základnějším) útvarem než mollový trojzvuk. Problém dominantního čtyřzvuku, jímž se v téže době intenzívně zabýval Rameau, se tedy v Eulerově pojetí řeší ve prospěch názoru, že dominantní septakord je základním, přírodou daným čtyřzvukem, vyznačujícím se terciovou stavbou. Poněvadž pak zásadní otázka, zda se akordy mohou pojímat jako výsledek mechanického navržení dvou, tří nebo i více tercí nad sebou, či zda je třeba je vykládat po způsobu Rameauově, stala se brzy ústřední otázkou teoretické harmonie, dotkl se zde Euler, jenž se ve vědeckém světě těšil velké autoritě, nejcitlivějšího místa harmonické problematiky.

K podobnému názoru na dominantní čtyřzvuk dospěl v Německu úplně odlišnou cestou Georg Andreas Sorge (1703—1758). I on je přesvědčeným zastáncem matematického směru v hudební teorii a ve svém pojednání *Vorgemach der musicalischen Compositionen*<sup>195</sup> (1745) se zabývá na prvním místě tím, že vyjadřuje veškeré trojzvuky a čtyřzvuky, které tehdejší hudba znala, trojčlennými a čtyřčlennými číselnými poměry, jakých užíval již dávno předtím Mersenne. Avšak na rozdíl od tohoto pronikavě usuzujícího myslitele se Sorge spokojuje s čistě popisnou metodou, takže vý-

<sup>193</sup> Tak např. dojde k matematické komplikaci daného trojzvuku, zdvojíme-li některý z jeho tónů v čisté oktávě; přitom však ze zkušenosti víme, že zdvojování tónů v oktávách nemá na konsonantnost vícezvuků vliv.

<sup>194</sup> Byl zde však na druhé straně také příkrý rozpor s živou hudbou: Dominantní septakord, kterého se v hudební praxi užívá, neodpovídá přesně výše uvedenému poměru, danému pořadím 4. až 7. alikvotního tónu, poněvadž 7. alikvotní tón vůbec nesouhlasí s tónovým materiálem našeho hudebního systému. Věc je podrobněji vyložena v pozn. <sup>213</sup> na str. 137, kde se znovu jedná o téže otázce.

<sup>195</sup> Úvod do hudební skladby (doslovně Předstín hudebních skladeb).

sledkem jeho snažení není nic více než pouhý matematický přepis vícezvuků. Sorge si také zaslouží pozornosti pouze proto, že ve svém posmrtně vyšlém spise *Compendium harmonicum* (1760) polemizuje s Rameauovým názorem na stavbu čtyřzvuků a rozhodně zastává stanovisko, že u dominantního septakordu jde o útvar bezprostředně daný přírodou, a to z toho důvodu, že jeho matematické vyjádření je tak jednoduché.

Od té doby však, kdy Rameau obrátil pozornost hudebních teoretiků od abstraktních matematických úvah k řadě alikvotních tónů a k úkazu rezonance, tedy k fyzikálním jevům, které byly snadno kontrolovatelné sluchem, ztrácela matematická orientace rychle na přitažlivosti a na její místo nastupovalo zaměření akustické, v němž ovšem má matematika také široké pole působnosti; čistě matematická spekulace však již poněkud mizí.

## bb) Směr dogmatický

Ani dogmatický směr se neubráníl vlivu Rameauových myšlenek. Do této konzervativní oblasti si nejdříve probíjela cesta nauka o akordických obratech. V Itálii, tradiční zemi continua, objevují se první náznaky toho velmi brzy. Francesco Calegari (asi 1695—1742), známý též jako plodný skladatel, vyslovil ve svých teoretických spisech *Ampla dimostrazione degli armonichi musicali tuoni*<sup>196</sup> (1732) a *Trattato d'armonia* (1740) některé názory, jež se nápadně shodují se závěry Rameauovými, zdá se však, že bez přímé závislosti na francouzském teoretikovi. Na Calegariho a částečně i na Rameaua pak navázal Francesco Antonio Vallotti (1697—1780), a to spíše učitelskou než literární činností, poněvadž první svazek jeho hlavního teoretického pojednání, které mělo obsáhnout čtyři svazky, byl vydán až dlouho po jeho smrti pod názvem *Della scienza teorica e pratica della moderna musica*<sup>197</sup> (1799); tato kniha podává velmi jasný výklad teorie akordických obrátů, kterou bylo možno poměrně snadno sloučit s tradičními zásadami italské školy.

Ještě patrněji se Rameauův vliv projevil v Německu. Zasloužil se o to především Friedrich Wilhelm Marburg (1718—1795), jenž se s novou teorií seznámil za svého pobytu v Paříži (1746) a uplatňoval pak některé její zásady nejen v praktické příručce hry číslovaného basu, nýbrž i v hlouběji založených pojednáních, mezi nimiž vynikají *Kritische Briefe über die Tonkunst*<sup>198</sup> (1759—1763). Že byly v Německu velmi brzy pochopeny též některé ze stěžejních bodů Rameauovy nauky, o tom svědčí již sám název příručky *General-Bass auf drei Accorden gegründet in den Regeln der alt- und neuen Autoren*<sup>199</sup> (1756), kterou napsal Johann Friedrich Daube (1730—1797);

<sup>196</sup> Zevrubný výklad o harmonických hudebních zvucích.

<sup>197</sup> O teorii a praxi moderní hudební nauky.

<sup>198</sup> Kritické listy o hudbě. — Marburg byl též vydavatelem spisu *Compendium harmonicum* který zanechal ve své pozůstalosti výše zmíněný G. A. Sorge.

<sup>199</sup> Číslovaný bas na základě tří akordů v pravidlech starých i nových pisatelů.

oněmi třemi akordy totiž jsou tónický trojzvuk, dominantní septakord a subdominantna s přidanou sextou.

Většinou ovšem Rameauův vliv v této oblasti nezasáhl tak hluboko a omezil se spíše na přijetí teorie akordických obrátů. Nevyhnutelným následkem této teorie bylo přesvědčení, že základní akordické tvary se vyznačují terciíovou stavbou; přitom se často zacházelo dále, než bylo Rameauovým úmyslem. V jeho pojetí totiž — ostatně, jak jsme viděli, ne dost jasném — měla terciíová stavba vlastně přestávat u pouhého kvintakordu. Rozšířila-li se však i na čtyřzvuk a považoval-li se tedy i septakord za produkt mechanického navržení tří tercií nad sebou, byla tím již překročena hranice, kterou uznával Rameau; neboť jeho definice subdominantního čtyřzvuku jako *kvintakordu IV. stupně s přidanou sextou* stojí s dogmatem terciíové stavby čtyřzvuků v přímém rozporu. Přesto se mechanické pojetí terciíové stavby všech vícezvuků (v základním tvaru) stalo brzy charakteristickým pro prakticky orientované příručky; jeho typickým a ke konci 18. století v Německu nejvlivnějším představitelem je Johann Philipp Kirnberger (1721—1783), zejména v učebnici *Grundsätze des Generalbasses als erste Linie der Composition*<sup>200</sup> (1781).

Přesvědčeným zastáncem tohoto pojetí ve Francii byl Honoré François Marie Langlé (též *Langlois*, 1741—1807), u něhož stojí na počátku všech úvah věta, že základem celé harmonie a jediným stavebním materiálem všech vícezvuků je tercié, lhostejno, zda velká či malá. Ve své knize *Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition*<sup>201</sup> (1798) definuje fundamentální bas jako nejnižší tón akordu, složeného ze samých tercií.<sup>202</sup> Toto stanovisko sice nebylo možné bez Rameauova objevu existence akordických obrátů, avšak Rameauova nauka o fundamentálním basu je v této formulaci zploštěna k nepoznání. Dogmatický výklad základních akordických forem jako útvarů, vznikajících mechanickým navršováním tercií, je obsažen již ve starší práci Langléově, nazvané *Traité d'harmonie et de la modulation* (1793), kde se mluví o slučování dvou, tří, čtyř i pěti tercií, jímž postupně vzniká kvintakord, *septakord*, *nónový* a *undecimový akord*. Langlé vidí jediný pramen harmonického bohatství v rozdílu velké a malé tercié a obě tercié naprosto zrovnoprávňuje; nemusí proto s obtížemi vykládat, proč jsou durový a mollový trojzvuk stejně konsonantní. Jsou to přece útvary stejně základní, když se oba skládají ze stejných tercií (pouze v opačném uspořádání). Upadá však do opačného extrému, když do jedné řady s durovým a mollovým kvintakordem staví jako stejně základní útvary též tzv. *zmenšený* a *zvětšený kvintakord*, které vznikají sloučením dvou stejných

<sup>200</sup> Základy číslovaného basu jako prvá složka hudební skladby.

<sup>201</sup> Pojednání o basu pod zpěvem (melodií) s předesláním všech pravidel skladby.

<sup>202</sup> Tomu je třeba rozumět v tom smyslu, že všechny akordické útvary, které se terciíovou stavbou nevyznačují, musíme pokládat za útvary odvozené, tedy za akordické obraty. Teprve když je přeskupováním jednotlivých tónů obměníme tak, aby se skládaly výhradně z tercií nad sebou postavených, můžeme určit jejich *fundamentální bas*, totiž jejich nejnižší tón. Touto metodou se určuje základní tón vícezvuku v mechanicky založených učebnicích praktické harmonie podnes.

tercií. Je na první pohled zřejmé, že tato klasifikace stojí v příkrém rozporu s hudební zkušeností a že nemůže posloužit jako spolehlivé východisko.

Přes všechny své nedostatky byla nauka o fundamentálním basu i v tomto zjednodušeném pojetí jistým pokrokem, poněvadž znamenala aspoň uznání existence akordických obrátů. Avšak ani tento částečný úspěch stěžejní Rameauovy myšlenky nebyl definitivní, a u autorů, kteří měli na zřeteli hlavně praxi a techniku, převládly na počátku 19. století znovu osvědčené zásady tradičního continua. Tak tomu bylo hlavně v Itálii, kde v tom směru nejvíce proslul ředitel milánské konzervatoře Bonifacio Asioli (1769—1832), autor učebnic *Principi elementari di musica* (1809) a *Trattato d'armonia* (1813). Poněvadž se na italských učilištích tento směr těšil nejen takřka monopolnímu postavení, nýbrž i značným pedagogickým úspěchům, vešel ve známost i za hranicemi pod jménem „italské školy“.

Výmluvným dokladem toho jsou obě práce, které ve Francii ještě před vydáním knih Asioliho napsal Alexandre-Etienne Choron (1772—1834) pod příznačnými názvy *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804) a *Principes de composition des écoles d'Italie*<sup>203</sup> (1808). Choron příkře odmítá veškeré objevy Rameauovy, především jeho nauku o fundamentálním basu, a označuje jeho systém jako falešné zjednodušení, které oklamalo některé odborníky svou zdánlivou jednoduchostí. Choron je vlastně nepřátelsky zaujat proti každé teorii v pravém slova smyslu, i když by snad byla založena na hudební zkušenosti. Opírá své podivné názory o tento myšlenkový postup: Teorie dojde buď k odlišným pravidlům než praxe, nebo k stejným zásadám s ní; v prvním případě je nebezpečná, ve druhém pak zbytečná. Postačí tedy sama praxe bez teorie. Podle tohoto neudržitelného stanoviska také vyhlíží Choronův systém; omezuje se na pouhé stanovení akordických tvarů, které v praxi přicházejí, na jejich povrchní intervalovou klasifikaci a pak na stanovení pravidel, podle nichž se různé akordy navzájem spojují. Tato pravidla však nejsou vyjádřena obecnými zásadami, nýbrž soustavným rozpitváváním skladebné techniky na jednotlivé případy; tato nekonečná řada „vzorů“ je u Chorona demonstrována notovými příklady, které se pouze stručně hodnotí jako „správné“ nebo „nesprávné“.<sup>204</sup>

Je však třeba hned po pravdě konstatovat, že Choronovo úzké pojetí nauky

<sup>203</sup> Zásady doprovázení (resp. skladby) podle italské školy.

<sup>204</sup> Aby bylo možno si učinit představu o této metodě, jejíž stopy mohou z čistě pedagogicky zaměřených příruček sotva kdy vymizet, nebude na škodu uvést její příklad: Choron začíná konstatováním, že „spojení akordu s akordem se děje vždy v nějakém intervalu“; spojení dvou kvintakordů se tedy může dít v „unisonu“ (opakuje-li se totiž týž kvintakord), ve vzestupné sekundě, v klesající sekundě, ve vzestupné i klesající tercii a konečně v stoupající i klesající kvartě. Ke každému z těchto případů je připojena informace, zda jde o spojení vhodné nebo nevhodné, „krásné“ či „nevědecké“ atd. Podle téhož schématu se dále probírají spoje kvintakordu se sextakordem i s kvartsextakordem, pak sextakordu s kvintakordem, se sextakordem i kvartsextakordem, podobně se postupuje u kvartsextakordu a potom i u čtyřzvuků. Přitom se nic nevykládá ani nedokazuje, poněvadž jediným měřítkem je „autorita mistrů“.



o harmonii je pouze krajním příkladem směru, jímž se nyní zabýváme; u ostatních autorů většinou převládá podstatně širší hledisko, jehož zastánci nejsou tak důslední v odmítání nesporných pokroků hudební teorie 18. století. Tito autoři jsou sice přesvědčeni, že hudební zákonitost je výsledkem proměnlivé skladatelské praxe, a proto v zásadě setrvávají na půdě starého continua; neusilují o výklad harmonických jevů z vyššího jednotčího principu, přece však podle hloubky svého založení hledí proniknout k formulaci obecnějších pravidel, která již mají povahu zákonů širší platnosti, byť i byla odvozena z čistě technických pouček. Vynikajícím zástupcem této orientace je proslulý příslušník české hudební emigrace Antonín Rejcha (1770—1836), známý skladatel a od r. 1818 též profesor kontrapunktu a fugy na pařížské konzervatoři. S Choronovým pojetím harmonie se shoduje v tom, že za východisko svého systému prostě přijímá určitý počet akordů, přicházejících v praktické hudbě; na rozdíl od Chorona však je omezuje na několik základních typů.<sup>205</sup> Rejchův čtyřsvazkový spis *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie*<sup>206</sup> (1818) neulpívá jenom na hudební technice a přes své pedagogické zaměření obsahuje úvahy vysoké hodnoty estetické; je dokladem pronikavého úsudku a nemalé schopnosti zevšeobecňovací. Rejchovo teoretické dílo se neomezuje toliko na citovaný spis a zasloužilo by si daleko větší pozornosti, než mu je možno v této souvislosti věnovat, poněvadž velmi pěkně ukazuje, že i z dogmatismu bylo možno vystoupit k poznání vnitřních souvislostí, spojila-li se s dokonalou znalostí hudební techniky a s trpělivým sledováním jednotlivostí též přiměřená schopnost abstrakce, vytržbená hlubokým vzděláním a uměleckým rozhledem.

Právě v tom, že vycházel z poznání objektivně dané hudební skutečnosti, byla největší přednost tohoto směru ve srovnání se spekulativními systémy, s nimiž jsme se seznámili na prvním místě. Proto také ke konci období, o němž teď jednáme, těšil se tento směr největší autoritě, tím spíše, že se ve svých výsledcích značně blížil výsledkům směru akustického, k němuž se nyní obrátíme.

## cc) Směr akustický

Ze všech hudebních teoretiků, kteří navázali na Rameauovy objevy, aby je do-

<sup>205</sup> Poněvadž Rejcha s dokonalým pochopením užívá Rameauovy nauky o akordických obrazech, postačí mu pro klasifikaci všech vícezvuků, jejichž oprávněnost uznává, těchto třináct základních akordických typů: Na prvním místě čtyři trojzvuky, a to *kvintakordy durový* (*c—e—g*), *mollový* (*c—es—g*), *zmenšený* (*c—es—gas*) a *zvětšený* (*c—e—gis*), dále čtyři čtyřzvuky, totiž *septakordy dominantní* (*c—e—g—hes*), *tvrdý* (*c—e—g—h*), *měkký* (*c—es—g—hes*) a *zmenšený* (*cis—e—g—hes*), pak dva pětízvuky, a to *nónové akordy velký* (*g—h—d—f—a*) a *malý* (*g—h—d—f—as*), a konečně tři útvary „chromatické“ či alterované: prvý z nich obsahuje *zvětšenou sextu* (např. *des—f—as—h*), druhý, vedle toho ještě *zvětšenou kvartu* (např. *des—f—g—h*) a třetí *zvětšenou kvintu spolu s malou septimou* (např. *g—h—dis—f*). — Vícezvuky, které nelze vysvětlit jako obraty těchto základních typů, je podle Rejchy třeba chápat jako druhotné útvary, vznikající melodickým postupem hlasů.

<sup>206</sup> Učebnice hudební skladby čili úplná a zdůvodněná pojednání o harmonii.

mýšleli po svém, je daleko nejvýznamnější dnes již skoro zapomenutý malíř, chemik a hudebník švýcarského původu, jenž prožil většinu svého života v Paříži, Jean Adam Serre (1704—1780). Ve svých *Essais sur le principe de l'harmonie*<sup>207</sup> (1753) se ztotožnil s Rameauovým přesvědčením, že klíčem k pochopení harmonických zákonitostí je akustický úkaz rezonance a přijal Rameauovu nauku o akordických obrazech i o fundamentálním basu jako „generátoru“ akordů; rozešel se však s Rameauem v tom, že jeho nauku o fundamentálním basu pojal daleko přísněji: Postavil se totiž na stanovisko, že fundamentální bas může „zplodit“ toliko ty tóny, které vznikají rezoncí 3. a 5. alikvotního tónu, čili že *produktem fundamentálního basu může být pouze durový kvintakord*.<sup>208</sup> Podle Serra tedy k vysvětlení čtyřzvuku Rameauův fundamentální bas naprosto nestačí, poněvadž je schopen „zplodit“ jenom tři z jeho čtyř tónů. K úplnému a akusticky plně odůvodněnému výkladu čtyřzvuku tedy je nezbytné použít dvou fundamentálních basů současně. Tak např. čtyřzvuk  $d-f-a-c$  je třeba vykládat jako produkt fundamentálních basů  $F$  a  $G$ , při čemž od basu  $F$  pochází trojzvuk  $f-a-c$ , kdežto bas  $G$  je zastoupen pouze kvintou  $d$ . Nestačí proto pod hudební větou, která obsahuje čtyřzvuky, předpokládat prostý fundamentální bas, jak tvrdí Rameau, nýbrž je třeba si pod ní představovat dvojhlasý *contrepoint fondamentale* (fundamentální kontrapunkt), jenž je teprve s to řádně vysvětlit všechny čtyřzvuky v souladu s principem rezonance. Neboť fundamentální kontrapunkt má krom toho ještě neocenitelnou přednost, že jím lze uspokojivě vysvětlit též tzv. *alterované akordy*, s nimiž měl tolik potíží Rameau. Podle Serra je třeba i tyto útvary vykládat jako produkt dvou současně působících fundamentálních basů: Je-li dán např. čtyřzvuk  $f-a-c-dis$  nebo  $f-a-h-dis$ , můžeme oba tyto útvary chápat jako zplodinu fundamentálních basů  $F$  a  $H$ , z nichž prvý skýtá trojzvuk  $f-a-c$  a druhý dává trojzvuk  $h-dis-fis$ ; z kombinace tónů těchto dvou trojzvuků snadno sestavíme uvedené čtyřzvuky a obdobně si můžeme poradit i s ostatními alterovanými akordy.

Originální myšlenka, kterou tím Serre vyslovil, měla daleko větší dosah, než se snad zdá a než si sám autor byl vědom. Neboť v jeho pojetí se fundamentální bas vlastně ztotožňuje s durovým kvintakordem a tento „přírodou daný útvar“ se tak stává výhradním principem stavby vícezvuků a harmonie vůbec. Je to jasně patrné z toho, že Serre (kromě případů již uvedených) vykládá i dominantní čtyřzvuk ( $g-h-d-f$  v *C dur*) jako kompletní dominantní trojzvuk ( $g-h-d$ ) s připojením subdominantní primy ( $f$  z trojzvuku  $f-a-c$ ), tedy jako kombinaci dvou trojzvuků, resp. jejich částí. Nevyjadřuje se však tímto způsobem, který by nám dnes byl

<sup>207</sup> Úvahy o základu harmonie.

<sup>208</sup> Rameau naproti tomu vysvětloval fundamentálním basem i čtyřzvuky, neboť považoval čtyřzvuk za rozšíření trojzvuku o další tercii (připojenou nahoře nebo dole), takže i pro čtyřzvuk zůstal fundamentální bas původního trojzvuku v platnosti. Proto podle Rameaua má septakord  $g-h-d-f$  fund. bas  $G$  (stejně jako trojzvuk  $g-h-d$ ) a čtyřzvuk  $d-f-a-c$ , resp.  $f-a-c-d$  fund. bas  $F$  (jako původní trojzvuk  $f-a-c$ , k němuž byla dodatečně připojena vespod tercie, resp. nahoře sexta).

srozumitelnější, nýbrž mluví o *dvójím fundamentálním basu* (v právě uvedeném případě *G* a *F*). Přes tuto formulaci však nelze nevidět, že Serre tím domyslně Rameauovu zásadu, že jednotlivé tóny nabývají smyslu teprve začleněním do harmonické struktury, která je (pro diatoniku) vyčerpána třemi hlavními trojzvuky (*tónika*, *dominanta* a *subdominanta*); proto se nespokojil s Rameauovým výkladem, že čtyřzvuk vznikne připojením další tercie k trojzvuku, nýbrž trval na tom, že i připojený čtvrtý tón má svůj vlastní harmonický význam. To ovšem znamená, že u všech čtyřzvuků, které jsme zde citovali, jde o slučování dvou samostatných prvků, a nikoli o souvislé útvary, vzniklé mechanickým pokračováním v terciové stavbě. Toto poznání však Serre zahalil do podivného roucha fundamentálního kontrapunktu, v němž se zdálo příliš fantastické, než aby se o jeho zužitkování vážně přemýšlelo. A tak plodná myšlenka, jejíž význam budeme mít ještě příležitost ocenit, zanikla takřka bez ohlasu a její autor upadl v zapomenutí, ačkoli se — byť i s menším zdarem — pokusil též o nápravu některých jiných nesrovnalostí v Rameauově systému, zejména o přijatelnější vysvětlení mollového tónorodu.

Výklad mollového trojzvuku (a tím i mollového tónorodu) tehdy zaměstnával i jiné teoretiky, kteří po Rameauově vzoru přijali úkaz rezonance za zdroj harmonické zákonitosti. Rezonance spojená se snadno přístupným jevem alikvotních tónů svědčila totiž příliš výmluvně o durovém trojzvuku a jeho konsonantnosti, než aby se zdálo možné vzdát se tohoto principu. Avšak k vysvětlení mollového trojzvuku, který představoval celou druhou polovinu harmonické problematiky, nedalo se dobře použít řady alikvotních tónů, leda když se vedle nich předpokládala ještě další řada tónů spodních (*násobkových* místo *částkových*), postupujících shora dolů, jak to naznačil již Zarlino a po něm vyslovil Rameau. Proto již Rameauovi současníci s úsilím hledali cestu, která by se z alikvotních tónů a z rezonance dala vytěžit zdůvodnění i pro mollový trojzvuk.

Po nějaký čas se zdálo, že se k tomuto cíli přiblížil objev tzv. *třetího tónu* (*terzo suono*), jež učinil slavný italský virtuos a skladatel Giuseppe Tartini (1692—1770), autor dvou rozsáhlejších hudebně teoretických prací *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (1754) a *De' principi dell'armonia musicale*<sup>209</sup> (1767). Tartini vyšel ze skutečnosti, že v řadě alikvotních tónů jsou obsaženy všechny intervaly, jichž se v hudbě užívá, a opíraje se o nepřiliš uspokojivé pokusy akustické tvrdil, že při současném zvuku dvou tónů různé výšky spoluzní třetí tón (*terzo suono*) hlubší, vznikající tzv. *spodní rezonancí*. Tento třetí tón je základním tónem (generátorem) řady, do které lze oba skutečně znějící tóny zařadit jako tóny alikvotní,<sup>210</sup> a je proto třeba jej pokládat za pravý fundamentální bas zaznívajícího intervalu. Na vratkém předpokladu třetího tónu a spodní rezonance Tartini vybudoval teorii, která je v některých

<sup>209</sup> Pojednání o hudbě podle správné nauky o harmonii a O základech hudební harmonie.

<sup>210</sup> Věc lze srozumitelněji objasnit na příkladu: Dejme tomu, že současně zaznívají tóny  $d^1$ — $fis^1$ ; svírají interval velké tercie, která přichází mezi 4. a 5. členem řady alikvotních tónů. Proto dané tóny vzbudí spodní rezonancí onen hlubší tón, do jehož řady náležejí jako 4. a 5. člen. Je to tón *D*, pravý fundamentální bas daného intervalu.

bodech velmi duchaplná, v jiných však značně nejasná a<sup>1</sup> málo přirozená; přes živý počáteční ohlas nebyla schopna dalšího rozvoje, poněvadž jí chyběla souvislost se skutečnou hudbou.

Značně odlišným způsobem se příbuzné problematiky dotkl i proslulý francouzský encyklopedista, vynikající literát a matematik Jean Le Rond d'Alembert (1717 až 1783). Hlavním posláním jeho hudebně teoretického spisu *Éléments de musique*<sup>211</sup> (1766) sice bylo vyložit Rameauovu nauku o harmonii přístupněji a hlavně jasněji, ve skutečnosti však šlo též o pokus opravit některé její viditelné nedostatky, zejména psávé problematický výklad mollového trojzvuku. D'Alembert vychází z nesporné věty, že mollový trojzvuk se s durovým shoduje ve své kvintě, která je v obou případech čistá, liší se však od něho v tercii, která je v dur velká, kdežto v moll malá. Proto není u mollového kvintakordu třeba zdůrazňovat více, leč právě jen tercii, čili — konkrétněji řečeno — vyložit, odkud se ve trojzvuku *c—es—g* bere tón *es*. Aby toho dosáhl, d'Alembert upozorňuje na skutečnost, že v durovém trojzvuku (*c—e—g*) vzniká tón *g* jako svrchní tón (a to třetí) tónu *C*; tón *C* však není jediným tónem, který je schopen mezi svými prvými pěti alikvotními tóny<sup>212</sup> obsahovat tón *g*: Druhým takovým tónem (po tónu *G* ovšem) je tón *Es*, jehož 5. alikvotní tón zní *g*<sup>1</sup>. Tím se d'Alembert cítí oprávněn říci, že i mollový trojzvuk je dán přírodou, i když „méně bezprostředně“ než durový. Nelze však nevidět, že d'Alembertův výklad mollového trojzvuku je neporovnatelně složitější než výklad trojzvuku durového, takže vlastního účelu demonstrace tím není dosaženo: Víme přece ze zkušenosti, že hudební sluch i hudební praxe přiznávají oběma trojzvukům rovnou míru konsonantnosti a přijímají je jako stejně základní útvary.

Jinak se d'Alembert v hlavních rysech přidržoval Rameauových názorů a byl na dlouhou dobu snad jediným autorem, jenž hlouběji pochopil a dovedl ocenit princip analogie v hudebním myšlení; vždyť i jeho výklad mollového trojzvuku je založen tak, že se v něm mollový trojzvuk chápe jako analogický útvar k trojzvuku durovému. Pozdější francouzští hudební teoretikové 18. století se však na rozdíl od d'Alemberta spokojovali podřízenější rolí pouhých komentátorů velkého objevitele, pokud přímo nepatřili k dogmatickému směru, jímž jsme se již zabývali. Princip rezonance v harmonii pak ve Francii dozrál k samostatnějšímu řešení teprve na počátku 19. století, a to ještě v systému, který byl kompromisem se směrem dogmatickým.

Viděli jsme, že Rameau a jeho pravověrní přívrženci při používání principu rezonance přestávali v řadě alikvotních tónů u jejího pátého členu; zvláště důsledným představitelem tohoto pojetí věci byl J. A. Serre. V tom, aby u řady alikvotních tónů pokročili za tuto hranici, jim bránila představa, že sedmý alikvotní tón<sup>213</sup> zní

<sup>211</sup> Základy hudby (resp. Hudební prvky).

<sup>212</sup> I d'Alembert totiž omezuje platnost principu rezonance na prvých pět členů řady alikvotních tónů či — lépe řečeno — pouze na prvý (générateur), třetí (čistá kvinta) a pátý (velká tercie), poněvadž 2. i 4. al. tón přináší pouze oktávová zdvojení základního tónu (srv. pozn. <sup>182</sup>).

<sup>213</sup> Šestým alikvotním tónem nebylo třeba se zvláště zabývat, poněvadž nepřináší nic nového, jsa

„falešně“; naproti tomu jiní celkem logicky uváděli, že tón „daný přírodou“ nemůže být falešný a že chyba je spíše v našem hudebním systému. Na podporu využití 7. alikvotního tónu pak bylo možno operovat i tvrzením, že 1., 3., 5. a 7. alikvotní tón dávají dominantní septakord ( $c-e-g-hes$ ), který je nejlibozvučnější, nejpřirozenější a nejužívanější ze všech čtyřzvuků vůbec. Proti tomuto důvodu však lze namítnout, že Rameau a jeho následovníci měli při použití rezonance na mysli *kvintakord tónický*, jak je zcela přirozené, tedy trojzvuk  $c-e-g$  jako reprezentativní trojzvuk tóniny *C dur*; budeme-li u tohoto trojzvuku pokračovat dále, obdržíme, jak již naznačeno, čtyřzvuk  $c-e-g-hes$ , jenž tónině *C dur* neodpovídá a spíše ji zřetelně likviduje (ve prospěch tóniny *F dur*).<sup>214</sup> Mimo to by se nám durový kvintakord musil ve srovnání s dominantním septakordem jevit jako kusý nebo neúplný, všichni však víme, že tomu tak není. Avšak ani prvá, ani druhá z obou právě uvedených námitek nedovedla zabránit začlenění sedmého a dalších alikvotních tónů do akustické argumentace a k jejich lákavému (poněvadž zdánlivě zcela logickému) využití pro výstavbu harmonického systému.

Nejzdařilejším pokusem v tom směru byl systém, který r. 1802 vyložil v učebnici *Traité d'harmonie* francouzský skladatel Charles Simon Catel (1773–1830), od založení pařížské konzervatoře (1794) profesor harmonie na tomto významném ústavě. Hlavním záměrem Catelovým bylo zredukovat všechny užívané vertikální útvary na co možná nejmenší počet akordů, které „by měly základ v rezonanci a nepotřebovaly tudíž přípravy“;<sup>215</sup> domníval se, že tohoto cíle dosáhl, když jako jediný základ harmonie stanovil dva bezmála totožné pětizvuky, a to *dominantní akord velký* (též durový, např.  $g-h-d-f-a$ ) i *malý* (též mollový, např.  $g-h-d-f-as$ ). Prvý z těchto dvou pětizvuků má opravdu mocnou oporu v ustrojení řady alikvotních tónů; stačí jen znovu přihlídnout k notovanému diagramu v pozn. <sup>182</sup>, abychom poznali, že vypustíme-li z řady prvních deseti alikvotních tónů ty, které se opakují, zbudou nám právě jen tóny liché, jejichž souzvuk tvoří útvar totožný s dominantním nónovým akordem, odpovídajícím tónině durové, který Catel uvádí na prvním místě. Catel však dává přednost tomu, že tento útvar vyjadřuje alikvotními tóny sobě navzájem co nejbližšími; pro tóninu *C dur* pak volí jako výchozí tón *G*, aby získal skutečný dominantní nónový akord:

pouze oktávovým zdvojením tónu třetího, jak je patrné z notovaného diagramu v pozn. <sup>182</sup>. Naproti tomu *sedmý alikvotní tón* neodpovídá našemu hudebnímu systému, a nelze jej proto naším hudebním písmem ani přesně vyjádřit. Vycházíme-li totiž od tónu *C* jako základu (tón 1), obdržíme 7. alikv. tón o něco nižší než tón *hes*, avšak podstatně vyšší než tón *a*. Proto se tehdy u dechových nástrojů, které byly odkázány jen na řadu alikvotních tónů (lesní rohy a trubky bez ventilů) tohoto tónu (tzv. *přirozené septimy*) užívalo poměrně zřídka (např. ve Scherzu Beethovenovy III. symfonie z r. 1803).

<sup>214</sup> Skutečně se vyskytli teoretikové, kteří z „přirozeného čtyřzvuku“  $c-e-g-hes$  dospěli k neudržitelnému názoru, že pravá stupnice *C dur* zní  $c-d-e-f-g-a-hes-c$ . Nesprávnost těchto představ je příliš zřejmá, než aby bylo třeba se jimi a jejich autory blíže zabývat.

<sup>215</sup> To znamená, že by nebyly v pravém slova smyslu disonantní, poněvadž skutečně disonantní útvary tzv. přípravu kategoricky vyžadují (z tehdejšího hlediska ovšem).



Odvození druhého z obou zvolených útvarů již není tak jednoduché a snadné; na rozdíl od prvního se tento útvar zdá skoro libovolný:



Je totiž zřejmé, že posunutím hranice až k 17. členu řady se dosahuje již oblasti kde jsou alikvotní tóny rozloženy tak hustě, že bychom si z nich mohli vybrat jakýkoli akordický útvar, třeba i chromatický, zejména kdybychom si vedli tak libovolně, jak to při druhém pětizvuku učinil Catel, neboť nelze nalézt přesvědčivý důvod, proč má po 14. alikvotním tónu následovat právě 17. tón.

Podle Catela jsou skutečnými harmonickými útvary pouze ony vícezvuky, jež jsou nějak obsaženy v právě uvedených dvou pětizvucích. Je to pouze osm akordů: Nejprve tři trojzvuky, totiž *kvintakord durový* ( $g-h-d$  v obou pětizvucích), *kvintakord mollový* ( $d-f-a$  v prvním pětizvuku) a *kvintakord zmenšený* ( $h-d-f$  v prvním a  $d-f-as$  v druhém pětizvuku); dále tři čtyřzvuky, totiž *septakord dominantní* ( $g-h-d-f$  v obou pětizvucích), *zmenšeně-malý septakord „na 7. stupni“* ( $h-d-f-a$  v prvním pětizvuku) a *septakord zmenšený* ( $h-d-f-as$  ve druhém pětizvuku); konečně pak oba úplné pětizvuky (tedy  $g-h-d-f-a$ , resp.  $g-h-d-f-as$ ). Všechny těchto osm vícezvuků se ovšem může objevit ve svých akordických obratech, o jejichž existenci se již nediskutuje; avšak všechny ostatní akordické útvary, s nimiž se v hudební praxi potkáme, je podle Catela nutno pokládat za pouhé tónové shluky, vzniklé buď náhodně *pohybem hlasů* (tedy tzv. *melodickými tóny*, jak dnes říkáme, tj. *průchody*, *průtahy* apod.), nebo *alterací* jednotlivých tónů daného akordu („náhodným zvýšením nebo snížením“ tónů, tedy vlastně deformací akordu). To ovšem znamená, že se Catel vzdává opravdu harmonického výkladu některých akordických útvarů, které byly již po staletí běžné; nejcitelnějším je tento nedostatek v případě tzv. *čtyřzvuku na 2. stupni* ( $d-f-a-c$  v *C dur*), o němž dovedl povědět tolik pěkného Rameau.

Je snad zřejmé, že právě vylíčený teoretický podklad Catelovy nauky není s to vysvětlit více, než jen stavbu vícezvuků, a to ještě ne všech; je to pouze pokus o klasifikaci akordických tvarů. Ve svém historickém výkladu jsme však již několikrát došli k přesvědčení, že sebeúplnější klasifikace akordických tvarů neřeší víc, než jen pouhou část harmonické problematiky; neboť stejně důležitým úkolem je vyložit vedle struktury také vzájemné vztahy vertikálních útvarů a odкрыt zákony, jimiž se jejich sřetězení řídí, čili — jak jsme to již jednou nazvali — vyložit vedle vertikálního zřetele harmonické zákonitosti též její zřetel horizontální. Pře-

hlédneme-li znovu vývoj, s nímž jsme se na předcházejících stránkách seznámili, sotva nám unikne, že ke splnění tohoto úkolu se nejbližze propracoval již sám zakladatel akusticky podloženého směru v harmonii, J. Ph. Rameau, jehož zásluhou se v hudební teorii definitivně ustálil pojem hlavních trojzvuků (*tónika, dominanta a subdominanta*) jako základních nositelů veškerého harmonického dění v tónině. Jeho pokračovatelé však při řešení této nejdůležitější otázky nedovedli postoupit ani o krůček vpřed.

\*

Uprostřed první poloviny 19. století, kdy v hudebním umění již doznával klasický sloh, ustupující raně romantickému výrazu, byla situace v teoretické harmonii asi taková: Kdysi nejvýznamnější směr *matematicko-spekulativní* byl nástupem akustického směru zatlačen úplně do pozadí, ba lze říci, že prakticky vymizel. Vítězný *směr akustický* vyčerpal svou sílu hned v prvním rozběhu a v dalším vývoji se pohyboval spíše po sestupné linii. Svou neschopnost vyrovnat se s celou harmonickou problematikou ve smyslu programu, který mu do vínku položil jeho zakladatel, přiznal nejpatrněji tím, že ke konci hledal kompromis se *směrem dogmatickým*, o němž lze říci, že je spíše technologií než teorií harmonie; čím více se pak k tomuto směru blížil, tím méně byl schopen vyložit vlastní podstatu harmonických jevů. A tak, zatímco hudební praxe v období klasicismu dosáhla optimálního využití přirozených harmonických možností a postavila v tom směru podnes platný ideál, zůstala hudební teorie daleko zpět a nedovedla tento ideál uspokojivě vyjádřit. Odkázala tento nevyřešený úkol druhé polovině 19. století, kdy se přehledné a jasné obrysy budovy klasické harmonie již počaly působením romantických tendencí rychle rozkládat na stále složitější tvary, až se zdálo, že od počátku 20. století se rozplývají ve zvláštní nekontrolovatelného zvukového chaosu.

## ROZKLAD TONÁLNÍ HARMONIE

### 1. Vývoj hudebního jazyka od klasiků k dnešku

#### a) *Harmonické výboje hudebního romantismu*

Pod výrazem romantismus rozumíme obvykle něco více než jen jednu z vývojových etap v neustálém koloběhu střídání uměleckých slohů; zejména přívlastku romantický užíváme velmi často v obdobně všeobecném významu jako slova klasický. Výraz romantismus pak neznamená chronologicky vymezený slohový jev, nýbrž spíše základní uměleckou orientaci a tvůrčí metodu, která se může objevovat v různých historických situacích docela stejně jako klasický postoj. Proto bývá romantismus vůbec a hudební romantismus zvláště velmi rozličně definován, a to i když jde o romantismus v užším smyslu, totiž o umělecký směr, který historicky navázal na klasicismus, aby vyplnil většinu 19. století. V jeho definicích se klade důraz jednou na vystupňovaný subjektivismus a na vůdčí roli citové složky ve tvůrčím procesu, jindy na vášnivou vůli osvobodit umělecký výraz z područí vžitých pravidel, v níž se vidí odlesk snahy po osvobození jednotlivce z konvenčních pout překonaného společenského řádu; opět jindy se zdůrazňuje únik ze skutečnosti do pohádkové říše fantazie nebo zase probuzení nacionalismu, provázené vznikem národních uměleckých škol. Nejčastěji se ovšem uvádí více těchto i jiných vlastností či rysů současně.

Nám však úplně postačí, když se soustředíme na jediný rys, který lze odkrýt ve všech formulacích pojmu romantismu, pokud se vztahují přímo na hudební umění. Tímto základním rysem je snaha učinit hudební projev mluvčím citů, myšlenek a idejí, které naplňují skladatelovo nitro, snaha vyjádřit hudebními prostředky mimohudební myšlenkový obsah. V romantickém pojetí tedy hudební skladba není soběstačným cílem skladatelova snažení, jako tomu bývalo za pravých klasických dob; naopak, hudba se stává pouhým prostředkem k sdělování dojmů a k hlásání vznešených idejí, a to podle dobového přesvědčení prostředkem nejvhodnějším a nejúčinnějším. Proto také v usilování o univerzální umění, které by v jediném souborném uměleckém díle (*Gesamtkunstwerk*) obsáhlo veškerá múzická umělecká odvětví, v usilování pro rozkvetlý romantismus zvláště charakteristickém, náleží právě hudbě přední místo.

Za těchto okolností bylo zcela přirozené, že dosavadní technické a výrazové prostředky hudebního klasicismu nemohly postačit stoupajícím nárokům skladatelů



a že si zvýšená intenzita citového obsahu brzy vynutila přiměřený vývoj také v oblasti hudební techniky. Ale ještě než se obrátíme ke sledování tohoto vývoje, je třeba si dobře uvědomit, že proměny technické stránky hudebního jazyka byly posledním následkem celého řetězu příčin, jehož prvním článkem byla bytostně romantická touha učinit hudební řeč sdělovacím prostředkem myšlenek ve své podstatě mimo-hudebních, tlumočnickem myšlenek, jejichž společným jmenovatelem byla snaha osvobodit umělecký projev (a tím i umělce) z područí vyžilého společenského řádu. Hybná síla, která většinou reprezentativních výtvorů romantického hudebního umění vtiskuje pečeť činů revolučních, vyvěrá daleko za hranicemi úzké oblasti hudební techniky, jíž se v této knize obíráme; avšak za předpokladu, že tyto vazby mezi společenským vývojem a jeho ohlasem na poli hudebního umění jsou dobře známy odjinud, sledují příští odstavce toliko technickou stránku věci, která je vlastním předmětem našeho pozorování.

Poněvadž skutečnou páteří a (obrazně řečeno) gramatikou klasického hudebního jazyka byla harmonie, je předem jasno, že právě harmonie byla onou stránkou romantické hudební řeči, kde dříve či později musilo dojít k prudkému vývoji. Avšak budova klasické harmonie byla tak dokonalá, tak přirozená a zdála se tak definitivní, že velmi dlouho odolávala náporu změněného slohového cítění; proto zprvu bylo lze zaznamenat patrnější výboje spíše v agogice, nástrojové stylizaci a v instrumentaci, tedy v méně podstatných složkách hudební řeči. Soustředíme-li se totiž toliko na harmonickou výzbroj, kteří užívali velcí představitelé první generace hudebního romantismu, Franz Schubert (1797—1828) a Carl Maria von Weber (1786—1826), ve skladbách, jimiž otvírali hudebnímu umění výhled na nové obzory, a porovnáme-li tuto výzbroj s klasickou, nenajdeme v ní ani nové, dříve neznámé akordické útvary, ani nebývalé akordické spoje. Zjistíme sice pokračující svobodomyšlnost vzhledem k tradičním pravidlům, zůstaneme-li však při mechanickém způsobu srovnávání, dojdeme leda k poznání, že útvary a spoje, které se u klasiků vyskytovaly jen výjimečně nebo jako něco neobvyklého, stávají se nyní stále běžnějším hudebním materiálem. I tak se ovšem výrazové možnosti harmonie podstatně rozšiřovaly, a to spíše cestou domýšlení progresivních prvků, obsažených sice již u klasiků, ale jen ojediněle a v pouhém náznaku dalších možností; po této stránce se do dějin harmonického vývoje hudební praxe trvale zapsal právě Schubert, jehož harmonické myšlení má nezřídka znaky ryzí geniality. Jestliže však smíme užít poněkud neobvyklého výrazu, jde i zde spíše o rozdíl statistický než kvalitativní; kdybychom pak jej měli vyjádřit čistě technicky, mohli bychom tak učinit asi tímto protikladem: Harmonická stránka klasické hudební řeči byla pevně zakotvena v konsonantních trojzvucích a jejich základních vztazích, vyjádřených v kadenci, se střídáním užíváním disonantních čtyřzvuků; naproti tomu u romantiků mají čtyřzvuky daleko významnější podíl na konstrukci hudební věty a není výjimkou ani případ, že v ní dokonce převládají. Úměrně k tomu se komplikují i tonální vztahy: Zatímco u klasiků se modulační plán omezoval na tzv. příbuzné (tj. nejbližší) tóniny, uvádějí romantikové v přímý vztah též tóniny vzdálenější. Rozšíříme-li tedy svou zběžnou charakteristiku harmonické stránky romantické hudby ještě

o tento znak, vystačíme s ní též pro onu skupinu romantických skladatelů, jejichž nejvýznačnějšími představiteli jsou Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847) a Robert Schumann (1810—1856).

Na pohled nejnápadnější rozdíl mezi klasickým a romantickým pojetím hudební skladby se však přece jen jeví na odlišném řešení formové stránky. Než bylo by omylem se proto domnívat, že tento rozdíl patří výlučně do kompetence nauky o hudebních formách a že se nás tedy netýká; musíme totiž stále mít na paměti, že ústředním nervem klasické hudební formy byla právě harmonie. Jakmile se nyní počaly proti sobě stavět složitější harmonické útvary a jakmile se souběžně s tím znatelně komplikoval i modulační plán, bylo i pro cvičené ucho stále nesnadnějším úkolem sledovat harmonický vývoj hudební věty jako celek, což je nepominutelnou podmínkou pro uplatnění formotvorné funkce harmonických vztahů. Nicméně však ještě ani v tom nebyla pravá příčina krize klasické formy, především formy sonátové, krize, která se tak patrně projevuje například na poměrném nezdaru Schumannových symfonií. Na věci sice měly významný podíl i jiné příčiny, které s předmětem našeho zájmu nemají tak úzkou souvislost,<sup>216</sup> vlastní kořen celého problému však vězel opět hluboko v živné půdě harmonie. Neboť s příchodem romantického uměleckého zaměření se znenáhla proměnil celý postoj skladatele k harmonii jako prostředku uměleckého výrazu; je to dosti složitá otázka, která si zaslouží bližšího osvětlení.

Již na klasickém harmonickém materiálu je totiž třeba rozlišovat dvojí stránku. Každý jednotlivý akord i každý spoj má vedle svého ryze harmonického významu, který bychom mohli nazvat významem logickým, také ještě svůj čistě smyslový půvab, své příznačné zabarvení, své podmanivé zvukové kouzlo. Jinými slovy lze říci, že kromě své logické hodnoty má též hodnotu estetickou, a tuto hodnotu lze vnímat i tehdy, když nám funkce zaznívajících akordu či spoje v logickém sledu harmonií není úplně jasná. Je to právě tato vlastnost harmonických jevů, vlastnost teoreticky sotva postižitelná, z níž nejspíše pramení bezprostřední citový účinek harmonie, a právě pro tyto své kvality je harmonie schopna stát se předním nástrojem k tlumočení pohnutých stavů a nálad zjitřeného nitra. U klasiků se harmonické kvality tohoto druhu uplatňovaly až v druhé řadě a spíše jako jakási nadstavba logického vývoje harmonického jádra hudební věty; u romantiků se však stávají jedním z hlavních výrazových prostředků. Rozhodujícím činitelem při volbě harmonického výraziva pak již není v první řadě zřetel k jeho funkčnímu (a tím i stavebnímu) významu, nýbrž daleko spíše zřetel k jeho příznačnému zabarvení, schopnému vyjádřit okamžitý myšlenkový či citový obsah. Jakmile tím harmonie začala, abychom tak řekli, sloužit potřebám okamžiku, nevyhnutelně za to musila zaplatit ztrátou své formotvorné funkce. Romantický skladatel tak stanul před otázkou, jak

<sup>216</sup> Jednou z nich byla sama povaha melodické invence romantických skladatelů. U nich totiž převládají lyricky založená témata, která — na rozdíl od stručných a pádných klasických myšlenek — nejsou právě nejvhodnější ke skutečné motivické práci, bez níž je klasická sonátová forma nemyslitelná.

tuto ztrátu nahradit. V této zásadní změně skladatelova poměru k harmonii tkví hlavní důvod, proč se další vývoj promítá především do roviny výbojů v oblasti hudební formy a proč jsou jména největších představitelů vrcholného období hudebního romantismu tak úzce spojena s představou určitých formových typů, k nimž tito skladatelé dospěli při řešení právě naznačené problematiky. Tak Fryderyk Chopin (1810—1849) našel východisko v užití prosté instrumentální formy, kterou zpravidla označujeme technickým termínem forma písňová; ačkoliv i tato forma může vyrůst do značnějších rozměrů, přece jen je její půdorys vždy tak jednoduchý, že jej lze zvládnout pouhým tvůrčím instinktem. Pokud se romantický skladatel spokojoval se záměrem vyjádřit svou skladbou okamžitý stav vlastního nitra, jako tomu vskutku je u Chopina, a pokud se mimohudební poslání skladby omezovalo pouze na snahu sdělit s posluchačem náladu, která nepotřebuje konkrétních poetických představ, potud nebylo třeba jít nad prostou písňovou formu, u níž problém stavby zdánlivě neexistuje, poněvadž se jakoby samočinně rozřeší pod hladinou tvůrčího vědomí. Jakmile však vystoupil do popředí úmysl sdělit v hudební skladbě s posluchačem dramatický proces či dokonce děj, vždycky nerozlučně spjatý s navozením konkrétních poetických představ, čili — jak to stručněji vyjadřujeme — jakmile se tvořivé síly daly na cestu hudby programní, stalo se užití rozsáhlejší hudební architektury nezbytností a následkem toho vyvstal s obnovenou naléhavostí i problém formotvorného principu.

Programní symfonie, jak ji ustavil Hector Berlioz (1803—1869), nepronikla k vlastnímu jádru věci, poněvadž přestávala na vnějším kompromisu programních tendencí a tónokresbných prostředků s tradiční formou. Proto byl skutečným řešením teprve nový formový typ, který vytvořil Férencz Liszt (1811—1886) pod jménem *symfonická básně* jako nejprůzračnější útvar pozdně romantické hudby. V symfonické básni nastupuje na místo, které kdysi zaujímal harmonie, jako formotvorný princip souhrn poetických představ — mimohudební program, jenž určuje průběh skladby podle svých individuálních potřeb; poněvadž pak takový program vylučuje použití předem daného formálního schématu, není nesprávné mluvit v tomto smyslu o volné formě. V podstatě úzce příbuzné řešení téže problematiky zprostředkoval ve svém hudebním dramatu nejvlivnější ze všech romantických skladatelů — Richard Wagner (1813—1883); vždyt i v hudebním dramatu sleduje hudební proud až do podrobností mimohudební dějovou osnovu, kterou ovšem zpívané slovo a jevištní akce předkládají posluchači daleko naléhavěji, názorněji a spolehlivěji než povšechný program, vyjádřený v poetické předloze nebo v pouhém pojmenování symfonické básně.

Tyto tendence a síly se tedy uvázaly v dědictví formotvorné funkce klasické harmonie.

Když pod tlakem požadavků změněného slohového cítění harmonie podržela jen funkci předního výrazového prostředku hudebního jazyka, uvolnila si tím zároveň cestu k dalšímu prudkému vývoji, který nebyl slučitelný s její někdejší klasickou funkcí. Až dosud byl totiž přirozenou brzdou harmonických výbojů rozumný ohled na logickou pochopitelnost harmonických vztahů vzhledem k celku skladby; když

však tento ohled padl, ocitla se osvobozená harmonie jakoby na nakloněné rovině, na níž se pohyb neustále zrychluje. Vymoženosti harmonické praxe, k jejichž prozazení bylo dříve třeba celých generací, následují nyní za sebou v odstupu pouhých desetiletí a pak i roků, takže za dobu jediného průměrného lidského života harmonická složka hudebního jazyka dospěla od v zásadě ještě klasického východiska před polovicí 19. věku až ke kvantitativnímu vyčerpání všech svých možností na přechodu do našeho století, ba lze říci, že zašla až za nepřekročitelnou hranici přirozené vnímavosti. Podívejme se nyní na tento neuvěřitelný vývoj poněkud blíže, pokud ovšem je možné jej popsat způsobem, který nepředpokládá hlubší znalost harmonické praxe a přestává na termínech, s nimiž jsme se seznámili již v předcházející kapitole při výkladu teoretických systémů.

Jak je patrné již z předcházejícího výkladu, uvedl harmonii na srážnou cestu naznačeného vývoje Fryderyk Chopin. Nestalo se tak snad tím, že by se Chopin byl v technice harmonické sazby revolučně odchytil od výraziva, které jeho doba zdělila od klasiků; vždyť se jako jedna z největších vymožeností Chopinovy harmonické výzbroje zhusta uvádí to, že mezi její prostředky zařadil tzv. dominantní nónový akord. To by ovšem samo o sobě mnoho neznamenal, již proto, že se s tímto pětizvukem setkáváme poměrně často již dříve, nehledě ani k tomu, že i v dogmaticky založené hudební teorii byl zmíněný pětizvuk (v obou svých podobách, durové i mollové) kodifikován jako základní harmonický útvar dlouho před vystoupením Chopinovým.<sup>217</sup> Ani barvitá chromatika Chopinova, která bývá často zdůrazňována jako zvlášť charakteristický a nebyvalý rys, není toho druhu, aby nějak podstatně přetvářela soustavu harmonických vztahů, poněvadž do stylizace hudební věty vstupuje schůdnou cestou melodické ornamentiky a podobá se měnivému rouchu, které měkce kryje pevný podklad ustálených spojů. Přesto zde byl skutečný obrat, a to v tom, že právě u Chopina se poprvé a naplno projevil změněný skladatelův postoj k funkci harmonie, jak byl výše popsán. I když tedy řemeslný rozbor Chopinových skladeb vystačí skoro všude s klasickými technickými termíny, přece jen není přeháněním, označuje-li se Chopin jako zakladatel moderního hudebního výrazu a vidí-li se v jeho díle jeden z nejdůležitějších mezníků ve vývoji novodobého hudebního jazyka.

Chopin skládal takřka výlučně pro klavír a možno říci, že jeho skladebná technika organicky vyrůstá z klavírní nástrojové stylizace. Tato zdánlivě vnější okolnost se ve skutečnosti úzce dotýká samého jádra harmonického vývoje. Moderní klavír totiž nevděčí za své privilegované postavení pouze svým znamenitým technickým a zvukovým možnostem, jež došly tak brilantního rozvítí v Lisztových virtuózních skladbách, nýbrž má krom toho ještě svou zvláštní, zcela specifickou vlastnost: Je schopen na posluchače působit ryze harmonickými efekty, jakoby odloučeně od vedení hlasů a od zřetelně artikulované melodie. Neboť v dovedné klavírní stylizaci je možno klást vedle sebe a proti sobě shluky tónů o proměnlivém počtu hlasů a v nejrůznějších rozkladech tak, aby se navzájem střídaly bez školometského usměrnění do řečiště

<sup>217</sup> K tomu srv. výklad o teorii Catelově na str. 138 a n.

obvyklého čtyřhlasu. Počátky takového uplatňování klavírních harmonických kvalit, které se vrchovatou měrou rozvinuly ke konci století v hudebním impresionismu, najdeme již u Chopina. Jako se na jedné straně — nejvýrazněji u Liszta — dá pozorovat snaha vydobýt z klavíru, z jeho technických a zvukových možností maximum, které by mu umožňovalo soupeřit s výrazovými schopnostmi moderního orchestru, tak lze na druhé straně postřehnout, že klavír se stává jakýmsi přirozeným prostředím, v němž většina skladatelů nejdříve a jaksi v prvotním tvaru uskutečňuje harmonickou stránku svého složitějšího tvůrčího záměru, nejméně symfonického.

Co jsme výše pověděli o technické stránce Chopinovy harmonické sazby, stále ještě nevybočuje z mezí charakteristiky romantické harmonie, jak jsme o ní jednali v souvislosti se jménem Schumannovým a Mendelssohnovým, tedy se jménem skladatelů, kteří byli Chopinovými současníky. Použili jsme přitom rčení, že rozdíl mezi klasickou a starší romantickou harmonií lze označit spíše jako statistický než jako kvalitativní; i tak však postupem času hluboce proměnil vnější fyziognomii hudebního jazyka, ačkoli nešlo o víc, než o stupňování možností obsažených již v klasickém východisku. Klasická rovnováha mezi útvary disonantními a konsonantními (tj. mezi útvary, které vytvářejí harmonické napětí, a útvary, které přinášejí jeho uvolnění), tato vyrovnaná atmosféra byla vystřídána stavem, jenž zcela odpovídal vzrušenému ladění romantického uměleckého postoje: Aspoň ve svých nejcharakterističtějších projevech se pozdější romantický skladatel hromaděním disonantních útvarů jen stěží probíjí k závěrečné konsonanci a tak zdobuje průběhem své harmonické věty velmi názorně proces vykoupení čili *katarse*, který je tak oblíbeným námětem rozkvetlého romantismu.

Obrácení poměru mezi disonancí a konsonancí, jež se prodlením doby stále nachyluje k prospěchu disonance, je znakem nejpodstatnějším; ruku v ruce s ním jde užívání stále složitějších a vzdálenějších harmonických spojů spolu se zrychlením jejich střídání, tedy úkaz, který bychom mohli nazvat zhušťováním harmonického spádu věty. Nejnápadnějším znakem ovšem je snaha stupňovat naléhavost harmonického výrazu častějším užíváním těch disonantních útvarů, které přinášejí samy o sobě zvláště silné napětí. Proto se tak často objevuje tzv. *zmenšený septakord* (např. *h—d—f—as*) a *zvětšený kvintakord* (např. *g—h—dis*), z nichž prvý je pro romantickou hudbu kolem poloviny 19. století přímo typický; není neúčinné si však při tomto zjištění uvědomit, že tento útvar je běžným zjevem nejen u klasiků, nýbrž již u J. S. Bacha. K tomu přistupuje ještě záměrné zvyšování napětí disonantních i konsonantních útvarů tzv. *melodickými tóny* (zejména *průtahy*), tedy metodou, které také užívali již klasikové, byť i daleko střídmeji a s šetrným ohledem k tradičním požadavkům.<sup>218</sup>

Nejtypičtějším příkladem právě popsaného vývojového stupně harmonické složky romantického hudebního jazyka je tvorba Richarda Wagnera, avšak pouze potud,

<sup>218</sup> Technicky se to projevovalo tzv. *přípravou disonantních tónů*; jejím posláním bylo uvést disonující interval v takové melodické souvislosti, aby byl pro posluchačův jevnost co nepřijatelnější.

pokud předchází hudebnímu dramatu *Tristan a Isolda* (1859), poněvadž toto proslulé dílo znamená obrat nejenom ve vývoji hudebního výrazu svého autora, nýbrž tvoří též významný mezník ve vývoji novodobé hudební řeči vůbec. Jím také vstupujeme do nové vývojové etapy harmonie.

Zvlášť nápadným a opravdu charakteristickým rysem tristanovského hudebního dialektu je nebyvale stupňovaná chromatika: Jednotlivé hlasy harmonické věty skoro napořád postupují v celých sériích půltónových kroků a jak soprán s basem, tak zvláště melodicky méně závažné hlasy vnitřní přinášejí kratší i delší úseky tzv. chromatické stupnice. Je sice pravda, že chromatického postupu lze dosáhnout též pouhým mechanickým vyplňováním diatonických kroků vloženými půltóny,<sup>219</sup> avšak převaha chromatiky je zde tak naprostá, že je sotva vysvětlitelná bez předpokladu úměrné proměny přímo v akordické kostře harmonické věty. A řekněme přímo, že je vskutku možné prokázat zřejmé příznaky takové vnitřní proměny.<sup>220</sup> Poněvadž však prozatím nemáme po ruce dostatečnou zásobu teoretických pojmů, abychom to vše mohli s užítkem sledovat, povšimněme si raději jiného rysu, o němž lze mluvit s menším nárokem na speciální znalosti.

Důležitý rys, k němuž se teď obracíme, bývá heslovitě vyjadřován výrazem nekonečná melodie; zase však, jako už tolikrát, jde o zjev, který ve skutečnosti patří do kompetence nauky o harmonii. Máme-li nyní jak náleží objasnit jeho podstatu, je nezbytné, abychom se vrátili poněkud zpět a vyšli od srovnání s povahou melodie klasické.

Jak víme již z předcházejících výkladů, je celkové utváření klasické melodie úzce závislé na předem zvoleném harmonickém postupu, ba lze říci, že je do jisté míry jeho produktem; forma melodie tedy nevyplývá pouze z intervalového a rytmického průběhu, nýbrž především z účasti na harmonickém jádru hudební věty a na jeho členění. Hlavním prostředkem tohoto členění harmonického postupu je

<sup>219</sup> Tak vzniká z velké části chromatika Chopinova, soustředěná většinou do ozdobných not vedoucího melodického hlasu; podrobný rozbor by ostatně ukázal, že i značná část tristanovské chromatiky je tohoto původu.

<sup>220</sup> Nejpatrnějším, a proto i bez teoretických znalostí pochopitelným příznakem tohoto druhu je častý výskyt vícezvuků (většinou čtyřzvuků), které mají takové složení, že je nedokážeme zařadit do normální (neupravené) klasické tóniny (takovými útvary jsou např. čtyřzvuky *as—c—d—fis* nebo *c—d—fis—ais* apod.); zmínili jsme se o nich již několikrát a označovali jsme je vžitým jménem *alterované akordy*. Poněvadž se tyto útvary tu a tam vyskytnou i v klasické hudbě, zdálo by se, že bychom i v tomto případě mohli stále ještě mluvit o pouhém statistickém rozdílu. Je však třeba si uvědomit, že alterované vícezvuky jsou v *Tristanu* asi tak běžným zjevem, jako byly dříve „normální“ čtyřzvuky, ba je možno říci, že funkčně nastupují na jejich místo. Stávají se tak stěžejními disonantními útvary, přičemž tradiční disonantní akordy, vybavené daleko slabším stupněm napětí, pozbývají mnoho na své působivosti, a jsou proto dokonce schopny vystřídávat alterované akordy za tím účelem, aby uvolnily jejich napětí. I když tedy nebudeme mluvit přímo o kvalitativní změně harmonické stránky hudebního jazyka, sotva se omejdeme bez přijetí stanoviska, že zde máme co činit s vyšším vývojovým stupněm. V čem pak záleží vlastní podstata věci, objasníme si konkrétně teprve v průběhu systematické části.

občasný výskyt tzv. *kadence*,<sup>221</sup> o jejímž významu jsme se zmínili již několikrát. Neboť jediné kadence má schopnost přivést harmonický pohyb k bodu klidu, k okamžiku uvolnění (zrušení) harmonického napětí; tento okamžik nastává současně s nástupem posledního akordu kadence (tj. s nástupem tóniky). Uvolnění harmonického napětí pocítujeme někdy jako naprosté, definitivní, jak tomu je v závěrečné kadenci celé skladby nebo její uzavřené části, jindy však pouze jako dočasné, prozatímní, jde-li např. o kadenci, která uzavírá modulaci do příbuzné tóniny uvnitř souvislého průběhu hudební věty.<sup>222</sup> Toto odstupňování kadencí umožňuje jejich vzájemné podřazování a z tohoto pramene vyvěrá též podřazování a souvislost jednotlivých úseků melodie, která tak nabývá stavebné logiky a umožňuje posluchači snadnou orientaci.

Jakmile se však v hudební větě začnou modulace množit a jakmile zahrnou do svého okruhu i tóniny vzdálenější, rozruší se vzpomínka na hlavní tóninu a tím přirozeně ztrácí na srozumitelnosti také odstupňování kadencí, alespoň pokud jde o průměrného posluchače. Je to stav, jehož jsme se dotkli již během výkladu o starším romantismu, stav, za něhož harmonie pozbývá svých formotvorných schopností; teď je snad poněkud pochopitelnější, proč tomu tak je. Za tohoto stavu ztrácela poněkud pravý smysl klasická zásada, že seberozsáhlejší hudební architektura má mít hlavní tóninu, do níž se vždy vrací jako do zaslíbené země, aby zde našla uklidnění a aby se kruh uzavřel; neboť tento klasický požadavek, v němž je pevně zakotven půdorys všech klasických hudebních forem, bylo sice velmi snadné splnit na papíře, avšak hudební podvědomí normálního posluchače nebylo s to sledovat jeho splnění. Proto se také (spolu s klasickou formou) zachovává spíše ze setrvačnosti a bez vnitřní nutnosti, nebo se od zásady jediné hlavní tóniny upouští vůbec, jak to můžeme sledovat na symfonické básni či na Wagnerových operách, které zrušením uzavřených čísel tvoří přechod k hudebnímu dramatu. Nicméně i v této pozměněné situaci zůstává kadence neustále hlavním prostředkem zrušení harmonického napětí i rozčlenění hudební věty, a poněvadž romantická melodie je na harmonickém podkladu přinejmenším stejně závislá jako melodie klasická, nabývá i ona svou účastí na kadenci členění na úseky, zřetelně vyznačené okamžitým uklidněním pohybové energie, a to i tehdy, kdy bohatší rytmická struktura romantické melodie tomu zdánlivě odporuje.

Za této závislosti romantické melodie na harmonii vůbec a na kadencích zvláště je zcela přirozené, že s dalším vývojovým stupněm harmonie, za jehož typický

<sup>221</sup> Pravíme hlavním, tedy nikoli jediným prostředkem; celá věc je ovšem daleko složitější, zde se však soustředíme pouze na kadenci, poněvadž nám nejde o víc než o vhodný příklad k účelům dalšího výkladu.

<sup>222</sup> Taková kadence se sice sama o sobě v ničem neliší od prve jmenované, přece však nenavodí pocit definitivního uvolnění harmonického napětí, poněvadž v posluchačově vědomí („sluchu“) ještě převládá pocit původní (hlavní) tóniny.

příklad nám posloužil Wagnerův Tristan, nastává změna i v utváření melodie; stalo se tak tím spíše, že pronikavé zhuštění harmonického spádu hudební věty se nezastavilo před narušením kadence. V tom smyslu, v jakém teď o věci mluvíme, došlo k podstatnému narušení kadence v okamžiku, kdy kadence byla zbavena svého vyústění do akordu, přinášejícího výrazné uklidnění harmonického pohybu, čili — technicky řečeno — vyústění do tóniky.<sup>223</sup> To se může stát různým způsobem: buď se na místo očekávané tóniky zařadí neočekávaný (obvyčně dosti vzdálený) akord, nebo se očekávaný akord sice dostaví, avšak rozšířen o další tóny, jimiž se mění na vyloženou disonanci, nebo se konečně kadence těsně před nástupem tóniky prostě přeruší a věta pokračuje z úplně nového východiska bez patrného vztahu k dosavadnímu harmonickému postupu. Ať již romantický skladatel použije toho či onoho z naznačených způsobů (a v Tristanu se vyskytují všechny tři), vždy se potká s tím výsledkem, že na místě někdejšího uklidnění zůstává nahromaděno harmonické pohybové napětí. Poněvadž pak melodie sdílí povahu harmonického podkladu, nedostaví se uklidnění ani v ní, i když snad intervalový obrys a rytmické řešení tvoří hluboký zářez; naopak, tíhne neustále vpřed a nevykazuje členění toho druhu, jakým se vyznačuje melodie klasická. A to je právě vlastnost, kterou chce vyjádřit termín nekonečná melodie. *← ODSOUVANÍ ZÁVĚR KADENCE*

Jinými slovy řečeno, výraz nekonečná melodie neznamená melodii mimořádně velkých rozměrů, nýbrž melodii, která na rozdíl od melodie klasické neobsahuje ve svém průběhu okamžiky klidu, kde by aspoň prozatímně skončila nebo mohla skončit svůj pohyb. Není to však jenom melodie, co se neustále dere vpřed, nýbrž je to harmonický obsah hudební věty, jehož je melodie pouhou součástí, třebaže na sebe soustřeďuje většinu pozornosti, takže by se mohlo říci, že pro normálního posluchače je melodie jakýmsi médiem, jehož prostřednictvím vnímá celek skladby, nebo rovinou, do níž se celý její harmonický obsah promítá. Je to tedy zvláštní harmonické uspořádání, co propůjčuje hudební větě onen příznačný neklid, jímž se tak znamenitě dá vyjádřit nenaplnitelná touha vzrušeného nitra pozdně romantického umělce.

Jak patrně, stala se harmonie právě na tomto vývojovém stupni více než kdykoli předtím ústředním sdělovacím prostředkem k vyjádření mocného citového obsahu tvůrčího záměru. Právě proto, že v této funkci byla postavena zcela do služeb nenasytných požadavků pozdně romantického výrazového zaujetí, pokročila v neuvěřitelně krátké době daleko vpřed ve využití daných technických možností.

<sup>223</sup> Tím se ještě nepraví, že po vyloučení tóniky z kadence by romantická harmonická věta nutně musila postrádat jakýkoli rozdíl mezi pohybovým napětím a jeho uvolněním. Stačí, když si připomeneme, že jsme již výše (srv. pozn. <sup>221</sup>) v souvislosti s Wagnerovým Tristanem naznačili, že tzv. *alterované akordy* se poněnáhu vetřely do funkce, kterou dříve plnily tradiční disonantní čtyřzvuky (v systematické části je budeme nazývat *charakteristickými disonancemi*). Poněvadž obě třídy těchto vícezvuků se od sebe výrazně odlišují stupněm svého napětí, jsou mírnější z nich schopny přinést uklidnění, nastupují-li po „silnějších“; je to ovšem uvolnění pouze relativní, poněvadž pohybovou energii neruší, nýbrž toliko snižuje její stupeň.



Naznačili jsme aspoň ukázkově, jakou cestou se tak stalo; chtěli-li bychom to vyjádřit jedinou větou, řekli bychom, že objevováním stále nových a složitějších vztahů, utajených v klasickém výměru tóniny, z nichž klasikové sami znali nebo užívali jen malou, přístupnější část. Ještě stručněji bychom tento proces mohli nazvat procesem rozšiřování pojmu tóniny. Avšak po této cestě harmonie již tehdy dospěla do oblastí, kde řadovému posluchači nejsložitější vztahy přestávaly být srozumitelné ve své logické souvislosti, poněvadž jej přiváděly do situace čtenáře, který narazil na rozvité souvětí, jež svou složitostí převyšuje jeho chápavost: rozumí sice slovům, snad i jednotlivým vazbám, ale to nejdůležitější, logická souvislost a smysl celého souvětí, mu beznadějně uniká.

Měříme-li však věc klasickými měřítky, musíme připustit, že do podobné situace jako prostý posluchač v malém se dostal již dávno sebevyspělejší posluchač ve velkém, totiž pokud jde o sledování harmonického vývoje hudební formy jako celku; přirozeným důsledkem toho bylo, že pro pokročilejší romantismus ztratil klasický požadavek všudypřítomné hlavní tóniny praktický smysl, poněvadž v neustále modulující hudební větě nebylo prostě možno udržet ideu hlavní tóniny, spojující rozsáhlou hudební formu ve vyšší jednotu. Z toho však je snad také patrné, že proces rozšiřování tóniny byl od jistého stupně provázen procesem jejího rozkladu, který se ovšem zatím projevoval pouze v širších souvislostech. Ale doba, kdy se tento rozklad měl projevit v celém ustrojení hudební věty a kdy měl zasáhnout i základní články harmonicky založeného hudebního jazyka, již byla přede dveřmi.

### *b) Krize harmonie v moderní hudbě*

Úkolem našeho historického výkladu, který se již pomalu chýlí ke konci, nebylo podat zhuštěnou trest hudebních dějin, nýbrž jeho posláním je pouze vylíčit vývoj harmonické složky hudebního jazyka, a to ještě se zřetelem k účelům části systematické. Je sice pravda, že harmonická stránka byla povětšinou daleko nejdůležitější ze všech složek novější hudební řeči, přece však vždy to byla jen jedna z celé řady složek. K poznání hlavních rysů jejího vývoje nebylo třeba o mnoho více, leč jen ukázat na nejpodstatnější vymoženosti, jimiž se rozšiřovala stávající základna harmonické techniky, aby se povznesla na další vývojový stupeň. Žádná z takových vymožeností nebyla dílem jediného okamžiku a objevem jediného skladatele, i tak však každá z nich našla svého zvlášť typického představitele buď proto, že v jeho díle poprvé došla plného uplatnění, nebo zase proto, že si ji do jeho díla soustředil pozdější přirozený výběr se svým sklonem k zjednodušování složité historické situace. Tento výběr ovšem vyčlení z nepřehledné masy materiálu díla nejznamenitější, a proto i my jsme se ve svém líčení setkávali se jmény skladatelů prvé velikosti. Na druhé straně však je stejně přirozené, že pozorujeme-li poměrně úzkou složku celkového dění, nemusí se nám v ní objevit jméno každého ze skladatelů, jejichž skladby čítáme k úhelným kamenům hudebního repertoáru a o nichž víme, že jejich

přínos má významný podíl na souvislé linii novodobých hudebních dějin. Nepřítomnost těchto jinak nepominutelných jmen v postupu našeho líčení není totiž způsobena jen tím, že nové hudební hodnoty přicházejí i v jiných oborech než právě v harmonii, nýbrž také tím, že za odvážnými objeviteli přicházejí velcí dovršitelé, jejichž přínos však již leží mimo náš zorný úhel.

V tom je tedy třeba hledat vysvětlení, proč se náš výklad o romantické harmonii omezil na několik málo zvukných jmen a proč v něm lze postrádat vedle vynikajících jednotlivců dokonce i celé kulturní okruhy. Avšak prve než postoupíme k závěrečné části historického výkladu, je nezbytné upozornit ještě na jeden hluboký rozdíl, kterým se jeho látka odlišuje od všeho, co předcházelo. Kdežto až dosud jsme se zabývali uzavřenými vývojovými etapami, nad nimiž nemilosrdný soud dějin již dávno vyřkl svůj ortel a provedl přirozený výběr, stojíme nyní před úsekem, který se často zahrnuje pod nebezpečně pružný pojem hudby moderní. Děje se tak nejspíše proto, že určitá část problematiky tohoto časového úseku nebyla v obecném povědomí doposud jednoznačně a s konečnou platností vyřešena a následkem toho stále ještě patří do souboru otevřených otázek hudby našeho věku.

Aby snad nedošlo k nedorozumění, je třeba mít neustále na paměti, že vlastním předmětem našeho zúženého pohledu nejsou hudební umělecké směry a estetické programy, nýbrž pouze jeden z výrazových prostředků, jimiž tyto směry uváděly svůj záměr ve skutek. Není tedy naší věcí, abychom se snažili rozhodnout, zda realismus, naturalismus, novoklasicismus, impresionismus, expresionismus, konstruktivismus, civilismus a všechny ostatní směry, jež bychom mohli v pestré směsici slohových odstínů od osmdesátých let minulého století až po práh našich dnů rozlišovat vedle dozrívajícího pozdního romantismu, zda všechny tyto umělecké programy již naplnily své historické poslání, zda znamenaly skutečný pokrok či jen odbočení do slepé uličky. Nám naopak přísluší sledovat pouze osudy harmonie ve víru těchto slohových protikladů, abychom tak postupně dospěli až k poznání jejího současného stavu.

Na předcházejících stránkách jsme mohli až do třetí čtvrtiny minulého století sledovat osudy harmonie v právě naznačeném smyslu na jediném mohutném slohovém proudu, na romantismu. Těžiště jeho vývoje leželo nesporně v okruhu hudby německé, která se sama pokládala za přímého a legitimního dědice klasických tradic a hrdě se hlásila k odkazu Beethovenovu. Ačkoli obraz světového hudebního dění byl daleko složitější jak po stránce slohové, tak po stránce zeměpisné, přece se dá říci, že nejpokrokovější vývojovou silou byl stále romantismus, pokud si ovšem zachoval vzestupnou linii. Proto také v jeho okruhu se soustředil technický pokrok hudebního jazyka, zejména jeho harmonické složky; ani opačný směr, který se tehdy přihlásil jako přirozená reakce na vypjatý romantismus a jako jeho programový protiklad, směr, který nejčastěji označujeme jako novoklasicismus a jehož předním představitelem je Johannes Brahms (1833—1897), ani tento směr se přes svůj návrat ke klasickým formám a ke klasickému stylu hudebního myšlení neuzavíral harmonickému pokroku, zprostředkovanému výboji romantismu. Neboť funkci novoklasicismu v celkovém vývoji harmonické složky hudební řeči lze shrnout do

věty, že usiloval o ústrojně sloučení harmonických vymožeností romantismu s klasickým pojetím harmonické struktury hudební věty, jak jsme ji poznali v minulé kapitole. Novoklasicismus tím vytvářel zdravou protiváhu k překotnému vývoji v oblasti harmonie, která se v dychtivém shonu po nebývalém zvuku drala vpřed ke stále novým komplikacím dříve, než plně a po všech stránkách vyčerpala možnosti, které jí poskytoval stupeň dosažený již předtím. To ovšem znamená, že se také chápala nových zvukových vymožeností dříve, než popřála stále rostoucímu okruhu zájemců dost času, aby přiměřeně zažil výboje dřívější, takže propast mezi avantgardní hudbou a širokými vrstvami se neustále prohlubovala. Zdánlivě konzervativní směr, jehož poměr k harmonii bychom mohli ztotožnit asi s postojem novoklasickým, měl za tohoto stavu věcí nejen historické oprávnění, nýbrž setkával se též s neporovnatelně živějším pochopením a ohlasem u nejširší hudební obce ještě na přelomu 19. a 20. století, kdy se jeho nejslavnější představitelé loučili se životem, ba ještě daleko později. Je však předem jasné, že v mezích tohoto směru velkých mistrů, vytvářejících trvalé hodnoty syntézou již osvědčených prvků, nebylo místa pro nebývalé harmonické výboje, jež jsou přirozeným předmětem našeho zájmu. Když si to uvědomíme, je snad také pochopitelnější, proč se v ose našeho výkladu neobjevují některá z nejslavnějších jmen, dominujících světovým hudebním dějům té doby, k nimž patří např. Petr Iljič Čajkovskij, Giuseppe Verdi nebo Antonín

Dvořák.

Ještě než se dovršil souvislý vývoj, který jsme sledovali v prvním oddílu této kapitoly, dostalo se harmonii svěžího popudu od hudby ruské. Zatímco ostatní národní hudební okruhy, vyvolané v život z velké části právě pod vlivem romantického uměleckého cítění, zaměřovaly se spíše osobitým zpracováváním podnětů ústředního proudu hudebního romantismu, takže aspoň prozatím trvaly spíše v roli přijímajícího než dávajícího, dospěla ruská hudba v osobě Modesta Petroviče Musorgského (1839—1881) takového stupně originality a umělecké síly, že hluboce ovlivnila vývoj hlavního pásma světových hudebních dějin. Názor, že umění není samoučelné, nýbrž že je pouze sdělovacím prostředkem, spojuje se u Musorgského s přesvědčením, že pravým posláním umělecké tvorby je odkrývat nezbádané bohatství, zakleté v hlubinách lidského podvědomí. Tento postoj učinil Musorgského největším představitelem hudebního realismu, ježž můžeme směle stavět po bok F. M. Dostojevskému, třebaže se Musorgského životní dílo ve srovnání s bohatou produkcí současníků jeví spíše jako geniální fragment. Musorgskij veden podivuhodným instinktem nadto vycítil, že poklady, které hledá, jsou odvěkým statkem lidového umění; jeho výjimečná schopnost vcítit se do prostých projevů lidové tvořivosti způsobila, že se stal před všemi svými druhy dovršitelem národního směru v ruské hudbě, tedy na půdě, kterou již v předcházející generaci zúrodnil Michail Iv. Glinka (1804—1857) a Alex. S. Dargomyžskij (1813—1869). A právě z tohoto pramene načerpal podněty, jejichž uměleckým zpracováním se zařadil do souvislosti, kterou sledujeme.

Ruská lidová hudební tvořivost, vyvíjející se po dlouhá století pod rozhodujícím vlivem církevně uměleckých projevů pravoslavní, zůstala nedotčena procesem vývoje

k dualistickému protikladu durové a mollové tóniny, jehož průběh v západní a střední Evropě jsme sledovali v předcházejících kapitolách, a proto její melodický projev nebyl podřízen tuhé zákonitosti harmonického myšlení, nýbrž blížil se charakteristické soustavě tzv. *církevních tónin*. Ačkoli není na místě zbytečně zveličovat nedostatky Musorgského kompoziční průpravy, jak často bývá zvykem, přece jen nelze přehlédnout, že Musorgskij byl zvláště dobře disponován k tomu, aby z prvků lidové hudební tvorby odvodil nový hudební výraz, poněvadž nebyl poután tradičními ohledy západní hudební techniky. Neboť při všech komplikacích, s nimiž jsme se seznámili, vyrůstá západní harmonie z domyšlení a umocňování základních vztahů, obsažených v *tonální kadenci*, která se — jak víme — skládá ze tří hlavních trojzvuků v tónině; naproti tomu melodika církevních stupnic se v zásadě pohybuje mimo toto úzké schéma, aniž by však překročila hranice diatoniky, takže jejím domovem je spíše oblast tzv. *vedlejších trojzvuků*, které pro tóninu nejsou již tak charakteristické jako útvary obsažené v kadenci. Bylo tedy třeba umělce, jehož představitelstvem nebyla zakleta do všudypřítomného schematismu západní harmonie, aby dovedl nalézt harmonický ekvivalent melodické linie, pohybující se mimo obvyklé harmonické koleje, a vyvolávající proto v unaveném západním sluchu dráždivou příchut exotičnosti. Z našeho hlediska je velikost a význam Musorgského především v tom, jak dokonale tento úkol vyřešil. Jeho hudební věta dosahuje naznačenými harmonickými prostředky okouzující tonální neurčitosti, k níž šplhali romantikové cestou neustálého komplikování tonálních vztahů. Právě v živelné jednoduchosti Musorgského řešení byl předpoklad nového vývoje od jednoduššího k složitějšímu a znamenitá vyhlídka pro harmonii, která si již začínala uvědomovat, že se poněmáhle blíží přirozeným hranicím svých možností.

Musorgského dílo nastoupilo vítěznou pouť světem z velké části v úpravě nebo i dokončení Nikolaje A. Rimského-Korsakova (1844—1908), jenž si záhy osvojil v nejvyšším stupni virutózní kompoziční techniku a zvláště ve svém symfonickém a operním odkazu provedl velkolepou syntézu charakteristických znaků ruského národního směru s posledními vymoženostmi západní hudební kultury. Avšak zahalený v oslnivém rouchu pohádkově hýřivého koloritu nevystupují nejvýznačnější rysy ruského realismu již tak jasně do popředí jako u Musorgského, a poněvadž většina ostatních ruských skladatelů té doby sledovala spíše linii naznačenou Čajkovským, jeví se Musorgskij podnes jako nejvýznačnější představitel národního směru v ruské hudbě 19. století, zejména když si hudebního vývoje všímáme ze značně zúženého zorného úhlu, daného speciálním zaměřením těchto úvah. Ačkoli se Musorgského dílo vzhledem ke své originalitě setkávalo jako všechny geniální objevy s počátečním odporem, přece jen jeho přínos splnil své historické poslání v obecném vývoji hudebního jazyka, neboť se stal důležitým činitelem při vzniku posledního jasně vyhraněného hudebního směru v 19. století — impresionismu.

V dějinách hudby není druhého slohového odstínu, který by bylo možno větším právem vystihnout dílem jediného skladatele, než je právě impresionismus; neboť tento směr nejen vytvořil, nýbrž zároveň i dovršil Claude A. Debussy (1862—1918). V rozhodující době, kdy hledal románský protiklad ke germánskému

romantismu, ztělesněnému Richardem Wagnerem, seznámil se Debussy blíže s hudbou představitelů národního směru ruské hudby, zejména s původní partiturou Musorgského opery Boris Godunov. Kromě jiných význačných podnětů, které náležejí do této souvislosti, našel zde také vzor nebývalého harmonického řešení hudební věty, a to v oněch technických znacích, o nichž jsme se právě zmínili ve spojení se jménem M. P. Musorgského. Avšak co tam bylo instinktivním a živelným projevem robustního tvůrčího podvědomí, spojuje se u Debussyho s přejemnělou technickou kulturou v křehký tvar, v němž se stýkají odlesky všech dosavadních harmonických výbojů.

U skladebné techniky hudebního impresionismu se obvykle nejvíce zdůrazňuje barvitost, jejímž posláním je vyjádřit prchavé dojmy až chorobně citlivého umělceova nitra; zde však je třeba si uvědomit, že barevné kvality impresionistického hudebního jazyka neplynou jen z rafinovaného užívání nástrojových barev a z virtuózní instrumentace, nýbrž že vyrůstají přímo z povahy impresionistické harmonie. Při výkladu o romantismu jsme rozlišovali dvojí stránku harmonických jevů, jednak stránku logickou či syntaktickou, jednak stránku čistě zvukovou či barevnou. Proces, jež jsme přitom naznačili a jenž začíná u Chopina, v impresionismu dosahuje nejzazšího stadia: Souzvuky a spoje mají působit a skutečně také působí svou čistě zvukovou stránkou, svým opojivým smyslovým kouzlem, nikoli svým logickým významem. Harmonie zde již vůbec neurčuje průběh hudební formy, nýbrž ji prostě vyplňuje, přičemž jednotu hudební věty udržuje pouze jednotu nálady.

Když jsme v souvislosti s renesancí jednali o počátcích novodobého hudebního jazyka, použili jsme k objasnění funkce harmonie v hudbě přirovnání k funkci perspektivy v malířství a snažili jsme se ukázat, že jako perspektiva propůjčuje pevný řád, smysl a srozumitelnost plošnému zobrazení trojrozměrné skutečnosti, tak soustava harmonických vztahů, vyjádřená tóninou, umožňuje orientaci po hudební větě. Při všech hlubokých proměnách dlouhých století nepřetržitého vývoje zůstávala perspektiva řádem kresby a teprve v malířském impresionismu, který o něco předcházela hudebnímu, objevily se neklamné příznaky jejího nastávajícího rozkladu, a to v tom, že se souvislá linie kresby rozpadla na nesouvislé barevné body, z nichž se nadlehčený obraz skládá teprve v oku pozorovatele, jakoby zahalen v kouzelném oparu; perspektivní umístění výsledných vjemů však tím prozatím není narušeno. Zcela obdobně pracuje impresionismus hudební: Ze zdánlivě nesouvislých tónů a vícezvuků, kladených vedle sebe bez nutnosti obvyklého spojování a bez konvenčního vedení hlasů, vzniká nezřetelná a neskutečná představa tóniny, tóniny neurčitě, prchavě a měnivě. Hudební impresionismus však zašel také ještě dále v rozkladu tóniny, až tam, kam ve svém oboru dospělo malířství té doby v jiných avantgardních směrech, když pod heslem pravdivějšího a bezprostřednějšího vyjádření skutečnosti odvrhlo pouta perspektivy a usilovalo o zobrazení skutečnosti nebo snu bez prostřednictví vžitého optického řádu; nepřipraveného pozorovatele to ovšem uvádělo do rozpaků a většině širokého obecnstva to připadá zřehla nesrozumitelné ještě dnes — právě tak jako na úsvitu našeho století.

Nejnápadnějším z prostředků, jimiž hudební impresionismus dosahoval likvidace

představy určité tóniny, bylo užití tónového materiálu, daného tzv. *celotónovou stupnicí*.<sup>224</sup> tento materiál, je-li ho užito důsledně ve větším rozměru, nelze totiž nikterak podříditi přirozeným tonálním vztahům. Poněvadž však tento prostředek skýtá pranepatrné výrazové možnosti, opotřeboval se rychleji než kterýkoli jiný. Daleko více se dalo vytěžit z materiálu *pětitónové stupnice bez půltónů*,<sup>225</sup> která vyhlídí na první pohled nesmírně primitivně a krajně tonálně, vyznačuje se však přesto pozoruhodnou vlastností, že právě pro nedostatek půltónů je vzhledem k moderním tóninám víceznačná; proto lze jejím užitím vyvolat zdání tonální neurčitosti stejně dobře jako nejsložitějšími chromatickými útvary. Avšak nejučinnější prostředek úplného rozložení a popření tonálních vztahů poskytlo hudebnímu impresionismu užívání *přísně paralelního postupu několika hlasů*<sup>226</sup> nebo — což je vlastně totéž — kladení několika různě umístěných vícezvuků úplně stejného intervalového složení za sebou (např. *g—h—d—f—a, e—gis—h—d—fis, cis—eis—gis—h—dis*).

Ačkoli těchto několik harmonických praktik, vybraných spíše ukázkově z bohaté zásoby impresionistické techniky, ani zdaleka nevyčerpává podstatu věci, přece jen je i tak jasně patrné, že impresionismus dovedl vývoj harmonické stránky hudebního jazyka až ke stupni, kde se povědomí tóniny ztrácí nadobro, tedy i v okamžité souvislosti, a nikoli již jen v širších obrysech, jak tomu bylo v rozvitém romantismu. Hudbu, jejíž souzvuky jsou uspořádány tak, že je nedovedeme zařadit do vžité soustavy tonálních vztahů — což je totéž, jako kdybychom řekli, že nedovedeme jejich souvislost a smysl kontrolovat tóninou, takovou hudbu nazýváme hudbou *netonální* nebo též — méně vhodně, ale častěji — *atonální*. Ve spojení s hudebním projevem Cl. A. Debussyho však přívlastku *atonální* obvykle neužíváme. To proto, že v hudebním impresionismu tohoto ražení zůstávají opravdu netonální úseky omezeny na poměrně úzké plochy, nebo zase aspoň hlavní melodické kontury setrvávají v mezích tonální srozumitelnosti, i když jsou zastřeny svéráznou akordickou stylizací, popsanou v závěru předcházejícího odstavce, která se zde jeví spíše jako kolorit. Nicméně vzhledem k tomu, že ve svém výkladu soustřeďujeme pozornost především na nové objevy a podněty, můžeme říci, že jsme se zde zřejmě již dotkli vývojového stupně, na němž se netonální hudba stala objektivně existující skutečností, třebaš velká část, ne-li většina nově vznikající hudby trvala i potom v mezích odkazu minulosti.

<sup>224</sup> Tj. buď *c, d, e, fis = ges, as, hes, (c)*, nebo *cis, dis = es, f, g, a, h, (cis)*; dalších transpozic celotónové stupnice není, poněvadž při rovnosti všech intervalů mezi sousedními stupni je možno začínat i končit na libovolném z jejich tónů (stupnice začínající tónem *d* má totiž stejné složení jako stupnice, která začíná tónem *c* atd.).

<sup>225</sup> Tzv. *anhemitonická pentatonika*, např. *c, d, e, g, a, (c)* nebo *c, d, f, g, a, (c)* apod.

<sup>226</sup> Dosah této techniky je patrný již u dvojhlasu: Doprovázíme-li melodický postup *c, d, es* vyšším hlasem ve stálém odstupu třeba velké tercie (tedy *e, fis, g*), obdržíme sérii dvojezvuků *c—e, d—fis, es—g*. Ačkoli každý z hlasů je sám o sobě snadno pochopitelný, celek zřejmě nelze podřadit tónině; je samozřejmé, že se vzrůstem počtu hlasů, které by takto souběžně postupovaly, se tonální neurčitost ještě stupňuje.

Je-li však tomu tak a hledíme-li na věc pod takto zúženým zorným úhlem, můžeme také říci, že zde, na prahu 20. století, se kruh našeho putování dějinami harmonicky založeného hudebního jazyka již vlastně uzavřel. Neboť svědomitým sledováním a zkoumáním předních projevů evropské hudební tvořivosti v průběhu řady století jsme došli k přesvědčení, že pravým výrazem harmonické zákonitosti jsou tonální vztahy, a že tedy tónina je charakteristikou novodobého, harmonicky založeného hudebního jazyka. Když se nyní setkáváme s hudbou, která tuto hlavní charakteristiku postrádá, nelze pochybovat o tom, že tato hudba je aspoň z našeho hlediska výrazem nového hudebního jazyka, a nikoli již jen vyšším vývojovým stupněm jazyka dosavadního. Jinými slovy lze toto zjištění vyjádřit též takto: Všechny změny, s nimiž jsme měli až dosud co činit, jevíly se nám jako produkt domýšlení a komplikace stále téhož základu, jako postupné uskutečňování stále vzdálenějších možností ve společném východisku obsažených, teď jsme však dospěli do stadia, kdy sérii postupných změn vystřídal zlom zásadní.

Ještě než se obrátíme k hudbě, která chronologicky leží za výraznou hranicí tohoto zlomu, řekněme si předem, že by bylo marným snažením, kdybychom se pokoušeli kvalitativně odlišnou hudbu uvést do područí harmonických pojmů, s nimiž jsme až dosud pracovali. Nepůjdeme zajisté tak daleko, abychom veškerou takovou hudbu prohlásili za produkt pouhé libovůle nebo dokonce za pustý podvod, jak se někdy děje; poněvadž budeme-li její vybrané výtvořiny pozorovat bez předpojatosti, jistě uznáme, že i v ní existuje jistá vertikálně horizontální zákonitost, obdobná té, kterou známe z harmonie; musíme proto předpokládat, že i tento hudební jazyk má svou gramatiku, neboť oblíbené tvrzení, že si v hudbě tohoto druhu „může každý dělat, cokoli ho jen napadne,“ nelze brát doslovně.

Teprve těmito odstavci se na sklonku líčení vývoje harmonicky založeného hudebního jazyka vracíme k otázce, která byla nadhozena již na samém počátku historickou vsuvkou v první z *Úvodních poznámek*, pojednávající o významu slova *harmonie*. Posláním této vsuvky bylo ukázat na historickou podmíněnost termínu harmonie a tím zároveň přispět k vymezení předmětu této práce, jež se mělo realizovat v průběhu její historické části. Pokud jde o první příznaky a vznik harmonie, stalo se tak v prvních dvou kapitolách; pokud pak se týče stanovení hranice na opačném pólu historického vývoje, byla tato otázka vlastně již zodpověděna na bezprostředně předcházejících stranách. Jde ovšem o problematiku příliš významnou, než abychom ji mohli opustit bez několika vysvětlujících poznámek.

Především je třeba odpovědět na možnou námitku, že v souvislosti z Debussyho impresionismem jednáme o této otázce předčasně, a to i když se uzná, že se zde netonální hudba stala historickým faktem, třebaš prozatím jen spíše výjimečně a podle všeho bez teoretického uvědomění závažnosti důsledků. Vždyť podnes vznikají — a často i slaví úspěchy — skladby, které svým harmonickým založením jasně ukazují, že jejich autoři nesdílejí přesvědčení o platnosti zásadní změny ve způsobu hudebního myšlení. Úvahy o této problematice by proto byly namístež teprve v souvislosti s probíráním historického přínosu Nové hudby nebo aspoň tzv. druhé vídeňské školy.

Na tuto námitku lze uvést dvojí odpověď. Předně: Jestliže jsme v průběhu celého historického líčení přijímali jako nejprůkaznější doklady harmonických kvalit ve vývoji hudebního jazyka prvé a podvědomé výskyty jejich příznaků v historicky prověřené tvorbě, jejichž podstatu a význam uměla hudební teorie rozpoznat teprve dodatečně a se značným zpožděním, pak musíme obdobné důsledky vyvodit také ze zjištění prvých a podvědomých příznaků zásadní negace ustálené harmonické podmíněnosti hudebních vyjadřovacích prostředků. Jakmile tedy byly příznaky tohoto druhu — byť i jako spíše výjimečný zjev — jednou objektivně zjištěny, je třeba je přijmout jako doklad nástupu nového způsobu chápání tónových vztahů. Protože však víme, že staré dlouho přetrvává vedle nového, není tím ještě řečeno, že nástupem nové orientace byl dosavadní způsob hudebního myšlení jedním rázem antikvován, ba před historickým ověřením nového postoje k hudebnímu materiálu cestou tvůrčí praxe nelze ani rozhodnout, zda se osvědčí jako trvalý zisk, či zda jej další vývoj opustí jako bezvýchodné vykročení chybným směrem.

Ve druhé odpovědi na předcházející námitku klademe důraz na požadavek „historického prověření“ s ohledem na to, že všechny dosavadní závěry jsme odvozovali výhradně z hudby, která byla všeobecným uznáním povznesena nad možnost pochybností. Dnes se sotva najde historik nebo estetik, jenž by se odvážil zásadně brát v pochybnost Debussyho impresionismus jako organický produkt vývoje evropského hudebního jazyka, dostatečně prověřený hudebním životem, i když jeho slohová podstata nemusí být každému po chuti. Pokud však jde o výtvoř vyložené a důsledně netonální hudby, dávno ještě nebylo dosaženo podobné jednoty, třebas by šlo o tak významnou a neoddiskutovatelnou historickou skutečnost, jakou představují tzv. dvanáctitónové skladby Arnolda Schönberga. Také proto je třeba se obrátit nadhozenou problematikou již v souvislosti s impresionismem.

Druhá námitka by mohla vycházet z vnějších rysů hudby, kterou nyní probíráme, a vzít si za záminku, že nejen v impresionistické, nýbrž i v uvědoměle netonální hudbě přicházejí akordy a akordické spoje, ba že též takzvaná atonální hudba stále užívá téhož tónového materiálu chromatické stupnice jako hudba klasicko-romantická, nehledíc k četným dalším společným znakům, svědčícím o plynulosti vývoje. Měli bychom tedy i tuto hudbu vykládat jako vyšší vývojový stupeň tradičního hudebního jazyka a neměli bychom si situaci ulehčovat tím, že netonální hudbu prostě vyloučíme ze schematismu, do něhož nám nezapadá jedině z toho důvodu, že jsme pojem harmonicky založeného hudebního jazyka vymezili příliš úzce.

Chceme-li odpovědět na tuto námitku, nezbyvá, leč jinými slovy opakovat, co již bylo vesměs řečeno: Poznali jsme přece, že harmonie, která v tradičním hudebním jazyku plní funkci gramatiky v jazyce literárním, je vlastně výronem tonálních vztahů a stále zřetelněji se jeví jako zákonitost nebo teorie tóniny, tóniny nejprve jen podvědomě tušené a poněmáhle objevované, nakonec však po vyčerpání přirozených možností rozkládané, a ve stadiu, k němuž jsme nyní dospěli, dokonce popřené. Z tohoto hlediska se ovšem snaha reklamovat název harmonie též pro vystižení vertikálně horizontální zákonitosti netonální hudby zdá být snahou o neoprávněné rozšíření významu ustáleného termínu. Vždyť je přece patrné, že rozšiřováním či



zevšeobecňováním určitého systému nemůžeme dospět k negaci jeho nejzákladnějších principů a že tedy hudba netonální vyžaduje od základu jiný výklad než hudba tonální.

Nicméně myšlenkový postup předcházejícího odstavce působí přece jen trochu dogmatickým dojmem a — po pravdě řečeno — není s to vyvrátit podezření, že skutečně došlo k příliš úzkému vymezení pojmu harmonicky založeného hudebního jazyka. Neboť představa harmonie jako *teorie obecné zákonitosti v oblasti tónových výšek*, v níž by harmonie v našem užším výměru tvořila toliko jednu z potenciálních částí nebo — ještě lépe — určité vývojové stadium, je bezpochyby logicky udržitelná a není možno předem soudit, že k ní hudební teorie nemůže dospět. Taková všeobšíhá harmonie by zahrnuła na jedné straně stejně dobře například gregoriánský chorál jako na druhé straně dvanáctitónovou hudbu. I tak ovšem trvá pochybnost, zda by nebyla příliš obecná, aby adekvátně vystihla specifičnost zákonitosti, kterou jsme se až dosud zabývali.

Protože naše úvahy si u vědomí historické podmíněnosti vědeckého poznání nekladou tak vysoký cíl, můžeme nalézt východisko v tom, že se uchýlíme k ustavení pomocného pojmu harmonie tonální, jehož náplň je po všem, co bylo až dosud řečeno, jasná. V tomto výměru je ovšem zřejmé, že ona zákonitost, jejíž existenci předpokládáme i v netonální hudbě, ani nemůže patřit do téhož rodu jako ta, o níž jsme až dosud jednali. Co však je ještě důležitější: Vyplývá z toho i jistota, že organický vývoj byl alespoň z hlediska takto vymezené disciplíny již dovršen a že tudíž materiál pro odvozování teoretických závěrů je úplný.

To vše bylo třeba probrat hlavně z toho důvodu, že vlastním posláním našeho historického výkladu je připravit spolehlivé východisko pro systematickou část práce. Poněvadž neustále vycházíme z předpokladu, vyjádřeného v páté z *Úvodních poznámek* (srv. str. 18 a n.), že totiž systém teoretické harmonie má být vystižením harmonické zákonitosti hudebního jazyka, jak se projevuje v hudební tvorbě a hudebním chápání, je bez dalšího patrné, jak je důležité, abychom znali hranici, po kterou se prostírá látka našeho předmětu. Tuto oblast jsme si právě vymezili pomocným pojmem harmonie tonální, a protože jsme prve došli k poznání, že impresionismus se již dotkl kritické hranice, zdálo by se, že to, co po něm následovalo, leží již mimo oblast našeho oprávněného zájmu. Není však tomu tak a nebylo by možno to tak chápat ani v případě, kdybychom došli k přesvědčení, že netonální výrazové prostředky byly skutečně uvedeny na scénu hudby našeho věku proto, aby definitivně vystřídaly vyžilé a dalšího vývoje neschopné tonální myšlení. Neboť vícekrát zmíněná zkušenost, že staré dlouho trvá vedle nového a že mezi obojím dochází ke vzájemným vztahům a výměně podnětů, platila by v neztenčené míře i pro dějiny hudby 20. století. Proto se nyní na situaci podíváme aspoň v hlavních rysech poněkud blíže, pokud to ovšem sotva dostatečný časový odstup připouští.

Složitost obrazu světové hudební tvorby na prahu našeho století byla dědictvím předcházejícího věku, jehož závěrečná desetiletí byla svědkem vývoje tak překotného, že nové slohové podněty na sebe časově nenavazovaly, nýbrž ve svých důsledcích se navzájem překrývaly a nešetřily ani generačních rozdílů. I když se ome-

zíme jen na nejdůležitější, snadno rozlišíme několik slohových odstínů, které veřejně mínění před první světovou válkou souhlasně klasifikovalo jako moderní.

Tak především stále žil a slavil veliké úspěchy slohový proud, který někdy nazýváme novoromantismem, poněvadž vyvěral z romantismu Wagnerova a Lisztova a přes Antona Brucknera (1824—1896) pokračoval — stále s těžištěm v oblasti německé kultury — až po generaci, jejímiž nejnámějšími představiteli jsou Gustav Mahler (1860—1911) a Richard Strauss (1864—1949). Přesto, že jde o dvě individuality protikladného uměleckého založení, a přesto, že prvý z nich ve svém projevu těká od úmyslně naivního primitivismu až k exaltovanému titanismu, zatímco druhý světácky odívá programní ideje své hudby do oslnivého roucha virtuózně nanášeného zvuku, přece jen pod slupkou podivuhodné kompoziční rutiny se v harmonickém řešení hudební věty skrývá totéž jádro složitých tonálních vztahů, s nimiž jsme se seznámili na příkladu tristanovské hudební řeči. Hudební věta se sice u obou skladatelů dost často vychyluje od právě charakterizované normy buď k průzračně čisté klasické sazbě, nebo zase — a to pravidelně z programních či dokonce zvukomalebných důvodů — až ke zvukově záměrně provokativním úsekům, kde se nedá každý souzvuk přesvědčivě vysvětlit tonálními pojmy; je však patrné, že jde spíše o schválnosti, jejichž význam se vyčerpává narušením slohové jednoty výrazu, někdy i trochu povážlivým.

Vedle toho se v tomtéž kulturním okruhu dočkal svérázného pokračování i novoklasicismus, a to ve tvorbě Maxe Regera (1873—1916), která byla svého času nadšeně pozdravována jako renesance polyfonního myšlení a kontrapunktického umění. Ačkoli na pohled skrz naskrz kontrapunktická, je Regerova hudební věta ve skutečnosti větou bytostně harmonickou, jejíž hlasy jsou promelodizovány do složitého, zdánlivě polyfonního pletiva; přitom sřetení harmonií v únavné chromatické posloupnosti velmi úzce navazuje na tristanovský dialekt, jehož tonální těkavost posunuje na mez únosnosti.

Pro oblast románské kultury byl tou dobou nejprůzračnějším směrem impresionismus, jehož zvukovému kouzlu a harmonické technice podlehli aspoň přechodně mnozí ze skladatelů, jako ve Francii Maurice Ravel (1875—1937), v Itálii Ottorino Respighi (1879—1936) a ve Španělsku Manuel de Falla (1876—1946). Poněvadž však v mezích tohoto slohu bylo jen stěží možno vystoupit ze stínu velké osobnosti Debussyho, dostavila se u většiny impresionistů brzy jiná orientace, pro niž byly dány příznivé podmínky existencí výše zmíněných netonálních prvků v impresionistickém harmonickém výrazivu; příkladem takového osobního vývoje je Igor F. Stravinskij (1882—1971), s jehož jménem se setkáme i v jiné souvislosti. Jednotlivé rysy impresionistické skladebné techniky, zejména nové prvky impresionistické harmonie prosakovaly nezadržitelně do všech slohových odstínů tehdejší hudební tvorby, tedy i do těch, o nichž zde samostatně nejednáme, poněvadž nemají vlastního specifického harmonického výraziva (např. verismus); bylo to způsobeno tím, že všechny tyto směry trvaly po léta vedle sebe v těsné symbióze zkomercializovaného hudebního života, mnohonásobně se navzájem ovlivňovaly a poskytovaly také široké pole eklektizujícím snahám, jež ovšem nezanechaly trvalých stop v obecném vývoji.

Ke skutečnému sloučení kladných stránek právě zmíněných směrů došlo hned na počátku století v hudbě české, která na bedrech zakladatelské generace dosáhla ještě před ukončením první světové války v díle Vítězslava Nováka (1870—1949) a Josefa Suka (1874—1935) nejenom nejvyšší technické dokonalosti ve světovém měřítku, nýbrž také nejzazšího stupně neporušené tonální vázanosti harmonického vyjadřování, nejprůhledněji v Sukově *Žrání* (1917). Je ovšem pravda, že tato hudba, setrvávající po inspirační a ideové stránce v myšlenkovém světě pozdního romantismu, postrádá přes své výjimečné kvality právě ony rysy, k nimž byla po roce 1918 upřena pozornost světové veřejnosti, protože je považovala za výraz „moderní doby“. Proto je snad možno aspoň u nás zastávat názor, že pouze nepříznivá kulturně politická situace odepřela této hudbě světový ohlas, neboť v ní se spojují nejvyvinutější formy harmonicky založené hudební řeči s dokonalou čistotou vedení hlasů, vynikajícím polyfonním myšlením, opojivým zvukovým kouzlem a živelnou silou melodické vynalézavosti. Tato hudba, kterou je proto možno pokládat za nejvyšší skutečně dosažený stupeň organického domyšlení tradiční harmonické zákonitosti, zůstává při vši své veliké umělosti bezprostředním výrazem citu a zároveň důkazem, že i nejsložitější vyjadřovací formu lze vybavit absolutní zvukovou krásou; předpokládá ovšem posluchače vysoce kultivovaného.

Již několikrát jsme se zmínili o existenci netonálních úseků ve skladbách, které v základě stále ještě vyrůstají z hudební představitosti, ovládané tonální zákonitostí. Ve světové hudbě na přelomu z 19. do 20. století nejsou takové úseky nikterak neslýchaným zjevem a nejsou také vázány na určité slohové zaměření (např. právě na impresionistické nebo zase expresionistické apod.), poněvadž tehdy rychle nabýval půdy názor, že pokrok v hudbě nutně předpokládá pokrok v harmonii; byl to celkem přirozený následek skutečnosti, že druhá polovina 19. století byla naplněna prudkým vývojem harmonické praxe, přinášejícím takřka rok od roku něco nového. Skladatelé, kteří se na tuto skutečnost dívali ve světle předpokladu, že plně oprávněné je pouze umění, které ve svůj čas přináší nebývalé hodnoty, pociťovali jako závazek pokračovat ve svém harmonickém výrazu nad vymoženosti svých předchůdců, neboť byli přesvědčeni, že jedině tak se mohou udržet v první řadě slohového pokroku a činit si nárok na přívlastek moderní. Nesouhlas, ba i odpor, s nímž se často potkávali ze strany širší veřejnosti, který však byl vyvážen nadšeným obdivem stejně smýšlejících přívrženců, je v jejich přesvědčení spíše utvrzoval, poněvadž se mohli odvolat na to, že pokrok byl vždy od současníků zamítán a že i velký Bach nebo Beethoven došli pravého pochopení a docenění teprve u příštích generací.

U skupin, o nichž jsme se až dosud zmínili, uskutečňoval se pokrok tohoto druhu nejspíše vzrůstem harmonických komplikací a uvolňováním tonálních vztahů; jeho vnějším doprovodem a příznakem byl neustále tvrdší a bezohlednější zvuk, oplývající disonancemi, které prostý posluchač shledával nesnesitelnými a barbarskými. V takovém zvukovém prostředí bylo i cvičenému a — smíme-li tak říci — otrlému sluchu velmi nesnadné sledovat tonální vztahy, byť by je i bylo možno dodatečně prokázat teoretickým rozbořem; prakticky tedy zabočovala i tato hudba do oblasti

atonální a ve skutečnosti také většina skladatelů se dávala při vynalézání těchto komplikací vést toliko svým instinktem, což je konečně správné. Nicméně i pak se navyklá harmonická zákonitost mnohonásobně obrazilala v jejich projevu a otvírala tak aspoň posluchačům dobré vůle cestu k tomu, aby tomuto jazyku porozuměli.

Naproti tomu se však také vyskytly pokusy dospět k metě nového zvuku cestou od základu novou, a to tak, že by se opustily dosavadní způsoby tvorby vícezvuků a že by se na jejich místě povýšily na zásadu útvary, k nimž se tu a tam dopracovali někteří z příslušníků prve zmíněných skupin. Konkrétně to znamenalo opustit terciovou skladbu vícezvuků, které lze v té či oné formě odkrýt ve všech útvarech tonální harmonie, a nahradit ji novými vertikálními prvky, vykonstruovanými skládáním jiných intervalů, např. kvart. Je zajímavé, že první pozoruhodný pokus o soustavné využití možností tohoto druhu vyrostl z půdy pozdního romantismu; jeho nositelem je Alexandr Nikolajevič Skrjabin (1872—1915), směřující od romantismu horečným stupňováním výrazových prostředků až k extatickému tita- nismu, kde krajně subjektivní tvůrčí metoda přerůstá v nevázaný expresionismus. Ačkoli ve své době Skrjabin proslul zejména typicky romantickým usilováním o sloučení zrakových (i jiných smyslových) vjemů s hudbou, jejíž účinek měl být zesilován doprovodem světelných efektů (barevné slyšení), přece jen do souvislosti, kterou sledujeme, náleží především hledáním nových souzvuků, jimiž by mohl názorněji vystihnout vidiny svého vzrušeného nitra. Příznačné útvary toho druhu se v jeho skladbách vyskytují stále častěji od samého počátku našeho století, až našly konečný výraz v symfonické básni *Prometěj (Poema ožňa)* z r. 1910, kde se jako základní vertikální útvar objevuje šestizvuk, složený z pěti nad sebou navršených nestejných kvart (*c—fis—hes—e—a—d*). Spíše než svým celkovým založením a slohovou orientací zapůsobily Skrjabinovy klavírní a orchestrální skladby právě těmito skladebně technickými znaky na generaci, nastupující v letech prvé světové války; ale Skrjabinovo umění, poznamenané odumírajícím romantismem, brzy ustoupilo jiným podnětům, které bylo možno snadněji sloučit s proměněným slohovým citěním nastávajícího období, výrazně ohraničeného oběma světovými válkami.

Rozhodující vliv na utváření osudů hudebního jazyka v té době měl skladatel, jenž rovněž vyšel z pozdního romantismu a prošel expresionismem, u něhož však citová intenzita nehledala výraz ve vnějších efektech a nestřídmém patosu, nýbrž dovedla se vyslovit v mezích komorní hudby, spoléhajíc jen na čistě hudební prostředky. Tímto skladatelem je vídeňský rodák Arnold Schönberg (1874—1951). Po prvních skladbách, jimiž přesvědčivě prokázal mimořádnou skladatelskou potenci ještě v mezích powagnerovského výrazu s některými impresionistickými rysy, vydal se souběžně se Skrjabinem, ale zřejmě nezávisle na něm, na cestu hledání nového zvuku, po níž i on záhy dospěl ke kvartovým útvarům jako základnímu stavebnímu materiálu nové harmonie, emancipované již od závislosti na tonálním mechanismu. Ačkoli v tomto stadiu své tvorby se Schönberg jasně klonil k expresionismu, nespokojil se při vyhledávání nových útvarů s vedením citu a intuice, nýbrž vytrvale směřoval k vytvoření uceleného systému, který by stanovil zákonitost nového sou-

zvučného schematismu; výsledkem této snahy je Schönbergova *Nauka o harmonii* (*Harmonielehre*, 2. vyd. (1921)), která odpovídá jeho vlastní skladebné praxi do té doby. Potom však, tedy až po první světové válce, nastává v Schönbergově tvorbě nový obrat, a to k důslednému *konstruktivismu*, jenž ostře kontrastuje se Schönbergovým romantickým východiskem.

Z našeho hlediska není na konečném období Schönbergova hudebního výrazu nejdůležitějším rysem ani konstruktivismus, neboť to je pouze tvůrčí metoda, která se může aplikovat na nejrůznější materiál, ani kontrapunktický charakter tohoto konstruktivismu, jenž ve mnohém upomíná na samoučelné hříčky přežralé nizozemské polyfonie; daleko spíše se nás týká materiál, který Schönberg konstruktivní metodou zpracovává. A zde je třeba zdůraznit, že jde o materiál úplně nový, či lépe řečeno materiál nově, a to od základu nově pojatý. Schönberg ovšem přijímá zvukový materiál, jehož hudba užívala po staletí a jenž je ve své akustické úplnosti vyčerpán chromatickou stupnicí o dvanácti půltónech, daných temperovaným laděním. Kdežto dosavadní hudební cit se v tomto materiálu orientoval tím způsobem, že některé z těchto tónů vytýkal jako hlavní a ostatní k nim vztahoval, odmítá Schönberg tento způsob chápání a stanoví zásadní rovnost všech dvanácti možných tónů v mezích čisté oktávy; tak asi lze nejstručněji definovat pojem tzv. *hudby dvanáctitónové*.<sup>227</sup>

Na tento materiál, jež si můžeme představovat jako nečinnou masu dosud nehierarchizovaných prvků, pak Schönberg aplikuje svou kompoziční metodu v první fázi tak, že jeho jednotlivé tóny sestaví podle určitých zásad v tzv. *řadu*. Řada jako výsledek tvůrčího aktu nenastupuje na místo tradiční stupnice, nýbrž uplatňuje se spíše ve významu tématu, tj. melodického útvaru, který představuje výhradní stavební materiál skladby a svým uspořádáním stanoví pro každý případ znovu její vertikálně horizontální řád. Skladba pak z tohoto jádra vyrůstá umělou kontrapunktickou prací, využívající do posledních možností všech způsobů imitace. Avšak po stránce výrazové, zejména pokud jde o dynamiku a agogiku, setrvává Schönbergova hudba ve vystupňovaných polohách pozdně romantické dikce, na něž se nejlépe hodí slohové určení termínem *expresionismus*. Nepoučený posluchač, jenž pochopitelně není s to sledovat konstruktivní techniku skladby, může pak velmi snadno přijímat mocně působivé výtvořky tohoto druhu jako organické pokračování linie vyrůstající z novoromantismu, která byla zdánlivě zcela libovolným a bezohledným kladením souzvuku zbavena veškeré tradiční logiky. Mezi kompoziční

<sup>227</sup> Je patrné, že teprve tento systém je krajním protikladem harmonického chápání zvukového materiálu, jak jsme sledovali v předcházejících kapitolách, a proto také teprve jemu přísluší v nejvlastnějším smyslu pojmenování termínem *hudba atonální*. Je však také patrné, že v popírání tradičních hudebních představ již nebylo možno zajít dále a že proto tento systém představuje nejzazší bod, k němuž vůbec může náš výklad o proměnách hudebního jazyka dospět. (Bylo ovšem možno rozšířit materiální základnu hudebního zvukového materiálu užitím intervalů menších než půltón; v praxi tak poprvé učinil Alois Hába ustavením *systému čtvrttónového a šestinótového*, a to se světovým ohlasem; je však předem zřejmé, že pokusy tohoto druhu vybočují daleko z dosahu našich úvah.)

technikou a vzrušeným výrazem tak vskutku vzniká napětí, jež u některých odpůrců dalo záminku k tvrzení, že vůbec nejde o hudbu v pravém slova smyslu moderní, a to proto, že na jméno opravdu moderní hudby si může činit nárok leda slohová orientace, o níž bude řeč v následujícím odstavci. Zpočátku neměl Arnold Schönberg mnoho pravověrných stoupenců; mluvívá se o nich (stejně jako o jejich již početnějších pokračovatelích z následující generace) jako o příslušnících *druhé vídeňské školy*. Patří k nim např. Anton von Webern (1883—1945), Egon Wellesz (1885) a hlavně nejnadanější z Schönbergových žáků Alban Berg (1885—1935). Právě proto, že se ve své tvorbě nedal do důsledků spoutat tuhým schematismem Schönbergova konstruktivismu, vytvořil Alban Berg dílo, o něž se sice kdysi vedly spory ve světovém měřítku, jež však je bezpochyby nejmýlnivější obhajobou hudby, která se uvědoměle postavila na zcela nový zvukový základ.

Pozorujeme-li z dnešního odstupu situaci v evropské hudbě těsně po skončení první světové války, provázené nevídaným rozmachem výrobního úsilí, neubráníme se dojmu, že tehdejší tvůrčí i kritická veřejnost, opojená triumfy technického pokroku, hleděla na romantismus ve všech jeho pozdních formách jako na dávno překonaný anachronismus. Nastupující generace byla přesvědčena, že se vstupem do poválečných let vstupuje do nového, od základu proměněného světa, do technického století, jehož hudebním jazykem nemůže být komplikovaný dialekt, vyžralý a až k dekadenci přezrálý ve službách sentimentálního romantismu. Naopak: nová doba, nový způsob života a nový pohled na svět potřebují nový hudební jazyk, odpovídající technickému rázu moderní civilizace, jazyk nesentimentální, poněvadž technika není věcí vzníceného citu, nýbrž střízlivého rozumu. Požadoval-li romantismus po hudbě, aby tlumočila city, ideje, ba i nevyslovitelná mystická hnutí, neusiluje tzv. *nová věcnost* (*neue Sachlichkeit*) o nic více, než kolik se tehdy považovalo za prvotní poslání hudebního umění, aby totiž bylo pouhou hrou s tóny, hrou, která sama o sobě lahodí smyslům a neprovokuje k mimohudebním asociacím. Ideálem krajně vyhoceného pojetí tohoto estetického zaměření byla skladba, v níž souhra tónů funguje hladce a přesně jako dobře seřízený stroj, skladba motorická. Věřilo se tehdy, že se tím hudba vrací po romantickém poblouzení zpět na správnou cestu, že tím navazuje na tendence klasické a předklasické a že se tak po dlouhé době stává uměním, navraceným svému pravému poslání, *hudbou absolutní*. Proto se také tu a tam v soustedství zvukově přeplněných a ostantativně nelibozvučných skladeb objevují vedle dokonalých adaptací předklasických děl též virtuózně zpracované tradiční formy průzračně čisté a tradiční harmonické faktury, které jsou někdy s to svým přirozeným spádem vzbudit podezření, že právě na této půdě se skladatel cítí nejlépe.

Je samozřejmé, že se právě popsané radikální pojetí neprosadilo ani ve všech srdcích a myslích, ani do všech důsledků, přece však se v kvasu poválečných let stalo polooficiálním programem většiny evropských společností pro soudobou hudbu a — což bylo ještě důležitější — ztotožnilo se v očích uměleckých avantgardních kruhů, ba i v očích široké veřejnosti s pokrokovými společenskými a politickými silami, zkrátka stalo se uznávaným vyznáním kulturní levice, která zase naopak v ukvapeně schematizujícím hodnocení hledala v každém tradicionalismu návrat

k romantismu a viděla v tom příznak buržoazně reakčních sklonů. Ještě než se mohly otevřené otázky nové kulturní orientace vyřešit klidným vývojem a volnou soutěží názorů a směrů, došlo k zásadnímu ovlivnění situace zvenčí: Když bylo od počátku třicátých let hudební umění tohoto směru vystaveno v Německu krutému útlaku a perzekuci od reakčního nacistického režimu, jehož ideologie nesla v kulturních otázkách výrazné znaky romantismu a výslovně se dovolávala Richarda Wagnera, postavila tato surová skutečnost pronásledované umění v očích pokrokového světa zcela samočinně do velmi příznivého světla.

Vraťme se však zase zpět k vlastnímu hudebnímu vývoji, jenž se odehrával v naznačeném kulturně politickém prostředí za nebývalého ideologického tlaku. Zatímco mnozí renomovaní skladatelé setrvali na slohových pozicích, dosažených ještě před první světovou válkou, a těšili se vlídné pozornosti z oficiálních míst, vyslovila se avantgardní umělecká orientace jasně pro hudbu odpoutanou od zděděného řádu, často pro hudbu netonální či dvanáctitónovou, protože teprve v radikálním rozchodu s tradicí viděla cestu k zúčtování s překonanou minulostí, možnost slohového pokroku a jediné vhodné výrazové prostředky technického věku. Pokud jde o harmonickou stránku hudební řeči, vykonávala v tom směru největší vliv poválečná tvorba Arnolda Schönberga, spíše však svou negací tonality jako hlavního principu hudební skladby a praktickým zrovnoprávněním disonance s konsonancí než svou konstruktivní kompoziční metodou, která většině tvůrčích typů připadala povážlivě pedantická a dogmatická. Proto byla většina skladatelů, které již dnes právem pokládáme za hlavní nositele hudebního dění dvacátých a zejména třicátých let, ovlivněna — ať již v pozitivním či negativním smyslu — tendencemi, spojovanými ne bez důvodu se jménem Arnolda Schönberga. Igor Fjodorovič Stravinskij (1882 až 1971), Sergej Sergejevič Prokofjev (1891—1953), Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič (nar. 1906), Paul Hindemith (1895—1963), Arthur Honegger (1892—1955) a Darius Milhaud (nar. 1892), Béla Bartók (1881—1945), Karol Szymanowski (1883—1937) a Bohuslav Martinů (1890—1959), ti všichni i mnozí jiní prošli přes různé osobní založení a rozličné východisko v kritické době kratším či delším obdobím, kdy jejich hudební vyjadřování nese výrazné znaky zásadního popření tradiční tonální vázanosti, i když se třeba jinak neztotožnili s estetickým postojem, který našel nejadekvátnější vyjádření v pojmu dvanáctitónové hudby.

Proto bylo možno uprostřed třicátých let se domnívat, že doby odvěké nadvlády tradiční harmonie již definitivně pominuly a že budoucnost patří výhradně hudbě, která se zbavila zděděných pout hudebního výrazu současně s dokonáním nebo připravováním odvržením vyžilého společenského řádu. Avšak ani tehdy nebylo možno přehlédnout skutečnost, že avantgardní hudbu sleduje po její strmé cestě jenom povážlivě tenká vrstva oddaných stoupenců, zatímco širší hudební kruhy k ní zaujaly většinou negativní postoj, který kolísal od neupřímně předstíraného porozumění nebo zdvořilé tolerance přes rozpačité výhrady až po zásadní odmítnutí a netajený odpor.

Avšak ještě než krátké období zdánlivého klidu mezi oběma válkami skončilo, objevil se v tvorbě některých představitelů světové hudební moderny pozoruhodný

obrat, na nějž nemůžeme hledět jako na pouhý důsledek snahy po technickém oproštění a všeobecném zpřístupnění hudebního výrazu, nýbrž, když se na věc podíváme z našeho hlediska, musíme jej kvalifikovat jako návrat k tonální vázanosti hudebního vyjadřování. Nejnapadněji se tento proces jeví na tvorbě sovětských skladatelů, zejména na tvorbě Prokofjevově a Šostakovičově, kde je možno mluvit o naprosté renesanci tonální harmonické praxe. Tento obrat však nikterak není specialitou sovětské hudební produkce, způsobenou snad jen vnějšími příčinami a přijetím estetiky socialistického realismu, poněvadž obdobný návrat bylo lze pozorovat například na tvorbě Igora Stravinského, jenž žil a tvořil ve zcela odlišných podmínkách a ježž možno bez rozpaků označit jako reprezentativní osobnost západního hudebního života té doby. Někteří významní skladatelé — na rozdíl od Stravinského — pak již při tomto změněném postoji setrvali až do konce života (např. Paul Hindemith nebo Bohuslav Martinů).

Na počátku druhé světové války tedy bylo možno se domnívat, že vývoj se poněmáhlu vrací k tonálně založené hudbě a že netonální hudební tvorba, výrazně charakterizující nepokrokovější směry meziválečného dvacetiletí, znamená pouhou epizodu tím spíše, že v socialistické části světa se stále rozhodněji uplatňoval vliv estetiky socialistického realismu, jenž po různých stránkách, zejména však v harmonické oblasti, přímo předpisoval klasicko-romantické výrazové prostředky.

Jakmile však po skončení druhé světové války se poměry jen trochu vyjasnily, hned se ukázalo, že situace ve světovém měřítku není ani zdaleka tak jednoduchá. Především se s novou silou a dravou vůlí k životu přihlásila ke slovu hudba dvanáctitónová, obvykle charakterizovaná termínem dodekafonie a spojovaná (často z nedorozumění) také s technickým pojmem seriální kompozice, který má poněkud širší význam. Prezentovala se v ještě ortodoxnějším a teoreticky propracovanějším pojetí než před válkou a obzvláštního doporučení se jí dostalo, když se jí po všech svých metamorfózách chopil stárnoucí, avšak stále stejně obratný Igor Stravinskij, jenž nenadálým slohovým obratem připravil světové hudební veřejnosti nemalé překvapení.

Současně se vyrojila celá plejáda směrů, které navzájem — a většinou i s dodekafonií — spojuje již vžitý termín Nová hudba a programový rozchod s tradičním chápáním hudebního materiálu v tom smyslu, že se u hudebního tónu nezřídka věnuje víc pozornosti vlastnostem, jež byly dříve pokládány za sekundární, než výškovým vztahům, jimiž se vyjadřuje harmonická zákonitost nebo její ekvivalent. Nebývalé vymoženosti v oboru snímání i buzení zvuku elektronickou cestou pak podnítily odvážné pokusy nejen pokud jde o využití tzv. konkrétních zvuků k montáži zvukových kompozic, nýbrž též co se týče konstrukce nových tónových systémů, nezávislých na dosud všeplatné temperované chromaticce. Společným rysem většiny z těchto a podobných experimentujících směrů je tvůrčí metoda, spočívající v realizaci předem stanoveného teoretického záměru následnou kompoziční praxí; skutečnost, že až do začátku 20. století v hudbě platil opačný postup, jak vyplývá z celého našeho historického přehledu, není pro experimentující směry dobrým znamením.

Ještě než přikročíme k pokusu dospět od uvedených skutečností k nějakému zá-



věru, je dobře si uvědomit, že není zcela spravedlivé, zahrnuje-li se pravá dodekafonická hudba s právě popsanými experimentujícími směry pod společné označení Nová hudba. Usnadněme si to sice nepřesným, avšak tím srozumitelnějším příkladem: Po dlouhé věky bylo možno obsah hudebního díla spolehlivě tlumočit zjednodušeným zápisem, jaký v novější době představuje klavírní výťah; vždyť až do počátku našeho století byl klavírní výťah jediným prostředkem, jak se seznámit s hudbou, kterou nebylo možno slyšet v originále. Třebaže už v klasické hudbě stíral v zásadě bezbarvý klavírní výťah určité kvality živého provedení a třebaže se s vývojem instrumentační techniky jeho adekvátnost po barevné stránce neustále snižovala, přece jen ještě i u nejnस्पělejších impresionistických skladeb věrně tlumočil vlastní smysl, obsah a vnitřní podstatu hudební výpovědi a tlumočil ji též u dvanáctitónové skladby, nejde-li zrovna o webernovský punktualismus, kde je setřené barvy již na pováženou. Je předem patrné, že tlumočení elektronické, konkrétní nebo témbrové hudby klavírním výtahem je iluzorní, neboť tento tradicí posvěcený prostředek selhává již u mnohých skladeb Oliviera Messiaena, jenž jistě nepatří k nejnस्पělejnějším autorům ve zmíněné oblasti. Jestliže z tohoto přirovnání neplyne nic jiného, pak aspoň zjištění, že tzv. atonální hudba je posledním druhem hudebního projevu, na nějž je možno aplikovat požadavek zákonitosti v oblasti tónových výšek jako bytostný znak, že je od experimentujících směrů kvalitativně odlišná, třebaže právě tak jako ony není s to být podřízena tonální harmonii, s níž se programově rozešla.

Po všem, co bylo až dosud řečeno, zdá se skoro zbytečné konstatovat, že hudba, jakou produkují právě zmíněné směry, leží daleko za hranicí našeho oprávněného zájmu, ledaže bychom z její existence chtěli odvodit poznání, že harmonicky založený hudební jazyk je už s konečnou platností odkázán do říše minulosti a že následkem toho ani tonální harmonie neznamena nic, leč jen odbytou historickou disciplínu bez patrného vztahu k aktuální tvorbě. Ale přesto, že Nová hudba nejrůznějších směrů má dovedné autory, oddané přívržence a snad i nadšené posluchače, všichni víme, že tak daleko ještě dávno nejsme. Při tomto konstatování by nebylo správné vycházet ze statistického hodnocení relativně mizivého počtu upřímných konzumentů Nové hudby, ani ze zkušenosti, jak nesnadno se díla experimentujících směrů prosazují v běžném koncertním životě, ba ani z dosti paradoxního zjevu, že záliba v Nové hudbě — zejména u mladé posluchačské generace — bývá provázena výraznou náklonností k tonálně určité hudbě předklasické nebo barokní. Raději se na celou otázku podívejme ještě z jiné stránky.

Moderní sdělovací technika, zejména rozhlas, netušenou měrou zmnohonásobila hudební konzum. Obrazně řečeno, člověk se dnes rodí do prostoru často až bolestně prosyceného reprodukovanou hudbou, a sotva se odchýlíme daleko od pravdy, řekneme-li, že za našich dnů zkonzumuje mladý člověk ještě ve školním věku více hudby, než kolik měl příležitost vyslechnout před stoletími průměrný hudebník za celý život. Jaká však je to hudba, která od prvopočátku dotírá na „nepopsanou desku“ rozvíjejícího se organismu? Dobrá i špatná, skoro vždy ve znamenitém technickém provedení, ale o to vše zde nejde. Ptáme se totiž, jaká je to hudba z hlediska harmonie? Odpověď není nesnadná: Z převážné části je to hudba, která

leží daleko před kvalitativním zlomem, o němž jsme jednali, a to ne-li dobou svého vzniku, tedy jistě aspoň povahou svého harmonického vyjadřování. Neboť víme všichni velmi dobře, že hudba určená pro širší konzum skoro šmahem přestává na klasické nebo romantické harmonické výzbroji, což povětšinou platí též o tzv. moderní hudbě taneční, která sice nešetří rytmickou složitostí a instrumentační rafinovaností, avšak po harmonické stránce se obvykle spokojuje s několika málo konvenčními schémata, nanejvýš tu a tam zpestřenými trapně neorganickými schválnostmi.

Aby bylo jasno, v této souvislosti vůbec nejde o to, zda je to správné či nikoli, poněvadž tím se nic nezmění na skutečnosti, že veliká většina slyšené hudby se po harmonické stránce vyjadřuje jazykem klasického období, jazykem, jenž je jako stvořen k tomu, aby v hudebně nadaném jedinci probudil k životu tuhý systém tonálních vztahů jako hlavní měřítko logické souvislosti hudebních vjemů. Poněvadž tento systém je stejně jednoduchý jako přirozený, osvojí si jej již dítě s průměrnou vlohou ještě dříve, než se naučí jak náleží ovládat mateřský jazyk, a přijme tento systém za tvarosloví i větosloví své hudební mateřštiny, aniž si to třeba kdy uvědomí. A tak vstoupí do života s hotovým tonálním vědomím, které se stává druhou přirozeností.

Je-li však tomu tak, nemůže ani nejpravověrnější vyznavač dvanáctitónového systému zazlívát průměrnému posluchači, že hledá v každé hudbě bez rozdílu logiku tonálních vztahů, bez níž se mu hudební řeč zdá nesrozumitelná, byť mu sebevíc imponovala svým rytmem, barvitostí či kteroukoli jinou vlastností. V praxi pak je situace obvykle taková, že hudební sluch, vycvičený na značně složité a pokročilé, avšak stále ještě tonální hudbě, snaží se i v atonálně míněné hudební větě zachytit vzdálených analogií s tonálními vztahy, tím spíše, že jen málokterý skladatel dokáže vyhladit jejich stopy ze svého myšlení a vymýtí jejich ohlasy ze svého hudebního projevu.

A zde jsme u kořene věci: Hudební vnímání se neobejde bez principu, jenž by mu umožnil podvědomě uvádět v logickou souvislost vertikálně horizontální stránku hudebních vjemů; tuto funkci doposud samočinně plnila a plní pouze tonální harmonie. Skutečně netonální hudba žádá po hudebním vnímání, aby se vzdalo ustáleného, vžitého a zřejmě obecného způsobu hodnocení, avšak až dosud nenalezla stejně přirozený, přístupný a obecně přijatelný princip, aby jej nabídla výměnou a v náhradu za princip tonálně harmonický. Dokud pak se takový princip cestou tvůrčí praxe neobjeví a dokud všeobecným přijetím nepronikne až do hudebního podvědomí, zůstává tonální harmonii zachován význam výhradní normy našeho hudebního jazyka a není možno ji považovat za ryze historickou disciplínu přesto, že se kruh jejího vývoje již dosti dlouhou dobu jeví jako uzavřený.

Tento závažný úsudek lze ovšem jen velmi těžko smířit s kategorickým imperativem neustálého slohového pokroku v umění, který beze vší pochyby platí i pro dnešní dobu. Neboť měl-li by se takový pokrok uskutečňovat v mezích tonálního hudebního myšlení, sotva by se tak mohlo dít cestou dalších komplikací, když jsme se již přesvědčili o tom, že v tomto směru bylo dosaženo nejzazšího stupně únosnosti, aspoň s ohledem na průměrného konzumenta hudby, který tvrději odmítá sledovat

pokroky tzv. vážné hudby za práh našeho století. Bude ostatně věcí systematické části knihy, aby vyšetřila, zda kvalitativní zvrát k netonální hudbě doopravdy signalizuje dosažení stavu úplného vyčerpání přirozených možností tonální harmonie.

Aby však závěr historického výkladu o proměnách evropského hudebního jazyka, vycházejícího z rozboru současného stavu, jenž bývá nezřídka charakterizován jako stav hluboké krize, nevyzněl příliš pesimisticky, je možno na přítomný stav pohlédnout z vyšší perspektivy a uvažovat takto: Od dosažení stupně zralosti v závěru renesanční epochy dokázala též harmonická zákonitost s použitím v zásadě téhož harmonického materiálu nalézt postupně trojí způsob druhově rozličného uskutečňování svých přirozených možností. Poprvé se tak stalo v monodii, podruhé v barokním kontrapunktu a potřetí v klasické stavebnosti; pokaždé sice jinak, ale vždy v soulase s povahou, potřebami a slohovým cítěním doby. Co je však přitom nejdůležitější, v každém novém způsobu realizace harmonické zákonitosti se spojuje jeho specifický přínos se vším kladným, čeho bylo dosaženo v předcházející etapě; takže — ač jde v zásadě o trojí souřadný způsob aplikace tvůrčích postupů v mezích téže harmonické zákonitosti — jeví se historický vývoj nejenom jako trojí a vždy vyšší vývojový stupeň, nýbrž též — obrazně řečeno — jako organický proces, v jehož průběhu harmonicky založený hudební jazyk přibírá postupně trojí rozměr. Získává tak vždy znovu schopnost rozvíjet se přímočaře od jednoduchého ke složitějšímu, dokud se možnosti, získané novým rozměrem, nevyčerpají. Bylo by jistě nerozumné předpokládat jen kvůli použitému přirovnání, že neexistuje „čtvrtý rozměr“, jenž by hudební tvorbě umožnil organicky znovurozvíjet dědictví minulosti od jednoduchého a všeobecně přístupného ke složitějšímu v mezích osvědčené harmonické zákonitosti, na níž obecné hudební povědomí tak houževnatě lpí.

Avšak nalézt odpověď na otázku, obsaženou v předcházejících větách, není v moci historie, ba ani v moci teorie. Případnout na ni je věcí tvořivé hudební praxe a teorii přísluší jen úkol ji ve výsledcích tvorby zavčas rozpoznat a náležitě vyložit.

## 2. Hlavní směry teoretické harmonie v 19. a 20. století

Ještě ke konci 18. století znamenala skoro každá závažnější práce o harmonii nový pohled na některou ze stěžejních otázek harmonické problematiky. Avšak jak jsme mohli pozorovat již na závěru předcházející kapitoly, rozrostla se v 19. století literární produkce z oboru hudební teorie vůbec a harmonie zvláště tou měrou, že jen málokterá z přečetných prací přinášela stanovisko, které by bylo opravdu nové a které by nadto bylo schopné obhájit si významnější místo v konkurenci protichůdných názorů. Proto by nebylo účelné, kdybychom dále krok za krokem sledovali osud jednotlivých směrů, s nimiž jsme se již seznámili, neboť celkový obraz vývoje naší nauky daleko lépe vystoupí, povšimneme-li si raději nejdůleži-

tějších myšlenek, které přerostly nad všední průměr a trvale ovlivnily další hudebně teoretické myšlení.

Přínosem tohoto druhu bylo ještě v první polovině 19. století stanovení pojmu tonality, který doposud nebyl přesně formulován, ačkoli byl naznačen již Rameauem a pod tlakem hudební praxe stále zřetelněji pronikal do odborné literatury, aniž byl jasně vyjádřen. Za jeho vlastního objevitele je pokládán François Fétis (1784 až 1871), známější spíše jako hudební historik než jako teoretik. Sám uvádí, že na pojem tonality připadl již r. 1831, definitivně však jej rozvinul teprve v obsáhlé práci *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*<sup>228</sup> (1844), když měl již za sebou cenné pojednání *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*<sup>229</sup> (1840), jež bylo pro utváření jeho vlastních teoretických názorů znamenitou průpravou. Fétis hledal jednotící princip, na němž by bylo možno založit nauku o harmonii, aby se tak stala „vědou hodnou toho jména“; našel jej právě v tonalitě, a to asi touto úvahou: Příroda nepředkládá našemu hudebnímu smyslu nic víc, než jen množství tónů, které se od sebe liší svou výškou — kromě jiných vlastností ovšem. Tyto tóny, samy o sobě neuspořádané, uvádí v logický vztah teprve naše inteligence za součinnosti citu i vůle a pořádá je do různých řad, z nichž každá odpovídá určité ustálené soustavě představ. Touto cestou, tedy vnitřní činností podle zákonů našeho ducha (*esprit*), vzniká tonalita; jejím vnějším výrazem pak jsou obě tradiční stupnice (*gamme*) novodobé hudby, stupnice durová a mollová. Podle Fétise tedy je ukazatelem harmonické zákonitosti stupnice, která obsahuje jednak intervaly, vzbuzující pocit (harmonického) klidu, jednak intervaly, nadané v různém stupni opačnou vlastností. Není proto třeba více, leč provést klasifikaci intervalů a stupňů ve stupnici z tohoto hlediska a na výsledku založit systém nauky o harmonii. Fétisovi se sice nepodařilo tento úkol důsledným a přesvědčujícím způsobem splnit, avšak ústřední myšlenka, kterou vyjádřil, stala se obecně uznávaným principem a již nevymizela z teoretických úvah.

K podobnému výsledku dospěl o málo později italský filosof a hudební teoretik Abramo Basevi (1818—1885). Ve svém hlavním díle *Introduzione ad un nuovo sistema di armonia*<sup>230</sup> (1865) bedlivě rozlišuje mezi hudebním počítkem a hudebním vjemem: Všimá si skutečnosti, že týž tón, vzbuzený tímž akustickým podnětem a budící týž počitek, může mít podle okolností za následek různé hudební vjemy, čili může být chápán v různém smyslu; z toho uzavírá, že hudební zákonitost plyne teprve ze zpracování počitků v našem nitru a že tedy nezávisí na skutečnostech akustických, nýbrž je rázu psychologického. Přijetím tohoto stanoviska formulovaného přesněji, než se podařilo Fétisovi, Basevi popřel závislost hudební teorie na matematických i akustických úvahách a otevřel tak teoretické harmonii cestu k nepředpojatému zkoumání bezprostředních dat hudební zkušenosti.

<sup>228</sup> Úplná nauka o teoretické i praktické harmonii.

<sup>229</sup> Náčrt dějin harmonie.

<sup>230</sup> Úvod do nové harmonické soustavy.

Abramo Basevi si zaslouží zvláštní pozornost nejenom pro základní myšlenku, kterou vyslovil, nýbrž též pro hlavní rysy harmonického systému, který jejím důsledným domyšlením vybudoval. Vyšel přitom podobně jako Fétis od kategorického požadavku objevit prvek dokonalého (harmonického) klidu a hledal jej rovněž v mezích obou klasických stupnic, jejichž existenci prostě přijímal jako danou. Avšak na rozdíl od Fétise, jenž tento prvek viděl v intervalu, postavil Basevi otázku jinak: Prvkem, který by byl s to uspokojit naši harmonickou představivost charakterem dokonalého klidu, musí být *akord*, a nikoli jen pouhý interval. Spoléhaje výhradně na hudební cit a zkušenost pak zjistil, že v kterékoli dané tónině je pouze jediný akord, který za všech okolností činí zadost zmíněnému požadavku; je to *trojzvuk na prvním stupni* (durový nebo mollový kvintakord), jež obecně nazýváme tónikou. Díky svému zcela výjimečnému postavení je tento trojzvuk jakýmsi těžištěm tóniny (*centro d'attrazione*, tj. střed přitažlivosti), k němuž se vztahují všechny ostatní tóny i vícezvuky v tónině. Mezi nimi pak vynikají trojzvuky na 4. a 5. stupni (subdominanta a dominanta, jak říkáme), které jsou tónice tak blízké a tak se jí podobají, že se mohou aspoň přechodně stát (zdánlivým) středem přitažlivosti. Proto můžeme chápat a také skutečně chápeme jednotlivé tóny či vícezvuky jednou se vztahem ke skutečnému těžišti tóniny, podruhé však k některému z těžišť nepravých; z tohoto pramene pak plyne různé pojmání jinak totožných hudebních počítků.<sup>231</sup>

Tóninu a tonalitu Basevi vykládá jako výsledek souhry skutečného těžiště s oběma těžišti nepravými, tedy podle vžitě nomenklatury součinností tří hlavních trojzvuků v tónině. Mechanismus tóniny pak odvozuje od dvou závěrů (*cadenze*), které lze z těchto tří trojzvuků sestavit a v nichž se nejlépe uplatňuje přitažlivost trojzvuku na prvním stupni, totiž ze *závěru autentického* (D—T) a *plagálního* (S—T). Táže se nyní, zda je možné libovolně dosazovat do těchto závěrů tvrdé a měkké kvintakordy, které máme k dispozici, a opíraje se zase jen o hudební cit zjišťuje, že to možné není.<sup>232</sup> Když byl z tohoto hlediska probral všechny možnosti, dospěl ke stanovení trojího tónorodu: Vedle *normálního dur*, vytěženého ze samých trojzvuků durových (tedy  $f-a-c : c-e-g$  a  $g-h-d : c-e-g$ , což vydává stupnici  $c-d-e-f-g-a-h-c$ ), a vedle běžného tzv. *harmonického moll*, odvozeného od spojení mollové subdominanty a durové dominanty s mollovou tónikou ( $f-as-c : c-es-g$  a  $g-h-d : c-es-g$ , z čehož vychází stupnice  $c-d-es-f-g-as-h-c$ ), zná ještě *tónorod střední*, který vznikne z použití durové tóniky a dominanty ve spojení se subdominantou mollovou ( $f-as-c : c-e-g$  a  $g-h-d : c-e-g$ , tedy stupnice  $c-d-e-f-g-as-h-c$ ).

Již zběžný a krajně stručný popis některých myšlenek Baseviho ukazuje, že se mu

<sup>231</sup> Basevi zde má na mysli zjev, jež Rameau označoval termínem *double emploi* a vysvětloval výkladem o proměnlivém fundamentálním basu (srv. str. 127 n.); Basevi se tedy jeví jako pokračovatel Rameauův, pronikající hlouběji k jádru problému, což lze říci též o jiných rysech jeho teorie.

<sup>232</sup> Tak např. může (praví Basevi) durové tónice v plagálním závěru předcházet subdominanta jak v durové, tak v mollové formě (je tedy možné právě tak dobře  $f-a-c : c-e-g$  jako  $f-as-c : c-e-g$ ); přiči se však hudebnímu citu, aby před mollovou tónikou stála durová subdominanta ( $f-a-c : e-es-g$ ) atd.; mollová dominanta pak vůbec neuspokojuje.

podarilo vyložit tonalitu jakožto výraz harmonické zákonitosti nejen s nebývalou názorností a velmi uceleně, nýbrž též ve shodě s přirozenou hudební zkušeností, což je koneckonců mejdůležitější. Nicméně ve stanovení pojmu tonality se nedalo upřít prvenství F. J. Fétisovi, jehož literární proslulost v oboru hudebních nauk byla nesmírná; v této konkurenci se příbuzné podněty Baseviho ani nemohly po zásluze uplatnit, a to tím spíše, že se současně v Německu rozvíjel nový, velmi přitažlivý směr, který se sám označoval jako harmonický dualismus a rychle na sebe soustředil pozornost světové hudební veřejnosti.

Byl to směr, který se na podporu svých teoretických předpokladů znovu obracel k akustice i fyziologii, a poněvadž se opíral o autoritu zvučných jmen německé vědy, které se tehdy přiznávalo prvenství v nejednom oboru, rychle zatlačil do pozadí názory, jimiž jsme se právě zabývali a v nichž po zásluze vidíme významný pokrok. Neboť teorie, které se zasloužily o ustálení pojmu tonality a které umožnily od základu nový postoj k celé harmonické problematice, tyto teorie se dovolávaly hlavně požadavků přirozeného hudebního citu a ponechávaly stranou studium akustické stránky hudebních vjemů, protože se nesnažily odvozovat harmonickou zákonitost z tohoto pramene. Ovšem v očích, oslněných nebývalým pokrokem exaktních věd i jejich metod a fascinovaných imponujícím aparátem matematicko-fyzikálního dokazování, klesala taková teorie na stejnou rovinu jako naivní dogmatismus, poněvadž brala fyzickou stránku hudby jako prostě danou a překládala harmonické otázky z měřitelných vnějších jevů do skrytého mechanismu duševních pochodů. Pokroky souvčké psychologie sice již dávno ukázaly, že i tato disciplína se může povznést na úroveň exaktních experimentálních věd, avšak v oblasti hudební teorie situace ještě nedozrála k tomu, aby připravila i v harmonii příznivou půdu pro směr, který bychom mohli označit jako psychologický. Proto také prostřednictvím harmonického dualismu poměrně snadno převládl směr, který byl ve svých základech pokračováním směru akustického, jak jsme jej poznali v předcházející kapitole, třebaže v průběhu svého vývoje těžil z výsledků fyziologického, ba i psychologického výzkumu a osvojil si též pojem tonality.

Jako zakladatel moderního harmonického dualismu bývá uváděn Moritz Hauptmann (1792—1868) pro svůj hlavní spis, nazvaný *Die Natur der Harmonik und Metrik*<sup>233</sup> (1853), v němž obnovuje Zarlinoovo učení o akustické polaritě tvrdého a měkkého trojzvuku, vzdělané později v jisté obměně hlavně Tartinim. Novou látku a řadu nových podnětů hudebně teoretickému myšlení poskytla významná práce *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*,<sup>234</sup> kterou napsal slavný fyzik a fyziolog Hermann Ludwig Ferd. Helmholtz (1821—1894) a vydal r. 1853. Z postřehů, v této knize obsažených, a z její kritiky vyšel Arthur Joachim von Oettingen (1836—1920); jeho stěžejní dílo *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*<sup>235</sup> (1866) se stalo vědeckým kánonem dualistických názorů v harmonii.

<sup>233</sup> Povaha harmoniky a metriky.

<sup>234</sup> Nauka o hudebních vjemech jako fyziologický základ hudební teorie.

<sup>235</sup> Podvojně rozvinutá harmonická soustava.

Základní a pro vytvoření harmonického systému rozhodující myšlenkou dualismu je přijetí dvou protikladných prvků veškerého harmonického dění, představovaných durovým kvintakordem na jedné a mollovým kvintakordem na druhé straně. Oběma těmito útvarům, jejichž výjimečné postavení v harmonickém materiálu je očividné, přiznává se nyní úplně rovná míra konsonantnosti, čemuž dříve vždy tak nebylo, neboť na mollový trojzvuk se často hledělo — dokonce svého času i v praxi — jako na modifikaci základnějšího trojzvuku durového. Oettingen vysvětluje stejný stupeň konsonantnosti tvrdého a měkkého kvintakordu takto: Zazní-li vícezvuk, uplatňují se spolu s tóny, z nichž se skutečně skládá, ještě také jejich tóny alikvotní a mezi nimi přirozeně vznikají daleko složitější poměry, než jsou mezi tóny, které je vzbuzují;<sup>286</sup> tak tomu je i u obou zmíněných kvintakordů. Posuzujeme-li je nyní z tohoto hlediska, shledáme, že shluky alikvotních tónů jsou v obou případech podobně disonantní, a proto oba trojzvuky se od sebe co do míry konsonance podstatně neliší. Je-li tomu tak, pak jsou oba trojzvuky stejně základní a je třeba jejich původ rovnocenným způsobem vyložit; jinými slovy je třeba pro mollový kvintakord nalézt stejně přirozený výklad, jaký u durového kvintakordu poskytuje řada svrchních (aliquotních) tónů, a to hned ve svých prvních několika členech. Poněvadž mezi prokazatelnými akustickými jevy nebylo možno objevit ani jediný, z něhož by bylo možno odvodit mollový kvintakord požadovaným způsobem, nezbylo, leč se uchýlit k předpokladu, s nímž jsme se v méně vyvinuté formě seznámili již u Zarlina, že totiž vedle dané řady svrchních (částkových) tónů existuje též obdobná řada tónů *spodních (násobkových)*, která plodí mollový kvintakord úplně stejným způsobem jako svrchní tóny vydávají kvintakord durový, jenže v opačném, obráceném směru. Tato zrcadlová protikladnost je původcem polarity obou trojzvuků i tónorodů.

Slabinou tohoto výkladu bylo, že operoval s akustickým předpokladem, jehož existenci nedovedl prokázat. Můžeme říci hned předem, že přes mnohé, často velmi duchaplné pokusy se to nepodařilo ani později, a že nakonec i nejpřesvědčenější dualisté byli nuceni připustit, že spodní tóny ve skutečnosti neexistují, alespoň ne tak jako tóny svrchní. I potom však lpěli na představě předpokládané řady spodních tónů, protože v ní viděli nepostradatelný postulát, bez něhož nedovedli uspokojivě vysvětlit mollový kvintakord jako harmonický prvek.

Dualistický výklad mollového kvintakordu měl za následek, že se tento trojzvuk nevyhnutelně jevil jako akord visící shora dolů (*herabhängend*): Tón, z něhož se celý trojzvuk odvozoval, zůstával tónem nejvyšším, a tercii i kvintu bylo nutno počítat směrem dolů. Poněvadž představa akordu, který má ve své původní a nejjednodušší formě základní tón nahoře, byla ve zřejmém rozporu s běžnými představami hudební praxe, byl tento bod od počátku hlavním kamenem úrazu a nejvydatnějším zdrojem námitek odpůrců dualistického názoru na harmonii.

<sup>286</sup> Jak je to míněno, osvětlí nejlépe příklad. Dejme tomu, že zaznívá pouhá tercie  $c-e$ ; i když vezmeme v počet pouze nejbližší z alikvotních tónů, zjistíme, že tón  $c$  je provázen (jako svým 3. alikvotním tónem) tónem  $g^1$ , zatímco s tónem  $e$  spoluzní 5. alikvotní tón  $gis^2$ . Výsledný zvuk tedy obsahuje jak  $g$ , tak  $gis$ , tedy krajně výraznou disonantní složku.

Důležitější než tyto akustické úvahy byl pro hudební teorii jejich důsledek, že totiž za základní prvek harmonie nebyl již uznáván jednotlivý tón ani pouhý interval, nýbrž celý *trojzvuk*, bezprostředně daný svrchními nebo spodními tóny. V tomto pojetí se tedy nemohlo říci, že trojzvuk vzniká skladem tónů či intervalů, nýbrž naopak platila věta, že tón nebo interval nabývá harmonického smyslu teprve svou příslušností k určitému souzvuku.<sup>237</sup> Na rozdíl od nepřirozené teorie spodních tónů byl tento důsledek nadmíru vítaný, poněvadž souhlasil se živými hudebními představami o hudbě daleko spíše než málo pružný dogmatismus číslovaného basu; krom toho se též blížil výsledkům směru, s nímž jsme se seznámili na příkladu Fétisově a Baseviho.

Hlavním představitelem harmonického dualismu, v základě ustaveného již zásluhou Oettingenovou, byl německý hudební teoretik a historik **Hugo Riemann** (1849—1919), jehož jméno proslulo na přechodu z 19. do 20. století jako jméno největší autority v celé široké oblasti hudebních nauk, především zásluhou neobyčejně početné řady větších i menších publikací z různých oborů hudební teorie i praxe a hudebních dějin, velmi často s vysloveně pedagogickým posláním. Z těchto spisů, rozšířených (též v překladech) snad po celém světě, mají pro náš výklad význam hlavně čistě teoretické práce *Musikalische Syntaxis* (1877—80) a *Die Natur der Harmonik*<sup>238</sup> (1882), kde jsou vyloženy myšlenkové základy a systém harmonického dualismu, a pak pedagogicky zaměřená kniha *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*<sup>239</sup> (1880), v četných dalších vydáních přepracovaná na formu prakticky použitelné učebnice pod jménem *Handbuch der Harmonielehre*<sup>240</sup> (1887 a častěji). Zvláště úzce se našeho tématu dotýká brožura *Das Problem des harmonischen Dualismus*,<sup>241</sup> nehledíme-li již k dalším pracím a článkům, zejména k řadě podrobně zpracovaných hesel ve známém Riemannově hudebním slovníku (*Musiklexikon*), a k důkladné historické práci *Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert*<sup>242</sup> (1898), která se přirozeně z velké části obírá právě harmonií.

V Riemannově podání dosahuje harmonický dualismus klasického stupně jako úplný harmonický systém, logicky vybudovaný z prve vyložených zásad. Uplatňuje se v něm současně stanovisko akustické i psychologické: Akustické v tom, že se oba harmonické prvky (durový a mollový trojzvuk) odvozují z řady svrchních a spodních

<sup>237</sup> V německé terminologii, která je pro dualismus rozhodující, užívá se pro tento souzvuk výrazu *Klang*. V češtině nemáme slova, kterým bychom mohli specifický význam tohoto termínu srozumitelně vyjádřit; starší česká terminologie znala v tomto významu termín *zněna* a mluvila pak o *přibuznosti* či *zastupování zněn* apod. Stalo se tak zejména zásluhou Otakara Hostinského, s jehož jménem se ještě setkáme (viz str. 182).

<sup>238</sup> Hudební větosloví (resp. skladba, ale v mluvnickém slova smyslu) a Povaha harmonie.

<sup>239</sup> Náčrt nové metody nauky o harmonii.

<sup>240</sup> Příručka nauky o harmonii.

<sup>241</sup> Otázka harmonického dualismu.

<sup>242</sup> Dějiny hudební teorie od 9. do 19. století.



tónů; psychologické stanovisko pak je vyjádřeno větou, že „veškeré hudební slyšení je chápáním tónů a tónových komplexů (akordů) ve smyslu *zněn*, tj. durových a mollových trojzvuků“. Dosah tohoto druhého hlediska je ještě patrnější z Riemannových úvah o konsonanci a disonanci, kde se výslovně zdůrazňuje, že hudební konsonance není ani fyzikální, ani fyziologický pojem, nýbrž daleko spíše pojem psychologický. Pocit konsonance tedy není výsledkem určitého poměru kmitočtů zaznívajících tónů nebo určitého poměru hudebních počítků, nýbrž vychází z určitého spojení hudebních představ; neboť konsonantním nebo disonantním může být akord teprve tehdy, když jej chápeme ve vztahu k ostatním souzvukům čili v jeho logické souvislosti.

Není nesnadné postřehnout, že tato formulace pojmu konsonance a disonance se velmi úzce blíží výsledkům úvah o tonalitě, a proto není ani překvapující, že Riemanna dovedla až k názoru, s nímž jsme se v poněkud jiném vyjádření setkali u Baseviho, že totiž jedinou „absolutní konsonancí“ je tónický trojzvuk, v tónině durové tvrdý a v mollové měkký. Žádný z ostatních vícezvuků v tónině není dokonalou konsonancí, a to ani tehdy, když je to „náhodou“ trojzvuk, který se ve svém intervalovém složení shoduje s jedním z obou harmonických prvků, takže bychom jej mohli odvodit z řady svrchních nebo spodních tónů (akusticky tedy je konsonantní). U trojzvuků tohoto druhu může a v praxi také obvykle převládá fyzikální (akustický) zřetel, který hledí k povaze jejich okamžitého zvuku, a nikoli k jejich postavení v tónině; následkem toho je chápeme a zacházíme s nimi, jako by opravdu byly konsonancemi, nejsou to však pravé konsonance, nýbrž pouze *konsonance zdánlivé* (*Scheinkonsonanzen*).

Mezi těmito „zdánlivě konsonantními“ trojzvuky Riemann dvěma přiznává zcela zvláštní postavení, a to trojzvukům, které stojí k tónice v kvintovém poměru stoupajícím i klesajícím,<sup>243</sup> tedy svrchní a spodní dominantě čili dominantě a subdominantě, jak říkáme. Spolu s tónikou tvoří tyto dva kvintakordy trojhvězdi hlavních trojzvuků, opěrný to systém všech harmonických vztahů v tónině. Pouze hlavním trojzvukům přísluší v plném smyslu *harmonická funkce*, která vystihuje jejich postavení a stálý význam v tónině; všechny ostatní vícezvuky je naproti tomu třeba vykládat jako modifikace zmíněných tří hlavních tonálních funkcí, vznikajících buď jejich rozšiřováním o další (přidané) tóny, nebo jejich deformací, popřípadě rozšiřováním i deformací současně. Ještě lépe lze toto pojetí vyjádřit větou, že naše hudební představivost chápe veškeré myslitelné harmonické útvary a vztahy ve smyslu uvedených tří hlavních funkcí, což je totéž, jako kdybychom řekli, že si je na ně a na jejich základní vztahy převádí. Má-li z těchto předpokladů vzejít úplný a správný harmonický systém, není podle Riemanna třeba učinit více, leč vystihnout soustavou vhodných značek způsob, jakým probíhá převod nejrůznějších harmonic-

<sup>243</sup> Stoupajícím i klesajícím proto, že kromě durového kvintakordu, který se tyčí směrem vzhůru, je harmonickým prvkem též kvintakord mollový, chápaný protikladně, směrem shora dolů. Také v tom se projevuje *polarita* dualistického pojetí harmonie, podle níž Riemann i v ostatních případech vyhledává dvojice sobě navzájem protikladných jevů.

kých útvarů na tři hlavní tonální funkce; neboť takováto klasifikace postihuje nejenom význam každého harmonického útvaru (čili jeho tonální funkci), nýbrž zároveň i zákonitost, která ovládá veškeré harmonické dění.

Přestože Riemannova nauka o harmonii je nejúplnějším a nejsoustavnějším řešením ze všech, o nichž jsme až dosud jednali, nemůžeme se v této souvislosti zabývat jednotlivostmi systému, který Riemann z vylíčených předpokladů logicky odvodil, poněvadž by to znamenalo probrat z jeho hlediska celou problematiku naší nauky. Není to však ani třeba, poněvadž Riemannova řešení dílčích problémů si tak jako tak povšimneme v průběhu systematické části, již proto, že jeho formulace je vždy reprezentativní pro dualistický názor na věc. A dualistický názor na kteroukoli speciální otázku harmonie není možno v žádném případě opomenout, poněvadž od té doby, kdy dualismus dospěl svého definitivního vyjádření, zredukovala se pestrá situace v harmonii na dvě hlavní fronty: Proti táboru dualistů stanul tábor monistů, dlouho považovaný za nositele konzervativního, ne-li dogmatického směru v harmonii; přes veškeré rozdíly v jednotlivostech lze totiž kterýkoli harmonický systém (pokud trvá na tonální půdě) podřadit jednomu z obou těchto směrů podle základních předpokladů, z nichž vychází.

K tomuto přeskupení sil nejvíce přispěl sám Riemann polemickým zabarvením svých pedagogicky míněných spisů, které se ostře obracejí proti dosavadní běžné metodě vyučování harmonii, založené na *číslovaném basu*. Metodu číslovaného basu, posvěcenou tradicí tří století, Riemann odmítl jako bezduchou a mechanickou; tvrdil o ní, že již dávno neodpovídá stavu harmonické praxe a že vede ke klamným představám o pravé podstatě harmonie. Přímým útokem na číslovaný bas Riemann nepřímou napadl též všechny teoretické systémy, které vycházely z předpokladu, že veškeré vícezvuky je možno a nutno převádět na základní tvary, vyznačující se terciovou stavbou. Tento názor se totiž opíral o přesvědčení, že základním principem harmonie je terciová stavba akordů, chápáná jako mechanické vršení tercií nad základním tónem, tedy výhradně směrem vzhůru; poněvadž šlo o jediný princip stavby vícezvuků, ujalo se pro tento směr jméno *monismus*. Bylo by omylem se domnívat, že se k němu hlásily nebo že se pod něj zahrnovaly toliko dogmaticky založené systémy; v širším smyslu k němu patřily i teorie, které se dovolávaly akustiky, ba i řady alikvotních tónů, avšak pouze jediné, v přírodě vskutku prokazatelné řady tónů svrchních.

Otázka *monismus* či *dualismus* se od té doby stala nejdiskutovanější otázkou teoretické harmonie a zároveň hlavním dělítkem hudebně teoretických směrů. Argumentovalo se většinou akustickými a fyziologickými skutečnostmi, méně již úvahami matematickými, zato však stále získávaly na váze postřehy psychologické. V tomto oboru připadla nejvýznamnější úloha základní práci, kterou ve dvou částech r. 1883 a 1890 vydal německý filosof a psycholog Karl Stumpf (1848—1936) pod názvem *Tonpsychologie*.<sup>244</sup> Ačkoli hlavní význam Stumpfův tkví v jiných oborech, zasáhl

<sup>244</sup> Psychologie (hudebního) tónu.

dosti hluboko do zmíněné diskuse, zejména svými úvahami o konsonanci intervalů<sup>245</sup> i četnými drobnějšími pojednáními z oboru hudební akustiky, k nimž se znovu a znovu vracel.

Nejživější byla kontroverze mezi monisty a dualisty v posledních letech před první světovou válkou. Tehdy se jí zúčastnil Ernst Kurth (1886—1946) pojednáním *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*<sup>246</sup> (1913), v němž proti Riemannovu dualismu rozhodně obhajoval monismus; jako ryziho představitele monismu volil zapomenutého učitele skladby na vídeňské konzervatoři Simona Sechtera (1788—1867), rodáka z jihočeského Frymburka a autora trísvarezového spisu *Grundsätze der musikalischen Komposition*<sup>247</sup> (1853—54), aby na příkladu jeho dogmaticky založené nauky odvodil přednost monismu před dualismem. Ještě větší vliv však měla jiná Kurthova kniha, vydaná r. 1920 pod názvem *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*,<sup>248</sup> jako dokonale zpracovaná ukázka nebývalého rozvití metod harmonického rozboru získávalo toto dílo značné sympatie monistickému zaměření svého autora.

Ačkoli Riemann až do své smrti žárlivě bděl nad čistotou svého pojetí krajně důsledného dualismu, nezabránila ani jeho autorita tomu, aby se dualismus v průběhu zmíněných sporů poněkud nepozměnil. Riemann sám sice soudil, že jeho formulace dualismu, jak ji podal ve 3. vydání výše citované příručky (*Handbuch der Harmonielehre*) z r. 1897, vyjadřuje definitivní systém, na němž již nelze nic měnit, avšak někteří ze stoupenců dualismu se přece jen pokoušeli o takovou úpravu systému, která by byla s to čelit nejpádnějším námitkám monistů.<sup>249</sup> Byl to nevyhnutelný proces, poněvadž nezaujatý pozorovatel nemohl přehlédnout, že vedle významných pokroků (zejména ve formulaci pojmu harmonické funkce) Riemannova nauka obsahuje také některé sotva přijatelné důsledky přepjatého dualismu. Poněvadž však tento proces, zasahující až do nedávné doby, bude výhodnější sledovat v jiné souvislosti, povšimněme si nyní pokusů řešit harmonickou problematiku z jiného hlediska.

Jak jsme viděli v prvním oddílu této kapitoly, strhla na sebe od počátku století

<sup>245</sup> Proti akustickému výkladu konsonance, opírajícímu se o řadu alikvotních tónů a o úkaz rezonance, stanovil Stumpf psychologické měřítko konsonantnosti intervalů ve stupni *splývání* (*Verschmelzung, fusion*) obou tónů, z nichž se interval skládá. Stumpf také stanovil termín *konkordance* jako náhražku termínu konsonance, šlo-li o konsonanci celého trojzvuku; termín konsonance totiž vyhradil pouze pro intervaly, avšak jeho nomenklatura nezevšeobecněla.

<sup>246</sup> Předpoklady teoretické harmonie a tonálních výkladových soustav.

<sup>247</sup> Základy hudební skladby.

<sup>248</sup> Romantická harmonie a její krize ve Wagnerově Tristanu.

<sup>249</sup> Pokusem toho druhu je např. *Harmonielehre*, kterou vydal r. 1905 Joh. Schreyer. Některých dualistických zásad také použil, byť i ve svérázném obměně, Max Reger ve svém pojednání o modulaci (*Beiträge zur Modulationslehre*, 1903). Naproti tomu otevřeným odpůrcem Riemannových názorů byl švýcarský hudební teoretik Georg Capellen (1869—1936), zejména v práci *Die musikalische Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik* (Hudební akustika jako východisko harmonie a melodiky), 1903.

roli pokrokové složky hudební tvorba, která vědomě popírala tradiční tonální vztahy, krátce řečeno hudba atonální; pro hudbu tohoto založení ovšem byla otázka monismu či dualismu pramálo poutavá. Jakousi ranou předzvěstí důsledků, k nimž netonální pojetí hudebního materiálu nezbytně musilo dospět, bylo pojednání *Harmonie rendue claire*,<sup>250</sup> které vydal již r. 1895 francouzský hudební teoretik A. Loquin. Jeho východiskem je věta, že „moderní hudba se skládá ze dvanácti tónů,<sup>251</sup> sobě navzájem rovných a podobných“; jediným prostředkem, jak tento beztvářý a netečný materiál teoreticky zvládnout, je vytvořit analytický katalog (soustavný seznam) všech možných tónových kombinací, v němž by byl každý vícezvuk označen vlastním pořadovým číslem jako exponát v muzeu. Loquin sám vypočítal, že různými kombinacemi lze z 12 tónů chromatické stupnice vyzískat od jednozvuku až po dvanáctizvuk 399 základních útvarů, které připouštějí 2048 různých spojů; neodpověděl však na otázku, jakou cenu má systém tohoto druhu, přestává-li na pouhé registraci a vnějším popisu jevů.

Ve skutečnosti zůstalo toto ploché pojetí harmonie osamocené, i když po vzniku programově atonální hudby přestalo být vysloveným anachronismem. Skladatelé i ostatní hudebníci, třeba byli seberadikálnější, nikdy neodvrhli spolu s tradiční tonalitou také nutkavou představu, že hudební výraz je přes veškeré uvolňování přece jen podřízen jisté zákonitosti, a že tedy není náhodným výsledkem skladatelovy zvůle; věcí teorie nyní bylo, aby odkrývala podvědomý mechanismus, řídící skladatelův instinkt při nalézání nového zvukového řešení hudební věty. Přitom bylo nezbytné zaujmout jasné stanovisko k dosavadní harmonii, která přes odlišnost výkladů monismu a dualismu byla koneckonců prakticky vždy tonální. Protože ji nebylo možno ani popřít, ani nadobro odmítnout, byl nejpřirozenějším východiskem předpoklad, že tradiční harmonie jak v praxi, tak i v teorii je pouze jedním z možných způsobů, jimiž lze chápat objektivně daný tónový materiál. Srozumitelněji lze tuto myšlenku objasnit na příkladu: Dosavadní hudba organizovala hudební materiál podle ustálených akordických schémat, vyznačujících se terciovou strukturou, a přistupovala k veškerému hudebnímu zvuku v zajetí těchto útvarů; stejně dobře by však mohla zvolit za organizační princip útvary, vyznačující se strukturou jinou, třeba kvartovou. Jak jsme viděli v prvním oddílu této kapitoly, uváděl tuto myšlenku prakticky ve skutek A. N. Skrjabin; s jejími teoretickými ohlasy se lze setkat v Schö nbergově Nauce o harmonii, o níž jsme se již rovněž zmínili, a spolu s jinými principy též v podnětné knize *Neue Harmonielehre*,<sup>252</sup> kterou r. 1927 vydal Alois Hába.

V podstatě tutéž myšlenku však bylo možno vyjádřit i větou, že dosavadní harmonické výboje představují toliko malou část přirozených možností, které hudební materiál poskytuje, protože harmonická nauka na nich založená je spíše svěřací kazajkou než pomocí na cestě za novým zvukem, poněvadž neoprávněně zevše-

<sup>250</sup> Jasný výklad harmonie.

<sup>251</sup> Míněno je dvanáct půltónů temperované chromatické stupnice v mezích oktávy.

<sup>252</sup> Nová nauka o harmonii.

obecňuje a privileguje dílčí zákonitost nejjednodušších jevů; je proto třeba hledat v daném tónovém materiálu, jímž je zase jen dvanáctitónová temperovaná chromatická stupnice, vyšší organizační princip, vložený do něho přírodou. Tak asi lze vyjádřit stanovisko, z něhož napsal Paul Hindemith teoretický díl své knihy *Unterweisung im Tonsatz*<sup>253</sup> (1937). Poněvadž Hindemith vidí zdroj obecné hudební zákonitosti ve fyzikálním ustrojení hudebního zvuku, vychází z akustického rozboru tónu, ze studia řady alikvotních tónů. Z tohoto odvěkého pramene hudebně teoretických úvah odvozuje nejen celou dvanáctitónovou stupnici (jako přirozený produkt jediného tónu), nýbrž spolu s ní i hlavní zákony, jimiž je ovládána. Opíráje se o moderní akustické pozorovací metody a o pokusy na rezonančních přístrojích, stanoví obecnou formulaci konsonantnosti a příbuznosti intervalů; na tomto základě pak buduje systém, v jehož širokých mezích je dost místa i pro zřejmé skutečnosti tradiční harmonie, třebaž v poněkud jiném vyjádření. Důležité přitom je, že Hindemith popírá existenci, ba vůbec možnost (rozumné a srozumitelné) hudby vskutku atonální; avšak jeho výměr tonality je podstatně širší, než jak se mu obyčejně rozumí.

Pozorujeme-li právě zmíněné myšlenky ve světle závěrů z prvního oddílu této kapitoly, sotva přehlédneme, že se vztahují na hudbu, jaká již leží za hranicí kvalitativního zlomu v dějinách evropského hudebního jazyka na prahu našeho věku. Jestliže jsme v historickém přehledu harmonické tvůrčí praxe z dobrých důvodů vymezili jako oblast svého zájmu harmonii tonální, sluší se, abychom na tomto stanovisku setrvali i při sledování vývoje na půdě hudební teorie a nechali stranou literaturu, která sleduje kvalitativně odlišné cíle. V tom právě je také důvod, proč jsme přestali na pouhé zmínce o některých pracích tohoto druhu, o nichž soudíme, že leží mimo pole vlastního předmětu našich úvah, což přirozeně ještě neznamená, že bychom jim proto měli upírat význam či užitečnost.<sup>254</sup>

Protože však posláním celé historické části této práce je především připravit spolehlivé východisko pro její část systematickou, není nikterak třeba, abychom soustavně a v celé šíři probírali literaturu našeho oboru, která se postupem času rozrůstala do takřka nepřehledného množství. Co do počtu hlavní podíl na ní ovšem měly nespočetné publikace různého rozměru a různé hloubky, které sledovaly praktické pedagogické cíle. Je nasnadě, že knihy tohoto zaměření hledaly novou cestu nanejvýš v tom, jak účelněji a názorněji vyjádřit staré osvědčené zásady; jen zřídka se mezi nimi objevila práce, jejíž autor považoval za nutné vyložit a dokázat

<sup>253</sup> Učebnice hudební skladby („sazby“).

<sup>254</sup> Rozhodnutí upustit od výkladu o novodobých teoretických systémech, které neleží přímo v ose sledovaného vývoje, rozhodnutí, jež by mohlo být vykládáno jako záměrné zamlčování nepohodlných názorů, je nadto ospravedlněno skutečností, že v dostupné literatuře existuje práce, podávající plnou informaci v tomto směru. Jde o knihu *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie* (Praha 1961), kterou napsal, navazuje na svou starší práci *Teoretické základy harmonie* atd. (Bratislava 1954) Jaroslav Volek, a připojil v ní k výkladu problematiky nejen kritiku, nýbrž i vlastní koncepci řešení základních otázek.

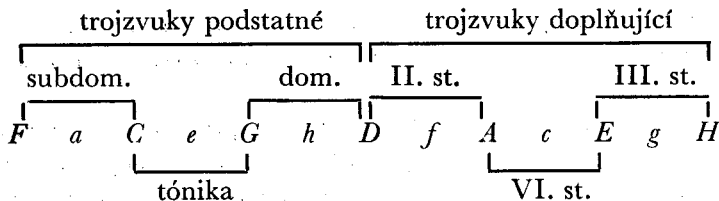
stanovisko a stěžejní názory, z nichž vycházel. Ještě řídkším zjevem v tomto odvětví byly knihy, které nadto přinášely nový pohled na základní otázky nebo jejich opravdu novou formulaci.

Vyskytla se ovšem též čistě teoretická pojednání, předkládající řešení harmonické problematiky z úplně nových principů. Poněvadž naše skepse k výsledkům čtyř století usilovného snažení na poli teoretické harmonie sotva půjde tak daleko, abychom byli ochotni tyto výsledky vyměnit za nejisté fantazie, není třeba se literaturou těchto vlastností obírat. Vždyť jsme viděli, že povlovný vývoj harmonických názorů přiváděl teorii jako po stupních ke stále dokonalejšímu souhlasu s hudební praxí a k stále hlubšímu porozumění její skryté zákonitosti; povaha tohoto vývoje přímo nutí k přesvědčení, že další pokrok je nutno hledat v organickém domýšlení, tříbení a očišťování již dosažených osvědčených výtěžků. Proto ještě dříve, než se na závěr obrátíme k posledním osudům harmonického dualismu, jenž v nejednom bodě nejmístrojněji navazuje na odkaz minulosti, povšimneme si z pestré mozaiky harmonických systémů novější doby již jen jediného, poněvadž je to systém, který dovedl podat vlastní odpověď na některé z nejmíce diskutovaných otázek teoretické harmonie z monistického zorného úhlu, aniž by porušil organickou souvislost s vývojem minulosti.

Autorem tohoto systému byl belgický hudební historik, teoretik a skladatel François Auguste Gevaert (1828—1908), jenž na samém sklonku svého života vydal ve dvou svazcích rozsáhlé dílo *Traité d'harmonie théorique et pratique* (1905—1907). Gevaert není ani první, ani poslední z hudebních teoretiků, kteří odvozují zákonitost hudebního materiálu z čisté kvinty, tedy z intervalu jako výhradního pořádkového i plodícího principu. Aby obdržel úplnou sestavu všech tónů, které se v hudební skladbě vůbec mohou objevit, předpokládá existenci řady třiceti čistých kvint, souvisle na sebe navazujících a rozprostírajících se mezi krajními tóny *geses a aisis*.<sup>255</sup> Gevaert vysvětluje pokrok ve vývoji hudebního jazyka tím, že skladatelé se postupně zmocňovali neustále objemnějších výseků z dané řady: šest souvislých kvint jim nejprve poskytlo materiál pro sedmitónovou diatonickou stupnici, jedenáct kvint o dvanácti různých tónech již dalo úplnou chromatickou stupnici a celý systém znamená krajní fáze enharmoniky. Přesvědčení o plodivé síle kvinty uchránilo autora před možnými závěry směrem k dvanáctitónovému pojetí a naopak jej přivedlo na půdu vysloveně tonálního výkladu.

Strukturu tóniny Gevaert vyjádřil jednoduchým schématem, pevně zakotveným v základní sérii šesti souvislých čistých kvint a vydávajícím šest trojzvuků:

<sup>255</sup> Je to řada o 31 tónech: *geses—deses—asas—eses—heses—fes—ces—ges—des—as—es—hes—f—c—g—d—a—e—h—fis—cis—gis—dis—ais—eis—his—fisis—cisis—gisis—disis—aisis*. Nazíráme-li ji z hlediska temperovaného ladění, je v ní každý ze sedmi středních tónů, které by se na klavíru hrály na bílých klávesách, vyjádřen ještě ve dvojí enharmonické obměně, tedy celkem trojmo (např. *d—eses—cisis* nebo *h—ces—aisis*); naproti tomu pět zbývajících tónů (černé klávesy) je vyjádřeno pouze dvojmo (*des—cis, es—dis* apod.).



Levá polovina tohoto schématu, obsahující trojzvuky podstatné (*accords essentiels*), neliší se nijak od Riemannova schématu hlavních trojzvuků v tónině. Naproti tomu druhá polovina schématu, obsahující trojzvuky doplňující (*acc. complémentaires*), staví sice tyto trojzvuky na podřadnější místo, přiznává jim však skutečnou (*samo-  
statnou*) existenci, zatímco u Riemanna figurují jako pouhý odlesk hlavních funkcí. Ale to vše by nestačilo k tomu, abychom se Gevaertovými názory tak obšírně zabývali, kdyby s tím nebyla úzce spojena zvlášť pozoruhodná myšlenka.

Gevaert totiž praví, že jeho schéma pěti akordů podřazených tónickému trojzvuku<sup>256</sup> se v průběhu hudební věty neuplatňuje toliko mechanicky (tj. tak, že by každý trojzvuk vystupoval ve významu, který mu přísluší podle uvedeného schématu), nýbrž že kterýkoli ze šesti daných trojzvuků je schopen na sebe přechodně strhnout funkci tóniky a zatlačit ostatní trojzvuky do sobě podřízené úlohy, aniž by se přitom porušila tónina.<sup>257</sup> Tento zjev Gevaert označuje výmluvným termínem *intratonální modulace*; ve skutečnosti však nejde o nic jiného než o domyšlení a prohloubení Rameauova postřehu o analogičnosti harmonických vztahů, s nímž jsme se seznámili na svém místě.

Ještě v jedné věci zaslouží Gevaertův systém zvláštní zmínky, a to v otázce odvození a výkladu *mollového tónorodu*. I při řešení této obtížné otázky, která všem akusticky orientovaným teoretikům působila největší nesnáze, vyšel Gevaert z řady souvislých čistých kvint. Jeho názor lze nejstručněji objasnit tímto schématem:

$$\begin{array}{cccccccc}
 f & - & g & - & d & - & a & - & e & - & h & . & . & . & . & . & . & C \text{ dur} \\
 as & - & es & - & hes & - & f & - & c & - & g & - & d & . & . & . & . & . & c \text{ moll}
 \end{array}$$

Slovně je možno totéž vyjádřit asi takto: Ke třem čistým kvintám, které nám poskytnou čtyři z tónů diatonické stupnice, a to ony čtyři tóny, které jsou oběma tónorodům společné, můžeme připojit další tři čisté kvinty buď směrem vzhůru, nebo směrem dolů: V prvním případě obdržíme materiál *diatonického dur*, ve druhém případě *diatonického moll*. Gevaertův výklad má dvojit přednost: Předně proti sobě staví opačné tónorody na stejném stupni, tedy v poměru tzv. tónin stejnojmenných,

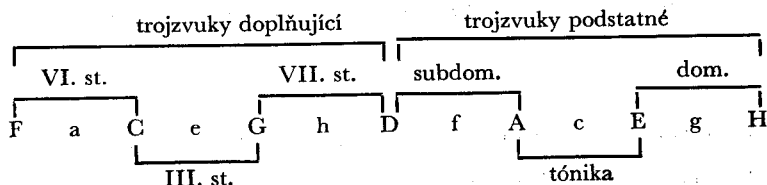
<sup>256</sup> Jde-li skutečně o pět trojzvuků, podřazených přímo ústřednímu trojzvuku na 1. stupni, pak nás ovšem zarazí, že seskupení není symetrické: tónika není uprostřed!

<sup>257</sup> Tak např. kdyby se v roli tóniky uplatnil akord 2. stupně (*d-f-a*), jevila by se skutečná dominanta jako jeho dočasná subdominanta a jeho dočasnou dominantou by se stal trojzvuk 6. stupně (*a-c-e*).

jak to také odpovídá přirozenému hudebnímu citu; to byla veliká vymoženost, neboť i dualistický systém Riemannův se klonil k protikladu dvojice tzv. paralelních tónin (*C dur : a moll*). Za druhé Gevaert odtud mohl odvodit všechny prakticky známé varianty mollového i durového tónového materiálu tím, že doplňkové tóny (tj. *a, e, h*, resp. *as, es, hes*) volil podle potřeby z té či oné strany. Sestavil tak kromě mollových variant, které označujeme jménem *stupnice aiolské, harmonické a melodické*, též variantu durovou, která byla v praxi zcela běžná a kterou bychom mohli nazvat *harmonickým dur* (říkává se jí *moll-dur*): *c—d—e—f—as—h—c*. Samo o sobě to nebylo nic světoborného, poněvadž ji znal již Basevi a nezávisle na něm také Riemann; avšak způsob odvození také stál za zmínku, poněvadž je dokladem nejbystřejšího monistického výkladu obtížného problému mollového tónorodu.<sup>258</sup>

Zbývá nám pojednat již jen o některých názorech, které se v novější době vyvinuly z dualistického pojetí, když jeho zastánci upustili od krajně důsledného stanoviska Riemannova. Naznačili jsme již výše, že přitom šlo o nevyhnutelný proces; proto také, když Riemannova nauka vešla ve známost ve světovém měřítku, projevíly se důznaky tohoto procesu samočinně na různých místech a přirozeně i dosti různým způsobem. Přesto si zjednodušíme závěrečný úsek svého úkolu potud, že se s touto vývojovou fází, kterou považujeme za organické dovršení dosavadního vývoje teoretické harmonie, vypořádáme na domácí půdě, již jsme se dosud až na zcela nepatrné výjimky ani nedotkli. Ani zde však nepůjde o soustavné sledování projevů české hudebně teoretické tvořivosti v našem oboru: Vždyť v celém svém dosavadním výkladu jsme kromě nejnútnejšího přehledu vyhledávali pouze typické příklady a formulace názorů, které jsou s to od samého základu ovlivnit řešení hlavních otázek teoretické harmonie. Proto se v dalším průběhu nevyskytnou ani zdaleka všechna jména, jež by se v něm při opravdu historickém zaměření měla objevit; nesetkáme-li se tedy na příštích stránkách se jménem Leoše Janáčka, jehož literární

<sup>258</sup> Abychom ke kladnému hodnocení připojili také několik slov kritiky, je třeba upozornit na to, že Gevaertovo poslední uvedené schéma svou elegantní symetrií budí přesvědčivější dojem, než je na místě. Přihlédneme-li totiž k němu blíže, poznáme, že v jeho řádcích se dvakrát opakuje táž řada šesti čistých kvint, jenomže v různé absolutní výšce; jde tedy o pouhou transpozici téže řady. Proto také v první řádce máme co činit s řadou, kde ústřední kvintou s významem tóniky je druhá kvinta zdola, kdežto ve druhé řadě má obdobný význam druhá kvinta shora. Mohl tedy Gevaert mollový tónorod odvodit hned ze svého prvního schématu tím, že by byl převrátil označení podstatných i doplňujících trojzvků navzájem. Mollová obměna by pak zněla



Tato obměna by ovšem nepřipouštěla tvoření mollových a durových stupnicových variant a hlavně by postrádala vítanou optickou souměrnost a protikladnost; nabyla by však jí, kdyby se obě schémata (totiž první v textu a toto zde) spojila v jeden obrazec, na němž by táž řada kvint byla opatřena dvojím komentářem.



práce o harmonii<sup>259</sup> nemohly přes geniálně samorostlé postřehy poskytnout schůdné východisko pro organické pokračování, nebylo by na místě v tom vidět záporné stanovisko, odmítavé přezírání nebo snad opomenutí. Podobně jsme se v obecném přehledu nezmínili — byť zase z jiného důvodu — o vynikajících učebnicích harmonie, jako jsou například práce Čajkovského, Rimského-Korsakova<sup>260</sup> a jiných světových autorit, ačkoli tyto velmi rozšířené příručky jako dovedný souhrn tvůrčích zkušeností vychovaly celé generace předních představitelů moderní hudby.

Do české hudební teorie uvedl problematiku Oettingenova a pak i Riemannova dualismu významný estetik a muzikolog Otakar Hostinský (1847—1910) ve dvou speciálních pojednáních, svědčících jak o hlubokém proniknutí, tak o nadmíru rozvážné kritičnosti a samostatnosti úsudku. První z nich vyšlo ještě německy r. 1879 pod názvem *Die Lehre von den musikalischen Klängen* s podtitulem *Ein Beitrag zur aesthetischen Begründung der Harmonielehre*,<sup>261</sup> druhá pak česky v Daliboru r. 1887 pod názvem *Nové dráhy vědecké nauky o harmonii*. V téže době, kdy Hostinský usiloval o začlenění české muzikologie do nejpřednější linie světového odborného dění z vědecké pozice vysokoškolského učitele, dospěla prakticky orientovaná odborná práce, soustředěná kolem pražské varhanické školy a později i konzervatoře, k vysokému stupni opravdu teoretického pohledu, samostatnosti úsudku a na svou dobu velmi pokrokové orientace v odborných spisech Frant. Zdeňka Skuherského (1830—1892), mezi nimiž se našeho tématu nejvíce dotýká *Nauka o harmonii na základě vědeckém* (1886). Na Skuherského podněty navázali a dále je rozvíjeli jak v pedagogické praxi, tak i po teoretické stránce Karel Knittl (1853—1907) a Karel Stecker (1861—1918), autor četných monografických pojednání o dílčích otázkách harmonie; přední příručkou však po desítky let zůstávala znamenitá *Nauka o harmonii* Josefa Foersterera (1833—1907) z r. 1887 (též německy; 6.<sup>1</sup> vyd. z r. 1926), která přes moderní pojetí látky i výkladu nebyla Skuherského názory dotčena.

Ze zmíněných autorů zasáhl přímo a významně do diskuse o harmonickém dualismu Karel Stecker pojednáním *Kritické příspěvky k některým sporným otázkám vědy hudební*, uveřejněným ve Věstníku král. čes. spol. nauk r. 1889; širší ohlas mělo ovšem německé znění této práce ve *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* o rok později. Stecker bystře odkryl hlavní slabiny dualistické argumentace a postavil se proti Riemannovi velmi ostře; je však třeba podle pravdy uvést, že Steckerovy námitky směřovaly v první řadě proti vědeckému zdůvodnění dualismu, zejména proti předpokladu řady spodních tónů, a méně již proti věci samé. Nicméně se Stecker zasloužil o to, že krajní dualismus u nás nikdy nezapustil kořeny, a sám se dočkal toho, že byl

<sup>259</sup> O skladbě souzvukův a jejich spojův (1897), Úplná nauka o harmonii (1912, 2. vyd. 1920).

<sup>260</sup> Petr I. Čajkovskij, *Rukovodstvo k praktičeskomu izučeniu garmonii* (do r. 1914 celkem 9 vydání), N. A. Rimskij-Korsakov, *Praktičeskoj učebnik garmonii* (do r. 1949 17 vydání).

<sup>261</sup> *Nauka o hudebních zvucích (zněních)*. Příspěvek k estetickému zdůvodnění nauky o harmonii. — Srv. též výše pozn. <sup>257</sup> na str. 173.

jedním z mála mezi četnými Riemannovými odpůrci, jejichž námitkami uznal Riemann vůbec za vhodné se zabývat, byť se tak stalo dosti přezíravým způsobem.

K soustavnému zpracování některých dualistických podnětů, tedy k pokračování procesu, o nějž nám především jde, došlo teprve přičiněním skladatele a profesora pražské konzervatoře Otakara Šína (1881—1943). Prvé vydání jeho hlavního hudebně teoretického díla, vydaného r. 1922 pod názvem *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*, trvá sice ve mnoha bodech v dosti patrné závislosti na Riemannovi, avšak vyhýbá se jak bezprostředním důsledkům odvozování mollového tónorodu od neexistující řady spodních tónů, tak i některým jiným přehnaným požadavkům rigorózního dualismu. Vedle samostatnosti ve způsobu zpracování i v pedagogickém postupu je již v prvé formulaci Šínových názorů nápadným charakteristickým znakem zásadní zdůrazňování funkčnosti harmonických jevů; Šín tedy hned od počátku dobře viděl, která ze stránek harmonického dualismu je nejspíše schopna organického rozvoje. Zřetel k harmonické funkci a funkční výklad každého harmonického útvaru (i jednotlivého tónu) jsou ještě více zdůrazněny ve druhém, od základu přepracovaném vydání Šínovy citované práce, které vyšlo r. 1934 se stručnějším názvem *Úplná nauka o harmonii*.<sup>262</sup>

Abychom dobře pochopili, v čem je podstata Šínova přínosu vývoji teoretické harmonie, je třeba provést srovnání jeho harmonických představ s Riemannovými: Hugo Riemann přiznával charakter harmonické funkce v plném rozsahu pouze třem útvarům v tónině, totiž trojzvukům na hlavních stupních (tónika, dominanta, subdominanta); všechny ostatní útvary (včetně útvarů chromatických, obsažených v rozšířeném pojmu tóniny) vysvětloval jako jejich modifikace, vznikající jejich rozšiřováním o další připojené tóny nebo jejich deformací (např. chromatickým posunutím jednotlivých tónů). Podstatu a smysl těchto modifikací pak se snažil vystihnout pomocí funkčních značek, jež měly všechny za základ označení jedné ze tří základních funkcí (T, S, D) a různými dalšími připojenými indexy (písmenky, čísla, posuvkami apod.) měly znázornit míru a původ deformace a tím i funkci označovaného útvaru. Pokud se těchto zásadních bodů týče, sdílel Šín s Riemannem přesvědčení,

<sup>262</sup> Poněvadž prvé zpracování bylo novým ve mnoha bodech překonáno, znamená pouze přechodný vývojový mezistupeň Šínových názorů; mluvíme-li tedy o Šínově pojetí některé harmonické otázky, máme na mysli vydání z r. 1934. I tato kniha však je prakticky zaměřenou učebnicí harmonické techniky, nikoli teoretickým pojednáním; rozhodně však není učebnicí, která přestává na bezduché technologii, nýbrž všude se snaží o výklad a zdůraznění vnitřních souvislostí, zejména poukazem na funkčnost harmonických jevů. Hugo Riemann pojednal o harmonii v rozsáhlých teoretických pracích, které jsme na svém místě také uvedli, přece však jeho systém lze nejlépe poznat z prakticky míněné příručky, v níž se již skoro nic nedokazuje, nýbrž pouze konstatuje jako fakt. Podobný charakter má Šínova kniha, která ve stručných teoretických výkladech prostě předkládá konečný výsledek složitých úvah. Byly to úvahy ověřované jak vlastní skladebnou praxí a hudebním instinktem, tak rozbořem vrcholných děl moderní české tvorby; kdežto u Riemanna můžeme toto zjednávat si předpokladů sledovat na jeho vlastních i Oettingenových pojednáních, nemáme u Šína po ruce podobný materiál, až snad na několik harmonicko-analytických článků z právě zmíněného okruhu.

že skutečnou harmonickou funkci lze přiznat pouze takovým útvarům, které nelze převést na útvary jednodušší, a také viděl nejlepší způsob vystižení harmonických funkcí v soustavě účelných funkčních značek.<sup>263</sup> Nesouhlasil však s Riemannem v tom, že složitější útvary mohou z jednodušších vznikat deformací, zejména nikoli deformací chromatickou čili tzv. alterací (chromatickým „zvyšováním či snižováním“) původních útvarů, nýbrž klonil se spíše k názoru, že takové modifikace je třeba vykládat jako produkt kombinace (slučování) útvarů základních.<sup>264</sup>

Obsah předcházejícího odstavce je přirozeně srozumitelný jenom tomu, kdo má již dosti značné teoretické znalosti; poněvadž však celou problematiku budeme po částech probírat v systematické části, můžeme se na tomto místě spokojit s prostým konstatováním, že Šín vnesl do umírněně dualistického pojetí harmonie myšlenku kombinačního výkladu složitějších harmonických útvarů. K této myšlence jej přivedlo poznání, že pojem alterace tónů je logicky neudržitelný; nepovažoval totiž za správné tvrdit, že tón *dis* je zvýšeným tónem *d*, jak to naznačuje naše notové písmo. Byl naopak přesvědčen, že tzv. alterovaný tón je nepochybně novou kvalitou s novou, od původního (nealterovaného) tónu odlišnou harmonickou funkcí. Poněvadž však ani on nepochyboval o tom, že do tóniny náležejí četné útvary chromatické, známé pod jménem akordů alterovaných; nemohl se spokojit s operním systémem tří hlavních funkcí (T, S, D) jako Riemann, neboť v nich je obsažen pouze diatonický materiál. Proto rozšířil trojčlenný systém, který Riemann převzal od Rameaua, na systém pětičlenný tím, že k protikladné dvojici obou dominant připojil další dvojici obdobně protikladných „trojdominant“ v trojzvuku *lydicckém a frygickém*.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> Riemann vytvořil dvě navzájem nezávislé znakové soustavy. Posláním prvé z nich bylo nahradit číslovaný bas; tato soustava se nevžila a zmiňujeme se zde o ní poprvé, poněvadž nemá s funkcí akordů přímou souvislost. Druhá soustava, *soustava funkcí*, byla také dost často odmítána pro zdánlivou složitost jako „harmonická kabalistika“ a samoučelná hříčka; s těmito výtkami se operovalo i proti systému funkčních značek (zkratk), který si vytvořil Šín. S příkře odmítavým postojem k takovému systému však nelze souhlasit. Vystihují-li totiž účelně zvolené značky jasně a názorně předmět, který označují, jsou daleko vhodnějším způsobem demonstrace než těžkopádný slovní popis; odmítat pomůcku tohoto druhu by bylo stejně nemístné jako upírat logice právo na vyjadřování složitých vztahů přehlednými symboly. Zvolené znaky a symboly harmonických jevů se ovšem nesmějí stát cílem teoretické práce, nýbrž je nutno, aby zůstaly v mezích pouhého jejího nástroje.

<sup>264</sup> Tak např. trojzvuk 3. stupně (v *C dur* útvar *e-g-h*) Šín vykládá shodně s Riemannem jako trojzvuk odvozený, druhotný; kdežto Riemann se nakonec rozhoduje pro funkční výklad tohoto akordu jako modifikace buď dominanty, nebo tóniky (podle okolností), prohlašuje jej Šín za kombinaci tóniky a dominanty (*c-e-g : g-h-d*), z níž jsou vypuštěny krajní tóny (*c, d*); je to výklad, jehož možnost Riemann pouze naznačuje. Volí proto k označení tohoto trojzvuku funkční zkratku, složenou ze značek obou zmíněných trojzvuků (T i D), jejichž sloučení a neúplnost vystihuje proškrtnutím (T̄D̄). Nejzřetelněji tuto metodu výkladu harmonických útvarů Šín vyslovuje, když jedná o tzv. alterovaných akordech; ačkoli o tom neměl nejmenší tušení, nebyl v tomto způsobu chápání alterovaných vícezvuků bez předchůdce. Postačí si připomenout, jak tyto útvary vykládal P. A. Serre (srv. výše str. 135 a n.), abychom viděli, že jde v zásadě o tutéž myšlenku, vyjádřenou ovšem docela odlišnou nomenklaturou fundamentálního basu.

<sup>265</sup> *Trojdominantami* lze nazvat tyto dva trojzvky proto, že „jsou složeny“ ze tří (stoupajících nebo

Jak princip kombinační, tak jeho naznačené důsledky jsou v textu Šínovy učebnice jasně vysloveny, a to v oněch někdy až příliš stručných odstavcích, kde se vykládá podstata a souvislost harmonických jevů; přesto však skutečně na nich Šín trvá pouze v závěru své práce, když jedná o moderní harmonii. Neboť ve většině textu a v praktické aplikaci užívá z vnějších důvodů vžitě nomenklatury, odvozené z číslovaného basu a v podstatě monistické, poněvadž nepovažoval za účelné, aby se učebnice, předurčená za oficiální příručku, nadobro zřekla souvislosti s tradičním způsobem pedagogického postupu, který sám její autor v sobě jen stěží překonával. Proto se také zdá, že jde o dílo s vnitřními rozpory, o dílo příliš složité a sotva srozumitelné. Šín si tohoto nedostatku byl dobře vědom a byl by zajisté dospěl v dalším vydání své učebnice podstatně dále vpřed po cestě, kterou tak směle nastoupil; zemřel však dříve, než mohl svůj prokazatelný záměr uskutečnit.

V tomto viditelně kompromisním vyjádření se Šínova nauka stala u nás uznávaným systémem pedagogické praxe, zejména na konzervatořích jako jejím přirozeným ústředím. Přechodně, v letech kolem Šínovy smrti, se sice na pražském ústavě projevila tendence k důslednějšmu převedení Šínových teoretických principů do praxe, ale nedošla literárního zveřejnění. Naopak, místo Šínovy učebnice zaujala *Nauka o harmonii*, kterou vydal r. 1956 Zdeněk Hůla; je to dílo napsané s nevšedním pedagogickým taktem a v praktické části vyniká mimořádnou hudebností. Po stránce teoretické však recipuje Šínovu nauku bez patrných změn a soustřeďuje se spíše na řešení otázek technologických, které jsou zde podány daleko přístupněji, zato však s tak encyklopedickou obšírností, že v únavném probírání jednotlivostí zaniká celková souvislost dílčích harmonických jevů.

Pozoruhodný pokrok, který česká hudební teorie zásluhou Otakara Šína učinila v období mezi oběma světovými válkami, byl uskutečněn jakoby pod povrchem pedagogicky a prakticky zaměřeného úsilí a byl zastřen stěží proniknutelným nánosem tradičních představ; postrádal také přesvědčivého zdůvodnění principů, z nichž vycházel, tedy oné složky, která je vlastním jádrem teoreticky pojaté nauky. Nehledíme-li k značně nepřístupné a složitě formulované práci z okruhu Karlovy university, o níž je zmínka v jiné souvislosti,<sup>266</sup> zůstalo při tomto stavu do r. 1955, kdy ve 4. svazku sborníku *Musikologie* vyšlo poměrně stručné pojednání *Základní harmonické problémy a jejich řešení*, v němž skladatel, hudební teoretik a profesor pražské Akademie múzických umění Karel Janeček (nar. 1903) podal ve zhuštěné, ale obsahově výstižné zkratce hlavní myšlenky svého objemného díla *Základy moderní*

klesajících) citlivých tónů k tónům tónického kvintakordu; obsahují tedy třikrát citlivý tón, který je v normální dominantě zastoupen pouze jednou. Lydický akord v *C dur* zní *h—dis—fis*, frygický pak *des—f—as* (v *c moll* *h—d—fis* a *des—fes—as*). Pro oba Šín užívá funkční zkratky odvozené od znaku *T*, jímž se rozumí tónika; zdánlivě tedy celý jeho systém používá jen tři písmena jako Riemannův. Je to ovšem shoda jen vnější a formální: Typograficky velmi náročné obměny písmene *T* jsou věcně novými značkami; proto také právem navrhl Karel Janeček používání znaku *F* pro frygický a znaku *L* pro lydický trojzvuk.

<sup>266</sup> Josef Hutter, *Harmonický princip*, 1941; viz níže pozn. \* v následující Systematické části na str. 199.

*harmonie*, které sice bylo v podstatě ukončeno již r. 1949, vyšlo však teprve r. 1965. Tato kniha představuje zralý plod dlouhých let soustředěných úvah a řady dílčích pojednání, konfrontovaných jak se vzorovou tvorbou všech slohových odstínů historického vývoje evropské hudby, tak s vlastní skladatelskou prací, a je ojedinělým dokladem střízlivého a dokonale utříděného vědeckého myšlení. Jednoznačně a přesně formulovanými větami se v této knize definuje empirické pojetí hudební teorie, které vychází výlučně z exaktního popisu a rozboru nesporné hudební zkušenosti a po této stránce se v zásadě shoduje se stanoviskem, které jsme vyjádřili výše v *Úvodních poznámkách*. Nesleduje však záměr vymezit předmět harmonie historicky, nýbrž volí cestu systematicky orientovaných hudebních teoretiků, usilujících o encyklopedické postižení všech možností, utajených v historicky prověřeném materiálu moderní hudby — *temperované chromatické*. Trpělivým, nebývale soustavným a myslitelně úplným vyšetřováním tohoto materiálu směřuje k postižení harmonické zákonitosti, a to zákonitosti obecné, která v sobě zahrnuje dílčí zákonitosti slohové, vybavené toliko dočasnou a podmíněnou platností.

Zabývá se přitom nejprve problematikou, kterou lze shrnout pod označení harmonie statické, v níž jde o zkoumání jednotlivých možných souzvuků (vertikálních harmonických útvarů od jednozvuku, resp. ticha až po dvanáctizvuk) jako izolovaných jevů, tedy prozatím — pokud lze — bez ohledu na jejich vzájemné vztahy. Janeček zde velmi pěkně ukazuje, jak souzvukové jednotliviny (tj. v praxi přicházející konkrétní harmonické útvary), jichž je prakticky nekonečný počet, vznikají z omezeného počtu souzvukových druhů transpozicí, různou úpravou (obraty apod.) a rozličným vyjádřením (např. akordickým, figuračním). Průzkum harmonického materiálu tedy předpokládá důsledné převádění jednotlivin na souzvukové druhy, vyjadřující společné charakteristické znaky jednotlivin; souzvukové druhy pak je možno nejlépe realizovat tím, že tóny, jež obsahují, soustředíme do nejmenšího možného intervalového rozpětí a pak vystihneme orientačním schématem.<sup>267</sup> Ačkoli

<sup>267</sup> Jde přitom vlastně o provedení principu akordických obrátů až do posledních důsledků. Janeček tak zjišťuje, že bytostně odlišných souzvukových druhů je celkem 350 (resp. 352, počítáme-li sem též dvanáctizvuk a ticho). Rozlišují-li se souzvukové druhy na třídy podle počtu tónů, jež obsahují, ukáže se, že na celkovém počtu participuje ve třídě jednozvuků a jedenáctizvuků po jednom členu, ve třídě dvoj- a desetizvuků po šesti, troj- a devítizvuků je po devatenácti, čtyř- a osmizvuků po 43, pěti- a sedmizvuků po 66 a konečně šestizvuků je 80. Výsledek této klasifikace se poněkud liší od výsledku, k němuž dospěl r. 1895 Loquin (srv. výše str. 177), jemuž vycházelo sedmizvuků 77 a osmizvuků 80 (o 48 druhů více), poněvadž neměl tak spolehlivou pomůcku, jakou si Janeček zjednal v orientačním schématu. *Orientační schéma* tvoří Janeček takto: Soustředí tóny daného útvaru do nejmenšího rozpětí (je-li možno provést toto soustředění na více různých způsobů, volíme z nich to, v němž jsou tóny seřazeny zdola nahoru od menších intervalů k větším) a pak vyjádří postupně intervaly mezi jednotlivými tóny číslicemi, které vyjadřují počet půltónů mezi nimi. Orientační schéma durového trojzvuku by tedy znělo 4 3, kdežto mollového trojzvuku 3 4 (velká tercie má čtyři půltóny, malá tři), a to proto, že u trojzvuku představuje kvintakord těsnější soustředění tónů než sextakord nebo kvartsextakord. Šlo-li by však např. o dominantní čtyřzvuk (*g-h-d-f*), neoznámili bychom jej schématem 4 3 3, nýbrž napřed bychom hledali nejtěsnější soustředění jeho tónů, jímž je kvintsextakord (*h-d-f-g* v rozsahu malé sexty), takže by nám vyšlo orientační schéma

v přesných a znamenitě propracovanou terminologií vyjádřených formulacích kapitol zabývajících se vyšetřováním zvukových vlastností a tříděním harmonického materiálu jsou s náležitou mírou abstrakce obecně vystiženy desítky dílčích pouček harmonické praxe, přece jen nejvýznamnějším jeho výsledkem je zjištění dvou výhradních základních *konsonancí* (tvrdý a měkký trojzvuk) a nekompromisní stanovení nepřekročitelné hranice (kvalitativního rozdílu) mezi konsonancí a disonancí bez přechodu a mezistupňů.

Je to právě tento výtěžek, odvozený z prosté a nesporné hudební zkušenosti, jehož domyšlením se Janeček uchránil nebezpečných důsledků statického průzkumu harmonických jevů: Neboť obecná zákonitost, jejíž průmět do kompozičně technické roviny tento průzkum odhaluje, vztahuje se též na hudbu netonální; proto by tento průzkum snadno mohl vyústit do systému dvanáctitónového. Janeček však dalším zevšeobecnováním, bezpečně opřeným o pronikavý rozbor úpravy a vyjádření souzvuků, si znenáhla zjednává předpoklady pro řešení problematiky harmonie kinetické, kterou se zabývá pod souhrnným označením „harmonický pohyb“. Jako znamenitá pomůcka se v průběhu těchto úvah osvědčuje pomocný pojem *imaginární tón*, jenž výmluvně svědčí o psychologické orientaci autorova zkoumání dat hudební zkušenosti, zbavené mechanistických předsudků bezduchého lpění na liteře notového zápisu.

V kapitole o *harmonickém pohybu*, která bezpochyby znamená vyvrcholení celé knihy, Janeček postupně odvozuje z principu konsonance dvojí princip další, totiž *princip čisté tóniky* a *princip citlivého tónu*. Z těchto dvou principů, z nichž první ve stejném smyslu vyslovil Abramo Basevi, pak dospěl k výměru tonality, dané soustavou tonálních funkčních vztahů. Poněvadž trojice hlavních funkcí, jak ji zná riemannovský dualismus, naprosto nestačí k vystižení tóniny prostoupené chromatikou, předkládá jako řešení pětičlennou soustavu, naznačenou v Šínově nauce.

Ačkoli Janeček v zásadě nejde nad Šínův pětifunkční systém, jež jeho kniha podává v definitivní formulaci, nepovažuje slohové stadium jím charakterizované za konečné, nepřekročitelné. Protože si neklade otázku, zda hranice hudebního chápání moderního posluchače lze bez omezení rozšiřovat, jeví se harmonický systém, jež jeho kniha podává, na rozdíl od stanoviska tohoto *Úvodu* jako historicky otevřený a bitonálními i polytonálními kombinacemi funkcí, jejich deformací a uvolňováním funkčních vztahů staví mosty k hudbě bezfunkční, tedy netonální.

I tak je pozoruhodné, že Janečkovo dílo svým vyústěním do úvah o harmonickém pohybu představuje výmluvnou obhajobu tonálního pojetí teoretické harmonie, třebaš vychází z vyšetřování temperované chromatiky — tedy vlastně materiálu dvanáctitónové hudby — a třebaš to jeho autor v raném období svého zkoumání hudebního materiálu a jeho možností podle všeho ani nezamýšlel. Protože však

332. Na rozmanitý způsob psaní tónů (fis—ges) se přitom nehledí (počítáme jen půltóny); je patrné, že jde pouze o technickou pomůcku vyšetřování vícezvuků a jejich zvukové kvality a že by proto nebylo správné jejímu autorovi předhazovat mechanistické pojetí harmonické problematiky.

vychází výhradně z rozboru zřejmých bezprostředních dat prosté hudební zkušenosti, do níž je nevyhladitelným písmem vryta zákonitost tonálního cítění hudby, nutně aspoň ve svých stěžejních výsledcích přináší organické dovršení dlouhodobého procesu teoretické harmonie, jejíž hlavní vývojovou linii jsme v příslušných partiích předcházejících kapitol sledovali.

A nejen to: Pro účely následující systematické části této práce znamená zároveň poslední rozhodující přínos, ačkoli hudebně teoretická badatelská činnost v oboru harmonie je zejména u nás stále velmi živá a dochází k pozoruhodným výsledkům; ty však již leží mimo zorný úhel pouhého Úvodu do studia tonální harmonie.

## **ČÁST SYSTEMATICKÁ**



## TEORETICKÉ PŘEDPOKLADY

### § 1. Harmonický jev

Základním předpokladem při pokusu o vytvoření uspokojivého systému teoretické harmonie je jasné poznání jejího předmětu. Proto první otázka, kterou si položíme, zní: Co je pravým předmětem nauky o harmonii?

Jasnou odpověď na tuto otázku by vlastně měla poskytnout již sama definice harmonie. Z historické části však je patrné, že není všeobecně uznávané definice harmonie, poněvadž jednotlivé harmonické systémy se většinou rozcházejí právě proto, že rozličně definují předmět svého zkoumání. Kdybychom nyní chtěli shromažďovat definice harmonie, jak se s nimi setkáváme u různých autorů a škol, a kdybychom chtěli provádět jejich kritiku, nevyhnuli bychom se zdlouhavé a těžkopádné řadě úvah, která by si při dnešním rozsahu literatury sotva kdy mohla činit nárok na úplnost; mimoto bychom se tím znovu a značně zdrželi v dalším postupu.

Bude proto účelnější, zvolíme-li za východisko definici, která sice zdánlivě nic nového neříká, která však má neocenitelnou výhodu v tom, že je evidentní, takže ji není třeba dokazovat. Tato definice zní: Harmonie je nauka (resp. věda) o harmonických jevech. To je totéž, jako kdybychom řekli, že předmětem harmonie jsou harmonické jevy; původní otázka tedy nabývá konkrétnější formulace a lze ji nyní vyjádřit takto: *Co jsou harmonické jevy?*

Je předem zřejmé, že na způsobu, jak tuto otázku zodpovíme, závisí osud celého harmonického systému; již proto je otázkou základní důležitosti. Zároveň to však je otázka velice obtížná, poněvadž ve všech vědních oborech bez rozdílu je nejvíce potíží s definováním nejzákladnějších pojmů, a harmonické jevy takovým pojmem beze vší pochyby jsou. Ke všemu pak je to i otázka nesmírně subtilní, jak ostatně brzy poznáme. Proto je nevyhnutelné jí věnovat nejen hlubší pozornost, jak to vyžaduje její důležitost, nýbrž vzhledem k její zvláštní povaze je třeba též volit k jejímu zodpovězení poněkud neobvyklý postup, založený spíše na popisu a přirovnání. Že přitom nejde o pouhou spekulaci, vyplývá z toho, že sporné výsledky většiny starších systémů způsobila snaha dobrat se harmonické zákonitosti rozborem akustických podnětů nebo fyziologického doprovodu hudebních vjemů, aniž se napřed prokázalo, zda skutečně jde o jevy harmonického řádu.

Povšimněme si tedy nejprve specifické vlastnosti hudebních vjemů, s nž se sice

setkáváme neustále, jejíž dosah pro harmonii si však jen málokdy jasně uvědomujeme. Představme si, že zazní trojzvuk  $c^1—e^1—g^1$ , pak že týž trojzvuk zazní o oktávu výše ( $c^2—e^2—g^2$ ) nebo níže ( $c—e—g$ ) a že se bude opakovat ještě v dalších, vzdálenějších polohách. Dále si představme, že se tento trojzvuk ozve ve čtyřhlasé úpravě se zdvojeným základním tónem ( $c$ ), nejprve soustředěn do rozmezí jediné oktávy (např.  $c^1—e^1—g^1—c^2$ ), pak však v různých úpravách jiných, s většími vzdálenostmi mezi jednotlivými tóny (např.  $c—e^1—g^1—c^2$  nebo  $c—g—e^1—c^2$  atd.); zde je již celá řada odlišných možností, jejichž počet se ještě znásobí překládáním do různých poloh celkového rozsahu našeho hudebního systému. Potom si týž trojzvuk představme v dalších čtyřhlasých úpravách, při nichž do nejvyššího hlasu přijde jiný tón než zdvojený tón  $c$  (např. v úpravě  $c—g—c^1—e^1$  nebo  $c—e—c^1—g^1$  apod.), a pak i v obměnách, při nichž bude zdvojen jiný z jeho tónů (např.  $c—g—e^1—g^1$  nebo  $c—g—e^1—e^2$  atd.); obdobným způsobem bychom mohli pokračovat i v pětihlase, a třeba i ve větším počtu hlasů. A to vše si lze myslit realizováno různými reprodukčními prostředky (např. vokálním souborem, klavírem, na varhanách, smyčcovým kvartetem, symfonickým orchestrem atd.) a k tomu ještě v různé stylizaci (tedy vedle normálního zaznění celého akordu současně též v podobě tzv. rozloženého akordu nebo v akordické figuraci), takže nejrůznějších možností je zde prakticky nevyčerpatelné množství. Je jistě patrné, že akustické poměry zaznívajícího akordu se případ od případu mění, ať již se na ně díváme pod zorným úhledem matematického vztahu kmitočtů (déle strun atd.), či z hlediska přibuznosti alikvotních tónů a rezonance; stejně patrné však je, že se případ od případu mění též fyziologický a psychologický korelát zaznívajícího akordu, neboť jinak bychom nedovedli jednotlivé případy od sebe navzájem sluchem rozlišit, čili nemohli bychom pokaždé slyšet „něco jiného“; víme však, že máme-li aspoň v nejnútnejší míře onu schopnost, která se nazývá „hudebním sluchem“, pak jednotlivé případy bezpečně a samočinně rozlišujeme. Přesto však cítíme, že všechny uvedené a myslitelné případy mají cosi společného, a instinktivně souhlasíme s hudební teorií, když bez rozdílu svého zaměření souhlasně o všech těchto případech vypovídá, že jde neustále o jeden a týž trojzvuk, totiž o *kvintakord C dur*; dodá k tomu nanejvýš, že jednou se tento kvintakord objevuje v té či oné poloze nebo v té či oné úpravě. Vyjádří tím sice technické znaky, s jejichž významem se ještě na svém místě seznámíme, ale na podstatě zásadní klasifikace tím takřka nic nezmění.

Společným znakem všech dosud zmíněných úprav trojzvuku  $c—e—g$  bylo, že při veškeré rozmanitosti jeho obměn zůstával v nejhlubším hlase týž tón, totiž  $c$ , který později budeme nazývat tónem základním. Postupme nyní v přeskupování daných tónů ještě o krok dále a povšimněme si úprav, při nichž se do nejhlubšího hlasu dostane druhý nebo třetí z tónů, jež máme k dispozici. Dospějeme tak k úpravám, které je možno v nejschematičtějším tvaru vyjádřit seskupením  $e—g—c^1$  nebo  $g—c^1—e^1$ ; obě tato schémata pak je možno realizovat v nejrůznějších obměnách, jak tomu bylo prve u původního tvaru  $c^1—e^1—g^1$ . Hudební nauka mluví o dvou trojzvučích, k nimž jsme nyní dospěli, jako o útvarech odvozených od prve zmíněného kvintakordu a nazývá je jeho *obraty* (převraty); podle intervalů, které jsou

v nich obsaženy, je označuje jako *sextakord* (1. obrat) a *kvartsextakord* (2. obrat).<sup>1</sup> Nic nestojí v cestě tomu, abychom této vžitě nomenklatury používali též my.

Povšimneme-li si nyní též sextakordu a kvartsextakordu z podobného hlediska jako prve kvintakordu a věnujeme-li nyní pozornost celému souboru všech dosud naznačených úprav, shledáme, že můžeme rozšířit původní poznatek i na ně: Jednotlivé úpravy se sice od sebe liší, a to někdy dosti nápadně, přesto však v nich ve všech shledáváme něco společného. Ba od toho okamžiku, kdy jsme do svých úvah zařadili též oba obraty původně zvoleného trojzvuku, je ještě zřejmější, že onen společný znak nemůže být v konstrukci jednotlivých útvarů; vždyť se tato konstrukce případ od případu mění spolu s tím, jak se proměňují intervaly, na něž se pozorované útvary mohou rozložit. Není-li tedy onen neproměnlivý a všem útvarům společný znak bezprostředně obsažen ve zvuku, který vnímáme, a nelze-li jeho přítomnost prokázat ani ve fyziologické části procesu hudebního slyšení, nezbyvá leč uznat, že je to nová kvalita, která k akustickému podnětu a jeho fyziologickému doprovodu přistupuje teprve v nitru vnímajícího subjektu. Tato kvalita je tedy výsledkem naší psychické aktivity, probuzené zazněním daných tří tónů — pokaždé v jiném poměru, a přece vždy s tímž účinkem.

Tuto zvláštní kvalitu hudebních vjemů si představujeme jako jejich specifickou stránku, kterou lze chápat odloučeně od jejich ostatních vlastností (např. výšky, trvání atd.) asi tak, jako si při zrakových vjemech můžeme docela dobře myslet červenou barvu odděleně od plochy, kterou pokrývá, ačkoli víme, že ve skutečnosti nelze vidět barevnou skvrnu, která by nebyla vázána na předmět určitého tvaru. Způsob jakým nová kvalita, o níž teď mluvíme, vzniká z vjemu tří tónů různé výšky, bychom si mohli pro větší názornost objasnit asi tímto přirovnáním: K tomu, abychom jednoznačně určili rovinu, je třeba — jak známo — tří bodů; mohou to být kterékoli tři body, jen když leží v hledané rovině (pokud ovšem neleží v jediné přímkce). Podobně když v hudbě tři různé tóny<sup>2</sup> mají vymezit určitou kvalitu, není naprosto třeba, aby tyto tři tóny (např. *c—e—g*) zazněly (nebo byly představovány)

<sup>1</sup> Z historické části víme, že tomu tak vždy nebylo. Jasnou představu o existenci akordu vůbec zprostředkoval hudební teorii teprve G. Zarlino; předtím se na akordy hledělo jako na shluk tónů nebo součet intervalů nad basem, a ne jako na jednotku vyššího řádu. Nauku o akordických obrazech pak jasně vyslovil teprve J. Ph. Rameau; již dříve sice hudební teorie uznávala, že se tóny v čistých oktávách mohou navzájem zastupovat, avšak jen potud, pokud se tím neproměnily intervaly akordu, počítajíc od nejnižšího tónu. O vzájemné souvislosti různých forem akordu ve smyslu nauky o akordických obrazech však před Rameauem nebylo jasné představy.

<sup>2</sup> Není ovšem nutné, aby všechny tóny skutečně zaznívaly, nýbrž postačí, existují-li toliko v představě; právě v tom, jak snadno a jak často v této oblasti představa doplňuje skutečně zaznívající zvuk, je nejlepší důkaz psychické aktivity. Vysvítá to nejpatrněji z příkladu tohoto druhu: Zazní-li pouhý dvojzvuk  $c^1—e^1$  izolovaně, doplníme si jej takřka automaticky na trojzvuk  $c^1—e^1—g^1$ ; stane se tak zcela jistě, bude-li tomu předcházet pasáž, která zřetelně navodí tóninu *C dur*. Zazní-li však též interval  $c^1—e^1$  v prostředí tóniny *a moll*, dostaví se stejně spontánně představa trojzvuku  $a—c^1—e^1$ . Doplnujeme-li též interval (též akustický podnět se stejným fyziologickým doprovodem!) podle okolností jednou v tom a jindy v onom smyslu, není to vysvětlitelné bez intervence naší představivosti.

v určitém uspořádání nebo ve stálém vzájemném poměru, nýbrž mohou to býti kterékoli z tónů *c, e, g*, které nám náš systém skýtá. Poněvadž pak hudba není geometrie nebo akustika, sneseme přitom dokonce i dosti značnou nepřesnost. Neboť dojem téže specifické kvality nastane, ať je vzájemný poměr těchto tónů dán laděním přirozeným či temperovaným, ba víme z běžné zkušenosti, že se dostaví i při použití mírně rozladěného nástroje nebo při nepřesné intonaci.

Tím jsme sice již vybočili z mezí užitého přirovnání, podařilo se nám však ukázat na to, že zvláštní kvalita, kterou máme na mysli, nemůže být určena ani akusticky, ani fyziologicky, mohou-li totiž k rozličnému uspořádání daných tónů přistoupit také intonační rozdíly, jež jsou jak z akustického, tak z fyziologického hlediska více než podstatné. Je-li tomu tak, pak opět přicházíme k poznatku, že původ této stránky hudebních vjemů nelze hledat jinde než v oblasti psychické aktivity, jejíž poměr ke zvukovému podnětu si můžeme představit ve vzdálené době k lidské řeči, již si navzájem sdělujeme své myšlenky: Slyšíme-li slovo, vnímáme zajisté jen zvuky, a přece se nám spolu se zvukem vybaví význam slova, která zpravidla nemá se zvukovou stránkou slova nic společného. Stane se tak však toliko tehdy, známe-li jazyk, v němž se slovo pronáší; jinak zůstane při pouhém zvukovém vjemu. A zde jsme u kořene věci. Neboť i v hudebním řádu přistoupí kvalita, o níž jednáme, pouze u toho, kdo je k ní disponován. Nemůžeme sice učinit pokus s antickým nebo raně středověkým hudebníkem, abychom mohli dokázat, že u něho k danému zvuku tato kvalita nepřistoupí; můžeme se však odvolat na dnešní hudebníky, vyrostlé v oblasti jiných hudebních kultur a nedotčené naším způsobem hudebního myšlení, u nichž se o tom lze přesvědčit ještě dnes.

Vidíme-li tedy, že kvalita, kterou popisujeme, není ani akustická ani fyziologická a že vlastně vůbec nemá vnější existenci, nemíníme tím ani v nejmenším vzbudit zdání, že je snad méně skutečná. Spíše naopak: Jako bezprostřední vnitřní zkušenost je tím skutečnější; je však snad také patrné, proč jsme předem řekli, že se obracíme k otázce nesmírně subtilní. A právě tato kvalita je vlastním předmětem harmonie a to, co jsme mnoha slovy a s použitím řady přirovnání aspoň poněkud popsali, je harmonickým jevem. Ovšem pouze jediným příkladem ze mnoha možných harmonických jevů, z nichž další budou obdobně vázány na jiné akustické podněty, zavedené do našeho nitra složitou fyziologicko-psychologickou cestou.

Jak vysvítá z užitého příkladu, shoduje se akustický podnět harmonického jevu s tím, co obvykle nazýváme *akordem*. Není také pochyby o tom, že mezi akordem na počátku procesu hudebního slyšení a harmonickým jevem na jeho konci existuje stálá vazba a že tato vazba bude stejná u jednotlivých vnímajících individuí, pokud ovšem jsou k tomu disponována ve výše naznačeném smyslu. Přesto však není možno položit mezi akord a harmonický jev rovnítko, a proto není možno ani říci, že harmonie je naukou o akordech.

Avšak ještě než postoupíme dále, je třeba si uvědomit, že jsme při svém pokusu o popis harmonického jevu vycházeli neustále z jediného příkladu, zvoleného záměrně tak, aby byl co nejjednodušší a nejpřístupnější. Podařilo-li se nám i tak ukázat na zcela zvláštní povahu harmonických jevů, neznamená to ještě, že jsme

jedním příkladem charakterizovali vše, co pod tento pojem spadá. Již z historické části, zejména z výkladu o proměnách hudebního jazyka víme, že v „harmonické zákonitosti“ poznáváme i bez teoretického rozboru a poučení dvojí stránku; jednu z nich jsme obrazně nazvali vertikální, druhou pak horizontální. Jako akustický výraz prvé z obou jsme ve shodě s prostou představou hudební praxe přijímali akord; druhá však naproti tomu nějakým způsobem vyplývala ze vzájemného poměru jednotlivých akordů (nebo i pouhých tónů), z jejich střídání, které ovšem přirozeně probíhá v čase. Uvedeme-li si nyní tuto dvojí stránku harmonické zákonitosti znovu v paměť v souvislosti s výkladem o harmonických jevech, shledáme, že dosavadní popis přiléhá toliko k vertikální stránce z obou, které nám harmonie nabízí.

Nemělo by smysl začínat vždy znovu od počátku a snažit se za každou cenu začínat na „nepopsané desce“, jak se říká. Když jsme tedy již jednou v historické části — opírajíce se o poznání vývoje hudebního jazyka i o vlastní hudební zkušenost — dospěli k přesvědčení, že výrazem vzájemných poměrů mezi jednotlivými tóny a akordy je *tónina*, není to zde třeba znovu široce dokazovat. Můžeme se proto hned odvážit konstatování, že vedle harmonických jevů, které jsme již výše popsali, existuje ještě další třída harmonických jevů vyššího řádu, vznikajících ze vzájemných vztahů mezi harmonickými jevy prve popsány, a že souhrnem všech těchto vztahů je *tónina*, která se nám tak jeví jako vrcholný člen v harmonické hierarchii.

Ještě však nejsme u konce. Je totiž nezbytné si povšimnout též toho, že s harmonickým jevem, jak byl původně popsán, nesetkáme se nikdy izolovaně. Nezáleží na tom, že můžeme dokonale izolovat akustický podnět, který jej vybavuje, čili zahrát jediný akord nebo i jediný tón, jemuž by vůbec nic nepředcházelo a po němž by nic nenásledovalo. Rozhodující je, že psychická aktivita člověka, disponovaného k harmonickému slyšení (což je totéž, jako kdybychom řekli: psychická aktivita normálního dnešního posluchače) samočinně vybaví izolovaně vnímaný akord či tón jakýmsi „pozadím“, které v popudu samém už vůbec není dáno; stane se tak ke všemu ve smyslu nejpřirozenější interpretace slyšeného zvuku, tedy u různých individuí pravidelně se stejným výsledkem. Je-li tomu tak — a běžná zkušenost, kterou si můžeme kdykoli experimentálně ověřit, nás poučuje o tom, že tomu tak skutečně je, pak nemůže být pochyby ani o tom, že to, co jsme nazvali horizontální stránkou harmonické zákonitosti, je nepominutelnou složkou harmonického jevu.

Poněvadž by snadno mohl vzniknout dojem, že předcházející zjištění je pouhou hrou s abstraktními pojmy bez praktického užitku, pokusme se mu dodat aspoň poněkud konkrétnější obsah; vzhledem k povaze věci to není možné jinak, leč opět přirovnáním: Abychom se bezpečně orientovali ve fyzickém prostoru, představujeme si jej, jako by byl protkán pomyslnou sítí navzájem kolmých čar, které nazýváme souřadnicemi. Pomocí tohoto systému pak určujeme polohu jednotlivých bodů (ploch, těles) v prostoru, a je-li třeba, i jejich vzájemný poměr; neboť stanovením vztahu určitého bodu k systému souřadnic je automaticky dán i jeho poměr ke všem ostatním bodům v prostoru, jejichž vztah ke zvolenému systému je znám. Zcela obdobně si můžeme představovat i orientaci v „hudebním prostoru“, jenž je dějištěm harmonických jevů. Funkci systému souřadnic zde však plní *tónina*, která se

nám v tomto zobrazení jeví jako pomyslná konstrukce, vymezující nejen „místo“ každého jednotlivého harmonického jevu o sobě, nýbrž i vzájemný poměr jednoho ke druhému. V tónině tedy vidíme ono „pozadí“, na něž si samočinně promítáme jednotlivé harmonické kvality a jež nám umožňuje chápat jejich vzájemné vztahy.<sup>3</sup>

Jestliže jsme výše došli k názoru, že nepominutelnou stránkou harmonického jevu je to, co jsme nazvali „horizontální harmonickou zákonitostí“, můžeme nyní tuto obraznou formulaci vyjádřit jinými slovy, a to asi takto: K podstatě harmonického jevu náleží jeho jednoznačné zařazení do soustavy harmonických vztahů; teprve jím nabývá psychický ohlas vnímaného zvuku plně harmonického smyslu a stává se skutečným harmonickým jevem. A tuto vlastnost harmonického jevu budeme v souhlasu s vžitou nomenklaturou nazývat (harmonickou) funkcí.

Prve než opustíme půdu přirovnání „hudebního prostoru“ k prostoru fyzickému, povšimněme si ještě jedné podobnosti. Není třeba se uchylovat k teorii relativy, abychom si uvědomili, že není absolutního prostoru v tom smyslu, že bychom byli nuceni volit určitou a vždy tutéž soustavu souřadnic; je naopak docela dobře možno též prostor vztahovat k různě umístěným soustavám tohoto druhu, zvoleným třeba podle různých pozorovatelů. Proto se nám též předmět může jevit jednou uprostřed zvoleného systému, jindy však na docela jiném místě, budeme-li jej totiž vztahovat k jinému z nekonečného množství možných systémů. Něco obdobného platí i v hudbě: Týž zvukový podnět (např. zaznívající akord) může být vztahován jednou k té, jindy k oné tónině; bude to sice též akord, avšak jeho funkce bude jiná. Poněvadž jsme však před chvílí označili funkci za podstatnou vlastnost harmonického jevu, nevyhneme se důsledku, že se změnou funkce se mění ve své podstatě i harmonický jev. Vztahujeme-li tedy též zvukový podnět jednou k jedné a podruhé k jiné tónině, budeme zajisté v obou případech zcela správně mluvit o téměř tónu, intervalu nebo akordu; harmonický jev jím vzbuzený však nebude též, nýbrž v každém z obou případů jiný. Z toho je znovu a ještě názorněji patrné, že harmonické jevy naprosto nelze ztotožňovat s akordy, a že tudíž není ani možno harmonii definovat jako nauku o akordech (nebo jako nauku o akordech a jejich vztazích či podobně); nanejvýš bychom ji mohli nazvat *naukou o harmonických funkcích*.

Pokusíme-li se nyní z poznatků, k nimž jsme až dosud dospěli, vyvodit obecné důsledky pro způsob, jak máme k harmonické problematice přistupovat, dospějeme asi k těmto závěrům:

Je-li úkolem nauky o harmonii podat teoretický systém, který by vyčerpávajícím způsobem postihoval zákonitost harmonicky založeného hudebního jazyka, je třeba vyjít z bezprostřední hudební zkušenosti a provést klasifikaci všech harmonických jevů, jež dosavadní vývoj skýtá a jejichž všeobecnou povahu jsme již poznali. Lze totiž předpokládat, že správné a úplné roztržďení harmonických jevů vyjádří nejen

<sup>3</sup> K poznání existence tóniny dospěl jako prvý hudební teoretik J. Ph. Rameau (str. 125 n.); ve směru vytčeném Rameauem však postoupil dále vpřed až Hugo Riemann se svým pojmem *harmonické funkce*; tohoto Riemannova termínu budeme užívat i my, pouze s tím rozdílem, že jej nebudeme vztahovat přímo k akordu jako akustickému podnětu, nýbrž k harmonickému jevu.

jejich vzájemné vztahy, nýbrž že vystihne i zákony, jimiž jsou řízeny. Viděli jsme však, že vztahy dílčích harmonických jevů jsou dány jejich podřazením tónině, v níž vidíme harmonický jev vyššího řádu; pod tlakem hudební zkušenosti si ji představujeme jako organismus, jehož struktura určuje význam a funkci částí a dává jim teprve plný smysl. Proto můžeme též soudit, že vystižením organizace tóniny postihneme zároveň i zákonitost, která veškeré harmonické dění ovládá. Je-li tomu tak, pak můžeme na závěr těchto úvah říci, že *harmonie se nám v tomto pojetí jeví jako teorie tóniny.*

## § 2. Harmonická jednotka

Jedním z hlavních poznatků předcházejícího paragrafu bylo zjištění, že harmonické jevy jako bezprostřední data vnitřní zkušenosti jsou látkou příliš subtilní, než abychom se mohli pokusit o jejich prostou klasifikaci. Nedovedli jsme o nich mluvit jinak než ve vzdálených obrazech a přirovnáních; lze proto sotva očekávat, že najdeme cestu, jak bychom je mohli navzájem srovnávat, měřit a vyšetřovat, bez čehož si však pokus o klasifikaci nelze představit. Nezbyvá proto, leč se uchýlit k metodě, jaké používá psychologie, která má mezi všemi odbornými disciplínami nejvíce co činit s problematikou podobného druhu. Je to metoda, při níž přímo neměřitelné vnitřní jevy vyšetřujeme na jejich vnějších popudech, jež jsou nám pro svou fyzickou existenci snadněji přístupné; v našem případě to znamená, že budeme vyšetřovat harmonické jevy studiem akustických podnětů, jimiž jsou vzbuzovány. Ačkoli jsme prozatím ještě nedospěli tak daleko, tušíme již předem, že těmito vnějšími akustickými podněty jsou nejspíše akordy.

Mohlo by se nyní zdát, že jsme se náhle dostali do příkrého rozporu se stanoviskem, jež jsme až dosud tak důrazně zastávali. Neboť z úvahy, obsažené v jediném předcházejícím odstavci, na pohled zcela logicky a samozřejmě vyplývá, že i naše harmonie bude v praxi naukou o akordech, což vskutku nelze smířit s tvrzením, že harmonie naukou o akordech není. Tento rozpor však je pouze zdánlivý. Je sice pravda, že v dalším budeme skoro neustále mluvit o akordech, ba že i teoretický systém, k němuž chceme dospět, bude konkrétně vyjádřen pomocí akordů; nebudeme však o akordech jednat, jako kdyby samy byly harmonickými jevy, nýbrž budeme se naopak snažit, abychom ani na okamžik nespustili ze zřetele, že vlastní harmonické jevy je třeba hledat teprve za nimi. Akordy (a vůbec akustické jevy) nám tedy budou nejen podněty, nýbrž i konkrétními symboly a reprezentanty harmonických jevů, jež nedovedeme v potřebné míře vyšetřovat a třídit. Proto nebudeme dbát akustických vlastností akordů a číselných poměrů tónů, na něž je lze rozložit, ani se nebudeme snažit o dalekosáhlé závěry z fyziologických postřehů, zjistitelných v procesu hudebního slyšení, nýbrž budeme akordy brát tak, jak jsou a jak nám je prostá hudební zkušenost předkládá, totiž právě jako podněty určitých harmonických jevů v našem

nitru. V tomto pojetí, jak patrně, zůstanou vlastním předmětem našeho pozorování harmonické jevy a naše harmonie nebude naukou o akordech.<sup>4</sup>

Abychom však již konečně postoupili od nezbytných zásadních úvah k řešení konkrétních úkolů, vraťme se zpět k požadavku provést klasifikaci harmonických jevů. Jako v každém oboru, jehož údělem je třídění většího množství jevů určitého druhu, je třeba i v našem případě vyjít od vzájemného srovnávání, jehož posláním je ukázat na společné znaky na jedné a na rozdíly na druhé straně. Poněvadž není dobře možno srovnávat jevy příliš složité, v nichž se společné znaky vyhledávají jen se značnými potížemi, je nezbytné, aby vzájemnému srovnávání jevů předcházela jejich rozbor, jímž se snažíme dospět od jevů vyššího řádu k jevům méně složitým, podle možnosti až k prvkům.

Předpokládáme totiž, že se harmonické jevy vyznačují různým stupněm složitosti právě tak, jako jejich akustické podněty (interval, akordy), u nichž je to očividné; předpokládáme rovněž, že složitější harmonické jevy vznikají kombinací jevů jednodušších.<sup>5</sup> Avšak prve než s rozbořem harmonických jevů vůbec začneme, musíme si zjednat jasno v otázce, co budeme v této třídě považovat za prvek, abychom věděli, u kterých jevů máme s dalším rozkládáním přestat. Z obecného pojmu prvku nutně vyplývá, že jím nemůže být nic jiného, než právě nejjednodušší mezi všemi harmonickými jevy, to jest takový, jenž by dalším rozkladem již ztratil harmonickou povahu. O něm pak můžeme předpokládat, že je jakoby stavivem, z něhož vyšší jevy organicky vznikají; je-li tomu skutečně tak, pak lze naopak též tvrdit, že rozkládáním harmonických jevů na tyto prvky správně vystihneme jejich strukturu.

Poněvadž v dalším budeme harmonické jevy vyšetřovat na jejich akustických podnětech, které jsou měřitelné, bude vhodnější nahradit výraz *harmonický prvek* technickým termínem *harmonická jednotka*.<sup>6</sup> Ústřední otázku této kapitoly tedy můžeme vyjádřit asi touto formulací: Který z akustických podnětů je třeba zvolit za harmonickou jednotku?

<sup>4</sup> Ačkoli tedy trváme na svém původním stanovisku, jehož při konstrukci teoretického systému v harmonii dosud nebylo použito, přece jen není třeba očekávat, že musíme dospět všude k úplně novým závěrům. Spíše naopak: Ukáže se, že většina jich již byla vyslovena, byť i v jiné formulaci, v jiném rozsahu nebo v jiné souvislosti, jednou u toho, jindy u jiného z autorů, s nimiž jsme se seznámili v historické části. Je to přirozený důsledek skutečnosti, že konkrétní materiál, z jehož studia i my (třebaže s odlišným zaměřením) budeme vycházet, shoduje se s látkou, jejímž pozorováním se teoretická harmonie obírá od prvopočátku. Při konstantních vazbách mezi akustickými podněty (akordy) a harmonickými jevy, o jejichž existenci nemůžeme pochybovat, je očividné, že ve schematismu akustických znaků skutečné hudby se zrcadlí jako v podobnosti zákonitost, kterou chce teoretický systém postihnout; proto tedy po tolikerých pokusech sotva bychom mohli připadnout na pravdu, která ještě nebyla nijak vyjádřena. Nové může být nanejvýš celkové *pojetí soustavy* harmonických jevů a jejich výklad, který je nejspíše závislý na zásadním hledisku.

<sup>5</sup> Kdybychom totiž chtěli zastávat názor, že složitost harmonických jevů je toliko zdánlivá a že všechny bez rozdílu jsou stejně základní (čili že jsou navzájem souřadné), musili bychom se předem vzdát záměru sestavit je do organického systému; nedovedli bychom totiž s nimi pořádit více, než je taxativně vyjmenovat a prostě popsat, jak tomu skutečně v praktických příručkách bývá.



Uvážíme-li tuto otázku pod zorným úhlem dosavadních poznatků, dospějeme k závěru, že jako harmonickou jednotku je třeba zvolit onen akustický podnět, který je při maximální jednoduchosti právě ještě schopen vzbudit v našem nitru harmonický jev.<sup>7</sup> Vzhledem k tomu, že většinu předpokladů jsme si již zjednali (též výkladem v historické části), nebude vyhledávání harmonické jednotky zvlášť obtížné: Postačí vyjít od nejjednoduššího akustického jevu a od něho postupovat k vyšším; první akustický jev na této cestě, u něhož shledáme, že je s to v našem nitru vzbudit harmonický jev, bude hledanou jednotkou.

Již z předběžného popisu vlastností harmonických jevů v předcházejícím paragrafu nepřímou plyne, že jejich akustickým podnětem může být i pouhý (izolovaný) tón, který je z našeho hlediska nepochybně nejjednodušším jevem. Tím spíše se může stát podnětem harmonických jevů *interval* (dvojzvuk), který aspoň v naznačeném smyslu následuje po pouhém tónu jako jev nejbližší vyšší. Zdálo by se tedy, že bychom mohli za harmonickou jednotku pokládat ne-li již pouhý tón, tedy jistě interval.<sup>8</sup> Nesmíme však přehlédnout, že jsme současně též shledali, že ještě ani interval není podnětem určitého harmonického jevu sám o sobě, nýbrž že zůstává harmonicky

<sup>7</sup> Pojem harmonické jednotky není zcela nový ani v tomto specifickém významu. Použil jsem ho, a to jako ústředního pojmu, již v pojednání *Analytické zásady moderní harmoniky*, které jsem podal jako disertační práci na Karlově universitě v zimním semestru 1935/36. S obsahem této práce se však kromě jejich recenzentů prakticky nikdo neseznámil, poněvadž k nezbytné úpravě pro tisk a k zveřejnění z různých důvodů nedošlo. R. 1941 vydal Josef Hutter pojednání *Harmonický princip*, v němž se s pojmem harmonické jednotky vydatně operuje a přikládá se mu velký význam; je to patrné již z její předmluvy (datované 1939), z níž postačí citovat jen několik vět: „... Tím se liší Harmonický princip od všech dosavadních prací z tohoto okruhu. Jeho látkou je jen a jen harmonická realita. K vytčenému cíli konstituoval jsem pojem harmonické jednotky a našel ji v měrném trojzvuku. Jedině z něho mohlo být vyvozeno jednotné řešení každé z harmonických otázek... Metodicky je ovšem Harmonický princip takto zpracován poprvé...“ (Harm. princip str. III.) Ve zmíněné disertaci však byl jako harmonická jednotka rovněž stanoven kvintakord; zásadní východisko obou prací, avšak i některé důsledky se liší spíše v nomenklatuře než v myšlence samé. Proto mám za to, že není třeba, abych uváděl *Harmonický princip* jako pramen názorů, které vykládám zde, poněvadž pokud zde jsou nějaké styčné body, vztahují se přímo na neuveřejněné *Analytické zásady moderní harmoniky*. Proto také jsem se v historické části zdržel podrobnějšího výkladu o *Harmonickém principu*.

<sup>8</sup> Tato formulace činí zadosť nejen požadavku vyhledat nejnižší z pozorovaných jevů, nýbrž zároveň i druhému požadavku, který je rovněž obsažen již v samém pojmu jednotky a který je neméně významný. Tímto požadavkem je, aby zvolená jednotka opravdu patřila do téže třídy jevů jako jevy, na něž ji chceme aplikovat; v našem případě to znamená postulát, aby to byla jednotka vskutku harmonická. Jak je splnění tohoto požadavku důležité a že nejde jen o pouhou hru se slovy a pojmy, lze nejlépe ozřejmit přirovnáním: Každému je jasné, že při prostorových (trojrozměrných) jevech musíme bezpodmínečně použít prostorové (tedy opět trojrozměrné) jednotky; nikoho přece ani nenapadne vyjadřovat objem tekutiny délkovými nebo plošnými mírami, nýbrž použije k tomu zcela samozřejmě tzv. duté míry. Pokus o vyjádření prostorových jevů plošnou nebo dokonce délkovou jednotkou je na první pohled absurdní; podobně tomu je i v hudbě, ačkoli je to méně patrné: K vyšetřování harmonických jevů nemůžeme ani u akustických podnětů použít jednotky, která by neprokázala svou použitelnost tím, že spolehlivě budí harmonický jev.

<sup>8</sup>Např. tercií, jak tomu skutečně u většiny monistických systémů je.

víceznačný, dokud si jej naše vnitřní aktivita nedoplní na trojzvuk, tedy na útvar podstatně složitější.<sup>9</sup> Aniž bychom tedy popírali zřejmou skutečnost, že i pouhý tón nebo interval mohou mít za následek harmonické jevy, přece trváme na tom, že jednoznačným akustickým podnětem harmonického jevu je teprve *trojzvuk*. Nevyjadřujeme tím nic víc než známou poučku hudební praxe, o jejíž správnosti sotva kdo pochybuje, že totiž teprve trojzvuk je harmonicky jednoznačný. Opíráme se však přitom i o poznatek, že bezprostředním podnětem harmonického jevu není sám akustický podnět, nýbrž forma, v níž jej naše hudební vnímání harmonickému smyslu předkládá;<sup>10</sup> touto formou pak je nepochybně teprve trojzvuk. Z toho tedy můžeme uzavřít, že nejjednodušším akustickým podnětem, který má sám o sobě (bez další úpravy v našem nitru) schopnost vzbudit určitý harmonický jev, je trojzvuk, a že tudíž teprve trojzvuk může být hledanou harmonickou jednotkou.

Trojzvuk je ovšem velice široký pojem a přesně vzato neznamená více než právě jen souznění tří tónů různé výšky; můžeme tedy trojzvukem nazvat právě tak dobře seskupení *c—cis—d* jako *c—fis—hes* nebo třeba *c—e—g*, ačkoli dobře cítíme, že spolu nemají nic společného, leč jen právě shodu v počtu tónů. Je také předem patrné, že všechny typy trojzvuků, které jsou vůbec možné, nejsou stejně vhodné k tomu, aby plnily funkci harmonické jednotky; již uvedené příklady ukazují zcela zřejmě, že nejsou stejně jednoduché. Poněvadž pak víme, že nepominutelnou podmínkou jednotky je právě její jednoduchost, můžeme zásadní otázku tohoto paragrafu formulovat větou, že *jako harmonickou jednotku bude třeba zvolit nejjednodušší trojzvuk*.

Otázku jednoduchosti trojzvuku lze pozorovat z různých hledisek. Postavíme-li se na stanovisko, charakteristické pro počátky harmonie, že totiž měřítkem vzájemných vztahů mezi tóny jsou jim odpovídající matematické poměry,<sup>11</sup> dospějeme nutně k závěru, že nejjednodušší bude trojzvuk, jenž bude obsahovat tóny, jejichž číselné vyjádření je navzájem v nejjednodušším poměru. Postavíme-li se na hledisko akustické a budeme-li jednoduchost trojzvuku hledat v řadě alikvotních tónů a v úkazu rezonance, prohlásíme za nejjednodušší onen trojzvuk, jenž se najde hned na počátku zmíněné přírodou dané řady. Jak prvou (matematickou), tak druhou (akustickou) cestou dojdeme ke kategorickému postulátu, aby nejjednodušším trojzvukem byl stanoven tzv. durový kvintakord, který má po této stránce mezi ostatními trojzvuky

<sup>9</sup> Jak je to míněno, je bez dalšího výkladu patrné z konkrétního příkladu, obsaženého v pozn. <sup>2</sup> na str. 193. — Kdyby někdo proti tomu namítl, že se tam neoperuje jen s intervalem, nýbrž i s „prostředím“, v němž interval chápeme, odpovíme na to, že právě v tom je přednost příkladu; neboť jak z ostatních úvah, tak z bezprostřední hudební zkušenosti víme, že nedovedeme akustické podněty chápat jako izolovaná data, ani kdybychom chtěli.

<sup>10</sup> Tato věta se nevztahuje pouze na případy, kdy se víceznačný akustický podnět upravuje doplňováním, jako tomu je zde, nýbrž také na případy, kdy je akustický podnět značně deformován nepřesnou intonací, nicméně však je chápán ve stejném smyslu, jako kdyby byl hrán čistě. Víme ostatně, že akusticky absolutně čistá intonace ve skutečné hudbě prakticky vůbec neexistuje.

<sup>11</sup> Totiž čísla, vyjadřující délky strun nebo vzduchových sloupců, kmitočty apod., jak jsme viděli v historické části.

přímo privilegované postavení; toto zjištění také je úhelným kamenem mnohých harmonických systémů minulosti.

Z těchto a podobných hledisek však svůj problém řešit nemůžeme, protože nám nejde o trojzvuk jako takový,<sup>12</sup> nýbrž o trojzvuk, pokud je předmětem harmonických jevů; proto také budeme hledat harmonickou jednotku v tom trojzvuku, který je podnětem nejjednoduššího harmonického jevu, třebaš by sám o sobě nebyl nejjednodušší.

Vracíme se tím sice na nejistou půdu neměřitelných vnitřních jevů, spojených s nebezpečím subjektivních soudů a omylů; přece však i zde můžeme nalézt relativně spolehlivé měřítko jednoduchosti harmonického jevu, a to v jeho příznačné vlastnosti, kterou vyjadřujeme protikladem *konsonantnosti a disonantnosti*. Nemáme přitom na mysli konsonanci ve smyslu větší či menší libozvučnosti vícezvuku; po této stránce lze totiž všemožné trojzvuky i vícezvuky seřadit do souvislé řady, v níž by po sobě následovaly od nejkrotších souzvuků až po nejdrásavější disonance v nepřetržitém sledu. Jde nám naopak o dvě skutečně protikladné kvality, mezi nimiž není přechodu. Psychologie obvykle vidí příčinu konsonance v tom, že vnímající subjekt bez potíží spojuje složitý akustický podnět (vícezvuk) v prostou jednotu; při disonanci naproti tomu i ve zpracování podnětu nadále trvá svár rozporů v něm obsažených. V prvním případě tedy složitost podnětu ustoupí jednoduchosti pojetí, ve druhém však nikoli.

Kdybychom tedy přijali konsonantnost trojzvuku za měřítko jeho jednoduchosti, mělo by to za následek přesvědčení, že jednoduchými trojzvuky jsou pouze trojzvuky konsonantní; mohli bychom tedy i harmonickou jednotku hledat toliko mezi nimi.

Které trojzvuky jsou<sup>13</sup> konsonantní, není vlatně otázkou teoretickou, poněvadž z našeho hlediska nemá smysl na ni odpovídat jinak než prostým konstatováním všeobecně známé skutečnosti hudební praxe, která pro nás zůstává neustále hlavním kritériem: Konsonantní trojzvuky jsou pouze dva, a to tzv. *trojzvuk durový* čili tvrdý a *trojzvuk mollový* čili měkký.<sup>14</sup>

Snad se zdá, že by teď bylo na místě rozhodnout, který z obou uvedených trojzvuků je konsonantnější, a tudíž i jednodušší, abychom jej mohli prohlásit za nejjednodušší trojzvuk a tím i za harmonickou jednotku. Ještě před třemi stoletími bychom

<sup>12</sup> Přesnější by bylo říci: Které trojzvuky *se jeví* konsonantní. Záleží totiž spíše na našem vnímání (zpracování popudů), než na popudech samých.

<sup>14</sup> Míníme tím v obou případech *kvintakord s oběma obraty*. V tom však již, přinejmenším pokud se kvartsextakordu týká, není ani v praxi úplně názorové jednoty. Poněvadž však jsme již v § 1 došli k názoru, že vlastní harmonický jev není závislý na formě daného trojzvuku (tedy ani na tom, zda jde o kvintakord či některý z jeho obratů), nemusíme v dalším přihlížet k obratům jako k něčemu odlišnému (pokud se pohybujeme v ryze teoretické oblasti). Jisté potíže s problematickou konsonantností kvartsextakordu lze totiž uspokojivě vysvětlit, jak se ještě ukáže na svém místě.

<sup>13</sup> Pro úplnost je na místě dodat, že bychom matematicko-akustických měřítek nemohli použít ani v tom případě, kdyby nám šlo přímo o trojzvuk o sobě; vždyť jsme již poukázali na skutečnost, že ve skutečné hudbě, již se zabýváme, jsou akustické poměry neustále narušovány nepřesnou intonací, takže se ani zdaleka nekryjí s exaktními matematickými výrazy.

pravděpodobně prohlásili bez rozpaků, že konsonantnější je rozhodně trojzvuk durový, poněvadž hudební praxe tomu zdánlivě zcela jednoznačně nasvědčovala.<sup>15</sup> Avšak další vývoj, zejména hudba klasická, jejíž slohové znaky jsou pro nás nejspíše rozhodující, přinesl dokonalé zrovnoprávnění durového a mollového trojzvuku; jsme si toho vědomi i dnes, pokud ovšem zvukové výboje nejnovější hudby neutupily naši schopnost rozlišovat jemné nuance.<sup>16</sup> Je tedy třeba hledět na oba uvedené trojzvuky jako na stejně základní; je také patrné na první pohled, že jsou navzájem nepřevoditelné.<sup>17</sup> Z toho pak plyne, že i harmonická jednotka bude dvojitá, a to vedle *durového trojzvuku* rovným právem i *trojzvuk mollový*; následkem toho i systém, který na tomto základě sestrojíme, bude *dualistický*. = *Rozdílný dosud a hudební*

Přece však dualismus, který se v našem systému projeví, nelze prostě ztotožnit se směrem, jenž bývá tímto jménem v harmonii označován. Klasický harmonický dualismus, vyjádřený nejlépe u H. Riemanna, opírá se sice o akustické zdůvodnění, avšak v očích prostého hudebníka je samozřejmým důsledkem podvojného založení tradičního hudebního jazyka, projevujícího se neustálým protikladem tóniny durové a mollové. Vědomí tohoto protikladu v hudební představivosti jde tak daleko, že v dur a moll vidíme *dvojitou základní formu*, do níž se hudební myšlenka může přiodít; pravíme totiž velmi často, že jsme tutéž hudební myšlenku zahráli nebo slyšeli jednou v dur, podruhé v moll. Přes zásadní změnu v intonačních poměrech, přes pronikavou deformaci melodie i akordického materiálu přitom cítíme velmi dobře, že jde v obou případech o tutéž hudební myšlenku, kterou již nemůžeme vyjádřit třetím stejně přirozeným způsobem, poněvadž kromě dur a moll není další ekvivalentní možnosti, tím méně nějaké možnosti neutrální.<sup>18</sup> V tomto pojetí se nám tedy *dur a moll jeví jako dvě obecné vyjadřovací formy*, z nichž jednu je nezbytno zvolit, má-li se konkrétně realizovat dosud abstraktní hudební představa.

<sup>15</sup> Je obecně známo, že ještě J. S. Bach zcela obvykle uzavíral své skladby v mollových tóninách durovým trojzvukem, jako by mollový trojzvuk nebyl s to vyhovět požadavku dokonalé konsonance, kladenému na závěrečný akord skladby nebo její uzavřené části.

<sup>16</sup> Pokud pak ještě dnes dovedeme mezi oběma trojzvuky rozlišovat v naznačeném smyslu, pak je to jenom potud, že (v souhlasu s mistry barokní hudby) shledáváme durový trojzvuk libozvučnějším, nikoli však konsonantnějším než trojzvuk mollový.

<sup>17</sup> Tj., že nelze jeden z nich vyjádřit druhým. Kdybychom je totiž chtěli převést na společný princip, musili bychom sáhnout k *intervalům* (dvojzvukům), tedy pod práh harmonické oblasti. Intervalů však bychom nepoužili ani k tomu, abychom jimi vysvětlovali konsonantnost obou trojzvuků a jejich různých úprav, s nimiž jsme se již seznámili. Neboť v harmonicky založeném hudebním chápání nejsou trojzvuky konsonantní „proto, že se skládají z konsonantních intervalů“, nýbrž je tomu právě naopak: *Některé intervaly cítíme jako konsonantní proto, že jsou s to náležeti (býti podřazeny) určitému konsonantnímu trojzvuku.*

<sup>18</sup> Historický výklad nadto ukázal, že vzájemná infiltrace prvků dur a moll, pozorovatelná již v hudbě vídeňských klasiků (ba i dříve), se průběhem nejnovější doby neustále stupňovala, až u některých skladatelů 20. století vedla k úplnému prostoupení obou protikladných prvků, sloučených tak dokonale, že ve výsledku již nelze stanovit, který z obou má převahu. (Vnější výrazem toho je

Ve smyslu této charakteristiky můžeme upravit také konečné pojetí podvojnosti harmonické jednotky. Durový a mollový trojzvuk pokládáme za dvojí (a protikladnou) realizaci téže abstraktní harmonické jednotky. Jakovlastní harmonickou jednotku si totiž předsavujeme trojzvuk jako takový, tedy pouhý pomocný pojem,<sup>19</sup> který se v konkrétním hudebním materiálu nemůže realizovat jinak, leč formou trojzvuku durového nebo protikladnou formou trojzvuku mollového.

Ačkoli vlastního účelu tohoto paragrafu již bylo dosaženo, zbývá ještě aspoň stručně upozornit na praktické důsledky našeho pojetí harmonické jednotky. Přijmeme-li totiž názor, že harmonická jednotka jako prvek harmonického myšlení je jediná, a že tedy je jakýmsi společným jmenovatelem všech harmonických jevů, lze zajisté předpokládat, že i *logika hudebního myšlení bude jednotná, všem harmonickým jevům společná*. Není-li však možné harmonickou jednotku realizovat jinak než ve dvojí protikladné konkrétní formě, lze stejným právem také předpokládat, že jednotná harmonická zákonitost se rovněž bude *důsledně projevovat dvojí protikladnou formou*. To znamená, že každý harmonický vztah se nutně objeví ve dvojí podobě, odpovídající protikladu durového a mollového trojzvuku; ke každému zjištěnému konkrétnímu jevu v oblasti durové bude tedy třeba hledat odpovídající jev v oblasti mollové; a naopak. Poněvadž pak oba tyto spojené (vnější) jevy chápeme jako dvojí vyjádření jediného harmonického (vnitřního) pojmu, můžeme též předpokládat, že se mohou navzájem zastupovat, jde-li o vyjádření určitého harmonického vztahu.<sup>20</sup> Neboť na obojí hledíme jako na dvojí stránku jedné a téže zákonitosti, ať již jde o pouhou jednotku či o celý harmonický systém. Je nyní ovšem otázka, do jaké míry je přiléhavé označovat takto pojatý systém jako dualistický.

Dalším nevyhnutelným důsledkem předcházejících úvah je, že kterýkoli z akustických podnětů (tón, interval, akord), s nímž se setkáváme, musíme *klasifikovat vždy*

poměrně časté používání označení toho typu jako je např. *Sonata in D, Quarteto in A* apod.; toto označování není jen koketním návratem k předklasickému zvyku, nýbrž je spíše výrazem nemožnosti vystačit s pojmem *dur* či *mol*.) I tento vývoj si lze vyložit jako podvědomou snahu po dosažení vyšší jednoty, kterou sice logika postuluje, pro niž však nejsou v konkrétním hudebním materiálu dány přirozené předpoklady.

<sup>19</sup> Zdá se snad až příliš odvážné, zavádíme-li do hudební teorie jako pomocné pojmy tyto abstraktní kategorie. Aby snad nedošlo k nedorozumění, je třeba si uvědomit, že tím nechceme abstraktní harmonické jednotce přiznat skutečnou existenci. Mluvíme-li tedy o *trojzvuku jako takovém*, pak se tak děje jenom z toho důvodu, abychom shrnuli pod společný termín durový a mollový trojzvuk a abychom si tím usnadnili další teoretické úvahy.

<sup>20</sup> V nejjednodušším případě tedy může mollový trojzvuk nastoupit na místo trojzvuku durového (nebo naopak), aniž by tím bylo ohroženo vyjádření určitého harmonického vztahu. Je však si třeba uvědomit, že z našeho pojmu harmonické jednotky plyne, že navzájem se mohou zastupovat pouze trojzvuky v tom poměru, v němž jsou např. trojzvuky  $c-e-g$  a  $c-es-g$ , tj. takové trojzvuky, které odpovídají poměru dvojice tzv. *stejnomených tónin*; v tomto smyslu se však nemohou zastupovat trojzvuky v poměru, v němž jsou např. trojzvuky  $c-e-g$  a  $a-c-e$ , tj. trojzvuky, odpovídající poměru tzv. *tónin souběžných* čili paralelních, které vyjadřujeme v notovém písmu stejným předznamenáním.

a všude pomocí harmonické jednotky. Pokud se budeme zabývat souzvuky, obvyklými v hudbě klasického a předklasického období, shledáme, že velká část těchto útvarů se svým ustrojením kryje se strukturou harmonické jednotky; je přece známo, že jde velmi často, někdy dokonce většinou o durové a mollové trojzvuky. Avšak již tam — a v pozdější hudbě stále větší měrou — budeme se setkávat též s útvary, které harmonické jednotce neodpovídají. Bude-li to proto, že to budou pouhé jednozvuky a dvojezvuky, nebude třeba o nich dlouho uvažovat; již z psychologického pozorování jsme došli k poznání, že náš „sluch“ si je mimoděk doplňuje na útvary, které lze harmonickou jednotkou vyjádřit. Nastane-li však opačný případ a bude-li se pozorovaný útvar skládat z většího počtu tónů než harmonická jednotka (např.  $g-h-d-f$ ), nebo bude-li obsahovat sice pouze tři tóny, avšak v poměru, který harmonické jednotce neodpovídá (např.  $g-h-dis$ ), nebo konečně budou-li obě tyto nesnáze spojeny v jednom vícezvuku (např.  $h-dis-f-a$  nebo  $fis-as-c-dis$ ), pak v žádném z těchto možných a častých případů se nesmíme vzdát harmonické jednotky jako jediného měřítko harmonických jevů, dokud se neprokáže, že není to splnit své poslání a že je třeba vedle ní hledat ještě další princip.

To však je již věcí dalších úvah.

### § 3. Harmonická funkce

Výsledkem předcházejícího paragrafu bylo stanovení harmonické jednotky, která má sloužit jako konkrétní symbol abstraktního harmonického jevu. Ačkoli se snad zdá, že aspoň tato otázka již byla uspokojivě vyřešena, přece jen při kritičtějším pohledu se ukáže, že zbývá ještě dosti značná potíž.

Má-li totiž harmonická jednotka dobře plnit své poslání, je nezbytné, aby dokonale vystihovala harmonický jev po všech stránkách. Přiložíme-li nyní na ni měřítko závěru z § 1, kde se jedná o vlastnostech harmonického jevu, zjistíme, že harmonická jednotka tuto podmínku nesplňuje. Neboť tam jsme shledali, že podstatnou a nepominutelnou stránkou harmonického jevu je *harmonická funkce* čili jednoznačné zařazení do soustavy harmonických vztahů. Nemělo by smysl si zastírat, že harmonická jednotka, jak byla prve definována, tuto vlastnost nevystihuje. Kdo tedy opravdu pozorně sledoval myšlenkový postup při hledání harmonické jednotky, která měla odpovídat *nejjednoduššímu harmonickému jevu*, bude sice souhlasit s tím, že se nám podařilo splnit podmínku, vyjádřenou přívlastkem *nejjednodušší*, naprosto však nebude přesvědčen, že spolu byla splněna ještě důležitější podmínka, kterou vyjadřuje přívlastek *harmonický*. Po zkušenostech z § 1 tedy můžeme výsledek tohoto odstavce shrnout do věty, že k tomu, aby mohla dobře sloužit svému účelu, chybí harmonické jednotce ještě *harmonická funkce*.

K tomuto viditelnému nedostatku harmonické jednotky došlo jedině proto, že složitou problematiku nelze řešit najednou po všech stránkách; z metodických důvodů

bylo totiž nutno k účelům předcházejícího paragrafu pojednat o harmonické jednotce napřed tak, jako kdyby představovala úplně osamocený (izolovaný) harmonický jev. Poněvadž již víme, že harmonická funkce vyjadřuje vztah, a poněvadž obecně platí, že k tomu, aby nějaký vztah vůbec mohl vzniknout, je bezpodmínečně třeba při nejmenším dvou (alespoň v představě) reálně rozlišených členů, je jasné, že pokud jsme harmonickou jednotku nazírali jako symbol izolovaného harmonického jevu, nebylo ani možné, aby vyjadřovala také harmonický vztah.

Ve skutečnosti ovšem izolovaných harmonických jevů není a víme již také, že je nelze ani úmyslně vyvolat; i kdybychom se o to pokusili uvedením naprosto osamoceného akustického podnětu, uvedla by se podvědomá aktivita našeho hudebního vnímání zcela automaticky v činnost, aby opatřila izolovaný podnět „pozadím“ harmonických souvislostí. Již z toho je patrné, že nejdůležitější vlastnost harmonického jevu k němu přistupuje teprve zvenčí, avšak promítá se do jeho podstaty jako harmonická funkce. Ani u harmonické jednotky tomu nemůže být jinak: také ona nabude harmonické funkce teprve tehdy, když bude chápána v přiměřené souvislosti. Nebude proto také třeba na výměru harmonické jednotky nic měnit, nýbrž bude nutno jej pouze v naznačeném smyslu doplnit. A to právě je účelem těchto odstavců.

Jak jsme poznali již v § 1 a jak to ostatně plyne i z celého výkladu o proměnách hudebního jazyka v historické části, vede nás hudební zkušenost k přesvědčení, že soustava harmonických vztahů, z níž pramení funkčnost harmonických jevů, je dána tóninou, kterou pokládáme za harmonický jev nejvyššího řádu. Jde tedy nyní o to, abychom si poradili s tímto harmonickým jevem, který je jevem složitým, jak je jisté již dostatečně zřejmé. Je-li však jevem složitým, je možno jej rozbírat, rozkládat na prvky. Co je harmonickým prvkem jsme také již poznali a dospěli jsme krom toho i k názoru, že tento prvek, jednoduchý harmonický jev, je nutno vyjadřovat konkrétnějším nástrojem rozboru, harmonickou jednotkou. Po této rekapitulaci je patrné, že naším bezprostředním úkolem je *vystihnout ustrojení (organizaci) tóniny prostřednictvím harmonické jednotky*; tím si totiž zároveň zjednáme podmínky k doplnění pojmu harmonické jednotky nepostradatelnou stránkou harmonické funkčnosti. Ještě je na místě poznamenat, že to je poslední úkol, který je třeba vyřešit, aby byly dány všechny předpoklady, předurčující celý systém teoretické harmonie.

Prve než přistoupíme k jeho řešení, zbývá ještě dodat poněkud pevnější náplň pojmu tónina, o němž víme, že nebyl vždy stejně široký; použijeme přitom poznatků, které se nám pohněhlu nahromadily průběhem výkladu v historické části. Tam jsme poznali, že vývoj harmonicky založeného hudebního jazyka se navenek jeví jako dlouhodobý a plynulý proces postupu od jednoduššího k složitějšímu, jako souvislá vývojová řada změn kvantitativního charakteru, kterou ve zpětné perspektivě vidíme jako postupné odkrývání stále složitějších způsobů, jak vyjadřovat jednu a tutéž zákonitost, a to v nepřetržitě sledu a ve stále se zrychlujícím tempu od prvního úsvitu harmonického povědomí až do posledních fází jeho zdánlivého rozkladu. Poznali jsme přitom také — a není třeba to zde znovu dovozovat, že oním trvajícím kvalitativně neproměnlivým základem, jehož postupným odkrýváním se uskutečňuje

změněný vývojový proces, je skrytá soustava harmonických vztahů, jejímž vnějším výrazem je právě tónina.

Díváme-li se na věc takto, můžeme říci, že táž zákonitost, a tedy také táž tónina, je na jednotlivých vývojových stupních vyjádřena rozličným bohatstvím a nestejnou složitostí harmonických vztahů, které do té doby objevila harmonická praxe a které se staly jejím trvalým ziskem; v tomto pojetí tedy jednotlivá vývojová stadia harmonicky založeného hudebního jazyka znamenají postupně širší a širší záběr ze všech možných vztahů, pro něž jsou ve zvolené soustavě dány podmínky. Pro studium soustavy harmonických vztahů a její zákonitosti, jak se zrcadlí v tónině, je přirozeně nejvýhodnější vývojové stadium, v němž je již objeven a realizován co největší počet možných vztahů, tedy stadium vývojově nejpokročilejší, které je nejhluběji prozkoumáno samou hudební praxí; neboť čím úplnější materiál, tím bezpečnější základ pro zevšeobecňování.

Než i zde je z metodických důvodů nezbytné se napřed spokojit s materiálem méně bohatým, zato však přehlednějším a přístupnějším; na druhé straně ovšem nesmíme upadnout do opačného extrému a volit stadium příliš málo pokročilé, v němž nemohou být jasně vyjádřeny ani základní rysy hledané zákonitosti. Proto poučení poznatky, které vyplývají z historického výkladu a které zde není třeba opakovat, volíme za východisko pro studium tóniny jako soustavy harmonických vztahů *vývojový stupeň hudebního klasicismu*. Mohli bychom tak učinit i bez historického zdůvodnění, a to proto, že z hlediska nejširší hudební spotřeby a nejširšího hudebního zájmu představuje soustava klasických harmonických vztahů ještě dnes definitivní a prostému posluchači úplně postačující stupeň, takže sotva lze namítnout, že mu do úplnosti chybí něco podstatného. Ostatně v dalším dospějeme tak jako tak k vyšším vývojovým stupňům a poznatky, jichž pak nabudeme, poskytnou dosti možností k důkladnému prověření závěrů, učiněných na méně vyvinutém materiálu.

Jako jsme si jednotlivý harmonický jev napřed znázornili akordem a pak teprve jsme jakoby oklikou došli k pojmu harmonické jednotky, tak se nemůžeme vyhnout ani tomu, abychom si napřed nezpřítcnili ve hmatatelnějším vyjádření také klasickou tóninu, třebaš to bude prozatím vyjádření méně výstižné; neboť jinak bychom se vůbec nevymanili z okruhu abstraktních úvah. Ani zde nebudeme zavírat oči před evidentními výsledky prosté hudební praxe, a proto vyjdeme od způsobu, jímž si ona vyjadřuje složitý pojem tóniny pro své převahou technické účely.

V praxi — jak známo — se tónina vyjadřuje stupnicí a v představě prostých hudebníků oba pojmy často skoro splývají;<sup>21</sup> rozlišují se však aspoň potud, že se stupnice pokládá za zvláštní případ v mezích tóniny, a to za takový případ, kde

<sup>21</sup> Většinou to ovšem není tak zlé. Je sice pravda, že poměrně často narazíme na neschopnost vyjádřit slovně rozdíl mezi pojmy *tónina* a *stupnice*, avšak přesto lze tvrdit, že i nejprostší hudebníci v podvědomí mezi oběma pojmy dobře rozlišují. Vědí totiž velmi dobře, že je možno „zahrát tu a tu stupnicí“, ale že naprosto nelze „zahrát tu či onu tóninu“, nýbrž že slova tónina lze v tomto smyslu užít jedině ve spojení „zahrát něco v té či oné tónině“. Skutečnost, že existuje toto přirozené rozlišování obou pojmů, jehož nejsou schopni leda nejprimitivnější jedinci, má pro teorii větší průkaznost než složité ideje poučených odborníků.



jsou jednotlivé tóny, které „máme k dispozici“, seřazeny podle své výšky; tóninu sice tvoří tytéž tóny, nikoli však chápané jako řada, nýbrž jako jakýsi rezervoár, z něhož můžeme po vůli čerpat, na nějž se však musíme omezit, nechceme-li tóninu porušit. I bez výslovného vztahu ke klasickému způsobu hudebního myšlení se v praxi pod pojmem stupnice pravidelně rozumí stupnice diatonická; ačkoli víme již z historického výkladu, že ani u klasiků s čistě diatonickým materiálem všude nevystačíme, přece není sporu o tom, že chromatické prvky jsou v hudbě klasického období ve značné menšině, a že tedy jako vyložená výjimka nejsou pro klasický jazyk charakteristické. Poněvadž nám jde o to, abychom si pro začátek pozorovaný materiál co nejvíce zjednodušili, můžeme od chromatických prvků prozatím odhlížet a přijmout za východisko pro další postup diatonickou stupnicí jako pomocné vyjádření klasické tóniny v prve naznačeném smyslu.

Nehledíme-li k tzv. církevním stupnicím (modům), které nemají přímou souvislost s harmonicky založeným hudebním chápáním, spokojuje se hudební praxe v zásadě toliko se dvěma stupnicemi, *stupnicí tvrdou* čili durovou a *měkkou* čili mollovou. Staví je proti sobě jako dvě základní formy, schopné konkrétního vyjádření v různých transpozicích.<sup>22</sup> Nicméně situace není ani ve velkorysé praxi tak jednoduchá, aby se vždy a všude vystačilo jenom se dvěma termíny. Mollový tónorod, s nímž měla hudební teorie vždycky tolik nesnází, vynutil si kategoricky rozlišení trojí podoby stupnice mollové, a proto snad každý z nás zná od samých počátků vlastní hudební praxe kromě tzv. stupnice *aiolské*, která se obvykle uvádí jako forma základní, ještě stupnici *harmonickou* a *melodickou*, na něž se obvykle hledí jako na formy odvozené. Úplné schéma diatonických stupnic, od generací zahnížděné v samých počátcích uvědomělé hudební představitosti, má tedy tuto notorickou podobu:

$$\begin{array}{l} \text{dur: } c-d-e-f-g-a-h-(c) \\ \text{moll: } c-d-es-f-g-as-hes-(c) \dots \text{ aiolská} \\ \quad c-d-es-f-g-as-h-(c) \dots \text{ harmonická} \\ \quad c-d-es-f-g-a-h-(c) \dots \text{ melodická}^{23} \end{array}$$

Toto přes všechny opravné pokusy hluboce zakořeněné a v nástrojové praxi, od níž všichni začínáme, beznadějně vžitě schéma je viditelně nelogické. Než však od kritiky jeho patrných nedostatků postoupíme dále, povšimněme si ještě skutečnosti, že trojí odlišná podoba mollové stupnice nemá nepříznivý vliv na dojem jejího tónorodu: Ačkoli se jednotlivé formy od sebe zvukově výrazně odlišují a ačkoli stupnice melodická se s durovou shoduje s výjimkou jediného tónu *es*, resp. *e*, přece všichni bezpečně poznáváme mollový tónorod. Na tom je založena známá poučka

<sup>22</sup> Vědomí, že různě pojmenované stupnice durové nebo mollové (např. *C dur*, *G dur*, *Es dur*, *Fis dur* apod. nebo zase *c moll*, *a moll*, *fis moll* atd.) nejsou leč různým umístěním jedné z obou stupnic v různé absolutní výšce čili *transpozicí*, toto vědomí je (i historicky) tak obecné, že není třeba u něho prodlévat.

<sup>23</sup> Melodická však jen při postupu směrem vzhůru!

prakticky orientované harmonie, že 6. a 7. tón ve stupnici nejsou pro určení tónorodu rozhodující a že diskriminace obou tónorodů závisí výhradně na kvalitě 3. tónu diatonické stupnice. Je to jedna z pouček konstatujících mnohonásobně ověřenou zkušenost, na niž teoretickými úvahami nic nezměníme.

Očividným nedostatkem právě uvedeného schématu diatonických stupnic je existence jediné formy stupnice durové proti třem formám stupnice mollové; v tom je zároveň naznačena jistá nerovnost obou stupnic, což se nás dotýká dosti nepříjemně, poněvadž se to nedá uvést v soulad s větou, kterou jsme v § 2 vyslovili jako obecně platný princip, že totiž každému jevu na straně durové nutně musí odpovídat obdobný (jenže protikladný) jev na straně mollové a naopak. Než se s touto potíží vyrovnáme, je nezbytné přerušit souvislý myšlenkový postup několika větami zásadního dosahu.

Z hlediska teoretické harmonie nepokládáme stupnice za víc, leč za vnějškové a mechanické vystižení materiálu, daného soustavou harmonických vztahů — tóninou. Z tohoto materiálu se stupnice sice získává abstrakcí, ale abstrakcí mechanickou, zaměřenou spíše k praxi; u takové abstrakce máme sotva kdy záruku, že byla provedena v potřebné úplnosti. Nedokonalost prve uvedeného schématu tedy může být pouhým následkem neúplného provedení abstrakce. Příčina neshody však může tkvít ještě hlouběji: Viděli jsme již v historické části, že hudební jazyk při odkrývání možných harmonických vztahů nepostupuje ve všech směrech stejně rychle; ba ukázali jsme si, že překotný vývoj harmonické složky hudebního jazyka v novější době dokonce způsobil, že se v jedné třídě harmonických jevů dospělo na vyšší stupeň dřívě, než byly v druhé třídě stejné úrovně vyčerpány obdobné možnosti. Hudební praxe však nečekala, až se tak stane, a vytvořila si na základě jednostranného vyčerpání možností určité teoretické představy, nutně jednostranné a neúplné, a při nich již setrvala, i když se později odehrál obdobný vývoj i na druhé straně. Ještě snadněji se však mohlo stát, že vývoj sice probíhal v obou směrech paralelně, v jednom z nich však z vnějších důvodů méně nápadně, takže se pozornost soustředila jenom na část problematiky; výsledek abstrakce byl pak ovšem stejně neúplný.

Málo uspokojivý vzhled prve uvedeného schématu diatonických stupnic si tedy právem můžeme vykládat jako následek některé z právě zmíněných příčin. Jde sice o otázku, kterou se budeme patřičným způsobem zabývat teprve později, nicméně pro účely dalšího postupu se jí zde dotkneme aspoň povrchně a vědomě nevystihující nomenklaturou: Na trojí různou podobu mollové stupnice můžeme hledět jako na výraz jisté deformace harmonického materiálu, z něhož je odvozena. Jak brzy uvidíme, docházelo k této deformaci vskutku z čistě harmonických příčin a stávalo se to tak důsledně, že ani sebehrubší abstrakce nemohla tuto skutečnost přehlédnout. Ke zcela obdobnému zjevu však docházelo i v oblasti durové, avšak značně později a zdaleka ne tak často, ba spíše výjimečně; teprve když došlo k dalším komplikacím hudebního jazyka, počala se deformace tohoto ražení projevovat nápadněji též v durovém tónorodu. Ačkoli doklady pro ni bychom našli i v hudbě klasické, použijeme k objasnění tohoto zjevu příkladu z tvorby pozdější, poněvadž je zvlášť charakteristický. Jde o poslední taktý přede hry ke Smetanově opeře *Libuše*:



Krátce před závěrečným trojzvukem *c—e—g* se ozvou tóny *hes* a *as*; zatímco tón *as* plní podstatnou funkci jako důležitá součást trojzvuku *f—as—c*, vystupuje tón *hes* pouze v méně významné úloze spojovacího članku v melodickém postupu založeném na tomtéž trojzvuku. Ačkoli v tom i onom případě máme co činit s tóny, které v „normální“ stupnici *C dur* nepřicházejí, nemá jejich uvedení ani na zvlášť důležitém místě (závěr rozsáhlé hudební formy!) nepříznivý vliv na přesvědčivé vyjádření tóniny *C dur*. Tato skutečnost — ostatně obecně známá — potvrzuje nejenom výše citovanou poučku, že způsob vyjádření 6. a 7. tónu v diatonické stupnici není pro vyjádření tónorodu rozhodující, nýbrž ukazuje i na skutečnost, že též v *dur* přichází obdobná deformace jako v *moll* a že proto schéma s jedinou podobou durové stupnice není ani pro klasický pojem tóniny postačující. Je to zase skutečnost dávno známá a hudební teorie již z ní vícekrát vyvodila důsledky;<sup>24</sup> proto se spokojíme již jen s konečným konstatováním, že schéma diatonických stupnic je třeba doplnit ještě dvěma odrůdami stupnice durové, a to takto:

$$\begin{array}{ll}
 (\text{dur:}) & c-d-e-f-g-as-h \text{ —}(c) & (\text{harmonická}) \\
 & c-d-e-f-g-as-hes-(c) & (\text{melodická})^{25}
 \end{array}$$

Celý zdlouhavý exkurs, zabývající se doplněním schématu diatonických stupnic, jsme podnikli jenom proto, abychom se ujistili, že toto schéma opravdu vyčerpává svou látku; neboť ho chceme použít jako konkrétního symbolu klasické diatonické tóniny, a je tudíž třeba, aby ji vystihovalo co nejlépe a co nejúplněji.<sup>26</sup> Vraťme se nyní po nevyhnutelných oklikách zase zpět k úkolu vyjádřit tóninu (složitý harmonický jev) prostřednictvím harmonického prvku (jednotky).

Z úvah předcházejícího paragrafu plyne, že durovou a mollovou tóninu považujeme za *dvojit protikladnou realizaci jediné tonální zákonitosti*, podobně jako pokládáme

<sup>24</sup> Tyto důsledky se ovšem podle založení svého autora navzájem mohou lišit. Jejich příklad jsme poznali již v historické části, a to zejména při výkladu názorů Abrama Baseviho, když jsme jednali o jeho pojmu *středního tónorodu* (srv. str. 170); s obdobnými představami jsme se setkali též u Gevaerta (str. 180) i u jiných teoretiků.

<sup>25</sup> Melodická stupnice durová však v protikladu k mollové je na místě toliko při postupu shora dolů!

<sup>26</sup> Ve skutečnosti ovšem doplněné schéma nepřináší nové tóny, poněvadž *as* i *hes* najdeme již v původních čtyřech řádcích. Exkurs však nebyl zcela zbytečný, poněvadž sledoval i metodické cíle

durový a mollový trojzvuk za dvojí protikladnou realizaci jedné a téže harmonické jednotky. Proto také doplněné schéma diatonických stupnic nám ve svých šesti sedmitónových řadách představuje vyjádření jediné pomyslné tóniny v šesti diatonických variantách, o nichž již také víme, že se rozpadají na dvě trojčlenné, navzájem si odpovídající skupiny (*dur* a *moll*). Ze sedmi tónů, které jsou s to tuto tóninu v šesti různých obměnách vyjádřit, zůstávají čtyři (*c, d, f, g*) vždy stejné, kdežto zbývající tři se mění (*es—e, as—a, hes—h*). I to je skutečnost v hudební teorii dávno registrovaná a různým způsobem vykládaná.<sup>27</sup>

My však si tuto skutečnost spojíme se svým bezprostředním úkolem *vyjádřit stupnici o sedmi různých tónech prostřednictvím harmonické jednotky, která čítá pouze tři tóny*; jde tedy vlastně o úkol početní: Je předem zřejmé, že k vystižení sedmitónového materiálu nepostačí jedna harmonická jednotka, ba že nepostačují ani dvě jednotky, poněvadž jimi vystihneme nanejvýš šest ze sedmi daných tónů. Nezbývá nám tedy jiné řešení, leč použít tří harmonických jednotek či lépe trojího umístění harmonické jednotky, ovšem za tu cenu, že dva z daných sedmi tónů budou vyjádřeny dvakrát. Tomu se však nemůžeme vyhnout, poněvadž nelze použít jednoduššího nástroje, než je harmonická jednotka, nechceme-li vybočit z oblasti harmonie.

Tato čistě početní úvaha prozatím přihlížela jen k počtu sedmi tónů ve stupnici, nehleděla však k tomu, že ve skutečnosti jde o více tónů, když tři z nich jsou vyjádřeny dvojí výškovou hodnotou (*es—e* atd.). Víme však, že harmonická jednotka při své dvojí realizaci (*dur-moll*) také přináší dvojí hodnotu jednoho ze svých tónů, a to tónu středního (např. *c—e—g : c—es—g*); pokusíme se proto vyjádřit proměnlivé tóny ve stupnicovém schématu vždy středním (stejně proměnlivým) tónem harmonické jednotky, poněvadž jedině tou cestou postihneme jedinou harmonickou jednotkou obě varianty 3., 6. a 7. tónu ve stupnici. Tento záměr lze uskutečnit velice snadno: K vystižení proměnlivého tónu *e—es* použijeme jednotky umístěné na prvním stupni stupnice (tedy  $c—\overset{e}{es}—g$ ), druhý proměnlivý tón *a—as* vyjádříme umístěním harmonické jednotky na 4. stupni (tedy  $f—\overset{a}{as}—c$ ) a konečně třetímu proměnlivému tónu *h—hes* vyhovíme umístěním jednotky na 5. stupni (tedy  $g—\overset{h}{hes}—d$ ). Je snad patrné, že daný úkol nebylo možno vyřešit jiným způsobem než tímto, jestliže jsme se ovšem chtěli řídit zásadami, k nimž jsme se v předcházejících úvahách propracovali a o jejichž příležitosti jsme přesvědčeni.

Konečný výsledek předcházejícího odstavce lze názorně vyjádřit tímto diagramem:

$$\begin{array}{ll} c—e(s)—g & (\text{tónika}) \\ f—a(s)—c & (\text{subdominanta}) \\ g—h(es)—d & (\text{dominanta}) \end{array}$$

Z něho vidí každý na první pohled, že nejde o nic jiného než o vyjádření tří tzv.

<sup>27</sup> Se zvlášť zajímavým příkladem výkladu jsme se seznámili ve druhém Gevaertově schématu složeném z devíti čistých kvint (srv. str. 180).

hlavních trojzvuků v tónině, které již Rameau nazval *tónikou*, *subdominantou* a *dominantou*; již on došel názoru, že jimi je tónina (jak on ji mohl znát) vystižena ve své úplnosti. I kdyby nebyl o století později Riemann prohloubil Rameauovo pojetí zavedením pojmu harmonické funkce, byla by se správnost teoretického pojetí Rameauova jako celek tak jako tak prokázala tím, že s Rameauovou nomenklaturou proniklo i do praktické harmonie všech odstínů faktické uznání tří hlavních trojzvuků jako nesporného základu tonality.

Výsledek našeho čistě teoretického uvažování tedy vyústil do konstatování skutečnosti všeobecně známé a uznávané, kterou většina hudebníků považuje za tak evidentní, že bylo docela dobře možno ji vzít za prokázanou a vyjít přímo od ní bez předcházejících zdoluhavých úvah. Na věc je však třeba se dívat obráceně: Právě shoda výsledku našich myšlenkových pochodů s evidentními daty hudební zkušenosti je nejlepším ověřovacím prostředkem principů, jež jsme odvodili z pozorování a rozboru harmonických jevů, a ospravedlňuje nás k tomu, abychom základních principů a pojmů, k nimž jsme v dosavadních úvahách dospěli, použili jako směrnice pro konkrétní řešení celé problematiky teoretické harmonie.

To však již je věcí následujících, méně abstraktních a všeobecných, a proto též daleko snadnějších kapitol, jejichž předmětem bude vlastní systematika a výklad harmonických jevů i vztahů. Avšak ještě než se k této látce obrátíme, zbývá aspoň stručně uzavřít stále otevřenou otázku z počátku tohoto paragrafu: Šlo nám totiž nejprve o to, abychom zbavili pojem harmonické jednotky povážlivého nedostatku, totiž zdánlivé neschopnosti vyjadřovat harmonickou funkci, která je neodmyslitelným znakem každého harmonického jevu.

Nyní již můžeme pojem harmonické jednotky v naznačeném smyslu doplnit. Víme totiž, že funkce harmonického jevu vyjadřuje jeho postavení v tónině, a poznali jsme právě, že tónina je produktem trojího položení harmonické jednotky v ustáleném poměru. Nedojde-li k tomuto trojímu položení (aspoň v představě), není možno o tónině mluvit; proto také dokud harmonická jednotka není třikrát náležitě položena, nemůže mít harmonickou funkci. Teprve tím okamžikem, kdy k jejímu trojímu položení v náležitém poměru dojde, nabude každé ze tří položení harmonické jednotky své vlastní harmonické funkce; vznikají tak tedy tři harmonické jednotky, odlišené specifickou harmonickou funkcí, a to všechny tři současně, neboť se určují navzájem.<sup>28</sup> Poněvadž trojím náležitým položením harmonické jednotky je diatonický materiál klasické tóniny beze zbytku vyčerpán, nebylo by správné předpokládat v tónině existenci dalších skutečných harmonických jednotek, než právě oněch tří, které již byly uvedeny a které se rozlišují svou funkcí; ostatní útvary, i když snad na pohled budou vyhovovat požadavkům kladeným na harmonickou jednotku, budeme proto hledět vysvětlovat jednotkami již známými, leda bychom se tím dostali do rozporu s hudební zkušeností a praxí.

<sup>28</sup> Trojí specifickou funkci budeme i my vyjadřovat tradičními termíny *tónika*, *subdominanta* a *dominant* (T, S, D). Tato jména by ovšem neměla valného smyslu, kdybychom si je v dalším nenaplnili konkrétním obsahem; k tomu dojde hned v příštím paragrafu.

Můžeme tedy shrnout, prozatím se vztahem k harmonii na vývojovém stupni hudebního klasicismu: *Harmonickou jednotkou je durový nebo mollový trojzvuk vybavený harmonickou funkcí tóniky, dominanty nebo subdominanty. Tato jednotka je měřítkem všech harmonických jevů, jednoduchých i složených, a prostředkem k vystižení jejich vzájemných vztahů. Je proto také klíčem k systematické tonální harmonie.*

## ZÁKLADNÍ HARMONICKÉ VZTAHY

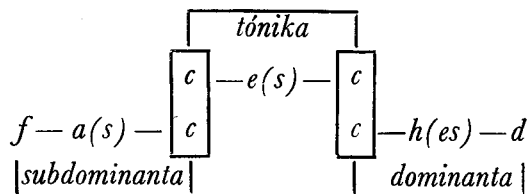
## § 4. Stupnice a tónina

V předcházejícím paragrafu jsme poznali, že diatonická stupnice, jejímž rozbořem se v harmonii často začíná, není vhodným východiskem pro studium tóniny jako pramene zákonitosti, a to proto, že stupnice vůbec nevystihuje základní harmonické vztahy, z jejichž souhry vzniká nejjednodušší vyjádření tóniny. Došli jsme naopak k přesvědčení, že základní harmonické vztahy jsou nejlépe vyjádřeny soustavou tří harmonických jednotek v určitém vzájemném poměru; kdybychom tuto větu měli formulovat v obvyklé hudebně technické terminologii, učinili bychom tak asi těmito slovy: Tóninu jsou s to nejlépe a nejjednodušeji charakterizovat tři (tvrdé nebo měkké) trojzvuky, umístěné na 1., 4. a 5. stupni příslušné stupnice. Znázornili jsme si to tímto obecným<sup>29</sup> schématem:

$$\begin{array}{ll} c-e(s)-g & (\text{tónika}) \\ f-a(s)-c & (\text{subdominanta}) \\ g-h(es)-d & (\text{dominanta}) \end{array}$$

Avšak ještě ani toto schéma není vhodným podkladem pro studium základních harmonických vztahů: Je na něm příliš patrná závislost na uspořádání tónů ve stupnici, dále nevystihuje dost názorně skutečnost, že tón *c* je ve schématu zastoupen dvakrát (stejně jako tón *g*, u něhož však to je vystiženo dobře), a konečně neodpovídá ani požadavku přehledné souměrnosti, o jehož oprávněnosti sotva může být pochybnost. Proto strukturu základních tonálních vztahů daleko lépe vystihuje toto grafické uspořádání schématu, od jehož pozorování také vyjdeme:

<sup>29</sup> Pravíme obecným schématem, ačkoli lze namítnout, že platí pouze pro tóninu *C dur* a *c moll*; je však patrné, že v příslušné transpozici bude vystihovat libovolnou jinou dvojici stejnojmenných tónin. V zásadě je úplně lhostejné, v které transpozici schéma uvedeme; nejpraktičtější je ovšem používat tóniny *C dur*, resp. *c moll*, poněvadž to umožňuje nejrychlejší orientaci. — Při této příležitosti zno u a důrazně upozorňujeme na to, že důsledně vycházíme z názoru, že durová a (stejnojmenná) mollová tónina jsou dvojmím (alternativním a přitom protikladným) vyjádřením jediné tóniny „obecné“, kterou ovšem není možno v klasickém hudebním jazyku realizovat; v moderní hudbě však k jejímu uskutečnění došlo, a to úplným a rovnocenným prostoupením obou protikladných prvků.



Vedle své souměrnosti zdůrazňuje tato podoba schématu<sup>30</sup> nejnápadněji skutečnost, že tóny *c* a *g* jsou svým dvojnásobným vyjádřením daleko více zdůrazněny než všechny ostatní. Že tyto dva tóny svou vahou převyšují ostatní tónový materiál diatonické stupnice, je všeobecně známo a svědčí o tom každá skladba klasického střihu tím, že právě tyto dva tóny tvoří jakoby páteř jejího harmonického obsahu. Již proto musíme z této zřejmé skutečnosti vyvodit patřičné důsledky.

Abychom však neupadli do chyby pouhého povrchního zjištění, že „1. a 5. stupeň ve stupnici jsou nejdůležitější“, povšimněme si, že ke zdůraznění obou tónů by nedošlo, kdyby nebyly současně exponovány všechny tři trojzvuky schématu. Zdůraznění dvou tónů je tedy projevem tří harmonických jednotek, které tím nijak neztrácejí na významu; spíše lze říci, že soustava tří harmonických jednotek vytváří ve svých styčných bodech jakási přirozená *ohniska tóniny*. Význam obou zdůrazněných tónů tedy neplyne z toho, že leží na 1. a 5. stupni stupnice, nýbrž z toho, že jsou — abychom tak řekli — průsečíkem tří hlavních trojzvuků v tónině. Budeme je proto prozatím nazývat stěžejními tóny v tónině a budeme na jejich postavení v tónině hledět, jako by byly — obrazně vzato — hlavními klouby v tonálním organismu nebo — v jiném znázornění — úhelnými kameny zákonité stavby tóniny, v nichž se sbíhají silokřivky a do nichž se jako do těžiště soustřeďuje celá váha rozložené klenby.

Jediný pohled na upravené schéma poučuje o tom, že jenom tónika má účast na obou stěžejních bodech tóniny. Její zcela zvláštní postavení tedy neplyne pouze z toho, že zaujímá centrální místo v obrazci schématu, nýbrž hlavně z toho, že je oboustranným utkvěním ve stěžejních tónech pevně fixována (v „těžišti“ tóniny). V tom je také důvod, proč právě *tónika je jediným myslitelným útvarem v tónině, který působí dojemem harmonického klidu*; neboť víme, že žádný jiný trojzvuk není touto vlastností vybaven, i kdyby se svou podobou a svým složením od tóniky nijak nelišil.

A vskutku, v našem obecném schématu se jednotlivé trojzvuky od sebe neliší ničím jiným, než jen právě umístěním ve schématu a účastí na stěžejních bodech; tento rozdíl mezi nimi vystihujeme právě harmonickou funkcí. Tím, že o ústředním trojzvuku ve schématu řekneme, že je tónikou, nemíníme říci, že to je trojzvuk 1. stupně, ačkoli to je pravda, nýbrž chceme tím vyjádřit, že je jediným trojzvukem

<sup>30</sup> Ani v této své podobě není schéma nic nového. Ve velmi podobném grafickém uspořádání ho užíval jak Riemann, tak Gevaert a podle nich i jiní; pouze výsledky rozboru této podoby schématu se budou v některých bodech lišit od výsledků, k nimž dospěli uvedení i jiní teoretici, vycházející vesměs z odchylně formulovaných předpokladů.



harmonického klidu, uloženým v těžišti tóniny, jež je zase vymezeno oběma jejími stěžejními tóny jako místo, do něhož veškeré harmonické dění v tónině směřuje a do něhož musí dospět, aby nalezlo usmíření. Jak patrně, pojem harmonické funkce má konkrétní obsah, a bylo by proto velmi nespravedlivé označovat vyhledávání harmonických funkcí jako planý formalismus; naopak, harmonická funkce postihuje harmonický jev v jeho souvislosti s ostatními harmonickými jevy a k dosažení tohoto samozřejmého cíle není jiného prostředku.

Oba zbývající trojzvuky ve schématu, subdominanta a dominanta, shodují se v tom, že nemají ústřední polohu jako tónika a že mají účast vždy jen na jednom ze stěžejních bodů v tónině; proto také nejsou trojzvuky klidu, nýbrž *trojzvuky vratkými, labilními*. Spíše než z jejich excentrického položení ve schématu plyne tato jejich vlastnost z toho, že nejsou — opět obrazně řečeno — po obou stranách fixovány stěžejním tónem jako tónika, nýbrž jsou „upevněny jen po jedné straně“, takže se mohou kolem stěžejního tónu, jehož prostřednictvím s tónikou souvisejí, otáčet jakoby kolem kloubu. Z toho tedy pramení jejich společná vlastnost, že přes svou formální shodu s tónikou nejsou trojzvuky nečinnými, nýbrž trojzvuky nadanými *pohybovou energií*.<sup>31</sup> Na rozdíl od tóniky, kterou jsme poznali jako *útvary statický*, jsou dominanta a subdominanta *útvary kinetickými*,<sup>32</sup> a v tom je obsažen hlavní rys náplně jejich harmonické funkce.

Poněvadž tónika je jediným statickým harmonickým útvarem, stačilo k jednoznačnému naplnění pojmu její funkce vytknout tuto její vlastnost. Kinetických útvarů však je více — prozatím z nich známe jenom dva — a proto k vystižení jejich harmonické funkce nepostačí, abychom jen konstatovali, že jde o útvar kinetický. Proto musíme přihlédnout i k tomu, čím se oba netónické trojzvuky ve schématu navzájem odlišují.

Kdybychom vycházeli jenom z optického dojmu, kterým působí naše symetrické schéma, řekli bychom asi, že se oba netónické trojzvuky od sebe nejnápadněji odlišují tím, že dominanta se prostírá od tóniky směrem vpravo, kdežto subdominanta od tóniky na opačnou stranu; kdybychom přitom uvažovali výškové hodnoty jednotlivých tónů, vyjádřili bychom totéž větou, že dominanta se vrší od nejvyššího tónu tóniky směrem vzhůru, kdežto subdominanta visí od nejnižšího tónu tóniky směrem dolů; ani v té, ani v oné formulaci bychom jistě nepřehlédli zřejmou protikladnost obou trojzvuků. Nesmíme však zapomínat, že prostorové rozvržení pozorovaného schématu jsme zvolili sami, a že proto příliš dalekosáhlé závěry z jeho vnější

<sup>31</sup> Kdybychom chtěli pokračovat ve svých přírovnáních, která věc sice objasňují, ale u nichž je nebezpečí příliš doslovného výkladu, mohli bychom říci, že tyto dva trojzvuky nabyly své pohybové energie vychýlením z přirozeného těžiště tóniny, jímž je spojnice obou stěžejních bodů.

<sup>32</sup> Povšimněme si dobře toho, že jsme k vyvození „kinetičnosti“ dominanty a subdominanty nesáhli k argumentaci tzv. *citlivým tónem*, jímž se teprve budeme zabývat. Tím není řečeno, že citlivý tón nemá pro kinetičnost harmonických útvarů význam, neboť ze zkušenosti víme předem, že pravý opak je pravda; konstatuje se tím jenom, že přítomnost citlivého tónu není podmínkou pro to, aby nějaký harmonický útvar byl kinetický.

podoby nesou v sobě nebezpečí důkazů v bludném kruhu.<sup>33</sup> Proto vyjádříme rozdíl mezi oběma kinetickými trojzvuky ve schématu tím, že vylčujeme, jakým způsobem souvisejí s tónikou, což je totéž, jako kdybychom řekli, jakým způsobem mají účast na stěžejních tónech tóniny. I tak je rozdíl velmi nápadný a zřejmě charakteristický: dominanta se shoduje se stěžejním tónem (a s tónikou) ve svém nejnižším tónu čili ve své *primě*,<sup>34</sup> kdežto subdominanta ve svém tónu nejvyšším čili ve své *kvintě*. I v tomto zjištění se projevuje protikladnost obou trojzvuků dosti výrazně, ačkoli je odvozena z jejich podstatných znaků, a ne jen z celkem náhodného vnějšího uspořádání.

Povšimněme si však ještě toho, že dominanta souvisí s tónikou v bodě, který z hlediska tóniky nazveme výrazem *tónická kvinta*, kdežto subdominanta v bodě, který bychom obdobně označili jako *tónickou primu*; je tedy možno také říci, že jeden z obou stěžejních bodů, které stále považujeme za stejně významné, může se podle okolností jevit buď jako *tónická kvinta*, nebo jako *dominantní prima*, zatímco druhý buď jako *tónická prima*, nebo *subdominantní kvinta*. Přehledně to lze vyjádřit těmito znaky:  $T^5 = D^1$ ,  $T^1 = S^5$ , jimiž se věc vystihuje ještě názorněji.<sup>35</sup> Z toho vidíme, že protikladnost kvinty k primě a primy ke kvintě se (aspoň v harmonické jednotce) neomezuje jenom na obě kinetické funkce navzájem, nýbrž že se nápadně projevuje i ve funkci statické, totiž v tónice. Poněvadž tyto tři harmonické jednotky vyčerpávají celý materiál diatonické tóniny, opravňuje nás to k předpokladu, že se ve vylíčené protikladnosti zrcadlí obecnější princip. Pokusíme se jej v dalším vystihnout.

Kromě kvinty a primy obsahuje harmonická jednotka již jen jedinou složku, a to tercii; odpovídají-li si tedy kvinta s primou navzájem, nezbyvá, než aby (v obecném vyjádření) odpovídala terciie zase tercii. Poněvadž však terciie je u všech harmonických jednotek bez rozdílu vyjádřena dvojitou výškovou hodnotou, a poněvadž se tato dvojakost projevuje právě jen u terciie, bude se protikladnost u terciie uskutečňovat tím, že durové hodnotě bude odpovídat hodnota mollová a naopak; souhlasí to též s pojmem harmonické jednotky, jak jsme jej stanovili v § 2.

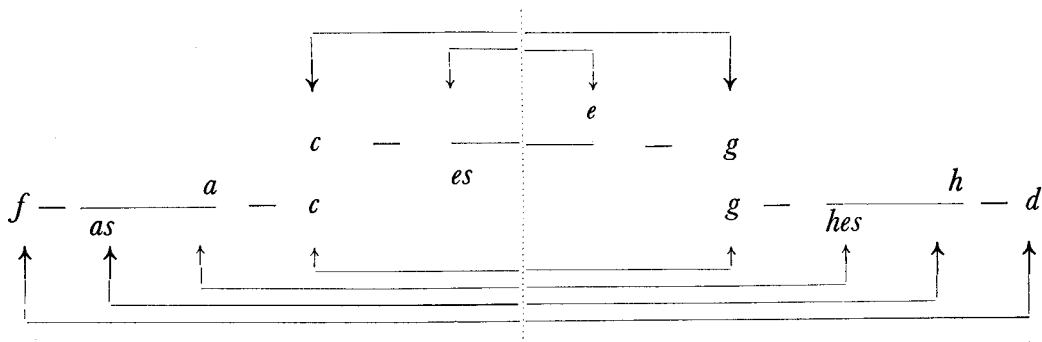
Z rozboru všech těchto vztahů a z jejich zevšeobecnění tedy můžeme uzavřít,

<sup>33</sup> Proto jsme také původ rozdílů mezi statickými a kinetickými harmonickými jevy nehledali v jejich prostorovém umístění ve schématu, které jsme zvolili sami, nýbrž v jejich účasti na stěžejních tónech tóniny, jejichž existence není na subjektivním uspořádání schématu závislá.

<sup>34</sup> Často bude třeba, abychom jednali o jednotlivém tónu harmonické jednotky (trojzvuku); poněvadž mluvit o nejnižším, středním a nejvyšším tónu toho a toho trojzvuku je dosti těžkopádné, budeme napříště důsledně užívat vžitě a snadno srozumitelné nomenklatury, při níž se nejnižší (základní) tón trojzvuku v původní podobě (kvintakordu) označuje jako *prima*, střední jako *tercie* a nejvyšší tón jako *kvinta*. Těmito výrazy se nemíní interval, nýbrž pouze jednotlivý tón; mluvíme-li tedy v souvislosti s naším schématem např. o *tónické tercii*, máme přitom na mysli samotný tón *e*, resp. *es*, a nikoli interval *c—e*, resp. *c—es* atp. Přesto však můžeme použít výrazu *velká tónická terciie*, abychom vyjádřili, že míníme jen tón *e* (a nikoli spolu též *es*); v tom případě však je lépe použít výrazu *turdá tónická terciie*, poněvadž přidavným jménem *turdý* nebo *měkký* postihujeme spíše charakter souzvuku než velikost terciiového intervalu.

<sup>35</sup> Právě pro stručnost a názornost budeme obdobných znaků užívat co nejčastěji; jejich význam je jasný již z užitého příkladu. Čteme tedy  $T^3$  jako *tónická terciie*,  $S^1$  jako *subdominantní prima* atp.

že symetrické schéma, na němž jsme si až dosud všechny úvahy znázorňovali, je opravdu s to vystihnout též svým prostorovým uspořádáním dokonale a přesně zrcadlovou protikladnost, ovládající mechanismus základních harmonických vztahů v tónině; je jen třeba tomu dát výraz tím, že obrazec vypracujeme prostorově přesněji a zavedeme do něho osu souměrnosti:

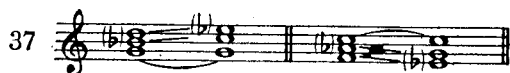


Z tohoto obrazce je patrné, že princip protikladnosti harmonických jevů můžeme pro dosud probraný materiál shrnout do následujících obecně platných vět: 1. Pokud jde o funkce harmonických jednotek, platí, že *protikladem dominanty je subdominant a naopak*; tónika jako centrální funkce nemá protikladu, resp. je svým vlastním protikladem. 2. Pokud jde o tónorod harmonických jednotek, platí, že *durová interpretace je protikladem mollové a naopak*. 3. Pokud jde o části (jednotlivé tóny) harmonických jednotek, platí, že *primě odpovídá kvinta a naopak, kdežto tercie je svým vlastním protikladem*.<sup>36</sup>

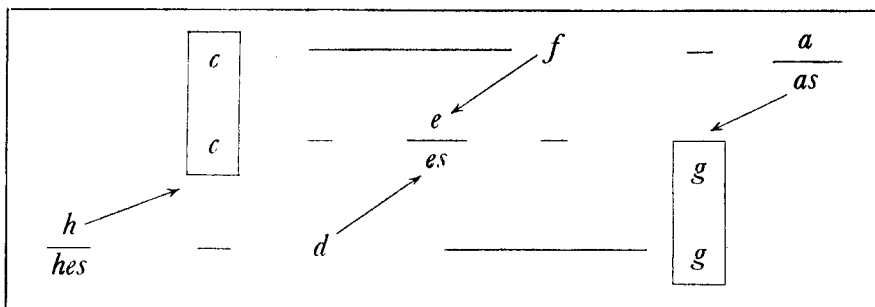
Sledováním principu protikladnosti, který se tak výrazně projevuje při srovnání dominanty a subdominanty, jsme se sice odchýlili od původního směru výkladu, avšak zato jsme tím dospěli k poznání jednoho z nejdůležitějších principů tonální harmonie a k jeho konkrétnímu vyjádření. Ale již sama skutečnost, že dominanty a subdominanty jsou navzájem po všech stránkách útvary protikladné, při čemž jejich poměr k tónice je zrcadlově obdobný, doplňuje dosti konkrétním způsobem náplň pojmu jejich funkce. Abychom si však o tom získali ještě konkrétnější představu, třeba jen obrazně symbolickou, povšimněme si toho, jak se poměr obou netónických trojzvuků k tónice projevuje ve skutečné hudbě, ve skladebné praxi. Tam se vyjádření poměru mezi dvěma vícezvuky uskutečňuje jejich *spojením*, tj. uvedením obou daných

<sup>36</sup> Budeme mít mnoho příležitostí, abychom si ověřili na dílech harmonických jevů tyto věty, které postihují důležitou složku harmonické zákonitosti; harmonický dualismus ji označil jako polaritu harmonických jevů. — Aplikace těchto vět na konkrétní případy je samozřejmá: Hledáme-li např. protiklad k mollové subdominantní tercii, vychází nám durová dominantní tercie (protiklady: *subdominant — dominant, moll — dur, tercie — tercie*); protikladem durové tónické tercie je zase tercie tónická, ale mollová atd. Je patrné, že u primy a kvinty odpadá vždy protiklad tónorodu, poněvadž vyjádřit jej je schopna pouze tercie. U tóniky vlastně zase odpadá protiklad funkce atd., takže právě uvedené tři věty bylo možno vyjádřit přesněji, avšak poněkud složitěji. Formulace však je úmyslně volena tak, aby umožňovala docela mechanickou aplikaci principu.

vícezvuků bezprostředně po sobě, realizovaným v určitém počtu logicky vedených hlasů. V našem případě tedy půjde o dvojí spojení, jednak dominanty s tónikou, jednak subdominanty s tónikou,<sup>37</sup> které lze v praxi provést v nejrůznějších úpravách a vyjádřeních. Hledáme mezi nimi zcela přirozeně úpravu nejjednodušší a nejschematictější, i kdyby v praxi ani nepřicházela, takovou úpravu, která co nejvíce odpovídá abstraktnímu způsobu vyjadřování harmonických jednotek v našich schématech. Není pochyby o tom, že je to tento způsob vyjádření<sup>38</sup> obou spojů:



V tomto schematickém vyjádření obou spojů se tónika objevuje v jiném tvaru, než si ji obvykle znázorňujeme; nemusili bychom však toho dbát, poněvadž víme již z § 1, že v normálním případě úprava trojzvuku na jeho harmonickém obsahu nic nemění. Kdybychom však přesto chtěli dát přednost tomu, aby právě tónika byla vyjádřena v nejjednodušší formě, tedy jako kvintakord, stačilo by prostě hlasy našeho schematického trojhlasu přeskupit; D i S by pak ovšem svou základní podobu harmonické jednotky ztratily. Nicméně po stránce zobrazovací to bude daleko výhodnější, zejména když věc vyjádříme zase jediným písmenným schématem:



V praxi, kde je způsob vyjádření harmonického obsahu usměrněn různými technickými ohledy (zejména melodickými), se ovšem obvykle toto schéma v konkrétní realizaci ve všech jednotlivostech nezachovává; uvidíme později proč. Než i tak toto schematické znázornění dobře ukazuje na známou skutečnost, že dominanta tihne do tóniky směrem vzhůru a subdominanta protikladně, směrem dolů. Tato tendence obou netónických harmonických prvků, která nebyla z původního schéma-

<sup>37</sup> Prvé spojení (D—T) se obvykle nazývá *závěr autentický*, kdežto druhé (S—T) *závěr plagální*. Místo výrazu *spojení* se častěji užívá termínu *spoj*.

<sup>38</sup> Je tomu tak proto, že první trojzvuk (D, resp. S) realizujeme v podobě harmonické jednotky, tedy nejsporněji. Tón, který je oběma trojzvukům ve spoji s tónikou společný (g, resp. c) ponecháme na místě (*zadržíme v témže hlase*) a zbývající hlasy necháme postupovat tak, aby nejspornějším pohybem vyjádřily všechny tónové složky následující harmonické jednotky, totiž tóniky.

tu dobře patrná, je hlavním znakem pojmu jejich funkce a velmi výrazně je od sebe odlišuje. Přesto však i když v dalším budeme dost vydatně operovat se směrovou tendencí dominanty i subdominanty, nesmíme nikdy zapomenout, že je pouze obrazným vyjádřením jinak nepostižitelné vlastnosti abstraktních harmonických jevů, které nemají skutečné prostorové kvality.

Prve než postoupíme k dalšímu sledování základních projevů harmonické zákonitosti, odvodíme si ještě čistě praktický důsledek z poznatků tohoto paragrafu. V jeho průběhu jsme totiž viděli stále zřetelněji, že uspořádání tónového materiálu ve stupnici není pro harmonické vztahy nikterak příléhavé, a že proto označování jednotlivých tónů ve stupnici pořadovým číslem stupně není pro harmonii praktické, ba spíše naopak, může vést ke klamným představám, poněvadž značně zkresluje skutečnou protikladnost harmonických prvků. Daleko příléhavější tedy je označovat jednotlivé tóny *podle jejich příslušnosti k harmonickým jednotkám*, k základním harmonickým prvkům tóniny; lze to bez dlouhých výkladů znázornit tímto schématem:

1	2	3	4	5	6	7	(8)
<i>c</i>	— <i>d</i>	— <i>e(s)</i>	— <i>f</i>	— <i>g</i>	— <i>a(s)</i>	— <i>h(es)</i>	— ( <i>c</i> )
T <sup>1</sup> S <sup>5</sup>	D <sup>5</sup>	T <sup>3</sup>	S <sup>1</sup>	T <sup>5</sup> D <sup>1</sup>	S <sup>3</sup>	D <sup>3</sup>	

Jestě plastičtěji význam tohoto chápání harmonické funkce jednotlivých tónů vystoupí, vzdáme-li se vůbec ustáleného stupnicového pořadí a odvodíme-li tónovou řadu z posledně uvedeného schématu (str. 218) s tímto výsledkem:

7	1	2	3	4	5	6
<i>h(es)</i>	— <i>c</i>	— <i>d</i>	— <i>e(s)</i>	— <i>f</i>	— <i>g</i>	— <i>a(s)</i>
D <sup>3</sup>	T <sup>1</sup> S <sup>5</sup>	D <sup>5</sup>	T <sup>3</sup>	S <sup>1</sup>	T <sup>5</sup> D <sup>1</sup>	S <sup>3</sup>

Je však třeba předem říci, že s tímto schematickým chápáním dílčích harmonických jevů všude nevystačíme, poněvadž platí jenom potud, pokud harmonické útvary vystupují ve svém původním, nepřeneseném významu. Kdyby tomu tak ve skutečnosti všude bylo, byla by harmonie nesmírně jednoduchou naukou; hudba však je umění, které se neřídí jenom strohými fyzickými zákony svého zvukového materiálu, nýbrž naopak hledí jejich pouta uvolnit a všelijak je překonává, aniž by přitom podstatu zákonitosti v základu narušila. Pokud se tedy zabýváme základními harmonickými vztahy v jejich původním významu, je příléhavost jejich dosavadního výkladu nesporná; jakmile však postoupíme k jejich aplikaci v díle svobodné tvůrčí fantazie, kde se často zdá, jako by původní zákonitost byla nadobro rozmetána,

bude třeba, abychom našli klíč k hlubším souvislostem, které nám ukáží, že ani nejrozpoutanější tvořivé úsilí nemůže vystoupit z hranic zákonitosti hudebního jazyka.

## § 5. Citlivý tón

Při zkoumání nejzákladnějších harmonických vztahů jsme až dosud prakticky nedbali rozdílu mezi dvojným možným vyjádřením harmonické jednotky. Nejnápadněji se to projevovalo ve výše uvedených pomocných schématech, v nichž jsou tóny, odpovídající tónické, dominantní a subdominantní tercii, vesměs vyjádřeny dvojnou výškovou hodnotou, takže připouštějí použití durové i mollové alternativy jak u tóniky, tak u dominanty a subdominanty. Víme ovšem dobře, že ve skutečné hudbě, zejména v hudbě klasické, tomu tak není; přesto však jsme mohli obecných schémat použít, pokud jsme sledovali ony rysy skrytého mechanismu tóniny, které jsou jejímu durovému i mollovému vyjádření společné. Byly to rysy, které se konkrétně promítaly do krajních tónů harmonických jednotek, do jejich prim a kvint, na nichž durové anebo mollové vyjádření jednotky nemůže nic změnit; nyní však se obracíme ke střednímu tónu harmonické jednotky, jež nelze konkrétně vyjádřit jinak, leč volbou tónu, který výškově odpovídá jednomu z obou tónorodů.

Poznali jsme již v § 3, že tonika má i v této věci privilegované postavení; viděli jsme tam totiž, že ani subdominantní ani dominantní terciie<sup>39</sup> není pro stanovení tónorodu tóniny rozhodující, nýbrž že tónorod tóniny závisí výhradně na kvalitě tónické terciie. Kdybychom chtěli tuto všeobecně známou skutečnost vyjádřit přesněji a v náležitém souhlasu s našimi teoretickými předpoklady, řekli bychom, že *tónorod tóniny je určen tónorodem harmonické jednotky, vystupující ve funkci tóniky.*

Z předcházejícího odstavce plyne, že tónika může být provázena libovolným vyjádřením dominanty a subdominanty, aniž by to ohrozilo tónorod, o němž sama svědčí. Čistě teoreticky vzato by tedy každý z obou tónorodů mohl být vyjádřen čtverým způsobem: Při prvním způsobu by se obě netónické harmonické jednotky shodovaly v tónorodu s tónikou; při druhém a třetím způsobu by se jedna z nich s tónikou shodovala, kdežto druhá nikoli; konečně při čtvrtém způsobu by obě netónické jednotky vyjadřovaly opačný tónorod než tónika. Poněvadž neděláme teorii pro teorii, nebudeme sledovat všech osm variant, které lze touto cestou uskutečnit, nýbrž obrátíme se o poučení k hudební zkušenosti, neboť hudební praxe již dávno provedla přirozený výběr mezi možnostmi, danými materiálem.

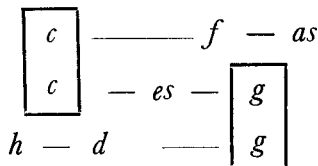
Již v době, kdy se harmonické základy našeho hudebního jazyka teprve upevňovaly, bylo v mollovém tónorodu zcela pravidelným zjevem důsledné porušování předznamenání za tím účelem, aby hudební větě nechyběl tzv. *citlivý tón*<sup>40</sup>; obyčejně se to vyjadřuje konstatováním, že se „v mollové stupnici zvyšoval 7. stupeň, čímž

<sup>39</sup> Tam jsme ovšem ještě užívali označení 6. a 7. tón ve stupnici, podobně jako o tónické tercii jsme mluvili jako o 3. stupni.

vznikla stupnice harmonická“. Víme ovšem, že v harmonii není možno použít tohoto vyjádření a že pravým jménem musíme tento zjev označit jako *užívání durové dominanty v mollovém tónorodu*; z toho hlediska je také pojat komentář k příkladu č. 22 na str. 74, jenž se zároveň velmi dobře hodí k tomu, aby objasnil, co právě máme na mysli. Povšimněme si nejprve, že v citovaném příkladu jde o hudbu z konce 15. století, tedy vlastně z doby, která podle běžného názoru leží ještě pod historickým prahem harmonického chápání hudebního projevu. Porovnejme nyní tento příklad se zkušenostmi, které máme s hudbou Palestrinovou, Monteverdiho, J. S. Bacha, vídeňských klasiků, ba i s hudbou lidovou (a třeba též novodobou hudbou populární), a zjistíme, že v harmonické praxi se s tímž zjevem jako u Obrechta setkáváme vždy znovu a stejně důsledně, takže při použití naší nomenklatury lze říci, že v mollovém tónorodu prakticky nikdy neexistovala jiná dominanta než durová.

Jestliže tedy čistě teoretické uvažování by mohlo vést k dogmatickému předpokladu, že tónorod nejlépe vyjádříme, použijeme-li všech tří harmonických jednotek (T, S i D) ve tvaru, který tomuto tónorodu odpovídá (tedy v dur všech tří durových a v moll všech tří mollových), pak skutečný vývoj harmonické praxe ukazuje, že tomu tak není, ačkoli na tomto názoru trvá většina novodobých teoretiků, vykládajících durovou dominantu v moll jako pronikání durového prvku do prve čisté tóniny mollové. Abychom si v této věci zjednali jasno a abychom jí přiměřeně využili k dalšímu postupu, přihlédněme k ní poněkud blíže.

Máme-li vyjádřit tzv. harmonickou stupnici mollovou harmonickými jednotkami, tedy jediným způsobem, který považujeme za přiléhavý, hodí se nám k tomu nejlépe podoba tohoto schématu z předcházejícího paragrafu:



Ptáme se nyní: Jakou výhodu představuje v tomto schématu použití tónu *h* místo tónu *hes*, který by odpovídal dominantě mollové? Běžná hudební nauka odpovídá, že zvýšením 7. stupně se interval mezi ním a cílovým 8. stupněm zmenšil na půltón, čímž se 7. stupni dostalo tendence neodvolatelně postupovat k 8. stupni: stal se *tónem citlivým*. Dost možná se bude zdát, že náš výklad se od tohoto zjištění bude lišit jen svou formulací; avšak nesmíme zapomínat, že v teorii může nepřesná formulace vést k chybným závěrům.

Vycházejíce ze schematického znázornění, nebudeme mluvit o zvýšení tónu *hes* na *h*, nýbrž pouze o použití dominanty ve tvaru durové harmonické jednotky. I tak e tón *h* vzdálen od tónu *c* o pouhý půltón. Půltónová vzdálenost sama o sobě však

<sup>40</sup> Na věci nic nemění, že tehdy pojmy, jimiž se právě vyjadřujeme, ještě neexistovaly, protože teoretické představy se pohybovaly v okruhu tzv. *církevních stupnic (modů)*.

není příčinou toho, že se tón *h* jeví jako tón citlivý (na rozdíl od tónu *hes*); kdyby tomu tak bylo, pak by se musil jevit jako citlivý tón též tón *d*, a to k tónu *es*, víme však z praxe, že se to o něm říci nedá. Schéma ukazuje, že rozdíl mezi oběma případy je pouze v tom, že tón *c* je tón stěžejní, kdežto tón *es* nikoli. Soudíme proto, že tón *h* je proto nadán tendencí postupovat k tónu *c*, že se k tomuto stěžejnímu tónu blíží v nejtěsnější možné vzdálenosti a je přitom jako součást dominanty tak jako tak předurčen k přirozenému postupu směrem vzhůru, tedy k tomuto tónu (srov. schéma na str. 221).

Obrazně bychom si mohli mechanismus citlivého tónu objasnit asi tímto přirovnáním: Oba stěžejní tóny v tónině ( $T^1 = S^5$  a  $T^5 = D^1$ ) jsme si představovali jako jakási ohniska tóniny, v nichž se soustřeďuje celá její váha, tedy také jako dvojí těžiště, ba jako dvojí bod přitažlivosti; přitažlivost ovšem nepůsobí do nekonečna a její intenzita vzdáleností od středu přitažlivosti rychle klesá jako intenzita magnetického pole. Dosah prakticky účinné přitažlivosti stěžejního tónu je vymezen vzdáleností pouhého půltónu: Tvrdá dominantní tercie je proto v dosahu přitažlivosti tónické primy jako stěžejního tónu, měkká dominantní tercie však nikoli, poněvadž je od téhož bodu vzdálena o celý tón.

To je ovšem jenom obraz, z něhož si však přesto můžeme odvodit ještě další poučení: Víme, že účinek přitažlivosti se může prakticky projevit jenom tehdy, nepůsobí-li současně jiná síla, která tuto přitažlivost překonává. Proto také nebudeme ukvapeně očekávat, že kdykoli jen se ozve některý z tónů, vzdálených o pouhý půltón od stěžejního tónu v dané tónině, bude automaticky vnímán jako tón citlivý. Nepřehlédneme proto skutečnost, že funkci citlivého tónu na sebe vzala tercie harmonické jednotky, poněvadž jedině tercie se může pro své dvojí výškové vyjádření dostat do půltónového sousedství se stěžejním tónem; nepřehlédneme však ani zdánlivě podružnou okolnost, že tato tercie měla jako součást dominanty již předem povšechně vzestupnou tendenci, takže tím pro uplatnění přitažlivosti výše položeného stěžejního tónu skýtala zvlášť příznivé podmínky.

Z tohoto podrobnějšího rozboru situace plyne, že dominantní tercie se bude jevovat jako citlivý tón pouze v těch případech, kdy bude vystupovat ve své původní funkci;<sup>41</sup> zároveň je patrné, že dominanta nevďečí za svou pohybovou energii teprve přítomnosti citlivého tónu mezi svými složkami. Na druhé straně je nesporné, že citlivý tón pohybovou energii dominanty znamenitě zdůrazňuje a vybavuje nápadnou naléhavostí; v tom pak je důvod, proč se harmonická praxe nikdy nesměřila se mdlou a málo výraznou dominantou mollovou, nýbrž důsledně vyhledávala daleko názornější durovou podobu dominantní harmonické jednotky.

Poněvadž cílovým tónem stoupající durové dominantní tercie čili citlivého tónu

<sup>41</sup> Tedy skutečně jako tercie dominantní harmonické jednotky. Naše dosavadní schémata sice zatím nepřipouštějí jiné pojetí 7. tónu ve stupnici než právě jako  $D^3$ , poznáme však brzy, že nezřídka budeme jeden a týž tón chápat v různé souvislosti. Nebudeme-li tedy 7. tón ve stupnici slyšet jako  $D^3$ , pocit citlivého tónu se nedostaví. Proto nejsou zdlouhavé výklady o citlivém tónu projevem přemrštěné teoretické úzkostlivosti, jak by se prozatím mohlo zdát.



je tónická prima, která je pro dur i moll společná, a poněvadž jsme již dříve shledali, že tónorod netónických harmonických jednotek není pro výsledný tónorod celé tóniny rozhodující, můžeme bez dalších průtahů vzít za prokázané, že všechno, co jsme nyní zjistili se vztahem k tónině mollové, bude platit též v tónině durové. Konkrétně řečeno to znamená, že též v durové podobě tóniny bude výraznější formou dominanta durová, jak to také vskutku odpovídá normální představě o durové stupnici. Ověřovat si tuto skutečnost na hudební praxi, jako jsme to učinili prve, není tentokrát třeba, poněvadž výsledek je předem zřejmý. Můžeme tedy závěrem shrnout své pozorování do obecné věty, že (bez ohledu na tónorod tóniny) je *daleko výhodnější formou dominantní harmonické jednotky trojzvuk durový, obsahující ve své tercii stoupající citlivý tón.*

Při svých zkušenostech s protikladností harmonických jevů se nemůžeme ubránit předpokladu, že citlivý tón, jímž jsme se právě obírali, má svůj rovnocenný protiklad. S použitím vět, vyslovených v § 4, si hledaný protiklad snadno vypočteme: Zjistili-li jsme, že durová dominantní tercie je stoupajícím citlivým tónem k tónické primě jako k jednomu z obou stěžejních bodů tóniny, mělo by též platit, že mollová subdominantní tercie je klesajícím citlivým tónem k tónické kvintě jako k protilehlému z obou stěžejních bodů. Obdobně by také měla platit věta, že (bez ohledu na tónorod tóniny) je *daleko výhodnější formou subdominanty trojzvuk mollový, obsahující ve své tercii klesající citlivý tón.*

Chceme-li tuto spekulativně stanovenou větu podrobit kontrole na zkušenostech z hudební praxe, musíme ovšem od sebe oddělit pozorování tóniny durové a mollové. Začneme-li tedy zase od tónorodu mollového a omezíme-li se na případy, kde subdominantna bezprostředně předchází tónice, takže je nesporně chápána ve svém původním (nepřeneseném) významu, zjistíme velmi snadno, že skladebná praxe vyhledává v moll subdominantu mollovou stejně ldůsledně, jako se prve pídila po durové dominantě; není to ovšem tak nápadné, poněvadž mollová subdominantna souhlasí s předznamenáním, jehož pro moll užíváme, kdežto durová dominantna předznamenání porušuje.<sup>42</sup> Jakmile se však obrátíme k pozorování tóniny durové, narazíme na daleko větší potíže. V klasické hudbě totiž naprosto nelze prokázat častější výskyt mollové formy subdominantního trojzvuku v durové tónině; spíše naopak, dochází k němu jen zcela výjimečně. Abychom se zbytečně neopakovali, připomeňme si, že jsme se celou otázkou zabývali již jednou, a to v § 3 při pokusu o náležité doplnění stupnicových schémat, jimiž jsme si tam pomocně vyjadřovali tóninu. Konstatovali jsme přitom, že „snížený 6. stupeň v durové stupnici“ (tj. mollová subdominantní tercie) se domohl významnější účasti teprve se značným opožděním, když harmonická stránka hudebního jazyka postoupila již k dalším

<sup>42</sup> Přirozenost mollové subdominanty v mollové tónině prokazuje ještě zřetelněji nepřirozenost použití subdominanty durové: Pokuste se v jasně vyjádřeném *c moll* o spojení trojzvuků *f—a—c* a *c—es—g*; shledáte, že toto spojení odporuje přirozeným požadavkům našeho „sluchu“, jak tím argumentoval již Basevi (srov. str. 170). Spojení má sice specifické zvukové kouzlo, to však plyne právě z jeho neobvyklosti.

komplikacím, a že ani pak nelze mluvit o jeho důslednějším užívání. Tato zřejmá vývojová nerovnoměrnost mezi dominantou a subdominantou nenasvědčuje tomu, že by mollová subdominanta dokonale odpovídala durové dominantě, jak nám to vychází z naší spekulace.

V tomto okamžiku ještě nemáme dost předpokladů k tomu, abychom dovedli náležitě vysvětlit povážlivý nesouhlas mezi teorií a zkušenostmi z hudební praxe, na něž jsme právě narazili. Můžeme se však odvolat k přirozenému hudebnímu citu, který zcela jednoznačně svědčí o tom, že spojení mollové subdominanty s durovou tónikou shledáváme daleko výraznějším a naléhavějším než týž spoj s použitím subdominanty durové.<sup>43</sup> Souhlasí-li tedy věta o mollové subdominantě s hudební zkušeností aspoň v tomto bodě, není rozpor mezi teorií a zkušeností tak veliký, jak se původně zdálo; neboť nyní zbývá jenom vysvětlit, proč se hudební praxe spokojovala a většinou ještě spokojuje s méně výhodnou formou subdominanty v tónorodu durovém, když se na druhé straně v mollovém tónorodu nikdy neobešla bez výhodnější formy durové dominanty.

Ale ani v této formulaci není možno otázku mollové subdominanty v dur řešit izolovaně, neboť přímo souvisí s otázkou, proč v klasické hudbě zásadně a v pozdější hudbě většinou mají dominantní útvary nápadnou převahu nad subdominantními, ačkoli bychom podle všech dosavadních úvah očekávali jejich rovnoměrné užívání; touto otázkou se však budeme zabývat teprve v následujícím paragrafu a teprve v souvislosti s ní budeme moci vysvětlit i zdánlivou nesrovnalost mezi praxí a teorií v přítomném případě. Přece však aspoň v jednom ohledu můžeme poukázat na rozdíl mezi subdominantním a dominantním citlivým tónem již teď, poněvadž jde o rys, jehož základ tkví v oblasti psychologické a nemá původu v harmonických vztazích, které jsme ještě dost neprozkoumali. Tento rozdílný rys pramení z různé směrové tendence dominantního a subdominantního citlivého tónu. Stoupající citlivý tón se totiž právě pro svou vzestupnou tendenci jeví jako prvek nadaný obzvlášť výraznou energií, a to proto, že se nám vůbec každý melodický postup vzhůru zdá projevem aktivity, projevem čínorodého přemáhání přirozené váhy zvukového materiálu; neboť prostorové představy mají na naše chápání hudebních vjemů veliký vliv, jak všichni víme. Naproti tomu klesající citlivý tón působí ve

<sup>43</sup> Přesvědčíte se o tom, porovnáte-li mezi sebou účinek spojů, notovaných níže v př. 38 pod a) a b); druhý z nich je nesporně výraznější právě proto, že obsahuje mollovou subdominantu s klesajícím citlivým tónem. Ještě názorněji se to ukáže, použijeme-li subdominanty v rozšířené formě (nám ovšem dosud neznámé), neboť pak je jistě každému zřejmé, že čtyřzvuk  $f-as-c-d$  v př. 38d je vybaven daleko intenzivnějším napětím než čtyřzvuk  $f-a-c-d$  v př. 38c, jenž neobsahuje citlivý tón  $as$ . Ve všech případech však je nutné, aby tónina  $C$  dur byla jasně vyjádřena ještě předtím, než kterýkoli z těchto spojů zazní; jinak bychom totiž třeba nevníмали akordy v zamýšlené funkci.



stejném směru jako samovolná tíže, takže se zdá, jako by se jí nechával prostě unášet; jeví se pak jako prvek pasivní. Proto tedy citlivý tón dominantní harmonické jednotky (stoupající) přirozeně budí pozornost a má v základním harmonickém materiálu neporovnatelně větší estetickou účinnost než jeho jinak rovnocenný protiklad na subdominantní straně. Můžeme tedy uzavřít, že z hlediska teoretické harmonie není mezi oběma citlivými tóny rozdíl; avšak z hlediska komplexního hudebního vnímání, které je pro hudební praxi rozhodující, je stoupající citlivý tón podstatně výraznější než citlivý tón klesající.

Poněvadž se stále snažíme, abychom harmonické jevy pozorovali v jejich mnohonásobných vnitřních i vnějších souvislostech, byli jsme i v průběhu tohoto paragrafu nuceni znovu a znovu odbočovat od hlavního směru výkladu. Je proto třeba stručně shrnout hlavní výsledky, k nimž jsme v tomto úseku svých úvah dospěli; lze tak učinit asi těmito větami:

Je-li v dané hudební souvislosti některý tón pocítován jako tón vybavený jednoznačnou pohybovou tendencí postupovat půltónovým krokem k sousednímu tónu, který se jeví jako cílový tón očekávaného postupu, nazýváme jej tónem citlivým. V kategorii základních harmonických vztahů, vymezených souhrou tří harmonických jednotek tóniny, může charakteru citlivého tónu nabýt jedině tercie kinetické harmonické jednotky (tedy buď tercie dominantní, nebo subdominantní), je-li ovšem od příslušného stěžejního bodu tóniny vzdálena o pouhý půltón. Z toho plyne, že citlivým tónem v tomto smyslu je (bez ohledu na tónorod tóniny) buď tvrdá tercie dominantní, vybavená tendencí postupovat stoupající půltónovým krokem k tónické primě, nebo měkká tercie subdominantní, vybavená obdobnou tendencí postupovat klesající půltónovým krokem k tónické kvintě. Přítomností citlivého tónu je původní pohybová energie kinetické jednotky vyjádřena daleko výrazněji, a proto je výhodnější formou pro dominantní harmonickou jednotku trojzvuk durový, kdežto pro subdominantní harmonickou jednotku trojzvuk mollový. Je třeba si přitom uvědomit, že v tomto pojetí nehledíme na citlivý tón jako na samostatný harmonický jev, příznačný pro určitý stupeň stupnice (tj. pro „zvýšený“ sedmý, resp. „snížený“ 6. stupeň), nýbrž že jej chápeme jako terciovou složku příslušné kinetické harmonické jednotky;<sup>44</sup> proto také jakmile bude příslušný tón pocítován v jiném smyslu než jako dominantní nebo subdominantní tercie, nebude přes svou fyzickou totožnost tónem citlivým. Rozdíl mezi citlivým tónem a pouhým tónem kinetickým (D<sup>5</sup> nebo S<sup>1</sup>), jenž má také účast na kinetickém charakteru své harmonické jednotky, lze vidět nejspíše v tom, že kinetický tón projevuje jen povšechnou směrovou tendenci, kdežto citlivý tón jasně ukazuje na cíl svého (vždy půltónového) pohybu, totožný se stěžejním bodem tóniny. V tom smyslu tedy lze říci, že citlivý tón je *kinetickým tónem determinovaným*.

Citlivý tón, jak patrně, vyjadřuje v názorné zkratce složitý harmonický vztah, a je tedy harmonickým jevem složitým, pochopitelným jen v náležitě souvislosti; přesto je jedním ze základních principů tonální harmonie.

<sup>44</sup> Proto můžeme právem mluvit o dominantním a subdominantním citlivém tónu.

## VYJÁDŘENÍ ZÁKLADNÍCH HARMONICKÝCH VZTAHŮ

### § 6. Tonální kadence

V obou předcházejících paragrafech jsme z různých hledisek sledovali základní harmonické vztahy v tónině, vznikající ze vzájemného poměru tří harmonických jednotek, stanovených v první kapitole (§ 1—3). Ačkoli naše pozorování vycházelo z hudební zkušenosti, přece jen bylo spíše teoretického rázu a přihlíželo k hudební praxi jenom potud, pokud to bylo nezbytné k ověření závěrů, dosažených v zásadě spekulativní cestou. Nyní se však obrátíme k tomu, jak se dosud poznané prvky abstraktní harmonické zákonitosti projevují v konkrétní hudební praxi. Z nejedné zmínky nebo narážky v předcházejícím výkladu lze tušit již předem, že se tato zákonitost nebude v živé hudební praxi projevovat mechanicky, lineárně, nýbrž v jistém přehodnocení, způsobeném tím, že hudební umění nelze zúžit jen na pole harmonie, neboť se na něm — přes vedoucí úlohu harmonie — podílejí též jiné složky. Proto musí harmonická zákonitost v hudebním uměleckém projevu na každém kroku uzavírat kompromis s oprávněnými požadavky ostatních hudebních sil; v živé hudbě se proto jeví v jisté deformaci, asi tak, jako je perspektivní obraz nějakého předmětu postižen určitým zkreslením jeho skutečné podoby, aniž by se proto o něm mohlo říci, že je méně pravdivý. Je však známo, že i z perspektivního průmětu, hodnotíme-li jej správně, lze skutečnou podobu zobrazeného předmětu spolehlivě zrekonstruovat; a podobně tomu je i v našem oboru. Můžeme tedy říci, že úkolem teoretické harmonie je kromě stanovení základních rysů harmonické zákonitosti též odkrývat formy, jimiž se tato zákonitost projevuje, a přiměřeným výkladem odstraňovat zdánlivé rozpory mezi teorií a praxí.

Až dosud jsme si povšimli jediného konkrétního projevu harmonických vztahů, a to ještě velmi povrchně a schematicky; šlo přitom o spojení dvou trojzvuků, představujících realizaci dvou harmonických jednotek, jedné kinetické a druhé statické. Zabývali jsme se přitom dvěma různými, v jistém smyslu protikladnými spoji: spojem dominanty s tónikou (D—T), jenž se nazývá též *závěrem autentickým*, a subdominanty s tónikou (S—T) čili tzv. *závěrem plagálním*; znázornili jsme si je však způsobem co nejschematictějším, jak v praxi zpravidla ani nepřicházejí. Již to, že jsme se omezili na pouhé tři hlasy, bylo v patrném rozporu s klasickou praxí, kde je pravidlem čtyřhlas, neboť čtyřhlas byl po celou dobu vlády harmonie jakousi normou konkrétního hudebního myšlení a není takřka praktické učebnice harmonie,

kteřá by z této skutečnosti nevycházela.<sup>45</sup> Kdybychom však byli prve použili čtyřhlasu k vyjádření harmonických jednotek, byli bychom si věc značně znesnadnili, poněvadž harmonická jednotka obsahuje pouze tři tóny, takže je zřejmé, že realizovat trojzvuk ve čtyřhlasu předpokládá tzv. *zdvojení*<sup>46</sup> některého z jeho tónů. Nemůžeme jistě očekávat, že volba tónu, který zdvojíme, bude záviset jenom na libovůli; spíše bude řízena harmonickými důvody, které dosud neznáme.

Ve skutečnosti však již zde, když začneme vyšetřovat způsob vyjádření trojzvuku v reálném čtyřhlasu, narazíme na první komplikace. Kdyby se skladebná praxe měla přesně řídit schématem

$$f - a(s) - \begin{array}{|c|} \hline c \\ \hline c \\ \hline \end{array} - e(s) - \begin{array}{|c|} \hline g \\ \hline g \\ \hline \end{array} - h(es) - d,$$

o němž jsme přesvědčeni, že vystihuje základní harmonické vztahy v tónině, platila by pro každý ze tří trojzvuků ve schématu obsažených jiná směrnice podle jeho funkce: U tóniky by bylo možno stejně dobře zdvojit primu jako kvintu, u dominanty však pouze primu, kdežto u subdominanty zase naopak výhradně kvintu. Pro potřeby hudební praxe však je taková diskriminace jinak stejných trojzvuků neúnosná. Hudební praxe sice u jednotlivých trojzvuků dobře (a na prvním místě) rozeznává jejich harmonickou funkci, přece však daleko živěji pocituje, že jde neustále o týž souzvukový útvar, realizovaný pouze v různé výškové poloze. Proto hledá, jak by všechny tři bytostně odlišné harmonické jednotky vyjádřila jediným společným způsobem, jedinou technikou.

Opírá se přitom o hluboce zakořeněnou představu, že všechny konkrétní vícezvuky se vrší směrem od nejhlubšího tónu k nejvyššímu, a dává této představě výraz tím, že u původních akordických forem nazývá nejhlubší (basový) tón tónem základním, jako kdyby tento tón byl stěžejním tónem celého útvaru a vlastním nositelem jeho harmonické funkce, bodem, do něhož se promítá celá váha a celý smysl

<sup>45</sup> Obyčejně se mluví o tzv. *reálném čtyřhlasu*, čímž se míní soubor čtyř hlasů, z nichž každý se ubírá svou vlastní cestou a neztotožní se ani na okamžik s hlasem jiným. K tomu by podle klasických představ došlo nejen postupem dvou hlasů v jednozvucích (v *unisonu*), nýbrž též postupem v čistých oktávách. Protože by se tak dva hlasy zredukovaly (byť i se to stalo na jediný spoj) na hlas jediný, změnil by se tím čtyřhlas na trojhlas, a proto se v klasické hudební větě kvalifikuje *postup hlasů v unisonu i v čistých oktávách jako chybný* (tzv. *paralelní oktávy* nebo *krátce oktávy*). Poněvadž čisté kvinty klasikové pocitovali jako konsonance bezmála tak dokonalé jako čisté oktávy a krom toho též jako intervaly zvukově nepříjemně prázdné, považovali postup hlasů v souběžných *čistých kvintách* za stejně chybný jako postup v čistých oktávách (tzv. *paralelní kvinty*, *kvintové paralely* nebo prostě *kvinty*). Na rozdíl od pozdějšího vkusu se s ním dovedli smířit jen tam, kde hudební věta vybočovala z běžných klasických zvyklostí (např. při chromatickém postupu).

<sup>46</sup> Tj. vyjádření jednoho ze tří tónů trojzvuku dvěma hlasy. Poněvadž v harmonii pokládáme opakování stejnojmenného tónu v různých oktávách za stále týž tón, rozeznáváme vedle zdvojení tónů v *unisonu* (jednozvuku) též zdvojení v *oktávě* a ve dvojité oktávě (*kvintdecimě*).

vícezvuku.<sup>47</sup> Již v historické části jsme byli nuceni rozlišovat mezi logickým významem (funkcí) harmonických jevů a mezi jejich zvukovým účinem, ačkoli tam jsme ještě nenahlíželi do struktury hudebního jazyka zdaleka tak hluboko jako teď. Tím spíše nyní si musíme uvědomit, že povaha okamžitě zaznívajícího reálného zvuku je schopna podstatně ovlivňovat úpravu konkrétního vyjádření harmonické jednotky; na druhé straně je předem zřejmé, že tento vnější vliv nebude schopen způsobit takovou deformaci, která by mohla ohrozit pochopení funkce vyjadřované harmonické jednotky. V případech, jimiž se právě zabýváme, však prozatím toto nebezpečí nehrozí; neboť platí-li v praxi pravidlo, že u trojzvuku<sup>48</sup> je nejlépe zdvojit základní tón (tj. primu harmonické jednotky), pak je již z prve uvedeného schématu zřejmé, že to vyhovuje jak tónice, tak ještě spíše dominantě též z ryze harmonických důvodů. Subdominantě ovšem tato úprava nevyhovuje, a proto se subdominanta po této stránce podřizuje svým partnerům, a to silnějším partnerům, jak brzy uvidíme. V praxi však dále také platí, že v případě potřeby není námitek proti zdvojení kvinty, což zase naopak vyhovuje postavení subdominanty ve schématu (tónice to také neodporuje). Naproti tomu zdvojení tercie se považuje za nevhodné, ba dokonce za chybné, je-li tercie chápána jako citlivý tón. I tato negativní směrnice je ve shodě s požadavky našeho schématu, poněvadž v něm tercie nikdy nemůže být obsazena dvojmo (to je výsadou primy a kvinty); víme nadto také, že tercie je jakýmsi kritickým tónem harmonické jednotky, neboť budí zvláštní pozornost tím, že jen ona rozhoduje o tónorodu jednotky, takže se již proto nehodí ke zvukově masivnímu vyjádření dvěma hlasy, i když právě není citlivým tónem.<sup>49</sup>

V předcházejícím odstavci jsme označili tóniku a dominantu jako silnější partnery subdominanty, aniž jsme to výslovně zdůvodnili; přesto byl důvod jejich přednosti vyjádřen již tam, byť i v jiném spojení. Z pouhého pohledu na prve citované schéma

<sup>47</sup> Jak víme již z historické části, zachází toto pojetí aspoň v teorii u některých směrů ještě dále: Pod tlakem akustických představ posuzuje tvrdý trojzvuk jako pouhý produkt základního tónu, jemuž proto již Rameau přisoudil název *générateur* a jeho význam zdůraznil pojmem *fundamentálního basu*. (Řekne-li se tedy v tomto pojetí např. trojzvuk 1. stupně, znamená to vlastně trojzvuk, který vzniká jako zplodina 1. stupně ve stupnici; nyní je snad již patrné, proč se této termonilogii podle možnosti vyhýbáme, přestože je vžitá.) Akustický výklad však přiléhá toliko durovému trojzvuku, kdežto mollový trojzvuk se mu naprosto vymyká. Nicméně prostý hudební cit chápe oba konsonantní trojzvuky (dur i moll) úplně stejně a nic na tom nemění, že se někteří dualističtí teoretikové (např. Oettingen, Riemann) pokoušeli prokázat opak. Je jisté zřejmé, že pro svůj účel nepotřebujeme znát pravý důvod, proč takto trojzvuky vnímáme; stačí jen vědět, že v hudební praxi se vícezvuky tímto mechanickým způsobem chápou, a pak zbývá jen vyšetřit, k jakým deformacím v projevu harmonické zákonitosti dochází působením těchto vnějších sil.

<sup>48</sup> Aby snad nedošlo k nedorozumění, je třeba upozornit na to, že v této souvislosti uvádíme z praxe jen pravidla, která se vztahují na tzv. *hlavní trojzvuky* v tónině (T, S, D); je to ostatně patrné již z toho, že stále jednáme jen o vyjádření harmonických jednotek.

<sup>49</sup> U citlivého tónu je zdvojení proto nevhodné, že jde o determinovaný kinetický tón, předpokládající nutný postup k předem známému cíli. Tento postup by musily vykonávat oba hlasy na citlivém tónu zúčastněné společně, a tak by se dostaly do konfliktu s pravidlem, vyjádřeným výše v pozn. <sup>45</sup>.

je totiž očividné, že tónika a dominanta vycházejí mechanickému způsobu chápání vícezvuků vstříc tím, že u nich tzv. základní tón připadá na tón ve schématu přirozeně zdůrazněný, tedy (v obou případech) na stěžejní bod tóniny; u subdominanty tomu tak není. Do výjimečného postavení v hudební praxi tudíž tóniku i dominantu přivádí shoda mezi zřetelem čistě harmonickým a zřetelem technicky zvukovým.

Proto na vývojovém stupni, kde se uplatňují pouze základní harmonické vztahy, pozorujeme výraznou převahu tóniky a dominanty nad subdominantou, která je odkázána (aspoň ve statistickém smyslu) na nepoměrně podřízenější úlohu. Při povrchním pozorování by tento rozpor mezi živou hudební skutečností a teoretickým schématem, z něhož stále vycházíme, mohl vést k názoru, že souměrnost a protikladnost harmonických jevů, kterou vyjadřuje prostorové rozvržení schématu, je toliko neživým teoretickým postulátem. Když se však na celou otázku podíváme na světle předcházejících odstavců, považujeme tento rozpor za zdánlivý a vysvětlujeme si jej takto: Abychom navázali na přirovnání z počátku tohoto paragrafu, představujeme si hudební praxi jako nesouměrný a k dominantní straně vychýlený perspektivní obraz dokonale souměrné harmonické zákonitosti.

Toto vychýlení klasického harmonického materiálu směrem k dominantní straně má přirozeně za následek, že ze dvou základních harmonických spojů, které jsme se na začátku paragrafu hotovili rozebírat, je pro hudební praxi nepoměrně charakterističtější tzv. závěr autentický, vyjadřující vztah dominanty k tónice, než tzv. závěr plagální, vyjadřující obdobný vztah subdominantní harmonické jednotky. Ba hledáme-li v těchto dvou závěrech, viditelně představujících realizaci nejzákladnějších harmonických vztahů,<sup>50</sup> klíč k poznání harmonické zákonitosti, jak se o to skutečně někteří teoretikové pokoušeli, neměli bychom přehlédnout skutečnost, že plagální závěr je v klasickém hudebním projevu ještě daleko řidším zjevem, než jak by odpovídalo výskytu subdominanty. Neboť v klasickém hudebním vyjadřování následuje po subdominantě častěji dominanta než tónika, takže klasická hudební praxe zná subdominantu lépe v poměru k dominantě než v poměru k tónice, jež jsme ovšem nuceni považovat za základnější. Proto pro klasický harmonický schematismus je spíše než dvojice právě zmíněných závěrů příznačnější a charakterističtější tzv. tonální kadence,<sup>51</sup> v níž jsou všechny tři harmonické jednotky uvedeny v jedné souvislosti, čímž teprve jsou dány předpoklady k bezpečnému určení jejich funkce. Již z výkladu o proměnách harmonicky založeného hudebního jazyka v historické

<sup>50</sup> Pro jasnější představu je třeba si dobře uvědomit již na tomto místě, že plagální závěr není leč obráceným závěrem autentickým, hledíme-li na věc mechanicky. Hrajeme-li např. autentický závěr z *C dur* ( $g-h-d : c-e-g$ ) ve zpětném pohybu ( $c-e-g : g-h-d$ ), vidíme, že se technicky shoduje se závěrem plagálním z tóniny *G dur*. Z toho se znovu potvrzuje rozhodující význam funkce, neboť záleží jen na tom, který z obou spojovaných akordů chápeme jako tóniku. Zároveň pozorujeme, že závěr jako spoj dvou akordů v tzv. kvintovém poměru sám o sobě k jasné stabilizaci funkcí nestačí.

<sup>51</sup> Tj. spojení tří hlavních trojzvuků tóniny v ustáleném pořadí S—D—T. Pokud uvažujeme jen o harmonických jednotkách, není jiné sestavení kadence možné; později se však seznámíme s jejími obměnami. — Srov. též pozn. <sup>116</sup> v hist. části.

části víme, jak základní význam připadá kadenci v klasickém hudebním myšlení, a to právě proto, že kadence je nejúspornějším prostředkem k dokonalému vyjádření tóniny. Nebudeme se proto zabývat studiem autentického a plagálního závěru, jak to učinil např. Basevi, nýbrž opřeme se v dalším svém postupu o pozorování tonální kadence jako nejpříznačnějšího vnějšího projevu skryté harmonické zákonitosti. Můžeme tak učinit tím spíše, že kadence klasikům (i pozdějším skladatelům) neslouží jen k členění skladby na ucelené formální články, jak jsme o tom mluvili při výkladu o tzv. *nekonečné melodii* (str. 149), nýbrž že též velmi často tvoří páteř celého harmonického průběhu těchto formálních článků, které tedy jsou jakýmsi jejím rozšířeným rozpracováním; dá se proto právem říci, že *tonální kadence je normou klasického harmonického myšlení*, ovládajícího přes všechny slohové pokroky většinu živé hudby.

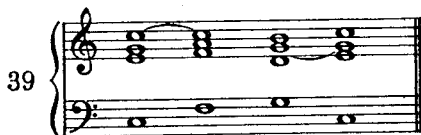
Povšimněme si nejprve ustáleného pořadí, v němž harmonické jednotky v kadenci po sobě následují. Že tónika jako cílový statický akord nutně musí zaznít až na posledním místě, je předem zřejmé; proč však tvrdošjně trváme na tom, aby subdominanta předcházela dominantě, to je již méně zřejmé. Mohli bychom se sice spokojit prostým konstatováním, že jde o kategorický požadavek našeho hudebního citu, avšak výsledky dosavadních úvah nám dovolují si zdůvodnit podvědomý postulát též logicky. Víme totiž, že dominantu pociťujeme jako daleko výraznější pohybový prvek než subdominantu (a víme také proč). Nejsou-li však obě kinetické harmonické funkce stejně výrazné, pak je zcela přirozené, aby napřed nastoupil pohybový prvek slabší a pak teprve prvek silnější; neboť základní *zákon gradace*, jehož platnost není omezena pouze na hudební umění, vyžaduje, aby se pohybové napětí v kadenci stále stupňovalo, dokud se neuvolní nástupem statické tóniky.

Subdominanta je tedy v kadenci dominantou odloučena od tóniky a její vztah k tónice se neprojevuje tak patrně jako v plagálním závěru. Tato skutečnost nám za cenu malého odbočení dovoluje dodatečně si vysvětlit jistý rozpor, který nám zbyl z úvah o citlivém tónu. Tam jsme totiž viděli, že proti dominantě, která je v praxi vždy vyjadřována výraznější formou durového kvintakordu se stoupajícím citlivým tónem, stojí méně důsledná forma subdominanty, která bývá v durovém tónorodu vyjadřována pravidelně trojzvukem durovým, zbaveným optimální účinnosti právě nepřítomností klesajícího citlivého tónu. Zde jsme si uvědomili, že v kadenci dominantanta přichází bezprostředně před tónikou, subdominanta však nikoli;<sup>52</sup> lze tedy říci, že v situaci, do níž hudební praxe subdominantu ve většině případů zatlačila, nejsou pro ni podmínky prostě tak příznivé jako pro dominantu. Poněvadž tato situace nastává působením mimoharmonických příčin, není možno v praktické nerovnosti subdominanty s dominantou vidět důvod pro popření zásadní a všestranné protikladnosti obou kinetických harmonických jednotek.

<sup>52</sup> V dominantě, která v kadenci po subdominantě následuje, je sice fyzicky zastoupen cílový tón subdominantního citlivého tónu, nevystupuje tam však jako tónická kvinta, nýbrž ve funkci dominantní primy, a proto nevyžaduje tak kategoricky, aby subdominantní tercie k němu stála v poměru citlivého tónu.



Obrátme však již pozornost ke konkrétní realizaci kadence v hudební praxi. Abychom ji přitom viděli v úplné souvislosti, v níž často tvoří základní body harmonického půdorysu formálních článků klasicky cítěné hudební skladby, vyjdeme od její rozšířené podoby, vzniklé předesláním tóniky vlastní kadenci.<sup>53</sup> Způsobů, jimiž lze kadenci konkrétně realizovat, je ovšem bezpočet; pro náš účel však úplně postačí, použijeme-li jako pomocného podkladu co nejjobecnějšího vzorového vyjádření harmonické náplně kadence v typicky školském čtyřhlasu, přičemž úmyslně odhlédneme jak od rytmu, tak od snahy po melodickém oživení a vůbec po hudební hodnotě, neboť nám jde zase jen o schéma:



Třebaže i notovaný zápis kadence je stále ještě neživě schematický, přece jen nás ve srovnání s dosavadními teoretickými úvahami nepoměrně více přibližuje hudební praxi. Poněvadž hudební praxe pracuje s konkrétními akordy jako představiteli harmonických jevů, užívá k vystižení jejich vzájemného poměru poněkud jiné nomenklatury, než s jakou jsme se až dosud spokojovali. Mluvili jsme např. o autentickém závěru jako o vyjádření dominantního poměru a učinili jsme si tento poměr hmatatelnějším tím, že jsme si v závorce vyjádřili obě harmonické jednotky jmény konkrétních tónů (např. *g—h—d: c—e—g*), vůbec však jsme se nezajímali o to, zda si máme prvý z obou akordů představovat výše nebo níže než druhý,<sup>54</sup> a právem jsme toho nedbali, poněvadž z čistě harmonického hlediska nelze říci, zda jedna funkce leží výše či níže než druhá, neboť v podstatě vůbec nejde o prostorové vztahy. Harmonická praxe ovšem užívá konkrétních vícezvuků a ty se nevyhnutelně promítají do určité absolutní výšky. Potom je ovšem nejen možné, nýbrž i nezbytné vyjadřovat vzájemný rozdíl dvou akordů výškovým rozdílem mezi nimi, tj. klasifikovat je stoupajícím nebo klesajícím intervalem. Tak o prvých dvou trojzvucích v př. 39 řekneme, že jsou k sobě v poměru stoupající (čistě) kvarty; poměr druhého trojzvuku se třetím klasifikujeme intervalem stoupající (velké)

<sup>53</sup> Tj. T—S—D—T místo pouhého S—D—T. V tomto uspořádání se harmonický pohyb jeví jako vychýlení hudebního proudu z počátečního bodu klidu a jako opětný návrat zpět k východisku, nyní teprve jak náleží ověřenému. Je to harmonický vývoj, který je schopen každý posluchač přímo sledovat, a který proto umožňuje orientaci po formálním průběhu klasické skladby, jejíž základní články vznikají z uskutečňování tohoto vývoje. Nyní je snad také srozumitelnější, co jsme měli na mysli, když jsme v historické části mluvili o harmonii jako formotvorném principu skladby.

<sup>54</sup> Po pravdě řečeno měli jsme jisté potíže i s tím, když jsme v § 4 sestavovali svá tóninová schémata; tam jsme se uchýlili k takovému řešení, aby společný tón dvou harmonických jednotek padl na totéž místo ve schématu, avšak učinili jsme tak jen pro větší názornost.

sekundy a o třetím a čtvrtém trojzvuku mluvíme jako o trojzvucích v poměru klesající (čisté) kvinty.

Každému je předem zřejmé, že na harmonickém poměru prvních dvou akordů v příkladu se nic nezmění, bude-li první tón v basu (*c*) vyjádřen o čistou oktávu výše jako *c*<sup>1</sup>. Kdybychom na věc hleděli čistě mechanicky, musili bychom po této změně říci, že tyto dva akordy již nejsou v poměru stoupající kvarty, nýbrž že se jeví v poměru klesající kvinty. Harmonická praxe ovšem od počátku uznávala totožnost těchto dvou poměrů či — lépe řečeno — uznávala je za dvojí vyjádření téhož poměru, totiž poměru stoupající kvarty nebo klesající kvinty.

Harmonická praxe však v této věci zašla ještě dále. Představme si, že by první dva akordy v př. 39 zazněly v obráceném pořadí, tedy napřed S a pak T (šlo by tedy o tzv. závěr plagální); v tomto pořadí jsou oba trojzvuky v poměru klesající kvarty, resp. stoupající kvinty, tedy právě v obráceném poměru než před svým přemístěním. Technicky se však přemístěním na spoji nic nezměnilo, takže z čistě technického hlediska lze říci, že jde o spoj v témž poměru, jenže obráceným směrem. Vycházejíc z tohoto pojetí provedla harmonická praxe celkem přirozené zevšeobecnění: Mluví prostě o spojích v kvintovém poměru bez ohledu na to, zda jde o kvintu stoupající či klesající (resp. klesající či stoupající kvartu), poněvadž jejich technické provedení se řídí společnými pravidly: Oba trojzvuky vykazují společný tón, jež je možno „zadržet“, a poskytují možnost kráčet proti kvintovému (nebo kvartovému) postupu v basu sekundovými kroky v obou zbývajících hlasech.

V tomto velkorysém zevšeobecnění se ovšem teorie nemůže harmonické praxi podříditi, poněvadž se jím zahrnují pod společný termín kvintového poměru dva protikladné harmonické vztahy, z nichž jeden označujeme jako vztah (poměr) dominantní, kdežto druhý jako vztah subdominantní; kdybychom mezi nimi nerozlišovali, unikly by nám i poznatky, kvůli nimž jsme vlastně notované schéma kadence v př. 39 vůbec uvedli. Na druhé straně však nesmíme přehlédnout, že praxe při tomto zjednodušování nejedná svévolně, nýbrž do jisté míry v souhlasu s hudební zkušeností. Neboť si musíme uvědomit, že když nasloucháme spoji dvou akordů, nevnímáme jen funkci každého z nich, danou jeho poměrem k tónice; ještě živěji vnímáme bezprostřední vzájemný poměr obou akordů, poněvadž ten je obsažen přímo ve zvukovém vjemu, jenž v tom okamžiku útočí na naši představivost naléhavěji než skrytý mechanismus stálých tonálních vztahů.

Proto také při rozboru kadence nepostačí konstatovat funkci jednotlivých souzvuků, jež jsou v ní sdruženy, nýbrž je třeba věnovat pozornost také povaze jednotlivých spojů, které vznikají vždy mezi dvěma sousedními akordy, které kadence obsahuje. Tím se totiž ukáže, které ze vztahů, jež mohou mezi harmonickými jednotkami vůbec vzniknout, byly do kadence převzaty ve formě konkrétních spojů a tím také povýšeny na vzor a normu praktického harmonického myšlení.

Začneme přitom od spoje, který vzniká mezi posledními dvěma trojzvuky v rozšířené kadenci (D—T), poněvadž jej dobře známe jako tzv. závěr autentický. Technicky lze mluvit o *spoji v poměru stoupající kvarty*, resp. klesající kvinty, budeme však raději užívat termínu spoj v poměru dominantním. Poněvadž tento

spoj směřuje přímo k tónice a poněvadž vyjadřuje vztah dominanty k tónice, která se skutečně bezprostředně po dominantě ozve, nemůže u tohoto spoje nastat jiné chápání obou akordů než ve smyslu jejich vlastních funkcí: Jejich bezprostřední vzájemný poměr (ve smyslu předminulého odstavce) se ztotožňuje s jejich funkcí.

Aby význam tohoto — zdánlivě snad zbytečného, ne-li samoučelného — zjištění lépe vystoupil, obraťme nyní pozornost k prvému ze spojů v příkladu 39 ( ke spoji T—S mezi 1. a 2. akordem). Hledíme-li jen k bezprostřednímu vzájemnému poměru obou trojzvuků, které tento spoj tvoří, vidíme, že se dokonale shoduje s poměrem mezi posledními dvěma akordy příkladu. Neboť i v tomto případě jde o spoj v poměru stoupající kvarty (resp. klesající kvinty), tedy o spoj v poměru dominantním; bezprostřední vzájemný poměr obou trojzvuků se však neztotožňuje s jejich funkcí, poněvadž nejde o spoj dominanty s tónikou. Nicméně při tomto pohledu na věc můžeme pronést poněkud paradoxně znějící větu, že spojení tóniky se subdominantou je spojením v dominantním poměru;<sup>54a</sup> je ovšem jasné, že v tomto příkladě k záměně funkcí v naší představivosti ještě nedojde, poněvadž je příliš jednoduchý; jakmile však se hudební věta přiměřeně zkomplikuje, budeme již musít s možností takové záměny počítat: Bezprostřední vztah konkrétních akordů pak může způsobit, že tónika před subdominantou se bude jevit spíše jako dominanta subdominanty, neboť její bezprostřední vztah přehluší její skutečnou funkci.

Ještě než postoupíme k poslednímu spoji, který nám v rozšířené kadenci ještě zbývá, pokusme se z dosavadních zjištění vyvodit důsledky: Ačkoli prozatím nepočítáme s právě naznačeným přesunem funkčního chápání jednotlivých trojzvuků, přece jen nemůžeme podceňovat skutečnost, že v rozšířené kadenci je dvakrát zastoupen spoj dvou akordů v poměru dominantním; není to pro nás nic překvapivého, poněvadž vychýlení harmonické praxe k dominantní straně jsme zjistili již dříve. Poněvadž kadenci přiznáváme normativní vliv na harmonické myšlení v praxi, vysvětlujeme si výraznou převahu dominantních vztahů v klasické (a pozdější) hudbě také jako důsledek uspořádání konkrétních souzvuků v kadenci, a nikoli jako průlom do představy o zásadní protikladnosti kinetických funkcí. Ostatně až budeme jednat o tzv. *charakteristických disonantních útvarech*, dobře poznáme, že subdominanta se i tak prosadila ve větším rozměru a častěji, než se na první pohled zdá, ovšem jinou formou.

Jak jsme prve konstatovali, zahrnuje hudební praxe dominantní i subdominantní poměr pod společný pojem spojování trojzvuků v poměru kvintovém. Chtějíc zdůraznit, že přitom mezi oběma zúčastněnými trojzvuky prostředkuje tón, který je v obou zastoupen, totiž tzv. společný tón,<sup>55</sup> nazývá trojzvuky v tomto poměru

<sup>54a</sup> Naopak je také možno říci, že spojení tóniky s dominantou je spojením v subdominantním poměru. Obě tyto paradoxní věty jsou logickým důsledkem skutečnosti, že tónika se má k subdominantě jako dominanta k tónice.

<sup>55</sup> Rameau užíval pro společný tón termínu *liaison* (srov. str. 126) a považoval za harmonicky zdůvodněné pouze spojení, které se ospravedlňuje přítomností společného tónu. Proto se snažil všechny spoje převést na tento vzor, dostal se tím však do sporu s dobovou kompoziční praxí.

trojzvuky příbuznými; užití-li tohoto názvosloví, můžeme říci, že jsme doposud nejednali o jiných harmonických vztazích než o takových, které lze realizovat spojením příbuzných trojzvuků.

Avšak uprostřed rozšířené kadence, a to mezi jejím 2. a 3. akordem, narazíme na spoj trojzvuků, které nemají společný tón; jde tedy o spoj trojzvuků nepřibuzných. Povšimneme-li si nejprve intervalu, jímž lze tento spoj označit, řekneme, že je to *spoj v poměru stoupající (velké) sekundy*;<sup>56</sup> zdá se skoro nadbytečné výslovně upozorňovat na to, že dva nepřibuzné trojzvuky nelze vytvořit v jiném než sekundovém poměru, pokud se omezujeme na diatonický materiál. Kdežto u spojů trojzvuků příbuzných jsme uvažovali o praktické možnosti provést je zpětným směrem (tedy místo D—T uvést spoj T—D), je třeba si u spoje v poměru sekundovém uvědomit, že v klasické praxi to možné není, a to proto, že dokud máme k dispozici jen tři hlavní trojzvuky, vyžadovalo by to postup od dominanty k subdominantě, který se přičil klasickému vkusu, jak jsme již viděli.

Technická problematika spojení dvou trojzvuků v sekundovém poměru je zcela odlišná od spojů, jimiž jsme se až dosud zabývali, poněvadž u nepřibuzných trojzvuků není provedení spoje usnadněno existencí společného tónu. Kdyby se jejich spojení mělo uskutečnit nejúspornějším pohybem hlasů, bylo by nezbytné postupovat všemi hlasy o sekundu výše; mělo by to ovšem za následek souběžné postupy v čistých oktávách a kvintách, a proto je tento způsob spojení v mezích klasické hudby prostě nepředstavitelný. V praxi se užívá jediného způsobu, jenž je dobře patrný z příkladu č. 39: Jeden z hlasů (pokud jednáme jen o kvintakordech, je to vždy bas) postupuje od základního tónu subdominanty k základnímu tónu dominanty; vykonává tím krok stoupající sekundy, vystihující vzájemný poměr obou trojzvuků. Naproti tomu ostatní hlasy, vyjadřující dohromady všechny tři tóny trojzvuku, postupují protipohybem k basu, tedy směrem dolů, na nejbližší akordický tón následující dominanty, kterou opět samy vyjadřují celou. Jak patrně, předpokladem úspěšného provedení tohoto spoje je, aby subdominantní byla vyjádřena zvukově nejvýhodnějším způsobem, tj. se zdvojením základního tónu, který je prozatím vždy zastoupen v basu. Jediným hlasem, který by mohl bez závadných postupů v kvintách, resp. oktávách postupovat souběžně s basem, tj. směrem vzhůru, je hlas přinášející subdominantní tercii, poněvadž proti souběžným terciím (nebo sextám) neměli klasikové námitek; naopak jich užívali, kde to jen bylo možné. V našem případě však to možné není; kdybychom totiž vedli subdominantní tercii vzhůru, vyšla by nám u dominanty zdvojená terciie, která je v kadenci vždy citlivým tónem. Proto nezbyvá jiné normální řešení než to, které je schematicky znázorněno 2. a 3. trojzvukem v př. 39.

Nebylo by však správné, kdybychom pro čistě technickou problematiku, vyplývající z představ o náležitém vedení hlasů, úplně přehlédli stopy skryté harmonické

<sup>56</sup> Tento spoj se neoznačuje intervalem klesající (malé) septimy, poněvadž jej chápeme jako spoj dvou sousedních trojzvuků. Podobně se nemluví o spojích v poměru sextovém, nýbrž zásadně v poměru terciovém; jsou to ovšem spoje, jež nemohou mezi harmonickými jednotkami vzniknout.

zákonitosti, zjistitelné i ve spoji, který je tak pevně spoután technickými ohledy. Neboť ryze technické zřetel se neprosazují pouze proti ryze harmonickým požadavkům, jak by se snad mohlo zdát z toho, že si kategoricky vyžadují zdvojení subdominantní primy, ačkoli o subdominantě víme, že by jí spíše mělo vyhovovat zdvojení kvinty (jako stěžejního tónu); s touto potíží jsme se ostatně vyrovnali již dříve. Ve všem ostatním však provedení spoje souhlasí s požadavky harmonické zákonitosti: Tři hlasy, přinášející dohromady celý trojzvuk, vykonávají postup směrem dolů, který je pro subdominantu charakteristický. Zvukově sice pravidelně převládá dojem, jakoby celý akord postupoval vzhůru, poněvadž sekundový krok od základního tónu subdominanty k základnímu tónu dominanty přináší skoro vždy bas, do něhož si náš sluch mechanicky soustřeďuje celou váhu souzvuků; je však třeba uvážit, že z hlediska čistě teoretického je subdominantní základní tón zdvojen nadbytečně a že subdominantní prima v jiném hlase tak jako tak vykonává svůj přirozený postup směrem dolů. Nejpodstatnější však na celém spoji je, že subdominantní tercie, která je za příznivých okolností klesajícím citlivým tónem, musí — jak jsme prve ukázali — postupovat směrem dolů (ke svému cílovému tónu) v každém případě, tedy i tehdy, když citlivým tónem není (je-li totiž subdominant vyjádřena durovým trojzvukem, jak tomu bývá v durovém tónorodu pravidlem).

U spojů trojzvuků příbuzných jsme si povšimli toho, že posuzovány samy o sobě jsou funkčně víceznačné; tak např.  $g-h-d: c-e-g$  lze podle okolností chápat právě tak dobře ve smyslu D—T z *C dur* jako T—S v *G dur*. Jinak se věc má u trojzvuků nepříbuzných. Je-li jejich spoj skutečně proveden tak, aby vyhovoval výše komentovaným technickým požadavkům, je funkčně jednoznačný a chápeme jej ve smyslu spojení S—D;<sup>57</sup> funkční jednoznačnost pak značí totéž jako jednoznačnost tonální, poněvadž konkrétní akord může mít určitou funkci zase jen v určité tónině. Můžeme tedy říci, že spojení subdominanty s dominantou je samo o sobě charakteristické pro určitou tonalitu.

Kdybychom si tento výsledek chtěli objasnit spíše mechanicky, mohli bychom poukázat na to, že dvě harmonické jednotky v poměru příbuzných trojzvuků podávají toliko pět ze sedmi tónů, které čítá tónový materiál klasické diatonické tóniny; je to způsobeno tím, že oba trojzvuky se stýkají ve společném tónu. Naproti tomu nepříbuzné trojzvuky nemají společný tón, a proto dvě harmonické jednotky v poměru nepříbuzných akordů vyjadřují šest různých tónů; mezi jejich šesti tóny chybí pouze tónická tercie, o níž víme, že sice rozhoduje o tónorodu, nikoli však o tonalitě,<sup>58</sup> takže funkční jednoznačnost je pojištěna.

<sup>57</sup> Podmínkou ovšem je, aby trojzvuk, který má vystoupit v roli dominanty, byl vyjádřen v durové podobě, poněvadž hudební praxe, která je zde rozhodující, nezná dominantu bez citlivého tónu. U subdominanty sice obdobné podmínky není, avšak spoj mollové subdominanty s durovou dominantou je nesporně výraznější.

<sup>58</sup> Vzhledem k dosti značnému odstupu od příslušného výkladu je třeba připomenout, že na durovou a (tzv. stejnojmennou) mollovou tóninu hledíme jako na dvojí vyjádření téže tonality.

Proti tomuto mechanickému vysvětlení je však možno postavit i vysvětlení harmonické: Použijeme-li dvou harmonických jednotek v poměru trojzvuků příbuzných, nemůže tato sestava obsahovat víc než jeden kinetický prvek, poněvadž jeden z obou členů bude v každém případě tónikou, která je statická, směrově neutrální; proto taková sestava k dostatečné orientaci nestačí. Dvě harmonické jednotky v poměru trojzvuků nepříbuzných však nelze chápat jinak než jako dva kinetické prvky, z nichž jeden ukazuje vzhůru, kdežto druhý dolů; tím je — abychom se vyjádřili obrazně — předem naznačen bod, v němž se oba směry protnou, bod, v němž leží statická tónika.<sup>59</sup>

V tom právě je důvod estetické účinnosti kadence. Protiklad obou kinetických harmonických jednotek jasně navodí očekávání cílové jednotky statické, totiž tóniky jako tonálního centra, k němuž se všechny harmonické útvary v tónině vztahují. Nejde-li o kadenci rozšířenou, zbývá již jen nejistota, zda tónika (a tím i tónina) se prokáže jako dur či moll; jako taková však už je známa. Avšak i když jde o kadenci rozšířenou,<sup>60</sup> kde jsou nejen tonalita, nýbrž i tónorod ještě před nástupem kadence ve vědomí pevně stabilizovány, má kadence nenahraditelnou schopnost pádně ověřit tonalitu skladby; netoliko že spolehlivě navodí očekávání tóniky jako tonálního těžiště, nýbrž je též s to jednoznačným poukazem na definitivní cíl harmonického pohybu předem navodit očekávání konečného uzavření tohoto pohybu. Proto je kadence nejspolehlivějším prostředkem formového členění skladby a hlavním nástrojem formotvorné funkce klasické harmonie.

Ačkoli všechna zjištění, k nimž jsme dospěli v tomto paragrafu v souvislosti s rozbořením tonální kadence, mají v tom či onom smyslu zásadní význam pro další postup, přece jen hlavním posláním našeho rozboru bylo ukázat, které z konkrétních realizací harmonických vztahů (tj. které z harmonických spojů) si v harmonické praxi získaly v důsledku svého přijetí do tonální kadence zvláštní postavení vzorových spojů. I po rozšíření kadence jsme na tuto otázku obdrželi velmi jednoduchou odpověď: Kadenci se zdůrazňují pouze dva spoje, a to spoj v poměru stoupající (čisté) kvarty a spoj v poměru stoupající (velké) sekundy. První z nich jsme označili jako spoj v poměru dominantním a v souhlasu s mnoha teoretiky minulosti jsme viděli jeho typické vyjádření v tzv. *závěru autentickém*. Pro druhý spoj jsme sice neměli podobného názvu, ale jeho typické vyjádření nalezneme v tzv. *závěru polovičním*, jenž právě je spojením subdominanty s dominantou.

Tyto dva spoje tedy byly pro hudební praxi přede všemi ostatními spoji, odpovídajícími jiným základním harmonickým vztahům, povýšeny na vzor konkrétního hudebního myšlení; jak a s jakými důsledky, to je již věcí dalších paragrafů.

<sup>59</sup> Tím není ohrožena platnost věty, že ke spolehlivému určení tóniny je třeba tří harmonických jednotek (srov. § 3); neboť je patrné, že očekávaná tónika je skutečně jako třetí jednotka dána v předstávě.

<sup>60</sup> Jak se nyní ozřejmí, symbolizuje nám rozšířená kadence jakýkoli harmonický vývoj v určité tónině, uzavřený tonální kadencí. Tónika, předeslaná vlastní kadencí, zde tedy zastupuje libovolné spoje, které ještě před nástupem kadence tóninu mohou vyjádřit.

## § 7. Melodické prvky v harmonické větě

Nashromáždili jsme již množství poznatků o základních harmonických vztazích a rozbořem tonální kadence jsme pokročili též o krok po cestě, která dělí abstraktní harmonická schémata od živé hudební praxe. Kdybychom však stanuli před úkolem vyložit dosud získanými poznatky sebejednodušší klasickou skladbu, o níž bychom předem věděli, že se v ní uplatňují pouze nejzákladnější harmonické vztahy, zjistili bychom, že skoro napořád narážíme na jednotlivosti, které se dosavadním poznatkům vymykají, ačkoli zřejmě také náležejí do oblasti harmonie. Tato zdánlivá neúčinnost výtěžků teoretických úvah je nevyhnutelným následkem snahy pozorovat harmonické vztahy v nejjednodušší a nejschematičtější podobě,<sup>61</sup> zatímco živá hudební praxe je naší představivosti předkládá v nevyčerpatelné rozmanitosti vyjadřovacích forem. I tyto formy jsou předmětem nauky o harmonii, chápeme-li ji jako praktickou nebo aspoň teoreticko-praktickou disciplínu, a je užitečné si uvědomit, že praktické učebnice harmonie se obírají z největší části právě jimi; viděli jsme však již v předcházejícím paragrafu, že jsou povětšinou výsledkem působení jiných složek hudebního výrazu než čistě harmonických, a proto v teoretické harmonii jde pouze o to, abychom dovedli nalézt správnou spojitost mezi vyjadřovacími formami a harmonickými jevy, které se za nimi skrývají. Tato věta platí ještě důrazněji, jde-li o pouhý úvod do studia harmonie, jehož účelem je pouze výklad a všestranné objasnění základních teoretických pojmů i jejich vzájemné souvislosti. Proto v dalším nebudeme zachovávat postup, obvyklý v učebnicích harmonie, které jsou nuceny krok za krokem se vypořádat s technickou problematikou, většinou mimoharmonickou, nýbrž budeme sledovat ryze harmonickou stránku věci, nyní již poněkud složitější. K nejzákladnějším vyjadřovacím formám pak přihlédneme spíše na okraji a jenom potud, pokud je toho třeba k pochopení harmonických vztahů, jako jsme učinili již v předcházejícím paragrafu.

Aby smysl těchto řádek byl srozumitelnější, naznačíme si alespoň zhruba, jakými stylizačními praktikami se živý hudební projev vymyká ze schematického rámce jednoduchých teoretických kategorií. Tak především se v praxi skoro nikdy nesetkáme se sazbou, která by odpovídala odhmotněnému a výrazově neutrálnímu reálnému čtyřhlasu, jakého se užívá v harmonii, poněvadž skladebná praxe má vždy na zřeteli konkrétní hudební nástroj nebo nástrojovou sestavu a mimoto také konkrétní citový výraz, a podle toho stylizuje své harmonické záměry. Proto na jedné straně místo spojitého vedení hlasů ve strohých vertikálních akordech dává často přednost tzv. akordickým rozkladům, figuracím, různě rytmizovaným příznávkám a podobným konvenčním technickým prvkům, na druhé straně pak užívá hojného zdvojování a znásobování hlasů (v oktávách), a ještě častěji kombinuje obojí zároveň, takže není vždy snadné z notového zápisu o proměnlivém počtu pohyblivých hlasů

<sup>61</sup> Tak např. jsme harmonickou jednotku skoro vždy vyjadřovali jako kvintakord, ačkoli víme již z § 1, že může být vyjádřena nejrůznějším seskupením tří tónů, jež obsahuje.

rozbohem vypreparovat harmonické jádro v reálném čtyřhlasu. A přece, při poslechu skutečné hudby tuto práci podvědomě vykonává naše hudební představivost, která nám spolehlivě předkládá harmonický výtěžek slyšené hudební věty, ne sice přímo v reálném čtyřhlasu, ale přinejmenším v harmonických funkcích; podmínkou ovšem je, aby hudební věta svou složitostí nepřesahovala individuální schopnosti posluchače.

Abychom si ušetřili těžkopádný slovní popis, porovnejme mezi sebou tři příklady běžné klavírní stylizace klasického typu, které uvádíme jenom pro ilustraci:

Harmonický obsah všech tří ukázek je očividně týž: jde o střídání tóniky s dominantou po taktech.

V př. 40a jsou obě harmonické funkce vyjádřeny figurací, která se omezuje výhradně na tóny, z nichž se příslušný trojzvuk skládá; jde tedy opravdu o čistě stylizační záležitost, kterou se v teoretické harmonii nemusíme vůbec zabývat, jelikož převod skutečného zvuku (resp. notového zápisu) na harmonické jádro (resp. reálný čtyřhlas) je samozřejmý a bez problémů.

Naproti tomu v př. 40b zazní v časových mezích každé z obou funkcí v pohyblivém hlase pravé ruky po několika tónech, které nelze ztotožnit s úplným trojzvukem v levé ruce. Ve skutečnosti se ke každému trojzvuku ozve všech sedm tónů diatonické stupnice, a přece souhrnný výsledek slyšeného taktu nevnímáme jako sedmizvuk; nevnímáme však ani čtyřzvuky na těch šestnáctinových hodnotách, kde pohyb pravé ruky přidává ke kompletnímu trojzvuku v levé ruce odlišný čtvrtý tón: Naopak, drobné disonantní tóny chápeme jako pouhý průběžný melodický pohyb, který nevstupuje do harmonické podstaty.<sup>62</sup> Proto se tóny tohoto druhu v praktické harmonii nazývají (*disonantními*) *melodickými tóny*, aby se tím vyjádřil jejich rozdíl proti tzv. tónům akordickým.

Melodický pohyb pravé ruky v př. 40b je vlastně přidán k vlastní harmonické podstatě, která je beze zbytku vyslovena trojhlasem levé ruky; situace je o to jednodušší. Velmi často tomu však tak není; tak v př. 40c ustupuje v důsledku

<sup>62</sup> Ba můžeme říci, že v daném případě neslyšíme jako „harmonické tóny“ ani šestnáctiny  $e^1$  a  $g^1$  v prvním a  $h^1$  a  $d^1$  ve 2. taktu, ačkoli jsou v souhlasu s podloženým akordem, nýbrž že jako rozho-



melodického postupu pravé ruky podstatná složka trojzvuku (akordický tón  $g^1$ ) aspoň přechodně tónům, které do akordu zjevně nepatří (melodické tóny  $a^1$  a  $fis^1$ ). Tím se stane, že na druhé šestnáctině 1. taktu se objeví vertikální útvar  $c^1—e^1—a^1$ , který je dokonce schopen reprezentovat harmonickou jednotku (je obratem mollového trojzvuku  $a—c—e$ ), a podobně na 3. šestnáctině 2. taktu trojzvuk  $h—d^1—fis^1$ ; další dva náhodně vzniklé trojzvuky tuto vlastnost nemají. Avšak i kdybychom si příklad zahráli v docela volném tempu, nepodařilo by se melodickým tónům vytlačit z naší představy neustálou přítomnost tónu  $g^1$  jako rozhodující harmonické složky,<sup>63</sup> a ani zmíněné, pohybem svrchního hlasu vzniklé trojzvuky by se neuplatnily, takže harmonický výsledek by byl zase stejný jako v obou předcházejících příkladech.

Vidíme tedy, že i velmi jednoduchá hudební věta obsahuje kromě akordů, které jsou bez dalšího schopny představovat harmonické jevy, také mnoho tónů, které do ní vstupují melodickým postupem hlasů a nemají rozhodující vliv na konečný harmonický výsledek. Je zřejmé, že tyto tzv. melodické tóny nejsou produktem harmonické zákonitosti, kterou na těchto stránkách sledujeme, přesto však z toho nemůžeme a ani nechceme vyvodit, že bychom se jimi v úvodu do teoretické harmonie neměli vůbec zabývat. Kdybychom se v praxi setkávali vždy a všude jen s případy tak jednoduchými, jako jsou naše ukázky, mohli bychom se zajisté spolehnout na hudební cit, který by bezpečně vyloučil ze skutečného zvuku mimoharmonické pohybové prvky a ze složitého notového zápisu by vyškrtnl melodické tóny, takže by nám předložil holé harmonické jádro hudební věty. Z výkladu o př. 40c však je dobře vidět, že melodickým pohybem mohou v hudební větě vzniknout objektivně existující akordy, které však jako takové nevnímáme; v méně průhledných případech pak bude dosti obtížné stanovit, který z vertikálních průřezů, vznikajících pohybem hlasů, prokáže se ve výsledném dojmu jako výhradní nositel harmonické funkce a odkáže ostatní do role náhodných, harmonicky bezpodstatných útvarů. Poměrně často totiž nastane případ, že okamžitá sestava tónů svědčí o jiném harmonickém jevu, než který na daném místě skutečně vnímáme;<sup>64</sup> již proto je nezbytné obrátit pozornost též k těmto melodickým prvkům, které pronikají do harmonické konstrukce věty. Je to třeba tím spíše, že jinak bychom se vůbec nedotkli některých pojmů, bez

dující tón chápeme jenom prvou (a poslední) šestnáctinu v každém taktu, takže harmonický výsledek bychom si mohli zpodobit tak, jak ukazuje př. 41a nebo ještě lépe př. 41b:

41

<sup>63</sup> Připomeňme si v této souvislosti, co jsme v historické části pověděli o *melismatech* a o způsobu, jakým je chápeme (srov. str. 30 a n., zejména věty, k nimž se vztahuje pozn. <sup>8</sup> tamtéž).

<sup>64</sup> Tak např. trojzvuk  $c—e—a$  v př. 40c svědčí sám o sobě pro akord *a moll*, přesto však stále vnímáme trvání trojzvuku *C dur*.

nichž se nauka o harmonii nemůže obejít a jež shrnuje pod společný termín *melodických tónů*.

Technicky nejméně problematickým mezi nimi je tzv. střídavý tón, jehož příkladem jsou tóny *a* a *fis* v obou taktech př. 40c. V harmonické praxi se střídavý tón definuje jako melodický (mimoakordický) tón, který nastupuje sekundovým pohybem hlasu po akordickém tónu, aby se v pravidelném případě k němu zase navrátil stejnou cestou. Položíme-li větší důraz na způsob, jak střídavý tón chápeme v harmonické souvislosti, mohli bychom říci, že jej slyšíme jako harmonicky nedeterminované vychýlení hlasu, při němž v představě trvá původní harmonický jev; střídavý tón tedy je jakýmsi tónem nevlastním, který po dobu svého trvání zastupuje příslušný tón akordický. Z toho plyne, že výhodnější bude použít střídavého tónu u akordického tónu, který v zaznívajícím akordu není obsažen ještě v jiném hlase (tj. není zdvojen); neboť střídavý tón v daném okamžiku zastává funkci příslušného akordického tónu, takže můžeme říci, že zní místo něho, a proto není vhodné, aby zněl vedle něho, současně s ním. Klasická i pozdější praxe se touto zásadou skoro důsledně řídí a jejím výrazem je striktní předpis, že tón, ozdobený střídavým tónem, nemá být zdvojen v téže nebo vyšší poloze; takové zdvojení se toleruje nanejvýš v nižší poloze (tedy přinejmenším v oktávovém odstupu), a to ještě nejspíše jde-li o základní tón příslušného harmonického útvaru.

V technicky popisné definici střídavého tónu není výslovně vyceno, že je *disonantním* melodickým tónem, poněvadž střídavým tónem často vycházejí útvary, které z hlediska harmonické praxe disonantními souzvuky nejsou, jak jsme viděli i v našem příkladu 40c. Je sice pravda, že to jsou útvary, které by za jiných okolností mohly plnit třeba i funkci harmonických jednotek, kdybychom je však jako takové vnímali, nešlo by zase o střídavé tóny. Vždyť víme, že jako střídavé tóny budou chápány jen tehdy, potrvá-li v okamžiku jejich reálného zvuku v naší představivosti původní harmonický jev; a s tímto jevem jsou v rozporu, takže je chápeme jako disonanci bez ohledu na náhodné seskupení tónů okamžitého zvukového průřezu: Nechybíme tedy, označíme-li je jako disonantní i v definici. Výrazněji ovšem střídavý (a každý melodický) tón vyzní, je-li k ostatním hlasům v takovém poměru, že výsledek nelze v žádném případě slyšet jako konsonanci; tím je totiž odstraněno nebezpečí záměny melodického pohybu s pohybem harmonickým, k níž by v krajních případech mohlo dojít.

V této souvislosti jsme se poprvé setkali s útvary, které jsme klasifikovali jako disonantní; to proto, že zde jsme vůbec poprvé jednali o složitějších útvarech než o pouhých harmonických jednotkách. Otázku rozdělení harmonických jevů na *konsonance* a *disonance* jsme sice zodpověděli již v § 2 přijetím stanoviska, že za konsonantní útvary lze považovat jedině durový a mollový trojzvuk jako dvojí vyjádření téže harmonické jednotky, přece však je třeba se po zkušenostech se střídavými tóny k tomuto problému vrátit, poněvadž se ukázalo, že tohoto měřítko nesmíme užívat mechanicky. Nestačí totiž, aby daný zvukový podnět svým uspořádáním vyhovoval akustickým požadavkům, kladeným na harmonickou jednotku, nýbrž je třeba, aby také v tom smyslu byl opravdu vnímán. Jinými slovy: Pocit konsonance

nastane tehdy, vzbuzuje-li daný akustický podnět toliko jednoduchý harmonický jev, jemuž odpovídá jediná harmonická jednotka. V případě trojzvuků  $c-e-a$  a  $h-d-fis$  v př. 40c tomu tak není, poněvadž v naší představě trvá harmonická jednotka  $c-e-g$  (tónika), resp.  $h-d-g$  (dominanta) a kromě ní se uplatňuje cizí, s ní neslučitelný tón  $a$ , resp.  $fis$ , takže ve vědomí jsou současně přítomny dva prvky; obdobně pak musíme řešit ostatní případy.<sup>65</sup>

Ačkoli klasická hudební věta často přímo oplývá disonancemi v právě naznačeném smyslu, přece jen klasický vkus posuzoval disonantní útvary jako něco výjimečného, a proto vázal jejich použití na splnění určitých podmínek, jejichž posláním bylo předložit sluchu „nelibý“ disonantní útvar v úpravě co nejpříjemnější. Tato snaha se projevuje v ustáleném kompozičně technickém zacházení s disonantními útvary, v němž lze rozšiřovat trojí zřetel: Disonantnímu útvaru předchází *příprava*, disonantní útvar sám je uveden v určité *úpravě* a jím vyvolané napětí se usmíří *rozvedením*. Tyto tři momenty bude třeba rozlišovat při užívání všech disonantních typů a nemůžeme se jim vyhnout ani v případě, od něhož jsme zde odbočili, totiž při střídavém tónu. O úpravě souzvuků, které obsahují střídavý tón, jsme již promluvili; vymezili jsme ji však spíše negativně, a to předpisem, že nemá být zdvojeňován tón, který je střídavým tónem ozdobován. Rovněž o přípravě a rozvedení není v tomto případě již třeba mluvit, poněvadž to i ono je dáno sekundovým postupem hlasu ke střídavému tónu, resp. od něho, zmíněným již v samé definici střídavého tónu. Nanejvýš by bylo na místě se zmínit o tzv. *opuštěném střídavém tónu*, jenž vzniká tím, že se hlas od střídavého tónu nevrací zpět k tónu, od něhož vyšel, nýbrž volně odskakuje k tónu jinému, takže pak střídavému tónu chybí rozvedení. Tento typ se vyskytuje již u klasiků, avšak spíše v těch případech, kdy střídavým tónem vznikl útvar, jenž by sám o sobě mohl být pokládán za konsonanci; i v tom však poněkud zobecněla méně přísná praxe.

Již z příkladu, k němuž se neustále vracíme, i z definice, kterou jsme výše uvedli, je patrné, že střídavý tón může být k akordickému tónu, jež zastupuje, právě tak dobře v poměru vrchní sekundy jako v poměru spodní sekundy; mluvíme proto o *vrchním* nebo *spodním střídavém tónu*. O jakou sekundu má jít, zda o velkou či malou, není v definici vytčeno; zdá se však samozřejmé, že se kvalita sekundového kroku bude řídit přirozeným tónovým materiálem dané tóniny. V praxi to však platí pouze o vrchním střídavém tónu, který se ostatně vůbec jeví jako přirozenější; naproti tomu spodní střídavý tón velmi kategoricky požaduje poměr malé sekundy, takže si

<sup>65</sup> Nepřehlédneme přitom rozdíl mezi dvojicí pojmů *konsonantní* — *disonantní* na jedné a *statický* — *kinetický* na druhé straně: Všechny tři harmonické jednotky v tónině (tj. všechny tři hlavní trojzvuky, resp. funkce, totiž T, S i D) jsou ve své čisté formě harmonicky stejně konsonantní, avšak pouze tónika je zároveň i statická. Poměrně často se sice říká, že jenom tónický trojzvuk je absolutní, dokonalou konsonancí, je však lépe se této formulaci vyhnout. Pokud jde o konsonantnost pouhých intervalů (dvojzvuků), pak je třeba v harmonii měřítko jejich konsonantnosti formulovat takto: Interval (dvojzvuk) je harmonicky konsonantní, je-li chápán jako složka jediné harmonické jednotky. Tuto větu zásadní důležitosti uvádíme pod čarou, a nikoli v hlavním textu proto, že je pouhým důsledkem našeho teoretického postoje k harmonickým jevům.

vynucuje použití půltónového kroku i tam, kde diatonický materiál k tomu nedává podmínky,<sup>66</sup> jak to ilustruje právě př. 40c, v němž přichází tón *fis*. Úplně postačí zahrát si tento příklad s použitím „doškálného“ tónu *f* místo tónu *fis*, abychom se přesvědčili o tom, že tím dojde k nápadnému zhoršení zvuku.<sup>67</sup> Tato skutečnost zvláště výrazně svědčí o tom, že střídavý tón je prvkem bytostně melodickým bez funkčního harmonického účinku.

Zbývá ještě upozornit na podobnost střídavého tónu s některými z tzv. *melodických ozdůbek*, které se tak hojně vyskytují v barokní a klasické hudbě, zejména klavírní; liší se od nich jenom dobou svého trvání. Tak vrchní střídavý tón není nic jiného než tzv. *nátryl* a spodní střídavý tón tzv. *mordent*; spojení vrchního i spodního střídavého tónu (jako v př. 40c) se rovná tzv. *obalu* a konečně vícenásobné opakování vrchního střídavého tónu je totéž co tzv. *trylek*. Rozdíl mezi uvedenými ozdůbkami a střídavými tóny je doslovně jen kvantitativní; kdyby se však střídavý tón rozprostřel na tak dlouhou dobu, že by vzniklý útvar nabyl samostatné harmonické platnosti, vyústilo by stupňování kvantity v kvalitativní rozdíl: nešlo by již o střídavý tón.

Zdrželi jsme se u střídavého tónu poněkud déle, poněvadž poskytl příležitost k objasnění některých pojmů a otázek, které se vynořily současně s prvou invazí disonantních složek do klasické hudební věty. Ačkoli další z melodických tónů, tzv. průtažný tón nebo stručněji průtah, všeobecně platí za daleko nesnadnější útvar, budeme s ním dříve hotovi, poněvadž velká část právě probrané problematiky se u něho opakuje. Průtah se totiž definuje jako melodický (mimoakordický) tón, který nastupuje na těžké době (nebo na těžší části doby) a rozvádí se na době lehké (nebo její lehčí části) sekundovým krokem do toho akordického tónu, který po dobu svého trvání zastupuje. Z této definice plyne, že průtah snadno získáme ze střídavého tónu, vypustíme-li u pravidelného střídavého tónu (př. 42a) akordický tón, který mu předchází, čímž se melodický tón jednak přenesse na těžkou dobu, jednak pozbude

<sup>66</sup> V tom případě se označuje jako *chromatický střídavý tón*, a to z toho důvodu, že není obsažen v diatonické stupnici. Toto mechanické označení však není věcně správné, poněvadž poměr střídavého tónu k tónu, od něhož vychází a k němuž se vrací, je totožný s poměrem citlivého tónu, jenž je nejen diatonický, nýbrž patří k nejzákladnějším harmonickým vztahům vůbec; jelikož však je tohoto vztahu použito na nevlastním místě, může jeho zavedením vzniknout chromatický poměr k ostatním součástem příslušného vertikálního útvaru.

<sup>67</sup> Toto zhoršení zvuku si nemůžeme vysvětlovat mechanicky pouze tím, že se tón *f* nebezpečně přiblížil k trvajícím akordickému tónu *e*, poněvadž ke stejnému výsledku bychom došli, i kdyby místo tónu *e* zazníval tón *es* (kdyby tedy př. 40c byl v *c moll*); z toho je patrné, že zhoršení zvuku pramení z toho, že se střídavý tón příliš vzdálil od svého východiska, takže jeho zpětný vztah k němu již není tak živě pocíťován. — Ještě názornějším dokladem by se př. 40c stal, kdybychom v jeho 2. taktu nahradili notu *d*<sup>1</sup> tónem *f*<sup>1</sup>, aniž bychom jinak co měnili (trojzvuk *h—f—g*, který by tím vznikl, je nám ovšem dosud neznámý); pak by došlo ke střetnutí střídavého tónu *fis*<sup>1</sup> s trvajícím tónem *f*<sup>1</sup> v půltónovém poměru, který se v praktické harmonii kvalifikuje jako chromatický. Když však se na věc podíváme z hlediska předcházející poznámky pod čarou, sotva bychom mluvili o chromatické; také tento útvar jako chromatický neslyšíme.

své přípravy (př. 42b); příbuznost průtahu se střídavým tónem je právě výsledkem této částečné shody:



O disonantnosti průtažného tónu platí vše, co bylo prve řečeno o střídavém tónu, ba platí to ještě důrazněji, a to proto, že průtah je daleko účinnější. Větší účinnost průtahu je způsobena tím, že předpokládá větší aktivitu ze strany vnímajícího subjektu: Kdežto střídavý tón je ve své pravé funkci objasněn ještě dříve než nastoupí, stane se tak u průtažného tónu teprve dodatečně jeho rozvedením. Následkem toho může snadno dojít k nesprávnému pochopení útvaru s průtahem, vzniká-li jím útvar, jenž by sám o sobě mohl být vnímán jako samostatný akord; proto je u průtahu dvojnásob důležité, aby předcházející harmonický vývoj vyvolal jasné očekávání určitého akordu, do něhož se pak průtah nehodí (i kdyby zdánlivě konsonoval), neboť jinak by dojem průtahu nenastal. Vzniká-li ovšem průtahem útvar, který nelze chápat jinak než jako disonanci, není toto nebezpečí tak veliké; proto i pro průtah je vhodnější zařazení do aktuálně disonantního útvaru.

Průtah se shoduje se střídavým tónem i v tom, co jsme uvedli o vrchním a spodním střídavém tónu a o kvalitě sekundového kroku, který přitom vzniká. Je možno jej také přirovnat k melodickým ozdůbkám, a to k tzv. *přitrazu* nebo i k tzv. *opoře* (*appoggiatura*), jejíž korektní provedení se od průtahu vůbec neliší. Též z hlediska harmonické praxe se průtah shoduje se střídavým tónem co do úpravy útvaru, v němž je zařazen, i pokud se tkne rozvedení, jež je i zde vlastně předepsáno v definici. Na rozdíl však narazíme, obrátíme-li se k jeho *přípravě*, poněvadž takovou přípravu jako střídavý tón průtah nemá. Nicméně klasický vkus ji požadoval aspoň v zásadě i u tohoto útvaru a považoval průtah za dokonale připravený pouze tehdy, vznikl-li zachováním (zadržením) tónu v témž hlase;<sup>68</sup> k tomu ovšem bylo třeba, aby předcházející útvar příslušný tón obsahoval. Nebylo-li tomu tak, nastupoval volně, a to nejlépe sekundovým postupem shora, avšak i v tom byla praxe velmi tolerantní.

Třetím členem skupiny melodických tónů je tzv. *průchodný tón* čili *průchod*, jehož ukázkou jsou tóny  $d^1, f^1, a^1$  a  $h^1$  v 1. taktu a tóny  $c^2, a^1, f^1$  a  $e^1$  ve 2. taktu př. 40b na str. 238. Definuje se jako melodický (mimoakordický) tón, který vyplňuje stupňovitým (diatonickým nebo chromatickým) postupem mezeru mezi dvěma akordickými tóny,<sup>69</sup> obyčejně na lehké době nebo její lehčí části; v opačném případě mlu-

<sup>68</sup> V tom případě byl skutečně ligaturou „protážen“; od toho je také odvozeno jeho české pojmenování.

<sup>69</sup> K sestrojení *diatonického průchodu* je tedy nezbytnou podmínkou, aby mezi dvěma akordickými tóny byl alespoň terciový interval; mohou po sobě následovat též dva průchodné tóny, vyplňující kvartovou mezeru. K umístění *chromatického průchodu* postačí již velká sekunda (např.  $c-d$  lze vyplnit na postup  $c-cis-d$ ). V tom i onom případě je třeba si uvědomit, že není nutné, aby akordické tóny, jejichž melodické spojení průchodné tóny prostředkují, náležely témuž akordu, jak tomu je v př. 40b; stejně dobře mohou patřit k různým harmonickým funkcím.

víme o *nepravidelném průchodném tónu*. Jsou-li průchodné tóny obsaženy v souvislých stupnicových chodech, jak tomu v klasické hudbě velmi často bývá, je třeba k uvedené definici ještě poznamenat, že obvykle chápeme jako průchodné melodické tóny i tóny akordické, jimiž stupnicový chod prochází, a že jako vlastní akordické tóny pocítujeme jenom krajní (výchozí a cílový) tóny chodu; jak je to míněno, objasňuje př. 41 na str. 239 pod čarou. Proto vnitřní akordické tóny stupnicového chodu nevstupují do harmonické struktury věty, zůstávají melodické, byť i nikoli disonantní, a následkem toho nepodléhají ani obvyklým pravidlům pro úpravu vícezvuků.<sup>70</sup> Jsou však vázány ohledem na korektní vedení hlasů, takže se (a to nejen v hudební klasice) pokládá za nesnesitelné, vznikne-li jejich použitím souběžný postup v čistých oktávách nebo kvintách; to však na věci mnoho nemění, poněvadž pramenem pravidel o vedení hlasů není harmonická zákonitost. Hlavní rozdíl mezi průchodnými tóny na jedné a střídavými nebo průtažnými tóny na druhé straně je v tom, že průchodné tóny nemají funkci náhradních (zástupných) tónů za příslušné tóny akordické, z níž plyne většina problematiky střídavých tónů a průtahů; uplatňují se vedle (nikoli místo) akordických tónů jako vnějškové obohacení harmonického jádra hudební věty. Jestliže tedy u předcházejících melodických tónů bylo třeba dost obšírně pojednat o jejich harmonických důsledcích, u průchodných tónů tomu tak není, poněvadž celá jejich problematika setrvává v rovině harmonické praxe.

Konečně o posledním druhu ze třídy melodických tónů, o tzv. předjímce čili anticipaci, se místo definice praví, že vzniká předčasným uvedením tónu, který náleží až k příštímu akordu, takže nutně nastupuje na lehkou dobu, resp. na její lehčí část; přitom není nutné, aby hlas, který předjímku přináší, setrval v následujícím akordu na předjatém tónu, nýbrž může odskočit k jinému akordickému tónu, čímž vznikne tzv. *opuštěná předjímka*. K tomu lze dodat, že předjímka má pravý smysl pouze tehdy, ukazuje-li na akord, jenž je již v důsledku předeslaného harmonického vývoje opravdu očekáván, a utvrzuje-li tak toto posluchačovo očekávání; již proto je nutné, aby ji tvořil tón, který v dosud zaznívajícím souzvuku není obsažen, nejlépe tón aktuálně disonující. O předjímce sice analogicky platí řada vět, které jsme uvedli v souvislosti se střídavým tónem a bylo by možno o ní dost obšírně pojednat, nepřineslo by nám to však nové poznatky pro další postup; zmiňujeme se o ní ostatně jen pro úplnost, neboť její harmonický význam je velmi omezený.

Až dosud jsme o melodických tónech jednali tak, jako kdyby přicházely jen v pouhých trojzvucích, ne-li dokonce v hlavních trojzvucích čili harmonických jednotkách (víc jsme totiž dosud neprobrali), než i tak budou zásady, jež jsme výše vytkli, analogicky platit i pro útvary složitější, takže se po této stránce nebudeme musit již k melodickým tónům vracet, aspoň ne soustavně. Nepřihlédli jsme však dosud k možnosti, že by se v tomtéž harmonickém útvaru uplatňovaly současně dva melodické tóny, ačkoli je i z klasické praxe dobře známo, že k tomu dochází

<sup>70</sup> Není tedy čistotě hudební věty na závalu, dojde-li tímto druhem melodického pohybu např. ke zdvojení citlivého tónu, jak tomu skutečně je ve 2. taktu př. 40b, kde je přechodně zdvojen citlivý tón *h*.

velmi často, ba že se tu a tam objevují melodické tóny i ve třech hlasech současně, čímž se původní harmonický jev může proměnit až k nepoznání. Pokud touto cestou vznikají přechodné vertikální útvary, které nelze chápat jinak než jako disonanci, není nebezpečí záměny těchto druhotných útvarů za skutečné harmonické jevy veliké a teoretické harmonii není obtížné tyto náhodné shluky tónů z harmonického jádra hudební věty vyloučit, takže nová problematika zůstává jen v kompozičně technické rovině, kterou nesledujeme. Jinak se však věc má v případech, kde melodickým pohybem dvou hlasů vznikne vertikální útvar, který by sám o sobě a v jiné souvislosti mohl být chápán jako konsonantní, což je přirozeně možné jen u trojzvuků. Povšimneme si proto nyní poněkud blíže těchto možností, poněvadž zůstávají v mezích dosud probrané harmonické látky; jelikož však nyní pro nás bude důležitá též forma vyjádření daného trojzvuku (tj. zda jde o kvintakord či některý z jeho obrátů), a nikoli již jen jeho pouhá funkce, nabude nyní v našem výkladu převahy technická nomenklatura harmonické praxe. Při té příležitosti přihlédneme ke způsobu vyjádření trojzvuku (harmonické jednotky) různými akordickými formami, jímž jsme se dosud nezabývali.

Setkali jsme se již s případem, že se kvintakord zavedením svrchního melodického tónu (průtažného nebo střídavého) ke kvintě přechodně proměnil na sextakord, jak to názorně ilustruje př. 42 na str. 243. Dosadíme-li nyní do téhož akordu  $c-e-g$  obdobný melodický tón též u tercie, obdržíme útvar, jež podle jeho intervalového složení označujeme jako *kvartsextakord*:



Kdežto v př. 42 se přechodný vertikální útvar lišil od vlastního trojzvuku toliko jedním tónem, liší se nyní tóny dvěma, takže nebezpečí, že by se melodický postup mohl jevit jako kvalifikovaný harmonický spoj, je neporovnatelně větší; ba stupňuje se tím, že melodickou cestou vzniklý útvar  $c-f-a$  svědčí (za předpokladu tóniny *C dur*) pro subdominantu, tedy pro harmonickou jednotku, a ještě více tím, že tónika se subdominantou jsou k sobě v poměru stoupající kvarty, tedy v ideálním poměru harmonického spoje. Za těchto sugestivních okolností je celkem přirozené, že harmonická praxe mluví raději o kvartsextakordu než o náhodném útvaru, vzniklém melodickým pohybem hlasů, a že kompozičně technické předpisy, vyvěrající z jednoduchých požadavků melodických tónů, předkládá ve formě dosti složitých předpisů, jimiž reguluje používání kvartsextakordu v harmonické větě. Nicméně stopou melodického chápání těchto zdánlivých akordů je vžitě rozlišování kvartsextakordů na *střídavé*, *průtažné*, *průchodné* a *následné*; tyto názvy živě připomínají souvislost se stejnojmennými druhy melodických tónů,<sup>71</sup> s nimiž jsme se právě seznámili. V klasic-

<sup>71</sup> Termín *následný tón* se ovšem mezi melodickými tóny neobjevil, poněvadž se ho užívá jen ve spojení *následný akordický tón*. Znamená pak akordický tón, který nastoupí po zaznění daného akordu;

ké hudební větě prakticky neexistují kvartsextakordy, které by nebylo možno podřadit některému z uvedených druhů, jejichž použití je vázáno řadou předpisů, týkajících se jejich úpravy, přípravy a rozvedení. Na rozdíl od kvintakordu a sextakordu, u nichž podobného omezení není,<sup>72</sup> je tedy kvartsextakord pro praxi klasifikován jako disonantní útvar, ačkoli teoreticky by měl být stejně konsonantním útvarem jako kvintakord, jehož je druhým obratem. Avšak ještě než se obrátíme k tomuto rozporu mezi teorií a praxí, jež bychom mohli charakterizovat jako *problém konsonantnosti kvartsextakordu*, věnujeme několik řádek sextakordu jako prvému obratu kvintakordu, poněvadž jeho problematika je neporovnatelně jednodušší.

Není pochyby o tom, že sextakord je méně uspokojivou formou vyjádření konsonantního trojzvuku než kvintakord, neboť víme ze zkušenosti, že působí dojmem útvaru zvukově méně stabilního; je přece známo, že např. závěrečná tónika nemůže být vyjádřena sextakordem, má-li opravdu nastat dojem definitivního ukončení harmonického pohybu. Přesto je sextakord schopen dokonale vyjádřit harmonickou funkci, o níž svědčí sestava jeho tónů; není-li tedy náhodným produktem melodického pohybu hlasů, nýbrž skutečným harmonickým jevem, nevznikají při jeho použití zvláštní nesnáze. Hudební praxe se proto může řídit a také se skutečně řídí při jeho používání pravidly, která jsme odvodili již v § 6, když jsme jednali o kompozičně technické úpravě kvintakordů. Tato pravidla však nesmíme na sextakord přenášet mechanicky: Pokud se např. jednalo jen o kvintakordech, bylo možno říci, že u kvintakordů vyjadřujících hlavní trojzvuky zdvojujeme především basový tón, poněvadž u kvintakordu není možné jinak, leč aby v basu byla prima (základní tón) příslušné harmonické jednotky. Basový tón jsme ovšem nezdvojovali proto, že je basovým tónem, nýbrž proto, že je primou harmonické jednotky. U sextakordu tato prima není v basu, nýbrž jeví se jako sexta; podobně původní kvinta, kterou jsme zdvojovali na druhém místě, nyní vystupuje jako tercie. Bylo by velmi těžkopádné, kdybychom pro sextakord stanovili zvláštní pravidlo, že se u něho nejlépe zdvojí sexta nebo tercie, kdežto bas že se ke zdvojení nehodí; daleko přirozenější je vyvodit důsledky z přesvědčení, že sextakord je druhou možnou formou vyjádření téže harmonické funkce, a označovat tóny, z nichž se skládá, podle jejího původního významu. Půjde-li tedy o tónický sextakord v *C dur*, tj. o trojzvuk *e—g—c*, nazveme jeho basový tón *e* zase jen *tónickou tercií*, o tónu *g* budeme mluvit jako o *tónické kvintě* a konečně tón *c* označíme jako *tónickou primu* (resp. základní tón), jak to ostatně je pravidlem i v učebnicích harmonie, opírajících se o funkční teorii. Budeme-li se tímto způsobem řídit důsledně, budou všechna zjištění, týkající se kvintakordů,

takové tóny nemají harmonický význam, protože jen opakují (třebas v jiné poloze) již uvedené složky akordu. K jejich ilustraci by bylo možno použít příkladu 40a, kdybychom předpokládali, že celý akord je znám vždy již od počátku taktu, jak tomu ostatně v představě bývá. O následném kvartsextakordu bude zmínka o něco níže.

<sup>72</sup> Vzniká-li ovšem sextakord jako zdánlivý akord *melodickým pohybem hlasu*, pak ovšem i on podléhá jistým omezením, jak jsme již viděli; zde však máme na mysli skutečně sextakordy, vybavené vlastní harmonickou funkcí.



platit i o sextakordech,<sup>73</sup> a to proto, že jejich platnost se vlastně nevztahuje na kvintakord jako takový, nýbrž na kvintakord jako vyjádření harmonické jednotky.

Na kvartsextakord se však ani tato obecněji formulovaná pravidla nevztahují, jak ukazuje praxe; nyní je tedy na čase, abychom si vysvětlili proč. Zdůraznili jsme již u sextakordu, že na něj se vztahují pouze tehdy, když samostatně vyjadřuje harmonickou funkci čili když vystupuje jako harmonický faktor, a nikoli jako harmonicky nerozhodný produkt melodického pohybu. Kvartsextakord se však od sextakordu liší právě tím, že tuto schopnost v klasické hudební větě nemá, poněvadž vyvolává dojem, že je útvarem harmonicky nevlastním, bez vlastní harmonické funkce. Do tohoto druhořadého postavení jej zatlačil předklasický hudební cit, který jej shledával disonantním, a to proto, že u něho vždy vzniká kvartový interval mezi basem a některým ze svrchních hlasů, ať již jej upravíme jakkoli; ačkoli (čistá) kvarta jinak platila za konsonanci, stala se v klasické představě disonancí, opírala-li se o bas.<sup>74</sup> Náš názor na disonantnost intervalů, založený na podstatně širší hudební zkušenosti (sotva však na přirozenějším hudebním citu), je ovšem jiný: Považujeme totiž interval za harmonicky konsonantní,<sup>75</sup> je-li chápán jako složka jediné harmonické jednotky. Abychom se však vrátili od intervalů ke trojzvukům, můžeme říci, že kvartsextakord pochopíme jako konsonantní útvar toliko tehdy, bude-li přesvědčivě a nedvojsmyslně vyjadřovat očekávanou harmonickou funkci; podle této zásady se ve skutečnosti řídila i klasická praxe, jak vysvitne hned z příštího odstavce.

Nechť klasického sluchu ke kvartě nad basem byla tak hluboce zakořeněna, že k pochopení kvartsextakordu v právě naznačeném smyslu došlo pouze tehdy, když kvartsextakord nastoupil po trojzvuku téže funkce, tj. kvintakordu nebo i sextakordu složenému z týchž tónů. Takový kvartsextakord se označuje jako *kvartsextakord následný*

<sup>73</sup> Převedení konkrétních směrnic harmonické praxe na tuto obecnější formulaci však není vždy stejně snadné. Kdybychom např. měli tímto způsobem vyjádřit známé pravidlo o spojování dvou trojzvuků v poměru stoupající sekundy (trojzvuků nepřibuzných, srov. str. 234), jež pro kvintakordy předpisuje postup vrchních hlasů v protipohybu k basu, musili bychom je formulovat takto: *Při spojení dvou trojzvuků v sekundovém poměru postupují tři hlasy protipohybem k tomu hlasu, jenž obsahuje primy (základní tóny) obou spojovaných trojzvuků*; podmínkou ovšem je, aby první z obou trojzvuků byl v pravidelné úpravě, tj. úplný a se zdvojeným základním tónem. — V pedagogické praxi by formulace podobných pravidel měla vskutku přihlížet k tomu, aby byla co nejobecnější; pravidla jsou sice na první pohled složitější, vyváží se to však zase jejich redukcí na menší počet.

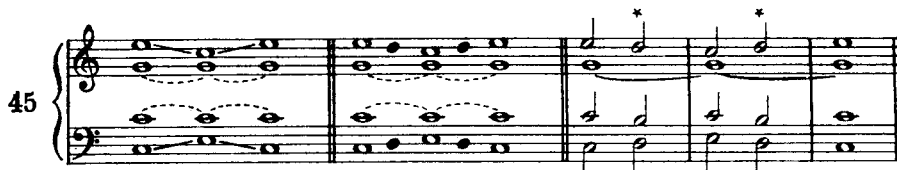
<sup>74</sup> Klasický dvojitý loket vzhledem ke konsonantnosti čisté kvarty není logicky tak nedůsledný, jak by se snad z právě vyslovené věty mohlo zdát. Musíme si uvědomit, že míra konsonantnosti vícezvuků vycházela sice z intervalových poměrů mezi tóny, že se však přitom přihlíželo pouze k intervalům mezi basem a ostatními tóny; bylo to dědictví polyfonního myšlení. Ačkoli tedy např. sextakord  $e-g-c$  a kvartsextakord  $g-c-e$  obsahují tutéž kvartu  $g-c$ , nejsou podle klasického měřítka stejně konsonantní: sextakord se totiž rozkládá na tercii ( $e-g$ ) a sextu ( $e-c$ ), kdežto kvartsextakord na kvartu ( $g-c$ ) a sextu ( $g-e$ ); u sextakordu se tedy ke kvartě jako k pouhému doplňkovému intervalu nepřihlíží, kdežto u kvartsextakordu ji nelze vyloučit. Je tedy možno říci, že kvarta byla vždy chápána jako disonance, počítalo-li se s ní.

<sup>75</sup> Srv. výše pozn. <sup>65</sup> na str. 241.

a klasická harmonie mu fakticky přiznává charakter konsonantního útvaru tím, že jeho použití neváže dalšími zvláštními pravidly; na druhé straně však již v jeho pojmu je obsažena skutečná příprava (neboť mu musí předcházet trojzvuk téže funkce) a mimoto k jeho nástupu docházelo pravidelně pouhým postupem basu (př. 44a), takže se samočinně zdvojovala původní kvinta funkce (tj. basový tón kvartsextakordu). Obojí se stalo pro tento útvar charakteristickým, takže v této příznačné podobě přežívá jako konvenční typ podnes (př. 44b). Kompozičně technicky je tedy i následný kvartsextakord aspoň částečně vázán jako disonantní útvar.



Kdybychom chtěli zvlášť zdůraznit harmonickou nesamostatnost následného kvartsextakordu, označili bychom jej jako druhotný produkt uvedení následného akordického tónu v basu. Zcela obdobně, tentokrát však se vztahem k průchodnému tónu, bychom mohli klasifikovat *kvartsextakord průchodný*. Lépe než těžkopádná definice osvětluje jeho pojem a vznik tato ukázka:



Průchodný kvartsextakord je vlastně speciální případ, jehož varianty se omezují pouze na výměnu hlasů. Jak je z příkladu patrné, spojuje kvintakord a sextakord téže funkce (nebo naopak) a sám k nim stojí v kvintovém poměru; poněvadž ho klasikové používají obvykle jen v rámci hlavních trojzvuků, omezuje se na dva typické případy. Jeden z nich je uveden v př. 45, kde pohybem hlasů vychází zdánlivá dominanta mezi dvojitou tónikou; druhý by byl možný mezi dvojitou subdominantou, kde by obdobně vyšla zdánlivá tónika, a jeho ukázkou by byl též příklad, kdyby byl chápán v *G dur*.

Průchodným kvartsextakordem jsme se zabývali jen proto, že u něho následkem vnějších příčin dochází ke dvěma znakům, které jsou v klasické představě pro kvartsextakord charakteristické: ke zdvojení jeho basového tónu protisměrným průchodným pohybem a k přípravě i rozvedení jeho „kvarty“ zadržením; je však třeba si uvědomit, že tato ohleduplnost k „disonantní kvartě“ nemá důvod v ničem jiném, než že jde shodou okolností o tón, který není melodickým pohybem dotčen. Přistoupíme-li nyní ke *kvartsextakordu střídavému a průtažnému*, jejichž schematickou ukázkou podal již př. 43, zjistíme, že mezi klasickými normami, které pro ně platí, je opět

kategorický požadavek bezpodmínečného zdvojení basu a přípravy i rozvedení jejich „kvarty“. Uvědomíme si však i zde, že tato pravidla neplynou z toho, že okamžitý akordický průřez podává disonantní kvartsextakord, nýbrž že jsou následkem skutečnosti, že jde o útvar vzniklý zavedením melodických tónů: Poněvadž bas je jediným hlasem, který není dotčen melodickým pohybem (a který se shoduje se skutečnou harmonickou funkcí útvaru), je také jediným hlasem, jehož tón lze zdvojit. O tom však jsme jednali již ve spojitosti s úpravou útvarů, které obsahují melodické tóny; totéž pak lze říci i o přípravě a rozvedení obou zbývajících tónů (tedy nikoli jen „kvarty“). Přestaneme-li tedy na těchto zjištěních, nezachovali jsme se k oběma posledně jmenovaným druhům kvartsextakordu nikterak macešsky, poněvadž jejich problematika byla již probrána pod jiným záhlavím.

Dnes, kdy se již všude nevážeme na reálný čtyřhlas (a proto ani na pravidla, která by bez jeho okovů neměla pravý smysl), dovedeme si zajisté představit kvartsextakord, který by svou harmonickou hodnotou odpovídal sextakordu a byl by schopen „vyjádřit harmonickou jednotku (funkci), o níž svědčí sestava jeho tónů“.<sup>76</sup> Klasická harmonická praxe však takového použití kvartsextakordu nezná (až na ojedinělé výjimky) a je možno říci, že ve skutečnosti neutilizovala kvartsextakord v plném slova smyslu vůbec, poněvadž to, co pod jeho jménem vybavila složitými kompozičními technickými předpisy, nebylo nic jiného, leč druhotné útvary, vzniklé melodickou cestou. Nicméně klasické harmonické představy, po mnoha stránkách poplatné polyfonnímu (v podstatě předharmonickému) myšlení, počítaly s kvartsextakordem jako s individuální zvukovou realitou a svědčily o něm jako o druhém obratu kvintakordu, ačkoli jej v tom významu vlastně neznaly.

Na závěr tohoto vleklého paragrafu, jehož těžiště vlastně leží mimo vlastní pole harmonie, docházíme tedy opět k výsledku, že harmonická praxe využila pod tlakem zvukových ohledů pouze část možností, které jí harmonický materiál nabízel: Z trojího možného vyjádření trojzvuku (harmonické jednotky) užívá jenom kvintakord a sextakord v plném harmonickém smyslu; kvartsextakord ponechává po této stránce nevyužitý, poněvadž si tuto ztrátu dovede vynahradit jinou cestou. Je to podobné omezení jako to, s nímž jsme se seznámili v předcházejícím paragrafu; jeho následky pak byly neméně významné, poněvadž klasický výběr formoval a předznamenal směr dalšího vývoje, jemuž bylo mnohdy zatěžko se vymanit ze zděděných předsudků na stupni, kde již nezavazovaly.

<sup>76</sup> I když se omezíme výhradně na harmonické jednotky, lze sestavit příklad, v němž kvartsextakord jasně vyjadřuje konsonantní, a dokonce statickou harmonickou jednotku; každý sice pozná, že nejde o závěr skladby (na to má kvartsextakord příliš malou stabilitu), nebude však na pochybách o tónické funkci kvartsextakordu. Příklad ovšem i jinak odporuje klasické slohové zákonitosti a sotva by bylo možno jej přijatelně stylizovat v reálném čtyřhlasu:



## § 8. Analogické vztahy

Kdybychom nyní znovu stanuli před úkolem vyložit dosud získanými teoretickými poznatky jednoduchou klasickou hudební větou<sup>77</sup> po harmonické stránce, dařilo by se nám již o něco lépe než na počátku předcházejícího paragrafu; neboť vyloučením melodických prvků podle zásad v něm zmíněných bychom získali vlastní harmonické jádro věty v přehledných vertikálních útvech — akordech. O nich již je třeba předpokládat, že vyžadují harmonický výklad v celém rozsahu; a skutečně v běžném případě bychom zjistili, že velkou část z nich lze prostě ztotožnit s harmonickými jednotkami, známými z § 4, poněvadž klasická hudební věta se ve svém harmonickém průběhu opírá o tzv. hlavní trojzvuky v tónině, jež právě rozumíme pod harmonickými jednotkami. Avšak kromě toho bychom pravidelně velmi brzy narazili na útvary, které se nedají ztotožnit s harmonickou jednotkou. Bude-li důvodem této neshody skutečnost, že takový útvar čítá více než tři tóny, tedy půjde-li o čtyřzvuk (s pětizvukem, který by nebyl produktem melodického postupu hlasů, se v klasické hudební větě sotva setkáme), bude nám předem jasné, že máme co činit s útvary vyššího řádu, jimž bude třeba věnovat zvláštní pozornost. Totéž usoudíme o útvarech, jež sice čítají pouze tři tóny, ale v takové sestavě, že je nelze žádným přeskupováním převést na kvintakord (např. trojzvuk  $h-f-g$ ); ani jimi se tedy prozatím nebudeme zabývat. Vedle nich však najdeme též trojzvuky, které svou intervalovou sestavou odpovídají požadavkům kladeným na harmonickou jednotku, poněvadž je lze — je-li to třeba — převést na konsonantní kvintakord; přitom však v dané tónině harmonickou jednotkou nejsou (např.  $a-c-e$  nebo  $d-f-a$  v *C dur*) a hudební sluch nás přesto ujišťuje, že jejich uvedením nevzal pocit trvajících tóniny za své. K těmto trojzvukům, jež harmonická praxe označuje jako *trojzvuky vedlejší*, se tedy nyní obracíme.

V praxi převládá podnes představa, že kterýkoli tón ve stupnici se může stát základním tónem trojzvuku, čili že na každém tónu diatonické stupnice lze sestrojít kvintakord; jisté nesnáze v tom smyslu působí jenom 7. stupeň durové a 2. stupeň mollové stupnice, kde z posuvkami neupravených tónů vychází kvintakord disonantní (v obou případech zmenšený). Ačkoli nic nestojí v cestě tomu, abychom jednotlivé trojzvuky, které se v praxi skutečně vesměs vyskytují, nazývali jménem, odvozeným od pořadového čísla jejich základního tónu ve stupnici, a abychom tedy mluvili o trojzvuku např. 2. nebo 3. stupně atd., přece jen je zřejmé, že mechanické číslování stupňů nevystihuje mechanismus jejich vzájemných vztahů; viděli jsme přece, že ani harmonický význam tónů ve stupnici není vystižen jejich sestavením ve stupnici. Již sama skutečnost, že i nejdogmatictější praxe rozlišuje mezi hlavními a vedlejšími

<sup>77</sup> Pod *hudební větou* zde nemíníme uzavřenou část cyklické hudební skladby, nýbrž pouze její úryvek omezeného rozměru, a to z toho důvodu, že souvislá klasická forma jako celek je sotva myslitelná bez modulace, jež by náš úkol na tomto stupni značně zkomplikovala. Máme tedy prozatím na mysli pouze kratší formové články, setrvávající v téže tónině.

trojzvuky, ukazuje, že třídění trojzvuků, které jsou v mezích diatonického tónového materiálu vůbec možné, musí vycházet z méně mechanických hledisek.

Především je třeba si uvědomit, že systém tří harmonických jednotek, na němž stavíme již od § 3, vyčerpává beze zbytku veškeren diatonický materiál, a že tudíž není ani možno jinak, leč vykládat ostatní trojzvuky (tj. trojzvuky 2., 3., 6. a 7. stupně) jako útvary odvozené. Tento názor zastával, byť ne zcela jednoznačně, již sám zakladatel moderní teoretické harmonie J. Ph. Rameau a důsledky z něho vyvodil zejména Hugo Riemann tím, že harmonickou funkci v plném smyslu přiznával jen trojzvukům hlavním, na něž hleděl převést všechny útvary ostatní. Pokud se tkne vedlejších trojzvuků, ukázal Riemann na možnost vykládat je jako kombinaci prvků trojzvuků hlavních; v tom jej u nás následoval Ot. Šín (srov. str. 184). Riemann sám však tuto možnost spíše jen naznačil a vykládal vedlejší trojzvuky raději jako zdánlivé konsonantní útvary (*Scheinkonzonanzen*), vznikající vlastně melodickou cestou: Soudil, že v kvintakordu lze nahradit kvintu sextou, aniž by tím došlo ke skutečné změně funkce;<sup>78</sup> vzniká tak sextakord, a díváme-li se na tento sextakord jako na obrat, vytěžíme z něho obvyklým přeskupením tónů kvintakord, ležící o tercii níže než hlavní trojzvuk, od něhož jsme vyšli. Jako je v Riemannově dualismu tónina durová provázena souběžnou (o tercii níže položenou a stejně předznamenanou) tóninou mollovou, tak je provázen každý hlavní trojzvuk souběžným vedlejším trojzvukem opačného tónorodu (*Parallellklang*), svým *zástupcem*.<sup>79</sup> Ačkoli Riemannova klasifikace vedlejších trojzvuků do jisté míry souhlasí s hudební zkušeností (neboť některé vedlejší trojzvuky v určité souvislosti vskutku často chápeme jako náhražku příslušných hlavních funkcí), přece jen přináší řadu potíží, jejichž kritika by nás vedla příliš daleko. Postačí, když si uvědomíme, že plynou z podstaty mechanicky pojatého dualismu, jehož nesouhlas s hudební skutečností byl již prokázán. Nicméně bylo nezbytné se obšírněji seznámit s Riemannovým názorem na věc, poněvadž v hlouběji založených praktických příručkách se často setkáváme s jeho stopami.

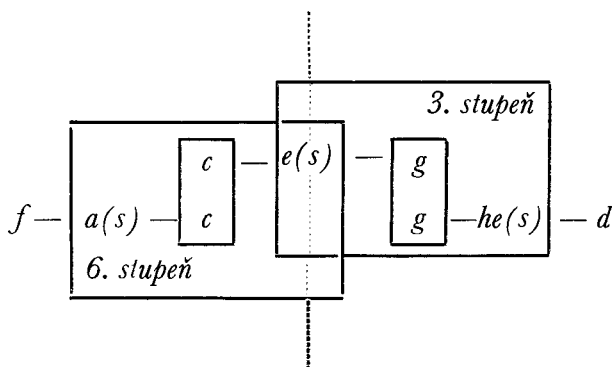
Poněvadž vycházíme z jiné formulace teoretických předpokladů, bude i náš názor na vedlejší trojzvuky poněkud jiný, přestože v jejich čistě teoretickém odvození

<sup>78</sup> Z trojzvuku  $c \rightarrow e \rightarrow g$  bychom tedy touto cestou, která je názorně vystižena v př. 43, obdrželi útvary  $c \rightarrow e \rightarrow a$  jako modifikaci tónické funkce.

<sup>79</sup> Od termínu *Parallellklang* Riemann odvozuje funkční zkratku pro souběžné vedlejší trojzvuky, a to tak, že k původní (zastupované) funkci přidává písmeno  $p$ ; znak  $Tp$  tedy je třeba číst *Tonika-Parallellklang*. U nás se vžil spíše termín *zástupce* a od něho jsou odvozeny funkční zkratky  $Tz$ ,  $Dz$  a  $Sz$  (tónický, dom., resp. subdom. zástupce). — Poněvadž Riemannův dualismus chápe konstrukci mollových trojzvuků opačným směrem (shora dolů), jsou v mollovém tónorodu zástupci hlavních trojzvuků trojzvuky umístěné o tercii výše. Proto v *dur* Riemann uvádí jako  $Tp$  trojzvuk 6. stupně, jako  $Dp$  trojzvuk 3. stupně a jako  $Sp$  trojzvuk 2. stupně, avšak v *moll* vychází jako  $Tp$  trojzvuk 3. stupně, jako  $Dp$  trojzvuk 7. stupně a jako  $Sp$  trojzvuk 6. stupně. Riemann se tím vyhnul trojzvuku 7. stupně v *dur* a 2. stupně v *moll*, které vycházejí v posuvkách neupraveném diatonickém materiálu jako kvintakordy zmenšené; tyto trojzvuky Riemann vykládá jinak (jako neúplné čtyřzvuky).

musíme s Riemannem a se Šínem souhlasit; přihlídneme však ke skutečnosti, že podle svého předpokládaného složení se čtyři vedlejší trojzvuky rozpadají na dvě skupiny po dvou členech, z nichž prvou tvoří trojzvuky 3. a 6. stupně, druhou pak trojzvuky 2. a 7. stupně. Ještě než si podrobněji osvětlíme společné znaky obou členů každé dvojice, povšimněme si toho, že každá dvojice slučuje dva zrcadlově protikladné trojzvuky, které jsou kolem tónické osy rozloženy stejně souměrně jako dominanta a subdominanta. Obrátíme se napřed k první z obou skupin vedlejších trojzvuků.

Kombinační výklad trojzvuků 3. a 6. stupně lze s použitím nejobecnějšího z našich tonálních schémat vyjádřit tímto diagramem,



z něhož je patrna i zrcadlová protikladnost obou trojzvuků. (Na pohled se tato protikladnost vztahuje pouze na oba trojzvuky jako celek, a nikoli také na intervaly, které jsou v obou trojzvucích obsaženy. Lze ji však odkrýt i v těchto intervalech, uvědomíme-li si též zde, že protikladem durové podoby harmonické jednotky je její podoba mollová a naopak; postavíme-li tedy dvojici  $a-c-e$  :  $es-g-hes$  a podobně i dvojici  $as-c-es$  :  $e-g-h$ , shledáme zrcadlovou protikladnost i v intervalech.)

Jako je trojzvuk 6. stupně kombinací subdominanty (bez primy) s tónikou (bez kvinty), tak je trojzvuk 3. stupně kombinací tóniky (bez primy) s dominantou (bez kvinty). Jde tedy v obou případech o kombinaci statické a kinetické jednotky, které jsou k sobě v kvintovém poměru a stýkají se ve stěžejním tónu. Následkem toho stavba výsledných trojzvuků se výrazně liší od stavby harmonických jednotek: Stěžejní tón zde vystupuje jako tercie, kdežto prima i kvinta jsou obsazeny proměnlivými (kritickými) tóny, terciemi harmonických jednotek. Z toho lze usoudit, že na tyto dva trojzvuky se nebudou vztahovat pravidla, odvozená pro praktickou jejich úpravu podle vzoru harmonických jednotek, nýbrž že teď bude platit zásada úplně opačná: Ke zdvojení se u obou hodí nejlépe jejich tercie. Můžeme se snadno přesvědčit, že v klasické hudební praxi tomu tak velmi často je; najdeme však také mnoho případů, v nichž tomu je právě naopak. Tuto neshodu, která úzce souvisí s jádrem věci, je třeba si blíže vysvětlit.

Již několikrát jsme zjistili, že praxe souhlasí s teorií jenom potud, pokud chápe

hudební jevy opravdu v tom smyslu, v jakém je teorie předpokládá. Proto i v tomto případě je nejprve na místě otázka, zda hudební sluch přijímá trojzvuky 3. a 6. stupně jako kombinaci dvou harmonických jednotek, tedy v tom smyslu, jak je vykládá Ot. Šín.<sup>80</sup> Riemann, opíraje se o stumpfovskou psychologii tónu, soudí, že nikoli. Práví, že tyto kombinace vydávají v pravidelném případě mollový nebo durový trojzvuk, jehož akustická konsonantnost se prosadí proti harmonickému původu tak rozhodně, že trojzvuk vnímáme jako jednoduchý, nesložený harmonický jev.<sup>81</sup> K uspokojivému rozřešení této nesnadné otázky dospějeme teprve v okamžiku, kdy budeme oba akordy uvažovat v širší hudební souvislosti; přesto však je napřed třeba prozkoumat jejich vlastnosti o sobě, izolovaně.

Ze schématu na str. 252, které platí pro dur i moll, je patrné, že nemusí být vždy splněna podmínka, kterou předpokládá Riemann, totiž konsonantní sestava tónů v trojzvuku 3. nebo 6. stupně; neboť na jejich primy i kvinty připadají proměnlivé tóny harmonických jednotek. Ke konsonantnímu tvaru durového nebo mollového trojzvuku dojde pouze tehdy, když budou všechny tři harmonické jednotky vyjádřeny stejným tónorodem. Budou-li tedy všechny tři jednotky durové, vyjdou oba vedlejší trojzvuky ve tvaru mollovém ( $a-c-e$ ,  $e-g-h$ ), budou-li však mollové, pak se oba vedlejší trojzvuky objeví ve tvaru durovém ( $as-c-es$ ,  $es-g-hes$ ).

Z § 5 však víme, že shoda harmonických jednotek, pokud se týká jejich tónorodu, není nutná a že právě pro harmonické účely je charakterističtější a vhodnější sestavení, které odpovídá tzv. stupnici harmonické; toto harmonické vyjádření tóniny se vyznačuje tím, že durová dominanta a mollová subdominanta jsou oběma tónorodům společné, takže rozdíl mezi oběma tónorody, mezi *harmonickým dur* a *harmonickým moll*, je dán pouze podobou tóniky, tj. kvalitou tónické tercie. Zatímco v harmonickém dur zůstane trojzvuk 3. stupně ve srovnání s předcházející sestavou nedotčen a promění se jenom trojzvuk 6. stupně (na  $as-c-e$ ), zůstane v harmonickém moll nezměněn trojzvuk 6. stupně a promění se pouze trojzvuk 3. stupně (na  $es-g-h$ ); v obou případech má nestejnost harmonických jednotek za následek vznik ostře disonantního útvaru, který nazýváme *zvětšeným kvintakordem*. Tyto trojzvuky ovšem nemá Riemann na mysli, poněvadž je patrné, že jejich harmonická disonantnost plyne právě z toho, že v jejich vjemu se uplatňují dva neslučitelné prvky.<sup>82</sup> —

<sup>80</sup> Ve 2. vydání své *Nauky o harmonii* totiž Šín důsledně označuje trojzvuk 3. stupně spráženou funkci zkratkou (*tónika-dominanta*, též *tóndominanta*) a trojzvuk 6. stupně obdobnou zkratkou (*subtónika*); proškrtnutí písmen naznačuje jak sprážení, tak neúplnost obou hlavních funkcí v těchto trojzvučích zastoupených.

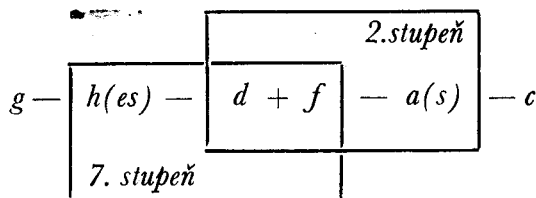
<sup>81</sup> Vzhledem k tomuto výkladu je Riemannův termín *Auffassungskonsonanz* ještě přílehavější než prve uvedený výraz *Scheinkonsonanz*.

<sup>82</sup> Je sice pravda, že se oba tyto útvary vyskytují jen velmi zřídka ve funkci skutečných harmonických útvarů, protože obvykle vznikají melodickou cestou ve smyslu § 7, odůvodnění jejich disonantnosti však bude i tak stejné. Tak např. vznikne-li trojzvuk  $as-c-e$  jako pouhý produkt vedení hlasů, bude jeho disonantnost plynout buď z neslučitelnosti tónu  $e$  s předpokládaným trojzvučkem  $as-c-f$ , nebo naopak z neslučitelnosti tónu  $as$  s předpokládaným trojzvučkem  $g-c-e$ . Bude-li však týž trojzvuk

Teoreticky je myslitelná ještě další podoba trojzvuků 3. a 6. stupně, v níž se oba objevují jako *zmenšený kvintakord*. Dojde k tomu, zavedeme-li buď do durového tónorodu mollovou dominantu, nebo zase naopak do mollového tónorodu durovou subdominantu; tím vyjde trojzvuk 3. stupně v podobě  $e-g-hes$  a trojzvuk 6. stupně v podobě  $a-c-es$ . Z výkladů v § 5 však víme, že ani mollová dominanta v dur, ani durová subdominantu v moll nemají harmonické oprávnění a že se v praxi jejich tercie objevují jen z melodických příčin; proto je předem zřejmé, že nepřirozené zmenšené trojzvuky 3. a 6. stupně mohou vzniknout leda melodickou cestou, a že se nás proto v této souvislosti netýkají.

Na podporu kombinačního výkladu trojzvuků 3. a 6. stupně dovedeme tedy uvést jenom problematické případy, kdy se objevují ve formě zvětšeného kvintakordu; naproti tomu tam, kde přicházejí v podobě konsonantního trojzvuku, zřejmě převažuje dojem jejich jednoznačnosti nad dojmem současné přítomnosti dvou harmonických funkcí. Avšak představa o výhradní existenci tří harmonických jednotek, vyčerpávajících celý diatonický systém, nás přímo nutí k přijetí kombinačního výkladu vedlejších trojzvuků, takže zase máme co činit s rozporem mezi teorií a praxí, mezi výkladem a způsobem chápání i použití.

Tento rozpor vystupuje ještě nápadněji u trojzvuků 2. a 7. stupně. Jejich kombinační výklad je ještě méně přirozený než prve, neboť jsou vysvětlitelné pouze jako výsledek sloučení dvou harmonických jednotek kinetických, dominanty a subdominanty, které nemají společného tónu, poněvadž jsou navzájem v poměru trojzvuků nepřítbuzných. Přehledně lze jejich kombinační výklad znázornit takto:



Kdežto u trojzvuků 3. a 6. stupně umožňovala existence společného tónu, aby každá z harmonických jednotek byla vyjádřena postačitelým způsobem,<sup>83</sup> neposkytují nespojitě kinetické jednotky tuto výhodu, takže buď je zastoupena dvěma tóny dominantu a subdominantu jen tónem jediným (u trojzvuku 7. stupně), nebo zase naopak subdominantu dvěma a dominantu jen jedním (u trojzvuku 2. stupně); přitom stěžejní tóny zůstávají vyraženy z oblasti slučování jednotek. Nerovnoměr-

<sup>83</sup>  $as-c-e$  figurovat ve funkci samostatného harmonického útvaru, bude jeho disonantnost výsledkem neslučitelnosti subdominanty (zastoupené tóny  $as-c$ ) s tónikou (zastoupenou tóny  $c-e$ ).

<sup>84</sup> Ze dvou tónů, jimiž byla u 3. a 6. stupně kterákoli z harmonických jednotek zastoupena, byl totiž vždy jeden tónem stěžejním a druhý tercií, což pro reprezentaci harmonické jednotky postačí (srov. výše § 1, zejména pozn. <sup>2</sup> na str. 193).



nost v zastoupení jednotek má za následek výrazné vychýlení celkového dojmu k té funkci, která je v trojzvuku zastoupena početněji.<sup>84</sup>

Srovnávání rozdílů mezi oběma dvojicemi vedlejších trojzvuků, v němž by bylo ještě možno pokračovat, samo o sobě ukazuje, že jde o útvary řádově odlišné. Tato odlišnost vystupuje ještě nápadněji, povšimneme-li si akordických tvarů, v nichž trojzvuky přicházejí. Trojzvuky 3. a 6. stupně jsme po té stránce již probrali; obrátíme se nyní k trojzvukům 2. a 7. stupně, u nichž není tolik možností, poněvadž obsahují jen po jednom proměnlivém tónu. V harmonickém dur i moll shledáme v tom bodě velmi jednoduchou situaci, poněvadž tam vystupují oba trojzvuky ve tvaru zmenšeného kvintakordu ( $h-d-f$ ,  $d-f-as$ ). Bude-li však tónina vyjádřena třemi jednotkami stejného tónorodu, bude výsledek o něco pestřejší: v dur bude trojzvuk 2. stupně mollový a trojzvuk 7. stupně zmenšený, kdežto v moll bude trojzvuk 2. stupně zmenšený a trojzvuk 7. stupně durový. (Dále již nemusíme pokračovat, poněvadž již u trojzvuků 3. a 6. stupně se ukázalo, že třetí varianta sestavy harmonických jednotek nemá pro harmonii význam.) V konsonantním tvaru se tedy přirozeně objevuje jenom trojzvuk 7. stupně v moll a trojzvuk 2. stupně v dur; jinak se oba trojzvuky objevují ve výrazně disonantním tvaru zmenšeného trojzvuku (resp. jeho obratu), jenž je na překážku tomu, aby byly chápány jako jednoduchý harmonický jev. Tato skutečnost svědčí spíše na prospěch jejich kombinacího výkladu.

Přijmeme-li však tento výklad aspoň pro případy, kde jde o disonantní formu trojzvuku, musíme si uvědomit, že nyní je situace jiná než u trojzvuků 3. a 6. stupně, neboť nyní se slučují dvě protikladné kinetické harmonické jednotky, zatímco prve se slučovala kinetická jednotka se statickou. Jestliže tedy trojzvuk 3. stupně odpovídal svým obsahem tzv. *autentickému závěru* (T—D) a trojzvuk 6. stupně tzv. *závěru plagálnímu* (S—T), odpovídá harmonický obsah trojzvuku 2. i 7. stupně poměru, který je příznačný pro počátek *tonální kadence* (S—D). V souvislosti s výkladem o kadenci jsme však shledali, že ani autentický, ani plagální závěr nejsou s to samy o sobě jednoznačně vystihnout tóninu, zjistili jsme však na druhé straně, že spojení subdominanty s dominantou je pro určitou tonalitu charakteristické. Z toho následuje, že i trojzvuk, v němž pociťujeme současnou přítomnost dominanty a subdominanty, je pro určitou tonalitu charakteristický: trojzvuky 2. a 7. stupně v disonantní formě tedy budou náležet do třídy charakteristických disonantních útvarů, kdežto trojzvuky 3. a 6. stupně, ačkoli jsou schopny disonantního vyjádření, nikoli. Není proto správné je zahrnovat do jedné a téže skupiny vedlejších trojzvuků, poněvadž v tomto pojetí je mezi nimi kvalitativní rozdíl; pojem vedlejších trojzvuků však

<sup>84</sup> Proto Šin označuje trojzvuk 2. stupně jako *neúplnou subdominantu* značkou  $\xi$  a trojzvuk 7. stupně jako *neúplnou dominantu* zkratkou  $\emptyset$ ; proškrtnutí zde vystihuje pouze neúplnost funkce, neboť kombinaci by bylo lze naznačit jen spřažením dvou značek. Pak by však měly oba trojzvuky značku společnou ( $\emptyset\xi$ ), a tu si Šin rezervuje pro příhodnější případ. Šin však má pro trojzvuky 2. i 7. stupně ještě jiný výklad a jiné označení, o němž se ještě zmíníme (srov. níže pozn. <sup>91</sup>).

přesto má oprávnění, shrnuje-li pod jedno označení trojzvuky, jejichž společným znakem je, že nejsou trojzvuky hlavními.

Prozatím jsme obsáhli pouze část problematiky nestejnorodé skupiny vedlejších trojzvuků, a to onu část, kterou bychom mohli stručně označit jako *disonantní*. Vztahuje se na poměrně vzácné případy disonantní podoby 2. a 7. stupně, kdy harmonický jev je chápán jako výsledek sloučení dvou harmonických jednotek. Nastane-li takový případ v praxi, řídí se harmonickou zákonitostí, vyplývající z příslušnosti útvaru k harmonickým jednotkám, a kompozičně technická praxe se pak shoduje s teoretickými předpoklady jak v úpravě, tak v zacházení s těmito útvary.<sup>85</sup> Zbývá vyřešit ještě druhou, zřejmě nesnadnější část této problematiky, která zahrnuje vedlejší trojzvuky v jejich většinou *konsonantním* vyjádření nebo vůbec v případech, kdy se v praxi nepodřizují harmonické zákonitosti, odpovídající jejich funkčnímu kombinačnímu pojetí. Vždyť pro tyto případy se nám nepodařilo jejich kombinační výklad podepřít ničím průkaznějším než jen holými postuláty teoretických pojmů.

Jě proto třeba, abychom přihlédlí k tomu, v jaké souvislosti přicházejí v klasické hudební větě vedlejší trojzvuky,<sup>86</sup> jsou-li chápány jako jednoduchý harmonický jev. V § 6 i v § 7 jsme totiž poznali, že v hudební praxi není význam sřetězení harmonických útvarů podmíněn pouze jejich funkcí, nýbrž že se vedle toho uplatňuje též bezprostřední vztah útvarů postavených do vzájemného sousedství tím, že se mezi nimi uskutečňuje tzv. akordický spoj. Jinými slovy to lze vyjádřit takto: Poměr dvou harmonických útvarů je stabilně a neproměnlivě dán jejich poměrem k tónice čili jejich funkcí; kromě toho však mezi nimi při jejich spojení vzniká *přímý poměr od jednoho ke druhému, srozumitelný i bez průchodu tónickým centrem*.<sup>87</sup> Mohli bychom tedy také říci, že kromě své tonální funkce, závislé na tuhém schematismu základních harmonických vztahů, tedy kromě *funkce absolutní*, přijímá harmonický útvar ještě přechodnou funkci, vyplývající z jeho okamžitého prostředí, *funkci relativní*. Jeho relativní funkce

<sup>85</sup> Není věci *Úvodu do harmonie*, aby se podrobně obíral důsledky, vyplývajícími nutně ze zjištěné povahy harmonických jevů; naznačíme si je však aspoň na příkladě: U trojzvuku  $as-c-e$ , bude-li chápán v *C dur* ve funkci *subtóniky* (v Šínově nomenklatuře), je na místě zdvojit stěžejní tón  $c$ ; rozhodně nelze zdvojit „základní“ tón  $as$ , poněvadž má povahu klesajícího tónu a vyžaduje postup k tónu  $g$ , bude-li ovšem v příštím akordu obsažen; ani tón  $e$  se ke zdvojení nehodí, jelikož je kritickým tónem harmonické jednotky (tóniky). — O trojzvucích 2. a 7. stupně jakožto o charakteristických disonancích budeme v tomto smyslu jednat teprve v následujícím paragrafu.

<sup>86</sup> Bylo by nespravedlivé, kdybychom z formulace tohoto požadavku chtěli uzavřít, že až dosud jsme se jimi zabývali, jako by byly izolovanými jevy. Naopak, z posledních odstavců je dobře patrné, že i tak jsme je pozorovali v jejich souvislosti, nikoli však v souvislosti okamžité, plynoucí z jejich umístění v hudební větě, nýbrž v jejich souvislosti trvalé, obecné, která je dána jejich funkcí, jejich poměrem k tónice.

<sup>87</sup> Seznámili jsme se s tím již v § 6, když jsme poukázali na poměr mezi prvními dvěma trojzvuky rozšířené tonální kadence. Tam se totiž spojují tónika se subdominantou, které jsou k sobě v poměru stoupající kvarty; jde tedy o spoj v poměru dominantním a za jistých okolností lze tóniku chápat jako dominantu následující subdominanty.

je pak s to konkurovat funkci absolutní, ba může ji i paralyzovat, takže snadno dochází ke zjevům, které přímo odporují statickému pojetí harmonické zákonitosti.

Podstatu věci vystihl již Rameau, když razil pojem *imitation de cadence* a když z tohoto pojmu vyvodil zásadu, že hudební praxe se často řídí analogií místo ztrnulou zákonitostí (srov. výše na str. 126). Vycházejíce z Rameauovy myšlenky můžeme formulovat princip analogičnosti harmonických vztahů: Základní harmonické spoje jako výraz základních harmonických vztahů jsou schopny přenášení na nevlastní, nepřislušné místo, takže je lze považovat za vzor spojů odvozených. Jak máme tomuto principu rozumět, je nejlépe patrné z Rameauova příkladu, citovaného na str. 126 pod č. 33c, kde se vyskytuje jediný spoj vlastní, tedy takový, u něhož spadá absolutní funkce vjedno s funkcí relativní, a to mezi posledními dvěma trojzvuky (D—T); všechny předcházející spoje jsou spoji analogickými a vznikly přenesením vzoru spoje D—T na nepřislušné místo: dominantě byl předeslán trojzvuk, který je k ní v poměru dominantním, totiž trojzvuk 2. stupně (*d—f—a*), jemu byl obdobně představen trojzvuk 6. stupně (*a—c—e*) a tomu zase trojzvuk 3. stupně (*e—g—h*); ve všech případech jde o spoj v *dominantním poměru*.

Takovou cestou tedy vstupují do klasické hudební věty vedlejší trojzvuky, není-li jich použito ve významu, o němž bylo promluveno již dříve. Je patrné, že v této situaci není kombinační výklad jejich funkce na místě a že také zákonitost, která by vyplývala z původní příslušnosti k harmonickým jednotkám, je při analogickém použití suspendována ve prospěch okamžité souvislosti, poněvadž trojzvuk nabývá odlišné funkce relativní;<sup>88</sup> jejich poměr k tónice není tedy vyjádřen bezprostředním vztahem k tónice ve smyslu harmonických jednotek v nich obsažených, nýbrž je opsán několikanásobným vztahem, prostředkovaným okolními útvary.<sup>89</sup> Kdybychom

<sup>88</sup> Tato skutečnost došla výslovného vyjádření i v kompozičně technických poučkách klasické harmonické praxe, týkajících se tzv. *harmonické sekvence* čili *progrese*. Progrese je vlastně nejtýpčtějším příkladem analogičnosti harmonických spojů, neboť vzniká několikerým přeložením (transpozicí) modelu (spoje nebo série spojů) po stupních vzhůru nebo dolů; při *progresi tonální* se model transponuje v mezích tónového materiálu dané tóniny (bez dodatečných úprav posuvkami, takže jakost intervalů a tím i trojzvuků se mění). Mechanickým posunutím modelu na jiné stupně snadno dochází k porušení jinak platných pravidel, stanovících úpravu příslušných trojzvuků a vedení jejich součástí; tyto zřejmé „chyby“ se však při sekvenci považují netoliko za nezávadné, nýbrž přímo za charakteristické, čímž se výmluvně potvrzuje představa o jejich přenesenosti. V následující ukázce je nejnapadnějším zjevem toho druhu zdvojení citlivého tónu na počátku 2. taktu, jakož i jeho postup směrem dolů:

47

<sup>89</sup> Tak např. poměr trojzvuku *a—c—e* v př. 33c k tónice není dán jeho teoreticky stanovitelnou funkcí subtóniky (jež v sobě obsahuje částečnou totožnost s tónikou), nýbrž trojnásobným poměrem

tedy měli vybavit trojzvuky tohoto druhu výstižnými funkčními zkratkami, nemohli bychom k tomu použít zkratk kombinačních, nýbrž byli bychom nuceni zavést značky, které by vystižením vztahu sousedních trojzvuků zároveň vystihovaly relativní funkci; takových značek však teorie dosud neužívá kromě výjimky, s níž se brzy seznámíme.

Rozbor tonální kadence v § 6 ukázal, které spoje byly zařazením do kadence povýšeny na vzor klasického hudebního myšlení, a které tedy nejspíše mohou být předlohou spojů analogických: Byly to spoje v poměru stoupající kvarty a v poměru stoupající sekundy a je možno říci, že v těchto poměrech se absolvuje většina analogických spojů v klasické hudbě. U prvního z těchto dvou vzorů, který nazýváme též spojením v poměru dominantním, jde o spoj zaměřený k předem danému cíli, k tónice. Proto je u něho přirozené, že dojde-li k jeho aplikaci na nepřislušné místo, nekonstruuje se od daného akordu, nýbrž klade se před tento akord, tak aby harmonický poměr k němu směřoval; názorně to ilustruje Rameauův příklad 33c. U spoje v sekundovém poměru takové determinace není, a proto se stejně přirozeně aplikuje směrem k danému akordu jako směrem od něho.

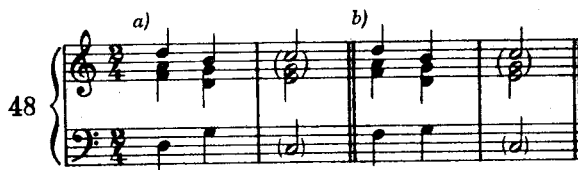
Kromě spojů v těchto poměrech, s nimiž jsme měli co činit již při pouhých harmonických jednotkách, vznikají ovšem samočinně zavedením vedlejších trojzvuků také spoje v *poměru terciovém*, ať již stoupajícím nebo klesajícím. Tyto spoje jsou pravidelně harmonicky druhotné a význam vedlejšího akordu, bez jehož uvedení nemohou vzniknout, bývá dán jeho kvartovým nebo sekundovým poměrem k trojzvuku po jeho druhé straně; ostatně harmonický význam terciového spojení nebyl ani v klasických očích velký, poněvadž při dvou společných tónech se harmonická změna snadno redukuje na pouhou změnu melodickou. V této druhořadosti má původ praktická směrnice, která připouští spoj v terciovém poměru pouze uvnitř taktu, kde rytmicko-tektonické ohledy nevyžadují výraznější harmonické dění.

Skladebně technické důsledky analogického chápání harmonických vztahů lze stručně vystihnout konstatováním, že úprava i provedení spojů tohoto druhu se řídí požadavky užitého vzoru; požadavky, plynoucí z vlastního funkčního složení jednotlivých útvarů, ustupují požadavkům aplikovaného vzoru, nelze-li je s nimi smířit. Neboť původní funkční význam vedlejšího trojzvuku zůstává i při jeho analogickém použití v relativní funkci do značné míry zachován, takže leckdy dochází i ke kompromisům navzájem protikladných požadavků. Ačkoli není již naší věcí, abychom se těmito důsledky vyjádřených principů obírali soustavně, přece jen nebude na škodu naznačit aspoň na typických příkladech, jaký je praktický smysl předcházejících odstavců.

O aplikaci *spoje v poměru stoupající kvarty* jsme se sice zmínili dost podrobně již v souvislosti se zmínkou o Rameauovi, přesto však si zaslouží ještě hlubší pozornosti,

stoupající kvarty (dominantním poměrem) prostřednictvím 2. stupně a dominanty. V tom případě také tón *a* nemá platnost subdominantní tercie, nýbrž se stává (v relativním funkčním pojetí) základním tónem trojzvuku atd.

poněvadž na jeho zvláštním případě lze dobře sledovat kompromis mezi absolutní a relativní funkcí harmonického jevu. Jde o příznačný spoj 2. stupně s dominantou, jenž se častěji než v technickém provedení, užitém v př. 33c, objevuje v této příznačné podobě:



Rozdíl mezi př. 48a a závěrem př. 33c je v tom, že v př. 48a užíváme tzv. *volného spojení*.<sup>90</sup> Neděje se tak bez důvodu: Trojzvuk 2. stupně má, jak jsme konstatovali již výše, silné subdominantní zabarvení, jež se jeho předesláním dominantě ještě zdůrazní. Proto se přirozený hudební cit rozhoduje pro postup hlasů, známý ze spojení S—D v tonální kadenci, ba velmi často volí úpravu, jejíž ukázkou je př. 48b, kde je postup basu stejný jako v kadenci a kde je zdvojen základní tón subdominanty, takže rozdíl proti kadenci se redukuje na jediný tón  $d^2$  v sopránu. Vskutku tato forma zobecněla vedle kadence z § 6 jako její častá obměna; je dokonce tak výrazná, že je možná i v moll, kde se 2. stupeň objevuje ve tvaru zmenšeného trojzvuku.<sup>91</sup>

Kdežto právě probraná obměna tonální kadence je příkladem toho, jak relativní harmonická funkce uzavírá kompromis s funkcí absolutní, tak zase následující příklad ukazuje, jak se relativní funkce může prosadit přímo proti požadavkům funkce absolutní.



<sup>90</sup> Tj. spojení, při němž se nepoužije možnosti „zadržení společného tónu v témž hlase“. Poněvadž rozdíl mezi *volným spojením* a tzv. *spojením přísným*, kde se společné tóny zdržují a hlasy se pohybují co nejméně, setrvává výhradně jen v rovině harmonické praxe, nevěnujeme mu jinak pozornost.

<sup>91</sup> Pravidelný výskyt spoje 2. stupně s dominantou přivedl Otakara Šína k tomu, že vedle funkce neúplné subdominanty přiznal trojzvuku 2. stupně funkci tzv. *střídavé dominanty* (s funkční značkou ID), přicházela-li v této souvislosti; vymezil tím funkci 2. stupně dvojnásobným poměrem stoupající kvarty (přes dominantu) k tónice a navázal na Rameauovu zásadu, kterou znal nanejvýš z druhé ruky a kterou zde zastáváme v daleko širším rozsahu. Přiznáním dvojnásobné funkce trojzvuku 2. stupně mimo to obnovil i Rameauův pojem *double emploi*, použitý ve velmi podobném smyslu. Toto relativní pojetí harmonické funkce Šín uplatnil již jen v jediném případě: Jako pravý dualista předpokládal, že střídavá dominanta musí mít svůj protiklad — *střídavou subdominantu*, vznikající ze zdvojnásobení poměru S—T. Střídavá subdominantka je možná pouze v moll bez dominantního citlivého tónu, kde skutečně lze nalézt trojzvuk *hes—d—f*, jenž stojí v subdominantním poměru k přirozené subdominantě *f—as—c*. V klasické hudbě je ovšem existence této funkce jen teoretickým předpokladem, ovšem pouze proto, že klasická hudba dávala přednost dominantnímu poměru a zanedbávala poměr subdominantní.

V tomto úryvku harmonického postupu je spojení trojzvuku 3. stupně se subdominantou provedeno přesně podle příslušného vzoru spojení S—D, tj. protipohybem tří hlasů proti hlasu, jenž obsahuje oba základní tóny; přitom dojde k postupu tónu *h*, jenž se v *C dur* kvalifikuje jako stoupající citlivý tón, směrem dolů na *a*, přestože jde o soprán, tedy o nejexponovanější hlas. Je to možné jenom proto, že tón *h* v tomto případě chápeme ve smyslu jeho příslušnosti k relativní funkci 3. stupně, tedy nikoli jako  $D^3$ , nýbrž jako kvintu trojzvuku. Pokud pak v něm zbývá stoupající tendence, není jí možno vyhovět z toho důvodu, že by tím došlo k souběžnému postupu v čistých kvintách s basem.

Není-li však překážek tohoto čistě technického druhu, dojde v praxi pravidelně k řešení, které vyhovuje jak původní funkci, tak jejímu zrušení přenesením spoje. Typickým příkladem toho je stereotypní spoj dominanty s trojzvukem 6. stupně, nazývaný *spojem klamným*, poněvadž dominanta způsobila očekávání tóniky:



I zde je vzorem spojení S—D, tentokrát však je porušeno souběžným postupem tónu  $h^1$  k tónu  $c^2$  s basem, umožněným tím, že mezi sopránem a basem vznikají nezávadné tercie; zároveň tím dojde ke zdvojení stěžejního tónu *c* v trojzvuku 6. stupně, takže jeho úprava odpovídá i jeho absolutně funkčním požadavkům. Sotva pochybíme, odvážíme-li se tvrzení, že právě pro tuto shodu absolutně i relativně funkčních postulatů došel tento spoj tak velké oblíby v klasické i pozdější hudbě. Nepřehlédněme však, že tento případ se od předcházejícího liší v důležitém bodě: Tón  $h^1$  je zde jako  $D^3$  aktuálně platným citlivým tónem, jelikož dominanta zde figuruje ve své původní (absolutní) funkci; klamný spoj tedy bychom mohli definovat v souhlasu s naším pojetím relativních funkcí vedlejších trojzvuků jako *rozvedení dominanty v poměru stoupající sekundy*; s dominantou se tedy naloží tak, jako se nakládá se subdominantou v kadenci. Tzv. klamný spoj je, jak patrně, příklad toho případu, kde se analogický spoj děje od daného akordu, a nikoli k němu, jak tomu bývá u spoje v dominantním poměru.

\*

V tomto paragrafu jsme se zabývali klasifikací vedlejších trojzvuků, jejichž výskyt v klasickém harmonickém materiálu přináší dost složitou problematiku; cestu k jejímu řešení a k příležitavému teoretickému výkladu těchto zdánlivých harmonických jednotek nám ukázal princip analogického chápání harmonických vztahů. Poněvadž jsme zároveň s koncem tohoto paragrafu dovršili výklad o trojzvucích v diatonické hudbě, připojíme ještě přehled těchto trojzvuků, přihlížející k nim z úzkého hlediska. Tento přehled si totiž všimá jen *umístění stěžej-*

*ntho tónu v trojzvucích*; podle tohoto zřetele se všech sedm trojzvuků rozpadá na čtyři výrazně odlišené skupiny. (Stěžejní tóny jsou znázorněny vyplněnými kroužky, přičemž trojice kroužků odpovídá třem tónům příslušného trojzvuku v nejjednodušším tvaru, tj. ve tvaru kvintakordu):

I. tónika		● ○ ●		tónika
II. subdominanta	○ ○ ●		● ○ ○	dominanta
III. 3. stupeň	○ ● ○		○ ● ○	6. stupeň
IV. 2. stupeň	○ ○ ○		○ ○ ○	7. stupeň

Nápadné rozdíly, které se z tohoto hlediska mezi jednotlivými třídami trojzvuků projevují, se analogickými vztahy a relativními funkcemi stírají; trvají však tam, kde se trojzvuky objevují v původní, nepřenesené funkci. Zvláště důrazně to platí o čtvrté třídě trojzvuků, kterou v tom smyslu jsme již v tomto paragrafu odkázali do oblasti tzv. charakteristických disonantních útvarů. Proto se s nimi setkáme ještě v následujícím paragrafu, jenž právě pojednává o charakteristických disonancích.

## SLOŽENÉ HARMONICKÉ VZTAHY

## § 9. Charakteristické disonantní útvary

Ačkoli se snad zdá, že jsme stále ještě na samém prahu teoretické harmonie, je přesto možno konstatovat, že vlastní úkol *Úvodu do studia harmonie* byl splněn již souhrnem poznatků, k nimž jsme dospěli průběhem předcházejících osmi paragrafů. Ba jeho osud byl předurčen již teoretickými předpoklady, jež jsme stanovili v prvé kapitole této části; avšak od teoretických předpokladů k jejich přílehlavé aplikaci na hudební praxi je dosti dlouhá a — jak jsme pocítili — svízelná cesta, na níž každý krok rozhoduje o zdaru či nezdaru systému. Ale principem analogického chápání harmonických vztahů v předcházejícím paragrafu jsme formulovali poslední princip, jehož nám je pro další postup třeba; a proto je možno říci, že náš úkol je již v podstatě splněn, neboť další výklad bude již jen domyšlením dosud získaných poznatků a vyvýšením jejich důsledků. Odpovídá to ostatně našemu přesvědčení o organické jednotě harmonicky založeného hudebního jazyka: V základních harmonických vztazích, objevených ještě před klasiky, je předem dána celá budova nejsložitějších harmonických jevů, pokud trvají na stejném základu, jako je již v semeni potenciálně obsažena budoucí rostlina. A základní harmonické vztahy jsme již probrali.

Nehledíme-li tedy ke komplikacím, které jsou následkem pronikání stylizačních a melodických prvků do harmonického jádra hudební věty (srov. § 7), můžeme říci, že složitější harmonické vztahy (a tedy i složitější harmonické útvary jako jejich nositelé) vznikají výhradně kombinací harmonických vztahů základních (resp. harmonických jednotek jako jejich nositelů). Ačkoli výklad v § 8 byl zaměřen k jiné souvislosti, plyne již z jeho průběhu, že kombinace základních harmonických vztahů se uskutečňuje dvojnásobně odlišným způsobem: Složitý vztah se vytváří buď *postupným* sloučením alespoň dvou vztahů základních, nebo jejich sloučením *současným*. Za příklad prvního případu může posloužit trojzvuk 2. stupně, je-li chápán jako střídavá dominanta (srov. pozn. <sup>91</sup> na str. 259); jeho vztah k tónice (čili jeho harmonická funkce jako vyjádření tohoto vztahu) je vymezen postupnou kombinací dvakrát opakovaného dominantního poměru, a je tedy složitý, přestože trojzvuk, který je jeho nositelem, můžeme za příznivých okolností chápat jako jednoduchý akustický jev. Za příklad druhého případu můžeme použít téhož trojzvuku 2. stupně, bude-li chápán jako charakteristická disonance; jeho vztah k tónice pak bude vy-



mezen současným uvedením dvou poměrů, poměru dominantního a subdominantního, které jsou každý sám pro sebe vztahem základním.

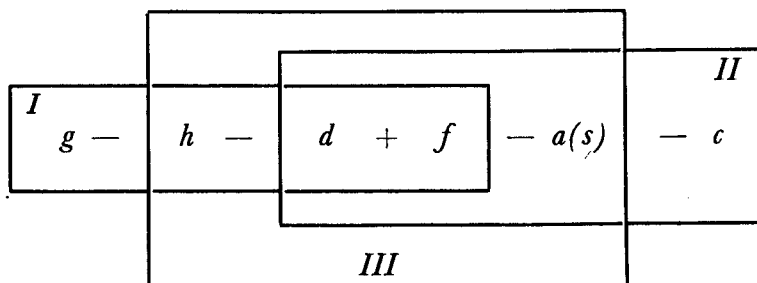
Je již v povaze věci, že složité harmonické vztahy se mohou opět kombinovat podle stejných zásad; je však také patrné, že toto — obrazně řečeno — vyšší patro harmonické budovy nemůžeme prozatím sledovat. Poněvadž však zásadní otázky složitých harmonických jevů, pokud vznikají postupnou kombinací harmonických jevů základních, jsme probrali již v předcházejícím paragrafu, obrátíme se nyní k tzv. *charakteristickým disonantním* útvarům jako k nejvýznamnějšímu případu současné kombinace základních vztahů, produkovaných harmonickými jednotkami.

Poněvadž klasické vývojové stadium harmonické stránky hudebního jazyka se omezuje v podstatě pouze na materiál tonální kadence, vznikají charakteristické disonantní útvary, jejichž pojem jsme vyložili již v předcházejícím paragrafu, *kombinací (slučování) protikladných prvků obou kinetických harmonických jednotek*, dominanty a subdominanty. Z důvodů, o nichž byla řeč již v § 5, přichází přitom dominanta prakticky vždy ve své výhodnější podobě, obsahující citlivý tón, tedy jako durový trojzvuk v durové i mollové alternativě tóniny. Naproti tomu subdominanta se objevuje ve svém výhodnějším vyjádření s klesajícím citlivým tónem pouze v mollové alternativě tóniny, zatímco v dur jen poměrně velmi zřídka. I když se však subdominanta objevuje ve své durové podobě, chápe se — právě pro kontrast se současně uvedenou dominantou — jako pravá subdominanta do všech důsledků, která jaksi zastupuje silnější subdominantu mollovou; proto se i její tercie jeví jako tón, který zastupuje citlivý tón po všech stránkách kromě stránky čistě zvukové, a je proto vázán všemi ohledy, jako kdyby byl tónem citlivým. Dvojitá podoba subdominantní tercie vede k jisté nedůslednosti ve vyjádření harmonických jednotek následujícím obrazcem; není to však nedůslednost teorie, nýbrž nedůslednost klasické praxe, která se krom toho projevuje pouze ve vyjádření tercie, nikoli však v zacházení s ní. Po tomto upozornění je již možno uvést schematický obrazec, vystihující materiál charakteristických disonantních útvarů s platností pro oba tónorody:

$$g-h-d+f-a(s)-c$$

Teoreticky lze za charakteristický disonantní útvar považovat každý souzvuk, který je s to v dané souvislosti navodit ve vědomí představu obou protikladných harmonických jednotek. V krajním případě by tedy měl postačit již dvojevuk, skládal-li by se z tónů, umístěných po různých stranách znaménka + v uvedeném obrazci. Je tomu skutečně tak a těžili z toho již klasikové, když na místech, kde se omezili na menší počet hlasů, užívali útvarů, které by v našem obrazci odpovídaly zejména kombinacím  $h-f$ ,  $d-as$ ,  $h-as$ ,  $g-h-f$ ,  $h-d-a(s)$ , ale též  $g-f$ ,  $d-c$  apod. Hleděli však na tyto útvary jako na neúplné vyjádření útvarů o větším počtu tónů, neboť ve funkci skutečného harmonického útvaru si dovedli představit jen akord, který se buď vyznačoval souvislou terciovou stavbou, nebo aspoň byl schopen převedení na ni tzv. obratem, tj. přestavením svých tónů. Nehledíme-li tedy ke zmenšeným a zvětšeným trojzvukům, na něž jsme narazili v předcházejícím paragrafu, začínal pro klasickou harmonii disonantní materiál teprve na úrovni čtyřzvuků, jejichž základní akordickou formou byl *septakord*, mechanické navršení tří

tercií nad sebou. Proto v klasické harmonii figuruje jako norma charakteristické disonance čtyřzvuk; z materiálu daného schématem pak nebylo možné vytěžit jiné vyhovující čtyřzvuky než tyto:



Ačkoli učebnice harmonie užívají pro tyto tři všeobecně uznávané, ale různě vykládané útvary rozmanitých pojmenování, budeme je důsledně nazývat pouze technickými termíny *dominantní* (I), *subdominantní* (II) a *kombinovaný* (III) čtyřzvuk. Uvědomíme si, že všechny tři mají účast na téže zákonitosti, kterou již známe z rozboru vlastností harmonických jednotek v předcházejících úvahách. Lze ji vystihnout několika málo větami; abychom jim propůjčili obecnější platnost, dosadíme na místo konkrétních tónů v užitém obrazci znaky, které vystihují funkční význam jednotlivých tónů:

$$\begin{array}{ccccccc} D^1 & - & D^3 & - & D^5 + S^1_1 & - & S^3 & - & S^5 \\ T^5 & & & & T^1 & - & T^3 & - & T^5 & & T^1 \end{array}$$

Zároveň jsme schéma doplnili tak, aby v druhé řádce znázorňovalo prostorový vztah k tónice.<sup>92</sup> Při použití těchto symbolů tedy platí:

$D^1$  a  $S^5$  jsou jako tóny stěžejní schopny zdvojení a při rozvedení i zadržení.  $D^3$  a  $S^3$ , které zastávají funkci tónů citlivých, nejsou schopny zdvojení, a jsou-li ve zvoleném čtyřzvuku obsaženy, není možno je bez újmy zvuku vypustit; při rozvedení postupují ve smyslu své funkce půltónovým krokem k tónu stěžejnímu, tedy  $D^3$  k  $T^1$  a  $S^3$  k  $T^5$ . Konečně  $D^5$  a  $S^1$ , vybavené rovněž kinetickou energií, na rozdíl od citlivých tónů však nedeterminovanou, postupují nejlépe ve smyslu své funkce k  $T^3$ ; k tomuto postupu jsou vázány, není-li funkce, kterou zastupují, vyjádřena současně i příslušným citlivým tónem; jinak však jsou v postupu volné a je možno je bez újmy vyjádření charakteristické disonance vynechat,<sup>93</sup> poněvadž příslušná harmo-

<sup>92</sup> Z principu analogičnosti harmonických vztahů (§ 8) totiž plyne, že charakteristické disonance mohou být chápány ve své původní (absolutní, nepřenesené) funkci pouze v přímém vztahu k tónice, tj. následuje-li za nimi skutečně tónika (čili jsou-li do ní rozvedeny); jinak jde o jejich užití nevhodné, rovněž velmi časté, jímž se však budeme zabývat teprve v druhé části tohoto paragrafu.

<sup>93</sup> V praktických učebnicích je tato věta uznávána jen potud, že se připoustí (ba doporučuje)

nická jednotka je dostatečně vyjádřena stěžejním a citlivým tónem. K tomu lze dodat, že k vyjádření kinetické harmonické jednotky postačují též oba kinetické tóny bez tónu stěžejního.<sup>94</sup>

Na těchto několika větech bychom mohli přestat, poněvadž v podstatě vyčerpávají problematiku charakteristických disonantních útvarů, a to nejen pokud se týká prve zmíněných čtyřzvuků, nýbrž i pokud jde o dva pětizvuky, které by z obrazce bylo možno sestavit, i pokud jde o kompletní charakteristický disonantní šestizvuk, na druhé straně však i pokud se týká libovolných jiných, terciově nespojitých sestav o menším počtu tónů, v kompletním šestizvuku obsažených. Poněvadž však klasická harmonická praxe, jejíž stopy trvají v hudební představitosti přes pozdější uvolňující vývoj, soustředila svou pozornost právě na tři výše zmíněné charakteristické čtyřzvuky a povýšila jejich přirozené dílčí vztahy na vzor v podobném smyslu jako vztahy tonální kadence, probereme v následujících odstavcích aspoň stručně tyto tři útvary, čímž také — podobně jako v předcházejícím paragrafu — naznačíme způsob, jakým je třeba aplikovat obecné věty na dílčí případy.

Mezi čtyřzvuky je v klasické hudební větě daleko nejčastějším zjevem čtyřzvuk dominantní. Nejen proto, že zapadá do nejpřirozenějšího vzoru klasického harmonického myšlení (D—T, dominantní poměr), nýbrž též proto, že přes svou výraznou disonantnost patří k nejlibozvučnějším souzvukům. Nápadná shoda sestavy jeho tónů (shodné v obou tónorodech) s pořadím nejnižších alikvotních tónů vedla v teorii i v praxi k přesvědčení, že je pouhým rozšířením durového trojzvuku, prostým pokračováním v jeho terciové stavbě, útvarem od přírody daným, a tedy i jednoduchým harmonickým jevem.<sup>95</sup> Při důsledném funkčním pojetí ovšem nemůžeme tento názor sdílet; musíme naopak vyjít z konstatování, že dominantní čtyřzvuk je *sloučením úplné dominanty se subdominantní primou*, což lze vystihnout formulkou  $D^1—D^3—D^5+S^1$ . Nerovnoměrnost zastoupení harmonických jednotek působí, že výrazně převažuje funkce dominantní; proto také mluvíme o dominantním čtyřzvuku. Následkem toho se v tomto útvaru jeví  $S^1$  jako cizí prvek, nápadně kontrastující s dominantním pozadím, na němž je exponován; z harmonického hlediska je tedy jediným disonantním elementem v dominantním čtyřzvuku subdominantní prima, a ne snad intervaly, které v akordu vznikají jejím zavedením. Z tohoto

vynechání  $D^5$  v dominantním čtyřzvuku; o vypuštění  $S^1$  v subdominantním čtyřzvuku, které tomu odpovídá na druhé straně, se však nemluví.

<sup>94</sup> V praxi tuto větu potvrzuje hojně používání kombinovaného čtyřzvuku, kde je u obou kinetických jednotek zamlčen stěžejní tón; mluví se ovšem o tomto útvaru jako o *čtyřzvuku 7. stupně*, čímž se jeho přiléhavý výklad znesnadňuje.

<sup>95</sup> Toto pojetí odpovídá představě, že základní formou čtyřzvuku je *septakord*, připouštějící trojí obrat (*kvintsextakord*, *terckvartakord* a *sekundakord*); při striktně funkčním pojetí je ovšem forma čtyřzvuku nerozhodná, poněvadž tónům zůstává jejich význam ( $D^3$ ,  $S^1$  apod.), ať jsou umístěny v kterémkoli hlase. Proto ze svého hlediska si nemusíme situaci komplikovat ještě těmito čistě technickými zřeteli.

zjištění okamžité situace snadno odvodíme dílčí požadavky, na jejichž splnění je použití tohoto čtyřzvuku vázáno:

Pokud se týká *úpravy*, je předem patrné, že nelze vynechat  $S^1$ , že však není možno vynechat ani  $D^1$  a  $D^3$ , má-li být dominantní charakter souzvuku zachován;<sup>96</sup> je však možno vypustit  $D^5$ . Stane-li se tak, bude v reálném čtyřhlasu nezbytné zdvojení některého z ostatních tónů; je zřejmé, že zdvojeným tónem nemůže být ani  $D^3$  jako citlivý tón, ani  $S^1$  jako disonantní tón, takže zbývá jen  $D^1$ , kde je to jako u stěžejního tónu vítané. (Při použití většího počtu hlasů by nebylo námitek ani proti zdvojení  $D^5$ .) — Pokud jde o *rozvedení*, platí obecně, že  $D^3$  postupuje k  $T^1$ ; je však třeba rozvést také  $S^1$ , poněvadž je disonantním tónem, o němž také obecně platí, že je třeba jeho napětí usmířit rozvedením. Poněvadž  $S^1$  je jediným reprezentativním prvkem své funkce v souzvuku, musí nevyhnutelně postupovat v jejím smyslu, tedy směrem dolů k  $T^3$ ,<sup>97</sup> ačkoli v jiném prostředí by nebyl směrově determinován. Postup zbývajících složek čtyřzvuku není vázán, je však přirozené, aby  $D^1$  buď postupovala kvartovým krokem k  $T^1$ , čímž se výhodně zdůrazní dominantní poměr, nebo zůstala zadržena jako  $T^5$  (popřípadě obojí, je-li zdvojena). — *Příprava* (způsobem známým z § 7) se může týkat pouze disonantního tónu  $S^1$ ; klasikové sami však soudili o disonantnosti útvaru tak blahovolně, že volné nastoupení  $S^1$  nepovažovali za vážný poklesek. — Ostatní předpisy, jimiž harmonická praxe bohatě vybavila tento nejuzívanější disonantní útvar, vyplývají z požadavků vedení hlasů v konkrétních situacích, jež nemůžeme sledovat.

Ačkoli subdominantní čtyřzvuk je v důsledku svého složení ( $S^1-S^3-S^5+D^5$ , resp.  $D^5+S^1-S^3-S^5$ ) po všech stránkách dokonalým a rovnocenným protikladem dominantního čtyřzvuku, přece jen klasická nechuť k subdominantnímu vztahu způsobila, že jeho výskyt byl daleko řídký. Základ k jeho pochopení položil již J. Ph. Rameau,<sup>98</sup> jež hudební cit přivedl k přesvědčení, že základní formou tohoto čtyřzvuku je forma  $f-a-c-d$ , tedy *kvintsextakord*, všeobecně klasifikovaný jako odvozený útvar (obrat septakordu); náš výklad je vlastně důsledným domyšlením Rameauova pojetí pod zorným úhlem kombinačního výkladu vícezvuků, jehož

<sup>96</sup> Podle výše uvedených obecných vět by sice ke spolehlivému vyjádření dominanty postačily  $D^3$  a  $D^5$ , ale pak by zase čtyřzvuk zdegeneroval na trojzvuk 7. stupně.

<sup>97</sup> Tento postup není tedy následkem toho, že mezi  $S^1$  a  $T^3$  je pouhý půltón, poněvadž to platí jen v dur; rovněž není správné svádět tuto tendenci na interval, vznikající mezi  $D^3$  a  $S^1$  (zmenšená kvinta, resp. v obratu zvětšená kvarta), poněvadž napětí tohoto intervalu je následkem harmonických vztahů, jejich výrazem, nikoli příčinou.

<sup>98</sup> Srov. str. 127 a n. Ještě Ot. Šín se dovolává Rameaua a mluví jak o *subdominantě s přidanou sextou*, tak o *subdominantě s přidanou spodní septimou*, počítanou ovšem od subdominantní kvinty dolů; užívá přitom složitého označení s použitím znaménka +, poněvadž závislost na tradičním značení číslovaného basu, počítajícího intervaly jen směrem vzhůru, mu nedovoluje lépe vystihnout v podstatě správnou myšlenku. Ve výhodnější situaci byl H. Riemann, jenž aspoň u mollových útvarů počítal intervaly dolů; dovedl však tím způsobem označit a vyložit jen mollovou verzi tohoto čtyřzvuku, který velmi často přichází v durové interpretaci.

možnost naznačil již Rameauův pokračovatel J. A. Serre.<sup>99</sup> Vykládáme-li subdominantní čtyřzvuk jako dokonalý zrcadlový obraz dominantního čtyřzvuku, plyne z toho, že pro něj budou platit tytéž zásady, jenže v opačném vyjádření podle pravidel, známých z § 3. Ačkoli tedy je výsledek předem znám, uvedeme tyto zásady výslovně, avšak v jiném uspořádání:

V subdominantním čtyřzvuku má naprostou převahu subdominantní prostředí a protikladnou funkci zastupuje jen  $D^5$ ; je tedy vlastním disonantním prvkem, a proto ji není možno ani vynechat, ani zdvojit, zato však je třeba ji připravovat a také rozvádět ve smyslu funkce, tj. směrem vzhůru na  $T^3$ . O stěžejním tónu  $S^5$  platí i zde (a z obdobných důvodů), že jej nelze vynechat a že jej lze zdvojit; při rozvedení zůstává nejlépe bez pohybu v platnosti  $T^1$ .  $S^3$  může být (a v dur často bývá) vyjádřena tvrdou tercií subdominantní jednotky, přesto však se chová jako citlivý tón: postupuje k  $T^5$ , a proto ji nelze zdvojit; vynechat ji také není možno. Konečně  $S^1$  je v postupu volná, a poněvadž subdominanta je dobře vyjádřena i bez ní, může vůbec odpadnout;<sup>100</sup> v praxi však rozhodně převládala představa, že  $S^1$  je základním tónem akordu a k jejímu vypuštění docházelo jen výjimečně, poněvadž bez ní bylo těžko možno zdůraznit plagální ráz spoje (postupem  $S^1-T^1$ , odpovídajícím korespondujícímu postupu  $D^1-T^1$ ).

Častěji než subdominantní čtyřzvuk se v klasické harmonii objevuje čtyřzvuk kombinovaný.<sup>101</sup> Poněvadž i u něho může přicházet  $S^3$  v tvrdém i měkkém vyjádření (v *C dur* je tedy možné  $h-d-f-a$  i  $h-d-f-as$ , v *c moll* ovšem jen  $h-d-f-as$ ), nabývá příslušný septakord zvlášť charakteristického zvuku, který se v prvním případě trvale spojil s technickým označením *septakordu zmenšeně malého* a v druhém, daleko častějším případě, *septakordu zmenšeného*. Funkční výklad tohoto čtyřzvuku je velmi jednoduchý: je v něm rovnoměrně zastoupena dominanta i subdominanta, obě funkce svými kinetickými tóny. Proto v něm není dáno prostředí a kontrastní disonantní prvek, jak tomu bylo u obou předcházejících čtyřzvuků, nýbrž obě jeho složky jsou navzájem ve stejném disonantním poměru. Poněvadž v tomto čtyřzvuku nelze stanovit převládající prostředí, jeví se všechny tóny, které obsahuje ( $D^3-D^5+S^1-S^3$ ), jako rovnou měrou disonantní, takže by se na všechny stejně měla vztahovat příslušná

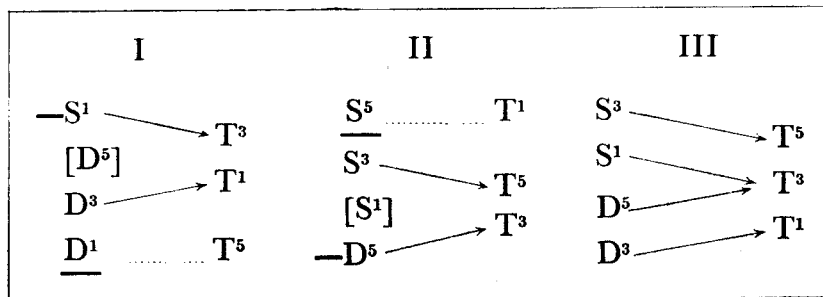
<sup>99</sup> Srov. str. 135, zejména pokud jde o *contrepoint fondamentale*.

<sup>100</sup> Je to totiž jediná možnost, jak vyjádřit subdominantní čtyřzvuk bez ztráty charakteristiky, obdobná dominantnímu čtyřzvuku bez  $D^3$  (např. *g-h-f* v *C dur*), jež Hugo Riemann označuje jako *tercseptakord*. Riemann se domníval, že vypuštění kvinty u čtyřzvuku je možné proto, že kvinta zní spolu jako alikvotní tón primy (základního tónu septakordu); proto když hledal protiklad tercseptakordu v *moll* a na subdominantní straně, vyšel mu trojzvuk  $f-as-d$ . Postradatelnost  $D^5$  v dominantním čtyřzvuku však neplyne ze spoluznění alikvotních tónů, nýbrž z dostatečného vyjádření jednotky (jíž u Riemanna vzdáleně odpovídá pojem *Klang*) stěžejním a citlivým tónem; totéž platí pochopitelně i u subdominanty, kde tedy měl z kompletního čtyřzvuku Riemann vypustit  $S^1$ , takže by z původního  $f-as-d$  zbylo  $as-d$ .

<sup>101</sup> Jak již bylo naznačeno, označuje se obvykle jako čtyřzvuk, resp. *septakord 7. stupně*, a v tom smyslu se i chápe. Šin však důsledně dodržuje jeho kombinované pojetí, o čemž svědčí i jím zavedená funkční zkratka (srov. pozn. <sup>84</sup> na str. 255).

pravidla: Všechny by totiž měly být nejen náležitě připraveny a rozvedeny, nýbrž nemělo by u nich dojít ani ke zdvojení, ani k vynechání některého z nich. S výjimkou přípravy se v klasické hudbě všechny tyto předpisy v podstatě zachovávají, aspoň v reálném čtyřhlasu; týká se to zejména rozvedení, které se zpravidla provádí stupňovitým postupem všech tónů ve smyslu jejich funkce:  $D^3$  a  $D^5$  tedy postupují vzhůru na  $T^1$  a  $T^3$ , kdežto  $S^1$  a  $S^3$  dolů na  $T^3$  a  $T^5$ , čímž dochází k typickému zdvojení tercie v následující tónice. Na odchylky od této normy se hledí jako na nepravdělný zjev; týkají se ostatně toliko tónů  $D^5$  a  $S^1$ , které jsou jen kinetické (nikoli citlivé); jeden z nich je — není-li jiného vyhnutí — možno vést volně, vynechat nebo i zdvojit. O tom však již rozhodují kompozičně technické zřetele; harmonické požadavky byly vyčerpány již prvou, nejčastěji praktikovanou možností.

Jak je z těchto odstavců patrné, vybavila kompozičně technická praxe každý ze tří charakteristických disonantních čtyřzvuků ustáleným způsobem použití, odpovídajícím v zásadě harmonickým postulátům, zjištěným teoretickou cestou. Tento ustálený způsob použití se stal pro uvedené útvary stejně příznačným jako jejich typický zvuk, a byl proto zvláště disponován k tomu, aby se stal vzorem v obdobném smyslu jako příznačné spoje trojzvuků v tonální kadenci. Skladebně technické myšlení ovšem probíhalo v akordických formách, pocítovaných ze zvyku jako jednoduchý (nesložený) jev, a nikoli v harmonických kategoriích, kterých užíváme ve svých úvahách. Abychom tedy mohli výsledky předcházejících odstavců aplikovat na hudební praxi, musíme je převést na formu v praxi použitelnou. Tento účel sleduje následující diagram, v němž jsou vedle sebe položeny ve stejné formě septakordu *čtyřzvuky dominantní* (I), *subdominantní* (II) a *kombinovaný* (III), přičemž je vyznačen postup tónů při rozvedení šipkami za čtyřzvukem, možnost zdvojení tónů podtržením příslušného symbolu a možnost vynechání tónů hranatými závorkami; požadavek přípravy je u prvních dvou čtyřzvuků vyjádřen tučnou přímkou před příslušným symbolem tónu:



Účelem tohoto diagramu není poskytnout praktickou pomůcku k řešení skladebně technických úkolů, nýbrž spíše ukázat, jakým směrem se bere abstrakce v hudební praxi. Diagram ovšem může posloužit i v tom smyslu, a to nejen pro septakordy, nýbrž i pro kteroukoli jinou akordickou formu čtyřzvuku (tj. pro který-

koli obrat septakordu); není k tomu třeba více než si zjistit funkční význam jednotlivých tónů daného čtyřzvuku a dosadit je za příslušné obecné symboly. Uvádíme však tento diagram proto, že jeho tři schémata vystihují tři typické spoje, které se staly ustálenou formou hudebního myšlení. V diagramu jsou tyto spoje pomocí funkčních symbolů vyjádřeny ve své původní, *absolutní* funkci; jak jsme však již naznačili, jsou schopny sloužit také za vzor spojů analogických; je proto možno je přenášet na nepříslušné funkce<sup>102</sup> a tím přecházet z oblasti čtyřzvuků charakteristických do oblasti čtyřzvuků vedlejších.<sup>103</sup>

Je předem zřejmé, že u čtyřzvuků je ještě spíše nasnadě kombinační funkční výklad než u trojzvuků, o nichž jsme jednali v předcházejícím paragrafu, poněvadž čtyřzvuk ani nemůže být zdánlivě konsonantním útvarem, jak tomu je u trojzvuku. Přesto se v klasické hudební větě prakticky nevyskytují vedlejší čtyřzvuky, jež by opravňovaly výklad ve smyslu absolutních funkcí svých složek (např. u čtyřzvuku  $c-e-g-h$  výklad, že jde o kombinaci  $T+D$  v  $C\ dur$ ); naopak, nemáme-li právě co činit s pouhými zdánlivými čtyřzvuky, vzniklými melodickou cestou ve smyslu § 7, jde vesměs o čtyřzvuky vybavené relativní harmonickou funkcí, tj. o složitější opakování téhož zjevu, jímž jsme se zabývali v druhé části § 8 (analogické chápání harmonických spojů); v zásadě by tedy mělo postačit i zde pouhé konstatování, že se u vedlejších čtyřzvuků opakují důsledky, s nimiž jsme se seznámili u trojzvuků.

Přesto je radno aspoň ve zkratce objasnit aplikaci výše uvedených vzorů; nejprve si ji objasníme na izolovaném příkladě, bez skutečného přihlídnutí k širší harmonické souvislosti. Dejme tomu, že bychom shora uvedená schémata měli aplikovat na daný čtyřzvuk  $h-c-e-g$  v  $C\ dur$ . Postupovali bychom takto: Přestavěli bychom čtyřzvuk na septakord, tj. na tvar  $c-e-g-h$ , a tyto tóny bychom mechanicky dosazovali místo funkčních symbolů do jednotlivých schémat (ve schématu I by tedy místo  $D^1$  nastoupil tón  $c$ , místo  $D^3$  tón  $e$  atp.). Kdybychom užili schématu I, bylo by podle jeho požadavků třeba připravit tón  $h$ , mohlo by se vynechat  $g$  a zdvojit  $c$ ,  $e$  by postupovalo vzhůru na  $f$  a tón  $h$  by klesal na  $a$ , takže rozvodem čtyřzvuku by vznikl trojzvuk  $c-f-a$  (subdominanta); šlo by tedy o spoj v poměru stoupající kvarty čili o *dominantní* použití čtyřzvuku  $c-e-g-h$ , resp. jeho obratu. Kdybychom však použili schématu III, šlo by o *kombinované* použití téhož čtyřzvuku, jehož výsledkem by byl trojzvuk  $d-f-a$  se zdvojenou tercií, tedy trojzvuk 2. stupně. Mohli bychom však použít i schématu II; pak by jako rozvodný trojzvuk figuroval sextakord  $d-f-h$  (7. stupeň) a šlo by o použití *subdominantní*. Tento poslední případ však je nejméně častý, poněvadž — jak víme — subdominantní vztahy se uplatňovaly daleko méně než ostatní.

Konkrétní případy právě uvedeného druhu bychom však v klasické hudební větě

<sup>102</sup> Z technického hlediska bychom řekli „na nepříslušné stupně“; neboť nesmíme zapomenout, že charakteristické disonantní čtyřzvuky se v diagramu zdánlivě jeví jako *septakordy* 5., 2. a 7. stupně.

<sup>103</sup> Pomocný pojem čtyřzvuků vedlejších zahrnuje všechny (diatonické) čtyřzvuky, které nejsou charakteristické.

marně hledali, poněvadž útvary s velkou septimou (resp. v obratu s malou sekundou) se klasickému sluchu přičily svou velkou nelibozvučností; našli bychom je proto leda v sekvenci, kde zřejmé přenesení harmonického vztahu paralyzovalo všechny ostatní ohledy, i ohledy zvukové. Jelikož nejlíbezvučnější jsou právě čtyřzvuky charakteristické, setkáváme se poměrně často s tím, že právě na ně se aplikují nepřislušné analogické spoje, čili že čtyřzvuk, který se absolutně funkčně jeví jako čtyřzvuk dominantní, je kompozičně technicky zpracován na způsob čtyřzvuku subdominantního nebo kombinovaného. Proto také oba příklady, jejichž posláním je aspoň naznačit důsledky principu analogického chápání harmonických vztahů i v této složitější souvislosti, týkají se čtyřzvuků, které by ve svém původním významu měly funkci charakteristické disonance v absolutním smyslu.

Je samozřejmé, že i zde se projevuje tendence kompromisně vyrovnat požadavky absolutní funkce s požadavky funkce relativní, kterou čtyřzvuku vnucuje jeho nepřislušné použití. K dalším odchylkám dochází také z toho důvodu, že schéma počítá s rozvedením čtyřzvuku do trojzvuku,<sup>104</sup> zatímco v praxi následuje často opět čtyřzvuk; dva čtyřzvuky ovšem zdvojnásobují možnost společných tónů, takže nezdědkla nabízejí možnost nahradit stupňovité rozvedení určitého tónu jeho zadržetím. Probíráním těchto jednotlivostí a dalších důsledků bychom však daleko překročili svůj úkol, jímž je jen objasnit základní pojmy teoretické harmonie, a proto přestaneme na stručném komentáři ke dvěma ukázkám, které jsou zvláště charakteristické.



Východiskem analogického spoje v tomto příkladu je čtyřzvuk  $d-f-a-c$ , známý jako subdominantní čtyřzvuk, vyžadující ve smyslu svého funkčního výkladu ( $d+f-a-c$ ) při rozvedení do tóniky použití schématu II. Zde však po něm (jako tomu bývá u trojzvuků v kadenci) nenásleduje tónika, nýbrž dominanta, k níž je v poměru stoupající kvarty čili v poměru dominantním,<sup>105</sup> a proto vedle své původní funkce nabývá relativní funkce dominantního čtyřzvuku, jako kdyby na místo původního výkladu  $d+f-a-c$  nastoupilo  $d-f-a+c$ .<sup>106</sup> Relativní funkce způsobí,

<sup>104</sup> Poněvadž k naprosté shodě absolutní a relativní funkce dojde u charakt. dis. akordu jen tehdy, když se jeho napětí uvolní přímým rozvedením do tóniky, dostává rozvodný akord při analogickém spoji relativní funkci tóniky, kterou si přirozeně představujeme jako trojzvuk.

<sup>105</sup> Po této stránce je př. 51 složitější variantou příkladu č. 48 na str. 259, kde jsme k vystižení osvojené funkce prvního akordu použili Šínova termínu *střídavá dominanta*.

<sup>106</sup> To právě rozuměl J. Ph. Rameau pod pojmem *double emploi*, vyjadřoval to však tím, že prvnímu pojetí připisoval fundamentální bas *F*, kdežto druhému fund. bas *D*.



že se čtyřzvuk neřídí svým vlastním schématem (II), nýbrž podřídí se schématu I; proto v př. 51a, úmyslně přehnaně stylizovaném, jsou jak úprava, tak rozvedení naprosto neslučitelné s požadavky jeho absolutní funkce. V praxi se ovšem spíše setkáváme s řešením, kde i rozvodný akord je čtyřzvukem, aby nedošlo k nežádoucímu oslabení zvukového napětí ještě před nástupem očekávané tóniky; ukázkou toho je př. 51b, v němž je zadržení tónu *f* náhradou za jeho stupňovité rozvedení. Je však třeba si uvědomit, že relativní funkce nabude užitý čtyřzvuk jedině v tom případě, když jeho spojení bude obsahovat nápadné znaky spoje v dominantním poměru; zde je takovým znakem klesající kvinta *d—G* v basu (v obratu tedy stoupající kvarta), názorně vnucující představu dominantního vztahu. Nebude-li však ve spoji přítomen tak nutkový ukazatel, podrží subdominantní čtyřzvuk svou původní (absolutní) funkci, přestože tónový materiál spoje se v podstatě nemění, jak je patrné z př. 51c;<sup>107</sup> zde ovšem může snadno dojít k tomu, že by místo představy spoje převládla představa jediného harmonického útvaru, vyjádřeného teprve druhým z obou čtyřzvuků, přičemž by se první čtyřzvuk redukoval na pouhý produkt melodického vedení hlasů, v tomto případě sopránu a tenoru.

Druhý příklad odpovídá př. 49 z předcházejícího paragrafu; jeho obsahem je totiž tzv. *klamný spoj*:



Ani zde se dominantní čtyřzvuk *g—h—d—f* neřídí svým vlastním vzorem (schéma I), nýbrž probíhá přesně podle schématu III. Místo zdouhavého komentáře postačí konstatovat, že tento typický spoj vystihneme nejlépe, označíme-li jej jako *kombinované použití dominantního čtyřzvuku*.

\*

Jen několik málo odstavců na začátku tohoto paragrafu bylo věnováno výkladu o vlastní harmonické zákonitosti. V nich jsme si totiž ukázali, že sloučením dvou kinetických harmonických jednotek vzniká jediná charakteristická disonance,

<sup>107</sup> Technicky vyjádřeno jde v př. 51c |o spoj subdominantního čtyřzvuku s dominantním, čili o spoj S—D ve čtyřzvucích. Ze stanoviska důsledně funkčního pojetí, jež zastáváme, však vidíme v obou čtyřzvucích (jsou-li chápány v nepřeneseném smyslu) tutéž kombinaci dvou kinetických harmonických jednotek D+S, tedy tutéž charakteristickou disonanci, neboť *charakteristická disonance* je (v diatonickém řádu) *jen jediná*; spojem v př. 51c se pouze přesouvá váha této charakteristické disonance (její vyjádření) ze strany subdominantní na stranu dominantní; jde tedy o stupňování harmonické výraznosti, protože D je (psychologicky) silnější než S.

a zjistili jsme, že jejím zavedením nevznikají nebyvalé harmonické vztahy, nýbrž že její vlastnosti nutně vyplývají z vlastnosti slučovaných harmonických jednotek. Kdybychom byli přestali na tom, byli bychom si ušetřili mnoho námahy a místa, avšak jen za tu cenu, že by zjištěná harmonická zákonitost souhlasila s živou praxí jen částečně a že by s mnoha konkrétními zjevy byla v nevysvětlitelném rozporu.

Znovu jsme poznali, že potíže a komplikace začínají teprve s okamžikem, kdy se jednoduchá harmonická zákonitost počne uvádět v život konkrétní realizací. Vždyť od počátku této kapitoly jsme se většinou zabývali sledováním kompromisů, jimiž hudební praxe hledí smířit zděděné představy o libozvučnosti vertikálních útvarů (§ 6) a odvěké požadavky melodického myšlení (§ 7) na jedné straně s kategoričnými požadavky harmonické zákonitosti na straně druhé. Poznali jsme přitom, že hudební praxe si z možných harmonických vztahů vybírá jen některé, a že tedy nevyčerpává celou harmonickou zákonitost; zvolené vztahy pak konkrétně realizuje příznačnými harmonickými spoji, v nichž se tyto vztahy objevují v jisté deformaci, která je následkem prve zmíněných kompromisů. A tyto spoje povyšuje hudební praxe na vzor harmonického myšlení, které proto neprobíhá v ryzích harmonických pojmech, nýbrž v omezeném počtu ustálených formulí, jejichž platnost se rozšiřuje podle principu analogičnosti (§ 8). I v přítomném paragrafu jsme si ukázali, že z jediné charakteristické disonance vytěžila klasická kompoziční praxe trojí typické vyjádření ve třech čtyřzvucích, z nichž každý povýšila na vzorovou formuli. Na tomto stupni se tedy vzorovou formulí stává komplexní harmonický jev, rozložitelný na několik základních harmonických vztahů; je to možné jen proto, že rutinované hudební myšlení dovede stereotypní soustavu harmonických vztahů obsáhnout a aplikovat jako jednoduchý výrazový prvek. Poznali jsme tedy metodu, kterou hudební praxe převádí harmonickou zákonitost do živé hudby, též na úrovni složitých harmonických jevů, jako jsme ji sledovali v § 6—8 na úrovni harmonických jednotek. Poněvadž tato metoda se se vzrůstem složitosti vztahů již nemění, nýbrž jen úměrně komplikuje, nebudeme se jí již v dalším obírat, nýbrž omezíme se pouze na sledování vlastní harmonické zákonitosti, jak se projevuje v organických komplikacích dosud poznaných harmonických vztahů.

Proto také opustíme látku tohoto paragrafu, aniž bychom probírali tzv. dominantní nónový akord, který praxe zná jako jediný pětizvuk, vytěžený z materiálu charakteristické disonance;<sup>108</sup> jednak jde — aspoň ve starší hudbě — většinou o zdánlivý harmonický útvar, vznikající melodickým postupem hlasů, jednak — je-li vskutku útvarem harmonickým — plyne jeho zákonitost zase z jeho složení,

<sup>108</sup> Ze šestizvuku  $g-h-l+f-i(s) \rightarrow$  lze ovšem vytěžit dva pětizvuky o souvislé terciové stavbě a to buď zmíněný dominantní nónový akord  $g-h-d+f-a(s)$ , nebo korespondující pětizvuk  $h-d+f-a(s) \rightarrow c$ . Tento druhý pětizvuk však klasickému vkusu nevyhovoval, poněvadž (krom své nelibozvučnosti) požadoval, aby tón  $h$  jako  $D^3$  postupoval k tónu  $c$  jako  $T^1$ , zatímco by v některém vyšším hlase měl zaznívat týž tón  $c$  jako  $S^5$  přecházející na  $T^1$ ; to ovšem odporuje požadavkům, které známe z § 7.

takže bychom jejím výkladem jen opakovali skutečnosti, vyslovené již dříve, zejména v souvislosti s dominantním a kombinovaným čtyřzvukem.

Naproti tomu se na závěr zmíníme o jiné věci, která obvykle uniká pozornosti. Již vícekrát jsme konstatovali, že hudební praxe zatlačila subdominantu a tím i subdominantní stranu harmonických vztahů do podřízeného postavení, řekli jsme však přitom též, že tato nerovnoměrnost byla vyvážena jinak. Teď si již můžeme říci, jak se to stalo: Dominantní vztah vyjadřuje hudební praxe pravidelně dominantním čtyřzvukem, nikoli jen pouhou dominantou; v dominantním čtyřzvuku však je subdominanta jako harmonická jednotka vždy zastoupena, a to podle zákona kontrastu výrazněji, než kdyby se vyskytla o samotě. Tím spíše to platí o kombinovaném čtyřzvuku a přirozeně i o dominantním nónovém akordu, u nichž se však setkáváme ještě s jiným zajímavým zjevem: Poměrně často obsahují i v durovém tónorodu subdominantní jednotku v mollové podobě (tedy příznačné akordické tvary  $h-d-f-as$ , resp.  $g-h-d-f-s$ ), ačkoli samostatná mollová subdominanta je u klasiků ojedinělým zjevem. Teoretický postulát subdominanty s klesajícím citlivým tónem se tedy snadněji prosazuje ve složitých harmonických jevech, u nichž se mimoharmonické zřetele nemohou uplatnit tak intenzívně.

Na těchto zdánlivě bezvýznamných jednotlivostech poznáváme, že harmonická zákonitost si přichází na své i v hudebním jazyce, který byl tak zautomatizován kompozičně technickou rutinou jako právě klasický. Je ovšem třeba, abychom dovedli nalézt souvislost hudebního projevu se skrytou zákonitostí, která se v něm zrcadlí; posláním celé této kapitoly pak vlastně bylo ukázat na vybraných příkladech cestu, která k tomu vede.

## § 10. Alterované útvary

Kromě harmonických útvarů, které lze uspokojivě vyložit dosud získanými poznatky, vyskytnou se již v klasické hudební větě, byť poměrně zřídka, také útvary, které se takovému výkladu vymykají; jsou to útvary, které vžitá nomenklatura označuje jako alterované akordy. Vyznačují se přítomností tónů, které nejsou obsaženy v tzv. diatonické stupnici čili — podle našeho pojetí — v tónovém materiálu, daném soustavou tří harmonických jednotek; proto se také označují jako chromatické. Pojem alterovaných akordů předpokládá představu, že je možné (chromaticky) zvýšit nebo snížit tón diatonické stupnice, abychom tak dosáhli obměny tohoto tónu, což právě chce vystihnout termín *alterovaný* (obměněný) *tón*. Alterovaný akord pak je takový akord, v němž je některý tón (resp. některé tóny) vyjádřen svou chromatickou obměnou; proto se mluví o dominantě se zvýšenou kvintou ( $g-h-dis$ ), o zvýšené přidané sextě u subdominanty ( $f-a-c+dis$ ) atp. Toto pojetí, v němž se alterovaný akord jeví jako chromatická deformace diatonického útvaru, odpovídá klasickému způsobu zacházení s těmito vícezvuky, jež si pro větší názor můžeme ilustrovat několika typickými schématy:



Ze souvislosti, v níž se alterované akordy ještě hluboko do romantismu stereotypně objevují, vtírá se vskutku neodbytná představa, že vznikají chromatickým posunutím tónů diatonického útvaru, jehož napětí se tím sice stupňuje, jenž však i po deformaci dále trvá ve své podstatě a funkci. Po zkušenostech z § 7 bychom dokonce mohli alterované akordy v př. 53 vykládat jako mechanický následek průchodného chromatického pohybu a tak jim upřít harmonickou existenci. Kdybychom to však učinili, dopustili bychom se stejné chyby, jako kdybychom chtěli charakteristické disonantní čtyřzvuky v § 9 vykládat jako v'sledek diatonického průchodného pohybu, opírajíce se o skutečnost, že v raném stadiu harmonického vývoje skutečně touto cestou do harmonického výraziva vešly. Na rozdíl od charakteristických disonantních čtyřzvuků, jež dozrály na skutečný harmonický materiál ještě před počátkem klasického období harmonicky založeného hudebního jazyka, představují klasické alterované akordy přechodný vývojový stupeň svého druhu, kde pomíjející slohové ohledy dovolily tvůrčímu instinktu realizovat pouze nepatrnou část rozšířené soustavy harmonických vztahů. K samostatné existenci dospěly útvary tohoto řádu teprve ve druhé polovině 19. století, zejména zásluhou Richarda Wagnera, jak jsme o tom pojednali již v historické části; dokud se tak však nestalo, byla hudební teorie odkázána na klasickou praxi, jež neposkytovala omezeností svého materiálu dost širokou základnu pro zevšeobecnění ve smyslu obecných harmonických vztahů; tradiční pojetí se proto dlouho udržovalo.

Než i tak se občas objevil názor, že představa alterace jako chromatického posunování tónů, pod jejímž zorným úhlem se *dis* nebo *des* mohou chápat jako obměny původního tónu *d*, je logicky neudržitelná. Jde přece o tóny navzájem zcela nepřibuzné, jež kromě těsné blízkosti spojuje v jakousi jednotu jenom sugestivní vliv našeho notového písma;<sup>109</sup> v teorii bylo možno pojem alterace udržet leda odůvodněním psychologickým, jež se opíralo o nespornou zkušenost, že (pod vlivem obvyklé hudební souvislosti ovšem) alterované tóny často chápeme jako výškovou variantu tónů diatonických, jako jejich zástupce.<sup>110</sup> Avšak ani z tohoto důvodu nelze pojem

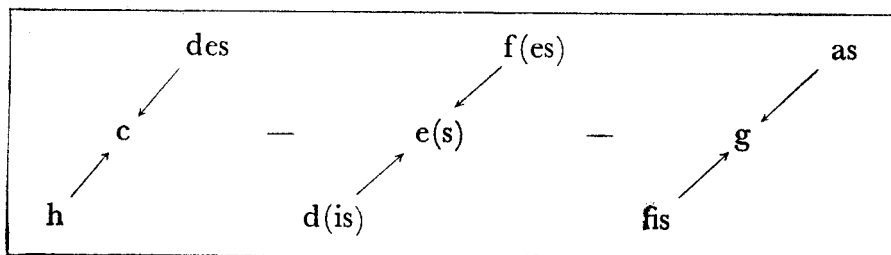
<sup>109</sup> Vyjadřování výškových rozdílů mezi tóny posuvkami, a tudíž i zdánlivé odvozování tónů různé výšky od stejného základu (např. *d*, *dis*, *des*), je totiž nevyhnutelným následkem toho, že naše notové písmo bylo původně určeno k zapisování diatonického materiálu a že k zápisu tzv. chromatiky bylo uzpůsobeno teprve dodatečně, když jeho systém byl v zásadě již ustaven.

<sup>110</sup> Tak pojímá alteraci H. Riemann, jsa přesvědčen o tom, že chromatická obměna akordického tónu (např. zvětšená kvinta místo čisté v kvintakordu) je s to tento tón zastupovat stejně dobře jako jeho diatonická obměna (např. sexta místo kvinty v kvintakordu), ne-li dokonce ještě lépe. Mechanické uplatňování tohoto názoru vede k naprosto neudržitelným závěrům: Obměníme-li *c-e-g* v *C dur* na *c-e-gis* nebo *cis-e-g*, nemůžeme přece již mluvit o tónice!

alterace sloučit s teoretickými předpoklady, z nichž vycházíme, zejména ne s pojmem harmonické jednotky; je proto třeba hledat jiný výklad.

Nemůžeme-li od tradiční nauky přijmout pojem alterace, neznamená to ještě, že bychom nemohli použít některých nesporných výsledků, k nimž nauka o alteraci dospěla abstrakcí z hudební praxe, místo co bychom se zdržovali jejich pracovním zjišťováním. Tak především můžeme přijmout představu, že „alterované tóny“ mají povahu tónů citlivých, poněvadž víme ze zkušenosti, že je skutečně chápeme jako tóny kineticky determinované k cílovému tónu, vzdálenému o (diatonický) půltón. Podobně můžeme přijmout také mechanicky vyjádřenou poučku, že alterovat (tj. zvyšovat nebo snižovat) lze jen 2. a 4. tón diatonické stupnice v dur i v moll, pokud se tím nedosáhne absolutní výšky sousedního (cílového) tónu;<sup>111</sup> můžeme ji přijmout proto, že jde o prosté konstatování kompoziční praxe na slohové úrovni hudebního romantismu. Přijmeme-li tedy tyto dvě věty, zjistíme, že k tónovému materiálu, s nímž jsme až dosud pracovali, nám přibývají další tóny, které bude třeba také vyložit. Použijeme-li k jejich vyjádření opět konkrétní tóniny *C dur*, resp. *c moll*, obdržíme tyto tóny: *des* jako klesající citlivý tón k  $T^1$  v dur i v moll, *fis* jako stoupající citlivý tón k  $T^5$  rovněž v dur i v moll, *dis* jako stoupající citlivý tón k  $T^3$  jen v dur a *fes* jako klesající citlivý tón k  $T^3$  jen v moll.

Z tohoto souhrnu je patrné, že cílovými tóny determinovaného pohybu tzv. alterovaných tónů jsou vesměs tóny statické harmonické jednotky, tónického trojzvuku. Z nich dva jsou tóny stěžejními, které byly již i bez toho vybaveny citlivým tónem (viz § 5) jako  $T^1$  a  $T^5$ , nyní však jim přibývají ještě citlivé tóny opačného směru. Zavedením alterovaných tónů však dochází k poměru citlivého tónu také u kritického tónu tóniky ( $T^3$ ), u něhož jsme o takové možnosti ještě neuvažovali. Zdá se, že zde dochází k jisté nedůslednosti, když  $T^3$  v dur získává citlivý tón jen zdola a  $T^3$  v moll zase jen shora; musíme si však uvědomit, že v obou případech stojí po druhé straně  $T^3$  v diatonické stupnici tón, který je k ní ve vzdálenosti pouhé malé sekundy, tj. v poměru citlivého tónu. Můžeme tedy shrnout, že všechny tři tóny statické harmonické jednotky jsou po obou stranách opatřeny tóny, které lze chápat jako tóny citlivé, jak ukazuje jednoduché schéma, platné opět pro oba tónorody jako některá schémata v § 4:



<sup>111</sup> Nelze tedy „zvýšit“ *d* na *dis* v *c moll*, poněvadž *dis* je souzvukně (enharmonické) se sousedním tónem stupnice (*es*); obdobně nelze zase v *C dur* „snižit“ *f* na *fes*. — Poněkud přijatelněji by tato

Postačí pouhý pohled na toto přehledné znázornění, abychom si uvědomili nutný důsledek předcházejícího rozboru situace: Determinované kinetické tóny k tónům statické harmonické jednotky se samočinně seskupují do trojzvukových útvarů, které po všech stránkách vyhovují požadavkům, kladeným na harmonickou jednotku.

Předpoklad existence trojzvuků, které jsou k tónice v poměru citlivého tónu, není novou myšlenkou. Vyslovil jej Otakar Šín (srov. str. 184), jenž nazval trojzvuk v poměru stoupajícího citlivého tónu [v našem schématu *h—d(is)—fis*] trojzvukem lydiickým a trojzvuk v poměru klesajícího citlivého tónu [ve schématu *des—f(es)—as*] trojzvukem frygickým,<sup>112</sup> nevyvodil však ze svého objevu, který patří k nejdůležitějším pokrokům teoretické harmonie v nové době, všechny důsledky, přestože funkční význam a povahu obou trojzvuků objasnil velmi přiléhavě. Učinil tak teprve Karel Janeček (srov. str. 187), který oba zmíněné trojzvuky definoval jako *vedlejší pomocné funkce*, vznikající důsledným domyšlením principu citlivého tónu; původně trojčlenný funkční systém (T, S, D) se tím rozšiřuje na pětičlennou soustavu. Týž autor také nahradil typograficky velmi náročné Šínovy funkční zkratky obou trojzvuků prostými písmennými symboly L (trojzvuk lydiický) a F (trojzvuk frygický).<sup>113</sup>

Poněvadž tzv. alterované tóny, o jejichž příslušnosti k tónině nemůžeme pochybovat, nelze uspokojivě vyložit dosud aplikovaným systémem tří harmonických jednotek (T, S, D), a poněvadž jsme v § 2 stanovili obecnou zásadu, že tón nabývá harm onického významu teprve svou příslušností k harmonické jednotce, plyne z toho, že k výkladu tzv. alterovaných tónů potřebujeme harmonické jednotky, které v do-

poučka byla vyjádřena konstatováním, že alterace je schopna pouze *dominantní kvinta* a jí odpovídající *subdominantní prima*; v této formulaci je aspoň vyjádřena protikladnost harmonických jevů. — Někdy se mluví též o alteraci 6. stupně, a to tehdy, vyskytne-li se v *C dur* tón *as*; tato věta však je nesprávná i v tom případě, když přijmeme pojem alterace jako pomocný termín, poněvadž *as* v *C dur* je mollová subdominantní tercie, tedy diatonický prvek, úplně stejný jako *h* v *c moll*, kde nikoho ani nenapadne mluvit o alteraci.

<sup>112</sup> Tyto názvy jsou odvozeny z náhodné shody intervalů mezi T<sup>1</sup> a nejcharakterističtějšími tóny obou trojzvuků (*des*, *fis*) s charakteristickými intervaly tzv. církevních stupnic: *c—des* odpovídá tzv. *frygické sekundě*, kdežto *c—fis* *lydiické kvartě* (u stupnic, začínajících tónem *c*). Ačkoli Šínova nomenklatura nemá opodstatnění ve věcísamé, lze názvům jí zavedených užívat jako vžitých technických termínů. — Srv. též násl. pozn.

<sup>113</sup> Těchto znaků budeme také v dalším užívat ve stejném smyslu jako znaků T, S, D; budeme tedy F<sup>1</sup> číst jako *frygická prima*, L<sup>5</sup> jako *lydiická kvinta* atd. — Termíny *lydiický* a *frygický* byly v novější české literatuře o harmonii využity v souvislosti s funkční nomenklaturou i jinak. Karel Risinger (naposledy v práci *Hierarchie hudebních celků*, Praha 1969) pod nimi rozumí dvojici akordů, které se od diatonického materiálu liší také jen tzv. lydiickou kvartou, resp. frygickou sekundou (v *C dur* by šlo o akordy *d—fis—a* a *hes—des—f*) a domnívá se — patrně právem —, že tak činí aspoň z čistě logického hlediska legitimněji než Šín. Nicméně v tom i onom případě jde o pojmenování podle vnějšího souhlasu s intervaly tzv. církevních stupnic; proto již z ohledu na terminologickou nezaměnitelnost nemělo být použito již jednou upotřebeného a vžitého termínu pro příbuzný jev.

savadním trojčlenném systému obsaženy nejsou. Poněvadž pak oba nové útvary možnost jejich výkladu v tomto smyslu poskytují, je nasnadě, že k tomu musíme použít právě jich a že i tzv. alterované akordy musíme považovat za kombinované útvary, vznikající aplikací obou nově stanovených harmonických jednotek.

Avšak prve než k tomu přikročíme, povšimněme si jejich vlastností. Především je zřejmé, že jde o harmonické jednotky *kinetické*; i kdyby totiž neobsahovaly citlivé tóny, byla by jejich kinetičnost dána již jejich postavením mimo těžiště tóniny. Za druhé si všimněme, že jsou opět jednotkami *protikladnými* k sobě navzájem se všemi důsledky, které z toho plynou. Za třetí si musíme uvědomit, že v pojmu harmonické jednotky je obsažena schopnost její durové interpretace zastupovat interpretaci mollovou a naopak, a že tedy může docela dobře figurovat durová forma frygického trojzvuku v moll (jako je představitelná mollová dominantanta či durová subdominantanta; zde je to však možno ještě spíše, poněvadž vztah citlivého tónu není vymezen jen tercíí jako u hlavních kinetických funkcí). Dále si všimněme, že frygický trojzvuk jako produkt důsledné aplikace klesajícího citlivého tónu je funkcí v širším slova smyslu subdominantní a lydický naproti tomu funkcí dominantní. Konečně nepřehlédneme, že dojem jejich kinetičnosti závisí na tom, zda jejich složky jsou skutečně jako citlivé tóny vnímány, neboť jako harmonické jednotky jsou konsonantní. Ačkoli to zní paradoxně, je třeba vidět, že jejich pohybová determinace k tónice není v jejich zvuku tak jasně vyjádřena jako u dominanty nebo subdominanty, které přece obsahují jen jeden citlivý tón;<sup>114</sup> avšak v D a S je již konkrétně zastoupen jeden ze stěžejních tónů tóniny (neboť  $S^5 = T^1$  a  $D^1 = T^5$ ), a druhý z nich je v představě také přítomen jako očekávaný rozvodný tón tónu citlivého. Této opory o tónický trojzvuk však u F ani u L není, a proto také jejich přímé rozvedení do tóniky, provedené paralelním postupem hlasů k cílovým tónům, nepůsobí dost výrazně. Poněvadž také, jak již rovněž víme, v hudební větě snadno převažuje analogické chápání okamžitého poměru spojovaných akordů nad pojetím ve smyslu stálé (absolutní) funkce jednotlivých útvarů, je v tomto případě zvlášť důležité, aby funkce L, resp. F byla dokonale osvětlena okamžitým prostředím, v němž se objeví.

K tomuto poznání dospěla již v 18. století hudební praxe, která znala pod jménem *neapolského sextakordu* jeden z obou právě probíraných útvarů — trojzvuk frygický, a to v ustáleném spojení s dominantou:



<sup>114</sup> Popřípadě i dva tóny v poměru citlivého tónu, jako tomu je u durové D v moll (*h—d* k *c—es*) a mollové S v dur (*f—as* k *e—g*).

Povšimněme si, že v souladu s našimi předpoklady platí táž (durová) forma frygického trojzvuku pro tónorod durový i mollový, a pak toho, že se zde spoj začleňuje do kadence; setkáváme se tedy již se třetí variantou kadence. Zdvojení basového tónu ( $F^3$ ) považovali klasikové za povinné z toho důvodu, že trojzvuk považovali za obměnu mollové subdominanty, vzniklou melodickou cestou, jak ukazuje př. 54b; obstál by však i důvod, že pouze  $F^3$ , jejímž cílovým tónem není tón stěžejní, není pravým tónem citlivým (v mollové verzi příkladu není  $f$ — $es$  ani poměrem citlivého tónu), a proto že je nejspíše zdvojitelná. Avšak i jinak odpovídá způsob, jak klasikové s neapolským sextakordem zacházeli, přesně požadavkům jeho samostatného funkčního pojetí: Nehledíme-li k basu, jenž opisuje dráhu základních tónů postupu S—D—T, postupují všechny tři tóny frygického trojzvuku jako klesající citlivé tóny, jsou však ve svém rozvedení do příslušných cílových tónů pozdrženy tím, že procházejí dominantou, jejíž vložení je nezbytné k pochopení frygické funkce.

Již předklasický harmonický instinkt tedy vytušil, že funkční význam „citlivého trojzvuku“ (tj. F nebo L) není náležitě objasněn neplastickým souběžným skluzem jeho tónů přímo do tóniky, nýbrž že je třeba jej osvětlit připojením protikladné základní funkce, předcházející přímo tónice. Pokud se tedy pracuje s pouhými trojzvuky, může se tento útvar objevit jen v trojčlenném sledu se všemi znaky kadence (dvě protikladné kinetické funkce a pak tónika), a to na třetím místě od konce. Tam však mohla být jediné funkce subdominantní, tedy F, jak víme již z § 6. Proto klasikové ani jejich pokračovatelé až do pozdního romantismu nemohli prakticky realizovat lydický trojzvuk, poněvadž na úrovni konsonantních trojzvuků nebyl schopen začlenění do pravidelného průběhu kadence.

Co však nebylo možné v ustáleném schematismu kadence, bylo uskutečnitelné ve složitějších organismech, z ní odvozených. Z § 8 víme, že spoj protikladných kinetických jednotek v kadenci, který je sám o sobě pro tonalitu charakteristický, je možno zhustit do jediného vícezvuku, jenž je charakteristický v témž smyslu; tak vznikají charakteristické disonantní útvary. Poněvadž současným uvedením obou kinetických jednotek (jejich vertikální kombinací) ztrácejí platnost zábrany, o nichž byla řeč v předcházejícím odstavci, není třeba se omezovat pouze na kombinaci F+D, předznamenanou již v trojzvukové praxi neapolským sextakordem, nýbrž je možno i v úzkých mezích klasického slohového citění použít též kombinace L+S.

Kdežto tedy tónový podklad charakteristických disonantních útvarů z § 9 byl vyčerpán jedinou sestavou  $g$ — $h$ — $d$ + $f$ — $a(s)$ — $c$ , je na tomto vyšším stupni třeba k jeho znázornění dvou schémat:<sup>115</sup>

$$\begin{array}{ccc} g-h-d+des-f-as & & h-d(is)-fis+f-a(s)-c \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & \underbrace{\hspace{1.5cm}} \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}} \\ D & F & L \quad S \end{array}$$

<sup>115</sup> Jako jsme v § 9 užívali pro větší přehlednost jen durové podoby dominantního trojzvuku,



Úměrně se složitostí vztahů kombinovaných trojzvuků vzrostla ve srovnání se schématem v § 9 též míra nelibozvučnosti kompletních šestizvuků. Klasické podvědomí si však z tohoto mechanismu, o jehož existenci nemělo ani potuchy, osvojilo pouze troj- a čtyřčlenné útvary, u nichž nedocházelo ke zvukově neúnosnému střetnutí chromatických půltónů a jiným příkrostem; byly to vesměs vícezvuky, dosažitelné v praxi chromatickým posunutím tónů v útvarech, známých již z § 8 a 9.

Velkou většinu tzv. *alterovaných akordů*, přicházejících v klasickém i romantickém harmonickém výrazivu, lze skutečně vykládat v právě naznačeném smyslu jako charakteristické disonantní útvary vyššího řádu. Tak běžný trojzvuk typu *des—f—h* vystihneme funkčními symboly  $F^1—F^3+D^3$ , trojzvuk *g—h—des* vyložíme jako  $D^1—D^3+F^1$ , *fis—a(s)—c* jako  $L^5+S^3—S^5$ , čtyřzvuky *g—h—des—f* jako  $D^1—D^3+F^1—F^3$ , *h—des—f—as* jako  $D^3+F^1—F^3—F^5$ , *a(s)—c—d(is)—fis* jako  $S^3—S^5+L^3—L^5$ , *f—a—c—dis* jako  $S^1—S^3—S^5+L^3$  atp. Nicméně uvedená schémata nepostačují k výkladu velmi častého trojzvuku *g—h—dis* (tzv. dominanta se zvýšenou kvintou, již by odpovídala mollová „subdominanta se sníženou primou“, tj. trojzvuk *fes—as—c* v *c moll*, v praxi však sotva prokazatelný), oblíbeného zejména u romantiků; tento trojzvuk však lze lehce vyložit jako kombinaci  $D+L$  (tedy buď  $D^1—D^3+L^3$ , nebo  $D^1+L^1—L^3$ ; na subdominantní straně by mu odpovídala kombinace  $S^5—S^3+F^3$ , resp.  $S^5+F^5—F^3$ ), která sice není charakteristická, poněvadž slučuje dvě stejnosměrné kinetické jednotky, ale opřením o stěžejní tón ( $D^1 = T^5$ ) nabývá výrazné funkční srozumitelnosti. Je však příznačné, že zejména u pozdějších romantiků (u nás zvláště u Smetany a u Fibicha) přichází začleněna do ještě složitějšího útvaru *g—h—dis—f*, který snadno vystihneme výkladem  $D^1+L^1—L^3+S^1$ , resp.  $D^1—D^3+L^3+S^1$ ; tento útvar, v němž se slučují tři harmonické jednotky, je ovšem zase charakteristický, poněvadž obsahuje funkční protiklad (dokonce dvojí, totiž  $D : S$  a  $L : S$ ).

V praktické hudební představivosti ovšem tyto útvary zůstaly a podnes zůstávají chromatickou deformací diatonických útvarů, jejichž „alteraci“ skutečně vstoupily do živé hudby; zkušeného představitele hudební praxe sotva přesvědčíte o tom, že posledně zmíněný čtyřzvuk *g—h—dis—f* není dominantním septakordem se zvýšenou kvintou a že náš zdánlivě složitý výklad je jak výhodnější, tak i teoreticky správnější; nepřesvědčíte jej o tom tím spíše, že sami uslyšíte uvedený čtyřzvuk jako alterovaný dominantní septakord, neboť všichni hudebně myslíme ještě dnes v ustrnulých kategoriích, které jsou také abstrakcemi svého druhu.

Avšak dominantní septakord také slyšíme jako jednoduchý základní jev, a přesto se nevzdáme jeho funkčního kombinačního výkladu, poněvadž z něho plyne nutná zákonitost, již se řídí. Také zákonitost, ovládající tzv. alterované akordy, je dána povahou a harmonickými vztahy jednotek, z nichž se tyto útvary skládají, ať již jde o vícezvuky charakteristické či nikoli. Ani v § 9 nám aplikace těchto vztahů na konkrétní případy nepřinesla nic nového, a proto ani v tomto případě nemůžeme

poněvadž v praxi mollová  $D$  v této souvislosti zásadně nepřichází, tak zde z obdobné vnější příčiny užíváme jen durové interpretace trojzvuku  $F$ .

od další aplikace očekávat nové poznatky: Funkčním určením jednotlivých složek vícezvuku je zároveň předurčen i způsob jeho použití, projevující se v praxi úpravou, přípravou a rozvedením akordu. Těmito důsledky se však již ve smyslu závěru § 9 nebudeme zabývat.

Poněvadž závaznost zákonitosti soustavy harmonických jednotek je obecná, nevztahuje se jenom na klasický způsob hudebního myšlení, platný v podstatě ještě v celém období hudebního romantismu, nýbrž postihuje veškeré hudební myšlení, pokud ovšem neopouští tonální základnu.<sup>116</sup> Vztahuje se tedy i na veškerou tonální hudbu pozdější, v níž se ovšem objevují neporovnatelně složitější útvary, než o jakých jsme až dosud jednali. Jejich složitost a nesrozumitelnost je dána právě tím, že moderní sluch neodmítá zvukově nevýhodná střetnutí, jimž se vyhýbali ještě romantikové i impresionisté, ba napak je vyhledává; krom toho jako ostatní moderní umělecká odvětví, tak také hudba často pracuje pouhým neúplným náznakem, počítajícím s intenzívní součinností vyspělého posluchače. V harmonii se to projevuje zejména tím, že moderní hudební projev vyjadřuje ve složitých kombinacích harmonické funkce, které by samy o sobě a v úplnějším vyjádření byly hladce srozumitelné, pouhým intervalem nebo i tónem, jehož funkční zařazení postřehne jen zkušená a cvičená představitost teprve z širší souvislosti. Avšak sledovat konkrétní formy realizace harmonické zákonitosti na tak vysokém vývojovém stupni již zcela zřejmě není úkolem *Úvodu do studia harmonie*.

Zato však je jeho věcí připojit na závěr pojednání o „chromatických“ prvcích v klasicky pojaté tónině tuto úvahu zásadního dosahu:

V tomto paragrafu jsme rozšířili trojčlenné schéma harmonických jednotek (T, S, D) dvojicí protikladných kinetických funkcí (F, L) na pětičlennou soustavu; chápeme ji jako podklad tonálních harmonických vztahů, jejichž souhrn lze ztotožnit s pojmem tóniny. Toto schéma se vztahuje na veškerý tónový materiál v klasicky pojaté tónině myslitelný. Vymykají se mu pouze útvary, jejichž přímý vztah k tónice není bezprostředně srozumitelný, a které proto nejsou v plném smyslu tonální, ačkoli mohou být snadno začleněny do rozšířeného pojmu tóniny jako tzv. *útvary mimo-tonální*, jimiž se budeme zabývat v následujícím závěrečném paragrafu. Abychom se však lépe přesvědčili, že jsme dospěli k nejzazším tonálním harmonickým vztahům, a abychom zároveň hlouběji poznali souvislost harmonických vztahů, povšimněme si z tohoto hlediska látky, která nás zaměstnávala v posledních dvou paragrafech, totiž charakteristických disonancí. Neboť tyto útvary jsou zhuštěným výtažkem tonální kadence, v níž jsme poznali normu harmonického myšlení, a tím je dán jejich rozhodující význam.

Charakteristické disonantní útvary prvního stupně, omezující se na diatonický materiál, vznikají kombinací dvou protikladných harmonických jednotek v poměru *velké sekundy*, resp. *malé septimy*. Produktem tohoto sloučení (a zároveň jeho

<sup>116</sup> Nevztahuje se tedy na hudbu v pravém slova smyslu atonální; došli jsme ostatně již v historické části k názoru, že hudba toho druhu již není předmětem tonální harmonie.

zvukovou charakteristikou) je nebývalý interval *zmenšené kvinty*, resp. zvětšené kvarty, který vzniká mezi durovou  $D^3$  a  $S^1$  na jedné a mezi mollovou  $S^3$  a  $D^5$  na druhé straně (při použití obvyklého schématu  $g-h-d+f-as-c^{117}$  jde o intervaly  $h-f$  a  $d-as$ ). Povýšíme-li nyní interval zmenšené kvinty, resp. zvětšené kvarty (jako ukazatel dalších možností) na princip a použijeme-li ho jako intervalu, určujícího poměr, v němž se budou protikladné harmonické jednotky kombinovat, obdržíme kombinace v poměru *zmenšené kvinty*, resp. zvětšené kvarty; jsou to kombinace  $D+F$  a  $L+S$ , o nichž jsme jednali na předcházejících stránkách. Hledáme-li nyní charakteristický intervalový produkt těchto kombinací, zjistíme jej opět mezi tercií dominantní a primou subdominantní jednotky v jedné a mezi tercií subdominantní a kvintou dominantní jednotky v druhé kombinaci (v obvyklém znázornění jde ve schématu  $g-h-d+des-f-as$  o interval  $h-des$  a ve schématu  $f-as-c+h-d-fis$  o interval  $as-fis$ ); je to rovněž dosud nebývalý interval *zmenšené tercie*, resp. zvětšené sexty, jež tedy je charakteristickým intervalem pro charakteristické disonantní útvary druhého stupně.

Chceme-li nyní touto cestou dospět k charakteristické disonanci třetího stupně, musíme produkt a charakteristiku předcházejícího stupně zase povýšit na princip jako prve; sloučíme tedy dvě harmonické jednotky v poměru *zmenšené tercie*, resp. zvětšené sexty. Bude to opět (jako u prvního stupně) charakteristická disonance jediná (kombinace  $F+L$ ), poněvadž jsme však o ní dosud nejednali (a také poněvadž nám jde o intervaly), uvedeme ji v durové i v mollové interpretaci:

$$\begin{array}{ccc} \overline{h-dis-fis+des-f-as} & & \overline{h-d-fis+des-fes-as} \\ \underbrace{\hspace{2em}} & \underbrace{\hspace{2em}} & \underbrace{\hspace{2em}} \quad \underbrace{\hspace{2em}} \\ L & F & L & F \end{array}$$

Existence této charakteristické disonance není jen teoretická, nýbrž je prokazatelná již v pozdně romantické skladebné praxi v typickém vyjádření  $des-f+h-dis$ , které je velmi libozvučné, neboť je souzvučné s tzv. dominantním nónovým akordem  $des-f-(as)-ces-es$ , resp.  $cis-eis-(gis)-h-dis$ ; rozvede-li se půltónovým postupem všech čtyř tónů ve smyslu jejich funkce (tj.  $des-f$  dolů do  $c-e$ ,  $h-dis$  nahoru rovněž do  $c-e$ ), je tonálně dokonale srozumitelná. Toto schéma tedy vlastně bychom měli připojit ještě ke schémátům § 9 a 10. Hledáme-li nyní v této kombinaci její charakteristiku stejnou metodou a na stejném místě jako prve, dojdeme k výsledku, který je svorkami vyznačen přímo ve výše uvedených schématech: je to interval *dvojnásobně zvětšené primy*, resp. dvojnásobně zmenšené oktávy ( $des-dis$  a  $fis-fes$ ).

Je bez dalšího patrné, že touto metodou bychom mohli pokračovat dále, je však ještě zřejmější, že by to nemělo praktický smysl. Již interval zmenšené tercie, resp. zvětšené sexty, který se nám objevil na druhém stupni našeho procesu, je souzvučný

<sup>117</sup> Poněvadž jednáme o útvarech v plném dosahu toho slova charakteristických, uvažujeme jen dur  $D$  a moll  $S$  (srov. § 5).

s intervalem velké sekundy, resp. malé septimy, který je daleko přirozenější; dokud však zůstává pouhým produktem kombinace, je ve svém zamýšleném významu srozumitelný. Jakmile se však na třetím stupni charakteristických disonancí povýší na princip, je třeba velmi pečlivého ozřejmění jeho funkční souvislosti, aby nepřevážilo přirozenější pojetí stejnozvučné velké sekundy, malé septimy nebo i velké nóny; neboť si musíme uvědomit, že v našem temperovaném systému není zvukového rozdílu mezi kombinací L + F a kombinací D + S. Je-li pak možno říci, že interval dvojnásobné primy nebo dvojnásobné oktávy, který je také souzvučný velké sekundě, resp. malé septimě, je jako kombinační produkt ještě jakž takž srozumitelný, není jisté třeba dokazovat, že za princip se již povýšit nemůže, poněvadž bychom tím překročili meze praktické hudební chápavosti.

Poněvadž temperovaný systém i jeho důsledky jsou tvrdou realitou, kterou nelze přehlížet, je možno tuto úvahu uzavřít také takto: Poněvadž interval zmenšené tercie, resp. zvětšené sexty je souzvučný intervalu velké sekundy, resp. malé septimy, dosáhli jsme na třetím stupni charakteristických disonancí opět zvukového poměru, z něhož jsme na prvním stupni vyšli. Kruh se uzavřel: Přirozené možnosti, které poskytují základní harmonické vztahy při tvorbě charakteristických disonancí, jsou pro praxi vyčerpány. Možnosti vyššího stupně, jak bylo naznačeno, mohou sice být myšleny, nemohou však být prostým hudebním citem jako takové chápány. Z hlediska charakteristických disonancí je tedy teorie tóniny, jak byla vyjádřena schématem pěti harmonických jednotek, prakticky úplná.

## § 11. Rozšíření pojmu tóniny a modulace

Harmonické vztahy, jimiž jsme se zabývali v několika předcházejících paragrafech, jsou vesměs vztahy složitými; přesvědčili jsme se o tom, aspoň do jisté míry též na konkrétních jevech hudební praxe, že je lze vesměs rozkládat na základní harmonické vztahy, totiž na vztahy mezi harmonickými jednotkami nebo — lépe řečeno — na *vztahy kinetických harmonických jednotek* (D, S, L, F) *k harmonické jednotce statické* (T). Tuto větu lze také obrátit a říci, že složité harmonické jevy vznikají skládáním harmonických vztahů základních. Toto skládání pak se děje trojím způsobem: Prvým způsobem je současné uplatnění dvou (nebo většího počtu) základních harmonických vztahů současně; příkladem toho jsou charakteristické disonantní útvary, v nichž se najednou exponuje vztah dominantní i subdominantní. Druhým způsobem vzniku složitých harmonických vztahů je skládání základních vztahů po sobě; jako příklad toho mohou posloužit vztahy, vznikající analogickým chápáním harmonických spojů (když např. vztah trojzvuku 2. stupně čili tzv. *střídavé dominanty* k tónice je vymezen dvojím dominantním poměrem — srov. § 8). Konečně třetí způsob vzniká kombinací obou předešlých, když se totiž analogicky chápe útvar,

který již sám o sobě vyjadřuje současné sloučení základních vztahů podle prvního způsobu; se vztahy tohoto druhu jsme měli co činit ve druhé části § 9.

Složitost vztahů, náležejících do první z právě vytčených skupin, není nikterak na újmu jejich srozumitelnosti, poněvadž vztah k tónice zůstává bezprostřední; srozumitelnost naopak vzrůstá, protože současně vnímané protikladné vztahy se navzájem objasňují. Naproti tomu při druhém i při třetím způsobu přestává vztah k tónice být bezprostřední; mezi harmonický útvar na začátku vztahu a tóniku na jeho konci vstupuje zprostředkující člen, ne-li více členů, a každý zprostředkující člen strhuje na sebe přechodnou (relativní) funkci, která mu v dané tónině nenáleží, zhusta dokonce funkci tónickou. Přesto tato odstředivá tendence nemůže podvrátit pocit trvání dané tóniny,<sup>118</sup> poněvadž přitom tónový materiál dané tóniny zůstává zachován, takže každý jednotlivý útvar je možno chápat i ve smyslu jeho absolutní funkce (srov. § 8); tato materiální shoda působí jako mocná dostředivá síla, která neutralizuje odstředivou tendenci přechodných (relativních) funkcí.

Je-li naše hudební představitivost schopna identifikovat základní harmonické vztahy i v tom případě, kdy se dostanou analogickou cestou na nepříslušné místo a zároveň podlehnou zvukové deformaci, která je zbaví charakteristiky,<sup>119</sup> je předem zřejmé, že bude tím spíše schopna tyto vztahy identifikovat, budou-li na nepříslušné místo přeneseny bez šetrného ohledu na zachování tónového materiálu dané tóniny, čili — jak zní technický termín — budou-li prostě *transponovány*.<sup>120</sup> Oběma způsobům přenášení harmonických vztahů, analogickému i transpozičnímu, je společné, že vztah vzdáleného harmonického jevu (akordu) k tónice je srozumitelný toliko prostřednictvím útvaru, jehož vztah k tónice je bez dalšího jasný; rozdíl mezi oběma způsoby pak je v tom, že u prvního z nich je tónina neporušena, ale vztah bývá zbaven své charakteristiky, kdežto u druhého je tomu právě naopak: Vztah je vyjádřen naprosto dokonale, avšak tónový materiál je podstatně narušen. Chybí zde tedy ona dostředivá síla, o níž jsme se zmínili na konci předcházejícího odstavce, neboť odlehlý útvar není schopen toho, aby byl chápán též v přímém absolutně funkčním vztahu k tónice.

Touto cestou tedy vnikají do hudební věty odlehlé útvary, které teoretická i praktická harmonie označuje jako útvary mimotónální nebo vložené, čímž

<sup>118</sup> Tento zjev měl na mysli Gevaert (srov. str. 180), když mluvil o *intratónální modulaci*. Když např. v *C dur* po sobě následovaly trojzvuky  $e-g-h$ ,  $a-c-e$  a  $d-f-a$ , jak tomu často bývá, považoval to za infiltraci tóniny *a moll* do tóniny *C dur*, jež však nestačí likvidovat vědomí původní tóniny. Proto sice *modulace*, ale *intratónální*, tj. setrvávající v tónině.

<sup>119</sup> Tak např. v *C dur* jsme s to chápat trojzvuk  $d-f-a$  nebo i čtyřzvuk  $d-f-a-c$  (srov. př. 51a, b) před do minantou jako její dominantu, opírajíce se o poměr stoupající kvarty mezi „základními tóny“ obou vícezvuků, ačkoli trojzvuku  $d-f-a$  (což platí i pro čtyřzvuk  $d-f-a-c$ ) chybí hlavní zvuková charakteristika dominanty, totiž tvrdá tercie, podmiňující příznačný vztah stoupajícího citlivého tónu.

<sup>120</sup> V příkladu, jehož jsme použili v předcházející poznámce, by k tomu došlo, kdybychom místo útvarů  $d-f-a$ , resp.  $d-f-a-c$  uvedli útvary  $d-fis-a$ , resp.  $d-fis-a-c$ .

výstižně ukazuje na skutečnost, že samy o sobě nejsou v dané tónině vysvětlitelné, že je však lze vhodnou souvislostí začlenit do rozšířeného pojmu tóniny. Mluví se častěji o *mimotonálních dominantách* a míní se přitom spíše dominantní čtyřzvuk než holá dominantní harmonická jednotka; to proto, že již u klasiků, pokud se útvary tohoto druhu vyskytly, objevovaly se pravidelně ve formě dominantního čtyřzvuku, často však i ve formě kombinovaného čtyřzvuku, kdežto ve formě konsonantní harmonické jednotky jen zcela zřídka. Uvážíme-li převahu dominantních vztahů v klasické praxi na jedné straně, ale na druhé straně i stálou přítomnost subdominantních vztahů v klasických vícezvucích (srov. doslov k § 9), nevyhneme se závěru, že pojem mimotonálních dominant je pro teorii příliš úzký a že by bylo na místě mluvit spíše o *mimotonálních charakteristických disonantních útvarech*. Víme však také, že charakteristická disonance je vlastně zhuštěním kinetických jednotek v kadenci; z toho plyne, že jejím předesláním nějakému útvaru se ve zkratce vyjadřuje kadence a tím se zvlášť zdůrazňuje tónická funkce tohoto útvaru; na tom pak při mimotonálních útvarech mimořádně záleží, poněvadž jejich srozumitelnost závisí právě na tom, aby jejich cílový akord byl pocíťován v přechodné funkci relativní tóniky. Poněvadž se ani kadence ani charakteristická disonance nemusí omezit na útvary a vztahy, zmíněné v § 6, resp. 9, nýbrž zahrnuje i harmonické útvary a vztahy, s nimiž jsme se seznámili v § 10, je samozřejmé, že i ony jsou schopny začlenění do hudební věty ve funkci mimotonálních útvarů a vztahů; k využití těchto možností ovšem pochopitelně došlo teprve v průběhu hudebního romantismu a později.

Z dosavadního výkladu je patrné, že každý útvar, který je v dané tónině srozumitelný, může přechodně nabýt relativní funkce tóniky, má-li k tomu ovšem potřebné zvukové předpoklady.<sup>121</sup> Pokud jeho tónická funkce zůstává relativní, vztahují se útvary, které jsou na této funkci závislé, jejím prostřednictvím také ke skutečné tónice, jejíž dosah se tím podstatně rozšiřuje. Tímto způsobem tedy dochází k podstatnému rozšíření pojmu tóniny, poněvadž se jím zmnohonásobují složité aplikace základních harmonických vztahů, v jejím rámci srozumitelné. Kdybychom toto rozšíření základny složitých harmonických vztahů chtěli postihnout obvyklou schematickou metodou předcházejících deseti paragrafů, mohli bychom tak učinit představou, že kterýkoli z vyhovujících trojzvukových útvarů, myslitelných přímo v tónině, si vytváří své vlastní pětičlenné schéma harmonických jednotek, v němž sám funguje jako harmonická jednotka statická — tónika.

<sup>121</sup> Tj. má-li skutečně podobu, vyhovující harmonické jednotce; nehodil by se tedy k tomu např. trojzvuk  $h-d-f$ , který jako harmonickou jednotku chápat nelze. Je však třeba si uvědomit, že u útvarů, vzniklých cestou kombinace harmonických jednotek, může si funkci relativní tóniky osvojit harmonická jednotka, představující pouze část právě zaznívajícího vícezvuku, i když by třeba nebyla vyjádřena ve své úplnosti. Běžným (již u klasiků a raných romantiků) příkladem toho je dominantní čtyřzvuk (např.  $g-h-d-f$ ), jemuž může předcházet mimotonální útvar  $d-fis-a-c$  nebo  $fis-a-c-es$ , vztahující se toliko k jednotce  $g-h-d$ . Abychom si aspoň trochu naznačili možnosti, které se tím otvírají, uvažme případ čtyřzvuků (v *C dur*)  $g-h+des-f$ , který je kombinací  $D+F$ , a  $h-dis+f-a$  ( $S+L$ ), kde se každá z neúplně vyjádřených harmonických jednotek může stát relativní tónikou

Není pochyby o tom, že složitost harmonických vztahů lze tímto směrem dále stupňovat a že je teoreticky i prakticky myslitelná např. dominanta mimotonální dominanty trojzvuku 2. stupně, a pak opět její dominanta atd., jak k tomu ve skladební praxi někdy skutečně dochází (např. při tzv. *sledu mimotonálních dominant*). Nejsou-li však tyto vztahy zvláště pečlivě objasněny záměrnou stylizací hudební souvislosti, jsou příliš složité, než aby je přirozená hudební představivost mohla sledovat. Ačkoli teoreticky by bylo možno tímto způsobem pokračovat do nekonečna a souběžně s tím neustále rozšiřovat pojem tóniny, klade ve skutečnosti přirozený hudební cit této odstředivé tendenci meze tím, že při dalším mechanickém násobení těchto složitých vztahů prostě ztrácí vědomí jediné tóniny. Víme ovšem z historické části, že od časů hudebního romantismu je tento zjev pravidlem a že se hudební věta druhé polovice 19. století vyznačuje neustálým vzrůstem tonální těkavosti, neustálou modulací. Než však přistoupíme k pojmu modulace, jemuž jsou věnovány závěrečné odstavce našich úvah, povšimněme si ještě některých důsledků právě probraného rozšíření pojmu tóniny.

Z dosavadního výkladu se zdá, že zavedením mimotonálních útvarů do hudební věty došlo pouze k aplikaci a komplikaci známých tonálních vztahů a že jím tedy nevznikají nové problémy. To je pravda jenom potud, pokud se na nové útvary díváme z hlediska relativních tónik, k nimž se vztahují, poněvadž ve vztahu k nim se jak v teorii, tak i v praxi opravdu a do všech důsledků řídí zákonitostí, kterou jsme poznali zejména v § 9 a 10. Jde přitom vždy nebo skoro vždy o vztah k akordům, které po nich teprve následují a které je teprve dodatečně osvětlují (svou funkcí relativní tóniky). Jakmile se však na mimotonální útvary podíváme z druhé strany, tedy obyčejně ze strany jejich nástupu, zjistíme, že obvyklá funkční souvislost spoju v hudební větě je jejich nástupem skoro vždy porušena. Neboť zatímco jejich rozvedení do zdánlivé tóniky je funkčně souvislé příslušností obou vícezvuků k téže tónině oné zdánlivé tóniky, není tomu tak při nástupu mimotonálního útvaru: Zpravidla totiž následuje po útvaru, od něhož se aspoň v jednom tónu chromaticky liší, takže nelze nalézt tóninu, v níž by oba vícezvuky byly spolu přirozeně zastoupeny a tím také by byla vyjádřena jejich funkční souvislost; jde naopak pravidelně o tzv. spojení chromatické, jemuž se nevyhýbali ani klasikové.

Nicméně když si povšimneme klasických a romantických příkladů chromatického spojení, zjistíme, že nenastává dojem náhlého přerušování souvislého vývoje hudební věty, ačkoli nástup mimotonálního akordu nesporně porušil funkční souvislost; vždyť mimotonální útvar zůstává funkčně nejasný, dokud se rozvedením do relativní tóniky neuvede ve vztah k pravé tónice jako k těžišti harmonických vztahů. Z toho lze soudit, že vztah harmonických funkcí není jediným prostředkem k zajištění dojmu logické harmonické souvislosti, nýbrž že kromě tohoto pravidelného prostředku existuje ještě prostředek mimořádný, uplatňující se právě v chromatických spojích. Obdobně jako v jiných případech mohou nám při jeho zjišťování posloužit jako

a vytvořit si vlastní charakteristickou disonanci, nejspíše zase jen neúplně vyjádřenou. Touto cestou se ve skutečnosti dá dojít až k bitonalitě, tj. současnému sloučení dvou tónin.

pomocný ukazatel osvědčená pravidla harmonické praxe, která jsou technickou abstrakcí z klasického i romantického užívání chromatických spojů.

Poněvadž přítomnost chromatiky je jedinou vlastností, která tyto spoje kvalitativně odlišuje od všech spojů, jimiž jsme se zabývali až dosud, je zřejmé, že se naše pozornost musí soustředit na způsob uvedení chromatického prvku. Tento způsob je regulován jednoduchým předpisem, že chromatická změna má být uskutečněna postupem téhož hlasu v téže poloze; chromatický postup (např. *c—cis, dis—d, es—e* apod.) tedy nemá být ani rozdělen mezi dva hlasy ani do dvou různých oktáv, jak říkáme. Dojde-li k tomu přece, označuje se to jako příčnost; příčnost pak byla nejen u klasiků, nýbrž s výjimkou některých případů i u romantiků pokládána za hrubou chybu, obvykle s odůvodněním, že nástupem v poměru příčnosti se chromatický prvek stává harmonicky nejasným. Ve skutečnosti však i když chromatický prvek nastoupí předepsaným způsobem, zůstává spolu s akordem, v němž je začleněn, harmonicky nejasným, dokud se jeho funkční souvislost nevysvětlí rozvedením do relativní tóniky, takže v tom nelze vidět pravý důvod odmítání příčnosti, jež ostatně časem pominulo.

Rozborem klasických i romantických příkladů uvádění mimotonálních útvarů však vedle toho ještě shledáme, že jejich autoři dávali přednost takovému nástupu chromaticky odlišných vícezvuků, při němž bylo možno vedle závazného chromatického postupu ještě zadržet společný tón nebo postupovat (diatonickým) půltónovým krokem, popřípadě obojí současně,<sup>122</sup> ba že záměrně vyhledávali vícezvuky, které toto řešení umožňovaly. Z toho lze usuzovat, že jak zákaz příčnosti, tak právě vylíčená praxe směřovaly k tomu, aby oba vícezvuky chromatického spoje k sobě přilnuly co nejtěsněji jak zadržením společných tónů, tak krajně úsporným pohybem hlasů; menší melodická pohyblivost spoje byla bohatě vyvážena výraznou harmonickou odlišností obou útvarů. Jako druhý princip, pojišťující spojitost harmonického vývoje hudební věty, se tedy vedle funkční souvislosti jeví princip vzájemného zvukového přilnutí spojovaných harmonických útvarů.

Není pochyby o tom, že je to princip kvalitativně odlišný od principu funkční souvislosti harmonických jevů, ale ze skutečnosti, že jsme se s ním poprvé setkali teprve na samém konci našich úvah, naprosto neplyne, že by to byl princip historicky nový. S jeho praktickými důsledky se setkáváme již v klasickém hudebním výrazu, kde je ho ovšem užíváno střídme a výjimečně, jako mimotonálních útvarů vůbec. V průběhu romantismu se ovšem spolu s výskytem mimotonálních útvarů jeho aplikace stupňuje, a — jak nyní můžeme odvodit z popisného líčení v historické části — vrcholí v novoromantismu, konkrétně ve Wagnerově chromatice (Tristan a Isolda), kde chromatické postupy hlasů mají únavnou převahu. Poněvadž však tento princip není výrazem obecné funkční zákonitosti, jako jsou harmonické vztahy funkční, může být snadno překonán vývojem; k tomu vskutku došlo s nástupem

<sup>122</sup> Tedy např. *c—e—g—c : cis—e—g—hes, c—e—g—(g) : cis—e—g—a, c—e—(e)—g : h—d—e—gis* atp. I v tomto schematickém znázornění je patrné, že jeden nebo dva tóny jsou oběma útvarům společné, jeden nebo dva postupují půltónově nebo i krokem velké sekundy.



hudebního impresionismu. V impresionistické hudební větě často po sobě následují chromaticky odlišné útvary úplně volně, aniž by byly zvukově spájeny zdržováním společných tónů a chromatickými postupy, nýbrž naopak se záměrným vyhledáváním vztahu příčnosti. To je ovšem možné (a správné) jen ve slohu, který zásadně netrvá ani na funkční ani na zvukové souvislosti harmonických jevů.

Z historického výkladu o proměnách hudebního jazyka v poslední kapitole první části této knihy víme, že souběžně s procesem rozšiřování pojmu tóniny, jehož jsme se teď dotkli i teoreticky, postupoval proces rozkladu tóniny, který dospěl kritického stadia právě v hudebním impresionismu na přechodu z 19. do 20. století. Vráťme-li se nyní zpět na půdu základních teoretických pojmů, sledovatelných na klasické slohové základně, můžeme vyjít od zjištění, že zavedením mimotonálních útvarů do hudební věty se její tonální souvislost uvolňuje, přestože i jejich harmonický význam je jasně vyjádřen relativní aplikací základních harmonických vztahů. K tomu, aby pocit tóniny nebyl narušen, je třeba, jak plyne již z předcházejících odstavců, aby v představivosti trvala skutečná tónika jako konečný cíl sebesložitějších harmonických vztahů; jakmile však tato představa zanikne a funkci tóniky na sebe strhne jiný harmonický útvar, dochází ke změně tóniny; nemusí však hned jít, aspoň ne v plném smyslu, o zjev, který nazýváme modulací. Může se totiž stát, že místo jednoho nebo dvou mimotonálních útvarů se v sousedství takové prozatímní tóniky objeví celá skupina akordů, které jsou k ní v charakteristickém funkčním vztahu; pak vzpomínka na skutečnou tóniku rychle bledne a relativní tónika nabývá významu tóniky skutečné. Vráť-li se však hudební věta do oblasti skutečné tóniky dříve, než vzpomínka na ni úplně zanikla, ožije v představivosti opět původní soustava harmonických vztahů; nemluvíme pak o modulaci, nýbrž pouze o vybočení z tóniny.

O modulaci v pravém smyslu mluvíme teprve tehdy, opouští-li se oblast určité tóniny definitivně ve prospěch tóniny jiné, jde-li tedy na rozdíl od pouhého vybočení o to, aby představa dosavadní tóniny byla vyhlazena. Poněvadž ze souhrnu dosa-  
vadních úvah víme, že pocit tóniny trvá, pokud všechny harmonické útvary v hudební větě vztahujeme k jedinému trojzvuku jako k tónice, tedy k témuž tonálnímu centru, můžeme modulaci teoreticky definovat jako *harmonický proces, v němž dochází k přesunutí tonálního centra* (a tím i k přesunutí celé soustavy harmonických vztahů). Konkrétněji řečeno tedy jde v procesu modulace o to, aby posluchač, který do okamžiku modulace vztahoval všechny harmonické jevy k určitému trojzvuku jako k tónice, byl harmonickým vývojem věty donucen je vztahovat k tónice jiné. Z toho plyne, že v každé modulaci lze rozlišovat tři momenty: především úsek v původní tónině, dále úsek přechodný, kde vědomí původního tonálního centra pomíjí, a konečně úsek, kde se utvrzuje platnost vědomí nově dosaženého tonálního centra. Z těchto momentů nás nezajímá úsek první, poněvadž v něm jde jen o vyjádření původní tóniny, kterou můžeme předpokládat jako danou. Pověšme si proto hned úseku závěrečného, který se v každé modulaci musí vyznačovat jistými vlastnostmi.

Tyto vlastnosti vyplývají z pojmu modulace: Viděli jsme, že je třeba, aby vnímající subjekt byl přesvědčen o nástupu nové tóniny. Má-li tento psychologický

proces být opravdu účinný, nestačí, aby si posluchač osvojil nové tonální centrum tím, že by si na ně trpně zvykl, nýbrž je nezbytné, aby se na jeho vytváření účastnila posluchačova psychická aktivita; jinými slovy je třeba, abychom v posluchačově představitivosti vzbudili představu platnosti nové tóniky ještě dříve, než dojde k jejímu potvrzení konkrétním zvukem. Poněvadž jasnou představu determinované tóniky nelze vzbudit jinak, leč spojením dvou protikladných harmonických jednotek, k jakému dochází v prvních dvou členech tonální kadence a jež je pro tonalitu charakteristické,<sup>123</sup> znamená to, že podstata závěrečné části modulace je v tom, aby vyjádřila kadencí cílovou tóninu modulace. Omezí-li se pak tato závěrečná část právě jen na některý z typů kadence, které známe, bude to zároveň její nejvýhodnější, nejúspornější a psychologicky nejúčinnější řešení; v tom případě bude ovšem cílová tónina nastupovat některou ze svých subdominantních funkcí.

Pokud jde o jednotlivosti, je předem jasné, že dvě tóniny se v hudební větě mohou buď překrývat (ať už v jednom či několika společných vícezvucích), nebo dotýkat dvěma vertikálními útvary (akordy), z nichž první bude ještě náležet tónině výchozí, kdežto druhý tónině cílové. Tedy i na rozhraní dvou tónin nalezneme spoj dvou vícezvuků, jímž se v konkrétní hudební větě budou obě tóniny stýkat. Povaha tohoto styku tedy může být jen dvojitá, jako je dvojitý způsob akordických spojů, pokud mají být vnímány jako souvislé: Buď pociťujeme ve vztahu *funkční souvislost* obou akordů, nebo jejich *vzájemné zvukové přilnutí* (u spojů chromatických). Podle toho se také třídí modulace v zásadě na dva druhy, na modulaci diatonickou a modulaci chromatickou.

Při modulaci diatonické nikde nedochází k porušení funkční souvislosti mezi dvěma sousedními akordy; každý spoj je tedy srozumitelný v určité tónině. Aby při splnění této podmínky mohlo dojít k přechodu z jedné tóniny do druhé, je třeba, aby některý ze spojovaných akordů příslušel ke dvěma tóninám. Ačkoli jsme ve svých úvahách tyto možnosti nesledovali, bylo i z nich zřejmé, že týž čtyřzvuk nebo trojzvuk můžeme nalézt v různých tóninách, ovšem v různé funkci; tento zjev se rozumí pod termínem *funkční víceznačnosti* akordů.<sup>124</sup> Diatonická modulace tedy těží z toho, že týž akord je zastoupen ve výchozí i cílové tónině a že je možno změnou jeho funkčního významu (tzv. *přehodnocením funkce*) jaksi přestoupit z jedné tóniny do druhé. Ostatní otázky tohoto typu modulace jsou sice již věcí skladebné techniky, povšimněme si však aspoň toho, že z hlediska skladatele dochází k okamžiku modulace na přehodnocovaném akordu, kdežto z hlediska posluchače nikoli;

<sup>123</sup> Jak víme již z § 5 i 6, je protikladem kinetických funkcí tónika vymezena jen potud, pokud nehledíme k jejímu tónorodu. Z toho plyne, že není rozdílu, modulujeme-li do *C dur* či *c moll*, neboť modulace směřuje prostě do tóniny *C*.

<sup>124</sup> Kdybychom to chtěli vyjádřit naší obvyklou nomenklaturou, nemohli bychom užití termínu *funkční víceznačnost harmonických jevů* (ani harmonických jednotek), poněvadž v pojmu harmonického jevu je již obsažena determinovaná funkce. Mohli bychom však říci *funkční víceznačnost akustických podnětů harmonických jevů* nebo harmonických jednotek.

posluchač totiž chápe akord v původním jeho významu, poněvadž nemůže tušit, že se vzápětí ozve útvar, který již nebude ve výchozí tónině srozumitelný, jenž však v náhradu za to dodatečně opatří fyzicky již zaniklý akord novou funkcí v cílové tónině.

V diatonické modulaci se tedy stýkají všechny tři momenty modulace v jediném akordu, který díky své funkční víceznačnosti přísluší k výchozí i cílové tónině a na němž se zároveň odehraje vlastní přesun tonálního centra. U modulace chromatické tomu tak není, neboť u ní pohyb ve výchozí tónině na libovolném útvaru prostě skončí a cílová tónina nastoupí bez funkční souvislosti přímo, nejraději mimotonálním útvarem k některé ze svých subdominantních funkcí; souvislost harmonického vývoje je přitom pojištěna pouze vnějším prostředkem těsného vzájemného zvukového přilnutí vícezvuků, tedy prostředkem, s nímž jsme se seznámili teprve v tomto paragrafu při zmínce o chromatických spojích. Tato modulace se tedy liší jen svou technicko-kompoziční úpravou od úplně volného a překvapujícího nástupu neočekávané tóniny při záměrném přerušení souvislého harmonického vývoje, které se označuje jako tóninový skok.

\*

Výkladem o pojmu modulace (nikoli tedy o modulaci samé) jsme přestoupili od složitých vztahů tonálních přes vztahy útvarů mimotonálních až ke vztahům mezi tóninami. Zároveň jsme již zabočili do úvah, které daleko přesahují úkoly pouhého uvedení do harmonické problematiky, avšak učinili jsme to jenom proto, abychom se alespoň dotkli všech základních pojmů, které se mohou při studiu harmonie vyskytnout. Přitom bylo hlavním účelem našeho výkladu ukázat, jak mnohé nesmírně složité, rozmanité a zdánlivě proměnlivé vztahy lze převést na nesmírně jednoduché vztahy základní, vztahy mezi pěti harmonickými jednotkami. Proto také jsme nejvíc místa a největší pozornost věnovali podrobnému zkoumání těchto základních harmonických vztahů, a čím jsme ve složitosti harmonických vztahů postoupili výše, tím jsme postupně stále více omezovali svůj výklad na pouhé vysvětlení pojmů a objasnění vzájemné souvislosti všech harmonických jevů. V mezích systematické části pouhého *Úvodu do studia harmonie* není možné probírat zajímavé, v nejednom ohledu nové a bezpochyby i plodné myšlenky, jaké přinášejí nejnovější pojednání o harmonii, hledající způsob, jak se vyrovnat s problematikou, nastolenou hudebním vývojem 20. století. Omezíme-li se po vzoru historické části i zde na domácí literární produkci, setkáme se — vedle vskutku encyklopedického díla Karla Janečka, obšírněji zmíněného již v závěru prvního dílu této knihy — s velmi cennými podněty jak v pracích Karla Risingera (srov. zejména knihu cit. v pozn. <sup>113</sup> na str. 276), vyznačujících se důkladnou a na všechny myslitelné možnosti pamatujícím soustavností, tak u Jaroslava Volka (srov. především knihu cit. v pozn. <sup>254</sup> na str. 178), jenž zavedl a propracoval pojem tzv. čtvrté (tonální) funkce. Myšlenky tohoto druhu jsou jistě s to dále rozšiřovat možnosti teoretické i praktické harmonie, takže se do jisté míry stýkají s látkou této knihy, na druhé straně však zřejmě pře-

sahují její úzce vymezený cíl, jímž je právě jen poskytnout čtenáři rozhled, potřebný k samostatnému studiu specializované harmonické problematiky. Proto systematická část *Úvodu do studia tonální harmonie* nutně a nevyhnutelně přestává na výkladu základních pojmů, které podle kritérií všeobecně srozumitelného hudebního výraziva tvoří podnes nevyvrácený základ stále ještě platného harmonicky podmíněného hudebního jazyka, jenž je snad vzhledem ke svému stáří v dnešním atomovém a kosmickém věku anachronismem, nicméně však dosud nebyl nahrazen stejně samozřejmým a všeobecně přijatelným systémem, který by jej definitivně odsoudil do bezvýhodného postavení vývojem překonaného způsobu vnímání hudebních jevů.

## VORBEMERKUNGEN

Das Hauptziel der vorliegenden *Einführung in das Studium der tonalen Harmonielehre* liegt in der Bestrebung einen intelligenten, wenn auch noch nicht fachgebildeten Interessenten in die Grundbegriffe und Hauptprobleme der theoretischen Harmonik einzuleiten. Da es zur Zeit kein allgemein anerkanntes Harmoniesystem gibt, kann man dieses Ziel nicht durch einfache Erörterung weniger Grundbegriffe in Verbindung mit einem Grundriß des betreffenden Harmoniesystems erreichen. Schon um dem Leser einen kritischen Einblick in die noch nicht gelöste Problematik zu ermöglichen, ist es ganz und gar unentbehrlich, voran den bisherigen Entwicklungsgang der Grundfragen der theoretischen Harmonielehre darzustellen; weil aber die theoretischen Anschauungen mit dem augenblicklichen Stand des tonkünstlerischen Schaffens mehrfach verknüpft und von demselben abhängig sind, ist es ebenso unvermeidlich dieser Darstellung noch eine Schilderung des Werdeganges der harmonischen Ausdrucksmittel voranzuschicken, insofern er sich in den Mustergeschöpfen einzelner musikgeschichtlicher Epochen widerspiegelt. Daraus ergibt sich automatisch die Einteilung des vorliegenden Buches, das aus zwei Abschnitten besteht; dem *systematischen* geht nämlich ein noch umfangreicherer *historischer* Abschnitt voran, um für den erstgenannten erforderliche Voraussetzungen zu schaffen. In der Überzeugung, daß die Musiktheorie (und infolgedessen auch die Harmonielehre als deren vorzüglichster Zweig) eine selbständige wissenschaftliche Disziplin bildet, die sich mit dem Studium der Musiksprache beschäftigt und die sich ihrer eigenen Arbeitsmethoden bedient, welche mit den in der Naturwissenschaft üblichen Methoden eng verwandt sind und der experimentalen Psychologie am nächsten stehen, in dieser Überzeugung setzen wir voraus, daß das heutige, ganz zweifellos harmonisch begründete Musikempfinden auf einer inneren Gesetzmäßigkeit beruht und daß das Harmonische in unserer Musiksprache dem Grammatischen in der Sprachwissenschaft entspricht.

## HISTORISCHER ABSCHNITT

(I. *Die latenten Wurzeln der Harmonie.*) Wie die Verständlichkeit der Umgangssprache von der Berücksichtigung der grammatischen Gesetze abhängig ist, ebenso ist es auch die Rücksichtnahme auf die harmonische Gesetzmäßigkeit, was den musikalischen Ausdruck leicht und unmittelbar verständlich macht und unserem Empfinden nahebringt. Wir können daher in der unmittelbaren Verständlichkeit einer bestimmten Musik ein Zeichen dafür erblicken, daß unter den Ausdrucksmitteln derselben auch das Harmonische vorkommt. Wenn wir von diesem Standpunkt aus das reichliche Material der Musikgeschichte betrachten, so können wir leicht feststellen, daß sich das Harmonische keineswegs mit dem bloßen Vorkommen der Mehrstimmigkeit und mit der allmählichen Entfaltung derselben einfach identifizieren läßt, wie man häufig annimmt, sondern daß man eher aus der Leichtverständlichkeit zahlreicher Denkmäler des *mittelalterlichen einstimmigen weltlichen Liedes* auf die Existenz der harmonischen Gesetze im Unterbewußtsein mancher schaffenden

Tonkünstler schon um die Wende des 12. und 13. Jhdts schließen kann; die vollkommene Übereinstimmung etlicher weltlichen Lieder der erwähnten Zeit (namentlich der deutschen Abstammung, so z. B. das Lied *Der kuninc Rodolp mynnet got* eines dem Namen nach unbekanntem Minnesängers) mit der klassischen Denkweise läßt sich nämlich ohne Annahme eines und desselben Schaffensprinzips gar nicht erklären. Dabei können wir noch erkennen, daß die obenerwähnte Leichtverständlichkeit keineswegs durch das Vorhandensein der üblichen Akkordbildungen, sondern ausschließlich durch die Verknüpfung der einzelnen Klänge des in der Zeit fortlaufenden Tonstückes bewirkt wird; anders gesagt, es kommt nicht so sehr auf das Vertikale als auf das Horizontale des musikalischen Ausdruckes an.

(II. *Das Werden der Harmonie.*) Es ist daher ganz natürlich, daß die unterbewußte harmonische Bedingtheit, deren Quelle wir im längstverschollenen Volksliede (bzw. in der proskribierten Kunst der fahrenden Sänger) der abendländischen Völker suchen und finden können, weit eher in der einstimmigen Musik als in der Mehrstimmigkeit zum Vorschein gelangen mochte, weil die konstruktive Schaffensmethode der frühen Mehrstimmigkeit das natürliche Harmoniegefühl unterband. Somit erscheint die Musikgeschichte des 14. bis 16. Jhdts als ein langwieriger Prozeß, in dessen Verlaufe sich der harmonische Instinkt gegen das konstruktive Erbe der Gotik durchzusetzen suchte: Während in der spätgotisch orientierten französischen *ars nova* (*Vitry, Machaut*) das Harmonische sein Vorhandensein nur durch das Vorkommen der Akkordgebilde bezeugt, können wir im gleichzeitigen, vom Humanismus stark berührten *dolce stil nuovo* des italienischen *trecento* (*Cascia, Landini*) zahlreiche Spuren des natürlichen Harmoniegefühls entdecken. Doch ohne Einfluß des sg. englischen *Discants* und des *Fauxbourdons* sowie der englischen Komponisten (*Power, Dunstable*) wäre die Synthese kaum denkbar, welche die *burgundische* (*Dufay, Binchois*) und *niederländische Schule* (*Obrecht, Ockeghem, Després*) unternahm. Dasselbe Renaissance-Stilempfinden, das in der Malerei die Perspektive zum Darstellungsprinzip emporgehoben hat, fand in der harmonischen Bedingtheit das Einigungsprinzip des musikalischen Satzes, das seine gestaltende Kraft in der tonalen Kadenz am besten zur Geltung bringt. Obgleich sich das Harmonische im norditalienischen *madrigale cromatico* aufs Höchste (wenn auch nicht organisch) entfaltet hat, blieb es trotz seiner Unentbehrlichkeit doch nur ein sekundäres Prinzip neben dem immer noch führenden Imitationsprinzip, wie es die Werke der Repräsentanten der späten Renaissancemusik bezeugen (*da Monte, Lasso, Palestrina*). — Dem Geiste der Renaissance verdanken wir auch die Entstehung der theoretischen Harmonie; *Zarlino's Instituzioni armoniche* (1558) haben nämlich durch die Anerkennung und Erörterung des konsonanten Dur- und Moll-Dreiklangs die Harmonielehre als eine selbständige musikwissenschaftliche Disziplin gegründet.

(III. *Die Blütezeit der Harmonie.*) In der *Monodie* hat die Harmonie zum ersten Male ein ideales Milieu gefunden, in welchem sich ihre Gesetzmäßigkeit recht unbehindert entfalten konnte. Sich auf die Errungenschaften der Renaissance stützend hat sie mit *Claudio Monteverdi's* genialen Opernschöpfungen eine Stufe erreicht, wo alle ihre natürlichen Möglichkeiten verwirklicht wurden und somit auch das moderne harmonisch bedingte Musikidiom festgelegt worden ist. Obgleich das harmonische Material bis tief in das 19. Jhdtd ohne wesentliche Vermehrung auf der von Monteverdi erreichten Stufe blieb, machte doch die Musiksprache eine weitgehende Entwicklung durch: Es kam nämlich recht bald zu einer Synthese des polyphonen und harmonischen Schaffensprinzips, die eine neue, harmonisch bedingte Barockpolyphonie zur Folge hatte, den sg. *instrumentalen Kontrapunkt* (*Händel, J. S. Bach*); am vollkommensten hat sich doch das harmonische Prinzip erst im *neuzzeitlichen homophonen Musiksatz* geltend gemacht, wo es die Rolle eines formgestaltenden Prinzips spielt. Infolgedessen erscheint die klassische Musik (*Haydn, Mozart, Beethoven*) mit ihrer Sonatenform zugleich als die klassische Periode der Harmoniegeschichte. — Bis zum Ausgang des 17. Jhdts ist die Musiktheorie im Bereich der Harmonielehre tatsächlich nicht weiter als zum Begriff des Akkordes gelangt; erst *J. Ph. Rameau* hat im *Traité de l'harmonie* (1722) durch die Definition der Tonart als Produkt der drei Hauptdreiklänge den Weg zum Studium der horizontalen Bedingtheit der harmo-

nischen Erscheinungen geöffnet und damit auch den dogmatischen *basso continuo*-Theorien eine Lösung gegenübergestellt, die sich um eine adäquate Deutung der Problematik bemüht, ohne sich mit der bloßen Beschreibung zu begnügen. Trotzdem hat aber die Musiktheorie bis zur Mitte des 19. Jhdts keinen wesentlichen Fortschritt in dieser Richtung gemacht.

(IV. *Die Zersetzung der tonalen Harmonie.*) Das romantische Stilempfinden hat einen Umschwung im Verhältnis zur Harmonie mit sich gebracht; die Bestrebung nach einer steten Intensivierung des musikalischen Ausdrucks hat nämlich in den harmonischen Gebilden eher ein willkommenes Ausdrucksmittel als ein Werkzeug der Formgestaltung begrüßt. Während bei den *älteren Romantikern* (Weber, Schubert, dann Mendelssohn, Schumann) diese Tendenz nicht über die natürliche Steigerung der Möglichkeiten des klassischen harmonischen Materials hinausgeht, kann man im Verlauf der *späteren Romantik* (Chopin, Berlioz, Liszt) sichtbare Verdichtung des harmonischen Gefalles und ein absichtliches Heraussuchen immer entlegenerer Beziehungen feststellen. Diese Entwicklung gipfelt in *Wagners Tristan*, wo sich der Prozeß der Erweiterung der tonalen Beziehungen zugleich als ein Prozeß der Zersetzung der Tonart erwiesen hat. Mit zunehmender Schelligkeit haben sich dann die harmonischen Ausdrucksmittel in dieser Richtung innerhalb weniger Jahrzehnte am Anfang des 20. Jhdts bis zum Begriff der *atonalen Musik* entwickelt, die schließlich und endlich die Verbindlichkeit der herkömmlichen Harmoniebegriffe leugnet; doch die Tatsache, daß wir im Schaffen der vorzüglichsten Repräsentanten der gegenwärtigen Weltmusik untrügliche Zeichen einer ausgesprochenen Renaissance des tonalen Denkens wahrnehmen können, bezeugt, daß durch die neuerliche Entwicklung der Musiksprache die tonale Harmonie keineswegs in die Rolle einer historischen Disziplin verdrängt wurde. — In der Musiktheorie hat die Festsetzung des *Begriffs der Tonalität* (Fétis, Basevi) gegen Mitte des 19. Jhdts den Weg zum sg. *harmonischen Dualismus* (Hauptmann, Oettingen, Riemann) geebnet, der im Begriffe der harmonischen Funktion aus den rameausischen Entdeckungen zum ersten Male angemessene Schlußfolgerungen gezogen hat. Da aber diese, sich bis auf Zarlino berufende Richtung durch ihr starrsinniges Beharren auf der akustischen Grundlage der Harmonie in zahlreichen Punkten keine Übereinstimmung mit der musikalischen Praxis zu erzielen imstande war, ist es sehr bald zur unvermeidlichen heftigen Auseinandersetzung mit den sg. *Monisten* gekommen, in welcher sich ein *gemäßigter Dualismus* am besten bewährt, wie man es am Geschehliche der tschechischen Musiktheorie (Šín, Janeček) bezeugen kann.

## SYSTEMATISCHER ABSCHNITT

(I. *Theoretische Voraussetzungen.*) Wie man durch die Analyse des natürlichen Musikempfindens nachweisen kann, sind die *harmonischen Erscheinungen*, welche den eigentlichen Gegenstand der Harmonielehre bilden, weder in der akustischen Anregung, noch im physiologischen Teil des Hörvorganges unmittelbar gegeben, sondern sie entstehen erst im Inneren des empfindenden Subjekts, und zwar als eine neue Qualität, die zur akustischen Anregung und zu ihrer physiologischen Begleitung als psychologisches Korrelat hinzutreten pflegt. Infolgedessen darf sich die theoretische Harmonie weder der akustischen noch der physiologischen Prinzipien bedienen, sondern sie muß vielmehr die unmittelbaren Data der inneren Musikerfahrung untersuchen, um eine Klassifikation aller zugänglichen harmonischen Erscheinungen zustande bringen zu können. Wir setzen nämlich voraus, daß die harmonischen Erscheinungen samt ihren gegenseitigen Beziehungen eine wohlgeordnete Hierarchie bilden, in der die einfacheren den komplizierteren untergeordnet sind, bis sie (wie wir nach den Ergebnissen des historischen Abschnitts schließen können) ihren Höhenpunkt im Begriffe der Tonart erreichen, und daß demzufolge durch eine passende Klassifikation derselben auch die harmonische Gesetzmäßigkeit erfaßt werden wird. Um aber eine solche Klassifikation durchführen zu können, bedürfen wir eines Klassifikationsprinzips, daß wir in der niedrigsten unter den harmonischen Erscheinungen erblicken, die nicht weiter zerlegt werden kann und die wir als harmonisches Element betrachten. Da aber die harmonischen Erscheinungen an sich zu subtil

erscheinen, um direkt untersucht werden zu können, bedürfen wir eines leichter erfaßbaren Klassifikationswerkzeuges. Unter der Voraussetzung, daß unter der harmonischen Erscheinung und der zugehörigen akustischen Anregung eine fixe Korrelation besteht, finden wir ein solches Klassifikations-Hilfssprinzip in der *harmonischen Einheit*, nämlich in jener akustischen Anregung, die imstande ist, die allereinfachste harmonische Erscheinung zu verursachen. Und als eine solche Einheit ergibt sich der konsonante Dreiklang, der im konkreten harmonischen Material in zweierlei entgegengesetzter Realisation des Dur- oder Moll-Dreiklangs vorkommt und der zugleich (vorläufig nur in Bezug auf die klassische Entwicklungsstufe der Musiksprache) die *harmonische Funktion* einer Tonika, einer Dominante oder Subdominante zum Ausdruck bringt. Diese Einheit betrachten wir als Maß aller harmonischen Erscheinungen und als einzigmögliches Werkzeug zur Erfassung ihrer gegenseitigen Relationen; wir erblicken also in ihr auch den Schlüssel zur Systematik der tonalen Harmonie, die in unserer Auffassung als Theorie der Tonart erscheint.

(II. *Harmonische Grundbeziehungen.*) Schon im I. Kapitel wurde durch die Erörterung verschiedener Gattungen der klassischen Tonleiter mit Rameau festgestellt, daß das gesamte Tonmaterial der klassischen (diatonischen) Tonart durch dreimalige Wiederholung der harmonischen Einheit auf der 1., 4. und 5. Stufe der Tonleiter erfaßt wird, wodurch zugleich der 1. und 5. Ton der Tonleiter zur Funktion der Angelpunkte der Tonart hervorgehoben werden. Der harmonische Sinn und die Bedeutung einzelner Töne sind aber nicht durch ihre Position in der Tonleiter gegeben, sondern resultieren ausschließlich aus ihrer Zugehörigkeit zur statischen (Tonika) oder kinetischen Einheit (die beiden Dominanten). Einen besonders wichtigen Ausdruck findet die harmonische Energie im sg. *Leitton*, nämlich in der Terz der kinetischen Einheit. Der steigende Leitton der Dur-Dominante sowie der fallende Leitton der Moll-Subdominante stellen in einer lapidaren Abkürzung eine verhältnismäßig komplizierte harmonische Beziehung dar, die dem harmonischen Gefälle eine besondere Treibkraft gewährt.

(III. *Die Ausdrucksformen der harmonischen Grundbeziehungen.*) Der äußerst einfachen theoretischen Darstellung der harmonischen Grundbeziehungen steht ihre sehr verwickelte Realisation in der musikalischen Praxis entgegen, wo die harmonische Gesetzmäßigkeit in vielfacher Entstellung vorkommt, die von der Notwendigkeit, die harmonischen Postulate mit den Forderungen der sonstigen musikstilistischen Prinzipien zu versöhnen, verursacht wird. Schon in der einfachsten Form der sg. *tonalen Kadenz*, die eine ideale Zusammenstellung aller drei Hauptdreiklänge der Tonart darstellt und die der klassische Musik Sinn zur Bedeutung einer Norm des musikalischen Denkens emporgehoben hat, können wir diese Entstellung verfolgen, die sich noch durch das Eindringen der *melodischen Elemente* steigert; weitere Komplikationen werden durch die *analogischen harmonischen Beziehungen* bewirkt, nämlich durch die Übertragung der Grundbeziehungen auf unzuständige Stufen der Tonart. Doch wenn man alle diese Erscheinungen richtig deuten kann, kommt man überall mit den drei oberwähnten harmonischen Einheiten aus.

(IV. *Die zusammengesetzten harmonischen Beziehungen.*) Auch die klassischen Vierklänge, unter welchen die sg. *charakteristischen dissonanten Bildungen* besonders wichtige Stelle einnehmen, kann man unschwer mit Hilfe der oberwähnten Termine erklären, solange wir allerdings infolge unserer theoretischen Voraussetzungen auf der Kombinationsdeutung beharren. Erst für die sg. *alterierten Bildungen*, die freilich erst für die romantische Entwicklungsstufe der Musiksprache charakteristisch sind, braucht man nur das dreigliederige System der harmonischen Einheiten um zwei weitere ähnliche Gebilde zu vermehren, nämlich um jene harmonischen Einheiten, die zur Tonika im Verhältnis eines steigenden oder fallenden Leittons stehen. Dadurch bekommt man ein fünfgliedriges System der harmonischen Einheiten, das alle zwölf Töne der temperierten chromatischen Tonleiter umfaßt und somit die Deutung aller im Rahmen der tonalen Musik denkbaren harmonischen Gebilde ermöglicht, wie es sich auch aus der abschließenden Erörterung des *Erweiterung des Begriffes der Tonart* und der *Modulation* ergibt.



## JMENNÝ REJSTŘÍK

- ADLER Quido 34  
 AGGAZZARI DA SIENA Agostino 116  
 ALDHELM 31  
 D'ALEMBERT Jean le Rond 137  
 ARON Pietro 93  
 ARTUSI Giovanni Maria 103  
 ASIOLI Bonifacio 133  
 AUGUSTINUS Aurelius 31  
 AURELIANUS de Réomé 31
- BACH Johann Sebastian 57, 107–109, 113,  
 117, 146, 160, 202, 221  
 BANCHIERI Adriano 116  
 BARDI DA VERNIO Giovanni 101  
 BARTÓK Béla 164  
 BASEVI Abramo 169–171, 173, 174, 181, 187,  
 209, 223, 230  
 BEDA Venerabilis (Ctihodný) 31  
 BEETHOVEN Ludwig van 106, 112, 113, 138,  
 151, 160  
 BERCHEM Jachet van 81  
 BERG Alban 163  
 BERLIOZ Hector 144  
 BINCHOIS Gilles 71  
 BOËTHIUS 31, 45  
 BRACINO DA TODI A. (G. M. Artusi) 103  
 BRAHMS Johannes 151  
 BRUCKNER Anton 159  
 BUKOFZER Manfred 41, 43, 44  
 BUSNOIS Antoine 73
- CACCINI Giulio 101–103, 116  
 GALEGARI Francesco 131  
 CAPELLEN Georg 176  
 CASCIA Giovanni da 58, 61  
 CATEL Charles Simon 138, 139, 145  
 CAVALIERE Emilio del 101, 116  
 CELANO Tomaso 58  
 CLÉMENT Jacques (Clemens non Papa) 79
- CLÉVE Jean de 80  
 COTTON Jean 33, 45  
 COUSSEMAKER C. Edm. H. 36  
 CRÉQUILLON Thomas 79  
 CRÜGER Johann 117
- ČAJKOVSKIJ Petr Iljič 152, 182
- DARGOMYŽSKIJ Alexandr S. 152  
 DAUBE Johann Friedrich 131  
 DEBUSSY Claude Achille 153–157  
 DESCARTES René 118  
 DESPRES (des Prés, Desprez) Josquin 73,  
 79, 81  
 DOSTOJEVSKIJ Fedor M. 152  
 DUFAY Guillaume 71, 72  
 DUNSTABLE John 67, 68, 70, 93  
 DVORÁK Antonín 152
- ESCUREL Jeannot 54, 55  
 EULER Leonhard 129, 130
- FALLA Manuel de 159  
 FESTA Constanzo 81  
 FESTA Sebastiano 81  
 FÉTIS François 169–171, 173  
 FIBICH Zdeněk 279  
 FOERSTER Josef 182  
 FRANCO Kolínský 39, 45, 46  
 FRANCO Pařížský 45  
 FRANTIŠEK Z ASSISI 58
- GABRIELI Andrea 94  
 GABRIELI Giovanni 94  
 GALILEI Galileo 101  
 GALILEI Vincenzo 101, 102  
 GASPARINI Francesco 117  
 GENNRICH Friedrich 40, 55  
 GESUALDO DA VENOSA Carlo 84, 87, 99

- GEVAERT François Auguste 179–181, 209, 210, 214, 283  
 GIRALDUS Cambrensis 29  
 GLINKA Michail Ivanovič 152  
 GOMBERT Nicholas 79  
 GOUNOD Charles 51  
 GROCHEO Johannes de 45  
 GUIDO z Arezza 33, 45  
  
 HÁBA Alois 162, 177  
 HÄNDEL Georg Friedrich 107  
 HARANT Z POLŽIC Kryštof 80  
 HAUPTMANN Moritz 171  
 HAYDN Joseph 112  
 HEINICHEN David 117  
 HELMHOLTZ Hermann Ludwig Ferd. 171  
 HINDEMITH Paul 164, 165, 174  
 HONEGGER Arthur 164  
 HORNBOSTEL Erich von 28  
 HOSTINSKÝ Otakar 173, 182  
 HUCBALD 31, 45  
 HŮLA Zdeněk 185  
 HUTTER Josef 24, 185, 199  
  
 CHAILLOU DE PESSTAIN 54  
 CHOPIN Fryderyk 144–147, 154  
 CHORON Alexandre-Etienne 133, 134  
  
 ISIDOR Sevillský 45  
  
 JACOPO di Bologna 61  
 JAN XXII. papež 35  
 JAN Lucemburský 56  
 JAN Z GARLANDIE 45–47  
 JANÁČEK Leoš 181  
 JANEČEK Karel 185–187, 276, 289  
 JANNEQUIN Clément 79  
 JERONÝM Moravský 45  
 JOSQUIN viz Desprès  
  
 KERLE Jacob de 83  
 KINKELDEY Otto 115  
 KIRNBERGER Johann Philipp 132  
 KNITTL Karel 182  
 KURTH Ernst 176  
  
 LAMBERTUS (Pseudo-Aristoteles) 45  
 LANDINO (Landini) Francesco 61, 62  
 LÁNG Paul Henry 29  
 LANGLE (Langlois) Honoré François Marie 132  
 LASSO Orlando di 80, 81, 86, 87, 92  
  
 LÉONIN (Mag. Leoninus) 36  
 LISZT Férencz 144–146, 159  
 LOQUIN A. 177, 186  
 LUDWIG Friedrich 37, 56  
 LUTHER Martin 79  
  
 MAHLER Gustav 159  
 MACHAUT Guillaume de 55–57, 59, 71  
 MARENZIO Luca 83, 87, 99  
 MARCHETTO di Padua 58, 92  
 MARPURG Friedrich Wilhelm 131  
 MARTIANUS CAPELLA 31  
 MARTINŮ Bohuslav 164, 165  
 MATTHESON Johann 117  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix 143, 146  
 MERSENNE Marin 118–124, 130  
 MESSIAEN Olivier 166  
 MILHAUD Darius 164  
 MONTE Filip da 80, 81, 92  
 MONTEVERDI Claudio 103–107, 113, 116, 128, 221  
 MOZART Wolfgang Amadeus 112  
 MURIS Johannes de 93  
 MUSORGSKIJ Modest Petrovič 152–154  
  
 NOVÁK Vítězslav 160  
  
 OBRECHT Jacob 73, 74, 78, 79, 221  
 OCKEGHEM Jan van 71, 73, 80, 81  
 OETTINGEN Joachim von 171–173, 182, 183, 228  
  
 PALESTRINA Giovanni Pierluigi da 80, 81, 85–87, 92, 221  
 PANNAIN Guido 58, 62  
 PASQUINI Bernardo 116  
 PERI Jacopo 101, 102, 116  
 PÉROTIN (Mag. Perotinus) 36, 37, 39  
 PETRUCCI Ottaviano 80  
 PIERRE de la Croix (Petrus de Cruce) 54  
 POWER Leonel 64, 67, 77  
 PROKOFJEV Sergej Sergejevič 164, 165  
 PTOLEMAIOS 99  
 PUSCHMANN Adam 79  
 PYTHAGORAS 99  
  
 RAMEAU Jean Philippe 97, 121–140, 170, 180, 184, 193, 196, 211, 228, 233, 251, 257–259, 266  
 RAMSBOTHAM Alexander 64

- RAVEL Maurice 159  
 REESE Gustav 38, 41, 43, 64, 68  
 REGER Max 159, 176  
 REGNART Jacob 80  
 REJCHA Antonín 134  
 RÉMY z Auxerre 31  
 RESPIGHI Ottorino 159  
 RIEMANN Hugo 173–176, 180–184, 196, 202,  
 211, 214, 228, 251–253, 266, 267, 274  
 RICHTER Frant. Xav. 111  
 RIMSKIJ-KORSAKOV Nikolaj A. 153, 182  
 RINUCCINI Ottavio 102  
 RISINGER Karel 276, 289  
 RORE Cipriano de 81, 94  
  
 SACHS Hans 79  
 SARAN Franz Ludwig 41  
 SAUVEUR Joseph 122  
 SCARLATTI Alessandro 116  
 SECHTER Simon 176  
 SERRE Jean Adam 135–137, 184, 267  
 SCHNEIDER Marius 28, 47  
 SCHNEIDER Max 115  
 SCHÖNBERG Arnold 157, 161–164, 177  
 SCHREYER Johann 176  
 SCHUBERT Franz 142  
 SCHUMANN Robert 143, 146  
 SKRJABIN Alexandr Nik. 161, 177  
 SKUHERSKÝ František Zdeněk 182  
 SMETANA Bedřich 208, 209, 279  
 SORGE Georg Andreas 130, 131  
 STAMIC Jan Václav 111  
 STECKER Karel 182  
  
 STRAUSS Richard 159  
 STRAVINSKIJ Igor Fjod. 154, 164, 165  
 STUMPF Karl 175, 176, 253  
 SUK Josef 160  
 SZYMANOWSKI Karol 164  
  
 ŠÍN Otakar 183–185, 187, 251–253, 255, 256,  
 259, 266, 276  
 ŠOSTAKOVIČ Dmitrij Dm. 164, 165  
  
 TARTINI Giuseppe 136, 171  
 TINCTORIS Johannes 93  
 TODI Jacopone da 58  
  
 VALLOTTI Francesco Antonio 131  
 VERDELLOT Filip 81  
 VERDI Giuseppe 152  
 VIADANA Lodovico Grossi da 115, 116  
 VICENTINO Nicola 99, 101  
 VITRY Philippe de 55, 58, 92, 101  
 VOLEK Jaroslav 178, 289  
  
 WAGNER Richard 144, 146–149, 154, 159  
 164, 176, 274, 286  
 WEBER Karl Maria von 142  
 WEBERN Anton von 163  
 WELESZ Egon 163  
 WERCKMEISTER Andreas 117  
 WILLAERT Adriaan 81, 94, 99  
 WOOLDRIDGE Harry Ellis 42  
  
 ZARLINO Gioseffo 94–99, 106, 114, 118–124,  
 136, 171, 172, 193

## ÚVODNÍ POZNÁMKY

1. O významech slova harmonie . . . . .	7
2. Dvojí pojetí harmonie . . . . .	9
3. Povaha literatury o harmonii . . . . .	12
4. Poslání a rozvrh Úvodu do studia harmonie . . . . .	14
5. O metodě hudební teorie vůbec a harmonie zvláště . . . . .	16

## ČÁST HISTORICKÁ

## I. SKRYTÉ KOŘENY HARMONIE

1. Hudba doby románské a gotické . . . . .	24
a) <i>Jednohlas</i> . . . . .	24
b) <i>Počátky vícehlasu</i> . . . . .	28
c) <i>Ars antiqua</i> . . . . .	36
2. Hudební teorie do konce 13. století . . . . .	44
3. Souhrn . . . . .	48

## II. ZRÁNÍ HARMONIE

1. Hudba pozdně gotická . . . . .	54
a) <i>Ars nova ve Francii</i> . . . . .	54
b) <i>Italská ars nova</i> . . . . .	57
c) <i>Souvěká hudba anglická</i> . . . . .	63
2. Hudba renesanční . . . . .	69
a) <i>Škola burgundská a nizozemská</i> . . . . .	70
b) <i>Hudba vrcholného období nizozemské polyfonie</i> . . . . .	78
c) <i>Vznik harmonicky založeného hudebního jazyka</i> . . . . .	88
3. Počátky teoretické harmonie . . . . .	92

## III. ZLATÝ VĚK HARMONIE

1. Hudba barokní a klasická . . . . .	100
a) <i>Monodie</i> . . . . .	100
b) <i>Syntéza polyfonního a harmonického myšlení</i> . . . . .	106
c) <i>Harmonie základem hudebního výrazu</i> . . . . .	109
d) <i>Klasické období harmonicky založeného hudebního jazyka</i> . . . . .	111
2. Vývoj nauky o harmonii do počátku 19. století . . . . .	113
a) <i>Continuo</i> . . . . .	114
b) <i>M. Merenne</i> . . . . .	118
c) <i>J. Ph. Rameau</i> . . . . .	122
d) <i>Vývoj nauky o harmonii po Rameauovi</i> . . . . .	129

## IV. ROZKLAD TONÁLNÍ HARMONIE

1. Vývoj hudebního jazyka od klasiků k dnešku . . . . .	141
a) <i>Harmonické výboje hudebního romantismu</i> . . . . .	141
b) <i>Krise harmonie v moderní hudbě</i> . . . . .	150
2. Hlavní směry teoretické harmonie v 19. a 20. století . . . . .	168

## ČÁST SYSTEMATICKÁ

## I. TEORETICKÉ PŘEDPOKLADY

§ 1. Harmonický jev . . . . .	191
§ 2. Harmonická jednotka . . . . .	197
§ 3. Harmonická funkce . . . . .	204

## II. ZÁKLADNÍ HARMONICKÉ VZTAHY

§ 4. Stupnice a tónina . . . . .	213
§ 5. Citlivý tón . . . . .	220

## III. VYJÁDRĚNÍ ZÁKLADNÍCH HARMONICKÝCH VZTAHŮ

§ 6. Tonální kadence . . . . .	226
§ 7. Melodické prvky v harmonické větě . . . . .	237
§ 8. Analogické vztahy . . . . .	250

## IV. SLOŽENÉ HARMONICKÉ VZTAHY

§ 9. Charakteristické disonantní útvary . . . . .	262
§ 10. Alterované útvary . . . . .	273
§ 11. Rozšíření pojmu tóniny a modulace . . . . .	282

NĚMECKOJAZYČNÉ RÉSUMÉ (ZUSAMMENFASSUNG) . . . . .	291
---	-----

JMENNÝ REJSTŘÍK . . . . .	295
---------------------------	-----

úvod EMIL HRADECKÝ  
do studia  
tonální  
harmonie



*Druhé doplněné vydání*

VYDAL SUPRAPHON, N. P., NOSITEL ŘÁDU PRÁCE, PRAHA 1, PALACKÉHO 1, V ROCE 1972  
JAKO SVOU 3.342. PUBLIKACI. ODPOVĚDNÝ REDAKTOR IŠA POPELKA. TECHNICKÝ RE-  
DAKTOR EDUARD BELBL. OBÁLKU NAVRHL A GRAFICKY UPRAVIL JIŘÍ BLAŽEK. VY-  
TISKLA POLYGRAFIA 3, PRAHA 7, DOBROVSKÉHO 27. 304 STRAN TEXTU. 31,76 AA,  
33,30 VA. NÁKLAD 2.500 VÝTISKŮ.

09/22

02-189-72

Cena brožovaného výtisku Kčs 40,—