

Uplatnění principu čisté tóniky v Lisztově Sonátě h moll

1. K otázce volby analytické metody

Obrátí-li se hudební analytik k dílům minulých generací, má situaci zdánlivě usnadněnou, neboť je mu k dispozici soubor poznatků, zobecněných v starších teoretických spisech a shrnutých v učebnicích klasické harmonie, forem a kontrapunktu. Analýza provedená takovou „školskou“ metodou může mít ovšem jen praktickou hodnotu didaktickou nebo popularizační, popřípadě může být doplňkem práce historické.

Má-li být rozbor skladby přínosem z hlediska hudební teorie v užším smyslu, musí usilovat o hlubší proniknutí do struktury „hudební řeči“ a osvětlení jejích obecnějších zákonitostí. V takovém případě nelze však vystačit s tradičními metodami a je nutno hledat nové pohledy a přístupy k analytické práci.

Jedním ze směrů, představujících metodické novum v hudební analýze, je uplatnění *kvantitativních* hledisek, neboť analytikové dřívějších dob se jen velmi málo zabývali četností jednotlivých složek hudební skladby. Současný rozvoj kvantitativního směru v hudební analytice souvisí s rychlým pokrokem celého souboru vědních oborů spjatých s kybernetikou. Zároveň se však ukazují meze, na něž naráží uplatnění statistických metod při zkoumání organismu tak složitého a tak specifického, jakým je hudební skladba.¹⁾

¹⁾ Na jiném místě tohoto sborníku se problematikou statistické harmonické analýzy zabývá Jaroslav Tvrzský. Obě nedávno (1971) publikované studie Jaroslava Jiráňka a Jitky Ludvové si podrobně všímají četných obtíží při aplikaci statistických metod na rozbor hudebních děl i závažných omezení při interpretaci výsledků. Příznačný je sám titul Jiráňkovy studie, varující před jednostranným přeceněním kvantitativního hlediska: „Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy“. Velmi skepticky vyzněl referát Jitky Ludvové o možnostech uplatnění teorie množin v hudební analýze, přednesený na symposiu hudebních teoretiků v Liblicích na podzim 1970. Sám jsem se pokusil o uplatnění kvantitativních hledisek ve studii „*Harmonické prostředky Víta Nejedlého*“ (Václav Felix 1968).

Podrobné bibliografické údaje těchto i dalších literárních odkazů viz v seznamu literatury na konci této studie.

Představuje-li statistický směr v hudební analýze perspektivní rozhojnění našich znalostí týkajících se převážně samotného hudebního *materiálu* skladeb, zbývá ještě rozsáhlá oblast mnohotvárných *vztahů* mezi jednotlivými složkami a stránkami hudebního díla, oblast, již v úplnosti obsáhnout statistickými metodami nelze, a to ani při sebevětším jejich zjemnění a zdokonalení, protože ani paměť největšího kybernetického stroje není tak obsáhlá, abychom do ní mohli vložit všechnu zkušenost a znalosti vzdělaného hudebníka.²⁾

Historický odstup a znalost předchozího i pozdějšího vývoje hudby umožňuje současnému analytikovi objevovat v hierarchii vnitřních vztahů mezi složkami skladebného organismu řád a zákonitosti, které dříve nemohly být zřejmé. Nalezení takových zákonitostí je cenným obohacením našeho poznání a důkazem, že možnosti analýzy na základě *kvalitativních* hledisek nejsou vyčerpány.

Analýza poučená vývojem hudby nesmí být ovšem chápána jako násilná aplikace zákonitostí jednoho slohu na jiný. Tímto metodickým omylem bývají zatíženy práce, v nichž přívrženci nového, nastupujícího slohu hledají opory a argumenty pro svůj umělecký názor v minulosti. Pokud je si autor vědom, že hledá pouze historické analogie a nikoli obecně platné principy, neztrácí jeho postřehy svou hodnotu.³⁾ Jestliže však bezděky povyšuje zákonitosti platné jen pro omezenou oblast na zákonitosti obecné a překračuje historický rámec jejich platnosti, pak jde o chybný metodologický předpoklad, schopný znehodnotit i velmi důkladně a pečlivě provedenou analýzu.⁴⁾

Moderní analytický přístup k hudbě minulosti znamená tedy nikoli dívat se na ni jednostranně zkreslujícím prismalem neadekvátních, omezeně

²⁾ Důrazně na tento fakt upozornil Antonín Sychra (1964, str. 243).

³⁾ Toho si byl například vědom Jan Rychlík (1964) ve své v detailech velmi podnětné studii „Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové“.

⁴⁾ S takovým případem se kriticky vyrovnává například Jan Rychlík (1964, str. 66, odst. 11./1.): „Aplikování matematických kalkulů na hudební postupy je dnes nutné. Hlavně pro analýsu hudby. Jeho nesprávné užití však může vést na scestí a do slepých uliček, zvláště hledáme-li symbolické tajné kódy, jichž skladatel zdánlivě užil a které nikomu neprozradil. O to se pokusili v nové době u J. S. Bacha např. W. Werker a J. Smend.“

Přesněji formuluje kritiku podobného metodického nedostatku Antonín Sychra (1964, str. 237): „Ve snaze vyhnout se jakémukoli apriorismu vtěsnává vlastně Fuchs – konec konců přece jenom a priori – všechnu hudbu do Prokrustova lože atonálního cítění.“

Podstata obou kritizovaných omylů je táž: povyšování zákonitosti jednoho (seriálního, resp. atonálního) slohu na zákonitost obecnější, platnou pro celý soubor slohů, ne-li pro veškerou hudbu vůbec.

platných zákonitostí moderního slohu, nýbrž obzírát ji z hlediska co *nejobecnějších* principů, odvozených ze studia co nejdelšího časového úseku vývoje hudby od nejstarších dob po současnost. Donedávna byly takové obecné zákonitosti spíše jen tušeny než přesně formulovány; starší teoretikové zejména nedokázali odlišit je od zákonitostí slohově omezených a směšovali poznatky řádově zcela rozdílného stupně obecnosti. V nedávné době objevil a formulačně vymezil některé základní hudební principy Karel Janeček.

Jedním z nejobecnějších zákonů, jehož působení lze doložit v projevech takřka všech hudebních slohů, je *princip čisté tóniky*.⁵⁾ Sféra působnosti principu čisté tóniky je tak široká, že jej autor právem považuje za zákon povahy přírodní. Hlavní oblastí, v níž se princip čisté tóniky projevuje, je harmonie, neméně významné místo však má při formování tonálně citěné melodie a důležitou úlohu hraje i při členění stavby hudebních děl. Pod zorným úhlem principu čisté tóniky lze tedy osvětlit nejvýznamnější stránky hudebního díla – melodickou, harmonickou a tektonickou – a zkoumat jejich vzájemné vztahy. Proto jsem zvolil princip čisté tóniky za metodické východisko své analýzy.

Princip čisté tóniky, i když má povahu zákona přírodního, nebyl objeven metodou přírodovědeckou, nýbrž historickou. Je zobecněním poznatků z velikého množství analýz hudebních projevů nejrůznějších dob a slohů včetně autorovy vlastní skladatelské praxe. Je to tedy zákon specificky hudební, vyvozený z hudby jakožto sociálního jevu, a nikoli zákonitost analogicky přenesená z jiného oboru. Zdůrazňuji tento fakt proto, že hledání obecných hudebních zákonů mimo hudbu, v matematice, akustice, psychologii, nebo třeba v kybernetice, bylo a je častým zjevem, vedoucím vždy na scestí, k závěrům vyspekulovaným a neadekvátním. Všechny zmíněné obory jsou pro hudební teorii zajisté velmi potřebné, ale vždy jen jako pomocné disciplíny. Základní metodický přístup při hledání vlastních zákonitostí hudby je a musí vždy být historický – čímž naprosto není míněna pouhá historiografická popisnost, nýbrž chápání hudby jakožto společenského jevu v celém jejím vývoji.

Jestliže byl princip čisté tóniky vyvozen z analýzy hudebních děl různých věků, mohlo by se namítnout, že jeho zpětná aplikace na určitou skladbu 19. století je zbytečná a může vést jen k banálnímu potvrzení platnosti principu. Takovou námitku se pokusím vyvrátit ve speciální části této studie, ale již v úvodu je třeba k ní říci několik poznámek.

Předně je nutno konstatovat, že Karel Janeček ze zásadních důvodů⁶⁾ doložil svůj teoretický výklad téměř výhradně schematickými, pro tento

⁵⁾ Viz Karel Janeček 1965, str. 199 a n.

⁶⁾ vyložených v Předmluvě, cit. d. str. 14, odst. 7.

účel vytvořenými notovými příklady. Výjimku tvoří kapitola „Analytická praxe“;⁷⁾ v níž je na ukázkou proveden rozbor několika úryvků skladeb jiných autorů 20. století. Konkrétní aplikací základních harmonických principů na novoromantickou hudbu se Janeček nezabýval ani zde, ani v bohatě dokumentované „Harmonii rozbořem“.⁸⁾

Za druhé nelze chápat aplikaci principu čisté tóniky na konkrétní hudební dílo jako nějakou prověrku jeho platnosti či neplatnosti. Je specifickým rysem uměleckých zákonitostí, že při tvůrčím činu se jim může umělec buď podřídit, anebo i vzepřít, nemůže se však chovat, jako by jich nebylo.⁹⁾ Nekladu si při analýze vůbec za cíl potvrdit platnost principu (tím méně jej „vyvrátit“), nýbrž ukázat *specifický způsob jeho působení* ve zvolené skladbě. Právě proto, že jde o princip tak obecný, lze při podrobném zkoumání jeho konkrétního uplatnění *odkrýt příznačné slohové rysy a osvětlit podstatu vnitřního řádu skladebného organismu*. A to je vlastní cíl mé studie.

Podrobný výklad o principu čisté tóniky a problematice s ním spjaté nalezne čtenář v Janečkových Základech moderní harmonie. Připomenu zde jen ve stručnosti nejdůležitější teze.

Princip čisté tóniky formuluje Karel Janeček takto:¹⁰⁾
„Harmonická věta tíhne nejpřirozeněji do takového konsonantního souzvuku závěrečného, do jakého nepřežívají nedokonale zrušené nebo vůbec nezrušené imaginární tóny harmonické, anebo popřípadě též takové imaginární tóny tonální, jež jsou v tritonovém poměru k reálním tónům závěrečné tóniky.“

Hranici mezi konsonancí a disonancí chápe Janeček jako historicky neposuvnou a definuje¹¹⁾ konsonanci jako „takový souzvukový druh, který může za příznivých okolností působit na posluchače tak, že v něm nevzbuzuje napětí.“ Této podmínce odpovídají pouze dva trojzvuky: durový a mollový. To jsou úplné konsonance; dvojzvuky v nich obsažené jsou neúplné neboli dílčí konsonance.

Z definice konsonantnosti vyplývá jako samozřejmý požadavek *první teze* principu čisté tóniky, totiž aby tónika byla konsonantním souzvukem.

⁷⁾ Cit. d. str. 302–325.

⁸⁾ Karel Janeček 1963.

⁹⁾ Karel Janeček 1965, str. 261 o tom praví: „Je třeba si uvědomit, že zákonitosti jakéhokoliv řádu nejsou tu proto, aby jim tvorba bezpodmínečně a ve všem vyhovovala, nýbrž proto, aby byly *měřítkem uměleckého postoje tvorby*. Zákonitost zůstává zákonitostí, ať se jí umělec podvoluje nebo vzpírá. Kdyby určité zákonitosti obecně přírodní povahy nebylo, nemohl by se jí tvůrčí umělec vzepřít; ba nemohl by jí ani nedbat, neboť i v tom nedbání musí být aspoň stín uvědomění toho, nad čím zavíráme oči.“

¹⁰⁾ Cit. d. str. 200.

¹¹⁾ Cit. d. str. 46.

Avšak konsonantní souzvuk se neprojevuje jako tónika vždy, nýbrž jen za určitých okolností. Tyto okolnosti jsou vymezeny v dalších tezích principu čisté tóniky a vyplývají z existence *imaginárních tónů*.¹²⁾

Kromě reálních tónů, které skutečně znějí, působí při vnímání hudby ještě tóny imaginární neboli myšlené. Imaginární tón vzniká po doznění tónu reálního. Imaginární tóny jsou dvojího druhu: *harmonické* imaginární tóny jsou „silnější“ a mají schopnost vytvářet nebo spoluvytvářet souzvuky; *tonální* imaginární tóny jsou „slabší“, nestávají se součástí souzvuků, ale ovlivňují tonalitu.

Harmonické imaginární tóny mohou být *zrušeny* (popřípadě lze zabránit jejich vzniku) reálným zazněním tónu o půltón nebo celý tón vyššího nebo nižšího (u stoupajícího celého tónu jen v případě, že je rušící tón zdůrazněn metricky nebo délkou a spolu s předchozími dvěma tóny tvoří alespoň třítónový vzestupný stupnicový chod). Nezrušené harmonické imaginární tóny postupně *zanikají*. I po svém zrušení nebo zániku působí však dále jako imaginární tóny tonální.

Tonální imaginární tóny jsou ve většině případů zanedbatelné, avšak mohou narušit klid závěrečné tóniky, jestliže jsou *v tritonovém vztahu* ke kterémukoliv tónu, tvořícímu tónický trojzvuk. Tonální imaginární tón, i když je ve svém účinu „slabý“, má zato značnou trvanlivost a lze jej zrušit jen ostrou disonancí, nejlépe souzvukem (třebas i melodicky rozloženým) dvou sousedících půltónů.

Druhá teze principu čisté tóniky upozorňuje na to, že závěrečný konsonantní souzvuk, má-li působit jako dokonale klidový, nesmí být komplikován žádným nezrušeným harmonickým imaginárním tónem, tj. všechny hlasy, které nejsou zadrženy, musí postupovat buď půltónově kterýmkoliv směrem, anebo celotónově dolů. *Třetí teze* principu pak konstatuje, že klid závěrečné tóniky je schopen narušit i dokonale zrušený harmonický imaginární tón, který je v tritonovém vztahu ke kterémukoliv tónu tónického trojzvuku (neboť se uplatňuje jakožto imaginární tón tonální).

Kromě základního zákona, jímž je princip čisté tóniky, uplatňuje se při závěrovém souzvukovém sledu jako doplňkový zákon *princip citlivého tónu*.¹³⁾ Spočívá v tom, že tendence po vplynutí do tóniky vzrůstá uplatněním citlivého tónu, tj. tónu vzdáleného o půltón od některé ze složek tónického trojzvuku. Ze šesti možných citlivých tónů jen čtyři jsou v souladu s principem čisté tóniky; zbývající dva jsou s ním v rozporu.

Syntézou a konkrétní realizací principu čisté tóniky a principu citlivého tónu vzniká princip funkční.¹⁴⁾ Klasická diatonická harmonie znala funkč-

¹²⁾ Viz cit. d. str. 157 a n.

¹³⁾ Viz cit. d. str. 203 a n.

¹⁴⁾ Viz cit. d. str. 204 a n.

ní systém tříčlenný, v němž oba reprezentativní netónické trojzvuky, dominantní a subdominantní, jsou v souladu s oběma principy. Další vývoj přinesl rozšíření na funkční systém pětičlenný (Janeček jej nazývá systém Šínův), obohacený o další dva reprezentativní souzvuky, lydický a frygický, složené ze stoupajících, resp. klesajících citlivých tónů k tónickému trojzvuku. Tyto trojzvuky maximálně využívají principu citlivého tónu, ale jsou jednou svou složkou v rozporu s principem čisté tóniky — proto jsou na rozdíl od tří funkcí hlavních pouze funkcemi pomocnými. Pětičlenný funkční systém Šínův zahrnuje celou (temperovanou) chromatiku.

2. Tektonický půdorys Lisztovy Sonáty h moll

Sonáta h moll pro klavír představuje nesporně jedno z vrcholných děl Ference Liszta.¹⁵⁾ Vznikla v letech 1852—1853, tedy krátce před Wagnerovým hudebním dramatem *Tristan a Isolda* (1857—1859), které je považováno¹⁶⁾ za kritické vyvrcholení vývoje od klasické diatonické harmonie k extrémně chromaticizovanému alteračnímu stylu, vedoucímu až na pokraj rozkladu tonality. Liszt sám se ve svých pozdních dílech¹⁷⁾ dostal daleko za tento vývojový stupeň a anticipoval harmonické postupy, jež se plně rozvinuly až ve 20. století. V *Sonátě h moll* sice ještě stál plně na pozicích klasické tonality, pokud jde o její tektonicky jednotící funkci, avšak při vymezování tóniny usiloval o neutřelé, neklasické harmonické postupy. Je známo, že umělecký styk Liszta s Wagnerem byl v této době velmi intenzivní a lze tvrdit, že Lisztova objevná, nekonvenční harmonika výrazně spolupůsobila při krystalizaci Wagnerova „tristanovského“ slohu.¹⁸⁾

Jakožto vpravdě reprezentativní skladbu evropské hudby poloviny 19. století zvolil jsem Lisztovu *Sonátu* za předmět analýzy, speciálně zaměřené na průzkum prostředků, jimiž novoromantický skladatel upevňuje a znovu narušuje povědomí určité tóniny. Rozhodl jsem se soustředit pozornost na úseky, kde je tento proces nejmarkantnější, totiž

¹⁵⁾ Humphrey Searle (1961, str. 123) píše: „...Lisztova *Sonáta* zůstane mezníkem v historii hudby 19. století, nejen jako velmi úspěšná aplikace nových technických metod, ale jako dobrá, působivá a dramatická skladba sama o sobě.“

¹⁶⁾ Srovnej příznačný titul knihy Ernsta Kurtha (1923): „Romantická harmonika a její krise ve Wagnerově »Tristanu«.“

¹⁷⁾ Srv. Bence Szabolcsi 1959.

¹⁸⁾ Krátce po dokončení *Tristana* napsal Wagner Bülowovi: „...od té doby, co jsem se seznámil s Lisztovými skladbami, má práce s harmonií se velmi začala lišit od předešlé...“ — citováno podle Humphrey Searle 1961, str. 127.

1. na začátek skladby,
2. na spojovací hudbu mezi hlavními, tonálně zaokrouhlenými stavebními oddíly a
3. zejména na codu celé Sonáty.

Přitom nechci zkoumat techniku modulačních a kadenčních postupů samu o sobě, nýbrž ve vztahu k celkové výstavbě díla. Je proto nutné předem si vyjasnit tektonický půdorys této rozsáhlé jednověté, stavebně složité a novátorsky koncipované skladby.

Lisztovu Sonátu *h moll* nedávno analyzoval Karel Risinger¹⁹⁾ jako příklad rozboru forem vyššího typu na podkladě melodicko-rytmicko-tematickém. Kromě podrobného rozboru tematického vypracoval i názorná schémata výstavby tempové a dynamické, avšak harmonicko-tonální analýze se nevěnoval. Konfrontoval jsem tonální plán skladby s Risingerovými výsledky a projevila se výrazná shoda co do celkového rozvržení skladby na 3 velké díly, z nichž první je charakterizován hlavním tonálním centrem *h moll* a vedlejším *D dur*, druhý je převážně ve *Fis dur* a třetí setrvává v tónině *h* s přechodem od mollového tónorodu k durovému.

Podrobnější harmonicko-tonální analýza jednotlivých velkých dílů už tak jednoznačně Risingerovo pojetí nepotvrdila, zejména pokud jde o krajní velké díly. Ty totiž Risinger považuje za jakési sonátové formy „v malém“, s malým provedením a malou reprízou. Lisztova Sonáta je ovšem skladba tematicky soustředěná a prokomponovaná, takže k evolucioním a návratům témat dochází takřka na každé stránce; zdá se mi, že Risinger poněkud libovolně prohlásil některou z těchto evolucioní za malé provedení, jinou za malou reprízu, aby tak dostal obrys dvou malých sonátových forem. Podíváme-li se na věc z hlediska funkčních typů hudby,²⁰⁾ jeví se nám „repríza“ prvního velkého dílu (takt 205.—330.) jako hudba typicky evoluční, s velkým tonálně-harmonickým ruchem. Naopak „provedení“ třetího velkého dílu (takt 616.—699.) je pevně centralizováno v hlavní tónině *H dur* a je typem hudby převážně expoziční, plnícím zde funkci velké reprízy.

Přihlédneme-li k tonálnímu plánu, jeví se nám tedy Lisztova Sonáta *h moll* jako *jediná* široce rozvinutá sonátová forma, v níž je *doprostřed provedení* vložena pomalá věta *Fis dur* (takt 331.—459.) v třídílné formě.²¹⁾ Malý střední díl vložené věty je přitom vybudován z tematického materiálu sonátové formy, a tímto tematickým propojením se zvyšuje

¹⁹⁾ Karel Risinger 1969, kapitola Aplikace tektonických principů, str. 188 až 192.

²⁰⁾ Srv. Karel Janeček 1968, kapitola Tektonické funkce, str. 142 a n.

²¹⁾ Jde o zvláštní případ „kombinované formy“ IV. kategorie, která je vlastně cyklem velkých forem, myšlenkově a tektonicky pevně spjatých v jediný, nedílný celek. Srv. Karel Janeček 1955, str. 419 a n.

soudržnost celku. Fugato, které následuje po pomalé větě, (takt 460. a n.) je pokračováním sonátového provedení až do taktu 530., kde teprve při návratu hlavní tóniny *h* moll začíná velká repríza sonátové formy.²²⁾

Stavebný plán Lisztovy Sonáty *h* moll je tedy složitější než pouhá do velkých rozměrů povýšená třídílnost, vzniklá přiřazením tří víceméně uzavřených částí. Velký střední díl se vynořuje jako „ostrov klidu“ uprostřed nejrušnější evoluční hudby (notový příklad 2., takt 331. a n.) a je následován stejně evolučně vypjatým fugatem (notový příklad 3., takt 460. a n.). Oba tyto spojovací úseky, které, jak bylo řečeno, chci podrobit speciální analýze, klasifikuji co do tektonické funkce jako součásti provedení, tedy odlišně od Karla Risingera, který první z nich považuje za vnitřní codu a druhý za reprízu. Zato plně se s ním shodují v hodnocení cody celé Sonáty (notový příklad 4., *Andante sostenuto*, takt 711. a n.): „Tato kóda je plně srozumitelná právě pouze na pozadí sonáty jako celku a ne pouze na pozadí třetí části. I to je důkazem, že celá sonáta je jednotnou formou vyššího typu.“²³⁾ Z hlediska uplatnění principu čisté tóniky bude třeba právě na tuto velkou, členěnou codu soustředit největší pozornost.

3. Vymezení hlavní tóniny na počátku skladby

Hned v prvních taktech Sonáty *h* moll oponuje Liszt konvenčním postupům. Pro klasiky bylo samozřejmostí vymezení hlavní tóninu na počátku skladby zazněním tónického trojzvuku. Beethoven a po něm romantikové stále častěji tento ustálený postup porušovali a odvažovali se umístit na začátek skladby netónický, popřípadě i mimotónální akord, který ovšem zpravidla vyústil do kadence v hlavní tónině. Mimotónální dominantou začíná např. Beethovenova I. symfonie, ale také Wagnerův *Tristan a Isolda*. Lisztova Sonáta *h* moll jde v tomto směru ještě dále a je uváděna tematickou introdukcí, tkvící cele mimo hlavní tóninu, a to ve

²²⁾ Humphrey Searle 1961 sleduje vznik této originální a vývojově neobyčejné koncepce jednověté sonátové formy už u skladby *Grosses Konzertsolo* z roku 1849, o němž praví na str. 119: „Velké koncertní sólo očividně mělo původně následovat formu Dantovské sonáty; ale přidáním středního dílu, nepochybně napsaného především kvůli kontrastu, Liszt dokázal vytvořit úplně novou formu. Ve svém plně rozvinutém stadiu tato forma obsahovala obvyklé prvky klasické sonátové formy, znova uspořádané do takového útvaru:

první díl: expozice a provedení

druhý díl: pomalá část

třetí díl: další provedení prvního dílu a repríza

čtvrtý díl: coda, ve které se částečně zopakuje první díl.“

²³⁾ Karel Risinger 1969, str. 191.

Notový příklad 1.

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system is marked *Lento assai* and *p sotto voce*, with a measure number '5' in a box. The second system is marked *Allegro energico* and has a measure number '10' in a box. The third system has a measure number '15' in a box and is marked *f marcato*. The fourth system continues the piece. The score is written in G major and 3/4 time, featuring complex harmonic textures and dynamic markings.

značně (o čtyři posuvky) vzdálené tónině g moll. Sledujme podrobně, jak skladatel vytváří a vzápětí likviduje povědomí této výchozí tóniny.

Celá vstupní partie (viz notový příklad 1.) je stylizována jako jedno- až dvouhlas. Při takto chudé faktuře se zvláště významně uplatňují imaginární tóny harmonické i tonální, a jim právě musíme věnovat detailní pozornost, chceme-li dešifrovat harmonický obsah této hudby. V 1. taktu zaznívají pouze dva krátké údery tónu g. I pomlky mezi nimi jsou cele ovládnány harmonickým imaginárním tónem g, takže posluchač (který ovšem nevidí posuvky, označující tóninu h moll) nemůže než předpokládat, že tón g reprezentuje tónický trojzvuk. Tón g je sice „nadlehčen“ dy-

namicky i metricky (jeho metrickou lehkost si přitom posluchač může uvědomit až dodatečně, nejdříve při zaznění akcentované první doby 3. taktu), takže tónika *g* je od počátku trochu zpochybňována, avšak ničím není naznačen skutečný tonální cíl této plochy, totiž tónina *h* moll. Naopak, ve 2.—3. taktu se rozvíjí sestupná stupnice *g* moll při zadržení tónu *g*, čímž je posluchač utvrzován v původní tonální domněnce a tónem *b* ve 3. taktu dostává odpověď i na dilema tónorodu, takže ve třetí čtvrtině 3. taktu je si takřka jist: znějící hudba je v *g* moll. Harmonické imaginární tóny jsou sestupnou škálou rušeny dříve, než mohly vzniknout, a působí dále jen jako imaginární tóny tonální. Žádný z nich přitom není v tritonovém vztahu k některé ze tří složek hypotetické tóniky *g-b-d*, takže harmonický význam tonálních imaginárních tónů je zanedbatelný a tkví jen v tom, že si posluchač doplní neúplně vyjádřenou tóniku tóny *d* a *b*.

S nástupem čtvrté doby 3. taktu se situace podstatně mění. Místo očekávaného *a* se ozve tón *as*, rušící spodní *g* a ostře disonující s vrchním *g*, které sice už jako půlová nota doznělo, ale trvá jako nezrušený harmonický imaginární tón. Významnější než smíšeně vyjádřená disonance *as-g* je však tritonus, který vzniká mezi tónem *as* a tónickou kvintou *d*, latentně přítomnou jako tonální imaginární tón. Tento tritonový vztah, jak víme z třetí teze principu čisté tóniky, podrývá klid konsonantního trojzvuku *g-b-d* a zpochybňuje jeho tónickou funkci.

Čtvrtý takt, ačkoliv je doslovným opakováním taktu prvního, má zcela jinou a mnohem napjatější harmonickou a tonální náplň.²⁴⁾ Už čtvrtá pauza na první době, v 1. taktu hudebně neurčitá, „naplněná tichem“, představuje ve 4. taktu imaginárně vyjádřený souzvuk velké septimy *as-g*. Reálním zazněním tónu *g* se ruší harmonický imaginární tón *as*, avšak jeho představa, byť oslabená, žije ještě v mysli posluchačově v podobě imaginárního tónu tonálního. To znamená napětí a zvědavost: domněnka o tónině *g* moll byla zpochybněna — kam tedy hudba míří? Do jiné tóniny, anebo přece k dodatečnému upevnění tóniny výchozí, čemuž by mohlo nasvědčovat několik opakovaní reálného tónu *g*?

Následující dva takty, 5. a 6., nedají sice na tuto otázku přímou odpověď a ponechávají posluchače v „tonální nejistotě“, avšak pro přípravu následujícího tonálního zvratu mají klíčový význam. Melodicky jsou obdobou taktů 2. a 3., totiž sestupným stupnicovým chodem při současném znění drženého tónu *g*. Jestliže však tam šlo o stupnici frygickou, zde se

²⁴⁾ Připomínám zde na okraj úvah z úvodní kapitoly: Propastný rozdíl mezi účelem 1. a 4. taktu nemůže statistická metoda vůbec postihnout. Pro kvantitativně zaměřeného analyzátorů se tyto dva takty prostě rovnají jeden druhému, 4. takt nepřináší „žádnou novou informaci“. Vnímajícího posluchače však není a nikdy nebude možno ztotožnit s kybernetickým strojem!

ozývá škála cikánská.²⁵⁾ Obě stupnice se z hlediska principu čisté tóniky pronikavě liší. Prvním rozdílem je v taktu 5. nahrazení aiolské septimy *f* citlivým tónem *fis*. Tím vyznívá první tetrachord jako harmonická *g moll*. Melodicky je to postup vypjatější a „plastičtější“, neboť *fis* není zrušeno následujícím *es* (pouze půltónový nebo celotónový postup může zrušit harmonický imaginární tón), nýbrž zaniká působením reálně znějícího zadržného tónu *g*, a je tedy spíše střídavým než průchodným tónem (faktura se zde na okamžik imaginárně komplikuje na trojhlas).

Mnohem důraznější je deformace diatoniky v taktu 6. tónem *cis*. Stupnice tím dostává cikánský charakter a zároveň je výrazně podrývána tónika *g moll*, neboť tón *cis* je v tritonovém poměru k jejímu základnímu tónu. Nadto se *cis* uplatňuje nejen jako tonální imaginární tón, ale zůstává nezrušeno i jako imaginární tón harmonický. Jeho vliv oslabuje tóniku ještě výrazněji než frygická sekunda *as* ze 3. taktu, která zde byla nahrazena „neškodným“ *a*.

A opět, už potřetí na malé ploše, se v 7. taktu opakuje graficky i zvukově naprosto stejný obraz jako v taktu 1. a 4.: dva krátké, tiché údery tónu *g*. Harmonicko-tonální obsah tohoto zvuku je však zase docela jiný a ještě vypjatější než v taktu 4., kde šlo jen o komplikaci tonálním imaginárním tónem. Vyjděme opět ze čtvrtkové pauzy na počátku: v 1. taktu byla naplněna neutrálním tichem, ve 4. taktu imaginárním dvojzvukem *as-g*, kdežto zde, v 7. taktu, tvoří její imaginární náplň celý trojzvuk (chcete-li, neúplný čtyřzvuk) *a-cis-g*. Na druhé době zaznívá hluboké *g*, které ruší harmonický imaginární tón *a*. Nezrušeno ovšem zůstává dosud ono *cis*, takže stále jde alespoň o imaginární dvojhlas, tritonový dvojzvuk *g-cis*, tonálně značně neurčitý, avšak bezpečně vylučující vládu tóniky *g*.

Než začneme analyzovat *Allegro energico*, v němž dojde teprve k vytvoření povědomí hlavní tóniny *h moll*, vraťme se ještě na chvíli k sedmitaktové introdukci *Lento assai*, tentokrát ne z hlediska výchozí tóniny *g moll*, nýbrž ze stanoviska cílové tóniny *h moll*. Řekli jsme již, že v 1. taktu, obsahujícím pouze tón *g*, nic nenaznačuje, že bychom snad tento tón měli považovat za VI. stupeň z *h moll*. Další dva takty pak takovou domněnku naprosto vylučují, neboť ve frygické sestupné *g*-stupnici se jako průchodné tóny uplatní dokonce hned všechny tři tóny stojící v tritonovém vztahu k tónice *h moll*, totiž *f*, *c* a *as*. Pozoruhodné je, že právě tyto tři tóny Liszt změnil, když v taktech 5.–6. tuto stupnici deformoval

²⁵⁾ Bence Szabolcsi (1959) na str. 61 upozorňuje na toto místo a připomíná, že v cikánské stupnici bývá viděn příznak Lisztova „maďarského stylu“ (srv. též cit. d. str. 14 a 59). Sám ovšem s takovým úzkým pojetím nesouhlasí a v dalším (str. 62) na základě širších historických komparací dochází k tezi, že „Lisztův »světový sloh« a »maďarský hlas« neustále konvergují, aby se nerozlučně spojily v poslední fázi jeho života a tvůrčí geniality.“

na cikánskou. Tóny *f*, *c*, *as* jsou nahrazeny *fis*, *cis* *a*, tedy doškálnými tóny z *h* moll, které jsou z hlediska této tóniny v plném souladu s principem čisté tóniky. Podotkli jsme už, že takty 5. a 6. mají klíčový význam pro přípravu následujícího modulačního zvratu. Tónina *h* moll v nich sice není na první pohled ničím naznačena, objevují se tu dokonce velice „cizí“ tóny *es* a *b*, avšak podstatné je, že byly zrušeny všechny tonální imaginární tóny, které by cílovou tóniku podřývaly.²⁶⁾

Přicházíme k analýze hlavního tématu Sonáty (takt 8.—13.). Je celé uvedeno jako jednohlas a na první pohled se zdá, že jde v podstatě o rozložený zmenšený čtyřzvuk *ais-cis-e-g*, doplněný několika průchodnými a průtažnými tóny, tedy útvar nehierarchický,²⁷⁾ tonálně velice neurčitý a víceznačný. Analýza počítající s působením imaginárních tónů však ukáže, že harmonický obsah tématu je složitější a jeho tonální vyznění zcela jednoznačné.

Během taktu 8. a první poloviny taktu 9. se v harmonii a tonalitě neděje nic: zaznívá stále tón *g*, v různých oktávách, s tematicky významným dvojtečkovaným rytmem a v prudce stupňované dynamice, avšak stále musíme počítat s jeho harmonickým spoluhráčem, imaginárním tónem *cis*. (Imaginární tóny jsou totiž vůči oktávovým transpozicím a změnám dynamiky reálního tónového okolí značně netečné.) V polovině 9. taktu reální tón *ais* doplní tento dvojjzvuk na souzvuk *ais-cis-g*, totiž neúplný čtyřzvuk VII. stupně z *h* moll. Další dva zaznívající tóny, *h* a *d*, jsou v půltónové blízkosti imaginárních tónů *ais* a *cis*, a tím je ruší. Bylo by však ukvapené a nesprávné považovat dvojjzvuk *h-d* za neúplnou tóniku *h-d-fis* (v tom je rozdíl našeho pojetí od často praktikovaného, značně libovolného „domýšlení“ doplňujících akordických tónů k reálnému dvojhlasu nebo jednohlasu). Dvojjzvuk *h-d* se v posluchačově představě může doplnit na trojjzvuk jedině imaginárním tónem *g*, který předtím zazněl prakticky ve všech oktávách a byl všemi prostředky zdůrazněn.

Na začátku 10. taktu je tedy harmonicko-tonální situace tato: Reálně znějící tón *d* je doplňován harmonickými imaginárními tóny na trojjzvuk *g-h-d*. Tonální povědomí dosud není ustáleno. Vzhledem k výchozí tónině *g* moll a k tvrdošíjnému zdůrazňování tónu *g* v předchozí hudbě nemůže posluchač vyloučit možnost, že zde došlo k pouhé (u romantiků jako oblíbený efekt časté) změně tónorodu z *g* moll do *G* dur. Proti tomu se staví

²⁶⁾ Ke zrušení tonálních imaginárních tónů může dojít, jak víme, stanou-li se součástí ostré disonance, souzvuku dvou sousedních půltónů. Tento souzvuk může být vyjádřen rozkladem, třeba i lomeným. K tomu se právě hodí deformace stupnicového postupu. Zde se konkrétně na zrušení tonálního imaginárního tónu *f* podílejí tóny *g* — *fis*, na zrušení tónu *c* tóny *d* — *cis* a na zrušení tónu *as* tóny *b*, *a* i *g*.

²⁷⁾ Srv. Karel Risinger 1969.

tritonový „stín“ vrhaný na tóninu *g* tonálním imaginárním tónem *cis*. Posluchačova nejistota a napětí stále stoupá v očekávání přesvědčivé *kadence*, která by tonální dilema konečně rozřešila.

Tato *kadence* skutečně přijde, avšak jak nepodobná je konvenčnímu klasickému sledu trojice úplných *kadenčních* trojzvuků! Na konci 10. taktu Liszt především připomene důležitý tón *cis*, hned za ním tónem *ais* rozbíjí představu trojzvuku *G dur* a vzápětí tónem *e* (který se zde objevuje vůbec poprvé) dá poslední úder hroutící se představě tóniny *g moll* (neboť *e* je v tritonovém vztahu k její tónické tercii *b*). V 11. taktu převládá tento „zbrusu nový“ tón *e*, je vystřídán spodním citlivým tónem *dis* a znovu se ozývá — skladatel tak zdůrazňuje základní tón subdominanty, první z trojice funkcí *kadenčního* sledu *S-D-T*. Na pomezí 11. a 12. taktu ozvou se tóny *fis-a*; jejich doplněk do trojzvuku nelze jednoznačně objektivně stanovit, záleží na posluchačově subjektivním stavu a hudební zkušenosti, zda je bude chápat jako součást průtažného útvaru *e-fis-a*, či jako mimotonální trojzvuk VII. stupně *dis-fis-a* vypůjčený z tóniny *e moll* a dále utvrzující základní tón subdominanty jakožto místotóniku.

Hlavním úkolem tónu *a* na začátku 12. taktu z hlediska harmonického je zrušit imaginární tón *ais*, který trval od 10. taktu. *Ais* je charakteristickým tónem dominanty, a dokud nebylo zrušeno, nemohly tóny *e* a *g* dobře plnit *kadenční* úlohu subdominantní funkce. Nyní je tedy odstraněna nežádoucí „dominantní příměs“ a tóny *e-g*, znovu ke konci 12. taktu zopakované, představují živel čistě subdominantní. Že zde chybí subdominantní kvinta *h*, nevadí, neboť další tón *cis* tvoří s oběma předchozími trojzvuk II. stupně, schopný v *kadenci* zastoupit *subdominantu* s účinem ještě zesíleným (tónu *h* se zde Liszt úmyslně vyhýbá, předtím ho nechal zaznít jen kratince a na nejlhčí době taktu 9. — jde přece o základní tón tóniky, tedy „trumf“, který má zůstat co nejdéle ukryt).

Harmonický smysl tónu *ais* ve 13. taktu je jednoznačný: spolu s nezrušenými imaginárními tóny *cis*, *e*, *g* z předchozího taktu představuje zmenšený čtyřzvuk VII. stupně z *h moll*. Funkčně jde o směs dominanty a subdominanty, dominantní funkce však jasně převažuje jak vlivem hlubší polohy tónu *ais*, tak i pro jeho metrické zdůraznění. Tento takt představuje tedy *dominantu* v *kadenčním* souzvukovém sledu.

Vlastní tóniky je dosaženo až ve 14. taktu, kdy se už v basu rozvíjí třetí tematický prvek Sonáty. I tónika vyznívá nekonvenčně, neklasicky, nejprve jako sextakord, kdežto její stabilní, kvintakordální podoba se jen mihne na 12. šestnáctině taktu a působí spíše jen jako průběžná harmonie. K dalšímu upevnění tóniky už v rámci vstupní plochy nedojde, naopak hned v 15. taktu se začíná rozvíjet tonálně odstředivý harmonický sled.

Podíváme-li se nyní znovu na hlavní téma Sonáty vcelku, musíme značně opravit první dojem, že jde v podstatě o rozložený zmenšený čtyřzvuk.

I kdyby nebylo kadenčního postupu, který jsme analýzou zjistili, již sám *výběr tónů*, z nichž je téma složeno, jednoznačně vymezuje hlavní tóninu *h moll*. Téma využívá celkem devíti tónů: kromě diatonické řady *h-cis-d-e-fis-g-a* je to ještě *ais* a *dis*, tedy spodní citlivé tóny k tónice a subdominantě. Z nich je z hlediska klasické harmonie zejména tón *dis* v tónině *h moll* značně cizí. Rozhodující pro celkové tonální povědomí jsou však zbývající tři tóny z dvanáctitónového totálu, jimž se téma *vyhýbá*, totiž *f*, *gis* a *c*. Právě ony a jedině ony by jako tonální imaginární tóny narušovaly klid tóniky *h-d-fis*, neboť jsou v tritonovém poměru k jejím složkám.

Vidíme tedy, že Lisztovo harmonické myšlení zde vychází ne z pouhé diatoniky, nýbrž že počítá s úplnou dvanáctitónovou temperovanou chromatikou, které využívá co nejúplněji a vymezuje tonalitu spíše negativně, vynecháním těch tónů, jež by narušovaly tóniku; vlastní zaznění tóniky v čisté formě je pak co nejvíce odkládáno a zastíráno, neboť by bylo zde, na začátku tematického rozvoje, vlastně zbytečně retardujícím jevem.

Analyzoval jsem několik počátečních taktů Sonáty do takových podrobností proto, že jejich převážně jednohlasá faktura, spojená s rušným harmonicko-tonálním děním, umožňovala názorně demonstrovat praktický způsob aplikace základních principů, vyložených jen teoreticky v úvodní kapitole. Přitom se ukázalo, s jakou vynalézavostí a s jakým jemným citem pro harmonický účín nejdrobnějšího detailu realizoval zde Liszt svůj záměr: exponovat hlavní tematický materiál Sonáty v atmosféře tonálně zamlžené a vymezit tóninu až v průběhu expozice, a to neotřelými, v klasicismu nevyužitými postupy. Zároveň musíme konstatovat, že jsme zde nezjistili nic náhodného, žádnou stopu improvizacího chvatu (který bychom mohli snad právě u tohoto autora očekávat).

Další průběh první části Sonáty budeme sledovat jen zběžně. Po expozici trojice tematických prvků následuje velká, virtuosně stylizovaná plocha převážně evolučního typu, v níž se tónika *h moll* objeví jen při prvním vyvrcholení, zároveň s kontrapunktickým spojením dvojice hlavních témat (takt 32. a n.). V taktu 105. se objeví nové téma v paralelní tónině *D dur*; takže základní tonální rozvrh expozice zachovává klasickou normu. Hned po tomto tématu následují nové a nové evoluce hlavních tematických prvků; takže je velmi obtížné zjistit, kde vlastně začíná sonátové provedení. Tuto otázku je stěží možno jednoznačně a objektivně rozhodnout, protože Liszt, v souladu s převažující stylovou tendencí, úmyslně stíral tektonický předěl mezi expozicí a provedením. Měl k tomu v tomto díle zvláště dobré důvody, neboť ho čekalo řešení velice obtížného stavebního problému: udržet jednotu hudebního proudu při zasazení „cizího tělesa“, jakým je tematicky samostatná pomalá věta, do středu sonátového provedení.]

Domnívám se, že rozhodujícím kritériem při hledání hranice mezi expozicí a provedením Sonáty je *tonalita*. Proto považuji za nespornou součást „oblasti vedlejšího tématu“, a tedy ještě expozice, plochu začínající takt 153. a přinášející zcela nový variant třetího tematického prvku, augmentovaného a přeintonovaného z původní dramatické podoby do zpěvné lyričnosti, upomínající na slavné Lisztovy „Sny lásky“. Nevadí, že zde ve funkci „druhého vedlejšího“ tématu vystupuje myšlenka, jež v jiné podobě byla „druhým hlavním“ tématem: v tom právě tkví jeden z **autorových osobitých scelovacích tektonických postupů**.

Téma má v této podobě malou třídílnou formu a její střední část (takt 161.—164.) je z hlediska harmonicko-tonálního velmi pozoruhodná: jejím obsahem je střídání kvintakordů *e moll* a *B dur*. Tritonus, jehož latentní působení jsme sledovali na počátku Sonáty, projevuje se zde takřka „manifestačně“ bezprostředním sledem dvou kvintakordů, jejichž základní i kvintové tóny jsou v tritonovém intervalu. Jde samozřejmě o kvintakordy netónické, neboť zmíněným vztahem se vzájemně krajně „zneklidňují“. Přitom však žádný z nich neobsahuje ani jeden tón, který by „tritonovým stínem“ zneklidňoval vládnoucí tóniku *d-fis-a*.²⁸⁾ Je zde tedy v jiné, vícehlasé faktuře aplikován postup, který jsme sledovali už u hlavního tématu: využití dvanáctitónového totálu s výjimkou oněch tří tónů, které odporují principu čisté tóniky. Zmíněný spoj nás zvláště zajímá také proto, že je vlastně anticipací závěrečného souzvukového sledu celé Sonáty (o tom více v poslední kapitole).

Vrátíme-li se po tomto malém odbočení k otázce, kde končí expozice a začíná provedení Sonáty, vidíme, že po doznění třídílné formy „druhého vedlejšího“ tématu malým návratem v *D dur* (takt 165.—178.) opakuje se shora zmíněný tritonový sled trojzvuků *e moll* a *B dur* (takt 179.—182.), melodicky tentokrát ovládaný hlavním tématem. Nevede však k dalšímu návratu tóniny *D dur*, nýbrž stává se východiskem tonálně velmi rušné evoluční plochy. Na tomto místě se mi jeví jako nejspřávnější mluvit o *začátku provedení*, neboť tónina *D dur*, vládnoucí v druhé části expozice, je zde na dlouhou dobu opuštěna. Probleskne sice pak ještě jednou ve spojitosti s hlavním tématem v taktech 239.—250., to však již není formálně uzavřená plocha, která by mohla patřit k expozici. Nesporným faktem ovšem zůstává zřejmé Lisztovo úsilí zakrýt a zpochybnit stavebný předěl mezi expozicí a provedením.

²⁸⁾ V tom také tkví rozdílnost uvedeného spoje od jediného případu, kdy se mohl v klasické harmonii vyskytnout sled trojzvuků v tritonovém vztahu, totiž spojení neapolského sextakordu a dominanty. Neapolský sextakord obsahuje frygickou sekundu, narušující princip čisté tóniky. V analyzovaném nekonvenčním spoji Lisztově jde o trojzvuky II. a sníženého VI. stupně.

Notový příklad 2.

295

300

poco rall.

fff pesante

Recitativo

ritenuto ed appassionato

poco rall.

305

ff

scassa

Recitativo

ritenuto ed appassionato

sempre f

310

f marcato

Detailed description: This musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 295-300) features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The second system (measures 300-305) includes a recitativo section with a 'poco rall.' marking and a 'fff pesante' dynamic. The third system (measures 305-310) also features a recitativo section with 'ritenuto ed appassionato' and 'poco rall.' markings. The fourth system (measures 310-315) includes a recitativo section with 'ritenuto ed appassionato' and 'sempre f' markings, and a 'scassa' (scissors) effect. The fifth system (measures 315-320) concludes with a 'f marcato' dynamic. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Musical score system 1, measures 312-314. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two flats. The tempo/mood is *f marcato*.

Musical score system 2, measures 315-319. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has two flats. Measure 315 is marked with a box containing the number 315.

Musical score system 3, measures 320-324. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one sharp. Measure 320 is marked with a box containing the number 320. The tempo/mood is *f*. The word *gbassa* is written below the bass staff.

Musical score system 4, measures 325-329. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one sharp. Measure 325 is marked with a box containing the number 325. The tempo/mood is *poco a poco diminuendo* and *ritenuto*.

Musical score system 5, measures 330-334. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one sharp. Measure 330 is marked with a box containing the number 330. The tempo/mood is *molto* and *Andante sostenuto*. Dynamics include *pp* and *ppp*. The instruction *una corda* is written below the bass staff.

Musical score system 6, measures 335-339. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one sharp. Measure 335 is marked with a box containing the number 335. The tempo/mood is *dolce*.

4. První spojovací úsek

První část provedení je stylizována velmi virtuosně a po celou rozsáhlou hudební plochu v ní neutuchá osminový až šestnáctinový pasážovitý pohyb. Tím výrazněji vynikne náhlý přechod k těžkému půlovému rytmu na dynamickém vrcholu v taktu 297. (viz notový příklad 2.). Tímto vrcholem začíná příprava nástupu vložené pomalé věty, která se pak vynoří až po dlouhém postupném opadání dynamiky z *fff* do *ppp* v taktu 331. Sledujme podrobněji harmonicko-tonální dění, kterým je naplněn tento rozsáhlý spojovací úsek.

Prvním akordem, jenž přeruší záplavu silně chromaticizovaných a tonálně značně neurčitých pasáží, je souzvuk *gis-cis-e-gis*, tónický kvartsextakord z *cis moll* (takt 297.). Tato tónina se v dosavadním průběhu Sonáty prakticky neobjevila. Proč právě jí vrcholí první část provedení (a lze říci, že je to vrchol provedení celého)? Pokusme se hledat odpověď aplikací principu čisté tóniky. Sonátové provedení už od dob Haydnových projevuje tendenci vyhýbat se tóninám expozice. Plní tak svou funkci kontrastního středního dílu velké formy a tektonického svorníku obou krajních, tonálně klidnějších částí. Jestliže však třeba Mozartovi často stačilo v provedení vybočit jen do paralelní tóniny, po široce založené a tonálně velmi rušné expozici Lisztovy Sonáty nebylo snadné dosáhnout dostatečné míry tonálního kontrastu. Liszt byl nucen jít až na hranici možností temperované chromatiky a umístit vrchol provedení přímo na opačný pól kvintového kruhu. Sáhl po tónině *cis moll*, jež je o 6 posuvek vzdálena od *g moll*, tóniny, kterou Sonáta začínala. Řečeno jinak: Vrchol provedení Sonáty je ovládán tónikou stojící v *tritonovém vztahu* k tónině introdukční. Tónika *cis moll* je nejúplnější možnou negací výchozího tonálního povědomí *g moll*.

Mohlo by se namítnout, že introdukční tónina *g moll* vládla jen krátkou chvílí, kdežto pravou hlavní tóninou Sonáty je *h moll*. Vrchol provedení by tedy měl spíše negovat tuto než onu. Odpověď na podobnou námitku dává sám Liszt v dalším průběhu vrcholové partie provedení. Všimněme si ostatně, že tónika *cis moll* se zde neozvala ve svém základním, kvintakordovém tvaru, nýbrž v obratu kvartsextakordovém. Je to obrat sice tonálně jednoznačný,²⁹⁾ avšak obsahuje silné napětí, nutí k průtažnému rozvedení a nemůže být závěrovou, klidovou tónikou. Liszt také tóninu *cis moll* jen naznačil a vzápětí ji řadou chromatických akordických spojů zruší. A jako by teprve po druhé naplno vyjevil, co bylo jeho záměrem, opakuje (v taktu 302. a n.) stejnou vrcholovou hudbu v tónině *f moll*.

²⁹⁾ Klasická harmonie prakticky neznala jiný kvartsextakord na těžké době než tónický.

Tak jako se na počátku Sonáty po introdukci *g moll* vynořilo hlavní téma v *h moll*, na vrcholu provedení jsou obě tóniny negovány svými tritonovými protějšky *cis moll* a *f moll*. Obdoba je i v tom, že první tónina je jen naznačena, kdežto druhá převládne na delší ploše (vláda tóniny *f moll* končí definitivně až taktem 319.). Na rozdíl od kvartsextakordu *cis moll* je tónika *f moll* upravena jako kvintakord, aby její tonální závažnost vyzněla naplno.

Dodejme (i když to přímo nepatří k předmětu studie), že i po tematické stránce usiluje zde Liszt o maximální kontrast a umísťuje sem chorálovité vedlejší téma, které jen jednou uvedl v expozici a při četných evolucích ho takřka vůbec nevyužil. Tato hudba se tedy vyznačuje mistrovskou souhrou různých skladebných prostředků, mířících k jedinému cíli: dát sonátovému provedení co nejvypjatější vrchol.

Taktem 306. začíná jen velmi pozvolně opadání vrcholového napětí. Je to hudba agogicky uvolněná, vyžaduje rubatový přednes. Může být interpretována tak, jako by šlo o improvizaci, avšak vnitřně je hluboce logická a promyšlená. Harmonicky a tonálně je na počátku neobyčejně složitá a jen pozvolna se oprostuje. Detailní analýza tón po tónu by rozsahem překročila rámeček této studie, proto upozorním jen na nejvýznamnější momenty.

Především je zde nápadná převaha disonantních souzvuků. Na celé této hudební ploše se neobjeví konsonantní kvintakord. Ten najdeme až v taktu 334. a je jím cílová tónka *Fis dur*, patřící již cele vložené pomalé větě. Spojovací hudba, kterou zkoumáme, si udržuje stále vysoký stupeň tonálního napětí. Konsonantní trojzvuky, pokud se tu vůbec objeví, jsou oslabeny jednak kvartsextakordovým nebo sextakordovým obratem, jednak množstvím průtažných tónů. Poměrně nejjasněji vyznívá kvartsextakord *fis moll* v taktu 317. I on je zeslaben průtažnými tóny, ale jen imaginárními (čtvrťová pauza v pravé ruce je „vyplněna“ tóny *f-b-d* z předešlého taktu). Úloha tohoto kvartsextakordu, který se vynoří nečekaně a na první pohled jen „náhodně“ jako průchodný souzvuk při chromatickém sestupu basu, je zřejmá, vezmeme-li v úvahu tonální cíl celé plochy: je to nenápadná anticipace cílové tóniky *Fis dur*, zamlžená ještě mollovým tónorodem. Kromě tohoto akordu však veškerá Lisztova harmonická vynalézavost jako by byla vedena jediným záměrem: do posledního okamžiku co nejdůkladněji utajovat skutečný tonální cíl.

Skladatel zde udržuje posluchače ve stálé nejistotě a zvědavosti i tím, že jej nechává na pochybách o *stavebně funkčním typu* znějící hudby. Konstatoval jsem ve 2. kapitole, že zásadně patří tento úsek k sonátovému provedení, čemuž nasvědčuje jeho neobyčejná tonální rušnost a místy až neurčitost. Ve shora zmíněné anticipaci tóniny *fis* jsme našli doklad, že

hudba zároveň plní i funkci introdukce k následující volné větě. Přitom se tu však navíc projevují i náznaky tektonické funkce reprízové a codové,³⁰⁾ které skladatel současně naznačuje i neguje. Všimněme si jich blíže.

Od 306. do 318. taktu tonální povědomí kolísá mezi tóninami *f* moll a *g* moll. Druhá z nich krátce převládne v taktech 307.—308., kde se po rozvedení řady průtahů vynoří přímo tónický sextakord *b-d-g* a po něm septakord VII. stupně *fis-a-c-es*. Autor tu zřejmě naznačuje tonální reprízu tím, že alespoň letmo připomíná počáteční tóninu Sonáty. Vzápětí však tuto připomínku co nejdůrazněji zahladí basovým tónem *des* v taktu 309. (jenž je v tritonovém poměru k základnímu tónu tóniky *g* moll) a po něm následující pasaží z paralelních zmenšených čtyřzvuků, reprezentující harmonicky snad vůbec nejspolehlivější postup z celé skladby. Pasaž se pak ještě jednou v transpozici opakuje, takže takty 309.—313. představují poměrně dlouhý úsek hudby tonálně naprosto neurčité, který předjímá pozdější historický vývoj vedoucí k uvědomělé atonalitě.³¹⁾

V taktu 314. je v jednohlase naznačena opět tónika *f* moll, takty 315. až 316. po rozvedení průtahů lze chápat jako IV. a III. stupeň z *g* moll. V taktu 317. se objevuje už zmíněný kvartsextakord *fis* moll a v taktu 318. naposledy postřehneme tóninu *f* moll v její dominantě. Tím končí partie kolísající mezi *g* moll a *f* moll, dominanta je přehodnocena na alterovanou subdominantu z *e* moll a basový sestup se zastaví na tónu *h*.

Taktem 319. začíná tonálně klidnější plocha, poznamenaná ostinátním opakováním „třetího“ tematického prvku v basu a augmentací „druhého“, tj. hlavního tématu v melodii. V basovém ostinatu převládá harmonicky tón *h*, objevující se na těžké době a několikrát opakovaný. Určitý harmonický význam má i tón *g*, který není zrušen, takže jde vlastně a dvouhlasou prodlevu *g-h*. Průchodný tón *a* a střídavý tón *c* jsou sice harmonicky bezvýznamné, ale jako tonální imaginární tóny nesmírně důležité: mají totiž tritonový vztah k tercii a kvintě trojzvuku *h-dis-fis* a naprosto vylučují jeho tóničnost. Dlouhá prodleva tónu *h* tedy má ráz nikoli prodlevy tónické, statické, nýbrž netónické, kinetické, udržující stále značný stupeň harmonického napětí. Tento fakt je významný z hlediska určení funkčního typu hudby: zní tu sice prodleva základního tónu hlavní tóniny *h* moll a hudba se tedy „tváří“ jako coda, avšak tóničnost prodlevy je současně negována tritonovými vztahy, takže jde ve skutečnosti o prodlevu kinetickou, typickou pro hudbu evoluční, popřípadě introdukční.

³⁰⁾ Tyto rysy, jak již bylo řečeno, po mém soudu poněkud přecenil Karel Ríinger 1969, srv. schéma na str. 188.

³¹⁾ Liszt sám ve svém posledním tvůrčím údobí pozoruhodně tuto tendenci rozvinul. Poučné jsou v tomto směru některé méně známé skladby, které v příloze citované knihy publikoval Bence Szabolcsi 1959, str. 83—134.

Tonální sled *g-h*, upomínající na začátek Sonáty, zde do jisté míry *zaokrouhluje* první velký stavebný díl, v žádném směru jej však *neuzavírá*, neboť obě tóniky jsou ihned narušovány a přímo negovány mnohonásobným uplatněním svých tritonových protějšků.

Všimněme si, že kromě tónů *a* a *c* je souzvuk *h-dis-fis* v taktu 322. poznamenán i třetím zbývajícím tritonovým protějškem *f*, který se vrací ještě v taktech 323., 325. a 327. Negace tóničnosti akordu *h-dis-fis* je tím dokonána. Posluchač je utvrzován v pocitu, že tón *h* je dominantou, a očekává jako nejpravděpodobnější vyústění celé prodlevové partie tóninu *e moll*. Dlouhý antiklimax končí více než třítaktovou výdrží malého pětizvuku *h-dis-fis-a-c* (takt 328.—331.), jediný „nebezpečný“ tonální imaginární tón, frygická sekunda *f*, byl zrušen dvojím půltónovým postupem *f-e-dis* a posluchač jen čeká, kdy konečně zazní tónika *e moll*, která by přinesla uvolnění po tom dlouhém, vrcholně vybičovaném harmonickém napětí.³²⁾

Ani na tomto místě se však Liszt nespokojí konvenčním postupem a až po započetí nového tempa a metra náhlým chromatickým spojením přes mimotonální čtyřzvuk VII. stupně ke II. stupni (takt 331.) připraví kadenici do tóniny *Fis dur*, která po všem, co předcházelo, působí takřka jako zjevení. Přitom je to vlastně dominantní tónina vzhledem k tonální ose celé Sonáty, a tudíž tónina velice blízká. Její nástup působí tak neotřele mimo jiné i proto, že je uskutečněn navzdory vžitě konvenci, která vůbec pro střední díl velké formy vyžadovala tóninu subdominantní a nikoli dominantní. Liszt v předchozí prodlevové partii úmyslně posluchače utvrzoval v očekávání ustáleného modulačního postupu, a tím zintenzívil následující moment překvapení.

Zároveň však skladatel přece jen také připravoval nástup skutečné cílové tóniky *Fis dur*, avšak jaksi vskrytu, aby si toho posluchač přímo nebyl vědom. Prvním momentem této přípravy bylo zaznění kvartsextakordu *fis moll* v taktu 317., o němž již byla řeč. Avšak ani malý pětizvuk *h-dis-fis-a-c*, bezprostředně předcházející tonálnímu zvratu, není ve skutečnosti v tónině *Fis dur* tak cizí, jak by se na první pohled zdálo. Tóny *h-dis-fis* jsou úplnou subdominantou této tóniny. Tón *a* je enharmonicky přehodnocen na *gis* a logicky rozveden do *ais* (viz takt 331.); i když je to tón nedoškálný, cizí diatonické tónině *Fis dur*, není v rozporu s principem čisté tóniky.³³⁾ Nejvíce ohrožuje tóniku *fis-ais-cis* tón *c*, vzdálený o trito-

³²⁾ Vzpomeňme např. na zcela obdobnou situaci uprostřed provedení I. věty Beethovenovy III. symfonie, kde se po přesně témže souzvuku *h-dis-fis-a-c* (takt 280.) skutečně vynoří slavné „nové“ téma v *e moll* (takt 284. a n.)

³³⁾ Skutečná subdominantna zde má zvukový tvar, na jaký jsme zvyklí u dominanty. Je to postup, kterého poklasická harmonie často využívá. Karel Janeček (1963, kap. VII., str. 187—188) nazývá tento jev *dominantizace* subdominanty.

nus od její primy. Právě tomuto tónu věnuje Liszt velkou pozornost a rozvádí jej v taktu 331. (po enharmonickém přehodnocení na *his*) do tónu *cis*. Melodie pak klesá na *h*, čímž vzniká rozložený souzvuk dvou půltónů *h-c-cis*, zajišťující zrušení tonálního imaginárního tónu *c*. Cesta k tónice *Fis* dur je volná a může následovat tonálně klidná a harmonicky průzračná plocha nového tématu, zahajujícího vloženou pomalou větu.

5. Druhý spojovací úsek

Vloženou větu zaokrouhuje jako stavebný celek kromě pomalého tempa její hlavní tónina *Fis* dur. Ta je sice ve středním dílu několikrát opuštěna, ale v repríze (takt 395.) se opět vrací, tentokrát na opačném pólu dynamickém: ve *fff* (oproti výchozímu *ppp*). Spojovací úsek, který tuto větu zakončuje, má jednoznačnou tektonickou funkci *vnitřní cody*.

Závěrové tóniky je dosaženo po dlouhé, mimotonálními akordy nekonečně protahované kadenci v taktu 433. Myšlenkově je vnitřní coda ovládána „třetím“ tematickým prvkem v té intonační podobě, jakou měl v rámci oblasti vedlejšího tématu sonátové expozice. Codový ráz této hudby je dán především stálým kadencováním, častějšími a častějšími návraty k tónice, která je vystřídávána nejprve mimotonálními akordičnými sledy (viz notový příklad 3., takt 439.), potom hlavními netónickými funkcemi (takt 444. až 448.), posléze už jen oslabována svými obraty a průchodnými tóny v basu (takt 449.—452.), aby se konečně v taktu 453. ozvalo osamocené hluboké *fis*, imaginárními tóny doplňované na ničím nerušený tónický trojzvuk *Fis* dur.

Takt 453. je *bez harmonického napětí*, představuje z tohoto hlediska „spodní vrchol“ celé vložené věty a jen vzdálená vzpomínka na první část Sonáty říká pozornému posluchači, že toto nemůže být konec celé skladby. Nicméně z hlediska tektonické soudržnosti právě toto místo nejvíce hrozí rozpadem, který by se (při špatné interpretaci a málo soustředěném poslechu) mohl projevit takovou havárií, jakou by byl vpád potlesku, nebo alespoň onoho nedefinovatelného šumu, který slyšíme v sále mezi větami cyklické formy. O tomto nebezpečí skladatel dobře ví. Mohl by mu čelit náhlým nástupem fugového tématu *Allegro energico* (viz takt 460.). Provedme si zkusmo škrt šesti taktů (454.—459.) a ucítíme názorně, oč bychom tak skladbu ochudili. Vpád nové hudby by byl příliš náhlý, porušil by klid doznívající plochy a zastihl posluchače ne dost připraveného na vnímání tak závažné hudební myšlenky, jakou je fugové téma.

Liszt řeší tento tektonický problém v taktech 454.—459. s využitím tonálně velmi tvárného introdukčního tematického prvku. Sestupná škála v taktech 454.—455. má, tak jako na počátku Sonáty, frygický charakter.

Notový příklad 3.

440

dolcissimo

445

pp

450

perdendosi

ppp

ddd

455

ddd

460

Allegro energico

465

p

p

Situace je tu obdobná, ale přece ne docela stejná jako v taktech 2.—3. (srv. notový příklad 1.). Tam předcházel pouze tonálně neutrální tón *g*, zde však to byla celá imaginárně vyjádřená tónika *Fis* dur, do níž už druhý tón stupnice, *e*, vzdálené o tritonus od tónické tercie *ais*, vnese silný tonální vzruch. I když je toto *e* vzápětí zrušeno tónem *d* a jako harmonický imaginární tón se nemůže uplatnit, trvá jako imaginární tón tonální a podryvá klid tóniky, předtím tak důkladně upevněné. V následujícím taktu 455. vnese do tohoto tonálního dění zdánlivě trochu jasno tón *a*, který „opraví“ tónorod akordu *Fis* dur na mollový, a tím dodatečně ospravedlní tón *e* z předchozího taktu, neboť je tak zrušen tritonový vztah mezi ním a tónickou tercií. Vzápětí zaznívající frygický II. stupeň *g* však tritonové zneklidnění znovu nastolí.

Takt 456. je úplnou obdobou taktu 4., i s jeho imaginárním tonálním napětím. V taktech 457.—458. však analogie s introdukcí Sonáty končí, neboť sestupná škála je deformována jinak. Místo cikánské stupnice žaznívá tu durová, zakončená zvýšeným II. stupněm *gisis*. Tonální dění je opět bohaté. Překvapivě působí především tón *dis* na konci 457. taktu, stojící v tritonovém intervalu k tercií mollové tóniky *fis-a-c*, která byla naznačena dva takty předtím. Povědomí tónorodu je tím důkladně „rozvikláno“ a Liszt úmyslně posluchače v této nejistotě ponechává, když v následujícím taktu 458. zakončí sestupnou pasáž sledem *ais-gisis*, jenž může být stejně dobře vnímán jako *ais-a*. Imaginární náplní následujících dvou a půl taktů (v nichž mezi pauzami reálně zaznívá jen tón *fis*, resp. *ges*) je dvojjzvuk *fis-a*, neboť postupem zvětšené sekundy *gisis-fis* nebyl první tón zrušen. Šest taktů před nástupem fugata tedy splnilo dokonale svou spojovací funkci. Aniž byl porušen tempový, dynamický a melodický *sestup*, potřebný pro náležité doznění vložené pomalé věty, připravoval se *současně* harmonicko-tonálními prostředky *vzestup* napětí, směřující k přípravě následující rychlé a po všech stránkách rušné hudby.

Samo téma fugata začíná doslovnou citací hlavního tématu Sonáty, takže první dojem říká: teď začala repríza. Je to však repríza „falešná“, transponovaná do jiné tóniny, a také další průběh tematického rozvoje, počínaje sekvencí od taktu 467., poukazuje jasně na typ hudby evoluční, na pokračující *provedení* celé Sonáty.

Přitom z hlediska tonálního byl nástup tóniny *h* moll dokonale připraven a nebylo nic samozřejmějšího, než začít fugato o půltón výše: doznívající tóniku *fis-ais-cis* narušily „tritonové stíny“ natolik, že posluchač přímo očekával její přehodnocení na dominantu. A právě proto, že takové pokračování bylo až příliš „pravděpodobné“, rozhodl se Liszt i zde oponovat konvenci a začal fugato v *b* moll. Podíváme-li se na předchozí takty znovu z hlediska této skutečné cílové tóniky, zjistíme tak jako v obdobných předchozích případech, že autor tuto tóniku „utajeně“, ale velmi

důsledně připravoval. Víme, že taková příprava spočívá především v odstraňování „nebezpečných“ tritonově vzdálených tonálních imaginárních tónů *e*, *g*, a *h*. Všechny tři se ozvaly v první sestupné škále v taktech 354.—355. V deformované pasáži v taktech 357.—358. se už první dva z nich neozvou a melodickým postupem *fis-eis-dis* jsou oba dokonale zrušeny. Tón *h* se sice ozve, avšak i ten se vzápětí stává součástí postupu dvou sousedících půltónů *h-ais-gisis*, a tak je zrušen i on. Zbývající imaginární dvojjzvuk, enharmonicky interpretován jako *ges-a*, pak z hlediska cílové tóniny *b* moll představuje charakteristické tóny mollové subdominanty a durové dominanty, po nichž může nastoupit tónika *b-des-f* zcela přirozeně. Postup vytyčování této tóniny už není třeba analyzovat, neboť je obdobou prvního uvedení hlavního tématu Sonáty v taktech 8.—14.

Fugato setrvává v tónině *b* moll jen během „fugové expozice“, pak dochází k tonálně neklidné gradaci, vrcholící v taktu 531., kde teprve začíná *pravá repríza* celé Sonáty dosažením hlavní tóniny *h* moll. Liszt toto místo zvýraznil i graficky opětným návratem základního předznamenání dvou křížků. Reprízová funkce této hudby je nesporná, neboť poprvé v celé skladbě se tu doslovně opakuje větší hudební plocha: takty 531.—553. jsou „opsané“ takty 30.—52. ze sonátové expozice. Je to ovšem repríza zkrácená, počínající až „malým návratem“ hlavního tématu. Takové zkrácení reprízy bylo běžné už u klasiků tam, kde hlavní téma ovládalo poslední část provedení, takže nezkrácená repríza by byla překročila mez únosnosti rozvoje jediné myšlenky. To je právě případ svrchu zmíněného fugata.

Repríza Sonáty pak pokračuje novými evolucionemi tematického materiálu, které tonálně hojně vybočují, avšak vlastní nástup obou vedlejších témat je tonálně jednoznačně centralizován v *H* dur, tónině stejnojmenné s hlavní tóninou (viz takt 600. a n., 616. a n.). Princip tonální jednoty sonátové reprízy pocítoval Liszt, zdá se, ne jako pouhou konvencí, nýbrž jako základní stavebnou zákonitost, platnou obecněji než jen pro klasické stylové údobí, a proto se tohoto principu i v této tak nekonvenčně koncipované sonátě bez rozpaků přidržel.

Stretta quasi presto (takt 650. a n.) je poslední evoluční plochou v rámci sonátové reprízy a připravuje již codu.³⁴⁾ Vlastní coda celé Sonáty začíná pak dosažením tóniky *H* dur na dynamickém vrcholu *fff* v taktu 700. (viz notový příklad 4.).

³⁴⁾ Karel Risinger (1969, str. 191) považuje tuto hudbu za codu III. části, na rozdíl od následující cody Sonáty jako celku. Sám mluvím o evoluční přípravě vlastní cody, neboť tento úsek ještě nemá pravý ráz codové hudby, charakterizované především častým kadencováním do tóniky hlavní tóniny.

Allegro moderato

730

p sotto voce

Musical notation for measures 730-734. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is *p sotto voce*.

735

poco cresc.

Musical notation for measures 735-739. The right hand continues the melodic line, and the left hand accompaniment becomes more active. The dynamic is *poco cresc.*

740

un poco rit.
pp

Musical notation for measures 740-744. The tempo is marked *un poco rit.* and the dynamic is *pp*. The right hand has some grace notes and the left hand accompaniment is more sparse.

745

pp

Musical notation for measures 745-749. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment is sparse. The dynamic is *pp*.

750

Lento assai

un poco marcato

Musical notation for measures 750-754. The tempo is *Lento assai* and the dynamic is *un poco marcato*. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment is sparse.

755

pp
ppp
8va bassa

Musical notation for measures 755-759. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment is sparse. The dynamic is *pp* and *ppp*. The marking *8va bassa* is present.

760

8va bassa

Musical notation for measures 760-764. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand accompaniment is sparse. The marking *8va bassa* is present.

6. Coda Sonáty

V tektonice tak rozsáhlého jednovětého díla, jakým je Lisztova Sonáta, má coda velmi významnou úlohu dovršující a syntetizující. Objevují se v ní znovu — a vesměs v hlavní tónině — všechna témata Sonáty, takže coda zde má zároveň funkci *druhé reprízy*. Nejobsírněji je reprizováno téma vložené pomalé věty, jehož návrat byl z hlediska stavebné soudržnosti obzvláště žádoucí.³⁵⁾

Jako každá velká coda, člení se i závěrečná partie Lisztovy Sonáty na několik oddílů — *dílčích cod* — z nichž každý *kadencuje* do tóniky hlavní tóniny.³⁶⁾ Většina těchto tónik však je, na rozdíl od klasického úzu, různým způsobem oslabena. Neoslabený tónický kvintakord na těžké době se objevuje jen na začátku velké cody v taktu 700., a potom až v závěru předposlední dílčí cody v taktu 744. První z těchto tónik je ve fff, druhá v pp — celá velká coda tedy představuje jeden rozsáhlý antiklimax, a to nejen v opadání dynamiky, ale zároveň i v ubývání harmonicko-tonálního napětí. Sestup ovšem neprobíhá lineárně, nýbrž vlnovitě, je v různých složkách rozmanitě přerušován a členěn, v souladu s dovršováním myšlenkového rozvoje všech tematických prvků.

První dílčí coda (takt 700.—710.) je myšlenkově ovládána „čtvrtým“ tematickým prvkem (tj. „vedlejším tématem“ sonátové formy) a její harmonickou náplní je velmi nekonvenční, neklasická kadence. Přitom zde Liszt používá takřka výhradně *konsonantních trojzvuků*, odpovídajících monumentálnímu výrazu tématu, ty však se dostávají do velmi *napjatého vztahu k tónice*. Harmonický oblouk se vychýlí v taktu 704. až k druhé subdominantě *a-cis-e*, po níž zazní frygický kvartsextakord *g-c-e*, představující subdominantní kadenční složku. Následující kvartsextakord *f-b-d* (takt 706.—707.) je třeba chápat enharmonicky jako lydický trojzvuk *eis-ais-cisis*, tedy akord ve své podstatě dominantního charakteru; teprve na konci této plochy je lydický kvartsextakord převeden na klasický dominantní sekundakord *e-fis-ais-cis* a kadence je pak dokončena tónikou až v dalším oddílu.

Měříme-li tonální odlehlost uvedených souzvuků principem čisté tóniky, uvědomíme si, že tón *a* v taktu 704. odporuje nejen třetí, ale i druhé tezi principu: je nejen v tritonovém vztahu k tónické tercii *dis*, ale nebylo by možno jej při rozvedení do tóniky vůbec zrušit jako harmonický imagi-

³⁵⁾ Opět se tu nabízí srovnání s Beethovenovou III. symfonií, jejíž první věta možná do jisté míry přímo ovlivnila Lisztovu sonátovou koncepci. I u Beethovena je v codě (takt 581. a n.) reprizováno mollové téma, které se vynořilo v provedení. Tam ovšem šlo o pouhé téma, kdežto u Liszta o celou vloženou větu.

³⁶⁾ Srv. Karel Janeček 1968, str. 176 a n.

nární tón.³⁷⁾ Jde v podstatě o akord mimotonální, subdominantu k subdominantě, představující v této kadenci největší výchylku z tonální roviny *H dur*. Frygický trojzvuk v taktu 705. obsahuje tón *c* a následující lydický trojzvuk v taktech 706.—707. zase tón *f*, tedy oba zbývající tritonové protějšky tónického trojzvuku. Nicméně tyto dva trojzvuky neodporují již druhé tezi principu čisté tóniky, a jsou nadto v maximálním možném souladu s principem citlivého tónu.³⁸⁾ V tomto směru jsou to přímo reprezentativní netónické trojzvuky, mající význam pomocných funkcí v pětičlenném funkčním systému Šínově. Analyzované místo z Lisztovy Sonáty může sloužit jako vpravdě ukázkový doklad samostatného užití nejen *funkce frygické*, známé dávno jako „neapolský sextakord“, nýbrž i *funkce lydické*, objevující se v klasické harmonii jen v podobě dílčích příměsí k funkcím hlavním v tzv. „alterovaných akordech“. Obě pomocné funkce zde následují po sobě a jejich úloha v kadenci je jasná: frygický trojzvuk zastupuje subdominantu, lydický dominantu. Celá kadence tak vyznívá nekonvenčně, na svou dobu „moderně“ a tritonové vztahy k tónice do ní vnášejí zvýšené napětí, které autor potřeboval právě na tomto místě, kde coda sice už začala, ale hudební proud ještě nekončí, nebylo vše dořečeno myšlenkově ani vše domodelováno stavebně.

Druhá dílčí coda (takt 711.—728.) je téměř úplnou reprízou tématu vložené pomalé věty, pouze s vynecháním úvodních čtyř taktů (představujících spíše malou introdukci nežli hlavu tématu — srv. notové příklady 2. a 4.). Harmonicky obsahuje tento oddíl dvě kadence. První z nich je pouze čtyřtaktová a setrvává v klasicky čistém diatonickém *H dur*, což je v souladu se zadumaně lyrickým charakterem hudební myšlenky. Tónika se zde objevuje třikrát a je oslabována klasickými prostředky harmonickými (sextakordový obrat v taktu 712., kvartsextakordový v taktu 715.) a metrickými („ženský“ závěr v taktu 715., kde se tónický kvintakord ozve až na lehké, třetí době). Druhá kadence, vyplňující zbývajících 13 taktů (716.—728.), je ve výrazu vzrušenější a postupně uplatňuje stále více chromatických tónů v alterovaných a mimotonálních souzvucích, příznačných pro romantický harmonický sloh. Těmito prostředky je především zdůrazňována subdominanta, tvořící hlavní harmonickou náplň prvních devíti taktů této kadence (716.—724.). Hýření mimotonálními souzvuky vrcholí v taktech 722.—723., kde série mimotonálních spojů povážlivě zlabilní posluchačovo tonální povědomí. V taktu 724. nastupuje klamným spojem nám z předchozího oddílu známá „druhá subdominanta“

³⁷⁾ Postupem *a—h* by nebyl tón *a* zrušen, neboť jde o stoupající celotónový interval, schopný zrušit jen průchodný tón, nikoli však tón metricky a délkou zdůrazněný.

³⁸⁾ Srv. kapitolu 1. této studie, str. 10 nahoře.

a-cis-e, spojená chromatickými postupy s vrcholně alterovanou subdominantou *eis-g-h-d*. Tento „tříkrát zmenšený septakord“, který bychom správněji měli chápat enharmonicky jako „měkce dvojnásobně zmenšený čtyřzvuk“ *cisis-eis-g-h*, je jedním z nejoblíbenějších subdominantních akordů novoromantické harmonické výzbroje.³⁹⁾ Z hlediska pětičlenného funkčního systému označíme jej jako mollovou subdominantu s lydicou příměsí. Kromě tónu *h*, společného s tónikou, je složen ze samých citlivých tónů, a tíhne tedy k tónice velmi naléhavě. Jeden z těchto citlivých tónů, „lydicový“ IV. stupeň *eis*, je ovšem v rozporu s principem čisté tóniky, protože se tento souzvuk nehodí k přímému plagálnímu závěru do tónického kvintakordu, tím efektněji však vplývá do průtažného tónického kvartsextakordu. Výdrž tohoto kvartsextakordu a jeho rozvedení do dominanty je náplní zbývajících čtyř taktů (425.—428.) druhé dílčí cody. I tato hudební plocha končí na dominantě, dlouho již očekávaný tónický kvintakord je posluchači stále ještě odpírán.

Celkově je třeba říci o druhé dílčí codě, že neoplývá originálními harmonickými prostředky ani spoji. Ve své první kadenci vyznívá až klasicky prostě, v druhé kadenci pak romanticky vroucně. Autor jako by tu chtěl posluchače tak trochu „ukolébat“ relativně konvenčnější harmonií, aby tím více vynikla nekonvenčnost závěru Sonáty, který se teprve blíží. Přitom ovšem i druhá dílčí coda plní svou tektonickou funkci dokonale, i při lyricky zjihlém výrazu si bezpečně udržuje potřebné residuum harmonicko-tonálního napětí.

Třetí dílčí coda (takt 729.—749.) přináší poslední uvedení obou motivů skupiny hlavního tématu, avšak v obráceném pořadí než v expozici. V prvních 8 taktech vládne tedy „třetí“ tematický prvek, umístěný do basu ve stejné podobě ostinálně opakovaného motivku, jakou jsme poznali v „prvním spojovacím úseku“ (srv. notový příklad 2.). Pravá ruka klavíru však tentokrát nepřináší protimelodii, nýbrž sled akordů, dávajících opakovanému melodickému úryvku stále se měnící harmonický obsah.

³⁹⁾ Ve své disertační práci, věnované harmonii Bedřicha Smetany, jsem konstatoval, že je to jeden z nejoblíbenějších Smetanových subdominantních akordů a že „rozvedení této subdominanty do durového tónického kvartsextakordu představuje mohutné uvolnění napětí... Tento spoj najdeme u Smetany na význačných stavebních a ideových vrcholech skladeb.“ (Václav Felix 1957, str. 259.)

Na okraj tohoto příkladu poznamenávám, že společných stylových znaků mezi Lisztem a Smetanou by se ovšem našlo velmi mnoho, a to nejen v detailech, nýbrž i v celkové vývojové tendenci, směřující k novým harmonickým výbojům v posledním tvůrčím období. Pokud jde o tektoniku, lze říci, že Smetana prakticky ve všech svých dílech dosáhl tak dokonalé stavební soudržnosti, jaká se u Liszta objevuje jen v několika vrcholných pracích. To však už je problematika zabíhající daleko mimo rámec této studie.

První z těchto akordů v taktu 729. tvoří spolu s basem malý pětizvuk *h-dis-fis-a-c*. Jeho zaznění působí na posluchače, který po dominantě, zakončující předešlou hudební plochu, nájisto očekával tóniku, velmi překvapivě. Očekávaná tónika *h-dis-fis* se sice ozývá, ale je doplněna ještě tóny *a* a *c*, tvořícími tritonové intervaly s její tercií a kvintou, takže celek vyznívá dokonale netónicky, nejspíše dává tušit vybočení do subdominantní tóniny *e moll*.

I toto očekávání je však zklamáno v taktu 731., kde zaznívá v pravé ruce úplný frygický trojzvuk *e-g-c*, který zcela zpochybní harmonickou hierarchii tónů v basovém ostinátním motivu. V tomto novém harmonickém světle se tón *h* už přestává jevit jako základní a stává se pouhým průtahem, kdežto tón *c* má tendenci převzít jeho úlohu. Po dvou taktech, ovládaných tímto harmonickým dilematem, ozve se konečně v taktu 733. tónický kvintakord *H dur*. Protože mu však předcházel frygický trojzvuk, nemůže vyznít jako dokonalá závěrová tónika — oslabující vliv tonálního imaginárního tónu *c* se tu uplatňuje velmi markantně.

Celý akordický sled se ještě jednou opakuje v taktech 734.—736., je však zakončen ne tónikou, nýbrž čtyřzvukem VII. stupně *ais-cis-e-g* nad prodlevou *h*. V kadenci, která se zde rozvíjí, představuje tento souzvuk dominantní živel (subdominanta byla zastoupena frygickým trojzvukem). Avšak jeho základním úkolem z harmonicko-tonálního hlediska je zrušit tonální imaginární tón *c*. K tomu se tento souzvuk hodí vskutku výborně, neboť spolu s tónem *c* by obsahoval souzvuk ne dvou, ale hned tří sousedících púltónů *ais-h-c-cis*. V takovémto disonantním reálním zvuku tedy mizí účín imaginárního tónu *c* takřka okamžitě. Během připomínky „druhého“ tematického prvku (hlavního tématu Sonáty) v taktech 737.—743. dojde ještě k poslednímu tonálnímu vzruchu zazněním tónu *a* v taktu 742. Ten je však ihned zrušen jako harmonický (tónem *g*) a vzápětí i jako tonální imaginární tón (postupem *ais — h*). Cesta k čisté, závěrové tónice je tak konečně volná.

Zbývá zvolit předtónický souzvuk. Pro klasiky byla taková volba zcela prostá: zvolili dominantu, popřípadě někdy subdominantu. Jedině tyto dva akordy splňovaly obě podmínky: být v souladu s principem čisté tóniky a obsahovat alespoň jeden citlivý tón. Jako samozřejmost byla pocífována ovšem i podmínka třetí: že základem předtónického akordu musí být doškálný konsonantní trojzvuk. A právě tuto podmínku, zdánlivě nejsamozřejmější, Liszt na tomto stavebně tak důležitém místě úmyslně nesplnil. Chtěl najít souzvuk, který by vplynul do tóniky stejně přirozeně jako dominantanta nebo subdominanta, ale zněl přitom nekonvenčně, nově, objevně. Tím souzvukem je akord *g-ais-e-cisis* v taktu 743. Zastavme se u něho na chvíli.

Je to čtyřzvuk VII. stupně s alterovanou, zvýšenou tercií a zmenšenou

septimou. Funkčně představuje složitou směs prvků mollově subdominantních (*g, e*), durově dominantních (*ais*) a durově lydických (*cisis*). Stoprocentně využívá principu citlivého tónu, protože všechny čtyři jeho složky postupují pultónově k tónům tónického trojzvuku. Neobsahuje žádný z tritonových protějšků tónického trojzvuku, takže je rovněž v plném souladu s principem čisté tóniky. Lze říci, že v rámci temperované chromatiky není vůbec možno lépe *vyhovět oběma principům*. Ze šesti možných citlivých tónů k durové tónice byly vynechány jen ty dva, které jsou k jejím složkám v tritonovém vztahu (*c* a *eis*), zbylé čtyři pak tvoří právě tento Lisztův předtónický akord.

Liszt zde tedy optimálně vyhověl oběma základním harmonickým principům, aniž lpěl na konvenční zásadě, že předtónický souzvuk má být doškálný a konsonantní. Vycítil (nešlo přitom jistě o rozumovou úvahu!), že na tomto klíčovém místě harmonicko-tonální výstavby Sonáty vyzní nejlépe tvrdě zmenšeně-zmenšený čtyřzvuk VII. stupně, akord dosud velmi vzácně užívaný a jako závěrový souzvuk zcela neobvyklý.

Takty 744.—749., jimiž končí třetí dílčí coda, jsou ovládány prolongací oné tak dlouho očekávané a odpírané čisté tóniky. Jen nepatrné zvlnění klidné harmonické hladiny přináší dvojí náznak plagálního spoje v taktech 745. a 747. Subdominantu v něm zastupuje trojzvuk VI. stupně. Jeho účín je zvýrazněn snížením základního tónu, takže jako předtónický akord zde zaznívá opět nekonsonance, nýbrž disonantní zvětšený trojzvuk: Liszt tu dodržuje zásadu, podle níž vystavěl předcházející závěrový spoj. Poslední dva takty tohoto oddílu vyplňuje už čistá tónika sama. Zdá se, že skladba skončila. —

Neskončila. Soustředěný posluchač to dobře cítí. Ze všeho, co předcházelo, zbylo zde ještě *poslední residuum napětí*. A to ve všech složkách. Zbývá říci poslední slovo v *tematickém rozvoji*: poslední návrat skupiny hlavních témat probíhal v obráceném pořadí a hudba se logicky musí vrátit tam, kde začínala — k tématu introdukce. *Melodická linie*, která má v celé codě klesající tendenci, musí ještě dosáhnout spodního vrcholu. V *dynamice*, jež klesala rovněž, avšak vlnovitou křivkou, je očekáván ještě poslední malý vzruch před závěrečným ppp. *Rytmičtý tep* ještě neustrnul a má se dále zpomalit, podobně jako *tempo*, které na konci skladby musí logicky dojít k výchozímu *Lentu assai*. A což v *harmonicko-tonální* složce nezbyvá opravdu ani stopa po napětí? I ta zde je, a její podstatu vidím v překvapivé nekonvenčnosti předcházejících závěrových spojů. I když vyhověly oběma základním harmonickým principům, fakt, že před tónikou stály tak neobvyklé disonance, zanechává v posluchači pochybnosti, zda to opravdu byl definitivní závěr.

Čtvrtá dílčí coda, počínající taktem 750., přinese konečné do-

vršení výstavby díla ve všech složkách a zodpoví všechny svrchu naznačené otázky. V oblasti harmonicko-tonální pak to učiní způsobem mimořádně osobitým.

V taktech 750. — 753. se rozvíjí introdukční tematický prvek, jehož melodickým obsahem je sestupná škála. Její první tetrachord je durově cikánský a končí tónem *c*, takže tóniku *H* dur, předtím tak upevněnou, tak dokonale uklidněnou, narušují již dva „tritonové stíny“. Ale to je jen začátek podivuhodné závěrečné kadence Sonáty.

V taktu 754. se k ustrnulému frygickému *c* připojí akord *a-c-e*. Snad mimotonální mollová subdominanta k subdominantě? chytá se stébla tonoucí tonální povědomí. Ale nikoli, následující akord vyvrátí takovou domněnku: místo očekávané subdominanty zazní souzvuk *a-c-f*, nejdlejší možný trojzvuk, v tónině *H* dur zdánlivě zcela cizí. Všechny tři jeho složky jsou *v rozporu s principem čisté tóniky*, před chvílí tak úzkostlivě dodrženy. A právě tento akord je *posledním předtónickým souzvukem* v Lisztově Sonátě! Je spojen přímo s tónikou, ano je do ní rozveden, neboť svým účinem podobá se tento spoj klasickému rozvedení disonance do konsonance.⁴⁰⁾ Závěrečná tónika, tak dlouho vydržovaná, třikrát zálibně opakovaná, působí pak na posluchače jako něco neslýchaného, zcela nového a původního — přestože jde o durový trojzvuk, tedy nejprostší „denní chléb“ vší evropské hudby posledních několika století.

Ptáme-li se po původu tohoto neobyčejného „světla“, jímž je závěrečná tónika jakoby ozářena, vidíme, že se do ní promítá souhra celé řady faktorů. Je tu především faktor *melodický*, resp. *polyfonický*. Tón *C*₁, opuštěný levou rukou v taktu 754., i když reálně nezní, trvá v posluchačově mysli jako harmonický imaginární tón. S následujícími dvěma souzvuky konsonuje, ale s tónikou *H* dur ostře disonuje. Bylo by možno předpokládat, že působením několikrát opakovaného reálného souzvuku *H* dur imaginární tón *C*₁ urychleně zanikne. Liszt však zřejmě počítá s jeho imaginární existencí, neboť s ním zachází jako s průtahem a v posledním taktu Sonáty jej rozvede (logickým protipohybem proti stoupající melodii nejvyššího hlasu) do tónu *H*₂, tvořícího důležitý spodní vrchol celého melodického rozvoje. Bylo by tedy teoreticky chybné považovat závěrový souzvuk za kvartsextakord — nikoli, kvintakord to je, ovšem s imaginárním průtahem *c-h* v basu. Uvědomíme-li si tento fakt, porozumíme lépe onomu vzrušení, jež vyvolává zdánlivě klidný a jasný trojzvuk *H* dur ve vysoké poloze.

⁴⁰⁾ Z hlediska pětičlenného funkčního systému Šínova chápeme akord *a-c-f* v přímém vztahu k tónice *H* dur jako neúplnou kombinaci tří funkcí: mollově dominantní, frygické a lydické (tón *f* přehodnocujeme enharmonicky na lydickou kvartu *eis*). Složitostí funkčního náboje je vysvětleno silné kinetické napětí, které akord, ač zní jako faktická konsonance, nesporně má.

K melodickému napětí druží se ovšem silné napětí *tonální*, spočívající v záměrném totálním porušení principu čisté tóniky. Nemá smysl přít se, zda Liszt tak dlouho setrvává na závěrové tónice proto, aby zahladil „tritonové stíny“, či zda naopak tyto stíny úmyslně předeslal, aby se mohl co nejdéle kochat zjasněným zvukem trojzvuku *H dur*. Obojí je zajisté pravda.

Základní teoretická otázka, kterou vzbuzuje závěrečný spoj Sonáty, však zní: Jestliže Liszt, jak analýza prokázala, v harmonickém stylu své Sonáty důsledně respektoval podstatu principu čisté tóniky, proč zakončil celé dílo spojenem negujícím tento princip, a proč takový závěr přesto pocítujeme jako uspokojivý?

Díváme-li se jen na spoj *sám*, najdeme pouze částečnou odpověď. Dva z tónů předtónického akordu, *c* a *f*, jsou rozvedeny jako citlivé tóny k tónické primě a kvintě. Tyto melodické postupy dávají spoji logiku, neboť jsou v souladu s principem citlivého tónu. Ten však je pouze principem doplňkovým a není schopen negaci základního principu čisté tóniky plně kompenzovat. Je tu ostatně ještě tón *a*, který závěrovou tóniku oslabuje nejúčinněji, neboť se uplatňuje jako nezrušený harmonický imaginární tón. Právě kvůli němu je nutná co nejdelší výdrž závěrové tóniky, aby mohl alespoň jako harmonický imaginární tón zaniknout. Jako tonální imaginární tón pak nesporně trvá dále, takže analyzátor musí konstatovat, že z harmonicko-tonálního hlediska je skladba *uzavřena nedokonale*. V tom je předjímán pozdější historický vývoj, v němž přibývá případů, kdy skladba končí oslabenou tónikou nebo i netónickým akordem. Nás však především zajímají *tektonické* důvody, jež Liszta vedly k nedokonalému uzavření Sonáty.

Zkoumáme-li závěrový spoj ze širšího zorného úhlu jako *součást velké cody*, musíme se znovu zamyslet nad tektonickou situací na konci jejího třetího, předposledního oddílu, před nástupem *Lenta assai*. Na tomto místě byla již tónika *H dur* upevněna dokonale a nezvratně. Posлуhač už od tohoto okamžiku nemohl mít nejmenší pochybnost o tonálním zakotvení celku. Jediné, v čem nebyl zcela uspokojen, bylo očekávání, že i předtónický souzvuk bude *konsonantním trojzvukem*. Takové očekávání je plně vysvětlitelné na základě celé dřívější hudební tradice a je zdůvodnitelné i teoreticky principem funkčním, neboť v něm jako reprezentativní souzvuky i netónické vystupují jen konsonantní trojzvuky. Za situace, jaká zde byla dána dokonalým upevněním tonálního povědomí *H dur*, rozhodl se Liszt vyhovět tomuto třetímu požadavku alespoň dodatečně. Jestliže tedy v taktech 743.—744. plně vyhověl principu čisté tóniky a negoval požadavek konsonantnosti předtónické harmonie, v posledním spoji v taktu 756. druhému požadavku plně vyhověl, a zároveň efektně demonstroval pevnost tonálního zakotvení díla totálním porušením prvního principu.

Pokusíme-li se o ještě vyšší nadhled a budeme-li hledat opodstatnění závěrečného spoje v *tematickém rozvoji celé Sonáty*, vzpomeneme si na takty 161.—164.⁴¹⁾ Jako střední díl „druhého vedlejšího“ tématu objevil se tam už v rámci sonátové expozice pozoruhodný spoj akordů e moll a B dur, stojících v tritonovém vzájemném vztahu. Sled těchto akordů se opakuje dvakrát a vrací se při reprízách celého tématu znovu v taktech 179.—182., 356.—359. a 624.—627. Závěrečný souzvukový sled jeví se z tohoto hlediska jako pozměněný poslední návrat harmonického motivu, patřícího k základnímu tematickému materiálu Sonáty.

Logičnost oslabeného závěru v Lisztově Sonátě vyplývá i z *principu symetrie*, hrajícího ve výstavbě významnou roli. Povšimli jsme si už, že sled témat, jak jsou naposledy v codě připomínána, odpovídá expozici v obráceném pořadí. Tonální nevyhraněnosti introdukce Sonáty odpovídá pak oslabení tóniky na samém konci cody.

Přes všechny souvislosti a motivace, jež jsme našli, zůstává závěrečný spoj Sonáty ojedinělým zjevem v hudebním stylu své doby, poukazujícím vývojově ještě dále do budoucna než slavný „první akord“ v Tristanovi. Jestliže jsme totiž při rozboru taktů 161.—164., stejně jako při analýze hlavního tématu Sonáty (takt 8.—15.) zjistili Lisztovu tendenci co nejbohatěji vyčerpat všechny tóny temperované chromatiky a vyhýbat se jen těm, jež jsou v rozporu s principem čisté tóniky, musíme konstatovat, že závěrečný spoj znamená další vykročení vpřed k ještě volnějším užitím dvanáctitónového totálu. Na místě nejprůkaznějším, v samém závěru díla, podává Liszt důkaz, že v jeho pojetí tonality *má k tónice přímý vztah všech dvanáct tónů* temperované chromatiky, včetně oněch tří vzdálených od ní o *tritonus*. Ferenc Liszt, budoucí autor „Mefistových valčíků“, přemohl zde onoho kdysi tak obávaného „ďábla v hudbě“ a plně si ho podmanil.

Závěrový spoj Lisztovy Sonáty h moll představuje tedy rozhodující krok k modernímu pojetí *rozšířené tonality*.

Prameny:

- Beethoven, Ludwig van: Symphonie Nr. 3 Es dur Opus 55, Edition Peters No. 503, Leipzig, str. 176 (malá partitura).
Liszt, Franz: Sonate H moll für Pianoforte zu 2 Händen, Breitkopf & Härtel, Leipzig, str. 35.
Liszt, Ferenc: Sonate H moll für Klavier, Editio Musica, Budapest 1970, str. 35.

Literatura:

- Felix, Václav: Smetanova harmonie. Kandidátská disertační práce. Rukopis 1957, uložen v archivu Karlovy university v Praze, str. 890.

⁴¹⁾ Srv. závěr 3. kapitoly této studie, str. 19.

- Felix, Václav: Harmonické prostředky Víta Nejedlého. Příspěvek k metodice kvantitativní harmonické analýzy. Živá hudba IV., HAMU – SPN, Praha 1968, str. 213–261.
- Janeček, Karel: Hudební formy, SNKLHU, Praha 1955, str. 494.
- Janeček, Karel: Harmonie rozborem, SHV, Praha 1963, str. 216.
- Janeček, Karel: Základy moderní harmonie, NČSAV, Praha 1965, str. 383.
- Janeček, Karel: Tektonika. Nauka o stavbě skladeb. Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1968, str. 246.
- Jiránek, Jaroslav: Statistika jako pomocný nástroj intonační analýzy. Hudební věda, Academia, Praha 1971, 2, str. 165–182.
- Kurth, Ernst, Dr.: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“, II. Auflage, Max Hesses Verlag, Berlin 1923, str. 573.
- Ludvová, Jitka: K otázce kvantitativních analytických metod. Statistické metody v melodice a tonální harmonii. Hudební věda, Academia, Praha 1971, 2, str. 183–194.
- Risinger, Karel: Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě, PANTON, Praha 1969, str. 230.
- Rychlík, Jan: Prvky nových skladebných technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové. Sborník Nové cesty hudby, SHV, Praha 1964, str. 54–73.
- Searle, Humphrey: Hudba Franza Liszta, prel. Lýdia Lenhardtová, ŠHV, Bratislava 1961, str. 247.
- Sychra, Antonín: Hudba a kybernetika. Sborník Nové cesty hudby, SHV, Praha 1964, str. 234–267.
- Szabolcsi, Bence: The Twilight of Ferenc Liszt. Akadémiai Kiadó, Budapest 1959, str. 135.