

O technických prostředcích hudební mluvy Pavla Bořkovce

Při rozboru technických prostředků hudební mluvy Pavla Bořkovce není třeba začínat u nejzákladnějších zjištění, neboť Pavel Bořkovec zaujímá ve vývoji české hudební tvořivosti 20. století tak významné místo, že základní otázky problematiky jeho tvorby byly při různých příležitostech a z různých hledisek probrány dost důkladně, než aby je bylo třeba znovu řešit. Nejnověji a do jisté míry shrnujícím způsobem se tak stalo ve sborníku *Pavel Bořkovec, osobnost a dílo* (Panton 1964), kde se několik autorů různé generační příslušnosti a nestejného názorového zaměření shodlo na některých zjištěních, z nichž je proto možno vyjít, aniž by je bylo nutno teprve dovozovat. V této souvislosti je z nich nejdůležitější zjištění, že „umělecký vývoj Pavla Bořkovce lze rozdělit na tři fáze: na období tradiční, období přerodu a období vyrovnanosti“ (Karel Janěček: *Umělecká osobnost Pavla Bořkovce*, 1. cit. str. 9). Tomu je třeba rozumět v tom smyslu, že počátky Bořkovcovy tvorby se těsně přimykají k hudebnímu jazyku Josefa Suka v té podobě, v jaké se jeví např. ve *Zrání* (Bořkovcovo období tradiční), že se však Bořkovec brzy obrací k pravému protipólu tohoto „novoromantického“ zaměření, totiž k tzv. věcnému či nesentimentálnímu, zdánlivě po výtce konstruktivnímu slohu (období přerodu); avšak pod povrchem této orientace stále trvá původní skladatelovo založení, aby tak svým časem došlo k syntéze obou složek v definitivním typu skladatelského projevu (období vyrovnanosti). Kritickým a z historického hlediska nejdůležitějším bodem tohoto vývoje byl počátek „období přerodu“, a to proto, že vedl k nápadné proměně technických prostředků hudebního výrazu a k osvojení určitých postupů, které již zůstaly trvalým znakem Bořkovcovy hudební řeči. Přitom šlo o zúžitkování podnětů, které znamenaly v kontextu domácí hudební tvorby na sklonku dvacátých let výrazné novum a které také způsobily, že od tohoto obratu se Pavel Bořkovec stal v očích odborné i širší veřejnosti předním představitelem slohového pokroku. K tomu je třeba ještě připočíst skutečnost, že nové rysy, jimiž Bořkovec obohacoval domácí hudební výraz, týkají se přímo prvků hudebního jazyka. Proto také následující rozbor se týká především prvků hudebního jazyka Pavla Bořkovce, v jejichž začlenění do vývoje české hudební tvorby je třeba vidět jeho hlavní historický význam.

Zmíněný obrat se uskutečnil v Bořkovcových skladbách z širšího roz-

hraní 20. a 30. let našeho století a zrál od II. smyčcového kvartetu (1928/9) přes symfonické allegro Start (1929) až k svému vyvrcholení v I. koncertu pro klavír a orchestr (1931), jenž bývá považován za reprezentativní dílo tohoto Bořkovcova tvůrčího období. Skladatel sám však považoval za nejcharakterističtější doklad své nové orientace Suitu pro klavír opus 10 z roku 1929 a přisuzoval jí ve svém tvůrčím vývoji zásadní význam. Dovědčuje to ostatně i skutečnost, že se v pozdější tvorbě nejednou vracel nejenom k technickým prvkům v ní obsaženým, nýbrž i k jejím hudebním myšlenkám, jak si i my aspoň na jednom příkladě ukážeme. Sám autor pokládal za rozhodující podnět k vykročení novým směrem seznámení se se skladbami dnes již polozapomenutého skladatele Ernsta Tocha (nar. 7. 12. 1887 ve Vídni, zemřel 1. 10. 1964 v Los Angeles), kde našel ukazatele na cestě k novému zvuku a hudebnímu výrazu, jenž byl s to zčeřit poklidnou hladinu ustáleného hudebního vkusu a provokovat — *épater le bourgeois*, jak se tehdy říkalo. Jako doklad nových rysů Bořkovcovy kompoziční techniky je Suita pro klavír opus 10 vskutku nejvhodnější, ne-li z jiného důvodu, tedy již proto, že se omezuje na přehlednou klavírní sazbu, takže při rozboru neodvádějí instrumentační a jiné komplikace pozornost od vlastní hudební struktury. Rozhodující však je, že v ní „Bořkovec došel k nejzazší hranici svého osobitého konstruktivního linearismu. Primární tektonický zřetel tu zatlačuje všechny ostatní složky a projev je prakticky oproštěn od výrazových tendencí“ (Jiří Fukač: *Nad komorním dílem*, 1. cit. str. 102). Proto se nad jiné hodí k dokumentaci jedné z obou stránek hudebního výrazu, předurčených k pozdější syntéze, a to stránky pro náš účel rozhodující, protože poskytuje průhled do technických znaků skladatelova rukopisu.

Při vši slohové jednotě nejsou všechny čtyři věty svity pro rozbor z tohoto hlediska stejně výhodné. Jak první část (Preludio), tak třetí a závěrečná čtvrtá část (Capriccio, Toccata) mají příliš složitou a nepřehlednou fakturu, než aby usnadňovaly rozbor harmonické struktury, o niž při cestě za novým zvukem v dané historické situaci především šlo. Neboť nesmíme zapomínat, že přes všechn význam ostatních složek hudebního výrazu byla tehdy — ať již právem, či neprávem — harmonická povaha díla přímo kritériem jeho pokrokovosti. Musíme-li se tedy při našem zkoumání soustředit právě na tuto stránku, pak je k tomuto účelu přímo ideálním podkladem druhá část čtyřvěté svity, nadepsaná Corale. Je vytvořena v prosté třídílné formě typu ABA'; důsledný homofonní čtyřhlas „chorálu“ obou krajních dílů je vystřídán pohyblivějším dílem středním, založeným polyfonicky, jenž od prostého dvojhlasu přechází ve své druhé polovině ke čtyřhlasu, než zase vyústí do homofonní „reprízy“. Svým čistě homofonním řešením a prakticky stoprocentním oproštěním od tzv. melo-

dických (mimoakordických) tónů poskytuje chorálový čtyřhlas obou krajních dílů přímo ideální látku k vyšetřování harmonických tvarů, které bychom jinak musili dost pracně a do jisté míry i subjektivně destilovat ze složitější polyfonní nebo bohatěji promelodizované faktury. Mimo to je zde i rytmická složka zredukována na minimum, takže očividně jde o ryze harmonicko-melodický proces, jako stvořený pro rozbor harmonické stránky hudebního výrazu. Hlavní díl třídílné formy, dvacetitaktový úsek z jejího počátku, skýtá právě šedesát akordických tvarů, což lze při čistotě použitého materiálu pokládat za dostatečný podklad pro závěry obecnějšího dosahu:

Notový př. 1

Largo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

p

pp

cresc.

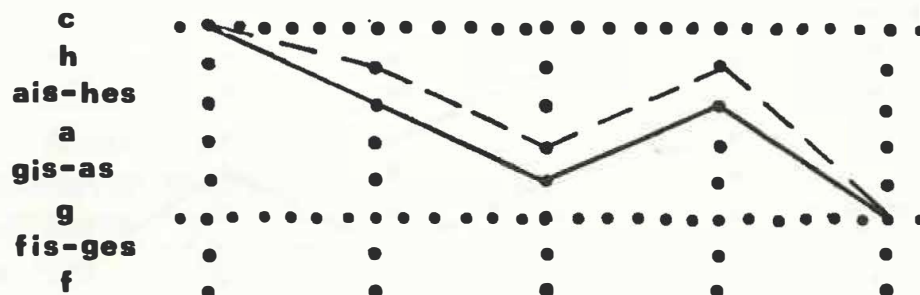
V celém citovaném úryvku se jen dvakrát setkáváme s jevem, označovaným jako melodický tón (v tomto případě tzv. průchodný tón), a to poprvé u souzvuku č. 27, podruhé u souzvuku 40. Vzhledem k pomalému tempu a celkovému rázu ukázky jsou zde oba tyto případy chápány jako samostatné akordy; nebylo by ostatně snadné rozhodnout, který z pohyblivých tónů je třeba pokládat za akordický, zda ten, který zazní s nástupem akordu, či ten druhý (pak by ovšem nešlo o průchodný tón, nýbrž o tzv. nepřipravený průtah ve tvarech 26 a 39).

Prve než přistoupíme k vlastnímu vyšetření harmonického materiálu, povšimněme si některých skutečností, patrných již z vnějšího zběžného pohledu. Nejnápadnější je melodická příbuznost průběhu sopránu v prvních čtyřech taktech s počátkem chorálního nápěvu *Kyrie incidentale* ze 14. století (rukopis Universitní knihovny v Praze sign. V H 11, list 49a), jehož použil Dobroslav Orel v kombinaci s textem z kancionálu šamotúlského jako podkladu pro mešní píseň *Hospodine, všech věcí Pane*. V této podobě vešel tento nápěv v širší známost, která je předpokladem sdělnosti symbolizujícího použití:

Notový př. 2

Je dobře vidět, že prvních devět not, tedy celé dva melodické články, Bořkovcovy melodie skoro přesně odpovídá příslušným notám staročeského chorálu; pouze tři noty druhého článku jsou posunuty o půl tónu směrem dolů, což ovšem melodii zásadně nemění, nýbrž ji jen mírně deformuje. Představu melodické deformace, která se ovšem neobejde bez harmonických důsledků, ještě lépe ozřejmí grafické zobrazení:

Diagram č. 1



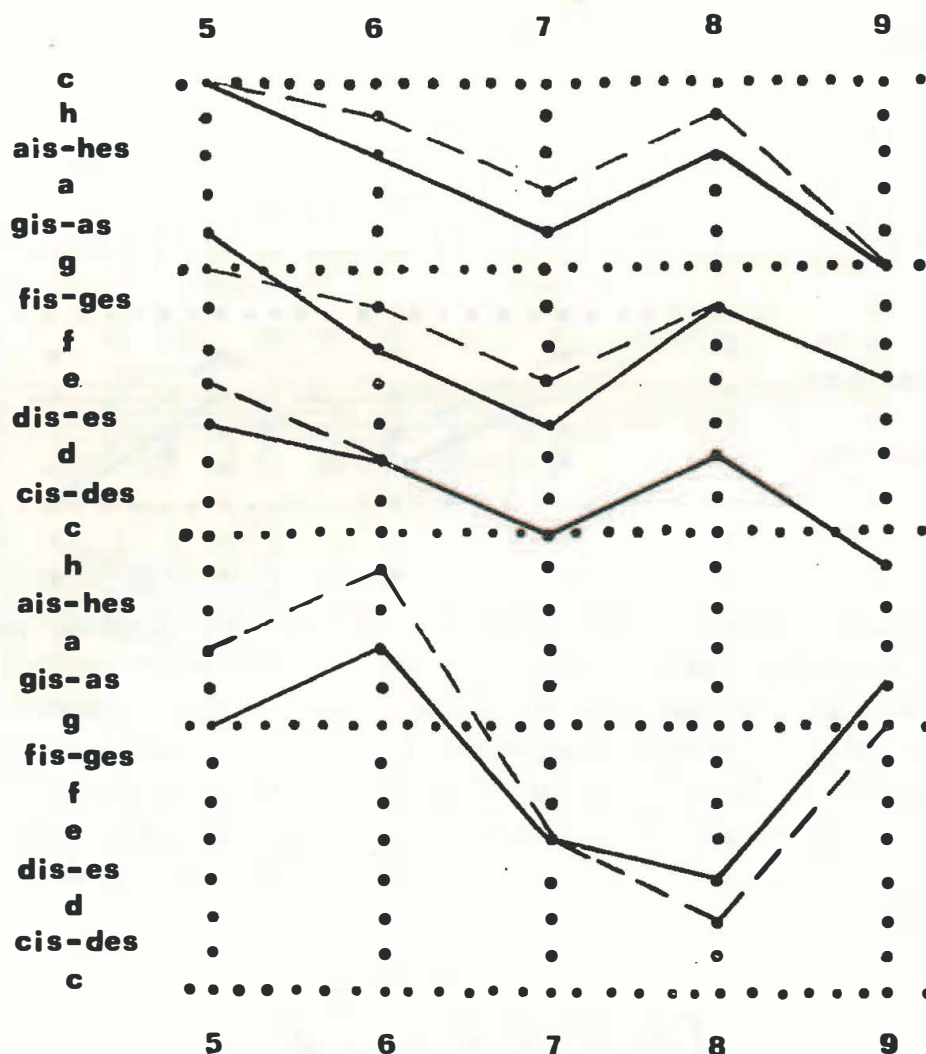
Je nasnadě vysvětlit tuto deformaci snahou, aby melodie neutkvěla příliš dlouho na souboru stejných tónů, což by samozřejmě vedlo k tonální setrvačnosti. Ale představa, že jde o deformaci převzatého modelu celkem tradičního založení, je příliš sugestivní, než aby nesváděla k využití ještě dalším způsobem. Neboť struktura druhého článku Bořkovcova čtyřhlasu (souzvuky 5–9) přímo vybízí k pokusu o rekonstrukci tradičního harmonického modelu, jehož reálnou existenci ovšem nepředpokládáme ani v autorově podvědomí:

Notový př. 3



Harmonizace v této rekonstrukci sice za mnoho nestojí (tak např. užití a nástup kvartsextakordu v souzvuku 7 je z hlediska klasických pravidel hrubou chybou), avšak sled jednotlivých harmonií sám o sobě docela dobře odpovídá vžitým zvyklostem chorální harmonizační praxe. Znázorníme-li si nyní stejným grafickým způsobem jako prve tónový průběh předpokládaného modelu i průběh korespondujícího úseku Bořkovcovy skladby na společném diagramu (viz diagram č. 2 na straně 94), ukáže se, že představa deformace se na něm dá docela dobře dovodit. Je proto možno již zde definovat aspoň jako pracovní hypotézu větu, že Bořkovcova cesta za novým zvukem vede přes deformaci tradičního zvukového materiálu.

Diagram č. 2



Je to metoda, které v téže době nebo o málo dříve užívali např. Igor Stravinskij nebo Darius Milhaud a která se tehdy shrnovala do hrubě vulgarizující věty, že u tradiční harmonické věty postačí posunout o půl-tón nebo jiný interval bas a že se tím jednou ranou zabijí dvě mouchy: docílí se nejen „moderní“ (tj. znamenitě disonantní) zvuk, nýbrž i atraktivní bitonalita. Z diagramu 2 je dobře patrné, že u Bořkovce nemůže být o tak mechanické aplikaci takového principu ani řeči. Ostatně je bez dalšího patrné, že vůdčím zřetelem při zmíněných deformacích je snaha o likvidaci tonálního dojmu a ovšem i získání záměrně přístředného, provokujícího souzvuku.

Nicméně již při zbežném pohledu na Bořkovcův čtyřhlas zjistíme, že ve většině případů je to právě bas, jenž je zodpověden za tvrdou disonantnost jednotlivých akordických tvarů. Když totiž prozatím z našeho pozorování vyloučíme identické souzvuky 1, 4 a 60, které mají v cit. úseku zcela zvláštní postavení, a když dále opomeneme durový trojzvuk 28 a dvoj-

zvuky (čisté kvinty) 18, 36 a 57, čili když se omezíme jenom na kvalifikované disonance, zjistíme, že ze zbývajících třiapadesáti akordických tvarů (skoro vesměs čtyřzvuků) vytvářejí tři vrchní hlasy ve dvaačtyřiceti případech konsonantní trojzvuky klasické harmonie. Je to víc než kvalifikovaná většina, je to zhruba 79 %. Přesto, že jde o podezřele schematický přístup k věci, doložme toto vnějškové zjištění přesnými čísly. Tedy: Tři vrchní hlasy tvoří v 30 případech durový trojzvuk, jenž se objevuje třikrát jako kvintakord (souzvuky 13, 41, 54), třiadvacetkrát jako sextakord (2, 3, 6, 7, 10, 12, 16, 20, 22, 23, 26, 27, 32, 34, 37, 43, 44, 47, 50, 53, 56, 58, 59) a čtyřikrát jako kvartsextakord (5, 19, 35 a 42). Mollový trojzvuk přichází celkem dvanáctkrát, a to šestkrát jako kvintakord (21, 25, 39, 48, 49, 52) a šestkrát jako kvartsextakord (9, 11, 15, 29, 33, 38). Jiný útvar než konsonantní trojzvuk vzniká ze souzvuku tří vrchních hlasů v jedenácti případech, což představuje 21 %. Soubor těchto údajů nám tedy dokládá větu, že Bořkovec v převážné většině případů klade disonující element souzvuku do basu, jinými slovy řečeno, že bez basu by většina použitých souzvuků vůbec nebyla disonantní.

Ale nesmíme zapomenout, že k tomuto vyšetření nás svedl povrchní pohled na fakturu klavírní sazby, kde pravá ruka (na vrchním notovém systému) mívá tři tóny čtyřhlasu; je to dědictví praxe číslovaného basu. Ve výsledném zvuku však toto členění není nebo aspoň nemá být znát. Proto správnější šetření bude takové, při němž bude pozorován čtyřzvuk jako nedílný celek. Přinese to také podstatnou modifikaci výsledků, k nimž jsme prozatím dospěli. Podívejme se tedy z tohoto jistě udržitelnějšího hlediska nejprve na oněch jedenáct případů, kdy souzvuk tří vrchních hlasů dával něco jiného než konsonantní trojzvuk. V těchto případech (souzvuky 8, 14, 17, 24, 30, 31, 40, 45, 46, 51, 55) nalezneme neméně než u deseti rovněž trojzvukový konsonantní základ, a to třikrát durový (dvakrát jako kvartsextakord v souzvucích 14 a 24 a jednou jako sextakord v souzvuku 40) a sedmkrát mollový (šestkrát jako kvintakord v souzvucích 8, 17, 30, 31, 45 a 55 a pouze jednou jako sextakord v souzvuku 51). Tento výsledek znamená, že z celkového počtu 53 vyšetřovaných akordických tvarů obsahuje 52 základ konsonantního trojzvuku a toliko jeden jediný (souzvuk 46) se tomuto pravidlu vymyká. Přitom to ke všemu vůbec není čtyřzvuk, nýbrž tzv. zvětšený trojzvuk (se zdvojeným tónem *fis*), a — což je důležitější — leží na dynamickém vrcholu celého pozorovaného větného dílu. Bylo ho tedy použito — ať již vědomě, či podvědomě — jako výjimečného tvaru, a je tedy tím spíše schopen potvrdit zjištění, že Bořkovcův harmonický arzenál je při vší disonantnosti a zdánlivé libovůli pevně opřen o základ konsonantního trojzvuku, jenž ovšem není vždy (též pro enharmonické vyjadřování tónů) dost nápadně patrný hned na první pohled.

Z dosavadních výsledků by bylo lze mechanicky odvodit ještě jedno zjištění, a to že v trojzvukovém základu Bořkovcovy harmonie převládá durový prvek. Když jsme se totiž zabývali jen trojicí vrchních hlasů, svědčil poměr 30:12 výrazně pro dur. V předcházejícím odstavci však z úplnějšího pohledu vyšel poměr skoro obrácený, a to 3:7. Tento nesouhlas signalizuje nespolehlivost dřívějšího kritéria pro nynější účel. Nesmíme totiž přehlédnout, že čtyřzvuk může snadno obsahovat jak durový tak i mollový kvintakord současně. Tak je tomu např. u souzvuku 24: Máme u něho považovat za základ tvrdý kvartsextakord *e-a-cis* či spíše měkký sextakord *e-gis-cis*? Ve zvukovém komplexu je obsažen ten i onen. Když tedy budeme hledat odpověď na otázku, který tónorod převažuje v základu vyšetřovaných čtyřzvuků, pod zorným úhlem této skutečnosti, dojdeme k podstatně odlišnému výsledku než prve: Z 52 výskytů čtyřzvuku (opomíjíme teď trojzvuk 46) obsahuje výhradně durový základ 11 čtyřzvuků (3, 7, 23, 26, 27, 37, 43, 50, 53, 56, 59) proti 8 čtyřzvukům, které obsahují jen mollový základ (8, 11, 17, 30, 31, 45, 51 a 55); všechny zbývající čtyřzvuky, jichž je neméně než 33, obsahují současně durový i mollový trojzvukový základ. Ať již tedy uvážíme číselný poměr 11:8, či ještě lépe poměr 44:41, ani v tom ani v onom případě z toho nelze odvodit výraznou převahu durového tónorodu.

Ale to nemění vůbec nic na tom, že již tento povrchní pokus nade všecku pochybnost dokázal, že konstitutivním prvkem Bořkovcova akordického výraziva je konsonantní trojzvuk klasické harmonie (lhostejno, zda durový či mollový), poněvadž je zcela nemyslitelné, že by byl pouhou náhodou přítomen ve všech čtyřzvucích, ba ve většině případů dokonce dvakrát. Z tohoto důležitého poznatku je tedy třeba vyjít při vlastním rozboru harmonické stránky svrchu podaného příkladu, k němuž se můžeme odhodlat teprve po těchto předběžných úvahách.

Je předem jasné, že k tomuto rozboru nemůžeme použít některého z dosavadních tonálních harmonických systémů; nezbývá nám tedy, leč abychom si zvlášť pro tento účel opatřili vlastní pomůcku, která by se sice nevázala na tradiční harmonii, přece však by měla ohled na dvě již zjištěné věci: na trojzvukový základ vícezvuků a na očividný fakt vzájemné zastupitelnosti (resp. funkční totožnosti) akordických obrátů. Z metodických příčin se napřed omezíme na vyšetření čtyřzvuků, jichž jsme ve zvolené ukázce zjistili celkem 52. Přísně vzato je jich však jenom 51, poněvadž jsme mezi ně až dosud počítali také souzvuk 56, u něhož jsme souzvuk tří vrchních hlasů považovali za neúplný tvrdý sextakord. Nyní si však již nemůžeme tuto licenci dovolit, a proto jej rovněž vyloučíme. Zbude-li nám tedy celkem 51 čtyřzvuků, představuje to přesně 85 % ze všech šedesáti souzvuků v naší ukázce.

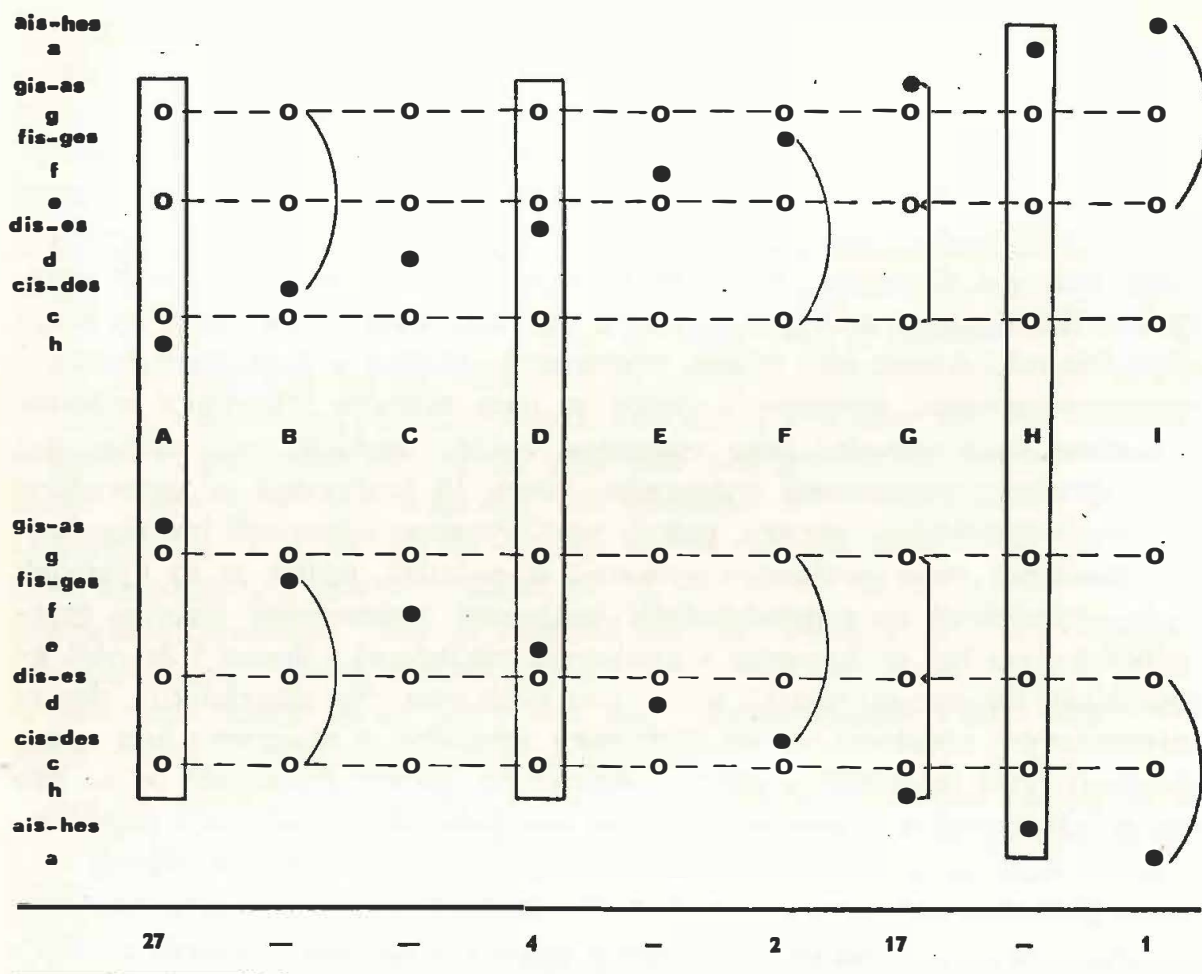
Z dosavadních úvah vyplývá, že na vyšetřované čtyřzvuky můžeme

hledět jako na konsonantní trojzvuky s připojeným čtvrtým, nutně disonujícím tónem. Jde teď o to, zda je tento „přidaný“ tón volen náhodně, či zda při jeho výběru lze odkrýt nějaký řád. Abychom to zjistili, sestavíme si seznam všech čtyřzvuků, jež vůbec mohou zmíněnou cestou vzniknout, a porovnáme si s ním akordické tvary, jichž Bořkovec v daném příkladě užívá. Poněvadž náš hudební systém zná v mezích čisté oktávy dvanáct různých tónů, můžeme ke trojzvuku připojit devět tónů, které v něm ještě nejsou zastoupeny. Zdálo by se tedy, že při dvou trojzvucích, které máme k dispozici, bude náš seznam čítat celkem 18 různých čtyřzvuků. Kdybychom měli právo u nich vytýkat základní tón, bylo by tomu skutečně tak. Avšak toto právo, nerozlučně spojené s dogmatem terciové stavby vícezvuků, nemáme, a proto se nám některé čtyřzvuky mollové a durové řady ztotožní jako vzájemné obraty. Jestliže tedy následující (opět graficky prostorové) znázornění všech 18 čtyřzvuků je uspořádáno ve formě zrcadlového obrazu, pak to není výrazem oddanosti harmonickému dualismu nebo zalíbení v symetrii či polaritě, nýbrž je to výsledek snahy představit co nejpřehledněji vzájemně zaměnitelné dvojice čtyřzvuků z obou řad (s durovým a mollovým základem) a dostat i do optické souvislosti dvojice čtyřzvuků se stejnou zvukovou charakteristikou, danou intervalovým obsahem, neboť čtyřzvuky umístěné v diagramu nad sebou obsahují tytéž intervaly, i když v obráceném pořadí. Poněvadž by se pro náš zvláštní účel nevyplatilo vymýšlet pro jednotlivé čtyřzvuky pojmenování, jsou jednotlivé dvojice označeny v prostoru mezi oběma řadami velkými písmeny, abychom se o nich mohli snáze domluvit (viz diagram č. 3). V diagramu je již graficky vyznačeno několik vlastností uvedených čtyřzvuků. Především jsou orámováním spjaty dvojice vzájemně (obratem) zaměnitelných čtyřzvuků, jak o tom již byla řeč; jsou to čtyřzvuky ve sloupcích A, D a H. Jejich zaměnitelností je způsobeno, že vskutku různých čtyřzvuků je místo osmnácti jen patnáct. Dále jsou v diagramu vyznačeny nejdůležitější zvukové charakteristiky jednotlivých čtyřzvuků. Přítomnost půltónového střetnutí¹⁾ (ve sloupcích A, B, D, E, F a G) není zdůrazněna zvláštní značkou, protože je nápadně patrná již z prostorového uspořádání. Zato je vyznačena přítomnost tritonu (oblou svorkou) a tzv. zvětšeného trojzvuku (dvojitou hranatou svorkou).

Nyní konečně můžeme přistoupit ke zjištění, o něž nám jde. Porovnáním 51 vyšetřovaných čtyřzvuků s naším přehledem shledáme, že 27 z nich (souzvuky 2, 5, 6, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 22, 24, 29, 32-35, 38-42, 44, 47, 49, 54 a 58) patří do sloupce A; je to víc než polovina (přesně 52,9%).

¹⁾ *Půltónovým střetnutím* je zde myšlen souzvuk *dvou tónů* v půltónovém odstupu. Pozn. red.

Diagram č. 3



Dalších 17 čtyřzvuků (souzvuky 7, 8, 11, 14, 17, 23, 26, 30, 31, 37, 43, 45, 50-53 a 55) patří do sloupce G; představuje to právě třetinu (33,3 %). Další čtyři čtyřzvuky (souzvuky 9, 21, 25 a 48) patří do sloupce D a vydají sotva třináctinu celkového počtu (přesně 7,8 %). Pak už se uplatňuje jen sloupec F se dvěma výskyty (souzvuky 3 a 59) a 3,9 % a konečně sloupec I, zastoupený v ukázce jen jediným čtyřzvukem (souzvuk 27). Právě sdělená čísla výskytu jsou pro přehlednost uvedena v nejnižší řádce diagramu č. 3.

Dříve než se pokusíme z těchto čísel vyvodit nějaké závěry, povšimněme si, které ze čtyřzvuků v seznamu uvedených nejsou v naší ukázce vůbec zastoupeny. Jsou to především všechny čtyřzvuky ze sloupce C a H, jejichž společnou vlastností je, že neobsahují púltónové střetnutí. Sotva může být pochybnost o tom, že právě to je důvod, proč jich nebylo použito, a to ani oněch ze sloupce H, které jsou vzájemně zaměnitelné. To totiž znamená, že jsou to čtyřzvuky, v nichž je současně zastoupen základ durového i mollového trojzvuku. A o čtyřzvucích tohoto druhu jsme již dříve zjistili, že mají v ukázce převahu; vždyť k nim patří také všechny

hojně zastoupené čtyřzvuky ze sloupců A a D. Je tedy očividné, že důvodem jejich absence je nepřítomnost půltónového střetnutí.

Ale abychom prokázali přítomnost nebo nepřítomnost půltónového střetnutí, k tomu bychom si nepotřebovali pracně sestřít diagram č. 3, poněvadž se to dá postřehnout i bez takové zvláštní pomůcky. Pokračujme tedy dále: Jediným dalším sloupcem, v němž jsou akordy bez půltónového střetnutí, je sloupec I s dvěma tzv. charakteristickými disonantními čtyřzvuky klasické harmonie, čtyřzvukem dominantním v horní polovině sloupce a zmenšeně malým „čtyřzvukem na 7. stupni“ v jeho polovici spodní. Oba jsou příliš vyhraněně „tradiční“, než abychom se ubránili apriornímu předpokladu, že se jim skladatel, usilující o moderní zvuk, zdaleka vyhne. Nad ojedinělým výskytem zprofanovanějšího z nich bychom také mohli klidně mávnout rukou jako nad výjimkou, která potvrzuje pravidlo. Ale ani toho není třeba, protože právě v tomto případě jde o souzvuk 27, který vzniká ze souzvuku 26 melodickým pohybem jediného hlasu (basu). A teď se vsukutku ukazuje, že bylo spíše namístě jej chápat jako produkt melodického postupu. Ale ať tak či onak, jisté je, že nám tento případ ani v nejmenším nenarušuje předpoklad důsledné volby akordů s půltónovým střetnutím.

Postupujme však ještě dále a položme si zajímavější otázku: Proč nejsou vůbec zastoupeny čtyřzvuky ze sloupce B a proč se jen dvakrát, tedy v zanedbatelném počtu, vyskytne čtyřzvuk ze sloupce F (v obou případech z jeho horní polovice), ačkoli všechny poskytují výhodu půltónového střetnutí? Zde je třeba si povšimnout skutečnosti, že jsou to po čtyřzvucích ze sloupce I jediné další případy, v nichž se uplatňuje tritonus, charakteristický to interval romantické harmonie. Při čtyřzvucích ze sloupce B je tritonus dokonce rozštěpen tercií konsonantního základu na dvě malé tercie, takže výsledný zvuk obsahuje tzv. zmenšený trojzvuk, tedy útvar velmi sugestivně připomínající klasicko-romantickou harmonii s citlivými tóny a ostatními znaky tradiční tonality. Proto se v citované ukázce nevyskytuje vůbec, ačkoli by se půltónové střetnutí mohlo pokládat za dostatečnou obranu proti nežádoucím asociacím. U čtyřzvuků ze sloupce F tritonus sice je, ale neplodí zmenšený trojzvuk, takže se neuplatňuje tak výrazně. Nadto je paralyzován současným výskytem jak půltónového, tak i celotónového střetnutí, které při zvolené metodě stavby čtyřzvuků představuje krajní mez zvukové tvrdosti. Přesto se i zde prokazuje averze k tritonu tím, že čtyřzvuků z tohoto sloupce je použito jen dvakrát, a to ještě v mírnější formě s durovým trojzvukovým základem.

Ještě jeden sloupec obsahuje půltónové střetnutí, a přece není v citované ukázce zastoupen ani jediným výskytem: Je to sloupec E. Ale i v něm se setkáváme se současnou přítomností půltónového i celotónového střetnutí, tedy s maximem zvukové tvrdosti, jak o tom byla právě řeč. Jeho

naprostou absenci si můžeme vysvětlit právě touto jeho vlastností, tedy předpokladem, že skladateli nešlo o zvukovou tvrdost jako takovou a že také neusiloval o krajní zvukovou tvrdost, poněvadž pak by nejvíc používal právě těchto útvarů. Naopak v tom vidíme jistou uměřenost a výrazovou střídmost, která klade hranici zvukové tvrdosti dost hluboko pod dosažitelné maximum. Přesvědčivost tohoto postřehu není oslabena ani dvojitým výskytem čtyřzvuku ze sloupce F, o němž jsme jednali v předcházejícím odstavci: Ne snad proto, že se tento čtyřzvuk objevuje jen jako výjimka, nýbrž hlavně proto, že i tato výjimka je vybrána ze čtyřzvuků, u nichž je tvrdost současného střetnutí půltónu s celým tónem oslabena přítomností tritonu; vždyť víme, že i v romantické harmonii tritonus podstatně změkčuje výsledný zvuk.

Ačkoli jsme až dosud jednali skoro vesměs o čtyřzvucích, jichž Bořkovec neužívá, došli jsme k velmi zajímavým výsledkům. Obraťme se nyní ke čtyřzvukům zbývajícím, které již můžeme pokládat za pravidelný souzvukový materiál tohoto vývojového stupně harmonické sazby. Nejméně reprezentativní zastoupení mezi nimi mají čtyřzvuky ze sloupce D, které by bylo možno též popsat jako současné uvedení durového i mollového trojzvuku na téměř tónu. Proto také jsou čtyřzvuky z horní i spodní poloviny sloupce vzájemně zaměnitelné; jejich stavebná totožnost bije do očí tak výrazně, že by jejich zaměnitelnost byla zřejmá, i kdyby v našem přehledu nebyla vyznačena. Víme, že současné uvádění durového a mollového trojzvuku na tomtéž tónu bylo skladatelům z 1. poloviny 20. století jednou z účinných zbraní, jimiž bylo lze čelit tradičnímu pojetí tonality; módním ohlasem této praktiky je označování skladeb jako *Quartetto in C*, *Sinfonia in Re* apod. Užije-li se tohoto trojzvuku v nejužší možné úpravě (např. *d-f-fis-a*), je výsledný zvuk nejen tvrdý, nýbrž i neplastický. S tímto použitím se však v naší ukázce nepotkáme. Rozložíme-li hlasy do širšího prostoru, představí se nám půltónové střetnutí buď jako velká septima (resp. zmenšená oktáva), nebo jako malá nona (resp. zvětšená oktáva). Snad se zdá nevhodné užívat na tomto stupni harmonického vývoje tradičních intervalových názvů, které jsou obtíženy významovými představami tradiční harmonie. Obecně se však dá říci, že sluch, odkojený tradiční hudbou, se všude dychtivě chápe příležitosti slyšet intervaly ve smyslu klasicko-romantických harmonických funkcí, a v našem zvláštním případě nelze přehlédnout, že Bořkovec zachovává souvislost s tradicí (již ve stavbě vícezvuků) do té míry, že by ani nebylo správné se těmito tradičními pojmy vyhýbat. Je to vidět i z toho, že ve všech čtyřech případech výskytu (souzvuky 9, 21, 25 a 48) jde o zvukově méně tvrdé řešení, kde se půltónové střetnutí představuje jako zmenšená oktáva. Skladatel je také zřejmě chápá v tom smyslu, poněvadž kromě souzvuku 9, který je na konci fráze a který by nejspíše bylo možno pokládat za současnou expozici

durového i mollového prvku na tónu e, vede ve zbývajících třech případech příslušné hlasy stažmo. Zvlášť zajímavý je z tohoto hlediska rozvod souzvuku 21, kde oba hlasy postupují zcela ve smyslu tradičního způsobu rozvodu, přičemž jeden z hlasů (bas) velmi zřetelně vystupuje v úloze citlivého tónu, zavedeného alterační technikou, kdežto druhý (soprán) zase v roli diatonického klesajícího průtahu. (Přitom jistě není bez významu, že i ve zbývajících třech případech se na kritickém intervalu podílejí oba vnější hlasy.) V tomto pojetí souzvuku se zmenšenou oktávou se ještě naléhavěji ozývá moment disonantního napětí toho rodu, jaký je příznačný pro tradiční charakteristické vícezvuky. Nepochybně právě z důvodu tohoto napětí se tento čtyřzvuk třikrát (souzvuky 21, 25 a 48) ozývá na harmonickém vrcholu fráze. Ale z téhož důvodu, totiž z důvodu jeho obtížení tradičními asociacemi, se ho užívá jen zřídka.

Skladatel však přesto potřeboval mít k dispozici vícezvuky, které by měly samy v sobě napětí, ekvivalentní funkci charakteristických disonancí v tonální harmonické větě. A tyto vícezvuky našel ve čtyřzvucích sloupce G naší tabulky. Jsou to čtyřzvuky, které kromě půltónového střetnutí přinášejí výrazné napětí, plynoucí z přítomnosti tzv. zvětšeného trojzvuku. Jejich výhodou je, že zvětšený trojzvuk není do té míry zatížen tradičními funkčními reminiscencemi jako třeba zmenšený trojzvuk nebo zmenšená oktáva s částečnou terciovou výplní, zejména když vtíravý (ale tonálně neutrální) zvuk zvětšeného trojzvuku je otupen přítomností čisté kvinty, která plodí se zvětšenou kvintou kýžené půltónové střetnutí. Správnější než mluvit o přítomnosti čisté kvinty by bylo mluvit o přítomnosti konsonantního trojzvuku, a to buď durového nebo mollového, poněvadž čtyřzvuky z horní a spodní poloviny sloupce G jsou navzájem obratem nepřevoditelné. Zajímavé je, že oba tónorody jsou v rozebíraném úseku zastoupeny rovnoměrně, poněvadž ze 17 výskytů náleží osm durové (vrchní) straně (jsou tu souzvuky 7, 14, 23, 26, 37, 43, 50 a 53) a devět mollové (spodní) straně tabulky (souzvuky 8, 11, 17, 30, 31, 45, 51, 52 a 55). A ještě zajímavější přitom je, že tímto rozlišením byla zrušena nepřetržitá série „stejných“ čtyřzvuků (souzvuky 50-53), figurující v původním jejich seznamu na str. 98, kde diferenciací přestávala u zařazení do sloupce.

Zbývá nám již jen jeden druh čtyřzvuků, protože souzvuky sloupce A, představující nadpoloviční většinu všech čtyřzvuků v celé ukázce, jsou opět navzájem obratem zaměnitelné, což zároveň znamená, že je v nich současně zastoupen jak durový, tak i mollový trojzvuk. Není těžké uhodnout, proč právě těchto čtyřzvuků je v Bořkovcově harmonické větě nejvíc. Mají na jedné straně díky půltónovému střetnutí potřebnou zvukovou tvrdost, na druhé straně však jsou prosty takového napětí, které by nežádoucím způsobem upomínalo na klasické charakteristické disonance. A o to zde především jde, poněvadž není sporu o tom, že nejmocnějším

a zároveň nejprůzračnějším prvkem romantické a novoromantické harmonie byly právě vícezvuky obsahující tritonus. Proto akordy, které jsou v naznačeném smyslu „netečné“, mají v největší míře schopnost zabránit i při zvukové komplikaci výrazové příbuznosti s novoromantismem již v čistě harmonické rovině.

Až potud jsme se zabývali pouze jednou, byť i svým zastoupením reprezentativní skupinou vícezvuků, obsažených ve zvolené ukázce. Přitom jsme skoro důsledně nehleděli k ničemu jinému, leč jen k jejich stavbě, takže naše hledisko mělo ještě velmi daleko ke komplexnímu rozboru harmonické stránky hudební mluvy Pavla Bořkovce. Přesto však i při tomto dílčím a vědomě izolujícím pohledu jsme došli k nápadně výmluvným výsledkům, které přímo vybízejí k zevšeobecnění. Ale než se o ně pokusíme, obraťme se ještě ke zbývajícím patnáctiprocentní menšině souzvuků v ukázce, které mají vesměs menší počet různých tónů než čtyři.

O jednom z devíti souzvuků, které tuto menšinu tvoří, jsme již na str. 95 řekli, že je záměrně položen na dynamický vrchol celého rozebíraného větného dílu. K tomu lze teď dodat ještě o něco více: Viděli jsme již, že čtyřzvuky skupiny G (obsahující zvětšený trojzvuk) mají v analyzovaném úseku funkci akordů s vlastním harmonickým napětím. Toto vnitřní napětí, existující i bez sluchového srovnávání s okolím, jim dodává právě přítomnost zvětšeného trojzvuku. Viděli jsme též, že jim na plastičnosti ubírá právě přítomnost durového nebo mollového trojzvuku; je to rub výhody půltónového střetnutí, přispívajícího k tvrdosti výsledného zvuku. Ale tvrdost zvuku a jeho disonantní napětí jsou dvě různé věci, a proto má souzvuk 46, omezující se jen na „nezakalený“ zvětšený trojzvuk, přes poměrně nepatrnou míru zvukové tvrdosti daleko větší míru napětí než čtyřzvuky ze sloupce G. Proto se také nejlépe hodí k umístění na vrcholu celého větného dílu; vždyť je to jediný ze všech dosud zmíněných vícezvuků, v němž nenajdeme konsonantní durový nebo mollový základ.

Rovněž o trojzvuku 56 již byla řeč. Půltónové střetnutí jasně svědčí o tom, že jde o neúplný čtyřzvuk, což ostatně potvrzuje i vedení hlasů, povlovně směřujících do dvojzvuku. Potíž však je v tom, že čtvrtý tón lze doplnit (v rámci předpokládaného systému stavby čtyřzvuků) trojím způsobem: Doplníme-li totiž k tónům *hes-des-a* tón *f*, obdržíme čtyřzvuk z dolní poloviny sloupce G; doplníme-li tón *e*, vznikne čtyřzvuk z horní poloviny dosud nezastoupeného sloupce B, a konečně doplněním tónu *fis* bychom dostali oba navzájem převratné čtyřzvuky ze sloupce D. Nejpravděpodobnější je ovšem možnost první, ještě spolehlivější však je tento čtyřzvuk ze statistiky vypustit, jak jsme to již učinili, právě abychom se vyhnuli subjektivnímu výkladu.

Nyní nám zbývá již jen sedm souzvuků, a to počáteční souzvuk 1 a pak souzvuky 4, 18, 28, 36, 57 a 60, které vesměs leží na závěrečném bodě

frází jasně členěného chorálu. Již tato skutečnost je s to vzbudit přesvědčení, že tyto útvary mají v souhrnu akordických tvarů naší ukázky funkci konsonantních prvků, ne-li dokonce tónik v plném slova smyslu. Ve všech je výrazně zastoupena čistá kvinta, a to jako kvinta, ne snad v kvartovém obratu: Třikrát stojí sama o sobě (souzvuky 18, 38 a 57), jednou je vyplněna velkou tercií na durový kvintakord (souzvuk 28) a třikrát je k jejímu základnímu tónu připojena velká sekunda (souzvuky 1, 4 a 60). Prvé dva případy, totiž čistá kvinta a durový kvintakord, jsou mimo diskusi: Tradiční tóniku není možno vyjádřit lépe. Ba lze říci, že pro autorův záměr je ideální prázdná kvinta, protože je rodově neutrální. Totéž však platí též o trojzvucích 1, 4 a 60, kterým již jejich umístění v čele a v závěru větného dílu dodává zvláštní význam.

Trojzvuk *c-d-g* je ze všech až dosud zmíněných vícezvuků jediný, jež by bylo lze bez násilí uvést v souvislost s tzv. kvartovými akordy, kdybychom jej chápali jako druhý obrat základního tvaru *d-g-c*. Při letmém pohledu na prvou frázi naší ukázky (souzvuky 1–4), kde se tento akord objeví dvakrát jako vyložené centrum (východisko i cíl) harmonického dění, může se tato myšlenka vskutku vynořit, zejména když se uváží historická situace dvacátých a třicátých let, kdy se v Schönbergem naznačené možnosti kvartové stavby vícezvuků hledal únik z dosavadního zakletí terciového schematismu. Avšak po zkušenostech, které již máme s Bořkovcovou metodou výstavby souzvuků, musíme tuto lákavou myšlenku zapudit tím spíše, že v celkovém kontextu se souzvuk *c-d-g* jeví jako zvukově apartní alternativa prázdné čisté kvinty nebo konsonantního trojzvuku s jasně tónickou funkcí. Ba spíše by bylo namístě jej vykládat jako neúplnou formu čtyřzvuku z horní poloviny sloupce C našeho diagramu č. 3. Kdybychom se k tomu odhodlali — a sotva lze nalézt důvod, který by nám v tom mohl zabránit —, mohli bychom říci, že vůbec všechny akordy, které v naší ukázce přicházejí, jsou obsaženy v naší tabulce (diagramu č. 3), poněvadž je zřejmé, že co platí o akordu *c-d-g*, platí též o durovém trojzvuku a o prázdné čisté kvintě. A to je zjištění opravdu zásadního významu, protože si lze představit celou řadu tří- a čtyřtónových kombinací, které v naší tabulce nejsou zastoupeny. Je-li tedy tomu tak, je vůbec ještě možno pochybovat o tom, že volba souzvuků není výsledkem náhody nebo svévolných deformací, nýbrž že je v ní přítomen pevný a neporušitelný řád?

Jeho zákonitost jsme se pokusili vystihnout komentářem k tabulce, obsažené v diagramu č. 3, a to původně jen vzhledem ke kvalifikovaným čtyřzvukům. Nyní však je snad také patrné, že ani zbývající menšina troj- a dvojzvuků nenarušuje platnost dosavadních výsledků. Spíše je potvrzuje a krom toho skýtá možnost shrnout všechny Bořkovcův akordický materiál pod společného jmenovatele.

Při celkem vnějším a schematickém rozboru čtyřzvuků jsme si nade vši pochybnost ověřili předběžný předpoklad, že konstitutivním prvkem jejich stavby je konsonantní trojzvuk, buď durový, nebo mollový, nejčastěji však obojí současně. Společným prvkem obou konsonantních trojzvuků je čistá kvinta, jejich rámcový interval, abychom tak řekli. Ani velká, ani malá tercie není schopna sama o sobě a bez pomoci čisté kvinty vždy a za všech okolností jednoznačně vymezit konsonantní trojzvuk, ačkoli zase jen ona je s to bezpečně vyjádřit jeho tónorod. Jakmile ovšem skladatel přestane klást důraz na rod akordu, ba když dospěje až k tomu stupni, že ve většině případů je jasné vyjádření tónorodu jeho záměru spíše na překážku, pak se stává rámcový interval konsonantního akordu, rodově neutrální čistá kvinta, jeho ideálním představitelem a nositelem jeho harmonické funkce. Že tato dost odvážně formulovaná věta platí alespoň pro Bořkovcovu hudební mluvu zcela bezvýhradně, to právě potvrzují prázdné kvinty a sekundkvintové akordy, tedy vesměs rodově neutrální souzvučky, kterých se ve většině případů užívá jako akordů klidu, jako statických souzvuků ve funkci tóniky. Lze tedy souhrnem říci, že jednotícím principem stavby akordů je čistá kvinta jako reprezentant rodově indiferentní harmonické jednotky.

Zakotvením v konsonantním trojzvuku je dána úzká souvislost Bořkovcovy napohled zcela netradiční akordiky s hudební tradicí minulosti. Ačkoli se zdá, že stále ještě vycházíme z nebezpečně úzké základny jednostranného a izolujícího pohledu, pokusme se již zde tuto souvislost blíže vymezit. Viděli jsme, jak Bořkovec z poměrně bohaté zásobárny vícezvuků, dané přehledem v diagramu č. 3, pečlivě vybírá jen některé, kdežto jiným se prakticky bez výjimek vyhýbá. Není třeba zde znovu opakovat, co jsme již uvedli o absenci tritonu a zmenšeného trojzvuku i o důmyslném užívání útvarů se zvětšeným trojzvukem, aby bylo zřejmé, že při vytváření harmonického výraziva, které by odpovídalo soudobému zvukovému ideálu, Bořkovec záměrně a důsledně opomíjí prvky, které jsou příznačné pro romantickou a novoromantickou harmonii, a že se hledí opřít o klasický souzvukový materiál, ačkoli se to snad zdá na pohled paradoxní. K tomuto zjištění dospěl nejeden komentátor Bořkovcových raných výbojů při běžném kritickém hodnocení spíš instinktivně a pod dojmem ostatních, méně bytostných stránek Bořkovcova skladebného projevu, když konstatoval, že Bořkovcův „věcný sloh“ navazuje na klasickou, ne-li předklasickou hudbu; proto se tak často v této souvislosti vyskytoval termín „neoklasicismus“. Účelem předcházejících vývodů bylo právě ukázat, že tuto prostopравdu lze doložit rozbořem nejzákladnějších prvků Bořkovcovy hudební mluvy a povýšit ji tak na úroveň vědeckého poznání.

Bylo by snad ještě namístě provést jakousi kontrolu dosažených výsledků. Zatím jsme se totiž opírali jenom o rozbor šedesáti souzvuků právě

ho větného dílu druhé části Bořkovcovy klavírní svity op. 10. Ale reprízu tohoto větného dílu Bořkovec uskutečnil se značnými obměnami, a tak nám poskytl možnost se přesvědčit, zda naše výsledky mohou obstát i v konfrontaci s touto reprízou. Přinejmenším základna, o kterou se pak naše výsledky budou opírat, bude mít rozměr více než dvojnásobný. Teď by však již bylo nadbytečné sdělovat podrobnou dokumentaci podkladů, a proto se spokojíme s pouhým sdělením výsledku. Z téhož důvodu snad ani není nutné tento větný díl citovat: Je snadno dostupný ve vydání Hudební matice UB a krom toho si lze jeho souzvukový obsah aspoň částečně ověřit na schematickém vyjádření, které je níže připojeno jako diagram č. 4, byť i k docela jinému účelu. Na tomto diagramu jsou pod prostorovým znázorněním jednotlivých souzvuků uvedena pořadová čísla vícezvuků, jichž jsme až dosud užívali, nejsou však uváděna pro každý jednotlivý souzvuk zvlášť, nýbrž vždy jen u prvního a posledního akordu každé skupinky (fráze chorálu). Sledujeme-li tato čísla, uvidíme, že hned po šedesáti souzvucích, které představují již probraný první díl (ocitovaný v notovém příkladu č. 1), opakují se čísla 1–18, protože v diagramu č. 4 je prostě vynechán celý střední, kontrapunkticky založený střední díl. Opakování čísel 1–18 tedy znamená, že repríza začíná přesným opakováním prvních čtyř frází chorálu, pro náš nynější účel nemá význam, že se tak děje v transpozici o půltón výše. Pak následuje 42 souzvuků, číslovaných 61 až 102. Tento úsek reprízy tvoří melodicky i výrazově vzrušenější pendant k souzvukům 19 až 50 z prvního dílu. Po něm nastupuje opět zcela přesné opakování dvou frází z prvního dílu, proto se zde znovu objevují pořadová čísla 53–57 a 2–4. V závěrečné pětičlenné frázi jsou poslední tři akordy označeny novými čísly 103 až 105, poněvadž jsou modifikací motivického jádra celé věty, kombinující čtyřzvuky 7 a 8 se závěrečným durovým trojzvukem.

Oba větné díly dohromady čítají 133 souzvuků, tedy znatelně více než dvojnásobek původně vyšetřovaného počtu. Kvalifikovaných čtyřzvuků z toho je pouze 112, což představuje 84,25 %. Zanedbatelný pokles z původních 85 % jde na vrub „vzrušenějšího“ úseku reprízy (souzvuky 61 až 102), kde jsou obsaženy tři „neúplné čtyřzvuky“ v tom smyslu, jak o tom byla řeč na str. 102 v souvislosti se souzvukem 56. Ani v tomto případě by nebylo nesnadné je doplnit na čtyřzvuky z diagramu č. 3, ovšem zase jen za cenu nežádoucí subjektivnosti doplňování, a proto i zde necháme akordy tohoto typu stranou. Méně příjemné je, že v tomto úseku přicházejí též tři skutečné čtyřzvuky, které svou stavbou neodpovídají naší tabulce z diagramu č. 3. Ale dva z nich, souzvuky 71 a 75, vznikají melodickým postupem dvou hlasů (při dvou zadržených hlasech). Poučení zkušenostmi se souzvukem 27 je tedy ze statistického hodnocení raději vypustíme. Musíme pak ovšem nadále škrtnout ze seznamu i zmíněný souzvuk 27,

takže nám po všech redukcích zbývá již jen 109 souzvuků, z nichž už jen jeden jediný se vymyká tuhému schematismu naší tabulky. Je to čtyřzvuk $a-d^1-g^1-e^2$ (souzvuk 78), který je zároveň také jediným opravdu jednoznačným zástupcem akordů kvartové stavby v celém vyšetřovaném materiálu. Soustředíme-li jeho tóny na nejužší prostor, obdržíme tvar $g-a-c-d$, v němž se výrazně uplatňuje rámcový interval čisté kvinty. Když si nyní uvedeme na paměť, jak jsme posuzovali trojzvuky 1, 4 a 60, které by v transpozici na tón g zněly $g-a-d$, otevře se nám cesta k tomu, abychom si poradili i s tímto čtyřzvukem. Neboť o sekundkvintovém souzvuku jsme na str. 103 řekli, že je nejen druhým obratem trojzvuku kvartové stavby, nýbrž že jej můžeme chápat také jako neúplnou formu čtyřzvuku z horní poloviny sloupce C naší tabulky v diagramu č. 3. Nezmínili jsme se však o tom, že první obrat kvartového trojzvuku $d-g-c$ by zněl $g-c-d$ a že bychom jej tudíž mohli stejným právem vykládat jako neúplnou formu čtyřzvuku z dolní („mollové“) poloviny téhož sloupce C. (I tento tvar se u Bořkovce vyskytuje, ale teprve jako souzvuk 94, s nímž jsme předtím ještě nemohli počítat.) Když nyní oba tyto „obraty“ kvartového trojzvuku sloučíme v jediný vícezvuk na společném základním tónu (tedy např. $g-a-d + g-c-d$), obdržíme právě hledaný souzvuk $g-a-c-d$. A proto můžeme i tento kvartový čtyřzvuk pokládat opět za rodově neutrální vyjádření statického souzvuku ve funkci tóniky, která se tedy v celém průběhu vyšetřované ukázky objeví (kromě dvojího vyjádření tradičním durovým kvintakordem) ještě celkem třináctkrát, a to pětkrát jako prázdná čistá kvinta, sedmkrát jako trojzvuk sekundkvintový (z toho jednou v „kvartkvintovém obratu“) a jednou jako sekundkvintový čtyřzvuk (souzvuk 78). Přitom stojí za pozornost, že z celkového počtu patnácti souzvuků, které odpovídají tradiční představě tóniky, je sice 13 rodově neutrálních, avšak aspoň zbývající dva jsou durové; naproti tomu mollová charakteristika se neobjeví vůbec. Jestliže tedy ve sluchovém dojmu z Bořkovcovy věty převažuje pocit durového tónorodu, zdá se, že je to způsobeno právě touto skutečností, a nikoli podobou ostatních vícezvuků v průběhu věty. Neboť víme, že v klasickém tonálním mechanismu rozhoduje o tónorodu hudební věty výhradně rodová charakteristika tóniky. A poněvadž jsme v Bořkovcově způsobu hudebního vyjadřování již postřehli úzkou spojitost s klasickým základem, smíme předpokládat, že tomu tak je i v jeho případě.

Až doposud jsme tedy nenarazili ani v rozšířeném materiálu na nic, co by ohrožovalo platnost již dříve učiněných závěrů. Prozatím jsme se ovšem zabývali pouze „statickými souzvuky“ (ačkoli se nám mezi ně zařadil též jeden ze čtyřzvuků), zatímco naše předcházející šetření bylo založeno na 51 čtyřzvucích a na možnosti jejich zařazení do devíti sloupců diagramu č. 3. I z nich jsme však před chvílí vyčlenili souzvuk 27, takže jich napříště zbude jen rovných 50, a také celkový počet „kvalifikovaných

čtyřzvuků“ se nám po předcházejícím odstavci, zdůvodňujícím vyškrtnutí souzvuku 78, ztenčil na pouhých 108. Jádrem nynější kontroly tedy bude srovnání číselného výskytu 50 souzvukových typů, získaných výběrem ze souzvuků 1 až 60, s číselným výskytem těchto typů u 108 akordů, vybraných z celé zásoby, jak ji reprezentuje všech 133 souzvuků, schematicky znázorněných v diagramu č. 4. Výsledek je patrný z tohoto sestavení:

		A	B	C	D	E	F	G	H	I
1—60:	(50)	27	—	—	4	—	2	17	—	—
	tj. %	54	—	—	8	—	4	34	—	—
1—133:	(108)	53	1	—	13	2	4	35	—	—
	tj. %	49	1	—	12	2	4	32	—	—

Prvý řádek tohoto sestavení obsahuje velká písmena se stejným významem jako v diagramu č. 3. Na druhém řádku jsou pod příslušnými písmeny uvedeny počty skutečného výskytu při původním šetření a na třetím řádku jsou tyto hodnoty přepočteny na procenta (v tomto případě prosté dvojnásobky výskytu). Čtvrtý a pátý řádek mají stejný význam jako druhý a třetí, avšak týkají se rozšířeného materiálu o 108 členech. Poněvadž číselné výrazy pátého řádku jsou zaokrouhleny na celá procenta, neliší se u nejmenších hodnot od korespondujících čísel čtvrtého řádku vůbec a u vyšších jsou rozdíly jen nepatrné.

Srovnání obou výsledků, převedených procentovými údaji na třetím a pátém řádku na společného jmenovatele, umožňuje tyto závěry:

1. Ještě jasněji než prve se ukazuje, že Bořkovec vůbec neuzívá čtyřzvuků ze sloupců C, H a I, jejichž společnou charakteristikou je nepřítomnost půltónového střetnutí.

2. Stejně zřetelně jako prve se potvrzuje Bořkovcova nechuť k akordům, obsahujícím tritonus. Neboť zastoupení čtyřzvuků ze sloupce F se nezměnilo a dříve nezastoupený čtyřzvuk ze sloupce B se i v rozšířeném materiálu objevil jen jednou (je to souzvuk 85), tedy jen jako ojedinělá výjimka. Tento výjimečný výskyt bychom dokonce mohli hodnotit spíše jako potvrzení instinktivní (sluchové) nechuti k tritonu, která nebyla založena na teoretické úvaze, jež by ovšem použití takového útvaru vyloučila předem a bezpečně.

3. V platnosti trvá i zjištění, že skladateli nejde o zvukovou tvrdost jako takovou, zjištění odvozené z původně naprosté absence čtyřzvuků ze sloupce E. Dva čtyřzvuky tohoto typu (souzvuky 66 a 70) se sice přece jen vyskytnou, ale teprve ve vzrušenějším, vystupňovaném úseku reprizy. Jejich zanedbatelný výskyt je zase spíše potvrzením toho, že harmonické výrazivo Bořkovcovy hudební věty není výsledkem doktrinářsky předsevzaté normy.

Když se nyní obrátíme ke čtyřzvukům ze zbývajících sloupců A, D a G, jejichž zastoupení je neporovnatelně reprezentativnější, vidíme na první pohled, že ani zde se hrubá proporce výskytu nemění. Dvouprocentní pokles hodnoty ve sloupci G nestojí za řeč, a jinak se dá říci leda to, že nevelký pokles souzvuků ze sloupce A je zhruba vyvážen vzrůstem procenta výskytu ve sloupci D. Znamená to přesun mezi dvěma skupinami souzvuků, které mají společnou vlastnost rodové dvojznačnosti. Přitom je zcela přirozené, že se tento přesun děje směrem k akordům s větším napětím, protože teprve do celkového výsledku se promítá vzrušenější úsek repri-zy, jenž za své harmonické napětí vděčí právě časté frekvenci čtyřzvuků ze sloupce D. Odchyšky tedy nejsou tak veliké, aby nezůstaly v platnosti i tyto dřívější závěry:

4. Funkci „charakteristické disonance“ jako hlavního nositele harmonického napětí plní čtyřzvuky ze sloupce G, které vedle púltónového střetnutí obsahují navíc ještě zvětšený trojzvuk.

5. Daleko nejčastějším čtyřzvukem je rodově obojetný a relativně statický souzvukový typ sloupce A.

6. Významnou roli souzvuků pomocně zvyšujících harmonické napětí věty hrají čtyřzvuky ze sloupce D, které jsou rovněž rodově dvojznačné.

7. Spolu se souzvuky ze sloupce A tvoří posledně zmíněná skupina jak v prvním, tak i ve druhém výsledku konstantní a kvalifikovanou většinu (61, resp. 62 %) rodově obojetných čtyřzvuků. Kdybychom se na tuto stránku věci chtěli podívat ještě z jiného zorného úhlu, mohli bychom s tím uvést do souvislosti ještě výraznější zastoupení rodově neutrálních souzvuků u „statických“ akordů (dvoj-, troj- i čtyřzvuků), konstatované na str. 106. A kdybychom si nyní položili otázku, jaké procento z celého vyšetřovaného materiálu představují rodově prokazatelně neutrální vícezvuky, zjistili bychom, že jich je ze všech 133 vyšetřovaných vícezvuků přinejmenším 79, tj. zase bezmála 60 %.

Za nejcennější výtěžek dosavadních nevyhnutelně těžkopádných a rozvláčných úvah je však třeba považovat skutečnost, že právě ověřený a doplněný rozbor odstavce od odstavce stále jasněji a přesvědčivěji vypovídal o tom, že svérázná harmonická stránka Bořkovcovy hudební mluvy není náhodným produktem svévolných deformací, nýbrž že se za nebývalým zvukem tájí zákonitost a pevný řád. Nesmíme ovšem zapomínat, že volba souzvuků tvoří jen jednu složku harmonického výrazu, obrazně řečeno jeho složku vertikální. Neméně důležitá je však též složka druhá, i když se v okamžité tvrdosti zvuku neuplatňuje tak nápadně. Lze ji označit jako složku horizontální, protože se nemůže uskutečnit jinak leč v čase, v posloupnosti akordických tvarů a v jejich vzájemných vztazích. Průzkum této složky je neporovnatelně nesnadnější, protože vztahy mezi kompli-

kovanými akordy jsou nutně daleko rozmanitější a také méně snadno postižitelné než struktura jednotlivých souzvuků o sobě. A jestliže již utváření akordů v Bořkovcově skladbě bylo o tolik složitější než struktura standardních útvarů klasicko-romantické harmonie, oč složitější a ještě obtížněji podchytitelné nepochybně budou jejich vzájemné vztahy!

Ale již při rozboru souzvukových tvarů jsme viděli, že Bořkovcova harmonie zachovává souvislost s klasickým základem. Nejzřetelněji to bylo patrné na jejím jednoznačném zakotvení v základu konsonantního trojzvuku a na zřejmé vzájemné zastupitelnosti tradičních akordických obrátů. Lze proto předpokládat obdobnou souvislost s klasicko-romantickým odkazem i v mechanismu vzájemných akordických vztahů, tedy i v horizontální složce harmonické stránky Bořkovcovy hudební mluvy. V tom případě by ovšem jejím znakem nemohlo být nic jiného než očividná tonalita ne-li celé ukázky, tedy přinejmenším jejích úseků. Ale jak snadno bylo možno již při povrchním ohledání odkrýt v jejím vertikálním řešení tradiční základ konstantního trojzvuku, tak se zdá skoro nemožné dopídit se v uvolněném sledu vícezvuků patrnějších stop tonálního mechanismu. Při podrobnějším průzkumu však lze přece jen tu a tam nalézt spoj, který patří do arzenálu klasicko-romantické harmonie, nebo alespoň jeho bližší či vzdálenější variantu. Za příklad toho může dobře posloužit 10. takt rozebírané hudební věty (viz notový příklad č. 1), který vyplňují vícezvuky 26, 27 a 28. Ve skutečnosti zde jde o spoj pouhých dvou akordů, protože tón *d* na 1. době v basu lze vyložit jako (volně nastupující) průtah k následujícímu tónu *e*. Tím se obsah celého taktu zjednoduší na sled čtyřzvuku *e-hes-des¹-ges¹* a trojzvuku *f-a-c¹-f¹*. Ze souvislosti je patrné, že jde o typický závěr (tj. spoj dvou akordů na konci větného článku), a to závěr celý, protože již při prostém poslechu se závěrečný trojzvuk *F dur* jeví jako okamžitá tónika. Předcházející čtyřzvuk pak je možno docela přirozeně vysvětlit v mezích pěti-funkčního systému jako kombinaci úplného frygického trojzvuku (*ges-hes-des* v pravé ruce) s dominantní tercií resp. lydickou primou (basové *e* v levé ruce), přičemž o přiléhavosti tohoto výkladu svědčí nejen půltónový postup všech tónů, nýbrž i sluchový dojem, což je ještě důležitější než „papírový“ rozbor.

Je však třeba uvážit, že právě tento spoj není pro povahu celé ukázky nijak příznačný, již proto ne, že v něm hraje významnou roli souzvuk 27, o němž jsme již vícekrát (srv. zejména str. 99 a 105 zjistili, že je ze všech užitých vícezvuků nejméně typický. Nemůžeme očekávat, že v uvolněném a zvukově vyhroceném slohu budou stopy tradičních tonálních souvislostí posluchačům předkládány v otřelých formách ustálených spojů, jako právě v tomto ojedinělém případě, narušeném pouze netradičním průtahem v basu, nýbrž že budou dovedně zastírány např. ne tradičním vedením hlasů při rozvádění akordů s tzv. citlivými tóny a podrobnými praktikami.

Aby se dalo lépe vyložit, jak je to míněno, podívejme se trochu podrobněji na tematické jádro celé ukázky, jak je obsaženo v prvních dvou taktech notového příkladu č. 1 (jde tedy o souzvučky 1 až 4). I méně vyspělý posluchač z něho instinktivně vycítí, že jde o svéráznou obdobu tzv. rozšíření tonální kadence *T-S-D-T*, a beze vší pochyby potvrdí i předpoklad, že je zde velmi zřetelně vyjádřena tónina *C dur* (nebo aspoň tonální centrum *C*). Pocit bezpečného tonálního zakotvení by bylo možno mechanicky svést na metrické zdůraznění počátečního i závěrečného trojzvuku *c-d-g*, který můžeme po předcházejících úvahách chápat jako statický akord ve funkci tóniky. Akord 3, který v naší „kadenci“ připadá na místo dominanty, vyhlíží na první pohled jako bitonální útvar: Malá septima v levé ruce (*f-es*¹) upomíná na dominantní septakord z *B dur* a čistá kvarta v pravé ruce (*fis*¹-*h*¹) svědčí nejspíše pro *G dur*, zejména když se uváží, že celý úryvek v pravé ruce o sobě jak melodicky (*g-a-h-g* v sopránu, *d-e-fis-g* v altu), tak harmonicky skutečně opisuje dráhu tóniny *G dur*. Takhle však nikdo tento příklad neslyší, protože do jeho vědomí vstupují netoliko kompletní vertikální útvary, nýbrž i jejich vzájemná globální souvislost. Nesmíme se také dát zmýlit „hudebním pravopisem“, jenž se v tonálně uvolněné větě řídí především praktickým požadavkem čitelnosti. Pak se ovšem ukáže, že čtyřzvuk 3 je v *C dur* velmi snadno srozumitelný jako kombinace úplného lydického trojzvuku *dis*¹-*fis*¹-*h*¹ ve svrchních hlasech se subdominantní primou (frygickou tercií) *f* v basu. Všechny tyto tóny jsou sice v půltónovém poměru k příslušným tónům rozvodné tóniky a mohly by tudíž postupovat jako citlivé tóny (a není pochyby o tom, že např. ve Wagnerově *Tristanu* by se tak stalo), v našem případě je to však vyloučeno již tím, že očekávaná tónika je vyjádřena netypickým trojzvukem *c-d-g*; již proto tedy tón *dis*¹, psaný ovšem jako *es*¹, klesá k tónu *d*¹. Podobně tón *h*¹ postupuje z hlediska spoje *L-T* resp. *D-T* naprosto volně a v opačném směru, takže „pravidelně“ postupuje jen tón *fis*¹ v altu.

Již to by stačilo, aby nám právě probraný spoj posloužil jako příklad uvolněného řešení tradičního tonálního spojení. Povšimněme si však ještě skutečnosti, že čtyřzvuk 3 patří v celé ukázce mezi několik málo akordů obsahujících tritonus. V našem případě je tritonus *f-h*¹ přímo kvintesencí klasického cílového napětí k tónice a zde je dokonce umístěn do krajních hlasů, aby se tak tím více zdůraznil. Nicméně je rozveden v obou hlasech opačným směrem, než jak by to odpovídalo jeho směřování ve smyslu klasického mechanismu, a ke všemu ještě největšími intervalovými postupy, které se v sousedství vůbec vyskytnou. Není možné, aby všechny tyto „odchyly od normy“ byly výsledkem bezvýznamné náhody.

Měli bychom se teď obrátit ještě k akordu 2, který v naší „rozšířené kadenci“ stojí na místě obvyklé subdominanty. Na pohled nemá tento čtyř-

zvuk se subdominantou mnoho společného, ledaže bychom chtěli posuzovat každý jeho tón o sobě a reklamovat pak pro jejich úhrn subdominantní účín na základě skutečnosti, že v něm reálně zaznívá nejen tón *a*, nýbrž i tón *gis*, který je enharmonicky shodný s mollovou subdominantní tercií. Je však předem zřejmé, že by takový výklad byl krajně nepřírozený, protože vůbec nepřihlíží k celkové souvislosti, v níž se zřetelně uplatňuje trojzvuk *a-cis-e*. To již by bylo přirozenější, kdybychom přihlédli k postupu vrchních hlasů a kvalifikovali sextakord *cis¹-e¹-a¹* v akordu 2 jako melodickou přípravu sextakordu *dis¹-fis¹-h¹* z akordu 3, což by bylo jakousi obdobou melodického postupu od tónu *d* k tónu *e* v prve vyšetřovaném závěru z 10. taktu.

Ale ani tento výklad neuspokojuje, protože odkazuje podstatnou část akordu 2 do oblasti melodických tónů a tím se dostává do rozporu s jeho patrnou harmonickou platností. Je však možné se podívat na tento akord ještě pod jiným zorným úhlem. Víme, že v klasickém mechanismu kadence „třetí akord od konce“, který představoval její vrchol a největší vychýlení od tóniky, musil být předeslán prostému spoji *D-T* proto, aby jej zbavil tonální víceznačnosti tím, že doplnil zbývající dva ze sedmi diatonických stupňů, které by v prostém spoji *D-T* jinak nebyly zastoupeny. Proto nezáleželo na tom, zda se zde objevila subdominanta, mollová subdominanta, trojzvuk druhého stupně (tzv. střídavá dominanta) či dokonce frygický trojzvuk (neapolský sextakord), protože v každém případě přinesly do kadence subdominantní primu a (durovou nebo mollovou) tercii, kteréžto tóny nejsou v součtu tóniky a dominanty obsaženy. Skladatel, jemuž přešel klasický tonální mechanismus do krve, jenž jej však uplatňuje v netypických vertikálních útvarech, může být instinktem veden k tomu, aby pro „třetí akord od konce“ použil tónového materiálu, který nebude obsažen v posledních dvou akordech kadence. Uplatňuje přitom vlastně tvůrčím způsobem představu, že subdominantní je to, co není dominantní nebo tónické. Pracuje-li pak se všemi dvanácti tóny temperované chromatiky, jako tomu je podle našich dosavadních výsledků v Bořkovcově větě, znamená to, že pro „třetí akord od konce“ použije souzvukového negativu součtu obou vícezvuků, které mají v jeho kadenci postavení tóniky a dominanty, jak by to vyjádřil Karel Janeček. Protože v našem případě je tónika reprezentována souzvukem *c-d-g* a dominanta souzvukem *f-dis-fis-h*, musí mít souzvukový negativ pět tónů, a to *cis* (*des*), *e*, *gis* (*as*), *a*, *ais* (*hes*). Srovnáme-li tento požadavek s akordem 2, o nějž nám stále jde, zjistíme, že vskutku obsahuje prvé čtyři z těchto tónů; chybí jen tón *ais-hes*, o němž je dobře známo, že nejvíce podrývá tonální centrum *C*. Jak patrné, je to výsledek, že lepšího si ani nelze představit.

Ovšem, tonální zakotvení analyzované „rozšířené kadence“ lze odvodit

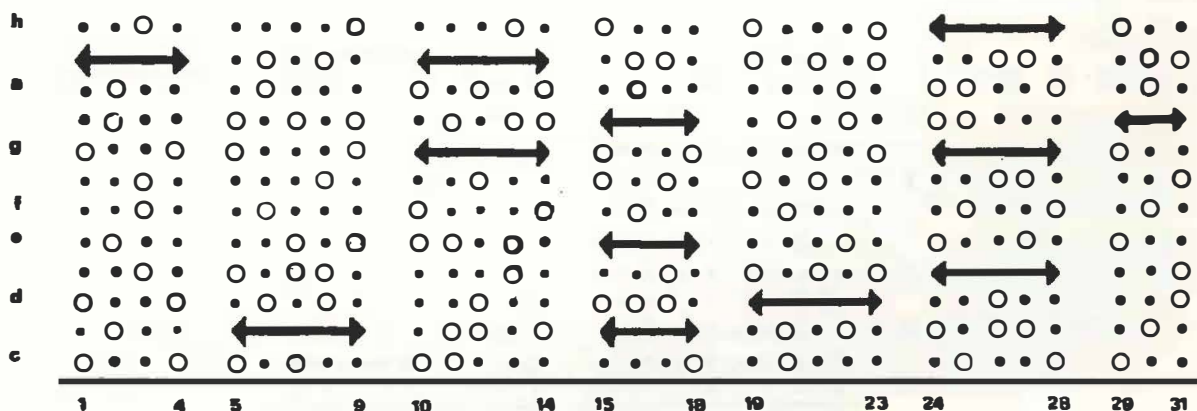
ještě z jiné její vlastnosti. Postavíme-li se totiž na stanovisko Paula Hindemitha aspoň v tom, že krajní hlasy vícehlasé skladby vytvářejí tzv. nadřazený dvojhlas, jenž reprezentativním způsobem vypovídá o jejím smyslu (tedy i o jejím smyslu harmonickém), můžeme uvažovat takto: Bas svým postupem c^1 -as-f- c^1 jasně vyjadřuje trojzvuk f *moll* a sám o sobě by svědčil pro tuto tóninu. Soprán zase sledem tónů g^1 -a¹-h¹- g^1 stejně výrazně mluví pro tóninu G *dur*. Kdo by slyšel lineárně a dovedl by rozštěpit své vědomí na sledování dvou tónin zároveň, mohl by zde současně slyšet f *moll* a G *dur*. Ale výsledný vjem je jednotný, protože hledí uvést obě pásma na společného jmenovatele tím, že je místo jako svébytné tóniny chápe jako pouhé funkce podržené jediné tonalitou. A protože G *dur* a f *moll* nelze slyšet přirozeněji než jako dominantu a (mollovou) subdominantu v mezích tonálního centra C, nutně se dostaví výsledný dojem této tonality.

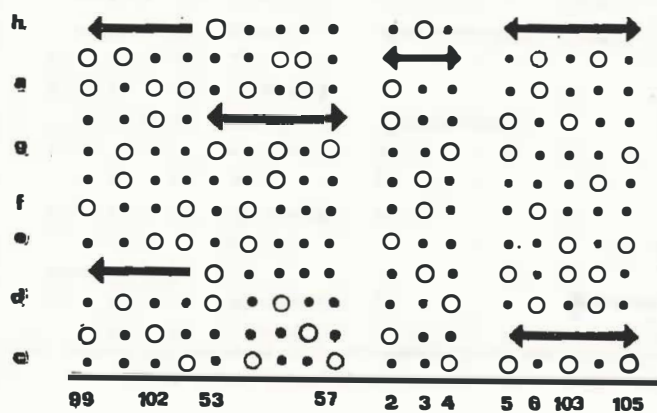
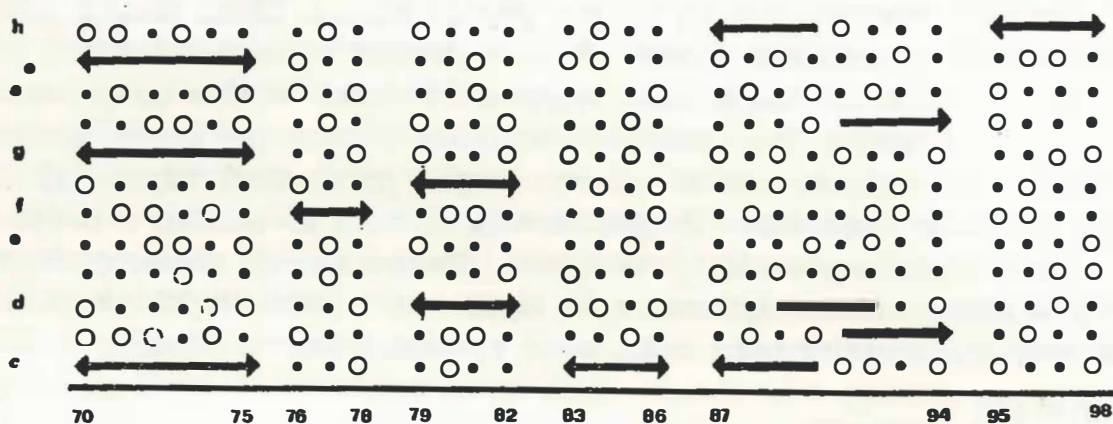
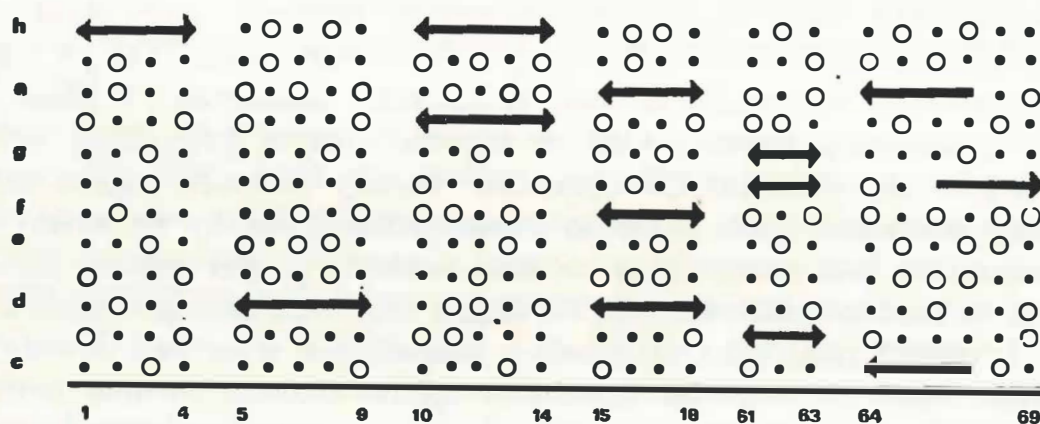
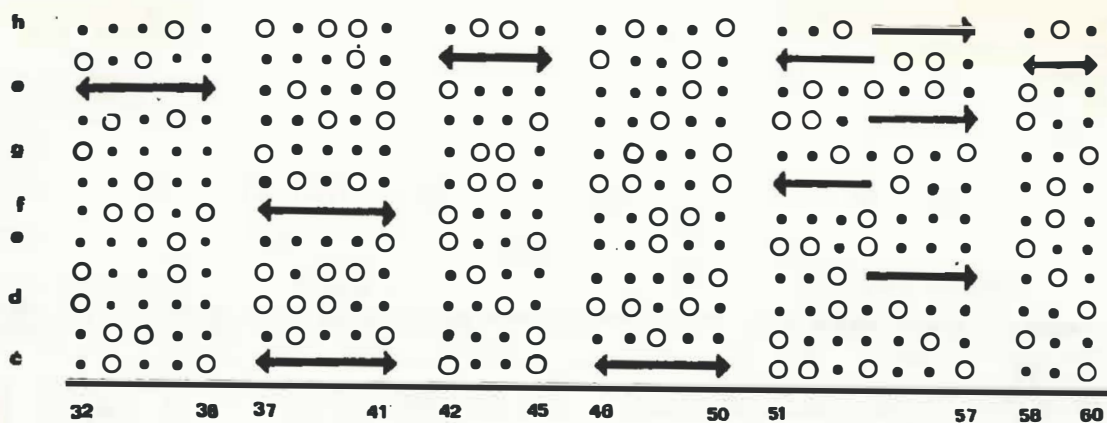
Nebylo by správné se domnívat, že právě podané jednotlivé výklady tematického jádra konkrétní Bořkovcovy věty se navzájem vylučují. Naopak, je v nich třeba vidět různé postřehy na okraj jednoho a téhož vyjádření harmonické zákonitosti, kterou lze přirozeně sledovat v různých aspektech. Teď jde o to, který z naznačených aspektů je pro daný materiál nejcharakterističtější, a ještě více o to, který z nich lze aplikovat v největším rozsahu. Neboť nelze přehlédnout, že tak nápadné příznaky tonální podmíněnosti Bořkovcova harmonického výrazu, jako jsou právě uvedené postřehy, shledáme jenom na uzlových bodech harmonického dění, jaké představují závěry a kadence. Naproti tomu v průběhu věty, kde do hry zasahují i jiné zřetele než čistě harmonické, by se podobné znaky shledávaly méně snadno a nebyly by rozhodně tak přesvědčivé. Nebude proto na škodu, pokusíme-li se začlenit do našich úvah též skladatelův záměr, pokud se nám podaří jej z podané ukázky odvodit. Bylo by totiž pošetilé se domnívat, že skladatel uvážil všechno, nač jsme dosud poukázali, dříve než napsal první čtyři (vlastně jen tři) souzvučky, jež tvoří invenční jádro celé věty. Spíše lze předpokládat, že se při své práci řídil mechaničtějšími principy, které se navzájem nevylučují s inspirací a spontánností tvorby, bez nichž si lze sotva představit vznik opravdu uměleckého díla. Přitom je namístě přihlédnout i k dané historické situaci, k pokrokovým myšlenkám a skladebným principům, jež v té době mohly na pracovní metodu pokrokově orientovaného skladatele zapůsobit. Celá dvacátá léta byla v tom smyslu ovlivněna — ať již pozitivně či negativně — Schönbergovými myšlenkami, které však u tvůrčích a samostatných individualit nepůsobily ani tak svou teoretickou podstatou jako spíše praktickými důsledky, které lze bezprostředně vycítit z hudebního zvuku. Za takový ohlas bychom mohli pokládat třeba nápadnou skutečnost, že všechny tři akordy, z nichž je utvořeno motivické jádro Bořkovcovy věty (c-d-g, gis-cis-e-a,

f-dis-fis-h), jsou voleny tak, aby se v nich neopakoval ani jediný tón. Je zřejmé, že omezení, které si skladatel takovou devizou uloží, není toho druhu, aby jeho tvorbu zdegradovalo na pracný a nutně suchý konstruktivismus. Nadto jsme prokázali, že Bořkovec v úryvku, který neobsahuje opakování žádného z užitých tónů (aby to bylo úplně průkazné, neuvažujeme teď akordy 1–4, nýbrž akordy 58–60, kde je tónika jen jednou), jasně a přesvědčivě vyvolal dojem tóniny C a že tedy dospěl k úplně opačnému výsledku, než o jaký usiloval Schönberg principem dodekafonie (popření tonality).

Naznačenou problematiku bychom mohli přímo na notovém zápise, jak byl podán v příkladu č. 1, sledovat jen dosti nesnadno, protože již svým pravopisem se k tomu nehodí. Proto se vyplatí shrnout tónový obsah obou až dosud vyšetřovaných děl Bořkovcovy věty (tedy všech 133 již jednou prozkoumaných vícezvuků) do diagramatického znázornění, v němž jsou jednak promítnuty všechny tóny do prostoru jediné (pomyslné) oktávy, jednak jsou znivelizovány „ortografické“ rozdíly notového zápisu enharmonicky shodných tónů. Z těchto dvou zjednodušení by se mohlo zdát problematické leda prvé, i jeho se však můžeme plným právem odvážit, protože za předpokladu tonálního myšlení a vzájemné zastupitelnosti akordických obrátů není funkční význam jednotlivých souzvuků závislý ani absolutní výšce tónů, ani na konkrétní úpravě akordů. Protože horizontální průběh harmonického materiálu, který je na následujícím diagramu schematicky zobrazen, byl již jednou popsán na str. 23 n., není k němu třeba dalších vysvětlivek. Pokud jde o vertikální stránku zobrazení, postačí říci, že dvanáct řádek bodů odpovídá dvanácti tónům temperované chromatické stupnice. Pro usnadnění orientace v tomto „dvanáctilinkovém systému“ jsou vždy na začátku uvedena aspoň jména tónů, odpovídajících bílým klávkám klaviatury. Pomocí kroužků, které se střídají s body, je znázorněno, které z příslušných tónů jsou v daném akordu obsaženy. Smysl tučných linií ve tvaru obousměrných šipek, jež v jednotlivých skupinách nahrazují horizontální řadu bodů, bude vysvětlen teprve později.

Diagram č. 4





Výhodou tohoto zobrazení je, že umožňuje přehlédnout použitý tónový materiál daleko snadněji než notový zápis, takže je s to zabránit nesprávným závěrům, k nimž by notový zápis mohl svést. Tak například notový zápis by mohl snadno vyvolat dojem, že s každou změnou akordu nastupují nové, v dřívějším souzvuku nezastoupené tóny, čili že nedochází ke spojům akordů se společnými tóny, což by samo o sobě bylo pracovní devizou, jakou lze bez nesnází sloučit se spontánností tvůrčího procesu. Pouhý pohled na diagram však postačí k tomu, abychom se přesvědčili, že mechanismus akordických spojů není ve skutečnosti ovládán tak dogmatickým principem: Spoje bez společného tónu sice mají aspoň zpočátku znatelnou převahu, ale již ve druhé skupině (souzvuky 5 až 9) signalizují dva kroužky hned vedle sebe na téže lince existenci společného tónu *dis (es)* mezi souzvuky 7 a 8. V následující skupině pak ze čtyř spojů, které vytváří pět akordů (souzvuky 10 až 14), jsou dokonce tři se společným tónem a ve čtvrté skupině (souzvuky 15 až 18) jsou ze tří spojů vybaveny společným tónem dva, přičemž tón *d* je společný třem akordům po sobě (souzvuky 15, 16, 17) a nadto mezi souzvuky 16 a 17 trvají dva společné tóny zároveň (*d* a *hes*). Kdybychom tímto způsobem — ponechávající stranou poměry mezi posledním souzvukem jedné a prvním souzvukem následující skupiny, mezi nimiž nevzniká spoj v pravém slova smyslu — prošli celou ukázkou, napočítali bychom celkem 106 spojů a z toho 42 spojů se společným tónem, přičemž aspoň dvanáctkrát jde o spoj se dvěma společnými tóny a sporadicky se vyskytne i spoj se třemi společnými tóny (např. mezi souzvuky 43 a 44). Aby snad nedošlo k nedorozumění, je třeba upozornit na to, že jen nepatrnou menšinu z těchto případů tvoří situace, o jakých jsme jednali, když šlo o otázku, zda jde o dva různé čtyřzvuky či o útvar s tzv. melodickými tóny (např. u čtyřzvuků 26 a 27). Takové případy jsou i z notového příkladu jasně rozpoznatelné, protože se prozrazují přítomností delších rytmických hodnot. Nám však jde právě o takové případy, jako je spoj souzvuků 43 a 44, kde se všechny hlasy pohybují, ale harmonická změna je jen nepatrná.

Z této bilance tedy vidíme, že autorovi sice velmi záleží na pronikavé změně zvuku od akordu k akordu, že však přesto nijak zvlášť nedbá toho, aby se neopakovaly tóny stejného funkčního významu, protože 42 případů ze 106 je příliš častý výskyt, než aby jej bylo možno pokládat za náhodu nebo nedopatření. Tím méně tedy lze soudit na aplikaci známého principu, který Schönbergovi sloužil k vymýcení tonality. Tomu by tak ještě nejspíše odpovídal první úryvek (souzvuky 1 až 4) nebo ještě lépe závěrečná skupina prvního dílu věty (souzvuky 58 až 60). Dalo by se však usuzovat také opačně a postavit hypotézu, že právě opakování určitých tónů je prostředkem k upevnění určité tonality, nikoli ovšem vzhledem k jednotlivým spojům, nýbrž vzhledem k celým uzavřeným skupinám akordů.

Když totiž sledujeme celý příklad sluchem, neubráníme se dojmu, že v jeho průběhu dochází k výrazným posunům tonálního centra. Řečeno vžitým termínem to znamená modulaci. Tak jako první úryvek jednoznačně svědčí pro tonální centrum C, tak zase řada dalších úryvků toto centrum popírá, aniž by však vyvolávaly tak jasnou tonální orientaci, jako je tomu třeba ve skupině souzvuků 24 až 28, která končí v 10. taktu a bezpečně — byť i tradičními prostředky, jak jsme viděli — navodí okamžitou platnost tonálního zakotvení v *F dur*. Pokusíme-li se však o vysvětlení těchto změn jako důsledku toho, že určité tóny jsou v jednotlivých úryvcích zdůrazněny vícenásobným výskytem, nepodaří se nám přijít k rozumnému výsledku. Není ani divu, protože je předem patrné, že by to byl princip příliš mechanický, než aby byl slučitelný s jemným mechanismem tonálních vztahů.

Kdyby diagram č. 4 měl posloužit jen k dosažení dosavadních, bezpochyby velmi hubených výsledků, nestálo by věru za to jej vůbec citovat, protože k těmto výsledkům bychom mohli dospět i bez jeho pomoci. Naproti tomu bychom však bez této pomoci asi sotva došli k poznání, které je již v diagramu vyznačeno, a to právě tučnými horizontálními linkami ve tvaru obousměrných šipek. Tyto linky totiž vyznačují tóny, které v souhrnu souzvuků jednotlivých formových článků nejsou vůbec zastoupeny. (Mimochodem řečeno: Z metodického hlediska je přinejmenším zajímavé, že nejpłodnější se ukázaly již i prve právě poznatky spíše negativního rázu, jako např. nepřítomnost tritonového prvku ve struktuře vertikálních útvarů apod.) Zjistili jsme sice již v předcházejících odstavcích, že Bořkovec ve svém čtyřhlase neuplatňuje princip střídání tónů nijak dogmaticky a že se dokonce nevyhýbá ani opakování téhož tónu (třebas v jiné oktávě) v bezprostředně následujícím souzvuku, avšak přece jen je zvuková proměnlivost jeho věty tak značná, že by již podle pouhého počtu pravděpodobnosti musily být ve skupině čtyř nebo pěti čtyřzvuků zastoupeny všechny tóny temperované chromatiky, kdyby jejich volba nebyla řízena nějakým výběrem.

Kdybychom z tohoto hlediska posuzovali jen tematické jádro věty, snadno bychom dospěli k nesprávnému výsledku, jak jsme ostatně již viděli. Neboť toto jádro čítá jen tři různé akordy (dva čtyřzvuky a trojzvuk, byť i v úseku 1—4 opakovaný), takže i za předpokladu neopakovatelnosti tónů v něm musí jeden ze dvanácti stupňů temperované chromatiky chybět a z jeho nepřítomnosti by tudíž nebylo možno vyvozovat nějaké závěry. Ale v průběhu homofonních částí celé věty se nejčastěji setkáváme s jasně oddělenými skupinami o čtyřech nebo pěti různých souzvucích. Takové čtyřčlenné útvary tvoří formové články, označené v diagramu čísla 15-18, 42-45, 75-78, 79-82, 83-86 a 95-98; pětičlenných pak je ještě o polovinu více (jsou to úseky 5-9, 10-14, 19-23, 24-28, 32-36,

37-41, 46-50, 70-74 a závěrečná skupina 5, 6, 103-105). A přece ani mezi nimi nenajdeme jediný, v němž by nechyběl aspoň jeden tón ze dvanácti, ba častější je případ, že nejsou zastoupeny dva nebo i tři tóny. Tyto případy není třeba vypočítávat, protože jsou z diagramu č. 4 jasně patrné; ostatně jen proto je zde diagram v celém rozsahu otištěn, aby tento přehled umožnil. Nápadné přitom je, že chybí skoro pokaždé jiný tón resp. jiné tóny.

Je-li tomu tak, můžeme se odvážit uvést do příčinné souvislosti dvě skutečnosti: Na jedné straně očividně rozličné tonální zakotvení jednotlivých úryvků chorálu, jak jsme se o něm již zmínili, a na druhé straně nepřítomnost určitých tónů temperované chromatiky v souzvukovém materiálu těchto úryvků. Tuto myšlenku lze jinými slovy vyjádřit asi takto: Skladatel, který napohled bez omezení využívá možností temperované chromatiky, dociluje dojem tonální podmíněnosti jednotlivých úseků skladby tím, že důsledně opomíjí některý (některé) z dvanácti tónů, které temperovaná chromatika skýtá.

Zdá-li se snad tato věta problematická, zůstane přesto mimo diskusi fakt, že úryvky, v nichž chybí pokaždé jiný tónový prvek, se od sebe navzájem liší alespoň po zvukové stránce, takže i bez předpokladu tonality bychom větě jako celku přiznali harmonický pohyb odpovídající modulaci v tonálně založené hudbě. I za tohoto předpokladu by však trvala zásada, že na hudební větu těchto vlastností je třeba hledět jako na větu podmíněnou pevným a neporušitelným harmonickým řádem, který předem vylučuje náhodnost a libovůli a zároveň je přímo a bez reflexe kontrolovatelný sluchem. Ve světle tohoto poznání zejména neobstojí námitka, kterou proti hudbě tohoto druhu vznášeli její odpůrci, když tvrdili, že „si v ní může hrát každý, co chce“ a že na její obsah nemají vliv eventuální poklesky v intonaci a přehmaty při reprodukci. Je snad zřejmé bez dalších výkladů, že uvedení nepatřičného tónu může podstatně proměnit zvukový obraz určitého úseku nebo i celku, a to právě proto, že v této hudbě lze vystopovat pevný řád a tvůrčí záměr.

Tím naprosto nemá být řečeno, že skladatel si napřed uvědomil nebo stanovil tyto technické devizy a pak je záměrně zachovával. Jako je absurdní myšlenka, že si napřed sestavil diagram č. 3, jenž není vlastně nic jiného než výčet možností zahušťování konsonantního trojzvuku čtvrtým tónem, a pak podle něho pracoval, tak je pravděpodobné, že i při horizontálním řešení harmonické sazby sledoval pokyny svého tvůrčího instinktu, třebaš teprve dodatečnou kontrolou invence sluchem, jak tomu bývá u skladatelů, pracujících u klavíru. Neboť něco jiného je zdůrazňovat určité tóny nebo preferovat určité spoje a něco zcela jiného je vystříhat se v nesmírně pohyblivém materiálu určitých zvukových prvků, ačkoli je sluch může eliminovat jako nežádoucí i bez teoretické úvahy. Přitom to

vše lze sloučit se stanoviskem, které hudební teorie vždy zastávala (aspoň v minulosti) a na němž trvá i tato práce, že organický pokrok ve vývoji hudební řeči se uskutečňuje v hudební tvorbě skladatelů vedených tvůrčím instinktem a že věci hudební teorie je, aby jej dodatečným rozbořem v této tvorbě odkrývala.

Ke zjištění zvláštního druhu tonální podmíněnosti jsme dospěli na podkladě rozboru formových článků o čtyřech a pěti akordech. Jak ukazuje pohled na diagram č. 4, vedlo by ke stejnému, ovšem daleko méně průkaznému výsledku i vyšetřování několika trojčlenných frází (tj. kromě úryvku 58–60 a s ním identického úryvku 2–4 před koncem reprízy, které jsou pouhým opakováním detailně prohovořeného tematického jádra věty, ještě úryvků 29–31 a 61–63); jimi se tedy již není třeba obírat. Diagram však obsahuje ještě zobrazení čtyř dalších souvislých formových článků, které již nelze dál členit. Z nich čítá úryvek 64–69 šest akordů, úryvek 51–57 sedm, úryvek 87–94 osm a konečně úryvek 99–102, 53–57 dokonce devět akordů. Zdálo by se, že vzhledem k těmto úryvkům již princip, k němuž jsme dospěli, selhává, jelikož v nich nenacházíme tóny, které by byly důsledně opomíjeny v celém rozsahu fráze. Přece však i zobrazení těchto formových článků obsahuje horizontální linky ve formě šipek, ne však již obousměrných, nýbrž pouze jednosměrných. To proto, že i zde lze poukázat na existenci důsledně opomíjených tónů, která je příčinou pocitu tonální podmíněnosti, rozdíl však je v tom, že zde netrvá táž „tonalita“ od prvního akordu až do posledního, nýbrž že se v průběhu článku mění. Není nic nepřirozeného na tom, jestliže tuto změnu pokládáme za ekvivalent modulace, k jaké často dochází i v tradiční harmonizaci chorálních melodií (např. u J. S. Bacha). Povšimněme si např. úryvku 51–57 v diagramu č. 4: Od souzvuku 51 do souzvuku 54, tedy právě do polovice vedou dvě šipky, protože jsou důsledně opomíjeny tóny *fis-ges* a *ais-hes*. Od téhož souzvuku 54 až do konce pak vedou tři šipky, konstatující nepřítomnost tónů *dis-es*, *gis-as* a *h*. Ze zobrazení je velmi dobře vidět, že akord 54 odpovídá stejně dobře první polovině úryvku jako druhé, čili že náleží do obou zde vyjádřených tónových okruhů, nechceme-li již přímo říci tónin. Úplně stejně tomu je při průběhu tzv. diatonické modulace, která se uskutečňuje funkčním přehodnocením akordu, společného oběma tóninám. Lze si totiž sotva představit něco ještě podobnějšího tomuto typu tradiční modulace, než je právě grafické zobrazení úryvku 51–57 v našem diagramu. Platí to doslova i o dalším úryvku 64–69, kdežto o úryvku 87–94 bychom zase mohli říci, že je obdobou diatonické modulace s použitím prostředkující tóniny. Proces, který je v tomto úseku diagramu zobrazen, bychom ovšem mohli pokládat také za obdobu tzv. chromatické modulace (s předělem mezi souzvuky 90 a 91), kdybychom nechtěli akceptovat spojovací funkci předlouhé nepřítomnosti tónu *d*. Stej-

ným způsobem, tedy opět jako chromatickou modulaci, lze totiž chápat proces, který se odehrává v naprosto souvislém úryvku 99–102, 53–57. Zde totiž dochází ke „změně tonality“ právě v okamžiku, kde se stýká volně tvořené pásmo čtyř akordů 99–102 s reprízou části samostatného úryvku 51–57, jak je to patrné již z očíslování souzvuků. Následkem toho potvrzuje vnitřní struktura celého devítičlenného úryvku zvlášť výrazně náš předpoklad. Když to tedy všechno uvážíme, dojdeme k názoru, že i rozbor rozsáhlejších úryvků dokládá oprávněnost původního předpokladu tonální podmíněnosti Bořkovcova harmonického vyjadřování.

Souvislost tonálního zabarvení harmonické sazby se skutečností, že v daném úseku není zastoupen určitý tón (resp. určité tóny) temperované chromatiky, je tedy mimo pochybnost. Naproti tomu, po pravdě řečeno, není patrná souvislost určitých nezastoupených tónů s konkrétní tonalitou. Již z rozboru tematického jádra věty bylo možno postřehnout, že pocit určité tóniny je výsledkem souhry celé řady momentů, mezi nimiž se uplatňují nejen zřetele rytmické a melodické, nýbrž záleží i na posloupnosti, v níž jsou jednotlivé souzvuky sřetězeny. Nepřítomnost určitých tónů temperované chromatiky v jednotlivých úsecích je sama o sobě sice podstatným, avšak přece jen pouze vnějším znakem, z něhož nelze přímo činit dalekosáhlé závěry, nemá-li dojít k typickým „krátkým spojeníům“. Proto není možné z nepřítomnosti určitého tónu (nebo určitých tónů) prostě usuzovat na určitou konkrétní tonalitu, poněvadž otázka je zřejmě složitější. Je také třeba si uvědomit, že k tomu, aby se dostavil neklamný pocit přesunu tonálního centra, není nezbytné, aby nastal zcela vyhraněný pocit konkrétní nové tóniky; proto jsme často užili místo slova tónina nebo tonalita méně přesných termínů jako např. tonální zabarvení. Kdyby aspoň bylo možné předpokládat, že jednotlivé úseky kadencují vždy do akordu, který v daném okamžiku zastává funkci tóniky, byla by situace daleko jednodušší. Ale je předem vidět, že kromě několika uzlových bodů tomu tak není a že také pocit určité tóniny není všude tak jasný jako na počátku, uprostřed a na konci citované ukázky. Není pochyby o tom, že i tuto problematiku by bylo možno při logické sevřenosti Bořkovcova harmonického vyjadřování vyřešit, vyžádalo by si to však daleko širších podkladů a zvláštního studia. Pro náš účel toho však není třeba, protože již z dosavadních zjištění je dostatečně patrná jak souvislost Bořkovcova harmonického myšlení s klasickým odkazem, tak osobitý způsob, jakým se tato souvislost uvolňuje a odkrývají se v ní nové možnosti.

Charakteristika harmonické stránky Bořkovcovy hudební mluvy na přelomu dvacátých a třicátých let byla založena na rozboru ukázky, která nepředstavuje ani celou větu jediné skladby. Mohlo by se proto zdát, že dosavadní závěry mají jen zcela omezenou platnost, ale není tomu tak.

Již v úvodu jsme konstatovali, že Suita pro klavír opus 10 má ve vývoji Bořkovcova hudebního vyjadřování zcela mimořádné postavení, a také jsme tam zdůvodnili volbu ukázky, která má vyslovenou povahu kompoziční studie, a proto umožňuje soudy, k nimž by rozbořením ostatního materiálu sotva bylo možno dospět, ačkoli i tento materiál je zřejmě stejného rodu. Klíčový význam zvolené ukázky však potvrzuje též skutečnost, že skladatel se k ní po letech vrátil, když byl již dávno dosáhl svého „období zralosti“ a vytvořil svá nejzávažnější díla. Tehdy, na vrcholu svých tvůrčích sil, sáhl po chorálu z klavírní svity, aby do něho jako do závažného rámce zasadil citově zjitřený obsah pomalé věty jednoho ze svých mistrovských děl, čtvrtého smyčcového kvartetu z roku 1947. Neboť na začátku této věty, která tvoří druhou část zmíněného díla, najdeme hlavní díl ukázky, na níž jsme založili svůj předcházející rozbor. Není to pouhý citát, jak by mohl usoudit povrchní pozorovatel při pohledu na první čtyři články chorálu z op. 10, protože v jejich průběhu dochází k podstatným změnám. Aby bylo možno lépe sledovat tyto změny, jež nám mohou být klíčem k dvaceti létům zrání skladatelova hudebního jazyka, jsou zde tyto úvodní takty druhé věty IV. smyčcového kvartetu transponovány o půltón níže, tedy do polohy, v níž táž hudba zaznívala v klavírní svitě:

Notový př. 4

Andante ♩ = ca 72

I.

II.

p semplice

Vla

Vcl

1 2 3 4 5 6 7 8 9

I.

II.

Vla

Vcl

10 11 12 13 14 15 16 17 18

Porovnáme-li těchto šest taktů s prvými sedmi takty z našeho notového příkladu č. 1, zjistíme, že rytmický rozdíl mezi nimi je jen zdánlivý a ve skutečnosti neexistuje. Posun o půl taktu, způsobený v příkladu č. 1 dvěma čtvrtkovými pauzami na začátku, nemá v pomalém čtyřdobém taktu praktický význam. Ostatně jednotlivé formové články jsou tak jako tak vesměs šestidobé, a proto taktové čáry nevystihují skutečné metrum ani v prvním, ani ve druhém případě. Při stejné rytmické podobě bylo možno i zde použít stejného číslování jednotlivých souzvuků týmiž čísly 1–18, čímž se vzájemné srovnávání ještě usnadní.

Provedeme-li toto srovnání nejprve v hrubých obrysech, ukáže se, že ze čtyř formových článků (1–4, 5–9, 10–14 a 15–18) nezůstal úplně beze změny ani jeden, že však poslední z nich je obměněn jen tak nepatrně, že jej lze pokládat za totožný. Toto zjištění má nevelký význam, protože, jak už jsme naznačili, nejde o pouhý citát nebo nostalgickou reminiscenci, nýbrž o organické začlenění hudební myšlenky do nové souvislosti. A zde je třeba si uvědomit, že Bořkovec by mohl sloužit přímo za příklad autora, který úzkostlivě dbá o slohovou čistotu a jednotu hudební věty. Jestliže tedy přejímá bez hlubší změny celý, byť i nepatrný formový článek — a k tomu ještě z klavírní sazby do smyčcového čtyřhlasu — pak to samo o sobě svědčí o tom, že podle svého přesvědčení mluví aspoň v zásadě týmhž hudebním jazykem. Jestliže však na druhé straně provádí v jedinou definitivně a pečlivě vypracované hudbě při novém použití dost podstatné zásahy, znamená to zároveň, že k jim odpovídajícím změnám došlo i v některých rysech jeho hudebního vyjadřování. Je-li tomu tak, pak porovnání obou příkladů umožní takovou formulaci již dosažených výsledků, která odpovídá netoliko jediné skladbě nebo vývojové fázi, nýbrž i celému zralému období Bořkovcovy tvorby. Jen proto také provádíme toto srovnání, jež by jinak mohlo působit dojmem marného hnidopišství.

Náš rozbor příkladu č. 1 byl z velké části založen na klasifikaci jednotlivých souzvuků. Mohli bychom tedy opět začít srovnáváním z tohoto hlediska a mechanicky konstatovat, že úplně beze změny zůstaly i po přeložení z klavírní do smyčcové sazby souzvuky 5, 6, 10, 15, 16 a 18 a s jistým omezením i souzvuky 1, 4 a 17. Mohli bychom také konstatovat, že je zajímavé, že z těchto převzatých souzvuků jsou akordy 5, 6, 10, 15 a 16 příslušníky čtyřzvukového typu A z našeho diagramu č. 3, tedy typu, který se prokázal jako typický pro disonantní čtyřzvuk Bořkovcovy harmonické věty, dále že trojzvuky 1 a 4 stejně jako dvojzvuk 18 patří k těm, které jsme shledali typickými pro vyjádření statického souzvuku ve funkci tóniky, a konečně že čtyřzvuk 17 je zástupcem souzvukového typu G, jenž v Bořkovcově harmonické větě plnil funkci tzv. charakteristické disonance. To vše bychom mohli konstatovat a projevit nad tím potěšení. Jsou to ovšem nesporná fakta, ale právě proto, že jsme při vypočítávání identic-

kých souzvuků musili použít slov „s jistým omezením“, nebylo by správné, kdybychom se vyčerpávali sledováním izolovaných jevů, čemuž jsme se ovšem na počátku svých úvah nemohli dobře vyhnout. Rozdíly mezi oběma příklady totiž vystoupí v pravém světle teprve tehdy, když jednotlivým jevům zachováme jejich souvislost.

Pokud jde o souzvuky 1–18 v původní klavírní sazbě, nebyla jejich harmonická platnost v přísně syrrytické úpravě klavírní svity ani v jediném případě zakalena přítomností tzv. melodického tónu. Ve smyčcovém kvartetu vládne naopak důsledný čtvrtkový pohyb, takže všech pět prodlení na půlové notě (nehledíme-li k závěrečnému dvojzvuku, tedy souzvuky 1, 4, 9, 14 a 17) je modifikováno melodickým pohybem, který ani nemůže být bez harmonických důsledků, pokud se zrovna neomezí na akordické tóny. Význam tohoto melodického pohybu nelze vystihnout bez přihlídnutí se kontextu, protože má bezpochyby jinou funkci, když se objeví ve „statickém“ souzvuku (např. v souzvuku 1 nebo 4), než když se mění akord, který má platnost tzv. charakteristické disonance (souzvuk 17).

Abychom si s tím mohli lépe poradit, neuškodí si uvědomit, že při podobnosti obou ukázek není třeba se vzdát přesvědčení, že i ve smyčcovém kvartetu je citovaná ukázka jako celek tonální a že svědčí pro tonální centrum C. Ale zatímco v klavírní svitě z r. 1929 se toto centrum úzkostlivě prezentuje jako rodově neutrální, hlásí se táž hudba ve smyčcovém kvartetu z r. 1947 zcela jednoznačně k mollovému rodu, přestože končí prázdnou čistou kvintou, kterou jsme vždy ochotni slyšet spíše jako neúplný durový kvintakord. A za tuto změnu jsou v největší míře zodpovědny právě tyto tzv. melodické tóny. Nejlépe to vysvitne z pohledu na souzvuky 1 a 4. Souzvuk 1 se z původního c-d-g postupem d-es změnil na čtyřzvuk c-d-es-g a nadobro ztratí svou rodovou obojetnost. Nikdo ovšem ještě bezpečně neví, že je tónikou, a právě zdůraznění tónu d zdvojením v basu je s to navodit dojem, že jde o tzv. kvartový souzvuk d-g-c se základním tónem d a že se pak tón es jeví jako pouhý průchodný tón, jenž ovšem pro určení rodu také má rozhodující význam. Toto pojetí je možno podepřít ještě tím, že v 2. houslích trvá tón d a brání tak tomu, abychom v dosud nestabilizované situaci chápali basové d jako (méně obvyklý) spodní průtažný tón k tercii es. Avšak akord 4 je již vyloženou tónikou a v něm týž tón d vzhledem k souvislosti vyzní jako průtah, ať už se nám to líbí nebo ne.

K velmi zajímavé situaci vede melodický pohyb v souzvuku 9. Jak ještě uvidíme, i zde se potřetí nastupující souzvuk c-d-g tváří nejprve jako tónika, sama o sobě rodově obojetná, ale ze souvislosti patrně mollová. Avšak dodatečný postup z tónu c na hes ve viole (současně s odmlčením téhož c ve violoncellu) přetvoří souzvuk rázem na konsonantní mollový sextakord hes-d-g, jenž sugestivně navodí pocit mollové dominanty. V kla-

vírní sazbě s rychle pomíjejícími tóny by k tomu nemusilo dojít, ale ve smyčcovém kvartetu — stejně jako by tomu bylo např. na varhanách — se vertikální průřezy osamostatňují mnohem snadněji v platnosti svébytných harmonických prvků.

Oba zbývající „melodické tóny“ vystupují v souzvucích, jež mají na rozdíl od prohovořených případů charakter kinetických disonantních útvarů. Jednodušší se zdá situace v souzvuku 17, kde se na pohled není třeba zdržovat s důkazem zřejmé skutečnosti, že dodatečně uvedené *des* je průchodným tónem (odpovídajícím dodatečné alteraci), i když se mu tím nemá ubírat na harmonické platnosti. Naopak, jeho uvedením přibude čtyřzvuku na harmonickém napětí, neboť kromě stoupajícího citlivého tónu *fis* k tónické kvintě teď obsahuje i klesající citlivý tón *des* k tónické primě, ovšem jen za tu cenu, že znatelně poklesne míra ostrosti zvuku. Harmonický smysl tohoto akordu se ovšem odhalí teprve při jeho rozvedení do tóniky, jež po předcházejícím vybočení sotva může být bezpečně očekávána.

Melodický pohyb v souzvuku 14 je třeba posoudit ve srovnání s týmž souzvukem v klavírní větě. V obou případech jde o tytéž tóny (*cis-eis-gis-a*), avšak tóny *gis* a *a* jsou vzájemně prohozeny, takže původně velmi tvrdý souzvuk, obsahující malou nonu, nabude ve výhodnějším uspořádání s velkou septimou (a ještě k tomu sevřeným durovým sextakordem ve svrchních hlasech) mnohem mírnějšího zvuku. V této verzi pak je celý komplex souzvuku 14 naprosto identický (ovšem v transpozici) s útvarem 26–27 z klavírní svity, jímž jsme se obírali na str. 30. Zde jako tam dojde melodickým postupem basu k podstatnému zmírnění disonantnosti, poněvadž útvar *h-eis-gis-cis* zní jako líbezný dominantní sekundakord (může však být chápán též jako kombinace dominantní tvrdé tercie s frygickým trojzvukem. K tomu se však vrátíme teprve později, poněvadž — bohužel — nemůžeme všechny žádoucí zřetele sledovat najednou).

Ještě než pokročíme dále, povšimněme si výsledků, k nimž vede (stále přece jen poněkud izolované) pozorování melodického pohybu, jímž se smyčcová sazba liší od původní klavírní verze. Z rozboru je již teď patrné, že melodický pohyb způsobuje dvojí oslabení provokativní tendence, již Bořkovec hleděl v roce 1929 narušit tradiční pojetí hudební věty: Snižuje míru zvukové ostrosti zvuku a odstraňuje rodovou obojetnost. Když si k tomu uvědomíme, že zvuk smyčcového kvarteta je již sám o sobě neporovnatelně mírnější i v nejostřejších disonancích než nesmlouvavý zvuk klavíru, dojdeme k názoru, že zvukový ideál skladatelův se za necelá dvě desetiletí značně proměnil.

Ještě větší význam než několik roztroušených melodických postupů má přirozeně pro tonální určitost celého srovnávaného úseku celková harmonická dispozice. Kdybychom při jejím posuzování chtěli vyjít výhradně jen z pozorování melodie, mnoho bychom tím nezískali. Neboť melodický

obrys vedoucího hlasu, kupodivu nedotčený zavedením právě projednaných postupů, mění se ze všech složek nejméně. Jedině zpočátku, když zaznívají souzvuky 2 a 3, uskutečňuje se výměna původního *a* a *h* za *as* a *hes* a přispívá svou vahou k upevnění dojmu mollového rodu. Zároveň však tato výměna — a to je více namístě zdůraznit — ukazuje, že skladatel již nedbá tou měrou jako kdysi, aby se vystříhal toho, co jsme hned na str. 5 nazvali tonální setrvačností. Tuto vlastnost velmi výmluvně prokazuje i celkový průběh šestitaktové věty. V původní verzi kadencovaly do tonálního centra *C* opravdu zřetelně pouze první a čtvrtý článek; pokud jde o druhý článek, je možno jeho závěr k akordu 9 cítit ne-li přímo jako modulaci, tedy aspoň jako svérázný druh klamného závěru, avšak v každém případě je příslušnost závěrečného souzvuku k tonálnímu centru *C* sotva udržitelná. Naproti tomu ve IV. kvartetu je neustálá přítomnost naprosto zřetelného *c moll* po celý průběh prvních dvou článků (tedy až po souzvuk 9 včetně) mimo diskusi. Protože *a* i *h* patří do diatonického *c moll* stejně dobře jako *as* a *hes*, je celý tento úsek ve skutečnosti prost pravé chromatiky a je tonální i v nejtradičnějším smyslu toho slova, ačkoli vedení hlasů a struktura souzvuků je místy krajně netradiční. Třetí úryvek (souzvuky 10–14) ovšem v tónině *c moll* není. Nicméně jeho závěrečný souzvuk po dovršení melodického pohybu lze docela dobře vyložit (pravím vyložit, ne slyšet) jako kombinaci dominantní tercie *h* v basu s frygickým trojzvukem *f-as-des* ve svrchních hlasech ve vztahu k tonálnímu centru *C*, jak o tom byla řeč již před chvílí. Nikdy bych se neodvážil tvrdit, že posluchač pochopí akord v tom smyslu, když se nedostaví rozvodná tónika, zejména když bylo původní dobře utvrzené tonální centrum předcházejícím taktem příliš silně podryto, ne-li vyhlazeno. Jeho stopy však trvají v paměti a ochotně ožijou, když jim k tomu spoj 17–18 poskytne příležitost. Z hlediska skladatele je ovšem situace jiná, protože ten předem ví, kam směřuje, takže by nebylo správné se tohoto výkladu nadobro vzdávat.

Za těchto okolností se zdá až skoro nadbytečné upozorňovat na jasné vyjádření tóniny *c moll* postupem basového hlasu v prvních dvou úryvcích. Stojí však za zmínku, že v „rozšířené tonální kadenci“, kterou představuje první úryvek a zároveň tematické jádro chorálu, vyjadřuje violoncellový bas v akordu 2 základní tón subdominanty a v následujícím souzvuku 3 základní tón dominanty. Tak nám autor tím, že po 18 letech znovu sáhl po téměř tematickém prvku, poskytl mocnou oporu k obhájení správnosti naší interpretace méně jasného tonálního významu souzvuků 2 a 3, jak jsme ji podali na str. 32–34. Ba nelze se ubránit dojmu, že bas je zde jaksi „navíc přidán“ k docílení co největší sdělnosti, která je stále ještě nejvíc závislá na harmonické srozumitelnosti. Lze to docela bezpečně usoudit z reprízy tohoto místa, k níž ve IV. kvartetu dochází v 10. taktu od

konce věty, kde skladatel, nechtěje se uchýlit ke dvojhmátům, měl k dispozici jen trojhlas, protože 1. housle utkvěly na prodlevě *hes*² (v originálu jde ovšem o *h*² hrané flageolettlem, takže ve skutečnosti zní *h*³):

Notový př. 5



Když srovnáme tento příklad s prvými třemi takty příkladu č. 4 (dále totiž není třeba pokračovat, poněvadž pak už přestane prodleva v 1. houslích a repríza pokračuje úplně věrně), ukáže se hned a jasně, na které složce jednotlivých souzvuků skladateli opravdu záleží. Podíváme-li se na „přidaný“ bas ve violoncellu z hlediska Hindemithova nadřazeného dvojhlasu, jak jsme to učinili již v jiné souvislosti, zjistíme, že v druhé části souzvuku 1 a v souzvučích 2 i 3 postupuje v souběžných terciích se sopránem. Proto celkový zvuk prvního úryvku spíše zmírňuje, přestože s altm (2. housle) svírá v akordu 2 a 3 poměrně mdlou malou septimu a v akordu 1 dokonce velkou septimu, ovšem také zmírněnou melodickým nástupem. Proto vynechání tohoto basu v příkladu č. 5 vede k zostření zvukového dojmu a podobně tomu je i ve druhém úryvku (souzvuky 5–9), kde je ze čtyřhlasu důsledně vymýcen tenor (v příkladu č. 4 přednášený violou), zdánlivě proto, že od souzvuku 5 až po souzvuk 8 včetně postupuje v souběžných sextách s melodickým hlasem. Pravý důvod však je v tom, že tento hlas jen doplňuje konsonantní trojzvuky ve svrchních hlasech a s výjimkou souzvuku 7 se nedostane do disonantního poměru ani s basem. Následkem toho jeho vynecháním nedojde ke zmírnění zvuku, nýbrž naopak „obnažené“ disonantní poměry zbývajících tří hlasů nabudou na tvrdosti a vyznívají ostřeji. Když to tedy všechno uvážíme, můžeme v příkladu č. 5 vidět doklad toho, že skladatel ani na vývojovém stupni IV. kvartetu neztrácí zájem na nekonvenčně disonantním zvuku, ale že se nevyhýbá tomu, aby jej přistupujícími zvukovými prvky učinil přijatelnějším a srozumitelnějším, jak to ukazuje příklad č. 4.

Zvukový obraz příkladu č. 5 komplikuje prodleva v 1. houslích, přetrvávající z harmonického dění předcházejícího větného dílu. Je zajímavé, že

opravdu nový prvek přináší do vertikálních průřezů jen v souzvucích, které pokládáme za statické ve výše vymezeném smyslu. Jak souzvuky 2 a 3, tak souzvuky 6, 7 a 8 tón *hes* tak jako tak obsahují, takže výjimkou je jen souzvuk 5. I když se harmonický význam prodlev obvykle bagatelizuje (a zde je krom toho snížen i polohovým odtržením flažoletového tónu), přece jen nelze oddiskutovat fakt, že do souzvuku reálně zaznívá. Proto je toto *hes* schopno čelit emancipaci tónické funkce akordu c *moll*, která se v tomto případě prosadí teprve v souzvuku 4, a řekl bych, že méně pevně než na začátku věty. Pod zorným úhlem těchto zjištění se můžeme domýšlet, že to nebyly jen čistě zvukové ohledy na poměry konsonancí a disonancí, co skladatele přivedlo k vynechání „objasňujícího“ basu v nástupu reprízy, nýbrž že zde rozhodující roli sehrála formotvorná funkce tonálního myšlení.

Mezi původním zněním chorálu v klavírní verzi a jeho uvedením ve IV. smyčcovém kvartetu je ještě jeden markantní rozdíl, jež by nebylo správné opomenout. Je utajen v souzvuku 3, či lépe řečeno v autentickém závěru, který vzniká spojením souzvuků 3 a 4. Již na str. 31 a 32 jsme se podrobně zabývali tímto spojem a jeho dominantním účinem, který rezultuje z daleko složitější funkční situace. Připomeňme si, že jsme tam kvalifikovali tritonus $f-h^1$ jako kvintesenci klasického cílového směřování k tónice, že jsme však také upozornili na to, že rozvod tohoto tritonu, zdůrazněného rozložením do krajních hlasů, je skutečně právě opačně, než jak by to odpovídalo klasickému tonálnímu mechanismu. Nuže, tento tritonus $f-h$ je obsažen i v docela jinak složeném souzvuku 3 jak v příkladu č. 4, tak též v „pročištěném“ zvuku příkladu č. 5. Jednou je umístěn ve vnitřních hlasech, podruhé se aspoň jeho jedna složka dostane do basu, ale v obou případech se rozvádí přesně dle klasických požadavků: dominantní tercie *h* jako stoupající citlivý tón poslušně sleduje svou tendenci postupem k tónické primě *c* a tzv. septima *f* jako vázaný disonantní tón klesá ke svému cíli, jímž je tónická tercie *es*, třebas byla ve svém rozvedení pozdržena vsunutím průtažného tónu *d*.

Návrat nebo přiznání se ke klasickým zásadám se však nejeví jen v opuštění vzdorovitého zacházení s převzatými prvky, nýbrž je patrný i z pouhé struktury souzvuku 3. Jako takový je ovšem znamenitě disonantní, ale co naplat, lze jej velmi snadno vysvětlit klasickou nomenklaturou: Stačí jen si představit sopránové *hes* jako průtah do *as*, které ostatně bezprostředně předchází, a akord 3 se změní na krotký dominantní nonový čtyřzvuk podle všech pravidel a se vzorným rozvedením. Platí to i o korespondujícím souzvuku 8 jen s tím rozdílem, že zde by šlo o tzv. zmenšený septakord na 7. stupni, který býval — ovšem výjimečně — kořeněn proslulým průtahem zmenšené oktávy již za časů W. A. Mozarta, byť i o něco ohleduplněji. Než toto konstatování naprosto nemíní uvádět v pochybnost skla-

datelovu modernost nebo pokrokovost. Naopak, jeho záměrem je ukázat, že skladatel po letech tvůrčích zápasů o nový výraz zřejmě dospěl k přesvědčení, že cesta k novým hodnotám nemusí vždy vést jen branou boření tradiční závaznosti, nýbrž že se k tomuto cíli dá dospět i naplněním zděděného řádu.

Aby se však nezdálo, že tato cesta musí vždy vést k zdánlivému obnovení starých konvencí, povšimněme si ještě jednoho rozdílu, který lze postřehnout v technickém zpracování spoje 17–18 a jež bychom ponechali stranou, kdyby nebylo této souvislosti. V klavírní svitě postupuje basové *Es* ze souzvuku 17 málo přirozeným skokem stoupající velké sexty k tónu *c*. Řekl bych, že se tak děje jen proto, aby nedošlo k postupu krajních hlasů v paralelních kvintách, což by skladateli školometští kritikové, přivedení z míry záplavou kakofonií, jistě neopomenuli předhodit, ačkoli — mimochodem řečeno — harmonická platnost paralelního postupu se obrácením směru valně nevylepší. Dalo by se namítnout, že to není pravý důvod, ale že k velkému skoku v basu došlo kvůli klavírní stylizaci, neboť duodecimu *C-g* by nebylo lze levačkou obsáhnout bez nežádoucího arpeggia. Odpověděl bych na to, že nic nebránilo tomu, aby i při zachování legata převzal tón *g* palec pravé ruky, neboť skladatel se na jiných místech nerozpakoval klást na interpreta ještě větší nároky. Jisté je, že ve smyčcovém kvartetu postupuje *Es* ve violoncellu na *C* a že se skladatel ani ve větě, která je v první části tonálně podstatně zjednodušena, neostýchal skoro ostentativně uplatnit v krajních hlasech kdysi proskribovaný postup, s nímž jsme se již dávno smířili. Ba nevadila mu ani vážnější „závada“ ve vedení hlasů, která teprve teď vyšla najevo (a s níž se ještě norma vedení hlasů nesmířila), a to tzv. skryté oktávy mezi hlasem 2. houslí a basovým postupem violoncella, přičemž průchodné *des* situaci spíše zhoršuje, než aby ji vylepšilo. Zde však je třeba si uvědomit, že je zásadní rozdíl mezi rozvedením citlivého tónu (jako je dominantní tercie) nebo vázaného tónu (jako je tzv. dominantní septima, jež s tercií tvoří před chvílí zmíněný tritonus), které je důsledkem imanentních a nezaměnitelných harmonických zákonitostí, a mezi předpisy o vedení hlasů v určitých intervalech, které jsou výsledkem konvence. Když uvážíme, jak se podle právě probraných příkladů Bořkovec staví k jednomu a jak ke druhému, pak teprve pochopíme, v čem zde skladatel osvědčuje pravou tvůrčí svobodu. Sam jsem přesvědčen, že tento exkurs do zdánlivě titěrné technické problematiky dokresluje Bořkovcův tvůrčí profil výrazným rysem zásadního významu a že proto nebyl nemístný.

Když již nám tento spoj přinesl tak závažný výsledek, nebylo by k němu spravedlivé, kdybychom se nezmínili o tom, že v repríze přichází ještě jednou, a to ještě v další obměně; jak se zdá, zaměstnával zcela mimořádně i samotného skladatele. Dojde k tomu v pátém taktu od konce kvartetní

věty, tedy ve třetím taktu po skončení výše uvedeného příkladu č. 5. Jak již řečeno, necitovali jsme tam všech šest taktů reprízy, protože následující dva takty, obsahující opakování souzvuků 10–16, jsou do poslední noty stejné jako v příkladu č. 4. Avšak v posledním taktu dochází ke změně ve vedení basu. Tento takt zní takto:

Notový př. 6



Na pohled jde jen o pouhé obrácení směru postupu basu, a tedy o návrat ke stylizaci klavírní svity. Avšak v pomalém tempu má uvedení tónu *hes*, který nelze chápat jako tzv. melodický tón, za následek nepochybnou emancipaci vertikálního průřezu *Hes-fis-des¹-hes¹*. Ten se tak stává svébytným harmonickým článkem a vstupuje mezi akordy 17 a 18 jako rovnocenný činitel, tím spíše, že je to ve skutečnosti konsonantní sextakord *hes-des-ges*. (Jinak by totiž pohyb basu způsobil jen degeneraci disonantního čtyřzvuku na konsonantní trojzvuk, což by zejména před rozvedením do tóniky bylo nevysvětlitelnou neobratností, která by odporovala zákonu gradace, jehož závaznost se neomezuje jen na hudbu, natož na určitý sloh.) Touto změnou situace se dostáváme ke zjevu, s nímž jsme se v dosavadních úvahách dosud nesetkali: Ke spoji dvou konsonantních souzvuků, a to trojzvuku *ges-hes-des* s dvojzvukem *c-g*, který má již jednou prokázanou platnost tóniky. Jde tedy o závěr, jež bychom měli již pro jeho výjimečnost teoreticky vysvětlit, již proto, že jsou na něm zúčastněny dva konsonantní útvary, jejichž základní tóny jsou od sebe vzdáleny o tritonus; jsou si tedy podle klasické harmonie nejvíce vzdálené. Pokusím se o to:

Neobvyklý závěr konsonantními útvary lze za předpokladu dostatečného upevnění tóniky uskutečnit tím, že tónice představíme místo nějaké dominanty (v širším smyslu) akord v takovém poměru, který je znám z některého jiného ustáleného spoje. Tak například lze docílit apartní závěr tím, že se očekávané tónice *c-e-g* předešle akord *hes-d-f* nebo dokonce *hes-des-f*, který je k ní ve stejném poměru jako subdominanta k dominantě, což je ovšem spoj notorický, i když v jiné funkci. Předpokladem

účinnosti takového použití je však nejen notoričnost spoje, nýbrž i zachování ustálených požadavků na vedení hlasů apod., jež jsou pro daný spoj v původní funkci charakteristické. Jde tedy o použití známého spoje na nepřislušném místě, o jeho přenesení z původního do analogického vztahu, tedy o něco obdobného, jako je použití trojzvuku 2. stupně ve funkci střídavé dominanty. Mám za to, že v případě, o němž teď jednáme, jde v podstatě o týž zjev. Poměr mezi trojzvukem *ges-hes-des* a tónickým centrem *C* je poměrem mezi frygickým trojzvukem a dominantou („autenticky“ by to platilo v *F dur*). Je to, jak známo, spoj, který bychom na dnešním stupni vývoje mohli pokládat za stejně notorický jako spoj *S-D*, protože se ho už po tři staletí užívá v ustáleném spojení tzv. neapolského sextakordu s dominantou. Teď jde ještě o to, aby závěr, o nějž nám jde, opravdu, třebaš ne otrocky odpovídal nebo aspoň neodporoval běžným uzancím. Víme že tento spoj se vyznačuje těmito charakteristickými znaky: sextakordovou úpravou frygického trojzvuku, zdvojením jeho basového tónu, krokem zmenšené tercie od frygické primy k dominantní tercii, příčností mezi toutéž frygickou primou a dominantní kvintou a protipohybem svrchních hlasů k basu, který postupuje od základního tónu subdominanty (frygické tercie) k základnímu tónu dominanty. Nuže, pouhý pohled na příklad č. 6 ukazuje, které z těchto podmínek jsou v daném případě splněny: Především kritický akord je opravdu upraven jako sextakord, jeho bas je zdvojen a postupuje k dominantní primě. Dva z vrchních hlasů postupují protipohybem k basu a příčnost mezi *ges* (zde *fis*) v tenoru a tónem *g* v sopránu je také přítomna, i když je zastřena postupem *fis-g* ve viole. K úplné spokojenosti nám chybí jen krok zmenšené tercie od tónu *ges* k tónu *e*, ten nám však nemůže nechybět, protože závěrečný souzvuk se omezuje na prázdnou kvintu. Ze stejného důvodu se jeden z vnitřních hlasů vymyká požadavku protipohybu k basu. Je to však hlas, přinášející v prvním akordu tón, který je v poměru citlivého stoupajícího tónu k následující tónické kvintě, jak jsme to již jednou konstatovali na str. 123, když jsme pojednávali o melodickém pohybu v příkladu č. 4. Je ostatně také tak psán: *fis*, postupující k tónu *g*. Můžeme tedy harmonický smysl tohoto spoje charakterizovat jako vzájemné prostoupení dvojího vztahu, totiž vztahu analogického, přeneseného, se vztahem autentickým, nepřeneseným, přičemž se oba vztahy navzájem doplňují, neboť i tón *des* má kromě zmíněného též přímý, nepřenesený vztah klesajícího citlivého tónu k následující tónické primě, jak jsme rovněž zjistili již na str. 123. Ale to vše nebylo hlavním důvodem, proč jsme se zde tímto spojením zabývali tak důkladně. Spíše nám šlo o to, abychom prokázali, jak lze v Bořkovcově harmonickém vyjadřování vystopovat přítomnost svobodné a nebývalé aplikace tradiční harmonické zákonitosti.

Z konfrontace notového příkladu č. 4 s odpovídající částí příkladu č. 1 by bylo možno odvodit ještě mnoho dalších zajímavých poznatků. Mohli bychom soustavněji sledovat, jakými souzvuky skladatel nahradil akordy, které nepřevzal z původní verze, a také bychom mohli graficky podchytit tónový obsah kvartetní sazby na způsob diagramu č. 4, ale ani tou, ani onou cestou bychom nedospěli k cennějším výsledkům než na bezprostředně předcházejících stranách, jejichž záběr je přece jen všestrannější, než byla hlediska prvního šetření. Než i tak působí souhrn dosud získaných poznatků spíše dojmem neuspořádaného množství pestrobarevných kaménků, z nichž by se sotva mohla sestavit mozaika se srozumitelnou konturou kresby, zejména když se uváží, že jsou všechny vytěženy ze dvou nepatrných a částečně totožných zlomků rozsáhlého skladatelského díla. Bylo by tomu skutečně tak, kdyby nám — a to z dobrých důvodů — hned od počátku nešlo o vystižení samých prvků hudebního jazyka a kdybychom neměli co činit se skladatelem, který vytváří díla výjimečné slohové jednoty a nadto nevydá z ruky ani takt, dokud si není jist, že do poslední noty odpovídá jeho tvůrčímu záměru. Jsou-li však tyto podmínky splněny, pak ustrojení každého drobného formového článku podává reprezentativní výpověď o povaze celého díla právě tak, jako se může v jediném charakteristickém verši zrcadlit celý organismus básnického jazyka rozsáhlé literární skladby.

I tak ovšem trvá námitka, že charakteristika, kterou lze odvodit ze souhrnu dosavadních dílčích postřehů, postihuje toliko jednu stránku hudebního jazyka, a to stránku harmonickou. Když však uvážíme, že normativní funkci gramatiky tonálně založeného hudebního jazyka plní alespoň na úrovni prvků výlučně harmonie, a když k tomu připočteme bezpečné zjištění, že Bořkovcovo hudební vyjadřování setrvává při všech výbojích v hranicích tonální podmíněnosti, dospějeme k závěru, že historický přínos Pavla Bořkovce je — opět aspoň na úrovni prvků hudebního jazyka — dostatečně charakterizován rozbořem harmonické složky.

K témuž závěru bychom mohli dospět i jinou cestou: Kdybychom se totiž stejně podrobně obírali složkou rytmickou a metrickou, složkou polyfonickou, formovou výstavbou vyšších celků a navíc též instrumentací, nezjistili bychom nic, co by nebylo lze chápat jako radikální oproštění zděděných výrazových prostředků, způsobené důsledným a uvědomělým usilováním o tzv. věcný nebo nesentimentální projev. V těchto oblastech bychom také stěží shledávali zcela osobité prvky, které by nepatřily do společného majetku představitelů evropského neoklasicismu z období mezi oběma světovými válkami. To ovšem Pavlu Bořkovcovi nijak neubírá na významu, neboť jenom tímto slohovým společenstvím se skladateli, jako tou dobou byli třeba Igor Stravinskij, Darius Milhaud, Paul Hindemith nebo Sergej Prokofjev, bylo možno českou hudbu začlenit jako rovnocen-

ný proud do kontextu evropské hudební moderny dvacátých a třicátých let. Důležité bylo — a v tom je Bořkovcův historický význam pro českou hudbu —, že se tak dělo prakticky souběžně se světovým vývojem a s pozoruhodnou samostatností, která je patrná zejména z kritického tvůrčího postoje k přínosu Schönbergovy dodekafonie. Osobitost a snadná rozpoznatelnost Bořkovcovy hudební mluvy plyne z pevné zákonitosti harmonické stránky hudebního výrazu, který je regulován soustavou vztahů, organicky odvozených z tradičního tonálního základu.

Pokud jde o povahu této soustavy — a tedy i o vlastní podstatu technické osobitosti Bořkovcovy hudební mluvy —, je možno shrnout konkrétní zjištění předcházejících úvah asi takto:

Ačkoli se na první pohled zdá, že provokující akordika Pavla Bořkovce je výsledkem náhodných deformací nebo mechanického zahušťování přidávanými akordickými tóny, lze rozbořem bezpečně zjistit, že jde o uvědomělé užívání omezeného počtu souzvukových typů, získaných svérázným domýšlením klasického základu konsonantního trojzvuku. Protože skladatel v souhlasu se zvukovým ideálem své generace usiluje o nekompromisní tvrdost výsledného souzvuku, mají v jeho akordickém materiálu statistickou převahu čtyřzvuky, obsahující kromě konsonantního trojzvuku čtvrtý tón, přinášející půltónové střetnutí, vyjádřené malou sekundou nebo velkou septimou. Přitom mají přednost takové z možných tvarů, které jsou co do tónorodu obojetné, protože v sestavení jejich tónů je současně přítomen jak durový, tak mollový trojzvuk, aniž by však půltónové střetnutí mělo být chápáno ve smyslu tradiční zmenšené oktávy se silnou dávkou kinetického napětí. Proto je relativně málo četně zastoupen souzvuk durového trojzvuku s mollovým na společném základním tónu, a proto také se akordickou normou a zároveň nejčetnějším konkrétním akordem stává tzv. durový čili tvrdě velký septakord se svými obraty, u něhož zvuková tvrdost půltónového střetnutí není provázena velkým kinetickým napětím a jenž se proto uplatňuje jako sice disonantní, avšak relativně statický souzvuk. Nositelem jeho harmonické funkce je rodově neutrální čistá kvinta, která se uplatňuje jako rozhodující prvek též ve statických akordech s tónickou funkcí, a to buď sama o sobě, nebo jako rovněž rodově neutrální sekundkvintový trojzvuk, nebo konečně — avšak skoro výlučně pouze v závěrečném akordu větného dílu či věty — jako nezkalený durový trojzvuk.

Kinetickým disonantním napětím je vybavena mírně podpoloviční menšina všech souzvuků, přičemž se skoro důsledně opomíjí napětí plynoucí z tritonového intervalu a na jeho místo nastupuje zvětšený trojzvuk, většinou provázený čistou kvintou na společném základním tónu. Tím se sice zmírňuje účín jeho kinetického napětí, zvyšuje se však tvrdost výsledného souzvuku. Náhodných shluků, utvořených jen za účelem dosažení zvuko-

vé tvrdosti, není a rovněž se významněji neuplatňují ani krajní možnosti zvukové tvrdosti, obsažené v popsáném systému stavby vícezvuků.

Pokud jde o funkční sepětí vícezvuků a vůbec o horizontální stránku harmonické stavby, lze v Bořkovcově hudební větě prokázat tradiční tonální vázanost, přestože některé znaky jsou s to svádět k předpokladu přítomnosti volně dodekafonického principu. Tyto symptomy jsou však zapříčiněny toliko snahou o maximální tonální pohyblivost, zatímco tonální podmíněnosti se dociluje důmyslným uplatňováním klasických vazeb v netradičním použití, a to buď současnou expozicí různých prvků nebo jejich přenášením na neobvyklé místo, případně obojím současně. Poněvadž tyto objektivně prokazatelné stopy tradiční tonality jsou příliš složité, než aby bylo možno je sledovat sluchem, plyne pocit tonální determinovanosti jednotlivých úseků hudební věty spíše z nepřítomnosti určitého tónu (nebo určitých tónů) dvanáctitónové chromatiky v daném úseku. Tento prostředek, jež je třeba chápat jako mechanické a zjednodušené vnější vyjádření systematicky sotva postižitelných tonálních vazeb, umožňuje u posluchače vznik vyhraněného pocitu modulace a uschopňuje tím harmonický obsah věty k plnění formotvorné funkce.

Tato charakteristika platí v celém rozsahu a bez omezení pro tvorbu Pavla Bořkovce v období první zralosti, tedy zhruba v letech 1928–1936. Pak však v jeho tvorbě následuje — v soulase s obdobným vývojem u některých vedoucích zjevů světové hudby v téže době (např. Hindemith, Prokofjev, Martinů) — nápadná renesance tradičního způsobu hudebního vyjadřování, nejpatrnější ve scénických skladbách bezprostředně následujících let. Krátce po skončení války se však dostavila syntéza, která se jeví jako návrat k první zralosti v umírněné a přístupnější formě a v níž je třeba vidět z hlediska osobního vývoje skladatelova vyvrcholení a definitivní projev životního díla. Z hlediska historického významu pro vývoj české hudební tvořivosti se však přínos Pavla Bořkovce koncentruje právě do zmíněného období první zralosti, kdy jeho tvorba byla utvářejícím a neodmyslitelným činitelem profilu soudobé české hudby, přestože ji z jedné strany překrývala generace Bořkovcova učitele a z druhé strany generace mladší, poznamenaná již i jeho vlivem.

Viděli jsme, že osobitá zákonitost, ovládající harmonickou složku hudební mluvy Pavla Bořkovce, tvoří uzavřený systém, schopný schematického vyjádření, jak je to vidět zejména z diagramu č. 3. Není pochyby, že na základě tohoto vyjádření by bylo možno si tento systém osvojit a naučit se Bořkovcově harmonii prakticky. Stejně nepochybné však je i to, že kdyby byl Bořkovec — a to v díle mimo jiné též studijní povahy — nevytvořil ve svém „chorálu“ větu zcela ojedinělé stylizace, nebylo by dobře možno jeho harmonický systém v tom rozsahu odhalit, i když se jím řídí také ostatní tvorba z daného období, jak by nebylo nesnadné prokázat.

Nicméně jen v krátkých pasážích, které byly podkladem předcházejících úvah, je tento systém vysloven naplno, tedy tak, že není třeba spekulativních konstrukcí k doplnění dvojhlasu nebo trojhlasu či zase kontrapunkticky promelodizované sazby, která jinak převládá.

A konečně zatřetí je mimo veškeru pochybnost, že tento systém, jak je na předcházejících stránkách vyjádřen, neexistoval explicitně ve skladatelově představivosti jako předem utvořené schéma a návod ke stylizaci skladby, nýbrž že „při vertikálním i horizontálním řešení své harmonické sazby skladatel sledoval jen a jen pokyny svého tvůrčího instinktu, třebas i s dostatečnou kontrolou invence sluchem“, jak už bylo výše řečeno. A zde právě je utajena ona stránka jeho životního díla a historického přínosu, kterou je třeba hodnotit nejvýš: Je totiž i pro dnešní dobu předsevzatých systémů a spekulativních tvůrčích doktrín důkazem, že opravdu „organický pokrok ve vývoji hudební řeči se uskutečňuje napřed v hudební tvorbě skladatelů vedených tvůrčím instinktem a věcí hudební teorie je, aby jej dodatečným rozbořem v této tvorbě odkrývala.“