

Harmonické prostředky Víta Nejedlého

(Příspěvek k metodice kvantitativní harmonické analýzy)

1 Úvodem

Při zkoumání technických prostředků hudební mluvy naší předválečné socialistické avantgardy (Schulhoff, Burian, Nejedlý, Stanislav, Ježek) setkával jsem se se značnými stylovými rozdíly u různých skladeb téhož autora, vzniklých někdy i v těsné časové blízkosti. Tam, kde šlo o hudební vyslovení společensky závažné, horečně aktuální výzvy, která měla co nejrychleji ovládnout široký okruh posluchačů, objevilo se u každého z autorů nápadné omezení prostředků hudební mluvy. Tímto faktem byl značně ztížen úkol charakterizovat hudební mluvu jednotlivých skladatelských osobností. Pominout „masově“ orientovanou složku jejich tvorby by byla nepřípustná jednostrannost, avšak při celistvém pohledu nebylo snadné najít jednotná měřítka, převést analýzy na „společné jmenovatele“.

Nejvíce obtíží, ale také nejvíce podnětů slibovala oblast harmonie. Jestliže u „masově“ orientovaných skladeb bylo možno vystačit s ustáleným, tradičním terminologickým a značkovým aparátem, u „koncertně“ zaměřených děl tento aparát mnohde selhával a nedovoľoval hlubší proniknutí do podstaty hudební mluvy. Bylo nutno zvolit takový systém, který by na jednotném principu dokázal interpretovat jak složité jevy soudobé harmoniky, tak jevy tradiční. Splnění těchto požadavků jsem našel v „Základech moderní harmonie“ Karla Janečka.¹⁾ Pro statické zkoumání harmonického materiálu je ideálním východiskem Janečkův seznam všech souzvukových druhů temperované chromatiky, rozříděných podle počtu tónů i podle disonantní charakteristiky.²⁾ Harmonický pohyb analyzuji na základě pětičlenného funkčního systému Šínova,³⁾ který je mi klíčem i k otázkám tonality.

¹⁾ Karel Janeček, *Základy moderní harmonie*, Nakladatelství ČSAV Praha, 1965.

²⁾ Cit. d. str. 328–343.

³⁾ Používám názvu „Šínův systém“, ačkoliv Bohumil Dušek v článku „Janečkovy základy moderní harmonie“ (*Hudební rozhledy* 1966, č. 18., str. 562) soudí, že by bylo oprávněnější mluvit o systému Janečkově. Myslím, že Karel Janeček sám přesvědčivě zdůvodnil Šínovo autorství pětičlenného funkčního systému v práci „Otakar Šín“ (ČAVU Praha, 1944) i v *Základech moderní harmonie* (viz str. 13). Pro mou analytickou práci se dokonce ukázalo jako účelné přiklonit se blíže k Šínovu způsobu označování funkčních kombinací. Ne, že bych nepřihlížel k tomu, jak Janeček Šínův systém rozvinul, ale pro statistické zpracování bylo třeba abstrahovat od konkrétní úpravy souzvuku a přistoupit ve funkčních značkách na značný stupeň obecnosti.

Tímto východiskem je umožněno provést na jednotném základě podrobnou harmonickou analýzu jakékoliv hudby vytvořené v systému temperované chromatiky (nebo v systému představujícím její výsek, jako třeba diatonika nebo pentatonika). Kvantitativně zhodnocené výsledky takových analýz lze spolu v různých ohledech srovnávat a hledat rozdílné i analogické stylové rysy.

Kvantitativní analýzou skladebné faktury se zabýval Jarmil Burghauser ve studii „Janáčková tvorba komorní a symfonická.“⁴⁾ V harmonii zjišťoval poměr mezi třemi kategoriemi souzvuků: kvintakordy, septakordy a ostatními. Dále se všiml výskytu jednotlivých typů spojů a vypočítával harmonickou setrvačnost, tj. aritmetický průměr trvání jednotlivých harmonií, měřených základními sčítacími jednotkami metrickými. Tato důkladná a průkopnická Burghauserova práce přinesla však v poměru k námaze vynaložené při vykonaných rozborech poměrně málo výrazné výsledky především proto, že byly sledovány příliš široké kategorie jevů, takže stylově významné nuance se ve vypočítaných průměrech do značné míry „rozplynuly“. Burghauser se také úmyslně omezil na hodnocení celých skladeb, nikde nesrovnával mezi sebou jejich jednotlivé části, a tak se vzdal možnosti vyjádřit se k souvislostem mezi harmonií a tektonikou.

Janečkovy „Základy moderní harmonie“ otevřely cestu ke kvalitativně mnohem diferencovanější kvantitativní analýze. Protože jde o možnosti dosud prakticky neprozkoumané, rozhodl jsem se prověřit je nejprve na zúženém tématu, při němž by bylo možno jít co nejvíce do hloubky. K tomu jsem zvolil dvě skladby Víta Nejedlého: *Dramatickou ouverturu* (dále jen DO) a pochod pro symfonický orchestr *Vítězství bude naše* (dále jen VBN).

K této volbě mě vedla řada okolností. Jde o skladby téhož autora, a přitom stylově na první pohled značně odlišné — lze tedy u nich hodnotit kvalitu a kvantitu jak znaků rozlišujících, tak sjednocujících. Obě díla vznikla nedlouho po sobě: DO na jaře 1940, VBN na podzim 1942, obojí v Moskvě. Mezi těmito nedalekými daty ovšem leží mezník hlubokého historického významu: vstup Sovětského svazu do války proti hitlerovskému Německu. I když Vít Nejedlý dávno předtím věděl, kde leží fronta a na které straně je jeho místo, přece počátek Velké vlastenecké války Sovětského svazu znamenal pro jeho skladatelskou orientaci významný předěl.⁵⁾ V obou skladbách jde o vášnivou protifašistickou bojovou výzvu, její jazyk je však o tolik rozdílný, o kolik nabyla tato výzva v roce 1942 na konkrétnosti, aktuálnosti a šířce záběru.

Obě skladby napsal Vít Nejedlý v době tvůrčí zralosti, při jejich srovnávání není tedy třeba počítat s momentem kompozičně technického zdokonalování. Jde

⁴⁾ Musikologie 3, Janáčkův sborník, SNKLHU Praha 1955, str. 211—305.

⁵⁾ Široce osvětluje Nejedlého lidský, politický i umělecký růst Jaroslav Jiránek v obsáhlé monografii „Vít Nejedlý, z historie bojů o novou socialistickou kulturu“, SNKLHU Praha 1959. V této knize jsou také dosti podrobné formální a intonační rozborů Nejedlého skladeb. Na ně ve své práci navazuji a rozvíjím je v oblasti harmonie, které Jiránek v rámci své historicky zaměřené monografie nemohl věnovat detailnější pozornost.

o jednověté skladby přibližně stejného rozměru i nástrojového obsazení, čímž je srovnávání rovněž usnadněno. V kontextu celé Nejedlého tvorby mají tato dvě díla význam klíčový. DO představuje vyvrcholení cílevědomého tvůrčího zápasu o vyslovení rozporů světa, v němž se schylovalo ke světovému válečnému konfliktu, a i když této skladbě předcházely koncepce rozměrnější, mj. i tři symfonie a opera *Tkalci*, vykrytalizoval právě v DO tento velký námět do tvaru nejryzejšího a nejpřesvědčivějšího.⁶⁾ VBN stojí na začátku druhé a poslední tvůrčí etapy autorovy, v níž dal veškeré své umění do služeb konkrétních denních bojových úkolů, a je nesporně nejvýraznějším Nejedlého tvůrčím činem v této oblasti.⁷⁾ Detailní srovnávací analýza těchto dvou děl proto může o Nejedlého harmonických prostředcích říci více, než by vyplynulo z povšechného rozboru všech jeho prací, který by se nutně musel vzdát hlubšího, kvantitativního vyhodnocení a srovnávání.

Abych prověřil užitečnost zvolené metody pro otázky harmonicko-stavebné, provádím kromě vzájemného srovnání obou děl i některé komparační sondy uvnitř jednoho z nich, totiž DO. Ježto jde o skladbu poměrně krátkou, nemohl jsem vycházet z podrobného stavebného členění, jež by nedalo statisticky průkazné výsledky. Protože skladba v podstatě zachovává formový obrys francouzské ouvertury,⁸⁾ analyzoval jsem zvláště *krajní části* pomalého tempa (dále jen DOK) a *část střední*, rychlou (dále jen DOS). Oba oddíly mají zhruba stejnou délku: DOK 360 taktovacích dob, DOS 402 taktovacích dob. U stavebně složitějších a rozsáhlejších děl, zejména cyklických, by tento způsob práce byl jistě ještě plodnější než v této studii.

Při vlastní analýze, při shrnutí výsledků, jejich grafickém znázornění i interpretaci bylo nutno hledat a ověřovat řadu do značné míry nových metodických postupů. Některé z nich přímo volají po využití strojně početního zpracování a mohou tak otevřít mnohem širší výhledy. Rozhodl jsem se proto publikovat metodiku své práce v rozsáhlejší měřítku, než bývá zvykem. Chtěl bych tak dát podnět k diskusi, jež by právě v metodologických otázkách harmonické analýzy mohla být užitečná.

⁶⁾ J. Jiránek v cit. d. na str. 313 praví: „Daleko nejzávažnější z této skupiny děl — a neváhám říci z celého tohoto předválečného období — je *Dramatická ouvertura* pro symfonický orchestr, op. 17.“

⁷⁾ V předmluvě k partituře VBN (vyd. NHV Orbis Praha 1952) praví její autor Z. N. (nepochybně Zdeněk Nejedlý): „A nejkrásnějším plodem této velké doby v jeho díle jest pochod *Vítězství bude naše!* Pochod vymykající se obvyklým pochodům i symfonickým. Pochod — báseň, pochod — triumfální hymnus. Ale také pochod — vroucí píseň...“

⁸⁾ J. Jiránek nadhazuje dvojí možnost výkladu formy DO, jednak jako složené třídílné formy se zkrácenou reprízou (cit. d. str. 313 a n.), jednak v ní nalézají rysy sonátové (cit. d. str. 318). Považuji druhé pojetí za násilné a neodpovídající skutečné myšlenkové i tonální výstavbě díla a přikláním se k pojetí prvnímu, v němž v podstatě jde o formu francouzské ouvertury, i když ji J. Jiránek výslovně takto nenazývá.

2. Metodika rozboru

Určitý harmonický jev ve skladbě lze sledovat s různým stupněm kvantitativní přesnosti. Je možno registrovat jeho

- a) přítomnost
- b) frekvenci
- c) relativní trvání
- d) absolutní trvání.

Pouhé konstatování *přítomnosti* určitého jevu znamená upustit od kvantitativního hodnocení jeho výskytu. Přesto není analýza v této rovině bezvýznamná. Jejím výsledkem, například pokud jde o souzvukové druhy, bude přehled *akordické výzbroje*, které autor ve skladbě využil, bez ohledu na to, zda se některý akord vyskytuje stokrát nebo jen jednou. Pro slohové zařazení je i ojedinělý výskyt složitého akordu významný, neboť určitá šíře akordické výzbroje je pro určitou stylovou epochu charakteristická a nebývá v rámci této epochy podstatně překračována. Proto bude přehled akordické výzbroje důležitým předstupněm jemnější analýzy kvantitativní. Ostatně i při zkoumání celkové akordické výzbroje je možno uplatnit kvantitativní hodnocení, roztřídíme-li soubor akordicky využitých souzvukových druhů na několik skupin, např. podle počtu souznějících tónů nebo podle disonantní charakteristiky.

Zkoumání *frekvence* harmonických jevů je nejběžnější způsob kvantitativního hodnocení⁹⁾ a jeho užitečnost je evidentní. Při tomto postupu jsme si ovšem vědomi, že abstrahujeme od časového rozměru, tj. nepřihlížíme k trvání jevu, ale registrujeme pouze, kolikrát se ve skladbě objevuje. Je to mezistupeň mezi analýzou čistě kvalitativní a přísně kvantitativní.

Ještě jemnější kvantitativní hodnocení získáme, vezmeme-li v úvahu *trvání* každého harmonického jevu. Přitom je možno toto trvání měřit buď jednotkou relativní, tj. taktovací (sčítací) dobou¹⁰⁾ anebo jednotkou absolutní tj. vteřinou. Počítáme-li s relativním trváním, dostaneme přísně srovnatelné výsledky pro takové skladby nebo úseky skladeb, v nichž se nemění tempo. Při změnách tempa dochází k nesrovnalostem, které z hlediska absolutního, fyzikálního mohou být i značné. Závažnost těchto nesrovnalostí však je podstatně zmírňována specifickými rysy hudebního vnímání a jemu odpovídající struktury hudebních děl. Míním tím otázku „hudebního času“, jejíž rozpracování přesahuje rámec této práce.¹¹⁾ Ať budeme definovat „hudební čas“ na základě psychofysiologickém či

⁹⁾ Příklad hodnocení frekvence souzvukových druhů najdeme v Janečkových Základech moderní harmonie na str. 307.

¹⁰⁾ Sčítací dobu jako měřítko volí při svých výpočtech důsledně Jarmil Burghauser v citované studii „Janáčková tvorba komorní a symfonická“.

¹¹⁾ „Hudebním časem“ se v poslední době zabýval Karel Risinger ve studii „Hierarchie v hudební formě a tektonice“ (Hudební věda roč. III. 1966, čís. 1–3, viz str. 41 a n.). Hudební čas je zde rozdělen na dvě složky: čas fyzikální a čas strukturní, vyjádřený bohatostí vnitřního členění hudebního celku.

skladebně strukturním, jde vždy o vystižení faktu, pro hudebníky samozřejmého, že *taktovací doba* je přirozeně nejvhodnější jednotka pro měření časového průběhu harmonického dění.

Absolutní trvání harmonických jevů, měřené fyzikálními jednotkami (vteřina, minuta atd.), znamená zdánlivě vrcholnou přesnost a objektivitu. Jeho výpočet je možný tam, kde autor vyznačil tempo metronomickým údajem. Kde tento údaj chybí, je ovšem přesný výpočet nemožný a bylo by nutno spolehnout se na odhad — ať už analyzátorův či dirigentův (kdybychom změřili čas provedení nebo nahrávky). Takový odhad by však vždy znamenal silný prvek subjektivní a značně by znehodnotil hlavní přednost absolutního měřítka, totiž jeho objektivní přesnost. Protože u jedné ze skladeb, které jsem zvolil k analýze, metronomické údaje chybí, rozhodl jsem se od používání absolutního časového měřítka zcela upustit. Ale i tam, kde autorské metronomické údaje jsou, bylo by absolutní časové měřítko pro harmonickou analýzu sotva přínosem vzhledem k tomu, že metronomické údaje zpravidla představují jen základní vodítko pro interpreta a nikoli pevnou, fyzikálně přesnou jednotku. Hlavním nedostatkem absolutního měření času pak je nepřihlížení k faktoru „hudebního času“, o němž jsem mluvil výše. Absolutní časové měření bude ovšem užitečné tam, kde skladatel úmyslně zavrhuje pravidelný rytmický puls — v takových případech se ostatně často setkáváme přímo s vteřinovou notací anebo s přísným metronomickým údajem, který ji nahrazuje. To však naprosto není případ skladeb, zkoumaných v této práci.

Mezi výsledky získanými na základě frekvence a na základě trvání harmonických jevů, i když se od sebe na první pohled málo liší, existuje velmi významný vztah. Nazývám jej (ve shodě s J. Burghauserem) *harmonická setrvačnost*. Pro její výpočet platí, že

$$s = \frac{t}{f}$$

přičemž s je setrvačnost, t je trvání jevu a f jeho frekvence. Na rozdíl od Burghausera, který vypočítával harmonickou setrvačnost jako souhrnný počet všech změn harmonie dělený celkovým počtem taktovacích dob, je pro mne setrvačnost hodnotou mnohem diferencovanější. Zásadně je možno zjistit setrvačnost kteréhokoliv harmonického jevu, vzhledem ke statistické průkaznosti to však má význam jen u jevů vyskytujících se častěji, ať už jde o akordy (akordická setrvačnost), harmonické funkce (funkční setrvačnost) či tonálně jednotné plochy (tonální setrvačnost). Je ovšem možno vypočítat setrvačnost také zvláště pro jednotlivé stavebné části skladby.

Harmonická setrvačnost je veličina velmi názorná, neboť jde prostě o *průměrné trvání toho kterého harmonického jevu*. Jejím rozměrem je tedy jednotka časová, v našem případě taktovací doba (stejným způsobem by bylo možno vypočítat i setrvačnost v absolutní, fyzikální časové míře). Zjistil-li jsem např., že

ve VBN je funkční setrvačnost tóniky 2,95, znamená to, že průměrné trvání výdrže tónické funkce je 2,95 taktovací doby.

Na podkladě předchozích úvah zvolil jsem *taktovací dobu* za základní časovou jednotku pro analytickou práci. V připojených ukázkách analýzy příkladu 1., 2. a 3. představuje taktovací dobu jeden vodorovný řádek.

Pro VBN a DOK je touto metrickou jednotkou nepochybně délka *čtvrtové noty*. U VBN má být jejím absolutním ekvivalentem 0,375 sec., což vyplývá z metronomického údaje $\text{♩} = 160$; přihlédneme-li však k ustálené reprodukční praxi, absolutní hodnota se poněkud zvětší, neboť pochod se hrává ve volnějším tempu, které se zpravidla ještě zpomalí v monumentálním závěru. U DOK metronomický údaj chybí, na počátku je udáno tempo *Moderato molto*, v závěru pak *Adagio molto* a v posledních několika taktech *Grave*. Jaký je reálný poměr těchto tempových změn, lze odhadnout jen velmi přibližně, zvláště když se dosud nevytvořila reprodukční tradice této skladby. Proto představuje skladatelem jasně udaná čtvrtka jako metrická jednotka jediné možné časové měřítko.

Problematictější je volba základní metrické jednotky u DOS. Autorův tempový údaj je pro celou střední část jednotný „*Allegro poco agitato e molto marcato*“, avšak podle tužkových poznámek psaných jiným rukopisem (patrně dirigentovým) si reprodukční praxe vyžádala dvojí zrychlení: v taktu 149. (poznámka tužkou „*più*“) a v taktu 172. (poznámka tužkou „*Animato assai*“). Autor přitom pro prvních 63 taktů DOS ponechává v platnosti metrický údaj $\frac{4}{4}$ z úvodní pomalé části, a teprve v taktu 149. výslovně předepisuje takt ♩ (*alla breve*). Zhruba je ovšem tempo DOS dvojnásobné oproti tempu DOK a taktovací doby jsou už od počátku DOS v *hodnotě půlových not*.¹²⁾

V obou analyzovaných skladbách se změny akordů uskutečňují v naprosté většině případů na hranicích taktovacích dob. Případů, kde dochází k harmonickému pohybu v rámci jedné taktovací doby, je málo a interpretoval jsem je buď jako zmnožení volných neakordických tónů (např. DO takt 52.) anebo jako přenesení těžké doby v případě synkopického nástupu akordu (např. DO takt 141.). Těmito drobnými a vcelku zanedbatelnými nepřesnostmi jsem získal možnost počítat všude s celistvým počtem taktovacích dob, což značně usnadnilo výpočty.

Základem harmonické analýzy je průzkum *akordického materiálu*. Každý akord je přitom zkoumán izolovaně, jako samostatný jev, bez ohledu na své sousedství, tedy staticky. Přitom je třeba věnovat velkou pozornost jednak přesnému a pokud možno objektivnímu vymezení jednotlivých akordů, jednak jejich přirozené a účelné klasifikaci.

Přesně *vymezit akord* znamená především odlišit tóny akordické a neakordické

¹²⁾ To potvrzuje i tužková (dirigentova?) poznámka na počátku DOS, tj. v 83. taktu rukopisu partitury: „ $\text{♩} = \text{♩}$ “.

(průběžné). To je celkem snadné v klasické harmonii a je to možné a nezbytné i v harmonii moderní.¹³⁾ Dodržuji při analýze jak harmoniky v podstatě klasické (ve VBN), tak soudobé (v DO) zásadně stejná kritéria a za neakordické považuji jen tóny, které lze zřejmě zařadit do kategorie průchodných, střídavých, předjímkových, průtažných nebo prodlevových.¹⁴⁾

Přitom se ukázala nutnost roztrždit neakordické tóny alespoň do dvou skupin podle jejich harmonické závažnosti. Za harmonicky méně závažné považuji lehké neakordické tóny ve vrchních hlasech, za harmonicky závažnější neakordické tóny těžké a basové (ty jsou v ukázkách analýz označeny vykřičníkem). Toto byt hrubé třídění představuje vhodný korektiv v těch případech, kde není možno jednoznačně rozlišit mezi tóny akordickými a neakordickými. „Harmonicky závažnější“ neakordické tóny je třeba považovat za mezistupeň obou skupin.

Pokud jde o *vyjádření souzvuků*, nečiním v analýze rozdíl mezi akordy vyjádřenými reálně, smíšeně nebo imaginárně. Tak např. v 3.—4. taktu VBN (notový příklad 1.) počítám s akordem f — a — c — es, znějícím po 7 taktovacích dob, ačkoliv tón c zní reálně jen na první době 3. taktu. Anebo v první polovině 211. taktu DO (notový příklad 2.) nalézám nikoli dva dvojzvuky, nýbrž smíšeně vyjádřený trojzvuk hes — cis — e. Čistě imaginární vyjádření беру v úvahu v posledním taktu u obou skladeb, kde počítám trvání závěrečného akordu po celý takt, i když jeho reálný zvuk končí na první době. Podobné případy lze většinou na základě Janečkem rozpracované teorie vyjádření souzvuků¹⁵⁾ řešit jednoznačně.

Od kvantitativního hodnocení *úprav souzvuků* jsem se v této studii rozhodl upustit. Ve VBN by sice bylo dobře možno sledovat i kvantitativně srovnávat různé úpravy základních akordů, zejména konsonantních — přímo se nabízí výpočet poměru mezi počtem užitých kvintakordů, sextakordů a kvartsextakordů durového a mollového trojzvuku. Avšak tento postup nelze aplikovat na DO, kde základní akordy jsou tak málo početné, že hodnocení jejich úprav by naprosto nebylo statisticky průkazné. V DO bychom se naopak mohli pokusit hodnotit úpravy disonantních poměrů v složitých mnohozvucích, kterých je tam značně velký počet — tomuto přístupu však opět chybí vhodný pendant ve VBN. V otázce úprav souzvuků se tedy nepodařilo najít potřebného „společného jmenovatele“ pro srovnání obou skladeb, a proto bylo v této práci od úprav abstrahováno.

Oddělením neakordických tónů, řešením otázky vyjádření a abstrakcí od kon-

¹³⁾ Srv. Janeček, cit. d. str. 70—73.

¹⁴⁾ Nepovažoval jsem ani u harmonicky nejsložitějších míst v DO za nutné přistoupit ke korekci klasického chápání ve smyslu Janečkových úvah na str. 71—73 cit. d. Je pravda, že se mi tak v kategorii akordů objevuje i řada souzvuků, které neodpovídají praktickému požadavku „harmonické srozumitelnosti“. Tímto faktem je však právě vystižen specifický stylový rys DO, o jehož kvantitativní hodnocení mi šlo.

¹⁵⁾ Cit. d. kap. V., str. 157 a n.

krétní úpravy je akord vymezen. Nyní je nutno najít jeho místo v systému souzvukových druhů, čehož dosáhneme stanovením *orientačního schématu*.¹⁶⁾ Tím jsme abstrahovali i od konkrétní transpozice souzvuku a jednoznačně určili souzvuk jako jeden z 350 druhů, možných v rámci temperované chromatiky. Je vyloučena jakákoliv mýlka, k níž by jinak mohlo u složitějších souzvuků dojít — víme jistě, že nepokládáme dvě různé úpravy téhož souzvuku za dva různé souzvukové druhy, je zabráněno i možnosti přiřadit k jednomu druhu dva akordy ve skutečnosti různé. Proto je určení orientačního schématu základním, výchozím momentem při naší analýze.

Nyní je třeba akordy vhodným způsobem *klasifikovat*. Možných kritérií je mnoho¹⁷⁾ a je třeba zvolit taková, která vzhledem ke zkoumané hudbě umožní co nejvýraznější vystižení stylových specifik.

Nejvíce nasnadě je klasifikace *podle souzvukových tříd*, tj. podle počtu tónů, z nichž se akord skládá.¹⁸⁾ Souzvukovou třídu lze přímo vyčíst z orientačního schématu — je o 1 vyšší než počet jeho číslic. Je to ovšem kritérium dosti hrubé a vnějškové, neboť stranou při něm zůstává struktura a zvukové kvality akordů. Výhodné je, že můžeme srovnávat nejen frekvenci akordů podle jednotlivých tříd mezi sebou, ale i míru využití jednotlivých tříd v rámci autorem použité akordické výzbroje. Přesně totiž známe konečný počet možných souzvukových druhů v jednotlivých třídách¹⁹⁾ a pro charakteristiku stylu bude účelné si povšimnout, jak velké části těchto možností autor využil (viz dále tab. 4.). Proto se klasifikace podle souzvukových tříd zejména hodí k průzkumu celkové použité akordické výzbroje. Pro kvantitativně přesné výzkumy na základě frekvence a trvání akordů potřebujeme klasifikační kritéria jemnější.

Velkým přínosem je klasifikace akordů *podle disonantní charakteristiky*. Existuje celkem 22 různých typů disonantní charakteristiky, vzniklých slučováním,

¹⁶⁾ Viz Janeček, cit. d. str. 22. Tóny souzvuku se uspořádají do nejmenšího možného rozsahu. Vychází-li několik tvarů o stejném nejmenším rozsahu, volíme ten, v němž intervaly jsou zdola nahoru uspořádány od menších k větším. Jednotlivé intervaly označíme arabskými číslicemi podle počtu půltónů.

¹⁷⁾ Neocenitelnou pomůckou při klasifikaci souzvuků je systematický „Přehled souzvukových druhů“, který najdeme v cit. d. Janečkově na str. 328—343.

¹⁸⁾ Na toto jediné kritérium se v podstatě omezuje v cit. d. Burghauser, když určuje pro každé zkoumané dílo poměr tří skupin souzvuků:

- a) kvintakordy
- b) septakordy
- c) útvary celotónové, kvartové a jiné.

Ve skupině c) jsou ovšem zahrnuty nejen všechny vyšší souzvukové třídy, pětizvuky počínaje, nýbrž i trojzvuky a čtyřzvuky neterciové struktury. O dvojzvucích a jednozvuku se Burghauser nezmiňuje.

¹⁹⁾ Dvojzvuků je 6, trojzvuků 19, čtyřzvuků 43, pětizvuků 66, šestizvuků 80, sedmizvuků opět 66. U vyšších tříd počet symetricky klesá až k jedinému jedenáctizvuku a dvanáctizvuku (viz Janeček, cit. d. str. 40).

popřípadě stupňováním čtyř základních disonantních prvků.²⁰⁾ Sledovat při analýzách každý z 22 typů charakteristiky zvláště není účelné, protože jejich početní zastoupení mezi souzvukovými druhy je značně různé a kvalitativní rozdíly mezi některými z nich jsou jen velmi jemné. Proto je zapotřebí příbuzné typy disonantní charakteristiky sloučit do výrazně odlišených souhrnných skupin. Pro objekty mého výzkumu osvědčily se tyto souhrnné skupiny:

a) Akordy obsahující charakteristiku 11 nebo 66, tj. půltónové střetnutí půltónů nebo tritonů. Tato skupina zahrnuje zvukově nejostřejší, nejdrsnější akordy, jaké jsou v temperované chromatice možné.

b) Akordy obsahující charakteristiku 1 (ovšem s výjimkou akordů obsahujících půltónové střetnutí, zařazených do skupiny předchozí). Půltónový disonantní prvek se v každém souzvuku uplatňuje výrazněji než všechny prvky ostatní, a kde je přítomen, vystupuje do popředí bez ohledu na to, zda je či není ostatními prvky doprovázen.

c) Disonantní akordy bez prvku 1, tedy obsahující prvky 0, 2 nebo 6. Sem patří všechny méně ostré, relativně „libozvučnější“ disonance.

d) Konsonance, tedy souzvuky s negativní disonantní charakteristikou. K nim počítám i jednozvuk (který v přísném smyslu není souzvukem, ovšem tradičně bývá za souzvuk považován, zvláště je-li v úpravě oktávy).

Výhodou těchto čtyř skupin je, že se nepřekrývají, takže můžeme sledovat jejich procentuální rozložení v celém souhrnu zkoumaného akordického materiálu. (To by nebylo možné, kdybychom sledovali např. výskyt jednotlivých disonantních prvků, které se ve většině akordů vzájemně rozličně kombinují). Vybrané čtyři skupiny představují sestupnou řadu, pokud jde o ostrost disonantního zvuku, proto jejich vzájemný poměr charakterizuje velmi názorně celkové zvukové vlastnosti analyzovaného akordického materiálu (srv. dále tab. 5. a 6.).

Třídění podle disonantní charakteristiky je třeba doplnit jiným klasifikačním systémem, který by přihlížel i *ke struktuře akordů*. Pro účely této studie se ukázalo užitečným třídit akordy na těchto 5 typů:

A. Jednozvuk a konsonantní dvojzvuky.

B. Konsonantní trojzvuky.

C. Diatonické disonantní trojzvuky a čtyřzvuky terciové struktury (včetně velkého pětizvuku).

²⁰⁾ Disonantní prvky označujeme takto:

a) 1 — půltón

b) 2 — celý tón

c) 6 — tritonus

d) 0 — zvětšený trojzvuk

Kvalitativně podstatně zhoršený zvuk vzniká stupňováním prvků 1 a 6:

e) 11 — půltónové střetnutí půltónů

f) 66 — půltónové střetnutí tritonů

Srv. Janeček, cit. d. kap. II., zejm. tabulka na str. 65.

D. Nediatonické trojzvuky a čtyřzvuky terciové struktury (včetně malého pětizvuku).

E. Vícezvuky a souzvuky neterciové struktury.²¹⁾

I při této klasifikaci se jednotlivé skupiny nepřekrývají a umožňují, stejně jako u předchozího třídění, sledovat procentuální rozložení v celém akordickém materiálu. Postupné seřazení jednotlivých typů akordů vychází z historického vývoje. Skupina A představuje první souzvuky, které se v hudbě objevily v době počátků vícehlasu. Typ B zahrnuje základní akordický materiál vyspělé vokální polyfonie. Typ C znamená v podstatě souhrn souzvuků, jimiž byl obohacen akordický materiál hudebním barokem a klasicismem, typ D představuje alterované akordy v širším smyslu, tedy zhruba přínos romantismu, a typ E reprezentuje souzvuky, jež se jako samostatné akordy počaly uplatňovat v hudbě 20. století. Všechny tyto typy jsou součástí soudobého harmonického materiálu. Sledovat kvantitativní poměr jejich výskytu je pro charakterizaci harmonického stylu zkoumaných skladeb velmi názorné (srv. dále tab. 7. a 8.).

Jsou ještě další možnosti třídění harmonického materiálu, například podle rodové charakteristiky a podle kombinačních kategorií²²⁾. Kdežto rodová charakteristika by byla vhodným třídícím kritériem u VBN, kde konsonantní trojzvuky tvoří početnou složku v souboru užitých akordů, složitější akordické kombinace se tu vyskytují jen ojediněle. Vyšší kombinační kategorie se zase častěji uplatňují v DO, tam však nemůžeme získat statisticky průkazné výsledky u konsonantních trojzvuků pro jejich malý počet. Chybí zde tedy „společný jmenovatel“ pro srovnávání, a proto jsem ve své studii od těchto a dalších možností třídění akordů upustil.

O *neakordických tónech* jsem se již zmínil v úvahách o vymezení akordů. Jejich harmonická závažnost je značně menší než závažnost tónů akordických. Podrobnější zkoumání *neakordických tónů* přesahuje do oblasti melodiky, tedy mimo rámec této studie. Proto nechávám stranou směr jejich pohybu a třídím je především podle míry jejich harmonické závažnosti, jak již bylo vyloženo (těžké a basové *neakordické tóny*, harmonicky závažnější, označuji v analýzách vykřičníkem a kvantitativně hodnotím zvláště — viz dále tab. 9. a 10.).

Kvalitativně třídím *neakordické tóny* podle disonantní charakteristiky, o kterou obohacují akord. Nepovšimnuty tedy zůstávají ty *neakordické tóny*, které se všemi tóny akordu konsonují — jejich harmonickou závažnost považuji za zanedbatelnou. Ostatně konsonující *neakordické tóny* se vyskytují poměrně velmi zřídka. Disonující *neakordické tóny* třídím stejným způsobem jako akordy, tedy do tří skupin:

a) s disonantní charakteristikou obsahující půltónové střetnutí (11, popřípadě 66)

²¹⁾ Tato skupina je téměř totožná s třetí skupinou Burghauserovou (srv. cit. d. str. 212).

²²⁾ Srv. Janeček, cit. d. str. 106 a n.

- b) s disonantní charakteristikou 1 bez střetnutí
- c) ostatní, tj. s disonantní charakteristikou 0, 2 nebo 6.

U neakordických tónů lze stěží uplatnit stejné metrické měřítko jako u ostatních harmonických jevů, jejichž trvání vesměs přesahuje základní metrickou jednotku, tj. taktovací dobu. Zde jde naopak o jevy, jejichž trvání se ve většině případů rovná zlomku taktovací doby. Přesné počítání s těmito zlomky by ztížilo analytickou i výpočetní praxi neúměrně k hodnotě dosažitelných výsledků. Rozhodl jsem se proto i u neakordických tónů zachovat nedělitelnost základní metrické jednotky a nepřihlížet k rozdílům v trvání neakordických tónů, pokud se objevují v rámci jedné taktovací doby. Při rozboru melodiky by ovšem taková nepřesnost nebyla přípustná, avšak v harmonickém rozboru nemůžeme podstatněji zkreslit celkové výsledky, neboť jejich jádro tkví v průzkumu akordů a neakordické tóny představují jen méně závažný doplněk.

Dostáváme se k problematice *harmonického pohybu*.

Způsob, jímž postupoval Burghauser,²³⁾ totiž zjišťování poměru mezi jednotlivými kategoriemi *harmonických spojů*, lze aplikovat jen ve VBN. V DO takřka úplně selhává, neboť u většiny akordů zde nelze jednoznačně stanovit základní tón, a tím ani intervalový typ spoje s akordy sousedními. Museli bychom proto většinu spojů v DO zařadit do poslední kategorie spojů víceznačných. Tím se ovšem ztrácí možnost srovnávání obou skladeb. Burghauserův způsob má kromě toho slabinu v tom, že ignoruje jiné vztahy než vztahy akordů sousedících, a tak zachycuje jen minimální úseky harmonického pohybu.

Bylo nutno hledat obecnější interpretaci harmonického pohybu, jež by zachytila i vztahy akordů vzdálenějších. Takovou interpretaci základního harmonického pohybu umožňuje systém *funkční*.

Z velkého, až nepřehledného množství existujících systémů funkčních značek a symbolů bylo nutno zvolit takový, jenž by umožnil analyzovat na jednotném principu skladby svým harmonickým jazykem tak odlišné jako VBN a DO. Klasický tříčlenný funkční systém, použitelný u VBN, nelze na DO aplikovat. Zvolil jsem *pětičlenný funkční systém Šínův*, domyšlený a rozvinutý Janečkem. Užitečnost tohoto systému jsem si již dříve²⁴⁾ ověřil při analýzách harmonie novoromantické, je to však systém natolik obecný, že umožňuje na jednotném základě analyzovat i hudbu harmonicky mnohem složitější.

Pětičlenný funkční systém je založen na třech funkcích hlavních (T, D, S) a dvou funkcích pomocných (frygický trojzvuk F, utvořený ze tří citlivých tónů půltónově klesajících do T, a lydický trojzvuk L, utvořený obdobně ze tří citlivých tónů stoupajících). Všechny akordy, jež nejsou prostými reprezentanty některé z pěti funkcí, považuji za úplné nebo neúplné *funkční kombinace* neboli

²³⁾ Srv. cit. d. str. 212.

²⁴⁾ Ve své disertační práci „Smetanova harmonie“, jejíž rukopis je uložen v Archivu University Karlovy v Praze.

funkční směsi. (U dominantního čtyřzvuku a u čtyřzvuku II. stupně přijímám vžitou praxi²⁵⁾ a označuji první z nich jako čistou dominantu a druhý jako čistou subdominantu, ačkoliv důsledné uplatnění kombinačního principu by vyžadovalo interpretovat oba případy jako funkční směs D a S, ovšem s výraznou převahou jedné z obou funkcí.) Za více či méně složité funkční směsi považuji tzv. vedlejší trojzvuky, alterované akordy i všechny vícezvuky.

V praxi je ve funkční směsi zpravidla jedna funkce vůdčí, ostatní pak představují více či méně závažnou funkční příměs. Stanovit tuto hierarchii funkcí ve funkčně smíšeném akordu nelze obecně, nýbrž v každém konkrétním případě zvláště, protože velký význam tu má úprava akordu. Niže položené funkční složky mají větší závažnost. Protože jsem od hodnocení úprav upustil při analýze harmonicko-statické, nebylo by účelné k úpravám přihlížet v rovině harmonického pohybu. Otázku funkční hierarchie ve směsi nechávám tedy v této práci stranou. Její zjišťování u složitých akordů na mnohých místech v DO by ostatně nemohlo být jednoznačné, a výsledky by se proto stěží daly kvantitativně zhodnotit.

Všechny akordy funkčně označuji pomocí 5 písmen: T, D, S, F, L. Mollový nebo durový rod funkčních složek vyznačuji znaménkem + nebo — před příslušným písmenem jen tehdy, neshoduje-li se rod funkční složky s tónorodem vládnoucí tóniny. Tím získávám pro každý akord funkční symbol, v němž počet písmen je zhruba úměrný složitosti vztahu akordu k tónice (popřípadě k místotónice u akordů mimotonálních, uvedených v závorkách). První písmeno u funkční směsi přitom zpravidla představuje funkci vůdčí.

Na modulačních předělech a v plochách tonálně nejednoznačných má ovšem akord různý vztah ke dvěma, popřípadě i několika různým tónikám. V takových případech zaznamenávám oba funkční symboly a při kvantitativním hodnocení беру v úvahu ten, který je jednodušší anebo znamená bezprostřednější vztah k tónice.

Při kvantitativním hodnocení bylo třeba roztrždit harmonické funkce do několika skupin dostatečně velkých, aby získané výsledky mohly být statisticky průkazné. Jediná funkce, kterou hodnotím samostatně, je ovšem tónika. Netónické funkce pak dělím do tří skupin podle míry jejich složitosti:

- a) netónické funkce prosté (D, S, F, L)
- b) kombinace (směsi) dvou funkcí
- c) kombinace (směsi) tří a více funkcí

Toto třídění se na první pohled může zdát příliš hrubé. Překvapuje snad, že shrnuji do jedné skupiny např. funkce tak protikladné, jako je dominanta a subdominanta. Sledovat jejich vzájemný kvantitativní vztah by bylo dobře možno ve VBN, avšak v DO jsou čisté dominanty i subdominanty tak málo početné, že jejich oddělené kvantitativní hodnocení ztrácí smysl. A tak se uvedené 4 skupiny

²⁵⁾ Podobně respektuje tuto vžitou praxi Janeček v knize „Harmonie rozborem“ (SHV Praha, 1963), viz poznámka 4. pod čarou na str. 41.

funkcí ukázaly pro zvolený účel nejvhodnějšími a grafické znázornění jejich četnosti i jejich setrvačnosti výrazně osvětlilo rozdílnost i některé společné rysy harmonického pohybu ve srovnávaných skladbách (viz dále tab. 11. a 12.).

Určení *tonality* probíhá při analýze zároveň s nalézáním funkčních vztahů. Tam, kde má akord jednoznačně zřejmý vztah k jediné tónice, jde o hudbu *tonálně určitou*. Ta naprosto převládá ve VBN, avšak v DO tvoří jen menší část skladby.

Tam, kde má akord zřejmý funkční vztah ke dvěma různým tónikám, mluvíme o hudbě *tonálně víceznačné*. Ta tvoří ve VBN jen zřídka větší plochu, ale objevuje se na modulačních předělech v podobě krátkých úseků. V DO je převládajícím typem hudby.

Kde má akord příliš složitý vztah ke dvěma různým tónikám, anebo kde jsme při hledání tóniky na rozpacích, jde o hudbu *tonálně neurčitou* čili atonální. (Výložená bitonalita ani polytonalita se ve zkoumaných skladbách neobjevuje.) Tonálně neurčitá hudba se vůbec nevyskytuje ve VBN, avšak tvoří značnou část DO. V analýzách příkladu 2. a 3. ji označuji znamením otazníku u označení tóniny.

Vzájemný poměr hudby tonálně určité, víceznačné a neurčité je pro styl skladby velmi charakteristický a při odděleném hodnocení jednotlivých stavebních částí má svůj význam i pro pochopení tektoniky díla. Hudbu tonálně určitou lze ještě rozčlenit podle tónorodů (viz dále tab. 13.).

I když v DO ovládá tonální určitost jen menší část skladby, jsou to plochy dostatečně velké, aby je bylo možno srovnávat s VBN, kde tonální určitost ovšem převládá. Lze si uvědomit, do jaké míry je využito celého kvintového kruhu, tj. zhodnotit míru *tonální pestrosti* (tab. 14.). Je účelné sledovat i různé typy modulací, a tak si ujasnit, jakým *tonálními vztahům* dával skladatel přednost (tab. 15.). Konečně docházíme k pojmu *tonální setrvačnosti*, kterou lze vypočítat dvojím způsobem. Vezmeme-li v úvahu délku celých skladeb, znamená tonální setrvačnost průměrnou vzdálenost míst, na nichž dochází ke zřejmému přesunu „vlády“ z jedné tóniky na druhou, ovšem bez ohledu na to, zda tato „vláda“ byla pevná anebo více či méně narušená (tab. 16a). Chceme-li získat přehled o průměrné délce ploch skutečně tonálně určitých, musíme při výpočtu tonální setrvačnosti odečíst délku ploch tonálně víceznačných a neurčitých (tab. 16b).

Jako názorné ukázky předběžně provedené analytické práce uvádím tři notové příklady s připojeným rozbořem. Úmyslně jsem volil úseky s různou fakturou a rozmanitou mírou tonální určitosti.

Notové příklady jsou vypracovány jako přesné stažení partitury²⁶⁾ do co nejmenšího počtu osnov.

V připojených analýzách znamená každá vodorovná řádka jednu taktovací dobu. V prvním sloupci je pro orientaci uvedeno pořadové číslo taktu. Druhý

²⁶⁾ Viz seznam pramenů.

Příklad 1.

Příklad 1. Vítězství bude naše, takt 1. - 10

(♩=160)

1. 2. 3.

trombe

mf tutti

4. 5. 6.

cresc.

7. 8. 9. 10.

tromba 3. *ff* corni

vl., ob. *mf*

vcl.

fg, trbnc

cb

sloupec zachycuje orientační schéma akordu. Ve třetím sloupci je uveden typ akordu podle třídění, respektujícího akordickou strukturu a zhruba i historickou posloupnost, jak bylo shora vyloženo (typy A, B, C, D, E). Ve čtvrtém sloupci je disonantní charakteristika (u negativní charakteristiky uvádím písmeno K — konsonance).

Pátý sloupec, nadepsaný neakordické tóny, zaznamenává disonantní charakteristiku, o kterou je akord neakordickými tóny obohacen. Šestý sloupec zachycuje harmonické funkce podle shora vyložených zásad, v sedmém sloupci je vyznačena vládnoucí tónina, popřípadě u hudby tonálně víceznačné obě tóniny, v nichž má akord srozumitelnou harmonickou funkci. U tonálně neurčitých ploch jsou tóniny pouze hypotetické, což je vyjádřeno otazníkem.

Platnost údajů ve všech sloupcích kromě pátého trvá i v následujících řádcích (sčítacích dobách), dokud není uveden údaj nový. Výjimku činí pátý sloupec

Číslo taktu	Orient. schéma akordu	Typ akordu	Charakteristika	Neakordické tóny	Funkce	Tonalita
1	34	B	K		T	d
				12		
				12		
2				12		
	12221	E	126		DST – (DST)	d – B
3	332	C	26		TDF – D	
				12		
				12		
4				12		
	43	B	K		+D – L	
5	233	C	26		S – SLT	
				12		
				12		
	332	C	26		DS – SL	
6	332	C	26		TDF – D	
				12		
				2		
	332	C	26		(D) – (D)	
7	233	C	26		S – DS	d – F
	34	B	K		D – DT	
	3212	E	126		DS – DT	
8	43	B	K		TD – T	
	2	C	2		(D) – D	F – B
	3	A	K		S – T	
	5	A	K		T – D	
9	43	B	K		T – TD	B – g
	332	C	26		+D	g
10	34	B	K		T	

hudba
tonálně
víceznačná

hudba
tonálně
určitá

Příklad 2.

Příklad 2. Dramatická ouvertura, takt 200. - 212.

200. tutti *fff*

201.

202.

203.

204. *mf* vl., ob. vlc., cl. sub.

205. *p*

206.

207. *p sempre marc.*

208.

209.

210.

211.

212.

(„Neakordické tóny“), v němž každý údaj platí jen pro jeden řádek (taktovací dobu) a vztahuje se často k časové hodnotě ještě menší. Smysl údaje v 5. sloupci je, přesně řečeno, takovýto: „V rámci označené taktovací doby se vyskytuje neakordický tón (nebo tóny), obohacující akord vyznačenou disonanční charakteristikou.“

3. Akordický materiál

Nejprve shrneme poznatky o *akordické výzbroji* Víta Nejedlého, tj. o souhrnu souzvukových druhů, které mají ve zkoumaných skladbách význam samostatných akordů (nikoli tedy průběžných harmonií). Prozatím nebereme v úvahu jejich četnost ani trvání.

Akordický materiál VBN zahrnuje celkem 27 souzvukových druhů, kdežto materiálem DO je 124 souzvukových druhů (z toho v DOK jich nalézáme 79, v DOS 92). Srovnáme-li tato čísla s absolutním počtem možných souzvukových druhů, který činí (včetně jednozvuku) 351, zjistíme, že ve VBN využil Vít Nejedlý akordicky přibližně jedné třináctiny možných souzvuků, kdežto v DO více než jedné třetiny. Množství různých akordů v DO je skutečně překvapující, zvláště když si uvědomíme, že jde o skladbu poměrně krátkou. Při dílčím pohledu na jednotlivé stavebné části DO pohybuje se využití souzvukového materiálu

Analýza příkladu 2.

Číslo taktu	Orient. schéma akordu	Typ akordu	Charakteristika	Neakordické tóny	Funkce	Tonalita	
200	34	B	K		T	h	hudba tonálně určitá
201							
202							
203	5	A	K		T		hudba tonálně víceznačná (s převahou tonálního centra c)
	23	C	2	1	T+S — LS	h — c	
204	jednoz.	A	K		S — D		
	1	C	1		DS — DL		
205	4	A	K		+DS — T		
	3	A	K	2	S — +T		
206	6	C	6		S — DF		
207	2	C	2		FD — TD		hudba tonálně neurčitá
	4	A	K	6	-F — T		
208	3	A	K		T+S — DS	h? — c?	
	5	A	K	6	T — L		
209	4	A	K	2!	L — F		
	5	A	K		T — L		
210	1	C	1		D+D — +SD		
	1	C	1		DL — LS		
211	33	C	6		DS — D-S	h? — D?	hudba tonálně určitá
	5	A	K		T	D	
212	3	A	K	2!	T		
	3	A	K	1	-D		

kolem jedné čtvrtiny, což je stále míra velmi vysoká. Akordický materiál DOK je relativně poněkud chudší, což souvisí s introdukční, resp. kodovou stavebnou funkcí této hudby. Větší rozmanitost akordů v DOS je příznačná pro evoluční spád, jímž se rychlý střední díl vyznačuje. Využití celkového souzvukového materiálu je názorně patrné z tabulky 1.

Příklad 3.

Příklad 3. Dramatická ouvertura, takt 284. - 290.

Adagio molto

284. vl., cl. 285. 286. 287.

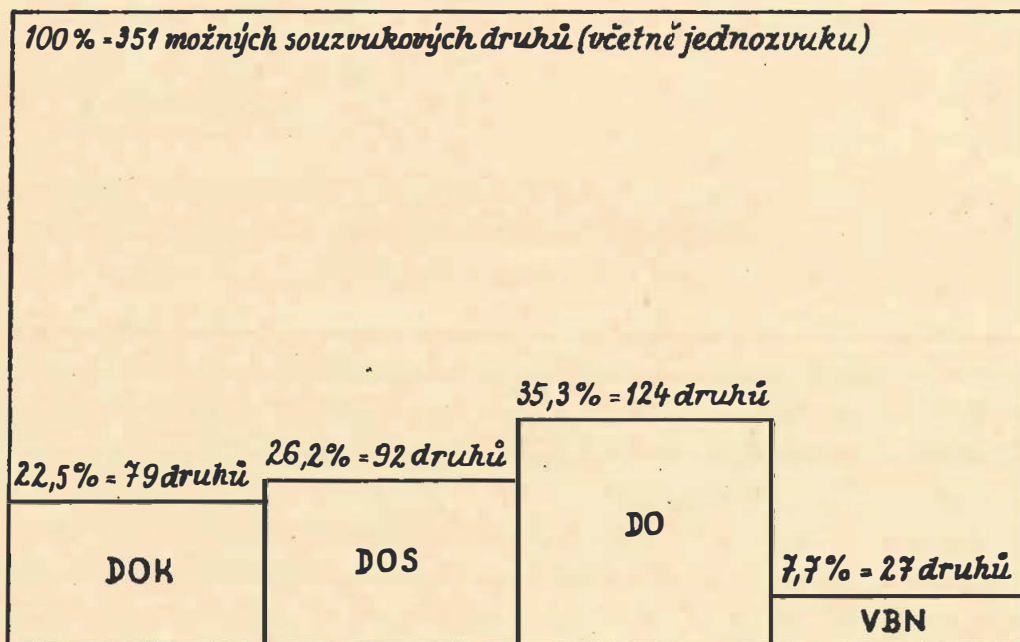
fg. cor.

288. vl., ob. 289. 290.

cor. vcl., cl. fg. cb. mf

Tab. 1.

ROZSAH AKORDICKÉ VÝZBROJE



Analýza příkladu 3.

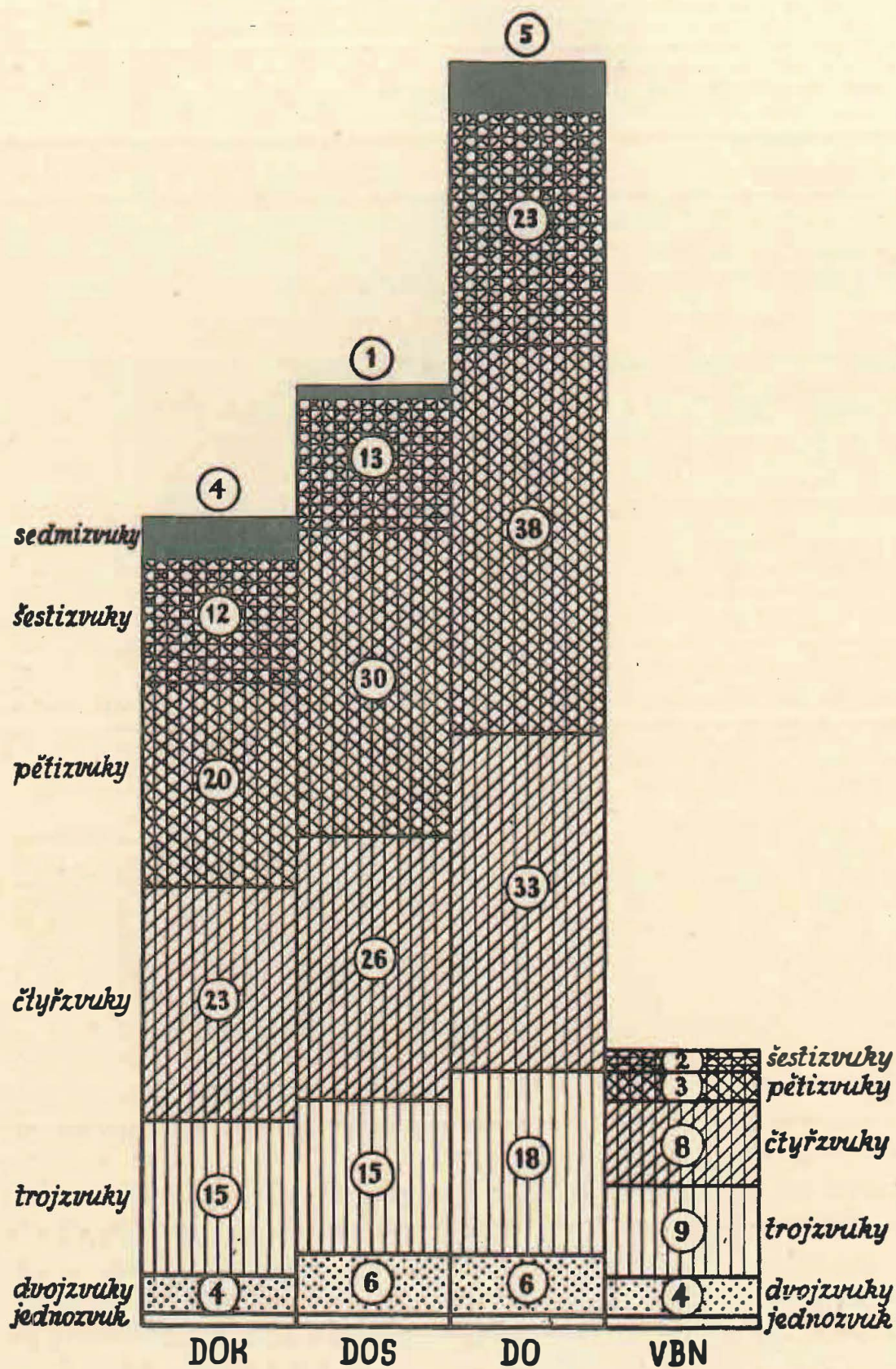
Číslo taktu	Orient. schéma akordu	Typ akordu	Charakteristika	Neakordické tóny	Funkce	Tonalita	
284	jednoz.	A	K		T	D	
285	232	E	2		LDTS		hudba tonálně určitá
	143	C	1		ST		
				11			
286	124	E	126		DT		
287	134	D	01		-ST		
	44	D	0	26	SF — DT	D — c	hudba tonálně víceznačná
	331	E	16	11!	TL — DF	c — f	
288	1233	E	126		+DS — TLS		
				11			
	23111	E	1126		+DFS— SLT	c? — f?	
				12			
289	142	D	126		FT — SD	f? — b?	
				1			
	323	C	2	2!	TD — D		hudba tonálně neurčitá
	4	A	K		S — T		
290	314	D	01		+SF — T-F		
	1421	E	126		SFD — TFD		

Přístupme nyní k roztržení akordické výbroje podle počtu tónů tvořících akord, tj. *podle souzvukových tříd*. Absolutní počet zástupců jednotlivých souzvukových tříd ukazuje tabulka 2.

Na první pohled je zřejmé, že harmonická výbroj DO je oproti VBN bohatší zejména ve vyšších souzvukových třídách, přičemž sedmizvuky se ve VBN už vůbec nevyskytují. Přesto nesmíme přehlédnout, že třída šestizvuků ve VBN zastoupena je, i když spoře. (Jeden z těchto šestizvuků se objevuje hned ve 2. taktu VBN, viz notový příklad 1.). Přítomnost šestizvuků je nesporně příznakem jisté odlišnosti akordické výbroje VBN od klasického i romantického stylu. A tak je

Tab.2

PŘEHLED AKORDICKÉ VÝZBROJE PODLE SOUZZVUKOVÝCH TŘÍD



přehled zastoupení souzvukových tříd v akordické výzbroji nejen nápadným dokladem stylové odlišnosti obou analyzovaných děl, ale při bližším zkoumání poukazuje i na jejich na první pohled málo patrné příbuzné stylové rysy.

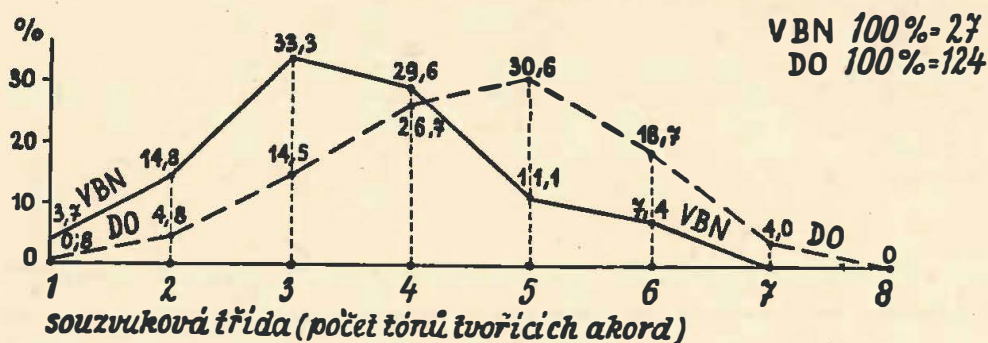
Při srovnávání DOK a DOS si povšimneme, že harmonická výzbroj DOS je bohatší zejména ve třídě pětizvuků a čtyřzvuků, kdežto nejvyšší použitá třída sedmizvuků je širě zastoupena v DOS. Tento zjev souvisí se stavebným i obsahovým záměrem skladatele. Krajní části DO jsou zvukově hutnější, rychlý střed představuje nevelké, ale přece patrné odlehčení zvuku, klene se jako oblouk mezi dvěma těžkými pilíři krajních částí. Obsahově můžeme chápat krajní části, poznamenané výskytem nejsložitějších souzvuků, jako výraz hluboce tragických pocitů umělce nad fašistickou porobou jeho vlasti²⁷⁾, kdežto střední díl, harmonicky poněkud vylehčený, ovládaný útočným pochodovým rytmem a vrcholící fanfárovými intonacemi,²⁸⁾ představuje bojovou výzvu k překonání dusné bezvýchodnosti.

Je ostatně zajímavé, že i ve VBN nacházíme relativně nejsložitější akordy (v tomto případě šestizvuky a pětizvuky) takřka výhradně v introdukci a v kodě. Tyto krajní části mají výrazný podíl na monumentálním, umělecky zobecňujícím vyznění celého pochodu, na jeho povznesení nad žánr hudby užitě, do oblasti symfonické stylizace.²⁹⁾

Pro názornější srovnání vnitřní skladby akordické výzbroje obou zkoumaných děl vypočítal jsem procento zastoupení souzvukových tříd pro každé dílo zvláště (nikoli tedy už vzhledem k absolutnímu počtu všech možných souzvukových druhů, nýbrž vzhledem ke skladatelovu výběru, který činí u VBN 27 druhů, u DO 124 druhů). Výsledek shrnuje tabulka 3.

Tab.3.

PERCENTUÁLNÍ ZASTOUPENÍ SOUZZVUKOVÝCH TŘÍD V AKORDICKÉ VÝZBROJI



²⁷⁾ Srv. Jiránek, cit. d. str. 318.

²⁸⁾ Viz Jiránekův rozbor s notovými příklady, cit. d. str. 316—317.

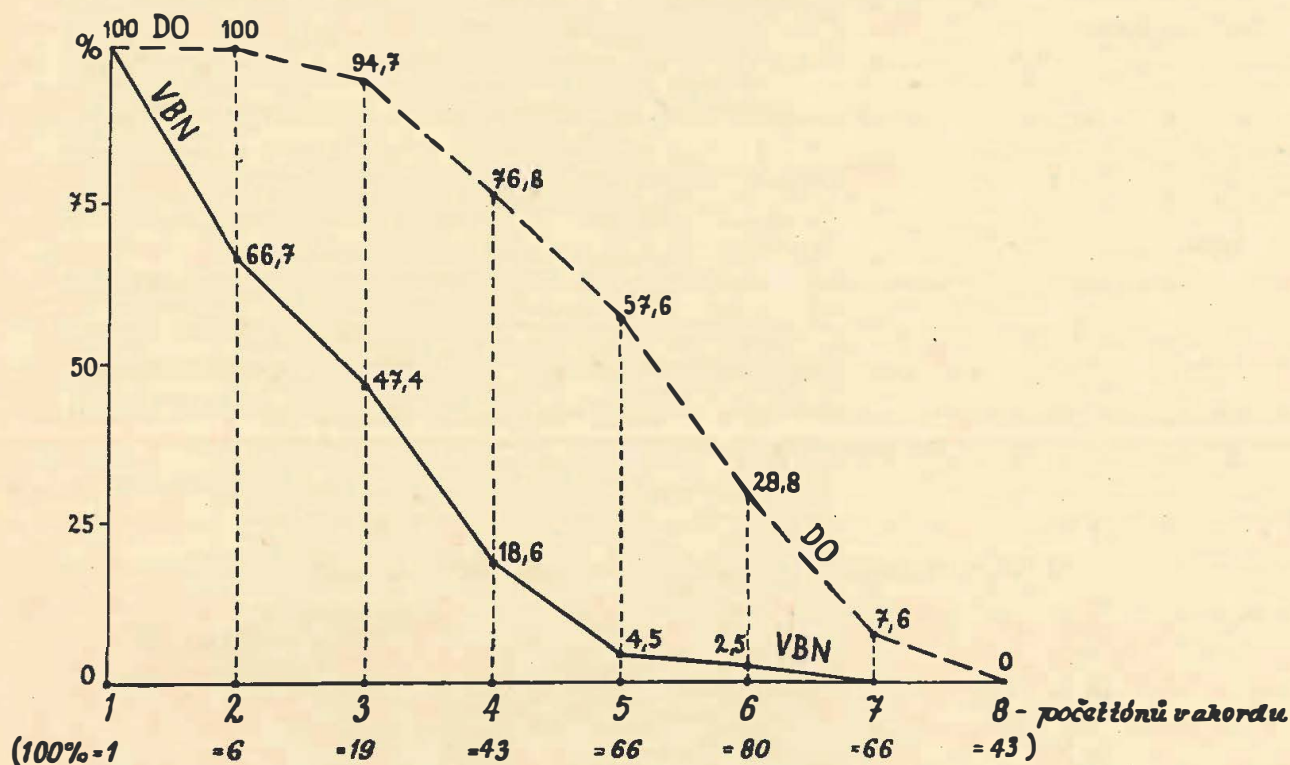
²⁹⁾ Toto žánrové vymezení správně konstatuje Jiránek, když na str. 340 cit. d. mluví o „symfonickém pochodu jako o symfonické básni v malém“. V předchozím rozboru však mohl toto tvrzení dokumentovat ještě přesvědčivěji, kdyby si byl hlouběji všiml právě introdukce a kody s jejich příznačně „symfonickými“ odchylkami od běžné pochodové symetrické struktury i od harmonického jazyka prostých masových písní.

Vrcholy obou křivek ukazují, že těžiště akordické výbroje leží u VBN v trojzvucích, kdežto u DO v pětizvucích. U těchto tříd také pozorujeme největší rozdíly poměrného zastoupení v akordické výbroji (největší vzdálenosti mezi křivkami). Relativní zastoupení čtyřzvuků je naopak téměř stejné.

Jiný způsob interpretace akordické výbroje představuje tabulka 4., v níž je zakresleno procento využití té které souzvukové třídy. Zde se opírám o konečný počet souzvukových druhů v jednotlivých třídách, jak jej zjistil Janeček,³⁰⁾ a tento počet беру pro každou třídu jako 100%.

Tab.4.

MÍRA VYUŽITÍ SOUZZVUKOVÝCH TŘÍD V AKORDICKÉ VÝZBROJI



Tento způsob znázornění je snad nejvhodnější pro zjištění stylových rozdílů a jeho účelnost by ještě více vynikla při srovnávání většího počtu autorů. U VBN je nápadný pokles zejména ve třídě čtyřzvuků, jejíž míra využití odpovídá spíše stylu klasickému než romantickému. Naopak pokračování křivky až do třídy šestizvuků je rysem novodobého harmonického myšlení, jak už bylo vyloženo. Pravidelný, téměř spojitý průběh křivky DO je výrazem širokého a ve vymezené oblasti stejnoměrného výběru akordické výbroje.

³⁰⁾ Srv. tabulku v cit. d. na str. 40.

Přístupme nyní ke kvalitativně diferencovanějšímu zkoumání a všimněme si *souzvukových druhů jednotlivě*.

Celkový seznam akordů, seřazených podle orientačních schémat, by zabral příliš mnoho místa, proto zde uvádím alespoň *přehled nejvíce využitých akordů*, jejichž trvání ve skladbě přesahuje 9 taktovacích dob.

DO

Pořadí	Or. schéma	Typ	Dis. char.	Trvání	Frekvence	Setrvačnost
1.	jednozvuk	A	K	50	16	3,13
2.	3131	E	01	30	4	7,50
3.	34	B	K	26	11	2,36
4.	43	B	K	25	16	1,51
5.	5	A	K	23	10	2,30
6.	2222	D	026	23	7	3,29
7.	33	C	6	18	15	1,20
8.	331	E	16	16	7	2,29
9.	214	E	12	16	4	4,00
10.	41	C	1	15	8	1,88
11.	143	C	1	15	7	2,14
12.	1233	E	126	15	7	2,14
13.	3221	E	12	15	5	3,00
14.	21	E	12	14	9	1,56
15.	142	D	126	14	7	2,00
16.	232	E	2	13	4	3,22
17.	6	C	6	12	8	1,50
18.	4	A	K	11	9	1,22
19.	3	A	K	11	8	1,38
20.	233	C	26	11	8	1,38
21.	1421	E	126	11	7	1,57
22.	332	C	26	11	6	1,83
23.	31	D	1	11	3	3,67
24.	421	E	126	10	5	2,00
25.	42	C	26	10	4	2,50

VCN

1.	43	B	K	205	94	2,18
2.	34	B	K	171	58	2,95
3.	332	C	26	95	60	1,58
4.	233	C	26	26	18	1,44
5.	323	C	2	12	5	2,40
6.	44	D	O	10	8	1,25
7.	124	E	126	10	3	3,33

Ve VCN ovládají začátek přehledu akordy typu B a C, tedy klasický harmonický materiál. Na prvních třech místech, daleko před ostatními, nacházíme durový trojzvuk (43), mollový trojzvuk (34) a dominantní čtyřzvuk (332). To je pořadí podle trvání — podle frekvence by se dominantní čtyřzvuk dostal na druhé místo, těsně před mollový trojzvuk. Další dvě místa obsadily rovněž klasické čtyřzvuky: zmenšeně malý (233) a mollový (323). Na šestém a sedmém místě, s celkovým trváním po 10 taktovacích dobách, je zvětšený čtyřzvuk (44) a dominantní čtyřzvuk se sextou místo kvinty (124). Zvětšený čtyřzvuk patří ke klasické výzbroji, častěji se však objevuje až u romantiků. Čtyřzvuk 124 se už u klasiků vyskytoval hojně, ovšem jen jako průběžná harmonie při průtahu sexty ke kvintě dominantního septakordu. S tímto průtažným souzvukem se zacházelo stále volněji, až se koncem novoromantismu stal zcela samostatným akordem.³¹⁾ V hudbě 20. století ho s oblibou užívá a enharmonicky přehodnocuje Leoš Janáček (srv. závěr Tarase Bulby), a zejména Bohuslav Martinů. Je to jediný z více využitých akordů VCN s půltónovou disonanční charakteristikou a také jediný akord neterciové struktury.

Je zajímavé, že mezi hojnějšími akordy ve VCN není vůbec zastoupena skupina A, tj. jednozvuk a konsonantní dvojzvuky (žádný z nich se neobjevuje v celé skladbě více než dvakrát). To vyplývá z naprosté převahy klasické čtyřhlasé homofonní faktury v celém díle — neúplné akordy jsou tu vzácnými výjimkami. Tato faktura je jedním ze znaků přesné žánrové charakteristiky pochodu.³²⁾

Akordů typu D, tzv. „alterovaných“, je ve VCN překvapivě málo. Je zde zřejmá tendence vyhýbat se chromaticky deformovaným souzvukům, typickým pro „tristanovsky“ přecitlivělou hudební řeč pozdního novoromantismu. Námět, lapidárně vyjádřený názvem pochodu *Vítězství bude naše*, si sám vyžadoval hudební řeč mužně přímočarou, bez mlhavých polotónů, v níž se mohly spíše než chromaticky „změkčené“ čtyřzvuky uplatnit zvukově tvrdší mnohozvuky a souzvuky neterciové struktury (typ E). I když je ovšem takových akordů mnohem méně než souzvuků „klasických“, je přece pozoruhodné, že jeden z nich se dostal i do našeho přehledu.

³¹⁾ To jsem podrobně dokumentoval v disertační práci „Smetanova harmonie“ (Archiv UK).

³²⁾ Srv. Jiránek, cit. d. str. 336.

Přehled nejvíce využitých akordů v **DO** zahajuje jednozvuk, na druhém místě je vyložene novodobý akord 3131, pětizvuk vzniklý kombinací dvou durových trojzvuků v poměru velké tercie. Jednozvuk je výrazný reprezentant typu A, tedy historicky nejstaršího vývojového stupně hudby, pětizvuk 3131 patří zase k typu E, je to akord typicky novodobý. Jednozvukem začíná celá skladba i její jednotlivé oddíly³³), pětizvukem 3131 skladba končí (díky závěrečné čtyřtaktové výdrži akordu a — cis — e — f — gis se tento souzvuk také dostal na přední místo v přehledu, ačkoliv se celkem v DO objevuje jenom čtyřikrát). Disonantní charakteristika pětizvuku 3131 je 01, přitom půltónový disonantní prvek je součástí sestavy 313, jež je obzvláště citlivá na úpravu.³⁴) Jde totiž o kvintakord s durovou i mollovou tercií, které znějí přijatelně v úpravě velké septimy, avšak velmi drsně v úpravě malé sekundy nebo malé nóny. Vít Nejedlý záměrně upravuje tento souzvuk co nejdrsněji a zdůrazňuje interval 1 úpravou malé sekundy.

Příklad prvních dvou akordů našeho přehledu ukazuje za mnohé jiné podstatu harmonického jazyka DO. Převládají v něm složité a drsně znějící soudobé vícezvuky (typ E), k nimž tvoří protiváhu především souzvuky typu A, tedy neúplné konsonance.

Úplné konsonantní trojzvuky (34 a 43) se sice v přehledu DO objevují na dalších dvou místech, ale oproti klasické normě je jejich četnost značně nízká. Nelze ovšem říci, že se jim autor důsledně vyhýbá — nenajdeme je sice na začátku ani na konci skladby, ale nápadně na sebe upozorňují na dynamických vrcholech rychlé střední části. Na prvním vrcholu nacházíme mollový trojzvuk h — d — fis (viz notový příklad 2., takt 200.—203.), na druhém vrcholu, těsně před koncem DOS, je zase durový trojzvuk h — dis — fis (takt 272.—275.). Předepsaná dynamika je v obou případech fff — tento údaj se v DOS na žádném dalším místě neobjevuje.

Další průběh přehledu nejvíce využitých akordů v DO není třeba podrobně rozebírat, neboť jen potvrzuje tendenci konstatovanou u prvních dvou souzvuků. Na 5. a 6. místě stojí vedle sebe zase dva akordy svou charakteristikou nejostřeji kontrastující: Prázdná kvinta nebo kvarta (5) a celotónový pětizvuk 2222 (který lze považovat za alterovaný dominantní nónový akord, a proto je řazen k typu D, ačkoliv jsou důvody i pro přiřazení k typu E). Na 7. místě je zmenšený trojzvuk (33), akord u klasiků neoblíbený, využívaný spíše v hudbě barokní, tedy souzvuk působící neotřele svou archaičností podobně jako souzvuky typu A. Dále následuje řada souzvuků s půltónovou disonantní charakteristikou (8.—15. místo), zvukově značně drsných. Na 16. místě je kvartový čtyřzvuk (232), na 17.—19. místě nacházíme prosté dvojzvuky. Na 20. místě je zmenšený malý čtyřzvuk (233) a teprve na 22. místě se shledáváme s dominantním čtyřzvukem

³³) Pomalá introdukce stejně jako její zkrácená repríza (viz začátek notového příkladu 3.) začíná oktávou D—d, rychlý střední díl začíná oktávou G—g.

³⁴) Srv. Janeček, cit. d. str. 129.

(332). Tomuto v klasickém stylu tak běžnému akordu se tedy Vít Nejedlý v DO vyloženě vyhýbá.

Kdybychom nejvíce využívané akordy v DO seřadili ne podle trvání, nýbrž podle frekvence, což je ovšem kritérium méně jemné, vypadal by přehled trochu jinak. Uvádím pořadí prvních pěti míst (frekvence vyšší než 9).

Pořadí	Or. schéma	Typ	Dis. char.	Frekvence
1.	jednozvuk	A	K	16
2.	43	B	K	16
3.	33	C	6	15
4.	34	B	K	11
5.	5	A	K	10

Na předchozích závěrech tento přehled nic podstatného nemění, je jenom dokladem, že konsonance, ač jsou v DO celkově v menšině, tvoří podstatnou složku harmonického materiálu a jsou tu skutečnou protiváhou bohatého a rozmanitého světa disonancí.

Při vzájemném *srovnání* přehledu nejvíce využitých akordů ve VBN a DO jsou na první pohled patrné především značné *stylové rozdíly*. Konstatovali jsme převážně klasicizující postoj autorův ve VBN a novodobou orientaci při výběru akordů v DO. Konsonantní trojzvuky spolu s dominantním čtyřzvukem mají ve VBN naprostou převahu (celkem 471 taktovacích dob z 592). To souvisí s intonačním základem VBN, jímž je masová píseň, s hluboce optimistickým námětem i se zaměřením k neširšímu okruhu posluchačů. V DO se konsonantní trojzvuky vyskytují ojediněle, zejména na vrcholech gradací, dominantní čtyřzvuk je prakticky opomíjen. Zato jsou v DO častější neúplné konsonance, především jednozvuk — nápadné je jeho využití na začátku stavebných dílů. Velkou převahu mají ostré, novodobé disonance, které se důrazně uplatňují i v závěru skladby. Harmonicko-stavebná koncepce DO je značně protiklasická: jestliže u klasické stavby nacházíme zpravidla pozvolné klenutí harmonického napětí s maximem disonantnosti na vrcholu a s klidnou konsonancí v závěru, zde je vzestup napětí hned na počátku velmi strmý a dosahuje brzy vysoké hladiny, která je na vrcholech dvakrát prudce přerušena neočekávanými konsonantními trojzvuky; závěrečná plocha i sám závěrečný akord je však zase ostře disonantní. Souvislost tohoto stavebního plánu s námětem DO je evidentní: dusný klid na počátku, pak neustálé nápory zoufalství a tragismu, po energickém vzepětí ve střední části krátké a prudké záblesky naděje a na závěr drásavé disonance, provokující a burcující výzva k činům.

Rozdílné rysy ve výběru akordického materiálu vyplynuly zřejmě z rozdílnosti námětů a zaměření obou děl. Všimněme si teď rysů *společných*, byť nebyly na první pohled tak zřejmé.

Je to především *protiklad konsonance a disonance*, který je v obou skladbách základem hierarchie akordického materiálu. Ve VBN má tento protiklad převážně klasickou uměřenost v podobě vztahu konsonantní trojzvuk: dominantní čtyřzvuk. V DO je protiklad maximálně vyhrocen mezi krajními body — jednozvukem a ostře disonantními vícezvuky neterciové struktury. Ale ani tento rozdíl v míře vyhrocenosti protikladu konsonance a disonance neplatí bez výhrad. Ve VBN najdeme místa, v nichž se nápadně uplatňují novodobé vícezvuky (hlavně v úvodu a kodě), v DO se zase na vrcholech prosazuje jas úplných konsonancí, disonantním okolím působivě zdůrazněný. Obě skladby tak vlastně využívají protikladu konsonance a disonance v řádově stejném rozsahu a liší se v tomto ohledu jen kvantitativně.

Druhý společný rys výběru akordů v VBN a DO je *odpor k akordům chromaticky „alterovaným“*, charakteristickým pro harmonickou výzbroj novoromantiků (typ D). Vít Nejedlý byl ve své tvorbě, stejně jako ve svém světovém názoru odpůrcem romantického „citového slabošství“,³⁵⁾ a tento základní rys jeho osobnosti se jasně projevuje i při tomto našem analytickém pohledu na jeho skladební prostředky.

Než opustíme přehled nejvíce využitých akordů, všimněme si ještě jejich *harmonické setrvačnosti*.

Ve VBN má nápadně vysokou setrvačnost trojzvuk 124 — jeho průměrné trvání je 3,33 taktovací doby. Je to v celé skladbě vůbec nejvyšší akordická setrvačnost vedle ojedinělého čtyřzvuku 232 (kvartového akordu), který se objevuje v kodě s výdrží 7 taktovacích dob. Na prvních dvou místech v pořadí podle setrvačnosti jsou tedy ve VBN novodobé disonance neterciové struktury (typ E). To potvrzuje náš předchozí závěr, že tyto souzvuky přes svou malou početnost tvoří podstatnou součást harmonické výzbroje VBN, neboť skladatel dlouhými výdržemi zvláště zdůraznil jejich akordickou samostatnost.

Z trojice nejčastějších akordů VBN má nejvyšší setrvačnost mollový trojzvuk (2, 95), značně menší je setrvačnost durového trojzvuku (2,18), nejmenší u dominantního čtyřzvuku (1, 58). Tyto hodnoty jsou vypočítány na základě poměrně velkých čísel, a jsou proto značně průkazné. Prvenství mollového trojzvuku vyplývá zejména z charakteru hlavního pochodového tématu, zakotveného sice v B dur, ale často vybočujícího do paralelní tóniny g moll, takže v celkovém dojmu mollový tónorod téměř převládá. Tento dojem vyvolávají právě dlouhé výdrže tóniky g moll, které přispívají k vážné a energické rozhodnosti, charakteristické pro výraz tématu.³⁶⁾ Nízká setrvačnost dominantního čtyřzvuku nazna-

³⁵⁾ Příznačná je např. mladistvě radikální formulace z jeho kritické recenze koncertu České filharmonie 10. 10. 1934: „Regerova Romantická suita je typickou ukázkou formální bezradnosti a citového slabošství, typických vlastností všech novoromantických skladatelů“. (Vít Nejedlý, *Kritiky a stati o hudbě* (1934—1944), Knižnice Hudebních rozhledů roč. II sv. 3, Praha 1956, str. 17).

³⁶⁾ Tím doplňuji melodickou a intonační analýzu Jiránkovu, který konstatuje, že páteří hlavního motivu je kvartsextakord paralelní tóniny mollové (cit. d. str. 333). Dále srovnává téma s vyloženě

čuje, že Vít Nejedlý ve VBN tak často používal tohoto akordu ne pro jeho zvukové kvality, nýbrž převážně pro jeho vlastnosti funkční — je zde nejčastějším modulačním akordem při hojných přechodech mezi paralelními tóninami. Ne přítomnost delších výdrží dominantního čtyřzvuku je další rys, odlišující harmonický jazyk VBN od romantického; právě na místech harmonicky graduujících, kde se romantikové obvykle uchýlovali k výdržím dominantního, popřípadě zmenšeného čtyřzvuku, užívá Nejedlý akordů novodobých, jak bylo konstatováno shora.

Tendence k dlouhým výdržím ostrých disonancí je zvláště patrná v DO, kde podle harmonické setrvačnosti je na prvním místě pětizvuk 3131 (setrvačnost 7,50), který je také závěrečným akordem skladby. Setrvačnost vyšší než 3 taktovací doby mají dále souzvuky 214 (4,00), 31 (3,67), 2222 (3,29), 232 (3,22) a jednozvuk (3,13). 214 je mollový trojzvuk zahuštěný velkou sekundou, 31 je neúplný zvětšený čtyřzvuk, 2222 je velký pětizvuk se sníženou kvintou, lze jej chápat též jako výsek celotónové stupnice, 232 je čtyřzvuk složený z čistých kvart. S výjimkou jednozvuku jsou to vesměs disonance typu E (214 a 232) nebo D (31 a 2222). Žádný z těchto akordů nepatří ke klasickému harmonickému materiálu.

Z úplných konsonantních trojzvuků má v DO mollový setrvačnost více než o polovinu vyšší (2,36) než durový (1,51), u dominantního čtyřzvuku (1,83) není výpočet setrvačnosti průkazný pro jeho malou frekvenci.

Srovnání harmonické setrvačnosti nejvíce využitých souzvuků v obou skladbách pozoruhodně obohacuje naše poznatky o jejich *shodných stylových rysech*. Nápadné jsou výdrže novodobých disonancí, příznačné nejen pro DO, ale i pro VBN. Specifickým rysem DO je kromě toho i vysoká setrvačnost jednozvuku. Konsonantní trojzvuky mají ve VBN setrvačnost celkově asi o 25 % vyšší než v DO, u obou skladeb je přitom téměř stejný jejich vzájemný poměr: setrvačnost mollového trojzvuku o polovinu převyšuje trojzvuk durový. Nebude patrně nesprávné, uvedeme-li tento zjev do souvislosti s vážným zaměřením skladatelovy osobnosti i s tragickou atmosférou obou námětů. Ve VBN je nápadná nízká setrvačnost dominantního čtyřzvuku; v tom lze vidět rys do jisté míry protiklasický, naznačující společné stylové kořeny s DO, kde je dominantní čtyřzvuk vysloveně opomíjen.

Opouštíme teď individuální pohled na jednotlivé souzvukové druhy a shrneme poznatky z *třídění akordů podle disonantní charakteristiky* na základě zásad, vyloučených v kapitole 2. Graficky jsou tyto poznatky znázorněny v tabulce 5.

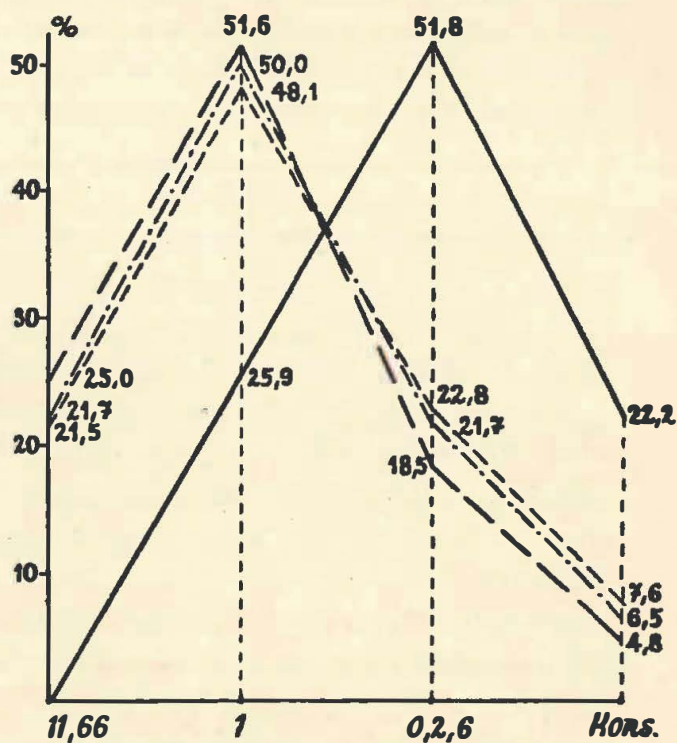
mollovou melodií Pochodu jednotné dělnické fronty (str. 340). Podrobnější harmonický rozbor v Jiránkovi chybí a tonální plán je sledován jen povrchně (nelze např. souhlasit s poznámkou 100 na str. 339, že „hlavní myšlenka exponována v hlavní tónině bez tonálních vybočení — (B dur)“). Proto také považuji za nedostatečně doložené Jiránkovo shrnutí srovnávací analýzy na str. 339: „Vedle harmonického typu pochodu Smetanova a rytmičského Sukova objevuje se nám tak nyní v oblasti symfonického pochodu nový typ melodický.“ Zde se Jiránek dopustil přílišného zjednodušení problematiky.

Tab.5.

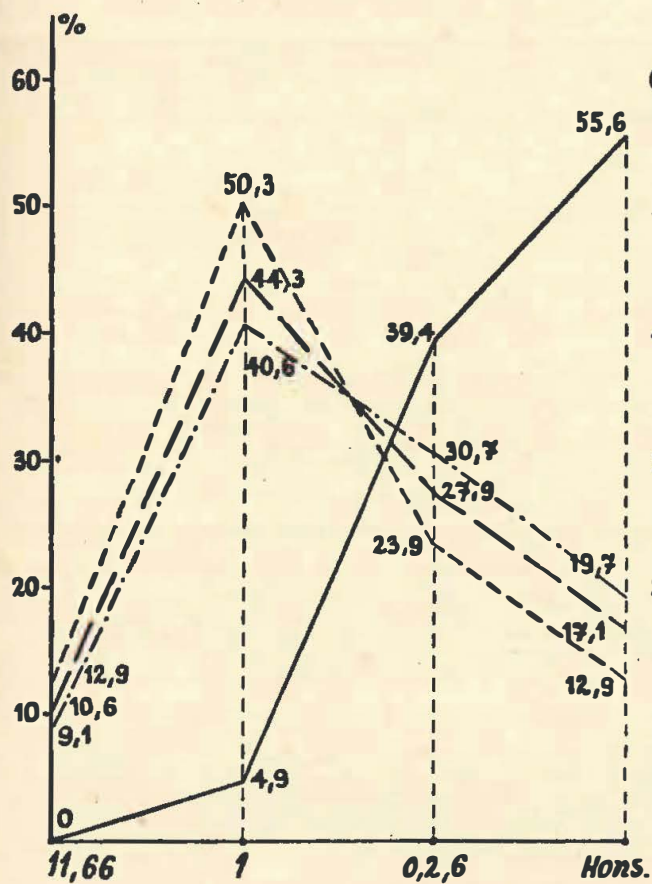
a) v rámci akordické výzbroje

DISONANTNÍ CHARAKTERISTIKA

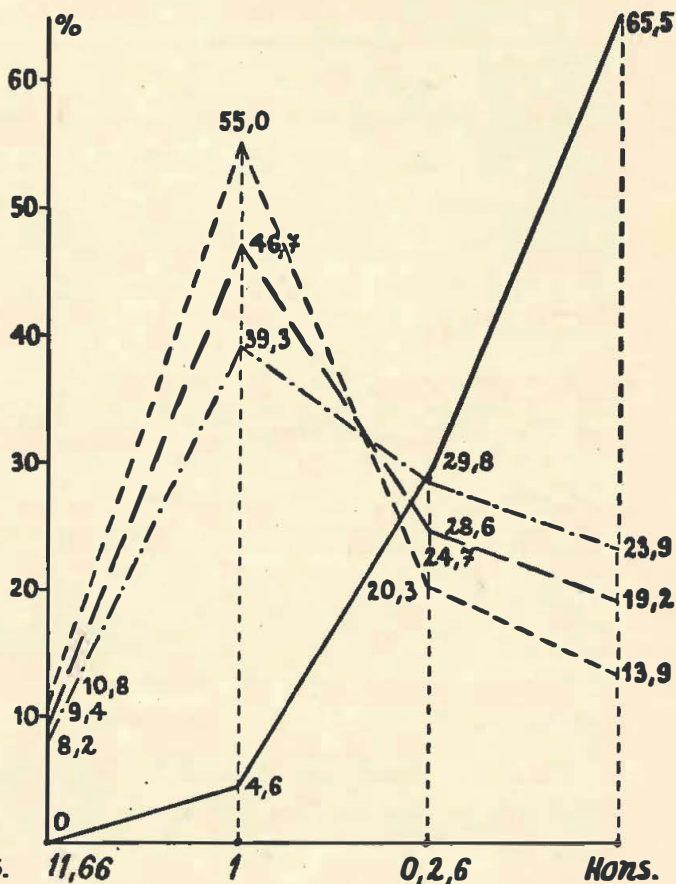
----- DOK
 -.-.-.-.- DOS
 - - - - - DO
 ————— VBN



b) v rámci frekvence užitých akordů



c) v rámci trvání užitých akordů



Na vodorovné ose jsou znázorněny čtyři souhrnné skupiny disonantních charakteristik akordů od zvukově nejostřejších až po konsonance. Svislá osa představuje procento z celkového počtu akordů v té které skladbě.

Tabulka 5a) nepřihlíží k frekvenci ani k trvání akordů, zaznamenává pouze rozvržení celkové akordické výzbroje. Více než polovinu této výzbroje tvoří v DO ostré disonance s půltónovou charakteristikou, kdežto ve VBN mírnější disonance bez této charakteristiky. Zbývající necelá polovina akordické výzbroje je v DO rozdělena mezi nejostřejší disonance (s půltónovým střetnutím) a disonance mírné, přičemž na konsonance zbývá necelá dvacetina. Ve VBN se naopak nejostřejší disonance vůbec neobjevují a zbylá polovina je zhruba stejnoměrně rozdělena mezi ostré disonance a konsonance.

Tabulka 5b), sestavená podle frekvence akordů, je kvantitativně přesnější a její srovnání s tabulkou a) ukazuje že harmonické výzbroje je využito nestejně. U DO pozorujeme pokles zejména ve skupině nejostřejších disonancí, který je kompenzován vzrůstem ve skupině konsonancí a částečně i mírných disonancí. Nejostřejší disonance tedy i v DO představují spíše výjimečně využívanou součást akordické výzbroje, kdežto konsonance jsou přece jen častější, než jak by se zdálo podle struktury akordické výzbroje. Ostré disonance s charakteristikou 1 si však i z tohoto hlediska udržují vedoucí postavení. Nápadně se změnila křivka VBN — přihlédnutí k frekvenci akordů ukázalo názorně naprostou převahu konsonancí. Oproti nim je zde frekvence mírných a zejména ostrých disonancí značně nižší.

Nejjemnější kvantitativní měřítko, totiž trvání akordů, je uplatněno v tabulce 5c), která ukazuje u obou skladeb ještě další korekci ve prospěch konsonancí. Celkově zaujímají konsonance u VBN téměř dvě třetiny časového trvání, u DO asi jednu pětinu. Mírné disonance mají u obou skladeb zhruba stejné trvání — kolem jedné čtvrtiny celkového počtu taktovacích dob. Podíl ostrých disonancí tvoří ve VBN ani ne dvacetinu, kdežto v DO téměř polovinu. Nejostřejší disonance (s půltónovým střetnutím) ve VBN chybí, v DO se objevují na necelé desetinu taktovacích dob.

Srovnání tří grafů tabulky 5. vede k závěru, že harmonické výzbroje je v DO využito mnohem rovnoměrněji než ve VBN — křivka DO si ve všech obrazech v podstatě zachovává svůj tvar, kdežto průběh křivky VBN je značně odlišný.

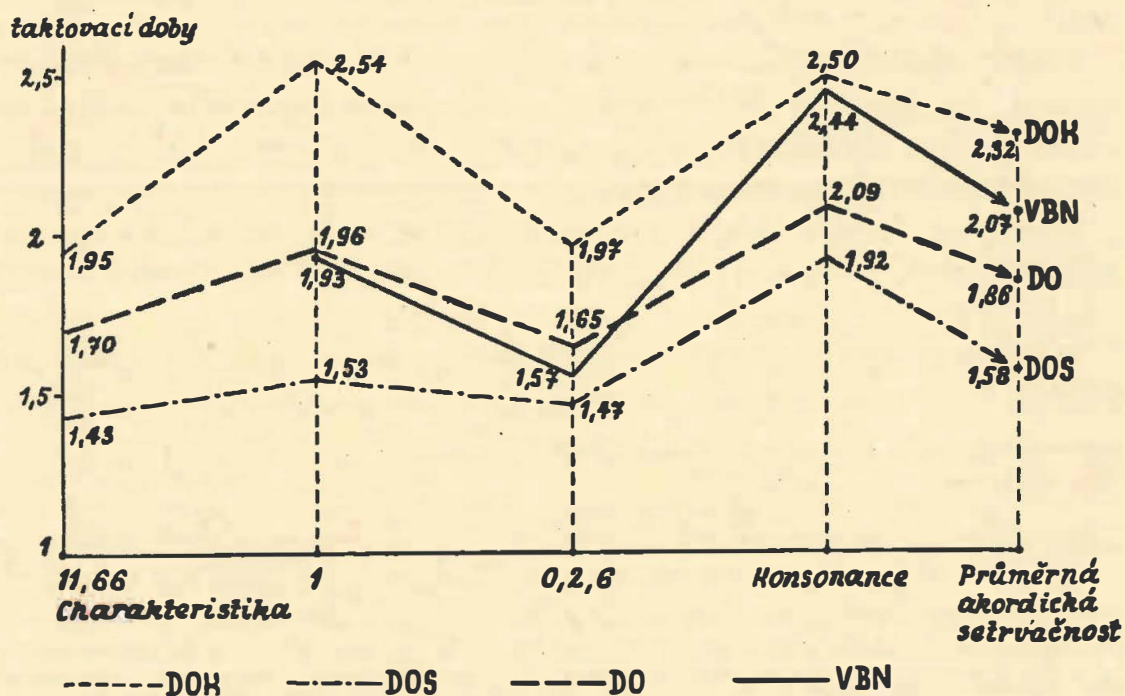
Celkově dokumentuje třídění akordů podle disonantní charakteristiky těsnou souvislost výběru harmonických prostředků s náměty skladeb. Zřetelná převaha ostrých a nejostřejších disonancí charakterizuje DO jako „dílo nejvyšší, zoufalé bolesti“, nadpoloviční většina konsonantních akordů a nepatrný podíl ostrých disonancí jsou zase příznačné pro VBN, onen „hymnus nezlomné víry v konečné vítězství“.³⁷⁾

³⁷⁾ Tato charakteristika obou skladeb je převzata z Jiráňka, cit. d. str. 341, kde se praví: „Něco málo přes rok odděluje obě tato díla, jež vzešla v podstatě z téže vlastenecko-občanské inspirační sféry umělcova života — a přece jaký mezi nimi zdánlivě až propastný rozdíl: Tam dílo nejvyšší,

Křivky pro jednotlivé stavebné díly DO mají v podstatě stejnou tendenci jako křivka pro celou skladbu — nízký rozptyl potvrzuje, že získané výsledky jsou dostatečně statisticky průkazné. Relativně největší difference se projevují v tabulce 5c — křivky DOK a DOS se uprostřed tabulky zřetelně kříží. To poukazuje na poměrnou převahu akordů ostře disonantních v DOK, kdežto v DOS se uplatňuje více akordů mírně disonantních a konsonantních. Je to v souladu s poznatky získanými už rozбором akordického materiálu podle souzvukových tříd o větší zvukové zatěžkanosti krajních dílů oproti nadlehčenějšímu dílu střednímu. Křivka DOS je relativně bližší křivce VBN, což souvisí jak s podobností žánrovou (pochodové a fanfárové intonace), tak se společnými rysy námětovými (bojová výzva se záblesky optimismu). Křivka DOK naopak představuje extrémní vyhocení žánrového i obsahového protikladu obou děl (tragicky zachmuřené symfonické Adagio u DOK a optimisticky jasný pochod ve VBN).

Rozdíly mezi tabulkou 5b) a 5c) jsou málo patrné, jejich podstata však vynikne, zkoumáme-li *akordickou setrvačnost*. Výsledky shrnuje tabulka 6.

Tab. 6. AKORDICKÁ SETRVAČNOST podle souhrnných skupin disonantní charakteristiky



Průměrná akordická setrvačnost je u srovnávaných skladeb jen nepatrně rozdílná a i průběh obou křivek má nápadně podobnou tendenci. Ukazatel harmo-

zoufalé bolesti, zde naopak hymnus nezlomné víry v konečné vítězství. Není tu však nepochopitelné záhady. Před rokem viděl skladatel na jedné straně jen svou ubohou trpící vlast a na druhé straně jedno snadné vítězství nacistů za druhým a na všech bojištích Evropy... Nyní však, po vstupu Sovětského svazu do války, byl hluboce přesvědčen, že nastala rozhodující chvíle boje, o jehož konečném výsledku ani na chvíli nezapochyboval.“

nické setrvačnosti zde zvýrazňuje především společné rysy obou děl (což jsme konstatovali už při průzkumu jednotlivých akordů).

Všechny křivky tabulky 6. mají dva vrcholy: jeden ve sloupci ostrých disonancí (s půltónovou charakteristikou), druhý v oblasti konsonancí. Naopak setrvačnost mírných disonancí a v DO také disonancí nejostřejších je relativně nižší. Oba vrcholy křivek ukazují, že základním výrazovým prostředkem je u Víta Nejedlého *protiklad konsonancí a ostrých disonancí*, přičemž mírné a také nejostřejší disonance zůstávají spíše v pozadí, většinou se jen „mihnou“ v průběhu harmonického pohybu, ale nejsou pro ně příznačné dlouhé, výrazově nápadné výdrže. V tomto smyslu nám kvantitativní průzkum umožnil nejen podepřít, ale i kvalitativně zpřesnit závěry získané sledováním jednotlivých nejčastějších akordů.

Nápadné rozdíly v akordické setrvačnosti shledáváme při srovnání stavebných dílů DO. Setrvačnost DOK je celkově o $\frac{2}{3}$ taktovací doby vyšší než u DOS a rozdíly její úrovně v jednotlivých skupinách disonantní charakteristiky jsou vyhrančenější. To souvisí s volnějším tempem a s takřka expresionisticky vybičovanými výrazovými vzruchy krajních částí DO.³⁸⁾ Hybný střední díl si při svém vcelku stejnoměrném motorismu udržuje nižší a klidnější hladinu akordické setrvačnosti.

Třídění akordů podle disonantní charakteristiky teď doplníme přihlédnutím ke *struktuře akordů*. Jak bylo vyloženo ve 2. kapitole, rozeznáváme 5 typů zhruba odpovídajících historickému vývoji vícehlasé hudby. Jejich výskyt ve zkoumaných skladbách zachycuje tabulka 7.

Princip znázornění je obdobný tabulce 5., až na to, že zde nejsou zaneseny hodnoty pro jednotlivé stavebné díly DO. Grafy jsou natolik výmluvné, že se zdržím rozboru a přejdu hned ke shrnutí závěrů.

Tvar křivky DO je ve všech třech obrazcích tabulky 7 zhruba podobný, kdežto tvar křivky VBN v obrazci a) se od ostatních dvou podstatně liší — tím je opět dokumentována velká nerovnoměrnost využití akordické výzbroje ve VBN.

³⁸⁾ Že expresionistický zvukový ideál měl v estetických názorech Víta Nejedlého své významné místo, lze doložit zajímavým citátem z jeho disertační práce „Počátky moderní české harmoniky“ z roku 1936. Na konci statě o Zdeňku Fibichovi, v kapitole „Tritonus a malá sekunda“, se tam praví: „Oba tyto intervaly se uplatňují v prudkém úvodu ke třetímu jednání *Šárky* (str. 128), jež vykládati harmonicky je skoro vyloučeno. Zde prostě kumuloval Fibich různé disonance na sebe, aby dosáhl žádoucího prudkého, možno říci surového výrazu, jenž je podporován ještě stále se opakujícím rytmem.“ — Přitom jde ve skutečnosti o místo harmonicky celkem prosté, o sled běžných novoromantických akordů nad dominantní prodlevou. Zřejmě se do výkladu této pasáže promítly vlastní Nejedlého umělecké názory, pro něž hledal u Fibicha oporu (nezapomeňme na titul spisu „Počátky moderní české harmoniky“ — podtrhl V. F.). Nejedlého formulace o harmonicky těžko vyložitelném (ovšem na základě klasické teorie) kumulování disonancí se sice vůbec nehodí na zmíněnou pasáž z Fibichovy *Šárky*, ale zato přesně vystihuje charakter značné části vlastní Nejedlého předválečné tvorby. Krajiní části DO jsou typickým příkladem. (Nejedlého disertační práce „Počátky moderní české harmoniky“ vyšla jako 1. svazek VI. ročníku Knižnice Hudebních rozhledů v Praze 1960. Uvedený citát najdeme na str. 122.).

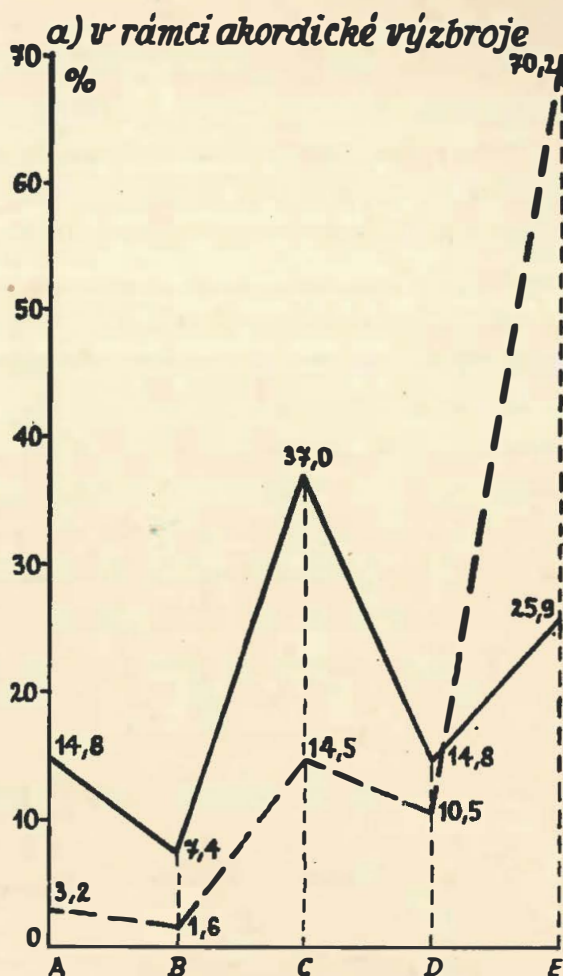
Tab. 7.

TYPY AKORDŮ

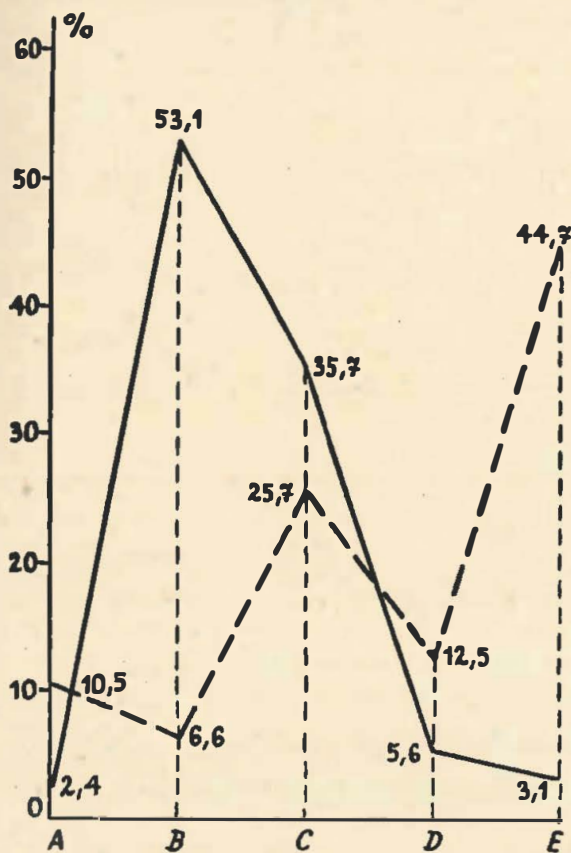
----- DO
 ——— VBN

A - jednozvuka konsonantní dvořzvuky

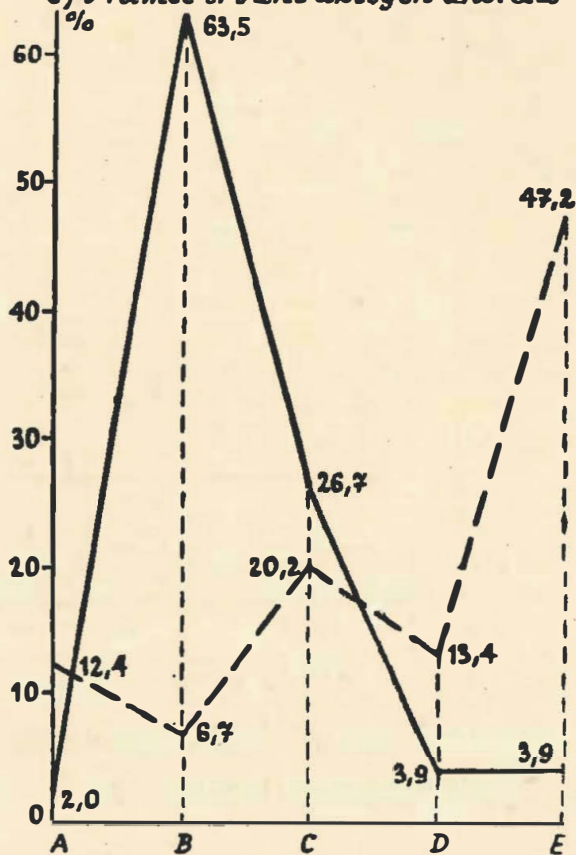
B - konsonantní trořzvuky

C - diatonické disonantní trořzvuky
a čtyřzvuky terciové struktury
(včetně velkého pětřzvuku)D - nediatonické disonantní trořzvuky
a čtyřzvuky terciové struktury
(včetně malého pětřzvuku)E - víceřzvuky a souřzvuky
neterciové struktury

b) v rámci frekvence užitých akordů



c) v rámci trvání užitých akordů



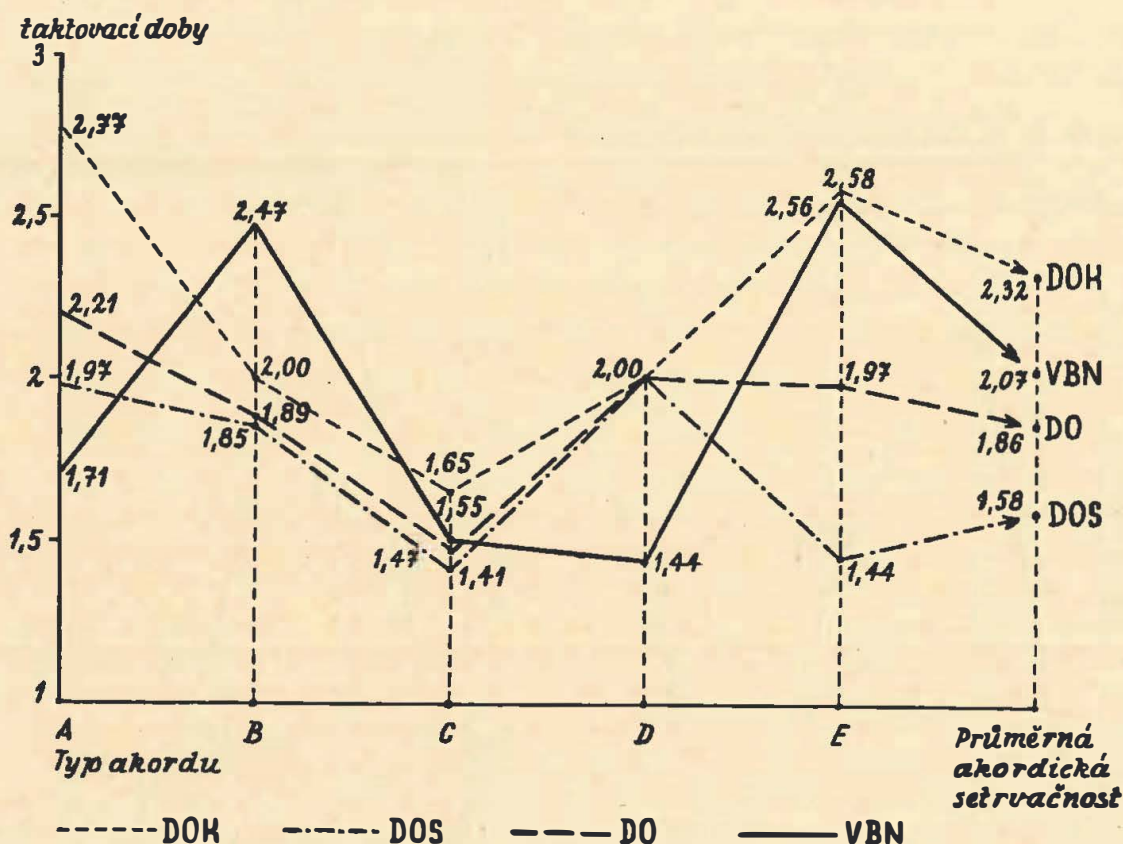
Poměrně nejvíce podobných rysů v průběhu obou křivek vykazuje obrazec 7a) znázorňující rozvržení akordické výzbroje. Toto konstatování je významné, neboť z něho vyplývá *společný stylový základ* obou skladeb. Charakteristické jsou vrcholy obou křivek u typů C a E a pokles u typu D — tedy obliba disonancí klasických a novodobých a nechuť k disonancím „romantickým“. Z obou vrcholů má ovšem u VBN primát typ C, u DO typ E. Přesto tvoří ve VBN novodobé akordy celou čtvrtinu akordické výzbroje, což nám i tuto skladbu bezpečně zařazuje do oblasti *harmonického stylu dvacátého století*.

Při kvantitativním hodnocení frekvence i trvání akordů (obrazec 7a a 7b) je průběh obou křivek vzájemně zcela rozdílný. *Protikladnost* obou skladeb tedy netkví ani tak ve stylovém základu, nýbrž spíše v oblasti *žánrové a námětové*, nikoli v samé harmonické výzbroji, ale v jejím nerovnoměrném využití. Zde mají křivky po jednom nápadném vrcholu, který je u VBN tvořen typem B (úplnými konsonancemi), u DO však typem E (novodobými disonancemi).

Tabulku 7. doplňuje zhodnocením akordické setrvačnosti tabulka 8.

Tab.8.

AKORDICKÁ SETRVAČNOST *podle jednotlivých typů akordů*



Některé z údajů této tabulky jsou málo průkazné, protože byly vypočítány na základě příliš malých čísel — to se týká zejména křivky VBN ve sloupci A

a v menší míře i D a E. U statisticky plně průkazných údajů B a C pozorujeme opět podstatnou shodu obou skladeb: projevuje se vyšší setrvačnost úplných konsonancí a nízká setrvačnost klasických disonancí.

Zajímavé je srovnání křivek DOK a DOS. Ve středu tabulky probíhají téměř stejně, značný rozdíl setrvačnosti se však projevuje u krajních akordických typů A a E — jejich průměrné trvání je v DOK zhruba o celou jednu taktovací dobu delší. Dlouhých výdrží jednozvuku a složitých novodobých souzvuků jsme si povšimli již při individuálním průzkumu akordů a shledali jsme jejich souvislost se stavebnými i námětovými zvláštnostmi koncepce DO. Zde nalézáme kvantitativně přesné potvrzení oněch závěrů.

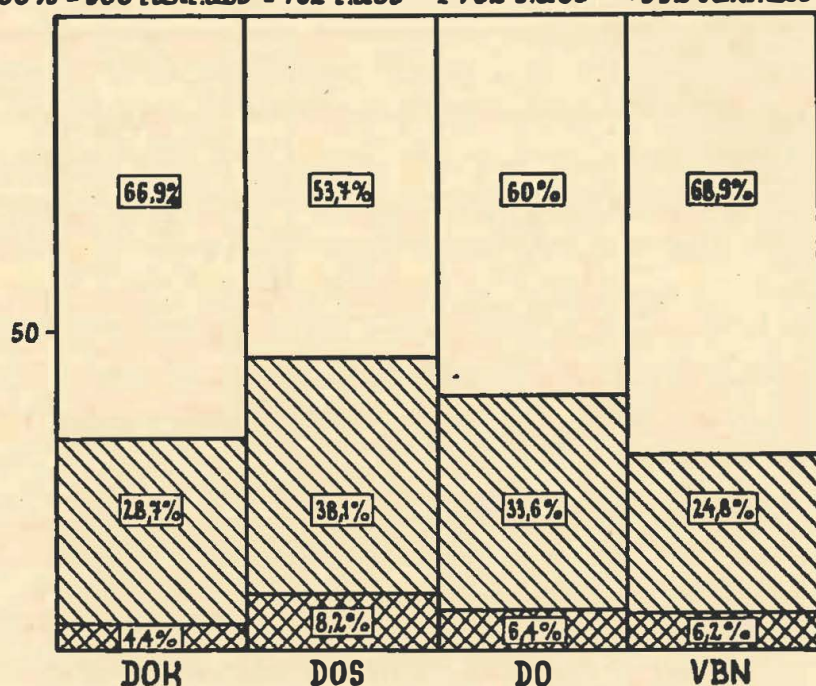
4. Neakordické tóny

Sazba obou zkoumaných skladeb je převážně homofonní. Asi dvě třetiny všech taktovacích dob neobsahují žádné neakordické tóny, jak vidíme na tabulce 9.

Tab. 9.

POČET NEAKORDICKÝCH TÓNŮ

100% = 360 takt.dob = 402 t.dob = 762 t.dob = 592 takt.dob



- taktovací doby bez neakordických tónů
- taktovací doby s lehkými neakordickými tóny ve vrchních hlasech
- taktovací doby s těžkými a basovými neakordickými tóny

Vcelku je uplatnění neakordických tónů v DO o necelých 9 % vyšší než ve VBN, na čemž má hlavní podíl rušná střední část s delšími polyfonními úseky — v DOS je bez neakordických tónů jen málo přes polovinu taktovacích dob. Oproti tomu DOS se převahou homofonie téměř shoduje s VBN.

Podíl těžkých a basových, tj. harmonicky významnějších neakordických tónů na jejich celkovém počtu není velký, představuje zhruba u DO šestinou, u VBN pětinou. V DOS je harmonicky významnějších neakordických tónů dvakrát více než v DOK, což souvisí se zmíněnou již polyfoničtější fakturou.

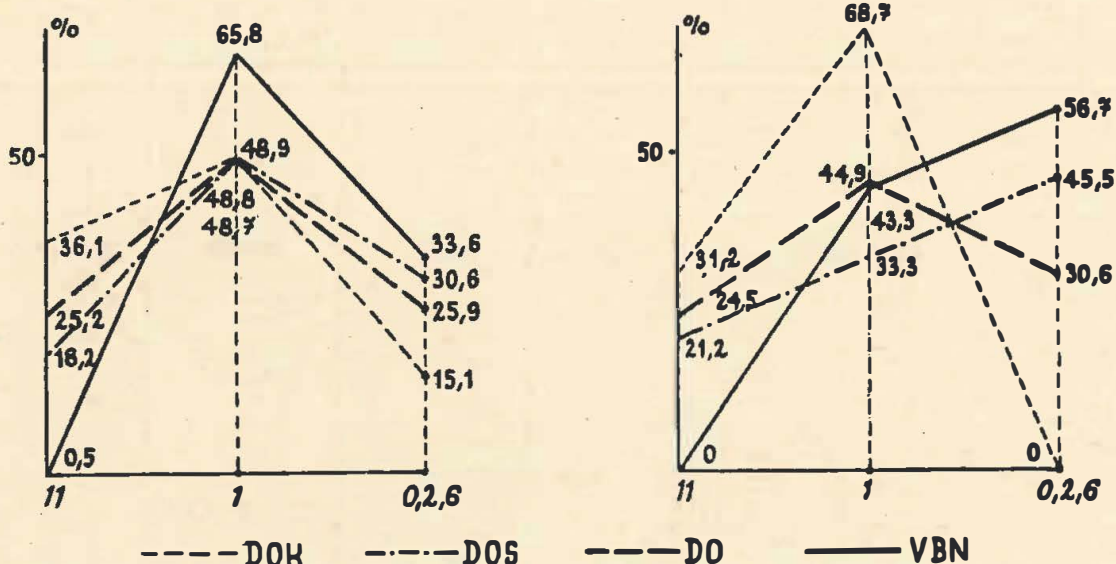
Celkově tabulka 9. dokazuje, že ve *faktuře* obou srovnávaných skladeb *nej*sou *podstatné rozdíly*. Tím nacházíme další, na první pohled nikoli nápadný, sjednocující stylový rys. Drobné rozdíly jsou zřejmě odrazem rozdílností žánrových a stavebných.

Třídění neakordických tónů podle disonantní charakteristiky (tabulka 10.) je provedeno zvlášť pro celý soubor neakordických tónů (a) a zvlášť pro neakordické tóny harmonicky významnější (b).

Tab.10. NEAKORDICKÉ TÓNY - *třídění podle disonantní charakteristiky*

a) všechny neakordické tóny

b) neakord.tóny těžké a basové



V tabulce 10a) je nápadná povšechná shoda ve třetím sloupci (mírné disonance) a do značné míry i v sloupci druhém (půltónový disonantní prvek). Nesmíme přitom ztrácet ze zřetele, že jde o disonance průběžné, uplatňující se většinou jen v trvání zlomku taktovací doby, a to většinou doby lehké, takže ostrost disonance se při vnímání uplatní mnohem méně než u akordů. Mezi druhým a třetím sloupcem tabulky 10a) tedy není podstatný kvalitativní rozdíl.

Výrazově i stylově nejzávažnější poznatky jsou znázorněny ve sloupci prvním, zachycujícím množství neakordických tónů, obohacujících akord půltónovým střetnutím půltónů, tj. nejostřejší možnou disonantní charakteristikou 11. Podle klasických zásad byla většina melodických postupů, při nichž tato disonance (třeba jen působením imaginárních tónů) vznikala, považována za nečisté vedení hlasů. V hudbě 20. století se naopak takové postupy objevují jako typický stylový znak a jsou vyhledávány zejména tam, kde jde o zesílení drsného hudebního výrazu.

Kdežto ve VBN se neakordické tóny s charakteristikou 11 takřka vůbec neobjevují, tvoří v DO celou čtvrtinu celkového počtu, v DOK dokonce více než třetinu. K tomu přistupuje řada jevů, které nelze vyjádřit v našem grafickém zobrazení, jako hojné paralelní postupy disonantních intervalů a častý výskyt příčností i kritických protirušivých tónů.³⁹⁾

Rozbor kvantitativních údajů v prvním sloupci tabulky 10a) nasvědčuje tomu, že z hlediska *vedení hlasů* je mezi VBN a DO *podstatný stylový rozdíl*, neboť ve VBN se Vít Nejedlý přísně drží klasických norem, kdežto v DO je soustavně a záměrně porušuje. Pro charakteristiku vedení hlasů v DO lze užít týchž slov, jimiž se Janeček v Základech moderní harmonie vyjádřil o Hindemithově triu op. 34 z roku 1934: „Tvrdość zvuku, již lze asi sotva s danými prostředky nástrojovými stupňovat, je příznačným znakem pro modernu z doby po první světové válce. Teprve po dosažení krajních mezí, jak je představuje uvedený úryvek, obraceli se skladatelé postupně k oceňování zvukových kvalit a začali se mírnit.“⁴⁰⁾

V DO dosáhl Vít Nejedlý skutečně takřka krajních mezí zvukové tvrdosti a lze předpokládat, že by byl v dalších dílech začal svůj harmonický jazyk „pročišťovat“ i bez onoho osudného zvratu v politické situaci, jímž byl vstup SSSR do protifašistické války. Jistě by byl ovšem takový vývoj probíhal bez vnějších vlivů pozvolněji a nebyl by měl charakter tak prudkého zlomu, jaký nalézáme mezi DO a VBN. K takové domněnce nás opravňuje srovnání s vývojem téměř všech velkých skladatelských osobností 20. století. K podrobnějšímu osvětlení této vývojové tendence bude ovšem zapotřebí provést velkou řadu srovnávacích analýz, k nimž chce být tato studie jen drobným metodologickým příspěvkem.

Přes konstatovaný podstatný stylový rozdíl ve vedení hlasů DO a VBN je třeba upozornit i na určité společné rysy, které v tomto případě koření nejspíše ve skladatelském školení, jímž Vít Nejedlý prošel. Víme, že Nejedlého vztah k jeho učiteli Otakaru Jeremiášovi byl velice vřelý a hluboký, i když nikoli nekritický.⁴¹⁾ I sedování slohových filiací obou autorů by přesáhlo rámec této práce, ale právě v technice vedení hlasů je shoda tak nápadná, že na ni upozor-

³⁹⁾ Srv. Janeček, cit. d. str. 159–160.

⁴⁰⁾ Cit. d. str. 308.

⁴¹⁾ Srv. Jiránek, cit. d. str. 41–44. Příznačný pro vysoké ocenění Jeremiášovy osobnosti je článek Víta Nejedlého „Jde o Ostrčilova nástupce“ z 20. IX. 1935 (Vít Nejedlý: Kritiky a stati o hudbě, KHR, Praha 1956, str. 96–97).

ňuji. Opírám se přitom o rukopisnou práci Jarmila Burghausera „Prostředky hudební mluvy Otakara Jeremiáše.“⁴²⁾ Burghauser tam charakterisuje Jeremiášovu skladebnou práci jako „práci širokým štětcem“ a dodává: „Zatímco úzkostlivě vyciselovanou, v čistotě vedení hlasů a jejich vypracování do nejmenší podrobnosti zcela dokonalou práci takového Josefa Suka bych přirovnal (jen technicky, nikoli co do ducha a co do intensity výrazu) k Maxi Švabinskému, lze horce nahozenou, primérní náladu zachycující i vzbuzující linku práce Jeremiášovy přirovnat k takovému Václavu Špálovi. V t. 47 *Písň o rodné zemi* totiž dochází mezi jednotlivými pásmy nejen k disonantnímu střetání, nýbrž i k vysloveným oktávo-
vým paralelismům, jež přísná klasickoromantická teorie stíhá výtkou nečistoty... Takových příkladů lze najít nesčetně, a to nejen u děl pozdního období, ale i u děl raných, jako je *Kvintet c moll.* Vysvítá z nich, že Jeremiášovi nikdy nešlo o vyciselování detailu, o ohledy na akademické řemeslné předpisy, nýbrž o bezprostřední vržení okamžitého nápadu, zachycení a vyvolání živelného, ba až syrového vjemu, nálady, dojmu, z něhož by intelektuální destilací nevyprchala horká účinnost.“

Tato charakteristika Jeremiášovy skladebné práce platí doslova i o Vítovi Nejedlém. A to zase nejen u díla harmonicky složitého, jako je DO (viz např. paralelní oktávy mezi krajními hlasy v taktu 223.), ale doklady pro ni najdeme i ve VBN (nápadné paralelní kvinty vnějších hlasů v taktu 12. a několikrát při návratech tématu na obdobném místě — jsou sice maskovány stoupajícím, septimovým skokem v basu jako antiparalely, ale přesto jde o vedení hlasů z přísného hlediska „nečisté“).

Zastavme se ještě krátce u tabulky 10b). V metodologických úvahách (kap. 2) jsme upozornili, že těžké a basové neakordické tóny tvoří přechodný typ mezi tóny akordickými a lehkými neakordickými ve vrchních hlasech. Skutečně vidíme, že tvar křivek tabulky 10b) představuje mezistupeň mezi tabulkou 5c) a 10a). Jsou tak z nového hlediska potvrzeny předchozí závěry. Těžké a basové neakordické tóny s charakteristikou 11 tvoří asi čtvrtinu celkového množství v DO, kdežto ve VBN není ani jediný — poměr je tedy týž jako u celého souboru neakordických tónů. U charakteristiky 1 a u mírných disonancí se prosazuje větší harmonická závažnost těžkých a basových neakordických tónů — mírných disonancí je ve VBN o čtvrtinu více než v DO. V souhrnu všech akordů se tato převaha projevila jen nepatrně, kdežto zde je výraznější. U průtažných a prodlevových tónů, jež nápadně „zahušťují“ zvuk akordů, dával skladatel ve VBN přednost disonancím mírnějším, kdežto v DO (a zvláště výrazně v DOK) častěji uplatňoval ostré disonance s půltónovou charakteristikou, stejně jako tomu bylo při volbě akordů (tab. 5b).

⁴²⁾ Rukopis práce je uložen v Ústavu hudební vědy ČSAV v Praze. Následující citát je na str. 19–20.

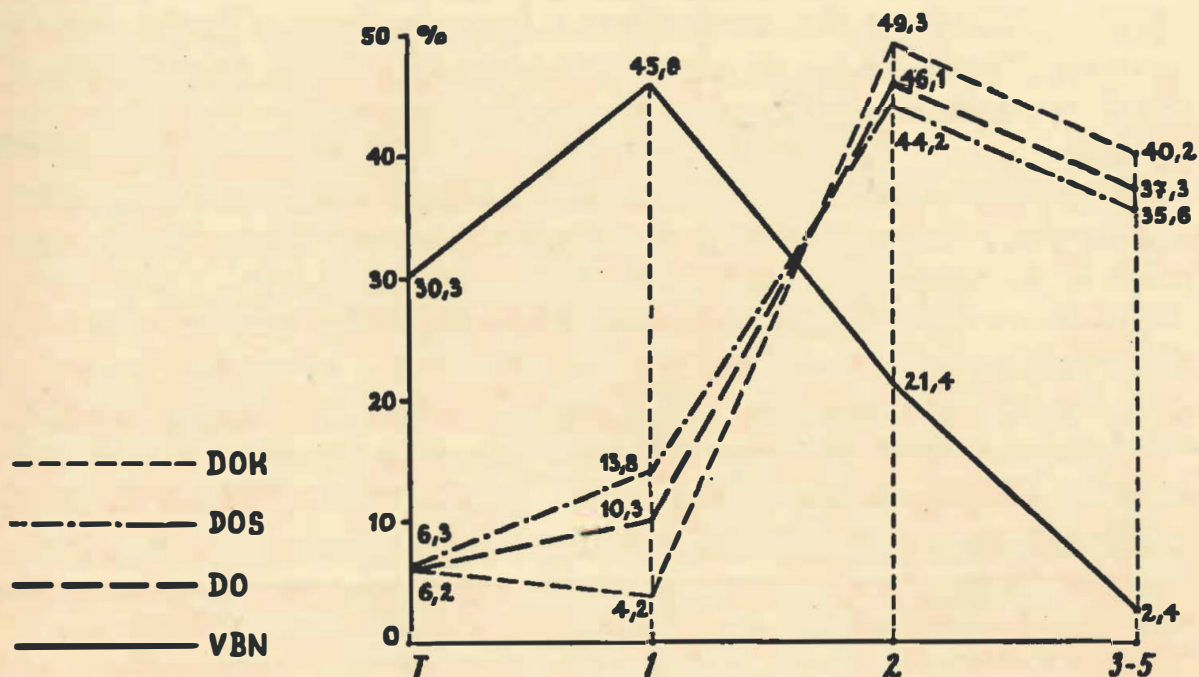
5. Harmonické funkce a tonalita

Pro kvantitativní průzkum harmonického pohybu jsem zvolil, jak vyloženo v kapitole 2., míru složitosti funkčního vztahu akordů v tónice. Výsledky jsou shrnuty v tabulce 11.

Tab.11.

HARMONICKÉ FUNKCE - míra jejich složitosti

a) v rámci frekvence funkcí



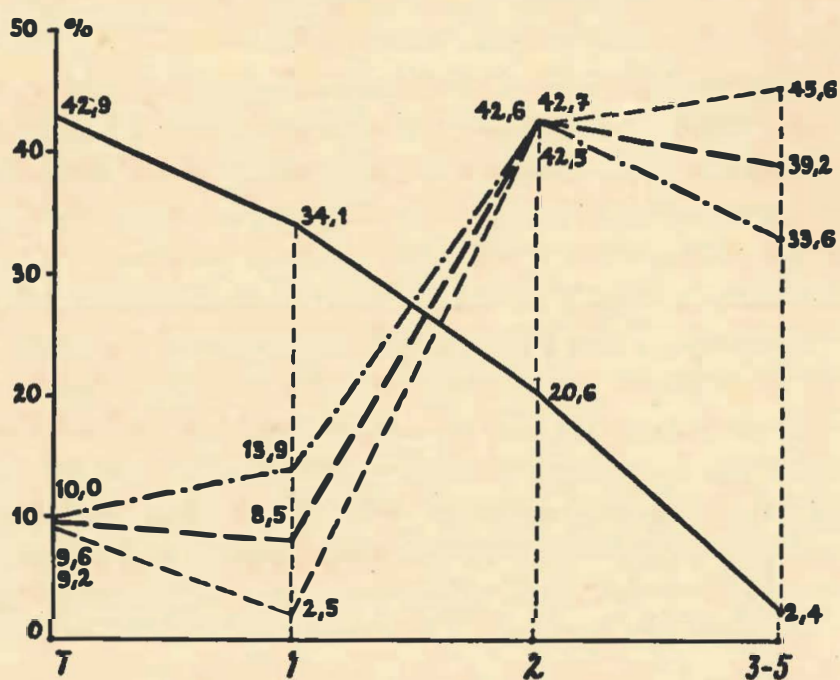
T - tónika

b) v rámci trvání funkcí

1 - netónická funkce prostá

2 - směs 2 funkcí

3-5 - směs 3-5 funkcí



První sloupce zachycují frekvenci, resp. trvání *prosté tóniky*, vyjádřené buď úplným trojzvukem nebo neúplně. Ve VBN je čistá tónika asi pětkrát hojnější než v DO, ať bereme v úvahu její frekvenci (a) či trvání (b). Přesto není podíl tóniky v DO nijak zanedbatelný, uvážíme-li, že tónika zní téměř po celou desetinu celkového trvání skladby. Ve VBN je ovšem, zvláště pokud jde o trvání, převaha tóniky mezi ostatními funkcemi naprostá, činí více než dvě pětiny celkového času.

Založení obou skladeb je zřejmě v podstatě tonální. Je to ovšem tonalita různého typu, jak nám jasně ukazuje rozvržení funkcí netónických. Mezi těmi převládají ve VBN funkce *prosté*, kdežto v DO *složitě funkční směsi*. Zvláště poslední sloupec je významným ukazatelem značně komplikovaného vztahu k tónice, jaký se v tonálně určité hudbě může objevit jen u osamocených akordů s tónikou sousedících. Objeví-li se složitá funkční směs ve větší vzdálenosti od tóniky, anebo následuje-li funkčně smíšených akordů několik za sebou, působí tonálně odstředivě, narušují pocit tonality a mohou vést až k tonální neurčitosti — atonalitě. Podle vysoké frekvence složitých funkčních směsí v DO je nutno očekávat, že vedle tonálních ploch bude se tu objevovat i značné množství hudby tonálně neurčité.

Ke druhému sloupci tabulky 11b) je možno připojit ještě podrobnější rozbor, neboť *prosté netónické funkce* představují soubor dosti heterogenní, pokud jde o odlehlost funkčních vztahů. Vezmeme-li trvání prostých netónických funkcí za 100 %, vypadá jejich rozvržení takto:

Funkce	DO	VBN
D	58,5 %	58,9 %
S	24,6 %	39,1 %
F	6,1 %	1,0 %
L	10,7 %	1,0 %

Vidíme, že u obou skladeb má mezi prostými netónickými funkcemi nadpoloviční většinu dominanta. Na druhém místě je subdominanta. Na *pomocné funkce* připadá ve VBN pouze po jediném procentu, kdežto v DO téměř šestina. Přitom je pozoruhodné poměrně bohaté zastoupení *lydického trojzvuku*, akordu vyloženě novodobého, který se v klasické a romantické hudbě v přímém funkčním vztahu k tónice prakticky vůbec nevyskytoval. Jeho užití ve VBN, i když ojedinělé (najdeme jej v kodě, v taktu 139., ve spojení s mollovou subdominantou, přesně jak je popsáno v Šínově učebnici⁴³⁾, je dalším dokladem novodobé podstaty harmonického stylu této skladby. Jestliže jsme si ve 3. kapitole povšimli ojedinělého, ale dlouhými výdržemi zdůrazněného výskytu novodobých akordů ne-terciové struktury, nyní se v lydickém trojzvuku setkáváme s akordem zvukově sice konsonantním, ale novodobým svou funkční podstatou.

⁴³⁾ Otakar Šín, Úplná nauka o harmonii, vydání II., HMUB Praha, 1933, str. 149.

V DO je lydický trojzvuk zastoupen mezi prostými netónickými funkcemi celou desetinou trvání a je mnohem hojnější než *trojzvuk frygický*. Tento zjev doplňuje naše poznatky o Nejedlého odporu k typicky novoromantické harmonické výzbroji. Zatím jsme si všimli, že se nápadně vyhýbá „alterovaným“ akordům, nyní pozorujeme podobnou nechuť k frygickému trojzvuku, který sice byl (jakožto neapolský sextakord) využíván už v hudbě klasické, běžným a specifickým výrazovým prostředkem se však stal zejména u pozdních novoromantiků (typický příklad za mnohé: Josef Suk, *Píseň lásky*, mezivěta před středním dílem.)

Rozbor výskytu pomocných funkcí tedy potvrdil novodobou podstatu harmonické výzbroje nejen DO, ale i VBN, a znovu dokumentoval skladatelův odpor k harmonickým prostředkům typicky novoromantičtým.

Údaje třetího sloupce tabulky 11., týkající se *dvojfunkčních směsí*, lze ještě rozčlenit na dvě skupiny: 1. kombinace dvou funkcí vůdčích (T, D, S) a 2. kombinace funkce vůdčí s pomocnou. (Kombinace dvou pomocných funkcí F a L se v čisté podobě prakticky neobjevují.) U obou skladeb má většinu skupina první a tvoří u DO 27,5 %, u VBN 18,6 % celkového trvání, kdežto skupina druhá zaujímá u DO 18,6 % a u VBN pouze 2,8 %. I tento zjev je dokladem antiromantické tendence při volbě akordů, neboť právě druhá skupina zahrnuje typicky novoromantické „alterované“ akordy.

Setrvačnost jednotlivých funkčních skupin, znázorněná na tabulce 12., má výrazný vrchol v prvním sloupci, tedy v čisté tónice. To je výmluvným potvrzením tonálního slohového základu obou skladeb. Z jednotlivých stavebních částí DO je setrvačnost tóniky nejvyšší právě v DOK, kde dlouhé tónické výdrže tvoří nutnou protiváhu k velkému množství a složitosti akordů netónických.

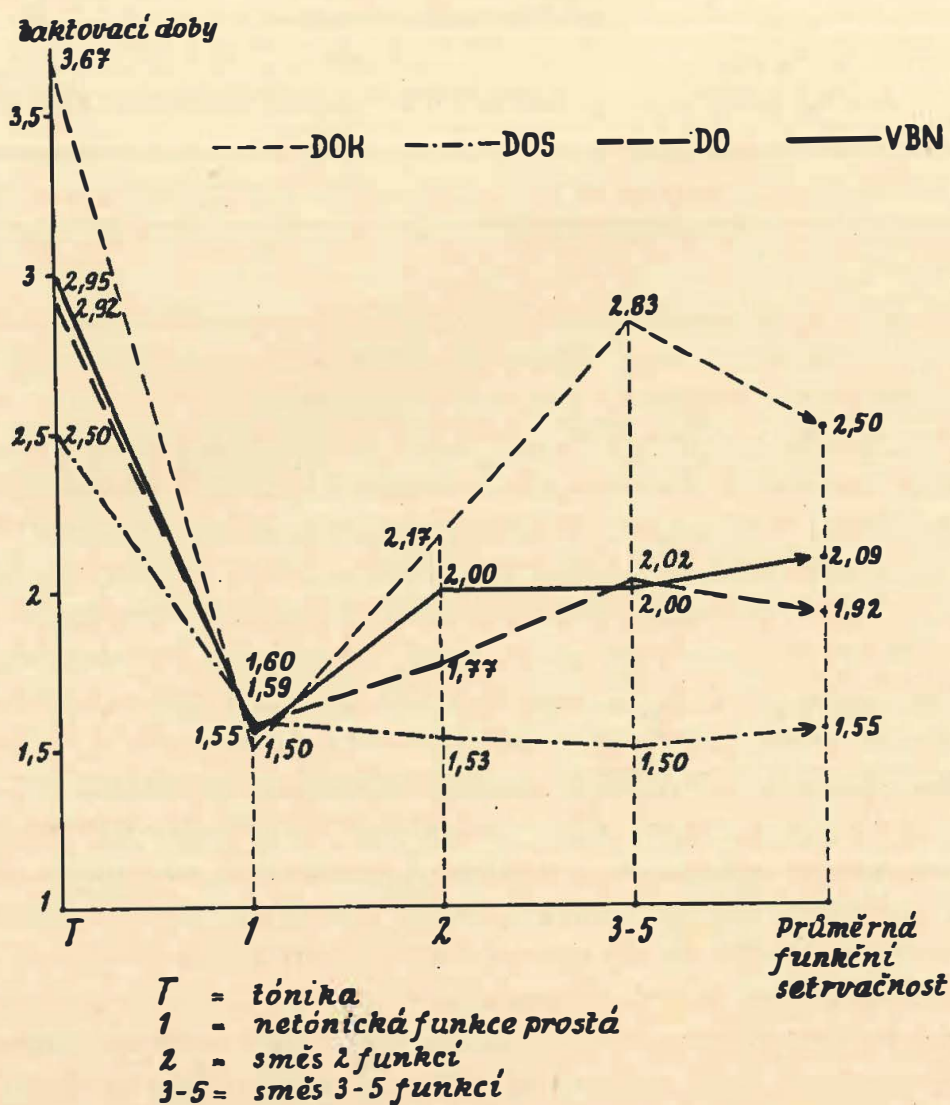
Nejnižší hodnoty má naopak sloupec druhý, znázorňující setrvačnost prostých netónických funkcí. Jejich výrazový účín skladatel zřejmě potlačuje, jsou mu především prostředkem stimulace harmonického a tonálního pohybu. Delší výdrže mají (kromě motorické střední části DO) složitější funkční směsi, znázorněné v dalších sloupcích. Zvláště nápadná je vysoká setrvačnost funkčně nejsložitějších akordů v DOK. Krajní části Dramatické ouvertury, ovládané výrazem bolestně tragickým, vyznačují se nejvyšší harmonicko-funkční polaritou.

Vcelku je funkční setrvačnost (tak jako byla ve 3. kapitole setrvačnost akordická) ukazatelem spíše společných stylových znaků obou skladeb než jejich rozdílností. Na tabulce 12. je to vidět velmi názorně, neboť křivka VBN v celém svém průběhu nepřekračuje hranice rozptylu křivky DO, daného křivkami DOK a DOS.

Na závěr shrnuji výsledky zkoumání nadřazeného čili *tonálního* harmonického pohybu. Z kapitoly 3. i z připojených ukázek analýzy notových příkladů jsou zřejmá kritéria, podle nichž jsem roztrídil hudbu zkoumaných skladeb na *tonálně určitou, víceznačnou a neurčitou*. Grafické znázornění jejich poměru vidíme na tabulce 13.

Tab.12.

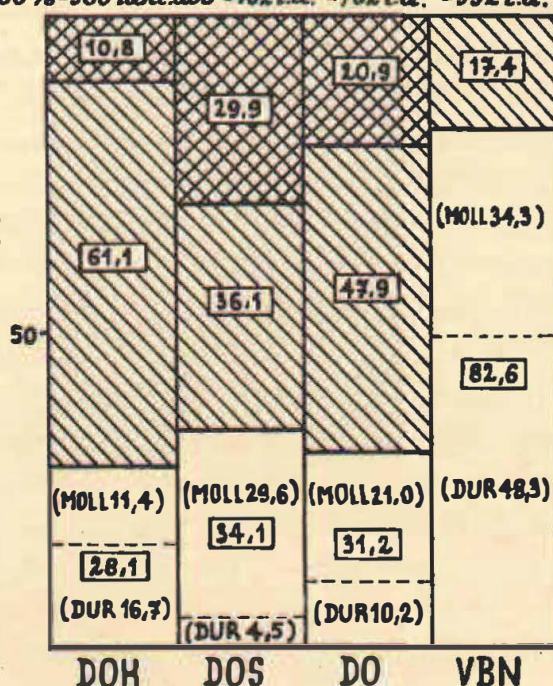
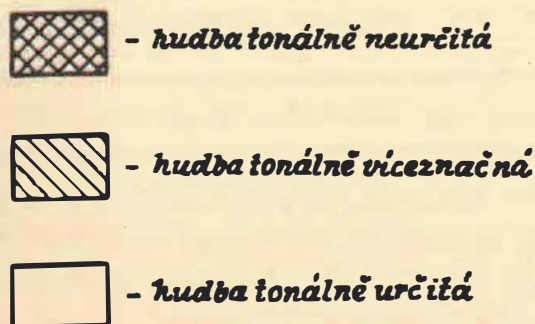
FUNKČNÍ SETRVAČNOST



Tonálně určité plochy naprosto převládají ve VBN, kde jen asi jedna šestina celkového trvání skladby působí tonálně víceznačně — jde převážně o jednotlivé modulační akordy; větší tonálně víceznačné plochy se vyskytují jen na dvou místech (jedno z nich zachycuje notový příklad 1.). V DO zaujímá tonálně pevně zakotvená hudba sotva třetinu, kdežto tonálně víceznačná je téměř polovina skladby. Zbytek — asi pětina Dramatické ouvertury — působí atonálně, tj. dojmem nepřítomnosti tonálního centra. Je třeba říci, že při prvním pohledu na notový obraz skladby jsem odhadoval rozsah atonálních ploch ještě výše, podrobná analýza harmonických funkcí však ukázala, že převládajícím typem je tu hudba, v níž vědomí tóniky není zcela likvidováno, ale jen více či méně oslabeno. Ukázky analýz notových příkladů jasně demonstrují, jaká měřítka byla uplatněna — důležité je, že jde o měřítka pokud možno objektivní a stejná pro obě zkoumané skladby.

Tab.13. TONÁLNÍ URČITOST

100% = 360 takt.dob = 402 t.d. = 762 t.d. = 592 t.d.



Podstata obou skladeb je tonální, u VBN jde o tonalitu klasického typu, u DO o tonalitu rozšířenou. Nejedlého koncepci rozšířené tonality můžeme charakterizovat jeho vlastními slovy, jichž použil ve velkém článku o Ostrčilově *Honzově království* v roce 1935: „Ostrčil se tu nežene za posledními, někdy dost efemerními hesly současné hudby. Setrvává v *tonalitě* (podtrhl V. N.), ovšem užívaje její nejkomplikovanější kombinace. Jeho tónový systém je rozšířením možností dosavadní hudby, ne však jejich popřením a hledáním systému nového.“⁴⁴⁾

I pro Víta Nejedlého je atonalita nikoli negací tonality, ale atonální plochy v DO představují výrazový protipól ploch tonálních — na tabulce 13 vidíme jasně, že jsou vzájemně v přibližné kvantitativní rovnováze, s mírnou převahou na straně tonality.

Při pohledu na tabulku 13 je nápadná tvarová podobnost sloupce DO a sloupce VBN. Poměrné zastoupení atonální hudby v DO je téměř stejné jako zastoupení tonálně víceznačné hudby ve VBN — tyto plochy představují maximum tonální neurčitosti v té které skladbě. Zbylé čtyři pětiny ovládá v DO střídavě hudba tonálně víceznačná a tonálně určitá. Ve VBN je obdobou tohoto rozvrstvení tonálně výrazová polarita tónorodů dur a moll.

Celkem se v DO uplatňují tři vrstvy kontrastů v oblasti tonálně výrazové:

1. durovost: mollovost
2. tonální jednoznačnost: víceznačnost
3. tonalita: atonalita.

⁴⁴⁾ Tvorba 12. IV. 1935. Viz Vít Nejedlý, *Kritiky a stati o hudbě*, KHR Praha 1956, str. 58.

Třetí vrstva ve VBN chybí a v tom smyslu je tonálně výrazový svět této skladby oproti DO chudší. Souvislost tohoto zjevu s námětem a zaměřením skladeb je nasnadě. Hudební ztvárnění tragického utrpení porobeného a opuštěného národa v DO si vynutilo maximální rozšíření výrazového rejstříku až do poloh úplné negace tonální jistoty, kdežto obraz jasné perspektivy vítězství spravedlivého boje ve skladbě tak konkrétně a v nejlepším smyslu agitačně zaměřené, jako je VBN, tak extrémní negativní výrazovou polohu nevyžadoval.

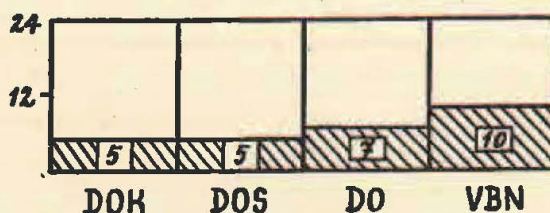
Dosti značné rozdíly co do tonální určitosti zjistíme srovnáním DOK a DOS. Atonálních ploch je mnohem více v DOS, kde však má větší rozsah i jejich protíváha, plochy tonálně určité, takže všechny tři stupně tonální určitosti jsou tu zhruba v rovnováze. V DOK je atonalita i tonální určitosti méně a téměř dvou-
třetinovou převahu má tonální víceznačnost. Souvisí to patrně s introdukční a kodovou stavebnou funkcí této hudby i s atmosférou tragické bezradnosti, jejímž je obrazem. Oproti tomu DOS je hudba ostřejších kontur stavebných a energického, rozhodného výrazu, takže v ní má výrazový mezistupeň — hudba tonálně víceznačná — poměrně menší uplatnění.

Zkoumáme-li *tonální pestrost*, tj. procento využití všech tónin v tonálním plánu obou skladeb, zjistíme poměrně chudý výběr v DO.

Tab. 14.

TONÁLNÍ PESTROST

Z možných
24 tónin
využito:



Malou tonální pestrostí DO, jak je zřejmá z tabulky 14., nemůžeme být překvapeni. Převaha hudby atonální a tonálně víceznačné znemožňuje uplatnění většího množství tonálních kontrastů a činí je i zbytečným, protože funkci tonálních kontrastů

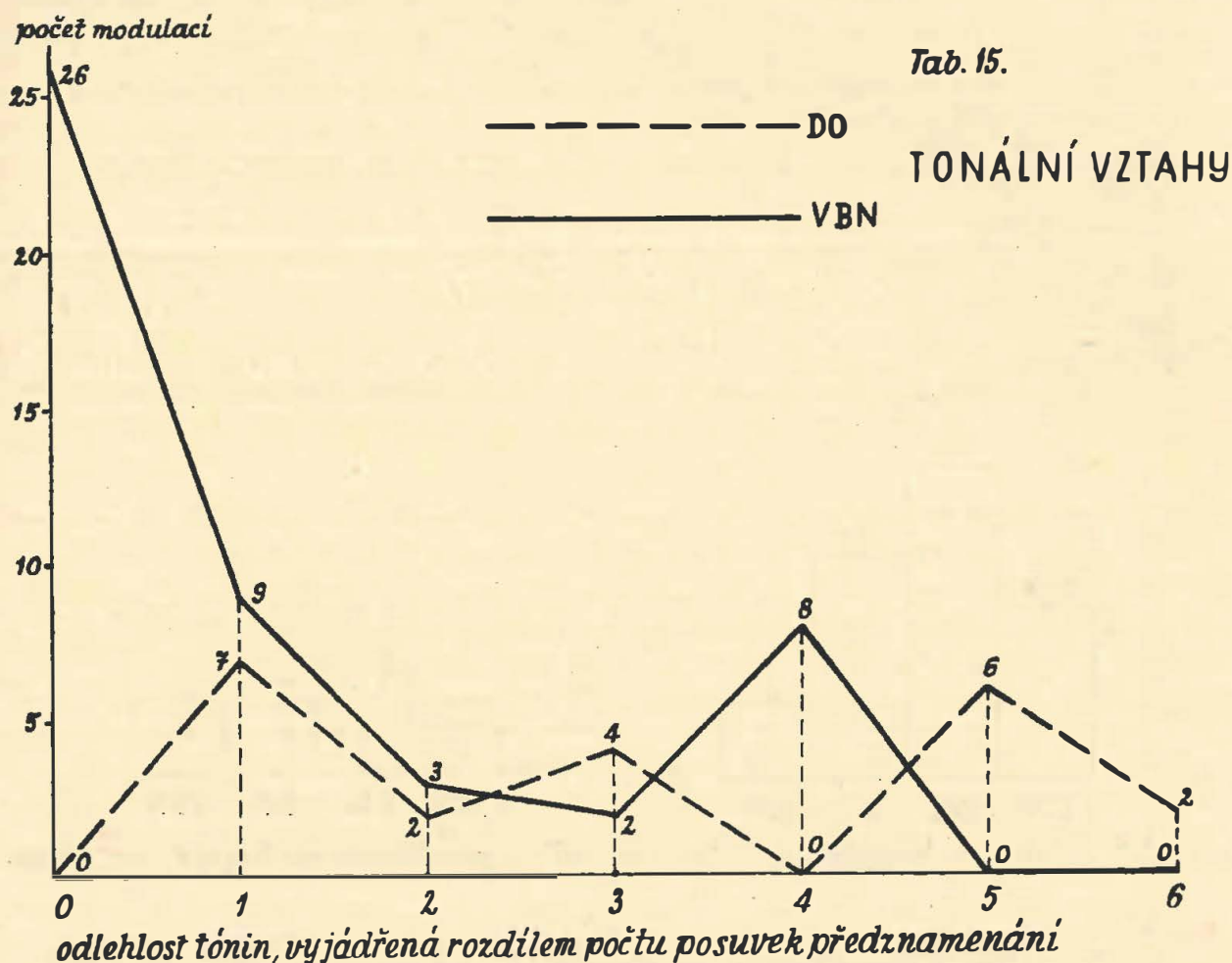
přejímají vyhocené kontrasty v míře tonální určitosti. Přesto si *tonální plán DO* zasluhuje pozornosti. Tonálních center je tu několik: počátek volné introdukce i kody je v D dur, jinak má v DOK převahu tónina f moll, která se nejvíce prosazuje i v plochách tonálně víceznačných. V DOS tíhnou tonálně víceznačné plochy spíše do c moll, kromě toho se zde rovněž prosazuje f moll jakožto tónina v celé skladbě daleko nejsilněji zastoupená. S ní pozoruhodně kontrastují oba vrcholy, na nichž se krátce, ale nápadně zalesknou tóniky h moll a H dur (mluvili jsme o nich už při rozboru konsonantních trojzvuků v kapitole 3.). Tritónový vztah těchto dvou vrcholů k převládajícímu tonálnímu centru f je neobyčejně působivý — oba trojzvuky zazáří zcela neočekávaně, jako náhlá zjevení, hvězdy naděje uprostřed temného zoufalství. Zcela jinak působí závěr skladby, v němž se tonální jistota postupně rozpadá (srv. notový příklad 3.) až k závěrečné disonanci a — cis — e — f — gis, u které jsme do posledního okamžiku na rozpacích, zda ji máme chápat jako silně deformovanou tóniku f moll či A dur anebo

snad dominantu z D dur? . . . — Skladba končí v záměrně vystupňované tonální neurčitosti, jakýmsi burcujícím hudebním otazníkem i vykřičníkem.

Tonální plán VBN je pestřejší. Hlavní téma je v B dur a neustále vybočuje do paralelní tóniny g moll. Malý střední díl je nekonvenčně zasazen do vzdálené tóniny h moll. Velký střed („trio“) je v D dur s vybočením do G dur. Tónina D dur se kromě toho uplatňuje na kratších plochách i v krajních dílech pochodu a v kodě, takže je nejvíce zastoupeným tonálním centrem (22,0 % z celkového trvání skladby). V pořadí za ní je tónina g moll (17,7 %) a teprve na třetím místě hlavní tónina pochodu B dur (17,4 %). Vedle těchto tří převládajících tónin jsou plochy ovládané jinými tóninami poměrně krátké (h moll 8,8 %, G dur 4,49 %, d moll 3,0 % atd.). Tón d představuje jakési druhé tonální centrum vedle hlavní tóniny B dur: v d moll skladba začíná a v D dur poměrně nejdelší dobu setrvává.

Tonální plány obou skladeb prozrazují kompozičně technickou zralost autora, poučeného na velkých klasických vzorech.⁴⁵⁾

Tabulka 15. ukazuje, jaké bezprostřední *tonální vztahy* se v obou skladbách uplatňují.



⁴⁵⁾ Srv. kapitolu „Škola mistrů“ v Jiránkovi, cit. d. str. 44 a n.

Podstatné difference v průběhu křivek vidíme ve sloupcích 0, 4 a 5. Sloupec 0 znamená modulace mezi stejnojmennými tóninami dur a moll. Ty ve VBN naprosto převládají, kdežto v DO se neuplatňují prakticky vůbec. Příčinou je různý typ tonálního slohu. Kdežto v klasické tonalitě má tonálně výrazový protiklad durového a mollového tónorodu základní význam, v tonalitě rozšířené je intenzita tohoto protikladu příliš nízká oproti vyšším typům protikladů v míře tonální určitosti (srv. komentář k tabulce 13.).

Rovněž modulace o 4 posuvky — tedy do tónin terciově příbuzných — jsou pro VBN typické. Příkladem může být tóninový skok B dur — D dur mezi pochodem a triem. Tónika D dur působí ve vztahu k předchozí tónině obzvlášť jasně, její durovost je umocněna tím, že po B dur bychom spíše očekávali mollový trojzvuk d—f—a. Představuje tedy tento typ modulací zpravidla zesílení výrazového účinku durového, popřípadě i mollového tónorodu. Příčina jejich vysoké frekvence ve VBN a nepřítomnosti v DO je tedy táž jako u modulací mezi stejnojmennými tóninami.

Určitou převahu v DO mají tonální vztahy 5 a 6, totiž modulace v poměru půltónovém a tritónovém. Jsou to nejdolehlejší možné tonální vztahy, jejichž výrazová intenzita je natolik vysoká, že se prosadí i ve stylu rozšířené tonality. Jde zejména o kontrasty mezi tonálními centry f moll a c moll a zmíněným již vyvrcholením DOS v h moll.

Nakonec se zastavme u ukazatelů *tonální setrvačnosti*, znázorněných tabulkou 16.

Tab. 16.

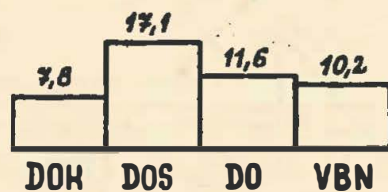
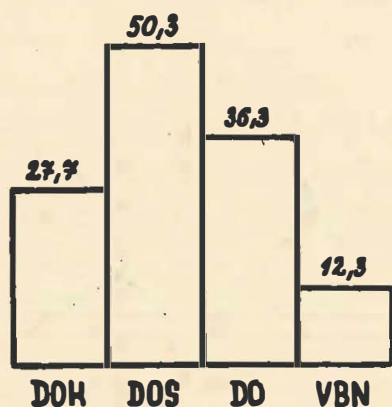
TONÁLNÍ SETRVAČNOST

a) v rámci celých skladeb

(průměrná vzdálenost modulačních zlomů)

b) v rámci tonálně určitých ploch

(průměrná délka vlády jedné tóniky)



výška sloupců - tonální setrvačnost vyjádřená průměrným počtem taktovacích dob

Obrazec a) zachycuje hodnoty, vypočítané z celkového počtu taktovacích dob, děleného počtem modulací. Takto chápaná tonální setrvačnost má v DO značně vyšší hodnotu než ve VBN. Neukazuje ovšem skutečnou délku tonálně jednot-

ných ploch, nýbrž jen průměrnou vzdálenost modulačních zlomů. Chceme-li získat srovnatelnější hodnoty, musíme vycházet jen z tonálně určitých ploch. Výsledek vidíme na obrázci b). Tonální setrvačnost v tonálně určitých plochách obou skladeb je až překvapivě blízká, a tak se zde míra setrvačnosti znovu projevuje jako ukazatel základních, žánrově i námětově různým dílům společných stylových rysů.

Dosti výrazný rozdíl tonální setrvačnosti mezi stavebnými díly DO souvisí s jejich různou tektonickou funkcí. Hudba DOK je mnohem evolučnější povahy, proto je v ní průměrná doba vlády jedné tóniky značně kratší než v DOS.⁴⁶⁾

6. Shrnutí a výhledy

Srovnával jsem harmonické prostředky Víta Nejedlého v *Dramatické ouvertuře* a v symfonickém pochodu *Vítězství bude naše* z mnoha různých hledišek. Přitom jsem se snažil co nejpřesněji kvalitativně i kvantitativně vystihnout jak rozdílné, tak i sjednocující rysy skladatelova harmonického jazyka. Podávám heslovitě stručný přehled nejdůležitějších poznatků. (Viz str. 260.)

Společné rysy lze shrnout asi takto: Akordická výzbroj zahrnuje i novodobé souzvukové druhy a funkce, neoblíbeny jsou akordy typicky novoromantické, základem výběru akordů je protiklad konsonance a disonance. Nápadné shody se projevují u všech typů harmonické setrvačnosti. Ve faktuře převládá homofonie, vedení hlasů je dosti volné. Podstata harmonického stylu je tonální.

Rozdílné rysy jsou spíše kvantitativní než kvalitativní povahy, i když jsou na první pohled velmi nápadné. Harmonická výzbroj DO je relativně mnohem bohatší a je rovnoměrněji využita, převládají funkčně složité a zvukově ostré vícezvuky. Obdobná tendence se projevuje i u neakordických tónů a harmonických funkcí. Tonalita DO je novodobá, rozšířená, oproti klasické, prosté tonalitě VBN.

Původ společných stylových rysů je třeba hledat ve vyhraněných estetických názorech, vysoké společenské uvědomělosti a umělecké zralosti skladatele.⁴⁷⁾

⁴⁶⁾ To je jeden z důvodů, proč nepovažuji za správnou Jiránkem uvedenou alternativu formálního chápání DO jakožto sonátové formy. (Srv. cit. d. str. 318). DOK by pak představovaly expozici a reprízu, DOS provedení. Avšak právě v DOK je nápadná převaha hudby evoluční, kdežto DOS je spíše bližší typu expozičnímu.

⁴⁷⁾ Literární doklady Nejedlého uvědomělosti a lidské i umělecké zralosti najdeme v hojném počtu v jeho Kritikách a statích o hudbě (vyd. KHR Praha, 1956). Příznačná je např. kritika Ostrčilova *Honzova království* s vysokým hodnocením politické tendenčnosti opery (str. 55). Na závěr programové statí „Mladí lidé se dívají na svět“ z roku 1935 shrnuje Vít Nejedlý své krédo těmito slovy:

„Které jsou nejpodstatnější znaky nové hudby?

Kolektivnost a z ní vyplývající jasný rytmus, důraz na stránku obsahovou a co nejtěsnější, ne-romantický poměr k přírodě. A to musí stále ovládat svědomí, že jen umění sloužící má právo na život.“

Oblast	DO	VBN	Shodné rysy
Akordická výzbroj	124 druhů	27 druhů	novodobý stylový základ
	7 tříd	6 tříd	6 tříd
	převaha pětizvuků, dis. char. 1, typu E	převaha trojzvuků dis. char. 0, 2, 6, typu C	stejně procento čtyřzvuků, odpor k typu D
Nejvíce užívané akordy	jednozvuk, 3131, 34, 43	43, 34, 332, 233	protiklad konsonance a disonance základem výběru akordů
	vysoká setrvačnost jednozvuku	nízká setrvačnost dominantního čtyřzvuku	výdrže novodobých disonancí
Využití akordické výzbroje	rovnoměrnější	nerovnoměrné	
Dis. char. akordů	převaha 1	převaha K, nepřítomnost 11	větší setrvač. 1 a K, menší setrvač. 2
Struktura akordů	převaha typu E	převaha typu B	Setrvačnost B vyšší, C nižší
Neakordické tóny	25 % dis. char. 11	dis. char. 11 téměř chybí	převaha homofonie
Vedení hlasů	záměrné porušování klasických norem	dodržování klasických norem	občasné kvintové a oktávové paralelismy
Harmonické funkce	převaha složitých funkčních směsí	převaha prostých funkcí	vysoká setrvačnost T
	16,7 % L	2 % L	L častější než F
Tonální určitost	převaha hudby tonálně víceznačné, přítomnost atonality — rozšířená tonalita	převaha hudby tonálně určité, nepřítomnost atonality — klasická tonalita	tonální podstata stylu
Tonální pestrost	nižší	vyšší	promyšlený tonální plán
Tonální vztahy	převaha vzdálených modulací	převaha paralelních a terciových modulací	tonální setrvačnost tonálně určitých ploch stejná

Odlišnosti vyplývají především z autorovy reakce na významný společenský zvrat, způsobený počátkem Velké vlastenecké války SSSR. Tento zvrat vedl k volbě jiného námětu a k zásadně odlišné koncepci jeho hudebního ztvárnění. Vystopovali jsme i určité imanentní hudebně stylové vývojové rysy, kterými byl zvrat ve vývoji Nejedlého hudební řeči připravován — v určitých ohledech bylo totiž v DO dosaženo krajní meze zvukové tvrdosti, kterou nebylo už možno dále podstatně stupňovat.

Kromě vzájemného srovnávání obou skladeb byly podniknuty ještě komparační sondy uvnitř jedné z nich. To mělo smysl jednak pro zjištění rozptylu hodnot, a tím pro ověření jejich statistické průkaznosti, jednak jako pokus o kvantitativní sledování zákonitostí harmonicko-stavebných a hudebně zobrazovacích.

Tak byla konstatována v několika různých ukazatelích větší hutnost zvuku v DOK, větší rozdíly v akordické i funkční setrvačnosti zejména u jevů nejjednodušších a nejsložitějších. Faktura DOK je oproti DOS homofonnější. Značně větší je v DOK podíl tonálně víceznačných ploch. Tonální setrvačnost DOK je nižší než DOS.

Tektonickou podstatou těchto rozdílů je introdukční a kodová funkce DOK s převahou evolučního typu hudby oproti expozičnější povaze DOS. Významnou roli hraje i námět, vyžadující výraz v DOK vybičovaně bolestný, v DOS energicky vzpurný.

Úzké vymezení zkoumaného materiálu umožnilo vyzkoušet řadu různých možností kvantitativního hodnocení harmonických jevů. Zvolené způsoby vyhodnocení a grafické interpretace výsledků analýzy je třeba dále propracovávat. Další rozvíjení naznačených principů na širší základně může otevřít dveře k hlubšímu a objektivnějšímu poznání stylových zákonitostí u různých skladatelských zjevů, jejich skupin i celých historických epoch. Čím hustší bude síť takových výzkumů, tím důsažnější a obecněji platné závěry z nich bude možno vyvodit. Je ovšem nezbytné provádět výzkumy na společném metodologickém základě, aby získané výsledky byly srovnatelné. Proto kladu takový důraz na detailní metodologickou problematiku. Podaří-li se ji sjednotit, bylo by možno zapojit do práce na zhodnocení a srovnávání analýz moderní výpočetní techniku a dosáhnout kvalitativně vyššího stupně hudebně teoretického výzkumu.

Prameny

Vít Nejedlý: Dramatičeskaja uvertjura dlja simfoničeskogo orkestra op. 17, rukopis partitury, datovaný Moskva III. — V. 1940. (Zapůjčen prostřednictvím Ústavu hud. vědy ČSAV).

Vít Nejedlý: Vítězství bude naše, pochod pro symfonický orchestr (komp. 1942), partitura, NHV Orbis Praha 1952.

Vít Nejedlý: Kritiky a stati o hudbě (1934—1944), Knižnice Hudebních rozhledů, ročník II., svazek 3., Praha 1956. K tisku připravil, poznámkami opatřil a předmluvu napsal dr. Jaroslav Jiránek.

Vít Nejedlý: Počátky moderní české harmoniky, Knižnice Hudebních rozhledů, ročník VI., svazek 1., Praha 1960. K vydání připravil Václav Felix.

Literatura

Jarmil Burghauser: Janáčkova tvorba komorní a symfonická, Musikologie 3 — Janáčkův sborník, SNKLHU Praha 1955, str. 211—305.

Jarmil Burghauser: Prostředky hudební mluvy Otakara Jeremiáše, rukopis, archiv Ústavu hudební vědy ČSAV, Praha.

Bohumil Dušek: Janečkovy základy moderní harmonie, Hudební rozhledy 1966, č. 18., str. 562.

Václav Felix: Smetanova harmonie, disertační práce, rukopis, Archiv Karlovy university, Praha.

Karel Janeček: Harmonie rozbořem, SHV Praha 1963.

Karel Janeček: Otakar Šín, ČAVU Praha 1944.

Karel Janeček: Základy moderní harmonie, Nakladatelství ČSAV Praha 1965.

Jaroslav Jiránek: Vít Nejedlý, z historie bojů o novou, socialistickou kulturu, SNKLHU Praha 1959.

Zdeněk Nejedlý: Předmluva k partituře symfonického pochodu Víta Nejedlého *Vítězství bude naše*, NHV Orbis Praha 1952 (šifra Z. N.)

Karel Risinger: Hierarchie v hudební formě a tektonice, Hudební věda, ročník III., 1966, sv. 1—3, Academia, nakladatelství ČSAV Praha 1966.

Otakar Šín: Úplná nauka o harmonii, vydání II., HMUB Praha 1933.