

VÁCLAV FELIX

RYCHLOST HARMONICKÉHO POHYBU V DÍLE BEDŘICHA SMETANY

KAPITOLA Z DISERTAČNÍ PRÁCE „SMETANOVA HARMONIE“

PŘEDMLUVA. PŘEHLED POZNATKŮ O SMETANOVĚ HARMONII

Tato studie je součástí monografie „Smetanova harmonie“, vzniklé jako kandidátská disertační práce v době mé vědecké aspirantury pod vedením doktora věd o umění Karla Janečka. Kapitola o rychlosti harmonického pohybu je součástí III. dílu, nazvaného Harmonie a stavba. Svým rozsahem představuje asi pětadvacetinu celé práce.

Aby čtenář získal přehled o celkovém zaměření a rozvržení monografie, předepisám vlastnímu textu kapitoly stručné teze celé práce.

Úvodem

Současně s rozvojem marxistické hudební estetiky vznikly podmínky k rozvoji skutečně vědecké hudební teorie jako její speciální discipliny. Základním úkolem vědecké hudební teorie je a) detailní analysou hudebních děl zjišťovat zákonitosti vztahů jejich jednotlivých stránek a poskytovat estetice materiál k širším zobecňujícím závěrům, b) aplikovat estetické i hudebně teoretické zákonitosti zpět na praxi a domýšlet je ve speciální poučky hudebně technické.

Hudební teorie jako věda společenská pracuje srovnávací metodou historickou. Jejím nejbližším úkolem je důkladné monografické zpracování význačných skladatelských zjevů. U skladatelů z období melodicko-harmonického slohu je nejvhodnějším východiskem zkoumání stránka harmonická, kterou je přitom nutno stále vidět v souvislosti s ostatními stránkami, zejména melodickou a stavebnou.

Při hudebně teoretickém výzkumu je nutno u každého jevu zkoumat jeho podíl na hudebním zobrazení a jeho místo v historickém vývoji — hledisko hudebně teoretické nelze nikdy izolovat od hlediska estetického a historického.

I. díl. Základní harmonický materiál Bedřicha Smetany

Soustavný průzkum všech Smetanových akordů dokazuje, že Smetana ovládá veškerý harmonický materiál, k němuž dospěl vývoj evropské hudby v jeho době. I v poměrně raných skladbách nacházíme doklady uvědomělého užití souzvuků v oné době ještě značně neobvyklých. V pozdních dílech Smetana dokonce v některých případech anticipuje pozdější harmonický vývoj.

Některých souzvuků užívá Smetana se zvláštní oblibou; jejich výběr je dán úsilím o maximální sdělnost hudby, o monumentální vyjádření optimistických idejí a o národní ráz hudby.

Smetana má bohatě rozvinutý smysl pro mnohotvárnou emocionální účinnost jak zvukově barevných (statických), tak i tonálně funkčních (kinetických) rysů každého akordu. Účin těchto rysů se někdy umocňuje (např. jasný zvuk a harmonický klid u tónického durového trojzvuku), jindy se kříží a komplikuje (např. vzrušující, disonantní zvuk, a zároveň směřování do jasné, durové tóniky u dominantního zvětšeného trojzvuku). Citlivým využíváním tohoto faktu, ovšem v souhře s působením stránky melodické, rytmické a dalších. Smetana dosahuje nespočetného množství výrazových odstínů.

S monumentalitou a optimismem a s hluboce českým národním rázem Smetanovy hudby souvisí určitá klasicisující tendence ve výběru oblíbených akordů a spojů, pevnost tonality, určitost závěrů, převaha durového tónorodu a některé další charakteristické znaky Smetanova slohu.

II. díl. Harmonie a melodie

Melodické neakordické tóny nejsou harmonicky bezvýznamné; představují slabé příměsi cizích funkcí. Harmonicky poměrně nejzávažnější jsou průtahy, z nichž některé mají tendenci dát vznik samostatným akordům (u Smetany se např. akordicky osamostatnil původně průtažný tónický kvartsextakord, částečně i dominantní čtyřzvuk se sextou místo kvinty aj.). Menší je harmonická závažnost u střídavých tónů, nejmenší u průchodných tónů.

Zkoumání neakordických tónů jako slabých funkčních příměsí ukazuje, jak jejich pomocí Smetana dosahuje jemných kvalitativních i kvantitativních výrazových nuancí, jak jimi dále rozhojňuje výrazové bohatství dané základním akordickým materiálem.

Průzkum melodických tónů přináší mnoho materiálu i k otázce národního rázu Smetanovy hudby. Četné diatonické průchodné a střídavé tóny poukazují na souvislost s vesnickou lidovou hudbou písňovou i instrumentální, některé chromatické postupy na souvislost s městskou taneční hudbou apod.

Smetana v celé šíři ovládá rejstřík novoromantických melodických prvků. Konvenčních starších postupů, zejména některých diatonických průtahů, užívá poměrně zřídka, většinou jako úmyslných archaismů k charakteristice církevního živlu. Ve zvláštní oblibě má ony melodické postupy, jimiž je zdůrazněna durová tónická tercie jako melodický vrchol; to souvisí s jasným, optimistickým výrazem většiny Smetanových hudebních obrazů.

Smetanovy zásady vedení hlasů vycházejí v podstatě z klasických norem. Velmi častý výskyt souběžných tercií a sext souvisí s českou lidovou hudbou. Hojné a výrazově rozrůzněné využívání tercsextového dvojhlasu má dvojí kořen: jednak kla-

sickou intonaci fanfárovou, jednak lidový žánr pastorely. Od klasických norem vedení hlasů se Smetana poměrně nejvíce odchyľuje při stylisaci lidové heterofonické instrumentální techniky, tzv. cifrování.

Tvůrčím domyšlením klasických zásad vedení hlasů dospívá Smetana, zejména při zobrazování složitých, vášnivých citů, k odvážným harmonickým postupům. Důsledná, začasťe polyfonická tematická práce, bohaté využití chromatiky a gradační prodlevy vedou často k vystupňování výrazové síly disonancí.

Převládajícím typem Smetanovy harmonické faktury je klasický čtyřhlas. Redukce počtu hlasů na dvojhlas a jednohlas má především význam stavebný — objevuje se většinou na stavebných předělech a podílí se na výrazném členění výstavby díla. Náhlých kontrastů vícehlasé a jednohlasé faktury využívá Smetana s oblibou k vy-zdvižení dramaticky nebo ideově závažných míst.

III. díl. Harmonie a stavba

Pro exosiční hudbu jsou u Smetany příznačné tonálně uzavřené kadence, statické prodlevy, výdrže konsonantních akordů a nepřítomnost sekvencovitých transposic. Motivická jádra jeho témat jsou většinou diatonická a převládá v nich autentický spoj dominanta-tónika, který se často ostinálně opakuje. Druhá polovina témat bývá harmonicky rušnější, nacházíme v ní mimotonální dominanty i tonální vybočení, zejména do tóniny třetího stupně. Při opakováních a reprisách Smetana témata obměňuje tak, aby se jejich harmonické napětí více vyhrotilo.

Evoluční hudba má harmonickou strukturu protikladnou hudbě exosiční: převládají tu neuzavřené kadence, často sekvencovitě transponované, výdrže disonantních souzvuků a gradační prodlevy s velkým harmonickým ruchem. Sekvence jsou většinou modulující. (Ojedinelé diatonické sekvence představují u Smetany archaický prvek a zpravidla charakterisují církevní živel.) Na konci evolučních ploch Smetana osobitými prostředky sekvencovitý pohyb brzdí (nejčastěji sextakordem, dominantní prodlevou nebo ostinálně opakovanou kadencí).

Introdukční hudba nemá výrazné samostatné znaky — zpravidla se svou strukturou příklání k exosici, kterou uvádí. Liší se od exposice fakturou (časťou redukcí počtu hlasů) a stavebnou nesamostatností. Ještě méně specifických rysů má harmonika spojovací (mezivětné) hudby, pro kterou je rovněž příznačný časťý výskyt jednohlasé faktury. Zato kodová hudba má u Smetany svou specifickou strukturu: střídá se v ní narušování a upevňování hlavní tóniny. Čím delší je koda, tím vyhocenější jsou tyto protiklady; objevují se tu v těsném sousedství prvky čistě evoluční (rušné modulující sekvence a gradační prodlevy, vrcholící na kvartsextakordu v první části kody) s prvky exosičními (opakované kadence, statické prodlevy a výdrže tóniky v druhé části kody).

Kontrasty rychlosti harmonického pohybu mají pro stavebnou soudržnost větších skladeb základní význam. Mezi harmonickou strukturou témat a skladebných celků panují zákonité vztahy. I při nejostřejších kontrastech rychlosti harmonického pohybu vládne v každém Smetanově díle celková harmonická vyváženost: počáteční převaha harmonického ruchu je vyrovnána až v samém závěru, takže dílo v celém svém průběhu plně poutá posluchačovu pozornost a nakonec v něm zanechá ucelený umělecký zážitek. U pevně sevřených cyklických skladeb se harmonická vyváženost projevuje v rámci cyklu jako celku, kdežto některé jeho části se vyznačují úmyslnou

převahou harmonického ruchu nebo klidu; tím je zvýšena soudržnost cyklu. S šířkou rozpětí pohybových kontrastů souvisí šířka životního záběru, s celkovou harmonickou vyvážeností citová a ideová přesvědčivost Smetanových děl.

Z bezprostředních tonálních kontrastů má u Smetany základní náladotvorný význam kontrast tónorodů dur a moll. Stupeň a typ tóninové příbuznosti má význam stavebný; modulace směrem dominantním u Smetany, ve shodě s klasickou normou, převládají na počátku rozvoje tématu, modulace směrem subdominantním v druhé polovině skladby a zejména v kodě. Romantickým rysem je Smetanova záliba v terciových a později i půltónových a tritónových tonálních kontrastech, které se uplatňují nejvíce v evolučních plochách a na stavebných švech. Přitom však všechno modulační dění směřuje nakonec k co nejdokonalejšímu upevnění hlavní tóniny.

Každá Smetanova skladba má pevný tonální řád, téměř vždy začíná i končí v téže nebo stejnojmenné tónině. Cykly (s výjimkou sonátových) jsou však často tonálně neuzavřené. Nejsložitější je tonální řád oper. Výběr tónin je tím bohatší, čím jsou dramatické konflikty vyhocenější. Kvintová a terciová příbuznost charakterisuje kladné, nevypjaté dramatické vztahy, celotónový kontrast provází dramatickou ne-souvztažnost, půltónový kontrast vyzdvihuje ostré dramatické protiklady, tritónový kontrast zdůrazňuje diametrální rozpory. Kontrast tónorodů, tak důležitý pro náladu a výraz jednotlivých hudebních obrazů, má v celkovém dramatickém tonálním rozvržení význam poměrně podružný. V tonálním řádu se projevuje hluboký souhlas mezi stavebnou soudržností díla a jeho životní pravdivostí.

Závěr. Vývoj Smetanovy harmoniky

V období před teoretickým školením byl Smetanův harmonický materiál poměrně chudý, jeho osobitá melodika se však už značně rozvinula. Technicky dobře zvládal drobné skladby, při větších pokusech se projevila negativně malá rozrůzněnost rychlosti harmonického pohybu, neznalost sekvencovité techniky a neschopnost tvořit evoluční plochy.

Během studia u Proksche zvládl Smetana v poměrně velmi krátkém období skladatelskou techniku v celém rozsahu. Melodika sudijních skladeb má však velmi málo národních a osobitých rysů.

Cyklus Bagatelles et impromptus zahajuje období Smetanovy zralosti, neboť se v něm spojuje suverénní technika s osobitým výrazem. Je to jediný kvalitativní skok ve vývoji Smetanovy harmoniky. V následujícím období se Smetana postupně vyrovnával s pokrokovými dobovými podněty, aby se pak ve vrcholných dílech jeho sloh téměř úplně ustálil. V pozdních skladbách došlo k oživení rozvoje harmonických prostředků a k rozšíření Smetanova výrazového rejstříku. Tento vývoj, směřující nepochybně k další syntéze, byl přerván smrtí; další generace našly zde zvláště mnoho podnětů, ukazujících daleko do budoucnosti.

Smetana využil všech výtobytků světové hudební kultury své doby k vytvoření hluboce realistického a národního díla, o něž se nutně opírají všechny další generace českých skladatelů.

1. ÚVOD

Pro stavbu velkých skladebných celků je rychlost harmonického pohybu vedle tonální výstavby nejvýznamnějším formotvorným harmonickým jevem. Tím, že Smetana zachovává během větších ploch v podstatě stále totéž tempo harmonických změn, dosahuje *přehlednosti stavby* díla, které se proto jeví posluchači jako celek s výraznými stavebnými konturami.

Význam rychlosti harmonického pohybu pro stavbu skladby je však mnohem hlubší a důležitější, než aby šlo jen o přehledné členění díla. I stavba s jasnými obrysy by mohla být nevyvážená a nepevná. Smetanova mistrovství v práci s kontrasty rychlosti harmonického pohybu vede k tomu, že každé jeho dílo působí jako *vyvážený celek*, který strhuje pozornost posluchače od prvního do posledního taktu, a nakonec v něm vyvolá pocit dokonalého dovršení celé stavby, dokonalého vyrovnání všech rozporů.

Rychlost harmonického pohybu je jeden z mála harmonických jevů, které lze zkoumat i exaktní matematickou cestou. Dělíme-li počet taktů počtem akordů ve skladbě, dostaneme určité číslo udávající nám míru tzv. *harmonické setrvačnosti*.¹⁾ Toto číslo nám do jisté míry, i když velmi obecně a kvalitativně nediferencovaným způsobem, charakterizuje harmonickou strukturu celého díla. Ze srovnání těchto čísel u různých děl téhož autora lze vyvodit určité, ač celkem chudé závěry o vývoji jeho harmonického myšlení. Srovnávání u různých autorů by bylo třeba brát s velikou rezervou, protože čísla mohou být ovlivněna i pouhou notací (zálibou v jednoduchých či složitých metrech). Pro studium stavebných zákonitostí je toto číslo bezcenné, protože při jeho výpočtu se bere průměr z celého díla. Plodnější by bylo vypočítat harmonickou setrvačnost u jednotlivých stavebných úseků, ač i v tom případě by z pouhého čísla nebyla patrná řada důležitých jevů, totiž zda jde o pohyb převážně diatonický či chromatický, zda a jak rychle dochází ke změnám tonality apod. Úplně by také unikly pozornosti krátké, ale velmi rušné plošky, které by se při výpočtu nutně „rozplynuly v průměru“.

To jsou hlavní důvody, proč jsem ani v tomto případě, kde by to jediné bylo reálně možné, nepřistoupil k exaktnímu matematickému vyjadřování zkoumaných vztahů. Neznamená to, že bych se vyhýbal kvantitativnímu studiu harmonických jevů. Sám pojem „rychlost harmonického pohybu“ je kvantitativní. Zkoumání kvantitativních vztahů však pro mne není samo o sobě účelem, nýbrž prostředkem k odkrytí stavebných zákonitostí, a k tomu účelu dostačí vzájemné srovnání větších či menších ploch a odhad, která z nich je harmonicky nebo tonálně rušnější. Malé rozdíly jsou beztak pro celkový dojem zanedbatelné; největší význam mají zřetelné, nápadné kontrasty, které lze odhadnout právě tak jednoznačně, jako kdybychom pracně propočítávali vyjádření harmonické setrvačnosti, a navíc se přitom není třeba zříci bližší charakteristiky kvalitativní, upozornění na nepočtené, ale nápadné zjevy, jež by při číselném vyjádření unikly ze zřetele.

Pojem *harmonický ruch*, kterého nadále často používám, zahrnuje v sobě jak harmonickou setrvačnost, tak i míru tonální rozkolísanosti, způsobené příměsemi

¹⁾ Tého metody užil J. Burghauser ve studii „Janáčková tvorba komorní a symfonická“ ve sborníku *Musikologie 3* (SNKLHU, Praha 1955, str. 211 a násl.).

pomocných funkcí (alteracemi), mimotonálními akordy nebo i vybočeními a modulacemi. Jeho opakem je *harmonický klid*. Pojem *rychlost harmonického pohybu* je užší, nepřihlíží ke kvalitě akordů, jen k jejich hustotě; k pojmu harmonické setrvačnosti je nepřímo úměrný (čím větší harmonická setrvačnost, tím menší rychlost harmonického pohybu).

U Smetany se jasně projevuje tendence dosáhnout co nejdokonalejší *harmonické vyváženosti* každé skladby. Tato zásada, která Smetanu spojuje s hudebním klasicismem, má elementární psychologický podklad: stálý harmonický ruch vede k tomu, že posluchač ztratí přehled, a tím i kontakt se skladbou; stálý harmonický klid znamená ztrátu posluchačova zájmu a ústí rovněž do ztráty kontaktu. Skladatel proto musí užívat harmonického ruchu i klidu tak, aby nepřestal strhovat posluchačův zájem.

Harmonické vyváženosti skladby lze dosáhnout v podstatě dvojím způsobem:

1. Vyhne-li se skladatel extrémnímu harmonickému neklidu, jenž by mohl „mást“ posluchače, i naprostému klidu, jenž by ho mohl „nudit“, může dosti dlouho (ale nikoliv neomezeně!) udržet jeho napětí a pozornost hudbou *mírně harmonicky neklidnou*. Překročí-li ovšem skladatel mez únosnosti této harmonické faktury, dostaví se u posluchače přece jenom pokles zájmu — a tím okamžikem má skladba nedostatek stavebné soudržnosti.

Mez, přes niž nemůže skladba přerůst bez podstatného kontrastu rychlosti harmonického pohybu, je přibližně dána velkou třídílnou formou. Větší skladby vytvořené tímto způsobem netvoří už zpravidla skladebný celek, ale představují vlastně volný cyklus jednotlivých částí, schopných stát samy o sobě (např. řetěz valčíků, potpourri).

U Smetany je bez větších kontrastů v rychlosti harmonického pohybu vystavěna většina drobných monotematických skladeb, např. první klavírní cykly, písně, menší sbory apod. Ze skladeb o více tématech sem patří některé tance ve velké třídílné formě, kde trio sice kontrastuje s hlavním dílem svým tematickým materiálem, ale ne rychlostí harmonického pohybu. Většina Smetanových velkých třídílných forem však už patří do druhé skupiny.

Smetanovo mistrovské ovládní veškerého romantického harmonického materiálu mu umožňovalo vystavět bez ostrých kontrastů rychlosti harmonického pohybu plochy poměrně rozsáhlé. Dociloval toho postupným stupňováním harmonického napětí, prodlužováním kadencí a důmyslným tonálním plánem. Tuto schopnost najdeme plně rozvinutu již v prvních opusovaných cyklech.

Všimněme si např. skladby „Vznikající vášeň“ z op. 1, vybudované na jednotaktové rytmické figuře (viz př. 1), která se provádí během celých 152 taktů, aniž skladba na okamžik ztrácí strhující „tah“.

Příklad 1.

Vivace

bem marcato la melodia >

atd.

2. Ve větších skladebných celcích lze zásadu harmonické vyváženosti zachovat jen tím, že se vytvoří *rovnováha mezi plochami harmonicky klidnými a rušnými*. Pojem „rovnováha“, převzatý z exaktních věd, zde ovšem nemá nic společného s objektivním vyřešením nějakého početního úkolu. Tato rovnováha může být uskutečněna jen tvůrčím činem. Základem hudebního díla je osobitý hudební nápad, jehož struktura se obráží ve stavbě celé skladby. Proto nemůžeme ani sebedokonalejším rozbořením Smetanova díla odkrýt přesná pravidla, podle nichž své skladby budoval – prostě proto, že taková pravidla neexistují. Jde nám jen o postižení obecných principů, jimiž se výstavba jeho děl řídí.

Při zkoumání problematiky rychlosti harmonického pohybu vyjdeme z Českých tanců, v nichž se vrcholně projevuje Smetanovo mistrovství stavby menších hudebních forem. Najdeme mezi nimi i skladby bez podstatných kontrastů v rychlosti harmonického pohybu, většinou však jsou České tance ukázkami stavebného využití dvou kontrastujících hladin harmonického ruchu.

Později si všimneme, jak Smetana uplatňuje kontrast rychlosti harmonického pohybu v dramatických dílech, a nakonec přistoupíme k velkým programovým skladbám cyklickým.

2. RYCHLOST HARMONICKÉHO POHYBU V KRATŠÍCH SKLADBÁCH

Při zkoumání harmonické stavby Českých tanců vyjdeme z *harmonického rozboru témat jejich hlavních i středních dílů*. Projeví se nám přitom především nápadný kontrast jak v rejstříku použitých akordů, tak i v rychlosti jejich střídání.

Schematický přehled harmonické struktury všech témat Českých tanců uvádím jako př. 2.

V hlavních tématech se v naprosté většině případů objevuje několik mimotonálních dominant, někdy i malé vybočení z tóniny; nejsou též vzácné akordy vedlejších stupňů a příměsi pomocných harmonických funkcí („alterace“). Na každý takt připadá průměrně jeden až dva akordy.

2. Přehled harmonické stavby témat Českých tanců

Hlavní téma:	Téma středního dílu:
Polka fis moll °S °T(°S D ₂ ?) °D (D) °S °T (°S D ₂ ?) °D	T T T D D T T T T D T
Polka a moll °T D °T D °T (D) °ST °(D) °D °T D °T	
Polka F dur S D T (D) S D T (D°S) S (D°S) ST (D°S) S D T °S T °S T °S T	D D T T D
Polka B dur D T (D) S D T (D) S D T (D) DT	a) D °T D °T D °T D °T D b) D °T D °T D °T
Furiant °T °S °T °S °SL D(D) D T (D) °S (D) °D °T (D) °D °T	T T T T S D T T
Slepička T T D T S L D T (D) S D T D T	
Oves T T (D) S (D) S °S D T	°T °T D D °T °T D °T D °T
Medvěd T D T °S D T D T (D) ST	T T D D T T D D T T D D T D T T T prodleva
Cibulička T D T S D T D T S D T S (D) ST D T	T T (D) S (D) S D T T D
Dupák T D T D D T S D T	T T D D T T D D T T T T T D T T T prodleva
Hulán T T D T D T (D) S D T (SD) D T T D T D T (D) S °S D °S L D T	
Obkročák S T ₂ D T S T (D°S) S SL S D T D T	D T D T D T D T
Sousedská T D ST (D) D (D ₂ ?) D T	T D T D T
Skočná (S°D) D T (°S D) DT (°S D) DT T °S D T	S D T S D T

Poznámka k příkladu 2. Používám v zásadě pětičlenného funkčního systému naznačeného O. Šinem a domyšleného K. Janečkem (srv. spisy těchto autorů uvedené v seznamu literatury). Pro hlavní funkce používám písmen T, D, S, pro pomocné funkce F (frygický trojzvuk) a L (lydický trojzvuk), mollovost označuji kroužkem: °T, °D, °S, °L, °F, „Vedlejší“ a „alterované“ akordy pojímám jako kombinace funkcí. Ve složených značkách označuje první písmeno funkci vůdčí, další písmena funkční příměsí. Mimoretonální funkce a spoje dávám do závorky. Funkční zkratky nekombinuji s generálbasovým označením, s výjimkou ustálené formule D₂°. Podrobně je tato metoda vyložena a aplikována v 1. dílu práce,

Poměrně nejchudší výběr akordů je v Medvědu s jedinou mimotonální dominantou v 8. taktu tématu a v Dupáku, u něhož se v tématu uplatňují jen hlavní funkce. Ovšem právě tyto dva tance se vyznačují neobyčejným množstvím chromatických průchodných tónů, které jim dodávají alespoň silný melodicko-harmonický vzruch (u Dupáka např. objevíme prostou harmonickou strukturu až podrobnějším rozбором; na první pohled působí přemíra chromatických průchodů jako hojnost mimotonálních akordů).

Pokud jde o vlastní rychlost harmonického pohybu, jen v tématu Hulána a Slepíčky se objevuje výdrž akordu přes první dva takty, jinak je všude v každém taktu nejméně jeden samostatný akord, v druhé části tématu obvykle dva — potvrzuje se zásada, kterou známe již ze stati o expositivní hudbě, že v druhé části témat u Smetany zpravidla vrcholí harmonický vzruch. V Polce *F* dur najdeme dokonce dva akordy v každém taktu v průběhu celého tématu.

V tématech středních dílů je rejstřík akordů podstatně užší a omezuje se ve většině případů na tóniku a dominantu, které se střídají. Již prostá subdominanta je vzácností, mimotonální dominanty a akordy vedlejších stupňů najdeme jen v jediném případě. Převládají dvoutaktové výdrže akordů, najde se i výdrž čtyřtaktová. Méně často připadá jeden akord na jeden takt, dva akordy v jednom taktu jsou výjimkou. Ve dvou případech je harmonický klid zdůrazněn tónickou prodlevou.

Poměrně nejbohatší výběr akordů má Cibulíčka, u níž se hned na počátku tématu středního dílu objevují dvě mimotonální dominanty. Jinak vládne až překvapivě výrazná převaha ostinátního střídání tóniky s dominantou.

V rychlosti harmonického pohybu tvoří výjimku první trio Polky *B* dur a střední díl Skočné, kde najdeme dva akordy na takt. Málo výrazný kontrast v harmonickém pohybu mezi hlavním a středním dílem těchto tanců je však nahrazen prudkým protikladem mezi tonální rozkolísaností hlavních témat a naprostou tonální jednotností témat středních, v nichž je tonalita upevňována ostinátním opakováním jedné kadence. Tónickou prodlevu najdeme v „Dudáckých“ z Medvěda a Dupáka — Smetana tu zvláště zdůraznil harmonický klid, aby docílil kontrastu proti hlavním tématům, která jak víme jsou relativně nejméně rušná; kromě toho je kontrast zesílen tím, že ve středních dílech se neuplatňují chromatické melodické tóny, jimiž hlavní témata přímo překypují.

Harmonická struktura tématu zůstává až na malé výkyvy v podstatě stejná vždy v celém hlavním, resp. středním dílu tance. Proto můžeme přímo přistoupit ke zkoumání vztahu mezi harmonickým ruchem témat a stavebným rozvržením celé skladby. Docházíme k těmto principům:

1. *Témata s mírným harmonickým ruchem vedou k formě monotematické*, zpravidla variační. Mírný harmonický ruch, jak jsme již konstatovali, dovede upoutat pozornost posluchače déle než harmonický klid i než překotný pohyb. Přitom ovšem není rychlost harmonického dění po celou skladbu přesně táž, ale neuplatňují se tu prudké kontrasty celých ploch, nýbrž jen mírné výkyvy v intenzitě harmonického ruchu, anebo značně rušné, ale zase velmi krátké mezivěty evoluční povahy.

Z Českých tanců mají variační formu Slepíčka a Hulán, u nichž jsme zjistili poměrně největší harmonickou setrvačnost vzhledem k ostatním tancům (dvoutaktová výdrž jednoho akordu), a Polka *a moll*, jejíž téma se sice co do rychlosti harmonického pohybu nevyvíká průměru, ale vyznačuje se zase dosti chudým výběrem akordů (je založeno na střídání tóniky s dominantou).

Podobnou míru harmonického ruchu zjistíme i u většiny ostatních monotematických skladeb, jako je celý cyklus Bagatelles et impromptus, Vznikající vášeň z op. 1; Salonní polka *E dur* aj.

2. *Značný harmonický ruch v hlavním tématu si vynucuje formu s klidnějším středním dílem.* Obecně platí tento princip i naopak, že totiž harmonický klid hlavního tématu si vynucuje střední díl rušný. Tento zjev však pro Smetanovy kratší skladby není typický, sejdem se s ním až v rámci složitějších celků (sonátová forma).

Doklady není třeba uvádět — kontrast harmonického ruchu hlavních témat oproti klidným tématům středních dílů je na první pohled jasný. Zjistíme jej nejen u Českých tanců, ale u naprosté většiny Smetanových skladeb podobného rozměru.

První dva závěry našeho rozboru jsou zcela evidentní. Pokusme se však hledat ještě další zákonitosti, vyplývající z různých typů kontrastu mezi tématy hlavního a středního dílu. Tento kontrast totiž není vždy stejně silný, což má rovněž své formotvorné důsledky. Jde už arci o rozdíly dosti jemné, a proto zákonitosti nejsou tak nápadné a projevuje se v jejich uplatnění více výjimek a nepravidelností. Ani ty však nejsou u Smetany zcela náhodné.

3. *Velmi silný kontrast mezi hlavním a středním dílem vede k prosté třídílné formě.* Hlavní díl, jakožto zřetelně závažnější, je přitom reprisován, kdežto střed se ozve jen jedncu, a tím se dostává do podřadného postavení, blíží se funkci pouhé mezivěty.

Tento princip je zřetelný např. v Polkách *F dur* a *B dur*, v Ovsu, Obkročáku a Sousedské, kde střední díl je většinou i tematicky závislý na dílu hlavním a stavebně je mu značně podřízen.

4. *Oslabení kontrastu mezi hlavním a středním dílem si často vynucuje reprisu středního dílu,* buď jen jako reminiscenci na počátku kody, anebo přímo jako tzv. tří-pětídílnou formu ABABA. Kontrast může být oslaben dvojnásobem: buď zvýšeným harmonickým ruchem středního dílu anebo větším klidem v dílu hlavním. Přitom ovšem kontrast, a to velmi zřetelný, trvá, je však oproti čistě třídílným skladbám o něco mírnější, takže střední díl nabývá na závažnosti a ztrácí charakter pouhé mezivěty, naprosto podřízené dílu hlavnímu.

Poměrně nejrušnější téma středního dílu má Cibulíčka, která v důsledku toho vyrostla do typické tří-pětídílné formy. I témata středních částí Skočné a Furianta je nutno považovat za poměrně rušná, neboť se v nich uplatňuje subdominanta, kterou v ostatních tématech nenajdeme. I zde si závažnost středního dílu vynutila reprisování, a tím vznik formy ABABA.

Tutéž formu najdeme i u Dupáka, jehož střed je sice velmi klidný, ale i hlavní díl

postrádá výraznějšího harmonického vzruchu, takže kontrast je tu oslaben „z druhé strany“.

Principy 3. a 4. je třeba chápat, jak jsem už zdůraznil, ne jako všeobecně platné, nýbrž jen jako určitou tendenci, která se prosadí ve většině případů, avšak ne ve všech. Kromě harmonické struktury má tu významnou úlohu především melodická plastičnost témat, jejich myšlenková závažnost a v neposlední řadě i záměr obsahový. Proto se uvedené harmonické principy neprosadily vždy stejně výrazně.

Z Českých tanců neodpovídá posledním dvěma principům Polka *fis moll*, u níž bychom při ostrém kontrastu obou témat čekali pouhou třídílnou formu, ale střední díl je přesto v kodě reprisován. Naopak Medvěd, u něhož je kontrast témat oslaben právě tolik jako u Dupáku, očekávanou tří-pětídílnou formu nemá. V prvním případě jde Smetanovi patrně o optimistický, durový závěr, k němuž užívá středního dílu, protože hlavní díl je mollový; v druhém dokladu nahrazuje reprisu středního dílu jeho návrat v hlavní tónině a v silné dynamice (v taktu 176 a n., *più mosso*, C dur) po krátké evoluční mezivěť.

Rozbor rychlosti harmonického pohybu v Českých tancích, které lze považovat za nejdokonalejší, nejvyzrálejší Smetanovy skladby menšího rozměru, ukázal, že již v harmonické struktuře témat klíčí celkové stavebné rozvržení díla.

Variační forma, bez kontrastního středního dílu, vyrůstá z témat středně harmonicky rušných, schopných upoutat pozornost posluchače poměrně dlouhou dobu.

Třídílná forma, se středním dílem nereprisovaným, vzniká tam, kde hlavní téma je harmonicky velmi rušné a téma středního dílu s ním ostře kontrastuje svou harmonickou prostotou a klidem.

Tří-pětídílná forma anebo její náznak, charakterisovaný reprisou středního dílu, se objevuje ve většině případů jako následek oslabení kontrastu obou témat, čímž téma středu nabývá na relativní závažnosti. Ostatní skladebné složky nebo ideový záměr mohou však způsobit, že se tato celkem subtilní harmonicko-stavebná zákonitost neprosadí.

U cyklu drobných skladeb usiluje Smetana o harmonickou vyváženost každé jednotlivé skladby. Cyklus proto netvoří pevně soudržný celek, při němž by se účín podstatně oslabil samostatným provozováním některých částí.

3. RYCHLOST HARMONICKÉHO POHYBU V DRAMATICKÝCH DÍLECH

Podrobné rozbory rozsáhlých děl by neúměrně zvětšily rozsah této studie. Uvádím proto jen shrnujícím způsobem hlavní výsledky, které mi z těchto rozborů vplynuly.

Nebudu hovořit o všech operách najednou, protože každá z nich přináší svébytné řešení otázky, jak dát tak složitému, vnitřně rozrůzněnému útvaru jednotnou, strhující hudební výstavbu. Jediný princip, který je všem operám a vůbec Smetanovým dílům společný, je *harmonická vyváženost celku*. Smetana ji však uskutečňuje vždy novými prostředky, v souladu s námětem a žánrem opery.

V *Braniborech*, první Smetanově opeře, není ještě vyváženost harmonického klidu a pohybu tak dokonalá jako v ostatních dramatických dílech, ač i zde se objevuje velmi šťastný přístup k řešení tohoto problému.

V rámci velkého hudebního díla nepřichází ovšem v úvahu možnost dosáhnout harmonické vyváženosti pomocí stálého mírného harmonického ruchu; Smetana vždy bohatě využívá kontrastu ploch harmonicky poměrně klidných a velmi rušných. Harmonický ruch souvisí s dramatickým děním, harmonický klid je příznačný pro lyrické scény.

Určitým nedostatkem *Braniborů* je, že v dramatických, rušných scénách netvoří hudba vždy dost velké, harmonicky vystupňované plochy, takže tyto obrazy někdy trpí určitou roztržitostí a jejich hudba neudrží posluchače v trvalém napětí. Lyrické, klidné scény naopak jsou místy příliš rozměrné, svou staticností nadměrně retardují hudební spád a způsobují určité ochabnutí pozornosti posluchače.

Vzhledem k ostatním Smetanovým operám projevuje se např. hned v 1.–2. výstupu I. dějství (str. 1–20) jistý nedostatek hudební soustředěnosti, střídání příliš malých plošek harmonického neklidu a klidu.²⁾ Příliš rozrostlé lyrické scény vedou k snížení posluchačova napětí zejména na počátku III. dějství – např. sbor „Noc je tak tichá“ (str. 207–211), překrásný náladový obraz, se stává ve své druhé sloce z hlediska dramatické stavby příliš rozvleklým; v pozdějších dílech by Smetana v takovém případě jistě neváhal obětovat i kus krásné hudby, která by narušovala celkovou stavbu díla. Dalším podobným retardačním momentem je kmetova árie „Ó ký to žal...“ na str. 213–214 i některé příliš rozsáhlé ansámby.

Takřka dokonalou realizaci hudebně dramatických stavebných principů, naznačených v *Braniborech*, najdeme v *Daliboru*. Harmonicky a tonálně rušné plochy dramatických scén tu mají vpravdě symfonický „tah“; přibližně stálá rychlost harmonického pohybu vládne jak v jednotlivých scénách plných děje, tak i v obrazech lyrických, které s nimi kontrastují.

Zvláštností stavby *Dalibora* je, že začíná i končí *rozlehlými plochami*

²⁾ Doklady uvádím podle klavírních výtahů, jejichž bibliografické údaje jsou v seznamu pramenů na konci studie.

evoluční, tonálně rušné hudby. To vyplývá z celého námětu této jediné Smetanovy tragické opery. Rozpory, z nichž vyrůstá dramatický děj, jsou tu antagonické, neřešitelné smírem, a zákonitě vedou k tragickému konci. Vcelku vyznívá opera přes resignovanou hrdinovu smrt jako bojová výzva, a proto záměrně nepřináší posluchači v závěru úplné vyřešení všech rozporů. (Výjimečným zjevem u Smetany je, jak víme, tonálně značně nepevný závěr celé opery — srv. stať o tónickém kvintakordu z I. dílu.)³⁾

Přes strhující stavbu a značný rozsah ploch evoluční hudby v dramatických scénách bylo by nesprávné považovat lyrické scény vyplněné hudbou expositivního typu, tedy tzv. „uzavřená čísla“, za pouhý ústupek obecenstvu, které bylo dosud zvyklé jen na starý operní sloh.⁴⁾ Plochy *expositivní, harmonicky klidné hudby* jsou právě tak organickou, zákonitou součástí díla jako hudba evoluční, psaná v podstatě deklamatorním slohem. Smetanův cit pro základní stavební princip, který označujeme jako dialektický vztah mezi upevňováním a narušováním tonality, mezi harmonickým vzruchem a klidem, nedovoluje evolučním plochám přerůst přes onu hranici, za níž už tonální ruch neudrží posluchače v napětí, nýbrž otupuje jeho vnímavost. Vždy v pravý čas se objeví „uzavřené číslo“, harmonicky klidnější, někdy i poměrně velmi klidná plocha, v níž je posluchačova pozornost upoutána právě upevňováním tonality, evoluční hudbou narušené; hlavní váha takových scén je ovšem v uzavřené, výrazné melodii.

I z hlediska dramatické pravdivosti a ideové přesvědčivosti Smetanova

³⁾ V této stati konstatuji, že v celém Smetanově díle je pravidlem dokonalá likvidace harmonického napětí na konci skladby. Závěr na dominantě, objevující se ve Večerní písni „Mně zdálo se“, je u Smetany naprosto ojedinělou výjimkou. Velmi vzácné je i jen určité oslabení závěrečné tóniky, jaké nalézáme ve Večerní písni „Hej jaká radost v kole“ a v opeře Dalibor, která končí tonálně velmi rozkolísanou hudbou, v níž je nesnadno rozhodnout, zda máme spoj g - b - d - d - fis - a považovat za plagální závěr S - T (v D dur) nebo poloviční autentický T - D (v g moll). Všechny tyto doklady jsou spjaty s náladou tragické resignace, která se ostatně u Smetany vůbec vyskytuje velmi zřídka.

⁴⁾ Považuji proto za trochu příliš zjednodušené tvrzení Otakara Hostinského (Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, J. Laichter, Praha 1941, str. 404): „A Smetanovo wagneriánství? Celkem v »Daliboru« je asi takové jako v »Braniborech«; vedle deklamatorního slohu některých scén — sem především patří perla celé zpěvohry, výjev žalární — nalézáme hojně uzavřených čísel, jež nejsou ničím jiným než ústupkem, učiněným obecenstvu, Inoucímu ku starým formám operním.“

■ Mouběji rozvádí Hostinského jistě v zásadě správnou myšlenku Zdeněk Nejedlý (Smetana I, Melantrich, Praha 1922, str. 104—105): „Jeho ústupky záležejí v tom, že tam, kde se mu dramatem samým nabízela možnost vyjít obecenstvu vstříc, nevyhnul se jí, nýbrž užil jí tak, že jádro dramatu naprosto nebylo porušeno a že i onen ústupek zapadl do rámce slohu tak, že na první pohled sotva tu poznáme něco zvláštního. Vzpomeňme ukolébavky v H u b i č e, skřivánčí písně tamtéž, jež jsou náhradou »árie« staré opery: jak přirozeně plynou ze situace! Nemusilo by jich být, ale dnes bychom musili rozhodně protestovat proti tomu, kdo by chtěl Smetanova díla od takových ústupků »očistivati«. Právě geniální sloučení podobných míst, hořejších zálibám obecenstva, s jádrem dramatu ukazuje svrchovanou poctivost Smetanovu při této tvorbě.“

díla má rovnováha mezi expositivní a evoluční hudbou základní význam. Je pravda, že vlastní děj opery, svár postav i idejí, jichž jsou nositeli, se uskutečňuje takřka výhradně jen hudbou evoluční. Divák by však nemohl tato střetnutí plně spoluprožívat, nemohl by jimi být skutečně stržen, kdyby mu postavy nebyly blízké, kdyby se nemohl vžít do jejich citů a myšlenek. A to umožňují právě „uzavřená čísla“, hudební obrazy, v nichž se děj jakoby zastavuje, aby byl plně vyjádřen citový vztah jednajících osob. V celkovém hudebním dojmu z opery jsou právě tyto obrazy v popředí, neboť svou tonální uzavřeností, zdůrazňovanou u Smetany často rozsáhlými kodami, i svou melodickou výrazností zůstanou pevněji vryty v paměť než hudba dramaticky rušných, tonálně nejednotných, převážně deklamatorních scén. Právě tím vzniká hluboká katharse, kterou si z poslechu každého velkého Smetanova díla odnášíme: jestliže v dramatických scénách bylo zobrazeno vyhrocení základních ideových rozporů, v uzavřených obrazech je vytyčena cesta k jejich řešení, cesta spočívající vždy v citové opravdovosti a mravní čistotě.⁵⁾

Je jisto, že v bohatém využití tohoto základního principu výstavby hudebně dramatických děl má Smetana mnoho společného s Wagnerem. I u Wagnera najdeme prudké kontrasty mezi hudbou expositivní a evolučního typu, jenže tu častěji než u Smetany dochází k porušení jejich celkové rovnováhy především tím, že evoluční, dramaticky vzrušená hudba získává (míním ovšem Wagnerova pozdější díla) přílišnou převahu v celé opeře a jednotlivé evoluční plochy narůstají do takových rozměrů, že posluchačovo napětí nemohou udržet stále na žádoucí výši. Wagnerova snaha po maximální plynulosti hudebního proudu, jeho typické klamné závěry, jimiž přerušuje kody před vyvrcholením a navazuje na další dramatické scény, to vše má nejednou za následek pravý opak, totiž narušení stavební soudržnosti celku namísto jeho stmelení. Obdobné nedostatky jsme u Smetany zjistili v Braniborech; v Daliboru se však již takřka neobjevují a lze říci, že zde již Smetana dosahuje plné harmonické vyváženosti.

Není třeba uvádět podrobné doklady, protože výrazné kontrasty harmonicky klidných a rušných ploch jsou patrné i při zběžném pohledu do not. Všimněme si, jak velký význam mají klidné, expositivní plochy pro mravní a ideovou přesvědčivost díla. V nich především jsou charakterisovány osoby, které se pak v dramatických scénách střetají. Již hudba při vstupu hlavních postav na scénu nám je představuje

⁵⁾ V citovaném díle (na str. 105—106) praví Nejedlý dále: „Vezmeme-li každé Smetanovo dílo zvláště, stanovíme-li jeho dramatické podmínky, vše specificky jen pro ono dílo, hledáme-li pak slohové zákony díla bez zřetele na jeho vznik a tudíž i na ústupky v něm a béréme-li vše za poctivé přesvědčení Smetanovo, pak se nám tyto opery objeví ve značně jiném světle. Najdeme tu něco ústupků skutečných, ale dost málo, zato leccos z toho, co se nám dosud zdálo býti ústupkem, objeví se nám v pevném zakloubení v dramatický organismus díla.“

Mé hudebně teoretické analýsy vedou k potvrzení tohoto závěru i z hlediska hudební tektoniky, a jsou proto dalším dokladem o hluboké jednotě obsahu a formy Smetanova díla.

jako ušlechtilé, mravně čisté lidi (Král str. 23, Milada str. 30, Dalibor str. 46). Všimněme si pevné tonální zakotvenosti těchto míst, neustálého zdůrazňování durové tóniky, a vzpomeňme na stať o durovém tónickém kvintakordu, na jeho sepětí s kladnými emocemi, s mravní jistotou! Zvláště nápadný je harmonicky klidný, expositivní charakter takřka celého prvního obrazu II. dějství, v němž poznáváme nejkladnější živel celé opery, lidové vojsko Daliborovo (str. 91–92, 105–116). I kladné lidské emoce jsou takto zdůrazněny, ať je to milostný cit a přátelství (Jitka a Vítek str. 95, Dalibor a Zdeněk str. 50, 148, 151 aj., Milada a Dalibor str. 135, 163, 166, 232), nebo láska k svobodě (str. 20 a 83 Jitka: „Ze žaláře pokyne záře...“ str. 199 Dalibor: „Ha, kým to kouzlem, ó svobodo, mi pláš...“).

Působivost těchto scén je ovšem podmíněna celým jejich okolím, převážně tonálně rušným, evolučním, v němž teprve tyto obrazy vystupují s náležitou plastičností.

V Libuši nacházíme stejnou harmonickou vyváženost jako v Daliboru. Jestliže tragický konec Dalibora vedl k nedosti tonálně upevněnému závěru celé opery, v Libuši jsou naopak všechny rozpory vyřešeny smírně a nahromaděné kody na konci opery upevňují tonalitu co nejdůkladněji.

Smírné řešení rozporů a monumentálně slavnostní ideový záměr celého díla vedou Smetanu k tomu, že harmonicky klidné plochy mají mírnou převahu a svými rozměry se někdy blíží krajní mezi, za níž by došlo k zastavení, přerušení jednotného hudebního proudu; tato mez však nikdy není překročena a harmonická statičnost je vždy vyvážena intensivním ruchem v plochách evolučních.

Nalézáme tu expositivní plochy zřetelně dvojího druhu. Jednak to jsou lyrické scény, plné vroucího citu, obdobné většině lyrických scén z Dalibora (např. Modlitba za vlast na str. 21–25, Krasavin zpěv „Za politování tě prosím...“ na str. 92–95, Přemyslova árie „Ó, vy lípy...“ na str. 135–140, sbor děv „Nuž vítej nám“ na str. 176–182 apod.) – jsou to plochy tonálně jednotné, ale dosti chromatisované bohatým využitím chromatických melodických tónů, mimotonálních akordů i vybočení z tóniny. Ve druhém typu expositivních ploch, obdobném scéně králova příchodu nebo zpěvu zbrojnošů z Dalibora, převažuje diatonika a jejich ráz je objektivnější, monumentálně slavnostní (fanfáry na str. 10, slavnostní průvody na str. 45 a 190, pozdravná volání na str. 71, 144, 210 apod.) anebo lidově pastorální (zpěv ženců na str. 112 a 124, sbor na str. 126 a n.).

Krajní nahromadění expositivních ploch se objevuje na počátku III. dějství, kdy hlavní dramatický konflikt je už vyřešen a následuje řada scén převážně monumentálně slavnostního rázu. Na konci opery však zazní prorocství s převahou velmi rušné evoluční hudby, čímž je i zde dosaženo harmonické vyváženosti.

Poněkud, ale nikoliv podstatně odlišná je harmonická stavba oper komických. V jejich námětech nejsou hluboké ideové rozpory, celková nálada je úsměvná, a proto ani v hudbě nejsou kontrasty tak prudké jako u vážných oper. Krajně neklidná evoluční plocha je tu výjimkou, právě tak jako plocha zcela statická (jakou byl např. slavnostní králův průvod z Dalibora).

V Prodané nevěstě a Dvou vdovách jsou *evoluční plochy*

dvojího typu: většina z nich jsou recitativy, jen výjimečně se harmonicky neklidná plocha objeví i v rámci prokomponovaných scén.

Stálý mírný harmonický neklid vládne v rušných výstupech, jako je finale II. dějství z *Prodané nevěsty* (str. 116–123) nebo scéna, kdy Mumlal se chystá zatknout Ladislava (*Dvě vdovy*, str. 73–80).

Kdežto v prokomponovaných scénách je harmonický pohyb vcelku pravidelný, v recitativěch je rytmus změn akordů podřízen stylisovanému většinou spádu mluvené řeči. Velmi výrazně se přitom uplatňují *koncentrace harmonického dění na malých ploškách*; Smetana jimi vyzdvihuje významné dějové momenty.

Nejpůsobivěji je využito drobných koncentrací harmonického pohybu v *Prodané nevěstě* ke zdůraznění rozhodné teze nebo činu, příchodu důležité osoby apod. Např. na str. 41 se náhle zrychlí harmonické dění tak, že na každé osmině se objeví jeden akord, před Jeníkovými slovy „Odebral jsem se do světa a nastoupil jsem službu u cizích lidí!“ (viz př. 3). Na str. 48 je krátkou koncentrací harmonického pohybu

Příklad 3.

Jeník:
a macecha mne brzo vypudila z do-mu! Odebral jsem se do světa

f Allegro

uveden na scénu Kecal s Krušinou a Ludmilou. Jiné doklady: str. 70 Mařenka: „Já a Jeník o tom nic nevíme a nepopustíme!“, str. 99 před Kecalovým výrokem: „Hlavní věci jsou peníze!“, str. 110 Jeník: „Tak lacino ji neprodám!“ str. 112 Kecal: „... do-staneš tři sta“, str. 142 před Vaškovými slovy „Já, já ji ne-ne-nechci!“ aj.

Z hlediska stavby mají tyto krátké rušné plošky zpravidla za úkol uskutečnit gradaci před kodou nebo před nástupem nového skladebného dílu.

Ve *Dvou vdovách* jsou recitativy harmonicky klidnější, koncentrace pohybu jsou v nich vzácné. Jejich obsahem také většinou není dramatický děj jako v *Prodané nevěstě*, nýbrž vtipná společenská konverzace.

Dodatečné přikomponování recitativů mělo velký význam pro zvýšení stavebné soudržnosti obou oper. Nejde jen o to, že byly „zaplněny hudbou“ pomlky, v nichž se původně ozývala próza, ale významné je, že to byla hudba evolučního typu, kontrastující svou harmonickou strukturou s expositivní hudbou „čísel“, a tím dodávající operě harmonickou vyváženost, takže ji v definitivní podobě vnímáme jako jednolitý celek.

Plochy relativního harmonického klidu převládají ovšem v lyrických scénách. Nejklidnější jsou sbory na počátku a na konci obou oper, zejména *Dvcu vdov*, kde sbor vůbec není dramatickým činitelem a dotváří jen

náladu. V Prodané nevěstě je sbor aktivnější a jeho zpěv harmonicky méně klidný. Harmonický neklid stoupá ve scénách citově vzrušených.

Tak Mařenčin zpěv „Och, jaký žal!“ (Prodaná nevěsta, str. 156–161) a velký monolog Anežky „Odcházejí spolu...“ (Dvě vdovy, str. 203–214) se svou harmonickou složitostí podstatně neliší od nejzávažnějších scén vážných oper.

Pozdější komické opery, *H u b i č k a* a *T a j e m s t v í*, se co do rozvrhu ploch harmonického klidu a pohybu málo liší od Prodané nevěsty a Dvou vdov. Na první pohled je nápadný rozdíl v tom, že jde o opery prokomponované, bez recitativů a uzavřených čísel. Sevřenosti oper je však dosaženo především důslednější tematickou prací, v harmonické struktuře není podstatných rozdílů. Jednotlivé plochy jsou i zde od sebe ostře odděleny kontrastem v míře harmonické setrvačnosti. Evoluční, dramaticky rušné scény mají asi touž rychlost harmonického pohybu jako recitativy v Prodané nevěstě, od nichž se liší jen fakturou a tematickou prokomponovaností.

V *Č e r t o v ě s t ě n ě* je nápadná tendence k vystupňování kontrastů ploch. Prudké kontrasty a konflikty charakterů jednajících osob, zejména přítomnost zosobněného zla — Raracha — vedou k tomu, že podíl evoluční hudby je značně větší než u ostatních komických oper. Objevují se tu místa s tak velkým tonálním neklidem, že téměř nelze stanovit jejich hlavní tóninu, avšak jako jejich protiváhu najdeme rozsáhlé plochy diatonické hudby, připomínající nejdylitější místa takové Prodané nevěsty.

Všimněme si III. dějství, ve kterém vcelku převládá evoluční hudba, jejíž harmonický ruch je vystupňován zejména v pekelném tanci a ve scéně stavby stěny místy až na pokraj atonality. Protiváhou k tomu všemu je předchozí rozměrná scéna děvčat a chlapců, úsměvná „prostonárodní“ polka a sousedská s minimálním množstvím chromatiky a harmonického ruchu.

Ve zlomku *Violy* je patrné směřování k ještě většímu vyhrocení kontrastů harmonického ruchu a klidu. Ani zde se Smetana zřejmě nemínil vzdát rozsáhlých klidných, diatonických ploch, do kontrastu k nim však postavil nebývale rušnou evoluční hudbu toho typu, jaký vidíme hned na počátku v líčení hrůz mořské bouře.

Při shrnutí závěrů z rozboru rychlosti harmonického pohybu ve Smetanových operách je třeba především zdůraznit základní význam harmonie pro jejich hudební i dramatickou výstavbu. Míra dramatického napětí i citového vzrušení se v podstatě shoduje s mírou harmonického ruchu. Kontrasty ploch harmonicky rušných a klidných mají základní význam pro stovebnou soudržnost rozsáhlého díla; v tomto směru je harmonická struktura dokonce ještě závažnější než tematická práce, protože kromě pro-

komponované evoluční hudby mohou plnit funkci stavebného kontrastu k uzavřeným, harmonicky klidným číslům i prosté, netematické recitativy.

Způsob, jakým Smetana dociluje u jednotlivých oper celkové harmonické vyváženosti, je individuálně odlišný podle charakteru námětů: u vážných oper je míra kontrastů rychlosti harmonického pohybu vcelku vyšší než u oper komických; z těch zase má největší kontrasty Čertova stěna, menší Tajemství a Hubička, ještě menší Prodaná nevěsta a relativně nejmenší Dvě vdovy. Každá z oper je přitom pevně soudržným, harmonicky vyváženým celkem.

Obecně platné principy, jimiž je harmonické vyváženosti dosaženo, nelze sledovat do takových detailů, jako jsme to činili u drobných skladeb — opera je na to příliš složitý a mnohotvárný umělecký organismus. Smetanovo stavebné mistrovství se projevuje především tím, že dokonale vyčiňuje, jaký rozměr může mít plocha se zhruba stálou rychlostí harmonického pohybu, aniž přestane poutat pozornost posluchačovu. Kromě Braniborů nemají opery místa, v nichž by docházelo k porušení stavebné soudržnosti přílišnou jednotvárností nebo roztříštěností harmonické struktury.

Přitom je nutné zdůraznit, že stavebná dokonalost Smetanových oper není výsledkem rozumové spekulace, ale hlubokého citového proniknutí jak do zákonitostí samého hudebního materiálu, tak do psychologie dramatických postav a dynamiky rozvíjejícího se děje. Strhující hudební stavba a pravdivý obraz života — to jsou u Smetany dvě strany téže mince, neoddělitelné a vzájemně se podmiňující.

4. RYCHLOST HARMONICKÉHO POHYBU VE VELKÝCH INSTRUMENTÁLNÍCH DÍLECH

Rovnováha ploch harmonicky klidných a rušných je u velkých instrumentálních skladeb, kde nepoutá posluchačův zájem slovo ani dramatická akce, ještě důležitějším stavebným principem než u oper. Smetana projevuje už v prvních rozsáhlejších dílech neobyčejný smysl pro harmonickou vyváženost, v pozdějších skladbách pak dosahuje v rozvržení harmonického klidu a pohybu dokonalosti.

V tomto ohledu je zajímavá Slavnostní symfonie z let 1853–54, kterou Smetana v době své tvůrčí zralosti (1881) podrobil, právě co do stavebné sevřenosti, značné revizi. Škrty („Vide“) z této doby se týkají převážně harmonicky klidnější hudby, která v původním znění byla opakována v pozměněné instrumentaci a příliš brzdila skladebný tok (I. věta, takt 2.–20., II. věta, takt 29.–47. aj.). Evoluční, harmonicky rušné hudby se škrty dotýkají jen málo.

Pokud při rozboru jednotlivých částí některých děl budu mluvit o „har-

monické nevyváženosti“, je třeba tento termín chápat naprosto ne v pejorativním smyslu. Harmonická nevyváženost, totiž zjev, že všechno předchozí napětí není v závěru uspokojeno, může být záměrná. Harmonickou nevyvážeností může autor sledovat zvláštní výrazový, obsahový cíl (což však pro Smetanu není typické), anebo může úmyslně dát skladbě určitou stavebnou nesamostatnost, podřídit ji většímu celku, a to je u jednotlivých částí Smetanových velkých cyklů pravidlem.

I zde je zajímavým dokladem Slavnostní symfonie, jejíž I. věta získala škrty mírnou převahu evoluční hudby, takže je harmonicky méně vyvážená, nesamostatnější než v původní verzi, a právě proto zapadá pevněji, zákonitěji do celého cyklu.

Tak jako ve stati o harmonickém pohybu v operách, nemohu ani zde provádět podrobné rozbory všech velkých instrumentálních děl. Proto se soustředím na shrnutí závěrů z rozboru Smetanových vrcholných děl, kvartetu Z mého života a Mé vlasti, neboť v nich je Smetanovo stavebné mistrovství nejplněji rozvinuto.

Kvartet Z mého života je příkladem, jak Smetana využívá klasické sonátové formy k ztvárnění dramaticky rušného námětu.

Někdo by snad viděl nesrovnalost v tom, že k průzkumu stavebných zákonitostí klasické formy volím dílo, o němž Smetana napsal: „U mne se forma každé komposice dá sama sebou podle předmětu. A tak si toto kvarteto udělalo formu, jakou má, samo.“⁶⁾ Kvartet Z mého života však skutečně velmi přísně zachovává klasickou sonátovou formu a odchyluje se od ní mnohem méně než např. řada děl Beethovenových. I., III. a IV. věta kvartetu jsou v sonátové formě o dvou kontrastních tématech, z nichž vedlejší vesměs nastupuje na dominantě, po případě na durové paralele. Provedení I. věty je značně „ostré“, ve volné větě je zkráceno, v poslední větě je mírné, což vše odpovídá klasickým normám. Ani reprisy se nevyznačují zvláštními odchylkami. Jedině koda poslední věty, správněji koda celého kvarteta, představuje formální odchylku, vynucenou programem, a přitom arci vyplývající z celkové výstavby díla. II. věta, polka v tří-pětidílné formě, se liší od klasického scherza svým rytmem a melodikou, nikoli však svou stavbou.

Z hlediska harmonické vyváženosti je v I. větě nápadná převaha harmonického ruchu. Hlavní téma je sice tonálně statické, ale již v rámci jeho exposice se objevuje rozsáhlá evoluce (takt 17.—36.). Vedlejší téma je poměrně silně tonálně neklidné, provedení se vyznačuje značným tonálním ruchem. Reprisu statického hlavního tématu Smetana vypouští, což je u jeho sonátových forem obvyklé, skladba tím získává větší spád. Na začátku kody (v taktech 226.—241.) je naznačeno druhé provedení, a teprve druhá část kody je harmonicky klidná. I. věta sama o sobě tedy není harmonicky vyvážená, převaha harmonického ruchu vede k napjatému očekávání další, tonálně klidnější hudby.

Obě střední věty jsou harmonicky celkem vyrovnané. V polce je neklid hlavního tématu paralysován statickým tématem malého středu („poštovská trubka“) i poměrně klidným velkým středním dílem. Ve III. větě se zase oproti lyrickým, harmonicky jen mírně rušným tématům uplatňuje vzrušená evoluce v exposici (takt 31.—45.) i vlastní provedení (takt 54.—67.).

⁶⁾ Citováno podle Hostinského spisu „Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu“ (J. Laichter, Praha 1941, str. 379).

Poslední věta, nebereme-li v úvahu kodu, se vyznačuje převahou hudby harmonicky poměrně klidné. Témata jsou sice rytmická, pohyblivá, ale vcelku diatonická, v exposici se neobjevují harmonicky rušnější evoluční plochy, a i samo provedení je jen mírné, bez větší koncentrace harmonického dění. Poslední věta tedy v podstatě vyrovnává převahu evolučních ploch z I. věty.

Kdyby však Smetana zakončil dílo kodou, zachovávající jásavou náladu poslední věty, ve výsledném dojmu by byl pocit nedořešenosti, vyvolaný I. větou, sice zatlačen do pozadí, ale dílo bychom nevnímali jako jednotný celek. Proto je zákonitě nutné připomenout tonálně neklidnou hudbu I. věty, což Smetana činí geniální kodou s reminiscencemi na obě její témata. Ve světle této kody se poslední věta jeví ne jako živel zakrývající nedořešenost I. věty, nýbrž jako skutečné vyřešení jejích problémů. Vidíme, že zdánlivá stavebná nedokonalost, harmonická nevyváženost první věty, byla významným prostředkem ke sjednocení celého cyklu v nedílný, umělecky přesvědčivý celek.

Ideový obsah je přitom v dokonalé shodě s hudebním vyjádřením. Námětem díla je Smetanův vlastní lidský i umělecký růst. K zobrazení rozporů a konfliktů, které si Smetana v životě musel vyřešit, se mu ideálně hodila právě sonátová forma, v níž už Beethoven našel adekvátní prostředek k vyjádření životní problematiky. Specifickým znakem Smetanova pojetí sonátového cyklu zde je vyhrocení rozporu mezi oběma krajními větami, jež by byly samy o sobě harmonicky nevyvážené, první pro přílišnou převahu harmonického ruchu, poslední naopak harmonického klidu. V rozporu krajních vět lze vidět hudební obraz základní životní polaritu mezi umělcovými sny a jejich uskutečněním. V I. větě je mnoho citu i smutku chlapce, který touží obejmout celý svět, ale dosud se mu nedostává sil. Střední věty zobrazují významné etapy uměleckého růstu: prohloubení vztahu ke společnosti, uvědomění společenských rozporů a ujasnění vlastního společenského zařazení ve druhé, prohloubení vlastního citového života ve třetí větě. Konečně čtvrtá věta je obrazem tvůrčí i lidské zralosti umělce a výrazem radosti z plného, plodného života. To vše je však náhle zničeno tragickým zásahem osudu – vrací se bolestná nálada první věty, touha po neuskutečnitelném štěstí. Kvartet končí resignovaně, ale umělecký zážitek z celého díla nevede posluchače k resignaci, nýbrž k aktivitě. A toto takřka mobilisující vyznění kvartetu je tak přesvědčivé právě proto, že jako celek je dílo stavebně, a zejména harmonicky dokonale vyvážené, že nezanechává žádný problém nevyřešen.

Pokud se Smetana od klasických sonátových norem uchyluje, činí to jen pro větší sevřenost, jednotnost celého cyklu, a zároveň pro jeho větší ideovou přesvědčivost. Mezi básnickým programem a hudebně stavebnými zákonitostmi není u Smetany rozporu. Klasický formální princip je pro Smetanu prostředkem k dokonalému zobrazení životní pravdy. Nakonec se nám ukazuje, že není třeba vidět nesrovnalost mezi Smetanovým výrokem, že námět kvarteta si sám dal formu, a mezi pravidelnou sonátovou formou díla. Při ztvárňování daného námětu Smetana prostě musel k sonátové formě dojít. Proto tu ovšem není ani stopy nějakého vyplňování formálních šablon, naopak Smetana dospívá ještě k větší ucelenosti cyklu, než jakou znali klasikové (použitím reminiscence).

M á v l a s t je cyklus značně rozlehlejší než I. kvartet. I zde Smetana bohatě využívá stavebných zákonitostí, které odkryli klasikové, i když se nedrží přesně žádného klasického formálního schématu.

Vyšehrad je vystavěn na principu sonátové formy s velmi rušným provedením. Expositice a reprisa se sice vyznačují velkým harmonickým klidem, takže skladba je harmonicky vyvážená a schopná stát sama o sobě, ale tato rovnováha je napjatá, krajně rušný střední díl zůstává stále v povědomí posluchače. Když se potom ve Vltavě a nakonec v Blaníku vrací téma Vyšehradu, působí na nás tak hluboce nejen svou zvláštní, výraznou strukturou, nýbrž i tím, že jsme v první básni cyklu přece jen trochu postrádali jeho druhou evoluci a reprisu. Jistý náznak harmonické nevyváženosti ve Vyšehradu je tedy záměrný a je ho využito ke stavebnému scelení cyklu, zároveň však i ideově: vize dávné slávy národa zde naprosto není nějakým sentimentálním oplakáváním nenávratné minulosti, nýbrž výzvou k ještě slavnějším činům; tato výzva je pak konkretisována vizí budoucnosti v Blaníku.

Ve *Vltavě* je využito klasického principu rondového; plochy harmonického ruchu a klidu tu jsou v rovnováze (Svatojánské proudy, hudba krajně rušná, a proti ní obraz širokého toku Vltavy, vrcholící téměř statickou kodou). Není náhodou, že právě Vltava zakotvila ve světovém koncertním repertoáru jako samostatné číslo — to souvisí nejen s obecnou srozumitelností jejího programu, ale také (a troufám si říci, že především) s její harmonickou vyvážeností a z ní vyplývající stavebnou samostatností. V rámci celého cyklu je Vltava obdobou střední věty symfonie, nejspíše scherza, které zpravidla zůstává poněkud stranou hlavního ideového konfliktu a bývá větou poměrně nejsamostatnější.

Šárka, vystavěná zhruba na principu variačním, je jediná z básní *Mé vlasti* s vložene tragickým námětem; v tom je její obdoba s Daliborem. Zajímavé je, že tak jako Dalibor, i *Šárka* začíná a končí evoluční, harmonicky rušnou hudbou, zobrazující ostré dramatické rozpory, neřešitelné smírem. Mimořádně krátká koda uzavírá skladbu aniž smazává dojem silného vzruchu, který si posluchač z této básně odnáší. Po Vyšehradu se tu podruhé objevuje určitý nedostatek harmonické vyváženosti.

Z českých luhů a hájů, skladba formálně velmi komplikovaná, v níž se po pastórálním úvodu ozývá volná fuga a nakonec rozlehlá polka, se vyznačuje dokonalou harmonickou vyvážeností. Po Vltavě jsou Luhy nejčastěji samostatně provozovanou básní *Mé vlasti* — je to v plném souhlase s jejich značnou harmonickou vyvážeností a stavebnou samostatností.

Tábor, stavebně blízký sonátové formě, právě tak jako Vyšehrad, je harmonicky nejméně vyvážená část cyklu. Jeho tématem je husitský chorál, sám o sobě tonálně rušný, ve střední části pak zpracovaný v „ostrém“ provedení, takže převaha harmonického ruchu je tu značná a nemůže být vyrovnána ani dlouhými tónickými prodlevami v introdukci, v reprise a v kodě; ostatně jsou to prodlevy spíše gradačního než statického typu. Jestliže Vyšehrad i *Šárka* přes mírnou převahu evoluční hudby byly schopny samostatného provozování. Tábor tvoří nerozlučnou dvojici s Blaníkem, a to jak stavebně, tak i ideově.

V *Blaníku*, využívajícím ve velkých obrysech principu třídílné formy, je převaha harmonického ruchu z Tábora vyrovnána převahou hudby expositivní, a to jak v harmonicky statickém pastorale, tak zejména v rozsáhlé pochodové části, kde se objevují jen malé evoluční plošky, ale zato mohutná koda. Přitom je Blaník právě pro převahu harmonického klidu stavebně téměř stejně málo samostatný jako Tábor; závislost, podřízenost obou posledních symfonických básní je tedy vzájemná. Blaník stavebně i ideově dovršuje nejen poslední dvojici symfonických básní, nýbrž celý cyklus. Po Vltavě, *Šárce* a *Z českých luhů a hájů*, kde šlo především o vyjádření Smetanova citového vztahu k vlasti, vrací se v dvojici Tábor — Blaník základní ideová problematika, jejíž řešení počalo ve Vyšehradu, aniž bylo zcela dokončeno.

Kontrast harmonicky neklidného Tábora oproti Blaníku, vyvrcholenému rozsáhlou, všechen tonální ruch bezpečně likvidující kodou, to je hudební obraz dialektického rozporu mezi bojem, spjatým s řadou utrpení a strádání, a šťastnou, svobodnou budoucností národa.

Závěry z analýsy rozvrhu harmonického pohybu a klidu v *Mé vlasti* se v podstatě neliší od závěrů z rozboru I. kvarteta, ačkoliv tu jde o cyklus řádově vyšších rozměrů. Úchyly od klasických formálních schémat jsou tu ovšem větší — či lépe řečeno: monumentální program, s jakým se u klasiků nesetkáváme, si vynutil nový způsob aplikace klasických stavebných principů. Ani zde, stejně jako v kvartetu, není rozporu mezi programem a obecnými zákonitostmi hudební stavby.

Při zkoumání problematiky rychlosti harmonického pohybu ve velkých instrumentálních skladbách se znovu potvrdil nesmírný význam vztahu mezi harmonickým ruchem a klidem pro formu i obsah skladby. Zásada harmonické vyváženosti platí u Smetany vždy pro cyklus jako celek: některé jeho části, zvláště krajní, jsou úmyslně harmonicky poněkud nevyvážené, převaha harmonického ruchu v prvních částech je teprve v posledních částech paralysována převahou hudby harmonicky klidnější. Tyto harmonicko-stavebné rozpory jsou odrazem základních problémů ideových, které celý cyklus řeší. Celková harmonická vyváženost cyklu pak vede k hluboké ideové přesvědčivosti.

NEJDŮLEŽITĚJŠÍ PRAMENY A LITERATURA

Klavírní výtahy oper:

- Braniboři v Čechách (upr. J. Kàan), HMUB, Praha 1946.
- Prodaná nevěsta (upr. autor), HMUB, Praha 1942.
- Dalibor (upr. autor), HM, Praha 1950.
- Libuše (upr. autor), HMUB, Praha 1945.
- Dvě vdovy (upr. J. Zubatý), HMUB, Praha 1949.
- Hubička (upr. autor), HMUB, Praha 1949.
- Tajemství (upr. K. Stecker), HMUB, Praha 1945.
- Čertova stěna (upr. J. Malát), HMUB, Praha 1949.
- Viola (upr. J. Malát), HMUB, Praha 1946.

Ostatní Smetanovy skladby:

- Sborové skladby, partitura, SNKLHU, Praha 1956.
- Večerní písně, sešit I.—III., K. J. Barvitijs, Praha.
- Souborná díla B. Smetany, sv. 1, Skladby z mládí do r. 1843, vydal Zd. Nejedlý, Státní nakladatelství, Praha 1924.
- Slavnostní symfonie, SNKLHU, Praha 1955.

Richard III., Valdštýnův tábor, Hakon Jarl, Společnost Bedřicha Smetany, Praha 1942.

Má vlast, Orbis, Praha 1951.

Orchestrální skladby II., Orbis, Praha 1951.

Klavírní trio, Schweers & Haake, Bremen.

Z mého života, smyčcový kvartet, C. F. Peters, Leipzig.

Z domoviny, duo pro housle a klavír, sešit I. a II. (rev. H. Sitt), C. F. Peters, Leipzig.

Druhý kvartet d moll, HMUB, Praha 1944.

Klavírní dílo 1, Společnost Bedřicha Smetany – Melantrich, Praha 1944.

Klavírní dílo 2, Společnost Bedřicha Smetany – Melantrich, Praha 1944.

Klavírní dílo 3, SNKLHU, Praha 1957.

Z Pozůstalých skladeb Bedřicha Smetany, UB, Praha 1912.

Sny, Barvitiova edice, Praha 1943.

České tance (rev. V. Štěpán), M. Urbánek, Praha 1948.

Různá vydání jednotlivých klavírních skladeb.

Ostatní prameny:

Zápisník motivů Bedřicha Smetany, vydal M. Očadlík, Melantrich, Praha 1942.

Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865, vydal V. H. Jarka, Nakladatelství Pražské akciové tiskárny, Praha 1948.

Různá vydání Smetanových dopisů, deníků a vzpomínek na Smetanu.

Hlavní literatura:

Burghauser Jarmil: Janáčková tvorba komorní a symfonická, Musikologie 3, SNKLHU, Praha 1955, str. 211–305.

Helfert Vladimír: O Smetanovi, HM, Praha 1950.

Helfert Vladimír: Smetanovské kapitoly, SNKLHU, Praha 1954.

Helfert Vladimír: Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany, J. R. Vilímek, Praha.

Hostinský Otakar: Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, J. Laichter, Praha 1941.

Hostinský Otakar: O hudbě „programní“, Hudební rozhledy X, str. 53, 98, 142, 186, 239, 275, Praha 1957.

Janáček Leoš: Úplná nauka o harmonii, II. vyd. Píša, Brno 1920.

Janeček Karel: Hudební formy, SNKLHU, Praha 1955.

Janeček Karel: Melodika, SNKLHU, Praha 1956.

Janeček Karel: Vyjádření souzvuků, Kapitola ze „Základů temperované harmonie“, Knižnice Hudebních rozhledů, Praha 1958.

Janeček Karel: Základní harmonické problémy a jejich řešení, Musikologie 4, SNKLHU, Praha 1955, str. 87–129.

Jirák Karel Boleslav: Nauka o hudebních formách, HMUB, Praha 1946.

Kurth Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, Max Hesse, Berlin 1920.

Letfus Oldřich: Harmonika Smetanova od Braniborů ke Dvěma vdovám, disertační práce, Archiv Karlovy university, inv. č. 1363.

Milojević Miloje: Smetanin harmonski stil, Narodna Misao, Beograd 1926.

Nejedlý Vít: Počátky moderní české harmoniky, disertační práce, Archiv Karlovy university, inv. č. 1977.

Nejedlý Zdeněk: Bedřich Smetana, kniha I.–VII., Orbis, Praha 1950–54.

- Nejedlý Zdeněk: Bedřich Smetana I, Zlatoroh, Praha 1924.
Nejedlý Zdeněk: Smetaniana I, Melantrich, Praha 1922.
Nejedlý Zdeněk: Zpěvohry Smetanovy, Melantrich, Praha 1949.
Očadlík Mirko: Libuše, vznik Smetanovy zpěvohry, Melantrich, Praha 1949.
Plavec Josef: Smetanova tvorba sborová, SNKLHU, Praha 1954.
Pražák Přemysl: Smetanovy zpěvohry I–IV, Za svobodu, Praha 1948.
Racek Jan: Idea vlasti, národa a slávy v díle B. Smetany, II. vyd. Praha 1947.
Sychra Antonín: O hudbu zítřka, Orbis, Praha 1952.
Sychra Antonín: Realismus v hudbě I, SPN, Praha 1954.
Šín Otakar: Nauka o kontrapunktu, imitaci a fuze, Fr. A. Urbánek a s.,
Praha 1936.
Šín Otakar: Úplná nauka o harmonii, II. vyd. HMUB, Praha 1933.
Teige Karel: Skladby Smetanovy, Fr. A. Urbánek, Praha 1893.
Teichmann Josef: Bedřich Smetana, život a dílo, Orbis, Praha 1946.
Volek Jaroslav: Teoretické základy harmonie z hlediska vedeckej filozofie, SAV.
Bratislava 1954.
Zich Otakar: Symfonické básně Smetanovy, HM, Praha 1924.
Ždanov A. A.: O umění, Orbis, Praha 1949.