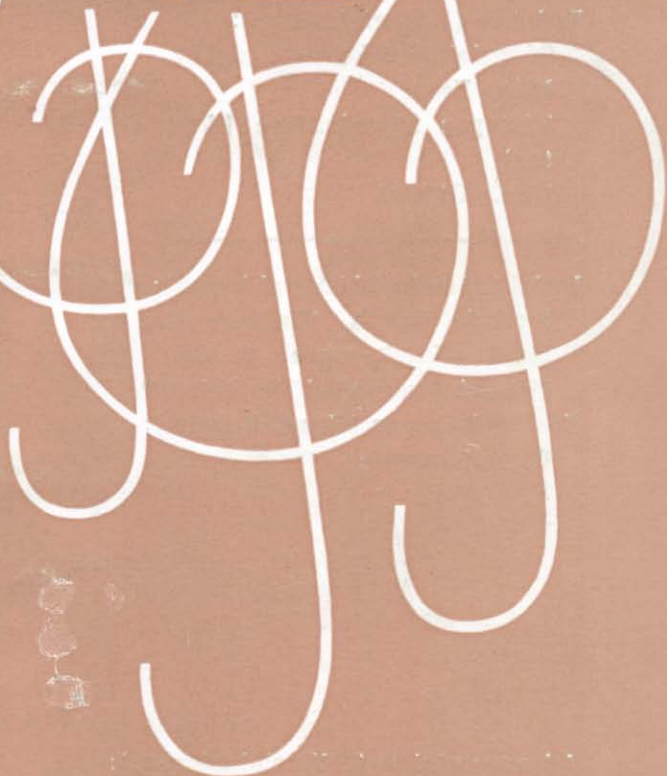


Hudební
věda

2092



MUSICOLOGY

MUSIKWISSENSCHAFT

Hudební věda, ročník XXIX, 1992 č. 2. Vyšlo v červnu 1992. Vydává Ústav pro hudební vědu Československé akademie věd, Puškinovo nám. 9, 160 00 Praha 6, v Academia, nakladatelství ČSAV, Vodičkova 40, 112 29 Praha 1. — Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha, ACT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha, závod 02, Joštova č. 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha, závod 03, 28. října č. 206, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku, Praha, administrace vývozu tisku, H. Píky č. 26, 160 00 Praha 6.

Vychází 4× ročně. Cena jednoho čísla 20 Kčs.

Orders from Albania, Bulgaria, China, Cuba, Hungary, Mongolia, North Korea, Poland, Rumunia, C. I. S., Vietnam and Yugoslavia should be placed with ARTIA, Ve Smečkách 30, 111 27 Praha 1, Czechoslovakia.

Distribution rights in the western countries. Kubon & Sagner, P. O. Box 34 01 08, D-8000 München 34, G. F. R.

© ACADEMIA, Praha 1992

DVOŘÁK A HARMONICKÝ EXPERIMENT

JAN SMACZNY, Birmingham

Trvalo více než sto let, než bylo dílo Antonína Dvořáka podrobeno první zevrubné vědecko-kritické analýze. V pohledu na Dvořáka a na jeho vztah k českým a světovým skladatelům té doby můžeme pozorovat u dvořákovských badatelů jednu společnou tendenci: výchozím bodem jejich studií o Dvořákově stylu se stala především melodie, a potom také rytmus.

Ostatně Dvořák sám si zvolil ve stručné, nicméně pronikavé studii o Franzu Schubertovi¹ jako východisko svého hodnocení melodií. Tatáž metoda může být aplikována i na jeho tvorbu. Poznámka Dvořáka, že Schubertova melodie „... nás zcela okouzluje, dokonce i bez harmonického doprovodu, jenž jde přirozeně s ní a obohacuje ji...“, se může stát hlavním kritériem i pro Dvořákovu tvorbu.

Ve vysoce odborných a otevřených diskusích o Dvořákově v anglickém jazyce omezil Gerald Abraham² roli harmonie na stručnou zmínku o užití chromatiky a disonantních přírazů (a těch především jako výsledku melodie). V jiných velkých studiích o Dvořákově, včetně prací Otakara Šourka a Antonína Sychry,³ je harmonie často spíše jen náhodným než hlavním argumentem. Případy, kdy je Dvořáková harmonie hlavním obsahem komentářů, jsou tak vzácné, že jejich výčet by nezabral mnoho místa: významné postavení mezi nimi zaujímají práce Jaroslava Volka.⁴

V pracích, které se zabývají Dvořákovou harmonií, není však zdaleka pojednána jeho role experimentátora v takové šíři, jak by si to tato otázka zasloužila. Je dost kuriózní, že jedna z nejprogresivnějších úvah o Dvořákově sklonu k harmonickým inovacím byla vyslovena ještě za skladatelova života. Hovořil o tom muzikolog dr. Frank J. Sawyer ve své přednášce „Tendence v moderní harmonii s příklady z tvorby A. Dvořáka a E. Griega“ 13. ledna 1896 v Royal Musical Association v Londýně. Poukázal na dva póly Dvořákovy hudební řeči:

„... Velký skladatel čerpá ze všeho, co existovalo před ním; asimiluje z tvorby minulých autorů, jejich akordy, sekvence, harmonické vztahy, tak stále hlouběji obohacuje slavné umění sladkých tónů.“

Na druhé straně říká:

„Starým profesorům se Dvořák zdál často jako ohavný barbar, který nachází potěšení v uši rvoucích disharmoniích; jako vynálezce přišerných souzvuků a dábelsky ošklivých pasáží.“

Jako vysvětlení této zjevné dichotomie dr. Sawyer nabízí toto tvrzení:

¹ Antonín Dvořák ve spolupráci s T. Finckem: Franz Schubert, in The Century Illustrated Monthly Magazine, New York 1894.

² Gerald Abraham: „Dvořák's musical personality“, in Antonín Dvořák, His Achievements, ed. Viktor Fischl, London 1942, s. 192–240.

³ Otakar Šourek: Život a dílo Antonína Dvořáka, Praha 1954–57. Antonín Sychra: Estetika Dvořákovy symfonické tvorby, Praha 1959.

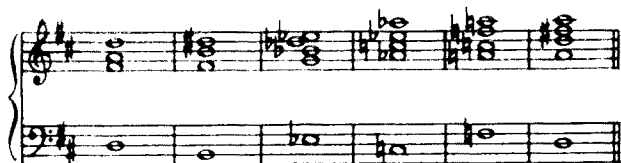
⁴ Jaroslav Volek: Harmonické lahůdky Antonína Dvořáka, in Opus musicum, XV/3, 1983.

„Ale tak tomu musí být! Starý padesátiletý profesor je na úrovni harmonického vývoje, který byl dosažen v jeho dětství. Jak dobře se pamatují na jeden koncert v St. James's Hall, kdy přeđe mnou seděli dva vysoce významní londýnští profesori harmonie — bylo to na vynikajícím provedení Wagnerovy Siegfriedovy idyly — a já jsem slyšel jejich zuřivou kritiku. Oba byli skvělí hudebníci, ale jako praví synové Epimethea si uvykli na to, že se dívali jen do minulosti.“⁵

Při svém výkladu o hudebním vývoji citoval Sawyer řadu příkladů dokumentujících Dvořákovu harmonickou odvahu, včetně skladatelova nového zacházení se samotnou tonalitou. Jedním z příkladů byl začátek třetí písně z Dvořákovy cyklu Biblické písně. Ačkoliv tónina písně je B dur, první akord je as moll. Bylo by snadné argumentovat, že tento úvodní akord v as moll je ornamentální sextou na sníženém druhém stupni z B dur, a proto to není nejkrásnější zlom hlavní tóniny. Je ale divné, že si dr. Sawyer nepovšiml, že devátá z Biblických písní začíná v F dur a končí zcela přesvědčivě v As dur.

Ostatní příklady, které dr. Sawyer uváděl, odrážely britský vkus na konci 19. století: všechny jsou vzaty z chorálních děl A. Dvořáka, Stabat mater a Rekviem. Okouzlení vzbuzovala především skladatelova schopnost v juxtapozici hlavních akordů a — jak to dr. Sawyer nazýval — Dvořákovy ‚tonální pružnosti‘.⁶ Dr. Sawyer citoval, mj. tyto příklady:

Příklad 1: Stabat mater (Artia, klavírní výtah, s. 19–20)



Příklad 2: Rekviem: In memoria (Artia, klavírní výtah, s. 20–23)

Sawyer považoval za nejzajímavější rys Dvořákovy tvorby volnost, s jakou skladatel umísťoval vzdálené akordy jeden vedle druhého. Další charakteris-

tický rys spatřoval v používání modality, zejména snižené septimy, uvedené jako příklad v Agnus dei v Rekviem; Sawyer se však nezmnínil o úvodu sedmé symfonie a samozřejmě nemohl znát časté používání této praxe ve Vandě. Zajímal se také o Dvořákovu užívání disonancí, zvláště septim a nón a rozvedení septimových akordů do jiného septimového akordu:

Příklad 3: Stabat mater: Eja mater (Artia, s. 64)



Další překvapivé modulační praktiky jsou míněny jako různé odstíny kadence. Dr. Sawyer se ve svém referátu dotkl Dvořákovu harmonického experimentu jen povrchně. Jeho příklady vypovídají více o tom, co britští současníci považovali za experimentální harmonii; nezanedbatelná není ani skutečnost, že se Sawyer vůbec nezabýval Wagnerem a Lisztem.

Antonín Dvořák experimentoval s harmonií během celého svého života. V letech 1869–1872, v době, o níž můžeme hovořit plným právem jako o Dvořákově revoluční etapě, se skladatel zcela ponořil do moře experimentu. Dokonce i předtím, v písňovém cyklu Cypřiše, můžeme zaznamenat kombinaci svobody melodické i harmonické, která má před sebou zralost Janáčka a dokonce i Debussyho.

Pro své formální a harmonické experimentování jsou dobře známy Dvořákovy kvartety B 17, 18 a 19. Například v kvartetu B 19 je povaha experimentu taková, že označení e moll je víceméně téměř v celém díle zbytečné. Harmonický experiment se zásadními tonálními důsledky je zjevný v Dvořákově druhé operě — v první verzi Krále a uhlíře. Vzhledem k tomu, že partitura je nedostupná, zůstalo toto dílo obecně neznámé. Podle Adolfa Čecha⁷ nebyla tato opera provedena kvůli „přílišné komplikovanosti“ pro sólisty a sbor, a to i přes skutečnost, že Dvořák sám se aktivně zúčastnil zkoušek v divadle. Tento soud je nepochybně pravdivý: sazba je vysoce kontrapunktická a party jsou plné detailů. Čech se ale nezmnínil o Dvořákově harmonii v tomto díle. Zatímco Wagner a Liszt čas od času Dvořákovu hudbu ovlivňovali, tato opera obsahuje řadu originálních míst — v harmonii i modulacích. Upozorňuji na výjimečnou předehru k prvnímu aktu, nějakých 103 taktů, v nichž Dvořák nastínil mnoho motivů z opery a liboval si občas v exotických postupech.

⁵ F. J. Sawyer: *The Tendencies of Modern Harmony as Exemplified in the Works of Dvořák and Grieg*, Proceedings of the Royal Musical Association, XXII, 1895–96, s. 53–88.

⁶ Sawyer, op. cit., s. 56.

⁷ Adolf Čech, *Z mých divadelních pamětí*, Praha 1903, s. 90–91.

Příklad 4: Král a uhlíř, první verze, předehra k 1. aktu

The image shows a piano score for the prelude to Act 1 of Wagner's 'Tristan und Isolde'. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The music features complex harmonic textures with many chromatic alterations and dissonances, particularly in the lower register. The first system shows a melodic line in the right hand and a more active bass line. The second system continues with similar textures. The third and fourth systems show a more sustained and dense harmonic texture, with the right hand playing a series of chords and the left hand providing a rhythmic and harmonic foundation.

Povšimněte si zvláště alterace mezi cis moll a E dur a také akordu první inverze h moll s gis. Tady to zní trochu impresionisticky, i když — jak známo — mollový akord s přidanou sextou je základním stavebním kamenem akordu Wagnerova Tristana. Na konci tohoto aktu je pozoruhodná pasáž: uhlíř a král Matyáš, dosud incognito, se chystají ke spánku. Zatímco konec prvního aktu v druhé verzi Krále a uhlíře je atraktivní a efektní, zde je spíše poetický s výrazným navršením akordů implikujících plagální kadenci:

Příklad 5: Král a uhlíř, 1. verze, závěr 1. aktu

The image shows a piano score for the end of Act 1 of Wagner's 'Tristan und Isolde'. It is marked 'Andante' and 'pp' (pianissimo). The key signature is three flats. The music is characterized by a slow, sustained harmonic texture. The right hand features a series of chords, some of which are marked with a '3' indicating a triplet. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with long notes. The overall mood is contemplative and poetic.



Ještě výraznější je předehra k třetímu aktu, kde je ostinato založené na notě g oproti hasovému F.

Příklad 6: Král a uhlíř, 1. verze, předehra k 3. aktu

Allegro molto

Účinek, byť ne zcela bitonální, se blíží složitému obrazu harmonie, který převyšuje harmonii Dvořákových českých současníků.

Když se nepodařilo uvést první verzi Krále a uhlíře v Prozatímním divadle, Dvořák od svého extrémního experimentu poněkud ustoupil; aniž by však změnil své přání navštívit v roce 1873 Liszta.⁸ Nicméně ještě v roce 1875 stále těžil z Krále a uhlíře. Předehra k prvnímu aktu Vandy, jak naznačuje předznamenání, je formálně v e moll a po značnou část přede hry se udržuje basové E. Důležitý alternativní tonální blok je však fixován v C dur; v závěru přede hry se Dvořák zjevně chystal skončit v e moll jako na začátku, skončil však posléze v C dur. Tato podivná harmonická opozice je překvapující a v účinku téměř bitonální.

Jestliže stále hovořím o Dvořákových raných dílech, nechci vzbudit dojem, že autor nevyužíval harmonických experimentů také v 90. letech 19. století a na začátku 20. století. Volným experimentováním rozšířil svou harmonickou škálu a přidal řadu efektů, k nimž se mohl vrátit podle libosti později ve své kariéře. Jeden z těchto efektů se vztahuje k rysu, o němž jsem se již zmínil: k umísťování příbuzných mollových a durových akordů v těsné blízkosti. Pozdě-

⁸ Antonín Dvořák, Korespondence a dokumenty, ed. M. Kuna a kol., Praha 1987, s. 120.

ji se tento rys vynořuje jako jeden z nejcharakterističtějších identifikačních prvků Dvořákovy hudby a také jako jeden z nejvýraznějších efektů.

Dvořák vzal dva stejné akordy, tentokrát je ale umístil jeden na druhý a tím vytvořil začátek půvabné předehry k třetí větě — pochodu — kantáty Americký prapor:

Příklad 7: Americký prapor

Allegro giusto, alla Marcia

Piano
or
Organ

The musical score is written for Piano or Organ. It features a 2/4 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro giusto, alla Marcia'. The piece begins with a piano (ff) dynamic. The first system shows the initial melody in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows a more complex passage with rapid sixteenth-note runs in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Smísení durového a mollového akordu napříč septimovým akordem můžeme spatřit v mnoha skladbách, ale je zajímavé, že Dvořák v experimentování s těmito možnostmi pokračoval ještě dále.

V šestém Americkém skicáři můžeme najít Dvořákovy skici pro operu inspirovanou se Pippichovým librettem *Vlasty skon*. V jedné pasáži s předznamenáním v E dur vytváří Dvořák klesající frázi, která je částečně založena na septimovém akordu:

⁹ Šourek, op. cit., díl 4., s. 113.

¹⁰ Otakar Šourek: *Ve vzpomínkách a dopisech*, Praha 1938, s. 178.

¹¹ John Clapham: Antonín Dvořák, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 1980.

Příklad 8: Vlasty skon, skica

The image shows a musical score for 'Vlasty skon, skica'. It consists of two systems. The first system is for Violin/Flute (Viol. Fl.) and Piano. The Violin/Flute part has a long melodic line with a slur over the first few notes. The Piano part has a rhythmic accompaniment with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The second system is for a vocal soloist (Sbor dívek) and Piano. The vocal line has two triplet markings over the first two phrases. The lyrics are: 'Na kří-dlech no-ci z Mo-ra-ny fi-še tá - hne-me v svět atd.' The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

Výsledný zvuk je zcela komplexní jako seskupení septim a nón a podobá se akordu z Krále a uhlíře. Pasáž se však zastaví na akordu vybudovaném v cis, který by mohl být čten jako mollový akord s přidanou sextou: akord, který měl Dvořák — stejně jako Debussy — moc rád. Důležité je, že to můžeme považovat za harmonický idiom, založený na septimových akordech, které se pohybují zcela přirozeně jeden k druhému bez jakéhokoliv samozřejmého rozvedení.

K praktické aplikaci této skici nedochází, jak navrhuje Šourek,⁹ tolik v Rusalce, jako v předešlé k třetímu aktu k Armidě. Přesto, že Dvořák vyjádřil svůj údiv nad paralelními kvintami v Charpentierově opeře Louisa, zakoupil si v roce 1903 její partituru;¹⁰ poté, co zkomponoval předešlou k třetímu aktu Armidy, kam vložil podobnou sekvenci paralelních kvint sloužících jako schránka pro skupinu septimových akordů, které mohou být považovány za „impresionistické“.

Jeden z největších dvořákovských badatelů, dr. John Clapham, charakterizoval českého skladatele takto: „...nebyl ani konzervativní, ani radikální.“¹¹

Rád bych tento názor dr. Claphama trochu pozměnil: *Dvořák byl jak konzervativní, tak i radikální.*

Přeložila Jitka Slavíková