

JAROSLAV VOLEK
**harmonické „lahůdky“
antonína dvořáka**

I.

Poněkud kulinářský pojem v nadpisu článku pro „dvořákovské“ číslo Opus musicum vyžaduje nepochybně vysvětlení, neboť se zatím nestal žádnou „oficiální“ hudebně-analytickou či hudebně-estetickou kategorií. Nepůjde mi však v tomto osvětlení o přímý význam sousloví, který vyplyne z ukázek a jejich analýzy, ale spíše o jeho nepřímou souvislost s celkovou úrovní našich znalostí o Dvořákově hudbě.

Je již jakýmsi triviálním paradoxem, že ačkoli se hudební skladatelé stávají, až na velmi exkluzivní výjimky, slavnými přece jen hlavně díky svému dílu a nikoli díky anekdotám o svém životě a chování, je toto dílo v té vrstvě ohlasů, jakou představuje psaní o nich (čili v hudební publicistice — a to od kritik až po monografie a „dějiny hudby“), jakožto struktura dosti odsouváno do pozadí. Připomíná se daleko více svým jménem než svými „vlastnostmi“ a i tyto vlastnosti jsou registrovány ponejvíce globálním ohodnocením (zpravidla ovšem velmi kladným) nebo informací, jak na nás jako posluchače působí. Pokud se pak týká průvodců a koncertních programů, dominuje tu — pokud vůbec se takové sdělení „dostane“ až ke struktuře díla — tektonika makrostruktur (tzv. formy). Pohledme na casus „Dvořák“. Toto téma už by pomalu naplnilo malou či střední knihovnu, ale sotva bychom v ní našli tituly à la Dvořákova melodika, ... harmonie,¹⁾ ... rytmika, ... instrumentace, jen ojediněle nalézáme takovou tematiku u jednotlivých děl (Burghauserova práce „Orchestrace Slovanských tanců A. Dvořáka“ z roku 1959) nebo u jednotlivých druhů, souborů a žánrů jeho tvorby. A přece by si Dvořákův význam a již i sama okolnost, že denně, snad každou minutu někdo poslouchá či hraje tuto hudbu (tj. tuto melodiku, rytmiku, harmoniku etc.) takovou reflexi zasloužily! Zajisté, jiní velcí skladatelé nejsou na tom po této stránce o nic nebo o mnoho lépe: v naší hudbě se nyní velmi zlepšila situace odkazu Smetanova (Smetanově harmonii svého času ostatně již byla věnována aspirantská práce V. Felixe) díky současné edici kolektivu, soustředěného okolo Smetanova muzea (Janeček, Jiránek, Sequantová, Smolka a další). Před několika lety, u příležitosti připomenutí 90. výročí narození Václava Štěpána jsem právě v Opus musicum²⁾ měl možnost konstatovat i oneh fakt, že v analýzách Štěpánových se dostalo zevrubné analýzy tvarové až na úrovni mikrostruktury Novákoví a Sukovi, a to o mnoho dříve než se vůbec pocítovala potřeba takto přistupovat k zakladatelské trojici české novodobé hudby Smetana—Dvořák—Fibich. Současně jsem nabídl i vysvětlení důvodů a příčin, proč tomu tak bylo, mezi nimiž větší složitost a náročnost hudební díkce u těchto Dvořákových žáků byla pouze jednou z příčin, protože důležitou rolí tu sehrála i změněná společenská pozice české hudby v životě národa i v světovém „povědomí“. Nelze si též zastírat, jak velkou heuristickou přípravu i jak náročnou generalizační aktivitu by znamenalo zpracování témat výše uvedených a tedy vědecké prozkoumání Dvořákovy hudební „řeči“. Vždyť by tu musely být registrovány a klasifikovány všechny její prvky a postupy, od těch nejmenších počínaje až po ony typy substruktur, které fixuje hudební teorie ještě jako srovnatelné s momenty díkce jiných skladatelů a stylů. Navíc by nemohlo jít jenom o jejich frekvenční vyhodnocení³⁾ — a i to zase nikoli snad jen v nějakých „absolutních“

četnostech, ale především na pozadí „normy“ či průměru v příslušných taxonomických jednotkách — nýbrž i o jejich „tektonické“ vyhodnocení, tedy o stanovení „role“ a funkce, jakou mají ve zkoumaném strukturním celku. Na druhé straně však byly v muzikologii již zvládnuty ještě náročnější heuristické úkoly a lze vyslovit i jakousi metodickou „prognózu“, že po „zaběhnutí“ dobře promyšleného systému této analytické reflexe a v jejím témové spolupráci (nebo za pomoci počítačů) by nebyl zde vytčený úkol, resp. jeho splnění, ničím utopickým a „nepředstavitelným“.

Za současné situace, kterou charakterizuje absence takového široce a do hloubky založeného průzkumu a jeho výsledků si každý aktivní recipient Dvořákovy hudby pomáhá jakousi intuitivní generalizací, již realizuje automaticky jeho „sedimentační“ schopnost uchovávat opakující se strukturní vazby v paměti v připravené „synapsi“ se jménem „Dvořák“. Je-li posluchač hudebně teoreticky fundován, může na základě této zkušenosti provádět různé typologické odhady: u některých takových odhadů, ovšem dosti obecných (např. že Dvořák je vždy tonální) je téměř zaručeno, že „objektivní“ systematická analýza by je pouze potvrdila. U konkrétnějších odhadů by riziko shody s výsledky průzkumu již arci bylo větší, ale i tak by zde taková intuice byla jistě orientačně užitečnou a to i pro samotný projekt analýzy („vědět, co máme hledat“). Tak např. střídání stejnojmenného dur a moll a to hned v expozici tématu, nikoli v nějakém jeho provedení (viz např. prvních osm taktů úvodního Presta v 8. Slovanském tanci) nebo — což není totéž — kolísání (ambivalence) mezi těmito póly: tento harmonicko-(melodický) i sonoristický efekt (Klangschattierung) se zdá být u Dvořáka kvalitativně více exponován, než jak by odpovídalo dobovému pozadí. Podobně větší účast vedlejších (doškálných) stupňů v harmonické výstavbě frází nebo frekvence spojů mediančních, mezi nimiž najdeme i takové, které mají ráz překvapivého, ale krátkého vybočení modulačního (pohybují se na pomezí setrvání v tónině a modulace) opět přímo v rámci jedné a téže hudební myšlenky; viz např. tuto ukázkou z Osmé symfonie, op. 88, G dur, IV. věta, poprvé v t. 59 a potom ještě vícekrát:

G - G - G C X G F9 B C(mi)+6 B(6)D7 G(mi) E5 C(mi)+6 D7 G(mi)(G) D7

(K označení akordů je použito kytarových značek).

Posluchač — je to zde ovšem dáno nejen harmonií, ale i mistrovskou „vířivou“ orchestrací — se v t. 63 cítí jakoby náhle unesen víchrem rytmických figurací do jiné roviny, jiné polohy (do chromatické medianty B dur), ale než tam „zdomácní“, už je zase „snesen“ nazpátek do tóniny G. Při studiu umělé moderní modalit (v artifiční hudbě) 20. století, zejména u Janáčka a Bartóka⁴⁾ a jejich kořenů v konzervujícím paradigmatu východo- a jihoevropského folklóru, jsem rovněž dospěl k názoru, že celý tento proces historicky počíná — a nejen v naší hudbě — u Dvořáka, i když význam modálních elementů u Dvořáka není ještě srovnatelný s tím, co znamená modalita pro hudební „řeč“ našeho století.

Do naší zkušenosti se však ukládají jako „signály“ i jevy, nápadné naopak spíše sv u výjimečnosti, takové, které nemohou příliš posloužit frekvenční generalizaci a od nícnž cesta k zobecnění má spíše až druhotný ráz, tak např. mohou vést k úsudku, že skladatel je originální, neopakovatelný, někdy i „nevypočitatelný“ nebo dokonce „nestylóví“. Takové prvky a strukturní segmenty se rovněž „zapisují“ do naší paměti spontánně, ale vždy spjatý s tím či oním „místem“, lokalitou, resp. právě jen jako tato jedinečná „místa“. Do jisté míry je uvědomění si jejich existence opakem toho, co vyplývá z nějakých průzkumů jako závěr: jsou zde (a „pro nás“) jaksi od počátku, poutají naši pozornost a zpravidla jsou i obdařeny nějakým významem: není třeba je „hledat“, připomenou se samy.

Octlí jsme se již v blízkosti metafory „lahůdka“; zejména když z ní odečteme nějaký

příliš hedonistický smysl a hlavně pak potud, že tato „místečka“ ve vztahu k objemu celých kompozic nebo celé tvorby autora asociují opravdu podobnou disproporci, jakou nese pár zrněk kaviáru na ruském vajíčku nebo třešnička na pudinku. Ale to není vše. Druží se k tomu ještě i příjemné pocity unikátnosti, originality a též i částečné tajemnosti jejich původu či „podstaty“. Pro teoretika zůstávají dočasně nebo trvale i jakousi hádankou či výzvou k „rozluštění“ jejich strukturní funkce, pro každého pak objektem jakéhosi důvěrnějšího styku s autorem a jeho invencí: díky oné větší míře raritnosti se tu necítíme být v „širší“ společnosti všech, kteří téhož postupu již použili a tím pádem takřkajíc na „veřejném prostranství“ dané hudby, nýbrž v jejím zákoutí. Dojem unikátnosti kromě toho nemusí být navozen jen tím, že tušíme jakési „přivenství“, ale i tím, že dost spolehlivě víme, že sám skladatel se k takovému postupu již nikdy nevrátil, že se nestal „každodenním chlebem“ jeho výraziva, jak se také na „lahůdku“ sluší a patří. Přirozeně, nelze nikdy plně zaručit, že cokoli, co se nám i při slušném rozhledu po hudební literatuře zdá nové a prioritní, se v nějaké podobě nevyskytlo dříve. Kontrola tohoto druhu není prostě v lidských silách a byla by zhola „neekonomická“. Již delší dobu však k této otázce uvádím, že takto postavený problém garance primátu je vlastně jen falešnou alternativou. Jinak řečeno, nezáleží ani tak na nějaké statické komparační identifikaci, ale na kontextu: tedy kdy se zkoumaný tvar objevil poprvé v takovém kontextu, že dokázal na sebe upozornit a navíc s takovou „silou“, že se — ač ojedinelý — přece jen protlačil do paradigmatu příslušného taxonu hudby. A kdy také časně dokázal svou prezenci poznamenat a hlavně i proměnit sám kontext, do něhož byl včleněn. Při takto formulované podmínce originality se pak již můžeme dosti spolehnout na svou empirii, na obecné mínění „znalců“ a na tradici hodnocení: co ušlo pozornosti, nemělo patrně ony kontextotvorné náležitosti; sotva by pak bylo možno přehlédnout prioritu prvku či postupu na stejné úrovni výraznosti, významnosti a tektonické funkce.

Nápadná „místa“, o nichž zde mluvíme, nemusí ovšem mít ráz jen harmonické zvláštěnosti. Stejně tak, ba častěji, si naši pozornost a pamětní „záznam“ vynucují efekty instrumentační a sonoristické nebo — o něco méně často-metrorhythmické. Naproti tomu role melodiky jako pólu individuálnosti a konkrétnosti v hudbě epochy 1600—1900 (a z velké části i později) není příznivá k vytváření takových kontrastů, jaké představuje relace rarita — běžnost v harmonii: v mélosu skladby totiž očekáváme osobitost, kdežto v harmonii se průběžně spokojujeme s její „správností“.⁵⁾ Nicméně i na této „vyšší“ úrovni dané relace lze i v melodické složce najít občas něco, co překračuje horizont očekávání v ohledu individuálnosti projevu: např. melodie zcela mimořádné délky nebo takové ustrojení, že „unese“ nezměněné opakování intervaliky, metrorhythmiky i harmonie jako bázi pro variabilitu zvukově barevnou a dynamickou (téma Ravelova Bolera). Náš výběr ukázek několika takových lokalit z Dvořáka, které zajímavým způsobem obohacují naše povědomí o možnostech tradiční harmonie, je ovšem omezen. A to jednak tím, že ne všechno z mistrova životního díla je zatím přístupno recepci, resp. že také není vše stejně známo a „zažité“. A za druhé rozsahem našeho příspěvku. Tak jsem si uvědomil, že musím rezignovat např. na náznaky bitonality v Julíně uklečavce z Jakobína či na frygismy v partii „O, quam tristis et afflicta“ ve Stabat Mater nebo v Requiem. Nebo, že když uvedu nejfrapantnější příklad z Rusalky, nezbude již místo na takové pěkné modulace, jaké představuje v téže opeře úsek „Poco piu animato“ z první arie Rusalky (Sem často přichází) s překvapivě „hladkým“ půltónovým poklesem

cl

The image shows a musical score for Clarinet (Cl) and Bass Clarinet (Bcl.). The top staff is for Clarinet (Cl) and the bottom staff is for Bass Clarinet (Bcl.). The music is in common time (C) and features a melodic line with dynamic markings (f, fp, pp) and a chromatic descent. The key signature has one flat (B-flat).

74 | Jaroslav Volek harmonické „lahůdky“ Antonína Dvořáka

(Rückung) g moll; Ges dur na počátku a s využitím zvětšeného trojzvuku cis-f-a „na cestě“ z E dur do B dur: zvětšený trojzvuk (jedna ze stop vlivu Sukova Radúze na Ruskalku, viz k tomu též pozn. 18) hraje ostatně svéráznou sémantickou roli i v harmonii vodníková „leitmotivu“ (viz motiv na str. 73).

Na druhé straně zase nepochybuji o tom, že „místa“, jimiž se budu podrobněji zabývat, nebudou pro mnohé čtenáře žádnými objevy: jistě již byla i v pedagogické praxi analyzována v rámci výuky „harmonie rozborem“.⁶⁾ Snad však mohu udat, čistě „subjektivně“, že mne vesměs již od mládí, ba i od dětství sluchově zaujala a fascinovala, v dobrém slova smyslu „dráždila“ a rád jsem se k ní později, při odborném studiu na kompozičním oddělení pražské konzervatoře vracel a snažil se jejich harmonický smysl „rozlousknout“ a příležitostně je dával i na přetřes k diskusi: teprve nynější motivace mne však vedla k myšlence, že by jejich expozé mohlo přispět i obecněji k doplnění profilu — známého i neznámého — velké osobnosti Antonína Dvořáka a k dalšímu odklizení různých subjektivně a dobově omezených stesků na jeho qdajný konzervatismus a „eklekticismus“.

II.

Jako první ukázkou volím takty 11–14 (jejich hudba se opakuje v t. 15–20) z II. věty (Adagio) Osmé symfonie G dur, op. 88. Jde o motiv, který navazuje bezprostředně na uvedení hlavního tématu věty (v c moll). Dvořákova oblíbená oscilace stejnojmenného dur-moll (a naopak, viz i výše) se tu prosadila v tom, že „náš“ krátký motiv je kontrastně položen do C dur, avšak v druhé své polovině („odpověď“ tercového dvouhlasu klarinetů na kvartový předmotiv fléten je toto C dur znejasněno tóny „es“ a i „des“.



V tom však netkví hlavní půvab místa. Ten spočívá v jeho harmonickém „výkyvu“ C dur - b moll - C dur. Až donedávna by se takovému spoji řeklo spíše „volný“, nepochybně s podtextem rezignace na nějaké funkční osvětlení. Pochopitelně, nelze tu mluvit o modulaci — po celou dobu znění fráze „kotvíme“ jasně v C dur, tón c je nám stále „do“ a akord c-e-g tónikou. Je-li tomu tak, pak zřejmě není akord b moll žádnou, ani dočasnou tónikou a vztahujeme jej, pokud zní, „nějak“, nicméně funkčně, a to funkčně k akordu C dur, zatím podle Risingerova prvního stupně funkčního výkladu⁷⁾ — jako non-tóniku k tónice (T). Nezapomeňme však, že symfonie vznikala v roce 1889 a kdo je obeznámen s tím, jak tehdy nauka o harmonii obhlédala jen úzce možnosti funkčního spoje, musí ocenit takovouto extenzi nesporné funkčnosti do „končin“ tehdy zcela neznámých a teoreticky nezmapovaných (ani dnes se takovýmito spoji hudba, jež využívá tradiční harmonie, příliš „nehemží“). Dnes, kdy se, i když také jen pomalu, prosazuje vědomí, že tón b nemusí být v tzv. „melodickém“ C dur nedoškálným (chromatickým, alternovaným, nebo přechodem k F dur) — podobně jako není nedoškálným tón h zase v c moll a kdy se dosti často objevuje durová střídavá (druhá) subdominantní zóna (B dur v C i c) i v pop-music jako akord základního funkčního repertoáru subdominantní zóny a konečně kdy myšlenka K. Risingera, že analogicky k tonu, jaký význam mají pro vazbu k tónice tercie subdominanty a dominanty, by měla frygická sekunda des být tercií (nikoli primou) jakési druhotné frygické funkce s přímým vztahem k T, by Dvořákovy b moll v tomto kontextu již nemuselo být funkčním problémem. Povšimneme-li

si však i průchodných tónů v tercovém paralelismu klarinetů, narazíme tu na eklatantní ukázkou principu, který jsem našel jako jeden z typických důsledků hlubšího uplatnění modalit folklórní i církevní a hlavně modalit moderní v melodice osobnosti jako Janáček, Bartók atd. - zde ovšem jako stálý rys jejich hudební díkce, totiž tzv. diatonickou flexi.⁸⁾ Na druhém a třetím stupni diatonické heptatonie (zde s centrem v tónu C) totiž tu diatonicky alternují (ne jako chromatismy, jako umělé citlivé tóny apod.) tóny es a des: realizují v těsné následnosti obě možnosti „obsazení“ stupně, resp. stupňů (2. a 3.), vyšší i nižší, čili e i es, d i des. V pozadí působí -- o čemž nás přesvědčuje i nezvyklá afinita spoje i dilemma h-G na sedmém stupni. Přímo názorný „display“ diatonických flexí však není jen nějakou nahodilou dekorací harmonického dění v citované frázi: naopak, je s ním hluboce „spřízněn“: díky jemu probíhá „výkyv“ C dur -- b moll plynule a v bezpečné smysluplnosti a opačně, díky tomuto spoji se jeví kroky zvětšené sekundy „e-des“ (nejdříve v II., pak v I. klarinetu) jako přirozené. Diatonická flexe a její adekvátní harmonické „podepření“ pak napoví onen výsledný sumární dojem oscilace mezi jónským a frygickým modem, což je jen zpětným potvrzením toho, že diatonická flexe sama vzniká protknutím dvou či více modů nad stejným centrem v rámci jejich tak „rychlého“ (resp. bezprostředně na sebe navazujícího) střídání, že vlastně ji již jako střidu ani nechápeme a že se nám stane trvalou polymodální potencialitou.

III.

Jistě nebude sporu o tom, že přinejmenším stejně nápadné jsou v rámci tradiční harmonie i spoje, které pro stručnost nazvu „tritonické“, tj. takové, kde základní tóny akordů jsou od sebe vzdáleny o tři celé tóny. Pouze jeden z takových spojů, vazba neapolského sextakordu na dominantu, možná pak i jeho „šínovský“ protějšek (spoj „lydického“ alterovaného trojzvuku se subdominantou)⁹⁾ vešly do učebnic jako uznávané paradigma. Tritonický spoj nese v sobě vždy jakousi tvrdou, příkrou protikladnost a kontrast mezi svými články, ale daleko nejvíce je tomu tehdy, když jedním z těchto článků je tónika. Její tritonický partner se nám pak jeví jako „útok“ na její funkci centra, jako „výlupek schválnosti“ a vzdoru, jako jakési vybočení do čtvrté dimenze harmonického prostoru. Aspoň tedy, opakují v tradiční harmonii.¹⁰⁾ Navíc -- a to díky právě této distanci -- se souzvuky složené z tónů dur či moll kvintakordu na zvětšené kvartě či zmenšené kvintě v tónině jeví vždy jako kompaktní kvintakord nebo jeho převraty a tak suspendují jakoukoliv snahu je „složit“ z nějakých na této celistvosti nezávislých alterovaných tónů nebo fiktivních kombinací tzv. pěti-funkčního systému. Např. akord „fis-aïs-cis“ či „ges-b-des“ v C dur nebo c moll nelze, pokud nejde o nějakou průtažnou či průchodnou efemérnost, která ani nedospěje do statutu akordu, chápat jako třeba kvartsextakord se zmenšenou kvartou „fis-b-des“ apod.,¹¹⁾ ve kterém bychom pak našli i kinetiku „rozvodu“ (fis-g, des-C), zatímco strohá kontrapozice kompaktních kvintakordů směřuje nikoli k „rozvádění“ nějakých disonancí a umělých citlivých tónů, ale k sonoristickému efektu střídání, k dynamické proměně typu pozitiv-negativ, centrum-hranice systému atd. Všechny předběžné okolnosti tedy vedou spíše k tomu, aby se akordy svými základními tóny od sebe nejvíce vzdálené a navíc v diatonicky „iracionální“ distanci nespojovaly. Jenomže se přece jen spojují a dnes si již každý systém klade za povinnost explikovat a opatřit značkou spoj každého kvintakordu s každým.¹²⁾ Jenomže konkrétní použití může vyznít velmi „tvrdě“ a nespojitě, zatímco Dvořákoví se nejméně ve dvou proslulých místech podařilo tuto vazbu realizovat nejen bez jakéhokoli narušení funkčnosti (a bez oslabení centrální pozice tóniky), ale i „krásně“ a takřikajíc „lahodně“. Protože se občas poukazuje na to, že tyto relace se ojediněle vyskytují i u Wagnera (v Ringu), rád bych uvedl, že ve wagnerovské harmonice, založené na hypertrofii chromatiky a tonálních neurčitostí (i oddalování rozvodů) nemůže nikdy působit toto tak působivě¹³⁾ jako v kontextu harmoniky Dvořákovy, která je celkově prostší a více využívá již zmíněných iuxtapozic a akordické střídání jak dur-moll, tak mediant. Přímo vazbu akordu na tritonu a tóniky lze zde nejlépe zdůvod-

nít právě jejím druhotně mediantním charakterem s označením této „anti-tóniky“ jako medianta medianty či jako druhá, resp. střídavá medianta (analogie k „druhým“ či střídavým D a S).¹⁴⁾ Kladení tritonické „antitóniky“ k tónice, v němž ustupuje princip „rozvádění“ sonoristickému efektu zvukového „stínování“, je přesně tímž způsobem, jakým se spojují chromatické (nedoškálné) medianty s T a vytváří tak s nimi přímou vazbu čtvrté základní funkce ve harmonii. Jestliže hledáme v daném spoji jiný harmonický smysl, nemáme zaručeno, že se nedostaneme k antiempirickým závěrům. Naproti absenci jakéhokoli uvědomění si mediantních relací (a jejich intervaliky monstrózní dešifrování) pomocí kombinací pěti funkcí T, S, D a frygické a lydické musela vést i k podivnému výkladu prvního z míst, které máme zde u Dvořáka na mysli, totiž k úvodu žesťů k Largo z Novosvětské symfonie.

Largo.

Janeček: E: T A: D F D DES: VI S6 T

mv 3

Toto slavné harmonické extempore světové hudby analyzuje Karel Janeček tak, že úvodní „tritonický“ spoj vlastně jako takový „likviduje“ a druhý již chápe podle vzorce neapolské kadence. Je sice pravdou, že je tu řeč i o tápání a labilitě, ale stále jen v rámci předpokladu, že ihned se zazněním sextakordu B dur po úvodním E dur se ocitáme v tónině A dur. V rozporu s tímto pojetím tvrdíme, že akord A dur nejen v tomto okamžiku, ale ani později, když přechodně zazní jako medianta k Des dur, žádnou tónikou není a že pohyb prvních akordů E-B-E se celý odehrává naprosto jednoznačně na bázi tóniky E a že tedy jde o přímou funkční vazbu dvou „tritonicky“ vzdálených souzvuků. Přestože celá pasáž je modulací (z E do Des a tedy, makrostrukturálně, i z tóniny 1. věty do tóniny Largo), není první B dur než nanejvýš jemnou předzvěstí této modulace, výrazově pozoruhodné tím, že v souladu s orchestrací právě nezvyklost úvodního spoje úvod k větě monumentalizuje a vytváří tak i vhodný rámec pro něžnou a křehkou tklivost hlavního tématu Largo. Protože i sám přesun do Des dur se realizuje na bázi tercové příbuznosti, není důvodu, proč nepřiznat i „tritonickému“ spoji ono mediantní zabarvení, které ovládá celou pasáž.¹⁵⁾

Druhým, také dosti proslulým případem téhož spoje, je princovo umírání v Rusalce. Zde však nejenže nejde o žádnou modulaci, ale naopak o zajímavé „statické“ extempore ve velké ploše Des dur tóniny (26 taktů),¹⁶⁾ tedy spíše o potvrzení tóninové nehybnosti. Sám maximální kontrast G dur-Des dur v pětitaktí

Andante con moto

Princ: u-mí-rám stáskán

Princ: u-mí-rám ra-cel-m

Princ: d-žel

Činč: VI, f. oe, ppp, SM, DR COR, SM.

je připraven průtažnými akordy, upomínajícími na Sukovu Píseň lásky a ještě před tím vybočením a „návraty“ Des-Ges a Des Heses (A) dur. Harmonický kontrast tritonické relace je podtržen i instrumentačně.

Také v tomto případě se nabízí „luxtapoziční“ explikace mediantní, ale s trochu jiným pozadím než v Largu, kde šlo o spoj kvintakordu se sextakordem a kde oba akordy zněly ve stejné poloze a stejném zvuku. Zdejší kontext jakoby dával tušit, že je výsledkem nikoli primárně přímého vztahu, ale eliminace zprostředkující medianty E dur v řetězu mediant, tedy že jde o jakýsi „zkrat“ běžnější harmonické souvislosti, ale v exaltovaném okamžiku dramatického dění touto „elipsou“ znejasněné a ozvláštňené. Že taková elipsa je hudebně logicky možná, o tom nás může přesvědčit její jasnější modifikace ve vstupních akordech I. věty Sukova klavírního cyklu Jaro, kde jí pomáhá odhalit, totiž také nápadný výšvih melodie, resp. model tohoto „zkratu“ v melodii.¹⁷⁾ Přesně stejný pohyb basových tónů u týchž spojů [Fis-C] se vyskytuje ostatně i v Debussyho opeře Pelléas a Mélissanda (na slova: „Je ne vois plus le ciel a travers tes cheveux“) a i tam, při známé oblibě mediantních paralelismů v kompaktní akordické sazbě u Debussyho, lze předpokládat podobné pozadí spoje rovněž několikrát opakovaného. To však je již jiná etapa hudebního vývoje. V Dvořákově hudbě, jež se plně hlásí k harmonické dikci romantické, je ovšem ukázka z Rusalky něčím daleko nápadnějším a sémanticky produktivnějším. Vzdálenost a protikladnost akordů Des a G dur při zachování jednoty, co se týče jejich kvintakordové identity, dynamiky ppp a pomalého tempa, se totiž přímo „zázračně“ adaptuje jednak na protikladnost dané dramatické situace, v níž láska, jinak projev a předpoklad života, se snoubí se smrtí, slast s bolestí a kde poslední obětí prince a rusalky je aktem trestu i odpuštění, vášně i zklidnění, rozporu i smíření. Dokonce i slova Kvapilova textu jsou harmonií frapantně dislokována („Umírám“ — Des, „šťasten“ — G atd.). Podíváme-li se nyní zpět na tritonický spoj Larga, napadne nás přinejmenším onen moment „programovosti“ věty, který mluví o indiánském pohřebním ceremoniálu, tedy opět směrem k emblému smrti a opozici život—smrt. A sotva zde zůstane stranou pak i asociace k hlasu sorem ze Sukovy hudby ke hře Radúz a Mahulena a z Pohádky op. 16.¹⁸⁾ Z pozdějších exemplifikací připomeneme aspoň Petruškův akord I. Stravinského, v němž oba akordy tritonické relace zaznívají současně a v nichž se rovněž hlásí ke slovu sémantika groteskní rozpornosti a zejména pak opozice a kontrast „živosti“ i „neživosti“ loutky, dokumentované samotným fantaskním syžetem baletu.

IV.

Nejzajímavější však pro mne osobně je nádherné místo z kódy čtvrté věty Novosvětské symfonie, op. 95, v Allegro con fuoco, t. 333—337.

Nejdříve tektonická charakteristika: jde o závěr závěru, poslední strettu, začátek posledních 18 taktů symfonie, z nichž konečných 13 již není než opakováním akordů: takty 333—337 tedy znamenají poslední „slovo“ v motivické výstavbě díla. Jde o strmě se tyčící vrchol celé skladby s dynamikou ve fff, při zapojení celého orchestru a tympanů, s výrazným nasazením žesťů a hutným tremolandem smyčců a hlavně přinášející proměnu „hlavy“ tématu finále z e moll do triumfálního E dur a navíc ještě i v průrazné

konfrontaci s podobně do dur přeneseným motivem z věty první (trubky a první pár lesních rohů proti trombónům a druhé dvojice koreň). Sečteno a podtrženo: dokonalý a pevný svorník odvážné architektonické klenby: Finále, její kódy a celé symfonie.

K této „parádě“ (v dobrém slova smyslu) nečekaně přistupuje i harmonická pozoruhodnost a unikátnost, již nastoluje souzvuk druhé doby druhého taktu ukázky: na prodloužené E — jež je tu harmonicky neutrální a která již předznamenává konec — zazní po E dur a krátkém průtahu „fis-f“ v melodii akord d-f-as-c, ten se ihned vrací zpět do kvintakordu E, vše se ještě jednou opakuje v r. 335—336 a pak ještě v diminuci (po čtvrtkách) šestkrát již jen jako střídání akordů v r. 337—339.

Dvořák měl dobré důvody, proč v metamorfóze e moll-E dur u „hlavy“ tématu finále nedodržel původní harmonický model: subdominanta druhého taktu, která v moll působí velmi případně, by v dur zněla nepatřičně, slabě a jaksi „únikově“. Geniální „gag“: Dvořákův vidím v tom, že našel místo ní pro druhý takt takový akord, který naopak ještě umocňuje brisanci místa a v souladu s tím se obohacuje i melodická linka motivu, jež se nevrací ještě v tomto taktu k primě, nýbrž se k ní s růstem napětí po půltónech fis-f pouze přibližuje. Tím získal Dvořák velký prostor pro vnitřní kontrast celé „citace“ či „variac“ tématu: proti jasné diatonické neproblematickosti E dur najednou chromatismus v harmonii i melodii, proti konzonanci dizonance (a ne malá) a proti očekávání, že v samotném závěru už se význam hudby jen „slavnostně“ afirmuje, najednou překvapivé gesto ještě jednoho zauzlení, ještě jednoho vzepřetí a napnutí. Výsledkem je, že symfonie dostává tímto spojením akcent, jenž vrcholně uspokojuje naši touhu po lapidární a stručné, protože vnitřní, intenzivní, ne extenzivní monumentalitě a který syntetizuje oba póly syntaktického procesu ve funkci kódy: nasměrování hudebního proudu směrem k bezpečnému přístavu posledního akordu a zároveň i dobrodružství výboje, experimentu a originality při této cestě k cíli.

Teoreticko-harmonický smysl spoje je však navzdory nepochybné senzuační „lahodnosti“ dosti temný: na tom jsme se shodli — a to i po speciálních přehrávkách místa na klavíru, nejen tedy s odkazem na běžné zapamatování — i s Karlem Risingerem, jemuž jsem při jedné příležitosti záležitost předložil jako by na „zkoušku“. Způsobuje to zejména matoucí enharmonie as-gis. V e moll by akord d-f-as-c byl alterovaným sedmým stupněm se sníženou primou S, ale zde, v kontextu, kde se přímo demonstruje právě zlom do E dur, není ani pomyšlení na nějakou oscilaci nebo ambiguitu dur-moll, i když jindy pracuje s tímto efektem Dvořák velmi rád. Útvar d-f-as-c se navíc prosazuje v našem vědomí jako septakord, nelze kalkulovat s nějakým nepravidelným souzvukem d-f-gis-c: přítomnost tónu as, který nelze pochopit jako gis, je ovšem v E dur více než zarážející (tóny d na mixolydické septimě a c jako tercii subdominanty vyplynou diatonicky z „melodického“ dur; tón f díky postupu fis-f vyznívá naopak jako alterace dominantní kvinty, nikoli jako modální frygismus). Odmyslíme-li si tedy „as“, dostaneme tvar, se kterým by nebyly explikační potíže, i když na tehdejší dobu jde pořád ještě o velké novum a odvážnou kombinaci diatonických flexí s chromatickou alterací. Souzvuk v první polovině 2. taktu, který si teprve dodatečně (zpětnovazebně) určujeme jako průtažný (d-fis-gis-c) by již v této notaci [s gis] přijatelný byl a odpovídal by naší orientaci v E dur (kdyby „vydržel“ do konce), např. s tím, že na původní osnově akordu d-fis-gis-h (obrat septakordu na III. stupni) zastupuje h střídavý tón c. Jinak ovšem rozvod do E dur vylučuje jakoukoliv explikaci f jako eis a d jako cisis či c jako his.

Komutační metodou (zatím při analýzách hudebních struktur téměř nepoužívanou, ale jež je u nejasných vazeb neocenitelná: spočívá v tom, že zkusíme jak dalece se změní povaha a podstata syntaktické vazby dvou substruktur, když v nich pokusně vyměníme po jednom jednotlivé prvky, resp. je nahrazujeme prvky syntakticky blízkými či příbuznými: tak zjistíme, co je relativním invariantem a co variantem vazby) jsem dospěl k názoru, že smysl a působivost spoje spočívá na vztahu dvojsouzvuku d-c k intervalu e-h a akordu e-gis-h vůbec, čili na postupech e-d-e v basu a pohybu h-c-h v kvazi diskantu: s tímto „obchvatem“ tóniky E dur z moll-subdominantní i moll-dominantní zóny stojí a padá podstata vazby. Ostatní momenty jsou relativně variabilní. A tak lze sledovat postupné přibližování se a zároveň i „vylepšování“ a zvýrazňování téže vazby,

když zkoušíme nejdříve klást k E dur „dominantní“ septakord d-fis-a-c (už zde se navodí atmosféra blízká Dvořákovu spoji), pak jeho alterovanou formou „d-fis-as-c“ a nakonec zmenšeně malý septakord d-f-as-c. A ten je neúčinnější. Je to ovšem struktura, o které je známo, že je přímo „rájem“ enharmonických víceznačností, že je po stránce výrazové největším „chameleonem“ v rezervoáru akordiky 19. století a po stránce syntaktické rovněž prvkem maximálně tvárným: je to mj. tzv. tristanovský akord (u Wagnera notován v úvodu předehry k opeře tóny f-h-dis-gis, tj. jako obrat septakordu buď „cis-gis-h-dis“ nebo „f-as-ces-es“, ale i oblíbený akord Brahmsův apod.).

- 1/ Není však vyloučeno, že taková studie existuje ve formě nepublikované disertační práce (v NSR?).
- 2/ Václav Štěpán — průkopník sémantické analýzy hudby, *Opus musicum* 1979, č. 9, str. 257—262, speciálně str. 258—9.
- 3/ Doporučuje je J. Burghauer ve stati: Kvantitativní rozbor hudebních struktur, *Musikologie* II. — 1949, uplatnil je však hlavně na Janáčkově (Janáčková tvorba komorní a symfonická, *Musikologie* III. — 1955).
- 4/ Viz moji studii: Modalita a flexibilní diatonika u Janáčka a Bartoka — sborník materiálů z konference „Československo-maďarské vztahy v hudbě“, Ostrava 1982, str. 68—94.
- 5/ Blíže výklad k tomu v mé knize „Novodobé harmonické systémy“, Praha 1961, kap. 15.
- 6/ V Janečkové knize „Harmonie rozborem“, Praha 1963, nalézáme celkem 25 konkrétních odkazů na Dvořákovu harmonii (kromě doporučení dalších — celých — skladeb ke studiu zpravidla jen s udáním názvu díla). Většinou dokumentuje Janeček Dvořákem postupy obecně známé, hlavní výjimku tvoří analýza úvodních taktů Larga z Novosvětské, viz k tomu níže v textu a pak zajímavý doklad ambivalentnosti závěru (k tonice? k dominantě?) na konci dvojzpěvu „Zajatá“ z Moravských dvojzpěvů, op. 32.
- 7/ Hierarchie hudebních celků, Praha 1969, str. 73—77.
- 8/ Viz pozn. č. 4.
- 9/ Adjektivum „šínovský“ uvádíme, protože Šín byl zřejmě prvním systematikem, který pojal tuto inverzní kadenci do své nauky a pedagogické praxe, viz „Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu“, v VI. vydání (Praha 1949), str. 161—4.
- 10/ Moderní harmonii naopak hraje esa tóniky a „anti-tóniky“ na tritonu úlohu základní osnovy, například v „Dvanáctitónové tónální teorii“ Josefa Růta, Praha 1969. Níže uvidíme i zde je vnitřní protikladnost a opozice tritonické relace respektována v tom, že Růt dozpívá k „bi-stupnici“, což lze volně interpretovat jako jev na pomezí tonality a bitonality.
- 11/ Připomínáme, že se jedná o kontext v C dur; v As dur by tento bizarní útvar nebyl již tak nepochopitelný.
- 12/ Činí tak i Risinger v cit. práci — viz pozn. 7.
- 13/ Jde tu vesměs o daleko slabší vysouvání tohoto spoje do popředí vzhledem k průběžně silně modulačnímu kontextu a navíc i vzhledem k tomu, že druhý z akordů je přece jen částečně dominantizován, takže nejde o čistý případ tritonické vazby k tónice. Tak např. pod slovy Brühildy „in Walhall's prangende Burg“ ze závěru „Soumraku bohů“ je spoj Ges dur - C dur nejen zasazen do celého řetězu příkrých zlomů (po jednotlivých taktách: Des 6, D 6, E, Ges 6, A, b „46“, C „56“, Ges, C, Des 6, D 6, Es 6, as ... etc.), ale navíc je tóno C, o němž nám jde, zabarveno v doprovodné figuraci tóny b a des. Podobně spoj B 6 - E o něco dříve („Blick auf mein blühendes Leid“) se stáčí latentně do A dur, i když je tato intence díky dalším modulacím rychle negována a „zapomenuta“.
- 14/ Srv. k tomu moji studii „K otázce počtu funkcí v tradiční harmonii“, *Hudební věda* 1964, č. 17, str. 175 a 177.
- 15/ Že sextakord B dur nelze situovat do nějakého fiktivního A dur jako mezitóniny na cestě od E dur k Des dur, dokládá pokus, který jsem provedl s účastníky diskuse o Janečkové knize „Harmonie rozborem“. Diskusi uspořádala hudebně teoretická komise Svazu čs. skladatelů za vedení doc. Risingera brzy po vydání knihy. Publikace tu byla přívem kladně hodnocena: sám nemožu říci, admyslí-li si právě ony zbytečné komplikace, které vnášejí do rozboru harmonické tkáně nahrazování mediantních funkcí výklady „náhrani“ (např. v 3. čísle Cigánských písní je běžná medianta Ges dur v melodii laděné do B dur, označena za šestý stupeň z b moll, které se však v daném úseku vůbec nevyskytuje — str. 106 c. d.), že bych měl jiné takové výhrady ke konkrétním analýzám, aby mi stály za polemické vystoupení. Ale v případě proslulých taktů z Larga mi to přece jen nedalo a kvůli Dvořákovi jsem se chtěl dopřít skutečného stavu věci. Šel jsem tedy ke klavíru a přehrával akordy jak jdou za sebou se žádostí, aby po zaznění mi přítomní teoretikové laskavě sami (v krátké pauzičce) zazpívali „do“, to jest tónickou primu a dali tak najevo, kde cítí tónální centrum v dané chvíli (úseku) modulace. Jak jsem podle svého vlastního citění očekával, po zaznění druhého i třetího akordu někdo, ani přítomný autor knihy nezonotoval žádné A: všichni naopak bez problémů a spontánně zpívali E, teprve později převládlo s postupující modulací centrum Des (opět žádné A dur, ani když zněl přímo A dur akord třetího taktu). Druhý akord tedy není žádné „F“ (frygický) v A dur a tím pádem a hlavně necítíme tu E dur hned od druhé doby prvního taktu jako dominantu k A. Ea ipso není také důvodu k nějakému otázníku nad čtvrtým akordem („šlepa ulička“ Janečkova výkladu), protože právě na něm se přehadnocuje na základě tercové příbuznosti (mediantní funkce) akord spodní medianty Des dur na novou tóniku, v čem nás čtvrtý takt už jenom utvrzuje plagálním závěrem. Dominál jsem se, že tak jednoznačný výsledek testování vyvolá v autorovi „frygického“ výkladu nějakou pochybnost, ale nestalo se tak: Janeček se vyjádřil v tom smyslu, že nejde o to, jak se to jeví jemu, nebo někomu jinému (jiným), ale jak to „vskutku“ je. Toto „vskutku“ jsem si ovšem v duchu musel interpretovat jako: „na papíře“, bez ohledu na empirii a psychologii recepce, pod tlakem apriorismu.
- 16/ V klavírním výtahu z r. 1942 (HM UB, Praha) jde o str. 274—5. Zóna Des dur počíná před zpěvem prince „Líbej mne, líbej“ a končí teprve s vystoupením vodníka.
- 17/ Viz studii cit. v pozn. 14, str. 23—26.
- 18/ Obligátní a zajisté i správné zařazení Suka jako Dvořákova žáka (se stopami vlivu učitele na jeho tvorbu) nám někdy zastírá protisměrnou indikaci, totiž vliv enormně rychle vyspívajícího žáka na učitele. Hudba Rusalky, komponovaná v r. 1900—1, je v několika ohledech inspirována „Radúzem“, a to nejen v koloritu a některých modálních prvcích, ale právě i v harmonii, zejména v rozřížení repertoáru mediant, ve zvýšené roli zvětšeného kvintakordu apod.

OPRAVA

Omlouváme se čtenářům za hrubou gramatickou chybu v textu na obálce č. 1, kde v krátké informaci o výtvarníkovi na 12. řádce má být: ... se Eliškoví stává rastr...
Děkujeme